

MPHIL0004

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Schubert

SYMPHONY NO. 8
"UNFINISHED"

Dvořák

SYMPHONY NO. 9
"FROM THE NEW WORLD"

SERGIU CELIBIDACHE



This release follows the most common numbering of Schubert's symphonies in the English-speaking world, counting the "Unfinished" as Symphony No. 8, not No. 7.

Die vorliegende Aufnahme folgt der in der englischsprachigen Welt üblichen Nummerierung von Schuberts Symphonien und zählt die »Unvollendete« als Symphonie Nr. 8, nicht Nr. 7.

Franz Schubert

(1797–1828)

Symphony No. 8 in B minor "Unfinished" D 759

Symphonie Nr. 8 h-Moll »Unvollendete«

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro moderato | 12:14 |
| 2 | 2. Andante con moto | 12:22 |
| 3 | Applause · Applaus | 0:43 |

Antonín Dvořák

(1841–1904)

Symphony No. 9 in E minor "From the New World" op. 95

Symphonie Nr. 9 e-Moll »Aus der Neuen Welt«

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 4 | 1. Adagio – Allegro molto | 10:48 |
| 5 | 2. Largo | 16:43 |
| 6 | 3. Molto vivace – Poco sostenuto | 8:35 |
| 7 | 4. Allegro con fuoco | 12:12 |
| 8 | Applause · Applaus | 0:31 |

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

SERGIU CELIBIDACHE

A perfect fragment

Schubert's B minor Symphony is known as his "Unfinished". Time and again observers have asked themselves why the composer broke off his work on the score and whether he ever really intended to complete it. However, the name "Unfinished" is not Schubert's: in fact, he was initially so firmly bound to the norm of a four-movement symphony such as Beethoven was still writing that he began a third movement – a Scherzo – and there is little doubt that this would have been followed as a matter of course by a fourth and final movement. In the event he abandoned his sketches after 128 bars. Today the "Unfinished" does not strike us as a torso but as a two-movement tone poem of great individuality and remarkable balance.

It is possible that the "unfinished" aspect of the symphony is the result of the demands that Schubert placed on himself. Working in the immediate aftermath of Beethoven, he nonetheless wanted to create something that was distinctively his own. The music of his great contem-

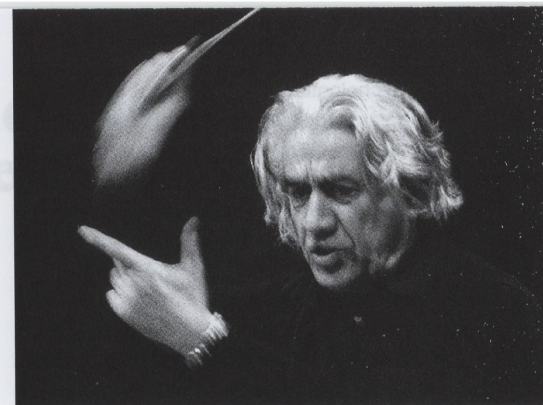
porary, who had been living in Vienna for almost a quarter of a century and whom Schubert admired unreservedly, presented both an obstacle in Schubert's path and a challenge to be overcome. The crisis that this triggered in his own symphonic output is revealed in various ways. More than four years separate the completion of his Sixth Symphony and his work on the "Unfinished". This was a period that produced only drafts and sketches. At the same time Schubert changed his working method. Previously he had tended to proceed directly to the full score, notating it swiftly and directly, but now he became self-critical to a fault and was no longer sure of himself. He began by producing piano sketches and only then went on to orchestrate them during a second stage in the compositional process.

The belatedness of the "Unfinished" Symphony's premiere, in Vienna on 17 December 1865 – long after Schubert's death – may be explained by the fact that Anselm Hüttenbrenner, a second-rate composer whom Schubert num-

bered among his friends, kept the score under lock and key for four decades, with the result that it was believed to be lost. The assumption that Schubert gave the autograph to Hüttenbrenner in the expectation that he would pass it on to the Styrian Music Society in Graz as a way of thanking the society for electing him an honorary member in 1823 is called into question by the fact that Hüttenbrenner kept the manuscript himself.

All that we can say for certain is that the conductor Johann Herbeck managed to establish the whereabouts of the autograph score and travelled to Graz, where he persuaded Hüttenbrenner to let him have the work, albeit on one condition. The concert at which Schubert's symphony was to be performed was also to feature Hüttenbrenner's own Overture in C minor. The poster for the concert specifically stated that "Herr Hüttenbrenner in Graz has been kind enough to hand over the original manuscript of the first and second movements of the B minor Symphony that Schubert wrote in October 1822, when he reached only the start of the third movement".

Ever since this belated premiere, critical responses to it have been enthusiastic. Writing in 1889, for example, Hugo Wolf praised it for its concentrated form and for the individual stamp of Schubert's musical language: "The Symphony in B minor is not only more concise, more uniform in structure, than the Symphony in C ma-



for; in its themes the dramatic Schubert speaks to us just as persuasively as the elegiac dreamer. In it he presents himself as completely as in the Lieder, in which, to be sure, he achieved the utmost."

The high regard in which the B minor Symphony is held is based on a musical language that is radically different from Beethoven's and from the tradition that Beethoven influenced. A cornucopia of songlike themes is spread out before us, but Schubert is less inclined to develop and rework them than to repeat them, in that way ensuring that they become lodged in the listener's memory. The uniformity of the mood is not disrupted by any extensive dramatic developments and conflicts that demand and achieve a resolution. Even so, the mood encompasses passionate outbursts and sudden changes of expression. These fissures reveal or at least

hint at psychological and emotional depths and are significant, for they invest Schubert's music with the decisive dimension that has persuaded 21st-century composers such as Wolfgang Rihm to engage with Schubert creatively.

The opening movement is in B minor, a key very rarely used in symphonies. As such, it already contains *in nuce* the extraordinary and unique nature of the work. Indeed, nothing in Schubert's earlier development as a composer had hinted at such a turn of events. It is not easy to define the character of the key of B minor. In his sketches for his Cello Sonata op. 102 no. 2, Beethoven had noted, "B minor black key". And in his *Aesthetics of Music* – published posthumously in 1806 – Christian Friedrich Daniel Schubart had interpreted it as the "key of patience, of calmly awaiting one's fate and of submission to divine providence. That is why its lament is so gentle without ever breaking out into offensive grumbling or whimpering." The slow second movement is likewise marked by the character of its tonality, E major being a key used to express sublimity and solemn seriousness, especially in slow movements.

The semantic field of these two movements is defined, therefore, by its keys, and as such might support the suggestion put forward by Arnold Schering in 1939 that there is a close connection between the music of the "Unfinished" Symphony and Schubert's allegorical nar-

rative *My Dream*, which dates from 3 July 1822. If this is so, then the affecting and profoundly moving music of the opening movement might be related to ideas about the transience of life. In his dream Schubert imagines himself rejected by his father: "My heart full of infinite love for those who disdained it, I wandered into far-off regions. For long years I felt torn between the greatest grief and the greatest love." The narrator hears that his mother has died and so he hurries home, accompanying her to her grave. But all too soon he is once again spurned by his father: "And I turned away a second time, and with a heart filled with endless love for those who scorned me, I again wandered far away. For many and many a year I sang songs. Whenever I attempted to sing of love, it turned to pain. And again, when I tried to sing of pain, it turned to love."

The second part of Schubert's narrative may indicate the mood of the second movement. Here Schubert reflects on life after death, when "many youths and old men walked as though in everlasting bliss. [...] I too longed sorely to walk there [...] and before I was aware of it, I found myself in the circle, which uttered a wondrously lovely sound; and I felt as though eternal bliss were gathered together into a single moment. My father too I saw, reconciled and loving. He took me in his arms and wept. But not as much as I."

PETER ANDRASCHKE

Translation: texthouse

From the new world – for the new world

It was not long before the whole of the musical world knew that the president of New York's National Conservatory of Music, Jeannette Thurber, had telegraphed the Prague composer Antonín Dvořák in June 1891 to offer him the post of artistic director and a chair in composition at her institute. Two factors were of particular importance in prompting her approach: the new artistic director was to be a famous European composer whose reputation would enhance her institute's standing; and he should be a national composer. Time and again she had expressed her desire to create an independent school of national American music free from all foreign influences. This was her great dream. And Antonín Dvořák from Prague, on whom her choice fell, met both of these conditions. His works – notably his *Slavonic Dances*, Sixth Symphony, Violin Concerto and *Stabat Mater* – had first found their way into American concert halls as early as 1879, turning Dvořák almost overnight into a household name, a composer famous

for a musical language marked by elements of Czech and Slav folk music. Along with Brahms, Bruckner and a handful of others, Dvořák was also regarded at this time as one of the greatest living composers in Europe. He was also the recipient of honorary doctorates from Prague's Charles University and from the University of Cambridge. Dvořák hesitated before accepting Thurber's offer, but on 26 September 1892 he arrived in New York with his wife Anna and two of their six children. New York remained their home until April 1895.

Dvořák took very seriously the expectations that were placed on him with regard to the creation of a new national school of music in America, expectations summed up by Colonel Henry Lee Higginson in the speech that he delivered on 21 October 1892, welcoming Dvořák to New York: the composer, it was hoped, would "add the new world of music to the continent which Columbus found". The composer's willingness to take on this challenge emerges from a letter that

he wrote to a friend in Bohemia on 27 November 1892: "America is awaiting great things from me, and mainly that I show them the way to the promised land and the realm of a new independent art: in short, to create a national music. [...] This will certainly be a great and lofty task, and I hope that with God's help I shall succeed in it."

The critical question was what sort of folk material might form the basis of such an endeavour. Encouraged by the work of his pupils, who included not only Rubin Goldmark (later to be the teacher of Aaron Copland and George Gershwin) and Harry Rowe Shelley (who later taught Charles Ives) but also a number of black students such as Maurice Arnold Strothotte and Will Marion Cook, Dvořák set out to find a possible folk basis for such music and began to take an increasing interest in the music of black and native Americans. At his request, Harry Thacker Burleigh – an African-American vocal student at the National Conservatory for whom he prepared an arrangement of Stephen Foster's well-known song *Old Folks at Home* – sang him spirituals and plantation songs, while the music critic Henry Krehbiel provided transcriptions of various native American melodies. He also attended a performance of Buffalo Bill's Wild West Show in New York, which included "Indian" dances and songs, and he almost certainly consulted Theodore Baker's 1882 study of the music of the native Americans.

As he explained in an interview published in the *New York Herald* on 21 May 1893, Dvořák became convinced in the course of his quest that "the future music of this country must be founded upon what are called the negro melodies. This must be the real foundation of any serious and original school of composition to be developed in the United States. [...] These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are American. [...] All of the great musicians have borrowed from the songs of the common people. [...] Only in this way can a musician express the true sentiment of his people. [...] In the negro melodies of America I discover all that is needed for a great and noble school of music. They are pathetic, tender, passionate, melancholy, solemn, religious, bold, merry, gay or what you will." Dvořák's view did not go unchallenged. Edward MacDowell, an American composer who had studied in France and Germany and who since 1888 had been living in Boston, was of the view that "what we must arrive at is the youthful optimistic vitality and the undaunted tenacity of spirit that characterizes the American man" and that only the music that expressed the way of life of America's white population could be truly American. Others, too, asserted that it showed a lack of taste to derive musical ideas from plantation songs. Dvořák responded by referring his critics to the first work that he wrote in America. In it he claimed to have taken American folk mu-

sic as his starting point and used it to "portray characteristics, such as are distinctively American", in that way lending the symphony a specifically American local colour. Among these characteristics, Dvořák numbered pentatonic scales and the flattened leading note, plagal cadences, a particular way of encircling the melodic note, pedal points, drone accompaniments, syncopations, rhythmic ostinatos and the "Scotch snap", with its long-short-short-long rhythm. Almost all of the themes of his new symphony, which he composed between 10 January and 24 May 1893, reveal one or more of these characteristics.

According to the reminiscences of Dvořák's New York assistant, Josef Kovařík, it was only during the rehearsals for the symphony in December 1893 that the composer came up with a title for the new work and spontaneously added it to the existing title page in order to express the fact that in Dvořák's words this was the first work that he had written in America. But a glance at the original title page calls this account into question: the alleged addition does not differ from the rest of the title page either in the type of ink used or in the handwriting. Nor does it give the impression that it was belatedly added as an afterthought to an existing text. No, it must from the outset have been an integral part of the title and to have appeared on the folio in question as a programmatic reminder of

the memorable words with which the composer had been welcomed to New York over a year earlier, when Higginson had referred to "two new worlds": the new world of Columbus and the new world of music. Writers on music continue to argue over the assertion that Dvořák – who in a letter written in 1894 claimed that his E minor Symphony had "taken the whole of America by storm" – made a significant contribution to American music, which was still in its infancy at this time. But what is beyond doubt is that his classes at the National Conservatory of Music opened up new horizons and that his artistry and convictions sparked a debate in America that helped to demolish a number of prejudices. Above all, his music provided a stimulus that was to prove artistically productive.

KLAUS DÖGE

Translation: texthouse

Vollendetes Fragment

Schuberts h-Moll-Symphonie ist uns als die »Unvollendete« bekannt. Vielfältige Überlegungen wurden immer wieder darüber angestellt, warum Schubert diese Komposition abgebrochen hat und ob er sie wirklich weiterführen wollte. Auch wenn der Beiname nicht von Schubert stammt, so war doch die Norm des viersätzigen Symphoniezyklus, wie sie noch für Beethoven gegolten hat, zunächst auch für Schubert so sehr Verpflichtung, dass er als 3. Satz ein Scherzo begann, dem selbstverständlich ein Finale folgen musste. Er hat sein Bemühen allerdings nach 128 Takten abgebrochen. Uns erscheint die »Unvollendete« heute nicht als Torso, sondern als individuelle Tondichtung in zwei Sätzen von ausgewogenem Gleichgewicht.

Möglicherweise hat das »Unvollendete« der Symphonie mit dem Anspruch eines Komponisten an sich selbst zu tun, der in der unmittelbaren Nachfolge Beethovens wirkte und doch etwas Eigenes verwirklichen wollte. Die Musik des großen, in Wien lebenden Zeitgenossen, den er rückhaltlos

bewunderte, war für Schubert Herausforderung und Hemmnis zugleich. Die dadurch ausgelöste Krise im symphonischen Schaffen zeigt sich in verschiedener Weise. Über vier Jahre liegen zwischen der 6. Symphonie und der Partiturniederschrift der »Unvollendeten«. Dazwischen gab es nur Entwürfe. Zugleich veränderte sich Schuberts Arbeitsweise. Während er früher meist rasch und direkt in Partitur komponierte, wurde er nun in hohem Maße selbstkritisch und unsicher. Er entwarf zunächst Klavierskizzen, die er erst in einem zweiten Arbeitsgang instrumentierte.

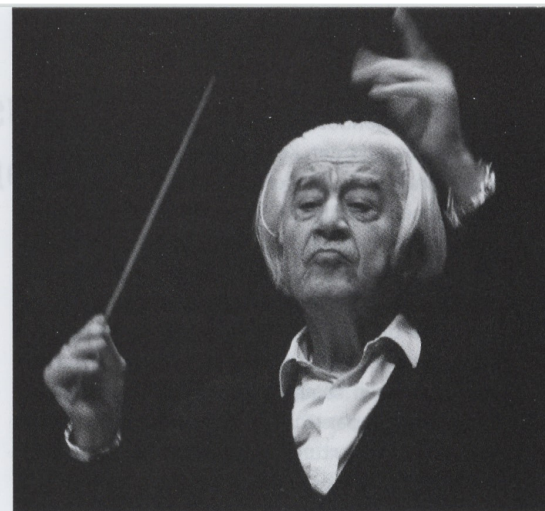
Die späte Uraufführung am 17. Dezember 1865, lange nach Schuberts Tod, erklärt sich dadurch, dass Anselm Hüttenbrenner, ein bedeutender Komponist aus dem Schubert-Kreis, das Autograph rund 40 Jahre so strikt unter Verschluss hielt, dass es als verschollen galt. Der Annahme, dass Schubert es Hüttenbrenner zur Weitergabe an den Grazer »Steiermärkischen Musikverein« übergeben habe, und zwar als Dank dafür, dass er 1823 zum »auswärtigen

Ehrenmitglied« erklärt wurde, steht gegenüber, dass Hüttenbrenner das Manuskript bei sich privat aufbewahrte.

Erwiesen ist jedoch, dass der Dirigent Johann Herbeck dem Verbleib der Partitur auf die Spur gekommen war, nach Graz reiste und die Noten für eine erste Aufführung erhielt. Allerdings unter einer Bedingung: Er hatte in diesem Konzert auch Anselm Hüttenbrenners »Ouvertüre in c-Moll« zu dirigieren. Auf dem Plakat steht ausdrücklich vermerkt: »Herr Anselm Hüttenbrenner in Graz war so freundlich, das Original Manuscript des 1. und 2. Satzes der H-Moll Sinfonie, welche Schubert im October 1822 und zwar nur bis zum Anfang des 3. Satzes komponiert hat, freundlichst zu überlassen.«

Die »Unvollendete« ist seit ihrer späten Uraufführung von der Kritik begeistert aufgenommen worden. So schätzte sie auch Hugo Wolf in einer Rezension aus dem Jahre 1889 wegen ihrer konzentrierten Formgestaltung und dem individuell ausgeprägten Schubert'schen Ton der Musik besonders hoch ein: »Die H-Moll-Symphonie ist nicht nur knapper, einheitlicher als die C-Dur; in ihren Themen spricht auch der pathetische Schubert ebenso überzeugend, als der elegisch träumerische. Er gibt sich in ihr so vollständig als in seinen Liedern, in denen er freilich das höchste geleistet.«

Die Wertschätzung der Symphonie gründet sich auf eine Musiksprache, die radikal anders



ist als die von Beethoven und der von ihm beeinflussten Tradition. Eine Fülle von sanglichen Themen wird ausgebreitet, aber sie werden weniger entwickelt und verarbeitet als wiederholt, und so prägen sie sich dem Hörer ein. Die Einheitlichkeit der Stimmung wird nicht durch breit ausgeführte dramatische Verläufe und Konflikte gestört, die Lösungen fordern und erlangen. Doch gehören zu ihr auch leidenschaftliche Ausbrüche und jähe Ausdruckswechsel. Diese Risse, die psychische Urgründe auf tun oder ahnen lassen, sind bedeutsam und geben Schuberts Musik jene entscheidende Dimension, die für Komponisten unseres Jahrhunderts, etwa für Wolfgang Rihm, der Grund war, sich mit Schubert schöpferisch auseinanderzusetzen.

Die in einer Symphonie bis dahin nur sehr selten verwendete Tonart h-Moll des 1. Satzes enthält bereits den Keim des Außergewöhnlichen und Einmaligen dieser Komposition, deren Besonderheit Schuberts kompositorische Entwicklung zuvor nicht ahnen lässt. Es ist nicht leicht, den Charakter der Tonart h-Moll zu bestimmen. Beethoven notierte in den Skizzen zu seiner Cellosone op. 102 Nr. 2: »H-Moll schwarze Tonart«. Und Christian Friedrich Daniel Schubart deutete sie in seiner 1806 posthum erschienenen *Ästhetik der Tonkunst* als »Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jehtmals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen.« Auch der langsame 2. Satz ist durch den Charakter seiner Tonart E-Dur bestimmt, die gerade in langsamen Stücken Erhabenheit und feierlichen Ernst ausdrückt.

Das bereits durch die Tonart vorgegebene semantische Umfeld der beiden Sätze könnte die Überlegung von Arnold Schering stützen, dass die Musik der »Unvollendeten« in ihrer Stimmung mit Schuberts kleiner allegorischer Erzählung *Mein Traum* assoziiert werden kann, die er am 3. Juli 1822 schrieb. Mithin stünde die berührende und tief bewegende Musik des 1. Satzes mit Gedanken an die Vergänglichkeit des Daseins in Verbindung. Schubert träumte nämlich, dass er von seinem Vater verstoßen

wurde: »Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen.« Er hörte vom Tode seiner Mutter, eilte nach Hause und geleitete sie zu Grab. Bald wurde er wieder vom Vater verstoßen: »Und zum zweytenmahl wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.«

Der zweite Teil der Erzählung könnte auf die Stimmung des 2. Satzes verweisen. Hier reflektiert Schubert über das Leben nach dem Tod, »in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Da sehnte ich mich sehr, auch da zu wandeln, und ehe ich es wähnte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.«

PETER ANDRASCHKE

Aus der neuen Welt – für die neue Welt

Ziemlich rasch wurde in der musikalischen Weltöffentlichkeit bekannt, dass Mrs. Jeannette Thurber, die Präsidentin des New Yorker National Conservatory of Music, im Juni 1891 per Telegramm dem Prager Komponisten Antonín Dvořák die Stelle des künstlerischen Direktors und eine Professur für Komposition an ihrem Institut angeboten hatte. Zwei Momente spielten dabei eine wichtige Rolle: Der neue künstlerische Direktor sollte, schon um das Ansehen ihres Instituts zu steigern, ein berühmter Komponist aus Europa sein; und er sollte in dem Ruf stehen, ein nationaler Tonsetzer zu sein. Denn die Verwirklichung einer eigenständigen, von allen fremden Einflüssen befreiten national-amerikanischen Kunstmusik war ihr immer wieder geäußertes Anliegen und ihr großer Traum. Antonín Dvořák aus Prag, auf den ihre Wahl fiel, erfüllte beide Bedingungen. Vom Jahre 1879 an hatten Werke wie die *Slawischen Tänze*, die 6. Symphonie, das Violinkonzert oder das *Stabat Mater* in den Konzertsälen Amerikas Einzug gehalten und

Dvořák in nur kurzer Zeit als einen Komponisten bekannt und berühmt gemacht, dessen musikalische Sprache geprägt war von Elementen tschechisch-slawischer Folklore. Und zusammen mit Johannes Brahms, Anton Bruckner und anderen zählte er damals zu den großen (noch lebenden) europäischen Tonsetzern – geehrt mit Doktoraten der Prager Karls-Universität und der Universität von Cambridge. Nach anfänglichem Zögern nahm Dvořák Mrs. Thurbers Angebot an und traf am 26. September 1892 zusammen mit seiner Frau Anna und zweien seiner sechs Kinder in New York ein, das bis April 1895 sein neues Domizil darstellte.

Dass Dvořák die national-musikalischen Erwartungen ernst nahm, die man an sein Wirken in Amerika stellte und die der Festredner der offiziellen Begrüßungsveranstaltung am 21. Oktober 1892 mit den Worten umschrieb, Dvořák möge helfen, »die neue Welt der Musik dem Kontinent hinzuzufügen, den Columbus fand«, zeigt Dvořáks Schreiben vom November 1892 an einen

Freund in Böhmen: »Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir, vor allem soll ich ihnen den Weg ins gelobte Land und in das Reich der neuen, selbstständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen! [...] Es ist gewiss eine große und hehre Aufgabe für mich, und ich hoffe, dass sie mir mit Gottes Hilfe gelingen wird.«

Die kritische Frage dabei aber war, auf welches folkloristische Material sich ein derartiges Bemühen stützen könnte. Angeregt von Arbeiten seiner Schüler, zu denen Rubin Goldmark (der spätere Lehrer von Aaron Copland und George Gershwin) sowie Harry Rowe Shelley (der später Charles Ives unterrichtete) gehörten und unter denen sich auch farbige Studenten wie etwa Maurice Arnold Shrothotte oder Will Marion Cook befanden, begann Dvořák sich bei der Suche nach einer möglichen folkloristischen Grundlage zunehmend für die Musik des amerikanischen Black People und der Indianer zu interessieren. Von Harry Thacker Burleigh, einem farbigen Gesangsschüler am National Conservatory, für den er Stephen C. Fosters bekanntes Lied *Old Folks at Home* bearbeitete, ließ er sich Spirituals und Plantagenlieder vorsingen; vom Musikkritiker Henry Edward Krehbiel erhielt er Notenübertragungen diverser Indianermelodien, und neben einem Besuch der gerade in New York gastierenden Buffalo Bill Show mit ihren Indianertänzen und -gesängen benutzte er zum Kennenlernen höchstwahrscheinlich auch Theodore Bakers

1882 erschienene Studie *Die Musik der nord-amerikanischen Wilden*.

Im Laufe des Suchens verfestigte sich in Dvořáks Denken die im Feuilleton des *New York Herald* vom 21. Mai 1893 abgedruckte Überzeugung, »dass die zukünftige Musik dieses Landes auf dem basieren muss, was man die Lieder der Neger und Indianer nennt. Sie müssen die wirkliche Grundlage einer jeden ernsthaften und originellen Kompositionsschule sein, die in den Vereinigten Staaten zu entwickeln ist. [...] Diese schönen und vielfältigen Lieder sind das Produkt des Landes. Sie sind amerikanisch. [...] Alle bedeutenden Musiker haben sich auf die Melodien des einfachen Volkes gestützt, [...] denn nur so kann ein Komponist die wirklichen Gefühle eines Volkes ausdrücken. [...] In den Negerliedern nun finde ich alles, was für eine bedeutende und vornehme Schule der Musik nötig ist. Sie sind pathetisch, zart, leidenschaftlich, melancholisch, feierlich, religiös, verwegen, lustig, fröhlich.« Dvořáks Ansicht blieb nicht unwidersprochen. Edward MacDowell, ein in europäischer Schule erzogener und seit 1888 in Boston lebender amerikanischer Komponist, war der Meinung, dass amerikanisch nur die Musik sein könne, »die von der jugendlichen, optimistischen Vitalität und der unbezähmbaren Kühnheit des Geistes erfüllt ist, die den amerikanischen Menschen erfüllt«, die also insbesondere den »way of life« der weißen Bevölkerung Amerikas zum Ausdruck

bringe. Und auch von anderen Seiten hielt man Dvořák entgegen, dass es von keinem guten Geschmack zeuge, musikalische Ideen aus den Plantagenliedern zu schöpfen. All seine Kritiker aber verwies der Komponist auf sein erstes in Amerika geschriebenes Werk, die neue Symphonie in e-Moll.

In ihr habe er in der musikalischen Erfindung gerade auf der Grundlage dieser Folklore musikalisch versucht, »Charakteristika zu porträtieren, welche deutlich amerikanisch sind« und somit dem Werk ein spezifisch amerikanisches Kolorit verliehen. Zu diesen Charakteristika zählte er die Pentatonik ebenso wie den erniedrigten Leitton, plagale Wendungen, eine bestimmte Art der melodischen Tonumkreisung, sowie Liegetöne, gewisse Bordunsetzungen, Synkopierungen, rhythmische Ostinati und die rhythmische Besonderheit der sog. »scotch snap« mit der Abfolge »lang-kurz-kurz-lang«. Und in der Tat: Fast alle Themen dieser Symphonie, die Dvořák zwischen dem 10. Januar und 24. Mai 1893 komponierte, weisen eines oder mehrere dieser Charakteristika auf.

Den Erinnerungen seines New Yorker Assistenten Jan Joseph Kovařík zufolge, war die Titelgebung der Symphonie, die angeblich im Dezember 1893 während der Proben zur Uraufführung erfolgte, ein spontaner, auf das bereits bestehende Titelblatt der Symphonie hinzugeschriebener Zusatz des Komponisten, der – wie

er selbst einmal sagte – damit nichts anderes zum Ausdruck bringen wollte, als dass diese Symphonie »das allererste Werk war, welches ich in Amerika schrieb«. Betrachtet man allerdings das originale Titelblatt, so kommen an dieser Geschichte Zweifel auf: der angebliche Zusatz unterscheidet sich weder in der verwendeten Tinte noch im Schriftduktus von den übrigen Zeilen der Titelei. Auch erweckt er nicht den Eindruck, nachträglich dem bereits vorhandenen Text hinzugefügt worden zu sein. Vielmehr dürfte er von Anfang an als fester Bestandteil des Werktitels auf diesem Blatt niedergeschrieben worden sein – als ein programmatisches Anknüpfen an jene eindringlichen Begrüßungsworte von den »zwei neuen Welten«, die neue Welt des Columbus und die neue Welt der Musik. Ob Dvořák mit seiner Symphonie e-Moll, die, wie er 1894 in einem Brief schrieb, »ganz Amerika in Aufruhr brachte«, wirklich einen wichtigen Beitrag zur noch jungen amerikanischen Musik leistete, ist in der Musikgeschichtsschreibung nicht unumstritten. Unbezweifelt aber ist, dass er durch sein Lehren am New Yorker National Conservatory neue Perspektiven eröffnete und dass er durch sein Künstlertum und seine Überzeugungen für Amerika wichtige Diskussionen anregte und dabei Vorurteile abzubauen half, und schließlich dass er durch sein Komponieren für künstlerisch produktive Aufregung sorgte.

KLAUS DÖGE

Sergiu Celibidache stands out as a beacon among the great orchestral conductors of the twentieth century. Both unconventional and mesmerising, he knew no compromise in his search for music in its purest form. All his life, he balked at toeing the conventional line laid down by audiences and the music sector, attaining cult status in the process. His caring and precise approach to music communicated itself to both musicians and audiences in the form of a tension that remains with us to this day.

Since its foundation in 1893, the **Munich Philharmonic** has defined the sound and established benchmarks in the performance of music by many of the greatest composers, especially of German repertoire. The orchestra premiered works by Gustav Mahler, including his Symphony No. 8 "Symphony of a Thousand". It achieved global fame under Music Director Sergiu Celibidache, who headed the ensemble for almost 20 years, leaving his imprint on the unique sound of the orchestra: the legendary Bruckner concerts he conducted made a major contribution to the orchestra's international standing.

In 1979 Celibidache embarked on a course of hard, systematic development with the orchestra. He studied and reappraised the standard repertoire of every German orchestra – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms – from scratch. That intensive rehearsal work was to

pay dividends: all of Celibidache's concerts were always sold out to the last seat, the number of subscriptions rose steeply, waiting lists had to be maintained, and by the middle of the 1980s the orchestra had achieved the highest levels of recognition worldwide.

Celibidache died near Paris in 1996. In 1999 James Levine took over as Principal Conductor, followed by Christian Thielemann, Lorin Maazel, and since 2015 Valery Gergiev has been directing the orchestra. For centuries, Munich has enjoyed a reputation as a thriving centre for classical music, the home of numerous musicians and composers, as well as offering a busy schedule of concerts across numerous venues. As the city's own orchestra, the Munich Philharmonic is resident at the Gasteig concert hall and tours regularly around the world.

Unter den großen Dirigenten des letzten Jahrhunderts ist **Sergiu Celibidache** unbestritten eine Lichtgestalt. Eigenwillig und faszinierend zugleich, kompromisslos auf der Suche nach Musik in ihrer reinsten Form. Als Dirigent entzog er sich zeitlebens den Erwartungen der Öffentlichkeit und der Musikindustrie und erlangte so Kultstatus. Sein liebevoller und genauer Umgang mit der Musik übertrug sich in Form von Spannung nicht nur auf die Musiker, sondern stets auch auf die Hörer und ist bis heute unvergessen.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1893 haben die **Münchener Philharmoniker** Maßstäbe gesetzt für den Klang und die Interpretation der Musik vieler großer Komponisten, vor allem im deutschen Repertoire. Das Orchester hat Werke von Gustav Mahler zur Uraufführung gebracht, u.a. seine Achte Symphonie, die »Symphonie der Tausend«. Weltruhm erlangte es unter Sergiu Celibidache, der fast 20 Jahre Chefdirigent des Orchesters war und dessen einmaligen Klang nachhaltig prägte; seine legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Renommee des Ensembles bei.

Mit Celibidache begann 1979 eine intensive und systematische Aufbauarbeit. Celibidache studierte das Grundrepertoire jedes deutschen Orchesters – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms – von Grund auf neu ein. Diese

nachhaltige Probenarbeit zahlte sich aus: Alle Celibidache-Konzerte waren stets hoffnungslos ausverkauft, die Abonnentenzahl stieg steil an, Wartelisten wurden angelegt, und ab Mitte der 1980er Jahre fand das Orchester weltweit höchste Anerkennung.

Celibidache starb 1996 in der Nähe von Paris. Im Jahr 1999 übernahm James Levine als Chefdirigent, gefolgt von Christian Thielemann, Lorin Maazel, und seit 2015 leitet Valery Gergiev das Orchester. Seit Jahrhunderten gilt München als wichtiges Zentrum der klassischen Musik; viele bedeutende Musiker und Komponisten sind hier ansässig, und es gibt einen lebendigen Konzertbetrieb in zahlreichen Spielstätten. Als städtisches Orchester residieren die Münchener Philharmoniker im Konzertsaal am Gasteig und unternehmen regelmäßig Tourneen durch die ganze Welt.

KOPRODUKTION
MIT

BR
KLASSIK

RECORDINGS: 30 September 1988, Gasteig, Munich (Schubert),

16 June 1985, Residenz, Herkulesaal, Munich (Dvořák)

PRODUCER: Torsten Schreier

RECORDING ENGINEERS: Wolfgang Karreth (Schubert),

Gerhard von Knobelsdorff (Dvořák)

EDITING: Torsten Schreier

MASTERING: Christoph Stickel

REMASTERING PRODUCER: Johannes Müller

EXECUTIVE PRODUCER: Münchner Philharmoniker / Bayerischer Rundfunk

DESIGN: Baumann Communication

BOOKLET EDITORS: texthouse

Made in the EU

MPHIL recordings are released by Munich Philharmonic

© 2017 Münchner Philharmoniker

© 2017 Münchner Philharmoniker

www.mphil.de