

RB

**Samstag 9.3.2019**  
**Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz**  
**20.00 Uhr**

**Sonntag 10.3.2019**  
**Evangelische Akademie Tutzing**  
**18.00 Uhr**

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

**18/19**

JEHYE LEE  
Violine

KORBINIAN ALTENBERGER  
Violine

BENEDICT HAMES  
Viola

JAN MISCHLICH-ANDRESEN  
Violoncello

JAKA STADLER  
Violoncello

**ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS TUTZING**  
Donnerstag, 21. März 2019, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

## PROGRAMM

### Johann Sebastian Bach

Contrapunctus 1–4 aus »Die Kunst der Fuge«, BWV 1080  
Fassung für Streichquartett

### Béla Bartók

Streichquartett Nr. 4, Sz 91

- Allegro
- Prestissimo, con sordino
- Non troppo lento
- Allegretto pizzicato
- Allegro molto

Pause

### Franz Schubert

Streichquintett C-Dur, D 956

- Allegro ma non troppo
- Adagio
- Scherzo. Presto – Trio. Andante sostenuto
- Allegretto

## Reiche Harmonien, fließender Gesang

### Zum Programm des heutigen Konzerts

Harald Hodeige

Kaum zu glauben, aber wahr: Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, das »Gipfelwerk abstrakter, architektonischer Kompositionskunst« (Edwin Fischer), hatte bei den Zeitgenossen ein so geringes Echo, dass die Druckplatten der Erstaussgabe bald im Altmetall landeten. Nachdem die Mitte 1751 erschienene Partitur sowie eine bis auf das Titelblatt unveränderte zweite Auflage zwei Jahre später kaum auf Interesse gestoßen waren, ließ Carl Philipp Emanuel Bach ein Verkaufsangebot für die Kupferplatten in den *Historisch-Kritischen Beyträgen* des berühmten Fugentheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg erscheinen. Ein Käufer fand sich nicht, weshalb das Kupfer schließlich eingeschmolzen wurde und Bachs unvollendetes Opus ultimum, an dessen Druckvorbereitung er noch intensiv mitgearbeitet hatte, in Vergessenheit geriet. »[...] diese Bachische Kunst der Fuge war doch für die große Welt zu hoch; sie mußte sich in die kleine, mit sehr wenigen Kennern bevölkerte Welt zurückziehen«, schrieb Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 erschienenen Bach-Biographie. Marpurg, der zweifellos zu den »sehr wenigen Kennern« gehörte, resümierte: »Gerade zur Zeit [...], als die leichte Melodiemacherey überhand nahm, und man der schweren Harmonien überdrüssig ward: war der seel. Herr Capellmeister derjenige, der ein kluges Mittel zu ergreifen wusste, und mit den reichsten Harmonien einen angenehmen und fließenden Gesang verbinden lehrte.«

Als sich Franz Schubert 1824 intensiv mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs auseinanderzusetzen begann (wozu er durch die »Concerte alter Musik« im Haus des Hofkriegsrats Raphael Georg Kiesewetter von Wiesenbrunn angeregt worden war), musste er auf das Studium der *Kunst der Fuge* verzichten, da das Werk erst genau hundert Jahre später wiederentdeckt wurde (1924).

Seine intensive Beschäftigung mit der Musik des Leipziger Thomaskantors und dem Kontrapunkt der Vorklassik hinterließ dennoch deutliche Spuren, vor allem in seinen geistlichen Kompositionen. Béla Bartók wiederum, der bereits als junger Pianist regelmäßig Bach-Fugen spielte und dessen eigene polyphone Begabung sich erstmals in seinen 1926 entstandenen *Neun kleinen Klavierstücken* niederschlug, bekannte im September 1928 nach Vollendung seines Vierten Streichquartetts in einem Interview: »In meinen neueren Werken verwende ich mehr Kontrapunkt als früher. So vermeide ich wieder die Formeln des 19. Jahrhunderts, die vorwiegend homophoner Art waren. [...] Ich habe die vorklassischen Kontrapunktisten studiert, die für Orgel und Cembalo schrieben, und ich habe vor, die Partituren der alten Vokalkontrapunktisten zu lesen. Denn ich beabsichtige, immer ein Lernender zu bleiben.«

## Opus ultimum: Johann Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge*

### Entstehungszeit

Vor 1742, revidiert um 1745 und 1748–1750

### Uraufführung

Nicht bekannt

### Lebensdaten des Komponisten

21. März 1685 in Eisenach – 28. Juli 1750 in Leipzig

Möglicherweise noch während der Arbeit am zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* begann Johann Sebastian Bach ein Werk zu konzipieren, das nicht auf einer ausgeprägten Vielfalt an Tonarten, Formen und Gattungsbezügen in paarweisen Präludien und Fugen beruht, sondern – ausgehend von einem einzigen Thema und im Rahmen einer einheitlichen Tonart – die Möglichkeiten des kontrapunktischen Komponierens systematisch auslotet. Angeregt wurde dieser Zyklus, der in der autographen Reinschrift der Erstfassung im Nachtrag als *Die Kunst der Fuga* bezeichnet wird, möglicherweise durch Johann Mattheson, in dessen *Vollkommenem Capellmeister* es heißt: »Von Doppelfugen mit dreien Subjekten ist, so viel man weiß, nichts anders im Kupffer-Druck herausgekommen, als mein eigenes Werck unter dem Namen: *Der wohlklingenden Fingersprache* [...] *Erster und Zweiter Theil*, 1735, 1737, welches ich, aus Bescheidenheit niemals anpreisen mag; sondern vielmehr wünschen möge, etwa dergleichen von dem berühmtesten Herren Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist, ans Licht gestellt zu sehen.«

Dass Mattheson das Wirken seines Leipziger Kollegen über die eigenen Arbeiten stellte, mag für Bach Motivation gewesen sein, sich dieser direkt an ihn gerichteten Herausforderung zu stellen. Bis 1742 komponierte er eine Frühfassung der *Kunst der Fuge* (noch ohne Titel), der bis 1746 eine um zwei Spiegelfugen ergänzte Reinschrift folgte. Dass es schließlich zum Druck des erneut erweiterten und überarbeiteten Zyklus kam, hing wahrscheinlich mit der vom Musiktheoretiker Lorenz Christoph Mizler gegründeten »Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften« zusammen, deren Mitglieder bis zum 65. Lebensjahr jährlich eine gedruckte Arbeit vorzulegen hatten. Bach war dieser aus heutiger Sicht ersten musikwissenschaftlichen Vereinigung beigetreten und hatte seit seinem Einstandsjahr 1747 die *Canonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch* BWV 769 sowie das *Musicalische Opfer* BWV 1079 beigesteuert. Für die Eingabe im Jahr 1749 war möglicherweise die gedruckte *Kunst der Fuge* vorgesehen, was die aufwendige Publikation erklären würde.

Dass Bach das Projekt schließlich nicht vollenden konnte, ebenso wie das Werk selbst, das er ohne Angaben zur Instrumentation hinterließ, lag an zwei Augenoperationen, denen er sich Anfang 1750 unterziehen musste, bevor er am 28. Juli desselben Jahres in Leipzig an den Folgen eines Schlaganfalls verstarb. Die Handschrift der letzten Fuge bricht in Takt 239 unvermittelt ab, wozu eine Notiz von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel vermerkt: »Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.« Um *Die Kunst der Fuge* nicht als Fragment enden zu lassen, wurde dem Erstdruck der vierstimmige Choral *Wenn wir in höchsten Noethen sein* BWV 641 angefügt, worauf in einer »Nachricht« auf der Rückseite des Erstdruck-Titelblatts ausdrücklich hingewiesen wurde: »Der selige Herr Verfasser dieses Werks wurde [...] außer Stande gesetzt, die letzte Fuge [...] zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügteten vierstimmig ausgearbeiteten

Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.« (Carl Philipp Emanuel Bach)

Nach ihrer Wiederentdeckung wurde eine vollständige Konzertaufführung der *Kunst der Fuge* am 26. Juni 1927 in Leipzig durch die »Rekonstruktion« des Musikwissenschaftlers Wolfgang Graeser ermöglicht. Seine Orchestrierung, so problematisch sie aus heutiger Sicht auch sein mag, trug viel zur Popularität des Werks bei und zog weitere Einrichtungen für die unterschiedlichsten Besetzungen nach sich.

Im einleitenden *Contrapunctus 1* steht erwartungsgemäß das von Bach sorgsam entworfene d-Moll-Thema im Mittelpunkt, ein markantes Gebilde mit plastischen melodischen Konturen und ausgeprägtem rhythmischen Profil, das hier 43 der insgesamt 78 Takte einnimmt. Der zu Beginn zweimal auftretende Kontrapunkt ist nichts anderes als eine Variante des Hauptthemas, die dann von anderen Begleitfiguren abgelöst wird. Hauptmerkmal des *Contrapunctus 2* sind Punktierungen, wobei Dur-Einsätze und Binnenkadenzen das musikalische Gefüge bereichern und der Wechsel von thematischen und nicht-thematischen Abschnitten den weiteren Verlauf bestimmt.

*Contrapunctus 3* wird von zwei Varianten geprägt, die auf der Umkehrung des ursprünglichen Themas basieren, der horizontalen Spiegelung jeder einzelnen Note. Der *Contrapunctus 4* ist im Gegensatz zu den ersten drei Stücken nicht in den Frühfassungen der *Kunst der Fuge* enthalten und entstand knapp zehn Jahre später. Dennoch lehnt sich die Musik an die Merkmale der ersten drei *Contrapuncti* an. Denn wie in der Nummer 3 erscheint das Thema in Umkehrung, wobei das Ende mit seinen Vorhaltsketten deutlich mit den (von Bach nachträglich angefügten) Schlussformeln der ersten drei *Contrapuncti* korrespondiert.

## Meilenstein der Quartettliteratur: Béla Bartóks Viertes Streichquartett

### Entstehungszeit

1928

### Widmung

Pro Arte Quartett

### Uraufführung

20. März 1929 in Budapest durch das Waldbauer-Kerpely-Quartett

### Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós, Österreich-Ungarn (heute: Sânnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

In den Worten des ungarischen Komponisten Mátyás Seiber handelt es sich bei Béla Bartóks insgesamt sechs Streichquartetten um seine »bedeutendsten Werke«. Sie seien das »Rückgrat seines gesamten Schaffens«, da sie »mit eindeutiger Klarheit das Wachsen und den Entwicklungsgang des Komponisten« aufzeigten. Diese zentrale Stellung – Seiber vergleicht sie mit der der Streichquartette Ludwig van Beethovens – ist umso erstaunlicher, als Bartók von Haus aus Pianist war. Allerdings erwies sich die fehlende Vertrautheit mit der Streichertechnik bei ihm in keinsten Weise als Hindernis, vielmehr führte sie dazu, dass er hinsichtlich der Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten dieses Genres besonders wenig eingeengt war. So ging Bartók in seinen Streichquartetten weit über das Maß der bis dahin üblichen Spielpraktiken hinaus.

Der am Ende der Partitur stehenden Datierung des Komponisten zufolge begann Bartók mit der Arbeit an seinem Vierten Streichquartett im Juli 1928, im September war die Komposition bereits vollendet. Die Uraufführung des Werks fand am 20. März 1929 durch das Waldbauer-Kerpely-Quartett in Budapest statt – im Rahmen eines denkwürdigen Abends, bei dem auch das Streichquartett Nr. 3 sowie andere Werke Bartóks auf dem Programm standen. Neben dem ungarischen Kammerensemble spielte auch ein ausländisches Streichquartett bei der internationalen Verbreitung des Werks eine wichtige Rolle: das Brüsseler Pro Arte Quartett. Auf Bitte von dessen Impresario Gaston Verhuyck-Coulon übersandte Bartók dem Ensemble das Stimmenmaterial. Im Oktober 1929 brachten die vier Musiker das Werk in Berlin und Wien zur Aufführung und Bartók widmete ihnen sein Stück. Das Konzert in Wien war laut einem Brief der Universal Edition ein »besonders großer Erfolg«.

Für die Partiturausgabe schrieb Bartók eine kurze Analyse, in der er auf die besondere Anlage des Quartetts eingeht. Das Werk, das insgesamt von überbordender motivisch-rhythmischer und

klanglicher Fantasie geprägt ist, folgt nämlich einer symmetrischen fünfsätzigen Bogenform, in welcher der zentrale langsame Satz den »Kern des Werks« bildet (Bartók). Die übrigen Sätze, so der Komponist weiter, »sind um ihn herum geschichtet. Und zwar ist der IV. Satz eine freie Variation des II. Satzes, der I. und V. Satz bilden die äußere, der II. und IV. die innere Schicht.« Die gleiche Symmetrie, zu der Bartók vielleicht durch die ähnlich angelegte Fünfteiligkeit von Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 angeregt worden war, besteht auch in der tonartlichen Verwandtschaft: erster und letzter Satz sind in der Zentraltonart von C-Dur gehalten, während der zweite eine große Terz höher (in E) und der vierte eine große Terz tiefer (in As) steht. In den Ecksätzen, die thematisch aufeinander bezogen sind, reicht die Idee dieser Anlage bis in die innere musikalische Faktur hinein, da das Kernmotiv ›h-c'-des'-c'-h‹ in seiner gespiegelten Tonfolge der achsensymmetrischen Großform entspricht. Auch die Binnensätze sind thematisch miteinander verknüpft, da das Hauptthema des vierten Satzes mit dem des zweiten korrespondiert, »dort bewegt es sich innerhalb enger Intervalle der chromatischen Tonleiter, hier erweitert es sich in der diatonischen Tonreihe« (Bartók).

Melodische Grundlage des einleitenden *Allegro* bilden keine »klassischen« Themen, sondern kurze, charakteristische Motive, die immer wieder in neuen polyphonen Kombinationen wiederkehren. Die Komplexität des musikalischen Geschehens wird durch scharf konturierte Motive und einen energetischen Bewegungsimpuls kompensiert, der sich in der effektvollen Coda nochmals steigert. Als kontinuierlicher Klangstrom präsentiert sich dann der bewegte zweite Satz, dessen mit Dämpfer zu spielende chromatische Linien von Pizzicati und sich bisweilen kreuzenden Glissandi akzentuiert werden. Ihren besonderen Reiz erhält die auf- und abwogende Musik durch eine immer neue Verteilung von Pausen und Akzenten, was dem anhaltenden *Prestissimo* ein kaleidoskopartiges Changieren verleiht. Im zentralen dritten Satz (*Non troppo lento*) intoniert das Violoncello im hohen Register über liegenden Akkorden eine rhapsodische Melodielinie, deren impulsive Expressivität aus dem Wechsel kurzer und langer Notenwerte resultiert. Der vierte Satz mit der Tempoangabe *Allegretto* ist durchgehend im *Pizzicato* zu spielen, wobei aus einem synkopierten Ostinato eine scherzoartige Melodie erwächst, deren fließende Linienführung an die Zeichnung des zweiten Satzes erinnert. Die gezupften Klänge werden durch zusätzliche Artikulationsschattierungen bereichert, etwa durch das hier erstmals angewandte »Bartók-Pizzicato«, bei dem die angerissene Saite geräuschhaft auf das Griffbrett zurückschlägt. Den Abschluss bildet schließlich ein energiegeladenes *Finale (Allegro molto)*. Es wird von dissonanten Akkordschlägen eingeleitet, aus denen ein irregulär pulsierendes Ostinato hervorgeht. Das von den Violinen intonierte, aus dem Kopfsatz abgeleitete Hauptthema wird mit verschiedenen kontrapunktischen Techniken durchgeführt, bevor die Musik nach freier Reprise und apotheotischer Coda genauso ausklingt wie der erste Satz.

Bartóks Streichquartett Nr. 4, das zu den wichtigsten Beiträgen der Gattung im 20. Jahrhundert zählt, konnte sich umgehend im Kammermusik-Repertoire etablieren. Auch das Dritte Quartett brachte dem Komponisten einen besonderen Erfolg. Kurz nachdem Bartók das Vierte vollendet hatte, erhielt er die erfreuliche Nachricht, dass das Vorgängerwerk bei einem von der »Musical Fund Society« in Philadelphia ausgeschriebenem Wettbewerb prämiert worden war: Die Juroren hatten unter den 645 eingereichten Kompositionen neben Bartóks Werk auch eine *Serenata* für Klarinette, Fagott, Trompete, Violine und Violoncello von Alfredo Casella mit dem Ersten Preis ausgezeichnet, so dass das Preisgeld von 12.000 Dollar geteilt an beide Komponisten vergeben wurde. »Sie können sich gar nicht vorstellen«, schrieb Bartók an Fritz Reiner, der in der Jury vertreten war, »wie ›gelegentlich‹ dieses Geld kam, wir können jetzt ein bisschen freier atmen; von der Reklame gar nicht zu reden. Was für eine Riesensensation das hier in Pest war, kann sich kaum einer vorstellen. Sechstausend Dollar ...«

# Lyrische Paradiese und schwarze Abgründe: Schuberts Streichquintett C-Dur D 956

## Entstehungszeit

1828

## Uraufführung

17. November 1850 im Wiener Musikverein durch das Hellmesberger-Quartett und den Cellisten Josef Stransky

## Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1791 am Himmelpfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –

19. November 1828 in Wien

Weltabschied, Todesahnung und künstlerische Vollendung: All das schwingt in dem Begriff »Spätwerk« mit. Kaum eine Komposition scheint diesen Klischees so sehr zu entsprechen wie Franz Schuberts C-Dur-Quintett, das nicht nur zu den bedeutendsten Werken Schuberts, sondern der gesamten Kammermusikliteratur zählt. Entstanden ist das Quintett wahrscheinlich im September 1828 und wurde, wie so viele Arbeiten Schuberts, erst spät, nämlich 1853, veröffentlicht. Auffallend ist die Besetzung, für die Schubert – anders als seine berühmten Vorbilder Mozart und Beethoven – das Streichquartett nicht um eine zweite Viola, sondern um ein zweites Violoncello erweiterte. Von seiner eigentlichen Bassfunktion befreit, kommt dieses in schönster Tenorlage zur Geltung, etwa im zweiten Thema des Kopfsatzes, das den Eindruck größter melodischer Weiträumigkeit vermittelt, obwohl die Melodie nur einen Ambitus von weniger als einer Oktave umfasst. Der erste Satz scheint, trotz des vorgeschriebenen *Allegro ma non troppo*, im langsamen Tempo zu beginnen – so lassen es Motivik und Harmonik vermuten. Das C-Dur des wie aus dem Nichts kommenden und über zwei Takte ausgehaltenen Akkords verdüstert sich nämlich bereits in Takt 3, bevor die Musik überraschend in die Grundtonart zurückkehrt. Diese wirkt nun allerdings fragil, und tatsächlich erfolgt die Wiederholung des Hauptthemas, das erst im 4. Takt melodische Gestalt annimmt, nicht in C-Dur, sondern in d-Moll. Bemerkenswert ist auch die Instrumentation. Das Quintett wirkt anfangs wie ein Streichquartett, mit einem hohen Chor von vier Instrumenten, dem nach zehn Takten ein tiefer Chor antwortet; erst danach greifen alle fünf Streicher ins musikalische Geschehen ein, wobei die Durchführung mit ihren gewaltigen Klangballungen in dramatische Bereiche vordringt, für die es in der Kammermusik kaum Entsprechungen gibt.

Der dreiteilige *Adagio*-Satz hebt mit einer verhalten in sich kreisenden Musik an, wobei die rhythmischen Ostinati der Außenstimmen eine Atmosphäre schwebender, fast traumhafter Gleichförmigkeit hervorrufen. Es folgt ein von E-Dur nach f-Moll verschobener, hochexpressiver Fortissimo-Ausbruch, dessen emphatischer Linienführung eine synkopische Begleitung höchste Ausdrucksintensität verleiht: »Die hochgetriebene Melodik dieser Musik, welche sich vom brodelnden Untergrund gehetzter Kontrapunkte und flackernder Begleitfiguren abhebt, wirkt wie Geschrei«, schrieb der Musikwissenschaftler Walter Riezler in seinen *Werkanalysen* zu Schuberts Instrumentalmusik. Der Ausbruch läuft allerdings, unter langsamem, resignierendem Absinken, ins Leere, bevor eine variierte Wiederholung des verhaltenen Beginns den Satz beschließt.

Das temperamentvolle *Scherzo* beginnt mit scharfen rhythmischen Akzenten, Synkopen und chromatischen Rückungen im mitreißenden *Presto*. Doch statt eines gelösten Ländler-*Trios*, wie man es danach erwarten würde, bricht über den Hörer eine düstere Ombra-Szene herein, die in einem rezitativischen, punktiert-stockenden Unisono von Viola und Zweitem Violoncello in katakombenhaft düstere Tiefen führt. Ob nach diesen Abgründen das abschließende Rondo »all'ongharese« als fröhlicher Kehraus gedeutet werden kann, ist Ansichtssache. In jedem Fall gelingt es Schubert, mit Hilfe einer Vielzahl von motivischen, rhythmischen und klanglichen Anspielungen an die vorangegangenen Sätze, die gesamte Ausdruckspalette der bisher erklangenen Musik nochmals Revue passieren zu lassen, wobei das Spektrum von quasi orchestraler Klangfülle bis zu zartester kammermusikalischer Innigkeit reicht.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Jehye Lee**

Mit sieben Jahren begann die Koreanerin Jehye Lee Geige zu spielen. In ihrer Heimatstadt Seoul absolvierte sie ein Bachelor-Studium an der Korea National University of Arts bei Nam Yun Kim. Sie setzte ihre Studien in Boston am New England Conservatory bei Miriam Fried fort und schloss mit dem Master ab. Im Jahr 2010 kam Jehye Lee nach Deutschland und vervollkommnete ihr Spiel bei Ana Chumachenco. An der Münchner Musikhochschule gründete sie das Trio Gaon, das von Christoph Poppen und Julius Berger beraten wurde. Seitdem hat sie sich als Kammermusikerin und Solistin einen Namen in Asien, Europa und in den USA gemacht. Zu ihren zahlreichen Auszeichnungen gehören u. a. der Erste Preis sowie der Publikums- und der Kammermusikpreis beim Leopold-Mozart-Violinwettbewerb in Augsburg 2009 und – als bisheriger Höhepunkt ihrer Karriere – der Dritte Preis und der Kammermusikpreis beim Tschaikowsky-Wettbewerb 2011 in St. Petersburg. Weitere Preise erhielt sie beim Violinwettbewerb Tibor Varga in der Schweiz, beim Yehudi Menuhin International Violin Competition und beim Pablo-Sarasate-Violinwettbewerb in Pamplona. Jehye Lee wurde zu verschiedenen Kammermusikfestivals eingeladen, so nach Lockenhaus, zum Ravinia Festival und nach Kronberg. 2013 wurde sie die jüngste Konzertmeisterin in der Geschichte der Augsburger Philharmoniker, und seit 2014 ist sie Konzertmeisterin der Zweiten Geigen im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Jehye Lee konzertiert in den großen Konzertsälen der Welt, u. a. im Seoul Arts Center, im Dvořák-Saal des Prager Rudolfinums, im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins, in der Genfer Victoria Hall, im Grand Théâtre von Bordeaux und in der Jordan Hall in Boston.

### **Korbinian Altenberger**

Korbinian Altenberger wurde in München geboren und studierte Violine bei Charles-André Linalé und Donald Weilerstein in Köln und Boston. 2009 erhielt er einen Postgraduate-Abschluss von der University of Southern California in Los Angeles. Er war Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe, u. a. beim Violinwettbewerb Tibor Varga und beim Montreal International Musical Competition. Mit zwölf Jahren gab Korbinian Altenberger sein Debüt bei den Salzburger Festspielen, seitdem ist er als Solist regelmäßig in aller Welt zu hören. So spielte er u. a. mit dem Orchestre National des Pays de la Loire, dem Auckland Philharmonia Orchestra, dem Münchener Kammerorchester, dem Göttinger Symphonie Orchester, der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und dem SWR Sinfonieorchester. In Nord- und Südamerika konzertierte er zuletzt mit dem Winnipeg Symphony Orchestra, dem Chamber Orchestra of Philadelphia, dem Iris Orchestra sowie dem Nationalorchester von Costa Rica. Besondere musikalische Impulse erhielt Korbinian Altenberger durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Shmuel Ashkenasi, Gerhard Schulz, Leon Fleisher und Mitgliedern des Guarneri, Juilliard und Cleveland String Quartet. Als leidenschaftlicher Kammermusiker folgte er Einladungen zu zahlreichen renommierten Festivals in den USA wie dem Ravinia, dem Caramoor und dem Marlboro Festival. Daneben trat er beim Prussia Cove Festival in Großbritannien, beim Verbier Festival in der Schweiz, beim Moritzburg Festival Dresden und beim Israeli Chamber Project auf. Nach einer Anstellung als Erster Konzertmeister im WDR Sinfonieorchester Köln ist Korbinian Altenberger seit 2011 Konzertmeister der Zweiten Violinen im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

### **Benedict Hames**

Benedict Hames wurde 1976 in Torquay / Südengland geboren und übersiedelte 1986 mit seiner Familie nach Australien. Ersten Violinunterricht erhielt er im Alter von sechs Jahren. Von 1990 bis 1994 war er jüngstes Mitglied der »Renaissance Players«, einem professionellen Ensemble für Alte Musik, in dem er mittelalterliche Streichinstrumente wie Fiedel und Rebec sowie Whistle, Blockflöte und Gemshorn spielte. 1994 wechselte er zur Viola und wurde, wie zuvor auf der Violine, von Charmian Gadd unterrichtet. Ein Jahr später trat er seine erste Orchesterstelle als

Tutti-Bratscher im Orchester der Opera Australia in Sydney an, zugleich nahm er sein Bratschenstudium am Sydney Conservatorium of Music bei Esther van Stralen auf. Nach dem Diplom wechselte Benedict Hames in seinem Orchester auf die Stelle des Solo-Bratschers. In derselben Funktion wurde er ab 2003 für einige Projekte von deFilharmonie in Antwerpen engagiert. 2004 wurde er Mitglied des BR-Symphonieorchesters, in dem er seit 2012 als Vertretung regelmäßig auch auf der Position der Solo-Bratsche spielt. Zudem nahm er Engagements als Solo-Bratscher u. a. an der Staatsoper Hamburg wahr. Benedict Hames ist ein passionierter Kammermusiker. Er tritt regelmäßig mit Maximilian Hornung und Anton Barakhovsky auf und war an der Seite von Yo-Yo Ma und Gil Shaham zu erleben. Auf CD spielte er zuletzt die 24 Préludes für Bratsche solo von Casimir Ney ein. Seit 2006 engagiert sich Benedict Hames im Bayerischen Landesjugendorchester. Er gibt Einzelunterricht, leitet als Bratschendozent die Gruppenproben und erarbeitet anspruchsvolle Kammermusikprogramme. Auch in der Akademie des BR-Symphonieorchesters ist er als Dozent tätig.

## **Jan Mischlich-Andresen**

Jan Mischlich stammt aus Bensheim an der Bergstraße und begann im Alter von neun Jahren mit dem Cello-Unterricht als Stipendiat der Akademie für Tonkunst in Darmstadt. Noch während der Schulzeit war er Jungstudent bei Roland Kuntze an der Musikhochschule in Mannheim und mehrfach Preisträger bei »Jugend musiziert«. Nach dem Abitur setzte Jan Mischlich seine Studien bei Martin Ostertag in Karlsruhe fort, wo er das Meisterklassendiplom mit Auszeichnung erwarb. Seine Ausbildung vervollkommnete er bei Siegfried Palm und Karine Georgian. Als Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie und als Mitbegründer des Kammerorchesters »ensemble resonanz« trat er solistisch und kammermusikalisch u. a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei der Münchener Biennale und beim Musikfest Bremen auf. Weitere wichtige musikalische Impulse erhielt er bei den Philharmonischen Cellisten Köln. Mit seinen Kollegen Stephan Hoever und Mathias Schessl rief er im Jahr 2000 das Münchner Streichquartett ins Leben. Mit diesem trat er außer in München auch regelmäßig im Wiener Musikverein, beim KlangBogen-Festival Wien und im Brucknerhaus Linz auf. Kammermusikpartner waren u. a. Maximilian Hornung, Stefan Schilling, Jörg Widmann, Martin Stadtfeld und Mona Asuka Ott. Seit 1997 ist Jan Mischlich Cellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und seit 2016 Mitglied im Orchester der Bayreuther Festspiele.

## **Jaka Stadler**

Der Cellist Jaka Stadler wurde in Ljubljana (Slowenien) geboren und studierte zunächst bei Ciril Škerjanec und später bei Wen-Sinn Yang an der Hochschule für Musik und Theater in München. Er ist Preisträger verschiedener Wettbewerbe, wie dem Antonio Janigro Cello-Wettbewerb in Zagreb und dem Città di Stresa Wettbewerb in Italien. Als Solist konzertierte Jaka Stadler u. a. mit dem Slowenischen Philharmonischen Orchester in Ljubljana und den Zagreber Solisten. Sonatenabende führten ihn durch Europa und die USA. 2005 erhielt er den Ehrenpreis der Europäischen Kulturstiftung in Wien. Unter der Leitung von Dirigenten wie Claudio Abbado, Mariss Jansons und Lorin Maazel spielte Jaka Stadler in Ensembles wie dem Gustav Mahler Jugendorchester, dem Orchester der Bayerischen Staatsoper, den Bamberger Symphonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Er besuchte Meisterkurse u. a. bei David Geringas, Martin Ostertag, Wolfgang Boettcher und Frans Helmerson. Von 2008 bis 2010 war Jaka Stadler Solo-Cellist beim Philharmonischen Orchester in Katar, seit September 2010 ist er Cellist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

# **IMPRESSUM**

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

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

### **PROGRAMMHEFT**

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

### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

### **TEXTNACHWEIS**

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

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Bärenreiter, Kassel (Bach); © Universal Edition, Wien (Bartók); G. Henle Verlag, München (Schubert).

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOrchestra