

**ROMEO &
JULIA**

**SHANI &
BUCHBINDER**

**BRAHMS &
PROKOFJEW**

Donnerstag 25.5.2017
Freitag 26.5.2017
4. Abo D1 / D2
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.15 Uhr

16 / 17

LAHAV SHANI
Leitung

RUDOLF BUCHBINDER
»Artist in Residence«
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 26.5.2017
Pausenzeichen:
Fridemann Leopold im Gespräch mit
Rudolf Buchbinder und Lahav Shani

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

Johannes Brahms

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur, op. 83

- Allegro non troppo
- Allegro appassionato
- Andante
- Allegretto grazioso

Pause

Sergej Prokofjew

»Romeo und Julia«, aus den Suiten Nr. 1 und Nr. 2

Zusammenstellung von Lahav Shani

- Die Montagues und die Capulets
- Das Mädchen Julia
- Szene
- Tanz
- Masken
- Romeo und Julia (Balkonszene)
- Tybalts Tod
- Tanz der Mädchen von den Antillen
- Romeo bei Julia vor der Trennung
- Romeo am Grabe Julias

»Ein ganz ein kleines Klavierkonzert«

Zu Johannes Brahms' Zweitem Klavierkonzert

Renate Ulm

Entstehungszeit

Vermutlich schon ab 1878; 1881 fertiggestellt

Uraufführung

(Inoffizielle Aufführung im Oktober 1881 in Meiningen unter der Leitung von Hans von Bülow mit dem Komponisten als Solisten)

9. November 1881 in Pest unter der Leitung von Alexander Erkel mit dem Komponisten als Solisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Nachdem sein Erstes Klavierkonzert »glänzend und entschieden« durchgefallen war, wie Brahms am 28. Januar 1859 aus Leipzig seinem Freund Joseph Joachim sarkastisch mitteilte, kündigte er im selben Brief bereits das nächste an: »Trotzalledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten.« Es dauerte aber fast 23 Jahre, bis sein Zweites Klavierkonzert uraufgeführt wurde. Fanden die Metamorphosen des ersten Orchesterwerks von Brahms ihren Niederschlag in der Korrespondenz und können daher nachvollzogen werden, so hüllte sich der reifere Brahms über den Schaffensprozess in Schweigen und weihte seine Freunde erst ein, wenn ein Werk fertiggestellt war. So schrieb er seiner Vertrauten Elisabeth von Herzogenberg: »Erzählen will ich, dass ich ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen zarten Scherzo.« Dabei war das, was hier verniedlicht wurde, das längste Konzert in seiner Gattungsgeschichte – dazu mit der ungewöhnlichen Reihung von vier Sätzen.

Gleich einer Initialen wird vom Horn zu Beginn des ersten Satzes (*Allegro non troppo*) das Hauptthema unbegleitet und daher unüberhörbar herausgestellt, allein das Soloinstrument versieht

es mit einem Nachhall. Diese Hervorhebung des Themas ist wichtig für den Hörer, der sich so die B-Dur-Dreiklangstöne und die für den weiteren Verlauf des Stückes so wichtige Triole einprägen kann. Denn nur durch die genaue Kenntnis des Themas lassen sich dessen Wiederkehr und vor allem die Varianten, Abspaltungsprozesse und die Weiterentwicklung der Motivkerne mitverfolgen. Dass dieses Thema offen endet, das heißt auf der Dominante verklingt, ist der wesentliche Reiz des Stückes, außerdem Impuls und Idee zum ganzen ersten Satz. An diesem Punkt nun setzt das Klavier ein und erzwingt im weiteren Verlauf geradezu den tonartgerechten Abschluss des Themas.

Dass Brahms hier keine Kadenz eingefügt hat, dürfte zwei Gründe gehabt haben: Einmal bietet der Kopfsatz dem Klaviervirtuosen jede Menge bravouröser Stellen, dann wird Brahms die damals noch weit verbreitete Praxis des Improvisierens über das Thema nicht behagt haben – zumal dies als Kompositionsmethode bereits Inhalt des Kopfsatzes ist. Theodor Billroth schrieb dazu am 11. Juli 1881 an Brahms: »Daß Du gegen den Schluß es dem Spieler unmöglich gemacht hast, in einer eigenen geschwätzigen Kadenz ad libitum Dummheiten mit Deinen Motiven anzustellen, gefällt mir auch sehr.«

Das Denkmodell von Brahms war, ein unvollendetes Thema als Motto aufzustellen und die Suche nach seinem Abschluss zum Kern der Sonatensatzform zu machen. Dabei konnte er spielerisch, mit Witz und Ironie auch auf die Konzertpraxis eingehen: Mehrfach wird durch penetrantes Wiederholen einer Floskel im Klavier ein komponierter »Blackout« des Pianisten angedeutet, der den Wiedereinstieg ins Thema sucht. In einem anderen Fall scheint der Pianist zu früh – und natürlich polternd im Fortissimo – einzusetzen, worauf der Themenablauf zunächst durcheinandergerät. Auf diese Weise ahmt Brahms an manchen Schnittstellen des Werks augenzwinkernd einen »alltäglichen« Konzertablauf nach.

Um den zweiten Satz des Konzerts (*Allegro appassionato*) gab es heftige Diskussionen, sowohl in der Musikkritik als auch im Bekanntenkreis um Brahms. So schrieb Theodor Billroth an einen Bekannten: »Der zweite Satz: *Allegro appassionato* in D-moll könnte nach meiner Empfindung ganz gut fortbleiben; so schön und interessant er ist, scheint er mir doch nicht nöthig. Ich habe ihn [Brahms] darüber interpellirt; er sagte, der erste Satz schiene ihm gar zu simpel, er brauche vor dem ebenfalls einfachen *Andante* etwas kräftig Leidenschaftliches.« Das »gar zu simpel« und das »einfache *Andante*« gehören sicherlich zu den typischen Untertreibungen, die Brahms Bekannten gegenüber in Bezug auf seine Werke äußerte. Dennoch muss er selbst Zweifel gehegt haben, ob das *Scherzo* nicht den Rahmen des Üblichen sprengte, denn im November 1881 fragte er seinen Verleger Fritz Simrock: »Wollen wir auch lieber d. 2ten Satz streichen? Das Ding ist gar zu lang gerathen.«

Brahms hatte bereits sein Violinkonzert viersätzig geplant, doch diese Idee wieder verworfen und die beiden Mittelsätze herausgenommen. Brahms' Biograph Max Kalbeck vermutete, dass das *Scherzo* des Violinkonzerts in einer überarbeiteten Fassung in das Zweite Klavierkonzert aufgenommen worden war. Heute wird es sogar für möglich gehalten, dass die beiden ursprünglich geplanten Mittelsätze des Violinkonzerts hier Eingang gefunden haben.

Das *Andante* im 6/4-Takt in B-Dur hebt an mit einer Cello-Kantilene, die Brahms in seinem acht Jahre später veröffentlichten Lied *Immer leiser wird mein Schlummer* (op. 105/2) in leicht variiertes Form der Singstimme übertrug. Dieser weite melodische Bogen im Violoncello verleiht dem Satz etwas Träumerisch-Schwebendes. Fast gewinnt man den Eindruck, einem Cellokonzert beizuwohnen, doch dann tastet sich in Dreiklangsaufstiegen der Pianist in das musikalische Geschehen. Eine weitere zentrale Passage des Satzes bildet der Dialog zwischen Klavier und Klarinetten, der die elegische Anfangsstimmung ins Wehmütige wendet. Mit der Melodie der Klarinetten zitiert Brahms aus dem Lied *Todessehnen* seines Liederzyklus op. 86: »Hör es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind.«

Ganz anders empfand Theodor Billroth dieses *Andante*. Er fühlte sich an ein wenige Monate vorangegangenes gemeinsames Reise-Erlebnis auf Sizilien erinnert. »Mondscheinnacht in Taormina!«, notierte er in diesem Zusammenhang nur als Stichwort in seinem späteren Brief vom 11. Juli 1881 an Brahms. Zur Erläuterung dient sein enthusiastischer Reisebericht an den Kritiker Eduard Hanslick (12. April 1881): »Taormina! ja weißt Du, was das bedeutet? Träume, Träume! und denke Dir das Schönste! Ich sage Dir, es ist gar nichts. 500 Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! berauschender Duft von Orangenblüten! [...] dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche des Ätna, Feuersäule! dazu Wein aus der Nähe von Syrakus [...], dazu Johannes in

Schwärmerei!« Billroths Assoziationen dürfen aber keineswegs zum Programm erhoben werden, sondern können dazu dienen, die beseelte Stimmung des Stücks als eine (in diesem Fall subjektive) Deutung des »wahrhaft Schönen« wiederzugeben.

Nach dem lyrischen Höhepunkt schließt das Konzert mit einer Art »Kehr-aus«, einem Sonatenrondo (*Allegretto grazioso*), in dem Brahms Melodien ungarischer Volksmusik verarbeitet hat. Ein Jahr vor der Komposition des Konzerts waren die *Ungarischen Tänze* (Hefte III und IV zu vier Händen) im Druck erschienen. Ein symphonischer Nachhall darauf findet sich nun im *Finale* des Zweiten Klavierkonzerts. Daher ist die Musik einfacher, leichter fasslich als viele andere symphonische Sätze, die Brahms geschrieben hat: Er zeigt sich hier populärer. Das bemerkte bereits Eduard Hanslick nach dem Wiener Konzert vom 26. Dezember 1881: »Der letzte Satz [...] erscheint mir als der Gipfel des Ganzen, jedenfalls wird er es durch die unmittelbarste, hinreißende Wirkung auf das Publikum.«

Im Gegensatz zu seinem Ersten Klavierkonzert feierte Brahms mit dem Zweiten große Triumphe. Das Werk wurde zwischen Anfang November 1881 und Ende Februar 1882 insgesamt noch 21 Mal (!) aufgeführt.

Clara Schumann notierte sich wenige Tage nach der Uraufführung in ihr Tagebuch: »Johannes schreibt sehr vergnügt und schickt schöne Berichte über seine Concerte in Pesth [...]. Es ist doch eine große Genugthuung jetzt ihn so anerkannt zu sehen ... Was nun die Leute jetzt über ihn sagen und schreiben, habe ich schon vor 25 Jahren gewußt und erkannt! und Robert hat es damals ja schon Alles vorausgesagt ...!«

»Musik ist die einzige Sprache, für die man keinen Dolmetscher braucht«

Mit dem Pianisten Rudolf Buchbinder sprach Vera Baur

VB Herr Buchbinder, herzlich willkommen zum zweiten Teil Ihrer Residenz beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in der Saison 2016/2017! Nachdem das Publikum Sie im Oktober mit Beethovens Erstem Klavierkonzert erleben durfte, freuen wir uns nun auf das Zweite Klavierkonzert von Brahms. Doch vorab noch einmal gefragt: Was bedeutet Ihnen eine Residenz?

RB Es ist nicht nur eine Auszeichnung, sondern vor allem eine Verpflichtung. Ich sage immer: Talent bekommt man von oben geschenkt, aber es ist eine absolute Verpflichtung, wenn man so ein hohes Geschenk bekommt. Und so ähnlich verhält es sich auch mit einer Residenz. Ich muss ehrlich sagen: Da ich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks besonders hoch schätze, ist es eine außerordentliche Freude, dass das heuer geklappt hat und ich »Artist in Residence« dieses Orchesters bin.

VB Ihre Zusammenarbeit mit dem Symphonieorchester begann im Jahr 1970. Seit 1994 waren Sie dann, zwar immer wieder mit kleineren Pausen, aber regelmäßig zu Gast beim Symphonieorchester. Wie haben Sie diese Zusammenarbeit über die Jahre erlebt?

RB Ich verkünde das auch öffentlich immer wieder in Interviews, dass das Symphonieorchester für mich eines der Weltspitzenorchester ist. Klassifizierungen sind ja sehr heikel, und man sollte das auch nicht tun, aber es ist wirklich eines der allerbesten Orchester auf dieser Erde, vor allem mit einem Chef wie Mariss Jansons, mit dem ich besonders gerne musiziere – ein ganz hochgeschätzter Dirigent, Musiker und Mensch!

VB Wie würden Sie den spezifischen Klang und Charakter des Symphonieorchesters beschreiben?

RB Es wird immer schwieriger, ein Orchester zu charakterisieren, einen individuellen Klang zu finden, weil die Musik so international geworden ist. Selbst in Amerika gibt es nicht mehr das, was man unter einem typisch amerikanischen Orchester verstand. Weil so viele Europäer nach Amerika ausgewandert sind, haben sich unsere Traditionen auch auf anderen Kontinenten verbreitet. Und umgekehrt profitieren natürlich auch wir von der amerikanischen Spielweise, von der Professionalität der amerikanischen Orchester, und so ist das eine Mischkulanz geworden. Was ich am Symphonieorchester besonders schätze, ist nicht nur die professionelle Einstellung, sondern vor allem auch die Musizierfreude. Es kann einem nichts Besseres passieren, als wenn diese beiden Dinge stimmen.

VB Wie kam es zu der Auswahl der Stücke Ihrer Residenz? Waren die Konzerte von Beethoven und Brahms ein spezieller Wunsch?

RB Einige Dinge ergeben sich automatisch, auch etwa hinsichtlich dessen, welches Repertoire bei einem Orchester gerade erst gespielt wurde. So kommt es zu einer bestimmten Auswahl an Stücken, die man spielen kann oder nicht spielen kann. Und Gott sei Dank habe ich kein Lieblingskonzert, denn wenn ich eines hätte, dürfte ich die anderen nicht spielen! Ich habe keine Rangliste. Ich spiele das Gershwin-Konzert genauso gerne und oft wie Beethoven oder Brahms. Also, es hat keine tiefere Bedeutung, dass die Wahl auf Beethoven und Brahms gefallen ist.

VB Dann nehme ich an, dass Sie auch keines der beiden Brahms-Konzerte dem anderen vorziehen ...

RB Das *darf* ich nicht. So etwas darf man *nie* machen. Die beiden Brahms-Konzerte sind vollkommen konträr. Ich spiele sie oft beide in einem Konzert, und zwar immer das Zweite im ersten Teil und das Erste im zweiten Teil. Das Zweite ist ein lyrisches, sehr intimes Konzert, das Erste dagegen sehr dramatisch, und die Dramatik zieht sich bis zum Ende durch. Wenn man die Konzerte in der chronologischen Reihenfolge spielt, kann es passieren, dass das Publikum im zweiten Teil schon fast etwas müde ist und nicht mehr so aufnahmebereit für diese Lyrik, diese Sensibilität des Zweiten Klavierkonzertes.

VB Konzerte wie die von Beethoven und Brahms haben Sie schon viele hunderte Male aufgeführt und Sie kennen sie in- und auswendig. Wie erleben Sie dieses Verhältnis zwischen Ihrem jahrzehntelangen Umgang mit den Werken und der Frische für die jeweils neue Aufführung?

RB Ein Wort gibt es in unserem Beruf Gott sei Dank nicht: das Wort Routine. Die *Appassionata* von Beethoven habe ich weit über 400 Mal gespielt. Und wenn ich sie mir zu Hause vornehme und an ihr arbeite, liegen 16, 17, 18 verschiedene Ausgaben auf dem Klavier, und ich entdecke immer wieder neue Dinge. Ich höre mir auch nie meine eigenen Aufnahmen an, denn ich spiele die Stücke ja heute ganz anders als gestern und ganz anders als in dem Moment, in dem die Aufnahme entstanden ist. Alle CDs und DVDs sind bei mir noch original in Cellophan verpackt.

VB Sie leben also nur im Augenblick, in dem Moment, in dem die Musik erklingt ...

RB Genau. Und das ist auch der Hauptgrund, warum ich keine Studioaufnahmen mehr mache. Ich habe z. B. die Brahms-Konzerte drei Mal aufgenommen, aber alle drei Mal live. Es gibt drei Dinge, die im Studio fehlen: die Emotion, die Spontaneität und die Nervosität. Für die momentane Interpretation auf der Bühne sind sie absolut entscheidend. Natürlich ist die Auseinandersetzung mit dem Werk immer die Basis. Aber erst durch dieses Wissen wird man frei. Zwar gibt es im Hinterkopf auch eine Bremse, dennoch hat man viele Freiheiten, zwischen den Zeilen zu lesen, so dass sich immer wieder kleine spontane Änderungen ergeben. Man spielt ja ein Konzert oft in einer Serie von drei, vier Mal, und es ist nie dasselbe.

VB Wie funktioniert das dann im Zusammenspiel mit dem Orchester?

RB Wenn man etwas in der Klavierstimme verändert, muss man nur den Dirigenten anschauen. Mit einem Blick versteht er, was man will. Solist, Dirigent und Orchester sind Partner. Sie müssen sich gegenseitig fordern. »Concertare« ist ein Kampf, das Wort kommt von »kämpfen«. Ich will nicht begleitet werden. Das Wort »begleiten« ist in der Musik etwas ganz Schlimmes. Musizieren bedeutet Partnerschaft.

VB Es ist also ein blindes Verstehen, auch hinsichtlich der Tempi?

RB So ist es. Wie oft kommt es vor, dass man nur eine Generalprobe macht, und es funktioniert sofort wie im Konzert!

VB Sprechen wir über die Brahms-Konzerte. Sie haben beide gewaltige Dimensionen – formal, geistig und in der kompositorischen Dichte, aber auch in der schieren Länge. Sie sind in der Geschichte des Klavierkonzertes die bis dahin längsten. Was bedeutet es für den Auftritt, wenn man weiß, dass man diesen Kraftakt vor sich hat?

RB Ich empfinde das in keinsten Weise als Kraftakt. Wenn man zwei Klavierkonzerte an einem Abend spielt, wird man oft gefragt, wie das denn überhaupt gehe. Aber es ist doch so: Wenn ich einen Soloabend spiele, habe ich noch nicht einmal ein Tutti, in dem ich mich zwischendurch ausruhen kann.

VB Brahms nannte sein Zweites Konzert, das B-Dur-Konzert, selbst einen »Brocken« und wünschte »gute Verdauung«. Wie nähert man sich als junger Künstler einem solchen »Brocken«?

RB Das Zweite Konzert habe ich später einstudiert als das Erste, das ich schon mit 14 oder 15 Jahren gespielt habe, also sehr früh. Das Wichtigste ist: Man muss sehr, sehr viel Zeit haben. Je länger man Zeit hat, umso mehr dringt es in den Körper, in das Herz und in das Hirn. Man muss verwachsen sein mit einem Stück. Wenn man für das Studium eines solchen Werkes ein, zwei Jahre Zeit hat, ist das viel besser, als wenn man es in ein paar Tagen lernen muss. Aber man sollte es nach einer Weile der intensiven Auseinandersetzung auch immer wieder zur Seite legen, zwei Monate nicht anschauen und dann wieder zu sich nehmen. Und das immer wieder.

VB Wie empfinden Sie das Verhältnis zwischen Klavier und Orchester? Hanslick sprach ja von »einer großen Symphonie mit obligatem Clavier«. Ist es auch ein Kampf zwischen Solist und Tutti?

RB Es ist kein so großer Kampf wie im Ersten Konzert. Dort ist es viel extremer. Im Zweiten Konzert gibt es immer wieder diese wunderbaren Zwiesprachen, z. B. im langsamen Satz mit dem Cello und mit den Klarinetten. Und was natürlich bei Brahms immer faszinierend ist: die Liebe zur ungarischen Folklore, zu dem, was man damals unter Zigeunermusik verstand. Warum sind Mozart, Beethoven und Brahms alle nach Wien gekommen? Es war die Multikultur, die vielen äußeren Einflüsse, die sich hier vereint haben und die sie angezogen haben. Bei Brahms gibt es ja fast kein Werk, in dem Sie nicht ein bisschen dieses ungarische Element hören. Im B-Dur-Konzert haben wir das ganz stark im vierten Satz.

VB Eine Besonderheit des Konzertes ist seine Viersätzigkeit, die Einfügung eines *Scherzos* vor dem langsamen Satz. Schon in der Zeit der Entstehung wurde über diesen Satz diskutiert. Brahms fragte seinen Verleger Simrock, ob man ihn streichen solle, weil das ganze Konzert »gar zu lang« sei. Wie empfinden Sie den Satz im Gefüge der vier Sätze?

RB Dieser Satz fügt sich absolut ideal ein. Es ist natürlich das erste Klavierkonzert mit vier Sätzen, das wir kennen, und deswegen etwas Besonderes. Übrigens hat Beethoven dasselbe schon in seinen Klaviertrios op. 1 gemacht: Als erster in dieser Gattung schrieb er vier Sätze.

VB Der Klaviersatz in den Brahms'schen Konzerten ist zum Teil sehr vollgriffig und wuchtig, dennoch muss alles klar und präzise klingen. Wie schwer ist das?

RB Man darf nie an technische Schwierigkeiten denken. Wenn man auf der Bühne sitzt, muss man das vergessen. In dem Moment, in dem ich an technische Schwierigkeiten denke, bin ich nicht imstande, Musik zu machen. Ich bin mit den Konzerten, die ich spiele, derart verwachsen, dass, sobald ich auf dem Podium sitze, meine Finger das machen müssen, was ich will, nicht das, was die Finger wollen.

VB Neben dem *Scherzo*-Satz ist auch der Beginn des Konzertes formal und in seinem poetischen Zauber etwas ganz Einmaliges. Die ersten sechs Takte, ein Dialog zwischen Horn und Klavier, spannen das ganze Panorama des Satzes auf. Ist das für die Interpreten ein heikler Beginn?

RB Ja, für das Horn. Aber der Beginn der Vierten Symphonie von Bruckner ist für den Hornisten noch etwas unangenehmer (*lacht*). Aber es gab noch nie ein Problem mit dieser Stelle.

VB Gibt es für Sie eine persönliche magische Stelle?

RB Eine Stelle, die mich immer wieder zu Tränen rührt, ist im ersten Satz die Rückführung zur Reprise. Das ist ein überirdischer Moment. Das Klavier spielt ganz zarte Figuren – »pianissimo« und »legato dolce« –, dann setzt plötzlich das Horn ein, und das Thema vom Anfang schmuggelt sich allmählich wieder hinein. Auch die Modulation, mit der Brahms nach B-Dur zurückkommt, ist unglaublich.

VB Sie haben im vergangenen Dezember Ihren 70. Geburtstag gefeiert, in diesem Jahr feiern Sie Ihr 60-jähriges Bühnenjubiläum. Was wünschen Sie sich für die Zukunft der Musik in unserem Leben, in unserer Zeit?

RB Musik ist etwas Menschenverbindendes und die einzige Sprache, für die man keinen Dolmetscher braucht. Und ich glaube, dass wir mit Musik sehr viel bewegen können. Man merkt, dass der Zustrom zu den Konzerten sehr groß ist und die Leute immer mehr zum Live-Erlebnis tendieren, was ich sehr positiv finde. Ich hoffe, dass das noch lange andauern wird.

VB Eine Gefahr sehen Sie nicht?

RB Nein, warum soll man schwarzmalen? Es ist auch eine Mode, den Konzertbetrieb schlechtzureden und Dinge in die Welt zu setzen, die gar nicht stimmen. Schlechte Traditionen soll man bekämpfen und ausrotten, aber gute Traditionen soll man pflegen.

VB Was ist das Geheimrezept für Ihre ungebrochene Energie und Hingabe an die Musik?

RB Ich bin ein sehr emotionaler Mensch. Ich schäme mich nicht meiner Emotionen und auch nicht der Tränen, die ich vergieße. Aber vor allem bin ich ein sehr optimistischer Mensch.

»Musik höchsten Stils«

Zu Sergej Prokofjews *Romeo und Julia*-Suiten Nr. 1 und 2 in der Zusammenstellung von Lahav Shani

Judith Kemp

Entstehungszeit

1935/1936

Uraufführung

Suite Nr. 1: 24. November 1936 in Moskau

Suite Nr. 2: 15. April 1937 in St. Petersburg

Lebensdaten des Komponisten

11. (23.) April 1891 auf dem Gut Sonzowka im Gouvernement Jekaterinoslaw – 5. März 1953 in Moskau

Familienfehden, tödliche Duelle und Selbstmorde zählen kaum zu den Bestandteilen einer idealen Partnerschaft. Auch die Erfüllung eines aussichtslosen Liebesehnsens im romantischen Freitod steht für die wenigsten Paare jemals zur Debatte. Und doch gelten Romeo und Julia, deren Geschichte all diese abschreckenden Aspekte in sich vereint, als das Liebespaar schlechthin, da die beiden ihre Vereinigung im Tod einem lebenslänglichen Verzicht auf den anderen vorziehen. Dieser zentrale Gedanke des Shakespeare'schen Dramas lässt Jahr für Jahr Horden Frischverliebter nach Verona zum vermeintlichen Haus der Capuleti pilgern, um ihren Idolen zu huldigen und am »historischen« Ort das eigene Bündnis zu bekräftigen. Zu den beliebtesten Handlungen zählt dabei das Anbringen eines bunten (gekauten) Kaugummis im Durchgang zum Hof des Hauses, auf den die Initialen beider Geliebten aufgetragen werden. Wortreichere Liebesschwüre in Form kleiner Papierzettel zieren mannshoch die Mauern des Innenhofs und ranken sich hinauf zu »Julias Balkon« – der bei Shakespeare übrigens mit keinem Wort erwähnt wird.

Doch nicht nur unter Romantikern erfreuen sich das wohl berühmteste Liebespaar aller Zeiten und seine anrührende Geschichte großer Popularität. Auch einer Vielzahl an Komponisten, darunter Hector Berlioz, Peter Tschaikowsky und Leonard Bernstein, diente die 1597 im Druck erschienene Tragödie mit ihrer Dramatik und ihren emotionalen Extremen als reiche Inspirationsquelle. Aus der Feder Sergej Prokofjews stammt die einzige bedeutende Ballettversion des Sujets, die zu einem seiner bekanntesten Werke wurde. Und dabei sah es anfangs sogar danach aus, als würde die Komposition niemals auf der Bühne erscheinen ...

Prokofjew hatte in der Folge der Oktoberrevolution Russland 1918 verlassen und mehrere Jahre in den USA sowie Paris gelebt, ehe er 1936 in die Sowjetunion zurückkehrte. Sein Heimweh war größer als die Angst vor den Repressalien der Stalin-Diktatur, die er allerdings schon bald am eigenen Leib zu spüren bekam: Die mit dem Leningrader Theater 1934 geschlossenen Verträge über das große Ballett *Romeo und Julia* wurden hinfällig, als nach der Ermordung des Leningrader Parteifunktionärs Sergej Kirow das Land in blutigem Terror versank. 1935 erklärte sich das Moskauer Bolschoj-Theater bereit, das geplatzte Projekt zu übernehmen, doch scheiterte die Realisierung auch hier – diesmal an den Vorbehalten, die das Haus gegenüber der Komposition hegte. Nach Einschätzung der Theaterleitung hatte Prokofjew sich zu weit von den Idealen des klassischen russischen Balletts, wie sie etwa die Werke Peter Tschaikowskys mustergültig erfüllten, entfernt. Kritisiert wurden besonders die ständig wechselnden Rhythmen, die der Komposition den Vorwurf einbrachten, sie sei schlichtweg »untanzbar«. Es dauerte weitere Jahre, bis das Ballett im Dezember 1938 im tschechischen Brünn seine Uraufführung erlebte, ein gutes Jahr später folgte die gelungene russische Erstaufführung in Leningrad. Teile des Werks waren dem russischen Publikum jedoch bereits bekannt, denn nachdem alle Anstrengungen um eine szenische Realisierung der Komposition erfolglos geblieben waren, erstellte Prokofjew – mit der Absicht, wenigstens Teile des Werkes der Öffentlichkeit zugänglich zu machen – zwei Orchestersuiten aus dem musikalischen Material des Balletts, die 1936 in Moskau (Suite Nr. 1, op. 64a) und 1937 in Leningrad (Suite Nr. 2, op. 64b) uraufgeführt wurden. Die Suiten stießen beim Publikum auf große Resonanz, und Prokofjews Freund, der Komponistenkollege Nikolai Mjaskowski, notierte in seinem Tagebuch nach der Moskauer Premiere: »Stürmischer Erfolg. Musik höchsten Stils.«

Das *Romeo und Julia*-Ballett markiert gemeinsam mit dem zur gleichen Zeit entstandenen Zweiten Violinkonzert einen entscheidenden Wendepunkt bei Prokofjew und läutet den Beginn seiner dritten Schaffensphase, der so genannten »sowjetischen Periode«, ein. Nach Jahren der »Ziellosigkeit eines formalen Experimentierens« (Israil Nestjewa) fand Prokofjew hier zu einer neuen Einfachheit und Klarheit und entwickelte gleichzeitig eine Tonsprache von großer Intensität und Tiefe. Über die *Romeo und Julia*-Musik urteilte der Prokofjew-Biograph Israil Nestjewa: »Eine solche wahrhaftige Verkörperung des Lebens in seiner ganzen Fülle, eine solche plastische, tiefe Wiedergabe der humanistischen Ideen hatte der Komponist vorher nie erreicht.«

In den Orchestersuiten zeigt Prokofjew die Bilder- und Gefühlswelt des Balletts in konzentrierter Form, wobei er für jede Suite einen eigenen thematischen Schwerpunkt wählte: Die erste (op. 64a), die wie das Schwesterwerk aus sieben Sätzen besteht, vereint die genreartigen Tanzsätze des Balletts. Die zweite (op. 64b) schildert einige wichtige Handlungsstränge der Tragödie und zeichnet die musikalischen Porträts der Hauptfiguren. In einer dritten, sechssätzigen Suite, die 1946 als Opus 101 noch hinzukam, liegt der Fokus ganz auf Julia.

Als gängige Aufführungspraxis hat sich die individuelle Zusammenstellung einzelner Nummern aus den drei Suiten etabliert. Für den heutigen Abend hat Lahav Shani zehn der insgesamt 14 Sätze aus op. 64a und 64b ausgewählt und neu zusammengestellt.

Das erste Bild, *Die Montagues und die Capulets* (Suite Nr. 2/1), wird mit einer crescendierenden Überblendung dissonanter Klänge eröffnet, die zuletzt in einem schrillen Akkord kulminieren – Ausdruck der sich immer wieder aufstauenden und explodierenden Aggressivität zwischen den beiden Adelshäusern. Dem Aufschrei folgen statisch-düstere Klänge, die die Verzweiflung über den Wahnsinn der Fehde versinnbildlichen. Das Hauptthema erklingt in den Geigen als scharf punktiertes auf- und absteigendes Motiv, das den »Teufelskreis« des Konflikts musikalisch übersetzt. Das wilde Aufstampfen der Blechbläser sowie die Schläge der Militärtrommel unterstreichen den martialischen Charakter des Satzes. In einem lyrischen Zwischenteil greift die Flöte als das Instrument der Julia bereits auf die innige Stimmung des nächsten Satzes vor. *Das Mädchen Julia* (Suite Nr. 2/2) beginnt mit einem heiteren Thema, das Julias ausgelassene Stimmung auf dem Ball darstellt, wo sie Romeo zum ersten Mal begegnet. Träumerisch und zaghaft erwachen Julias Gefühle für den Geliebten in den lyrischen Klängen der Flöte und des Solocellos. Heiter-beschwingt ist der Gestus der folgenden drei Sätze *Szene* (Suite Nr. 1/2), die das morgendliche Treiben auf der Straße zum Inhalt hat, *Tanz* (Suite Nr. 1/1) und *Masken* (Suite Nr. 1/5) mit dem bunten Treiben der Ballgesellschaft. Zu verhaltenen Streichertremoli und einer lieblichen Melodie in der Solovioline tritt Julia im nächsten Satz, *Romeo und Julia* (Suite Nr. 1/6), auf den Balkon, wo sie sich ihren zärtlichen Gedanken an den Geliebten hingibt. Ihre Schwärmerei wird jedoch von einem huschenden Flötenmotiv unterbrochen: Romeo hat sie beobachtet und tritt zu ihr. Anfangs noch stockend, doch dann immer leidenschaftlicher gestehen sich die beiden ihre Liebe. Dynamisch, aber noch vermeintlich harmlos beginnt der folgende Satz, *Tybalts Tod* (Suite Nr. 1/7), der jedoch in die Katastrophe führen wird: Als Romeos Freund Mercutio im Duell mit Tybalt tödlich getroffen zu Boden sinkt, verliert Romeo, der zuvor noch um Deeskalation bemüht war, jegliche Zurückhaltung. Zu den rasenden Läufen der Violinen stürzt er sich in den Kampf mit Tybalt und erschlägt ihn – von Prokofjew mit 15 Schlägen im Orchester sinnfällig illustriert. Entsetzt muss Romeo erkennen, dass er aufgrund seiner Tat aus Verona verbannt und damit für immer von Julia getrennt sein wird. In größtmöglichem Kontrast zum aggressiven Schluss des Satzes, einem martialischen Trauermarsch, in den sich Romeos verzweiflungsvoller Klagegesang mischt, steht der folgende *Tanz der Mädchen von den Antillen* (Suite Nr. 2/6) mit seinen getupften Farben und seiner zarten Instrumentierung. Der daran anschließende Satz *Romeo bei Julia vor der Trennung* (Suite Nr. 2/5) wird mit einem Flötenmotiv eröffnet, dem Gesang der Lerche, der den Morgen verkündet und der gemeinsamen Nacht der Liebenden ein Ende bereitet. Zunächst noch innig, dann zunehmend aufgewühlt nehmen Romeo und Julia voneinander Abschied. Unheilvoll und bedrohlich verklingt der Satz in einer wieder zurückgenommenen Passage, die auf den unglücklichen Verlauf der weiteren Ereignisse vorausdeutet. Mit einem verzweiferten Klagegesang Romeos hebt die letzte Nummer *Romeo am Grabe Julias* (Suite Nr. 2/7) an. Wie in einer großen Reminiszenz an das vergangene gemeinsame Glück und Leid erscheinen noch einmal die Hauptmotive der Komposition: Die unüberwindbare Feindschaft der beiden Familien klingt in den Blechbläserstimmen an, die einen düsteren Trauermarsch intonieren. Sehnsuchtsvoll schmachtende Klänge in den Streichern thematisieren ein letztes Mal das Liebesglück der beiden Sterbenden, die zu den zarten, leise verebbenden Orchesterklängen ihr Leben aushauchen.

»Meine Motivation könnte nicht größer sein!«

Mit dem Dirigenten Lahav Shani sprach Andrea Lauber

Lahav Shani ist 28 Jahre jung und wird bereits hoch gehandelt im Musikgeschäft. 2018 tritt er die Nachfolge von Yannick Nézet-Séguin in Rotterdam an, er dirigiert die besten Orchester weltweit. Warum dies so ist, vermittelt sich im Gespräch sofort: Seine Motivation und Liebe zur Musik werden in jedem Satz spürbar.

AL Lahav Shani, Sie geben Ende Mai Ihr Debüt in München zusammen mit Rudolf Buchbinder, unserem »Artist in Residence«. Seit wann kennen Sie sich, und was haben Sie für eine Beziehung?

LS Eine ganz besondere! Denn Rudolf Buchbinder war der erste Solist, mit dem ich vor vier Jahren als Dirigent zusammenarbeiten durfte. Davor hatte ich eigentlich immer nur kleinere Orchester und Konzerte geleitet. Im Sommer 2013, nach dem Ersten Preis beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb, hat mich das Israel Philharmonic Orchestra eingeladen, die neue Saison zu eröffnen – und Rudolf Buchbinder war der Solist. Hier in München ist es nun das zweite Mal, dass wir zusammenarbeiten, und Sie können sich bestimmt vorstellen, wie sehr ich mich darauf freue!

AL Wie war damals das erste Zusammentreffen?

LS Rudolf Buchbinder ist ein sehr offener Mensch, und wir waren menschlich und musikalisch sofort auf einer Wellenlänge. Damals stand Beethovens Fünftes Klavierkonzert auf dem Programm. Ich weiß noch genau, dass Rudolf und ich uns das erste Mal im Hotel getroffen haben, nicht wie sonst üblich in einem Proberaum mit Klavier. Wir haben uns unglaublich lange und intensiv über die Musik und das Stück ausgetauscht.

AL In den letzten Jahren waren vor allem Zubin Mehta und Daniel Barenboim Ihre Mentoren ...

LS ... ja, das kann man schon sagen. Zubin Mehta war der erste Stardirigent, unter dem ich gespielt habe. Zuerst als Kontrabassist im Orchester, dann als Solist auf dem Klavier. Auf einer Tournee des Israel Philharmonic Orchestra durfte ich später zusätzlich sein Assistent sein.

AL Was war das Wichtigste, das diese Musikerpersönlichkeiten Ihnen mit auf den Weg gegeben haben?

LS Ein Teil ihres unglaublichen Erfahrungsschatzes – vor allem, was das Proben angeht. Das Konzert ist am Ende gar nicht das Interessanteste. Das war damals auch einer der wichtigsten Ratschläge von Zubin Mehta: »Zieh nach Wien, und schau dort den besten Dirigenten und den besten Orchestern über die Schulter.« Letztlich ist es nicht Wien, sondern Berlin geworden, aber Mehta hatte recht: Es ist ein riesiger Unterschied, ob man brav die Partitur für sich studiert – was man natürlich auch tun muss – oder ob man weiß, wie man mit einem Orchester probt. Das kann man an keiner Hochschule lernen, sondern nur in der Praxis. Und je besser das Orchester, desto schwieriger ist es, gut zu proben.

AL Denken Sie, dass es umgekehrt etwas gibt, was die ältere von der jüngeren Dirigentengeneration lernen kann?

LS Ich glaube, sie spüren bei mir wieder die Begeisterung des »ersten Mals«. Es gibt bei uns Jungen einfach keine Routine. Meine Motivation könnte nicht größer sein. Prokofjews *Romeo und Julia*-Suiten z. B. dirigiere ich zum zweiten Mal und freue mich so darauf, sie jetzt mit diesem tollen Orchester zu erarbeiten.

AL Sie sind ausgebildeter Kontrabassist und Pianist. Was war das auslösende Ereignis, die Richtung zu wechseln?

LS Als Kontrabassist im Orchester dachte ich oft darüber nach, wie schön es wohl wäre, die Bassgruppe zu leiten. Denn ich hatte das Gefühl, genau zu wissen, wie ich es machen würde – wenn ich nur dürfte. Als es dann soweit war, fantasierte ich, wie es wohl wäre, jetzt das ganze Orchester zu leiten (*lacht*). Ich glaube, ganz vielen Orchestermusikern kommt dieser Gedanke bekannt vor. Aber wenn man dann das erste Mal vorne steht, ist es noch etwas anders als gedacht – vor allem schwerer.

AL Treten Sie auch noch als Pianist auf?

LS Ja, denn umgekehrt habe ich gemerkt: Es fehlt auch etwas, wenn ich nur noch dirigiere. Glücklicherweise kann ich es oft verbinden und vom Klavier aus dirigieren. Ich mache auch wieder mehr Kammermusik und trete dieses Jahr unter anderem beim Festival in Verbier auf.

AL Das tägliche Klavierüben gehört also immer noch dazu ...

LS Ja, absolut! Einige Jahre habe ich das Klavier etwas vernachlässigt, aber das ändert sich gerade wieder. Sogar ein Solo-Abend steht in der nächsten Zeit wieder an.

AL 2013 waren Sie der Erste Preisträger beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg. Nur wenige Jahre später dirigieren Sie bereits die besten Orchester der Welt und treten 2018 die Chefstelle in Rotterdam an. Eine rasante Karriere! Spiegelt das auch das Tempo unserer Zeit? Können Karrieren heute schneller aufgebaut werden als früher? Da mussten Dirigenten mitunter jahrelang ihr Dasein als Kapellmeister fristen ...

LS (*überlegt*) Na ja – es gibt auch Beispiele wie Bernstein und Mehta, die ihre Karrieren ebenfalls mit Mitte 20 begonnen haben. Und Furtwängler: Er hat Bruckners Neunte mit 19 dirigiert! Ich weiß nicht, ob es heute wirklich viel schneller geht als früher. Aber dank Internet und YouTube ist es vielleicht ein bisschen einfacher geworden. Intendanten können sich im Internet alle Preisträger eines Wettbewerbs ansehen, das Repertoire recherchieren, und auch die Kontaktaufnahme funktioniert schneller. Aber ganz ohne Erfahrung und Geduld geht es eben auch nicht ...

AL Aber Sie würden zustimmen, dass der Wettbewerb für Sie das Sprungbrett war?

LS Ja, zu 100 Prozent. Nach dem Wettbewerb habe ich die wichtigsten Einladungen bekommen, vom Israel Philharmonic Orchestra, nach Bamberg, zur Staatskapelle Berlin. Und seitdem durfte ich schon sehr viele hervorragende Orchester dirigieren.

AL Haben Sie einen musikalischen Traum?

LS Ehrlich gesagt, geht mein Traum gerade in Erfüllung: einmal das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu dirigieren.

AL Welche Musik hören Sie zum Abschalten? Oder brauchen Sie dann die Stille?

LS Ich habe nie Stille, in meinem Kopf ist immer Musik. Natürlich höre ich auch sehr gerne Radio, israelische Lieder aus den 1960er Jahren oder eine Symphonie von Mahler. Aber wenn ich mal Zeit habe und abschalten will, dann treffe ich eigentlich lieber meine Freunde in Berlin.

AL Trifft man Sie in Berlin auch ab und zu bei einem Konzert im Publikum?

LS Natürlich, sehr oft! Aber noch öfter trifft man mich in den Proben – denn ich kann immer noch sehr viel lernen.

BIOGRAPHIEN

Rudolf Buchbinder

Rudolf Buchbinder zählt zu den legendären Interpreten unserer Zeit. Seit über 50 Jahren konzertiert er mit den renommiertesten Orchestern und Dirigenten weltweit. Rund um seinen 70. Geburtstag im Dezember 2016 wurde die vielseitige Künstlerpersönlichkeit an so herausragenden Orten wie der Carnegie Hall in New York, der Suntory Hall in Tokio, dem Wiener Musikverein und der Berliner Philharmonie gefeiert. Höhepunkte der Jubiläumssaison waren Tourneen mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Zubin Mehta und Franz Welser-Möst, der Sächsischen Staatskapelle Dresden sowie Konzerte mit den Berliner Philharmonikern unter Christian Thielemann. Auf Einladung von Mariss Jansons ist Rudolf Buchbinder »Artist in Residence« beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Der Musikverein Wien widmet ihm ein Porträt. Im Dezember 2016 verliehen ihm die Wiener Philharmoniker ihre Ehrenmitgliedschaft, auch das Israel Philharmonic Orchestra ernannte ihn jüngst zum Ehrenmitglied. Rudolf Buchbinders Repertoire reicht von Bach bis zu zeitgenössischen Werken und ist in über 100 Aufnahmen, darunter viele preisgekrönt, dokumentiert. Als maßstabsetzend gelten insbesondere seine Interpretationen der Werke Ludwig van Beethovens. Mit seinen zyklischen Aufführungen der 32 Klaviersonaten entwickelte er die Interpretationsgeschichte dieser Werke über Jahrzehnte weiter. Mehr als 50-mal führte er den Zyklus bis heute auf, u. a. in Berlin, Buenos Aires, Dresden, Mailand, Peking, St. Petersburg, Zürich und bereits je viermal in Wien und München. Als erster Pianist spielte er bei den Salzburger Festspielen 2014 sämtliche Beethoven-Sonaten innerhalb eines Festspielsommers. Dieser Zyklus wurde live für DVD mitgeschnitten. Auf CD erschien zuletzt eine Aufnahme von Mozart-Klavierkonzerten mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, die Rudolf Buchbinder vom Klavier aus leitete. 2016 wurde der Live-Mitschnitt der Klavierkonzerte von Brahms mit den Wiener Philharmonikern und Zubin Mehta auf DVD und CD veröffentlicht. Rudolf Buchbinders Interpretationen basieren auf akribischer Quellenforschung. Als leidenschaftlicher Sammler historischer Partituren hat er 39 komplette Ausgaben der Beethoven-Sonaten in seinem Besitz, des Weiteren eine umfangreiche Sammlung von Erstdrucken, Originalausgaben und Kopien der eigenhändigen Klavierstimmen und Partitur der Klavierkonzerte von Brahms. Seit 2007 ist Rudolf Buchbinder Künstlerischer Leiter des Grafenegg Festivals, das sich unter seiner Leitung innerhalb kurzer Zeit zu einem der bedeutenden Orchesterfestivals in Europa entwickelt hat. Zwei Bücher sind von Rudolf Buchbinder erschienen: seine Autobiographie *Da Capo* und *Mein Beethoven – Leben mit dem Meister*.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde

es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Lahav Shani

Die internationale Karriere des israelischen Dirigenten Lahav Shani begann 2013 mit dem Ersten Preis des Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerbs der Bamberger Symphoniker. Seitdem hat er sich schnell als einer der gefragtesten Nachwuchsdirektoren etabliert. Lahav Shani, 1989 in Tel Aviv geboren, erhielt mit sechs Jahren den ersten Klavierunterricht und vertiefte sein Studium bei Arie Vardi an der Buchmann-Mehta-Musikschule in Tel Aviv. Danach studierte er Dirigieren bei Christian Ehwald und Klavier bei Fabio Bidini an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin; aktuell betreut ihn Daniel Barenboim. Seit er bei einem Konzert 2007 den Solopart in Tschaikowskys Erstem Klavierkonzert übernahm, ist Lahav Shani eng mit dem Israel Philharmonic Orchestra verbunden, das er 2010 gleich in dreifacher Funktion auf seine Asientournee begleitete: als Solist am Klavier, als Kontrabassist im Tutti und als Assistent von Zubin Mehta. 2013 leitete er das Orchester in dessen Saisonöffnungskonzert erstmals selbst und wurde prompt für die folgenden zwei Spielzeiten wieder eingeladen. Im Juni 2014 gab Lahav Shani sein Debüt bei der Staatskapelle als Einspringer für Michael Gielen; im Dezember 2016 kehrte er für sechs Vorstellungen von *La bohème* der Staatsoper Unter den Linden zur Staatskapelle zurück und leitete sie Anfang dieses Monats abermals in Konzerten in der Berliner Philharmonie. Im November 2015 sprang er kurzfristig für Franz Welser-Möst bei einem Konzert der Wiener Philharmoniker ein, in dem er Mahlers Erste Symphonie sowie, vom Klavier aus, Bachs Klavierkonzert in d-Moll BWV 1052 dirigierte. Lahav Shani hat mit Orchestern wie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem hr-Sinfonieorchester, den Bamberger Symphonikern, der Königlich Flämischen Philharmonie und dem Seoul Philharmonic Orchestra zusammengearbeitet; bevorstehend sind Debüts u. a. beim Philharmonia Orchestra, der Staatskapelle Dresden und beim Philadelphia Orchestra. Für die Spielzeit 2017/2018 ernannten ihn die Wiener Symphoniker zu ihrem Ersten Gastdirigenten, nachdem er sie bereits im Januar 2016 als Einspringer für Philippe Jordan auf eine größere Europatournee begleitete und seither regelmäßig an ihr Pult zurückkehrt. Ab der Spielzeit 2018/2019 wird Lahav Shani Chefdirigent des Rotterdams Philharmonisch Orkest als Nachfolger von Yannick Nézet-Séguin. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt er in dieser Woche sein Debüt.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm: Kurzfassung eines Textes aus *Johannes Brahms – Das symphonische Werk*, München/Kassel 1996; Interview Rudolf Buchbinder: Vera Baur; Judith Kemp: Originalbeitrag für dieses Heft; Interview Lahav Shani: Andrea Lauber; Biographien: Agenturmaterial (Buchbinder), Adrienne Walder (Shani), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms);

© Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg (Prokofjew).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra