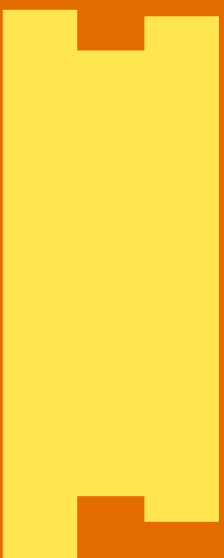


Brahms

20./23.01.2024

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



ZUBIN MEHTA
YEFIM BRONFMAN



ISARPHILHARMONIE
089 54 81 81 400

mphil.de

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

SORGBEFREIT

Johannes Brahms

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15

1. Maestoso
2. Adagio
3. Rondo: Allegro non troppo

– PAUSE –

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

1. Allegro non troppo
2. Andante moderato
3. Allegretto giocoso
4. Allegro energico e passionato

Dirigent **ZUBIN MEHTA**

Klavier **YEFIM BRONFMAN**

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

designierter Chefdirigent **LAHAV SHANI**

Ehrendirigent **ZUBIN MEHTA**

Intendant **PAUL MÜLLER**

126. SPIELZEIT SEIT DER GRÜNDUNG 1893

PROGRAMM

Zubin Mehta erhält die »Goldene Ehrenmünze der Landeshauptstadt München«

Zubin Mehta gab 1987 sein Debüt bei den Münchner Philharmonikern – seitdem ist er unverzichtbarer Bestandteil der DNA des Orchesters der Stadt. Insbesondere in den letzten Jahren der Ära Sergiu Celibidaches, als dieser gesundheitsbedingt Konzerte in München und auf Reisen nicht wahrnehmen konnte, war Zubin Mehta verlässlicher und hochkarätiger Partner des Orchesters. Durch kurzfristige Konzertübernahmen in München und im Rahmen von internationalen Tourneen trug er in nicht ausreichend zu würdigender Art und Weise dazu bei, die Anziehungs- und Strahlkraft der Münchner Philharmoniker und der Musikstadt München in die Welt zu tragen.

Von 1998 bis 2006 wirkte er als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper und prägte gemeinsam mit Sir Peter Jonas in dieser Ära die Musikstadt München ganz wesentlich.

Für seine Verdienste um die Münchner Philharmoniker ernannte das Orchester Zubin Mehta im Jahr 2004 zu seinem Ehrendirigenten. In der Geschichte des Orchesters ist Zubin Mehta der erste und bisher einzige Dirigent, dem dieser Ehrentitel zuteil wurde.

Mit dem Brahms-Zyklus im Januar 2024 setzen die Münchner Philharmoniker und Zubin Mehta das größtangelegte Projekt ihrer gemeinsamen Zusammenarbeit um: die Aufführung aller Symphonien und Instrumentalkonzerte von Johannes Brahms, mit anschließenden Konzerten in Spanien und den USA. Anlässlich dieses künstlerischen Höhepunktes in der philharmonischen Beziehung mit Zubin Mehta und in Anbetracht seiner Verdienste um die Musikstadt München freuen sich die Münchner Philharmoniker außerordentlich, dass Zubin Mehta die »Goldene Ehrenmünze der Landeshauptstadt München« erhalten wird. Nach Sergiu Celibidache wurde die »Goldene Ehrenmünze« an keinen Dirigenten mehr verliehen. Zubin Mehta ist der erste Dirigent seit 1987, der mit dieser Auszeichnung geehrt wird. Die »Goldene Ehrenmünze« wird Zubin Mehta im Rahmen eines Festaktes durch Oberbürgermeister Dieter Reiter feierlich überreicht.





Metamorphosen zum Meisterwerk

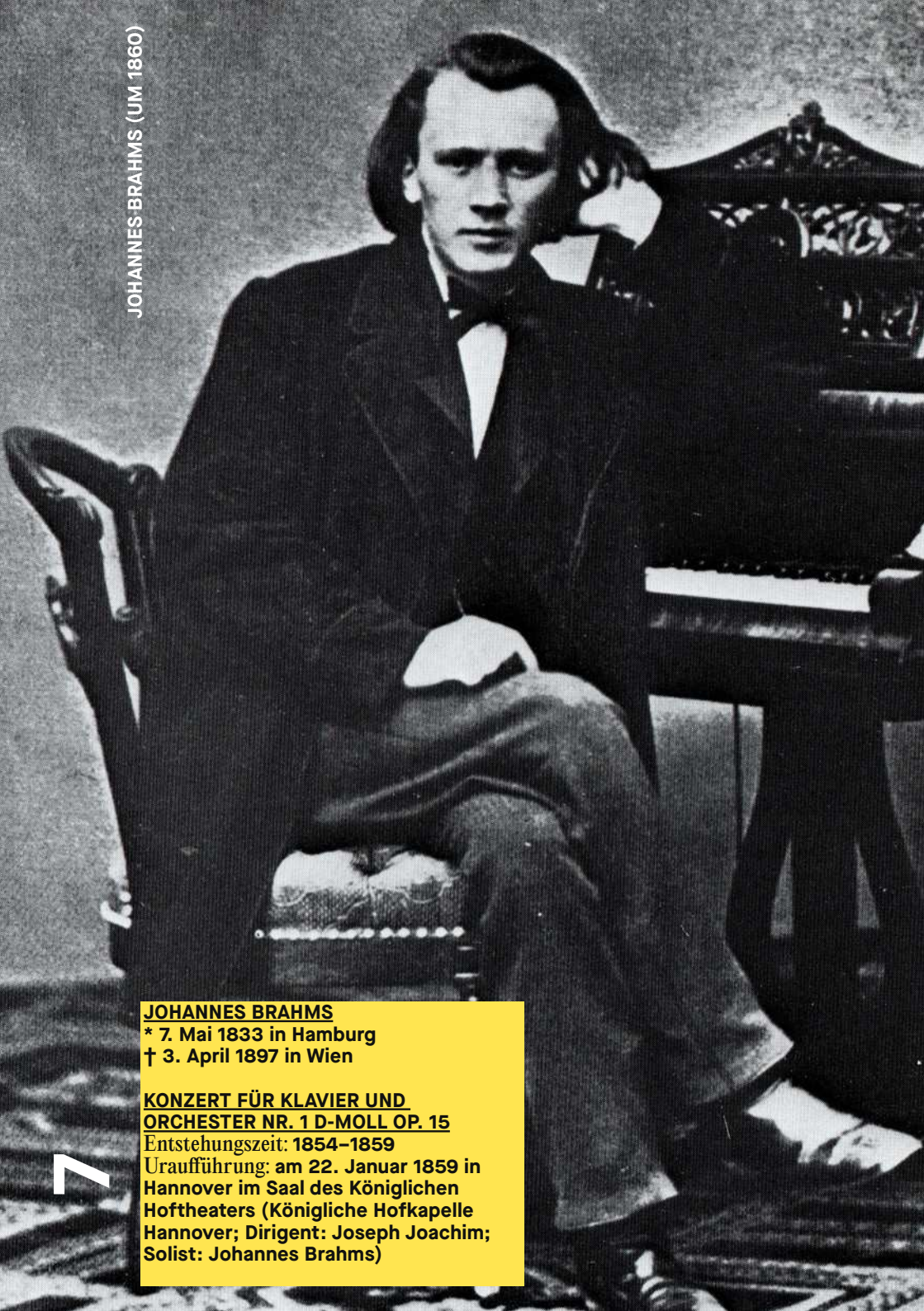
JOHANNES BRAHMS: 1. KLAVIERKONZERT

Ein Klavierkonzert ist ein Klavierkonzert – manchmal aber auch etwas mehr! So liegen dem op. 15 von Johannes Brahms ganz unterschiedliche Gattungsmodelle zugrunde: Klaviersonate, Symphonie, Solokonzert. Vor allem aber ist dieses Werk mehr als nur ein trockener Gattungsbeitrag: Entstanden in einer prekären Lebensphase, beeindruckt es durch seine emotionale Wucht. 1853, im Rahmen seiner großen Deutschlandreise, hatte sich Brahms in Düsseldorf dem Ehepaar Clara und Robert Schumann vorgestellt. Schumann nahm den Zwanzigjährigen nicht nur unter seine Fittiche, sondern präsentierte ihn der Öffentlichkeit als »Berufenen«: »ein junges Blut, an dessen Wiege die Grazien und Helden Wache hielten [...] wir heißen ihn willkommen als starken Streiter«. Der prophetische Ton, den Schumann hier, in seinem berühmten Artikel »Neue Bahnen«, anschlug, verfehlte seine Wirkung nicht. Augenblicklich begannen sich renommierte Verlagshäuser wie Breitkopf & Härtel für das Nachwuchstalent zu interessieren. Aber würde Brahms die hohen Erwartungen, die Schumann in ihn gesetzt hatte, erfüllen können? Oder waren sie nicht vielmehr eine Bürde?

AUF UMWEGEN ZUM KLAVIERKONZERT

Nur wenige Monate später kam es zur Katastrophe. Am 27. Februar 1854 beging Schumann einen Suizidversuch im Rhein, wurde im letzten Moment gerettet und in eine Nervenheilanstalt verlegt. Brahms, damals in Hannover ansässig, eilte sofort





JOHANNES BRAHMS

* 7. Mai 1833 in Hamburg

† 3. April 1897 in Wien

**KONZERT FÜR KLAVIER UND
ORCHESTER NR. 1 D-MOLL OP. 15**

Entstehungszeit: 1854–1859

Uraufführung: am 22. Januar 1859 in
Hannover im Saal des Königlichen
Hoftheaters (Königliche Hofkapelle
Hannover; Dirigent: Joseph Joachim;
Solist: Johannes Brahms)



CLARA SCHUMANN (1857)

nach Düsseldorf, um der schwangeren Clara und ihren sechs Kindern zur Seite zu stehen. Zwischen ihr und dem 14 Jahre jüngeren Brahms entwickelte sich eine intensive Beziehung, über der wie ein Schatten das Schicksal Roberts lag. Trotz dieser emotionalen Belastung komponierte Brahms weiter. »So hat er schon wieder drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere fertig«, berichtete ein Freund Anfang April. Das Autograph dieser d-Moll-Sonate ist

verschollen, doch lässt sich ihr Zuschnitt wenigstens ansatzweise rekonstruieren: Satz 1 wurde später zum Eröffnungssatz des Klavierkonzerts op. 15; Satz 2, ein Trauermarsch im 3/4-Takt, ging in das 1868 vollendete »Deutsche Requiem« ein (»Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«). Ein Finale scheint Brahms nicht komponiert zu haben. Stattdessen wurden die Zweifel an der Werkgestalt übermächtig: »Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Klaviere«,

schrieb er Mitte Juni. Man darf nicht vergessen, dass sich Schumann vom begnadeten Pianisten Brahms ausdrücklich Orchesterwerke gewünscht hatte; erst an ihnen würde sich der kompositorische Rang des jungen Mannes erweisen. Sein Versuch, die Sonate in eine Symphonie umzuwandeln, scheiterte allerdings, zu sehr widersprachen sich pianistische und orchestrale Konzeption. Der Kompromiss bestand schließlich darin, beide Konzepte in einem Klavierkonzert zusammenzuführen: mit dem noch einmal umgearbeiteten Eröffnungssatz sowie einem Adagio und Rondo, die offenbar neu komponiert wurden. Anfang 1857 lag das Konzert fertig vor.

ERSTAUFFÜHRUNG MIT FOLGEN

So kompliziert der Entstehungsprozess von Opus 15 war, so schwer hatte es das Werk zumindest anfangs beim Publikum. Bei der Erstaufführung in Hannover am 22. Januar 1859, mit Brahms als Solist und seinem Freund Joseph Joachim am Pult

der Hofkapelle, gab es eine freundliche Aufnahme. Viel wichtiger aber war die Folgeaufführung wenige Tage später im Leipziger Gewandhaus. Und die wurde zum Fiasco; in der Presse war von »Öde und Leere« die Rede, von einem »Würgen und Wühlen« von »Zerren und Ziehen«. Kernpunkt dieser Kritik: die angebliche Überforderung des Hörers durch artifizielle kompositorische Prozesse, wo solistische Brillanz angebracht gewesen wäre. Zwar knaust Brahms' Konzert nicht mit pianistischen Schwierigkeiten, doch liegen diese selten offen zutage. Stets finden sie im thematischen Austausch mit dem Orchester statt, sind also Teil des Ganzen, nicht Mittelpunkt der Präsentation. Und auch wenn sich Brahms im Großen an das herkömmliche Dreisatzschema mit der Abfolge von Sonatensatz, Liedsatz und Rondo hält, weitete er es im Detail doch deutlich aus; nicht umsonst dauert sein d-Moll-Konzert mehr als eine Dreiviertelstunde. Für Brahms bedeutete das Desaster von Leipzig einen schweren Rückschlag. Nicht nur erhielt seine Karriere als Konzertpianist einen

»Es ist traurig, aber wahr, daß die im Verlaufe der diesjährigen Saison im Gewandhause vorgeführten neuen Compositionen wenig oder gar kein Glück gemacht haben; überhaupt erinnern wir uns nicht, je so viele und totale Componisten-Niederlagen erlebt zu haben, wie in dem bisherigen Abschnitt unsrer heurigen Concerte. [...] Das gegenwärtige vierzehnte Gewandhausconcert war nun wieder ein solches, in dem eine neue Composition zu Grabe getragen wurde – das Concert des Herrn Johannes Brahms. Es ist aber auch in Wahrheit dieses Stück gar nicht danach angehan, daß es irgend eine Befriedigung und einen Genuß gewähren könnte: nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg [...], so bleibt eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist.«

KRITIK ANLÄSSLICH DER AUFFÜHRUNG DES 1. KLAVIERKONZERTS IN LEIPZIG AM 27. JANUAR 1859

Dämpfer (das alleine wäre zu verschmerzen gewesen), sondern auch seine kompositorischen Fähigkeiten standen infrage. Fast zehn Jahre, bis zum erwähnten »Deutschen Requiem«, machte er um Orchesterwerke einen großen Bogen.

KATASTROPHISCHER BEGINN

Was sind das nun für Schwierigkeiten, mit denen das damalige Publikum zu kämpfen hatte? Schon die allerersten Takte des

Konzerts dürften auf viele verstörend gewirkt haben: ein lautes D in tiefer Lage, unterlegt mit drohendem Paukenwirbel, dann ein überraschender B-Dur-Akkord, aus dem sich ein ganz und gar bizarres Thema schält. Es erstreckt sich anfangs über zwei, in der Folge sogar über mehr als drei Oktaven, enthält unerwartete Sprünge und eine Kette von Langtrillern. Vor allem aber ist es tonartlich extrem instabil. Bis die Haupttonart d-Moll erreicht wird, vergehen 25 Takte; gefestigt ist sie erst viel später – genau dann, wenn zwei



DIE FREUNDE JOHANNES BRAHMS UND JOSEPH JOACHIM (1867)

eingeschobene 9/4-Takte für zusätzliche Irritation sorgen. Selbst uns heutigen Hörern, die wir uns um Fragen der Tonart kaum noch scheren und klanglich ohnehin anderes gewohnt sind, teilt sich der Effekt, den dieser Anfang macht, unmissverständlich mit. Die dunklen Instrumentalfarben, der bruske Beginn, die grellen Themenspitzen, der unsichere Grund – all das vermittelt den Eindruck von Bedrohung, Erschütterung, Schicksalshaftigkeit. Man muss nicht so weit gehen wie der Biograph Kalbeck, der die auffälligen Triller des Themas mit »Schüttelfrost« verglich; dass hier eine menschliche Grunderfahrung, nämlich Erschrecken, ja Schaudern, in Töne gesetzt wird, dürfte auf der Hand liegen. Und welches Ereignis im Leben des jungen Brahms könnte diesen Schrecken ausgelöst haben wenn nicht der Selbstmordversuch seines Mentors Schumann? Nun gehört zur klassischen Formenlehre eines solchen Eröffnungssatzes, dass dem eingangs präsentierten Hauptthema weitere Themen zur Seite gestellt werden, davon möglichst eines mit kontrastierender Wirkung. Genau das geschieht auch. Bereits der Soloeinsatz des Klaviers erfolgt in ganz anderer Stimmung: Der Pianist nimmt einzelne Motive der Orchestereinleitung auf, horcht ihnen gleichsam nach, um aber schon bald zum Hauptthema zurückzuleiten. Einen deutlichen Kontrast bietet kurz danach das Seitenthema: eine choralartig-tröstliche Melodie in leicht reduziertem Tempo, die allein dem Solisten vorbehalten ist. Zwischen diesen Extremen – Schrecken und Trost – entfaltet sich das Maestoso. Wo hätte da äußerliche Brillanz, eine zur Schau gestellte Virtuosität ihren Platz? Konsequenterweise verzichtet Brahms auf die übliche Solokadenz, um stattdessen zum Ende des Satzes die technischen Anforderungen des Klavierparts noch einmal zu erhöhen. Durch die vielen kraftraubenden Oktavgänge und einhändigen Doppeltiller werden Schmerz und Anstrengung geradezu körperlich erfahrbar – Musik als Katharsis.

VERSÖHNLICHER ABSCHLUSS

Während das Verhältnis dieses 1. Satzes zu den Lebenserfahrungen des jungen Komponisten im Allgemeinen bleiben muss, bietet das Adagio konkrete autobiographische Bezüge, wenn auch keine eindeutigen. Zum Jahreswechsel 1856/57 schrieb Brahms an Clara: »Auch male ich an einem sanften Porträt von Dir, das dann Adagio werden soll«. Sollte er dies in die Tat umgesetzt haben, wäre es wohl das Porträt einer ebenso standhaften wie gefühlstiefen Frau: Eine ruhige Bläsermelodie wird vom Klavier rhapsodisch weitergeführt und mündet in einen belebteren Mittelteil, bevor die dunklen Bläserfarben wieder dominieren. Andererseits hat Brahms diesen Satz im Manuskript mit dem Zusatz »Benedictus qui venit in nomine Domini« versehen. Das scheint eher auf den Tod Schumanns im Juli 1856 zu verweisen. So oder so bildet das Adagio in seiner liedhaften Anlage mit Akzent auf dem Melodischen einen starken Kontrast zum 1. Satz. Wieder neue emotionale Facetten entfaltet das abschließende Rondo. Der Solist präsentiert überfallartig ein trotziges, hochenergetisches Thema, dem man nicht anhört, dass es aus dem Seitenthema des 1. Satzes (identische Anfangstöne) hervorgegangen ist. Aber solche untergründigen Querverweise sind typisch für Brahms. Ebenso typisch wie das Verfahren, an zentralen Stellen auf historische Modelle zurückzugreifen. In die Mitte des Satzes platziert er eine vierstimmige Fuge, deren Funktion es ist, die Wiederkehr des Rondo-Hauptthemas spannungsreich vorzubereiten. Und die kurze Solokadenz, die sich Brahms hier gönnt, dient dazu, endlich D-Dur einzuführen und das Konzert so zu einem versöhnlichen Abschluss zu bringen.

—
Marcus Imbsweiler

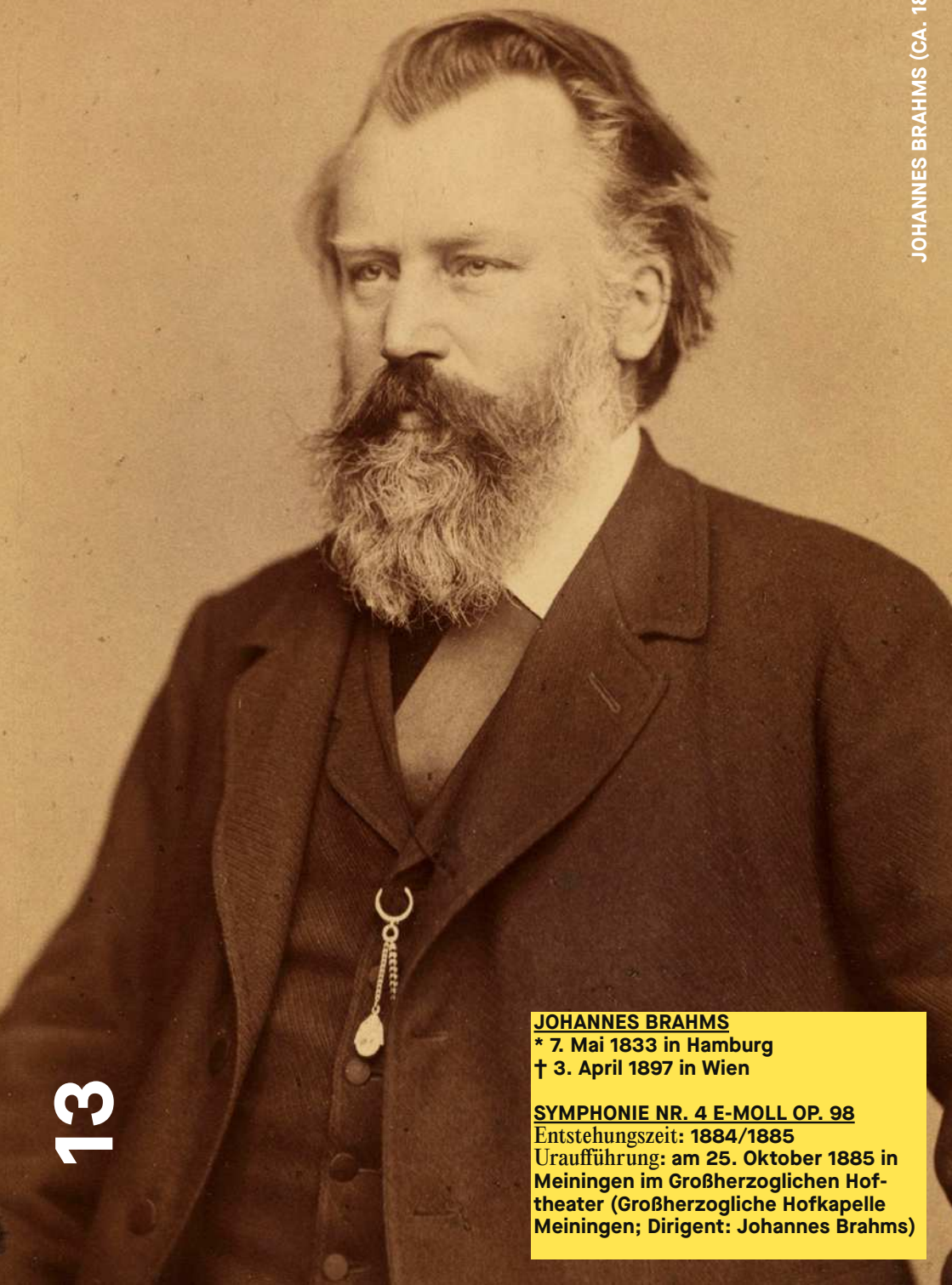


Ein Leben für die Variation

JOHANNES BRAHMS: 4. SYMPHONIE

Der Versuch, das Schaffen eines Komponisten unter ein charakteristisches Motto zu setzen, wird immer fragwürdig bleiben. Weder geht das Komponieren Arnold Schönbergs völlig im Begriff der »revolutionären Neugestaltung« auf, noch sind die Beiträge Wagners und Verdis zur Musikgeschichte ausschließlich auf die Opernbühne zu beschränken. Aber dennoch haben solche Kurzcharakteristiken – vorausgesetzt, dass ihnen die nötige Differenzierung folgt – ihre Berechtigung und ihren Sinn: Der Blick richtet sich auf das Wesentliche, innerhalb der zahllosen biographischen und werkanalytischen Fakten wird »Struktur« geschaffen. Und so sollte es erlaubt sein, im Falle Johannes Brahms' den Begriff der »Variation« als Schlüsselbegriff anzusetzen, und dies gleich in mehrfacher Hinsicht.

Unübersehbar ist die Neigung des Komponisten zu Anverwandlung und Neubeleuchtung des bereits Gegebenen; dies spiegelt sich wider in der großen Zahl von Werken, die explizit als »Variationen über...« betitelt sind, wie auch in der Kunst der permanenten Variantenbildung, die sein gesamtes Schaffen durchzieht. Darüber hinaus ist das Gesamtwerk von Johannes Brahms – lobend und tadelnd – von vielen Zeitgenossen als großangelegte Variation über das Grundthema der »Klassik« angesehen worden, wobei manche den schöpferisch-individuellen Aspekt innerhalb der retrospektiven Grundhaltung übersehen.



13

JOHANNES BRAHMS

* 7. Mai 1833 in Hamburg

† 3. April 1897 in Wien

SYMPHONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98

Entstehungszeit: 1884/1885

Uraufführung: am 25. Oktober 1885 in
Meiningen im Großherzoglichen Hof-
theater (Großherzogliche Hofkapelle
Meiningen; Dirigent: Johannes Brahms)



UNBEIRRBARER WILLE UND MUT ZUR EINSAMKEIT

»In diesem Genre liegt ganz entschieden die starke Seite dieses Componisten; denn er ist von Hause aus eigentlich arm an Erfindung, aber er hat viel gelernt und hat eine edle, dem Gemeinen fernab liegende Richtung...« So charakterisierte 1873 der Rezensent des »Vaterlands«, einer österreichischen Tageszeitung, die soeben uraufgeführten »Variationen über ein Thema von Joseph Haydn«, Brahms' letztes »Vorbereitungswerk« auf dem Weg zur Symphonie. Das zitierte Lob hat einen etwas schalen Beigeschmack und formuliert den ständig wiederkehrenden Hauptvorbehalt aller Brahms-Kritiker: Am professionellen Können des Komponisten sei nicht zu zweifeln, aber es fehle der schöpferische Funke, das Unverwechselbare der eigenen Aussage. Hier hat die Rezeptionsgeschichte allerdings klar zu Gunsten des Komponisten entschieden.

Alle Klischeevorstellungen und Vorbehalte der Mitwelt fokussieren in der Aufnahme von Brahms' 4. Symphonie, seinem letzten Beitrag als symphonischer Komponist. Ganz entschieden hat hier Brahms dem Element des Variativen größtes Gewicht gegeben – mehr als in den vorangegangenen Symphonien. Vor allem der letzte Satz, in dem der Komponist auf das historische Modell der Passacaglia zurückgreift, scheint das filigrane Variationsprinzip ins Extrem zu treiben – auf Kosten des großräumigen symphonischen Entwicklungsprinzips nach dem Vorbild Beethovens, dem Brahms etwa in seiner 1. Symphonie durchaus gefolgt war. Kein Wunder, dass auch unter seinen treuesten Anhängern Zweifel aufkamen, ob dem Meister hier vielleicht nicht doch ein Missgriff unterlaufen sei. In wenigen Fällen war Brahms in so hohem Maß auf sich allein gestellt, musste er gegen den Rat seiner wohlmeinenden und gegen die Schelte seiner übelwollenden Mitwelt so sehr seiner inneren Stimme vertrauen und an einer Konzeption festhalten, die von der Nach-

welt schließlich als überzeugend und authentisch gewertet wurde.

»AUF DAS AUGE DES MIKROSKOPIKERS BERECHNET«

Die 4. Symphonie entstand innerhalb zweier Sommeraufenthalte Brahms' in Mürzzuschlag (Steiermark), und zwar in den Sommern 1884 (1. und 2. Satz) und 1885 (3. und 4. Satz). Wie immer hatte Brahms den Plan zu einem neuen symphonischen Werk in der für ihn typischen Neigung zum »Understatement« nur in kryptischen Andeutungen kundgetan; in seinem Brief an den Verleger Simrock vom 19. August 1884 bemerkte er lediglich am Rande, er wolle nun »besseres Papier mit mehr Systemen« nehmen, woraus Informierte schließen konnten, dass er wieder an einem Orchesterwerk arbeitete. Rasch verbereitete sich die Nachricht von einer neuen Symphonie unter den Freunden, und bereits am 26. Oktober 1884 fragte Elisabeth von Herzogenberg gezielt nach dem Werk. Brahms wollte jedoch die zwei vollendeten Sätze noch nicht aus der Hand geben, und so musste sich der Freundeskreis bis zum September 1885 gedulden. Das mit Brahms befreundete Ehepaar Herzogenberg erhielt das Manuskript zuerst – die Reaktion war indessen Enttäuschung. Die Partitur wurde kommentarlos zurückgeschickt, und auch Wochen danach teilten weder Herzogenbergs noch Clara Schumann dem Komponisten ihre Eindrücke mit, was diesen veranlasste, in seinem Brief vom 30. September 1885 an Heinrich von Herzogenberg etwas kleinlaut und missmutig zu bemerken: »Meine neuliche Attacke ist ja gründlich misslungen (und eine Symphonie dazu).«

Nun folgte doch ein ausführlicher Brief von Frau Herzogenberg, in dem sie für das neue Werk bewundernde und begeisterte Worte fand: »Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen auf die Fülle der über dieses Stück ausgestreuten geistreichen Züge, seltsamen Beleuchtungen rhythmischer, harmonischer

und klanglicher Natur, und Ihren feinen Meißel zu bewundern, der so wunderbar bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag.« Aber ein gewisser Vorbehalt konnte nicht verschwiegen werden: »Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte.« Mit anderen Worten: Das Werk sei zu subtil konzipiert, es fehle der »impact«, die unmittelbar zündende Wirkung.

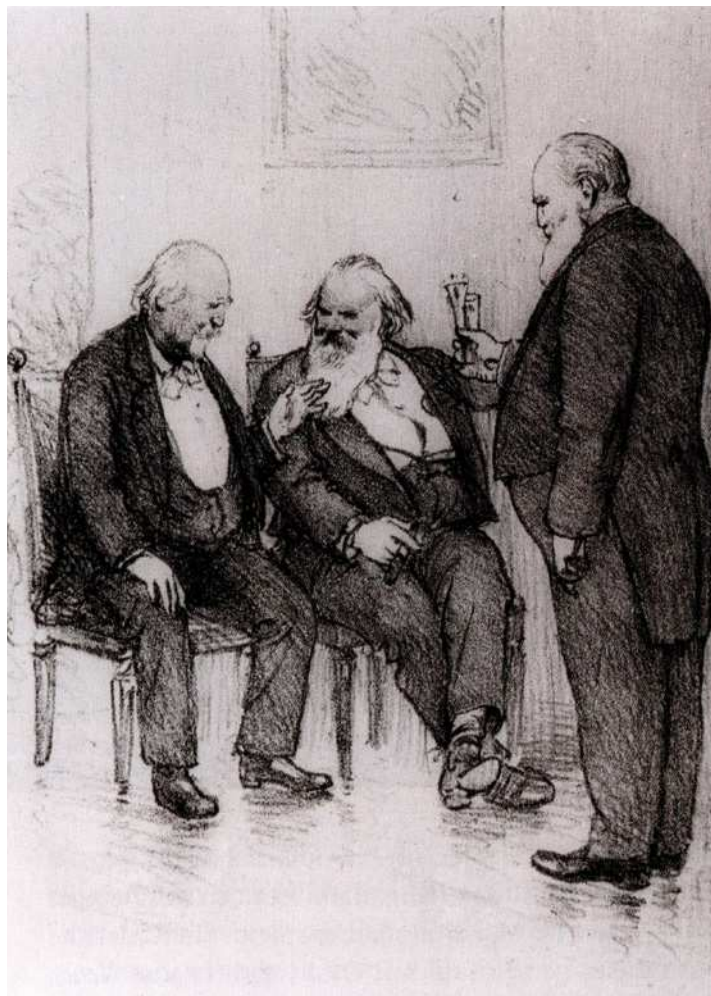
PRÜGELSTRAFE FÜR GEISTLOSE KRITIKER?

Ende September 1885 spielte Brahms, seiner Gepflogenheit gemäß, das neue Werk den Wiener Freunden in Friedrich Ehrbars Klaviersalon in einer Fassung für zwei Klaviere vor; sein Partner war Ignaz Brüll. Prominente Vertreter des zeitgenössischen Musiklebens hatten sich eingefunden: Hans Richter, Eduard Hanslick, Theodor Billroth, auch der Musikkritiker und Brahms-Biograph Max Kalbeck schildert seine Eindrücke: Nach dem »wundervollen Allegro« sei eine »ziemlich lähmende Stille« eingetreten. »Endlich gab Brahms mit einem knurrigen: ›Na, denn man weiter!‹ das Zeichen zur Fortsetzung; da platzte Hanslick nach einem schweren Seufzer, als ob er sich erleichtern müsste und doch fürchtete, zu spät zu kommen, noch schnell heraus: ›Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.‹ Alles lachte, und die beiden spielten fort.«

Hanslicks Bonmot hatte die drückende Stimmung durchbrochen, nicht aber die Zweifel ausgeräumt. Insbesondere der Finalsatz erschien Kalbeck zwar als »die Krone aller Brahms'schen Variationensätze«, jedoch nicht als geeigneter Abschluss einer Symphonie. Getrieben von der ernsthaften Befürchtung, dem verehrten Freund drohe ein »eklatanter Miss-

»Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, dass heißt dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ›Geschenk‹ gar nicht genug verachten, ich muss es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen.«

JOHANNES BRAHMS



BRAHMS MIT HANSLICK (LINKS) UND BILLROTH (RECHTS) IN EINER THEATERPAUSE
(ADALBERT VON SELIGMANN, UM 1890)

BLICK INS LEXIKON

Passacaglia: (ital. passo di gallo = Hahnenschritt, span. passo calle = Straßenschritt) Ursprünglich war die Passacaglia ein spanisches Gitarrenstück im Dreiertakt, das bei Straßenumzügen gespielt wurde. Im 16. Jahrhundert erscheint die Passacaglia als langsamer Hof- tanz, im 17. Jahrhundert dann als eigenständiges Instrumentalstück, gerne auch als ausgedehnter Schlusssatz von Instrumentalsuiten. Formal ist die Passacaglia aus Variationen über eine vier- oder acht- taktige, ständig wiederkehrende Bassfigur (Ostinato) angelegt. Im Unterschied zur verwandten Chaconne bevorzugt die Passacaglia Molltonarten und langsamere Tempi.

erfolg«, suchte er Brahms am nächsten Morgen auf, trug ihm seine Bedenken vor und machte ihm den ungewöhnlichen Vor- schlag, er solle die Symphonie zurückzie- hen und tiefgreifend umarbeiten. Brahms reagierte weder beleidigt noch empört, sondern argumentierte mit dem Vorbild Beethovens: Auch dieser hätte, in seiner »Eroica« nämlich, eine Symphonie mit einem Variationensatz abgeschlossen. Er sei Kalbeck für dessen freimütige Kritik dankbar, bleibe aber dennoch bei seiner Konzeption.

VERSCHLEIERTER BAUPLAN, IMPONIERENDE ARCHITEKTUR

Ohne Umschweife beginnt der Kopfsatz mit dem sanft fließenden, etwas melan- cholischen Hauptthema, das sogleich dem Variationsprinzip unterworfen wird; in der Wiederholung erscheint das Thema in der Achtelbewegung, Begleitfiguren und In- strumentation sorgen für neue Beleuch- tung. In der Weiterführung tritt ein Charak-

teristikum von Brahms' Komponieren zu- tage: Der rhythmische Fluss der Geradtaktig- keit wird unterbrochen, scheinbar unge- radtaktige Bildungen schieben sich ein. All diese Elemente verschleiern und verfrem- den das Bild des klassischen Sonatensat- zes, der jedoch auch diesem Kopfsatz als Grundstruktur unzweideutig zugrunde liegt. Da von Anfang an das Prinzip der va- riativen Umformung und Neufärbung vor- herrscht, fällt es nicht leicht, den klassi- schen Bauplan der Sonatenform – Expo- sition, Durchführung, Reprise – hörend nachzuvollziehen. Entgegen dem »Traditio- nalismus«, den man Brahms nur zu gern unterstellt, hält der Komponist stets neue Überraschungen bereit – etwa in der höchst originell gestalteten Reprise, die die erste Hälfte des Hauptthemas zwar noten- getreu, aber mit weiter Dehnung der No- tenwerte über einem zart bewegten Strei- cherteppich präsentiert; erst die zweite Hälfte des Themas, nunmehr in der Ori- ginalgestalt, erleichtert das Wiedererkennen.

Das Prinzip der Variation konzen- triert sich im nun folgenden langsamen

Satz auf harmonische Subtilität und vielschichtige Klangfärbungen. Grundtonart ist E-Dur; doch Brahms modifiziert die harmonische Struktur durch Rückgriff auf gleichsam archaische Wendungen, durch Einschub kirchentonaler Elemente, insbesondere der »phrygischen Sekunde«. Sie gibt dem rhythmisch gleichförmig einher schreitenden Holzbläserthema das charakteristische Gepräge und zeigt, wie durch Rückgriff auf historisch längst »überholte« Wendungen überraschend innovative Wirkungen erzielt werden können. Formal lässt sich der Satz in seiner großräumigen

Zweiteiligkeit leicht überblicken; jeder der beiden Teile ist durch die Dualität des vorrangig bläserdominierten Hauptthemas und des auf Streicherklang basierenden Seitenthemas bestimmt.

Züge grimmig-grotesker Heiterkeit trägt der 3. Satz, der die Tradition des Menuett- bzw. Scherzo-Satzes auf sehr individuelle Weise fortsetzt. Grundtonart ist C-Dur, doch will sich keineswegs die mit dieser Tonart gemeinhin verbundene Feierstimmung einstellen; dies verhindert bereits das rhythmisch »gegen den Strich



BRAHMS ALS DIRIGENT (WILLY VON BECKERATH, 1895)

gebürstete« Hauptthema, das an einen stampfenden Tanz denken lässt. Immer wieder lässt Brahms Akkordblöcke lapidar aufeinanderprallen, die durch den Einsatz des Triangels geradezu unheimlichen Klangcharakter annehmen. Das für ein Scherzo unabdingbare Trio ist auf wenige Bläserphrasen reduziert.

Als Krönung des symphonischen Baus gilt der Schlusssatz, als reiner Variationensatz ein Novum in Brahms' Symphonien. Er greift auf das barocke Modell der Passacaglia zurück, deren Eigenheit in der unablässigen Wiederholung eines achttaktigen Bassthemas besteht. Fast scheint es, als wollte Brahms beweisen, mit welchen rudimentären Mitteln große Wirkungen zu erzielen sind: Das Thema ist von größter Einfachheit, tonleiterartig schreitet es in lapidaren Sekundschritten voran, nur im fünften und siebten Takt durch chromatische Schärfung verfärbt. Es folgen nun 30 Variationen über das Thema, das zunächst – entgegen dem Prinzip der historischen Passacaglia – in der Oberstimme auftritt, ab der vierten Variation jedoch »regelgemäß« in den Bass verlegt wird. Seine Linie ist vorerst klar nachvollziehbar, wird jedoch im Verlauf der Entwicklung durch die stets komplexer werdende Stimmenstruktur in den Hintergrund gedrängt. Brahms legt über die strenge Form der Passacaglia umrissartig die Züge der Sonatensatzform, wodurch die in Variation 16 wieder klar erkennbare Linie des Passacaglia-Themas den Charakter einer »Reprise« bekommt. In monumentaler Steigerung schließt das Werk.

GRABENKÄMPFE, SALONSCHLACHTEN, VERNICHTUNGSKRITIKEN

Man nahm es Brahms in Wien etwas übel, dass er die Symphonie nicht in seiner Wahlheimat, sondern in Meiningen zur Uraufführung brachte, die am 25. Oktober 1885 stattfand. Brahms selbst dirigierte, und in der Folge wurde die Symphonie in zahlreichen deutschen Städten vorgestellt, bevor erst am 17. Januar 1886 Wien an die

Reihe kam. Hier erzielte die »Vierte« lediglich einen bescheidenen Achtungserfolg, und fast schien es, als hätte Max Kalbeck mit seinen Bedenken Recht gehabt.

Mit größter Schärfe vernichtete Komponistenkollege Hugo Wolf im Wiener »Salonblatt« Brahms' neuestes Opus: Die Tatsache, dass die Symphonie in der für Symphonien unüblichen Tonart e-Moll geschrieben sei, müsse als einziges halbwegs »originelles« Element gelten, sonst herrsche hier nichts als »Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuserei«. Die »Kunst, ohne Einfälle zu komponieren«, habe in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Mehr als 130 Jahre nach Kalbecks Änderungswünschen und Wolfs »Vernichtungskritiken« – die dem Komponisten übrigens großes Vergnügen bereiteten und von ihm mehrfach zitiert wurden – ist die 4. Symphonie einschließlich ihres Passacaglia-Finales unbestrittener Bestandteil des musikalischen Weltrepertoires.

—
Thomas Leibnitz

Zubin Mehta DIRIGENT

Zubin Mehta wurde 1936 in Bombay/Indien geboren und wuchs in einer musikalischen Familie auf. Nach zwei Semestern Medizin-studium konzentrierte er sich ganz auf die Musik und erhielt bei Hans Swarowsky an der Wiener Musikakademie Dirigierunter-richt; in der Folge gewann er den Dirigier-wettbewerb von Liverpool und den Sergej Koussewitzky-Wettbewerb in Tanglewood. Bereits 1961 dirigierte er die Wiener und die Berliner Philharmoniker sowie das Israel Philharmonic Orchestra.

Als Music Director leitete er das Montreal Symphony Orchestra (1961–1967) und das Los Angeles Philharmonic Orches-tra (1962–1978). 1977 wurde Zubin Mehta Chefdirigent des Israel Philharmonic Or-chestra, das ihn 1981 zum Music Director auf Lebenszeit ernannte. 1978 übernahm er die Leitung des New York Philharmonic Orchestra, seine Ära dort dauerte dreizehn Jahre und war damit die längste in der Ge-schichte dieses Orchesters. Ab 1985 war er über dreißig Jahre lang Chefdirigent des Musikfestivals »Maggio Musicale Fioren-tino«.

Seit seinem Debüt als Operndiri-gent 1963 in Montreal mit »Tosca« stand Zubin Mehta am Pult vieler großer Opern-häuser. Von 1998 bis 2006 war er General-musikdirektor der Bayerischen Staatsoper München. 2006 eröffnete er den Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia und leitete dort bis 2014 das jährliche »Festival del Mediterrani«. In Valencia dirigierte er auch den gefeierten »Ring«-Zyklus mit La Fura dels Baus. Weitere »Ring«-Zyklen präsen-tierte er an der Chicago Opera und an der Bayerischen Staatsoper.

Zubin Mehtas Liste der Auszeich-nungen und Ehrungen ist lang und umfasst unter anderem den »Nikisch-Ring«, der ihm von Karl Böhm vermacht wurde. Er ist Ehrenbürger von Florenz und Tel Aviv und wurde 1997 zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper, 2006 der Bayerischen Staats-oper und 2007 der Gesellschaft der Musik-



freunde Wien ernannt. Mehrere renom-mierte Orchester verliehen ihm den Titel »Ehrendirigent«, so auch 2004 die Münch-ner Philharmoniker. 2019 ehrten das Israel Philharmonic Orchestra und das Los Ange-les Philharmonic ihn als Conductor Emeri-tus. Eine besondere Ehre wurde ihm im Jahr 2022 zuteil, als der neue Konzertsaal des Teatro del Maggio Musicale in Florenz nach ihm benannt wurde.

Im Oktober 2008 wurde Zubin Mehta von der japanischen Kaiserfamilie mit dem »Praemium Imperiale« geehrt. Im März 2011 erhielt Zubin Mehta eine beson-dere Auszeichnung, indem er einen Stern auf dem Hollywood Boulevard bekam. Das Kommandeurskreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland wurde ihm im Juli 2012 verliehen. Die indische Regierung ehrte ihn im September 2013 mit dem »Tagore Award for cultural harmo-ny« und die australische Regierung ernann-te ihn im Jahr 2022 zum Honorary Compa-nion of the Order of Australia.

Yefim Bronfman KLAVIER

Yefim Bronfman gilt weltweit als einer der bedeutendsten Pianisten unserer Zeit. Seine imposante Technik und seine hohe Interpretationskunst werden von Fachpresse und Publikum gleichermaßen geschätzt und bewundert. Er gehört zu jenem illustren Kreis von Künstler*innen, die sich steten Interesses bei Festivals, Orchestern und Dirigent*innen erfreuen. Die aktuelle Spielzeit begann für Yefim Bronfman mit einer Europatournee anlässlich des 500-jährigen Bestehens des Bayerischen Staatsorchesters. Eine Asientournee mit dem Concertgebouworkest führte ihn nach Japan und Korea. Es folgten Engagements in den USA mit dem New York Philharmonic, den Symphonieorchestern von Boston, Milwaukee, Pittsburgh, San Francisco, Washington und Minnesota. Im Anschluss an die Konzerte mit den Münchner Philharmonikern in München, Saragossa, Madrid und New York ist er mit dem Budapest Festival Orchestra erneut in Europa unterwegs.

Yefim Bronfman arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Alan Gilbert, Vladimir Jurowski, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Jaap van Zweden, Franz Welser-Möst und David Zinman. Als leidenschaftlicher Kammermusiker hat Yefim Bronfman mit Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Magdalena Kožená, Anne-Sophie Mutter, Emmanuel Pahud und vielen anderen musiziert.

Sechsmal war Yefim Bronfman für einen Grammy nominiert; 1997 gewann er den begehrten Preis für seine Einspielung der Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen. Sein umfangreicher Aufnahmekatalog enthält Werke für zwei Klaviere von Rachmaninow und Brahms mit Emanuel Ax, die Klavierkonzerte von Prokofjew mit dem Israel



Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta, eine Aufnahme mit Werken von Mozart und Schubert mit den Zukerman Chamber Players und den Soundtrack zu Disneys »Fantasia 2000«.

Yefim Bronfman wurde in Tashkent/Sowjetunion geboren. 1973 emigrierte er mit seiner Familie nach Israel. Hier studierte er bei Arie Vardi an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv. Später setzte er seine Studien in den USA an der Juilliard School, der Marlboro School of Music und am Curtis Institute of Music bei Rudolf Firkušný, Leon Fleisher und Rudolf Serkin fort. Er ist Empfänger des Avery Fisher Prize, eine der höchsten Auszeichnungen für amerikanische Musiker. 2015 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Manhattan School of Music verliehen.

Vorschau

DO. 15.02.2024 19:30 Uhr

5. Abo b

FR. 16.02.2024 19:30 Uhr

4. Abo c

Kristine Tjøgersen »Between Trees« für Orchester

Ludwig van Beethoven Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Jean Sibelius Symphonie Nr. 1 e-Moll op. 39

Dirigentin **MARIE JACQUOT**

Klavier **RUDOLF BUCHBINDER**

SO. 18.02.2024 11 Uhr

Festsaal,

Münchner Künstlerhaus

»BRITISH IDYLLS«

5. KAMMERKONZERT

Henry Purcell Chaconne g-Moll Z 730

Graham Waterhouse »Alchymic Quartet«

(gewidmet dem Philharmonischen Streichquartett München)

Frank Bridge »Three Idylls« für Streichquartett

Edward Elgar Klavierquintett a-Moll op. 84

Philharmonisches Streichquartett München:

Violine **BERNHARD METZ**

Violine **CLÉMENT COURTIN**

Viola **KONSTANTIN SELLHEIM**

Violoncello **MANUEL VON DER NAHMER**

Klavier **PAUL RIVINIUS**

SA. 24.02.2024 19 Uhr

3. Abo K4

SO. 25.02.2024 11 Uhr

5. Abo M

Giuseppe Verdi »Messa da Requiem«

Dirigent **DANIELE GATTI**

Sopran **MARINA REBEKA**

Mezzosopran **OKKA VON DER DAMERAU**

Tenor **FRANCESCO MELI**

Bassbariton **ALEX ESPOSITO**

PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN

Einstudierung: ANDREAS HERRMANN

MI. 28.02.2024 19:30 Uhr

5. Abo A

DO. 29.02.2024 19:30 Uhr

4. Abo F / 2. Abo I4

Gustav Mahler Symphonie Nr. 7 e-Moll

Dirigent **DANIELE GATTI**

FR. 08.03.2024 18:30 Uhr

3. JUGENDKONZERT SPIELFELD KLASSIK

Bedřich Smetana Vier symphonische Dichtungen aus »Má Vlast«
(Mein Vaterland)

- »Vyšehrad«
- »Z českých luhů a hájů« (Aus Böhmens Hain und Flur)
- »Šárka«
- »Vltava« (Die Moldau)

Dirigent **GIANANDREA NOSEDA**

Moderation **MALTE ARKONA**

23

Designierter Chefdirigent
LAHAV SHANI

Ehrendirigent
ZUBIN MEHTA

1te Violinen

JULIAN SHEVLIN KONZERTMEISTER
NAOKA AOKI KONZERTMEISTERIN
ODETTE COUCH STV. KONZERTMEISTERIN
IASON KERAMIDIS STV. KONZERTMEISTER
WOLFRAM LOHSCHÜTZ
CÉLINE VAUDÉ
YUSI CHEN
FLORENTINE LENZ
VLADIMIR TOLPYGO
GEORG PFIRSCH
VICTORIA MARGASYUK
YASUKA SCHMALHOFER
MEGUMI OKAYA
OHAD COHEN
ALEJANDRO CARREÑO*
ZSUZSA ZSIZSMANN*
YURIKO TAKEMOTO°

2te Violinen

SIMON FORDHAM STIMMFÜHRER
ALEXANDER MÖCK STIMMFÜHRER
IIONA CUDEK STV. STIMMFÜHRERIN
ANA VLADANOVIC-LEBEDINSKI
STV. STIMMFÜHRERIN
MATTHIAS LÖHLEIN
KATHARINA REICHSTALLER
NILS SCHAD
CLARA BERGIUS-BÜHL
ESTHER MERZ
KATHARINA SCHMITZ
BERNHARD METZ
NAMIKO FUSE
QI ZHOU
CLÉMENT COURTIN
TRAUDEL REICH
ASAMI YAMADA

JOHANNA ZAUNSCHIRM
MANUELA NOTHAS*

Bratschen

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

Violoncelli

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

Kontrabässe

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

*Zeitvertrag °Orchesterakademie

Flöten

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

Oboen

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

Klarinetten

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

Fagotte

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

Hörner

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

Trompeten

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

Posaunen

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

Tuba

RICARDO CARVALHOSO
JAKOB HAGEN°

Pauken

STEFAN GAGELMANN SOLO
GUIDO RÜCKEL SOLO

Schlagzeug

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

Harfe

TERESA ZIMMERMANN SOLO
JOHANNA GÖRISSSEN°

Orchestervorstand

ALEXANDRA GRUBER
SVEN FAULIAN
MANUEL VON DER NAHMER

Intendant

PAUL MÜLLER

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

Christine Möller

KONZEPT & GESTALTUNG

Karl Anders, Hamburg/Paris
Marcel Häusler

SATZ

dm druckmedien, München

DRUCK

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

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

TEXTNACHWEISE

– Einführungstexte: Marcus Imbsweiler, Thomas
Leibnitz
– nicht namentlich gekennzeichnete Texte und
Infoboxen: Christine Möller
– Künstlerbiographien: nach Agenturvorlage
Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren. Je-
der Nachdruck ist seitens der Urheberrechtsin-
habenden genehmigungs- und kostenpflichtig.

BILDNACHWEISE

– Abbildungen zu Johannes Brahms: wikimedia
commons; Martin Geck: Johannes Brahms,
Reinbek bei Hamburg, 2013
– Zubin Mehta: © Co Merz (S. 5); @ Tobias Hase
(S. 20)
– Yefim Bronfman: © Sebastian Widmann

IMPRESSUM

SPIELFELD KLASSIK
KINDERKONZERT
»DIE KONFERENZ DER
TIERE«

Ein inszeniertes Konzert nach der
Buchvorlage von Erich Kästner

Dirigentin CHLOÉ DUFRESNE
Regie & Konzept ANNECHIEEN
KOERSELMAN
Ausstattung NINA BALL

11.06.2024
10 UHR

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

Die
Konferenz
der
Tiere

mphil.de/spielfeld-klassik

ISARPHILHARMONIE
089 54 81 400

In freundschaftlicher
Zusammenarbeit mit





mphil.de

GASTEIG HP8