



Samstag 18.3.2017
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 Uhr

Sonntag 19.3.2017
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

3. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks

16/17

STEFAN SCHILLING
Klarinette

Münchner Streichquartett:
ANNE SCHOENHOLTZ
Violine
STEPHAN HOEVER
Violine
MATHIAS SCHESSL
Viola
JAN MISCHLICH
Violoncello

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS TUTZING
Donnerstag, 30. März 2017, ab 20.03 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

Joseph Haydn

Streichquartett G-Dur, op. 77 Nr. 1

- Allegro moderato
- Adagio
- Menuetto. Presto – Trio
- Finale. Presto

Henri Dutilleux

Streichquartett »Ainsi la nuit«

- Libre et souple
- I. Nocturne. Assez lent
- Parenthèse 1. Très libre
- II. Miroir d'espace. Violent
- Parenthèse 2. Libre et flexible
- III. Litanies. Animé
- Parenthèse 3. Lent
- IV. Litanies 2
- Parenthèse 4. Animé
- V. Constellations. Vif, souple et libre
- VI. Nocturne 2. Plus animé, misterioso
- VII. Temps suspendu

Pause

Max Reger

Klarinettenquintett A-Dur, op. 146

- Moderato ed amabile
- Vivace
- Largo
- Poco allegretto (Thema mit Variationen)

Schwanengesänge

Streichquartette von Joseph Haydn und Henri Dutilleux und das Klarinettenquintett von Max Reger

Judith Kemp

Souveräne Meisterschaft

Zu Joseph Haydns Streichquartett G-Dur, op. 77 Nr. 1

Entstehungszeit

1799

Widmung

Dem Fürsten von Lobkowitz

Uraufführung

Möglicherweise am 13. Oktober 1799 im Schloss der Esterházy in Eisenstadt

Lebensdaten des Komponisten

31. März oder 1. April 1732 in Rohrau (Niederösterreich) – 31. Mai 1809 in Wien

»Seit einiger Zeit beginne ich mein Tagewerk mit einem reizenden Morgensegen, – ich lese täglich ein Quartett von Haydn – dem frömmsten Christen kann ein Capitel aus der Bibel nicht wohler tun.« Den wenigsten wird die reine *Lektüre* eines Haydn-Quartetts ein derartiges Vergnügen bereiten, wie es der Komponist und Dirigent Ferdinand von Hiller (1811–1885) hier beschreibt, wohl aber das *Hören* dieser Werke, mit denen Haydn »die edelste Formgattung nicht nur der Kammermusik, [...] sondern der Instrumentalmusik überhaupt« (Arrey von Dommer, 1865) begründete. Zuvor hatten bereits andere, darunter Gregorio Allegri, Alessandro Scarlatti und besonders Luigi Boccherini, mit Kammermusikstücken in gleicher Besetzung experimentiert, doch erst Joseph Haydn fand Formen und Gestaltungsweisen, die das Genre etablierten. Nachdem bereits seine zehn frühen Quartett-Divertimenti op. 1 und 2 (um 1755–1761) »allgemeine Sensation« gemacht hatten (Ernst Ludwig Gerber), wuchs das Ansehen der neuen Gattung mit Haydns 58 weiteren Streichquartetten der folgenden 50 Jahre stetig und inspirierte bald auch Nachahmer. Unter ihnen Ludwig van Beethoven, der sich der Gattung allerdings mit gebührendem Respekt und auf Umwegen über das Klaviertrio, die Klaviersonate, das Streichtrio und andere Formen annäherte. Schließlich war es sein Förderer Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der Beethoven 1799 zur Komposition seines ersten Streichquartettzyklus op. 18 anregte. Parallel dazu bestellte der Fürst auch bei Haydn neue Streichquartette und ließ die beiden Tonsetzer damit gewissermaßen in Wettstreit treten – freilich mit sehr ungleicher Ausgangslage: hier der junge Beethoven, der noch keinerlei Erfahrung in diesem anspruchsvollen Genre gesammelt hatte und nun sein Ausnahmetalent einmal mehr unter Beweis stellen sollte, dort der Erfinder und bewunderte Altmeister der Gattung Haydn.

Mit welcher souveränen, entspannten Meisterschaft Haydn die an ihn gestellte Aufgabe anging, wird schon aus dem Beginn seines op. 77 Nr. 1 ersichtlich. Ein winziges punktiertes, abwärtsgeführtes Motiv aus einem aufgefächerten Dreiklang, das von der Ersten Violine vorgestellt wird, genügt ihm als thematisches Fundament des ersten Satzes *Allegro moderato*. Hieraus entwickelt sich das kesse viertaktige Hauptthema wie auch das energische Triolen-Motiv, das kurze Zeit später als Variante des Themas ein eigentliches Seitenthema ersetzt. Heiter-elegant ist der Gestus dieses ersten Satzes, und wo eine düstere, melancholische Stimmung aufscheint, wird diese rasch zugunsten der anfänglichen Leichtigkeit und Beschwingtheit abgewendet. Für das anschließende *Adagio* wählte Haydn die Grundtonart Es-Dur, die der Dichter und Komponist Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner 1784/1785 entstandenen *Ästhetik der Tonkunst* wie folgt charakterisiert: »der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine dreierlei, die heilige Trias ausdrückend«. Weihevoll, ja geradezu himmlisch ist dann auch der Ton dieses zweiten Satzes, der kunstvoll mit dem Gegensatz harmonischer Spannung und Entspannung spielt und abschnittsweise auf Schubert vorauszuweisen scheint. Dass Haydn die Fortschritte seines Meisterschülers Beethoven aufmerksam verfolgte, lässt sich aus dem dritten Satz deutlich heraushören. Wie dieser gestaltet Haydn das *Menuetto* als ganztaktiges *Presto* mit einer Taktschwerpunktverschiebung auf die zweite Zählzeit, ohne dabei freilich jemals auf Eleganz zu verzichten. Kurios wirkt das ruppige *Trio* mit seinen geradezu stupiden Tonwiederholungen in den Begleitstimmen, über denen die Erste Geige ein folkloristisches Thema spielt. Einen energischen Kehraus bildet das *Finale*, ein Sonatenrondo, in dem die Instrumente zunächst unisono das Thema, eine Art Bauertanzmelodie, vorstellen. Auf diesem Motiv beruht der ganze Satz, der mit seinen Sforzati und wilden Rhythmen ebenfalls Assoziationen an die Werke Beethovens weckt. Dass dieser im Begriff war, die Musikwelt zu revolutionieren, war Haydn nicht entgangen, aber fühlte sich der Doyen der Wiener Klassik durch seinen jungen Kollegen am Ende gar blockiert? Während Beethoven nämlich mit der Komposition seines op. 18 zügig voranschritt und bereits im Sommer 1800 das letzte der sechs Quartette abschloss, geriet die Weiterarbeit an Haydns Zyklus nach Vollendung des zweiten Quartetts ins Stocken. Grund hierfür waren sein schlechter Gesundheitszustand sowie die intensive Beschäftigung mit zwei anderen großen Werken, der *Theresienmesse* und den *Jahreszeiten*. Vielleicht beschlich Haydn jedoch auch eine gewisse Ratlosigkeit angesichts der 1801 erschienenen Quartette von Beethoven, die so erkennbar einen neuen Weg aufzeigten. Im Folgejahr entschloss er sich jedenfalls, die beiden bisher entstandenen Quartette op. 77 Nr. 1 und 2 bei Artaria zu veröffentlichen, zwei weitere Sätze des begonnenen dritten Quartetts publizierte er 1806 mit der Opus-Nummer 103. Diese bildeten den Schlusspunkt seines Quartettsschaffens, mit dem er den Grundstein für eine der anspruchsvollsten und faszinierendsten Gattungen der Instrumentalmusik gelegt hatte.

Aspekte des Träumens Zu Henri Dutilleux' Streichquartett *Ainsi la nuit*

Entstehungszeit

1976/1977

Widmung

À la mémoire d'Ernest Sussman, en hommage à Olga Koussevitzky

Uraufführung

6. Januar 1977 vom Quatuor Parrenin im Théâtre de l'Est in Paris

Lebensdaten des Komponisten

22. Januar 1916 in Angers – 22. Mai 2013 in Paris

Anders als Haydn schrieb Henri Dutilleux lediglich ein einziges Streichquartett, das jedoch als eines der wichtigsten Stücke der Gattung gilt. Bereits als 17-jähriger Student am Pariser Konservatorium hatte er sich einmal an einem Streichquartettsatz versucht, das Ergebnis dann aber sogleich wieder verworfen. Erst gut 40 Jahre später wagte er sich erneut an das Genre, als er von Olga Koussevitzky, der Witwe des Dirigenten und Komponisten Sergej Koussevitzky und Präsidentin der Koussevitzky Music Foundation, den Auftrag für eine Komposition erhielt, mit der das Andenken des verstorbenen Künstlers Ernest Sussman, eines Freundes von Dutilleux, geehrt werden sollte. Eine gewisse Ehrfurcht vor der Gattung Streichquartett scheint auch Dutilleux verspürt zu haben, denn er fertigte mehrere Klangstudien über Spieltechniken wie Pizzicato, über Harmonik, dynamische Kontraste, gegensätzliche Tonhöhenregister und dergleichen an, ehe er sich an die Umsetzung der Komposition machte. Das Skizzenhafte ist dem Stück erhalten geblieben, Dutilleux beschrieb es daher selbst als »une série d'études traitant chacune des diverses possibilités d'émission du son«, also als »eine Serie von Etüden, von denen jede unterschiedliche Möglichkeiten der Klangemission behandelt«. Traumsequenzen gleich reihen sich die sieben Abschnitte *Nocturne*, *Miroir d'espace*, *Litanies*, *Litanies 2*, *Constellations*, *Nocturne 2* und *Temps suspendu* aneinander, wobei die Satzbezeichnungen wie auch der Name des Quartetts, *Ainsi la nuit*, nicht auf ein außermusikalisches Programm verweisen, sondern »eine Art nächtliche Vision« (Dutilleux) evozieren sollen. Von Bedeutung sind dabei zwei Aspekte des Träumens, die der Komponist dem Stück konzeptuell zugrunde legt: die Aufhebung des linearen Zeitablaufs sowie die Erinnerung an Erlebtes, das im Unterbewusstsein verarbeitet wird. Diese »Auseinandersetzung mit der musikalischen Zeit und ihrer Wahrnehmung« und »die Beschäftigung mit der Bedeutung des Gedächtnisses hinsichtlich der großformalen und strukturellen Anlage der Kompositionen« (Pierre Michel) sind wesentliche Charakteristika der Schreibweise und Ästhetik Dutilleux', die in vielen seiner Werke und besonders in seiner symphonischen Musik wiederkehren. In *Ainsi la nuit* manifestiert sich diese Idee am deutlichsten in den *Parenthèses*, kurzen Abschnitten, die den ersten fünf Sätzen zwischengeschaltet sind und die bereits Geschehenes rekapitulieren und auf Zukünftiges vorausweisen. Dutilleux selbst bezeichnet diese Klammern als »Bezugspunkte, die nach und nach in das Unterbewusste des Zuhörers sinken und später entscheidend für die Einschätzung des Werkes werden«. Ein dichtes Netz an Beziehungen und Verknüpfungen entsteht zudem, da auch in den Sätzen immer wieder Partikel der vorhergegangenen und folgenden Teile aufgegriffen werden. So bilden etwa der Klang der leeren D-Saite und der sehr schnelle, geradezu eruptive Wechsel der Lautstärke wichtige Komponenten der achttaktigen, titellosen Einleitung, die dann auch in der anschließenden *Nocturne* erscheinen. Neue Bestandteile dieses ersten Satzes sind die verhaltenen Flageolets und Pizzicati sowie eine fast volkstümlich anmutende Bratschen-Kantilene, die in einer schrillen und einer wieder zurückgenommenen träumerischen Variante wiederholt wird. Besondere Beachtung verdient ein viertöniges Motiv aus zwei chromatischen Schritten – ›E-Dis-F-E‹ –, eine Variante des von vielen Komponisten als Hommage verwendeten B-A-C-H, das kurz nach einem deutlich zu hörenden, aufwärtsgeführten Fortissimo-Glissando aller Instrumente in der Ersten Geige erklingt und in der Folge einen wichtigen, wiederkehrenden Baustein bildet. Im Zentrum des zweiten Satzes *Miroir d'espace* steht der Dialog von Erster Geige und Cello in sehr hoher bzw. sehr tiefer Lage, zu dem die beiden Mittelstimmen mit Bogentechniken wie Tremolo und Ricochet, bei dem durch das Werfen des Bogens auf die Seite eine rasche Tonfolge erzeugt wird, den Kontrapunkt bilden. Der folgende Satz *Litanies*, in dem wieder die leere D-Saite als zentrales Element aufscheint, verlässt die bisher überwiegend meditative Stimmung zugunsten eines fast derben Gestus, der mit einer ruppigen, homophonen Passage eingeführt wird. Die dritte

Parenthèse greift die ätherische Klangsprache vom Beginn wieder auf und leitet in den vierten Satz *Litanies 2* über, der mit dem vorher erwähnten Viertonmotiv, diesmal von Bratsche und Cello unisono gespielt, eröffnet wird. Diesem entrückten, in Teilen impressionistisch anmutenden Abschnitt folgt eine weitere *Parenthèse*, die in die drei letzten, unmittelbar verbundenen Sätze überleitet. Der schroffen Klanglandschaft von *Constellations* ist die huschende *Nocturne 2* gegenübergestellt, in der sich die Instrumente die 32tel-Läufe zuspielden, ehe das finale Temps suspendu in die verhaltene Stimmung vom Beginn zurückführt.

Ainsi la nuit erklang zum ersten Mal am 6. Januar 1977 durch das Quatuor Parrenin in Paris. Wie schwer sich die Musiker mit der Einübung der Komposition taten, berichtet Dutilleux in einem Interview: »Bei den ersten Proben waren die Parrenin extrem verwundert über mein Stück. Obwohl sie bekannt dafür waren, zeitgenössische Werke sehr leicht zu lernen, und viele auch uraufführten, wirkten sie anfänglich etwas beunruhigt. Und auch ich selbst war von dem, was ich hörte, überrascht und fragte mich, ob ich einen Fehler begangen und zu hohe Erwartungen gehabt hatte, ein zu großes Risiko eingegangen war.« Dutilleux' Sorge sollte sich als unbegründet herausstellen, zählt doch *Ainsi la nuit* zu den fest etablierten Stücken des Streichquartett-Repertoires. Der Hörer, der sich beim ersten Kontakt mit diesem Werk überfordert fühlen mag, sei dazu eingeladen, der klanglichen Vielfalt dieser Komposition nachzulauschen, ihre faszinierenden Verschränkungen und metamorphotischen Entwicklungen zu verfolgen und hier und da vielleicht sogar Spuren von Debussy, Ravel oder Bartók zu entdecken.

Hommage an Brahms Zu Max Regers Klarinettenquintett A-Dur, op. 146

Entstehungszeit

August – Dezember 1915

Widmung

Meinem Freunde Prof. Karl Wendling gewidmet

Uraufführung

6. November 1916 vom Wendling-Quartett in Stuttgart

Lebensdaten des Komponisten

19. März 1873 in Brand (Oberpfalz) – 11. Mai 1916 in Leipzig

Das geradezu biblische Alter von 97 Jahren, das der 2013 verstorbene Dutilleux erreichte, war seinem deutschen Kollegen Max Reger nicht vergönnt: Knapp vier Monate, nachdem Dutilleux in Angers das Licht der Welt erblickt hatte, verstarb Reger am 11. Mai 1916 mit nur 43 Jahren in Leipzig. Über den Vorabend seines plötzlichen Todes berichtet sein enger Freund, der Organist und spätere Thomaskantor Karl Straube: »Am Abend des 10. war er eingeladen in der Familie von C. F. Peters, denselben Abend erwartete er mich nach der Bach-Vereins-Probe im Kaffee Hannes. Als ich gegen elf Uhr dorthin kam, war er schon schwer krank. Die umsitzenen Freunde [...] hatten nach einem Arzt gesandt. [...] Der [...] stellte die Diagnose auf eine Gallensteinkolik und gab dem Erkrankten eine Morphiuminjektion zur Linderung der Schmerzen. [...] Der Arzt versicherte hoch und teuer, jede Gefahr sei ausgeschlossen und Reger werde den anderen Tag munter und frisch wie immer sein.« Doch die Einschätzung des Mediziners sollte sich als irrtümlich erweisen, denn Reger erlag noch in derselben Nacht den Folgen eines Herzinfarkts. Damit hatte niemand gerechnet, und doch waren sein schlechter Gesundheitszustand und auch seine Herzprobleme bereits seit längerem bekannt gewesen. Jetzt zahlte er den bitteren Preis für seinen rastlosen Lebenswandel, denn nicht ohne Grund hatte Fritz Stein, sein Nachfolger als Meininger Hofkapellmeister, Reger einmal mit den Worten beschrieben, er jage »gleichsam selbst fortwährend mit der Hetzpeitsche hinter sich her«. Sein übersteigertes Arbeitspensum, sein heillos überfrachteter Terminkalender, sein Alkoholismus und seine körperlichen Exzesse forderten schließlich ihren Tribut.

Von alledem ist in Regers Schwanengesang, seinem Klarinettenquintett in A-Dur op. 146, das der Komponist als letztes Werk kurz vor seinem Tod vollendete, nichts zu spüren – im Gegenteil. Die stille, introvertierte Haltung des Stückes veranlasste darum auch mehrere Rezensenten der

Stuttgarter Uraufführung im November 1916, das Quintett als verklärten Abschiedsgruß zu deuten. So heißt es etwa in den *Signalen für die musikalische Welt*: »Über dem elegischen Werk ruht es wie der tiefe, heilige Friede eines milden Herbstabends, den die letzten Strahlen der sinkenden Sonne in ein leuchtendes Gold kleiden.« Und das *Stuttgarter Neue Tagblatt* konstatierte: »So hat er sich selbst den ergreifendsten Nachgesang geschaffen, der die Stimmen der Wehmut, der Trauer aber auch des Trostes in den Herzen der Zuhörer weckt.«

Sehnsuchtsvoll eröffnet der erste Satz *Moderato ed amabile* mit einem großen melodischen Bogen der Klarinette über dem verwobenen Stimmenkomplex der Streicher. Weit und frei ist der Gestus dieses ersten Themas, dessen Konturen zu verschwimmen scheinen. Ein bewegteres Triolenmotiv in den Streichern führt in einen energischen Zwischenabschnitt, der von 16tel-Ketten und einer gesteigerten Lautstärke geprägt ist, ehe die Klarinette in zwei Solotakten in das zweite, wieder lyrische Thema überleitet. Kern dieser Passage ist eine viertönige Wendung, die zuerst in der Klarinette erklingt und bei genauem Hinhören als motivische Keimzelle des gesamten ersten Satzes, ja der ganzen Komposition, zu erkennen ist. Unschwer ist sie als Anspielung auf eine fast identische Figur im ersten Thema des Eröffnungssatzes von Johannes Brahms' Klarinettenquintett in h-Moll op. 115 zu identifizieren.

Diese Übereinstimmung ist kaum verwunderlich, zählt doch das Klarinettenquintett von Brahms gemeinsam mit demjenigen von Mozart (KV 581) zu den berühmtesten Werken dieser Gattung. Darüber hinaus hegte Reger eine große Bewunderung für Brahms, der, wie Karl Straube berichtet, »den stärksten Einfluss auf ihn ausgeübt« hat, ja, den er geradezu vergötterte. In allen nur erdenklichen Varianten, umgestellt, gespiegelt und rhythmisch verändert, durchzieht das genannte Motiv fast durchgängig den gesamten ersten Satz, der bis auf einige Takte ganz in der lyrischen Stimmung des Beginns verhaftet bleibt.

Auch der dreiteilige zweite Satz *Vivace* steht ganz im Zeichen dieser Viertonfigur, die in einer weiteren Variante von der Klarinette vorgestellt wird. Einen energischen Kontrapunkt hierzu bildet die Bratschenstimme, die von den übrigen gedämpften Streichern mit Pizzicati begleitet wird. Spukhaft-verspielt gibt sich dieses Scherzo, dem sich ein ruhigeres, träumerisches *Trio* anschließt. Bei der Wiederholung des *Scherzo*-Abschnitts erklingt dann die Hauptmelodie zunächst in der Bratsche, während die Erste Geige die gegenläufige Achtelfigur übernimmt.

Expressiv und elegisch beginnt der dritte, wiederum dreiteilige Satz *Largo*. Die erste, weit ausladende Phrase der Klarinette wird von der Ersten Geige weitergeführt, und wie im Traum erscheint dann ein Thema aus dem ersten Satz des Quintetts. Eine düstere, fast Wagner'sche Wendung führt in den rhythmisch bewegteren B-Teil, in dem Synkopen, Triolen und 16tel-Figuren in den Streichern das Fundament bilden, über dem sich die Klarinettenstimme in hohe Lagen emporschwingt. Noch einmal erklingt am Ende dieses Abschnitts das Thema aus dem ersten Satz, das in die Wiederholung des A-Teils zurückführt.

Wie in allen vorangegangenen Sätzen bildet auch im anschließenden *Poco allegretto* das aus der Brahms'schen Viertonfolge gewonnene Material den motivischen Grundstock. Doch die Huldigung an den verehrten Kollegen reicht hier noch weiter, gestaltet doch Reger nach dem Vorbild des Schlusssatzes von Brahms' op. 115 auch sein *Finale* als Variationensatz. Das überaus gesangliche Variationen-Thema ist zunächst den Streichern vorbehalten, wird dann aber in der ersten Variation von der Klarinette fortgeführt. Der zweiten Variation mit ausladenden Arpeggien folgen fünf abwechselnd temperamentvolle und ruhige Moll-Variationen. Die siebte Variation mit ihrem Perpetuum-mobile-Charakter führt in die achte und letzte Variation über, in der sich das musikalische Geschehen beruhigt und nach dem nochmaligen Zitat des Beginns schließlich verebbt.

Mit seinem Klarinettenquintett steht Reger unverkennbar in der Tradition von Beethoven und Brahms. Wie ihnen genügt auch ihm eine winzige thematische Keimzelle, aus der er eine ganze Welt an Klangfarben und Stimmungen entstehen lässt.

BIOGRAPHIEN

Stefan Schilling

Stefan Schilling wurde 1967 in Kiel geboren. Er studierte bei Hans-Dietrich Klaus an der Musikhochschule in Detmold und gewann während dieser Zeit mehrere Wettbewerbspreise, u. a. beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert«, beim Wettbewerb der deutschen Musikhochschulen sowie beim Deutschen Musikwettbewerb. Außerdem war er Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Herbert-von-Karajan-Stiftung und des Deutschen Musikrats. Nach ersten beruflichen Stationen in Berlin, Bamberg und Darmstadt wurde er 1993 Solo-Klarinettist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Neben seiner Orchestertätigkeit ist Stefan Schilling Professor für Klarinette an der Kunstuniversität in Graz.

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 auch solistisch mit Orchestern wie den Festival Strings Lucerne, dem Landesjugendorchester Nordrhein-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.

Stephan Hoever

Stephan Hoever, 1965 in Essen geboren, erhielt den ersten Violin-Unterricht 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 1992 dort 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

1967 in München geboren, erhielt Mathias Schessl ersten Violin-Unterricht bei Gerhard Seitz. Nach seinem Wechsel zur Viola 1983 unterrichtete ihn sein Vater Franz Schessl, ehemaliger Stimmführer der Bratschen im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Von 1984 bis 1990 studierte er bei Thomas Riebl am Mozarteum in Salzburg sowie bei Kim Kashkashian. Bereits während dieser Zeit war er Mitglied der Came-rata 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 Symphonie-orchesters des Bayerischen Rundfunks.

Jan Mischlich

Jan Mischlich stammt aus Bensheim an der Bergstraße und begann im Alter von neun Jahren mit dem Cello-Unterricht 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 Solo-Cellist in dem aus ihr hervorgegangenen Kammerensemble »resonanz« trat er solistisch und kammermusikalisch u. a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei der Münchener Biennale und beim Bremer Musikfest auf. Jan Mischlich gastierte u. a. beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg und bei den Philharmonischen Cellisten Köln. Als Mitbegründer des im Jahr 2000 ins Leben gerufenen Münchner Streichquartetts tritt er außer in München auch regelmäßig im Wiener Musikverein, beim KlangBogen-Festival Wien und im Brucknerhaus Linz auf. Seit 1997 ist er Cellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

PROGRAMMHEFT

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Judith Kemp: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© G. Henle Verlag, München (Haydn)

© Heugel & Cie, Paris (Dutilleux)

© C. F. Peters, Leipzig (Reger)