



Samstag 6.7.2019
Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz
20.00 Uhr

Sonntag 7.7.2019
Evangelische Akademie Tutzing
18.00 Uhr

6. Kammerkonzert mit Solisten des
Symphonieorchesters des
Bayerischen Rundfunks

18/19

JULIE CATHERINE EGGLI
Sopran

NATALIE SCHWAABE
Altflöte

KLAUS-PETER WERANI
Viola

JÜRGEN RUCK
Gitarre

CHRISTIAN PILZ
MARKUS STECKELER
FELIX KOLB
Schlagzeug

JOSEPH BASTIAN
Leitung (Boulez)

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS MÜNCHEN
Donnerstag, 26. September 2019, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

PROGRAMM

Steve Reich (geb. 1936)

»Clapping Music« (1973)

Tōru Takemitsu (1930–1996)

»Toward the Sea« für Altflöte und Gitarre (1981)

- The Night
- Moby Dick
- Cape Cod

Luciano Berio (1925–2003)

»Naturale« über sizilianische Melodien für Viola, Schlagzeug und Zuspieldband (1985)

Pause

Pierre Boulez (1925–2016)

»Le marteau sans maître«

für Stimme und sechs Instrumente (1955)

1. Avant »l'artisanat furieux«
2. Commentaire I de »bourreaux de solitude«
3. »L'artisanat furieux«
4. Commentaire II de »bourreaux de solitude«
5. »Bel édifice et les pressentiments«, version première
6. »Bourreaux de solitude«
7. Après »l'artisanat furieux«
8. Commentaire III de »bourreaux de solitude«
9. »Bel édifice et les pressentiments«, double

Akustische Erkundungen

Zum Programm des heutigen Konzerts

Monika Lichtenfeld

Rhythmischer Kanon ohne Instrumente

Steve Reichs *Clapping Music*

Entstehungszeit: 1972

Uraufführung: April 1973 in New York durch den Komponisten und Russell Hartenberger

Geburtsdatum des Komponisten: 3. Oktober 1936 in New York City

Er hat im ghanaischen Akkra die Trommeltechnik der Ewe und in Jerusalem die alten Formeln hebräisch-liturgischen Sprechgesangs studiert, er ist von Haus aus Schlagzeuger und erwarb ein Philosophie-Diplom an der Cornell University, bevor er sich in Kalifornien bei Darius Milhaud und Luciano Berio das traditionelle kompositorische Rüstzeug holte. Er ist in New York zu Hause und unermüdlich als Interpret seiner Werke mit eigenem oder fremden Ensembles unterwegs: ein gern

gesehener Gast in Wien, Paris und London wie in Skandinavien, Spanien und Italien, nicht zuletzt in den Konzertsälen der deutschen Rundfunkanstalten, die einst seinen europäischen Ruf begründeten und seine Karriere mit manchem Kompositionsauftrag beförderten. Steve Reich, inzwischen über achtzig, aber alert und ideenreich wie ein Junger, gilt als der besessenste, strengste, selbstkritischste Arbeiter unter den Gründervätern der amerikanischen Minimal Music, die weltweit Anhänger und Nachahmer nicht nur in Kreisen der E-Musik-Avantgarde gefunden hat – und er ist gewiss einer ihrer intelligentesten, originellsten Exponenten.

Während Reich in seinen »postminimalistischen« Werken der letzten Jahrzehnte größere vokal-instrumentale Besetzungen in nahezu symphonischen Dimensionen bevorzugt, schrieb er seine frühen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre ausschließlich für kleinere Gruppen von befreundeten Interpreten – vornehmlich Pianisten, Sänger und Schlagzeuger. Den Gipfelpunkt an Kargheit der Besetzung markiert dabei *Clapping Music* von 1972, ein Stück für zwei Musiker, die ganz ohne Instrumente auskommen und nur ihre Hände als Klangerzeuger verwenden. Im heutigen Konzert werden die beiden »Stimmen« von je drei Ausführenden übernommen. Den primären Impuls zu dieser Komposition verdankte Steve Reich einem Erlebnis während der Europatournee mit seinem Ensemble 1972. Nach einem Konzert in Brüssel lud der Veranstalter die Truppe zum Besuch in einem Nachtclub ein, wo zwei spanische Flamenco-Musiker gastierten. Sie waren zwar, Reichs eigenem Bericht zufolge, schlechte Sänger und Gitarristen, doch ihr rhythmisches Händeklatschen animierte ihn und seine Kollegen zu spontanem Mitmachen. In der Folgezeit experimentierten die Musiker mit verschiedenen rhythmischen Mustern zum Händeklatschen, woraus Reich schließlich seine *Clapping Music* entwickelte – ein Stück, das ihm für Auslandstourneen besonders geeignet erschien, weil man damit ganz unbeschwert, ohne Wagenladungen von Instrumenten, auf die Reise gehen kann.

Clapping Music basiert auf einem Grundmodell im 12/8-Takt, das dem rhythmischen Glockenmuster der westafrikanischen Yoruba-Musik nachgebildet ist. Die beiden Musiker klatschen dasselbe Modell zunächst im Unisono, doch nach zwölf Takten verschiebt der zweite Spieler seinen Einsatz um eine Achtelnote, und das setzt sich kontinuierlich so fort, woraus ein komplexer rhythmischer Kanon entsteht. Nach zwölfmaligem Vorrücken, also 132 Takte später, liegt der zweite Spieler mit dem ersten wieder gleichauf, und das Grundmuster erklingt wie zu Beginn im Unisono, womit das Stück endet. *Clapping Music*, schon während der Europatournee im Mai/Juni 1972 skizziert, wurde im folgenden Dezember abgeschlossen und im April 1973 vom Komponisten zusammen mit Russell Hartenberger in New York uraufgeführt. Die mehrfach überarbeitete Partitur erschien 1980 im Druck.

Musikalische Imagination spiritueller Charaktere

Wasser und Meer in Tōru Takemitsus *Toward the Sea*

Entstehungszeit: 1980

Uraufführung: Februar 1981 in Toronto durch Robert Aitken und Leo Brouwer (1. Satz)
Mai 1981 in Tokio durch Hiroshi Koizumi und Norio Sato (komplettes Werk)

Lebensdaten des Komponisten: 8. Oktober 1930 in Tokio – 20. Februar 1996 in Tokio

Tōru Takemitsu, zweifellos der bedeutendste japanische Komponist des 20. Jahrhunderts, hat seine so unverwechselbar persönliche Sprache aus ganz unterschiedlichen Quellen entwickelt. Dass er sich vornehmlich autodidaktisch ausgebildet hatte, war für die Originalität seines Stils und seiner Methodik sicher mitverantwortlich. Und ebenso bezeichnend ist, dass er von Anfang an nicht nur mit Musikerkollegen, sondern auch mit Dichtern und Malern eng zusammenarbeitete. Während seine frühen Werke Einflüsse der Wiener Schule verraten, orientierte er sich später vorwiegend an französischer Musik – von Claude Debussy und Edgar Varèse bis hin zu Olivier Messiaen und Pierre Boulez. In der behutsamen Anverwandlung fremder Idiome, ihrer Einschmelzung in die eigene Sprache hat sich Takemitsu stets von orthodoxer Dogmatik ferngehalten, hat sich Unabhängigkeit und Offenheit für vielerlei experimentelle wie eklektische Ansätze bewahrt. Zudem verleugnet seine Musik nie die heimischen Wurzeln, die enge Bindung an japanische Ästhetik und Kunstmusiktradition. Sie hat aus dem Dialog, der mitunter dramatischen Konfrontation von fernöstlichen und westlichen Klangvorstellungen, innovative

Impulse gewonnen – dies besonders deutlich in Werken seit 1964, die auch traditionelle japanische Instrumente wie Biwa und Shakuhachi einbeziehen.

»Am liebsten«, so erklärte der Komponist in einem Gespräch, »würde ich mich nach zwei Richtungen hin entwickeln: zur japanischen Tradition und zu westlicher Erneuerung. Tief im Innern wünschte ich mir, zwei musikalische Stile aufrechterhalten zu können, da beide das Recht auf eine eigene Form besitzen. Sich dieser beiden, im Grunde unvereinbaren Elemente als Kern vieler kompositorischer Arbeitsvorgänge zu bedienen, ist meiner Meinung nach nur der erste Schritt. Ich will den fruchtbaren Widerspruch nicht auflösen – im Gegenteil: Ich will, dass die beiden Blöcke sich bekämpfen. So vermeide ich, mich von der Tradition zu entfernen, während ich mit jedem neuen Werk auf die Zukunft zugehe. Ich möchte einen Klang erreichen, der so intensiv ist wie die Stille.«

Charakteristisch für Takemitsus Komponieren ist eine spezifische Sensibilität für Farben und Texturen, für schwebende, gleitende, fluktuierende Klänge, eine subtile Balance von Ton und Stille, von Licht und Schatten, die oft eine meditative Aura und quasi raumillusionistische Wirkungen erzeugt. Die akustische Erkundung von Natur und Umwelt und die musikalische Transformation poetischer Konzepte stehen dabei thematisch im Mittelpunkt.

Toward the Sea für Altflöte und Gitarre gehört zu einer Serie von Kompositionen, in denen Takemitsu sich intensiv mit der Thematik von Wasser und Meer, einer seiner bevorzugten Inspirationsquellen, auseinandersetzt. Ähnlich wie in früheren Werken – etwa in *Coral Island* (1962) und *Waterways* (1977) – geht es ihm dabei nicht primär um die deskriptive Darstellung von Wasserrauschen oder Meeresbildern, vielmehr um die musikalische Imagination ihrer spirituellen Charaktere. Das Stück hat aber auch ganz »konkreten« Meeresbezug, insofern als seine melodisch-harmonische Substanz aus den drei Grundtönen ›es – e – a‹, dem englischen Wort »sea«, abgeleitet ist.

Toward the Sea gliedert sich in drei Sätze, von denen der erste *The Night* bereits Ende 1980 auf Wunsch der Greenpeace-Stiftung für die Kampagne »Rettet die Wale« geschrieben und im Februar 1981 in Toronto von Robert Aitken und Leo Brouwer uraufgeführt wurde. Die beiden weiteren Sätze *Moby Dick* und *Cape Cod* sind eng mit der Natur und der Geschichte Neuenglands verknüpft, die Takemitsu während längerer Aufenthalte an der amerikanischen Ostküste, als Gastprofessor an der Harvard und der Yale University, eingehend studieren konnte. Als dreiteiliges Gesamtwerk wurde das Stück im Mai 1981 von Hiroshi Koizumi und Norio Sato in Tokio zum ersten Mal vorgestellt. Eine orchestrale Version für Flöte, Harfe und Streicher hat Takemitsu ein Jahr später ausgearbeitet.

Zitat, Fortspinnung und Aneignung

Sizilianische Folklore in Luciano Berios *Naturale*

Entstehungszeit: 1984/1985

Uraufführung: 1985 in Taormina in einer Choreographie von Amedeo Amodio

Lebensdaten des Komponisten: 24. Oktober 1925 in Oneglia – 27. Mai 2003 in Rom

Wie kaum ein anderer unter den herausragenden Komponisten der europäischen Avantgarde hat sich Luciano Berio mit Musik fremder Völker und Epochen, mit Werken von Kollegen aus Geschichte und Gegenwart künstlerisch auseinandergesetzt. Die Liste seiner einschlägigen Arbeiten reicht von den *Quattro canzoni popolari* (1947) und den *Variazioni* über ein Thema aus Mozarts *Zauberflöte* (1956) über so berühmte Partituren wie die *Folk Songs* (1964), die *Sinfonia* mit der Paraphrase des Scherzos aus Mahlers Zweiter Symphonie (1968) und den vielvölkerstimmigen Zyklus *Coro* (1976) bis hin zur Schubert-Hommage *Rendering* (1989/1990). Und so mannigfaltig wie die Vorlagen, beginnend bei Monteverdi und nicht endend bei den Beatles, ist das Spektrum der produktiven Weiterführung – von reinen Arrangements und Transkriptionen über Restaurierung, Interpretation und »Übermalung« bis hin zu regelrechten Neukompositionen.

Ein besonderes Augenmerk Berios galt dabei stets der Musik seiner Heimat. Die spektrale Vielfalt der italienischen Folklore, sei es aus den Südtiroler Dolomiten, aus Ligurien, der Toskana, aus Sardinien, Apulien oder Sizilien, hat ihn immer wieder zu neuen kreativen Ansätzen inspiriert. Im Mittelpunkt von *Naturale* für Viola, Schlagzeug und Tonband steht eine Sammlung von

sizilianischen Volksgesängen: Arbeits-, Liebes- und Wiegenlieder aus verschiedenen Teilen der Insel, die der Bratscher Aldo Bennici zusammengetragen und dem Komponisten zur Verfügung gestellt hatte. Daraus entwickelte Berio 1984 zunächst *Voci* für Viola und zwei Instrumentalgruppen und ein Jahr später dann die Partitur von *Naturale*. Anders aber als im virtuosen polyphonen Geflecht von *Voci* erscheinen hier die sizilianischen Volkslieder gewissermaßen »herausgefiltert«. Und anders als dort wird hier die instrumentale Zwiesprache von Viola und Schlagzeug immer wieder überlagert durch die – vom Tonband eingespielte – Originalstimme eines italienischen Volkssängers, Peppino Celano, die Berio selbst in Palermo aufgenommen hatte. So gewinnt das Stück aus dem Kontrast einer sehr verfeinerten Transkription der Volkslieder und der rauen Stimme des sizilianischen »Cuntista« eine überraschende Lebendigkeit. *Naturale* entstand als Auftragswerk für die Compagnia Aterballetto Reggio Emilia, die die Uraufführung 1985 in Taormina in der Choreographie von Amedeo Amodio herausbrachte. Das Stück trägt zwar den Untertitel »eine tänzerische Handlung«, kann aber durchaus auch konzertant aufgeführt werden und ist dem Viola-Solisten der Premiere, Aldo Bennici, »in brüderlicher Zuneigung gewidmet«.

Über die spezifischen Probleme der Übertragung solcher Volksmusikvorlagen hat sich Berio selbst folgendermaßen geäußert: »Wenn man etwas transkribiert, ebenso wie wenn man etwas übersetzt, dann gibt es drei verschiedene Möglichkeiten: dass der Transkriptor sich emotional mit dem Original identifiziert, dass das Original als Vorwand für eigenes Experimentieren genommen wird, und schließlich dass das Original ›überwältigt‹ und philologisch ›missbraucht‹ wird. Ich denke, es wäre ideal, wenn alle drei Bedingungen zusammenkämen, sich angleichen und gegenseitig rechtfertigen könnten. Nur so, glaube ich, ist es möglich, dass die Transkription zu einem kreativen, konstruktiven und ausdrucksstarken Akt wird.« Eben diese drei Möglichkeiten des Umgangs mit Populärmusik – man könnte sie sinngemäß als Zitat, Fortspinnung und Aneignung umschreiben – in Übereinstimmung zu bringen, ist Berio in *Naturale* glänzend gelungen. Hatte noch Arnold Schönberg 1947 in seinem Essay *Symphonien aus Volksliedern* postuliert, es sei unmöglich, die Kluft zwischen den großen Formen der Kunstmusik und den einfachen Strukturen von Volksliedern zu überbrücken, so scheint Berio hier das Gegenteil zu beweisen. Er entdeckt die Komplexität hinter den vermeintlich so simplen Vorlagen und entwickelt daraus ein so virtuosos wie emotional berührendes Mosaik von Original und Spiegelbild in raffinierten Reflexen. Zugleich gelingt ihm, was er sich selbst als Aufgabe stellte: »Ich hoffe, unter anderem damit beizutragen, ein tieferes Interesse für die sizilianische Folklore zu wecken, die neben der sardischen sicherlich die reichhaltigste, umfassendste und glühendste unserer mediterranen Kultur ist.«

»Diese Dichtung verlangt nach Musik«

Pierre Boulez' Kammerkantate *Le marteau sans maître*

Entstehungszeit: 1952–1954

Uraufführung: 1955 beim Fest der IGNM in Baden-Baden

Lebensdaten des Komponisten: 26. März 1925 in Montbrison (Département Loire) – 5. Januar 2016 in Baden-Baden

In seinen Gesprächen mit Robert Craft bezeichnete Igor Strawinsky *Le marteau sans maître* von Pierre Boulez als das bedeutendste Werk Neuer Musik seit der Mitte des Jahrhunderts und fügte hinzu: »Es wird lange Zeit vergehen, bis man den Wert des *Marteau* wahrhaft erkennt. Und im Warten darauf kann ich meine Bewunderung nicht anders ausdrücken als mit einer Paraphrase von Gertrude Steins Antwort auf die Frage, warum sie Picassos Gemälde liebe. Sie sagte: ›Es macht mir Freude, sie anzuschauen‹. Ich sage: ›Es macht mir Freude, Boulez anzuhören.« Der Faszination dieser Kammerkantate für Stimme, Flöte, Viola, Gitarre, Vibraphon, Xylophon und Schlagzeug ist nicht allein Strawinsky erlegen. Der *Marteau*, 1952 bis 1954 geschrieben und 1955 beim Fest der IGNM (Internationalen Gesellschaft für Neue Musik) in Baden-Baden uraufgeführt, wurde und blieb bis heute das am meisten bewunderte, das erfolgreichste, das populärste Werk des Komponisten. Dabei musste der Sachverhalt damals zunächst frappierend erscheinen: Boulez, der 1951 das Publikum der Donaueschinger Musiktage mit *Polyphonie X*, einem Stück beispielloser Strenge der Konstruktion, schockiert hatte, der das Komponieren seit Anbeginn als eine Art positiver Wissenschaft betrieb und sich als engagierter Wortführer der seriellen Schule

exponierte – ihn lernte man nun im *Marteau sans maître* als raffinierten Klangzauberer kennen, der aus den kühnen Wortgebilden der dichterischen Vorlage musikalische Formeln von funkelnder Härte, von sprühender Frische, von verführerischem Charme entwickelte. Und was noch verblüffender wirkte: Boulez, der seit seiner berühmten Kampfschrift *Schönberg ist tot* von 1951 als radikaler Traditionsverächter galt, zeigte sich hier selbst Vorbildern der Vergangenheit zugeneigt – den Spätwerken Debussys, vor allem aber Schönbergs *Pierrot lunaire*.

Wie zuvor schon in seinen Kantaten *Le visage nuptial* und *Le soleil des eaux* verwandte Boulez auch hier Gedichte des französischen Surrealisten René Char, dessen artifizielle, bildhaft konzentrierte Sprache seinem Konzept einer Vermittlung von struktureller Strenge und Prägnanz des Ausdrucks besonders adäquat erschien. »Was mich«, so bekannte er 1972 in einem Gespräch mit Célestin Deliège, »an der Poesie Chars fesselte, als ich sie Ende 1945 kennenlernte, war vor allem die sprachliche Verdichtung. Es handelt sich um eine Art von beständigem Ungestüm – nicht um ein Ungestüm mit vielen Gesten, sondern um ein inneres, auf gespannte Expression konzentriertes Ungestüm. Das hat mich zuerst überrascht, und es überrascht mich bis heute. Nicht seine ›Naturliebe‹, wie man es genannt hat, zieht mich bei Char am meisten an, seine Liebe zur Provence, diese unmittelbare Verbindung zu den Menschen, vielmehr die Fähigkeit, seine Welt in einem gedrängten Ausdruck zu bündeln und ihre Strahlen, ihre Spiegelungen weithin auszusenden. Da meine Vorstellung von der Vertonung eines Gedichts nicht viel mit der traditionellen Vorstellung zu tun hat, habe ich die sprachliche Verdichtung bei Char auch noch von einer anderen Seite her als große Hilfe empfunden. Wenn nämlich ein Text zu üppig ist, wird die Zeit derart gedehnt, dass die Musik zu dieser Zeit keine Beziehung mehr herstellen kann. In der Dichtung von Char hingegen, wo die Zeit äußerst gedrängt ist, kann sich die Musik der Zeit aufpfropfen, weil sie nicht zerdehnt wird. Diese Dichtung weist die Musik nicht ab, im Gegenteil, sie verlangt nach ihr.«

Aus René Chars 1934 erstmals veröffentlichtem Sammelband *Le marteau sans maître* wählte Boulez drei Gedichte aus – *L'artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude*, *Bel édifice et les pressentiments* –, die freilich nicht linear »vertont«, vielmehr in einem komplexen neunteiligen Netzwerk von vokal-instrumentalen Interpretationen musikalisch entfaltet werden. Jeder der neun Teile ist anders besetzt: Vier Vokalsätze mit wechselnder Instrumentalbegleitung werden umkreist von fünf – strukturell eng verwandten – reinen Instrumentalstücken, die als Vor- und Nachspiele bzw. als erweiternde Kommentare die Textvorlage individuell ausdeuten. Die drei Gedichte bilden gewissermaßen den Kern von drei »Binnenkreisen« unterschiedlichen Umfangs, die jedoch nicht direkt aufeinander folgen, vielmehr »dachziegelartig ineinander verschachtelt« sind, wie es der Musikpublizist Josef Häusler einmal formulierte. Boulez selbst sah darin den ersten Schritt zur Abkehr von der traditionellen »Einbahnstraßen-Form«, zur Entwicklung variabler Formkonzeptionen, wie er sie später etwa in der Dritten Klaviersonate oder im zweiten Buch der *Structures* für zwei Klaviere so einfallsreich realisiert hat.

Reich gefächert wie die Formstrukturen und die Instrumentalbesetzungen erscheinen hier auch die stimmlichen Artikulationen. Ausgehend von Schönbergs *Pierrot lunaire*, den Boulez in seinen Werkcommentaren zum *Marteau* immer wieder als Modell herbeizitierte, hat er fünf Typen der Vokaltechnik in den Fokus gestellt: den melismatischen Gesang, den syllabischen Gesang, das Parlanto, den Sprechgesang und schließlich die Vokalise, die gleichsam den Übergang von vokaler zu instrumentaler Klangbildung markiert. In der subtilen Verflechtung solcher Vokaltechniken mit den Färbungen der Instrumente, die auf das spezifische Timbre der Vokalstimme Bezug nehmen, und den kühnen Bildern der Gedichte entsteht eine höchst originelle Genremixtur: eine Kammerkantate und zugleich, nach Boulez' eigenen Worten, »ein intellektuelles Theater, in Gang gesetzt durch die Lektüre des poetischen Texts und den Nachhall, den er in einem ganz innerlichen Bezirk auslöst.«

Gedichte von René Char in Pierre Boulez'

»Le marteau sans maître« – »Der Hammer ohne Meister«

3. Satz

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

5. und 9. Satz

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par dessus tête
Enfant la jetée promenade sauvage
Homme l'illusion imitée
Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.

6. Satz

Bourreaux de solitude
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

Die tobende Handwerkskunst

Der rote Wohnwagen, fast schon eine Klapperkiste,
Gleich einem Kadaver im Essenskorb
Und Ackergäulen im Hufeisen
Ich träume, den Kopf auf der Spitze meines Messers, von Peru.

Schönes Gebäude und Vorahnungen

Ich höre das Tote Meer
In meinen Beinen herantosen,
Wellen über dem Kopf
Das Kind – der wilde Molengang
Der Mensch – die nachgeahmte Illusion
Reine Augen in den Wäldern
Suchen weinend den bewohnbaren Kopf.

Henker der Einsamkeit

Der Schritt entfernte sich, der Wanderer ist verstummt.
Auf das Ziffernblatt der Nachahmung spiegelt
Das Pendel seine granitschwere Last.

Übersetzung: Renate Ulm

BIOGRAPHIEN

Julie Catherine Eggli

Die in der Schweiz geborene Sopranistin Julie Catherine Eggli widmet sich einem breiten Spektrum von musikalischen Stilen und Epochen. Von Alter Musik ebenso begeistert wie von zeitgenössischer Musik oder dem französischen Lied, begibt sie sich gerne auch auf die Suche nach vergessenen Werken. Ihre musikalische Ausbildung begann sie im PreCollege-Programm des Conservatoire de Lausanne bei Stephan MacLeod, bevor sie 2017 an die Münchner Musikhochschule in die Klasse von Christiane Iven wechselte. Außerdem erhält sie Unterricht bei Michèle Moser in Genf. Als Solistin tritt Julie Catherine Eggli regelmäßig in der Schweiz und in Deutschland auf, u. a. war sie mit dem Ensemble Consonances unter Mikhaïl Zhuravlev und mit dem Orchestre romand des jeunes professionnels zu hören. Seit Kurzem ist sie Mitglied im Vokalensemble LauschWerk unter der Leitung von Martin Steidler. Julie Catherine Egglis Interesse gilt auch dem modernen Musiktheater, so wirkte sie bereits bei verschiedenen Uraufführungen mit: in der Oper *Der Club der Metzger* von Hans-Henning Ginzler, in *Liminal Space*, einer Kooperation der Münchner Musikhochschule mit der Münchener Biennale, sowie erst kürzlich in *FINITA* von Caio de Azevedo. Außerdem war sie an einer Produktion von Janáček's *Tagebuch eines Verschollenen* an der Theaterakademie August Everding beteiligt. Als Liedinterpretin gastierte Julie Catherine Eggli 2018 beim Liedfestival Melos-Logos in Weimar. Im Rahmen verschiedener Festivals hat sie eigene Projekte und Programme entworfen, in der Musik und Texte miteinander in Dialog treten. Ihre besondere Verbundenheit zur Literatur drückt sich hierin ebenso aus wie in ihrem Bemühen um eine klare und transparente Klangsprache, die ohne Manierismen auskommt.

Natalie Schwaabe

Natalie Schwaabe wurde in Tokio geboren, verbrachte ihre Kindheit und Jugend in Hongkong und begann dort ihre musikalische Ausbildung an der Hong Kong Academy of Performing Arts. Über eine weitere Station in London, wo sie an der Purcell School ihr Abitur machte, kam sie nach München und nahm hier ihr Studium bei Paul Meisen an der Hochschule für Musik und Theater auf, das sie mit dem Meisterklassendiplom abschloss. 1996 erhielt die Flötistin den Ehrenpreis der Jury beim Internationalen Wettbewerb des Prager Frühlings, außerdem war sie Preisträgerin beim Internationalen Carl Nielsen Wettbewerb im dänischen Odense. Ihre Orchesterlaufbahn begann Natalie Schwaabe mit 21 Jahren als Solo-Flötistin der Münchner Symphoniker. Drei Jahre später wechselte sie zum Münchner Rundfunkorchester. Seit 1996 ist sie Flötistin und Piccolistin im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Neben der Orchesterarbeit spielt die Kammermusik eine maßgebliche Rolle in ihrer künstlerischen Tätigkeit. Gemeinsam mit dem Pianisten Jan Philip Schulze und Kollegen aus dem Symphonieorchester entwickelt und präsentiert sie Kammermusikprogramme mit besonderem Fokus auf ausgefallene und zeitgenössische Werke. Dabei stellt sie bevorzugt die Piccoloflöte in den Mittelpunkt. Seit 1999 hat Natalie Schwaabe einen Lehrauftrag für Piccolo an der Münchner Musikhochschule. Darüber hinaus gibt sie regelmäßig Meisterkurse in Deutschland, Österreich, Italien, Lettland und Korea. 2017 erschien ihre Solo-CD *Piccoloworks* mit dem Pianisten Jan Philip Schulze beim Label *métier*.

Klaus-Peter Werani

Seine professionelle Laufbahn führte Klaus-Peter Werani, aufgewachsen in Lindau am Bodensee, zunächst zum Ensemble MusikFabrik nach Köln sowie als Stimmführer der Bratschen des Philharmonischen Staatsorchesters nach Hamburg. Seit 2000 ist er Bratscher im BRSO. Bereits seit seiner Studienzeit schenkt Klaus-Peter Werani besonderes Augenmerk der Neuen Musik. Neben seinem Instrumentalstudium in Wien und München absolvierte er ein Studium der Musikwissenschaft, das er mit einer Arbeit über Luigi Nono abschloss. Er arbeitete mit den wichtigsten Komponisten unserer Zeit und ist als Solist und im Ensemble (u. a. in der MusikFabrik, in den Ensembles der Musik der Jahrhunderte Stuttgart und im Xsemble München) an zahlreichen Uraufführungen beteiligt. Seine Aufnahmen wurden bei *col legno*, *NEOS* und *ECM* veröffentlicht.

Ein weiterer wichtiger Teil seiner Tätigkeit ist die Projektarbeit im TrioCoriolis (mit Thomas Hofer, Violine, und Hanno Simons, Violoncello) und im DUO2KW (mit Kai Wangler, Akkordeon). Mit dem TrioCoriolis kuratierte er 2010/2011 und 2011/2012 die Reihe »HörBlicke21« in München. Das Ensemble gastiert u. a. beim ECLAT Festival in Stuttgart, bei den Klangspuren in Schwaz/Tirol und bei der musica viva in München. Auch mit seinem Duo rief er, unterstützt von der Siemens Musik Stiftung und dem Musikfonds e. V., eine eigene Reihe ins Leben: DUO2KW – expanding!, die einen neuen Akzent in der zeitgenössischen Musik setzt. Seit 2012 tritt Klaus-Peter Werani mit eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit. Seine Stücke wurden in München, Köln, Wien, Berlin und New York uraufgeführt. Zahlreiche Werke liegen in Aufnahmen des Bayerischen Rundfunks vor. 2019 wurde Klaus-Peter Werani in den Vorstand der Münchner Gesellschaft für Neue Musik gewählt.

Jürgen Ruck

Jürgen Ruck studierte in seiner Heimatstadt Freiburg bei Sonja Prunnbauer und in Basel bei Oscar Ghiglia. 1986 erhielt er den Ersten Preis beim Deutschen Musikwettbewerb, den Kranichsteiner Musikpreis 1990 für die Interpretation Neuer Musik. Er konzertiert in verschiedenen Kammermusikbesetzungen und ist begehrtter Gast renommierter Festivals. Als Solist spielte er u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Scharoun Ensemble, dem Ensemble intercontemporain, der London Sinfonietta, Phace contemporary music Wien und den Rundfunkorchestern des WDR, NDR, SWR, SR, der RAI und des ORF. Sein besonderes Engagement gilt der zeitgenössischen Musik – als Gitarrist des Ensemble Modern sowie in der Zusammenarbeit mit Komponisten wie György Kurtág, Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann oder John Adams. Bei der Uraufführung von Kurtágs *Grabstein für Stephan* 1991 mit den Berliner Philharmonikern unter Zoltán Peskó sowie in weiteren Konzerten unter Claudio Abbado und Simon Rattle spielte er den Solopart. Hans Werner Henze, dessen bedeutendes Schaffen für Gitarre einen Schwerpunkt seiner Arbeit bildet, betraute ihn mit der Uraufführung zweier Werke für Gitarrenduo. Die Einspielung dieser Werke wurde 2000 mit dem ECHO Klassik in der Kategorie »Solistische Einspielung des Jahres / 20. Jahrhundert« prämiert. Seit 2003 feiert Jürgen Ruck große Erfolge mit seinem Projekt »Caprichos Goyescos«, einem Zyklus von Solokompositionen, die, speziell für ihn geschrieben, auf die berühmten Radierungen von Francisco Goya Bezug nehmen. Über 45 Stücke von 23 Komponisten sind bisher entstanden. Jürgen Ruck leitete acht Jahre lang das Gitarrenstudio bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und ist Professor für Gitarre an der Musikhochschule Würzburg.

Christian Pilz

Christian Pilz wurde in München geboren und erhielt seinen ersten Schlagzeugunterricht im Alter von acht Jahren. Nach dem Gymnasium studierte er an der Hochschule für Musik und Theater seiner Heimatstadt bei Peter Sadlo und Raymond Curfs. Wichtige Stationen seines künstlerischen Werdegangs als Paukist und Schlagzeuger waren das Gustav Mahler Jugendorchester unter der Leitung von Claudio Abbado, die Orchester der Staatstheater Wiesbaden und Nürnberg sowie, bereits während der Studienzeit, die Mitwirkung in allen großen Münchner Orchestern. Des Weiteren konzertiert er regelmäßig mit der Dresdner Philharmonie, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Mahler Chamber Orchestra, der NDR Radiophilharmonie und dem WDR Sinfonieorchester. Konzertreisen führten ihn durch Europa, in die USA, nach Brasilien, Mexiko und China. Nach Absolvieren der Meisterklasse war Christian Pilz von September 2008 bis März 2010 Stipendiat der Orchesterakademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und wurde im April 2010 vom Noord Nederlands Orkest als Solo-Paukist engagiert. Seit September 2011 ist er Mitglied der Schlagzeuggruppe des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Markus Steckeler

Markus Steckeler studierte nach dem Abitur in seiner Heimatstadt Konstanz an der Jazzschule Bern und anschließend an der Musikhochschule Freiburg klassisches Schlagzeug. In der Schlagzeuggruppe des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks ist er seit 1981 Mitglied. Markus Steckeler ist kammermusikalisch u. a. im Ensemble Fagottissimo München tätig, fühlt sich in der Big Band genauso wohl wie im klassischen Symphonieorchester und wird als Lehrer sehr geschätzt.

Felix Kolb

Felix Kolb wurde 1994 in Nürnberg geboren und wuchs in Oberfranken auf. Nach ersten musikalischen Erfahrungen in verschiedenen Jugendorchestern nahm er ein Schlagzeugstudium an der Hochschule für Musik und Theater München auf, zunächst bei Adel Shalaby, später bei Raymond Curfs. Seinen Bachelorabschluss legte er 2017 ab. Seit September 2018 ist Felix Kolb Mitglied der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Joseph Bastian

»Einen sensationellen Einstand« feierte Joseph Bastian, so die Münchner *Abendzeitung*, als er 2016 beim Symphonieorchester des BR mitten in der Konzertwoche für den erkrankten Robin Ticciati einsprang. Kurz darauf gewann der im französischen Forbach geborene Künstler den Neeme Järvi Preis des Gstaad Menuhin Festivals und wurde eingeladen, das Gstaad Festival Orchestra auf Tournee mit den Pianistinnen Khatia und Gvantsa Buniatishvili zu dirigieren. Zu seinen jüngsten Debüts zählen seine vielbeachteten Auftritte als Einspringer beim SWR Symphonieorchester und bei den Bamberger Symphonikern. Des Weiteren feierte Joseph Bastian in dieser Saison seinen Einstand beim hr-Sinfonieorchester, beim Yomiuri Nippon Symphony Orchestra und bei den Bochumer Symphonikern. Höhepunkte der kommenden Spielzeit sind eine Produktion von Haydns *Il mondo della luna* an der Oper Zürich sowie seine Debüts bei der Dresdner Philharmonie, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Orchestre de Chambre du Luxembourg, der Staatskapelle Halle und dem Orchestre Dijon Bourgogne. Seine Laufbahn begann Joseph Bastian zunächst als Instrumentalist. Von 2004 bis 2017 war er Bassposaunist im BRSO und im Bayreuther Festspielorchester. Außerdem spielte er Barockposaune im Ensemble Les Cornets Noirs und spezialisierte sich auf zwei seltene Instrumente, die Ophikleide und den Serpent. Seine dirigentische Tätigkeit führte ihn 2011 zum Abaco-Orchester der Universität München, dessen Leitung er bis 2018 innehatte und mit dem er 2017 im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins debütierte. Als Assistent arbeitete Joseph Bastian eng mit Mariss Jansons, Daniel Harding und Vladimir Jurowski zusammen. Im Konzert am 6. Juli im Max-Joseph-Saal wird ihm der Eugen-Jochum-Preis 2019 verliehen.

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

Monika Lichtenfeld: Originalbeitrag für dieses Heft; Gedichte von René Char:
© Editions Corti, 1945, Übersetzung ins Deutsche: Renate Ulm; Biographien: Archiv des
Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Universal Edition (Reich, Berio, Boulez); © Schott Music (Takemitsu).

br-so.de

facebook.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/brsorchestra

Youtube