



**Samstag 9.6.2018**  
**Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz**  
**20.00 Uhr**

**Sonntag 10.6.2018**  
**Evangelische Akademie Tutzing**  
**18.00 Uhr**

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

**17/18**

LYDIA TEUSCHER  
Sopran

Münchner Streichquartett:  
ANNE SCHOENHOLTZ  
Violine  
STEPHAN HOEVER  
Violine  
MATHIAS SCHESSL  
Viola  
JAN MISCHLICH  
Violoncello

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS TUTZING  
Donnerstag, 21. Juni 2018, ab 20.05 Uhr auf BR-KLASSIK

# PROGRAMM

## »Abschied«

### **Dmitrij Schostakowitsch**

Streichquartett Nr. 15 es-Moll, op. 144

- Elegie. Adagio –
- Serenade. Adagio –
- Intermezzo. Adagio –
- Nocturne. Adagio –
- Trauer-Marsch. Adagio molto –
- Epilog. Adagio – Adagio molto

Pause

### **Aribert Reimann**

»... oder soll es Tod bedeuten?«

Acht Lieder und ein Fragment von Felix Mendelssohn Bartholdy nach Gedichten von Heinrich Heine, für Sopran und Streichquartett bearbeitet und verbunden mit sechs Intermezzi von Aribert Reimann

- Leise zieht durch mein Gemüt – Intermezzo I
- Der Herbstwind rüttelt die Bäume – Intermezzo II –
- Über die Berge steigt schon die Sonne – Intermezzo III –
- Auf Flügeln des Gesanges – Intermezzo IV –
- Was will die einsame Träne? –
- In dem Mondenschein im Walde – Intermezzo V –
- Allnächtlich im Traume seh ich dich –
- Mein Liebchen, wir saßen beisammen – Intermezzo VI
- Warum sind denn die Rosen so blass

### **Felix Mendelssohn Bartholdy**

Streichquartett Nr. 6 f-Moll, op. 80

- Allegro assai – Presto
- Allegro assai
- Adagio
- Finale. Allegro molto

## **Musik und Abschied**

### **Zu den Werken des heutigen Programms**

Jörg Handstein

»Wenn mir nur eine Stunde Lebens übrig bliebe und ich nur eine Schallplatte anzuhören hätte, würde ich das Finale des *Liedes von der Erde* wählen.« *Der Abschied* lautet der Titel dieses Finales, das sich Dmitrij Schostakowitsch für seinen eigenen Abschied von der Musik und vom Leben wünschte. In diesem vielleicht tiefgründigsten symphonischen Satz überhaupt zeigt Gustav Mahler, wie das eigene, zeitlich begrenzte Leben in einer höheren, zyklischen Zeitordnung aufgehoben ist. Die Musik lässt eine Vision von Ewigkeit aufleuchten, die den Abschied auch ohne religiöse Heilsversprechen erträglich macht. Kann Musik wirklich helfen,

wenn Tod oder Trennung ins Leben schneidet? Worte können es jedenfalls noch weniger. Selten erweist Sprache ihre Hilflosigkeit mehr als angesichts der Trauer. Sie flüchtet sich dann gern in standardisierte Floskeln, von denen die der »stillen Trauer« schon viel aussagt. »Der Ton spricht aus, was im Menschen selber noch stumm ist«, meint Ernst Bloch zur Rolle der Musik in einem solchen Fall. Denn an sich wollen Töne nichts bedeuten, nichts Konkretes benennen und stehen schon damit der Stille näher als Worte. Gefügt zu sinntragenden Gebilden öffnen sie sich aber der Konnotation, der freien Ausdeutung, in der man dann auch das Unsagbare des Abschiedsschmerzes ausgedrückt finden mag. Seit Urzeiten ist die Trauer um einen Toten in religiöse Rituale gefasst, die ihn gleichsam zur letzten Reise verabschieden. Aus der christlichen Totenmesse ist sogar eine eigene musikalische Gattung hervorgegangen: das Requiem. Eine für einen individuellen Todesfall komponierte Musik – das war im Abendland des 15. Jahrhunderts eine Weltneuheit. Guillaume Dufay hat das erste bekannte (aber leider verlorene) Requiem auch für sein eigenes Begräbnis bestimmt und zudem die Motette *Ave Regina* für seine Sterbestunde komponiert. Derlei Vorsorge tätigte Dufay wohl als Teil der spätmittelalterlichen »Ars moriendi«, die auf das Seelenheil abzielte. Im Kontext barocker Vanitas-Betrachtung steht dagegen Johann Jakob Frobergers Klaviersuite *Méditation sur ma mort future* (1660). Im Lauf der Geschichte wandelt sich die musikalische Perspektivierung des Todes. Das gilt ebenso für die Trauer- und Gedenk-Musiken, die Deplorationen, Lamenti und Tombeaus auf verstorbene Kollegen: Hier darf zunehmend ein Schmerz gezeigt werden, wie er archetypisch in der Trauer des Orpheus um seine Eurydike vorgebildet ist. Seit der Renaissance gibt auch die (Liebes)-Lyrik Anlass zu klingenden Reflexionen über den Tod, an dessen geheimnisvolles Dunkel wohl am besten die Madrigale Gesualdos (*Moro, lasso, al mio duolo*) und die Lieder Schuberts rühren. Und seit den barocken Tombeaus bietet gerade die intime, feingebaute Kammermusik Möglichkeit für sehr persönliche Äußerungen auf diesem Gebiet. Erwähnt werden muss auch das 2015 erschienene Buch *Musik und Abschied* von Peter Gülke, das musikwissenschaftliche Betrachtung und subjektives Erleben brillant verknüpft. So bestätigt die Musikgeschichte die etwas seltsam erscheinenden Gedanken Ernst Blochs: »Aber wenn es noch dahingestellt sein mag, ob Sterbende Musik hören, so hören doch Lebende in der Musik höchst wahlverwandt ein Sterben; Todesraum grenzt vermittelt an Musik.«

## »Dass die Fliegen tot herunterfallen«

### Zu Dmitrij Schostakowitschs Streichquartett Nr. 15

#### **Entstehungszeit**

Frühjahr 1974

#### **Uraufführung**

15. November 1974 in Leningrad durch das Tanejew-Quartett

#### **Lebensdaten des Komponisten**

12. (25.) September 1906 in St. Petersburg – 9. August 1975 in Moskau

Eine kulturelle Auseinandersetzung mit Tod und Trauer hatte in der Sowjetunion keinen Platz: Allenfalls Heldentode durften dröhnend besungen werden, ansonsten war der Kunst eine stramm sozialistische »Lebensfreude« staatlich verordnet. Das hinderte Dmitrij Schostakowitsch jedoch nicht, derlei Themen in seine Werke einzuschmuggeln. »Der Tod ist kein Anfang, er ist das absolute Ende. Es wird nichts weiter geben. Nichts.« Dieses Bekenntnis steht zwar in den umstrittenen, von Solomon Volkov geschriebenen *Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, wird aber von der Musik bestätigt: Wo immer sie Tod bedeutet, ist es ein totaler, endgültiger Abschied vom Leben, »morendo« verlöschend oder abrupt aufhörend wie in der 14. Symphonie (1969). Dafür hat der gläubige Schriftsteller Alexander Solschenizyn Schostakowitsch unversöhnlich die Freundschaft aufgekündigt, nicht bedenkend, was diesem Nihilismus entgegengesetzt ist: die Kunst als bleibender, wahrhaftiger, humaner Ausdruck des sterblichen Menschen.

Auch Schostakowitschs spätes Streichquartettsschaffen ist davon geprägt: Im Siebten Quartett verarbeitet er die Trauer um seine früh verstorbene erste Frau, das Achte ist »zu meinem Gedächtnis« komponiert, eine Art Tombeau in eigener Sache, das Elfte gedenkt des Geigers Wassili Schirinsky, Mitglied des mit Schostakowitsch eng verbundenen Beethoven-Quartetts, und Nr. 13, ein Geschenk für dessen ehemaligen Bratschisten Vadim Borisowsky, ist ganz allgemein auf den Tod fixiert wie die 14. Symphonie. Schon in den 1960er Jahren war Schostakowitsch durch eine Rückenmarksentzündung mit körperlichem Verfall konfrontiert, 1966 hatte er seinen ersten Herzinfarkt, 1970 den zweiten, und 1973 wurde auch noch ein Lungenkarzinom diagnostiziert. Er war sich also bei jeder mühsam geschriebenen Note seiner begrenzten Lebenszeit bewusst. Immer mehr reduzierte er seine Ausdrucksmittel auf einen kargen Altersstil, der oft nur noch aus Haut und Knochen zu bestehen scheint. Im Kampf gegen seine Krankheiten hatte er noch lange Hoffnung. Erst im April 1974 äußerte er, er würde »niemals mehr gesund«. Als das in dieser Zeit entstandene 15. Quartett uraufgeführt wurde, am 15. November in Leningrad, konnte er nicht einmal mehr die Bühne besteigen, um den Musikern die Hände zu schütteln. Seinen Humor hatte Schostakowitsch allerdings nicht verloren: Der erste Satz (*Elegie*) sei so zu spielen, »dass die Fliegen in der Luft tot herunterfallen und das Publikum aus reiner Langeweile beginnt, den Saal zu verlassen«.

In der Tat scheint schon die ungewohnte Form eine gewisse Monotonie mitzubringen: Sechs langsame Sätze, alle in es-Moll, verbinden sich nahtlos zu einem einzigen Adagio, dessen Länge noch die von Mahlers *Abschied* übersteigt. Die seltsame, fahl-dunkle (Todes-)Tonart findet sich sonst nur in Tschaikowskys Streichquartett Nr. 3, das, mit einem *Andante funebre e doloroso* ausgestattet, eines verstorbenen Geigers gedenkt. Am Bezugshorizont steht auch Beethovens siebensätziges cis-Moll-Quartett op. 131, das ebenfalls mit einem langsamen Fugato beginnt. Schließlich erinnert das Thema der *Elegie* noch an Schuberts Quartettsatz über *Der Tod und das Mädchen*. Ein starres, feierliches Schreiten ist die einzige Bewegungsform, die das an einem Ton festhängende Thema zulässt. Nur ein C-Dur-Dreiklang erhellt vorübergehend die archaische Polyphonie wie ein Lichtstrahl eine dunkle Kirche. Wie langsame Messerschnitte gezogen sind dagegen die ersten Töne des zweiten Satzes, eine Zwölftonreihe, die Schostakowitsch aus dem »tödlichen« Schlussston des 13. Quartetts entwickelt. Nichts ist mehr heil in dieser *Serenade*, die gemäß der Gattungstradition doch eigentlich helles Leben repräsentieren sollte. Zerstückt und dissoziiert stehen Begleitfiguren und Melodie in einem kahlen Raum, fügen sich nur noch sporadisch zu Gesang. Eine erregte Violinkadenz (*Intermezzo*) leitet über in die *Nocturne*, die sich zwar wieder konsistenter aussingt, aber aufgrund ihrer Instrumentierung und Harmonisierung nur noch wie ein Schatten der romantischen Gattung wirkt. Noch in diesem Satz kündigt sich der folgende *Trauer-Marsch* an, der nun in deutlichem es-Moll und orchestralem Pathos endlich eine authentische, unverfremdete Musik zu bieten scheint. Doch auch hier vereinzeln sich die Stimmen, und der Marsch verläuft ins Nichts. Dem *Epilog* bleibt nur noch der Rückblick auf die vorigen Sätze. Geradezu halluzinatorisch flackern die Erinnerungen auf, bis im Rekurs auf den ersten Satz ein zweimalig hinsinkendes Intervall (hier die kleine Terz) das Werk »morendo« beendet. Dies ist ein oft von Schostakowitsch verwendetes Motiv, das Bernd Feuchtnner als »ohnmächtige Klage« oder »eine Geste der Ohnmacht« interpretiert. Vielleicht ahnte Schostakowitsch schon, dass es sein letztes Quartett sein würde. Wie zum Hohn pries es die sowjetische Parteiführung im Nachruf auf den ein Jahr später verstorbenen Komponisten als Werk »von höchstem philosophischen Gehalt und weiser Lebensbejahung«.

# Das alte Lied von Liebe und Leid

## Zu Aribert Reimanns Mendelssohn-Bearbeitung

»... oder soll es Tod bedeuten?«

### Entstehungszeit

1996 als Auftragswerk der Schwetzingen Festspiele

### Widmung

Für Juliane Banse und das Cherubini Quartett in dankbarer Freundschaft

### Uraufführung

12. Mai 1997 in Schwetzingen durch Juliane Banse und das Cherubini Quartett

### Geburtsdatum des Komponisten

4. März 1936 in Berlin

Dogmatisch zu bestimmen, wie Musik zu sein habe, versuchte auch die westliche Avantgarde des 20. Jahrhunderts: strukturell, seriell, experimentell. »Sänger fauchen, zischen, keuchen; bringen erstickte Laute hervor«, freute sich etwa Dieter Schnebel. Das menschliche Gefühlsleben war eine verbotene Zone, Lieder zu singen, geradezu verpönt. Zu den wenigen avancierten Komponisten, die es trotzdem taten, zählt Aribert Reimann, nicht nur Schöpfer großen Musiktheaters, sondern auch Vater des zeitgenössischen Kunstlieds. Schon als Schüler vertonte er Lyrik, als Klavierpartner (u. a. von Dietrich Fischer-Dieskau) hat er das Metier und Repertoire wie kaum ein anderer Komponist kennengelernt. *Die Fünf Gedichte von Paul Celan* (1959/1960) und das *Nachtstück* nach Eichendorff (1966) legten die Grundlage für eine neue, entwicklungsfähige Ästhetik des Liedes. Reimann nutzt moderne Klänge und Techniken, aber ein Lied bleibt für ihn ein »Mini-Drama oder ein Kaleidoskop von Gedanken und Gefühlen, die jeden etwas angehen«.

Vielleicht auch, weil Reimann die Bombennächte des Zweiten Weltkrieges traumatisch erlebt und dabei schon als Achtjähriger den Verlust seines geliebten großen Bruders zu beklagen hatte, beschäftigten ihn seit jeher die Schatten und Abgründe des Todes. Er versuchte, das Unfassbare künstlerisch zu verarbeiten, darin geistesverwandt seinem bevorzugten Dichter Paul Celan. Doch auch der Romantik fühlt er sich verbunden. Das zeigt etwa der frühe Eichendorff-Zyklus oder die Serie von Lied-Transkriptionen für Streichquartett, die 1994/1995 mit Schumann und Schubert beginnt. Als sich Juliane Banse und das Cherubini Quartett als nächstes Mendelssohn-Lieder wünschten, erfand Reimann dafür eine eigene zyklische Form, ähnlich wie im *Nachtstück*, »ein Stück [...] aus mehreren Stücken«. Er ordnete Heine-Vertonungen so an, dass sie schon inhaltlich Zusammenhang stifteten: Es ist die alte Geschichte von Liebe und Leid, von Entfremdung und Verlust, der Abschied von schönen Träumen und die Erfahrung einer miserablen Wirklichkeit, wie sie auch den Zyklen von Schubert und Schumanns *Dichterliebe* zugrunde liegt. Sie beginnt mit Mendelssohns frühlingfrohem Hit *Leise zieht durch mein Gemüt*, aber schon im zweiten Lied fegt der *Herbstwind* das Idyll hinweg. Zudem lässt die neue Instrumentierung einen Hauch von Fremdheit durch die Musik wehen, mit schwirrenden Tremolo-Tönen, Flageolets und nasalen, am Steg gestrichenen Tönen. In anderen Liedern weicht Reimann noch weiter von Mendelssohns Klaviersatz ab, um seine eigene Perspektive auf Text und Musik auszuleuchten. Die oft immateriell und durchscheinend wirkende Begleitung entzieht der Singstimme das Fundament und öffnet so den Blick in die Abgründe der scheinbar romantischen Lieder. Unter der herzerwärmenden Melodie *Auf Flügeln des Gesanges* zeigen etwa gläsern kalte Flageolets, wie dünn und fragil das Traumgespinnst eigentlich ist. Die komplex geschichteten Begleitfiguren im traulichen *Mein Liebchen, wir saßen beisammen* erzeugen einen sinistren Klangzauber, der an den Mythos der singend in den Tod lockenden Sirenen denken lässt.

Entscheidend für die Werkstruktur sind die neu hinzukomponierten *Intermezzi*, die die Lieder nahtlos verbinden. Reimann versteht sie als »Reflexionen in meiner musikalischen Sprache über ein bereits gehörtes oder folgendes Mendelssohn-Lied, Nach-Gedanken oder vorausseilende«. So sinnt das erste *Intermezzo* der Quinte zu Beginn des ersten Liedes nach:

Der »leere« Klang wird zum vielsagenden Leitmotiv. Im Fluchtpunkt des ganzen Zyklus aber steht das letzte, von Mendelssohn unvollendete Lied *Warum sind denn die Rosen so blass*. Fortschreitend durchziehen Bruchstücke daraus die *Intermezzi*, ja schon im ersten ist die Melodie deutlich vernehmbar. Heines Gedicht erklärt die morbiden Bilder von den »blassen Rosen« und dem »Leichen[duft]« durch die Stimmung des verlassenen Liebhabers. Mendelssohns Fragment bricht mitten im Wort ab, und bei Reimann beginnt hier, zwischen der schaurig angeschrägten Quinte, wirklich der Todesraum, von dem man nichts mehr weiß. Die im Titel zitierte Frage scheint damit beantwortet: Ja, es soll Tod bedeuten.

## Todesreflex in Schwarz

### Zu Felix Mendelssohns Streichquartett f-Moll, op. 80

#### Entstehungszeit

Sommer 1847

#### Uraufführung

4. November 1848 in Leipzig

#### Lebensdaten des Komponisten

3. Februar 1809 in Hamburg – 4. November 1847 in Leipzig

»Noch so eine ermüdende Woche, und ich bin ein toter Mann!« Mendelssohn, nach außen stets der umtriebige Weltmann, wusste, dass er seine fragile Konstitution überlastete. Im Frühjahr 1847 wirkte sich die Erschöpfung bereits auf die Psyche aus, er erschien ungewohnt resignativ und begann, so behauptet es jedenfalls der Biograph Eric Werner, »vom Leben Abschied zu nehmen«. Gerade kam Mendelssohn von einer aufreibenden Englandreise zurück, da ereilte ihn die schreckliche Nachricht: Am 14. Mai, während einer Probe, hatte seine Schwester Fanny, 41 Jahre alt, einen Schlaganfall erlitten. Nun stand im häuslichen Gartensaal, wo sie die berühmten Sonntagsmusiken geleitet hatte, an der Stelle ihres Klaviers der aufgebahrte Sarg. Mendelssohns Verhältnis zu seiner innig geliebten Schwester reichte womöglich noch tiefer als das zu seiner Frau Cécile: Die ebenfalls hochbegabte Fanny war seine künstlerische Vertraute, seine familiäre Bezugsperson, der ruhende Pol in seiner ruhelosen Existenz. Als er die Todesnachricht erhielt, soll er mit einem Schrei ohnmächtig zu Boden gestürzt sein.

Zur Erholung und Bewältigung zog er sich den Sommer über in die Schweiz zurück. Lange konnte er »an Arbeit, ja an Musik überhaupt nicht denken, ohne die größte Leere und Wüste im Kopf und im Herzen zu fühlen«. Er bannte die Schweizer Bergwelt auf grandiose Aquarelle, befand aber, dass bei ihm »eine rechte Grundfarbe noch nicht wieder da« sei, »nicht einmal eine schwarze, geschweige denn eine hellere«. Gleichsam in schwarz, nämlich in f-Moll, skizzierte er am 6. Juli ein *Scherzo (Allegro assai)* für Streichquartett, ungeheuer schroff, getrieben von unwirschen, verzweifelt gegen den Takt gerichteten Rhythmen. Nur das *Trio* ähnelt noch einem Tanz, der allerdings freudloser kaum sein könnte. Ist es eine Art »Requiem für Fanny«, wie jeder Konzertführer zur Auskunft gibt? Friedhelm Krummachers *Geschichte des Streichquartetts* bestreitet dies neuerdings, »denn so tief der Tod der Schwester den Komponisten traf, so wenig dürften derart private Züge in die Musik eingegangen sein«. Die Begründung bleibt Krummacher allerdings schuldig. Warum sonst sollte Mendelssohn gerade jetzt seine gewohnte Ästhetik, seinen organischen, fein ausbalancierten Stil radikal verabschieden?

Der Charakter des zuerst entworfenen *Scherzos* greift aus auf die Ecksätze. Der Anfang ähnelt kaum mehr einem klassischen Thema: Eingezwängt im Quintraum, kreisen die Violinen wie verzweifelte Tiere im Käfig, bis ein schneidender Schmerzenslaut, von oben bis unten niederstürzend, den Klangraum jäh aufreißt. Die erregte Tremolo-Quinte am Anfang liefert nicht nur die Begleitung, sondern, ähnlich wie in Reimanns Mendelssohn-Bearbeitung, ein thematisch bedeutsames Motiv – die Saiten gleichsam als gespannte, vibrierende Nerven-

stränge. Die Durchführung legt diese auf erschreckende Weise bloß. Noch das melodischere Seitenthema grundiert eine rhythmische Unruhe, und so bietet das erste *Allegro assai* ein Bild extremer psychischer Strapazen. Dass dabei keine Besserung eintritt, zeigt das *Finale*, das zyklisch auf den ersten Satz rückbezogen ist: Die Tremolo-Figur, wieder als Quinte vorgeschaltet, gewinnt motivisch noch mehr Oberhand, flackert als gespenstisches Echo von Mendelssohns »Elfenmusiken« durch fast jeden Takt mit Ausnahme des Seitensatzes. Dazu gesellt sich das synkopierte Hauptmotiv, eigentlich nur eine ungestüm nach oben drängende Tonfolge. Diese rhythmisch konträren Kräfte kämpfen sich nun gegeneinander ab, wobei das Seitenthema kaum aufatmen und die Durchführung lange auf die Reprise warten lässt. Der Hörer erreicht also nicht so schnell wieder den stabilen Boden der Form, zumal in Reprise und Coda auch noch jagende Triolen für polyrhythmische Verwirrung sorgen. Mildere Formen als Verstörung und rasenden Schmerz nimmt die Trauer nur im *Adagio* an. Aus dem Dunkel des f-Moll senkt es sich mit einer empfindsamen Geste herab in das wärmere As-Dur, das nun auch melodische Entfaltung zulässt. Man muss an das von Fanny und Felix gemeinsam ersonnene Konzept vom »Lied ohne Worte« denken, doch auch hier dringen Unruhe und vergrübeltes Stocken ein, so dass diese Ausdruckswelt nicht mehr ganz heil ist. Auf dem erschütternden Höhepunkt in der Mitte des Satzes, enharmonisch in eine fremde Tonart kippend, beißt sich der nackte punktierte Rhythmus fest an harten Dissonanzen. Anders als resigniert kann der Satz nicht mehr enden.

Im September 1847 schloss Mendelssohn dieses einzigartige Streichquartett ab, am 9. Oktober traf ihn der erste von drei Schlaganfällen, die er nicht überleben sollte. Am 7. Oktober hatte er seine letzte Komposition skizziert: ein Frühlingslied über die neu auflebende Welt. Die eher triste Vertonung und die herausgehobenen letzten Verse lassen vermuten, dass er dabei noch einmal an Fanny dachte: »Nur ich allein, ich leide Pein, /Ohn' Ende werd' ich leiden: / Seit du von mir und ich von dir, / O Liebste, mußte scheiden.«

## LIEDTEXTE

### **Aribert Reimann/Felix Mendelssohn Bartholdy**

»... oder soll es Tod bedeuten?«

Auf Gedichte von Heinrich Heine

#### **Leise zieht durch mein Gemüt**

Liebliches Geläute;  
Klinge, kleines Frühlingslied,  
Kling hinaus ins Weite.

Kling hinaus bis an das Haus,  
Wo die Veilchen sprießen.  
Wenn du eine Rose schaust,  
Sag, ich lass sie grüßen.

#### **Der Herbstwind rüttelt die Bäume,**

Die Nacht ist feucht und kalt;  
Gehüllt im grauen Mantel,  
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten  
Mir die Gedanken voraus;  
Sie tragen mich leicht und luftig  
Nach meiner Liebsten Haus.



Die Hunde bellen, die Diener  
Erscheinen mit Kerzengeflirr;  
Die Wendeltreppe stürm ich  
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,  
Da ist es so duftig und warm,  
Da harret meiner die Holde –  
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,  
Es spricht der Eichenbaum:  
»Was willst du, törichter Reiter,  
Mit deinem törichtem Traum?«

**Über die Berge steigt schon die Sonne,**  
Die Lämmerherde läutet von fern;  
Mein Liebchen, mein Lamm,  
meine Sonne und Wonne,  
Noch einmal sah ich dich gar zu gern!

Ich schaue hinauf mit spähender Miene –  
Leb wohl, mein Kind, ich wandre von hier!  
Vergebens! Es regt sich keine Gardine;  
Sie liegt noch und schläft und träumt von mir?

**Auf Flügeln des Gesanges,**  
Herzliebchen, trag ich dich fort,  
Fort nach den Fluren des Ganges,  
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rotblühender Garten  
Im stillen Mondenschein;  
Die Lotosblumen erwarten  
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,  
Und schau'n nach den Sternen empor;  
Heimlich erzählen die Rosen  
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen  
Die frommen, klugen Gazell'n;  
Und in der Ferne rauschen  
Des heil'gen Stromes Well'n.

Dort wollen wir niedersinken  
Unter dem Palmenbaum,  
Und Lieb und Ruhe trinken,  
Und träumen seligen Traum.

**Was will die einsame Träne?**  
Sie trübt mir ja den Blick.  
Sie blieb aus alten Zeiten  
In meinem Auge zurück.

Sie hatte viel leuchtende Schwestern,  
Die alle zerflossen sind,  
Mit meinen Qualen und Freuden,  
Zerflossen in Nacht und Wind.

### **In dem Mondenschein im Walde**

Sah ich jüngst die Elfen reiten,  
Ihre Hörner hört ich klingen,  
Ihre Glöcklein hört ich läuten.

Ihre weißen Rösslein trugen  
Goldnes Hirschgeweih und flogen  
Rasch dahin, wie wilde Schwäne  
Kam es durch die Luft gezogen.

Lächelnd nickte mir die Kön'gin,  
Lächelnd, im Vorüberreiten.  
Galt das meiner neuen Liebe,  
Oder soll es Tod bedeuten?

*Ach, meine Liebe selber  
Zerfloss wie eitel Hauch!  
Du alte, einsame Träne,  
Zerfließe du jetzt auch! \**

### **Allnächtlich im Traume seh ich dich,**

Und seh dich freundlich grüßen,  
Und laut aufweinend stürz ich mich  
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehst mich an wehmütiglich,  
Und schüttelst das blonde Köpfchen;  
Aus deinen Augen schleichen sich  
Die Perlenrännentröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort,  
Und gibst mir den Strauß von Cypressen.  
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,  
Und's Wort hab ich vergessen.

### **Mein Liebchen, wir saßen beisammen,**

So traulich im leichten Kahn.  
Die Nacht war still, und wir schwammen  
Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die schöne,  
Lag dämmernd im Mondenglanz.  
Dort klangen liebe Töne,  
Dort wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber;  
Es ward uns wohl und weh;  
Wir schwammen leise vorüber,  
Allein auf weiter See.

**Warum sind denn die Rosen so blass,**  
O sprich, mein Lieb, warum?  
Warum sind denn in dem grünen Gras  
Die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so kläglichem Laut  
Die Lerche in der Luft?  
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut  
Hervor ein Leichen[duft?

*Warum scheint denn die Sonn auf die Au  
So kalt und verdrießlich herab?  
Warum ist denn die Erde so grau  
Und öde wie ein Grab?*

*Warum bin ich selbst so krank und so trüb,  
Mein liebes Liebchen, sprich?  
O sprich, mein herzallerliebstes Lieb,  
Warum verließest du mich?]* \*\*

\* Diese Strophe steht im Original von Heinrich Heine am Ende des Gedichtes  
*Was will die einsame Träne?*.

\*\*Mendelssohns Vertonung bricht im Wort »Leichenduft« ab.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Lydia Teuscher**

Die international gefragte Sopranistin Lydia Teuscher begann ihre Laufbahn an der Dresdner Semperoper, wo sie u. a. Pamina, Susanna, Gretel und Valencienne (*Die lustige Witwe*) sang. Es folgten Engagements an der Bayerischen Staatsoper, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und am Bolschoi-Theater in Moskau sowie bei den Festivals in Aix-en-Provence und Glyndebourne und der Salzburger Mozartwoche. Lydia Teuscher arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie René Jacobs, Sir Roger Norrington, Emmanuelle Haïm, David Zinman und Bernard Labadie zusammen. Als Liedinterpretin gastierte sie u. a. in der Londoner Wigmore Hall, beim Klavier-Festival Ruhr und beim Rheingau Musik Festival. Höhepunkte im letzten Jahr waren Mahlers Vierte Symphonie mit dem London Symphony Orchestra in Shanghai sowie *Pierrot lunaire* an der Bayerischen Staatsoper in München und in Japan. Erst kürzlich gastierte sie beim Münchner Rundfunkorchester unter Ernst Theis mit der Partie der Lisa in Kálmáns *Gräfin Mariza*. Zu wichtigen zukünftigen Terminen zählen Mozarts c-Moll-Messe unter Kent Nagano in der Elbphilharmonie und Bachs h-Moll-Messe in der Carnegie Hall mit Les Violons du Roy unter Bernard Labadie.

### **Anne Schoenholtz**

Anne Schoenholtz begann im Alter von vier Jahren mit dem Violinspiel. 1995 wurde sie Jungstudentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Eberhard Feltz, später setzte sie ihre Ausbildung in Weimar bei Jost Witter und in Luzern bei Sebastian Hamann fort. 2003 gründete sie mit Studienkollegen das Gémeaux Quartett und blieb bis 2010 Erste Geigerin dieses Ensembles, mit dem sie bei Walter Levin und Sebastian Hamann in Basel sowie dem Hagen Quartett in Salzburg studierte. Auftritte mit ihrem Quartett führten Anne Schoenholtz in die Berliner Philharmonie, die Wigmore Hall in London, die Opéra Bastille in

Paris und in das Kultur- und Kongresszentrum Luzern. Das Gémeaux Quartett wurde mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Ersten Preis des Wettbewerbs der Basler Orchester-Gesellschaft, dem Mozartpreis der Stadt Luzern (2007) sowie 2008 mit dem Dritten Preis und dem Publikumspreis beim ARD-Musikwettbewerb in München. Neben ihrer Tätigkeit als Kammermusikerin konzertierte Anne Schoenholtz auch solistisch mit Orchestern wie den Festival Strings Lucerne, dem Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen, dem Franz-Liszt-Kammerorchester Weimar oder dem Festivalorchester »Classic con brio« Osnabrück. Von 2007 bis 2009 war Anne Schoenholtz Stellvertretende Konzertmeisterin der Festival Strings Lucerne. Das Orchester stellte ihr eine Violine von Andrea Guarneri zur Verfügung. Von 2010 bis 2011 spielte Anne Schoenholtz im Tonhalle-Orchester Zürich. Seit September 2011 ist sie Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und seit 2013 Mitglied des Münchner Streichquartetts.

## **Stephan Hoever**

Stephan Hoever, 1965 in Essen geboren, erhielt den ersten Violin-Unterricht bei seinem Vater. Sein Studium absolvierte er bei Michael Gaiser an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf, die er zuvor bereits als Jungstudent besuchte. »Mit Auszeichnung« legte er 1992 dort sein Konzertexamen ab. Als Stipendiat des DAAD vervollständigte er seine Studien bei Franco Gulli an der Indiana University, School of Music in Bloomington, USA. Stephan Hoever war Stimm-führer der Zweiten Violinen im European Union Youth Orchestra unter Claudio Abbado und Zubin Mehta. Aushilfstätigkeiten führten ihn u. a. zum Chamber Orchestra of Europe und zur Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Von 1993 bis 1995 war er Mitglied des Tonhalle-Orchesters Zürich, 1995 wechselte er zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Als Gründungsmitglied des im Jahr 2000 ins Leben gerufenen Münchner Streichquartetts widmet sich Stephan Hoever intensiv der Kammermusik. Außer in München tritt er auch im Wiener Musikverein, beim KlangBogen-Festival Wien, im Brucknerhaus Linz und im europäischen Ausland auf. Ausgedehnte Tourneen führten ihn u.a. nach Japan.

## **Mathias Schessl**

Mathias Schessl wurde 1967 in München geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht bei Gerhard Seitz. Nachdem er 1983 zur Viola gewechselt hatte, unterrichtete ihn sein Vater Franz Schessl, damaliger Erster Solo-Bratschist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Von 1984 bis 1990 studierte Mathias Schessl bei Thomas Riebl am Mozarteum in Salzburg sowie bei Kim Kashkashian. Bereits während dieser Zeit war er Mitglied bei der Camerata Academica Salzburg unter der Leitung von Sándor Végh. 1993 wurde Mathias Schessl Stellvertretender Solo-Bratschist im Tonhalle-Orchester Zürich, seit 1998 ist er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Neben der Orchesterarbeit nimmt die Kammermusik einen weiten Raum in seinem künstlerischen Schaffen ein. Er ist Gründungsmitglied des Münchner Streichquartetts und war Quintettspartner des Joachim-Koeckert- und des Bartók-Quartetts. Mathias Schessl unternimmt ausgedehnte Kammermusikreisen, etwa nach Japan. Zu seinen Partnern zählen u. a. James Galway, Lukas Hagen und Mirijam Contzen. Darüber hinaus widmet sich Mathias Schessl als Dozent der »Jeunesse Salzburg« der Ausbildung junger Künstler.

## **Jan Mischlich**

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 Bremer Musikfest 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 hatte er außer in München auch regelmäßig Auftritte im Wiener Musikverein, beim KlangBogen-Festival Wien und im Brucknerhaus Linz. 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 Festspielorchester der Bayreuther Festspiele.

## **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**

Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; SCHOTT MUSIC / ED 8762 (Liedtexte);  
Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

#### **AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN**

© Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg (Schostakowitsch); © Schott Music, Mainz  
(Reimann/Mendelssohn, Lieder); G. Henle Verlag, München (Mendelssohn, Quartett).