

**Sir Simon
Rattle**

**Veronika
Eberle**

**Benefiz-
konzert**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BR SO

23–24

Freitag
26. Januar 2024

20.00 – ca. 22.30 Uhr
Herkulesaal

Benefizkonzert zugunsten
des SZ-Adventskalenders
für gute Werke

23–24

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Dirigent

Veronika Eberle
Violine

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Moderation: Maximilian Maier

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Pausenzeichen: Fridemann Leopold im Gespräch mit Veronika Eberle

Video-Livestream
auf br-klassik.de und brso.de

Video und Audio on Demand
br-klassik.de und brso.de

Programm

Ludwig van Beethoven

Violinkonzert D-Dur, op. 61

Kadenzen von Jörg Widmann

- Allegro ma non troppo
- Larghetto –
- Rondo. Allegro

Pause

Johannes Wiedenhofer

»Schnell«

Traum-Skizze für großes Orchester
(Uraufführung)

- Fließend
- Mystisch, erhaben
- Rhythmico

Edward Elgar

»Enigma-Variationen«

Variationen über ein eigenes Thema für Orchester, op. 36

Musik für alle

Der SZ-Adventskalender für gute Werke

*»Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.«*

Der Vers aus Hermann Hesses wohl bekanntestem Gedicht *Stufen* zeichnet ein feines Bild der Vorfreude auf eine Veranstaltung, die so neu längst nicht mehr ist, die aber in diesem Jahr das Publikum mit zwei hoffnungsfrohen Premieren begeistern wird. Nach einer Sternstunde mit Mahlers Neunter Symphonie im November 2021 steht Sir Simon Rattle beim Benefizkonzert zugunsten des SZ-Adventskalenders am 26. Januar 2024 nun erstmals als Chef des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks am Dirigentenpult. Ebenfalls zum ersten Mal an diesem wohlthätigen Abend, der traditionell dem Spendenhilfswerk der Süddeutschen Zeitung zugutekommt, stellt auch ein junger bayerischer Komponist sein außergewöhnliches Talent unter Beweis: Johannes Wiedenhofer. Der Absolvent des Freisinger Camerloher-Gymnasiums hat 2020 mit seinem Orchesterwerk *Beyond Darkness* einen Sonderpreis bei »Jugend komponiert Bayern« gewonnen. BRSO-Konzertmeister Radoslaw Szulc, der die Uraufführung mit dem Bayerischen Landesjugendorchester leitete, steckte mit seiner Begeisterung für den inzwischen 18-Jährigen sogleich Simon Rattle an. Auch das neue Werk *Schnell* stieß bei Rattle sofort auf große Resonanz, und so entschloss er sich, das Stück uraufzuführen. Ein großer Auftritt am Beginn einer – so wünschen wir es Johannes Wiedenhofer – großen Karriere.

Im Herkulesaal der Münchner Residenz dürfen sich die Besucher also auf ein Konzert freuen, das Tradition und Neuanfang wunderbar musikalisch in Einklang bringt. Mit auf der Bühne steht auch die Violinistin Veronika Eberle. Sie spielt Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61 mit neu komponierten Kadenzen von Jörg Widmann.

Ins Leben gerufen wurden die Benefizkonzerte zugunsten des SZ-Adventskalenders im Jahr 2009. Mariss Jansons, der 2019 verstorbene damalige Chefdirigent des BRSO, und der einstige SZ-Lokalchef Christian Krügel († 2018), suchten nach einer Möglichkeit, dem zunehmenden finanziellen Druck auf Eltern in München und im Umland etwas entgegenzusetzen. Der begnadete Musiker und der weitsichtige Journalist ahnten, dass die Bildung, noch dazu die kulturelle, schnell auf der Strecke bleibt, wenn das Einkommen nur noch ausreicht, um die Existenz zu sichern. Das war die Geburtsstunde von »Musik für alle Kinder«. Zahlreichen Mädchen und Buben konnte seitdem aus den Einnahmen der Benefizkonzerte Musikunterricht bezahlt sowie Hilfe bei der Finanzierung von Gitarre, Geige, Hackbrett oder Horn geleistet werden. Eine klangvolle Kooperation, die sich während der Corona-Pandemie zu einem Lichtblick für Kunst und Kultur entwickelt hat. So wurde aus »Musik für alle Kinder« inzwischen »Musik für alle«. Hierfür besuchen Musikerinnen und Musiker Senioren- und Pflegeheime und spielen Konzerte für die Bewohner, die selbst keinen Konzertsaal mehr besuchen können.

Lassen Sie sich frei nach Hermann Hesse also verzaubern: Von zwei wunderbaren Premieren und dem Gedanken, einen unvergesslichen Abend höchsten musikalischen Genusses zu erleben. All das im Wissen, dass Sie gleichzeitig Menschen helfen, die in München und im Umland nicht auf der Sonnenseite des Lebens stehen. Was für ein hoffnungsvoller Start in das Jahr 2024, in dem der SZ-Adventskalender sein 75. Jubiläum feiert!

Karin Kampwerth

Für das Hilfswerk der SZ können Sie online spenden unter:

sz-adventskalender.de/onlinespende

oder direkt auf das folgende Spendenkonto:

Adventskalender für gute Werke der Süddeutschen Zeitung e.V.:

Stadtsparkasse München, IBAN: DE86 7015 0000 0000 6007 00,

BIC: SSKMDEMMXXX, Stichwort: Benefizkonzert

»Par clemenza pour Clement«

Zu Ludwig van Beethovens Violinkonzert

Von Doris Sennefelder

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. Dezember (getauft am 17. Dezember) 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Entstehungszeit

1806 in Wien (Überarbeitung der Violinstimme sowie Fassung für Klavier und Orchester: 1807)

Widmung

Stephan von Breuning

Uraufführung

23. Dezember 1806 im Theater an der Wien mit dem Solisten Franz Clement

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 14./15. Dezember 1950 in der Aula der Universität mit Rudolf-Joachim Koeckert unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen u. a. mit Wolfgang Schneiderhan, Henryk Szeryng, Yehudi Menuhin, Hilary Hahn, Maxim Vengerov, Baiba Skride, Midori, Frank Peter Zimmermann, Gil Shaham, Leonidas Kavakos und Anne-Sophie Mutter

Zuletzt auf dem Programm: 2./3. Juni 2022 im Herkulessaal mit Julia Fischer unter Michael Tilson Thomas

Im Unterschied zu seinen Klavierkonzerten, die Beethoven sich als glänzender Pianist und gefeierter Virtuose gleichsam auf den Leib schreiben und (bis auf das Fünfte Konzert) auch eigenhändig uraufführen konnte, ist das Violinkonzert D-Dur op. 61 auf einen »nur« ausführenden Solisten hin konzipiert, nämlich den österreichischen Geiger Franz Clement (1780–1842). Dieser firmiert zwar nicht als offizieller Widmungsträger des Konzerts (eine Ehrung, die Beethovens Jugendfreund Stephan von Breuning vorbehalten blieb), dennoch gilt Clement als der eigentliche Adressat der Komposition, versah Beethoven sein Autograph doch mit folgendem, nicht ganz eindeutig übersetzbarem Wortspiel: »Concerto par clemenza pour Clement, primo Violino e direttore al teatro di Vienna« [zu Deutsch etwa: Konzert aus Milde/Güte für Clement, ersten Geiger und Direktor am Theater an der Wien]. Und so mögen sich im Solopart dieses Werkes durchaus die speziellen Fertigkeiten spiegeln, mit denen Clement aufwarten konnte: ausdrucksvolles Kantilenen- und Figurenspiel, kühne Bogenführung und Griffisicherheit selbst in den höchsten Lagen. Auf ein publikumswirksames Programm bedacht, spielte Clement im Rahmen seiner Akademie am 23. Dezember 1806 im Theater an der Wien freilich nicht nur Beethovens Violinkonzert, das angeblich erst zwei Tage vorher vollendet worden war, sondern gab u. a. auch ein Werk »mit umgekehrter Violine« zum Besten, was entsprechende Kommentare in der Presse nach sich zog. Empört rügte ein Kritiker: »Der gebildeten Welt fiel es auf, wie Klement sich zu manchen Schnacken und Possen herabwürdigen konnte, um etwa den Pöbel zu ergötzen.« In Bezug auf Beethovens Violinkonzert indessen war »das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dass die unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen leicht ermüden könnten«.

Magische Paukenschläge

In der Tat erscheint das Werk, beispielsweise im Vergleich zu Mozarts Violinkonzerten, mit einer Spieldauer von ungefähr 45 Minuten relativ lang. Zudem macht die formale Anlage des Kopfsatzes – sofern man als Bezugsmuster den klassischen Sonatensatz heranzieht – die akustische Orientierung nicht gerade leicht. Schon die ersten Takte sind ungewöhnlich: kein satter Orchesterklang, stattdessen vier solistische und geradezu magische Paukenschläge, die das Metrum vorgeben, bevor die Bläser mit einer sanft fließenden Melodie, ebenfalls im Piano, einsetzen. Ob es sich hier schon um ein regelrechtes »erstes Thema« handelt, bleibt zunächst ebenso offen wie die Frage nach dem Beginn des zweiten Themas. All dies wird erst später, in der Exposition des Solisten, durch nunmehr »korrekte« Tonartendisposition klar, und so erschließt sich eigentlich auch erst an dieser Stelle Beethovens kompositorisches Konzept: Nicht an der traditionellen und unzweideutigen Gegenüberstellung von markantem ersten und lyrischem zweiten Thema war ihm gelegen; vielmehr wird der Kontrast zwischen taktgebendem »melodiefreiem« Paukenmotiv und emphatischer Melodie des Orchesters bzw. später des Solisten zur treibenden Kraft. Von der Pauke nämlich wandert das Motiv im Verlauf des Satzes zu verschiedenen Instrumenten, es wird von Viertelnoten auf Achtel-, ja sogar Sechzehntelnoten komprimiert, es verwandelt sich vom ab- zum auftaktigen Gebilde und provoziert nicht zuletzt auch den hymnischen Schlussgedanken der Orchesterexposition, bevor mit einer improvisatorisch wirkenden Eröffnungsgeste die Solo-Violine einsetzt. Wenn nun – in oktavierter Form und um zahlreiche Auszierungen und Umspielungen bereichert – das Hauptthema erklingt, so hat es gegenüber seinem ersten Erscheinen im Orchester erheblich an Süße und Eindringlichkeit gewonnen. Mit schier unendlichen Variationen erprobt Beethoven bald darauf in Durchführung, Reprise und Coda die Kombinationsfähigkeit von »Paukenmotiv« und virtuosem Zier- und Passagenwerk der Solo-Violine.

Von »lyrisch« bis »effektiv«

Der zweite Satz, ein inniges *Larghetto*, erinnert in seinem Stimmungsgehalt an Beethovens *Romanzen* op. 40 und op. 50, die bereits einige Jahre vor dem Violinkonzert entstanden. (Abgesehen von einem unvollendet gebliebenen, frühen Violinkonzert in C-Dur sind dies

Beethovens einzige Werke für die Besetzung mit Violine und Orchester.) Zunächst stellen die Streicher ein feierlich-gedämpftes Marschthema vor, das von Klarinette bzw. Fagott übernommen und gleichzeitig durch filigrane Figuren der Solo-Violine überhöht wird; in einem kurzen Mittelteil steht dann die Violine uneingeschränkt im Vordergrund. Die Wiederaufnahme des ersten Themas – jetzt pizzicato in den Streichern – bietet eine Fortsetzung des lyrischen Grundtones; erst die letzten, punktierten Fortissimo-Takte des Orchesters bewirken den Umschlag zum unmittelbar («attacca») anschließenden *Rondo*. Dieses wirkt mit seinem tänzerisch anmutenden Refrainthema in schwungvollem 6/8-Takt wie ein ausgelassenes Gegenstück zum erhabenen Ernst des ersten und zur klangschönen Verhaltenheit des zweiten Satzes. Geigerischen Effekt garantiert dabei vor allem der Kontrast von sinnlich volltönender G-Saite und silbern klingender E-Saite, bringt der Solist doch das Rondothema einige Male in tiefster und höchster Lage direkt hintereinander; zudem beeindruckten Doppelgriffe und Sechzehntelketten in unterschiedlichen Strichvarianten.

»Revolutions- und Humanitätston«

All dies lässt sich durchaus als abstrakte, ganz für sich stehende Musik genießen; die zeitliche Nähe des Violinkonzerts zu Beethovens Dritter, ursprünglich Napoleon zugeachter Symphonie (*Eroica*) und zu seiner Oper *Fidelio* bzw. deren Urfassung *Leonore* – beide aus den Jahren vor der Komposition des Violinkonzerts – erlaubt jedoch eine weiterführende Deutung. So mag man gerade im Kopfsatz des Violinkonzerts mit seinem marschartig vorwärtsdrängendem Paukenmotiv einerseits und großer melodischer Expressivität andererseits jene Verbindung von »Revolutions- und Humanitätston« erkennen (Carl Dahlhaus), die für Beethovens sogenannte heroische Periode zwischen 1802 und 1814 als typisch gilt. Aber nicht nur die mehr oder weniger deutlichen Spuren revolutionären Geistes, auch satztechnische Details wie die Trillerketten des Solisten im ersten und letzten Satz oder die Anlage des Schluss-*Rondos* im Stil einer »Chasse«, d. h. einer Jagdmusik mit dafür charakteristischer Dreiklangsmelodik, weisen nach Frankreich. Ganz unabhängig von der Frage, ob Beethovens Violinkonzert »möglicherweise als ein der Verherrlichung Frankreichs dienendes Ideenkunstwerk anzusehen« sei (Christoph-Hellmut Mahling), ist daher die Affinität zum französischen Violinkonzert und zur französischen Geigerschule unverkennbar. Pierre Baillot und Henri Vieuxtemps zählten denn auch, neben Franz Clement, zu den ersten Interpreten von Beethovens Konzert. Erst dem knapp 13-jährigen Joseph Joachim aber gelang 1844 die – wie ein Zeitgenosse schrieb – »lebhafteste Sensation« mit seiner Interpretation des Werks, das seither zum Kernrepertoire jedes professionellen Geigers zählt.

Von Beethoven zu Widmann

Schlaglichter auf die Geschichte der Kadenzen zum Beethoven-Violinkonzert

Von Alexander Heinzel

Zu seinem Violinkonzert hat Beethoven keine Kadenzen hinterlassen. Dies wird kaum ein Versäumnis gewesen sein, galt in dieser Zeit eine Kadenz eigentlich noch als Sache des Solisten. Als Ferdinand Ries seinen Lehrer Beethoven um die Verfertigung einer Kadenz für eine Aufführung von dessen Drittem Klavierkonzert bat, befand der gestrenge Pädagoge, Ries möge sich »selbst eine machen«. Eine »Sache des Solisten« war die Kadenz nicht nur zur erweiterten Darstellung der Virtuosität. Es ging noch um anderes: die Kunst der Improvisation, das bedeutet, seine Fantasie und Erfindungsgabe ohne aufgeschriebene Noten zu präsentieren. Eine schon in der Beethoven-Zeit aussterbende Kunst, siehe Ries. Aus zwei Gründen fügten Komponisten ihren Konzerten also nun vermehrt passende Kadenzen hinzu: Eben weil Solisten immer seltener Eigenschöpferisches zu bieten hatten und außerdem aus Selbstschutz. So mancher »Teufelsgeiger« des virtuosen 19. Jahrhunderts missbrauchte die Kadenzpunkte eines Konzerts für unpassende, zirkensische Zurschaustellung von virtuoser Belanglosigkeit. Schließlich lag der Reiz einer Kadenz auch darin, sich als Solist noch einmal auf eigene Weise mit Motiven und Sequenzen des Konzertes auseinanderzusetzen und sie individuell fortzuspinnen. Die ersten veröffentlichten Kadenzen zum Beethoven-Konzert stammen vom Gewandhauskapellmeister Ferdinand David. Und auch dessen Schüler Joseph Joachim, der das Konzert als

13-Jähriger in London 1844 erstmals nach Beethovens Tod wiederaufführte, hinterließ zwei Sätze an Kadenzen (die jugendlich-vorwärtsstürmende Kadenz »A« aus frühen Jahren und die späte »B« von 1894), die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wohl zu den meistgespielten gehörten. Dicht gefolgt von derjenigen von Fritz Kreisler, die anderen wiederum als nicht stilgerecht galt, dennoch von David Oistrach, Isaak Stern, Yehudi Menuhin und in neuerer Zeit von Anne-Sophie Mutter, Arabella Steinbacher oder Janine Jansen gewählt wurde. Unter den Individualisten der Violin-Upper-Class finden sich in den 1960ern der Tscheche Josef Suk mit Kadenzen seines Landsmannes und Violinkollegen Váša Příhoda, später dann Gidon Kremer mit der stilistisch am weitesten ausgreifenden Kadenz von Alfred Schnittke oder die russischstämmige Viktoria Mullova mit der Kadenz des Italieners Ottavio Dantone.

Zurück zu Beethoven

Eine andere Traditionslinie erscheint deutlich jünger und ist zugleich sehr alt, denn sie hat ihren Ursprung bei Beethoven selbst. Er arbeitete das Violinkonzert um zu einem Klavierkonzert und schrieb dazu eigenhändig raumgreifende Kadenzen. Diese überzeugen nicht nur durch ihre Originalität, sondern durch ein Merkmal, das sie unverwechselbar mit dem Konzert verbindet: Beethoven stellt genau jene Pauke dem Klavier als Begleiterin zur Seite, die den ersten Satz mit den charakteristischen vier Schlägen eingeleitet hat. Die Pauke kommt zunächst ganz passend in einer marschartigen Episode zum Einsatz und tritt im weiteren Verlauf immer wieder dezent mit ihren vier gleichmäßig pulsierenden Schlägen zur Solostimme hinzu. In der Kadenz des zweiten Satzes, deren Besonderheit darin liegt, dass sie sogleich in den dritten Satz mündet, bleibt die Pauke nahezu durchgehend in dichter rhythmischer Verzahnung mit dem Klavier, das sich motivisch langsam dem Hauptthema des Finalsatzes nähert.

Die Traditionslinie der Klavierkadenz-Transkriptionen für Violine mit Paukenbegleitung beginnt 1899 mit dem Geiger Ottokar Nováček und wurde in unseren Tagen mit der neu komponierten Kadenz von Jörg Widmann sehr frei weitergedacht. Größere Bekanntheit hat die Transkription der Klavierkadenz in der Schallplattenära durch Wolfgang Schneiderhan erlangt, die in Teilen auch von Isabelle Faust und Thomas Zehetmair aufgegriffen wurde. Ebenso bezieht sich die Version mit Pauke von Christian Tetzlaff direkt auf Beethoven. Gidon Kremer und Patricia Kopatchinskaja gehen hingegen andere Wege: Während Kremer neben Violine und Pauke ein Klavier hinter einem Vorhang einsetzt, erweitert Kopatchinskaja das Instrumentarium der Kadenz auf zwei Violinen, Violoncello und Pauke, um den vielstimmigen Klaviersatz möglichst vollständig wiedergeben zu können.

Zeit für Neues: Jörg Widmann

Auch der Münchner Komponist, Klarinettist und Dirigent Jörg Widmann wählt zusätzliche Instrumente in seinen 2020/2021 neu komponierten Kadenzen zum Violinkonzert op. 61: Neben der Pauke sind ein Kontrabass mit seinen vielfältigen klanglichen Möglichkeiten und eine weitere Violine zu hören. Beethovens Klavierkadenzen können allerdings kaum noch als Vorlage gelten. Entstanden sind Widmanns Kadenzen während der Corona-Zeit, die neben allen negativen Folgen auch Raum gab fürs Innehalten und Neubewerten. So ließ sich Widmann vom »individuellen Können« der Geigerin Veronika Eberle und von Sir Simon Rattle inspirieren und nahm die »schroffe Radikalität, eherne Schönheit und Experimentierfreude« des Beethoven-Konzerts als Ausgangspunkt für seine eigene Schöpfung. Mit seinen Kadenzen möchte er das Werk »anders beleuchtet hören, nämlich als heutige, zeitgenössische Musik«.

Was er dabei der Geigerin Veronika Eberle in die Finger geschrieben hat, ist gewissermaßen Beethoven durch die Brille von Widmann. Oder, wie er es im Vorwort der Notenausgabe präzisiert, es sei ihm wichtig, »dass alles um melodisches, harmonisches und rhythmisches Material aus dem Violinkonzert kreist, sich also nicht vor das Beethoven'sche Original drängt, und doch klanglich ein ganz neuer Kosmos entsteht«. Ein Vorgehen, das bereits in Widmanns Konzertouvertüre *Con brio* von 2008 klar zutage tritt, die einen Reflex auf Beethovens Siebte Symphonie darstellt. Aber Widmann geht in der Kadenz noch weiter und denkt formal über Satzgrenzen hinweg, wenn er Partikel des dritten Satzes in der Kadenz zum ersten Satz vorzeichnet und umgekehrt die Themen des ersten Satzes auf die Kadenzen zwei und drei »ausstrahlen«. Der Gedanke des Verschmelzens führt Widmann auch am Ende der Kadenz zum ersten Satz zu einer siebentaktigen

Überleitung, die eigentlich Teil des Konzerts ist, bei der er aber durch das Hinzufügen einer weiteren Solo-Violine (gespielt vom Konzertmeister) und einer Flöte den Übergang zurück zu Beethoven mit einem Rollentausch meisterlich verschleiert. Ebenso wie der Kontrabass in den Kadenz manchmal fast unmerklich der Solo-Violine Töne beisteuert, die Akkorde vervollständigt oder neue Farben hinzufügt, während die Pauke rhythmische Impulse gibt und mit der Violine sogar andeutungsweise die Beethoven'sche Marsch-Episode aus der Klavierkadenz streift, nur um schnell beim Thema des dritten Satzes »vorbeizuschauen«.

Dass die Kadenz zum zweiten Satz mit seiner zarten und schwebenden Melodik keine Pauke oder keinen Kontrabass duldet, liegt nahe. So verwebt sich die Solo-Violine ätherisch tastend in die Flageolets, Pizzicati und Tremoli der Konzertmeister-Violine. Außerdem findet Widmann für einen, von Beethoven durch Fermate vorgegebenen Punkt des Innehaltens im dritten Satz eine kecke Kurz-Kadenz, bevor in der Schlusskadenz noch einmal Solo-Violine, Pauke und Kontrabass ihr Spiel treiben. Im besten Sinn des Wortes, denn nun gesellt sich zur Violin-Virtuosität noch ein gewisser subversiver Geist, der kurzerhand Motive in andere Taktarten versetzt, der aus dem Finalsatzthema einen veritablen Bauerntanz mit Fußstampfen macht oder einige Swing-Anklänge einstreut. Schließlich genügt eine kleine Wendung, ein Triller, und schon gleitet das Geschehen zurück in das Beethovenkonzert. Wenn die Kontrabässe und Celli den orchestralen Faden wieder aufgreifen, dann hat Beethoven die Hälfte des Weges vorgegeben, Widmann steuert zu diesem »Hinübergleiten« meisterlich seinen Teil bei: »Die Reprise soll so organisch und unmerklich aus der Kadenz erwachsen wie irgend möglich.«

Träumende Musik

Johannes Wiedenhofers Traum-Skizze für großes Orchester *Schnell*

Von Rasmus Peters

Geburtsdatum des Komponisten

25. Mai 2005 in München

Entstehungszeit

November 2022 – Februar 2023

Uraufführung

26. Januar 2024 in München mit dem BRSO unter Sir Simon Rattle

Jeder Traum hat etwas Skizzenhaftes, folgt er doch selten einer Handlung von Anfang bis Ende. Seine Grundlage liegt im Unterbewusstsein. Was uns beschäftigt, verarbeiten wir im Schlaf oft in surrealistischen Szenerien. Diese Welt der Sinneserfahrung und dem, was ihre Grenzen übersteigt, teilen sich Musik und Traum.

Mit der Traum-Skizze für großes Orchester *Schnell* untersucht der 2005 geborene Komponist Johannes Wiedenhofer nun diese rätselhaften Räume von Träumen und Musik. Das daraus entstandene Stück konturiert er mit zwölf Tönen und schillernd-glitzernden Klangfarben. »Die Musik erzählt quasi verschiedene Geschichten, die ineinander verschwimmen und immer wieder wechseln«, beschreibt es der Komponist selbst.

Gerahmt wird Wiedenhofers musikalische Poesie von Lyrik Rose Ausländers. *Schnell*, das gleichnamige Gedicht der jüdischen Dichterin, begleitet die Musik. Während des Komponierens suchte Wiedenhofer nach einem Text, und der Zufall spielte ihm Ausländers Verse in die Hände. Sie fangen die musikalischen Gedanken, ihre Atmosphäre, ihr Rinnen, so gut ein, erzählt der junge Komponist, dass er sie als Ergänzung der Partitur voranstellte. Die Musik hatte für ihn während des Schreibens etwas Erzählendes, sagt er. Die Wörter verorten das Stück in der Zeit: »Schnell wie Wasser rinnt die Zeit«, beginnt das Gedicht, »Schnell wie Wasser rinnt dein Leben«, schließt

es. Das Leben ist direkt an die Zeit gekoppelt wie auch die Musik. Ihre Klänge dehnen sich in der Zeit aus wie die Biographien ihrer Hörer.

Aufgrund der großen Besetzung, die er gänzlich ausreizt, und wegen des lebhaften und virtuosens Wesens seines Stücks vergleicht Wiedenhofer selbst sein Werk mit einem Konzert für Orchester. Mit den Tempovorgaben schnell – langsam – schnell lässt sich die »Traum-Skizze« in drei Abschnitte unterteilen. Leise, ganz leise beginnt das Stück mit einem Glissando. Die Streicher spielen gedämpft, die Blechbläser formen behutsam einen Quartakkord. Darüber fließen die Holzbläser wie warmes Wachs, eine Gruppe nach der anderen. Sie stellen die grundlegende Zwölftonreihe vor, die sich in immer wechselnden Perspektiven und Schattierungen durchs Orchester webt. Die Töne tänzeln. Sie fallen, klettern und hüpfen über einer flirrenden Streicherfläche. Obgleich im Dreiachteltakt notiert, sind die metrischen Einheiten des Stücks schon bald kaum mehr wahrnehmbar. Die Schichten schieben sich ineinander. Schwere und leichte Zählzeiten gehen wie sämtliche rhythmische Größen in Klang auf. Auch die Musik zerfällt. Doch sie zerfällt zur Fülle: Immer wieder leuchten Spektralakkorde auf: Leiterfremde Töne ihrer Obertonreihe verleihen der Musik vom Bass ausgehend einen sphärischen Charakter.

Geschichtete Melodieebenen

Mystisch, erhaben ist der zweite Satz überschrieben. Pauke und große Trommel schlagen einen unheimlichen Puls. Wird der Traum zum Alptraum? Langsamkeit bestimmt diesen Satz. Beinahe stehende Akkorde beherrschen das Geschehen. Die Musik steht im harten Kontrast zu den schnellen Läufen des Beginns. Wie in Zeitlupe türmen sich Melodieebenen aufeinander und wachsen in sämtliche Instrumentengruppen. Terrassenhaft schiebt sich die Musik übereinander, bis das Orchester in einem gigantischen Orgelpunkt beinahe zum Stillstand kommt.

Der dritte Teil beginnt abrupt. Er wirkt wuchtiger. *Rhythmico* überschrieben, belebt er die fast erstorbene Musik erneut. Das Orchester wird zur Tonmaschine, das Schlagwerk ist die dominierende Instrumentengruppe. Vibraphon, Glockenspiel, Xylophon und Marimba führen die Musik zurück in die Beschleunigung, bis sie in verschieden rhythmisierten Tonrepetitionen auf H zum Stocken kommt. Wie in Wellen bäumt sich der immer selbe Ton auf. Einmal. Zweimal. Dreimal. Mit jedem Mal wird er schwächer und verebbt schließlich in seiner Klanghülle. Wieder kommt die Musik zu neuem Leben: Die Holzbläser reißen das Geschehen an sich. Das Schlagwerk beginnt erneut seinen mechanischen Puls. Nahezu unverändert kehrt die Zwölftonreihe des Anfangs zurück, und die »Traum-Skizze« endet in einem virtuos gezeichneten Erwachen der Musik.

Ausgangsmaterial des Werks ist eine Zwölftonskizze. Doch die Skizze wollte mehr werden, die Musik sich entwickeln. Der Materialkern breitete sich aus. Wie Sigmund Freud den Traum als Spross des Unterbewussten betrachtet, der uns im Schlaf heimsucht, strebte Wiedenhofers Musik danach, sich selbst zu erweitern. Sie wuchs, wie Traumbilder in uns heranwachsen. »Wenn man komponiert, baut man seine eigene Musikwelt, und diese Welt ist die Einzige, die man je vollständig verstehen kann«, sagt Wiedenhofer.

Das Komponieren begleitet ihn seit der Grundschule, ebenso das Klavierspiel. Außerdem singt er und spielt Oboe – »ein Melodieinstrument, als zweite Perspektive auf die Musik«, wie er sagt. Im Juni 2023 hat Wiedenhofer sein Abitur abgelegt und studiert nun Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater in München. Neben dem Komponieren widmet er sich verstärkt auch dem Dirigieren und dem Klavierspiel.

Eine Partitur sorgt für Begeisterung

Wiedenhofer beschäftigt sich viel mit zeitgenössischer Musik, aber auch mit Strawinsky, Debussy und Ravel. Die Energie und Klangfarben ihrer Musik wirken auch in *Schnell* nach. »Johannes entdeckt oft Sachen bei anderen Komponisten, doch durch seine Arbeit macht er sie sich zu eigen«, meint sein Lehrer Minas Borboudakis. »Er hat eine klare Vorstellung von dem, was er schreibt«, fährt er fort. Neben zahlreichen deutschen und internationalen Auszeichnungen war Wiedenhofer auch mehrmals Preisträger beim Wettbewerb »Jugend komponiert Bayern«, der eine

Kooperation mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks beinhaltet. Dank seines außergewöhnlichen Talents, »Orchestermusik in so jungen Jahren substanziell zu schreiben«, wie es Borboudakis formuliert, erhielt er 2020 den »Sonderpreis Orchester« und durfte ein Stück für das Bayerische Landesjugendorchester schreiben. So entstand *Beyond Darkness* – der damals 15-Jährige komponierte es entlang zweier Bilder von William Turner. Sein assoziativer Stil, der insbesondere den Klang ins Zentrum rückt, ist darin bereits zu erkennen. Beeindruckt von dem Werk, gab BRSO-Konzertmeister Radoslaw Szulc, der die Uraufführung 2021 in Eppan/Südtirol leitete, die Partitur an Sir Simon Rattle. In der Folge entstand *Schnell*. Wieder landete die Partitur bei Radoslaw Szulc – und wieder landete sie bei Simon Rattle, der kurzerhand entschied, das vitale Werk uraufzuführen. Dass es dazu kommt, bezeichnet der Komponist als außerweltlich. So gesehen, könnte die Aufführung für seine Biographie selbst als Traum-Skizze gelten.

Schnell

Schnell wie Wasser
rinnt die Zeit

Länder schwimmen
manche gehen unter

Schiffe ziehn
von Welt zu Welt

Dort gibt es Krieg
Hier atmet
noch ein Weilchen
der Frieden

Kinder hungern
Gib ihnen
Brot und Liebe

Ein Bild
Ein Wort
Musik
Wir schaffen Wunder

Schnell wie Wasser
rinnt dein Leben

Rose Ausländer

Die Wiedergeburt der englischen Musik

Zu Edward Elgars *Enigma-Variationen*

Von Christian Thomas Leitmeir

Lebensdaten des Komponisten

2. Juni 1857 in Broadheath bei Worcester – 23. Februar 1934 Worcester

Entstehungszeit

1898/1899

Widmung

»To my friends pictured within«

Uraufführung

19. Juni 1899 in der St. James 'Hall in London unter der Leitung von Hans Richter

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 7./8. März 1991 in der Philharmonie im Gasteig unter Neville Marriner

Weitere Aufführungen unter Hugh Wolff, Sir Colin Davis, Joseph Bastian und Daniel Harding

Zuletzt auf dem Programm: 1./2. Juli 2021 im Herkulesaal unter der Leitung von Edward Gardner (unter Corona-Auflagen)

»Für gewöhnlich setzt man das Jahr 1880 für den Beginn der ›neuen Renaissance‹ innerhalb der englischen Musik an. Für mich begann sie etwa 20 Jahre später, als ich gerade Elgars ›Enigma-Variationen‹ kennenlernte. Ich fühlte, dies war Musik von einer Art, wie sie in diesem Land seit dem Tode Purcells nicht mehr aufgetreten war.« Gustav Holst hatte nicht untertrieben: Edward Elgars *Enigma-Variationen* markieren in der Tat einen Wendepunkt innerhalb der englischen Musikgeschichte, der selbst die von Hubert Parry, Charles Villiers Stanford und anderen führenden englischen Musikern initiierte Aufbruchsbewegung der 1880er Jahre klar in den Schatten stellte. Zum ersten Mal – nicht erst seit dem Tode von Purcell, sondern überhaupt – war es einem britischen Komponisten gelungen, ein symphonisches Werk zu schaffen, das beim englischen Publikum einen mehr als kurzfristigen Erfolg verbuchen konnte und darüber hinaus auch auf internationaler Ebene den Ruf eines Meisterwerks erlangte. Freilich stand auch zuvor Symphonik bei den Briten in hohen Ehren. Doch allein der Gedanke, dass sich ein englischer Komponist auf diesem Terrain bewähren könnte, musste im Lande der Chorfestivals und Music Halls geradeheraus für Hybris gehalten werden. Fand in den Augen der britischen Zeitgenossen die eigene Musikgeschichte ihre Krönung auf dem Gebiet des Oratoriums, so sah man die Symphonik (und zumal die von künstlerischem Rang) fest in den Händen der Deutschen. Orchesterwerke wurden in England somit fast ausschließlich als Importgut geschätzt, das beinahe unabdinglich das Gütesiegel »Made in Germany« tragen musste. Folglich waren britische Komponisten, die in der Heimat mit Symphonien reüssieren wollten, gezwungen, entweder selbst in Deutschland zu studieren oder zumindest die deutschen »Klassiker« Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Wagner gut zu kopieren – ein Dilemma, an dem gerade die Vorkämpfer einer eigenständigen englischen Symphonik verzweifeln mussten. Umso größer war die Überraschung, als im Jahr 1899 die Orchestervariationen des englischen Eigengewächses und Autodidakten Edward Elgar mit geradezu elektrisierender Heftigkeit eine Welle der Begeisterung auslösten, die urplötzlich das ganze Land erfasste: Elgars Variationen über ein eigenes Thema hatten bewiesen, dass die englische Musik durchaus imstande war, aus eigener Kraft symphonische Werke von höchstem Anspruch hervorzubringen. Das Eis war gebrochen, mit den *Enigma-Variationen* hatte Elgar den symphonischen Werken von Hubert Parry, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams und Benjamin Britten den Weg geebnet.

Erster durchschlagender Erfolg

Läuteten Elgars *Enigma-Variationen* eine nationale musikalische Renaissance ungekannten Ausmaßes ein, so markierten sie zugleich den endgültigen Durchbruch Elgars selbst als Komponist. Obgleich sich schon früh seine außerordentliche musikalische Begabung erkennen ließ, blieb dem Sohn eines Klavierstimmers und Musikalienhändlers aus Worcester aufgrund seiner Klassenzugehörigkeit nichts anderes übrig, als sich durch Selbststudium und Engagement im örtlichen Musikvereinswesen musikalisch fortzubilden. Um überhaupt als Komponist existieren zu können, musste sich Elgar zudem lange Jahre verschiedenen Zwängen unterwerfen: Die Aufführung einer eigenen Komposition oder gar deren Publikation als Klavierauszug gelang lediglich bei Auftragswerken für die zahlreichen Chorfestivals (wie z. B. das Three Choirs Festival), die sich gerne mit Uraufführungen schmückten; für diese Anlässe freilich kamen ausschließlich Chorkantaten oder Oratorien in Betracht. Ein weiterer Einkommenszweig, auf den Elgar bis ins vorgerückte Alter nicht verzichten konnte, waren Salonstücke und gehobene Unterhaltungsmusik, die, für den breiten Markt bestimmt, zumindest ein gewisses Verlagshonorar einbrachten. Und drittens sah sich Elgar genötigt, einen weiteren Teil seines Lebensunterhaltes durch privaten Geigenunterricht zu verdienen. Erst die *Enigma-Variationen* verhalfen dem bereits 42-jährigen

hochambitionierten Komponisten zum ersten durchschlagenden Erfolg, dem bald eine Reihe weiterer so bedeutender wie gefeierter Werke folgen sollten: die Märsche *Pomp and Circumstance*, das Oratorium *The Dream of Gerontius* und die Erste Symphonie.

Musikalische Bildergalerie

Dass allerdings aus Edward Elgar, der zuvor lediglich regionale Berühmtheit als Chor- und Unterhaltungskomponist erlangt hatte, auf einen Streich ein Symphoniker von nationalem und internationalem Rang wurde, ist letztlich einem Zufall zu verdanken. Zumindest Elgar selbst stellte dies in Gesprächen verschiedentlich so dar. Nach eigenem Bekunden kam er am 21. Oktober 1898 nach einem anstrengenden Arbeitstag als Geigenlehrer erschöpft nach Hause, setzte sich ans Klavier und improvisierte zur Entspannung aufs Geratewohl. Plötzlich rief seine Frau Alice, von einer Melodie gerade besonders angetan, spontan aus: »Was ist denn das?« – »Nichts – aber es könnte etwas daraus werden.« Daraufhin vergnügte er sich damit, den thematischen Gedanken aus dem Stegreif so zu variieren, dass er charakteristische Eigenheiten bestimmter Personen aus seinem Bekanntenkreis porträtierte. Gleich wie man dieses autobiographische Zeugnis bewertet (dessen Gültigkeit übrigens immer wieder in Zweifel gezogen wurde), so trifft es doch den wesentlichen Kern der Variationen op. 36: Im Anschluss an die Vorstellung eines dreiteiligen Themas entspinnt sich eine lose Folge von Variationen, die jeweils bestimmte Eigenschaften von Personen aus Elgars Bekanntenkreis imitieren oder karikieren. Dabei verfolgte Elgar keineswegs das Ziel, seinen engsten Familien- und Freundeskreis systematisch zu verewigen, wie es sich etwa Richard Strauss nicht ohne Augenzwinkern in seiner *Sinfonia domestica* vorgenommen hatte. Auswahlkriterium für die Aufnahme in Elgars musikalische Bildergalerie bildete vielmehr die schlichte Frage, ob ihn eine bestimmte Person zu einer »Charaktervariation« inspirierte. Dies erklärt, warum eine nicht geringe Anzahl von persönlichen Vertrauten und Familienangehörigen ausgespart blieb.

Zum Schluss ein Selbstporträt

Darüber hinaus hob die assoziative, beinahe willkürlich reihende Zusammenstellung Elgars Variationenzyklus von den zielgerichtet fortschreitenden Vertretern dieser Gattung ab, wie sie etwa in den Variationen von Johannes Brahms eine mustergültige, für das teleologische und organistische Denken des 19. Jahrhunderts charakteristische Ausprägung erhielten. Als Konsequenz daraus ergab sich ferner, dass Elgar nicht das Verfahren wählte, ein eingangs aufgestelltes Thema in einzelne Elemente zu zergliedern und deren Möglichkeiten systematisch zu entfalten, bis das ursprüngliche Thema am Endpunkt des Prozesses, auf einer höheren Reflexionsstufe angelangt, ein zweites Mal erklingt. Im Gegensatz dazu bleibt in den *Enigma-Variationen*, wenngleich natürlich auch sie von submotivischer Arbeit geprägt sind, das Thema in fast allen Variationen als melodische Wesenheit erhalten, die freilich dem Charakter der Person oder Situation entsprechend abgewandelt erscheint. Die assoziative Herangehensweise ließ Elgar aber auch die Freiheit, Charakterstücke aufzunehmen, die mit dem Thema allenfalls auf einer sehr abstrakten Ebene verwandt sind und deshalb auch eigene Satzbezeichnungen tragen: Das delikate *Intermezzo* Nr. 10 porträtiert mit seinen schwerelos-duftigen Streicherklängen die entzückende Eleganz von Dora Penny, in Anlehnung an Mozarts *Così* mit dem Kosenamen *Dorabella* bedacht; die auf diesen Namen zu deklamierende Holzbläserfigur ahmt dabei liebevoll ihr leichtes Stottern nach. Nr. 13 trägt den Titel *Romanza* und ist in ihrer zart-verhaltenen Melodik und den sanften Rückungen in entfernte Tonarten als Huldigung an eine große Liebe zu verstehen. Die gemeinte Person, hinter der oft Lady Mary Lygon vermutet wird, bleibt dabei als Chiffre »***« im Dunkeln. Das nicht eindeutig aufzulösende Mendelssohn-Zitat aus *Meeresstille und Glückliche Fahrt* verstärkt die geheimnisvolle Aura dieser vorletzten Station, bevor der Zyklus in Nr. 14 (E.D.U.) gipfelt: ein als Doppelvariation angelegtes grandioses Selbstporträt des Komponisten (von seiner in Nr. 1 porträtierten Gattin Alice liebevoll »Edoo« genannt), dessen erhabener Marschcharakter bereits *Pomp and Circumstance* vorwegnimmt. Mit derart eindrucksvollen Zügen ist sonst im Zyklus nur noch August Johannes Jaeger gezeichnet, Mitarbeiter beim Londoner Verlagshaus Novello und darüber hinaus enger Vertrauter, Förderer und geschätzter Kritiker Elgars. Die ihm gewidmete Variation Nr. 9 *Nimrod* (nach dem mythischen

Jäger aus dem Alten Testament) steigert sich von anrührender Zartheit in einer gigantischen Klimax bis hin zur würdevoll-strahlenden Apotheose.

Ein Großteil der Variationen ist freilich nur indirekt als Charakterisierung einzelner Personen zu verstehen: Die Variationen etwa, die Elgars Kammermusikfreunden, dem Amateurpianisten Hew David Stuart-Powell (Nr. 2), der Bratschistin Isabel Fitton (Nr. 6) und dem Cellisten Basil G. Nevinson (Nr. 12) zugeeignet sind, stellen etwa weit mehr den Charakter des betreffenden Instruments heraus als deren persönliche Eigenheiten. Andere Variationen wurden insbesondere durch prägnante Erlebnisse inspiriert: Das wichtigtuersische Poltern von Nr. 4 beispielsweise karikiert William Meath Baker, einen Freund von Alice, der nach einem großspurigen Verkünden von Neuigkeiten mit einem lauten Türknall verschwunden sein soll. Und in der explosiv-energisches Variation Nr. 11 steht nicht der durch die Initialen G.R.S. genannte Hereforder Organist George Robertson Sinclair im Vordergrund, sondern vielmehr sein Hund Dan: Im Eifer des Gefechts stürzte sich dieser, als er seinem Herrn ein Stöckchen holen wollte, in den Fluss Wye, paddelte heftig nach dem Stöckchen und apportierte es seinem Herrchen schließlich mit einem stolzen Bellen.

Zwischen Programmatik und Symphonik

Es ist offensichtlich, dass musikalische Porträts, die sich auf derartige Einzelheiten stützen, nicht ohne detaillierte Vorinformationen aus der Komposition herausgehört werden können. Aber gerade darin liegt der eigentümliche Reiz, der Elgars *Enigma-Variationen* einen schillernden Schwebezustand verleiht zwischen radikaler Programmatik, die den einzelnen Variationen zu Grunde liegt, und absolut-symphonischer Wirkung, die sich beim uneingeweihten Hörer einstellt. Nicht ohne Grund also hat der Symphoniker Elgar den Schleier des Geheimnisses um die Inspirationsquellen dieses Zyklus gehüllt, u. a. indem er das Thema selbst als »Enigma« bezeichnete und sich zudem in kryptischen Äußerungen über sein op. 36 erging: »Es ist in der Tat wahr, dass ich die Eigenheiten von 14 [!] meiner Freunde, die nicht unbedingt Musiker waren, zu ihrem und meinem Vergnügen skizziert habe; aber das ist etwas Persönliches und braucht nicht öffentlich erwähnt zu werden. Die Variationen sollen für sich als ›Musikstück‹ stehen. Das Enigma werde ich nicht erklären – seine ›dunkle Rede‹ darf nicht erahnt werden, und ich warne Sie, dass Variationen und Thema oft nur sehr schwach miteinander verbunden sind; ferner zieht sich durch und schwebt über dem ganzen Zyklus ein größeres Thema, das nicht gespielt wird. [...] Das Hauptthema erscheint also niemals, ganz wie in einigen neuen Dramen, z. B. Maeterlincks ›L'intruse‹ und ›Les sept Princesses‹ – die Hauptperson ist nie auf der Bühne.« Was Elgar mit diesem eigentlichen Thema seiner Variationen op. 36 gemeint hat, bleibt trotz wildester Spekulationen (die Vorschläge reichen vom düsteren *Dies irae* bis zum munteren Trinklied *For he's a jolly good fellow*) nach wie vor im Dunkeln. So programmatisch die *Enigma-Variationen* also eigentlich zu verstehen wären, das Rätsel verstellt unweigerlich den Zugang zu diesem Aspekt des Zyklus und erlaubt gerade deshalb die angemessene Würdigung unter den Prämissen absoluter Symphonik – Symphonik von solcher Tiefe, dass sie die von Holst beschworene »Renaissance« der englischen Musik einleiten sollte.

Andreas Marschik, Bratschist im BRSO seit 1990, verabschiedet sich in den Ruhestand

Andreas Marschik wurde 1958 in Köthen geboren. Nach erstem Violinunterricht im Alter von fünf Jahren entschloss er sich erst spät, Musiker zu werden. Mit 22 nahm er sein Violastudium an der Musikhochschule in Leipzig bei Klaus Schwenke auf. Der damalige Gewandhauskonzertmeister Gerhard Bosse wurde auf ihn aufmerksam und nahm ihn in seine Meisterklasse für Kammermusik auf. Andreas Marschik erhielt eine Substitutenstelle im Gewandhausorchester Leipzig, bis er 1985 sein Solistenexamen mit Auszeichnung ablegte und Solo-Bratscher im Großen Rundfunkorchester Leipzig wurde, mit dem er auch mehrere Solokonzerte aufnahm. Seit 1989 tritt er regelmäßig als Kammermusiker in Europa und Asien auf. 1990 wurde er Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, zudem war er Bratschist im Grieg Quartett München.

Meinem lieben Freund und Kollegen Andreas Marschik

Nach 34 gemeinsamen Dienstjahren nimmt unser hochgeschätzter Kollege Andreas Marschik Abschied vom Symphonieorchester. 13 Jahre haben wir in dieser Zeit im Orchestervorstand zusammengearbeitet. Ich habe ihn in diesen teilweise sehr turbulenten Jahren als einen absolut verlässlichen und integren Menschen kennen und schätzen gelernt, der mit Leidenschaft, strategischem Geschick, Weitblick und großer Überzeugungskraft für die Interessen »seines« Orchesters eingetreten ist. Dabei ist er keiner Auseinandersetzung aus dem Weg gegangen, sondern war stets bereit, für seine Überzeugungen auch zu kämpfen und wichtige Ziele mit Beharrlichkeit zu verfolgen. Er hat sich nicht gescheut, heiße Eisen anzupacken, und hat sie in klugen Verhandlungen zu einem guten Ergebnis geführt. Seine besondere Fähigkeit, mit sensibler Spürnase auch wichtige Zwischentöne zu erfassen, waren in diesen Situationen für uns alle im Team eine große Hilfe. In vielen nächtlichen Telefongesprächen haben wir unzählige Schriftstücke zusammen entworfen und dann mit dem gesamten Vorstand ausgearbeitet, wenn es beispielsweise darum ging, in der langwierigen politischen Diskussion um das Neue Konzerthaus in München Argumente zu sammeln und Konzepte zu erarbeiten. Es gab keinen Dienstplan, den er nicht genau überprüft und auf Übereinstimmung mit den tarifvertraglichen Vorgaben abgeklöpft hat. Neben dem Alltagsgeschäft hatte er immer auch die langfristigen Perspektiven im Auge, wie die Zukunft des Symphonieorchesters als internationales Spitzenorchester auf Dauer gesichert werden kann.

Andreas leistete der Hörfunkdirektion wertvolle Hilfe, die Finanzen des Orchesters für die Zukunft auf eine sichere Basis zu stellen. In diesem Kontext bekam er einmal die Anfrage, ob er nicht das Management übernehmen wolle. Andreas lehnte dankend ab mit den Worten: »Ich möchte nicht, dass dieses wunderbare Orchester von einem Amateur gemanagt wird.« Er hatte andererseits den Mut, Hörfunkdirektor und Intendant, aber auch der eigenen Gewerkschaft die Stirn zu bieten, als es darum ging, das Symphonieorchester und das Münchner Rundfunkorchester als eigenständige Klangkörper am Bayerischen Rundfunk zu erhalten.

Andreas war eine der treibenden Kräfte, den Verein der »Freunde des Symphonieorchesters der Bayerischen Rundfunks e. V.« ins Leben zu rufen, der in den nunmehr 22 Jahren seines Bestehens auf über 1600 Mitglieder angewachsen und eine unverzichtbare Institution für das Orchester geworden ist. Und er war wohl der engste Vertraute des Orchesters für unseren ehemaligen Chefdirigenten Mariss Jansons.

Andreas hatte jederzeit ein offenes Ohr für Jansons' Fragen und Anliegen und auch ein besonderes Geschick darin, ihm Missverständliches oder Unklares zu erklären und aus dem Weg zu räumen.

Andreas Marschik hat sich um das BRSO sehr verdient gemacht. Für seinen großen Einsatz und die wunderbare Zusammenarbeit möchte ich ihm im Namen des ganzen Orchesters von Herzen danken und wünsche ihm für seinen wohlverdienten Ruhestand Gesundheit und alles Gute.

Franz Scheuerer, Mitglied der Ersten Geigen und ehemaliger Orchestervorstand

Biographien

Veronika Eberle

Veronika Eberle, geboren in Donauwörth, begann als Sechsjährige mit dem Geigenunterricht und wurde bereits mit zehn Jahren Jungstudentin bei Olga Voitova am Richard-Strauss-Konservatorium in München. Nach einem Jahr Privatunterricht bei Christoph Poppen wechselte sie an die Hochschule für Musik und Theater München, wo sie von 2001 bis 2012 bei Ana Chumachenco studierte. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie 2006 mit Beethovens Violinkonzert bei den Salzburger Osterfestspielen mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle. Seitdem arbeitete sie u. a. mit dem London Symphony Orchestra, dem Concertgebouw Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra, dem Montreal Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin sowie mit namhaften Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Bernard Haitink, Daniel Harding, Christian Thielemann, Yannick Nézet-Séguin, Kent Nagano, Robin Ticciati, Paavo Järvi, Alan Gilbert, Iván Fischer, Heinz Holliger und Sir Roger Norrington. Auch als Kammermusikerin begeistert Veronika Eberle ihr Publikum. Zu den Highlights der jüngeren Zeit zählen Auftritte beim Gstaad Menuhin Festival mit Sol Gabetta und Antoine Tamestit sowie bei der Schubertiade Schwarzenberg mit Steven Isserlis und Connie Shih. Die aktuelle Spielzeit 2023/2024 steht im Zeichen ihrer Residenz an der Wigmore Hall in London sowie weiterer Debüts, etwa beim Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer, beim Orchestre National du Capitole de Toulouse unter Nathalie Stutzmann und beim Detroit Symphony Orchestra unter David Afkham. Beim BRSO war Veronika Eberle zuletzt 2022 mit dem Violinkonzert von Miklós Rózsa unter Simon Rattle zu erleben.

Die Künstlerin wurde von einer Reihe bedeutender Organisationen unterstützt, darunter die Reinhold Würth Musikstiftung, die Nippon Music Foundation, der Borletti-Buitoni Trust, die Orpheum Stiftung zur Förderung Junger Solisten, die Deutsche Stiftung Musikleben und die Jürgen-Ponto-Stiftung. Sie war von 2011 bis 2013 BBC Radio 3 New Generation Artist und von 2010 bis 2012 »Junge Wilde«-Künstlerin im Konzerthaus Dortmund. Veronika Eberle spielt zwei Stradivari-Violen: die »Dragonetti« aus dem Jahr 1700, eine Leihgabe der Nippon Music Foundation, sowie die »Ries« von 1693, die ihr freundlicherweise von der Reinhold Würth Musikstiftung gGmbH zur Verfügung gestellt wurde.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, Einsatz für die zeitgenössische Musik, großes soziales und pädagogisches Engagement sowie uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpooler zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seit Beginn der Saison 2023/2024 ist Sir Simon Rattle neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra. Als Conductor Emeritus wird der 69-jährige Brite mit deutschem Pass dem LSO weiterhin verbunden bleiben. Eine enge Zusammenarbeit besteht auch mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dessen »Principal Artist« er ist. Simon Rattle unternimmt regelmäßig ausgedehnte Tourneen durch Europa und Asien und pflegt langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Staatskapelle, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und die Tschechische Philharmonie. Er ist begehrter Gast an bedeutenden Opernhäusern, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Berliner und der Wiener Staatsoper, an der New Yorker Metropolitan Opera sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, wo er zuletzt zusammen mit dem LSO in einer Neuproduktion von Bergs *Wozzeck* zu erleben war. Während seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gastierte Simon Rattle regelmäßig bei den Salzburger Osterfestspielen, in Baden-Baden sowie ebenfalls in Aix-en-Provence.

Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. In London gründete er 2019 die LSO East London Academy, eine Zusammenarbeit des LSO mit zehn Stadtbezirken im Osten der Stadt zur Förderung außergewöhnlicher musikalischer Talente unabhängig von ihrer sozialen Herkunft.

Zusammen mit dem BRSO sind auf CD bisher Richard Wagners *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*, Mahlers *Lied von der Erde* und Neunte Symphonie sowie die *musica viva*-Porträt-CD mit Werken von Ondřej Adámek erschienen. Die Neunte Symphonie wurde mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice ausgezeichnet.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Doris Sennfelder: aus den Programmheften des BRSO vom 30. Juni/1. Juli 2011; Alexander Heintel und Rasmus Peters: Originalbeiträge für dieses Heft; Christian Thomas Leitmeir: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. Juni 2021; Biographien: Vera Baur (Eberle); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Rattle).

Aufführungsmaterial

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Beethoven); © Schott Music, Mainz (Widmann);

© 2023 Manuskript (Wiedenhofer); © Edwin F. Kalmus Orchestra Library, Florida (Elgar).