



Samstag 11.2.2017
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 Uhr

Sonntag 12.2.2017
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

2. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks

16 / 17

DANIEL NODEL

Violine

DAVID VAN DIJK

Violine

BENEDICT HAMES

Viola

SAMUEL LUTZKER

Violoncello

PHILIPP STUBENRAUCH

Kontrabass

LUKAS MARIA KUEN

Klavier

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN
Donnerstag, 23. Februar 2017, ab 20.03 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

Johannes Brahms

Klaviertrio c-Moll, op. 101

- Allegro energico
- Presto non assai
- Andante grazioso – Quasi animato
- Allegro molto

George Onslow

Streichquintett c-Moll, op. 38 (»De la balle«)

- Allegro moderato ed espressivo
- Minuetto non tanto presto (»Dolore«) – Trio (»Febbre e delirio«)
- Andante sostenuto (»Convalescenza«) –
- Finale. Allegro (»Guarigione«)

Pause

Franz Schubert

Klavierquintett A-Dur, D 667 (»Forellenquintett«)

- Allegro vivace
- Andante
- Scherzo. Presto – Trio
- Thema. Andantino – Variation I–V – Allegretto
- Allegro giusto

Kammermusik von Brahms, Onslow und Schubert

Zum Programm des heutigen Konzerts

Vera Baur

Hochrangige Kammermusik steht hinsichtlich der Vielfalt und Verschiedenartigkeit in Form und Ausdruck den größer dimensionierten Gattungen der Musik in nichts nach. Das zeigt das Programm des heutigen Konzerts gleich in mehreren Aspekten. Es vereint eines der beliebtesten, eingängigsten und unbeschwertesten Werke der Kammermusikliteratur mit einem besonders streng gearbeiteten, dunkel gefärbten, bisweilen herb und fast schmucklos wirkenden: Schuberts *Forellenquintett* mit dem c-Moll-Klaviertrio op. 101 von Brahms. Herrscht bei Brahms extreme motivische Verdichtung und Konzentration, strömen bei Schubert die immer neuen melodischen Einfälle wie aus einer nie versiegenden Quelle hervor. Und führt die kompositorische Ökonomie im Trio zu einer Verknappung der Form, zeigt sich im Quintett eine ungebremste Freude am weiten Aussingen und Wiederholen des überreichen Materials. Zu Brahms und Schubert gesellt sich ein Werk des heute zu Unrecht vergessenen, zu Lebzeiten aber hochgeschätzten und viel gespielten französischen Komponisten englischer Herkunft George Onslow, der nicht nur eine Randgattung der Kammermusik, das Streichquintett, zu hohen Ehren gebracht hat, sondern mit seinem heute aufgeführten Opus 38, dem so genannten *Kugel-Quintett (De la balle)*, auch den seltenen Pfad der programmatisch-autobiographischen Kammermusik beschritt. Bereits Beethoven hatte in seinem Streichquartett op. 132 aus dem Jahr 1825 diese Perspektive eröffnet und mit dem *Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* seine Heilung von schwerer Krankheit zum Thema gemacht. Ähnliches unternahm vier Jahre später George Onslow in seinem c-Moll-Quintett *De la balle*. Bei einem Jagdunfall war der Komponist von einer Kugel getroffen und lebensgefährlich verletzt worden. Er konnte sich nach langem Krankenlager

zwar wieder von der Verwundung erholen, verlor aber – für einen Musiker besonders tragisch – auf der betroffenen Seite sein Gehör.

Verbunden sind die Quintette von Onslow und Schubert durch eine instrumentatorische Besonderheit: den in der Kammermusik selten anzutreffenden Einsatz des Kontrabasses. In beiden Fällen verdankt sich dies eher äußeren Umständen als einem vorgefassten Plan. Schubert kam damit einem Wunsch des Steyrer Musikmäzens Sylvester Paumgartner nach, der ihn um die Komposition des *Forellenquintetts* ersucht hatte. Und Onslow wurde bei einer Aufführung seines Quintetts op. 32 in England Zeuge, wie der berühmte, zufällig anwesende Kontrabassvirtuose Domenico Dragonetti mit seinem Instrument die Stimme des Zweiten Cellos übernahm, weil der vorgesehene Musiker nicht erschienen war. Das Ergebnis überzeugte Onslow klanglich so sehr, dass er für seine Quintette fortan beide Besetzungen alternativ vorsah. Schon zwei Celli bieten – gegenüber der in Wien üblichen Streichquintett-Formation mit Verdopplung der Bratschen und nur einem Cello – eine größere melodische Freiheit für das Erste Cello. Wenn nun aber der Kontrabass die Fundamentstimme übernimmt und ihr einen eigenen klanglichen Charakter verleiht, kann sich das tenorale, sangliche Timbre des Cellos noch mehr entfalten – ein Umstand, der die ausübenden Cellisten Paumgartner und Onslow sehr erfreut haben dürfte.

»Besser als alle Photographien« Johannes Brahms' Klaviertrio Nr. 3 c-Moll, op. 101

Entstehungszeit

Sommer 1886 in Hofstetten bei Thun am Thunersee

Uraufführung

20. Dezember 1886 in Budapest mit Johannes Brahms (Klavier), Jenő Hubay (Violine) und David Popper (Violoncello)

Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Nach seiner Vierten Symphonie, uraufgeführt 1885 in Meiningen, schrieb Brahms nur noch ein Orchesterwerk, das Doppelkonzert für Violine und Cello op. 102. Sein symphonisches Schaffen sah der in seinen frühen Fünzigern stehende Komponist als erfüllt an und konzentrierte sich nun ganz auf die intimeren Formen der Kammer- und Klaviermusik. Hier fand er zu einer immer subtileren Kunst der motivischen Durcharbeitung und Substanzverwandtschaft, zu seinem kompositionstechnischen Vermächtnis, für das Schönberg später den Begriff der »Entwickelnden Variation« prägen sollte. Im glücklichen Sommer 1886, den Brahms in der »schönsten Wohnung, die er je gehabt« im schweizerischen Thun verbrachte, entstanden gleich drei Kammermusikwerke parallel: die Zweite Cellosonate F-Dur op. 99, die Zweite Violinsonate A-Dur op. 100 und das Dritte Klaviertrio c-Moll op. 101. Vielleicht dachte Brahms sich die drei Werke als zusammengehörige Trias, nicht im Sinne einer Einheit, sondern der planvollen Ausdifferenzierung in drei denkbar unterschiedliche Ausdruckswelten: kraftvoll-zupackend und euphorisch die Cellosonate, verträumt-lyrisch die Violinsonate und herbstlich-verhangen das Trio. Mit nur 20 Minuten Spielzeit zählt das Trio zu den kürzesten viersätzigen Sonatenzyklen in der Brahms'schen Kammermusik. Alles vollzieht sich in geballter Konzentration und auf engem Raum, dabei mit großer Wucht und bohrender Intensität. Auffallend ist der Kontrast zwischen den konflikt-haften, dramatisch aufgeladenen Ecksätzen und den deutlich beruhigten Binnensätzen. Dies spiegelt sich auch in der völlig unterschiedlichen Faktur des instrumentalen Satzes. Sind die Ecksätze getragen von einem massiven, fast orchestralen Klang mit vollgriffigem Klaviersatz und akkordischem Spiel der Streicher, finden die Mittelsätze zu einem zurückgenommenen und intimen Ton. Im zweiten Satz (*Presto non assai*), mehr schattenhaftes Intermezzo als Scherzo, spielen die Streicher durchgängig gedämpft (»con sordini«). Und im *Andante grazioso* entspinnt sich ein

anmutiger Dialog zwischen den beiden Streichern und dem Klavier, das zudem noch betörend süße Arpeggien ins Geschehen streut. Motivisch und in der Disposition der musikalischen Charaktere spinnt Brahms einen ungeheuer stringenten Bogen über die vier Sätze hinweg. Schon innerhalb des Kopfsatzes (*Allegro energico*) sind fast alle thematischen Gestalten voneinander abgeleitet. Die vier Anfangstakte mit ihrem Wechsel aus pathetischen Akkordschlägen und triolischen Figuren bilden das abstrakte Ausgangsmaterial für alles Weitere, und die Entwicklung wird weit mehr von Abwandlungen und Transformationen bestimmt als von Neuformulierungen. Nahezu jeder Takt ist thematisch durchdrungen, die Musik bleibt frei von jeglichem Leerlauf oder Beiwerk. Für Entspannung in dieser Sphäre unerbittlicher struktureller Arbeit sorgt das Seitenthema (»forte ma cantando«), das den Ton eines unschuldigen Wiener Walzers anschlägt, aber – selbstverständlich! – auch ein Derivat der Anfangstakte ist. Was sich hier andeutet, wird später fortgeführt: die Integration des Volkstümlichen und Eingängigen als Gegenkraft zu der Radikalität des geistigen Konzepts. Das *Andante grazioso* ist ein lieblich-tändelnder Zwiefacher, ein Rundtanz aus dem Alpenländischen mit charakteristischem Wechsel zwischen 3/4- und 2/4-Takt. Der Tanz ergeht sich in sanfter Dreiklangsmotivik und ungetrübter C-Dur-Freundlichkeit – »alles ist so holdselig-süß wie in einem Trivialroman der Zeit« (Karl Böhmer). Auch der Schlusssatz (*Allegro molto*), der an die grimmige Vehemenz des Kopfsatzes anknüpft und dessen Tonart c-Moll wieder aufnimmt, ist folkloristisch angehaucht, dieses Mal ungarisch. In der ausgedehnten Coda wird das ruppige Staccato-Hauptthema des Satzes ins »Espressivo« transformiert und nach C-Dur gewendet. Mit zarten Legato-Bögen versehen und in veränderter Rhythmisierung offenbart es sich jetzt als sanft-wiegender Tanz und verleiht diesem Schlussabschnitt einen übergeordneten Sinn: Das herbe c-Moll befreit sich nach C-Dur, das Tänzerische läutert den strengen Stil.

Wie immer nach Fertigstellung einer wichtigen Komposition gewährte Brahms seinen engsten Freunden Einblick in die Partitur. Die Reaktionen über das neue Trio waren überaus positiv. Bezeichnende Worte fand Elisabeth von Herzogenberg: »Es ist besser als alle Photographien und so das eigentliche Bild von Ihnen.« Und tatsächlich stellt man sich Brahms gerne vor wie das c-Moll-Trio: streng und gefühlvoll, intellektuell und empfindsam zugleich.

»Französischer Beethoven«

George Onslow und sein Streichquintett c-Moll, op. 38 (*De la balle*)

Entstehungszeit

1829, das *Menuett* trägt den handschriftlichen Eintrag »Chalandrat 13. 7me 1829«

Widmung

Dem mit Onslow befreundeten französischen Cellisten Louis-Pierre Norblin (1781–1854)

Uraufführung

Nicht bekannt

Lebensdaten des Komponisten

27. Juli 1784 in Clermont-Ferrand – 3. Oktober 1853 in Clermont-Ferrand

Als das Pariser Verlagshaus Pleyel 1830 alle bis dahin komponierten Streichquartette und -quintette George Onslows in einer Sammeledition herausgab – inklusive Porträt des Komponisten und Faksimile-Seite des Quintetts op. 38 –, schien man sich der Absatzfähigkeit der Ausgabe gewiss zu sein: »Da der ständig wachsende Erfolg, den die Werke von Herrn G. Onslow erzielen, ihm zu europäischem Ruhm verholfen hat, meinten wir, mit einer Neuveröffentlichung seiner Quintette und Quartette für Streichinstrumente einen lang gehegten Wunsch wahrer Musikliebhaber zu erfüllen.« Der von Pleyel als »unser französischer Beethoven« apostrophierte Onslow hatte mit seinem Œuvre gleich in zweifacher Hinsicht eine Lücke geschlossen. Zum einen bediente er mit seiner anspruchsvollen Kammermusik ein Genre, das im opernaffinen Frankreich sonst wenig gepflegt wurde, zum anderen konnte er sich, gerade ab den 1830er Jahren, als nach dem

Tod Beethovens und Schuberts wichtige kammermusikalische Stimmen verstummt waren, als eine der maßgeblichen Größen sowohl für das gehobene häusliche Musizieren als auch für den Konzertsaal etablieren. Seine Streichquartette und -quintette – die Hauptleistung seines Schaffens – standen um die Jahrhundertmitte gleichberechtigt neben den großen Werken der Kammermusik von Haydn bis Schumann und wurden in Deutschland ebenso gerne gespielt wie in seiner französischen Heimat. Mendelssohn und Schumann zählten zu Onslows Bewunderern, und einschlägige Fachorgane wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* brachten regelmäßig Besprechungen seiner neuesten Kompositionen. Anlässlich des Quintetts op. 38 lobte der Rezensent der *AmZ* die »Deutlichkeit ohne Trockenheit, Natürlichkeit ohne Ueberspannung«, die dieses Werk ebenso wie seine früheren auszeichneten. Der deutsche Musikschriftsteller und Lexikograph Gustav Schilling nannte Onslow 1842 gar einen »der genialsten und fruchtbarsten Komponisten der neueren Zeit«.

Onslows Lebensweg darf – bis auf den erlittenen Jagdunfall – als glücklich bezeichnet werden. Sein Vater war Spross einer altenglischen Adelsfamilie, musste sein Heimatland wegen eines Gesellschaftsskandals aber verlassen. Er ließ sich in Frankreich nieder und heiratete eine Adlige aus der Auvergne. Der 1784 in Clermont-Ferrand geborene Sohn George konnte auf den Gütern der Familie ein materiell sorgloses Leben als Landedelmann führen und sich ganz den schönen Künsten widmen. Er lernte Cello, um mit Freunden die Kammermusik Boccherinis, Haydns, Mozarts und Beethovens spielen zu können. Später studierte er Klavier bei Jan Ladislav Dussek und Johann Baptist Cramer in London, ab 1808 Komposition bei Anton Reicha in Paris. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich das Komponieren aber bereits auf autodidaktischem Wege erschlossen und seine drei Quintette op. 1 veröffentlicht. Einer festen musikalischen Erwerbstätigkeit musste er nicht nachgehen, aber mit vielen Ehrenmitgliedschaften, u. a. in der Philharmonic Society in London, in der Académie des Beaux-Arts in Paris und in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wurde ihm hohe öffentliche Wertschätzung zuteil.

Vielleicht war es Onslows kosmopolitischer, die Stile der Zeit integrierender Geist, der seinen Werken eine so große Beliebtheit und weite Verbreitung in ganz Europa bescherte. Der Formenkanon der deutsch-österreichischen Kammermusik bildete den lebenslangen Bezugspunkt, zugleich verarbeitete er aber auch französische Vorbilder wie den Typus des »Quatuor concertant« und des »Quatuor brillant«. Urd er trat das Erbe Luigi Boccherinis an, der ab den 1770er Jahren für den spanischen Hof weit über 100 Streichquintette komponiert und dabei die Besetzung mit zwei Celli bevorzugt, ja wahrscheinlich sogar erfunden hatte, war er doch – selbst ein begnadeter Cellovirtuose – aufgefordert worden, sich der festen Quartettformation des Infanten Don Luis anzuschließen. Durch die zahlreichen Drucke von Boccherinis Quintetten in Pariser Verlagen konnte Onslow in Frankreich leicht mit dessen Werken bekannt werden.

Das c-Moll-Streichquintett *De la balle* op. 38 entstand im Sommer 1829. Als Onslow im Juli von dem folgenschweren Schuss getroffen wurde, war der erste Satz jedoch bereits vollendet. Er steht also als einziger der vier Sätze in keinem Zusammenhang mit dem Ereignis, und dennoch schließt sich das Werk zu einem stimmigen Gefüge zusammen. Schon der Rezensent der *AmZ* betonte, dass »der richtige Tact des Componisten sich nicht verleiten liess, in seinen Schilderungen die Linie zu überschreiten, die das Schöne durch Spielerey carrikiert« und dass »der Gang seiner geschichtlichen Darstellung die freye Bewegung der Töne nicht so weit einengte, daß der klare Tonzusammenhang darunter gelitten und von seiner selbständigen Unabhängigkeit etwas verloren hätte«. Mit anderen Worten: Trotz der programmatischen Ausrichtung seines Quintetts fühlte sich Onslow der Erfüllung der autonomen musikalischen Formen verpflichtet. So passte er seine Erzählung in die aus dem Sonatenzyklus bekannte Folge von Menuett (*Dolore / Schmerz*) mit Trio (*Febbre e delirio / Fieber und Delirium*), innigem langsamen Satz (*Andante sostenuto – Convalescenza / Genesung*) und Sonatensatz-Finale (*Guarigione / Erholung*) ein, wobei man den zweiten Satz, das Menuett, sicher als das affektive Zentrum des Geschehens betrachten darf. Hier wird der Kern der Geschichte ausgetragen, jedoch keineswegs äußerlich-illustrativ, sondern mit allen bekannten Topoi der musikalischen Schmerzzeichnung. Grelle Piano-

Forte- und Crescendo-Decrescendo-Kontraste, scharfe Dissonanzen, verminderte Septakkorde, chromatisch absteigende Linien, Seufzer-Figuren, Synkopen, bohrende Ostinati und extreme dynamische Ereignisse (»il più forte possibile«) – Onslow fährt alles auf, was das Klangarsenal zu bieten hat, um maximale Verstärkung und Unruhe hervorzurufen. Melodische Elemente oder greifbare Themen haben hier keinen Platz. Durch seinen kundigen Rückgriff auf die musikalische Affektenlehre hebt Onslow das Geschehen zugleich auf eine objektive Ebene: Hier geht es weniger um ein persönliches Erlebnis als um die abstrakte Darstellung eines Zustandes von höchster Erregung und Verunsicherung. So sehr dieses *Menuett* das musikalische Extrem sucht, so freundlich gibt sich das Umfeld, in das es gebettet ist. Zwar zeigt auch der c-Moll-Kopfsatz (*Allegro moderato ed es-pressivo*) Momente dramatischen Ausdrucks, doch spätestens ab dem Seitensatz mit dem berücksichtigenden »dolce con espressivo«-Thema im Cello wendet sich der Satz ins Melodische. Vor allem die federführende Erste Geige besticht durch Klangschönheit, Eleganz und schmeichelnde Linien, die an den Ton der Violinkonzerte von Louis Spohr erinnern. Zur gänzlichen Besänftigung kommt die Musik im *Andante sostenuto*, das mit seiner wehevollen Ruhe und Innerlichkeit an die Aura von Beethovens *Heiligem Dankgesang* anknüpft. Hier wie dort lautet die Vortragsbezeichnung »sotto voce« (wörtlich »unter der Stimme«, sinngemäß »mit leiser Stimme«). Onslow lässt die fünf Streicher zudem »con sordini« spielen. Die Freude über das wiedergewonnene Leben feiert schließlich das *Finale* mit quirligen Sechzehntelläufen, fröhlich hüpfender Staccato-Motivik und einem erneut in melodischem Glück schwelgenden »dolce«-Seitenthema. Das c-Moll-Quintett sei Onslow »theuer zu stehen gekommen«, hielt der französische Komponistenkollege Jacques Fromental Halévy in seinen 1855 veröffentlichten *Notizen zu Onslow* fest. Doch habe er oft gesagt, »dass er um Alles in der Welt nicht wünschte, es nicht geschrieben zu haben«.

Nachhall eines unbeschwerten Sommers **Franz Schuberts *Forellenquintett* A-Dur, D 667**

Entstehungszeit

Vermutlich im Sommer/Herbst 1819 in Steyr und Wien

Widmung

Sylvester Paumgartner

Uraufführung

Wahrscheinlich Ende 1819 in Steyr im privaten Rahmen im Hause Sylvester Paumgartners

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 in Wien – 19. November 1828 in Wien

Das *Forellenquintett* ist »so hell, strahlend und musikselig wie kaum ein zweites unter den reifen Werken Schuberts« (Karl Böhmer). Die frohgemute Stimmung der Sommerwochen 1819, in denen die Idee zu diesem Stück keimte, scheint sich tief in die Partitur eingraviert zu haben. Der Sänger Johann Michael Vogl hatte Schubert eingeladen, ihn in seine Heimatstadt Steyr in Oberösterreich zu begleiten, wo die beiden zwei Monate mit angenehmsten Tätigkeiten und Zerstreungen verbrachten. Schubert logierte im Hause des Onkels seines ehemaligen Konvikt-Mitschülers Albert Stadler, und unter demselben Dach wohnten »8 Mädchen, beynahe alle hübsch. Du siehst, daß man zu thun hat«, so Schubert an seinen Bruder Ferdinand. Man unternahm Landpartien in der »über allen Begriff schönen« Gegend und musizierte in den Hauskonzerten des kunstaffinen Bürgertums. Vogl verfolgte sicher auch den Hintergedanken, Schubert dort in die einschlägigen Kreise einzuführen. Bei einer dieser Soireen ließ sich der Bergwerksdirektor und Amateurcellist Sylvester Paumgartner Schuberts Lied *Die Forelle* vortragen und war davon so »entzückt«, dass er sich von Schubert ein größeres Kammermusikwerk darüber wünschte, und zwar explizit ein Quintett in der »Instrumentierung des damals noch neuen Hummelschen Quintettes, recte Septuors«. Gemeint war damit das Septett op. 74 von Johann Nepomuk Hummel aus dem Jahr 1816,

das auch in einer Quintettfassung, eben mit Kontrabass, erschienen war. Ob Schubert das *Forellenquintett* noch in Steyr oder später in Wien in Angriff nahm und vollendete, ist nicht genau bekannt, da das Autograph verschollen ist. Fest steht jedenfalls, dass Schubert Paumgartners Begeisterung für sein Lied *Die Forelle* kaum schöner hätte würdigen können als mit dem Variationensatz (*Andantino*) seines A-Dur-Quintetts. Er entnahm dem Lied nur die Melodie der ersten Strophe und legte den Charakter des Satzes damit ganz auf unbeschwerter Volkstümlichkeit fest. Der explizite Nebensinn, den das Lied – sowohl im Text als auch in der Vertonung – durch den Fang und das Ende der Forelle trägt, wird ausgelassen, und so sollte man auch den kurzen dramatischen Ausbruch der 4. Variation (*Minore*) nicht überbewerten. Eine Moll-Variation in einem Variationensatz ist grundsätzlich geboten, und Schubert gewährt der Trübung auch keinen allzu großen Raum. Vielmehr legt er alles auf klangschöne und kunstvolle Umrandung der schlichten Melodie an, so dass der Hörer von immer neuen Auszierungen und Arabesken umschmeichelt wird. Als besondere Pointe reicht Schubert im letzten Abschnitt (*Allegretto*) die originale Klavierbegleitung des Liedes mit ihren charakteristischen Sextolen nach. Der heitere Tonfall dieses *Andantino*, das an vierter Stelle des Zyklus steht und die traditionelle Viersätzigkeit um einen Satz erweitert, scheint zugleich den Rest des Werkes vorgeprägt zu haben. Die Verbindung von liedhaftem Zuschnitt der Themen, meisterhafter kompositorischer Ausgestaltung und unkomplizierten Strukturen findet sich in allen Sätzen. Mit größter Mühelosigkeit breitet Schubert seine Formen aus, so dass nichts von dem Glück des ungebrochenen melodischen Fließens und den Klangreizen, die sich aus den verschiedenen Kombinationen der fünf Instrumente ergeben, ablenkt. Exponiert sind Violine und Klavier, die sich das thematische Material immer wieder in endlosen, liebevollen Dialogen zuspielden. Aber auch die tieferen Streicher haben dankbare Auftritte, etwa das Cello im Seitenthema des ersten Satzes (*Allegro vivace*) und der 5. Variation des Liedsatzes oder Bratsche und Cello, die im zweiten Satz (*Andante*) mit seinem weiten Modulationsgang klanglich besonders zur Geltung kommen. Und der Kontrabass? Er steuert eine ganz eigene Farbe bei, schließt das Fundament nach unten auf und wird meist eigenständig, nur gelegentlich in Oktavierung mit der Cellostimme, geführt. Wo die Musik mal kräftig zupackt oder orchestrale Fülle entfaltet – etwa im tänzerischen letzten Satz (*Allegro giusto*) –, verdankt sich die Wucht des Klangs auch seiner Tiefe und seinem Volumen. Konzertante Qualitäten hingegen entfaltet das Klavier mit seinen perlenden Läufen und der permanenten Präsenz in der Melodiebildung. Eine Besonderheit ist die häufige Parallelführung der beiden Hände in Oktaven ohne alle harmonischen Füllstimmen, dank derer der Klaviersatz immer durchsichtig und klar bleibt. Er ist, bei aller Virtuosität, filigran und anmutig – auch dies eine der unzähligen Herrlichkeiten von Schuberts *Forellenquintett*.

BIOGRAPHIEN

Daniel Nodel

Daniel Nodel wurde 1968 in Minsk geboren. Seinen ersten Violinunterricht erhielt er an der Spezialschule für musikalisch begabte Kinder in seiner Heimatstadt. Nach der Einwanderung nach Deutschland 1980 nahm er Unterricht bei Irina Goldstein und studierte bei Jens Ellermann in Hannover, seinem Vater Roman Nodel und Josef Gingold an der Indiana University in Bloomington. Er erhielt mehrere Preise beim Wettbewerb »Jugend musiziert« und beim Rodolfo-Lipizer-Wettbewerb im italienischen Gorizia. Zudem war er Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes sowie des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD). Weitere musikalische Impulse erhielt Daniel Nodel von Dorothy DeLay, Ruggiero Ricci, Felix Andrievsky und Walter Trampler (Viola). Von 1993 bis 1998 war er Mitglied des Pittsburgh Symphony Orchestra. Danach wechselte er zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Als Solist und Kammermusiker ist er in vielen Ländern Europas und in den USA aufgetreten, u. a. mit dem Minsker

Philharmonischen Orchester und dem Pittsburgh Symphony Orchestra. Außerdem ist er als Dozent beim Bayerischen Landesjugendorchester tätig.

David van Dijk

David van Dijk wurde 1976 im niederländischen Dirksland geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht im Alter von acht Jahren. Er studierte am Musikkonservatorium in Utrecht bei Lex Korff de Gidts und Viktor Liberman, bei dem er 1998 sein Künstlerisches Diplom ablegte. Weitere Studien bei Mark Lubotsky an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, bei Ilya Grubert am Konservatorium in Rotterdam (Konzertexamen 2001) und bei Werner Hink am Konservatorium in Wien schlossen sich an. Er gewann verschiedene Erste und Zweite Preise bei nationalen Wettbewerben, 1995 wurde ihm der »Zilveren Vriendenkrans« des Concertgebouworkest Amsterdam zuerkannt. David van Dijk war Mitglied im Jugendorchester der Niederlande, im European Community Youth Orchestra sowie im Gustav Mahler Jugendorchester und spielte von 1999 bis 2001 auf der Position des Konzertmeisters im Rotterdam Young Philharmonic Orchestra unter Hans Vonk. 2001 nahm er ein zweijähriges Studium an der Orchesterakademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks auf, dem er seit 2003 als festes Mitglied der Zweiten Geigen angehört. Daneben ist David van Dijk ein passionierter Kammermusiker und spielt regelmäßig im Kammerorchester des Symphonieorchesters. 2010 gründete er, gemeinsam mit Orchesterkollegen, das Barock-Ensemble L'Accademia Giocosa, das auf Originalinstrumenten musiziert. David van Dijk ist auch als Pädagoge tätig, u. a. als Dozent für Violine und Kammermusik beim Bayerischen Landesjugendorchester und dessen Kammerakademie sowie an der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Benedict Hames

Benedict Hames wurde 1976 in England geboren, 1981 übersiedelte er mit seiner Familie nach Australien. Ersten Geigen-Unterricht erhielt er im Alter von sechs Jahren. Seine Lehrer in Sydney waren u. a. Alice Waten und später Charmian Gadd, die ihn 1994 zu einem Wechsel zur Viola anregte. Von 1995 bis 1998 absolvierte er ein Bratschenstudium am Sydney Conservatorium of Music bei Esther van Stralen. Noch während seines Studiums wurde Benedict Hames von der Sydney Opera als Tuttist engagiert. 1998 rückte er dort zum Stellvertretenden Solo- und 2003 zum Solo-Bratscher auf. Außerdem konzertierte er mit dem Sydney Symphony Orchestra, dem Australian Chamber Orchestra und deFilharmonie in Antwerpen. 2004 wurde Benedict Hames Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, im April 2009 übernahm er die Position des Stellvertretenden Solo-Bratschers.

Samuel Lutzker

Samuel Lutzker ist seit Frühjahr 2014 Mitglied der Cellogruppe im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er studierte in Berlin und Weimar bei Jens Peter Maintz und Wolfgang Emanuel Schmidt und erhielt wichtige Impulse in Meisterkursen bei namhaften Musikern wie Lynn Harrell, Steven Isserlis, Heinrich Schiff, David Geringas, Frans Helmerson und Eberhard Feltz. Als Solist konzertierte Samuel Lutzker u. a. mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester Pforzheim, der Slowakischen Sinfonietta, den Budapest Strings und der Kammerphilharmonie Berlin-Brandenburg. Seit 2010 ist Samuel Lutzker Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, seit 2012 der rheinland-pfälzischen Landesstiftung Villa Musica. Zahlreiche Wettbewerbserfolge begleiteten seine bisherige Laufbahn, so war er Preisträger u. a. beim Bodensee-Musikwettbewerb, beim Chatschaturjan-Wettbewerb in Armenien und beim Wettbewerb der Sinfonima-Stiftung.

Einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit bildet die Kammermusik, in verschiedenen Ensembles hat er in Europa und Asien an Konzerten und CD-Aufnahmen mitgewirkt. Regelmäßige Kammermusikauftritte mit Professoren der Wuppertaler und Kölner Musikhochschulen sowie Einladungen zum Kammermusikfestival Prussia Cove in Cornwall waren prägende Inspirationsquellen. Samuel Lutzker spielt auf einem Instrument von Jean-Baptiste Vuillaume, das ihm von der Stiftung Villa Musica zur Verfügung gestellt wird.

Philipp Stubenrauch

Philipp Stubenrauch, 1978 in Mainz geboren, begann als Sechsjähriger mit dem Klavierspiel, mit 13 hielt er zum ersten Mal einen Kontrabass in den Händen. Nach dem Abitur studierte er zu-nächst an der Musikhochschule Frankfurt bei Günter Klaus, danach in München an der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Schließlich führte ihn sein Studium nach Genf, wo er der Solistenklasse von Franco Petracchi angehörte. 2004 schloss er in Frankfurt sein Diplomstudium ab und wurde kurz darauf als Solo-Kontrabassist ins Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks engagiert, mit dem er unter Leitung von Chefdirigent Mariss Jansons Kontrabasskonzerte von Johann Baptist Vanhal und Giovanni Bottesini auführte. Philipp Stubenrauch gewann u. a. zweimal den Bundeswettbewerb »Jugend musiziert«, einen Zweiten Preis beim Júlio-Cardona-Wettbewerb in Portugal und wurde 2005 beim Internationalen Instrumentalwettbewerb Markneukirchen ausgezeichnet. Orchestererfahrung sammelte er im Bundesjugendorchester, in der Jungen Deutschen Philharmonie und im Gustav Mahler Jugendorchester. Inzwischen ist er selbst regelmäßig als Dozent beim Bayerischen Landesjugendorchester tätig. Darüber hinaus unterrichtet er an der Akademie des Symphonieorchesters, an der Münchner Musikhochschule und wird zu Meisterkursen in aller Welt eingeladen. Er ist Mitbegründer des Ensembles nonSordino und Mitglied im Ensemble Clemente. Weitere Kammermusikpartner sind Valery Afanassiev, Maria João Pires und Maximilian Hornung. 2014 ist eine CD mit Kammermusik-Ersteinspielungen von Sofia Gubaidulina erschienen, auf der er mit Wen-Sinn Yang, Franz Halász und Hariolf Schlichtig zu hören ist. Philipp Stubenrauch spielt ein Instrument von Giuseppe Guaragnini, erbaut 1780 in Como.

Lukas Maria Kuen

Lukas Maria Kuen, geboren 1974 in Erlangen, hat sich seit Jahren als vielseitiger Pianist und Kammermusikpartner namhafter Künstler etabliert. Seine Studien in den Fächern Klavier, Liedbegleitung und Kammermusik absolvierte er in München und schloss sie in den Meisterklassen von Michael Schäfer und Helmut Deutsch ab. Außerdem besuchte er Meisterkurse u. a. von Irwin Gage, Klaus Schilde, András Schiff und Menahem Pressler. 1999 erhielt Lukas Maria Kuen ein Stipendium der Stiftung Villa Musica des Landes Rheinland-Pfalz, 2000 wurde er in die Förderung »Live Music Now« von Sir Yehudi Menuhin aufgenommen. Auch als Preisträger mehrerer Wettbewerbe konnte er international auf sich aufmerksam machen: Für die beste Liedbegleitung wurde er 2000 beim Paula-Salomon-Lindberg-Wettbewerb in Berlin und in der Kategorie Klaviertrio 2004 beim Alice-Samter-Kammermusikwettbewerb ebenfalls in Berlin ausgezeichnet. Weitere Preise gewann er 2002 bei den Max-Reger-Tagen in Weiden, 2003 beim Wolfgang-Jacobi-Wettbewerb für Kammermusik der Mo-derne in München sowie im selben Jahr beim Wettbewerb »Franz Schubert und die Musik der Moderne« in Graz. Beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München wurde er zum offiziellen Begleiter berufen. Seit Beginn der Spielzeit 2010/2011 ist Lukas Maria Kuen Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Er hat eine Dozentenstelle an der Hochschule für Musik und Theater in München inne und arbeitet als Pianist regelmäßig bei den Bamberger Symphonikern und den Münchner Philharmonikern.

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

Vera Baur: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© G. Henle Verlag, München (Brahms); © KammerMusikVerlag Peter Hehenwarter,
Wegscheid (Onslow); © Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert).