

KS

Samstag 4.5.2019
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 Uhr

Sonntag 5.5.2019
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

5. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters des
Bayerischen Rundfunks

18/19

KARIN LÖFFLER-HUNZIKER
Violine

ANDREA KIM
Violine

GIOVANNI MENNA
Viola

UTA ZENKE-VOGELMANN
Violoncello

WIES DE BOEVÉ
Kontrabass

ANNE SCHÄTZ
Klavier

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN
Donnerstag, den 16. Mai 2019, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

Clara Schumann

Klaviertrio g-Moll, op. 17

- Allegro moderato
- Scherzo. Tempo di Menuetto – Trio
- Andante
- Allegretto

Sofia Gubaidulina

»Quasi Hoquetus« für Viola, Kontrabass und Klavier

Pause

Germaine Tailleferre

Streichquartett

- Modéré
- Intermède
- Final. Vif – Très rythmé

Louise Farrenc

Quintett Nr. 1 für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass, op. 30

- Allegro
- Adagio non troppo
- Scherzo. Presto
- Finale. Allegro

»Wie gern möcht ich komponieren«

Zum 200. Geburtstag von Clara Schumann

Florian Heurich

Als eine zentrale Frauenfigur und Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts trat Clara Schumann in die Fußstapfen der Urahnin der komponierenden Frauen, Hildegard von Bingen, die im 12. Jahrhundert ein singuläres Œuvre geschaffen hatte. Sie tat es Zeitgenossinnen gleich wie Louise Farrenc, Fanny Hensel, Cécile Chaminade oder Pauline Viardot, mit der sie befreundet war, eroberte sich einen Platz in der Musikwelt und ebnete damit den Weg für die nachfolgenden Generationen, denen etwa Germaine Tailleferre und viel später Sofia Gubaidulina angehören.

Bei ihren Zeitgenossen war Clara Schumann vor allem als Klaviervirtuosin bekannt. Das einstige Wunderkind Clara Wieck hatte sich früh dem Drill des ehrgeizigen Vaters entzogen, ging gegen dessen Willen erst eine Liebesbeziehung, dann die Ehe mit Robert Schumann ein, eroberte die Konzertpodien ganz Europas und verband als Mutter von acht Kindern auf beeindruckende Weise Karriere und Familie. Schließlich war sie es, die die Familie ernährte, während Robert sich mehr seiner Kunst widmete, als für einen geregelten Lebensunterhalt zu sorgen, bald psychisch erkrankte und früh verstarb.

Als Komponistin hingegen wurde Clara Schumann erst nach ihrem Tod wahrgenommen, zu Lebzeiten musste sie gegen die Vorurteile einer von Männern dominierten Musikwelt ankämpfen,

in der man die Kompositionen von Frauen höchstens als Hausmusik oder für den großbürgerlichen Salon gelten ließ. »Reproductives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist. Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdrückte Copistin. Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhasst ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt«, äußerte sich Hans von Bülow abfällig und bezog dies auch auf Clara Schumann. Selbst Johannes Brahms, mit dem Clara ein inniges Verhältnis verband, das wohl mehr als nur ein rein freundschaftliches war, konnte sie als Komponistin nur schwer akzeptieren: »Es wird erst dann eine grosse Komponistin geben, wenn der erste Mann ein Kind zur Welt gebracht hat.«

Solche Urteile, aber sicher auch die Bewunderung der Werke ihres Ehemanns trugen dazu bei, dass Clara Schumann ihre eigenen Kompositionen oft herabwürdigte und es ihr als schöpferische Persönlichkeit an Selbstvertrauen fehlte: »Wie gern möchte ich komponieren, doch hier kann ich durchaus nicht [...]. Ich tröste mich immer damit, daß ich ja ein Frauenzimmer bin, und die sind nicht zum komponieren geboren.« Bemerkenswert ist auch, dass Clara nach Roberts Tod nicht mehr komponierte und sich nur noch ihrer Pianistenlaufbahn widmete. Zu diesem Zeitpunkt war sie erst Ende 30 und lebte noch fast 40 Jahre.

»Frauenzimmerarbeit«?

Clara Schumanns Klaviertrio g-Moll, op. 17

Entstehungszeit: 1846

Uraufführung: 18. November 1846 in Leipzig (im privaten Rahmen)

Lebensdaten der Komponistin: 13. September 1819 in Leipzig – 20. Mai 1896 in Frankfurt am Main

Unter den 23 gedruckten und über 30 ungedruckten Kompositionen von Clara Schumann nimmt das Klaviertrio in g-Moll eine Sonderstellung ein. Neben ihrem Klavierkonzert op. 7, das sie als 14-Jährige schrieb, ist das Klaviertrio ihre einzige größer dimensionierte Komposition und zusammen mit den sieben Jahre später entstandenen *Drei Romanzen* für Pianoforte und Violine op. 22 ihre einzige Auseinandersetzung mit der Kammermusik. Ansonsten umfasst ihr Schaffen vor allem Klavierstücke und Lieder. Dieses Klaviertrio hingegen verstand Clara Schumann, die sich zuvor mit kleineren Werken ein hartes Studium der Kompositionstechnik auferlegt hatte, als eine Art kompositorisches »Gesellenstück«.

Entstanden ist ihr Klaviertrio in einer familiär schwierigen Zeit. Die Krankheit ihres Mannes begann sich mit depressiven Phasen und Zusammenbrüchen bemerkbar zu machen, die Familie wuchs weiter, und eine erneute Schwangerschaft versetzte sie in Unruhe. Bei einem Aufenthalt auf Norderney erlitt sie eine Fehlgeburt, doch schon am nächsten Tag gab sie ein Konzert, da das Gefühl, die Familie ernähren zu müssen, zu dieser Zeit ihr Leben beherrschte. Ihr Opus 17 kann somit durchaus als ein Werk der Selbstbestätigung verstanden werden, in dem sich die Pianistin endlich als ausgereifte Komponistin zeigte und in der schöpferischen Kunst eine Ergänzung zu ihrer Bestimmung als »reproductive« Künstlerin fand.

Dass sie sich ausgerechnet für die Form des Klaviertrios entschied, mag wohl damit zusammenhängen, dass ihr Mann bis zu diesem Zeitpunkt, dem Jahr 1846, noch kein Werk für diese Besetzung geschrieben hatte und Clara keinen direkten Vergleich fürchten musste. Roberts Werke galten ihr immer als Maßstab, und es war sicher ihm zum Gefallen, dass sie, die ihre größten Qualitäten im Klavierspiel sah, sich überhaupt ans Komponieren machte. »Ich hab eine sonderbare Furcht, dir etwas von meiner Komposition zu zeigen, ich schäme mich immer«, äußerte sie sich ihm gegenüber, und schon wenige Tage nach der Fertigstellung ihres Klaviertrios schrieb sie nach der ersten Durchspielprobe in ihr Tagebuch: »Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören. Es sind einige hübsche Stellen in dem Trio, und wie ich glaube, ist es auch in der Form ziemlich gelungen, aber natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt.«

Als Robert dann seinerseits begann, Klaviertrios zu schreiben, distanzierte sie sich vollends von ihrem eigenen Werk. So ist im September 1847 in ihrem Tagebuch zu lesen: »Mein Trio erhielt ich heute auch fertig gedruckt; das wollte mir aber nicht sonderlich auf des Roberts (D-moll) munden, es klang gar weibisch sentimental.« Aber immerhin war Robert erst durch Claras Opus 17 zu seinem d-Moll-Trio angeregt worden, das er seiner Frau zum 28. Geburtstag schenkte.

Im ersten Satz von Clara Schumanns g-Moll-Trio (*Allegro moderato*), einem mustergültig konstruierten Sonatensatz, exponiert die Violine das Hauptthema, das dann vom Klavier übernommen und den anderen Instrumenten umspielt wird. Ein kurzes, hämmerndes zweites Thema schließt sich an, bevor die einzelnen Motive sich kunstvoll ineinander verschränken und weitergesponnen werden. Die im Sonatensatz oft vorherrschende dialektische Gegenüberstellung von zwei Themen wird hier aufgelöst zugunsten einer subtilen und originellen motivischen Konstellation, in der nicht mehr eindeutig unterschieden wird zwischen Haupt- und Nebenthema. Vielmehr sind sämtliche Formteile durchdrungen von oft assoziativen, durchführungsartigen Elementen. So wird in diesem ersten Satz perfekt eine zuvor von Robert formulierte Forderung verwirklicht, »feinere Bezüge zwischen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motive« in der Trio-Komposition herzustellen.

Die beiden Mittelsätze sind betont schlicht gehalten. Im *Scherzo* ergeht sich die Komponistin nicht in Spielereien oder Extravaganzen, die an dieser Stelle möglich wären, sondern gestaltet den Satz als feines Menuett, in dem dezent ein Walzerrhythmus durchschimmert. Das *Andante* erscheint in seiner dreiteiligen Form als eine Art »Lied ohne Worte«.

Das abschließende *Allegretto* hingegen ist wiederum ein kompliziert gebauter Sonatensatz, in dem sich Clara Schumann gerade durch die Komplexität der motivischen Arbeit sehr selbstbewusst gibt. Vom Fugato-Abschnitt dieses Schlusssatzes zeigte sich einst Mendelssohn besonders begeistert. Viele Jahre nach der Komposition des Klaviertrios berichtete der Geiger Joseph Joachim Clara, wie Mendelssohn »großen Spaß darüber hatte, daß ich's nicht glauben wollte, eine Frau könne so etwas componiren, so ernst und tüchtig«.

Aber auch in diesem als Kompliment gemeinten Ausspruch scheint unmissverständlich das Vorurteil gegenüber der »Frauenzimmerarbeit« hindurch, von dem sich Clara Schumann niemals richtig lösen konnte, selbst wenn sie sich mit ihrem Klaviertrio als reife Künstlerin zeigt, die kompositorisches Handwerk und schöpferische Kreativität meisterhaft verbindet.

Altes neu interpretiert

Sofia Gubaidulinas *Quasi Hoquetus* für Viola, Kontrabass und Klavier

Entstehungszeit: 1984

Uraufführung: 16. Januar 1985 in Moskau

Geburtsdatum der Komponistin: 24. Oktober 1931 in Tschistopol (Tatarische Autonome Republik)

Ein hervorstechendes Merkmal von Sofia Gubaidulinas Musik ist die tiefe religiöse Symbolik. Spiritualität und Glaube prägen vielfach ihre Kompositionen. Dabei versteht sie Religion aber auch ganz wörtlich als »re-ligio«, als »Wiedervereinigung«, also als Verbindung von widerstreitenden Kräften. In ihrer Kompositionsweise bedeutet das ganz konkret eine Symbiose aus historischen Musikstilen und zeitgenössischen Klängen, aus archaischer Harmonik und moderner Mikrotonalität. Avantgarde und Musikgeschichte verschmelzen zu einer Einheit. »Als Ideal betrachte ich ein solches Verhältnis zur Tradition und zu neuen Kompositionsmitteln, bei dem der Künstler alle Mittel – sowohl neue als auch traditionelle – beherrscht, aber so, als schenke er weder den einen noch den anderen Beachtung«, so Sofia Gubaidulinas künstlerisches Credo. In diesem Sinne greift sie für ihre Komposition *Quasi Hoquetus* aus dem Jahr 1984 auf eine Satztechnik aus dem Spätmittelalter zurück, die erstmals um 1200 in der Pariser Notre-Dame-Schule aufkam und dann etwa in den Motetten von Guillaume de Machaut angewandt wurde. Der Hoquetus ist ein mehrstimmiger Satz, bei dem sich die Stimmen in raschem Tempo abwechseln. Mittelalterliche Theoretiker wie Franco von Köln beschreiben den Hoquetus als ein »Zerschneiden der Stimme«. Die Melodie wird in Fragmente aufgebrochen und wandert in ihren Einzelteilen durch

die verschiedenen Stimmen. Während eine spielt, pausiert der Rest. Durch diese Verschränkung ergänzen und komplettieren sich die einzelnen Stimmen zu einem Ganzen. Oftmals kommen weitere, durchgehende Stimmen dazu. Die Bezeichnung »Hoquetus« leitet sich aus dem altfranzösischen »hoqueter« (»laut schluchzen, stötern«) bzw. »le hoquet« (»der Schluckauf«) ab. In ihrem Werk, das ursprünglich für Viola, Fagott und Klavier geschrieben wurde und hier in der Version für Viola, Kontrabass und Klavier erklingt, ahmt Sofia Gubaidulina den Effekt des Hoquetus nach. Bei ihr wandert jedoch nicht nur das melodische Material durch die einzelnen Stimmen, sie wendet diese Technik auch auf harmonische und klangfarbliche Elemente an, die sich verteilt auf die drei Instrumente zu einer linearen Struktur zusammenfügen. Lang gezogene Einzeltöne und Mehrklänge ziehen sich über weite Strecken wie ein Organum durch die Komposition als verbindende Elemente. In den einzelnen Instrumenten lässt Gubaidulina keine motivischen Zusammenhänge entstehen. Es erscheinen chromatische Tonfolgen, die wie losgelöste Melodiefetzen wirken, sich dann aber doch als singuläre Figuren erweisen, die erst in ihrer Gesamtheit einen Bogen ergeben. Der kristalline Beginn mit Arpeggien im Klavier und Obertönen in der Viola steigert sich im Verlauf des Stücks zu bedrohlich wirkenden Klangmassen mit Klavierclustern und einer sich mehr und mehr in die Höhe schraubenden Kontrabassstimme am Ende des Werks.

Indem Sofia Gubaidulina eine alte Kompositionstechnik radikal neu interpretiert, verwirklicht sie hier ihre stets angestrebte Synthese von Tradition und Moderne. Die Musikgeschichte sei, so sagt sie, wie »die Wurzeln eines Baumes und das daraus gewachsene Werk seine Zweige und Blätter. Man kann sie zwar als neu bezeichnen, aber es sind eben dennoch Blätter, und unter diesem Gesichtspunkt sind sie immer traditionell, alt.«

»Faire plaisir«

Germaine Tailleferres Streichquartett

Entstehungszeit: 1918/1919

Widmung: Arthur Rubinstein

Uraufführung: 1923 in der Salle Gaveau in Paris

Lebensdaten der Komponistin: 19. April 1892 in Saint-Maur-des-Fossés (Île-de-France) – 7. November 1983 in Paris

»Ich habe keinen großen Respekt vor der Tradition. Ich mache Musik, weil mir das Vergnügen bereitet«, so Germaine Tailleferre. Gerade im Understatement lässt sie damit einen durchaus rebellischen Geist durchscheinen, der sich bei dieser Komponistin im Privaten wie im Künstlerischen offenbarte. »Ich weiß, dass es keine ›große‹ Musik ist. Es ist fröhliche, leichte Musik, die bewirkt, dass man mich gelegentlich mit den Kleinmeistern des 18. Jahrhunderts vergleicht, worauf ich sehr stolz bin.«

Schon als junges Mädchen beehrte Tailleferre gegen ihren Vater auf, nahm gegen dessen Willen, jedoch unterstützt von ihrer Mutter, Klavierunterricht und änderte aus Trotz sogar ihren Nachnamen, der ursprünglich Taillefesse lautete. Als einzige Frau in der »Groupe des Six« behauptete sie sich später neben den Komponisten Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Duray, Darius Milhaud und Francis Poulenc in dieser Künstlervereinigung im Paris der 1920er Jahre. Die sechs Musiker verband die gemeinsame Ablehnung des Wagnerismus sowie jeglicher romantischer Musikanschauung und die Hinwendung zu einem gewissen Klassizismus, aber auch zur modernen Unterhaltungsmusik, zum Varieté und zum Jazz. Vorbild war vor allem der um einige Jahre ältere Erik Satie.

Als »Dame des Six« wurde Germaine Tailleferre sofort berühmt, war Teil der Pariser Kunstszene jener Jahre, arbeitete etwa mit Paul Claudel, Paul Valéry oder Jean Cocteau zusammen, heiratete dann jedoch einen Amerikaner und zog für einige Jahre nach New York, bevor sie nach Paris zurückkehrte. Während des Zweiten Weltkriegs emigrierte sie erneut in die USA, lebte danach jedoch noch viele Jahrzehnte in Paris, wo sie sich ihren Lebensunterhalt mit Musikunterricht verdiente, da sie finanziell weitaus schlechter gestellt war als ihre mittlerweile berühmten Komponistenkollegen der »Groupe des Six«. Germaine Tailleferre starb 1983 im Alter von 91 Jahren.

Ihre ersten wichtigen Werke entstanden zu Gründungszeiten der »Groupe des Six«, darunter auch ihr 1918 begonnenes und 1919 fertiggestelltes Streichquartett. Widmungsträger ist erstaunlicherweise Arthur Rubinstein und damit kein Streicher, sondern ein Pianist. Der Musikkritiker Henri Collet schrieb über einige von Tailleferres frühen Werken, darunter auch das Streichquartett, dass sie »endlich eine weibliche Natur ohne Eitelkeit und Geziertheit enthüllen. Dies sind Werke eines jungen Mädchens von heute, offen und gerade, fein und vertraut mit allen Kühnheiten ihrer Kunst.« Das Streichquartett ist in Form einer dreisätzigen Sonatine gestaltet. Der erste Satz, ein zartes *Modéré*, besteht aus zwei Themen, die schon fast liedhaften Charakter haben, jedoch als solche nur exponiert werden, ohne sich weiterzuentwickeln. Dadurch bekommt dieser Satz etwas Vages, während sich im zweiten, als *Intermède* bezeichneten Satz der Einfluss von Maurice Ravel, Tailleferres Freund und Lehrer, bemerkbar macht. Als eine Art leichtfüßiges Scherzo mit pointiertem Rhythmus leitet dieser Satz dann auf den finalen Tanz über. Ein schneller Saltarello beschließt dieses Streichquartett, mit dem Germaine Tailleferre ihre Ausnahmeposition als »Dame des Six« unter Beweis stellte.

Die Unkonventionelle

Louise Farrencs Klavierquintett Nr. 1 a-Moll, op. 30

Entstehungszeit: 1839

Uraufführung: Unbekannt

Lebensdaten der Komponistin: 31. Mai 1804 in Paris – 15. September 1875 in Paris

Sie wuchs in einem für das beginnende 19. Jahrhundert ungewöhnlich liberalen und kunstorientierten Umfeld auf. Louise Farrenc, geboren 1804 in Paris als Jeanne-Louise Dumont, stammte aus einer Familie von Malern und Bildhauern, und ihre Eltern lebten in einer Künstler-siedlung nahe der Sorbonne, in der rund 30 für die Regierung arbeitende Künstler wohnten. Schon früh nahm Farrenc Klavierunterricht und studierte dann bei Anton Reicha Harmonielehre und Komposition, wohl als Privatschülerin, da Frauen zu jener Zeit zu den Fächern eines Kompositionsstudiums am Conservatoire nicht zugelassen waren. Später wurde sie dann allerdings zur Klavierprofessorin an diese prestigeträchtige Institution berufen. Auch durch die Heirat mit dem Flötisten und Musikverleger Aristide Farrenc spielte sich das Leben von Louise weiterhin in einem musikalischen und intellektuellen Umfeld ab.

Kompositorisch ging Louise Farrenc einen eigenen und für die Zeit unkonventionellen Weg, da sich ihre Werke kaum am gängigen Musikgeschmack im Paris des 19. Jahrhunderts orientierten. Während die Salonmusik en vogue war und die Oper im Zentrum des Musiklebens stand, waren Orchester- und Kammermusik nicht sehr populär und wenig geeignet, um zu Berühmtheit zu gelangen. Louise Farrenc widmete sich jedoch mit ihren zum Teil groß besetzten Kammermusikwerken, ihren drei Symphonien und ihren sonstigen Orchesterkompositionen ganz dieser so genannten »musique sérieuse«, die in Paris kaum Tradition hatte. »Ein neues ernstes Werk erregt sicherlich immer große Aufmerksamkeit; aber wenn sich sein Autor als eine Frau erweist, die die leichten Erfolge der oberflächlichen Kompositionen verschmäht und die es als heilige Mission erachtet, als Apostel des wahren Glaubens an den guten Geschmack zu wirken und die festen Schritte und erhobenen Hauptes den schweren Weg geht, den heutzutage nur wenige Männer zu beschreiten vermögen, dann bewundern wir umso mehr die strengen Studien, die sachlichen Grundsätze und die auserlesene Klugheit, die sie bis dorthin führen konnten«, so hieß es in einem – wohlgemerkt von einer Frau verfassten – Artikel in der *Revue et gazette musicale de Paris* aus dem Jahr 1850 über Louise Farrenc.

Das Klavierquintett Nr. 1 von 1839 ist nach zahlreichen Stücken für Soloklavier Farrencs erstes Kammermusikwerk. Dass sie dafür gerade die eher untypische Besetzung Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass wählte, mag seltsam erscheinen, passte aber bestens zu ihrem für die Zeit unkonventionellen Musikverständnis und hängt sicherlich auch damit zusammen, dass sie mit dem berühmten Kontrabassisten Achille Victor Gouffé von der Pariser Oper einen geeigneten Interpreten fand.

Zwar folgt dieses Quintett mit einem schnellen ersten Satz in Sonatenform (*Allegro*), einem *Adagio*, einem *Scherzo* und schließlich einem schnellen *Rondo-Finale* formal dem klassischen

Vorbild, in seiner Klangfülle, leidenschaftlichen Melodik und nicht zuletzt in seinem prominenten und virtuosen Klavierpart entspringt es jedoch ganz einem romantischen Geist. Auch das Cello erhält durch ausladende Kantilenen eine zentrale Stellung in diesem Quintett, mit dem Louise Farrenc einen sehr selbstbestimmten und zu jener Zeit für eine Frau ungewöhnlichen künstlerischen Weg beschritt. In Frankreich und im Ausland fand dies durchaus Anerkennung, wie in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Jahr 1846 zu lesen ist: »Die Franzosen bilden sich nicht wenig darauf ein, neben ihrer berühmten [Schriftstellerin George] Sand auch eine Tonkünstlerin zu haben, die dieser an künstlerischem Werthe nicht nachsteht.«

BIOGRAPHIEN

Karin Löffler-Hunziker

Karin Löffler erhielt ihren ersten Violinunterricht zunächst von ihrer Großmutter sowie von Emilie Haudenschild. Danach studierte sie bei Raphaël Oleg in Basel und Ana Chumachenco in Zürich. Weitere künstlerische Impulse empfing sie in Meisterkursen von Lorand Fenyves, Serge Collot und Hagai Shaham. Sie ist mehrmalige Preisträgerin des Schweizerischen Jugendmusik-Wettbewerbs und des Internationalen Lyceum-Wettbewerbs. Ab 2002 war sie zwei Jahre Mitglied des Sinfonieorchesters Basel, bevor sie von 2004 bis 2006 als Stipendiatin der Orchesterakademie bei den Berliner Philharmonikern spielte. Karin Löffler trat verschiedentlich solistisch auf, u. a. mit dem Sinfonieorchester Basel und der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Zu ihren Kammermusikpartnern zählten bislang die Pianisten Yefim Bronfman, Gérard Wyss, Katia und Marielle Labèque sowie – beim Kuhmo Kammermusikfestival in Finnland – der Bratschist Vladimir Mendelssohn. Seit September 2006 ist Karin Löffler Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Andrea Kim

Andrea Kim stammt aus dem niederrheinischen Dinslaken und studierte in Düsseldorf bei Michael Gaiser, in Berlin und Lübeck bei Thomas Brandis sowie in Wien bei Gerhard Schulz. Bereits während ihres Studiums gewann sie diverse Auszeichnungen, etwa beim Ibolyka-Gyarmas-Wettbewerb in Berlin, beim Deutschen Musikwettbewerb und beim Wettbewerb »Franz Schubert und die Moderne« in Graz. Ferner war sie Stipendiatin der Stiftung Villa Musica Rheinland-Pfalz sowie des PE-Förderkreises für Studierende der Musik. 2008/2009 wurde sie gemeinsam mit ihrem Duopartner Florian von Radowitz in die Bundesauswahl »Konzerte Junger Künstler« aufgenommen. Seit jeher steht die Kammermusik im Fokus von Andrea Kims künstlerischer Tätigkeit. Als Gründerin und Künstlerische Leiterin des Amici Ensembles Frankfurt veranstaltet sie Festivals und Konzertreihen. In jüngster Zeit initiierte sie musikalisch-literarische Programme mit Schauspielern wie Udo Wachtveitl oder Felix von Manteuffel und gastierte damit u. a. bei den Schlossfestspielen Herrenchiemsee. Sie war beim Daejeon Festival Südkorea oder beim argentinischen Festival de Música de los Siete Lagos zu Gast. Als Solistin trat sie etwa beim Schleswig-Holstein Musik Festival 2006 sowie 2010 mit dem hr-Sinfonieorchester unter der Leitung von Kristjan Järvi auf. Wichtige Orchestererfahrung sammelte sie zunächst im Gustav Mahler Jugendorchester; heute wirkt sie regelmäßig im Mahler Chamber Orchestra und in der Kammerphilharmonie Bremen mit. Nach ihrem Engagement als Konzertmeisterin beim Philharmonischen Orchester Lübeck und bei den Bremer Philharmonikern war sie von 2008 bis 2016 Vorspielerin der Ersten Violinen beim hr-Sinfonieorchester. Seit 2017 ist Andrea Kim Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

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.

Uta Zenke-Vogelmann

Uta Zenke-Vogelmann wurde in Köln geboren und erhielt ihren ersten Cellounterricht von Susanne Bohn-Schultze. 1989 wurde sie an der Kölner Musikhochschule als Jungstudentin bei Claus Kanngiesser aufgenommen. Nach dem Abitur studierte sie bei Markus Nyikos in Berlin und Martin Ostertag in Karlsruhe, wo sie ihr Orchesterdiplom mit Auszeichnung ablegte. Ihr Aufbaustudium bei Thomas Demenga in Basel schloss sie 1999 mit dem Solistendiplom ab. Außerdem besuchte sie Meisterkurse bei David Geringas, Wolfgang Boettcher und Boris Pergamenschikow und erhielt Kammermusik-Unterricht von Mitgliedern des Amadeus-, des Brandis- und des Cleveland-Quartetts sowie von Walter Levin, Hatto Beyerle und Peter Eötvös. Uta Zenke-Vogelmann war Stipendiatin der Stiftung Villa Musica und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Von der Landessammlung Baden-Württemberg bekam sie viele Jahre lang historische italienische Celli zur Verfügung gestellt. Sie gewann Preise bei Solo- und Duo-Wettbewerben in Barcelona/Capellades, Manresa, Gubbio sowie Liezen (Österreich) und hat Solo- und Kammermusikwerke für verschiedene ARD-Sender eingespielt sowie bei CD-Produktionen mitgewirkt. Von 1994 bis 1999 war Uta Zenke-Vogelmann Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe. Orchestererfahrung sammelte sie im Bundesjugendorchester, im Schleswig-Holstein Festival Orchester und im Jugendorchester der EU, in dem sie zuletzt auch Solo-Cellistin war. In der Spielzeit 1996/1997 war sie Praktikantin im SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, bevor sie 1999 Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurde.

Wies de Boevé

Wies de Boevé wurde 1987 in Belgien geboren und begann sein Kontrabass-Studium an der Antwerpener Musikhochschule. 2007 zog er nach Zürich, wo er bei Duncan McTier an der Zürcher Hochschule der Künste studierte. Anschließend wurde er in die Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker aufgenommen. Hier erhielt er Unterricht bei den Solo-Bassisten Janne Saksala und Esko Laine. Gleichzeitig absolvierte er das Solistendiplom bei Božo Paradžik in Luzern und schloss danach sein Studium bei Matthew McDonald an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin mit dem Konzertexamen ab. Als Erster Preisträger von sechs internationalen Musikwettbewerben, darunter der Deutsche Musikwettbewerb 2015, der ARD-Musikwettbewerb 2016 und der Bottesini-Wettbewerb 2017, gilt Wies de Boevé heute als einer der erfolgreichsten jungen Kontrabassisten Europas. Gerne bringt er selten gespieltes solistisches Repertoire auf die Bühne. So spielte er Kontrabasskonzerte u. a. mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Münchener Kammerorchester und dem Luzerner Sinfonieorchester und begeisterte dabei Kritik und Publikum gleichermaßen. Seine erste CD mit Originalwerken des 19. und 20. Jahrhunderts für Kontrabass und Klavier erschien 2016 beim Label Genuin. Als Orchestermusiker spielte Wies de Boevé u. a. bei den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich und der Staatskapelle Berlin,

bevor er 2015 Stellvertretender Solo-Bassist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks wurde. Er unterrichtet an der Hochschule für Musik und Theater München und an der Akademie des BRSO, gibt Meisterkurse und coacht als Kontrabass-Dozent die Musiker des European Union Youth Orchestra.

Anne Schätz

Anne Schätz studierte Klavier, Klavierpädagogik, Liedbegleitung und Elementare Musikpädagogik in München bei Thomas Böckheler, Helmut Deutsch, Gitti Pirner, Rudi Spring und Donald Sulzen. In ihrer Diplomarbeit befasste sie sich mit Leben und Werk des Komponisten Viktor Ullmann. Weitere künstlerische Anregungen erhielt sie durch zahlreiche Meister- und Kammermusik-Kurse und als Mitglied des Gustav Mahler Jugendorchesters. Anne Schätz war Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, von Yehudi Menuhin Live Music Now und Preisträgerin diverser Wettbewerbe. Viele Jahre unterrichtete sie an den Musikhochschulen Detmold und München und an der Royal Academy of Dance und ist derzeit als Klavierpädagogin in München tätig. Konzerte führten sie durch ganz Europa. Der Wunsch, auch Schwerstkranken die Teilhabe am Musikleben zu ermöglichen, ließ sie seit 1998 spezielle Konzertangebote entwickeln, die sie in Zusammenarbeit mit dem Augustinum, dem Münchenstift und dem Tertianum verwirklicht. Ein besonderes Anliegen ist ihr auch, Kinder für die klassische Musik zu begeistern. So spielt sie seit 2002 in Kliniken, Schulen, Waisenhäusern und klassischen Konzertsälen Kinderkonzerte, und im Jahr 2013 leitete sie das Kindermusikfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig. Sie ist zusammen mit Mitgliedern des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks Gründungsmitglied des Ensembles »KiKolino – KinderKonzerte«. Dafür wurde Anne Schätz mit dem Stern des Jahres der *Neuen Westfälischen Zeitung* ausgezeichnet.

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

TEXTNACHWEIS

Florian Heurich: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Amadeus-Verlag, Winterthur (Schumann); © Internationale Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg (Gubaidulina); © Éditions Musicales Durand, Paris (Tailleferre); © Florian Noetzel Verlage »Ars musica«, Wilhelmshaven (Farrenc).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra