

BRSO Kammer konzert 1

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BRSO

23–24

Samstag 28. Oktober 2023
Max-Joseph-Saal
der Münchner Residenz
20.00 – 22.00 Uhr

Sonntag 29. Oktober 2023
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 – 20.00 Uhr

1. Kammerkonzert

23–24

»Klangbilder«

Oktettmusik mit Bildern von Quint Buchholz

Mitwirkende

Bettina Faiss
Klarinette
Susanne Sonntag
Fagott
Ursula Kepser
Horn
Michael Friedrich
Violine
Anne Schoenholtz
Violine
Giovanni Menna
Viola
Frederike Jehkul-Sadler
Violoncello
José Sebastião Trigo
Kontrabass

Quint Buchholz
Bilder
Sebastian Eder
Technische Einrichtung

BR-KLASSIK
Übertragung des Konzertmitschnitts aus München:
Donnerstag, 16. November 2023, ab 20.05 Uhr

Programm

Franz Schubert / Hans Abrahamsen

Vier Stücke aus »Moments musicaux«, D 780

für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

- Nr. 1 C-Dur. Moderato
- Nr. 2 As-Dur. Andantino
- Nr. 3 f-Moll. Allegro moderato
- Nr. 6 As-Dur. Allegretto

Toshio Hosokawa

»Texture«

für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

Pause

Franz Schubert

Oktett F-Dur, D 803

für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

- Adagio – Allegro
- Adagio
- Allegro vivace – Trio
- Andante. Variation I – VII
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Andante molto – Allegro

»Momente der Ewigkeit«

Schuberts *Moments musicaux* für Oktett von Hans Abrahamsen

Von Harald Hodeige

Lebensdaten der Komponisten

Schubert: 31. Januar 1797 am Himmelfortgrund in Wien – 19. November 1828 in Wien

Abrahamsen: geb. am 23. Dezember 1952 in Lyngby, Dänemark

Entstehungszeit

Schubert: 1823 – 1828

Abrahamsen: 2021

Uraufführung

Abrahamsen: 19. Dezember 2021 im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins durch das Philharmonische Oktett Berlin (Nr. 1 bis 3 und Nr. 6); die Premiere aller sechs Stücke erfolgte am 28. Juli 2023 im Ukaria Cultural Centre, Mount Barker Summit, Australien, durch Mitglieder des Gewandhausorchesters

Schuberts *Moments musicaux* sind für Hans Abrahamsen »Momente der Ewigkeit«. Seit seiner Kindheit hat der 1952 im dänischen Lyngby geborene Komponist eine sehr persönliche Beziehung zu den Klavierstücken, da er sie oft von seinem Vater hörte. »Später, als ich selbst Klavier spielte, liebte ich sie sehr. Diese musikalischen Momente sind wie Gedichte; kurz und präzise und sehr

poetisch im Ausdruck.« Als junger Hornstudent führte Abrahamsen zudem regelmäßig Schuberts »unvergleichliches« Oktett auf: »Im Herbst 2018, während ich an meinem Hornkonzert arbeitete [...], besuchte ich ein Konzert, in dem die dänische Pianistin Amalie Malling [...] die *Moments musicaux* spielte. Dies weckte bei mir vielerlei Erinnerungen an meine Zeit als Hornist [...], und bei der weiteren Arbeit an meinem Hornkonzert fielen mir die vielen wunderbaren Hornstellen im Oktett wieder ein; nicht zuletzt die Abschiedsmelodie des Horns am Ende des ersten Satzes, aber auch viele andere.«

Befreiung von den Fesseln der Form

Nachdem Anfang 2019 der erste Satz des Hornkonzerts fertiggestellt war, brauchte Abrahamsen »einen Umweg oder eine Ersatzaktivität – da tauchten die *Moments musicaux* auf, denn ich hatte schon seit vielen Jahren vorgehabt, eine Bearbeitung davon für die Besetzung des Schubert-Oktetts anzufertigen.« Mit diesen tänzerischen Bagatellen, deren Titel seinerzeit vom Verleger Maximilian Joseph Leidesdorf angeregt wurden (der eigene *Momens* [sic] *melancoliques* hatte drucken lassen), schuf Schubert eine außergewöhnliche Sammlung, die in Abrahamsens Worten »zu den kurzen, komprimierten Stücken der Zweiten Wiener Schule von Schönberg und nicht zuletzt Webern hinführt«. Ebenso wie die *Fantasien*, in denen sich Schubert »von den Fesseln der Form befreit« hat (*Wiener Zeitung* vom 24. Februar 1823), definieren sich auch die *Moments musicaux* durch ihre Nähe beziehungsweise Ferne zur Sonate, deren klassizistischer Erstarrung sie letztlich ihre Existenz verdanken – ebenso wie der seit der Romantik verwendete und wenig aussagekräftige Terminus des »Klavierstücks«. Das graziöse und vielfarbige *Moment musical* Nr. 1 greift daher nicht zufällig im ersten Takt die Unisono-Figur aus Schuberts im Frühjahr 1825 entstandener Sonate C-Dur *Reliquie* D 840 auf, allerdings nicht in der Tonabfolge des Originals (e'' – g' – e' – g' – a' – g'), sondern im Krebsgang (g' – a' – g' – e' [– c'] – g' – e''), wobei der thematischen und rhythmischen Verarbeitung der Ideen im Vergleich zum Sonatensatz insgesamt größerer Raum gegeben wird. Die dunkel timbrierte Nr. 2 wiederum wirkt wie ein düsterer Nebengedanke der 1826 komponierten G-Dur-Sonate D 894, in der sich die emotionalen Spannweiten von Schuberts Musik in aller Zerrissenheit und Schroffheit offenbaren. Abgeschlossen werden die *Moments musicaux* durch ein verhaltenes *Allegretto* samt *Trio* (Nr. 6), das nach mehreren expressiven Steigerungswellen schließlich leise verklingt. Dieses letzte Stück hatte Leidesdorf (wie auch die Nr. 3) bereits vorab in einem *Album musical* (1824) veröffentlicht, wobei der ursprüngliche und möglicherweise von Schubert stammende Titel hier *Plaintes d'un Troubadour* lautete: *Klagen eines Troubadours*.

Annäherung an die Seele des Horns der Schubert-Zeit

Als Abrahamsen Schuberts *Moments musicaux* instrumentierte, stellte er sich in eine Tradition von Schubert-Bearbeitern, die von Gustav Mahler über Franz Liszt bis hin zu Anton Webern und anderen reicht: »Ich meine mich zu erinnern, dass Webern schrieb, er habe Schubert so orchestriert, wie Schubert selbst es getan hätte. Dies habe auch ich in meiner Oktett-Version der *Moments musicaux* versucht, indem ich die Instrumente einsetze, von denen ich mir vorstelle, dass Schubert sie gewählt hätte. Ich habe zunächst vier von Schuberts sechs Stücken ausgewählt, die ersten drei und das letzte, unter Auslassung der Nummern 4 und 5 [...]« – erst kürzlich instrumentierte Abrahamsen auch diese beiden. »In meiner Oktett-Version der *Moments musicaux* schreibe ich für das Horn der Schubert-Zeit – ohne Ventile. Natürlich weiß ich, dass das Stück heute auf einem modernen Ventilhorn gespielt werden kann und wird, aber mein Gefühl ist, dass einen das Schreiben mit dieser Herausforderung und Beschränkung sehr nah an die Seele des Instruments führt.«

»Wie das sanfte Rauschen des Windes«

Toshio Hosokawas Oktett *Texture*

Von Harald Hodeige

Geburtsdatum des Komponisten

23. Oktober 1955 in Hiroshima

Widmung

Dem Berliner Philharmonischen Oktett

Entstehungszeit

2020 als Auftragswerk der Berliner Philharmoniker und Japan Arts Corporation

Uraufführung

6. Juni 2020 in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker durch das Philharmonische Oktett

Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass: In Schuberts Oktett-Besetzung haben Komponisten wie Paul Hindemith (mit zwei Bratschen statt zwei Violinen), Howard Ferguson, Iannis Xenakis, Jean Françaix, Michael Denhoff und Jörg Widmann Werke geschrieben. Auch das einsätziges Oktett *Texture (Gewebe)* des 1955 in einem kleinen Vorort von Hiroshima geborenen Toshio Hosokawa reiht sich in diese Tradition ein, wobei hier zwei unterschiedlich besetzte Klanggruppen einander gegenübergestellt werden – ein Streichquartett sowie Klarinette, Fagott, Horn und Kontrabass, die allmählich zu einem großen Ensemble zusammenwachsen. Hosokawa, der u. a. bei Isang Yun in Berlin studiert hat und heute zu den bedeutendsten japanischen Komponisten überhaupt zählt, hörte mit 15 eine Radioübertragung von Tōru Takemitsus *November Steps* für Biwa, Shakuhachi und Orchester, woraufhin er beschloss, die Musik zu seinem Lebensinhalt zu machen. »Wenn ich musikalisch denke«, sagte er später, »kann ich nicht wie ein europäischer Komponist vorgehen und logische Entwicklungen planen. Ich muss meinen Empfindungen gegenüber den Tönen treu bleiben. Die zwanzig Jahre, die ich in Japan gelebt habe, besonders die Jahre meiner Kindheit, haben dieses Empfinden geprägt. Auch wenn ich mich damals nicht für die traditionelle Musik interessiert habe, habe ich sie doch viel gehört.«

Wie östliche Pinselstriche

Stetiges Fließen eines sich kontinuierlich verändernden Klanghintergrunds sowie Gestalten, die sich klar von ihm abzeichnen oder auch mit ihm verschmelzen können, wurden zu den deutlichen Kennzeichen von Hosokawas Musik. Zudem ging es ihm immer um das Erkunden neuer Farben und Klangschattierungen, auch in *Texture*: »In den letzten Jahren habe ich ein musikalisches Werk als eine ›Textur‹ betrachtet und seitdem komponiert, indem ich in sie ›Lieder‹ hineingewebt habe. ›Lied‹: Das ist die Melodie; eine Melodie hat immer einen Zentralton, und dieser ist von vielen Ornamenten umgeben. Die Melodie nimmt eine lebhaft kalligraphieähnliche Form an, wie die ungezwungene Linienführung östlicher Pinselstriche. Darüber hinaus gibt es in dieser melodischen Linie ein Eigenleben wie in den Zweigen eines Efeus, der sich frei in alle Richtungen ausbreitet. Genau so wird auch eine Melodie erzeugt, wobei zwei Linien – männliches und weibliches Prinzip, Stille und Bewegung, Licht und Schatten, stark und schwach, hoch und niedrig – konfliktfrei miteinander verbunden werden, wie das Yin und Yang des Ostens.«

Harmonisierung kontrastierender Klanggruppen

In *Texture* wird diese Wechselbeziehung der Gegensätze in die verschiedenen Stimmen eingewoben, so dass eine fließende Struktur entsteht, die im Gegensatz zum westlichen Kontrapunkt auf dem Klanguniversum von Yin und Yang basiert. Weiterer Bezugspunkt: das in der islamischen Kultur verwendete Arabeskenmuster, das hier »eine Oase« symbolisiert, »die von Pflanzen erzeugt wird, welche in der Wüste leben: eine Sehnsucht nach dem Paradies«, so Hosokawa. Im Konflikt der kontrastierenden Klanggruppen entwickelt sich ein meditativer und

»atmender« musikalischer Fluss, der sich in den Worten des Komponisten ganz allmählich »zu einer harmonischeren Welt« entwickelt: Anfangs erklingen über einem Bassfundament vereinzelt Streichermotive (»cantabile«), zu denen die Bläser, »quasi lontano«, nur ferne Echos beisteuern. Erst nach und nach werden die musikalischen Strukturen verdichtet, indem sich die arabeskenhafte Motivik rankend und wuchernd ausbreitet. Während des musikalischen Verlaufs kommt es zu einer schrittweisen Egalisierung der Gegensätze. Am Ende fügen sich die Teilensembles zusammen, wobei die Bläser Syrxklänge der japanischen Nachtigall (»Uguisu«) imitieren bzw. eine Musik »wie das sanfte Rauschen des Windes« zum klanglichen Geschehen beisteuern.

Auf dem Weg zur »großen Sinfonie«

Zu Franz Schuberts Oktett in F-Dur, D 803

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 am Himmelfortgrund in Wien – 19. November 1828 in Wien

Entstehungszeit

Februar – 1. März 1824

Uraufführung

Öffentlich am 16. April 1827 in einem Konzert des Schuppanzigh-Quartetts im Haus »Zum Roten Igel«; privat vielleicht schon im Frühjahr 1824 in der Wohnung von Ferdinand Graf Troyer, der das Oktett in Auftrag gegeben haben soll

Wer Franz Schubert Anfang März 1824 besuchte, hatte möglicherweise nicht viel Glück: Gebeugt über ein mit Notenblättern übersätes Tischchen murmelt Schubert »Grüß dich Gott, wie geht's«, doch die Antwort registriert er schon nicht mehr. Ehe die Tinte an der Feder trocknet, fährt er fort mit dem Schreiben, für den Besucher das Zeichen, sich zu entfernen. Vielleicht kann er zuvor noch einen Blick auf die Blätter erhaschen: Seltsam, sie enthalten keinen Text, auf dem Tischchen häuft sich Kammermusik, Streichquartette und eine auffällige Partitur mit acht Notensystemen. Der Komponist selbst wirkt etwas angeschlagen. Seine füllige Gestalt erscheint gleichwohl ausgezehrt, und statt der bekannten Lockenpracht ringeln sich nur spärliche Haare auf dem runden Schädel. Was ist geschehen?

Fieberhafter Schaffensdrang

Schubert hat das wohl schlimmste Jahr seines Lebens hinter sich. Franz von Schober, sein etwas leichtlebiger Freund, hatte ihn zu zwielichtigen Abenteuern mitgeschleppt, und beide hatten sich dabei die Syphilis eingefangen. Anfang 1823 brach die heimtückische Geschlechtskrankheit bei Schubert aus, gegen Sommer trat sie in ihr zweites Stadium: Fieber, grippeartige Beschwerden und Hautausschlag. Und sie stürzte Schubert in eine abgrundtiefe seelische Krise: »Sieh, vernichtet liegt im Staube, / Unerhörtem Gram zum Raube, / Meines Lebens Martergang / Nahend ew'gem Untergang«, so reimte er in seinem Gedicht *Mein Gebet* vom 8. Mai 1823. Im September oder Oktober kam er ins »Allgemeine Krankenhaus«, immerhin eine sehr fortschrittliche Anstalt, in der jeder Patient ein eigenes Bett hatte. Hier wurde er wahrscheinlich der äußerst schädlichen Behandlung mit Quecksilber unterzogen, die auch Haarausfall bewirkte. Jedenfalls trug er in dieser Zeit eine Perücke, um seine Kahlheit zu verbergen. Denn die Syphilis stigmatisierte die Betroffenen, Schubert und seine Freunde taten ihr Möglichstes, sie zu vertuschen. Um die Jahreswende 1823/1824 trat sie in eine Latenzphase, am 13. Februar 1824 berichtete Moritz von Schwind: »Schubert [...] sieht viel besser aus und ist sehr heiter, ist sehr komisch hungrig und macht Quartetten und Deutsche und Variationen ohne Zahl.« Und bis zum 22. Februar ging es weiter aufwärts: »Schubert ist sehr wohl, er hat seine Perücke abgelegt und zeigt einen niedlichen

Schneckerlanflug.« Die Krankheit hatte sich vorerst zurückgezogen. Sie wurde von einem fieberhaften Schaffensdrang abgelöst.

Nach dem Vorbild von Beethovens Septett

Inzwischen waren Schuberts langjährige Bemühungen, an der Oper Fuß zu fassen – nur so hätte er als freier Komponist gut leben können – auf fast tragische Weise gescheitert. Dass er sich nun so eifrig mit Kammermusik beschäftigte, mochte damit zu tun haben. Vielleicht hat ihn auch der bekannte Geiger und Beethoven-Freund Ignaz Schuppanzigh dazu ermutigt, der mit seinem Streichquartett erfolgreiche Konzerte gab. Am 14. März führte er Schuberts a-Moll-Quartett auf und verschaffte dem Komponisten damit großen und seltenen Beifall. Gleich danach, so berichtet Schwind, »kam das berühmte Septett von Beethoven«. Ob Zufall oder nicht: Genau dieses Stück stand Pate zu dem Oktett, das Schubert gerade geschrieben hatte. Zu Beethovens großem Ärger war das Septett op. 20 von 1800 – für ihn eher ein Nebenwerk – sehr populär, und einige Komponisten ahmten es nach. Ein gewisser Ferdinand Graf Troyer, Oberhofmeister bei Erzherzog Rudolf und guter Hobby-Klarinettist, soll bei Schubert ein ähnliches Werk bestellt haben. Die eigentümliche Besetzung, erweitert um eine zweite Violine, entspricht jedenfalls genau dem Vorbild, und bis in Details ebenso die Satzfolge. Mit vier abwechslungsreichen Mittelsätzen steht Beethovens Septett in der Tradition des Divertimento: eine heitere, leicht ins Ohr gehende Musik, die den Hörer gut unterhält, ohne ihn so zu fordern wie etwa Beethovens anspruchsvolle Quartette. Sein Unmut über die Beliebtheit des Werkes ist also durchaus verständlich. Wie aber setzt Schubert die Vorgaben dieses Genres um? Immerhin soll er ja, laut Moritz von Schwind, gerade »sehr heiter« gewesen sein ...

Auf dem »Weg zur großen Symphonie«

Das Oktett wird von einem schreitenden Rhythmus (lang–kurz–kurz) eröffnet, bei Schubert als Motiv des »Wanderers« stets ein Symbol für die dunklen Wege des Lebens. Es geht über in eine kleine punktierte Figur, das Hauptmotiv des ersten Satzes. Leittönig drängt es vorwärts, tastet aber zunächst eher zögerlich nach der richtigen Tonart. Eine schlicht singende Melodie gerät gleich wieder ins Stocken, die Harmonik träumt sich in die Ferne. Die Erwartungen an ein Divertimento durchbricht diese Einleitung bereits. Hier, und mehr noch in der düster-unheilvollen Introduction zum *Finale*, schlägt Schubert den Ton seiner späten, tiefgründigen Kammermusik an.

»Schmerz schärfet den Verstand und stärket das Gemüth; da hingegen Freude sich um jenen selten bekümmert, und dieses verweichlicht oder frivol macht.« Ende März 1824 vertraut Schubert seinem Tagebuch diese erstaunlichen Gedanken über den Schmerz an, seinem Freund Leopold Kupelwieser offenbart er sich brieflich »als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt«. Schon immer sehnte er sich vergeblich nach Liebe, nun zerstört die als unheilbar erkannte Geschlechtskrankheit jede Hoffnung auf eine Beziehung. Auch der ihm Halt und Anregung bietende intellektuelle Freundeskreis löst sich auf, dessen Leseabende sind ausgeartet in ein rohes »Biertrinken u. Würsteessen«. Schubert hofft, morgens nicht mehr aufzuwachen. Ein heutiger Arzt würde wohl eine »depressive Episode« vermerken. Nach der offiziellen Diagnose-Klassifikation gehört dazu auch eine »Verminderung von Antrieb und Aktivität«, aber Schubert lässt sich keineswegs in diese klinische Schublade stecken. Im Gegenteil, im selben Brief an Kupelwieser berichtet er von großen Plänen: Er will ein Konzert geben wie Beethovens spektakuläre Akademie am 7. Mai 1824, und er bekundet seine vielzitierte Absicht, sich über die Quartette und das Oktett »den Weg zur großen Sinfonie [zu] bahnen«.

Das der vielsagenden Einleitung folgende *Allegro* lässt in seiner komplexen Ausarbeitung das Beethoven-Septett tatsächlich weit hinter sich. Aus der kleinen punktierten Figur (auch präsent in den Sätzen drei, fünf und sechs) knüpft Schubert ein dichtes motivisches Netz, das den musikalischen Reichtum des vielgestaltigen Satzes prägnant zusammenhält. Mit dem melodisch weit geschwungenen Seitenthema in d-Moll zieht er darüber hinaus eine dritte tonale Ebene in den Sonatensatz ein, der traditionell nur zwischen zwei Grundtonarten aufgespannt wird. Damit bricht Schubert die klassische Dialektik auf und schafft eine Form, die der epischen Fülle des Materials entspricht – vielleicht schon ein Schritt »zur großen Sinfonie«. Ganz unbekümmert erklingt der Divertimento-Ton eigentlich nur in der von der Ersten Violine heiter umspielten C-Dur-Gruppe. Mit einer beklemmenden, zwielichtigen Modulation ins fernste fis-Moll leitet das Hauptmotiv in die Durchführung, das dunkle Herz des Satzes. Hier ist von der gelösten Stimmung, die dem Werk oft zugeschrieben wird, nun wirklich nichts mehr zu spüren. Natürlich konnte Schubert in einem

Auftragswerk, das in einem gesellschaftlichen Rahmen erglänzen sollte, nicht derart seinem Schmerz Ausdruck geben wie etwa im d-Moll-Quartett. Dennoch ist das Oktett sehr persönlich gefärbt und erzählt in seinen eigentümlichen Gegensätzen von Schuberts ambivalenter Seelenlage dieser Zeit.

Ebenso mehrschichtig sind die übrigen Sätze angelegt. Das *Adagio* beginnt im Serenaden-Ton. Die Klarinette allein (wohl auch um den Auftraggeber ins rechte Licht zu setzen) verströmt gesanglichen Zauber, dann aber verflechten sich die Instrumente zu immer kunstvollerer melodischer Vielstimmigkeit, und der Satz entfaltet sich wie das Gewebe einer reichen, empfindsamen Seele. Die Harmonik gibt ihm Farbe und Tiefe, eine Moll-Episode in der Reprise taucht es in melancholisches Dunkel. In der Coda scheint es dann nur noch an einem seidenen Faden zu hängen. Letztlich kann man an jedem Satz beobachten, wie schlichte Charaktere, die der Divertimento-Tradition verpflichtet sind, sich zunehmend vertiefen oder problematisiert werden. Das *Finale* etwa exponiert harmlose Träller-Liedchen, aber das Seitenthema setzt dann doch ein symphonisches Geschehen in Gang. Die beginnende Durchführung leitet wiederum in tonales Zwielficht über. Die Bewegung stagniert, und aus fahlem Dunkel erhebt sich ein dramatischer Höhepunkt. Am Ende erscheint noch einmal die dräuende Wolke der Einleitung, die nur die zu einem schnellen Wirbel überdrehte Heiterkeit des *Allegro* zu vertreiben vermag.

In sein Tagebuch notierte Schubert: »Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.« Für das tieferrnste d-Moll-Quartett trifft dies sicher zu, für das eher ausgeglichene Oktett nicht so eindeutig. Der Kritiker der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* fand es bei der Uraufführung »lichtvoll, angenehm und interessant; nur dürfe die Aufmerksamkeit der Hörer durch die lange Zeitdauer vielleicht über die Billigkeit in Anspruch genommen sein«. Oder war ihnen das Stück doch fast zu ernst? Schuberts Verleger lehnte es jedenfalls ab, und so verschwand es für Jahrzehnte in der Versenkung. Erst 1853 wurde es veröffentlicht, allerdings – sehr bezeichnend – zurechtgestutzt auf die viersätzig Form der »hohen« Symphonik oder Kammermusik.

Biographien

Quint Buchholz

Quint Buchholz »ist ein Erzähler und Poet mit dem Pinsel« (SZ): Das beweist er in liebevoll illustrierten Kinderbüchern, Geschichten und Gedichtbänden wie *Schlaf gut, kleiner Bär* oder *Im Land der Bücher*. Quint Buchholz studierte in München vier Semester Kunstgeschichte und im Anschluss Malerei und Grafik an der Kunstakademie bei Gerd Winner. Seit 1979 arbeitet der international bekannte Maler, Illustrator und Autor für Verlage wie etwa den Carl Hanser- und den Heye-Verlag sowie für DIE ZEIT. Für seine über 50 illustrierten Bücher erhielt er zahlreiche Preise, u. a. einen der Premios a los Libros Mejor Editados en 2016 (Preis des spanischen Ministeriums für Bildung, Kultur und Sport für die bestgestalteten Bücher des Jahres) sowie den Premio Speciale Albo Illustrato (italienischer Sonderpreis für das beste illustrierte Kinderbuch). Im Frühjahr 2023 konnte man eine umfangreiche Auswahl neuerer Bilder des Künstlers im Goethe-Institut München bewundern. Eine weitere Ausstellung des »Meisters der Blautöne« (SZ) folgt ab Mitte November 2023 in der Galerie Clemensstraße 9 in München-Schwabing.

Bettina Faiss

Ihren ersten Klarinettenunterricht erhielt Bettina Faiss mit acht Jahren an der Musikschule Ravensburg. Ihr Studium an der Musikhochschule Detmold bei Hans Dietrich Klaus schloss sie 2001 ab. Sie spielte im Bundesjugendorchester und später in der Jungen Deutschen Philharmonie, außerdem war sie Stipendiatin der »Villa Musica«, der Franz-Wirth-Gedächtnis-Stiftung sowie der Orchesterakademie München. Als Kammermusikerin und Solistin ist sie regelmäßig Gast bei renommierten Festivals wie dem Rheingau Musik Festival, dem Mozartfest Würzburg und dem

Potsdamer Musiksommer. Sie spielt in verschiedenen Ensembles, u. a. im ensemble trioLog, das sich vor allem der Neuen Musik widmet. Seit 2000 ist Bettina Faiss Mitglied des BRSO. Von 2005 bis 2008 unterrichtete sie am Richard-Strauss-Konservatorium München. Seit einigen Jahren widmet sich die Klarinetistin in der BRSO Akademie sowie in verschiedenen Jugendorchestern verstärkt dem Orchesternachwuchs.

Susanne Sonntag

Susanne Sonntag erhielt ihren ersten Fagottunterricht im Alter von 13 Jahren bei Rolf Ruthof und war später Jungstudentin bei Thomas Starke an der Musikhochschule Lübeck. Nach dem Abitur 1994 setzte sie ihre Studien bei Klaus Thunemann und Frank Forst in Hannover und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin fort. Sie gewann mehrere Bundespreise bei »Jugend musiziert« und wirkte u. a. im Bundesjugendorchester mit. Nach ihrem Studium, das sie mit der Note »sehr gut« abschloss, wurde sie in die Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin aufgenommen. Weitere Studien umfassten Kurse, u. a. bei Ingo Goritzki und Sabine Meyer. Es folgten Engagements, etwa bei der Staatskapelle Berlin, beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, beim Radio-Symphonieorchester Wien und beim NDR Sinfonieorchester. Von 2001 bis 2007 war Susanne Sonntag Fagottistin und Kontrafagottistin im Konzerthausorchester Berlin. Seit August 2007 ist sie Mitglied des BRSO.

Ursula Kepser

Ursula Kepser begann im Alter von 13 Jahren mit dem Hornunterricht. Vier Jahre später wurde sie Jungstudentin bei Marie-Luise Neunecker an der Musikhochschule Köln. Beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« gewann sie einen Zweiten Preis. Die Hornistin spielte im Bundesjugendorchester und war später Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie. Während des Studiums besuchte sie u. a. Meisterkurse bei Erich Penzel und Peter Damm. Nach einem einjährigen Aushilfsengagement im Philharmonischen Orchester Essen kam Ursula Kepser für sieben Jahre zum Radio-Sinfonieorchester Frankfurt. Daneben erhielt sie einen Lehrauftrag an der dortigen Musikhochschule. Seit 1996 ist sie Mitglied im BRSO und widmet sich – u. a. in Zusammenarbeit mit dem Linos Ensemble – intensiv der Kammermusik. So führten sie Konzerte nach Süd-Ost-Asien, durch Deutschland, Österreich und Spanien.

Michael Friedrich

Nach seinem Studium in München, Wien, Detmold und Paris bei Gerhart Hetzel, Wolfgang Schneiderhan und Yong Uck Kim legte Michael Friedrich 1987 sein Staatsexamen »mit Auszeichnung« ab. Solo- und Kammerkonzerte in Europa und Japan, u. a. mit dem Bach Collegium München, sowie Rundfunkaufnahmen folgten. Michael Friedrich ist neben seiner Tätigkeit als Erster Geiger des BRSO auch immer wieder mit Kammermusik zu erleben: Sein Interesse an zeitgenössischer Ensemblesmusik dokumentiert sich in der Teilnahme an vielen Uraufführungen, z. B. bei der Münchner Biennale oder der Musikbiennale Berlin mit dem Xsemble München sowie dem Ensemble für Neue Musik München. Er leitet selbst Violin- und Kammermusikurse und ist Primarius des von ihm gegründeten Grieg Quartetts München. Darüber hinaus ist er häufig als Juror bei Wettbewerben, u. a. bei »Jugend musiziert«, sowie als Pädagoge tätig.

Anne Schoenholtz

Anne Schoenholtz begann im Alter von vier Jahren mit dem Violinspiel. 1995 wurde sie Jungstudentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Eberhard Feltz und setzte ihre Ausbildung später in Weimar bei Jost Witter und in Luzern bei Sebastian Hamann fort. 2003 gründete Anne Schoenholtz mit Studienkollegen das Gémeaux Quartett, mit dem sie zahlreiche Konzerte in Sälen wie der Berliner Philharmonie oder der Wigmore Hall London spielte, und blieb

dort bis Sommer 2010 Erste Geigerin. Das Gémeaux Quartett errang viele Preise, u. a. 2008 den Dritten Preis und den Publikumspreis beim ARD-Wettbewerb in München und den Mozartpreis der Stadt Luzern. Neben ihrer Tätigkeit als Kammermusikerin konzertierte sie auch solistisch, etwa mit den Festival Strings Lucerne, deren Stellvertretende Konzertmeisterin sie von 2007 bis 2009 war. Nach einem einjährigen Zeitvertrag beim Tonhalle-Orchester Zürich wechselte Anne Schoenholtz 2011 als Erste Geigerin zum BRSO.

Giovanni Menna

Der Bratschist Giovanni Menna studierte am Konservatorium von Perugia sowie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Rohde, wo er seine Ausbildung 2012 mit dem Bachelor abschloss. Anschließend absolvierte er ein Master-Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin in der Klasse von Tabea Zimmermann. Zusätzliche Anregungen erhielt er in Meisterkursen u. a. bei Lorenzo Corti, Hatto Beyerle, Yuri Bashmet und Bruno Giuranna. Als Mitglied des European Youth Orchestra und des Gustav Mahler Jugendorchesters sowie bei Auftritten mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, der Filarmonica della Scala und als Stellvertretender Solo-Bratschist beim Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia in Rom konnte er vielfach Orchestererfahrung sammeln. 2010/2011 gehörte er der Orchesterakademie des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin an, von 2011 bis 2013 war er Akademist der Berliner Philharmoniker. Seit Januar 2014 ist Giovanni Menna Mitglied des BRSO.

Frederike Jehkul-Sadler

Frederike Jehkul-Sadler wurde 1987 in Hamburg geboren. Ihren ersten Cello-Unterricht erhielt sie im Alter von sieben Jahren. 2004 begann sie ihr Studium an der Münchner Musikhochschule bei Wen-Sinn Yang, 2008 setzte sie ihre Ausbildung in Lübeck bei Troels Svane fort und legte dort 2011 ihr Diplom ab. Während ihres Studiums nahm sie an zahlreichen internationalen Meisterkursen teil, spielte in unterschiedlichen Kammermusikensembles und war ab 2008 Stipendiatin bei der rheinland-pfälzischen Landesstiftung »Villa Musica«, wo sie u. a. mit Kalle Randalu, Hariolf Schlichtig und Ana Chumachenco musizierte. In den Jahren 2008 und 2009 war sie außerdem Stellvertretende Stimmführerin im Gustav Mahler Jugendorchester. 2010 erhielt Frederike Jehkul-Sadler einen Praktikumsplatz beim NDR Sinfonieorchester und einen Aushilfsvertrag beim BRSO, dessen festes Mitglied sie seit 2011 ist.

José Sebastião Trigo

José Trigo wurde 1997 in Portugal in eine Musikerfamilie geboren. Mit elf Jahren erhielt er den ersten Kontrabassunterricht bei Alexandre Samardjiev. Nach dem Abitur studierte er an den Musikhochschulen Mannheim bei Petru Iuga und Nürnberg bei Dorin Marc. Zudem sammelte er Orchestererfahrung im European Union Youth Orchestra und im Gustav Mahler Jugendorchester. 2018/2019 war er Mitglied der Orchesterakademie des WDR Sinfonieorchesters Köln und des Chamber Orchestra of Europe. José Trigo wurde bei zahlreichen internationalen Wettbewerben ausgezeichnet, u. a. beim Serge Koussevitzky Wettbewerb 2016, beim Bottesini Wettbewerb 2017, beim J. M. Sperger Wettbewerb 2022, beim Wettbewerb Markneukirchen 2023 und beim ARD-Musikwettbewerb 2023. Seit 2019 ist José Trigo Mitglied, seit 2022 Stellvertretender Solo-Kontrabassist im BRSO sowie Assistent an der Musikhochschule Mannheim.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Druck

Gotteswinter FIBO Druck, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Harald Hodeige: Originalbeiträge; Jörg Handstein aus den Programmheften des BRSO vom 14. März 2011; Biographien: Felicitas Strobl.

Aufführungsmaterialien

© Edition Wilhelm Hansen, Kopenhagen (Schubert/Abrahamsen: *Moments musicaux*); © Schott Music, Tokyo (Hosokawa); © Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert: Oktett).