

EBERLE

N ZET

MAHL R

—

B RG

S GUIN

Donnerstag 16.2.2017
Freitag 17.2.2017
2. Abo D1 / D2
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.15 Uhr
16 / 17

YANNICK NÉZET-SÉGUIN
Leitung

VERONIKA EBERLE
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Schülerinnen und Schüler der 12. Klasse
des Humboldt-Gymnasiums Vaterstetten
Vorbereitung: Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 17.2.2017
Pausenzeichen:
Julia Schölzel im Gespräch mit Veronika Eberle
und Yannick Nézet-Séguin

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Freitag, 17.2.2017

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio
und Video abrufbar.

PROGRAMM

Alban Berg

Konzert für Violine und Orchester

»Dem Andenken eines Engels«

- Andante – Allegretto (scherzando)
- Allegro – Adagio

Pause

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 10 Fis-Dur

Fassung von Deryck Cooke

- Adagio. Andante – Adagio
- Scherzo
- Purgatorio. Allegretto moderato
- [Scherzo]. Allegro pesante. Nicht zu schnell
- Finale. Langsam, schwer – Allegro moderato – Feurig – Andante (Tempo des Anfangs der Symphonie) – Adagio

Choral, Volkslied und Zwölftonreihe

Zu Alban Bergs Violinkonzert

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

Februar – 11. August 1935 in Bergs »Waldhaus« am Wörthersee

Widmung

Für Louis Krasner sowie »Dem Andenken eines Engels«

Uraufführung

19. April 1936 in Barcelona mit dem Solisten Louis Krasner unter der Leitung von Hermann Scherchen

Lebensdaten des Komponisten

9. Februar 1885 in Wien – 24. Dezember 1935 in Wien

Alban Bergs Violinkonzert, heute eines der meistgespielten Solokonzerte des 20. Jahrhunderts und neben der Oper *Wozzeck* gewiss sein bekanntestes Werk, hat sich früh schon selbst bei Verächtern der Wiener Schule großer Wertschätzung erfreut. Man rühmte an ihm die Sinnfälligkeit und Transparenz der Faktur, die Wärme und Intensität des Gefühlsausdrucks, die »eingängige«, tonales Idiom nicht scheuende Sprache, nicht zuletzt den symbolhaften Einbezug von Traditionszitaten wie Choral und Volkslied. Für die überaus günstige Aufnahme und anhaltende Faszination sind indes, neben solch musikalisch benennbaren Charakteren, auch andere, biographisch verklärende Motive verantwortlich. Sie haben dem Werk von Beginn an eine geradezu romantisierende Aura verliehen und zu mancherlei kryptischen Deutungen geführt. Das Violinkonzert ist Bergs letzte abgeschlossene Komposition, zu deren Gunsten er die Orchestrierung des dritten Akts seiner – dann unvollendet hinterlassenen – Oper *Lulu* unterbrach. Und dass Berg, der überaus akribisch arbeitete und durchweg mehrere Jahre für die Ausführung einer größeren Instrumentalkomposition brauchte, die Partitur in der unglaublich kurzen Zeit von knapp vier Monaten niederschrieb, ließ manche Biographen mutmaßen, er habe das Konzert in vager Vorausahnung des nahen Todes als sein eigenes Requiem gestaltet. Als Requiem war das Werk freilich konzipiert worden. Anfang 1935 hatte der amerikanische Geiger Louis Krasner sich an Berg mit der Bitte um ein Violinkonzert gewandt, dessen exklusives Aufführungsrecht er für eine gewisse Zeit erbat. Den finanziell höchst willkommenen Auftrag empfand Berg zunächst als große Belastung, wie er in einem Brief an seine Schwester bekannte: »Nach zweijähriger

ununterbrochener, bis zur Erschöpfung an Nerven und Hirn erfolgten Arbeitsleistung an *Lulu* nun diese Viehsarbeit an einem ganzen Violinkonzert, das im Herbst vollendet sein muss!« Erste Skizzen entwarf Berg zwar schon im Februar und März, doch den entscheidenden Schaffensimpuls gab erst der Tod der 18-jährigen Manon Gropius, die im April 1935 nach langem, qualvollem Leiden an Kinderlähmung starb. Die Tochter Alma Mahlers aus ihrer zweiten Ehe mit Walter Gropius wurde von allen, die sie kannten, als ein so schönes wie hochbegabtes Mädchen von bezaubernder Anmut und geradezu ätherischem Wesen beschrieben. Berg, seit langem eng verbunden mit Alma Mahler und ihrer Familie, war tief betroffen von diesem tragischen Ereignis und widmete das Konzert, das er nun in fieberhafter Eile auszuarbeiten begann, »dem Andenken eines Engels«.

»Ich höre mit Freude«, so hatte er schon im April an Krasner geschrieben, »dass Sie über den Sommer in Europa bleiben und arbeiten wollen. Da ich ab Mai am Wörthersee (schräg vis à vis von Pörschach, wo das Violinkonzert von Brahms entstanden ist) ›unser‹ Violinkonzert komponieren werde (wofür ich schon allerhand Vorarbeit geleistet habe), können wir vielleicht auch in der Zeit der Entstehung dieses Werkes in Kontakt bleiben.« Anfang Juni kam Krasner aus der Schweiz, um Alban Berg in Velden am Wörthersee zu besuchen, wo die beiden sich intensiv über Details der Komposition und spezielle Raffinessen der Violintechnik berieten.

Am 15. Juli berichtete Berg dem Freund Anton Webern, er habe »nach einem fast dreizehnstündigen Arbeitstag [...] die Komposition des Violinkonzerts soviel wie beendet« und hoffe nun, die Partitur rasch fertigzustellen, um dann »die *Lulu*-Partitur wieder in Angriff nehmen zu können«. Und in einem weiteren Brief an Webern vom 7. August heißt es: »Augenblicklich schreib' ich wie ein Rasender an meiner Partitur, um sie Mitte August fertig zu bekommen und lasse daher alles andere liegen.« Schon am 11. August wurde die Niederschrift des Werks vollendet und sogleich an Krasner zum Studium in die Schweiz geschickt. Auch den von Rita Kurzmann angefertigten Klavierauszug konnte der schwerkranke Berg zehn Tage vor seinem Tod in Wien noch durchsehen. Die Uraufführung des Konzerts hat er nicht mehr erlebt – sie fand vier Monate später, am 19. April 1936, beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Barcelona unter der Leitung von Hermann Scherchen statt. Solist dieser Premiere wie vieler rasch folgender Aufführungen in Europa und den USA war der Auftraggeber Louis Krasner, und er hat der Entstehungsgeschichte des Werks 1980 eine sehr persönliche, mit Erinnerungen und Briefzitate reich ausgestattete Studie gewidmet.

Wie Berg seinem Freund und Schüler Willi Reich erzählte, ist das Violinkonzert indes nicht nur als Requiem für Manon, vielmehr auch als eine Art Charakter- und Lebensporträt zu deuten: Im ersten Teil habe er »Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen« versucht, während der zweite Teil »deutlich in Katastrophe und Lösung« gegliedert sei. Die »programmatische« Werkidee ist freilich in Form und Struktur der Komposition unmissverständlich verankert. Dem ganzen Werk liegt eine Zwölftonreihe mit auffälliger Terz- und Ganztonintervallik zugrunde – eine Reihe, deren Töne sich ohne Umstellung zu vier verschiedenen tonalen Dreiklängen summieren lassen. Dank dieser Anlage hat Berg die tonalen Zitate und Reminiszenzen – im ersten Satz die Kärntner Volksweise *Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum*, im zweiten den Choral *Es ist genug* von Johann Rudolph Ahle in der Harmonisierung aus Bachs berühmter Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* – bruchlos in den musikalischen Prozess integrieren können. Beide Sätze sind ihrerseits in zwei Abschnitte gegliedert und durch eine beziehungsweise rückblickende Coda auch zyklisch miteinander verknüpft.

Im Kopfsatz exponiert Berg, nach zehntaktiger Introduction, ein dreiteiliges, nach Art der »entwickelnden Variation« gebautes Andante und lässt, gewissermaßen als heiteres Seitenstück, ein Ländler-*Scherzo* (*Allegretto*) mit zwei Trios folgen, das nach dem Modell Mahler'scher Scherzi einen rustikalen Tonfall in kunstvoller Montage aus realen und fiktiven Volksliedzitate beschwört. Dem Sonatensatz-*Allegro* des zweiten Teils ist die dramatische Klimax zugewiesen – mit einer Solokadenz, deren Beginn deutlich an den »Todesschrei« der Lulu gemahnt. Abgesang und Verklärung bringt dann das *Final-Adagio* mit Variationen über *Es ist genug*; die Textzeilen des Chorals hat Berg dem Originalzitat des Bach'schen Satzes, gleichsam als Quellenangabe, in der Partitur unterlegt. Alban Berg, der die Programmkonzepte seiner Werke meist verschwieg oder in Tonbuchstaben, Zahlenproportionen und Symmetriestrukturen kunstvoll verschlüsselte, hat sich über

den »Inhalt« des Violinkonzerts mit bemerkenswerter Offenheit geäußert. Ein authentisches Zeitdokument ist die von ihm angeregte und autorisierte »Werkbeschreibung«, die Willi Reich verfasste und erstmals am 31. August 1935 im *Neuen Wiener Journal* als Geburtstagshuldigung für Alma Mahler publizierte: »Aus dem auf und niederschwebenden Präludieren der Introduction dämmern zarte Andante-Melodien auf, die sich zu einem Grazioso-Mittelteil verdichten und dann wieder in das Wogen des Anfangs sich lösen. Über dem gleichen Untergrund erhebt sich der Beginn des Allegretto-Scherzos, das die Vision des lieblichen Mädchens als anmutigen Reigen festhält, der bald zart-verträumten Charakter, bald den urwüchsigen einer Kärntner Volksweise annimmt. Ein wilder Aufschrei des Orchesters leitet den zweiten Hauptteil ein, der als freie, stürmisch bewegte Kadenz einsetzt. Unaufhaltsam rast das dämonische Treiben, nur von einem kurzen, verhaltenen Ruhepunkt unterbrochen, der Katastrophe zu. Stöhnen und grelle Hilferufe werden im Orchester laut, erstickt von dem in beklemmendem Rhythmus andringenden Verderben. Schließlich – über einem langen Orgelpunkt – allmählicher Niederbruch. Im Augenblick höchster Bangigkeit setzt ernst und feierlich in der Sologeige der Choral ein. Orgelmäßig registriert beantworten die Holzbläser jede Strophe mit den Originalharmonien des klassischen Modells. Es folgen kunstvolle Variationen, denen aber immer die ursprüngliche Choralmelodie als *cantus firmus* zugrunde liegt, die *misterioso* aus dem Basse aufsteigt, während die Sologeige dazu einen sich langsam emporringenden *Klagegesang* intoniert. Immer lauter wird die Totenklage; der Solist macht sich mit sichtbarer Gebärde zum Führer des ganzen Violinen- und Bratschenkörpers, der in mächtiger Steigerung nach und nach in seine Melodie einstimmt und sich dann wieder allmählich von ihr löst. Eine ›wie aus der Ferne‹ hereintönende, unbeschreiblich wehmütige Reprise der Kärntner Volksweise erinnert noch einmal an das holde Mädchenbild, dann beschließt der Choral, herb harmonisiert und von immer erneuten Ansätzen des Klagegesangs in der Sologeige hoch überwölbt, den tieftraurigen Abschied.«

Grenzenlose Liebe

Zu Gustav Mahlers Zehnter Symphonie in der Fassung von Deryck Cooke

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Mahlers Entwurf: Juli – Anfang September 1910 in Toblach;

Cookes Partiturfassung: 1959 – 1964; Veröffentlichung der zweiten, überarbeiteten Version 1976

Uraufführung

In der Bearbeitung von Ernst Křenek (nur *Adagio* und *Purgatorio*) am 12. Oktober 1924 durch das Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Franz Schalk; vollständig in Cookes Fassung am 13. August 1964 durch das London Symphony Orchestra unter der Leitung von Berthold Goldschmidt

Widmung von Deryck Cooke

»To the memory of Alma Maria Mahler«

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

Lebensdaten des Bearbeiters

14. September 1919 in Leicester – 27. Oktober 1976 in Croydon bei London

Traurig und einsam, wie verloren in der Stille, tasten sich die Bratschen voran. Eine Tonart ist nicht in Sicht. Hat je eine Symphonie so begonnen? Von der CD *Mahler Symphony X Recomposed by Matthew Herbert* tönt das noch seltsamer: Der britische Musikproduzent und Klangbastler hat das *Adagio* mit allen Mitteln der vorhandenen Studioteknik bearbeitet. Es entstand eine Art Hörfilm, teils an recht ungewöhnlichen Orten. So spielte ein Bratschist den Anfang an Mahlers Grab ein: »Das Mikrofon für diese Aufnahme«, so Herbert, »haben wir genau an der Stelle platziert, wo Mahlers Kopf sich befunden hätte, wäre er in seinem Grab noch ganz gewesen.« Auch aus einem mit CD-Autoradio versehenen Sarg wurde aufgenommen. Kunstwerk oder Geschmacklosigkeit?

er sich nach New York ein, wo im Februar 1911 die tödliche Herzkrankheit ausbrach.

Die Musik

Der Entwurf zeigt eine symmetrisch ausgewogene Bauform: Zwei große langsame Außensätze rahmen zwei *Scherzi*, diese wiederum umfassen einen kleinen Mittelsatz. Einigermaßen aufführungsreif hat Mahler jedoch nur noch das *Adagio* fertigstellen können. Nach der nackten Bratschen-Einleitung (*Andante*) umhüllt die exotische Tonart Fis-Dur das Hauptthema mit einer schimmernden Wärme: Es ist ein breit strömender Gesang, der ähnlich wie das *Adagio* der Neunten das Herz mit inniger Empfindung flutet. Allerdings sind die melodischen Bögen extrem weit gespannt und damit offen für eine noch größere Expressivität. Der Ausdruck dringt nach und nach in ätherische Höhen und Grenzbereiche der Harmonik vor. Ein drittes Thema knüpft motivisch an die beiden ersten an, bildet aber einen extremen Kontrast, leiernd, in kreisender Bewegung und dürr begleitet von gezupften Akkorden. Dazu gesellen sich meckernde Triller. Hier dringt ein Tonfall ein, den Mahler sonst eher seinen ironischen, angeschrägten *Scherzi* vorbehält. Diese drei Themen entwickeln sich in einer Art Sonatensatz, zunehmend variiert, bereichert und intensiviert. Sie wechseln, durchdringen sich, verfließen zu einem seltsamen, surrealen Gemisch. Das schon würde genügen, den Satz bei aller Romantik sehr modern klingen zu lassen. Aber da ist noch eine Passage, die alle Grenzen der bisherigen Ästhetik sprengt: ein schauerlich orgelnder Choral in as-Moll und der berühmte »Neuntonklang«, der die Tonalität ganz hinter sich lässt. Allerdings wollte sich Mahler kaum als Avantgardist gebärden. Es ist eher der Versuch, das musikalisch Unsagbare irgendwie auszudrücken, Schmerz nicht mehr ästhetisch zu codieren, sondern körperlich direkt spürbar zu machen. Die Musik verfällt in Schockstarre. Wie die Skizzen zeigen, hat Mahler diese Passage erst nach der Brief-Katastrophe eingefügt. Das stützt die Vermutung, dass der Ton »a«, der den Klang messerscharf durchschneidet, auf den Namen »Alma« anspielt ...

Dem existenziellen Ernst des *Adagios* setzt das folgende *Scherzo* ein ausgelassenes Spiel entgegen. Allerdings ist es auch ein wildes, chaotisches, in gewissem Sinn destruktives Spiel, denn die metrische Ordnung normaler Tanzmusik wird systematisch zerstört. Überall sind rhythmische Stolperfallen eingebaut: Dehnung und Stauchung von Motiven, verschobene Kontrapunkte. Im Takt wippen kann man dabei nicht mehr. Die unglaubliche Modernität dieser Rhythmik zeigt sich im Vergleich mit Strawinskys skandalauslösendem *Sacre du Printemps* von 1913, der ähnliche Taktwechsel enthält. Immerhin herrscht in den *Trio*-Abschnitten ein geregelter Dreivierteltakt. Ein gemächlicher Ländler beschwört, wie so oft bei Mahler, ein intaktes, idyllisches Landleben. Dieser nostalgisch schöne Tanz ist auch verwandt mit dem Gesangsthema des *Adagios*. Das offenbart sich spätestens in der stillen Coda, wo es das Horn geradezu sehnsüchtig zurückruft. Sogar das Fis-Dur kehrt wieder. Doch schließlich reißt der chaotische Wirbel auch diese Melodie mit.

Den dritten und zentralen Satz überschrieb Mahler mit dem dantesken Titel *Purgatorio* – offenbar bezogen auf seine eigene Befindlichkeit: Im Purgatorium (gleichbedeutend mit Fegefeuer) erleiden die Sünder Höllenqualen, dürfen dann aber geläutert ins Paradies. Mahler hatte anfangs auch den Titel *Inferno* in Erwägung gezogen, wohl nicht ganz sicher, wo er selbst landen würde. So stellte er sich allen Ernstes die Frage, »ob ich noch erlöst werden kann, oder ob ich schon verdammt bin«. Angesichts dieses Bedeutungsgehaltes überrascht es, wie schnell der Satz vorüberhuscht, tänzerisch leicht trotz seiner dunklen Tonart b-Moll. Dieser Tonfall erinnert an manche *Wunderhorn-Lieder* sowie an das humoristische »Tierstück« aus der Dritten Symphonie. In der expressiv klagenden Violinmelodie mag man den zerknirschten Sünder hören, der von vergnügten Teufelchen geplagt wird. Die Stelle ähnelt auch Almas *Erntelied* bei den Worten »Gram der Nacht und was sich sonst verlor«. Wie Mahler zum »Tierstück« erklärt hatte, stehen auch hier »das Tragische und Skurrile nah beieinander«. So enthält der dumpfe Schluss mit dem Tamtam-Schlag ein klares Todessymbol.

»Der Teufel tanzt es mit mir / Wahnsinn, fass mich an, Verfluchten! / vernichte mich / dass ich vergesse, dass ich bin!« Diese Worte zieren den Entwurf des vierten Satzes. Wenn auch Mahler den Titel *Scherzo* wild durchgestrichen hat, ist es natürlich eines, und zwar ein wahrhaft dämonisches. Schauerliche Dissonanzen eröffnen den Satz, die fallende Oktave zitiert die tragische Sechste

Symphonie, das zweite Motiv knüpft an das *Purgatorio* an. Überhaupt wirken die vielen Motive wie Zitate oder Erinnerungsfetzen aus verschiedenen Tanzmusiken. Kunstvoll collagiert sie Mahler zu einem Durcheinander, das der Phantasie eines verrückten Kapellmeisters entsprungen scheint ... Ohne erkennbare Logik wechseln die Bewegungsformen. Der Tanzende wird gleichsam herumgerissen wie eine Marionette. Wie persönlich auch dieser Satz geprägt ist, verraten die an Alma gerichteten Worte am Ende: »Du allein weisst, was es bedeutet / Ach! Ach Ach! / Leb' wol mein Saitenspiel!« Dieses Ende tönt noch unheimlicher: Die Musik löst sich auf in bloßes Geräusch. Der gedämpfte Trommelschlag ist laut Alma inspiriert von einem Leichenzug, den Mahler vom Hotelfenster aus in New York beobachtet hatte. Wieder soll es Tod bedeuten.

Das *Finale* schleppt sich zunächst weiter durch diesen Klangraum des Todes, wo in den Hörnern auch die Melodie aus dem *Purgatorio* anklingt. Dann aber greift sie die Flöte auf und verwandelt sie in einen in lichten Höhen schwebenden Gesang. Die Flöte ist schon im *Adagio* der Dritten mit »Liebe« konnotiert, und auch hier schwingt sicher diese Bedeutung mit. Wie aus sternenweiter Ferne kommt die Musik näher. Unter zahlreichen Zitaten und Rückbezügen, in einer großen, freien, epischen Form entwickelt sich der Schlusssatz, erzählt von vergangenem Glück und singt von zukünftigen Hoffnungen. Doch damit ist es noch nicht getan. Die gedämpfte Trommel schlägt erneut zu, die Dämonen der Vergangenheit treten wieder in Erscheinung, die Melodie wird dramatisch bedrängt. Selbst der Katastrophenklang des *Adagios* bricht noch einmal herein. Aber genau dieser Rückbezug bringt auch die Lösung, denn die melodischen Kräfte gewinnen die Überhand, und die Musik findet zurück in den »Hafen« der Grundtonart Fis-Dur. Immer mehr dünnt sich der Satz aus, doch diesmal ist es kein Zerfallsprozess wie im *Adagio*, sondern ein uneingeschränktes Happy End. Wo sich die Melodie zu erlöster Ruhe bettet, schrieb Mahler unter die Noten: »für dich leben! für dich sterben«. Und unter dem letzten leidenschaftlich aufglühenden Ton, noch einmal die Initiale der Melodie, steht groß »Almschi!«.

Wie fertig ist Mahlers Zehnte?

Zur »Konzertfassung des Entwurfs« von Deryck Cooke

Jörg Handstein

Was man als Mahlers Zehnte Symphonie zu bezeichnen geneigt ist, besteht aus 174 Seiten mit Noten beschriebenem Papier. Die Partitur reicht nur bis Takt 30 des dritten Satzes, und selbst sie bleibt ein bloßer Entwurf, an dem Mahler noch erheblich gefeilt hätte. Der Rest besteht nur mehr aus einem so genannten »Particell«. Auf zumeist vier Notenzeilen sind die Hauptstimme, das Bassfundament, das harmonische Grundgerüst und einzelne Nebenstimmen skizziert. Instrumente werden selten bezeichnet. Manchmal läuft nur eine einzige Stimme weiter, aber der Verlauf reißt bis zum Schluss nicht ab: Insoweit ist zumindest die Skizze »fertig«.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen in England und den USA erste Versuche, daraus eine Partitur zu erstellen. Mehrere solcher Bearbeitungen sind bis heute entstanden. Aber nur die von Deryck Cooke konnte sich allgemein durchsetzen. Cooke (1919 –1976) wollte zunächst Pianist (mit kompositorischen Ambitionen) werden, bevor er sich nach 1945 in Cambridge ganz der Musikwissenschaft verschrieb. Auch der Musikvermittlung an breitere Publikumsschichten widmete er sich gerne. Zu Mahlers 100. Geburtstag 1960 schrieb er für die BBC eine Sendung über die Zehnte mit Musikbeispielen. Dabei fing er Feuer und arbeitete schließlich das gesamte Material aus. Unter Beihilfe der Komponisten Berthold Goldschmidt sowie Colin und David Matthews verfeinerte er bis 1976 die Partitur immer weiter. Cooke kam es nicht darauf an, das Werk zu vollenden. Er zügelte seine Kreativität, komponierte wenig dazu, ergänzte allenfalls Harmonien, Füll- und Nebenstimmen. Seine Instrumentation sollte Mahlers Farbpalette nachempfinden, gewissermaßen die von der Skizze umrissenen weißen Flächen füllen – ohne das Gemälde damit fertigzustellen. Den Entwurf, nicht das Werk selbst, wollte Cooke aufführungsreif machen. Der englische Titel bezeichnet seine Bearbeitung korrekt: »A performing version of the draft for the Tenth Symphony«. Vor allem die Particell-Sätze klingen nach wie vor unvollendet, ohne Mahlers stets neu sprießende Details und Varianten, ohne seine vielfach verflochtenen Polyphonien und Erzählstränge. Man sollte sich bewusst sein, dass man insgesamt nicht »Mahlers Zehnte« hört,

sondern ihr von Cooke glanzvoll illustriertes Zwischenstadium. Aber auch das bleibt faszinierend. Es ist ein wenig so, als würde man in Mahlers Komponierhäusl hineinlauschen ...

BIOGRAPHIEN

Veronika Eberle

Veronika Eberle, geboren in Donauwörth, studierte bereits mit zehn Jahren als Jungstudentin bei Olga Voitova am Richard-Strauss-Konservatorium in München und anschließend bei Ana Chumachenco an der Hochschule für Musik und Theater München. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie 2006 mit Beethovens Violinkonzert bei den Salzburger Osterfestspielen mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle. Weitere Glanzlichter ihrer bisherigen Laufbahn waren Konzerte mit dem Boston und dem London Symphony Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Seoul Philharmonic Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich sowie den Münchner Philharmonikern und dem Münchener Kammerorchester. Erst kürzlich feierte sie große Erfolge mit ihren Debüts beim Bayerischen Staatsorchester mit dem Ersten Violinkonzert von Bartók unter Heinz Holliger, beim Philadelphia Orchestra mit Mendelssohns Violinkonzert und beim Philharmonischen Staatsorchester Hamburg mit dem C-Dur-Violinkonzert von Haydn unter Kent Nagano. Mit Soloabenden begeisterte Veronika Eberle zuletzt das Publikum in London (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall), München (Herkulesaal), Amsterdam (Concertgebouw) sowie beim Lucerne Festival. Die Geigerin ist ebenso eine begeisterte Kammermusikerin. Sie musiziert mit Künstlern wie Mitsuko Uchida, Nils Mönkemeyer, Lars Vogt, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Renaud Capuçon und Antoine Tamestit. 2016 ging sie im Rahmen eines großen Kammermusikprojekts mit der Sopranistin Anna Prohaska auf Tournee. Die junge Musikerin wurde in ihrer musikalischen Laufbahn von mehreren renommierten Stiftungen unterstützt, darunter die Nippon Foundation, der Borletti-Buitoni Trust, die Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solisten, die Deutsche Stiftung Musikleben und die Jürgen Ponto-Stiftung. 2003 gewann sie den Ersten Preis des Internationalen Yfrah-Neaman-Wettbewerbs und erhielt zudem die Publikumspreise des Schleswig-Holstein Musik Festivals und der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. Von 2010 bis 2012 war sie in der Reihe »Junge Wilde« des Konzerthauses Dortmund zu hören und wurde 2011 bis 2013 als »New Generation Artist« auf BBC 3 präsentiert. Zu den Höhepunkten ihrer aktuellen Konzertengagements zählen Bergs Violinkonzert innerhalb der *Lulu*-Produktion an der Hamburgischen Staatsoper sowie Schumanns Violinkonzert mit dem San Francisco Symphony Orchestra. Außerdem gibt sie mehrere Konzerte als »Artist in Residence« mit der Kammerakademie Potsdam, u. a. mit Beethovens Violinkonzert, bei dem sie gleichzeitig die Leitung übernimmt. Veronika Eberle spielt die im Jahr 1700 gebaute Stradivari Dragonetti, eine Leihgabe der Nippon Music Foundation.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde

es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »The world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

br-so.de facebook.com/BRSO Twitter: @BRSO

Yannick Nézet-Séguin

Eine Bilderbuchkarriere beförderte den 1975 geborenen Kanadier Yannick Nézet-Séguin in nur wenigen Jahren an die Spitze der jungen Dirigentengeneration. Nach seinem Studium am Conservatoire de musique du Québec in Montréal und am Westminster Choir College in Princeton sowie intensiven Anregungen durch Carlo Maria Giulini startete er seine Laufbahn in seinem Heimatland. Er ist seit 2000 Künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Orchestre Métropolitain de Montréal und stand am Pult aller großen kanadischen Orchester, bevor er 2004 erstmals in Europa dirigierte. Großes internationales Aufsehen erregte er 2008, als er bei den Salzburger Festspielen mit Gounods *Roméo et Juliette* debütierte. Im selben Jahr wurde er Musikdirektor des Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem er bis Ende der Spielzeit 2017/2018 vorstehen wird. Mit der Leitung des traditionsreichen Philadelphia Orchestra übernahm Yannick Nézet-Séguin 2012 ein weiteres, höchst prestigeträchtiges Amt. Aufgrund der überaus erfolgreichen Zusammenarbeit wurde sein Vertrag hier bereits bis 2026 verlängert. Darüber hinaus wird der begehrte Dirigent zu Beginn der Spielzeit 2020/2021 die Nachfolge von James Levine als Musikdirektor der New Yorker Metropolitan Opera antreten. Dort war er seit seinem Einstand mit *Carmen* (2009) mit *Otello*, *Don Carlo*, *Faust*, *La traviata* und *Rusalka* zu erleben. Auch von anderen großen Opernhäusern erhält Yannick Nézet-Séguin regelmäßig Einladungen: von der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, der Nederlandse Opera und der Wiener Staatsoper, an der er zuletzt mit Wagners *Lohengrin* begeisterte. 2011 begann er am Festspielhaus Baden-Baden seinen sieben Opern umfassenden Mozart-Zyklus, von dem bisher *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail* und *Le nozze di Figaro* auf CD erschienen sind. Als »Artist in Residence« war er ab 2013/2014 für drei Spielzeiten dem Konzerthaus Dortmund eng verbunden. Hier stellte er sich außer mit dem Philadelphia Orchestra auch mit dem Chamber Orchestra of Europe und dem London Philharmonic Orchestra vor, dessen Erster Gastdirigent er von 2008 bis 2014 war. Viele weitere renommierte Orchester zählen zu seinen Partnern, darunter die Berliner und die Wiener Philharmoniker sowie das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit dem er einen hochgelobten Konzertmitschnitt von Mahlers Erster Symphonie auf CD veröffentlichte. Bei seinem letzten Auftritt in München im November 2016 dirigierte er Beethovens Zweite und Mendelssohns Vierte Symphonie sowie das Erste Violinkonzert von Bartók. Yannick Nézet-Séguin erhielt zahlreiche Ehrungen, u. a. den Royal Philharmonic Society Award. *Musical America* kürte ihn zum »Artist of the Year 2016«.

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

DRUCK

alpha-teamDRUCK GmbH
Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

TEXTNACHWEIS

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 16./17. Januar 2014; Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Alina Seitz-Götz (Eberle), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester), Vera Baur (Nézet-Séguin).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel / G. Henle Verlag (Berg); © Associated Music Publishers / Faber Music Ltd (Mahler).