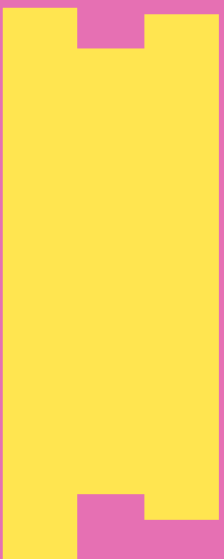


Bartók Dvořák

9./10.12.2023

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



MANFRED HONECK
KIRILL GERSTEIN



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



MITGERISSEN

Béla Bartók

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3

1. Allegretto
2. Adagio religioso
3. Allegro vivace

– Pause –

Antonín Dvořák

Symphonie Nr. 6 D-Dur op. 60

1. Allegro non tanto
2. Adagio
3. Scherzo (Furiant): Presto
4. Finale: Allegro con spirito

Dirigent **MANFRED HONECK**

Klavier **KIRILL GERSTEIN**

Konzertdauer: ca. 1 ³/₄ Stunden

Zu unserem großen Bedauern musste Petr Popelka krankheitsbedingt absagen. Glücklicherweise kurzfristig einspringen wird Manfred Honeck, der erst im Oktober bei uns zu Gast war. Das Programm mit Béla Bartóks 3. Klavierkonzert mit Solist Kirill Gerstein sowie der 6. Symphonie von Antonín Dvořák bleibt unverändert. Die »Tänze aus Galanta« müssen leider entfallen.

Die ursprünglich geplante Veranstaltung »MPHIL Late« zusammen mit Petr Popelka nach dem Konzert am Samstag, 9. Dezember, muss leider ausfallen.

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

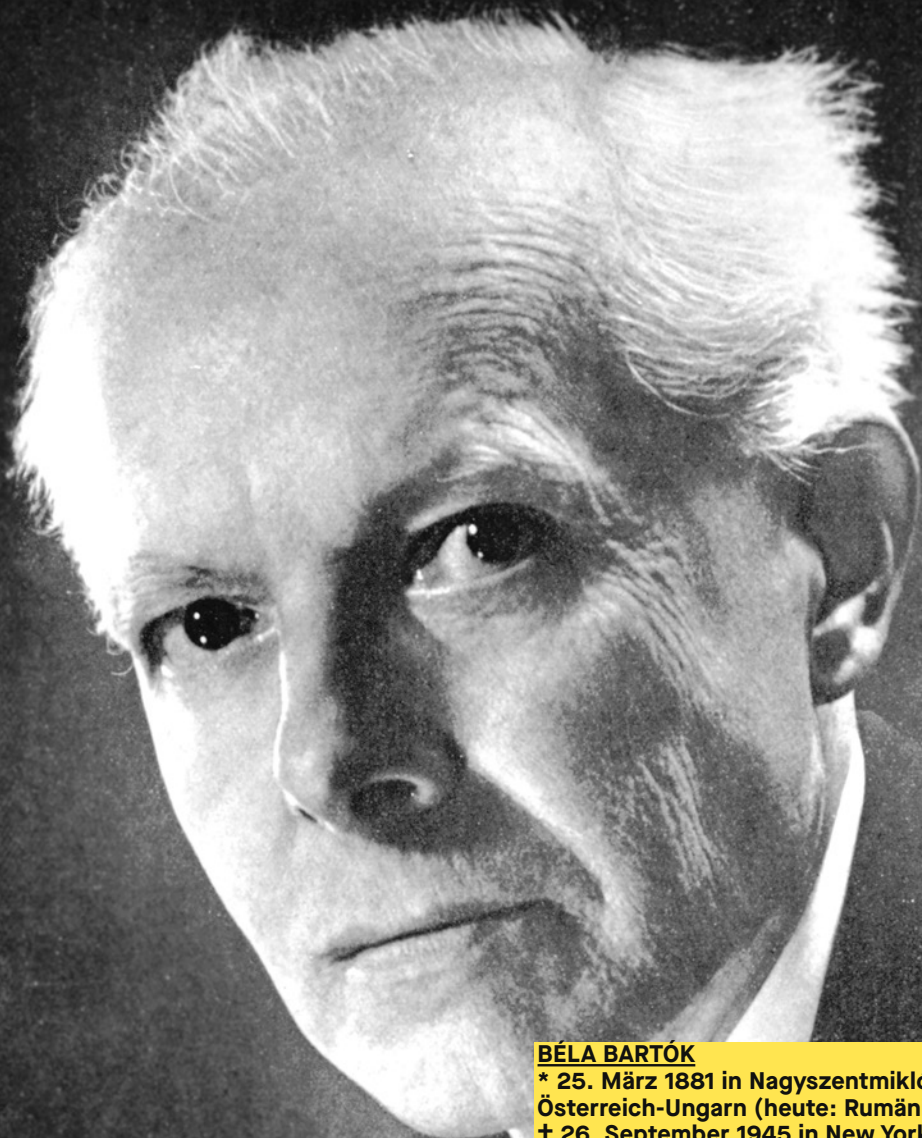
»Apotheose der Natur«

BÉLA BARTÓK: 3. KLAVIERKONZERT

Wohl im Bewusstsein, dass ihm nur noch eine kurze Lebensspanne blieb, plante **BÉLA BARTÓK** sein drittes Klavierkonzert im Frühjahr 1945 für seine Frau, die Pianistin Ditta Pásztory, eine frühere Schülerin von ihm. Die exklusiven Aufführungsrechte sollten sie mit einem dringend benötigten Einkommen versehen. An seinen jüngsten Sohn Péter schrieb Bartók: »Ich möchte für Mutter ein Klavierkonzert schreiben, dieser Plan beschäftigt mich schon seit geraumer Zeit. Wenn sie es an 3-4 Orten spielen könnte, das würde soviel Geld einbringen wie eine der zurückgewiesenen Bestellungen...« Bartók, durch den Krieg aus Ungarn in die USA vertrieben, wo er sich verzweifelt nach seiner Heimat zurücksehnte, fristete im New Yorker Exil lange Zeit ein klägliches Dasein: An Leukämie erkrankt und verarmt, als Komponist vom amerikanischen Musikleben ignoriert, wurde er zudem von Depressionen geplagt.

Seine Laufbahn als Konzertpianist hatte er unmittelbar vor seiner Emigration mit einem gemeinsamen Abschiedskonzert zusammen mit seiner Frau am 8. Oktober 1940 in Budapest beendet. Dennoch schlug ihm sein Verleger Hawkes noch im selben Jahr die Komposition eines dritten Klavierkonzerts vor für die Zentenarfeier der New Yorker Philharmoniker. Bartók aber sah sich wegen seines depressiven Zustands weder imstande, dieses Werk zu schreiben noch den Solopart selbst zu spielen. Als ihn Anfang 1945 dann zwei Privatpersonen um die Komposition eines Klavierkonzerts ersuchten, eines davon soll-



**BÉLA BARTÓK**

* 25. März 1881 in Nagyszentmiklós/
Österreich-Ungarn (heute: Rumänien)

† 26. September 1945 in New York City

**KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHES-
TER NR. 3**

Entstehungszeit: Juni bis September
1945

Uraufführung: am 8. Februar 1946 in
Philadelphia (Philadelphia Orchestra;
Dirigent: Eugene Ormandy; Solist:
György Sándor)

»Wo immer ich Béla Bartók sah, mit ihm sprach, ihm lauschte war ich aufs Tiefste berührt, nicht nur von seiner Liebenswürdigkeit, sondern von seinem hohen und reinen Künstlertum, dessen Wesen sich schon in dem schönen Blick seiner Augen ausdrückte.«

THOMAS MANN ÜBER BÉLA BÁRTOK (1931)

te für zwei Klaviere sein, lehnte Bartók wiederum ab. Stattdessen verfolgte er den Plan eines Klavierkonzerts nicht für einen fremden Auftraggeber, sondern für seine Frau Ditta. Er begann es im Juni/Juli 1945 während eines erneuten Sanatoriumsaufenthalts in Saranac Lake, N.Y., um es im August/September 1945 in New York zu beenden.

ABSCHIED VOM »STILE BARBARO«

Anders als seine beiden früheren Klavierkonzerte – das motorisch ausgerichtete »Erste« von 1926, uraufgeführt 1927 in Frankfurt unter Wilhelm Furtwängler, und das kraftvolle »Zweite«, 1933 ebenfalls in Frankfurt uraufgeführt unter Hans Rosbaud – ist dieses Konzert von sanftem, lyrischem Charakter. Es besticht mit einer ergreifenden Mischung aus Erhabenheit und Leichtigkeit, Nostalgie und Gelassenheit, ist milde und pastoral und frei von scharfen Kontrasten. Der frühere »stile barbaro« ist überwunden zugunsten einer Schlichtheit der Faktur. Das Soloinstrument wartet nicht mehr auf mit aggressiven Schlagzeug-Effekten, die hämmernde,

dissonanzenreiche Akkordik ist weichen Legato-Linien und Klangtupfern gewichen. Der Klavierpart ist melodiöser, filigraner und lichter; selbst die komplexen, oft asymmetrischen Taktarten und Rhythmen sind aufgegeben zugunsten klar strukturierter Bewegungsabläufe.

»Auch hierin trat gegen das Lebensende Bartóks eine gewisse Vereinfachung ein«, kommentierte diesen Vorgang Bence Szabolcsi, »als ob der immer mehr in den Vordergrund tretende zusammenfassende und humane Wesenszug seiner Kunst auch hier nur die triumphierende Kraft zurückgelassen hätte, ohne die aufwühlende, wilde Gewalt der orgiastischen Rhythmen.« Der Hang zur Vereinfachung betrifft auch die Harmonik, an die Stelle chromatischer Dichte sind eine harmonische Glättung und klangliche Aufhellung getreten, und die irrealen, mitunter befremdenden »Klänge der Nacht«, die noch das Adagio-Intermezzo im 2. Klavierkonzert bestimmten, sind nun ersetzt durch die Morgenrufe real notierter Vogelstimmen. Es ist die Stimme der Natur, die immer wieder in den luftigen Tonsatz hineinschallt und den Tonfall dieses dritten Klavierkonzerts ausmacht. Als »Apotheose



der Natur« betrachtete der Bartók-Forscher Lajos Lesznai denn auch den Klavierpart.

1. SATZ: RÜCKBLICK AUF DEN FRÜHLING DES LEBENS

Schon der Beginn des 1. Satzes erinnert mit summenden Streicherfiguren an die Klänge der Natur. Und das vom Klavier unisono im Abstand von zwei Oktaven gespielte Kopffthema dagegen ähnelt in seiner ornamentalen Zeichnung dem Flattern eines Vogels. Das zweite Thema dagegen lässt mit seinen abschließenden Terzen an heitere Kinderlieder denken – die klangliche und satztechnische Schlichtheit dieser Exposition gipfelt schließlich in einem idyllischen Dialog des Klaviers im Einklang mit der Klarinette. Denkbar reduziert ist die Harmonik der Durchführung, über elf Takte hinweg ist beispielsweise nur der As-Dur-Dreiklang zu hören.

Auch die Reprise unterstreicht die Einfachheit des Kolorits durch Zweiklänge, in denen das erste Thema in beiden Händen wiederkehrt. Mit einer Flöten-Phrase, die an eine Hirtenmelodie erinnert, verklingt das Allegretto im Pianissimo. Nicht nur ein Idyll aus Kindheitserinnerungen und Natureindrücken scheint der Komponist in diesem schwerelosen Satz beschworen zu haben, sondern auch die frühlingshafte, verklärte Stimmung einer früheren Komposition, des ebenfalls seiner Frau Ditta zugeeigneten Klavierzyklus »Im Freien«.

2. SATZ: PANTHEISTISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

Für den langsamen Satz wählte der überzeugte Atheist Bartók eine in seinem Œuvre einzig dastehende Bezeichnung: »Adagio religioso«. Eine getragene Melodie in den Streichern, hymnisch und gebetsartig zugleich, eröffnet den Satz, im Pianissimo anhebend und im dreifachen Piano wieder verlöschend. Mit einem akkordischen, vierstimmigen Choral beantwortet Bartók

den ätherischen Streicherbeginn im Klavier. Auch den weiteren Satzverlauf bestreitet er als Dialog aus Streicher-Kantilene und Klavier-Choral. Damit entfaltet Bartók eine entrückte Tonsprache, die vielfach mit Beethovens »Heiligem Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit« aus seinem a-Moll-Streichquartett op. 132 verglichen wurde. »Auch dort steht ein akkordischer Choral fließenden, kanonischen Streicherlinien gegenüber«, bemerkte Dietmar Holland, »und das Choral-Thema ist in archaisch wirkende Harmonik gekleidet, die abweisend und vertraut zugleich erscheint, wie eine Tonalität auf zweiter, unwirklicher Ebene«.

In dem schnelleren Mittelteil dagegen erhebt sich wieder die Stimme der Natur: taghell erklingen, wie in einer abermaligen Vision des Frühlings, Vogelrufe, die Bartók bei einem Erholungsaufenthalt 1944 in Asheville gehört und aufgeschrieben hat. Der Naturlaut entfaltet sich hier in einer unvorstellbaren Vielzahl klanglicher Schattierungen und fluktuierender Farben, die durchaus als pantheistisches Glaubensbekenntnis verstanden werden können. Durch eine spezifische Intervall-Mixtur entsteht in den Streichern ein harmonisch neuartiger vibrierender Klangschleier, in den hinein immer wieder Rufe und abgerissene Flatterfiguren der Holzbläser sowie hohe Staccato-Klänge des Klaviers und Xylophons dringen. Auf diesen exotisch gefärbten Abschnitt folgt wieder der Satzbeginn – doch ist jetzt vereint, was vorher sich dialogisch gegenüberstand: der Choral wird nun vom Orchester intoniert, das Klavier begleitet nach Art einer zweistimmigen Invention von Bach – friedvoll, geheimnisvoll und weltentrückt.

3. SATZ: DES LEBENS LETZTER WIRBELNDER TANZ

Der virtuose letzte Satz schlägt ein rasches Tanztempo an und besitzt Rondo-Form. Das rhythmisch profilierte, temperamentvolle Tanzthema trägt volkstümliche



Züge und erscheint in verschiedensten harmonischen Varianten im Klavier und Orchester. Einen denkbar großen Kontrast bildet dazu das Zwischenspiel – eine ätherische Fugen-Episode, in der Bartók mit Themenumkehrungen und bravouröser Imitationstechnik ein letztes Mal sein großes kontrapunktisches Können beweist.

Das Konzert war das letzte Werk, das Bartók vor seinem frühen Leukämie-Tod am 25. September 1945 vollenden konnte – mit Ausnahme der 17 Schlusstakte des 3. Satzes, deren Orchestrierung sein früherer Schüler Tibor Serly entsprechend ergänzte. Bis zum 21. September, dem Vorabend seiner Einlieferung ins West Side Hospital in New York, hatte Bartók an seinem 3. Klavierkonzert noch gearbeitet. Die Uraufführung fand posthum am 8. Februar 1946 in Philadelphia statt; Eugene Ormandy dirigierte das Philadelphia Orchestra, Solist war der Ungar György Sándor. Das Konzert, ob von Bartók nun bewusst als »Werk des Abschieds« oder als finanzielle Überlebenshilfe für seine Frau gedacht, wurde allerdings von Ditta Pásztory auch nach ihrer Rückkehr nach Ungarn lange Zeit nicht gespielt.

Susanne Schmerda



Tradition und Individualität

ANTONÍN DVOŘÁK: 6. SYMPHONIE

Der Hamburger Johannes Brahms und der acht Jahre jüngere Böhme ANTONÍN DVOŘÁK werden oft als aufeinander eingeschworenes Komponistengespann beschrieben. Dabei geht man zumeist von den Lebensläufen beider Musiker aus, die sich mehrfach überschneiden. Erfolgt diese Sichtweise zu pauschal und zu unreflektiert, besteht die Gefahr, die Individualität beider Musiker zu vernachlässigen. – Brahms war für Dvořák ein Vorbild auf Grund seiner souveränen Beherrschung des kompositorischen Metiers und seines ausgeprägten Arbeitsethos, das mit einer rigorosen Selbstkritik einherging. Brahms seinerseits erkannte die enorme Begabung Dvořáks frühzeitig. Er nahm ihn als Mentor unter seine Fittiche und protegierte ihn nach Kräften. Im Gegensatz zur Förderung, die ihm seinerzeit durch Robert und Clara Schumann zuteil wurde, brachte dies keinen beengenden Erwartungsdruck mit sich, denn Brahms gab Dvořák sehr behutsam Hilfestellungen für seinen weiteren Werdegang. So unterstützte er ihn bei der Zuteilung von Stipendien und ermöglichte ihm den persönlichen Kontakt zu einflussreichen »Größen« des Musiklebens wie den Dirigenten Hans Richter, Hans von Bülow und Arthur Nikisch sowie dem Violinisten Joseph Joachim, der den Entstehungsprozess der Violinkonzerte von Brahms und von Dvořák fachkundig und mit Akribie begleitete. Den renommierten Verleger seiner eigenen Werke Fritz Simrock konnte Brahms dazu bewegen, einige Kompositionen des Tschechen zu veröffentlichen.

DVOŘÁK IM NACHKLANG DES »PARTEIENSTREITS«

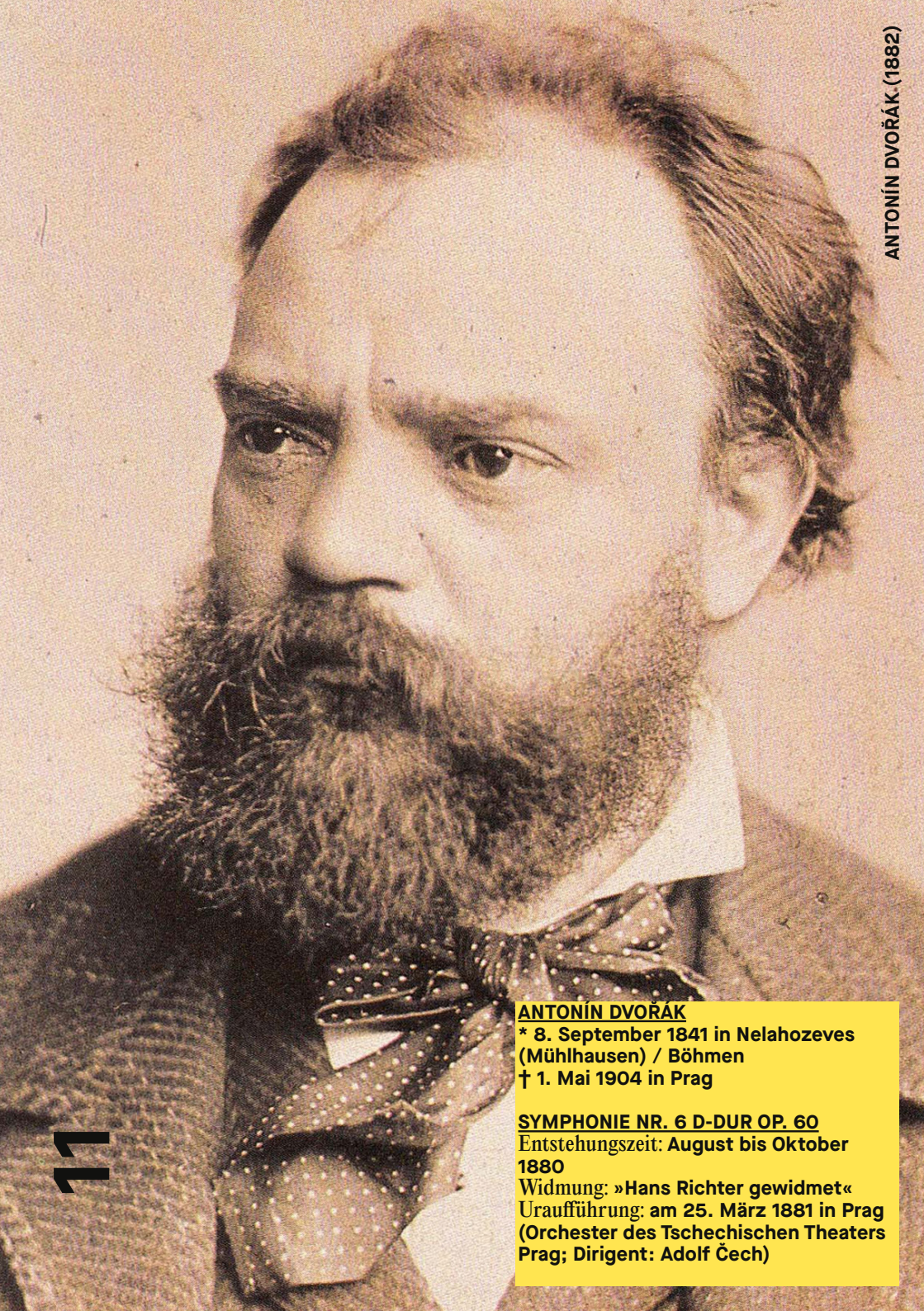
Innerhalb des legendären »Parteienstreits« war Brahms die maßgebliche Autorität auf der Seite der »Traditionalisten«. Die Musiker dieser Gruppierung vertrauten einem Denken und Handeln, das auf rein musikalische Sachverhalte ausgerichtet war. Wesenszüge, die außerhalb solcher Kriterien lagen, hatten in dieser Kategorie einer »absoluten« Musik wenig Raum. Demgegenüber bezogen die »Neudeutschen«, die sich als besonders fortschrittlich wähten, mannigfaltige inhaltliche Ideen in die Dramaturgie ihrer Werke ein, etwa aus der Literatur und der Malerei, aus historischen Ereignissen und der Mythologie sowie aus der Märchen- und Sagenwelt. In der Nachfolge des Franzosen Hector Berlioz waren Franz Liszt (Orchestermusik) und Richard Wagner (Oper) unangefochten die Stars dieser Stilrichtung. – Im Unterschied zu ihnen hat Brahms keine Programm-Musik im engeren Sinn verfasst und gehört – wie J. S. Bach, Bruckner oder Reger – zu den herausragenden Komponisten der Musikgeschichte, die keine Oper hinterlassen haben.

Besonders heftig, ja teilweise aggressiv und unversöhnlich, wurde das Für und Wider der beiden Strömungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern ausgetragen – von den Komponisten selbst, durch ausübende Musiker, über publizierte Meinungen und von Seiten des Publikums. – Dvořák, eine Generation jünger als Liszt und Wagner, befand sich wegen seines Alters und der geographischen Lage seines Wirkungskreises strategisch nicht im Brennpunkt dieses Konflikts. Folglich gab es für ihn kaum Anlass, sich einseitig zu positionieren. Daraus resultiert wiederum die Vielschichtigkeit seines Œuvre: Dvořák komponierte zeitlebens »absolute Musik«. Als glühender Verehrer Wagners wandte er sich ebenso intensiv dem Musiktheater zu. Seine in einer märchenhaft-lyrischen Sphäre angesiedelte »Rusalka« konnte sich auch international etablieren. Im Übrigen vollführte Dvořák nach seiner letzten Sym-

phonie von 1893 (»Aus der Neuen Welt«) eine Wende zu programmgebundenen Werken, die sich vornehmlich am Grauen erregenden Handlungsstrang von Balladen Karel Jaromir Erbens orientieren. Wenn man so will, wurde damit aus dem in »absoluten« Bahnen komponierenden Dvořák auch ein »dichtender Symphonist« (Liszt). Für den mährischen Komponisten Leoš Janáček sind hier die »tschechischsten von Dvořáks Werken« zu bestaunen. In der Publikumsgunst standen diese allerdings stets im Schatten von Beiträgen des aufstrebenden jungen Münchners Richard Strauss aus der gleichen Zeit, zum Beispiel »Till Eulenspiegels lustige Streiche« oder »Also sprach Zarathustra«. Auch der sechsteilige Zyklus »Mein Vaterland« von Dvořáks Landsmann Bedřich Smetana, der fünfzehn Jahre vorher erschien, hat sich dank seiner brillant-virtuosen Orchestersprache stabiler im Repertoire halten können.

BRAHMS UND DVOŘÁK ALS SYMPHONIKER

Die vier Brahms-Symphonien und Dvořáks Symphonien Nr. VI–IX zeichnen sich durch ihre außergewöhnliche Exklusivität aus. Jede dieser Kompositionen beruht auf einer eigenständigen Konzeption und bringt unverwechselbare Gestaltungsmerkmale mit sich. So gesehen, haben beide Musiker gleichsam einen vier »Bände« umfassenden Symphonischen Kosmos kreiert. – Brahms' Skrupel in Bezug auf sein schöpferisches Tun treten nirgendwo so deutlich in Erscheinung wie bei der Ausarbeitung seiner Ersten Symphonie, die sich vierzehn Jahre lang hinzog. Zunächst bekundete Brahms sogar, er »werde nie eine Symphonie komponieren« und näherte sich dieser Kunstgattung zögerlich über die »Umwege« von Orchesterserenaden und den so genannten »Haydn-Variationen«. – Forscher und unbekümmerter ging Dvořák auf dieses Genre zu, doch rief erst seine Sechste Symphonie eine positive Resonanz hervor. Seine früheren Symphonien wurden (und werden) kaum aufgeführt und erschienen erst spät im Druck. Dass sein D-Dur-Opus von Simrock als



ANTONÍN DVORÁK

* 8. September 1841 in Nelahozeves
(Mühlhausen) / Böhmen

† 1. Mai 1904 in Prag

SYMPHONIE NR. 6 D-DUR OP. 60

Entstehungszeit: August bis Oktober
1880

Widmung: »Hans Richter gewidmet«

Uraufführung: am 25. März 1881 in Prag
(Orchester des Tschechischen Theaters
Prag; Dirigent: Adolf Čech)

»In Dvořáks Musik scheint immer die Sonne.«

EDUARD HANSLICK

»Erste« gezählt und veröffentlicht wurde, zeigt die Geringschätzung der Symphonien Nr. I–V.

Dvořáks Beschäftigung mit Werken von Beethoven und Schumann hat in seiner Sechsten Symphonie (von 1880) Spuren hinterlassen. Der Zweiten Brahms-Symphonie (von 1877) kommt für sie darüber hinaus in gewisser Weise eine Leitbild-Funktion zu: Der Wesenskern beider Symphonien liegt im individualisierten Umgang mit den tradierten Formen sowie in der tonalen Einbettung in die D-Dur-Ebene. Mit ihr ist eine positive Haltung verbunden, die jedoch an mancher Stelle in melancholische Schattierungen umbricht.

DAS »SLAWISCHE« IDIOM IN DVOŘÁKS MUSIK

Am Ende der 1870er Jahre hat Dvořák der Musikwelt mehrere Werke beschert, über denen ein spezifisch »slawischer« Gestus waltet. Der »slawische« Tonfall ist dabei nicht – wie der »ungarische« in Tänzen von

Brahms – der kompositorischen Substanz quasi als Kolorit hinzugefügt. Bei Dvořák (und bereits bei Smetana) entspringt er sozusagen dem musikalischen »Erbgut« unmittelbar. Schon der junge Antonín sammelte als Bratschist in dörflichen Ensembles praktische Volksmusik-Erfahrungen. – Vor allem seine »Slawischen Tänze« lösten eine allgemeine Begeisterungswelle aus, sodass Dvořák der originalen Fassung für Klavier vierhändig eine prachtvoll instrumentierte Orchesterversion an die Seite stellte und später eine weitere Serie mit derartigen Tänzen auflegte. Die eingängigen Miniaturen changieren zwischen einem zarten, kantablen und einem durchaus derben Zuschnitt. Auch heutzutage vermag es diese Art einer stilisierten Folklore, die Sinne unmittelbar anzusprechen. Besonders beliebt sind Dvořáks »Tänze« im Konzertbetrieb als bravouröse Zugaben mit »einkomponierter Applausgarantie«. Im Gegensatz zu diesen – im Grunde genommen untereinander austauschbaren – Einzelstücken hat der Komponist in seiner d-Moll-Serenade (für Blasinstrumente, Vio-

loncello und Kontrabass) und in seiner D-Dur-Symphonie das slawische Element in eine zyklisch angelegte Mehrsätzigkeit eingebunden. Selbst der gestrenge Gelehrte und »Kritikerpapst« Eduard Hanslick war voll des Lobes im Hinblick auf die »erfreuliche Beherrschung der Form«, zu der Dvořák in dieser Symphonie gefunden hat.

ANALYSE-STREIFLICHTER ZU DVOŘÁKS »SECHSTER«

Das harmonische Geschehen der Symphonie ist in der Tonika D-Dur zentriert. In ihr

sind die äußeren Sätze und der Mittelteil (Trio) des dritten Satzes verankert; auch im B-Dur-Adagio ist sie nicht komplett dispensiert. F. G. Hands Charakteristik, der Tonart D-Dur würde generell eine »zauberische Lichthelle« innewohnen, trifft die Stimmungslage des Werkes, als Ganzes gesehen, vorzüglich.

Die Außensätze sind von einer besonderen Frische, ja vielerorts von einer geradezu entfesselten Ausgelassenheit gekennzeichnet. Ihre formale Basis ist der Sonatensatz. Vom schablonenhaften Mo-

DER DIRIGENT HANS RICHTER, WIDMUNGSTRÄGER DER SYMPHONIE NR. 6



FURIOSER FURIANT

Der Furiant (das tschechische Adjektiv »furiantský« bedeutet übermütig, angeberisch, furios) ist ein rasant schneller böhmischer Volkstanz. Ähnlich wie der Zwiefacher zeichnet sich der Furiant durch Taktwechsel zwischen 2/4- und 3/4-Takt aus. In der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts wird der Furiant im 3/4-Takt mit Schwerpunktverschiebungen (Hemiolen) notiert. Berühmte Beispiele für den Furiant in der Kunstmusik finden sich – neben dem 3. Satz in Dvořáks Symphonie Nr. 6 – in Smetanas Oper »Die verkaufte Braut« sowie in den »Slawischen Tänzen« von Dvořák.

dell dieses Form-Typs weicht Dvořák gelegentlich ab, doch bleibt das Kräftespiel, das aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Themenkomplexe erwächst, der Kern aller prozessualen Entwicklungen. Für Hanslick war schon das Hauptthema des Eröffnungssatzes »ein wahrer Glückstreffer«. Die rhythmische Faktur der Themen geht oft mit einer »sprechenden« Artikulation einher. Bei ausgedehnten Steigerungskurven bevorzugt Dvořák Imitations- und Engführungstechniken. Hinzu gesellt sich eine prachtvolle Instrumentierung, welche den Aktionen einen besonderen Glanz verleiht. In der grandios auftrumpfenden Finale-Coda unterstreicht Dvořák noch einmal die fundamentale Bedeutung der Haupttonart. Gleichzeitig findet hier die Daseinsfreude, welche dieses Werk größtenteils auszeichnet, eine eindrucksvolle Bestätigung.

In den Mittelsätzen ist die Instrumentation aufgelichtet, da die tiefen Instrumente der Blechbläsergruppe (Posaunen und Tuba) ausgespart sind. Das tonale

Gepräge beider Sätze widerspricht gängigen Vorstellungen von affirmativen Dur- und im Negativen verorteten Moll-Tonarten. – Der zweite Satz ist ein Adagio in klar gegliederter Rondo-Form. Weit ausschwingende elegische Melodielinien spannen sich über die einzelnen Satz-Segmente und binden sie aneinander. Die Tonart B-Dur, die Dvořák hier aufsucht, bildet zur Haupttonart ein terzverwandtes, ein »mediantisches« Verhältnis. Trotz des Dur-Modus wird die Szenerie von einem samtig-dunklen Klang bestimmt. Ausdrucksästhetisch ist die Nähe zum Nocturne spürbar. – Nach dem verinnerlichten Adagio nimmt die Formdynamik im dritten Satz wieder Fahrt auf. Und obwohl dieser mit der Variante der Haupttonart (als einziger der vier Sätze) in einer Moll-Tonart gehalten ist, versprüht er eine Spielfreude ohnegleichen. Im viersätzigen Symphonie-Zyklus ist an dieser Stelle seit der späten Klassik das »Scherzo« positioniert. Dvořák ersetzt es durch einen »Furiant«, der mit dem Scherzo das rasche Tempo und den dreiteiligen Aufbau (ABA') gemeinsam hat.

Zwei Strukturen erweisen sich als Grundbausteine der Rahmenteile (A und A'), ein vehement vorwärts drängendes und ein geschmeidiges, melodios geführtes Motiv. Die gleichmäßig pulsierende, »wie in einem Guss« vorübereilende Bewegung üblicher Scherzi hat Dvořák im Furiant seiner »Sechsten« destabilisiert: Ungestüm vorwärts treibend, kommt es am laufenden Band zu spontanen Wechseln von Zweier- und Dreiertakten. (Ähnliches ist auch typisch beim Volkstanz des »Zwiefachen«, der seinen Ursprung, unweit von Dvořáks Heimat, in der Oberpfalz und Niederbayern hat.) Da die irregulären metrischen Verschiebungen scharf akzentuiert sind, klingt der gesamte Ablauf wie »gegen den Strich gebürstet«. Der Mittelteil, das »Trio« (B), wirkt – in einheitlichem Dreier-Metrum – beruhigend auf den Fortgang der Musik ein. Folklorehaft sind in ihm eng begrenzte Motiv-Partikel, gezupfte Saiten (»pizzicato«) und Orgelpunkte, welche den harmonischen Verläufen Zusammenhalt gewähren. Nach der (fast identischen) Wiederholung des Anfangsteils endet der Satz mit einer immer wilder um sich greifenden Steigerung, die an die »Stretta«-Manier mancher Opernarien erinnert.

Konsequenz des Wiener Eklats wurde die Komposition am 25. März 1881 in einer anderen Musikmetropole uraufgeführt – in Prag mit dem Orchester der Tschechischen Theaters unter der Leitung von Adolf Čech. Bald wurde sie auch in England und in den Vereinigten Staaten mit beträchtlichem Erfolg zu Gehör gebracht. In ihrem ursprünglichen Bestimmungsort Wien hingegen wurde sie wesentlich später, im Februar 1883, zum ersten Mal dar- geboten.

—
Bertram Müller

DIE URAUFFÜHRUNG DER SYMPHONIE – EIN POLITIKUM

Dvořáks D-Dur-Symphonie ist nicht das einzige Beispiel dafür, dass ein professionelles Orchester die geplante »Premiere« eines Werkes verhindert hat. Im konkreten Fall hatte dies nicht mit mangelndem Verständnis einem neuartigen stilistischen Terrain gegenüber oder mit einer angeblichen spieltechnischen Überforderung zu tun, sondern mit politisch-gesellschaftlichen Querelen: Mitglieder der Wiener Philharmoniker gaben damals – während der Probenphase – bekannt, »dass es für die Musikwelt Wiens nicht angebracht sei, Werke eines Tschechen [...] in solchem Ausmaße aufzuführen.« Welcher Affront gegenüber dem Komponisten und dem Dirigenten Hans Richter, auf dessen Anregung hin dieses Opus entstanden war! Als

Manfred Honeck DIRIGENT

Der österreichische Dirigent Manfred Honeck ist langjähriger Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra. Gemeinsame Gastspiele führten in die Carnegie Hall und das Lincoln Center in New York sowie in die bedeutendsten europäischen Musikmetropolen und zu Festivals wie den Salzburger Festspielen, den BBC Proms und dem Lucerne Festival. Manfred Honecks erfolgreiche Tätigkeit in Pittsburgh wird durch zahlreiche Aufnahmen umfassend dokumentiert. 2018 gewannen er und das Orchester den Grammy für »Best Orchestral Performance«.

Seine musikalische Ausbildung absolvierte Manfred Honeck an der Hochschule für Musik in Wien. Nachhaltig prägend für seine Arbeit als Dirigent war seine langjährige Erfahrung als Bratschist bei den Wiener Philharmonikern und beim Wiener Staatsopernorchester.

Seine Laufbahn als Dirigent begann er als Assistent von Claudio Abbado in Wien. Anschließend wurde er als Erster Kapellmeister an das Opernhaus Zürich verpflichtet, wo er 1993 den Europäischen Dirigentenpreis erhielt. Er wirkte seither u. a. als Erster Gastdirigent des Oslo Philharmonic Orchestra und der Tschechischen Philharmonie, als Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart sowie als Chefdirigent des Swedish Radio Symphony Orchestra in Stockholm. Als Gastdirigent steht Manfred Honeck am Pult aller führenden internationalen Klangkörper, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra und das New York Philharmonic. Er ist außerdem seit bald dreißig Jahren Künstlerischer Leiter der Internationalen Wolfegger Konzerte. Gastspiele als Operndirigent führten ihn unter anderem an die Dresdner Semperoper, an die Komische Oper Berlin, ans Théâtre de la Monnaie in Brüssel und zu den Salzburger Festspielen. Sein Debüt an der Metropolitan Opera in New York im Herbst 2022 mit Mozarts »Idomeneo« wurde von Publikum und Presse gleicher-



maßen gefeiert. Er ist gern gesehener Gast bei den Münchner Philharmonikern und dirigierte das Orchester erst jüngst im Oktober 2023.

Jenseits des Dirigentenpults konzipierte Manfred Honeck eine ganze Reihe von symphonischen Suiten basierend auf szenischen Werken, u. a. Suiten aus Janáčeks »Jenůfa«, Dvořáks »Rusalka« und Puccinis »Turandot«. Die Bearbeitung der Suite aus Strauss' »Salome« fand im Juni 2023 ihre Premiere in Pittsburgh. Im Oktober 2023 spielten die Münchner Philharmoniker und Manfred Honeck die Uraufführung seiner Bearbeitung der Suite aus Strauss' »Elektra«.

Manfred Honeck wurde von mehreren US-amerikanischen Universitäten zum Ehrendoktor ernannt. Im Auftrag des österreichischen Bundespräsidenten wurde er mit dem Berufstitel Professor gewürdigt. Die Fachjury der International Classical Music Awards zeichnete ihn 2018 als »Artist of the Year« aus.

Kirill Gerstein

KLAVIER

Kirill Gerstein wurde in Woronesch (Sowjetunion) geboren und besuchte eine der Spezialmusikschulen des Landes für begabte Kinder. Autodidaktisch brachte er sich das Jazzspielen bei, indem er die Plattensammlung seiner Eltern hörte. Nach einer zufälligen Begegnung mit der Jazzlegende Gary Burton in St. Petersburg, als er 14 Jahre alt war, wurde er als jüngster Student an das Berklee College of Music in Boston eingeladen, wo er parallel zu seinem klassischen Klavierstudium auch Jazzklavier studierte. Im Alter von 16 Jahren entschied er sich dafür, den Fokus auf klassische Musik zu legen und schloss sein Studium bei Solomon Mikowsky an der New Yorker Manhattan School of Music ab, gefolgt von weiteren Studien bei Dmitri Bashkirov in Madrid und Ferenc Rados in Budapest.



Solo- und Konzertengagements führen ihn von Europa in die Vereinigten Staaten, nach Ostasien und Australien. In der aktuellen Saison spielt Kirill Gerstein als Spotlight Artist des London Symphony Orchestra vier Konzerte im Barbican Centre und auf Tournee. Außerdem kehrt er u. a. zu Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig mit Andris Nelsons, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem Chamber Orchestra of Europe mit Robin Ticciati, den Rotterdamer Philharmonikern mit Lahav Shani, dem Boston Symphony und dem Los Angeles Philharmonic mit Thomas Adès zurück.

Neue Musik zu präsentieren und in Auftrag zu geben ist Kirill Gerstein seit langem ein Anliegen. In den letzten Jahren hat er zwei neue Klavierkonzerte uraufgeführt, die speziell für ihn geschrieben wurden: das erste von dem britischen Komponisten Thomas Adès und das zweite von dem österreichischen Komponisten Thomas Larcher. Seiner Leidenschaft fürs Unterrichten kann er sich als Professor für Klavier an der Hanns-Eisler-Hochschule in

Berlin und als Dozent der Kronberg Academy widmen. Unter der Schirmherrschaft der Kronberg Academy geht seine Reihe kostenloser und offener Online-Seminare mit dem Titel »Kirill Gerstein Invites« nun in ihre fünfte Saison.

Gerstein ist Preisträger des prestigeträchtigen Gilmore Artist Award, der es ihm ermöglicht, neue Werke bei Timo Andres, Chick Corea, Alexander Goehr, Oliver Knussen und Brad Mehldau in Auftrag zu geben. Außerdem ist er Gewinner des 1. Preises beim 10. Arthur Rubinstein-Wettbewerb und Träger des Avery Fisher Career Grant. Im Mai 2021 wurde ihm von der Manhattan School of Music die Ehrendoktorwürde verliehen.

Vorschau

DO. 14.12.2023 18:30 Uhr

2. JUGENDKONZERT SPIELFELD KLASSIK

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Joseph Haydn Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied (arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Dirigentin und Sopran **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

Moderation **MALTE ARKONA**

FR. 15.12.2023 19:30 Uhr
2. Abo F / 1. Abo I4

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Charles Ives »Three Places in New England«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied (arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Joseph Haydn Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Dirigentin und Sopran **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

VORSCHAU

#MPHIL Tipp

UNVERGESSLICHE KONZERTMOMENTE MIT BARBARA HANNIGAN

Wenn sie die Bühne betritt, ist sofort eine atemberaubende Intensität spürbar: Die kanadische Sängerin und Dirigentin Barbara Hannigan überschreitet seit Jahren nicht nur die Grenzen dieser beiden Berufsfelder. In ihren Programmen sucht sie auch immer wieder nach tiefliegenden Emotionen und der »dunklen Seite«, um einzigartige und unvergessliche Momente zu kreieren. Im Dezember begibt sie sich gemeinsam mit uns auf eine spannende Reise, die mit Charles Ives' unbeantworteter und daher immerwährender Frage nach der Existenz beginnt und über Joseph Haydns »Trauer-Symphonie« schließlich in Claude Viviers herzerreißender Rückschau auf seine Kindheit »Lonely Child« endet. Den Sopranpart in diesem langen Lied über die Einsamkeit, wie der kanadische Komponist Vivier sein Werk selbst beschrieb, übernimmt die unerschrockene griechische Sopranistin Aphrodite Patoulidou. Ein Konzertabend, der ganz gewiss in Erinnerung bleiben wird!



FR. 15.12.2023 19:30 Uhr

Charles Ives »The Unanswered Question«

Ruth Crawford Seeger Andante für Streichorchester

Charles Ives »Three places in New England«

Traditional »Outborn«, isländisches Volkslied

(arrangiert für zwei Soprane und Nyckelharpa)

Claude Vivier »Lonely Child« für Sopran und Kammerorchester

Joseph Haydn »Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 »Trauer-Symphonie«

Dirigentin **BARBARA HANNIGAN**

Sopran **APHRODITE PATOULIDOU**

19

Weitere Infos & Tickets unter www.mphil.de – und nicht vergessen:
Als Abonnent*in erhalten Sie 20% Preisvorteil!

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH

VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ALEJANDRO CARREÑO*
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN

MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA

JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen

JANO LISBOA SOLO
BURKHARD SIGL STV. SOLO
JANNIS RIEKE STV. SOLO
WOLFGANG BERG
BEATE SPRINGORUM
KONSTANTIN SELLHEIM
JULIO LÓPEZ
VALENTIN EICHLER
JULIE RISBET
THERESA KLING
GUELI KIM*
OTOHA TABATA°

Violoncelli

FLORIS MIJNDERS SOLO
THOMAS RUGE STV. SOLO
VEIT WENK-WOLFF
SISSY SCHMIDHUBER
ELKE FUNK-HOEVER
MANUEL VON DER NAHMER
SVEN FAULIAN
DAVID HAUSDORF
JOACHIM WOHLGEMUTH
SHIZUKA MITSUI
KORBINIAN BUBENZER
LUCA GIOVANNINI°

Kontrabässe

SŁAWOMIR GREUDA SOLO
FORA BALTACIGIL SOLO
ALEXANDER PREUSS STV. SOLO
STEPAN KRATOCHVIL
SHENGTI GUO
EMILIO YEPES MARTINEZ
ULRICH VON NEUMANN-COSEL
UMUR KOÇAN
ALEXANDER WEISKOPF
MICHAEL NEUMANN
DANIEL KAMIEN°

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

Flöten

MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIĆ STV. SOLO
BIANCA FIORITO
GABRIELE KRÖTZ PICCOLOFLÖTE
JAKOB SLAVKOV°

Oboen

MARIE-LUISE MODERSOHN SOLO
ANDREY GODIK SOLO
BERNHARD BERWANGER
LISA OUTRED
KAI RAPSCH ENGLISCHHORN
GÜLIN ATAKLI°

Klarinetten

ALEXANDRA GRUBER SOLO
LÁSZLÓ KUTI SOLO
ANNETTE MAUCHER STV. SOLO
MATTHIAS AMBROSIOUS
ALBERT OSTERHAMMER
BASSKLARINETTE

Fagotte

RAFFAELE GIANNOTTI SOLO
ROMAIN LUCAS SOLO
JOHANNES HOFBAUER
JÖRG URBACH KONTRAFAGOTT
ADRIANA GONCALVES°

Hörner

MATIAS PIÑEIRA SOLO
BERTRAND CHATENET SOLO
ULRICH HAIDER STV. SOLO
MARIA TEIWES STV. SOLO
ALOIS SCHLEMER
HUBERT PILSTL
MIA SCHWARZFISCHER
CHRISTINA HAMBACH

Trompeten

GUIDO SEGERS SOLO
ALEXANDRE BATY SOLO
BERNHARD PESCHL STV. SOLO
FLORIAN KLINGLER
MARKUS RAINER

Posaunen

DANY BONVIN SOLO
MATTHIAS FISCHER STV. SOLO
QUIRIN WILLERT
BENJAMIN APPEL BASSPOSAUNE
FLORIAN STRASSER°

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
JAKOB HAGEN°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

SEBASTIAN FÖRSCHL
1. SCHLAGZEUGER
JÖRG HANNABACH
MICHAEL LEOPOLD
SEOKJUNG PARK°

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

Direktion der Münchner Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4, 81667 München

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Gedruckt auf holzfreiem und
FSC-Mix zertifiziertem Papier
der Sorte Magno Volume

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Judith Schor, Susanne
Schmerda, Bertram Müller
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und
Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechts-
inhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Zoltán Kodály: László Eöszé, Zoltán Kodály –
Sein Leben in Bilddokumenten, Budapest 1982
– Béla Bartók: Bence Szabolcsi (Hrsg.), Béla
Bartók – Weg und Werk / Schriften und Briefe,
Budapest 1957
– Antonín Dvořák: [wikimedia commons](#)
– Manfred Honeck: © Todd Rosenberg
– Kirill Gerstein: © Marco Borggreve

IMPRESSUM

SPIELFELD KLASSIK
KINDERKONZERT
»DIE KONFERENZ DER
TIERE«

Ein inszeniertes Konzert nach der
Buchvorlage von Erich Kästner

Dirigentin CHLOÉ DUFRESNE
Regie & Konzept ANNECHIEN
KOERSELMAN
Ausstattung NINA BALL

11.06.2024
10 UHR

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Die
Konferenz
der
Tiere

mphil.de/spielfeld-klassik

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

In freundschaftlicher
Zusammenarbeit mit





mphil.de

GASTEIG HP8