

BRSO
HAMMER
KONZERT

4

Samstag 11.6.2022
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 – ca. 22.00 Uhr

Sonntag 12.6.2022
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 – ca. 20.00 Uhr

4. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks

2021/2022

CHRISTOPHER CORBETT
Klarinette und Ondes Martenot
KORBINIAN ALTENBERGER
Violine
SAMUEL LUTZKER
Violoncello
LUKAS MARIA KUEN
Klavier

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN
Donnerstag, den 23. Juni 2022, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

PAUL SCHOENFIELD

Trio für Klarinette, Violine und Klavier

- Freylakh
- March
- Nigun
- Kozatske

OLIVIER MESSIAEN

»Fête des belles eaux« für sechs Ondes Martenot

- 4. Satz: L'eau (bearbeitet für Ondes Martenot und Klavier)

Entstanden zur musikalischen Untermalung der Wasserspiele an der Seine bei der Pariser Weltausstellung 1937. Die Musik dieses Satzes übernahm Messiaen später in »Louange à l'Éternité de Jésus«, den 5. Satz des »Quatuor pour la fin du Temps«

PAUL SCHOENFIELD

»Café Music« für Klavier, Violine und Violoncello

- Allegro
- Andante moderato
- Presto

Pause

OLIVIER MESSIAEN

»Quatuor pour la fin du Temps«

(»Quartett auf das Ende der Zeit«)

für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier

- Liturgie de cristal
(Kristallene Liturgie)
- Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps
(Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet)
- Abîme des oiseaux
(Abgrund der Vögel)
- Intermède
(Zwischenspiel)
- Louange à l'Éternité de Jésus
(Lobpreis der Ewigkeit Jesu)
- Danse de la fureur, pour les sept trompettes
(Tanz des Zorns für die sieben Trompeten [Posaunen])
- Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps
(Durcheinander der Regenbögen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet)
- Louange à l'Immortalité de Jésus
(Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu)

KAFFEEHAUSMUSIK FÜR DEN KONZERTSAAL

Zu Paul Schoenfields *Café Music* und Trio für Klarinette, Violine und Klavier

Florian Heurich

Entstehungszeit

1985/1986 (*Café Music*)

1990 (Trio)

Uraufführung

Januar 1987 (*Café Music*)

1990 (Trio)

Geburtsdatum des Komponisten

24. Januar 1947 in Detroit

Auf virtuose Art verbindet Paul Schoenfield Unterhaltung und große Kunst. Seine Musik ist ein eklektischer Stilmix im besten Sinn des Wortes. Jazz, Klezmer, Vaudeville und jüdische Lieder fließen genauso in seine Kompositionen ein wie Anklänge an Brahms, Bartók oder Schostakowitsch. Das Ergebnis sind farbenreiche, oft überschwängliche Stücke voller rhythmischer und melodischer Vielfalt – sein Stil wurde manchmal mit Gershwin verglichen. Schoenfield bezeichnet sich selbst als einen populären Komponisten, dessen Musik jedoch den Interpreten einiges abverlangt: »Ich halte mich ganz und gar nicht für einen Komponisten ernster Kunstmusik. Der Grund, warum meine Werke bisweilen den Weg in den Konzertsaal finden, ist, dass es nicht viele Unterhaltungsmusiker gibt, die genügend Technik, Zeit und Lust haben, meine Musik aufzuführen.« Denn selbst wenn Schoenfields Stücke durchaus unterhalten und mitreißen, so bedeutet das noch lange nicht, dass sie leicht und unkompliziert sind. »Es ist keine Musik zur Entspannung«, so der Komponist, »sondern eine Musik, die die Leute ins Schwitzen bringt; nicht nur die Interpreten, auch das Publikum.«

Paul Schoenfield, Amerikaner jüdischer Abstammung, wurde 1947 in Detroit geboren, wuchs in Arizona auf und begann mit sechs Jahren Klavier zu spielen, mit sieben zu komponieren. Später studierte er Klavier, u. a. bei Rudolf Serkin, und trat viele Jahre vor allem als Pianist in Erscheinung. Er verbrachte einige Zeit in einem Kibbuz und lebt mittlerweile teils in den USA, teils in der israelischen Stadt Migdal HaEmek. Neben der Musik gilt seine Liebe der Mathematik: »Ich denke, die Verbindung zwischen Mathematik und Musik ist die pure Ästhetik. Den wohligen Schauer, den man beim schönen Beweis für ein Theorem empfindet, ist wie bei einem schönen Musikstück.« In diesem Sinn ist die formale Anlage eines Stücks für Schoenfield besonders wichtig, und in die Form will er den Inhalt so harmonisch wie möglich einpassen. Eine weitere Leidenschaft von Paul Schoenfield ist das Studium des Talmud. Überhaupt bilden die jüdische Kultur und Religion eine Konstante in seinem Schaffen. Viele seiner Werke sind direkt oder indirekt von hebräischen Texten, jüdischen Erzählungen oder chassidischen Melodien beeinflusst, also von der Musik, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in den jüdischen Gemeinden Osteuropas herausgebildet hat. So schlagen sich seine kulturell-religiösen Wurzeln etwa in Stücken wie *Klezmer Rondos* für Flöte, Bariton und Orchester (1989), der Oper *The Merchant and the Pauper* (1999) nach einer Erzählung von Rabbi Nachman oder *Tales from Chelm* für Streichquartett (1991) nieder, einem Stück Programmmusik über skurrile Episoden aus der polnischen Stadt Chelm, die immer wieder mit dem jüdischen Humor in Verbindung gebracht wird.

Die *Café Music* für Klaviertrio ist Schoenfields bekannteste Komposition, in der sich all das manifestiert, was seine Musik ausmacht: das Zusammenspiel von Swing, Ragtime, Jazz und jüdischen Klängen; die technisch meisterhafte Verarbeitung dieser heterogenen Elemente; das Changieren zwischen den Stilen und Genres, zwischen dem Populären und dem Klassischen. Die Entstehungsgeschichte dieses dreisätzigen Klaviertrios zeigt deutlich Schoenfields kompositorisches Credo: »Die Idee, *Café Music* zu komponieren, kam mir zum ersten Mal 1985, als ich eines Abends für den Pianisten in Murray's Restaurant in Minneapolis eingesprungen war. Das Murray's beschäftigt ein Haus-Trio, das unterhaltsame Dinnermusik in den unterschiedlichsten Stilen spielt. Meine Absicht war es, eine Art hochwertige Dinnermusik zu schreiben – Musik, die in einem Restaurant gespielt werden könnte, aber auch (gerade noch) den Weg in einen Konzertsaal

finden könnte.« Schließlich verwirklichte Schoenfield diese Idee, als er einen Kompositionsauftrag des Saint Paul Chamber Orchestra bekam. *Café Music* wurde im Januar 1987 uraufgeführt mit dem Komponisten am Klavier – natürlich im Konzertsaal, nicht im Kaffeehaus.

Der erste Satz (*Allegro*) beginnt als eine Art Ragtime. Zuerst ganz direkt, im weiteren Verlauf wird die Melodielinie dann jedoch mehrmals aufgebrochen, und die einzelnen Instrumente scheinen sich für kurze Momente zu verselbständigen, um dann sofort wieder in den sich durchziehenden swingenden Rhythmus zurückzufallen.

Eine chassidische Melodie (*Andante moderato*) bildet die Grundlage für den zweiten Satz, einer jener Gesänge, die die Rituale der osteuropäischen, tief im Mystischen verhafteten Strömung des Judentums umrahmten. Das Klavier stellt sie vor und schlägt dabei sofort einen langsamen, jazzigen Rhythmus an. Schließlich setzen auch die beiden Streicher ein und greifen jeweils solistisch das Thema auf. In der Mitte des Satzes verdüstert sich für einen Moment die Stimmung, wobei das Tempo angezogen wird, danach verschmelzen Geige und Cello in einem sanften Cantabile. Am Ende des Satzes wird das wiegende Thema wieder aufgegriffen, in dem amerikanischer Rhythmus und jüdische Melodie zusammenkommen.

Der dritte Satz (*Presto*) erscheint fast wie eine Art Teufelstanz, zu dem die Geige aufspielt und in den Cello und Klavier einstimmen. Mehr und mehr fallen sich die Instrumente gegenseitig ins Wort, unterbrechen sich, führen solistisch die Melodielinie fort und steigern sich zu einem wilden, diabolischen *Finale*.

Wie es Schoenfields Anliegen mit der *Café Music* war, ein Stück sowohl fürs Kaffeehaus als auch für den Konzertsaal zu schreiben, so schwebte ihm auch mit seinem *Trio für Klarinette, Violine und Klavier* ein Spagat zwischen Gebrauchsmusik und Kammermusik vor. In diesem Fall sollte sich das Werk für Feste und feierliche Zusammenkünfte chassidischer Gemeinden ebenso eignen wie für ein Konzertpodium. Insbesondere die Klarinette greift den Gestus der Klezmer-Musik auf und beschwört mit ihren Auszierungen und Glissandi die untergegangene Welt des osteuropäischen Shtetls herauf. Dort hatte jede chassidische Gemeinde ihr Klezmer-Ensemble, das bei Hochzeiten oder sonstigen Festen spielte und zum Teil rituelle, zum Teil aber auch sehr weltliche Klänge hervorbrachte.

Schoenfield berichtet, dass ihn bereits 1986 der Klarinettist David Shifrin um ein Kammermusikwerk gebeten hatte, in dem der Klarinette ein dankbarer Part zukommt. Da er zu dieser Zeit jedoch in anderen Projekten steckte, realisierte er erst 1990 die Idee eines Trios für Klarinette, Violine und Klavier.

Jedem der vier Sätze liegt eine chassidische Melodie zugrunde. Mit dem Titel des ersten Satzes, *Freylakh*, bezieht Schoenfield auf einen lebhaften Tanz, der zum Kernrepertoire eines jeden Klezmer-Ensembles gehörte. *Freylakh* ist das jiddische Wort für »fröhlich«, und mit seiner frenetischen Energie geht dieser Satz sogar noch weit über einen bloßen Tanzrhythmus hinaus. Der Klezmer-Gestus setzt sich im zweiten Satz, *March*, fort. Dieser Marsch ist mit »grotesquely« überschrieben, und tatsächlich umspielen sich die Instrumente auf eigenwillige Weise, wobei gerade die Klarinette immer wieder bizarre Einwüfe macht. In der chassidischen Musik spiegeln solche Märsche insbesondere die Hoffnung auf eine freiere kulturelle Entfaltung wider, wie sie bei den osteuropäischen Juden mit dem Einzug der napoleonischen Truppen in Polen aufkeimte. Bei Schoenfield fungiert der Marsch in seiner grotesken Verfremdung jedoch eher als eine Art Scherzo.

Nigun heißt »Melodie« oder »Weise«, dabei handelt es sich vor allem um getragene, spirituelle Lieder ohne Text, nur mit Vokalisieren oder lautmalerischen Worten wie »doi doi doi« oder »bim bim bam«. Der dritte Satz erscheint folglich als eine Art Gebet oder Hinwendung zum mystischen Grund des Judentums.

Das Trio endet quasi als Rausschmeißer mit einem *Kozatske*, einem Kosakentanz, der ins musikalische Repertoire der osteuropäischen Juden eingegangen ist.

Wenn Paul Schoenfield sich von den Klängen seiner eigenen Kultur inspirieren lässt, Klezmer, rituelle Gesänge, Volkslieder, aber auch amerikanische Musik weiterdenkt und mit seinem umfangreichen Wissen als Pianist und Komponist verarbeitet, dann verschwimmen die Grenzen zwischen Milieus und Genres. In seiner Musik werden anscheinend heterogene Elemente zu einem ebenso unterhaltsamen wie anspruchsvollen Ganzen.

ALLE ZEIT DER WELT

Zu Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Juni 1940 – Januar 1941

Widmung

En hommage à l'Ange de l'Apocalypse, qui lève la main vers le ciel en disant: »Il n'y aura plus de Temps«

(Widmung dem Engel der Apokalypse, der die Hand zum Himmel hebt, indem er spricht: »Es wird keine Zeit mehr geben«)

Uraufführung

15. Januar 1941 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager bei Görlitz mit Jean Le Boulaire (Violine), Henri Akoka (Klarinette), Étienne Pasquier (Violoncello) und Olivier Messiaen (Klavier)

Lebensdaten des Komponisten

10. Dezember 1908 in Avignon – 27. April 1992 in Clichy (Hauts-de-Seine)

»Ich liebe die Zeit«, bekannte der Franzose Olivier Messiaen. »Sie ist eine grundlegende Komponente meiner Musik. In ihren Abstufungen, in den Multiplikationen von verschiedenen Zeiten, in den konzentrischen Kreisen der Zeit finden wir nicht allein das Bild des Universums wieder, sondern ein Bild für den Anfang der Welt, den Schock des ›Big Bang‹ vor Milliarden von Jahren, den Urknall. Mit einem Mal gab es die Zeit und den Raum, die Bewegung und das Licht.« Aber der »compositeur de musique, ornithologue et rythmicien«, wie sich Messiaen auf seiner Visitenkarte auswies, war vor allem anderen ein tiefgläubiger Katholik, der ab 1931 bis zu seinem Tod im Jahr 1992 als Organist an der Pariser Église de la Sainte-Trinité seinen gottesfürchtigen Dienst versah. In dem Phänomen der Zeit glaubte Messiaen »eine der merkwürdigsten Schöpfungen Gottes« zu erkennen, merkwürdig aus dem einleuchtenden Grund, »weil sie Ihm, der seinem Wesen nach ewig ist, völlig entgegengesetzt ist, Ihm, der ohne Beginn, ohne Ende, ohne Nachfolge ist«. Doch fühlte sich Messiaen von dem Gedanken der Zeitlichkeit, der Endlichkeit und Vergänglichkeit nicht niedergedrückt: »Ich trachte nach der Ewigkeit, aber ich leide nicht darunter, in der Zeit zu leben; ich leide darunter umso weniger, als die Zeit immer im Zentrum meiner Beschäftigung stand. Ich habe mich bemüht, die Zeit als Rhythmiker zu unterteilen und sie dadurch besser zu verstehen; ohne die Musiker würde die Zeit viel weniger begriffen.«

Der katholische Rhythmiker Messiaen suchte den Anfang der Zeit in der Schöpfungsgeschichte: »Stellen wir uns einen einzigen Schlag im gesamten Universum vor. Ein Schlag: die Ewigkeit davor, die Ewigkeit danach. Ein Davor und ein Danach, das ist die Geburt der Zeit«, lehrte Messiaen. Auf den ersten folgt ein zweiter Schlag, ein längerer, unterschieden vom ersten in Maß und Weile: die Geburt des Rhythmus. Und der Musik, denn, wie Messiaen ermahnte: »Vergessen wir nicht, dass das Urelement, das essentielle Element der Musik der Rhythmus ist und dass der Rhythmus vor allem Wechsel von Zahl und Dauer bedeutet.« Mit einem Schlag kam die Zeit in die Welt. Aber eines jüngsten Tages wird auch ihre Zeit vorüber sein. Das Ende ist nah! So zumindest warnt seit bald 2000 Jahren die christliche Apokalypse, die *Offenbarung des Johannes*, das letzte Buch der Bibel, in dem auch Messiaen zu lesen pflegte, wengleich mit abgestufter Zuneigung: »Ich verweile lieber bei den Visionen der Herrlichkeit und des Friedens, bei der wunderbaren Ruhe der Liebe – ich fürchte mich vor den schrecklichen Weissagungen, den Zerstörungen aus Rache und den dämonischen Untieren.«

Offenbar ohne Furcht las Messiaen den Anfang des zehnten Kapitels, den apokalyptischen Schwur auf das Ende der Zeit: »Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen, mit einer Wolke bekleidet, und der Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde. Und der Engel, den ich stehen sah auf dem Meer und auf der Erde, hob seine rechte Hand auf zum Himmel und schwor bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit: Es soll hinfort keine Zeit mehr sein.« Dieses (komprimierte) Zitat aus der *Apokalypse des Johannes* stellte Messiaen an den Beginn, als Ursprung, Motto und Leitgedanken seines *Quatuor*

pour la fin du Temps: ein »Quartett auf das Ende der Zeit« für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier, dessen Komposition unmittelbar von den zitierten Versen der *Offenbarung* inspiriert sei, wie Messiaen im Vorwort zur Partitur unterstrich, ja mehr noch: »Seine musikalische Sprache ist wesentlich immateriell, geistlich, katholisch.«

Im Sommer 1940 war der »soldat pionnier d'infanterie« Olivier Messiaen in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten. Nach einer Übergangszeit auf einem weitläufigen Feld in Toul, westlich von Nancy, wurde er im Juli wie 40.000 andere Franzosen nach Deutschland verlegt, in das »Stalag VIII A« (Stammlager) bei Görlitz. Dort schrieb er, von einem Wachmann mit Notenpapier versorgt, für drei Mitgefangene ein »bescheidenes, kleines Trio« in der vom Zufall diktierten Besetzung mit Klarinette, Violine und Cello. »Durch dieses erste Experiment mit dem Titel *Intermède* ermutigt, fügte ich nach und nach die übrigen sieben Sätze hinzu. So kam es, dass mein *Quatuor pour la fin du Temps* insgesamt aus acht Sätzen besteht«, erzählte Messiaen aus dem Abstand der Jahre. Ein verstimmtes Klavier mit widerborstigen Tasten stand ihm selbst bald zur Verfügung, weshalb sich das Trio zum Quartett erweiterte. »Auf diesem Klavier spielte ich mein *Quatuor* vor 5000 Zuhörern. Das Publikum war eine äußerst vielfältige Mischung aus allen Gesellschaftsschichten – Landarbeiter, Hilfsarbeiter, Intellektuelle, Berufssoldaten, Ärzte und Geistliche. Niemals sonst hat man mir mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Verständnis zugehört wie damals.«

Diese Uraufführung hatte am Abend des 15. Januar 1941 bei eisiger Kälte in der provisorischen Theaterbaracke des verschneiten Lagers stattgefunden: nach der Aussage eines anderen Zeugen allerdings vor nur 150 dicht an dicht gedrängten Zuhörern. Aber wie auch immer – das *Quatuor* wurde jedenfalls nicht »unmittelbar« von den Worten der Apokalypse angeregt, wie Messiaen im Nachhinein erklärte. Noch vor dem bescheidenen kleinen *Intermède* hatte Messiaen auf dem Feld in Toul ein Solo für Klarinette komponiert, für Henri Akoka, der sich an diesem Stück versuchte, unter freiem Himmel und freimütigem Wehgeschrei über die Schwierigkeiten der Komposition, die später als dritter Satz in das *Quatuor* eingepasst wurde. Die beiden betörenden Lobgesänge (*Louanges*) des Quartetts, für Cello und Klavier der eine, für Violine und Klavier der andere, gehen sogar auf Werke der Vorkriegszeit zurück: auf die *Fête des belles eaux* (1937), ursprünglich für die Pariser Weltausstellung und die spektakulären Licht- und Wasserspiele an der Seine bestimmt; und auf den zweiten Teil der *Diptyque* für Orgel (1930).

Mit anderen Worten: Allenfalls die Hälfte der acht Sätze war tatsächlich von der Bibellektüre und dem Buch der *Offenbarung* inspiriert. Die Satzüberschriften und die detailfreudigen Kommentare hatte Messiaen, zumindest teilweise, erst nachträglich formuliert und überdies vor der Drucklegung des *Quatuor* noch einmal abgewandelt. Seine Erklärungen zu diesem Quartett blieben folglich nicht frei von Selbststilisierung. Andererseits – widerspricht denn die Musik dem theologischen Programm, das ihr zugedacht ist? Die kristallklare Morgenbläue, die schillernden Farben des Regenbogens, der Gesang der Vögel über dem »Abgrund« der Zeit, der Furor der sieben Trompeten – diese Motive aus Messiaens poetischem Geleitwort lassen sich beim Hören des *Quatuor* unschwer wiedererkennen. Ob sich hingegen die spitzfindige dogmatische Unterscheidung zwischen der *Ewigkeit Jesu* (im ersten *Lobpreis*) und der *Unsterblichkeit Jesu* (im zweiten, am Schluss des Quartetts) der Musik ohne weiteres ablauschen lässt, daran darf selbst der gläubigste Musikfreund zweifeln.

Doch mit solchen Diskrepanzen muss jede Art der Tondichtung leben, sobald sie ihre eigene Sprache an einer fremden misst und sich auf das Überbringen von Botschaften verlegt, in Messiaens Fall: »die theologischen Wahrheiten des katholischen Glaubens«. Eine andere, fundamentale Frage aber bleibt, ob die Musik überhaupt das Ende der Zeit und damit strenggenommen ihr eigenes Ende behandeln kann. Wie konnte Messiaen diesem Paradox entrinnen? Indem er die einzelnen Stimmen seines Quartetts scheinbar endlos ausgedehnte, offene Zyklen durchmessen lässt und obendrein (wie in den isorhythmischen Motetten des späten Mittelalters) melodische und rhythmische Ostinati, wiederkehrende Ton- und Schlagfolgen, gegeneinander versetzt und buchstäblich auseinandernimmt; indem er sich rhythmische Muster ausdenkt, die von links nach rechts wie von rechts nach links gelesen immer dieselbe Anordnung ergeben (wie ein Palindrom) und damit der linearen Ausrichtung und Unumkehrbarkeit der Zeit

widerstreben; indem er Rhythmen um bestimmte Notenwerte verlängert oder verkürzt, vergrößert oder verkleinert und folglich ebenfalls dem Diktat der gleichmäßig tickenden Zeit, der Chronometrie entzieht; indem er die strikte Taktordnung aus den Angeln hebt und schließlich in den beiden Lobgesängen, den *Louanges*, unendlich langsam zelebrierte Melodien in den Himmel schickt, wie ein Aufstieg ins Paradies.

Aber dieser unglaubliche, unerschöpfliche musikalische Reichtum, den man sich nur annäherungsweise ins Bewusstsein rufen kann, gleicht er nicht gerade einem Triumph der Zeit, dieser merkwürdigen Schöpfung Gottes, die ein vom Menschen geschaffenes Wunderwerk erlaubte: Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps*, das seinem Namen zum Trotz von nichts anderem handelt als von der Zeit in ihren wechselnden Erscheinungsformen? Am Ende überflügelte der Rhythmiker den Theologen, und die Liebe zur Zeit, von der Messiaen sprach, befeuerte seine Phantasie ungleich stärker als die Vision des Engels, der mit donnernder Stimme die Unzeit ausruft. Unendlich viele Hörer jedenfalls, die Messiaens Quartett kennenlernen durften und immer wieder erleben wollen, waren sich zu allen Zeiten einig in dem Wunsch: dass diese Musik niemals zu Ende gehen möge.

BIOGRAPHIEN

CHRISTOPHER CORBETT

Christopher Corbett stammt aus dem badischen Bühl und erhielt seinen ersten Klarinettenunterricht im Alter von acht Jahren. Nach ersten Erfahrungen in verschiedenen Jugendorchestern und Kammermusikensembles studierte er von 1998 bis zum Konzertexamen 2007 bei Wolfhard Pencz an der Musikhochschule Mannheim. Während seiner Ausbildung erhielt er mehrere Preise und Stipendien, darunter den Leonberger Musikpreis 1998, ein Stipendium der Hans und Eugenia Jütting-Stiftung in Stendal 1998 mit dem Trio d'anches und 2005 den Ersten Preis der Konzertgesellschaft München. Nach einem Praktikum beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg war Christopher Corbett als Solo-Klarinettist ab 2000 zunächst im Gürzenich-Orchester Köln und von 2002 bis 2005 im Deutschen Symphonie-Orchester Berlin engagiert. Seit September 2005 hat er dieselbe Position beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks inne. 2014 nahm er am Conservatoire de Strasbourg zusätzlich ein Studium der Ondes Martenot auf. Dieses monophone elektronische Musikinstrument wird vor allem in Olivier Messiaens Werken solistisch verwendet. Erste Engagements hierfür hatte Christopher Corbett bereits im Elsass und an der Oper in Frankfurt am Main.

KORBINIAN ALTENBERGER

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.

SAMUEL LUTZKER

Samuel Lutzker ist seit Frühjahr 2014 Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er begann seine Ausbildung als Jungstudent bei Claus Reichardt in Düsseldorf und setzte sie in Berlin und Weimar bei Jens Peter Maintz und Wolfgang Emanuel Schmidt fort. Darüber hinaus erhielt er wichtige Impulse in Meisterkursen u. a. von Heinrich Schiff, Steven Isserlis, David Geringas und Frans Helmerson. Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Stiftung Villa Musica und der Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung sowie Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Wettbewerbe wie dem Bodensee-Musikwettbewerb, dem Aram Khachaturian Wettbewerb in Jerewan und dem Wettbewerb der Sinfonima-Stiftung. Neben Recitals und solistischen Auftritten bildet die Kammermusik einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit. In verschiedenen Ensembles hat Samuel Lutzker in Europa und Asien an Konzerten, CD-Aufnahmen und Rundfunkproduktionen mitgewirkt. Zu seinen Kammermusikpartnern zählten bisher u. a. Pierre-Laurent Aimard, Atar Arad, Lynn Harrell und Thomas Riebl. Regelmäßige Einladungen zum Kammermusikfestival des »International Musicians Seminar Prussia Cove« in Cornwall waren prägende Inspirationsquellen. Seit 2016 spielt Samuel Lutzker in einem in München beheimateten Klaviertrio, dem Trio Gaon, mit dem er 2017 den Ersten Preis mit zwei Sonderpreisen beim renommierten Internationalen Wettbewerb »Premio Trio di Trieste« sowie 2018 den Zweiten Preis und Publikumspreis beim »Melbourne International Chamber Music Competition« gewann. Auftritte mit dem Trio Gaon führen ihn in bedeutende Konzerthäuser in Europa und Asien.

LUKAS MARIA KUEN

Lukas Maria Kuen hat sich in den letzten Jahren als vielseitiger Pianist und Kammermusikpartner namhafter Künstler etabliert. Er ist seit 2010 Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und folgte zum Wintersemester 2018/2019 einem Ruf als Professor für Klavier an die Hochschule für Musik und Theater München. Ebenfalls in München absolvierte er sein Studium in den Meisterklassen von Michael Schäfer (Klavier) und Helmut Deutsch (Liedbegleitung). Sowohl als Orchestermusiker als auch solistisch und in verschiedenen Kammermusik-Formationen führen ihn Konzerte um die ganze Welt. Zu seinen Partnern zählen u. a. Ingolf Turban, Wen-Sinn Yang, Andrea Lieberknecht und Maximilian Hornung. Mit der Geigerin Anna Sophie Dauenhauer verbindet ihn seit 2008 ein vielfach ausgezeichnetes und international beachtetes Duo. Seine Lehrtätigkeit, auch in Form von Meisterkursen, bildet den weiteren Schwerpunkt seines künstlerischen Wirkens. Im Januar 2015 war er im Münchner Prinzregententheater als Solist mit dem BRSO unter der Leitung von Mariss Jansons zu hören. Im März 2017 wurde ihm der Förderpreis der Kulturstiftung seiner Heimatstadt Erlangen verliehen. Er ist zudem Mitglied des aus BRSO-Mitgliedern bestehenden Kubelík-Ensembles. Bei internationalen Wettbewerben konnte er mehrfach Erste Preise erringen, gerade als Begleiter und Kammermusiker. Zahlreiche Einspielungen auf CD und Aufnahmen bei Rundfunkanstalten dokumentieren sein pianistisches Repertoire.

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

Florian Heurich: Originalbeitrag für dieses Heft; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 26./27. Januar 2013; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Migdal Publishing (Schoenfeld);

© Éditions Alphonse Leduc, Paris (Messiaen: *Fête des belles eaux*);

© Durand S.A., Éditions Musicales, Paris (Messiaen: *Quatuor pour la fin du Temps*).