



**Samstag 1.4.2017**  
**Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz**  
**20.00 Uhr**

**Sonntag 2.4.2017**  
**Evangelische Akademie Tutzing**  
**18.00 Uhr**

**4. Kammerkonzert mit Solisten des**  
**Symphonieorchesters**  
**des Bayerischen Rundfunks**

**16 / 17**

IVANNA TERNAY  
Flöte  
BETTINA FAISS  
Klarinette  
EMILY HOILE  
Harfe  
JULITA SMOLEŇ  
Violine  
MICHAEL FRIEDRICH  
Violine  
GIOVANNI MENNA  
Viola  
KATHARINA JÄCKLE  
Violoncello

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN  
Donnerstag, 13. April 2017, ab 20.03 Uhr auf BR-KLASSIK

## PROGRAMM

### Claude Debussy

Sonate für Flöte, Viola und Harfe F-Dur  
aus: Six sonates pour divers instruments

- Pastorale. Lento, dolce rubato – Vif et joyeux
- Interlude. Menuet grave et lent – Poco più animato
- Final. Allegro moderato ma risoluto

### Claude Debussy

Streichquartett g-Moll, op. 10

- Animé et très décidé
- Assez vif et bien rythmé
- Andantino doucement expressif
- Très modéré – Très mouvementé et avec passion

Pause

### Karol Szymanowski

Streichquartett Nr. 1 C-Dur, op. 37

- Lento assai – Allegro moderato
- Andantino semplice (In modo d'una canzone) – Adagio dolcissimo – Lento assai molto espressivo
- Vivace – Scherzando alla Burlesca. Vivace ma non troppo

### Maurice Ravel

Introduction et Allegro

für Harfe mit Begleitung von Flöte, Klarinette und Streichquartett

- Très lent – Allegro

## Orchestrale Netzwerke, verspielte Arabesken, schillernde Melismen ...

### Zu den Werken von Debussy, Szymanowski und Ravel

Harald Hodeige

#### »Sonate que me veux-tu?«: Der schwere Weg der »Ars gallica«

»Es ist noch nicht lange her, 15 Jahre vielleicht, da besaß ein französischer Komponist, der die Kühnheit hatte, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, kein anderes Mittel, seine Werke aufführen zu lassen, als dass er selbst ein Konzert gab und Freunde und die Kritik dazu einlud. An das Publikum, das eigentliche Publikum, war nicht zu denken; der Name eines französischen Komponisten, noch dazu eines lebenden, genügte, um alle Welt zu verscheuchen. Die Gesellschaften für Kammermusik, die so zahlreich blühten und gediehen, nahmen überhaupt nur solche glänzenden Namen wie Beethoven, Mozart, Haydn und Mendelssohn in ihre Programme auf, einige Male auch Schumann, um einen Beweis für ihren Wagemut zu erbringen.«

Was Camille Saint-Saëns hier in der Zeitschrift *Le Voltaire* vom 27. September 1880 zu Protokoll gab, war keine Übertreibung. Denn bis Ende der 1860er Jahre führte das vereinzelt Auftauchen von Werken französischer Komponisten auf Programmzetteln erfahrungsgemäß zu zwiespältigen Publikumsreaktionen, wenn nicht sogar zu offener Ablehnung. Wenn überhaupt Instrumentalmusik, dann spielte man Beethoven, Haydn, Weber, Mendelssohn und Mozart, wobei Beethoven mit über 40 Prozent den weitaus größten Anteil hatte. Ein Komponist wie Schumann galt in Frankreich bis in die 1870er Jahre in konservativen Kreisen als viel zu »modern« – welche Chance hatte da ein

französischer Gegenwartskomponist, Gehör zu finden?

Dabei hatte es zahlreiche Versuche gegeben, eine eigenständige Instrumentalmusik-Pflege in Frankreich ins Leben zu rufen, die auch dazu beitragen sollte, heimische Komponisten für die einschlägigen Instrumentalgenres zu begeistern. Allerdings scheiterten die meisten Konzertunternehmen innerhalb kürzester Zeit, mit Ausnahme etwa von François Antoine Habenecks »Société des concerts du Conservatoire« und Jules-Étienne Padeloups »Société des jeunes artistes du Conservatoire«, aus der zehn Jahre später die »Concerts populaires de musique classique« hervorgingen. Zu einer wirklichen Neuorientierung kam es allerdings erst nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871, als man nach der durch Preußen, Bayern, Baden und Württemberg erlittenen militärischen Niederlage und der ausgerechnet im Spiegelsaal von Schloss Versailles erfolgten Proklamation des Deutschen Kaiserreichs neuen Halt für ein kulturelles Selbstbewusstsein suchte. Unter dem Motto »Ars gallica« gründeten Camille Saint-Saëns und Romain Bussine, Professor für Gesang am Pariser Conservatoire, die »Société nationale de musique«, welche sich zum Ziel setzte, Orchester- und Kammermusikwerke französischer Provenienz aufzuführen und zu fördern. Das erste Konzert, das am 17. November 1871 in den Salons des Hauses Pleyel in der Rue Rochechouart stattfand, wurde »ein Riesenerfolg, in hellen Scharen bewarb man sich um den Eintritt in die Gesellschaft, und Aufführung folgte auf Aufführung, ausschließlich von Werken der Mitglieder der Gesellschaft bestritten« (Saint-Saëns). Bis sich die Erkenntnis durchgesetzt hatte, dass die Musik Frankreichs auch außerhalb der Theatermauern entwicklungsfähig war, sollte es allerdings noch einige Zeit dauern – zeigte der gequälte Ausruf des Schriftstellers Bernard le Bovier de Fontenelle, der in Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* von 1767 überliefert ist, doch immer noch seine Wirkung: »Sonate que me veux-tu?«, Sonate, was willst du mir bloß sagen?

Da auch Verleger den wenigen französischen Werken für kleine Besetzungen, die bis dahin entstanden waren, kaum Interesse entgegenbrachten, konnte etwa die Violinsonate von Gabriel Fauré, seines Zeichens Gründungsmitglied der »Société nationale«, nur außerhalb Frankreichs gedruckt werden: Das Stück aus dem Jahr 1875 erschien bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden, allerdings nur unter der wenig lukrativen Bedingung, dass der Komponist auf sein Honorar verzichtete. »Um ehrlich zu sein«, bekannte Fauré in einem Interview von 1922, »vor 1870 hätte ich nicht im Traum daran gedacht, eine Sonate oder ein Quartett zu komponieren. In dieser Zeit hatte ein Komponist keine Chance, mit solchen Werken gehört zu werden. Den Anstoß gab mir dann Saint-Saëns mit der Gründung der ›Société nationale de musique‹.« Kein Wunder, dass Romain Rolland die »Société« ehrfürchtig als »Wiege und Heiligtum der französischen Musik« bezeichnete: »Alles, was es Großes von 1870 bis 1900 in der französischen Musik gegeben hat, ist aus ihr hervorgegangen. Ohne die ›Société nationale de musique‹ wären die meisten Werke, die den Ruhm unserer Musik ausmachen, nicht aufgeführt, ja vielleicht nicht einmal geschrieben worden.«

## **Wider die »Zähmung der Musik zum Haustier« Fremde Klangwelten in der Musik Claude Debussys**

### **Sonate für Flöte, Viola und Harfe F-Dur**

#### **Entstehungszeit**

1915

#### **Widmung**

Emma Debussy

#### **Uraufführung**

7. November 1916 in der Jordan Hall des New England Conservatory Boston, Massachusetts, durch Arthur Brooke (Flöte), Florian Wittman (Viola) und Theodore Cella (Harfe), Mitglieder des Boston Symphony Orchestra. Debussy selbst konnte das Werk erstmals am 10. Dezember 1916 bei Durand in Paris hören, wo neben Albert Manouvrier (Flöte) und Jeanne Dalliès (Harfe) auch der junge Darius Milhaud (Viola) zu den Ausführenden gehörte.

## Streichquartett g-Moll, op. 10

### Entstehungszeit

1893

### Widmung

Dem Ysaÿe-Quartett

### Uraufführung

29. Dezember 1893 durch das Ysaÿe-Quartett in der Salle Pleyel

### Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye (Département Yvelines) – 25. März 1918 in Paris

Fauré hinterließ zwei Duosonaten für Violine bzw. zwei für Violoncello und Klavier, je zwei Klavierquartette und -quintette, ein Klaviertrio sowie ein Streichquartett. An dieses umfassende kammermusikalische Œuvre konnten jüngere französische Komponisten anknüpfen, etwa Charles Koechlin, der den traditionellen Sonatenrahmen allerdings im Sinne seines impressionistisch eingefärbten Klassizismus weitete: Das als »Sonate« bezeichnete Werkkonzept nähert sich in seinem Schaffen, auf Kosten verbindlicher Satzabfolge und Zyklusbildung, einem relativ frei gestalteten Instrumentalwerk an, das mit der klassisch-romantischen Tradition nur noch wenig zu tun hat. Ähnliches zeigt sich auch im Œuvre von Claude Debussy, u. a. bei seinem späten Sonatenprojekt, in dem sich mit der **Sonate für Flöte, Viola und Harfe** neben der typischen Duosonate auch eine Besetzung findet, die den traditionellen Rahmen durchbricht. Das Werk entstand als Teil eines sechsteilig geplanten Sonaten-Zyklus »pour divers instruments«, in dem Debussy bewusst an die vorklassische bzw. französisch-barocke Musiktradition anknüpfen wollte: »Finden wir zurück, zurück zu unserer Freiheit, unseren Formen: Da wir sie zum größten Teil erfunden haben, ist es nur gerecht, wenn wir sie bewahren; es gibt keine schöneren.« Den Entschluss, diesen Zyklus zu komponieren, fasste Debussy im Sommer 1915 in Pourville bei Dieppe, einem kleinen Dorf an der Küste der Normandie: In den Monaten Juli und August entstand zunächst eine Sonate für Violoncello und Klavier, der wenige Wochen später die Sonate für Flöte, Viola und Harfe folgte. Die ab Februar 1916 ins Auge gefasste Sonate für Violine und Klavier konnte Debussy dann aber erst im April des Folgejahres vollenden; sie sollte das letzte Werk des Zyklus bleiben, da er am 25. März 1918 an den Folgen eines Krebsleidens verstarb.

Die Sonate für Flöte, Viola und Harfe, die ursprünglich für Flöte, Oboe und Harfe gedacht war, lässt aufgrund ihres gelösten Tonfalls unweigerlich an »Divertissement« und »faire plaisir« denken. Ungeachtet dessen bezeichnete Debussy den Charakter dieser Musik als »schrecklich melancholisch«: »Ich weiß nicht, ob man dabei lachen oder weinen soll. Vielleicht beides zugleich?« Das Werk, in dem die Harfe im Sinne der »clarté« wie im Continuo der alten Musik als Akkordinstrument verwendet wird, beginnt mit einer tänzerischen *Pastorale* im Stil eines »Prélude non mesuré«, duolische und triolische Rhythmen sind kunstvoll miteinander verflochten. Dabei erklingen die improvisiert wirkenden Linien – ruhige, solistische Phrasen der einzelnen Instrumente, die von spielerischen Ornamenten kontrapunktiert werden – in immer neuer harmonischer Abschattierung. Mit der ausgeprägten Tendenz zur Arabeske und der damit einhergehenden Aufgabe des klassischen Periodenbaus setzte sich Debussy bewusst von der Sonatentradition ab, auch wenn das ätherische *Interlude* im Gewand eines langsamen Menuetts wie ein klassizistisch verfremdeter Einschub wirkt: Über einem Bordun der Viola exponiert die Flöte ein elegisches Thema, das die Harfe in Form eines ständig wiederkehrenden Bassmotivs aufgreift. Abgerundet wird das Werk mit einem rhythmisch akzentuierten *Final-Allegro*, zu dessen Abschluss das dreitaktige Zitat des Beginns der einleitenden *Pastorale* wie eine melancholische Erinnerung an vergangene Zeiten wirkt.

14 Jahre vor Vollendung der Sonate für Flöte, Viola und Harfe, in einer am 1. Mai 1901 in der Zeitschrift *La Revue Blanche* erschienenen Konzertrezension, schrieb Debussy, dass die »musikalische Arabeske« die »Grundlage jeder Art von Kunst« bilde. Ihre zentrale Eigenschaft sei jene von den Anhängern der »Poésie pure« postulierte Abstraktion der reinen Ton- und Bewegungsfolge, wie sie etwa Charles Baudelaire in einem Vorwortentwurf zu seinem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* beschrieben hat. »Ich muss allerdings sagen«, führte Debussy weiter aus, »dass diese ornamentale Konzeption völlig verloren ging: Die Zähmung der Musik zum Haustier ist

geglückt. Nun denn! Das haben die Familien zuwege gebracht, die ihre Kinder aus Verlegenheit – die glänzende Ingenieurslaufbahn ist ja dummerweise überfüllt – Musik studieren lassen: Macht wieder einen Mittelmäßigen mehr ... Versucht aber bisweilen ein genialer Mensch, die schwere Fessel der Tradition zu sprengen, ist man mit Spott und Gelächter schnell bei der Hand; das arme Genie entschließt sich darauf, sehr jung zu sterben, und das ist das einzige, wozu man es nur allzu gerne ermuntert.«

Keine Frage, an wen Debussy bei dem »armen Genie« dachte, deutete sich doch bereits in seinen frühen Werken wie etwa seinem **Streichquartett** von 1893 jenes »Prinzip des Ornaments« an, das der Komponist mit Hilfe eines athematischen Profils der melodischen Linienführung zunehmend auf seine Musik anwendete. Dabei erwiesen sich Pentatonik und Ganztonharmonik als ausgezeichnete Mittel, den auf- und absteigenden Linien mit ihren Spiral- und Zickzackbewegungen die notwendige Geschmeidigkeit zu verleihen, entstehen in einem derartigen harmonischen Umfeld dominantische Spannungen doch eher unerwartet durch die Umdeutung modalen oder anderer nicht Dur-Moll-tonaler Zusammenhänge, so dass Kadenz-Schlüsse nicht wie Endpunkte eines zielgerichteten musikalischen Verlaufs erscheinen, sondern eher wie beliebig anmutende Zwischenstationen. In Debussys erstem Streichquartett, dem kein zweites folgen sollte, leisten zudem wohl platzierte Ganztonfelder einen ebenso maßgeblichen Beitrag zur Moderne wie ungewohnte Rhythmen, die mit ihren streckenweise hartnäckigen Wiederholungsmustern an die ostinaten Klangkonstruktionen Igor Strawinskys denken lassen.

Entstanden ist das Quartett mit der fiktiven Opuszahl 10 – ein Hinweis auf Debussys bereits ohne Werknummer und teils im Selbstverlag publizierte Stücke – auf Anregung der inzwischen von Vincent d'Indy geleiteten »Société nationale de musique« während der Arbeit am *Prélude à l'après-midi d'un faune* und an der Oper *Pelléas et Mélisande*. Als das Werk am 29. Dezember 1893 durch das Ysaye-Quartett in der Pariser Salle Pleyel uraufgeführt wurde, hörte das Publikum eine Musik, deren fremdartige Thematik nichts, aber auch gar nichts mit dem klassischen Themenbegriff gemein hatte – eine Musik, deren faszinierend fremd anmutende Motive wie orientalische Melismen durch die Sätze glitten, ohne im traditionellen Sinn »verarbeitet« zu werden. Weiterhin hörten die Zeitgenossen ein Quartett von einer bislang nie dagewesenen orchestralen Farbigkeit, was in einer Gattung, deren Vorrecht die abstrakte und artifizielle Umgestaltung kontrastierender Themen war, den Widerspruch der Kritik provozieren musste. Dabei wechselten sich die zu aphoristischer Kürze neigenden Klangbilder in völlig ungewohnter Geschwindigkeit ab. Und was waren das für Klangbilder! Allen Regeln der klassischen Metrik spottende und in ihrer geballten inneren Spannung kaum nachlassende melodische Gesten, deren Konturen sich bereits wieder verflüchtigt hatten, bevor man ihre exakte Gestalt hätte recht erfassen können.

Angesichts dieser Neuerungen mag es kaum verwundern, dass Debussys Streichquartett bei der Premiere von Publikum und Fachpresse mit Unverständnis und Befremden aufgenommen wurde. Einzig der Komponist Paul Dukas reagierte begeistert: »Debussy zeigt eine besondere Vorliebe für Verknüpfungen klangvoller Akkorde und für Dissonanzen, die jedoch nirgends grell, vielmehr in ihren komplexen Verschlingungen fast noch harmonischer als selbst Konsonanzen wirken; die Melodie bewegt sich, als schreite sie über einen luxuriösen, kunstvoll gemusterten Teppich von wundersamer Farbigkeit, aus dem alle schreienden und unstimmgigen Töne verbannt sind.« Dukas wies darauf hin, dass in dem Werk trotz formaler Freiheiten alles »klar und deutlich gezeichnet« sei. Und tatsächlich zeigt sich beim näheren Betrachten der Partitur, dass Debussy in seinem Streichquartett an César Francks Prinzip des »cyclisme« anknüpfte, da sich sämtliche Quartettsätze auf das Hauptthema, das gleich zu Beginn des Kopfsatzes exponiert wird, beziehen. Die Arabesken und Melismen erschienen den Zeitgenossen im Umfeld der »klassischen« Kammermusik fremdartig, weshalb Debussys Quartett vermehrt Assoziationen an Musik iberischer oder russischer Provenienz hervorrief. Manuel de Falla etwa bezeichnete den zweiten Satz als einen »der schönsten andalusischen Tänze, die je geschrieben wurden«. Der bretonische Komponist Guy Ropartz glaubte demgegenüber »den Einfluss des jungen Russland« wahrzunehmen ...

# Zwischen Spätromantik und Moderne

## Karol Szymanowskis Erstes Streichquartett

### Entstehungszeit

1917

### Widmung

Henry Prunières, Herausgeber der Zeitschrift *La Revue musicale*

### Uraufführung

10. März 1924 am Warschauer Konservatorium durch das Streichquartett der Warschauer Philharmonie

### Lebensdaten des Komponisten

3. Oktober 1882 in Tymoszwówka (Ukraine) – 29. März 1937 in Lausanne

Hatte Debussy seine Sonate für Flöte, Viola und Harfe programmatisch als die Komposition eines »musiciens français« bezeichnet – bereits der Kopfsatz erinnert an die freien Präludien ohne Takteinteilung, mit denen die französischen Clavecinisten des Barockzeitalters ihre Suiten eröffneten –, verschrieb sich Karol Szymanowski u. a. durch die Verwendung heimischer Folklore einem spezifisch polnischen Klangidiom. Geboren wurde der Komponist am 3. Oktober 1882 in Tymoszwówka, einem kleinen Dorf im damals polnischen Teil der Ukraine, als russischer Staatsbürger; die Familie gehörte zum Landadel, zur kulturtragenden Schicht kleinerer und mittlerer Gutsbesitzer. Nach Klavierunterricht bei seinem Onkel Gustav Neuhaus, dem Vater des legendären Pianisten Heinrich Neuhaus, studierte er bei Zygmunt Noskowski am Warschauer Konservatorium und hielt sich anschließend für längere Zeit in Berlin, Italien und Wien auf, um sich mit der zeitgenössischen Moderne vertraut zu machen.

Als Szymanowski im Herbst 1917 in Tymoszwówka während der Oktoberrevolution sein Erstes Streichquartett C-Dur op. 37 schrieb, gab es noch keine polnische Quartett-Tradition, auf die er sich hätte beziehen können: Die wenigen Streichquartette von Józef Elsner, Ignacy Feliks Dobrzyński, Stanisław Moniuszko, Władysław Zeleński oder Wojciech Gawroński, von denen nicht einmal alle im Druck erschienen waren, orientierten sich noch deutlich an den typischen Modellen der Wiener Klassik. Dennoch ist Opus 37 nicht voraussetzungslos entstanden, da Szymanowski in dem Werk durch eine eigentümliche Verbindung von neoromantischen und impressionistischen Elementen einen Bogen von der spätromantischen Tradition zur Moderne schlug. Der rhapsodische Zug der Musik, die sich dem Hörer als raffiniert-opulentes Farbenspiel präsentiert, wird von einer wohl disponierten Formanlage aufgefangen: Den Kopfsatz (*Lento assai – Allegro moderato*) bildet ein Sonatensatz mit langsamer Introduction, dem ein zentrales *Andantino semplice* (*In modo d'una canzone*) sowie ein von wenigen *Vivace*-Takten eingeleitetes fugiertes *Scherzando alla Burlesca* folgen. Eine als Finale geplante Fuge hat Szymanowski verworfen, was dazu führte, dass er das Quartett mit dem ursprünglich an zweiter Stelle stehenden *Scherzo*-Satz enden ließ.

Das Werk, welches 1922 im Rahmen eines vom Ministerium für Kultur und religiöse Angelegenheiten organisierten Wettbewerbs mit dem Ersten Preis ausgezeichnet worden war, wurde am 10. März 1924 vom Streichquartett der Warschauer Philharmonie uraufgeführt und erklang anschließend bei den Internationalen Musiktagen der Gesellschaft für Neue Musik in Venedig. Der polnische Musikwissenschaftler Zdzisław Jachimecki schrieb drei Jahre später voller Bewunderung, dass die »poetische Eröffnung des Quartett-Kopfsatzes [*Lento assai*], die auf perfekter Harmonie aufbaut und in deren Polyphonie der Geist von Palestrina weiterlebt, eine wirkliche Sensation« sei. Dass der irisierende Satz trotz der Angabe C-Dur keine tonale Zentrierung zulässt, liegt auch an den unzähligen, an Debussy gemahnenden arabeskenhaften Figurationen, die eine thematische Fixierung der Motive unmöglich machen. Der weitere Satzverlauf ist ebenfalls von schillernden Klangbändern geprägt, die von weiträumigen Arpeggien und bewegten Figurationen durchzogen werden. Zu Beginn des zweiten Satzes scheint mit dem thematischen A-Teil in E-Dur noch einmal der Geist der Spätromantik beschworen zu werden, bevor die Musik durch zunehmende Chromatisierung das sichere Terrain verlässt. Im bisweilen neoklassizistischen dritten und letzten Satz markieren die raschen Akkordschläge des Beginns die Grenzen der Abschnitte, wobei die Achtelrepetitionen als Modell für den Themenkopf im Fugato dienen. So überraschend diatonisch der Satz auch wirken mag – eine tonale Festlegung scheint auch hier

unmöglich, da sich die Musik in kongenialer Weise polytonal gibt: Die Erste Violine bewegt sich durchgehend in A-Dur, die Zweite Violine in Fis-Dur, die Viola in Es-Dur und das Violoncello in C-Dur, bevor die Schlussakkorde in die Grundtonart münden.

## **Brillantes Harfenkonzert »en miniature«**

**Maurice Ravels *Introduction et Allegro***

### **Entstehungszeit**

1905

### **Uraufführung**

22. Februar 1907 im Cercle musical der Société française de photographie.

Es spielten Micheline Kahn (Harfe), Philippe Gaubert (Flöte), M. Pichard (Klarinette) und das Firmin-Touche-Quartett unter der Leitung von Charles Domergue

### **Lebensdaten des Komponisten**

7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Zwölf Jahre, bevor Szymanowski mit seinem Ersten Streichquartett für den ersten wirklich bedeutenden polnischen Beitrag zur wichtigsten Kammermusikgattung sorgte, entstand *Introduction et Allegro* von Maurice Ravel: ein ungewöhnlich besetztes Werk, das weniger einem Septett, sondern eher einem brillanten Harfenkonzert »en miniature« gleicht. Entstanden ist es im Auftrag der Klavierfirma Érard für die chromatische Doppelpedalharfe (die Sébastien Érard einst erfand), bei der die Saiten durch Pedale in zwei Stufen halb- und ganztönig gestimmt werden konnten. Da Ravel gerade im Begriff stand, eine ausgedehnte Reise durch Frankreich, die Niederlande und Deutschland anzutreten, komponierte er unter großem Zeitdruck: »Acht Tage erbitterter Arbeit und drei durchwachte Nächte« seien nötig gewesen, um das Werk noch rechtzeitig zu vollenden. Diese Eile ist der Musik jedoch an keiner Stelle anzumerken. Denn in ihr werden die artistischen und klanglichen Möglichkeiten des Solo-Instruments ebenso systematisch ausgelotet wie die gesamte Farbpalette der übrigen Besetzung. Mit seiner unkomplizierten Form – die in der *Introduction* vorgestellten Themen bilden im *Allegro* die Basis eines Sonatensatzes –, den spielerisch immer wieder neu variierten Grundmotiven und einer leicht exotischen Poesie gehört *Introduction et Allegro* zweifellos zu den charmantesten Werken Ravels.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Ivanna Ternay**

Die gebürtige Ukrainerin war 24 Jahre alt und als Solo-Flötistin bei den Bamberger Symphonikern verpflichtet, als sie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zum ersten Mal live hörte und sofort von dessen Klang fasziniert war. Nur wenig später, 2011, konnte sich Ivanna Ternay als Zweite Flötistin ein Festengagement im Symphonieorchester erspielen. Begonnen hatte sie ihre Orchesterlaufbahn mit einem Praktikum am Theater Pforzheim, danach war sie Mitglied der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter Helmuth Rilling und Solo-Flötistin im Tiroler Landestheater und Symphonieorchester Innsbruck sowie im Stuttgarter und Münchener Kammerorchester. Ihr Studium absolvierte Ivanna Ternay in der Klasse von Irmela Boßler an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig sowie bei Davide Formisano an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, wo sie ihr Diplom und das Konzertexamen mit Auszeichnung ablegte. Zur selben Zeit war sie Stipendiatin der Villa Musica und der Alfred Toepfer Stiftung, außerdem erhielt sie den DAAD-Preis für hervorragende Leistungen ausländischer Studierender. Sie gewann zahlreiche internationale Flötenwettbewerbe, u. a. in Haifa, Moskau, Beijing und München und war 2010 Finalistin des ARD-Musikwettbewerbs, der ihr den BR-KLASSIK-Preis verlieh.



## **Bettina Faiss**

Bettina Faiss wurde in Weingarten (Baden-Württemberg) geboren. Sie erhielt ihren ersten Klarinettenunterricht mit acht Jahren an der Musikschule Ravensburg und wurde bis zur Aufnahme ihres Studiums von Ladislaus Vischi unterrichtet. Nach dem Abitur studierte sie an der Musikhochschule Detmold bei Hans-Dietrich Klaus und erwarb dort 2001 erfolgreich ihren künstlerischen Abschluss. Schon früh erhielt Bettina Faiss zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Sie spielte im Bundesjugendorchester und später in der Jungen Deutschen Philharmonie, außerdem war sie Stipendiatin der rheinland-pfälzischen Landesstiftung Villa Musica, der Franz Wirth Gedächtnis-Stiftung sowie der Orchesterakademie München. 1999 wurde sie vom Deutschen Musikrat in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« aufgenommen. Seit 2000 ist Bettina Faiss Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. 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. dem Da Ponte-Bläseroktett und dem ensemble trioLog münchen, das sich vor allem der Neuen Musik widmet. Von 2005 bis 2008 unterrichtete Bettina Faiss am Richard-Strauss-Konservatorium München. Seit einigen Jahren widmet sie sich verstärkt dem Orchesternachwuchs, in der Akademie des Symphonieorchesters sowie in verschiedenen Jugendorchestern.

## **Emily Hoile**

Emily Hoile wurde 1992 im britischen Newcastle geboren und begann im Alter von fünf Jahren mit dem Harfenspiel. Sie studierte zunächst an der St Mary's Music School in Edinburgh und wechselte dann zu Nancy Allen an die Juilliard School of Music in New York. Erfolge bei renommierten Wettbewerben, u. a. beim Concours international de harpe de la Cité des Arts de Paris (2011) und dem USA International Harp Competition (2013), begleiteten ihren künstlerischen Weg. In der Spielzeit 2014/2015 setzte sie ihr Studium an der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker bei Marie-Pierre Langlamet fort. Weitere Anregungen erhielt sie von Germaine Lorenzini, Catriona McKay, Helen MacLeod und Isobel Mieras. Emily Hoile spielte in zahlreichen Orchestern wie den Berliner und den Münchner Philharmonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Verbier Festival Orchester, dem Juilliard Orchestra und dem National Youth Orchestra of Great Britain. Außerdem ist sie Gast bei zahlreichen Festivals, wie den BBC Proms, dem Aspen Music Festival and School, dem Edinburgh International Harp Festival und dem Lammermuir Festival. Ihr Heimatland Großbritannien wählte sie zur Repräsentantin des World Harp Congress 2014 in Amsterdam. Als passionierte Interpretin Neuer und zeitgenössischer Musik tritt Emily Hoile regelmäßig mit dem New Juilliard Ensemble und dem Ensemble AXIOM auf. Aber auch der Volksmusik gilt ihr Interesse: Sie musiziert auf der keltischen Harfe, spielt in Gruppen wie Kilairum und Folkestra, außerdem war sie Finalistin bei den BBC Young Folk Awards. Ihre Stelle als Harfenistin im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trat Emily Hoile im November 2015 an.

## **Julita Smoleń**

Julita Smoleń wurde in Breslau geboren. Sie absolvierte ihr Violinstudium bei Krzysztof Wegrzyn in Hannover und Mi-Kyung Lee in München, seit September 2014 ist sie Vorspielerin der Ersten Violinen im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Zusätzlich zu ihrem Studium besuchte sie Meisterkurse unter der Leitung renommierter Musiker wie Ana Chumachenco, Salvatore Accardo, Lewis Kaplan, Yair Kless, Koichiro Harada und Wanda Wiłkomirska. Sie war Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes, der Gundlach Stiftung in Hannover und der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Außerdem gewann sie eine Reihe internationaler Violinwettbewerbe u. a. in Warschau, Lublin, Breslau und Toruń und erhielt zahlreiche Förder- und Sonderpreise, so den Gundlach Musikpreis, den Sonderpreis des Freundeskreises Haus Marteau und den Förderpreis der Stiftung Niedersachsen. Neben ihrer vielfältigen solistischen

Tätigkeit ist Julita Smoleń begeisterte Kammermusikerin. Als Mitglied des Interface Quartet hat sie bereits an Aufnahmen für den Bayerischen Rundfunk und den NDR Hannover mitgewirkt und ist bei verschiedenen Festivals aufgetreten, so etwa beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei den Zeist Music Days, beim Internationalen Musikfest Goslar-Harz und beim Nymphenburger Sommer. Ihre Kenntnisse vertiefte sie in mehreren Kammermusikkursen und in der gemeinsamen Arbeit mit Hatto Beyerle, Ida Bieler, Alfred Brendel, Mark Lubotsky, dem Jerusalem Quartet und dem Szymanowski Quartet. Verschiedene Auftritte als Solistin und Kammermusikerin führten sie bisher u. a. in die Schweiz, nach Frankreich, Österreich, Schweden, Dänemark, England, Holland, Italien, Russland – etwa in den Großen Saal des Moskauer Konservatoriums – sowie nach Kanada.

## **Michael Friedrich**

Michael Friedrich studierte in München, Wien, Detmold und Paris bei Gerhart Hetzel, Wolfgang Schneiderhan und Young Uck Kim. 1987 legte er sein Staatsexamen mit Auszeichnung ab. Es folgten Solo- und Kammerkonzerte in Europa und Japan, u. a. mit dem Bach Collegium München, Leonard Hokanson, Kurt Guntner, Hansjörg Schellenberger und Young Uck Kim, sowie Rundfunkaufnahmen. Sein besonderes Interesse an zeitgenössischer Kammermusik dokumentiert sich in der Teilnahme an vielen Uraufführungen, z. B. bei der Münchener Biennale und der Musik-Biennale Berlin mit dem Xsemble München sowie dem Ensemble für Neue Musik München. 1984 erhielt Michael Friedrich den Förderpreis der Ida und Albert Flersheim-Stiftung in Luzern, 1988 den Kunstpreis der Stadt Schrobenuhausen. Seit 1989 leitet er einen Violin- und Kammermusikurs im Rahmen der Sommerakademie für Musik, bildende Kunst und Theater in Neuburg an der Donau. Darüber hinaus ist er häufig als Juror bei Wettbewerben, u. a. bei »Jugend musiziert«, sowie als Pädagoge tätig. Seit 1990 ist Michael Friedrich Mitglied der Ersten Geigen im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, seit 1994 Primarius des von ihm gegründeten Grieg Quartetts München. Daneben spielt er seit 2006 im Orchester der Bayreuther Festspiele und ist seit 2009 Konzertmeister des Münchener Bach-Orchesters, mit dem er auch solistisch auftritt. So wirkte er 2014 auf einer zweiwöchigen Japan-Tournee des Ensembles an der Aufführung aller *Brandenburgischen Konzerte* und Violinkonzerte von Johann Sebastian Bach mit.

## **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. Derzeit absolviert er ein Master-Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin in der Klasse von Tabea Zimmermann. Zusätzliche Anregungen erhielt Giovanni Menna in Meisterkursen bei Lorenzo Corti, Hatto Beyerle, Yuri Bashmet und Bruno Giuranna. Als Mitglied des European Union 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. In der Saison 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 Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

## **Katharina Jäckle**

Katharina Aki Jäckle wurde 1989 in Starnberg geboren und stammt aus einer deutsch-japanischen Musikerfamilie. Mit fünf Jahren erhielt sie ihren ersten Klavier-Unterricht, mit acht den ersten Cello-Unterricht. 2002 wurde sie Jungstudentin bei Wen-Sinn Yang an der Hochschule für Musik und Theater München. Ihr Studium absolvierte Katharina Jäckle bei Jens Peter Maintz an der Universität der Künste Berlin, wo sie zunächst die Diplomprüfung ablegte und anschließend ihre Ausbildung im Master-Studiengang »Instrumentalsolist« fortsetzte. Von 2009 bis 2011 erhielt sie

Kammermusikunterricht in der Klasse des Artemis Quartetts, zudem besuchte sie Meisterkurse u. a. von Heinrich Schiff, Frans Helmerson, Wolfgang Emanuel Schmidt und Peter Bruns. Katharina Jäckle wurde mehrfach beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« ausgezeichnet, u. a. 2007 mit dem Ersten Preis in der Cello-Solowertung. Weitere Auszeichnungen schlossen sich an: der Zweite Preis beim Internationalen Dotzauer-Wettbewerb für junge Cellisten 2009 sowie der Erste Preis und die Paul-Hindemith-Goldmedaille beim Internationalen Hindemith Wettbewerb in Berlin 2011. Als Finalistin des Wettbewerbs »Ton und Erklärung« des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft erhielt sie 2013 einen Sonderpreis für die beste Bach-Interpretation. Solistische Auftritte führten Katharina Jäckle bisher zu den Jungen Münchner Symphonikern, zur Württembergischen Philharmonie Reutlingen und zur NDR Radiophilharmonie Hannover. Ihre Orchesterlaufbahn startete sie 2012 als Stipendiatin der Ferenc-Fricsay-Orchesterakademie des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. 2014 wechselte sie zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, wo sie zunächst einen Zeitvertrag hatte und seit 2015 festes Mitglied ist.

## **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

Harald Hodeige: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© G. Henle Verlag, München (Debussy: Sonate); © Durand Salabert Eschig, Paris (Debussy: Quartett; Ravel); © Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau (Szymanowski).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOchestra