

BRSO
HAMMER
KONZERT

3

WICHTIGER HINWEIS

Krankheitsbedingt musste **Anne Schoenholtz** ihre Teilnahme an den Kammerkonzerten am 19./20. März 2022 in München und Tutzing leider absagen. Das Münchner Streichquartett bedankt sich bei **Korbinian Altenberger** für das kurzfristige Einspringen.



Foto: © Astrid Ackermann

Korbinian Altenberger wurde in München geboren und studierte Violine bei Charles-André Linale und Donald Weilerstein in Köln und Boston. 2009 erhielt er einen Postgraduate-Abschluss von der University of Southern California in Los Angeles. Er war Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe, u. a. beim Violinwettbewerb Tibor Varga und beim Montreal International Musical Competition. Mit zwölf Jahren gab Korbinian Altenberger sein Debüt bei den Salzburger Festspielen, seitdem

ist er als Solist regelmäßig in aller Welt zu hören. So spielte er u. a. mit dem Orchestre National des Pays de la Loire, dem Auckland Philharmonia Orchestra, dem Münchener Kammerorchester, dem Göttinger Symphonie Orchester, der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und dem SWR Sinfonieorchester. In Nord- und Südamerika konzertierte er zuletzt mit dem Winnipeg Symphony Orchestra, dem Chamber Orchestra of Philadelphia, dem IRIS Orchestra sowie dem Nationalorchester von Costa Rica. Besondere musikalische Impulse erhielt Korbinian Altenberger durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Shmuel Ashkenasi, Gerhard Schulz, Leon Fleisher und Mitgliedern des Guarneri, Juilliard und Cleveland String Quartet. Als leidenschaftlicher Kammermusiker folgte er Einladungen zu zahlreichen renommierten Festivals in den USA wie dem Ravinia, dem Caramoor und dem Marlboro Festival. Daneben trat er beim Prussia Cove Festival in Großbritannien, beim Verbier Festival in der Schweiz, beim Moritzburg Festival Dresden und beim Israeli Chamber Project auf. Nach einer Anstellung als Erster Konzertmeister im WDR Sinfonieorchester Köln ist Korbinian Altenberger seit 2011 Konzertmeister der Zweiten Violinen im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Samstag 19.3.2022
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 – ca. 22.00 Uhr

Sonntag 20.3.2022
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 – ca. 20.00 Uhr

3. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks

2021/2022

JULIE CATHERINE EGGLI
Mezzosopran
Münchner Streichquartett:
ANNE SCHOENHOLTZ
Violine
STEPHAN HOEVER
Violine
MATHIAS SCHESSL
Viola
JAN MISCHLICH
Violoncello

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITTSCHNITTS AUS TUTZING
Donnerstag, den 31. März 2022, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

»BLICK NACH OBEN«

Aufgrund der Dramaturgie unseres Programmes bitten wir das Publikum, in der ersten Konzerthälfte vor der Pause auf Zwischenapplaus zu verzichten. Vielen Dank!

HENRY PURCELL

Fantasia für Streicher Nr. 4

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

»Salve Regina« für Alt und Streichquartett f-Moll

- Salve Regina. Largo
- Ad te clamamus. Andante
- Eja ergo, advocata nostra. Andante
- Et Jesum, benedictum. Andante amoroso
- O clemens. Largo assai

ANTON WEBERN

»Drei Stücke« für Streichquartett (1913)

- Nr. 1 Bewegt

HENRY PURCELL

Fantasia für Streicher Nr. 5

ANTON WEBERN

»Drei Stücke« für Streichquartett (1913)

- Nr. 2 (mit Gesang) »Schmerz immer, Blick nach oben«.
Langsam

HENRY PURCELL

Fantasia für Streicher Nr. 6

ANTON WEBERN

»Drei Stücke« für Streichquartett (1913)

- Nr. 3 Nicht zu langsam

HENRY PURCELL

Fantasia für Streicher Nr. 7

FRANZ SCHUBERT

»Salve Regina« für Mezzosopran und Streicher A-Dur, D 676

Pause

FRANZ SCHUBERT

Streichquartett G-Dur, D 887

- Allegro molto moderato
- Andante un poco mosso
- Scherzo. Allegro vivace – Trio. Allegretto
- Allegro assai

BLICKE NACH OBEN

Musik von Schubert, Purcell, Pergolesi und Webern

Jörg Handstein

»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.« Diese Notiz vom 27. März 1824 zeigt Franz Schubert als wohl ersten Komponisten, der seiner persönlichen Gefühlslage eine entscheidende Rolle in seinem Schaffen zuweist. In jenem März dachte er wiederholt über den Schmerz nach, gerade selbst gequält von einer einschneidenden Krise. »Denke Dir einen Menschen«, so bekannte er einem engen Freund, »dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, [...] denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz.« Das gerade entstandene Streichquartett in d-Moll (*Der Tod und das Mädchen*) könnte das »Erzeugnis« gewesen sein, auf das Schubert anspielt. Ein Ende des Schmerzes verspricht hier, tröstend, nur der Tod.

Aber Musik, so hatte Schubert bereits 1816 notiert, enthalte auch »wohlthätige Abdrücke eines lichten, bessern Lebens«. Konkret meinte er die Musik Mozarts: Sie zeige »in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen.« Es ist der zutiefst romantische Sehnsuchtsort, für den »Himmel« oder »Paradies« nur Metaphern sind. Er ist das schlichtweg Andere, das sich jeder irdischen Begrifflichkeit entzieht. Nur die Liebe, die Phantasie, die Künste, vor allem die Musik, weiten den Blick in diese Ferne. Schuberts Musik, mag sie noch so selig singen, mag sie »wie aus himmlischer Heimath« hertönen, zaubert allerdings diesen glücklichen Zustand nie ungebrochen herbei. Der Schmerz, unentrinnbare *Conditio humana*, bleibt immer präsent.

Diese Gegensätze, Schwankungen, Schnitte und Brüche bestimmen bei Schubert zunehmend die Form. In seiner späten Instrumentalmusik hat er die beiden Pole großräumig aufgespannt und so Werke von visionärer Kraft geschaffen. Zu den kühnsten und eindrucksvollsten gehört sicher das Streichquartett in G-Dur. Dieses eine, letzte und längste von Schuberts Streichquartetten fehlte dem Münchner Streichquartett noch im Repertoire. Es endlich öffentlich zu spielen, war, so erklärt Stephan Hoever, ein Herzensanliegen. Es stellte sich nur die Frage, was man mit diesem Ausnahmewerk koppeln solle, um ein angemessenes Gegengewicht zu schaffen. Da half der Zufall – und das Internet: »Auf Youtube begegnete mir ein Konzert mit Anna Prohaska, die ein kleines Stück von Anton Webern sang: *Schmerz immer, Blick nach oben*. Da kam mir die Idee, diesen ganz kurzen, vom Streichquartett begleiteten Gesang in den Mittelpunkt des ersten Programmteiles zu stellen.« Natürlich, zwischen Weberns Klangkonzentraten und Schuberts ausschweifenden Längen liegen Welten, aber es gibt auch Gemeinsamkeiten, die schon der genannte Titel zum Ausdruck bringt. Mit Purcell und Pergolesi werden zudem zwei Komponisten aus dem Barock einbezogen. Das Münchner Streichquartett hat bewusst sehr verschiedenartige und historisch heterogene Stücke gewählt, die dennoch schlüssig ineinandergreifen. Dabei werden auch geschlossene Werkgruppen aufgelöst und neu gemischt. Die Musik bleibt im Fluss. Wichtig sei nur, so Stephan Hoever, dass die Stücke ohne Unterbrechung und ohne Zwischenapplaus gespielt werden: »So entsteht ein großer Bogen, so formt sich ein musikalisches Gesamtbild.« Und so wird das Programm selbst zur Komposition: Da ist ein Motto, ein Thema, das entwickelt und verschieden beleuchtet wird, da prallen Gegensätze aufeinander und knüpfen sich Bezüge. Eine Architektur baut sich auf, und schließlich kulminiert alles in Schuberts himmelhoch ausgreifendem Quartett.

ANTIQUITÄTEN VON HÖCHSTER KUNST

Henry Purcell: Fantasias für Streicher

Entstehungszeit: Sommer 1680

Lebensdaten des Komponisten: 10. September 1659 – 21. November 1695 in Westminster/London

Im nördlichen Seitenschiff von Westminster Abbey, dort wo früher die Orgel stand, liegt Henry Purcell begraben – also direkt unter seinem ehemaligen Arbeitsplatz. »Hier ruht Henry Purcell Esq., der aus dem Leben schied und an jenen seligen Ort ging, wo allein seine Harmonie übertroufen werden kann«, lautet die Inschrift. Schon seine Zeitgenossen sahen in ihm den größten Komponisten Englands. Sein Leben liegt weitgehend im Dunkeln, wie auch die Umstände seines tragisch frühen Todes: Starb er an Lungenentzündung, weil ihn – so die Legende – seine Frau bei schlechtem Wetter ausgesperrt hatte? Oder litt er ganz einfach an der Schwindsucht? Was bleibt, ist eine Menge genialer Kirchenwerke, Theater- und Kammermusik, mit denen er die englische Musik, nach der kulturfeindlichen Cromwell-Herrschaft, auf eine neue Höhe gebracht hat. Purcells erste erhaltenen Kompositionen, von ihm selbst datiert auf den Sommer 1680, geben wiederum Rätsel auf. Solche Fantasias, polyphon dicht gewobene Instrumentalsätze, waren bereits am Aussterben, ebenso wie die Instrumente der Gamba-Familie, für die sie wohl bestimmt waren. »Alte Musik« schon zu Purcells Zeit. »In dieser Art von Musik«, erklärt ein konservativer Theoretiker, »legt der Komponist all seine Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe in die Anwendung der Fuge. Wenn er alle Wege, die er darin für passend hält, ausprobiert hat, macht er es von anderen Ausgangspunkten ebenso, oder er bringt zur Abwechslung einige chromatische Töne, mit eingebundenen Dissonanzen, oder er verfällt in leichtere Stimmungen wie in einem Madrigal – oder was immer ihm seine Phantasie eingibt.« Genauso macht es der junge Purcell. Doch hinter den scheinbaren Retro-Produkten steckt höchste Kunst: nicht nur kontrapunktische Kabinettstückchen, sondern auch tiefgründige Expressivität und frisches Leben. Diese Vielfältigkeit macht Purcells Fantasias zu Vorläufern des modernen Streichquartetts, und man darf sie mit gutem Gewissen auch der Violin-Familie anvertrauen.

»DIESES ZARTE UND REINE!«

Anton Webern: »Drei Stücke« für Streichquartett

Entstehungszeit: 1913

Lebensdaten des Komponisten: 3. Dezember 1883 in Wien – 15. September 1945 in Mittersill

Im Jahr 1908, nach seiner vierjährigen Lehrzeit bei Arnold Schönberg, brach Anton Webern alle Brücken ab. Nichts mehr sollte ihn an die Tonalität fesseln. Alle zwölf Töne sollten frei im Raum schweben, völlig losgelöst von Grundton und harmonischen Gesetzen. Es war ein Aufbruch in einen noch ungeschaffenen Kosmos, ein neues Raum-Zeit-Gefüge der Musik. Ein ganzes, komplexes Stück passt dort in die Zeit einer Schubert-Melodie. Laut Schönberg gelinge es Webern etwa in den *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9, »einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken.« Jedes Motiv, ja oft jeder Ton ist ein singuläres Ereignis, mit eigenem Rhythmus, eigener Spielweise und eigenem Klang. Ein, zwei Takte können einen kompletten Formteil enthalten. Derart konzentrierte Musik will erlauscht sein, fordert von Spielern und Hörern dasselbe Maß an Konzentration. Die Belohnung ist der Blick in eine fremdartige, wundersam schöne Welt. Hier atmet man die in Schönbergs Streichquartett op. 10 versprochene »Luft von anderem Planeten«.

Umso mehr litt Webern an seiner irdischen Tätigkeit: Um Geld zu verdienen, musste er an verschiedenen Provinztheatern Operetten dirigieren. Aus Stettin schrieb er im Sommer 1912: »Ich befinde mich unter einem Auswurf von Menschen, beschäftige mich mit albernster Musik; ich

ersticke [...], denn ich bin schwer krank. Meine Nerven quälen mich furchtbar. [...] Ich möchte weg, nur weg. Ins Gebirge.« Nach seiner Flucht aus Stettin suchte er Anfang 1913 ein Sanatorium auf, und wie zur Heilung von den Operetten komponierte er zwei weitere *Bagatellen* sowie einen Gesang von ebensolcher Radikalität. Die *Drei Stücke* für Streichquartett Nr. 1 und Nr. 3 übernahm Webern später in op. 9, aber das Gesangsstück sortierte er wieder aus. Das Münchner Streichquartett spielt die Gruppe in der ursprünglichen Abfolge. Die Hinzunahme einer Singstimme ist wohl von Schönbergs op. 10 angeregt, nur verfasste Webern den Text selbst:

*Schmerz immer
Blick nach oben –
Himmelstau
Erinnerung –
Schwarze Blüten
Auf Herz aus Mutter*

Der Schluss spielt auf den frühen Tod (1906) von Weberns Mutter an, ein traumatisches Erlebnis, das nach eigener Aussage seitdem in fast allen seinen Werken nachklingt. Die Worte wirken wie Bruchstücke eines expressionistischen Gedichtes, verdichtet und verknüpft wie Weberns Musik. Aber erst die Vertonung, mal in atonal gespreizten Intervallen, mal gleichmäßig gesprochen, verleiht den isolierten Worten die beabsichtigte Ausdruckskraft. Der Gesang trägt das Stück, die Instrumente streuen, wie Nervenreflexe, nur vereinzelte Töne ein, die allerdings ein extremes, bis ins Geräusch reichendes Spektrum an Klangfarben abdecken. Die einzige halbwegs melodische Phrase des Stücks, drei Ganztöne aufwärts, formt der »Blick nach oben«. Es war vor allem das Gebirge, das dem passionierten Bergsteiger Webern die höchsten Dinge, Gott und Metaphysik, nahebrachte: »Das seltsame auf den Höhen der Berge, dieses zarte und reine, das zieht mich immer wieder an. Das Gehen ist ja fad, aber oben.«

FINSTERES TAL DER TRÄNEN

Giovanni Battista Pergolesi: »Salve Regina«

Entstehungszeit: 1736

Lebensdaten des Komponisten: 4. Januar 1710 in Jesi – 16. März 1736 in Pozzuoli bei Neapel

In Psalm 121 heißt es: »Ich erhebe meine Augen zu den Bergen: Woher kommt mir Hilfe?« Und so wenden auch viele Betende den Blick nach oben, gerade bei Hilferufen an Maria, die ikonographisch oft als Himmelskönigin dargestellt wird. Von den liturgischen Mariengebeten hat aufgrund seiner Emotionalität und Bildkraft das *Salve Regina* besonders viele Komponisten angezogen. Zu den bekanntesten Vertonungen gehört das in c-Moll von Giovanni Battista Pergolesi. Ursprünglich bestimmt für Sopran und Streichorchester, verbreitete es sich auch in einer Fassung für Altstimme in f-Moll. Es entstand 1736, zusammen mit dem berühmten *Stabat Mater*, in einem Kloster, in das sich der an Tuberkulose leidende Komponist zurückgezogen hatte. Dort, an den heißen Quellen von Pozzuoli, suchte er Heilung oder zumindest Linderung.

Die Nähe zum *Stabat Mater* ist sofort zu hören: Schmerzliche Reibungen zwischen den Violinen, lange, schwere Seufzer bereits im Gruß an die Himmelskönigin. Immer wieder durchkreuzen niederdrückende Motive die Wendung nach oben. Die Betende, verkörpert von der Sängerin, wird theatralisch, wie auf der Opernbühne, in Szene gesetzt. Von den spitz nachschlagenden Achtern der Instrumente förmlich vorangepeitscht, hat die Sängerin im »Ad te clamamus« das Schreien und Ächzen fast wörtlich zu nehmen. So bringen alle fünf Arien die starken Affekte sehr fokussiert zum Ausdruck. Die vierte (»Et Jesum, benedictum«), nach Es-Dur aufgehellt, löst dann die dramatischen Spannungen: Voller Ruhe und Wärme, kündigt dieses *Andante amoroso* ganz klar von Hoffnung. Das Schlusstück bringt allerdings die finstere f-Moll-Stimmung des Beginns zurück – ohne sich noch einmal zu hohem Pathos aufzuschwingen. Nur mehr gebrochen und müde wirken die letzten Anrufungen: Ist dieses Werk, wie später bei Schubert und Webern, aus persönlichem Erleben geschöpft? Fleht der todkranke Pergolesi selbst um Heilung? Oder richtet er schon den Blick ins Jenseits?

GEBET IM MORGENLICHT

Franz Schubert: »Salve Regina«

Entstehungszeit: 1819

Lebensdaten des Komponisten: 31. Januar 1797 im Himmelfortgrund bei Wien – 19. November 1828 in Wien

In einem Brief an seine Eltern sprach Schubert von der »Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe«. Aber nur, wenn ihn religiöse Gefühle unwillkürlich übermannen, könne er solche Hymnen oder Gebete komponieren. Dann sei es aber auch »die rechte und wahre Andacht«. Gemeint hat Schubert konkret das berühmte *Ave Maria*, doch es gilt auch für das *Salve Regina* D 676, seine fünfte und wohl schönste Vertonung dieses Textes. Es entstand, nach drei Jahren fast völliger Untätigkeit für die Kirche, im November 1819, als Schubert auch die kühne und sehr subjektiv gefärbte Messe in As-Dur begann. Die Sopran-Partie hat er möglicherweise für seine Jugendliebe Therese Grob bestimmt – die allerdings ein Jahr später einen Bäcker heiratete.

Im Gegensatz zu Pergolesi hat Schubert das komplette *Salve Regina* in einer einzigen Arie durchkomponiert. Der Vergleich zeigt, dass sich Vertonungen ein und desselben Textes wie Nacht und Tag unterscheiden können. Allein die Tonart A-Dur rückt das Gebet in ein völlig anderes Licht, wie beschienen von morgendlichen Sonnenstrahlen. In der schlichten, anmutigen Melodie des Großes liegen Vertrauen und Hoffnung. Selbst das »clamamus« verbleibt melodisch, wenn auch in elegisches Moll gewendet. In dieser schlichten, aber subtilen Art der Vertonung steckt viel von Schuberts Idol Mozart. Schmerz und Beklemmung artikulieren sich in Nuancen, harmonischen Färbungen, Feinheiten der Instrumentalbegleitung. Über weite Strecken ist der Orchestersatz kammermusikalisch gearbeitet, die Quartettfassung quasi schon ein-komponiert.

Nach der vollständigen, leicht variierten Reprise des kompletten Textes entfaltet der Schluss eine besondere Wirkung: Noch einmal erklingt das »Salve«, nun aber völlig losgelöst, wie schwebend, als wähte sich die Betende schon oben, direkt neben der Himmelskönigin. In den ruhevoll ausklingenden Takten hört man, wie Schubert in Mozarts Musik, die »lichte, helle schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen«.

SALVE REGINA

Salve Regina, mater misericordiae. Vita, dulcedo et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsules filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.

O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

Sei begrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit, unser Leben, unsre Wonne und unsre Hoffnung, sei begrüßt.

Zu dir rufen wir, verbannte Kinder Evas, zu dir seufzen wir, trauernd und weinend in diesem Tal der Tränen.

Wohlan denn, unsre Fürsprecherin, richte deine barmherzigen Augen auf uns.

Und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes.

O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

SCHUBERTS »EXTREMSTES INSTRUMENTALWERK«

Streichquartett G-Dur, D 887

Entstehungszeit: 20.–30. Juni 1826

Uraufführung: 1. Satz: wahrscheinlich am 26. März 1828 in Wien im Rahmen von Schuberts erstem selbst veranstalteten Konzert

Vollständiges Werk: 8. Dezember 1850 in Wien durch das Hellmesberger-Quartett

Als Schubert im März 1824 an seinem seelischen Tiefpunkt stand, setzte er große Hoffnungen auf seine neuen Streichquartette. Er wollte sein Image als »Liederfürst« loswerden und sich neben Beethoven als Wiens bedeutendster Instrumentalkomponist etablieren. Die Streichquartette bestimmte er für das Ensemble von Ignaz Schuppanzigh, der erstmals in der Geschichte professionelle Quartett-Abende anbot. Schuberts a-Moll-Quartett brachte das Ensemble tatsächlich zur Uraufführung, aber das radikale d-Moll-Quartett wollte Schuppanzigh nicht spielen: »Brüderl, das ist nichts, das laß sein; bleib du bei deinen Liedern«, soll der kauzige Primarius gesagt haben, und Schubert ließ das geplante dritte Werk dieser Serie tatsächlich fallen. Erst zwei Jahre später machte er sich wieder an ein Streichquartett. Inzwischen hatte er seine große Symphonie in C-Dur komponiert und, im März 1826, Beethovens op. 130 gehört. Jenes formsprengende, von einer titanischen Fuge gekrönte Quartett war offenbar ein bestürzendes Erlebnis. Schubert verstummte für einige Zeit, aber drei Monate später, vom 20. bis 30. Juni, warf er plötzlich die Partitur des G-Dur-Quartetts aufs Papier. Ein so enormes Werk konnte selbst ein Schubert nicht in elf Tagen komponieren. Er musste damit schon seit dem Beethoven-Erlebnis schwanger gegangen sein. Nun wagte er es ebenfalls, seine Ideen und Eigenheiten zur letzten Konsequenz zu treiben. Das G-Dur-Quartett sei, so meint der Musikwissenschaftler Karl Böhmer, das »extremste Instrumentalwerk Schuberts«.

Ein kleiner G-Dur-Akkord schwillt an und schlägt, über den ganzen Tonraum hereinbrechend, unvermittelt um nach Moll. Es folgt ein scharf gezacktes Motiv, und schon ist das Hauptthema des ersten Satzes angeschlagen. Wie ein plötzliches Aufzucken von Schmerz. Ebenso unerhört ist die Fortsetzung des Themas: Das gezackte Motiv verwandelt sich in leise, flehende Rufe, dazu flirren Tremoli, mystisch wie erst wieder bei Wagner oder Bruckner. Noch 1871 bemäkelt ein Kritiker das Werk, als stamme es aus der Neudeutschen Schule: »Es ist in seiner ganzen modulatorischen Anordnung wild, bunt, formlos und auch oft sehr arm an wirklich musikalischen Gedanken (an Melodien), stattdessen wird ein sehr verschwenderischer Gebrauch von äußerlich wirkenden Manieren [...] gemacht.« Damit meint der Kritiker die Tremoli und die angeblich »sinnlosen« Dur-Moll-Wechsel. Implizit fragt er: Was soll das alles, bittschön, bedeuten? »Es ist eine kompromisslose Auseinandersetzung mit den Themen Dur und Moll, Leben und Tod, Hoffnung und Verzweiflung.« Böhmer bringt es auf den Punkt und wagt eine interessante These: Die mystische Passage ist eine Art Gebet, erinnernd an Schuberts Gedicht Mein Gebet, das aus der tiefsten Not den Blick in »schön're Welten« richtet. Zu »himmlischen Längen« weitet Schubert auch das Seitenthema aus. Der etwas melancholisch gefärbte Tanz führt durch weite, lichte Klangfelder, wohl Visionen von irdischem Glück. Aber immer wieder fahren schneidende, gezackte Töne dazwischen wie ein erschreckendes Memento mori. Immer mehr vertiefen und verkomplizieren sich die Auseinandersetzungen, bis endlich ein trotziger G-Dur-Akkord den enormen ersten Satz beendet.

Das *Andante un poco mosso* lädt nun ein zum Schlendern und Nachsinnen: Schubert, der Wanderer. Es ist ein Lied in e-Moll, traurigen Inhalts, aber doch mit einer einnehmenden Melodie. Was dem Lied eine wirklich niederdrückende, zu Tode betrübte Stimmung gibt, sind die bald schmerzlichen, bald fahlen Begleitfiguren. Und auch über diese von Schönheit veredelte Depression bricht mit schroffen Tonfolgen und schaurigen Tremoli das ganze Arsenal des Schreckens herein. Panik und Schmerz zerreißen die bis dahin stabile Harmonik. Den letzten Halt, den die gefestigte Tonalität des Liedes immerhin bietet, stürzen die Modulationen. Es ist faszinierend, wie das Lied in den folgenden Variationen die Stimmung verändert, sich belebt, ins Helle gerät und auch wieder in Resignation verfällt. Dur ist durchaus eine Option, wenn auch eine gegenüber dem Moll unsichere, schwankende.

Obwohl ebenfalls in Moll (h-Moll), bringt das *Scherzo* endlich auch eine heitere, unterhaltsame Dimension ins Spiel. Ein simples Motiv, Tremolo und Dreiklang, geistert durch den Tonraum, rauf und runter, von einem Instrument zum anderen, in ständigen wechselnden Kombinationen. Es ist, als ob die seelenpeinigenden Dämonen sich nun ein wenig mit sich selbst vergnügen. Auch das *Trio* tönt wie aus dem Geisterreich, mehr ein Traum von einem Ländler als ein handfester Tanz. Der Mittelteil in H-Dur ist wohl die lichtvollste, betörendste Dur-Passage des ganzen Werkes. Am stärksten flammt der Konflikt zwischen Dur und Moll im *Finale* auf (*Allegro assai*), zugespitzt auf den abstürzenden und auffahrenden Dreiklang des Hauptthemas. Damit sind von Beginn an die tonalen Regler auf Unruhe gestellt. Die wilde Jagd im 6/8-Takt geht über Stock und Stein, gefährliches Gelände auch für die Spieler. Rund zehn Minuten ist die atemlose Tour de Force durchzuhalten. Glatte harmonische Verhältnisse herrschen nur in einem spritzigen Nebenthema, bis auch dort Störmanöver dazwischenfunken. Zunehmend gewaltsam und schmerzhaft erscheinen all die Sprünge und Modulationen, auch Ausdruck von Zorn, dem der angeblich immer gemütliche »Schwammerl« durchaus zugeneigt war. Einen grimmigen Humor mag man hier ebenfalls spüren. Die ganze »kompromisslose Auseinandersetzung« auf einen Sieg des Dur, eine Apotheose der guten Kräfte hinauslaufen zu lassen, war Schubert zu plump. Das Werk verabschiedet sich mit dem leichten, spritzigen Nebenthema, das in der Ferne entschwindet, mehrdeutig in einer Art von höherer Heiterkeit, die man erst erreicht, wenn man durch Schmerz und Verzweiflung gegangen ist.

BIOGRAPHIEN

JULIE CATHERINE EGGLI

Die in der Schweiz geborene Mezzosopranistin Julie Catherine Eggli widmet sich einem breiten Spektrum von musikalischen Stilen und Epochen. Von Alter Musik ebenso begeistert wie von zeitgenössischer Musik oder dem französischen Lied, begibt sie sich gerne auch auf die Suche nach vergessenen Werken. Ihre musikalische Ausbildung begann sie im PreCollege-Programm des Conservatoire de Lausanne bei Stephan MacLeod, bevor sie 2017 an die Münchner Musikhochschule wechselte. Nach dem Bachelorstudium in der Klasse von Christiane Iven absolviert sie dort aktuell den Masterstudiengang Konzertgesang bei Julian Prégardien. Außerdem arbeitet sie mit Susan Manoff, Véronique Gens und Alexia Cousin in Paris. Als Solistin tritt Julie Catherine Eggli regelmäßig in der Schweiz, in Frankreich und in Deutschland auf, u. a. war sie mit dem Ensemble Consonances und beim Liedfestival MelosLogos in Weimar zu hören. Im Herbst 2021 sang sie an der Seite von Julian Prégardien und Martin Helmchen bei den Schwetzingen SWR Festspielen und am Stadttheater Aschaffenburg. Dieses Projekt wurde von der durch Barbara Hannigan initiierten Organisation »Momentum: our future, now« unterstützt, der die junge Sängerin angehört. Auch in der Kammerkonzertreihe des BRSO war sie bereits zu Gast: 2019 brachte sie unter der Leitung von François Bastian Boulez' *Le marteau sans maître* zur Aufführung. Julie Catherine Egglis besonderes Interesse gilt der Verbindung von Musik und Literatur. Im Rahmen verschiedener Festivals hat sie eigene Projekte und Programme entworfen, in der Musik und Texte miteinander in Dialog treten. Dabei strebt sie stets nach einer klaren und transparenten Klangsprache, die ohne Künstlichkeit und Manierismen auskommt.

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, später setzte sie ihre Ausbildung in Weimar bei Jost Witter und in Luzern bei Sebastian Hamann fort. 2003 gründete sie mit Studienkollegen das Gémeaux Quartett und blieb bis 2010 Erste Geigerin dieses Ensembles, mit dem sie bei Walter Levin und Sebastian Hamann in Basel sowie dem Hagen Quartett in Salzburg studierte. Auftritte mit ihrem Quartett führten Anne Schoenholtz in die Berliner Philharmonie, die Wigmore Hall in London, die Opéra Bastille in Paris und in das Kultur- und Kongresszentrum Luzern. Das Gémeaux Quartett wurde mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Ersten Preis des Wettbewerbs der Basler Orchester-Gesellschaft, dem Mozartpreis der Stadt

Luzern (2007) sowie 2008 mit dem Dritten Preis und dem Publikumspreis beim ARD-Musikwettbewerb in München. Neben ihrer Tätigkeit als Kammermusikerin konzertierte Anne Schoenholtz solistisch mit Orchestern wie den Festival Strings Lucerne, dem Landesjugendorchester Nord-rhein-Westfalen, dem Franz-Liszt-Kammerorchester Weimar oder dem Festivalorchester »Classic con brio« Osnabrück. Von 2007 bis 2009 war Anne Schoenholtz Stellvertretende Konzertmeisterin der Festival Strings Lucerne. Das Orchester stellte ihr eine Violine von Andrea Guarneri zur Verfügung. Von 2010 bis 2011 spielte Anne Schoenholtz im Tonhalle-Orchester Zürich. Seit September 2011 ist sie Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und seit 2013 Mitglied des Münchner Streichquartetts.

STEPHAN HOEVER

Stephan Hoever, 1965 in Essen geboren, erhielt den ersten Violinunterricht bei seinem Vater. Sein Studium absolvierte er bei Michael Gaiser an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, die er zuvor bereits als Jungstudent besuchte. »Mit Auszeichnung« legte er dort 1992 sein Konzertexamen ab. Als Stipendiat des DAAD vervollständigte er seine Studien bei Franco Gulli an der Indiana University, School of Music in Bloomington, USA. Stephan Hoever war Stimmführer der Zweiten Violinen im European Union Youth Orchestra unter Claudio Abbado und Zubin Mehta. Aushilfstätigkeiten führten ihn u. a. zum Chamber Orchestra of Europe und zur Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Von 1993 bis 1995 war er Mitglied des Tonhalle-Orchesters Zürich, 1995 wechselte er zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Als Gründungsmitglied des im Jahr 2000 ins Leben gerufenen Münchner Streichquartetts widmet sich Stephan Hoever intensiv der Kammermusik. Außer in München tritt er auch im Wiener Musikverein, beim KlangBogen-Festival Wien, im Brucknerhaus Linz und im europäischen Ausland auf. Ausgedehnte Tourneen führten ihn u. a. nach Japan.

MATHIAS SCHESSL

Mathias Schessl wurde 1967 in München geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht bei Gerhard Seitz, dem ehemaligen Konzertmeister des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Nachdem er 1983 zur Viola gewechselt war, unterrichtete ihn sein Vater Franz Schessl, damaliger Erster Solo-Bratschist im BRSO. Von 1984 bis 1990 studierte Mathias Schessl bei Thomas Riebl am Mozarteum in Salzburg sowie bei Kim Kashkashian. Bereits während dieser Zeit war er Mitglied in der Camerata Academica Salzburg unter der Leitung von Sándor Végh. 1993 wurde Mathias Schessl Stellvertretender Solo-Bratschist im Tonhalle-Orchester Zürich, seit 1998 ist er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Neben der Orchesterarbeit nimmt die Kammermusik einen weiten Raum in seinem künstlerischen Schaffen ein. Er ist Gründungsmitglied des Münchner Streichquartetts und war Quintettspartner des Joachim-Koeckert- und des Bartók-Quartetts. Mathias Schessl unternimmt ausgedehnte Kammermusikreisen, etwa nach Japan. Zu seinen Partnern zählen u. a. James Galway, Lukas Hagen und Mirijam Contzen. Darüber hinaus widmet sich Mathias Schessl als Dozent der »Jeunesse Salzburg« der Ausbildung junger Künstler.

JAN MISCHLICH

Jan Mischlich stammt aus Bensheim an der Bergstraße und begann im Alter von neun Jahren mit dem Cellounterricht als Stipendiat der Akademie für Tonkunst in Darmstadt. Noch während der Schulzeit war er Jungstudent bei Roland Kuntze an der Musikhochschule in Mannheim und mehrfach Preisträger bei »Jugend musiziert«. Nach dem Abitur setzte Jan Mischlich seine Studien bei Martin Ostertag in Karlsruhe fort, wo er das Meisterklassendiplom mit Auszeichnung erwarb. Seine Ausbildung vervollkommnete er bei Siegfried Palm und Karine Georgian. Als Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und als Mitbegründer des Kammerorchesters »ensemble resonanz« trat er solistisch und kammermusikalisch u. a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei der Münchener Biennale und beim Bremer Musikfest auf. Weitere wichtige musikalische

Impulse erhielt er bei den Philharmonischen Cellisten Köln. Mit seinen Kollegen Stephan Hoever und Mathias Schessl rief er im Jahr 2000 das Münchner Streichquartett ins Leben. Mit diesem hatte er außer in München auch regelmäßig Auftritte im Wiener Musikverein, beim Klangbogen-Festival Wien und im Brucknerhaus Linz. Kammermusikpartner waren u. a. Kit Armstrong, Maximilian Hornung, Stefan Schilling, Jörg Widmann, Martin Stadtfeld und Mona Asuka Ott. Seit 1997 ist Jan Mischlich Cellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und seit 2016 Mitglied im Festspielorchester der Bayreuther Festspiele.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager
in Vertretung für
NIKOLAUS PONT

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
Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Nagels Verlag, Kassel (Purcell)
© Armelin Musica, Padua (Pergolesi)
© Universal Edition, Wien (Webern: *Drei Stücke*, Nr. 1 und Nr. 3)
© Carl Fischer, New York (Webern: *Drei Stücke*, Nr. 2)
© Carus-Verlag, Stuttgart (Schubert: *Salve Regina*)
© G. Henle Verlag, München (Schubert: Streichquartett G-Dur)