# Korngold
# Weill
# Gershwin
# Bernstein

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

16./17.03.2024

**WAYNE MARSHALL**

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400
mphil.de
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
MITGERISSEN

# Erich Wolfgang Korngold
**»Kings Row«-Suite**

# Kurt Weill
**»Symphonic Nocturne« aus »Lady in the Dark«**
**(Konzertsuite arrangiert von Robert Russell Bennett)**

**— PAUSE —**

# George Gershwin
**»Rhapsody in Blue« für Klavier und Orchester**
**(Fassung für Symphonieorchester von Ferde Gofré)**

# Leonard Bernstein
**»On the Waterfront«, Symphonische Suite aus der Musik zum gleichnamigen Film**

**Dirigent und Klavier WAYNE MARSHALL**

**Konzertdauer: ca. 1 ¾ Stunden**

PROGRAMM

Im Anschluss an das Konzert am Samstag, den 16. März 2024, findet in der Halle E ein »MPHIL Late« statt. Als Pianist zeigt Wayne Marshall seine Improvisationskünste am Klavier. Der Eintritt ist frei.

designierter Chefdirigent LAHAV SHANI
Ehrendirigent ZUBIN MEHTA
Intendant PAUL MÜLLER

126. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

# Musik zu einem Kleinstadtdrama

# ERICH WOLFGANG KORNGOLD: »KINGS ROW«-SUITE

Der junge ERICH WOLFGANG KORNGOLD galt im Musikzentrum Wien der 1910er-Jahre als kompositorisches Wunderkind, dessen Werke von den damals renommiertesten Interpreten aufgeführt wurden. Mit seinen ersten, ab 1916 entstandenen Opern erntete Korngold größte Erfolge beim Publikum wie der Musikkritik. Spätestens mit »Die tote Stadt« (1920) avancierte er – neben Richard Strauss – zum meistgespielten Opernkomponisten des deutschsprachigen Raums. Ein jähes Ende erlitt der steile Aufstieg mit dem Austrofaschismus, der dazu führte, dass Korngold 1934 eine Einladung Max Reinhardts nach Hollywood annahm, um für dessen Film »A Midsummer Night's Dream« die Musik zu komponieren. Von da an begann die zweite Karriere Korngolds, der – inzwischen unter lukrativem Vertrag bei Warner Brothers – bis 1946 nicht weniger als 19 Filmmusiken vorlegte, deren Einfluss auf das Genre kaum groß genug eingeschätzt werden kann. Korngolds spätere Versuche, wieder zu »klassischen« Gattungen wie dem Konzert oder der Symphonie zurückzukehren, blieben weitgehend unbeachtet, was dazu führen sollte, dass seine Musik nahezu in Vergessenheit geriet. Im Zuge von Neuauflagen der Werke ab den 1970er-Jahren erlebten Korngolds Kompositionen jedoch zunehmende internationale Resonanz.

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

**ERICH WOLFGANG KORNGOLD**
*** 29. Mai 1897 in Brünn**
**† 29. November 1957 in Los Angeles**

**»KINGS ROW«-SUITE**
Entstehungszeit: **1941**
Uraufführung: **genaues Datum unbekannt**

# »KINGS ROW« UND DIE (VERMEINTLICH) »HEILE WELT«

Der Film »Kings Row« (Regisseur: Sam Wood), der 1942 erschien und mit hochkarätigen Schauspieler*innen wie Ann Sheridan, Robert Cummings, Ronald Reagan und Betty Field in den Hauptrollen besetzt ist, basiert auf dem gleichnamigen Roman Henry Bellmanns von 1940. Er behandelt die Tragik einer vermeintlich heilen Kleinstadtidylle im Mittleren Westen, deren Einwohner jedoch alles andere als Musterbürger sind. Dieser Grundkonflikt wird größtenteils aus Sicht heranwachsender Kinder und Jugendlicher beschrieben, deren Unschuld und Naivität im drastischen Kontrast zu den physisch-psychischen Abgründen der Erwachsenen stehen.

Sowohl Bellmanns Roman als auch die Wood-Verfilmung stießen aufgrund der offenen Darstellung psychischer Leiden, (homo-)sexueller Neigungen und körperlicher Krankheitsverläufe bei der Zensur wie bei großen Teilen konservativer Gesellschaftskreise auf vehemente Ablehnung. Buch und Film bildeten den Ausgangspunkt zahlreicher, zum Teil heftiger Diskussionen darüber, wie weit man – nicht zuletzt in Zeiten eines Weltkrieges – mit der künstlerischen Aufbereitung von Themen wie Suizid, Inzest, Depression, Krebs oder Sadismus gehen dürfe. Demgegenüber äußerte sich die Filmkritik überwiegend positiv. Neben den hervorragenden schauspielerischen Leistungen, von denen jene des späteren US-Präsidenten Ronald Reagan besondere Würdigung fand, wurde auch die Filmmusik Korngolds eigens hervorgehoben, da sie die zentrale Grundspannung zwischen heiler Außen- und krankhafter Innenwelt der Stadtgemeinschaft auf eindrückliche Weise in Tönen zu vermitteln vermochte. Wie stark wiederum die positiven Anteile der Filmmusik gleichsam für sich sprechen, veranschaulicht nicht zuletzt der Wunsch seitens des Weißen Hauses, anlässlich der Inauguration Ronald Reagans im Jahr 1981

**KURZLEBIGE FILMMUSIK**

Die Filmmusik zu »Kings Row« von Erich Wolfgang Korngold war beim Publikum so beliebt, dass die Musikabteilung von Warner Brothers einen Standard-Antwortbrief aufsetzte, um den zahlreichen Anfragen nach Aufnahmen und Noten Herr zu werden. Zu dieser Zeit wurden Filmmusiken weder veröffentlicht noch für den kommerziellen Vertrieb eingespielt, sondern waren nur in Zusammenhang mit dem Film zu erleben – was wiederum Korngolds nüchterne Erkenntnis erklärt: »Die Unsterblichkeit des Filmkomponisten dauert von der Aufnahmebühne bis zum Mischpult.«

die ursprüngliche Orchesterpartitur von »Kings Row« aufzuführen.

## FILMISCH-MUSIKALISCHE DRAMATURGIE

Bis heute zählt die Musik zu »Kings Row« zu den gelungensten Beiträgen Korngolds, die dieser in seiner annähernd zwölfjährigen Laufbahn als vielbeschäftigter Filmmusik-Komponist in Hollywood in diesem Genre vorgelegt hat. Nach Erscheinen des Films wurde die Musik schnell populär, blieb jedoch, was für die damalige Zeit durchaus üblich war, für viele Jahre unveröffentlicht. Erst 1979 wurde der Soundtrack dank der Bemühungen des Korngold-Sohns George in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Charles Gerhardt digital eingespielt. Die nach Entstehen der Filmmusik von Korngold zu einer konzertanten Suite zusammengefassten Stücke zeichnen in eindrücklicher Weise die freudvollen bis beklemmenden Stimmungen des Filmverlaufs nach. Auch wer die Buch- oder Filmvorlage nicht kennt, wird beim Hören der Musik sogleich bemerken, dass die hier bediente Bandbreite emotionsgeladener Zustände eine ganz eigene, gleichsam filmische Dramaturgie besitzt.

Der hymnische Beginn mit vollem Orchester wird sicherlich diejenigen Hörer*innen verblüffen, die bisher noch nicht Korngolds Suite, dafür aber das weitaus prominentere Hauptthema der »Star Wars«-Filmmusik von John Williams kennengelernt haben. (Williams hat offen eingestanden, dass er sich beim Komponieren des Soundtracks für die »Krieg der Sterne«-Trilogie maßgeblich von Korngold inspirieren ließ.) Nach der Präsentation des markanten Themas folgt ein beschwingter, fast tänzerischer Teil, der immer wieder mit motivisch variierten Reminiszenzen an den Beginn der Suite aufwartet. Der Mittelteil des Stücks besticht durch eine plötzliche Eintrübung der Szene in melancholisch-düstere Klangregionen, deren Spannung und Dramatik durch mahnende Glockenschläge intensiviert werden. Erst lyrisch-intime Solopartien von Violine und Cello führen den Verlauf allmählich zurück in hellere Stimmungsgefilde, bevor dann – im Sinne einer zyklischen Rahmung – der anfängliche Orchesterhymnus zurückgewonnen wird, der die Suite emphatisch beschließt.

## VORBILD FÜR NACHFOLGENDE FILMKOMPONISTEN

Eine Besonderheit der Filmmusik zu »Kings Row« sei abschließend noch erwähnt: Sie betrifft Korngolds Einbezug bzw. Integration von fremden, stilistisch unterschiedlichen Stücken in seine eigene Musik. Neben Songs wie etwa »My Gal is a High-Born Lady« (Barney Fagan) oder »In the Shade of the Old Apple Tree« (Egbert van Alstyne) arbeitete Korngold zudem Zitate aus klassischen Instrumentalwerken wie Frédéric Chopins »Fantaisie-Impromptu« cis-Moll op. 66 oder Franz Liszts Klavierkonzert Nr. 1 in Es-Dur ein. Diese Momente von »Musik in bzw. über Musik« verweisen sowohl auf Korngolds musikgeschichtliche Kenntnisse zugunsten effektvoller Referenzen als auch auf dessen kompositionstechnische Kompetenz, die Zitate als integrale Bestandteile seines eigenen Filmmusik-Konzepts zu vermitteln. Derartige Techniken sollten großen Einfluss auf folgende Generationen von Filmmusik-Komponisten haben, wie nicht zuletzt der beispielhafte Verweis auf John Williams »Star Wars«-Thematik eindrücklich belegt.

—

Kai Marius Schabram

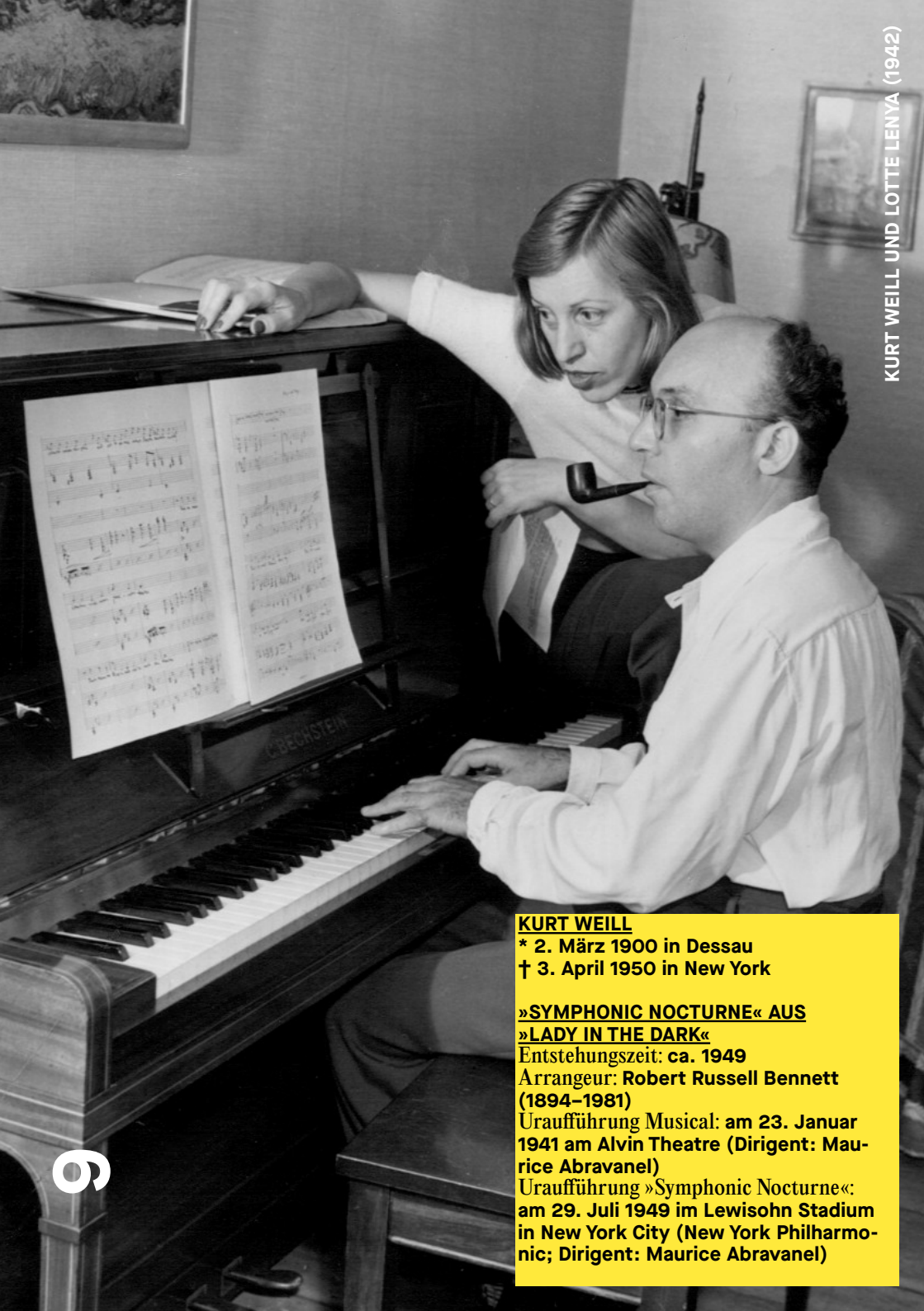
# Der amerikanische Traum

# KURT WEILL: »SYMPHONIC NOCTURNE«

Lange Zeit wusste man in Deutschland nur wenig über den amerikanischen KURT WEILL – und umgekehrt. Die NS-Zeit, der Weltkrieg, Weills Emigration – das war ein so großer Einschnitt, dass es beinahe schien, als hätte er zwei verschiedene Leben gelebt. Eben noch war er der angesagte Komponist der Weimarer Republik, »der Mann des Tages«, dessen Zeitopern und Singspiele sogar für Schlagzeilen auf dem Boulevard sorgten. Seine »Dreigroschenoper« von 1928, eine von mehreren Kooperationen mit dem Dichter Bertolt Brecht, erlebte allein im ersten Jahr 4.000 Aufführungen und wurde bis 1932 schon in 18 Sprachen übersetzt. Doch dann erkoren die Nazis diesen Kurt Weill zu ihrem Lieblingsfeind – und er verließ Deutschland 1933. Als er zwei Jahre später in New York eintraf, musste er feststellen, dass er dort ein unbeschriebenes Blatt war. Obwohl sich Emigranten-Kollegen in Hollywood wie auch die amerikanische »League of Composers« für ihn einsetzten: Weill musste am Punkt null beginnen. Nicht einmal die »Dreigroschenoper« war in den USA bekannt.

## ZWEITE KARRIERE ALS US-KOMPONIST

Der Komponist fühlte sich jung und stark genug, alles »noch einmal« auf sich zu nehmen. Ob Schauspielmusik, Theatersongs, Singspiel, Operette, Revue, Rundfunkkantate oder Oper: Weills amerikanische Karriere könnte einem tatsächlich wie eine verzerrte Spiegelung seiner »ersten« Laufbahn erscheinen. Da-




KURT WEILL UND LOTTE LENYA (1942)

**KURT WEILL**
*** 2. März 1900 in Dessau**
**† 3. April 1950 in New York**

**»SYMPHONIC NOCTURNE« AUS »LADY IN THE DARK«**
Entstehungszeit: **ca. 1949**
Arrangeur: **Robert Russell Bennett (1894–1981)**
Uraufführung Musical: **am 23. Januar 1941 am Alvin Theatre (Dirigent: Maurice Abravanel)**
Uraufführung »Symphonic Nocturne«: **am 29. Juli 1949 im Lewisohn Stadium in New York City (New York Philharmonic; Dirigent: Maurice Abravanel)**

KURT WEILL UND LOTTE LENYA VOR IHREM HAUS IN NEW CITY, NY, DAS SIE SICH VON DEN EINNAHMEN AUS »LADY IN THE DARK« FINANZIERTEN.

bei müssen ihm die Arbeitsabläufe in den USA anfangs sehr fremd gewesen sein. Dass am Theater alles arbeitsteilig gelöst wurde und das eigene künstlerische Konzept nie bis zum Ende Bestand hatte, war Weill nicht gewohnt. Wahrscheinlich war er überhaupt der Einzige am Broadway, der darauf beharrte, seine Musik selbst zu orchestrieren. Wie auch immer: Er war entschlossen, es mit der amerikanischen Realität aufzunehmen – ganz oder gar nicht. Ab 1936 kommunizierte er nur noch auf Englisch. Ein Jahr darauf beantragten er und seine Frau Lotte Lenya die US-amerikanische Staatsbürgerschaft. Der Komponist sollte Deutschland nie wiedersehen.

Dass Kurt Weill sich der amerikanischen Theater- und Musikwelt so bereitwillig einfügte, hat europäische und speziell deutsche Beobachter immer irritiert. Gewiss war er (wie auch Brecht) schon früh fasziniert von den USA, etwa vom Rhythmus und Klang der Jazzbands. Aber man konnte immer den Eindruck haben, dass er vor seiner Emigration mit den amerikanischen Einflüssen in seiner Musik noch rein spielerisch umging, ironisierend und entzaubernd. Genau diese nüchterne Distanz zu Show und Glamour schien Kurt Weills Musik in seinen US-Jahren verloren zu gehen. Die Anpassung an den nationalen Geschmack war offenbar Teil seiner Entschlossenheit, nun ein US-Bürger zu sein. Der afroamerikanische Dichter Langston Hughes, der mit Weill an der Broadway-Oper »Street Scene« zusammenarbeiten sollte, nannte ihn deshalb einen »Volkskünstler«. »Wäre er«, schrieb Hughes, »nach Indien eingewandert und nicht in die USA, hätte er, wie ich fest glaube, wundervolle indische Musik geschrieben. Darum kann Deutschland Weill als Deutschen, Frankreich ihn als Franzosen, Amerika ihn als Amerikaner und ich ihn als Schwarzen ausgeben.«

## PSYCHOANALYSE ALS MUSICAL – »LADY IN THE DARK«

Weills Musik klang vielleicht niemals amerikanischer als in »Lady in the Dark«. Dieses erfolgreiche Broadway-Musical hatte seine Premiere im Januar 1941 am Alvin Theatre und erlebte dort 467 Vorstellungen, ehe die Inszenierung dann auf USA-Tournee ging. Die Idee zu dem Werk hatte der Theaterautor Moss Hart. Nachdem sich Hart nämlich einer Psychoanalyse unterzogen hatte, wollte er zu diesem Thema ein Bühnenstück schreiben. Als er irgendwann beschloss, dass es ein Musical sein sollte, brauchte er zwei Mitstreiter: einen Komponisten und einen Songtexter. Seine Wahl fiel auf Kurt Weill und Ira Gershwin, ein

wahrlich exquisites Team. Ira Gershwin war es zusammen mit seinem 1937 verstorbenen Bruder George gelungen, auch Gesellschaftskritik und Politsatire im Broadway-Musical unterzubringen. Dafür hatte Kurt Weill, der ehemalige Bertolt-Brecht-Kollaborator, hohen Respekt. Bereits 1928 hatte Weill die Gershwin-Brüder persönlich in Berlin kennengelernt.

Das Musical-Projekt »Lady in the Dark« mit Ira Gershwin als Songtexter war für Weill auch deshalb interessant, weil die Musik darin eine ganz besondere Rolle spielen sollte. Die weibliche Hauptfigur, die sich einer Psychoanalyse unterzieht, erlebt vier große Träume, die sie mit ihrem Analytiker bespricht. Sie träumt etwa davon, ein großer Bühnenstar zu sein oder einen Filmstar zu heiraten. Weills Musik nun ist komplett für diese Traumszenen reserviert, »so dass sich die Ebenen von Traum und Wirklichkeit klar voneinander abheben«, wie Moss Hart erklärt hat. Dieses Konzept, in dem die musikalischen Abschnitte »Inseln« bilden, die aus dem Fortgang des Dramas herausgenommen sind, ähnelt dem, was sich der frühe Kurt Weill als anti-naturalistische Opern-Revolution vorgestellt hatte. Auch Weill und Brecht, die politisch und menschlich nicht immer gut harmonierten, hatten sich in den 1920er Jahren in einer Idee vom »epischen Theater« getroffen, in dem sich die Musik nicht unterordnet, sondern ausschert, die Ebene wechselt, eine andere Welt eröffnet, kurz: Eigenes zu sagen hat. Das Konzept von »Lady in the Dark« setzte genau diese Eigenständigkeit der Musik um: Sprechtheater für die Realität, Musiktheater für die Traumwelt.

Jeder der vier »musikalischen Träume« im Musical besteht aus mehreren Melodien und Songs. Das Lied »My Ship«, Hauptthema des letzten Traums (»Childhood Dream«), dient zugleich als Leitmotiv des ganzen Musicals – es klingt daher auch in den vorigen Träumen bereits an. Und so wie sich auf der musikalischen »Traumebene« die realen Wünsche und Erlebnisse der Hauptfigur niederschlagen, ist auch Weills Musik als ein »Niederschlag« der Realität zu verstehen. Der Komponist bedient sich daher ganz bewusst bei amerikanischen Musikklischees. Seine Kompositionen für »Lady in the Dark«, so schreibt der Weill-Forscher David Drew, bestehen »aus nichts anderem als den Silkaten der zeitgenössischen Populärmusik«. So ist Weills »Childhood Dream« geradezu Inbegriff von Hollywood-Schmelz. Der »Circus Dream« dagegen zitiert die Stilistik typischer Zirkuskapellen und Swingshows. Weill kapituliert hier nicht vor dem Broadway, sondern er macht ihn zum Klangsymbol des Träumens. In »Lady in the Dark« komponiert er den amerikanischen Traum von Glanz und Erfolg. Nicht umsonst sind zwei der Songs auch zu Jazz-Standards geworden.

## INSTRUMENTALES MEDLEY

Dank dem »Symphonic Nocturne« von 1949 konnte sich ein kleiner Teil von Weills Broadway-Musik auch in den Konzertsaal retten. Dass der Komponist die Suite nicht selbst zusammengestellt und instrumentiert hat, lag wohl an anderen, dringenderen Verpflichtungen. (Im Oktober 1949 stand die Uraufführung von »Lost In The Stars« an.) So setzte sich in diesem Fall doch die Arbeitsteilung durch, die für die New Yorker Bühnenpraxis so typisch war. Robert Russell Bennett hat für die Suite die jeweiligen Haupt-Songs der vier musikalischen Träume ausgewählt, allerdings eben in rein instrumentaler Form. Ganz am Anfang erklingt die sanfte, kindheitsnahe Saxofonmelodie von »My Ship« – das Leitmotiv. Danach wechseln die Themen und Tempi in rascher Folge: Geheimnisvolle Traum-Atmosphäre weicht fröhlichem Narzissmus, gefolgt von nachdenklichem Bolero. Diese instrumentale Suite ohne Pause hat beinahe den Charakter eines Medleys oder Potpourris. In der zweiten Hälfte dominiert die Zirkus-Atmosphäre, die noch einmal auch an den Weill der 1920er Jahre erinnert, steigert sich dann aber zur glamourös angejazzten Bigband-Nummer mit Echos von Blues, Gershwin und Cab Calloway. Ganz zum Schluss kehrt das Leitmotiv wieder, sanft im Saxofon: »My Ship«.

—

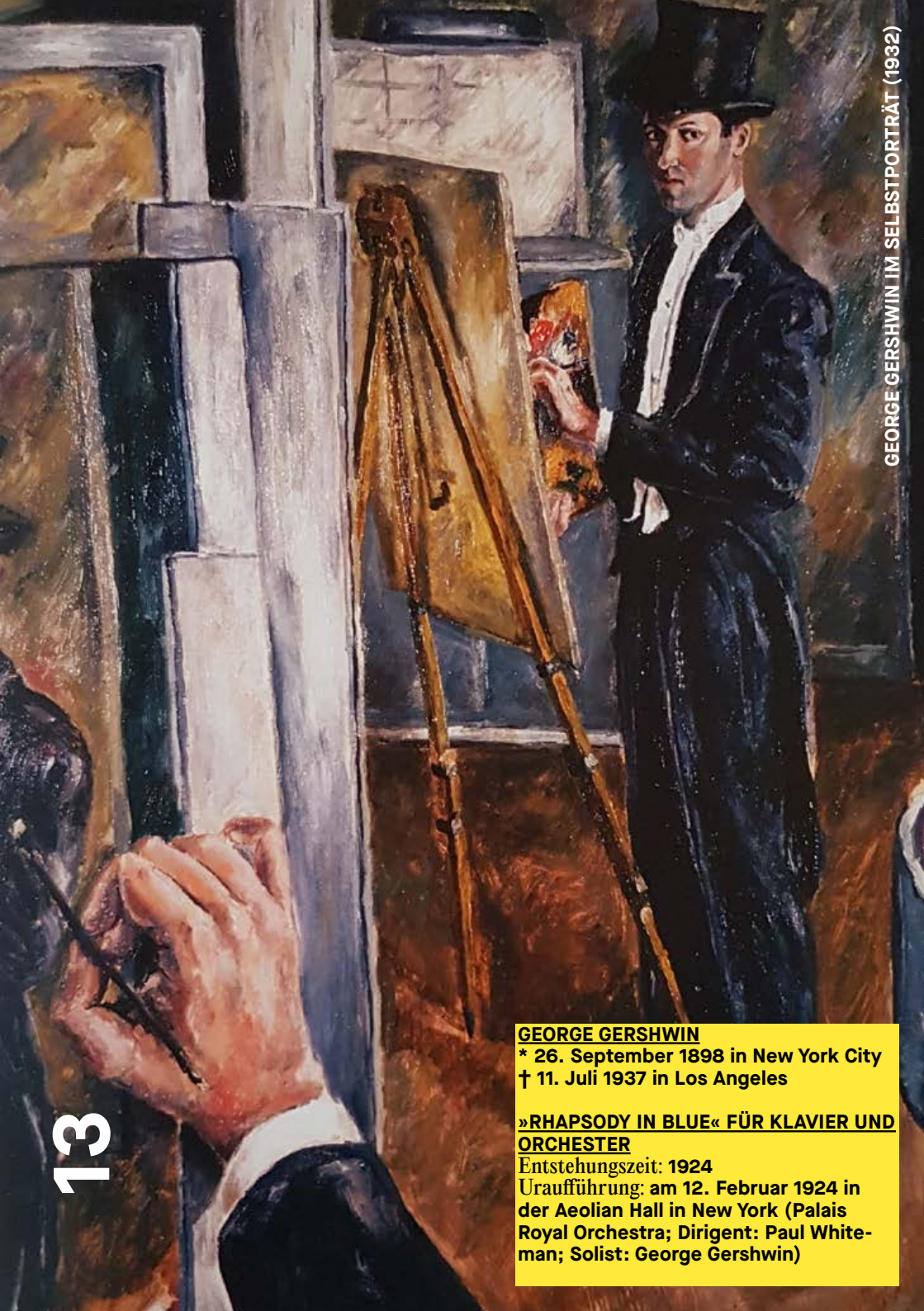
Hans-Jürgen Schaal

# GEORGE GERSHWIN: »RHAPSODY IN BLUE«

Manchmal muss es schnell gehen… Gerade einmal 36 Tage lagen zwischen Kompositionsbeginn und Uraufführung der »Rhapsody in Blue«. Vor diesen fünf Wochen war GEORGE GERSHWIN ein aufstrebender junger Songwriter, der sich am Broadway mit Musicals einen Namen gemacht hatte; danach eine internationale Berühmtheit, für die sich auch gehobene Musikkreise interessierten. Die »Rhapsody« wurde auf Anhieb ein durchschlagender Erfolg, die Einspielung mit dem Komponisten am Klavier verkaufte sich sensationell, mehrere Ballettkompanien setzten das Stück choreographisch um. Und im Jahr nach der Uraufführung, 1925, schaffte es Gershwin sogar auf die Titelseite des »Time«-Magazins – als erster Komponist der Musikgeschichte.

## EIN EXPERIMENT

Auftraggeber der »Rhapsody« und somit verantwortlich für deren kurze Entstehungszeit war Paul Whiteman, Dirigent eines der bekanntesten New Yorker Tanzorchester. Von Haus aus Geiger, träumte der umtriebige Whiteman davon, Klassik und Jazz zu einem neuen, spezifisch amerikanischen Musikstil zu vereinen. Bereits Ende 1923 hatte er ein Konzert mit der Sängerin Eva Gauthier veranstaltet, in dem er Werke beider Richtungen einander gegenüberstellte. Für das nächste Projekt mit dem programmatischen Titel »An Experiment in Modern Music« sollte ihm der 25-jährige Gershwin ein passendes Stück liefern.



GEORGE GERSHWIN IM SELBSTPORTRÄT (1932)

**GEORGE GERSHWIN**
*** 26. September 1898 in New York City**
**† 11. Juli 1937 in Los Angeles**

**»RHAPSODY IN BLUE« FÜR KLAVIER UND ORCHESTER**
Entstehungszeit: **1924**
Uraufführung: **am 12. Februar 1924 in der Aeolian Hall in New York (Palais Royal Orchestra; Dirigent: Paul Whiteman; Solist: George Gershwin)**

Dass die Wahl auf Gershwin fiel, war kein Zufall. Er und Whiteman kannten sich seit ihrer Tätigkeit für »George White's Scandals«, eine jährlich wechselnde Revueshow. Neben einer Reihe von Erfolgen – manche Shows kamen auf mehrere hundert Aufführungen am Stück – hatte es hier auch einen Flop gegeben: den Einakter »Blue Monday«. In ihm versuchte der Autor Buddy DeSylva, die afro-amerikanische Gegenwart mit den Mitteln des italienischen Verismo auf die Bühne zu bringen. Nach nur einer Vorstellung wurde diese Jazz-Oper wieder abgesetzt, aber Whiteman zeigte sich beeindruckt von Gershwins Fähigkeit, moderne Unterhaltungsmusik im klassischen Gewand zu präsentieren.

## ZEITNOT UND KONKURRENZDRUCK

Als Whiteman nun jedoch bei Gershwin anklopfte, lehnte dieser ab. Zu sehr nahm ihn sein neues Musical »Sweet Little Devil« unter Beschlag, dessen Premiere für den 21. Januar angesetzt war und für das erneut DeSylva die Songtexte geliefert hatte. Vielleicht scheute er sich auch, die große Bühne klassischer Musik zu betreten; immerhin sollte das Konzert in der renommierten Aeolian Hall stattfinden, Heimstätte der New Yorker Symphoniker. Gershwin blickte zwar auf einige Jahre Theoriestudium zurück, doch das Gefühl, für ernste Musik nur unzureichend ausgebildet zu sein, verfolgte ihn noch lange. 1928 bemühte er sich in Paris, Unterricht bei Maurice Ravel und Nadia Boulanger zu erhalten, die aber beide mit dem Hinweis, er sei bereits eine fertige Künstlerpersönlichkeit, ablehnten. Was auch immer also die Gründe gewesen waren, Gershwin stand nicht zur Verfügung.

Anstatt es dabei bewenden zu lassen, begann Whiteman nun erst recht die Werbetrommel für sein ehrgeiziges Projekt zu rühren. Er war nämlich nicht der einzige Bandleader in der Stadt, der mit einem Ausflug in die Welt der Klassik liebäugelte; seinen Konkurrenten Vincent Lopez etwa zog es in die Metropolitan Opera. Daraufhin ließ Whiteman einen Artikel in

**MUSIK IST MUSIK**

Während seiner sechsmonatigen Europa-Tour im Frühjahr 1928 traf George Gershwin auf zahlreiche führende Komponisten. Unter anderem folgte er einer Einladung Alban Bergs nach Wien. Die Musik der Zweiten Wiener Schule interessierte Gershwin, wobei er niemals ernsthafte Versuche unternahm, Stilelemente daraus zu übernehmen. Zur Begrüßung des amerikanischen Gastes ließ Berg seine »Lyrische Suite« für Streichquartett aufführen, ein streng atonales Werk. Danach forderte Berg Gershwin auf, sich ans Klavier zu setzen und eigene Werke zu spielen. Gershwin zögerte. Wie sollte seine Musik die eben gehörte ergänzen? Berg nahm die Irritation seines Gastes wahr und fügte hinzu: »Musik ist Musik, Mr. Gershwin!«

AEOLIAN HALL IN MANHATTAN, URAUFFÜHRUNGSORT DER »RHAPSODY IN BLUE«

der New York Tribune publizieren, in dem es hieß, Gershwin arbeite an einem Stück für das Februar-Konzert.

## TEAMWORK

Der Komponist spielte gerade mit seinem Autorenfreund DeSylva Billard, als sein älterer Bruder Ira ihn mit dem druckfrischen Artikel überraschte. Bei einem Telefonat am nächsten Morgen gelang es Whiteman tatsächlich, Gershwin davon zu überzeugen, die Musik doch noch zu liefern. Angesichts des Zeitdrucks versprach er ihm die Hilfe seines erfahrenen Arrangeurs Ferde Gofré, der zu diesem Zweck sogar für einige Wochen bei dem Komponisten einzog. Gershwin schrieb die »Rhapsody« in einer Version für zwei Klaviere mit zahlreichen Hinweisen zur Instrumentierung, die Gofré, Abkömmling einer deutschen Musikerfamilie, dann exakt an die Fähigkeiten des 23-köpfigen Whiteman-Orchesters anpasste. Fünf Tage vor der Premiere war das Teamwork abgeschlossen.

## DER RHYTHMUS DER GROSSSTADT

Aber wie kommt man in einer solchen Stresssituation zu musikalischen Einfällen? Lassen wir Gershwin selbst berichten: »Es war im Zug, mit seinen stählernen Rhythmen, seinem rasselnden Knall, was für einen Komponisten so oft so anregend ist… Und da hörte ich plötzlich – und sah sogar auf dem Papier – den kompletten Aufbau der Rhapsody, von Anfang bis Ende. Ich hörte sie als eine Art musikalisches Kaleidoskop Amerikas, unseres riesigen Schmelztiegels, unseres unvergleichlichen nationalen Schwungs, unseres großstädtischen Wahnsinns. Als ich in Boston ankam, hatte ich eine klare Vorstellung vom

Plot des Stücks…«, so Gershwin 1931 gegenüber seinem Biographen Isaac Goldberg.

Zweierlei ist an diesem Zitat bemerkenswert. Zum einen der Hinweis auf die Dominanz des Rhythmischen nicht nur im erklingenden Werk, sondern schon bei der Erfindung. Die »Rhapsody in Blue« scheint geradezu aus dem Rhythmus geboren. Und dann der konkrete Bezug zur US-amerikanischen Gegenwart, zur Lebenswelt der Großstadt, der den Intentionen Whitemans zweifellos entsprach – so stand bereits der erwähnte Artikel in der New York Tribune unter dem Motto »What Is American Music?« Dazu passt, dass Gershwin das Stück ursprünglich »American Rhapsody« nennen wollte; es war sein Bruder Ira, der nach dem Besuch einer Ausstellung mit abstrakten Gemälden den neuen Titel vorschlug.

## JAZZ-FEELING

Zum Erkennungszeichen der »Rhapsody in Blue« wurden ihre Anfangstakte mit dem berühmten Klarinettensolo: ein Triller in tiefer Lage, dann das Emporschnellen auf b", aus dem sich eine markante Melodie löst. Jazz-Feeling entsteht nicht nur durch die typischen Blue Notes, Synkopen und Instrumentalfarben, sondern auch durch das Glissando vor dem Hochton, das ein spontaner Probeneinfall des Klarinettisten Ross Gorman war und das Gershwin sofort akzeptierte. In der Einleitung blitzt noch ein weiteres Hauptthema auf, doch werden beide erst später, durch das Klavier bzw. das Orchester, voll ausformuliert. Insgesamt lassen sich fünf zentrale Themen unterscheiden, allesamt dem Jazz-Idiom verpflichtet: rhythmisch, melodisch, instrumentatorisch. Nur das fünfte tanzt etwas aus der Reihe, eine wehmütige Kantilene der Streicher und Holzbläser, die bei der Wiederholung in spätromantischem Grandioso erblüht – Tschaikowsky und Rachmaninow lassen grüßen. Ohne Jazz geht es aber auch hier nicht: Erst antworten Horn und Banjo, später gestopfte Trompete und Klavier mit einer vertrackt rhythmisierten, chromatisch »verschmutzten« Figur, die das Pathos augenzwinkernd erdet.

## KLASSISCHES VORBILD

Und was ist nun »klassisch« an der »Rhapsody in Blue«? Die Themen selbst sicher nicht, aber vielleicht die Form? Tatsächlich scheint sich Gershwin an einem bekannten Modell zu orientieren: den Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt. Mit diesen teilt sein Werk den raschen Wechsel der Ideen und Stimmungen, die Spontaneität im Aufgreifen und Erfinden von Melodien, die Virtuosität und das Zirzensische – eine freie, aber keinesfalls chaotische Formanlage. Parallel hierzu »arbeitet« Gershwin mit seinem thematischen Material, wenn auch eher spielerisch, mit Hilfe von Sequenzen, Varianten, Imitationen und der Kombination von Themenbestandteilen. Die Transformation der lyrischen Streicher-Kantilene in hämmerndes Oktavengewitter kurz vor Ende des Stücks geht ebenfalls auf Liszt zurück.

## BUNT GEMISCHTES PUBLIKUM

Beim Premierenkonzert der »Rhapsody in Blue« waren sowohl Programm wie auch Zuhörerschaft bunt gemischt. Es gab Songs von Irving Berlin und Jerome Kern, Orchesterwerke von Victor Herbert und Edward Elgar; im Publikum saßen Schlagersänger und Jazzmusiker neben Berühmtheiten wie Igor Strawinsky, Fritz Kreisler und Leopold Stokowski. Auch wenn der Chor kritischer Stimmen, vor allem aus dem klassischen Lager, lange nicht verstummen sollte, konnte dies den Siegeszug der »Rhapsody« nicht aufhalten. Schon 1926 erstellte Gofré ein Arrangement für Theaterorchester mittlerer Größe, 1942 folgte eine Fassung für Symphonieorchester. In finanzieller Hinsicht war das »Experiment« übrigens ein echtes Desaster – aber das dürfte Whiteman durch Einspielungen und Auftritte mit »seinem« Stück in den folgenden Jahren mehr als ausgeglichen haben.

—

Marcus Imbsweiler

# Komponieren im Schatten McCarthys

# LEONARD BERNSTEIN: »ON THE WATERFRONT«

**»On the Waterfront« von Elia Kazan: ein ebenso grandioser wie problematischer Film. Ursprünglich hatte der Regisseur ein Drehbuch Arthur Millers über Korruption im Hafenmilieu verfilmen wollen, was jedoch an des Schriftstellers Weigerung scheiterte, seine Schurken zu Kommunisten umzuschreiben. Daraufhin bezichtigte Kazan Arthur Miller vor dem McCarthy-Ausschuss antiamerikanischer Gesinnung und setzte so eine Kampagne in Gang, die der Dramatiker in seinem Stück »Hexenjagd« (1953) verarbeitete. Aber auch Kazans Film »On the Waterfront« (1954), der das Sujet von Millers Skript mit einer neuen Story verknüpft, spiegelt die Zwänge dieser Jahre: Ein junger Dockarbeiter bricht aus den kriminellen Verflechtungen seiner Umgebung aus, indem er den eigenen Bruder und seine Kumpane verrät: die Denunziation erscheint legitim, weil sie im Dienste »höherer Gerechtigkeit« steht.**

## ENTTÄUSCHUNGEN IM SCHNEIDERAUM

**Wohl wegen dieser deutlich affirmativen Haltung wurde der Film mit Oscars überhäuft. Dass hingegen der Komponist der Filmmusik, LEONARD BERNSTEIN, leer ausging, werteten viele als Reaktion auf dessen Nähe zur politischen Linken und sein Eintreten für Denunzierte wie Hanns Eisler. Zur Kooperation Bernsteins mit Elia Kazan war es ohnehin nur durch das überzeugende Spiel der Hauptdarsteller, allen voran Marlon Brando, gekommen. Dagegen dürften Bedenken gegen die »dienende«**

LEONARD UND FELICIA BERNSTEIN (1957)

**LEONARD BERNSTEIN**
*** 25. August 1918 in Lawrence (Massachusetts / USA)**
**† 14. Oktober 1990 in New York**

**»ON THE WATERFRONT«**
Entstehungszeit: **1954/55**
Widmung: **»For My Son, Alexander«**
Uraufführung: **am 11. August 1955 im Rahmen des Tanglewood Festivals (Boston Symphony Orchestra; Dirigent: Leonard Bernstein)**

»›On the Waterfront‹ kann als Äquivalent zu Tschaikowskys Ouvertüre ›Romeo und Julia‹ gesehen werden, mit den Hauptfiguren des Films, Terry und Edie, als dem unglückseligen Liebespaar.«

**HUMPHREY BURTON, BERNSTEINS BIOGRAF**

Funktion seiner Musik anfangs kaum eine Rolle gespielt haben; Bernstein kannte genug Beispiele für eine gelungene Zusammenarbeit zwischen Regisseur und (Film-) Komponist. Umso ernüchternder müssen für ihn die Beratungen im Schneideraum der Columbia Pictures gewesen sein, wo Note für Note seiner minutiös austarierten Partitur gekappt oder von Geräuschen und Dialogen übertönt wurde. »Und so sitzt der Komponist da«, erinnerte sich Bernstein später, »protestiert zwar nach Kräften, muss sich am Ende aber doch mit allem abfinden und den unvermeidlichen Verlust eines guten Teils der Partitur hinnehmen.« Sein einziger – schwacher – Trost: »Du kannst das doch immer noch in einer Suite verwenden...«

## IDEELLE DRAMATURGIE

Bernstein hielt sich denn auch an die übliche Verfahrensweise Aaron Coplands: Er kompilierte das Material der Filmmusik – auch jenes, das den zahlreichen Schnitten zum Opfer gefallen war – zu einer Suite, indem er straffte, zusammenfasste und Übergänge schaffte. Vier Fünftel übernahm er praktisch unverändert der Vorlage, den Rest komponierte er hinzu, und zwar so, dass die Dramaturgie des Films – nicht als chronologische, aber als ideelle – erhalten blieb: Die zentralen Charaktere und Konflikte der Vorlage kehren in den fünf Teilen der Suite wieder. Aus einer aufwärts strebenden Terzbewegung entwickelt sich das Hauptthema der Suite, das ursprünglich dem Protagonisten Terry zugeordnet ist. Was im Film praktisch untergeht, tritt nun in den Vordergrund: die kontrapunktische Verarbeitung des Themas in den Bläsern. Den zweiten Teil der Suite gestaltet Bernstein als vom Schlagzeug dominierte Variationen-Episode, in deren Eruptionen sich die brutale Welt der Hafenarbeiter spiegelt. Der dritte Teil ist der Liebesgeschichte zwischen Terry und Edie gewidmet und entsprechend lyrisch gehalten, während im vierten die Konflikte zwischen Terry und seinen Gegnern, zwischen Gewissen und Verdrängen auf einen Höhepunkt zusteuern. Wenn der Schlussteil das Anfangsthema im doppelten Fortissimo bringt, so signalisiert dies auch ohne sichtbare Filmhandlung, wer der moralische Sieger ist.

## MEHR ALS NUR FILMMUSIK

Dass Bernsteins Komposition effektvoll, intelligent, farbig ist, steht außer Zweifel – aber taugt sie auch als Filmmusik? Ganz offensichtlich stehen die Qualitäten seiner »Symphonic Suite«, ihre Eigenständigkeit, ihre deutlich profilierten Charaktere und Stimmungen, zum Ideal einer bloß untermalenden Filmmusik quer. Bernsteins »On the Waterfront« begleitet nicht bloß die Dialog- und Handlungselemente einer Szene, sondern zieht durch ihre kunstvolle Polyphonie und neuartige Instrumentation die Aufmerksamkeit des Kinogängers auf sich selbst als auf ein Produkt mit Eigenwert. Unlösbares Dilemma jeder ehrgeizigen Filmkomposition: Wo sie ihren eigenen musikalischen Gesetzen folgt, untergräbt sie die Macht der Bilder.

—

Marcus Imbsweiler

# Wayne Marshall **DIRIGENT UND KLAVIER**

Der britische Dirigent, Organist und Pianist Wayne Marshall ist weltbekannt für seine Musikalität und Vielseitigkeit sowohl am Dirigentenpult als auch an den Tasten. Er war Chefdirigent des WDR Funkhausorchesters Köln (2014–2020) und Erster Gastdirigent des Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi (2007–2013). Er ist ein gefeierter Interpret der Musik von George Gershwin, Leonard Bernstein und anderen amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts und hat u. a von Bernstein »Candide« an der Deutschen Staatsoper Berlin, »Mass« mit dem Orchestre de Paris und »A White House Cantata« mit dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra geleitet sowie John Harbisons »The Great Gatsby« an der Dresdner Semperoper, Jake Heggies »Dead Man Walking« an der Montreal Opera und zahlreiche Produktionen von »Porgy and Bess« (u. a. Opera Comique, Paris, Washington National Opera und Dallas Opera) dirigiert.

Zu den jüngsten Höhepunkten als Dirigent zählen sein von der Kritik gefeiertes Debüt bei den Berliner Philharmonikern im Jahr 2021 sowie Debüts bei den Münchner Philharmonikern, der Tonhalle Zürich, dem Münchner Rundfunkorchester, dem Frankfurter Rundfunkorchester und den Symphonieorchestern von Baltimore, Seattle und Chicago. Wayne Marshall hat regelmäßig mit dem Tonkünstler-Orchester, den Tschechischen, Rotterdamer, Osloer und Straßburger Philharmonikern, dem RSO Wien und dem Orchestre de Paris zusammengearbeitet; mit den BBC Singers war er mehrfach zu hören und trat als Solist und Dirigent bei den BBC Proms auf. Im Jahr 2021 gab er sein Debüt beim Edinburgh International Festival mit Musik von Richard Rodgers und Oscar Hammerstein zusammen mit der Soparnistin Danielle de Niese. 2022 folgte sein Debüt beim Scottish Chamber Orchestra. Sein jüngstes Debüt an der Opera de Lyon mit Bernsteins »Candide« wurde hoch gelobt.

In der Saison 2023/24 debütiert Wayne Marshall als Dirigent beim Vancouver Symphony Orchestra, beim Nashville und beim Baltimore Symphony Orchestra sowie beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Im Jahr 2024 wird er mit dem ORF-Radio-Sinfonieorchester eine ausgedehnte Tournee durch China unternehmen sowie mit dem WDR-Sinfonieorchester auf Konzertreise gehen, um das hundertjährige Bestehen der »Rhapsody in Blue« zu feiern.

Zu seinen zahlreichen Ehrungen gehören die Ehrendoktorwürde der Bournemouth University (2004), Fellowship of the Royal College of Music (2010), der Golden Jubilee Award der Regierung von Barbados (2016) und die Ernennung zum Officer of the Order of the British Empire (OBE) im Jahr 2021. Im März 2024 wird ihm die Ehrendoktorwürde der Coventry University verliehen. Wayne Marshall ist stolz darauf, ein Botschafter des London Music Fund zu sein.

# #MPHIL Tipp
# WALTRAUD MEIER ALS SPRECHERIN IN »OEDIPUS REX«

Sie gilt als eine der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit: Mezzosopranistin Waltraud Meier war auf den Opern- und Konzertbühnen der Welt zu Hause und beeindruckte Publikum wie Kritik nicht zuletzt durch ihre zahlreichen Wagner-Interpretationen. Nachdem sie im Oktober 2023 ihren Abschied als Sängerin feierte, kehrt sie nun als Sprecherin für »Oedipus Rex« auf die Bühne zurück. Unter der Leitung von Santtu-Matias Rouvali wird das Opern-Oratorium von Komponist Igor Strawinsky und Dichter Jean Cocteau konzertant in der Isarphilharmonie zu erleben sein. Ihr außergewöhnliches musikalisches Gespür sowie ihre warme, einfühlsame Stimme machen Waltraud Meier dabei zur idealen Besetzung. Sie ist das Bindeglied zwischen Publikum und Werk und vermittelt als Erzählerin die in Latein verfasste Handlung und Charaktere sowie die mythologischen Hintergründe durch deutsche Zwischentexte. Bei den Münchner Philharmonikern gern gesehener Gast konzertierte Waltraud Meier zuletzt 2007 – umso größer ist daher die Freude über die erneute Zusammenarbeit im März 2024.

**FR. 22.03.2024 19:30 Uhr**
**5. Abo C**
**SA. 23.03.2024 19 UHR**
**5. Abo F**

Jean Sibelius **Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105**
Igor Strawinsky **»Oedipux rex«, Opern-Oratorium**

**Dirigent SANTTU-MATIAS ROUVALI**
**Oedipus PAUL APPLEBY**
**Iokaste EKATERINA SEMENCHUK**
**Kreon & ein Bote DEREK WELTON**
**Hirte GYULA RAB**
**Sprecherin WALTRAUD MEIER**

**MÄNNERCHOR DES PHILHARMONISCHEN CHORES MÜNCHEN**
**Einstudierung: ANDREAS HERRMANN**

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

# Vorschau

**FR. 22.03.2024 19:30 Uhr**
**5. Abo C**
**SO. 23.03.2024 19 Uhr**
**5. Abo F**

Jean Sibelius **Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105**
Igor Strawinsky **»Oedipux rex«, Opern-Oratorium**

**Dirigent SANTTU-MATIAS ROUVALI**

**Oedipus PAUL APPLEBY, Iokaste EKATERINA SEMENCHUK**

**Kreon & Ein Bote DEREK WELTON, Teiresias SHENYANG**
**Hirte GYULA RAB**

**Sprecherin WALTRAUD MEIER**

**MÄNNERCHOR DES PHILHARMONISCHEN CHORES MÜNCHEN**
**Einstudierung: ANDREAS HERRMANN**

**FR. 05.04.2024 19:30 Uhr**
**3. Abo H4**
**SA. 06.04.2024 19 Uhr**
**6. Abo D**

Jean Sibelius **»Tapiola« Tondichtung für großes Orchester op. 112**
Gustav Mahler **Symphonie Nr. 5 cis-Moll**

**Dirigent DANIEL HARDING**

**MI. 10.04.2024 19:30 Uhr**
**6. Abo A**
**DO. 11.04.2024 19:30 Uhr**
**6. Abo B**

Thierry Escaich **»Au-delà du rêve«, Konzert für Violine und Orchester (Auftragswerk und Uraufführung)**
Anton Bruckner **Symphonie Nr. 4 Es-Dur WAB 104 »Romantische«**

**Dirigent DANIEL HARDING**
**Violine RENAUD CAPUÇON**

**FR. 26.04.2024 19:30 Uhr**
**6. Abo C**
**SA. 27.04.2024 19 Uhr**
**6. Abo F / 3. Abo I4**

Witold Lutosławski **Konzert für Violoncello und Orchester**
Antonín Dvořák **Symphonie Nr. 7 d-Moll op. 70**

**Dirigent KRZYSZTOF URBAŃSKI**
**Violoncello SOL GABETTA**

**SO. 28.04.2024 11 Uhr**
**Festsaal,**
**Münchner Künstlerhaus**

# »FANTASTISCHE FORMEN«
## 7. KAMMERKONZERT

Antal Dorati **Notturno und Capriccio für Oboe und Streichquartett**
Robert Schumann **Streichquartett A-Dur op. 41/3**
Benjamin Britten **»Phantasy Quartet« für Oboe, Violine, Viola und Violoncello op. 2**
Arnold Bax **Quintett für Oboe und Streicher**

**Oboe ANDREY GODIK**
**Violine IASON KERAMIDIS**
**Violine MEGUMI OKAYA**
**Viola JULIO LÓPEZ**
**Violoncello THOMAS RUGE**

VORSCHAU

## 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°
ANNIKA BERNKLAU°

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

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

24

# Flöten
MICHAEL MARTIN KOFLER SOLO
HERMAN VAN KOGELENBERG SOLO
MARTIN BELIČ 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 AMBROSIUS
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

# Pauken
STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

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

# Harfe
TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSEN°

Orchestervorstand
ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant
PAUL MÜLLER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

25

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: Kai Marius Schabram, Hans-Jürgen Schaal, Marcus Imbsweiler
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographie: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren.
Jeder Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsinhabenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE
Abbildung zu Erich Wolfgang Korngold: korngold-society.org; Abbildungen zu Kurt Weill: wikimedia commons; Abbildungen zu George Gershwin: Dietrich Erben, Komponistenporträts – Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008; wikimedia commons; Abbildung zu Leonard Berstein: wikimedia commons;
– Wayne Marshall: © Charles Best
– Waltraud Meier: © Nomi Baumgartl

# 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

In freundschaftlicher Zusammenarbeit mit

mphil.de/spielfeld-klassik

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de

GASTEIG HP8