

pfingst
festival
SCHLOSS
BRUNEGG

„Ludwig van Schnyder“

*Composer & Artist
in Residence 2020:*

**DANIEL
SCHNYDER**

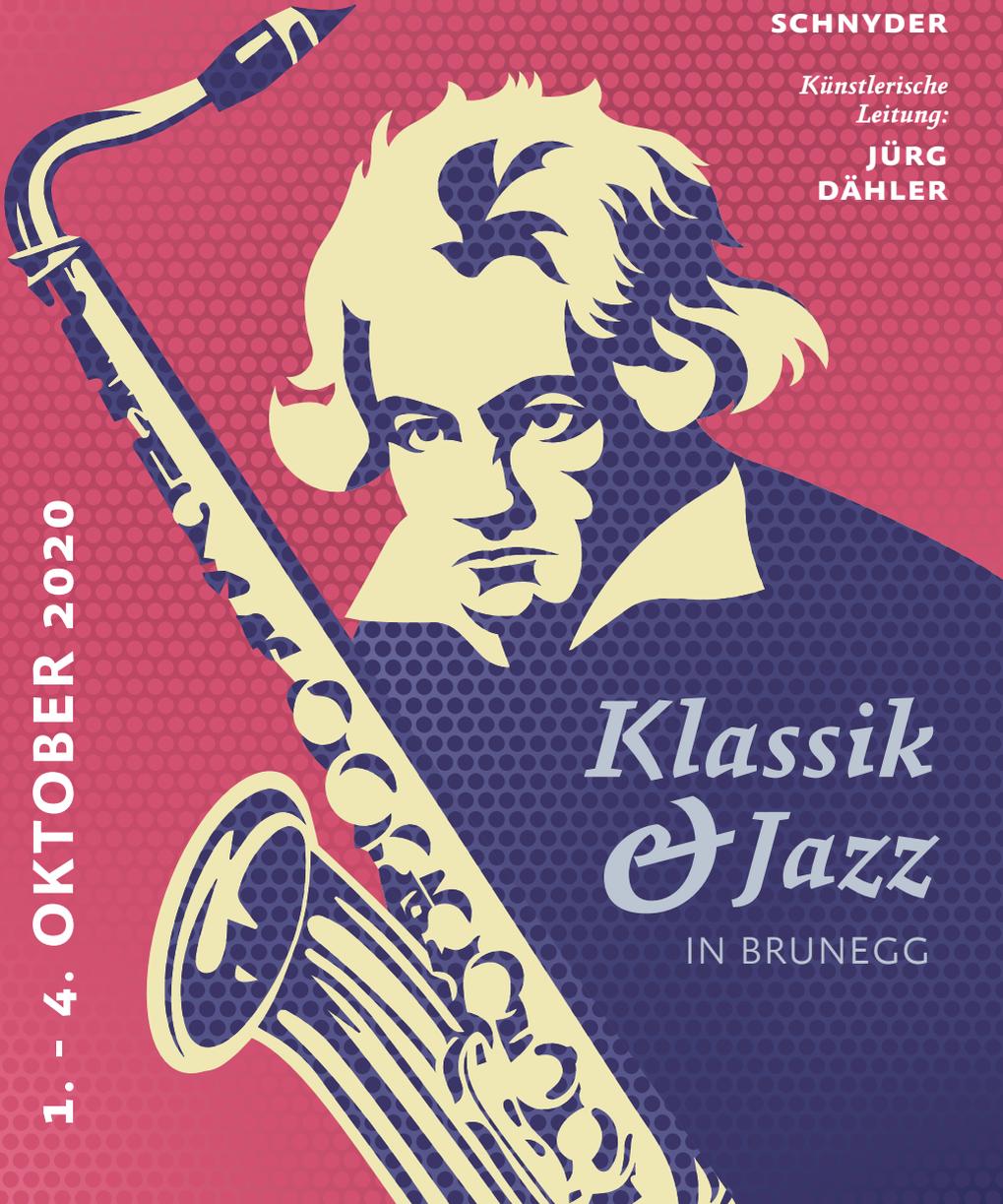
*Künstlerische
Leitung:*

**JÜRIG
DÄHLER**

1. - 4. OKTOBER 2020

*Klassik
& Jazz*

IN BRUNEGG



Ihre Gesundheit ist uns ein grosses Anliegen!

DEMENTSPRECHEND TRAGEN WIR FÜR DIE EINHALTUNG ALLER GELTENDEN MASSNAHMEN* SORGE. DAZU

Haben wir uns entschieden, alle Konzerte für maximal 50 Personen zuzulassen – wir bieten Ihnen damit nicht nur ein besonders sicheres, sondern auch besonders exklusives Konzerterlebnis auf Schloss Brunegg;

FINDEN ALLE KONZERTE IN DER – GRÖßEREN – TENNE STATT

Der Zugang zum Schlosssaal ist zu eng und der Saal ist zu klein, um die erforderlichen Abstände einhalten und damit Ihren Schutz gewährleisten zu können – wir bitten um Verständnis für diese aussergewöhnliche Massnahme;

GILT IM SHUTTLE EINE MASKENPFLICHT

Wir empfehlen, die Maske auch am Weg in den Konzertsaal und im Konzertsaal zu tragen. Sollten Sie keine Maske dabei haben, halten wir am Eingang welche bereit.

BIETEN WIR IN DIESEM JAHR AUSNAHMSWEISE KEINE GASTRONOMIE, LADEN SIE ABER NACH DEN ABENDKONZERTEN GERN ZU EINEM GLAS WEIN ODER WASSER EIN

HABEN WIR ZWEI DESINFEKTIONSSTÄNDER AUFGESTELLT

*) Hier finden Sie alle von uns gesetzten Massnahmen, wie sie zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses dieser Publikation vorgeschrieben bzw. empfohlen sind. Sollten für den Zeitpunkt des Festivals andere Massnahmen gelten, werden wir uns an diese halten und diese gesondert kommunizieren.

FESTIVAL STREICHQUARTETTE 2020

Belenus Quartett:

Xiaoming Wang und Anne Battegay, **VIOLINEN**
Esther Fritsche, **VIOLA**
Jonas Vischi, **VIOLONCELLO**

Galatea Quartett:

Yuka Tsuboi und Sarah Kilchenmann, **VIOLINEN**
Hugo Bollschweiler, viola, Julien Kilchenmann, **VIOLONCELLO**

Merel Quartett:

Mary Ellen Woodside und Edouard Mätzener, **VIOLINEN**
Alessandro D'Amico, viola, Rafael Rosenfeld, **VIOLONCELLO**

Winterthurer Streichquartett:

Roberto González-Monjas und Yuka Tsuboi, **VIOLINEN**
Jürg Dähler, Viola, Cäcilia Chmel, **VIOLONCELLO**

FESTIVAL SOLOISTS 2020:

Daniel Schnyder, **ALTFLÖTE UND SAXOPHON**
Irene Abrigo, **VIOLINE**
Jürg Dähler, **VIOLA**
Sebastian Braun, **VIOLONCELLO**

Willkommen zum Pfingstfestival 2020!

Als Gastgeberfamilie freuen wir uns sehr, dass Sie den Weg dieses Jahr wieder (oder zum ersten Mal) zu den Konzerten nicht gescheut haben. Pandemie bedingt, können leider keine Konzerte im Schlosssaal stattfinden, sondern alle werden in der Tenne erklingen, wo die erforderlichen Distanzen eingehalten werden können.

Mit den Beethovenquartetten bescheren uns die Künstler Sternstunden: Bis heute bleibt dieser Zyklus in seiner schier grenzenlosen Fülle an Ausdruck unerreicht... So schreibt der Intendant Jürg Dähler über diese Stücke. Der Composer in Residence und Artist 2020 ist Daniel Schnyder. Wir freuen uns ausserordentlich darüber, dass er seinem Freund Jürg Dähler hierher gefolgt ist! Die weiteren Musiker, einige von ihnen sind schon in den früheren Festivals in Brunegg aufgetreten, heissen wir ebenso herzlich willkommen.

Angesichts der eingeschränkten Besucherzahl verzichten wir dieses Jahr auf das Zelt. Kaffee, Wein, andere Getränke und Snacks servieren wir im Hof und in der Garage. Dasselbst wird der Weinproduzent Mathias Brunner-Stolfi aus Hitzkirch, der auf unserem Kestenberg-Gelände Reben gepflanzt hat, seine Weine vorstellen.

Alexander Kraus ist wiederum als Organisator und Logistiker bei uns und zählt wie die Musiker und die vielen freiwilligen Helfer und Partner zur jährlich wachsenden Freundesschar, die sich um das Brunegger Festival gebildet hat.

Den Sponsoren und Partnern danken wir wiederum von ganzem Herzen; das gegenwärtige finanzielle Klima macht es ihnen nicht leicht, und auch unser Förderverein, dessen Mitglieder heuer besonders grosszügig geholfen haben, sollte unbedingt weiter wachsen – wenn Sie also nicht schon dazu gehören, überlegen Sie sich bitte, ob für Sie eine Mitgliedschaft in Frage kommt!

Nun bleibt noch die Bitte an den Himmel um einermassen gnädiges Wetter! Und es kann losgehen --

Die Salis-Familie:

ELISABETH UND THOMAS, PETER CASPAR,
GIULIETTA VON SALIS PARE, SIMON PARE,
SASCHA UND ELENA PARE.



LUDWIG VAN SCHNYDER

Klassik und Jazz in Brunegg

Die COVID-Thematik hat unsere Zeit leider immer noch fest im Griff. Dass das Pfingstfestival nun im Herbst stattfindet, haben wir einem Virus zu verdanken. Auch in der Musik wird der Begriff des Virus verwendet: dann, wenn die Musik uns quasi unheilbar befällt, und wir ohne sie gar nicht mehr sein können. Viren sind hochansteckende Organismen: wo sie die Menschen deshalb auseinander zu treiben pflegen, bringen der Virus Musik sie jedoch wieder zusammen. So entgegengesetzt die Wirkung von Viren also sein können, so sehr gehören sie zum Menschen, zum Mensch-Sein und zur Mensch-Werdung. Nicht, dass sich Viren bedingen würden, aber sie ergänzen sich durchaus: als Heil bringende Kraft in einer Unheil bringenden Zeit dürfen wir den Virus Musik bei allen Vorsichts- und Rücksichtsmassnahmen als ein grosses Geschenk annehmen.

Zum Beethoven-Jubiläumjahr „schenken“ wir Ihnen sodann den Gesamtzyklus sämtlicher Beethoven Streichquartette. Die sechzehn Meisterwerke stehen sinnbildlich für Beethovens monumentales Lebenswerk, welches von turbulenten persönlichen wie politischen Umständen erzählt und durch diese nachhaltig geprägt wurde. Der Zuhörer durchlebt dabei sowohl das Öffnen himmlischer Pforten ebenso wie das schonungslose Offenlegen tiefster irdischer Abgründe. Bis heute bleibt dieser Zyklus in seiner schier grenzenlosen Fülle an Ausdruck unerreicht und bildet einen nicht zu missenden Meilenstein in der abendländischen Kulturgeschichte.

Und doch: Wussten Sie, dass Beethoven sein anfängliches Auskommen in Wien nicht als Komponist sondern, mehr schlecht als recht, als Improvisator auf dem Fortepiano bei Adelshäusern und reichen Bürgersfamilien verdiente? Dass sich Ludwig van B. seines phänomenalen Improvisationskönnens so sehr bewusst war, dass er behauptete, damit Mozart locker an die Wand zu spielen? Und dass er in Briefen an seinen Verleger das Komponieren als gänzlich unzulänglich abtat, um damit den Kern einer musikalischen Aussage auch nur ansatzweise darstellen zu können?

Solche Lebensumstände und Aussagen erinnern unweigerlich an (Über-)Lebensformen und das Credo von heutigen Jazz-Musikern, 200 Jahre später. Was für ein Glücksfall, mit dem Zürcher Komponisten und Saxophonisten Daniel Schnyder als Composer & Artist 2020 einen der ganz Grossen des Konzertbetriebs gefunden zu haben, der in Klassik und Jazz gleichermaßen zuhause ist, der sein Publikum als Improvisator und Interpret seiner eigenen Werke, exakt wie Beethoven damals, zu Begeisterungstürmen hinzureissen vermag, und der mit seinen Kompositionen erfrischend neue Wege geht.

In der eng verstrickten Gegenüberstellung der beiden charismatischen Persönlichkeiten offenbaren sich die Konstanten ebenso wie die radikalen Brüche und Veränderungen in der Entwicklung der klassischen Musik der letzten zweihundert Jahre. „LUDWIG VAN SCHNYDER“ bietet eine faszinierende musikkulturgeschichtliche Zeitreise der Extreme zwischen Himmel und Hölle, Zorn und Güte, zwischen Bewegung, Stillstand und Stille, stets hochvirtuos in der Machart sowie tiefgründig wahrhaftig und humorvoll unterhaltend als Erlebnis.

Jürg Dähler

INTENDANT PFINGSTFESTIVAL SCHLOSS BRUNEGG



Grusswort von Daniel Schnyder

Es freut mich ausserordentlich, dass ich als Composer in Residence am diesjährigen Brunegg Festival, welches ganz Beethovens Kammermusik für Streicher gewidmet ist, als Interpret und Komponist dabei sein darf.

Ich versuchte für dieses Programm vor allem Werke von mir zu finden, die auf die eine oder andere Art einen direkten Beethoven-Bezug haben. Ganz offensichtlich ist dies bei meinem neusten Werk, das im Auftrag des Festivals entstand und hier erstmals zur Aufführung gelangt. 'BBBB: Beethovens Big Birthday Bash' ist eine klare Referenz und ein musikalisches Grusswort an den grossen Meister. Aber auch viele andere meiner Kompositionen, die am Festival erklingen, haben teils direkte, teils indirekte Bezüge zu Beethovens Musik.

In den beiliegenden Programmtexten versuche ich, diese „Verwandtschaften“ aufzuzeigen. Komposition, Interpretation und Improvisation durchdringen sich in meiner Musik in verschiedenster Weise und werden in ihrer Gegenüberstellung mit den Werken Beethovens den grossen Meister, der in diesen drei Disziplinen eine einzigartige Vorrangstellung einnimmt, abermals aufleben lassen und mit heutigen Kommentaren feiern.

Ich hoffe, dass sie den Spielwitz geniessen können, der uns auch die heiteren und lustigen Seiten der „Ernstern Musik“ zu Gemüte führt. Vielfach vergessen wir ob der grimmigen Beethoven Büste, dass Beethoven durchaus auch ein heiterer Mensch war, der viel Witziges, Skurriles und Ironisches in seiner Musik versteckte.

In meinem Geburtstagswerk für Beethoven, BBBB, versuchte ich denn auch einige Sachen zu „verstecken“: So hört man klar B B B B, den Titel des Stücks, mehrfach in der Musik auf Englisch und auf Deutsch! Da ist ein Halbton Unterschied! Man hört auch von fern Bach Beethoven Brahms Bartok, die grossen Bs der Musikgeschichte, und man vernimmt ganz klar: BB King's Beethoven Blues in der Mitte des Stücks!

So sind im ganzen Programm Dutzende von musikalischen, polychromen „Ostereier“ versteckt, die man in unserem „hortus musicus“ entdecken, tütschen und geniessen kann!

Daniel Schnyder

COMPOSER & FESTIVAL ARTIST IN RESIDENCE



DONNERSTAG 1. OKTOBER 2020

1. 19:30 TENNE: „Ludwig van Schnyder I“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 5 in A-Dur (1798/99)

Allegro con brio

Adagio affettuoso ed appassionato

Scherzo. Allegro molto – Trio

Allegro

Daniel Schnyder: String Trio (1992/93, AEA)

Viertel = 132

Viertel = 46

Achtel = 264

Daniel Schnyder: Four pieces for Saxophon Solo (2019, UA)

Motive

Sound

Melody

Dance

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 132 in a-Moll (1825)

Assai sostenuto – Allegro

Allegro ma non tanto

Canzona di ringraziamento. Molto adagio

(Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart)

Alla marcia, assai vivace

Allegro appassionato

AUSFÜHRENDE:

GALATEA QUARTETT

Yuka Tsuboi und Sarah Kilchenmann, VIOLINEN

Hugo Bollschweiler, VIOLA

Julien Kilchenmann, VIOLONCELLO

DANIEL SCHNYDER, SAXOPHON

IRENE ABRIGO, VIOLINE

JÜRIG DÄHLER, VIOLA

SEBASTIAN BRAUN, VIOLONCELLO

Ende: ca. 22.00

UA = Uraufführung

AEA = Aargauer Erstaufführung

FREITAG 2. OKTOBER 2020

2. 19:30 TENNE: „Es muss sein“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op.18 Nr. 3 in D-Dur (1798/99)

Allegro

Andante con moto

Allegro

Presto

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 59 Nr. 2 in e-Moll (1806)

Allegro

Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento

Allegretto – Maggiore (Thème russe)

Finale. Presto – Più presto

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 135 in F-Dur (1826)

Allegretto

Vivace

Lento assai e cantante tranquillo

Der schwer gefaßte Entschluss: Grave, ma non troppo tratto – Allegro

Daniel Schnyder: Jazz-Suite für Saxophon und Streichquartett (1990, AEA)

No Tuba Today

Yellow Beach Birds

Cairo

Mr M

No Smoking

AUSFÜHRENDE:

BELENUS QUARTETT

Xiaoming Wang und Anne Battegay, VIOLINEN

Esther Fritsche, VIOLA

Jonas Vischi, VIOLONCELLO

DANIEL SCHNYDER, SAXOPHON

Ende: ca. 22.00

AEA: Aargauer Erstaufführung

SAMSTAG 3. OKTOBER 2020:

3. 11:00 SCHLOSSSAAL: „Mensch Blue“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 1 (1799)

Allegro con brio

Adagio affettuoso ed appassionato

Scherzo. Allegro molto – Trio

Allegro

Franz Schubert: Streichtriosatz in B-Dur, D 471 (1816/17)

Daniel Schnyder: „Mensch Blue“ arrangiert für Altflöte und Streichtrio (2014/2020, UA)

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 127 in Es-Dur (1824/25)

Adagio – Allegro vivace

Adagio non lento

Intermezzo. Allegretto con moto – Allegro di molto

Finale. Presto – Adagio non lento

AUSFÜHRENDE:

MEREL QUARTETT

Mary Ellen Woodside und Edouard Mätzener, VIOLINEN

Allessandro D'Amico, VIOLA

Rafael Rosenfeld, VIOLONCELLO

DANIEL SCHNYDER, SAXOPHON

IRENE ABRIGO, VIOLINE

JÜRIG DÄHLER, VIOLA

SEBASTIAN BRAUN, VIOLONCELLO

Ende: ca. 12.30

UA: Uraufführung

SAMSTAG 3. OKTOBER 2020:

4. 16:00 SCHLOSSSAAL: „Aus allen Fugen“

Einführung: Rafael Rosenfeld

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 130 in B-Dur in der Originalfassung mit

der Grossen Fuge op. 133 B (1826)

Adagio ma non troppo – Allegro

Presto

Andante con moto, ma non troppo

Alla danza tedesca: Allegro assai

Cavatina: Adagio molto espressivo

Overtura: Allegro – Meno mosso e moderato –

Fuga: Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio

AUSFÜHRENDE:

MEREL QUARTETT

Mary Ellen Woodside und Edouard Mätzener, VIOLINEN

Allessandro D'Amico, VIOLA

Rafael Rosenfeld, VIOLONCELLO

Ende: ca. 17.00

SAMSTAG 3. OKTOBER 2020:

5. 19.30: TENNE: „Serioso B B B B“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 95 in f-Moll (1810/11)

Allegro con brio

Allegretto ma non troppo

Allegro assai vivace ma serio

Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro

Daniel Schnyder: „B B B B“ Quartet for Saxophon and String Trio (2020, UA)

Daniel Schnyder: Duos für Saxophon und Violoncello (AEA)

Prelude in D (2019)

Around the World (2004/2005)

Bassoon Blues (2020)

Suite Symphonique: Fugue and Rondo (2018/2019)

'Blue' aus Two Part Inventions (2010)

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 59 Nr. 3 in C-Dur (1806)

Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace

Andante con moto quasi Allegretto

Menuetto. Grazioso – Trio (attacca subito)

Allegro molto

AUSFÜHRENDE:

MEREL QUARTETT

Mary Ellen Woodside und Edouard Mätzener, VIOLINEN

Allessandro D'Amico, VIOLA

Rafael Rosenfeld, VIOLONCELLO

DANIEL SCHNYDER, SAXOPHON

IRENE ABRIGO, VIOLINE

JÜRIG DÄHLER, VIOLA

SEBASTIAN BRAUN, VIOLONCELLO

Ende: ca. 22.00

UA: Uraufführung

AEA: Aargauer Erstaufführung

***Dieses Konzert wird von Radio SRF2 Kultur live mitgeschnitten
und zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt***

SONNTAG 4. OKTOBER 2020:

6. 11:00 SCHLOSSSAAL: „Lettres Persanes“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op.18 Nr. 4 in c-Moll (1899)

Allegro ma non tanto

Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto

Menuetto. Allegretto

Allegro – Prestissimo

Daniel Schnyder: „Lettres Persanes“ für Violine und Violoncello (2012, AEA)

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 131 in cis-Moll (1825/26)

Adagio, ma non troppo e molto espressivo

Allegro molto vivace

Allegro moderato

Andante, ma non troppo e molto cantabile

Presto

Adagio quasi un poco andante

Allegro

AUSFÜHRENDE:

GALATEA QUARTETT

Yuka Tsuboi und Sarah Kilchenmann, VIOLINEN

Hugo Bollschweiler, VIOLA

Julien Kilchenmann, VIOLONCELLO

IRENE ABRIGO, VIOLINE

SEBASTIAN BRAUN, VIOLONCELLO

Ende: ca. 12.30 Uhr

AEA: Aargauer Erstaufführung

SONNTAG 4. OKTOBER 2020

7. 16:00 SCHLOSSSAAL: „Great Places“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 2 in G-Dur (1799/1800)

Allegro

Adagio cantabile – Allegro

Scherzo. Allegro

Allegro molto quasi Presto

Daniel Schnyder: Streichquartett Nr. 4 „Great Places“ (2006/2007, AEA)

Schanghai 1928

Havanna 1952

Paris 1901

Casablanca 1933

New York 1964

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 74 in Es-Dur (1809)

Poco Adagio – Allegro

Adagio ma non troppo

Presto – Più presto quasi prestissimo

Allegretto con Variazioni

AUSFÜHRENDE:

BELENUS QUARTETT

Xiaoming Wang und Anne Battegay, VIOLINEN

Esther Fritsche, VIOLA

Jonas Vischi, VIOLONCELLO

Ende: ca. 17.30

AEA: Aargauer Erstaufführung

SONNTAG 4. OKTOBER 2020

8. 19:30 SCHLOSSSAAL: „Ludwig van Schnyder II“

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 6 in B-Dur (1800)

Allegro con brio

Adagio ma non troppo

Scherzo. Allegro

La Malinconia. Adagio – Allegretto quasi Allegro

Joseph Haydn/Daniel Schnyder: „Gypsy Trio“ für Saxophon und Violoncello (2013, AEA)

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 59 Nr. 1 in F-Dur (1806)

Allegro

Allegretto vivace sempre scherzando

Adagio molto e mesto

Theme Russe. Allegro

AUSFÜHRENDE:

WINTERTHURER STREICHQUARTETT

Roberto González-Monjas und Yuka Tsuboi, VIOLINEN

Jürg Dähler, VIOLA

Cäcilia Chmel, VIOLONCELLO

DANIEL SCHNYDER, **ALTFLÖTE UND SAXOPHON**

SEBASTIAN BRAUN, **VIOLONCELLO**

Ende: ca. 21.30

AEA: Aargauer Erstaufführung



Ludwig van Beethovens Streichquartette

STREICHQUARTETTE OP. 18

„Keine Kompositionsgattung ist gegenüber formalem Dilettantismus, satztechnischer Unvollkommenheit und mangelnder Klangvorstellung so empfindlich wie das Streichquartett. Woran liegt das? Benutzen wir als Vergleich den Film: ähnelt das Orchesterstück dem Farbfilm, so das Streichquartett dem Film in Schwarz-Weiss“, schreibt der Musikwissenschaftler Joachim Kramarz. Der Vergleich mit dem Schwarz-Weiss-Film trifft den Kern des Streichquartetts recht gut. In dieser Gattung kann durch Formen, Farben und strenge kompositorische Gesetze kaum davon abgelenkt werden, wenn ihr Schöpfer an der einen oder anderen Stelle sich nicht ganz sicher war, ihm die Einfälle ausgingen oder er aus sonstigen Gründen nicht auf der Höhe seines Komponierens war.

Beethoven beschäftigte sich zeitlebens immer wieder mit der Gattung; die ersten Quartette op. 18 sind der Beginn einer nicht nur stilistischen, sondern vor allem auch zeitlichen Entwicklung bis hin zum letzten Streichquartett op. 135. Die Arbeit an op. 18 begann Beethoven im Jahr 1798. Er war also 28 Jahre alt, lebte schon seit ein paar Jahren in Wien und hatte mit op. 15 bereits sein erstes Klavierkonzert sowie eine Reihe von Sonaten - für Klavier solo oder mit einem weiteren Instrument - vorgelegt, dazu im kammermusikalischen Bereich einige Trios und Quintette. Die goldene Mitte dieser beiden Besetzungen indes liess auf sich warten. So beschreibt es auch der ehemalige Leiter des Beethoven-Archivs, Ernst Hertrich: „angesichts der Bedeutung, die dem Streichquartett seit Haydn und Mozart zugemessen wurde, muss es verwundern, dass er sich der Gattung erst so verhältnismässig spät zuwandte.“ Respekt vor der Gattung, ein Spektrum an Erfahrungen, auf die er für seine ersten Quartette erst zurückgreifen wollte – es sind viele Erklärungen möglich, warum Beethoven in der Tat relativ lange damit wartete. Die Quartette op. 18 sind eine Sammlung von sechs Werken. Allein mit dieser Publikationspraxis erweist er seinen grossen Vorgängern eine Reverenz: sowohl Haydn als auch Mozart veröffentlichten mehr als einmal Quartette in Gruppen zu sechs Werken.

Für Beethoven hat sich die soziale Situation des Komponisten gegenüber Haydn und Mozart jedoch entscheidend geändert. Beethoven war durchaus nicht mehr abhängig von staatlicher oder kirchlicher Protektion. In dem Maße, wie sich z.B. das Verlagswesen entfaltete, konnte sich Beethoven entscheiden, bei wem er was verlegen lassen wollte. Ein Brief an seinen Bonner Jugendfreund Friedrich Georg Wegeler vom Juni 1800 belegt diese Situation: „Meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, dass ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man accordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt.“ (aus Beethovens Sämtliche Briefe, Kritische Ausgabe)

Während Mozart noch um sein Publikum kämpfen musste, und seinen Kompositionsstil in genialer Weise an diese Situation anzupassen wusste, kann Beethoven im Prinzip komponieren „was er will“. Die Idee der künstlerischen Autonomie ist für Beethoven ein Faktum. Zwar knüpft Beethoven mit seinen sechs Quartetten op. 18 an die Vorbilder Haydn, Mozart und dem in Vergessenheit geratenen Emanuel Aloys Förster an, aber er imitiert sie nicht. Der neue Stil der Quartette op. 18 ist begründet in der Verschmelzung von motivisch-thematischer Arbeit und harmonischer Abwechslung.

Widmungsträger der Quartette op. 18 ist der Generalmajor Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, der in Wien ein bedeutender Kunstmäzen war. Kompositionsaufträge erteilte er schon an Joseph Haydn. Beethoven stand später nicht weniger in seiner Gunst. Die Wertschätzung dieser ersten Quartette war bereits im 19. Jahrhundert hoch. In der Berliner Zeitschrift „iris“ heißt es 1830 zur Neuerscheinung der Partitur, die Quartette seien der Kunstwelt „als eben so viel glänzende Juwelen bekannt“. Diese grundsätzliche Würdigung setzt sich bis in die einzelnen Werke fort. Die Streichquartette op. 18 erschienen 1801 in zwei Lieferungen zu je drei Werken als Stimmenmaterial bei Mollo in Wien (eine Partitur gab es erst 1829!) und sollen, was aber keineswegs gesichert ist, im gleichen Jahr durch das Schuppanzigh-Quartett im Hause Emanuel Aloys Försters zum ersten Mal erklingen sein.

Christian Schütte / Konzerthaus Dortmund

OP. 18 NR. 1 IN F-DUR

Wie schwer sich Beethoven das Komponieren für Streichquartett machte, lässt sich an der Entstehungsgeschichte des F-Dur-Quartetts zeigen. In einer ersten Fassung widmete er das Quartett seinem Freunde Amenda in warmen Worten: „Lieber Amenda, nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft, so oft Du Dir es vorspielst, erinnere Dich unserer durchlebten Tage und zugleich wie innig gut Dir war und immer seyn wird Dein wahrer und warmer Freund Ludwig van Beethoven Wien 1799 am 5ten Juni.“ Nachdem er das Quartett einer Überarbeitung unterzog, heißt es in einem Brief an Amenda vom 1. Juni 1800: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss ...“

Das F-Dur-Quartett zeigt deutlich, wodurch sich Beethovens Musiksprache von dem Quartettschaffen Haydns und Mozarts abhebt. Es sind dabei nicht Neuerungen der musikalischen Form an sich ausschlaggebend, als vielmehr das Einzigartige ihres Formgesetzes aus kleinen musikalischen Details, wie sie sich vor allem in der Konstruktion des thematischen Materials zeigen.

Der erste Satz (Allegro con brio) lässt sich formal als Sonatensatz begreifen. Der Satz beginnt mit einem im Unisono gespielten rhythmisch prägnanten Motiv, welches den Ton f umspielt. Bei der Wiederholung dieses Themas lässt sich schon erahnen, in welchem Masse das Kopfmotiv für den ganzen Satz Bedeutung gewinnen wird. Es bleibt das ganze Stück hindurch präsent. Adolph Bernhard Marx zählte in seiner Beethoven-Monographie 131 Wiederholungen des Motivs in 427 Takten. Der Seitensatz, nach einer emphatischen Kadenz von Unisono-Sechzehntelläufen, wirkt dagegen wie ein untergeordnetes Zwischenspiel, denn sofort bringt das Violoncello das zentrale Motiv des Anfangs in Erinnerung. Die Durchführung lässt an eine harmonische Jagd nach diesem Motiv denken, bis es auf vier Oktaven verteilt vom ganzen Quartett im forte gespielt wird und den Beginn der Reprise anzeigt. Obwohl das Kopfmotiv eine so zentrale kompositorische Stellung einnimmt, entgeht Beethoven der Gefahr von Monotonie durch sehr merkwürdige Einschübe wie z.B. den blossen Akkordklängen in der Mollregion am Schluß der Exposition.

Das plötzliche Umschlagen von Dur nach Moll ist typisch für den zweiten Satz (Adagio affetuoso ed appassionato), der sonatensatzähnlich konzipiert ist. Über einer homophonen dreistimmigen 9/8-Grundbewegung erhebt sich eine expressive Kantilene der Primvioline, die mit ihren Verzierungen und Vorhalten theatralischen Gestus erheischt. Diesem sprechenden Tonfall steht dann als Gegenüber eine leichtfüßige F-Dur-Passage. Im durchführungsartigen Mittelteil

führt Beethoven eine rollend-drohende 32tel-Figur ein, die auch im Repräsentteil zur Steigerung des dramatischen Geschehens ganz wesentlich beiträgt. Das nachfolgende Scherzo (Allegro molto) erreicht seinen schelmischen Reiz durch untypische Periodenlängen und chromatische Verschiebungen. Wie wichtig für Beethoven das musikalische Detail ist, offenbart sich, wenn in dem Überleitungsteil die Gegenstimme des Violoncellos vom Beginn als eigenständiges Motiv verarbeitet wird. Im Trio weicht Beethoven theatralisch nach Des-Dur aus und richtet »leere«, klangfarblich rein auf den akustischen Reiz zielende Passagen ein. Der Schlusssatz (Allegro) ist ein leichtes Sonaten-Rondo. Ein Einfall reiht sich an den anderen, bis sie schliesslich bunt durcheinander gewirbelt und kontrapunktisch verdichtet werden. Dabei entwickeln sich einzelne nebensächliche Ideen wie Achtelrepetitionen zu ganz eigenständigen Abschnitten, wenn sie metrisch verschoben und zu merkwürdigen harmonischen Übergängen benutzt werden.

OP. 18 NR. 2 IN G-DUR

Ist im ersten Satz des F-Dur-Quartetts ein einziges Motiv der zentrale Gegenstand der kompositorischen Anlage, so zeichnet sich der Kopfsatz (Allegro) des G-Dur-Quartetts durch eine Vielzahl thematischer Einfälle aus. Schon das Thema des Hauptsatzes lässt sich in drei charakteristische Motive aufteilen, deren musikalischer Geste wegen dieses Quartett im 19. Jahrhundert den Beinamen „Komplementierquartett“ erhielt. Auch die anderen Teile der Exposition sind scharf voneinander getrennt. Die Vielzahl der einzelnen Themen findet sich in der Durchführung zusammen und befördert ein polyphones Stimmengeflecht, das nie akademisch wirkt, sondern wie der ganze Satz eine helle Stimmung verbreitet.

Der langsame Satz, Adagio cantabile, beginnt ernsthaft mit einer C-Dur-Dreiklangsbrechung und geht dann in einen Stil über, bei dem die erste Violine mit konzertierenden Figuren die Führung übernimmt. Die einfachen Kadenzformeln am Ende des langsamen Teils werden zum entscheidenden motivischen Material für eine ausführliche Allegro-Abschweifung. Danach folgt eine variierte Wiederholung des ersten Teils, bei dem die konzertanten Elemente über das gesamte Quartettensemble verteilt werden. Das Scherzo (Allegro) ist ganz locker zusammengefügt als dauernde Gegenüberstellung von Dreiklangsbrechungen und Skalenläufen. Unterbrochen wird es durch ein Trio, das zunächst mit plumpen Schritten einsetzt und langsam konzertante Elemente aufgelockert wird.

Der Schlusssatz (Allegro molto quasi Presto) ist ein umtriebige Spiel mit einigen melodischen Elementen der vorangegangenen Sätze. Das Hauptthema setzt sich zusammen aus Dreiklangsbrechung und Skalenfigur. Beethoven nutzt es aber kaum für motivische oder thematische Arbeit, sondern er führt es überraschend in die verschiedensten Tonarten ohne darauf vorzubereiten. Das Schlussmotiv des Seitensatzthemas verwendet er dagegen sehr ausführlich für Ruhepassagen.

OP. 18 NR. 3 IN D-DUR

Das D-Dur-Quartett beginnt mit einem weitausschwingenden musikalischen Einfall der 1. Violine. Auch hier ist die Themenbildung von zentraler Bedeutung für die kompositorischen Einlassungen Beethovens, wenn der Themenkopf mit seinem charakteristischen Septimensprung später häufig

aufgenommen wird. Wie so oft in den Quartetten op. 18 zeigt der Seitensatz, der von C-Dur über a-Moll zum „korrekten“ A-Dur gelangt, Beethovens Interesse für harmonische Farbigkeit. Der langsame Satz ist in seiner klanglichen Wirkung unspektakulär, offenbart aber im Detail komplexe Verarbeitungstechniken. Hier gibt es harmonische Knoten: d. h. kurze Abschnitte, in denen harmonische Verwandlungen für extreme Ausdruckssteigerungen sorgen. Das nachfolgende Allegro mit einem d-Moll-Trio ist typisch für Beethovens Arbeit mit sehr kleinen musikalischen Ideen. Das Kopfmotiv wird immer wieder aufgegriffen und dabei harmonisch und satztechnisch zergliedert.

Der letzte Satz, Presto, ist ein technisch und musikalisch hochvirtuoser Satz im 6/8-Takt mit einem kreiselnden Hauptthema und einem an eine Tarantella erinnernden Seitensatzthema. Die musikalischen Einfälle lösen sich nacheinander in rasanter Folge ab, werden an manchen Stellen rhythmisch verhakht oder harmonisch über kuriose Umwege miteinander verbunden.

OP. 18 NR. 4 IN C-MOLL

Das vierte Quartett c-Moll gilt manchen Musikhistorikern als „schwarzes Schaf“ dieser Serie. Einige Autoren glauben, es stamme zu wesentlichen Teilen noch aus Beethovens Bonner Zeit, weil sich in den Skizzenbüchern zu den Quartetten op. 18 keine Notizen zu diesem c-Moll-Quartett finden lassen. Es mag ja sein, dass einige Einfälle des Werks aus älterer Zeit stammen und manche musikalische Gesten an Verarbeitungstechniken der „Mannheimer Schule“ erinnern, die Art und Weise, wie diese Techniken in die Komposition eingegangen sind, ist unbestritten genuin Beethoven.

Der erste Satz (Allegro ma non tanto) hat ein kraftvolles Hauptthema in der ersten Violine über einem Trommelbass des Violoncellos und kompakt gesetzten Nebestimmen. Das Seitenthema greift melodisch den Nachsatz des Hauptthemas auf, aber sehr viel lockerer sind die Begleitstimmen konzipiert. Die am Ende der Exposition stehenden Akkordschläge schliessen diesen Teil ab und öffnen die Durchführung, in der Haupt- und Seitenthema gleichgewichtig verarbeitet werden. Interessant an der Reprise ist vor allem die Verselbständigung der Akkordschläge als Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz. Im zweiten Satz (Scherzo – Andante scherzoso quasi Allegretto) gelingt Beethoven ganz einmalig die Symbiose von Tanzcharakteren und kontrapunktischer Techniken (Fugati). So schwankt der Ausdruck zwischen dem Populären und Akademischen hin und her.

Der dritte Satz (Menuetto – Allegretto) ist verhältnismäßig kunstlos gehalten. Das Höfisch-Triviale des Menuettos wird aber durch Akzentverschiebungen und den lastenden Moll-Gestus gebrochen. Der vierte Satz (Allegro) gehört dem Rondo-Typus an, dessen zwingende Gestalt vor allem aus der Aneinanderfügung kontrastierender Teile besteht, die in sich mal homophon oder polyphon-kontrapunktisch, mal konzertant oder klanglich ausgearbeitet sind.

OP. 18 NR. 5 IN A-DUR

Das fünfte Quartett hat in Mozarts A-Dur-Quartett KV 464 ein Vorbild, das Beethoven vor allem in der formalen Anlage kopiert. Kompositionstechnisch gibt es aber auch einige Parallelen zum

ersten Quartett der Reihe. Der erste Satz (Allegro) ist ein Sonatensatz. Wie im F-Dur-Quartett bringt das Hauptthema keinen geschlossenen melodischen Gedanken. Erst der Nachsatz rundet die durchbrochene Gestalt des Vordersatzes ab. Das Seitenthema pendelt zwischen Moll und Dur hin und her. Sowohl die Gespaltenheit des Hauptthemas wie die tonale Ambivalenz des Seitensatzthemas reproduziert sich in der Gestalt der Exposition als ganzer, denn erst die kadenzierende Schlussgruppe gibt einen fixen Haltepunkt. Die Durchführung bestätigt, dass für den ersten Satz die harmonischen Spannungen bedeutsamer sind als motivisch-thematische Arbeit.

Das nachfolgende Menuetto beginnt zweistimmig und schwingt leichtfüßig im Tanzcharakter, unterbrochen nur von einem unerwartet schroffen Halt mit drei cis-Moll Akkorden und einer nachfolgenden Generalpause. Das Trio erheischt Aufmerksamkeit durch die Sforzati auf dem schwachen Taktteil. Wie bei Mozart folgt ein langer Variationensatz (Andante cantabile), dessen einfaches, im Stufengang ab- und aufsteigendes Thema in fünf Variationen die verschiedensten Umformungen erfährt. Beethoven gelingen hier wunderbare Veränderungen der musikalischen Charaktere, obwohl das Thema als solches durchweg präsent bleibt. Der letzte Satz (Allegro) setzt mit einem Wechselnoten-Auftakt ein, der in jede Richtung durch die Stimmen gejagt und durch eine Achtelkettenbewegung immer nur vorläufig eingefangen wird. Diesem gelenkigen Einfall steht ein „breitfüßiges“, choralähnlich geführtes Seitenthema gegenüber. Die Durchführung beherrscht eindeutig das durch die Stimmen und Tonarten rauschende Hauptthema. Bis zum Schluss bleibt dieses rasante Spiel durchgehalten.

OP. 18 NR. 6 IN B-DUR

Der Kopfsatz des B-Dur-Quartetts ist in einem ganz besonderen Sinn klassisch. Hier finden sich klar geschnittene einzelne Themengruppen: Die erste aus einer Dreiklangbrechung zusammengesetzte mit einfacher Achtel-Begleitung, eine Überleitungsgruppe mit ihren Achtelläufen, die akkordisch-homophone Seitensatzgruppe (wieder mit dem charakteristischen Schwanken zwischen Moll und Dur). Die Schlussgruppe greift auf Überleitungs- und Hauptthemenmaterial zurück. Dann folgen eine dreiteilige Durchführung, bei welcher der Seitensatzteil ausgelassen wird und die Reprise, die das Material der Überleitungsgruppe verstärkt benutzt.

Der zweite Satz (Adagio ma non troppo) ist ein lyrisches Intermezzo, bei dem auch der Gegensatz von Moll und Dur ausgespielt wird und solistische Passagen für ein arioses Singen sorgen. Im Scherzo (Allegro) sah Arnold Schönberg Beethoven als grossen „Neuerer in Bezug auf den Rhythmus.“ In der Tat ist das Scherzo in seiner rhythmischen Anlage reizvoll: Es sind hier nicht allein die gegen den Takt verschobenen Sforzati sondern durchgehende Verschiebungen des 3/4-Taktes um eine Achtel (es klingt rhythmisch verrutscht) und eine Synthese von 3/4-Takt und 6/8-Takt. Im Kontrast dazu ist das knappe Trio ganz klar und auf die konzertierende erste Violine zugeschnitten.

Der letzte Satz beginnt ungewöhnlich mit einem Adagio. Beethoven erläutert in der Satzüberschrift: „La Malinconia“ (Melancholie). Obgleich das Stück am Anfang ganz klar nach B-Dur gehört, ändern sich später laufend und unvorbereitet die Tonarten, wobei die Musik als ziellos umherirrend empfunden werden mag. Der Beethoven-Forscher Joseph Kerman umschrieb dieses Stück einmal als kleines harmonisches Labyrinth. Den dreitönigen Vorschlägen haftet ein Affekt von Verzweiflung an. Selbst wenn das Allegretto quasi Allegro in seiner motorischen

Selbstverliebtheit einsetzt, bleibt die Melancholie nicht vergessen, da sie den Fluss zweimal noch unterbricht. So wirkt dann die kurze, huschende Prestissimo-Schlussstretta nicht als von der Melancholie befreiend, sondern als ein Flüchten. In der Partitur folgt dem Schlussakkord eine Sechzehntelpause über der eine Fermate notiert ist, vielleicht ein Zeichen dafür, dass diese Flucht kein endgültiger Sieg über die Melancholie ist.

Dr. Martin Hufner

STREICHQUARTETTE OP. 59

Beethovens Streichquartette op. 59 sind vor allem durch ihren Beinamen bekannt geworden: Rasumowsky-Quartette. Diese Bezeichnung geht auf den russischen Diplomaten Fürst Andrei Kyrillowitsch Rasumowsky zurück, der auch ein bedeutender Musikmäzen und Kunstsammler war. Für seine musikgeschichtliche Bedeutung in Wien war die Beziehung zu Beethoven, den er sehr förderte, besonders relevant. Der Komponist seinerseits widmete Rasumowsky nicht nur die drei Streichquartette op. 59, sondern auch die 5. und 6. Sinfonie. Ihm zur Ehre flochte Beethoven in die zwei ersten Quartette russische Themen ein. Ab 1808 etablierte sich unter Federführung Rasumowskys das erste professionelle Streichquartett in Wien, das mit öffentlichen Konzerten auftrat; später wurde dieses Ensemble von Ignaz Schuppanzigh weitergeführt. Der Wiener Dirigent und Violinist führte mit dem Quartett auch viele der späteren Streichquartette Beethovens zum ersten Mal auf.

Die Entstehungszeit der Quartette op. 59 dürfte um die Jahre 1805/06 liegen; die Erstaufführung folgte etwa ein Jahr danach. Der Quantensprung könnte im Vergleich zu op. 18 in nahezu allen die Werke bestimmenden Parametern nicht grösser sein. In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ aus Leipzig heisst es 1807: „auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten (...) die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich (...).“ Diese Einschätzung ist gleichsam symptomatisch für die Aufnahme vieler Streichquartette Beethovens zu seinen Lebzeiten. Vielerorts ist zu lesen, die Kompositionen seien eben schwierig, gingen über die Hörgewohnheiten der Zeit hinaus. Vor allem die spieltechnischen Anforderungen erreichten ein Niveau, welche die Fähigkeiten von interessierten Laien an ihre Grenzen geraten liessen. Das Streichquartett war ursprünglich eine Gattung, die für das häusliche Musizieren gedacht war und dafür auch relevant wurde. Jetzt brauchte es zunehmend professionelle Musiker; die Werke wurden nicht mehr nur in häuslichem Rahmen, sondern in öffentlichen Konzerten aufgeführt.

Beethovens "Rasumowsky"-Quartette op. 59 stiessen bei den Hörern derart auf Unverständnis, dass sie als „Flickwerk eines Wahnsinnigen“ bezeichnet wurden. Selbst der hochangesehene Cellist Bernhard Romberg trat sein Notenblatt mit Füßen, andere sprachen von „verrückter Musik“ und der selbst so eng mit Beethoven arbeitende Geiger Ignaz Schuppanzigh hielt diese Musik anfangs für einen schlechten Scherz. Beethoven probiert ständig etwas Neues aus. In seiner Musiksprache nimmt er keine Rücksicht auf die Zuhörer, die bis dahin starre Formen und konventionelle Klangfloskeln bei Streichquartetten gewöhnt waren. Kein Wunder, dass seine Zeitgenossen mit diesen drei Werken in ihrem Hörvermögen völlig überfordert waren.

Julia Smilga, BR Klassik

OP. 59 NR. 1 IN F-DUR

„...im F-Dur-Quartett weitet Beethoven erstmals in der Kammermusik die Dimensionen eines Werkganzen beträchtlich aus.“ Der zeitliche Rahmen wachse „[...] von den bisher gewohnten 20 bis 30 Minuten Dauer auf nahezu das Doppelte, obwohl die Anzahl der Sätze gleich bleibt – gewachsen sind also die inneren Dimensionen.“ (Arnold Werner Jensen) Knapp 40 Minuten dauert das Quartett – zeitliche Ausmasse, die denen der sinfonischen Musik durchaus entsprechen. Und nicht nur das verbindet die Komposition mit grösser besetzten Werken, vor allem ist es die Binnenstruktur der vier Sätze Allegro, Allegretto vivace e sempre scherzando, Adagio molto e mesto und Allegro (thème russe). Schon im ersten Satz zeigen die Eingangstakte, dass Beethoven die Prinzipien des Sonatensatzes zunehmend verlässt. Nicht mehr zwei kontrastierende Themen werden präsentiert und weiter entwickelt, vielmehr reiht der Komponist zunächst mehrere motivische Einzelkomplexe aneinander, aus denen sich dann die weitere Struktur des Satzes ergibt. Dies führt zu einer gleichsam von Takt zu Takt fortschreitenden Innenspannung des Satzes.

Sie scheint im zweiten Satz noch viel intensiver zu sein. Die klassische Satzfolge hält Beethoven hier nicht mehr ein, der Satz ist wohl seinem Charakter nach ein Scherzo, nicht aber im formalen Aufbau, weswegen er keineswegs die Stelle des typischen dritten Satzes, nur eben an veränderter Position, einnimmt. Dritter und vierter Satz bilden zusammen eine Einheit, sie gehen unmittelbar ineinander über. Das f-Moll des dritten Satzes bürgt für eine düstere, melancholische Stimmung. Je mehr Beethoven die einzelnen Stimmen in ein Piano zurücknimmt, desto grösser und intensiver scheint ihr Ausdruck zu werden. Damit ist der Satz vor allem ein höchst eindrucksvolles Klanggemälde, bei dem Beethoven mit Farben arbeitet, welche die Gattung bisher in dieser Form noch nicht kannte.

Christian Schütte, Konzerthaus Dortmund

OP. 59 NR. 2 IN E-MOLL

Noch 1821, 15 Jahre, nachdem es komponiert worden war, heisst es von einer Aufführung des e-Moll-Quartetts, op. 59, 2: „Mit merkwürdiger Stille lauschte alles den, oft etwas bizarren Tönen“. Drei Dinge waren es, die das Unverständnis der Zeitgenossen provozierten: die Länge der Stücke - im e-Moll-Quartett vor allem die Ausdehnung des Adagio-Satzes und des Scherzos -, die ungewöhnlichen, in ihrer Expressivität völlig neuartigen Themen, wie etwa das schroffe Hauptthema des Kopfsatzes im e-Moll-Quartett; und schliesslich der Klang, der hier nicht mehr aus Melodie und Begleitung im Wechsel mit kontrapunktischen Abschnitten besteht, wie noch in Beethovens frühen Quartetten, sondern aus Konglomeraten, in denen der Charakter der Einzelstimme im Ganzen aufgehoben ist. Viele Musiker sträubten sich gegen diesen neuen Quartettklang, und nur wenige erkannten den besonderen Gehalt dieser Werke, die auf das intime Quartettgenre den weltanschaulichen Anspruch der Sinfonie übertrugen.

So beruht der Kopfsatz des e-Moll-Quartetts mit seinen riesigen Durchführungspartien auf sinfonischen Techniken, der Tanzsatz nimmt die fünfteilige Form des Sinfonie-Scherzos an, und das Finale distanziert sich von jeder leichtgewichtigen Rondomanier. Im Zentrum aber steht das Molto adagio, dem Beethoven die Anweisung „Man spiele dieses Stück mit viel Gefühl“ voranstellte. Dieses Adagio in der feierlichen Tonart E-Dur entstammt unverkennbar einer quasi-

sakralen Ausdruckssphäre, beinahe wie ein Messensatz. Angeblich fiel es Beethoven ein, „als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.“ (Czerny) Diese berühmte Anekdote ist jedoch nur ein Bild für die im Streichquartett neuartige sakrale Aura. Als Huldigung an den Auftraggeber, Graf Rasumsowksy, hat Beethoven im Trio des Scherzos eine russische Melodie zitiert. Es ist ein Volkslied, das Mussorgsky später als Krönungshymne in seiner Oper Boris Godunow verarbeitet.

Kammermusikführer.de, Villa Musica

OP. 59 NR. 3 IN C-DUR

Es ist ein grandioses Stück Musik und sein Finale so atemberaubend wie das in Mozarts „Jupiter-Sinfonie“. Einzigartig ist beispielsweise auch die Einleitung zum ersten Satz und einzigartig das Andante dieses Quartetts. Man hat Beethovens 59/3 als „Heldenquartett“ bezeichnet; man glaubte, in der Vitalität der beiden Ecksätze in C-Dur den heldenhaften Mut zu erkennen, der für Beethoven nötig war, um mit seiner Gehörlosigkeit leben zu können. In den Skizzenblättern zum Thema des Finalsatzes von op. 59,3 liest man u.a. auch die Notiz: „*Kein Geheimnis sey dein Nichthören mehr - auch bey der Kunst.*“

Nicht mit Vitalität, sondern mit beinahe schmerzhafter Spannung wird der Kopfsatz eingeleitet. Zum ersten Mal beginnt Beethoven den ersten Satz eines Streichquartetts mit einer solchen langsamen „*Introduzione*“. Er schliesst damit an eine alte Tradition an, aber die Art, wie er es tut, hat Revolutionäres an sich: nie gehörte harmonische Eingebungen von stärkster innerer Spannung, die sich schliesslich löst in der kraftvoll-tänzerischen Fröhlichkeit eines ersten Allegro-Themas. Es ist eine Vorform des Hauptthemas, das mit drei parallel geführten Oberstimmen über ostinathämmern den Grundton-Achteln des Cellos mit Nachdruck eingeführt wird. Das Seitenthema bildet einen kurzen beruhigenden Moment. Nach der Wiederholung dieses ersten Teils verwandelt der zweite Teil des „*Allegro vivace*“ das bisher Vorgestellte, indem er die Themen abwandelt, in neue Zusammenhänge setzt, sie zu virtuosem Spiel benutzt, indem er aus Details Neues schafft, der kleinen Sekunde des Seitenthemas mehr Bedeutung gibt. Von Abwandlungen lebt auch der dritte Teil des Satzes, der traditionell den ersten noch einmal wiedergeben soll.

Der langsame zweite Satz ist im „russischen Stil“ geschrieben; er steht in der passiven Melancholie der immer festgehaltenen Achtelbewegung und in der Anwendung der harmonischen Moll-Tonleiter mit der übermässigen Sekunde gis-f bei Beethoven einzig da.

Der Widmungsträger der drei Quartette op. 59, Fürst Rasoumowsky, hatte sich russische Melodien für diese Werke gewünscht. Bei den ersten beiden hatte Beethoven ihm diesen Wunsch erfüllt. Der „russische Stil“ könnte anstelle einer russischen Melodie stehen, die in diesem Quartett fehlt. Die „sanft wiegende Dreierbewegung“ der Achtel geht nahezu ununterbrochen durch den gesamten Satz, so dass Zäsuren und Themenwechsel wenig auffallen. Das Eingangsthema wird gegen Ende noch einmal aufgegriffen. Dazwischen findet sich eine Passage, die von einem Seufzer-Motiv geprägt ist und eine zweite, heiter wirkende, die mit vier aufsteigenden Sechzehntel eingeleitet wird. Eindringliche Harmonien über dem Pizzicato des Cellos führen zum Eingangsthema zurück; das Seufzer-Motiv ist noch einmal zu hören und mit einem weiteren Cello-Pizzicato, dieses Mal über ein- und demselben Akkord, schliesst der Satz.

Wie die „*Introduzione*“ ist auch das Menuett ein Rückgriff auf die Tradition, hier aber ohne revolutionäre Umformung, sondern historisierend, sozusagen die beiden grossen Vorgänger Haydn und Mozart zitierend – ein Kontrast zu dem Beethovenschen der übrigen Sätze. Der Mittelteil dieses Satzes, das Trio, ist zupackender, und sehr eigenwillig ist die Coda, die „*attacca subito*“ zum grandiosen atemberaubenden Finale überleitet.

„*Der innere Glanz und die vitale Energie dieses zum Teil fugierten, aber ebenso wenig wie das Finale von Mozarts Jupiter-Sinfonie im Ganzen als Fuge durchgeführten Finales ist unvergleichlich, ein virtuos und zugleich kompositorisches Glanzstück.*“ (Walter Riezler) Das von der Bratsche vorgestellte fulminante Fugenthema prägt den gesamten Satz in der Art eines Perpetuum Mobile. Auch im Seitenthema setzt sich die Bewegung dieses Hauptthemas fort, und ebenso wird der zweite Teil des Satzes von dieser Bewegung mitgerissen. Die gestalterische Inspiration bei den Veränderungen des Hauptthemas und der diesem Thema entnommenen Motive ist faszinierend, wenn zum Beispiel ein Motiv aus vier Achteln aneinandergereiht, dabei stufenweise bis zum Forte aufwärts getrieben wird und zum Piano die Stufen wieder absteigt, und zwar nacheinander in Erster und Zweiter Violine, Bratsche und Cello. Nach einem g im Unisono aller vier Instrumenten beginnt der dritte Teil des Satzes, der mit einigen Änderungen den ersten wiederholt. Die Coda ist ungewöhnlich lang und besonders eindrucksvoll, wenn das stufenweise Auf- und Absteigen wieder aufgegriffen wird.

Dr. Peter Wieners

STREICHQUARTETT OP. 95 IN ES-DUR „HARFENQUARTETT“

Beethoven komponierte das Quartett im Jahr 1809 – zweieinhalb Jahre nach dem Streichquartett Nr. 9 C-Dur op. 59,3, – und widmete es Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der bereits Auftraggeber und Widmungsträger der Quartette op. 18 gewesen war. Der Beiname des Quartetts, der nicht von Beethoven stammt, hat seinen Ursprung in den harfenartigen Pizzicati des ersten Satzes. Kurz vor der Komposition des Quartetts op. 74 wurde, im Mai 1809, Wien von den französischen Truppen belagert. Beethoven suchte gar im Keller seines Bruders Kaspar Karl Schutz vor dem Kanonenlärm und soll versucht haben, sein im Schwinden begriffenes Gehör zu schützen, indem er Kissen an seine Ohren drückte. Durch die französische Belagerung bedingt, konnte Beethoven erst im August seinen gewohnten Sommeraufenthalt in Baden antreten, wo dann das Quartett, gemeinsam mit dem Klavierkonzert Es-Dur op.73 („Emperor“) sowie der Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a (Les Adieux), entstand.

Da Beethoven bereits durch Werke wie die Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67, die Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 („Pastorale“) und das 5. Klavierkonzert in ganz Europa berühmt war, lässt die im Vergleich zu den „Rasumowsky“-Quartetten einfachere Konzeption des Streichquartetts Nr. 10 vermuten, dass Beethoven sich mit diesem Quartett an ein vorwiegend bürgerliches Konzertpublikum wandte, zumal die Eroberungen des französischen Feldherrn Napoleon Bonaparte die Zukunft der aristokratischen Salonkultur, zu der auch Beethovens adelige Mäzene gehörten, fraglich erscheinen liessen.

Der Werk startet mit einem beschaulichen Poco Adagio. Diesem folgt das entschlossene Hauptthema, das von den namensgebenden Pizzicati begleitet wird. Nach der konzentrierten

Exposition folgen die vom Hauptthema und den Pizzicati geprägte fünfteilige Durchführung, die sich mit Variationen zurückhält. Auch in der Reprise fehlt die Entwicklung des Themenmaterials. Der Satz endet mit der von Sechzehnteln der ersten Geige und den Pizzicati beherrschte Coda, die, ebenfalls ohne Themenentwicklung, eine virtuose 25-taktige Violinkadenz enthält. Nach Meinung von Musikwissenschaftler Peter Schleuning ist das Violinsolo in der Coda mit seinen Akkordbrechungen vom Finalsatz in J.S. Bachs 4. Brandenburgischen Konzert inspiriert. Der zweite Satz steht in Form eines Rondo und wird von weichen Modulationen und überraschenden Akkordwendungen bestimmt. Der Satz enthält drei jeweils 23-taktige Abschnitte, in denen das Hauptthema behandelt wird; diese Abschnitte wechseln sich mit zwei Zwischenspielen ab. Eine Kantilene bestimmt den Satz, die in dessen Verlauf dreimal variiert wird. In der letzten Variation klingen wieder die Pizzicati des ersten Satzes durch.

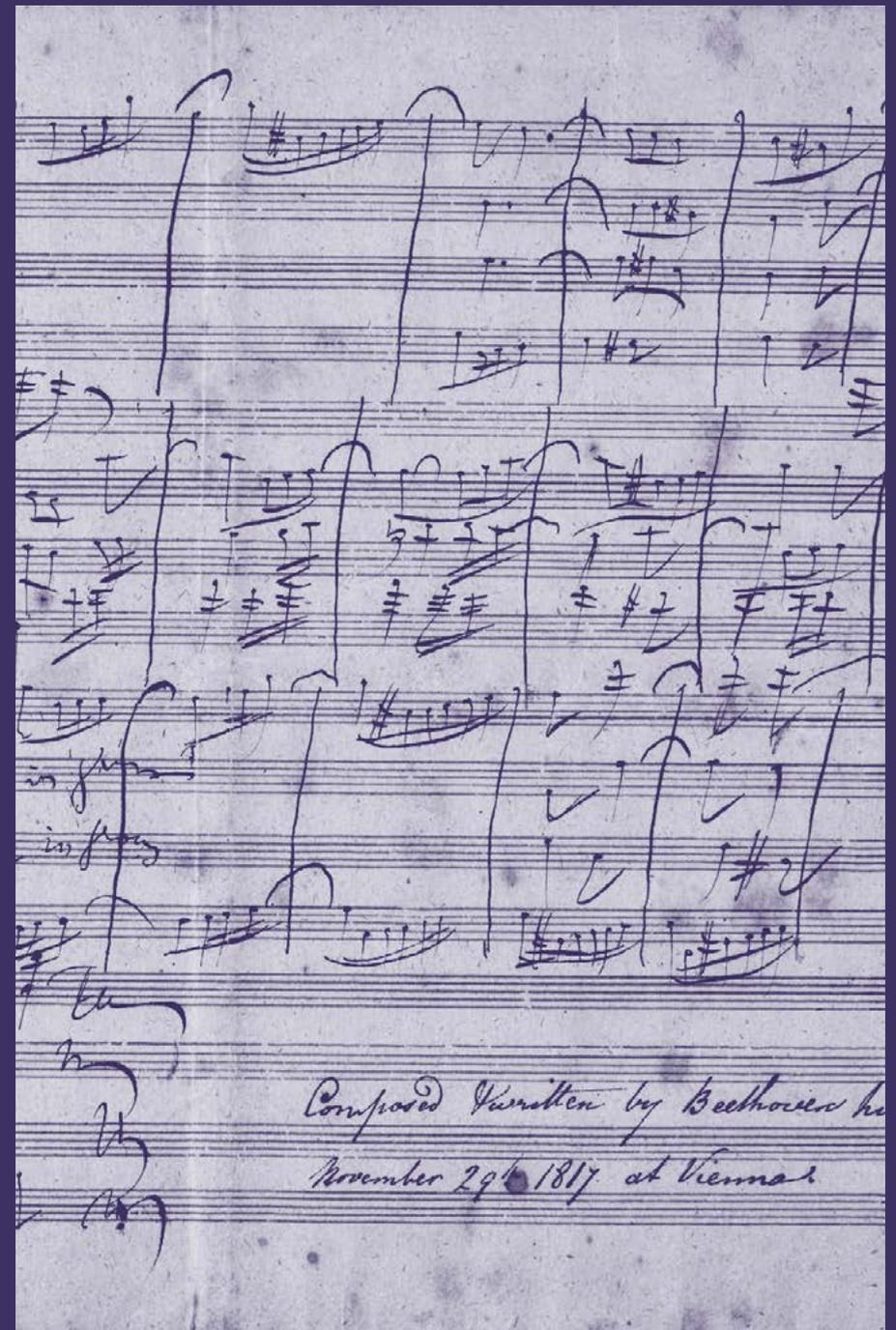
Der fünfteilige dritte Satz hat die Form eines Scherzos, aber nicht dessen Charakter, und startet mit einem forschenden, unruhigen Thema. Dessen rhythmisches Motiv ist von Beethovens Sinfonie Nr. 5 inspiriert, die wenige Monate vorher uraufgeführt worden war. Im C-Dur-Maggiore parodiert Beethoven starre Kontrapunktübungen. Kurz vorher hatte er seinem Schüler Erzherzog Rudolf kurz vor dessen Flucht vor Napoleons Truppen zwei Übungshefte, „Materialien zum Generalbass“ und „Materialien zum Contrapunkt“, zusammengestellt. Es wird direkt zum vierten Satz übergeleitet, der vom Allegretto und dessen sechs Variationen bestimmt wird. Der Finalsatz des Quartetts endet in einem quaderhaften Unisono. Die Coda ist ebenso wie die Variationen von Triolen dominiert und mündet in eine Allegro-Stretta, in der alle Instrumente in einem „accelerando“ beteiligt sind.

Die Proben zu dem Quartett fanden unter Lobkowitz durch dessen Streichquartett-Ensemble statt. Im Mai 1811 schrieb die „Allgemeine musikalische Zeitung“ in Anspielung auf Beethovens op.-18-Quartette: „Wir glauben aus der Seele aller ächten Freunde der Tonkunst und der Quartettmusik insbesondere zu sprechen, wenn wir den Wunsch äussern, dass unser B. sich in dieser Art und Weise erhalten, und uns viel jenen Ähnliches gegeben haben möchte!“, denn Beethovens neuestes Quartett op. 74 beinhaltet lediglich „düstern Geist“, „das Unähnlichste phantastisch verbunden“, „düstere Verworrenheit“, „geringen melodischen Zusammenhang“, „Hin- und Herschweifen von einem Einfall zum andern“ und „unnötigen Wirrwarr harter Dissonanzen“; es fehlten „hohe Einfachheit“, „lieblichste Melodien“, „das Leichte und Gefällige“. Das Werk gilt heute, entgegen der Meinung der ersten Rezensenten, als eher leicht verständlich und noch nicht so tiefgehend und die Grenzen der Gattung auslotend wie die späten Quartette ab Op. 127. Ob seiner Eingängigkeit und leichteren Verständlichkeit fand es jedoch direkt nach der Veröffentlichung grossen Anklang. Die Veröffentlichung des Quartetts durch den Leipziger Breitkopf-&-Härtel-Verlag im November 1809 war so erfolgreich, dass das Stück in Wien bereits einen Monat später durch den Artaria-Verlag neu aufgelegt wurde.

Gerd Indorf und Jürgen Heidreich

STREICHQUARTETT OP. 95 IN F-MOLL „SERIOSO“

Beethoven selbst gab diesem Werk den Beinamen "ernsthaftes Quartett". Es führt in eine Welt voller Schatten, Bedrängnis, Schmerz und Spannung. Beethoven war bereits so gut wie völlig taub und mal wieder unglücklich verliebt, als er sein Streichquartett f-Moll op. 95 schrieb. Es ist eine düstere Angelegenheit, dieses Streichquartett op. 95. Von freundlicher, gar fröhlicher Gesten



gegenüber dem Publikum kann überhaupt nicht die Rede sein. Insgesamt 16 Streichquartette hat Ludwig van Beethoven komponiert, in drei unterschiedliche Phasen teilt man sie ein. Aber dieses "Quartetto serio" springt aus jeder der drei Stil-Schubladen sofort wieder heraus.

Gerne legt man der Andersartigkeit eine biographische Ursache zugrunde - immerhin hat der sonst so erfolgreiche Beethoven von seine Angebeteten Therese Malfatti einen Korb erhalten. Man munkelte also, Beethoven habe sich durch den abgelehnten Heiratsantrag gekränkt gefühlt und hätte, ganz seinem cholerosen Temperament entsprechend, diese Mischung aus Verzweiflung und Wut in die Musik hineingepackt. Das op. 95 klingt aber nicht nur „serioso“, ernst, sondern es strotzt vor Fatalismus, es berührt auf tiefsinnige Weise, es macht beim Zuhören sogar ein wenig unruhig und es lässt den Beethovenschen Humor missen. Der herkömmliche Aufbau eines Streichquartetts ist zwar durchaus vorhanden, aber Beethoven hüpfert zwischen den Tonarten hin und her, zerstückelt die Themen, mitunter erinnert die Musik im 4. Satz an eine groteske Fratze.

Das Konzept des op. 95, des "Quartetto serio" lautet also im Grunde ganz einfach: radikal anders sein. Wie ein Miraculix hat sich Beethoven über die Ingredienzien der Musik hergemacht. Eine Prise hiervon, eine Prise davon. In den vier kurzen Sätzen von Beethovens Streichquartett f-Moll prallen auf engstem Raum grosse Kontraste aufeinander. Gleich der Kopfsatz kombiniert ein stürmisches Hauptmotiv mit einer klagenden, unentschieden wirkenden Kantilene, ohne dass es zwischendurch viel Überleitung oder Ablenkung gäbe. Ausserdem tritt eine zutiefst abgründige Stimmung hervor. Diese Stimmung bleibt über die folgenden Sätze erhalten. Ausgelöst wird sie nicht zuletzt durch harmonisch noch nie dagewesene Kühnheiten.

Nachdem ein Scherzo die schroffe, gespannte Klangwelt des Beginns noch einmal aufgegriffen hat, folgt als Finale ein technisch wie musikalisch noch einmal alle Kräfte der Musiker forderndes Rondo. Als Hauptgedanken dieses Satzes hat Beethoven ein eher melancholisches Thema erdosen, doch je öfter dieses wiederkehrt, um so veränderter, ja deformierter erscheint es. Der Satz gipfelt in einem plötzlich auftauchenden Umschlagen nach F-Dur, vermeintlich also in heitere Gefilde. Doch stattdessen erklingt eine geradezu aberwitzig rasanten Partie der ersten Violine. Das Werk bleibt ohne Happy End.

Sylvia Schreiber, BR Klassik

STREICHQUARTETT OP. 127 IN ES-DUR

Das erste der späten Streichquartette, Opus 127, ist fraglos ein Zentralwerk im Oeuvre Beethovens, ja, der ganzen Gattung – „...ein Werk, das formale und symbolische Aspekte der beiden großen Werke für Chor und Orchester (Missa solemnis und Neunte Symphonie) in die intimere Sphäre der Kammermusik überträgt“ (William Kinderman). Am 9. November 1822 richtete Fürst Nikolaus Galitzin an Beethoven die Bitte, für ihn «un, deux ou trois nouveaux Quatuors» zu schreiben. Die Anfrage kam Beethoven, der durchaus nicht immer für Auftragswerke zu gewinnen war, nicht ungelegen. Bereits am 5. Juni 1822 hatte er nämlich dem Verlag Peters ein Quartett in Aussicht gestellt; es war das spätere op. 127. Doch widerrief er das Angebot, da mir etwas anderes dazwischen gekommen. Das «andere» waren die Missa solemnis und die 9. Sinfonie. Im Februar 1824 nahm er die Arbeit am Quartett wieder auf und schloss es im Februar 1825 ab. Es wurde am 6. März 1825 erstmals aufgeführt.

Doch blicken wir kurz zurück: Zu den glücklicheren Momenten der Wiener Musikgeschichte gehörte jener Tag des Jahres 1823, an dem der Geiger Ignaz Schuppanzigh in seine Heimatstadt zurückkehrte. Der ebenso korpulente wie feurige Violinvirtuose, den Beethoven liebevoll „*Mylord Falstaff*“ nannte, nahm umgehend seinen Posten als Primarius im 1804 gegründeten eigenen Streichquartett wieder auf. Diesem Umstand haben wir die späten Streichquartette Beethovens zu verdanken: die Opera 127, 130 bis 133 und 135 waren allesamt Schuppanzighs kurzen Fingern auf den geigerischen Leib geschneidert. Dies bedeutete keineswegs, dass der gestrenge Meister mit seinem Primarius gefällig umgegangen wäre: Die berüchtigten klanglichen Schwierigkeiten dieser Quartette bekamen Schuppanzigh und seine Kollegen Holz (2. Violine), Weiss (Bratsche) und Linke (Cello) mit gnadenloser Härte zu spüren. Zwei Wochen Proben reichten nicht aus, um die Uraufführung des Quartetts Opus 127 sauber zu absolvieren, was Beethoven zu einem fürchterlichen Wutanfall veranlasste. Dennoch vertraute der Meister Schuppanzigh und seinem Quartett auch die Premieren der folgenden späten Quartette an.

Noch während der Arbeit am op.127, wohl im Herbst 1824, konzipierte Beethoven zwei weitere Quartette, op. 132 und op. 130. Während diese beiden Quartette zusammen mit op. 131 durch ein Viertonmotiv als Keimzelle verknüpft sind, stehen op. 127 und op. 135 für sich. Im Gegensatz zur Dreiergruppe sind beide Quartette leichter fasslich, halten sich auch an die gewohnte Viersätzigkeit. Das op. 127 ist gar ein Werk von weitgehend lyrischem Charakter. Schon der erste Satz beginnt nach sechs Maestoso-Takten „*teneramente*“ mit einem lang ausgespannenen, klar gegliederten Thema in Form einer lyrischen Melodie; es beruht allerdings auf einem einzigen schlichten, sequenzartig wiederholten Motiv. Trotz dem g-Moll des Seitensatzes und der mehrfachen Wiederaufnahme des Maestoso-Teils wirkt der Satz wie eine Idylle. An zweiter Stelle steht eine Variationenreihe über ein weitgespanntes, rhythmisch einheitliches, kanonartig einsetzendes Thema. Der Charakter wechselt zwischen Unruhe, Munterkeit und Ekstase ab. Das in der üblichen Dreiteiligkeit gehaltene Scherzo ist geprägt von nervöser Unrast; kontrapunktische Arbeit in geflüsterem Piano hat gespenstische Züge. Das Trio wird, fern jeder Behaglichkeit, von fahigen Violinpassagen und stampfenden Tänzen bestimmt. Der Satz könnte gut als weitere Variationenfolge zum 2. Satz gehören. Das Finale greift auf die Idylle des Kopfsatzes zurück, wirkt volkstümlich, manchmal fast derb, bevor es in der Coda, deren richtiger Charakter wohl eher comodo als con moto ist, in lyrischer Expressivität schliesst.

Im Januar 1825 ließ der Wiener Korrespondent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ seine Leser wissen: „*Beethoven, der fortwährend fleissig arbeitet, hat zwei neue Quatuors vollendet.*“ Es war einer der ersten Fälle von öffentlicher Anteilnahme der Presse am Entstehen neuer Kammermusikwerke. Vom „fortwährenden Fleiss“ eines Bach oder Mozart hatte man kaum Notiz genommen, der alternde Beethoven jedoch wurde für die Öffentlichkeit zu einer Art Heros des einsamen, der Krankheit abgetrotzten Schaffenswillens, wohl auch zum schrulligen Eigenbrötler, um den man sich rührend sorgte. Entsprechend viel beachtet war die Uraufführung des ersten seiner späten Streichquartette, des Es-Dur-Quartetts, op. 127, im März 1825 in Wien. Beethoven hatte immerhin über drei Jahre daran gearbeitet und das Stück immer wieder zugunsten der Neunten Symphonie zur Seite gelegt. Trotz der vom Primarius Schuppanzigh verpatzten Premiere erregte es sofort allgemeine Bewunderung.

Franziska Hirzel, GfKB Basel

STREICHQUARTETT OP. 130 IN B-DUR

Urfassung mit der Grossen Fuge

Wie alle späten Quartette Beethoven hinterliess auch das B-Dur-Quartett, op. 130, bei den Zeugen der Uraufführung am 21. März 1826 in Wien einen eher zwiespältigen Eindruck. Die Allgemeine Musikalische Zeitung berichtete: „...Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Maass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuren Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn sie sich unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, dann gibt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können.“

Eine Konsequenz dieser Polemik war die schüchterne Anfrage des Verlegers Artaria bei Beethoven, ob er nicht „anstatt der schwer fasslichen Fuge ein neues, den Ausführenden wie dem Fassungsvermögen des Publikums zugänglicheres letztes Stück“ schreiben könne. Der Künstler gab dieser Bitte für seine Verhältnisse ungewohnt widerspruchslos nach, indem er für das B-Dur-Quartett ein neues Finale komponierte und die Fuge später als op. 133 separat herausgeben liess. Beethoven spürte wohl selbst, dass die revolutionäre Anlage dieses Satzes, seine emotionale und musikalische Energie die Funktion eines Finales sprengte. Schon sein Freund Karl Holz argumentierte Beethoven gegenüber damit, dass „diese Fuge ein ausser dem Bereich des Gewöhnlichen, ja selbst seiner neuesten ungewöhnlichen Quartettmusik liegendes Kunstwerk sei, dass es für sich allein abgesondert dastehen müsse, auch allerdings eine eigene Opuszahl verdiene“.

Das neue Finale hat unter dem hohen Anspruch seines Vorgängers bis heute leiden müssen. Es wurde als „Rückentartung“ des späten Beethoven in den Stil seiner Jugendjahre gewertet. Unsere Interpreten spielen das Quartett in der Urfassung mit der Grossen Fuge als Finale – bis heute für jedes Quartett eine Herausforderung. Der erste Satz bestätigt, was Beethoven von seinen späten Quartetten insgesamt sagte: „Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken, und an Phantasie fehlt, Gottlob, weniger als je zuvor.“ Die „neuartige Stimmführung“ zeigt sich im Allegrothema, das aus zwei knappen Motiven im doppelten Kontrapunkt zusammengesetzt ist: aus einer schweifenden Sechzehntellinie und einer kraftvollen Auftaktfigur mit Tonwiederholungen und Quartsprung. Die beiden Motive durchziehen in ständiger Metamorphose den ganzen Satz, bis hin zu ihrer lyrischen Verwandlung in ein hochromantisches Intermezzo mitten in der Durchführung. Neuartig ist auch die Form des Satzes, dessen langsame Einleitung nicht nur zu Beginn erscheint und kurz vor Schluss noch einmal zitiert wird, wie es schon Mozart in seinem D-Dur-Streichquintett, KV 593, getan hatte. Der Anfang der Einleitung ist episodentypisch immer wieder in den Satz eingestreut, so dass ein rhapsodisches Schwanken zwischen Adagio- und Allegro-Abschnitten entsteht. Die drei Binnensätze des Quartetts entsprechen vage den Satzcharakteren Scherzo, Andante und Deutscher Tanz. Im zweiten Satz wechselt ein gespenstisch dahinhuschendes b-Moll-Stück mit einem kräftigen Triolenthema in Dur ab. Das Andante in zweiteiliger Sonatenform ist ein aus kurzen Scherzando-Motiven in allen Stimmen sich kontrapunktisch ständig neu zusammensetzender, wunderbar gelöster Satz. „Alla danza tedesca“ wirkt wie ein zweites Scherzo, aber im gemächlichen Tempo, dessen Melodie in klaren viertaktigen Perioden nach dem Trio variiert wiederholt wird. Als lyrischer Gesang und Intermezzo zugleich steht vor dem Finale die Cavatina. Beethoven hat hier wie auch in seinen späten Klavieresonaten („Arietta“ in Op. 111) eine Form der Vokalmusik

zitiert und neu gedeutet. Die 1. Violine „singt“ das Thema, eingeleitet und unterbrochen vom „Orchester“ der Unterstimmen, wobei die 2. Violine mehrmals die Phrasenenden der „Sängerin“ echoartig wiederholt. Die Stimmführung ist jedoch so komplex, dass die „Orchesterstimmen“ immer wieder über die imaginäre Gesangsstimme geführt sind. Im Ausdruck ist dieses Adagio von tiefster Innigkeit geprägt, die im Mittelteil der Beklemmung weicht. „Wie beklemmt“ hat Beethoven als Ausdrucksanweisung über die stockenden Achtel der 1. Violine geschrieben.

Es folgt die Grosse Fuge, jener Satz, der das Publikum bei der Uraufführung des Quartetts so sehr empörte. Nicht nur der bereits zitierte Kritiker nannte die Fuge „chinesisch“ und dachte an die „Regionen des Süd- und Nordpols“ oder an „die Marokkaner“. Auch andere Zeitgenossen wie Mendelssohns Vater oder der Komponist Luigi Cherubini schimpften über diese dunkle und völlig unverständliche Musik: Cherubini meinte nur, die letzten Werke Beethovens machten ihn „niesen“. In der Tat wird durch die revolutionäre Sprengkraft dieses Satzes, seine emotionale und musikalische Energie, das Medium Streichquartett wie auch der Zyklus eines mehrsätzigen Quartetts bis zum Zerreißen gespannt. Das Hauptthema der Fuge tritt in vier verschiedenen Gestalten auf, die zu Beginn in einer „Overtura“ nacheinander vorgestellt und dann in vier Einzelfugen, allerdings in umgekehrter Reihenfolge, durchgeführt werden. Es handelt sich, dem Beethovenforscher Joseph Kerman zufolge, um „...eine disziplinierte Doppelfuge in B-Dur, eine hervorragend undisziplinierte Fuge in As-Dur, einen lyrischen Zwischenteil in G-Dur, der gar nicht als Fuge gelten kann, eine vierte Version des Grundthemas in einer simplen fast komischen Tanzpassage sowie einen langen Schlussabschnitt, in dem die diversen Themengestalten neckisch hervorgeschleudert und wieder fallengelassen werden.“

Kammermusikführer.de, Villa Musica

STREICHQUARTETTE OP. 131 UND OP. 132

Im November 1822 wandte sich der russische Fürst Nicolas Boris Galitzin an Beethoven mit der Bitte um zwei oder drei Streichquartette. Fürst Galitzin war Musikenthusiast, spielte selbst leidlich Geige und hatte für sein Petersburger Streichquartett einige von Beethovens Klavieresonaten für diese Besetzung arrangiert. Beethoven kam diese Anfrage gelegen, denn wenige Wochen zuvor hatte er mit einer Quartettkomposition (Es-Dur, op. 127) begonnen. Als Honorar wurden 50 Dukaten für jedes Quartett vereinbart, und Galitzin ermächtigte den Komponisten zudem, bei der Wiener Dépendance des Bankhauses Rothschild jede gewünschte Summe als Vorschuss einzuziehen.

Die Geschäftsbeziehung, die so generös angefangen hatte, wurde, als die drei Quartette fertiggestellt waren, für Beethoven zu einem Ärgernis: Als er 1826 die ihm zustehenden 150 Dukaten einforderte, begann Galitzin ihn zunächst zu vertrösten und behauptete schliesslich, die Summe sei längst ausgezahlt worden. Es dauerte bis 1852, bis Beethovens Erben das Geld dann doch noch erhielten. Das Quartett op. 132 in a-Moll ist das zweite der für Galitzin komponierten Quartette. Die ersten Skizzen zu dem Werk fallen noch in das Jahr 1824; der Kopfsatz wurde Anfang 1825 fertiggestellt. Im April dann begann Beethoven unter heftigen Fieberanfällen und Leberkoliken zu leiden. Der Zustand dauerte mehrere Wochen an, so dass sich die Arbeit in die Länge zog. Erst in Baden bei Wien, wo er sich zur Genesung aufhielt, konnte er das Quartett vollenden. Aus diesen biographischen Konstellationen ist auch der eigentümliche dritte Satz zu erklären – ein Molto adagio mit anschließendem Andante, der die Überschrift trägt: Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart - Neue Kraft fühlend.

Es ist nicht das erste Mal, dass eine derartige Überschrift in Beethovens Werk auftaucht: Schon in der Klaviersonate op. 110 findet sich im Schlusssatz ein ähnliches Programm: Klagender Gesang (Adagio ma non troppo) - Fuge (Allegro) - Ermattet, klagend - Fuge (Nach und nach wieder auflebend). Aufgeführt wurde das Quartett am 9. September 1825 im Gasthof Zum wilden Mann. Der englische Musiker George Thomas Smart, der zu jener Zeit gerade in Wien weilte, notierte in seinem Tagebuch: „Man spielte das Quartett zweimal hintereinander in der mit Menschen überfüllten Gaststube. Beethoven dirigierte die Ausführenden, das Schuppanzigh-Quartett. Als eine staccato-Passage seinem Augenschein nach - denn hören konnte er von seiner Musik leider nichts - nicht ausdrucksvoll genug gespielt wurde, griff er nach der Violine des zweiten Geigers und demonstrierte, wie die Passage zu klingen habe - allerdings alles um einen Viertelton zu tief. Das Streichquartett in cis-Moll op. 131 ist trotz seiner niedrigeren Opuszahl später entstanden als das a-Moll-Quartett op. 132. Verschiedentlich haben die Biographen versucht, die Zerrissenheit und komplexe Struktur des Werks mit Beethovens problembelasteter Vormundschaft über seinen Neffen Carl und dessen missglücktem Selbstmordversuch im August 1826 in Zusammenhang zu bringen. Indes hatte Beethoven schon Ende 1825 mit dem ersten Satz begonnen, und am 20. Mai 1826 konnte er dem Verlag Schott bereits die Vollendung des Quartetts melden.

Die Zeitgenossen Beethovens hatten erhebliche Schwierigkeiten mit diesem Werk, als es im Juni 1827, also drei Monate nach Beethovens Tod, herausgebracht wurde. Schon die Gesamtkonzeption war ungewöhnlich: sieben Sätze, von denen der dritte und sechste nur wenige Takte lang sind, als erster Satz eine Fuge, die in eine gleichsam sonatenhauptsatzförmige Durchführung übergeht. Solche Irritationen veranlassten den Musikschriftsteller Ignaz von Mosel 1843 zu der Äusserung: Indessen dürfte doch die Frage sein, ob nicht Beethoven selbst, wenigstens zum Teil, mit Ursache war, wenn die grössere Zahl der Kunstfreunde sich allmählich von seinen Kompositionen abgewendet hat. Immer mehr entfernte er sich von der anfänglich eingeschlagenen Bahn, wollte sich durchaus neue brechen und geriet endlich auf Abwege. Er fing damit an, die Länge der Tonstücke immer mehr auszudehnen. Diese Überschreitung des rechten Längenmasses hatte dann notwendigerweise auch die Zerstörung des Ebenmasses, sowohl der Teile unter sich, als derselben zu dem Ganzen zur Folge.

Ignaz von Mosel stand mit dieser Meinung nicht alleine da. Beethovens Spätstil galt gemeinhin als verstiegen, als klangfremde Augenmusik eines tauben Mannes. Erstaunlich weitsichtig ist da die Wertung des cis-Moll-Streichquartetts, die Friedrich Rochlitz im Juni 1828 in der Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlicht und sich gegen die wendet, „...die sich durch Musik nur amüsieren - einen Zeitvertreib schaffen wollen. Der Reichthum der Harmonie, wie er hier erscheint, will sich von uns, die wir daran nicht gewöhnt sind, kaum noch übersehen, viel weniger überhören lassen; das Wunderbare seiner Kombinationen wird oft grüblerisch, so dass es dem jetzigen Hörer als unklar, wo nicht als unzusammenhängend vorkommt; das Überbauen seiner durchgeführten Melodien mit immer mehr variierenden Instrumenten, und immer anders hinzutretenden Figuren lässt diese Melodien kaum noch, auch mit Anstrengung, heraushören und ungestört neben der Fülle der Zutat fest halten, wie viel weniger geniessen - alles dies, jetzt, wo man hieran noch nicht gewöhnt ist.

Internationale Bachakademie, Stuttgart, 1989

STREICHQUARTETT OP. 135 IN F-DUR

Opus 135 ist das letzte Streichquartett, das Beethoven komponierte. Er vollendete es im Oktober 1826 auf dem Landgut seines Bruders Johann in Gneixendorf bei Krems. Bestellt hatte das Streichquartett der Berliner Musikverleger Schlesinger, der 1819 näher mit dem Komponisten in Kontakt getreten war und ihm schon ab 1821 wegen neuer Quartette oder Quintette in den Ohren lag. Es ist nicht verwunderlich, dass Beethoven das Quartett op. 135 auf dem Land vollendete. Ausserhalb der Stadt fühlte er sich wohl und bezog Kraft und Inspiration aus der ihn umgebenden Natur. An Schlesinger schrieb er am 13. Oktober 1826: „Endlich kam ich dazu, mich hieher aufs Land zu begeben; eine wahrhafte Erholung für mich, da ich diesen Sommer in der Stadt zubringen musste. (...) Abgestreift ist die Müdigkeit der Stadt, u. ich fühle mich wieder aufgelegter.“

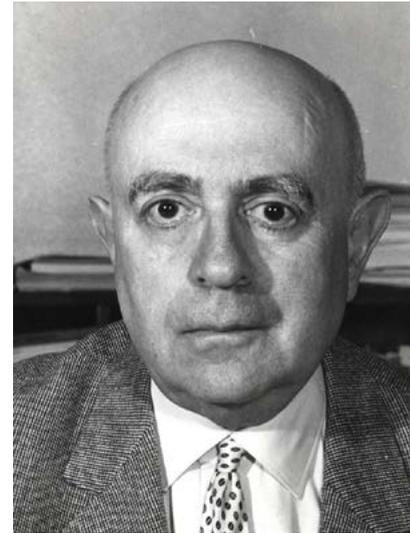
Beethoven war regelrecht nach Gneixendorf geflohen, nachdem er einen geradezu verheerenden Sommer hinter sich gebracht hatte. Normalerweise verliess er die Stadt bereits spätestens zum August. 1826 war dies nicht möglich: sein geliebter Neffe Karl, dessen Vormund er war, hatte am 6. August versucht sich umzubringen. Für Beethoven war der Suizidversuch seines Neffen eine Katastrophe und der totale Bankrott einer Beziehung, in die er grosse Hoffnungen gesetzt hatte. Offensichtlich wollte Karl seinen Onkel im Krankenhaus zunächst auch nicht sehen, beide fanden nur mühsam wieder zueinander. Am 25. September wurde Karl aus dem Krankenhaus entlassen. Nachdem noch einige rechtliche Probleme erledigt - Suizidversuch war eine Straftat - und Karls Zukunft geklärt werden musste (er entschied sich für eine militärische Laufbahn), beschloss Beethoven am 28. September, der Einladung seines Bruders Johann zu folgen und fuhr zusammen mit seinem Neffen nach Gneixendorf. Dort wurde er umsorgt, konnte entspannen und die Schrecken der vergangenen Wochen verarbeiten.

Nach den weitdimensionierten Quartetten op.130, 131 und 132 kehrte Beethoven in seinem letzten Quartett, das zugleich seine letzte abgeschlossene Arbeit sein sollte, zur traditionellen Viersätzigkeit zurück. Offenbar wollte Beethoven ein lediglich dreisätziges Quartett komponieren, schrieb aber vermutlich auf Wunsch seines Verlegers Schlesingers doch noch ein Quartett in vier Sätzen. Aus der Erinnerung zitierte Schlesinger im Jahr 1859 einen inzwischen verschollenen Brief Beethovens: „Sehen Sie, was ich für ein unglücklicher Mensch bin, nicht nur, dass es was schweres gewesen es zu schreiben, weil ich an etwas anderes viel grösseres dachte, und es nur schrieb, weil ich es Ihnen versprochen und Geld brauchte und dass es mir hart ankam, können Sie aus dem „Es muss sein“ entziffern.“ Über das Motto „Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!“ das Beethoven dem Finale voranstellte, ist viel gerätselt worden mit Deutungen von unterschiedlichster, zumeist autobiographischer Natur.

Auch der Ursprung des Titelteils „der schwer gefasste Entschluss“ ist nicht eindeutig geklärt. Die Erklärungsversuche der Forschung reichen von einem Scherz bis hin zu einer erschwerten Fertigstellung des Quartetts unter dem Eindruck des Suizidversuchs des Neffen Karl sowie durch Beethovens angeschlagenen Gesundheitszustand. Maurice Schlesinger veröffentlichte im August 1827, wenige Monate nach Beethovens Tod, die Stimmenausgabe des Quartetts in Paris. Im September folgte deren Veröffentlichung in Berlin gemeinsam mit der Partitur. Die Uraufführung fand am 23. März 1828 in einem Gedächtniskonzert zu Ehren Beethovens wahrscheinlich unter der Leitung von Joseph Linke, dem Cellisten des Schuppanzigh-Quartetts, statt.

Im folgenden Jahr schrieb Adolf Bernhard Marx in der Allgemeinen musikalischen Zeitung: „Die neueste Quartette Beethovens, und namentlich das hier genannte, sind jetzt die wichtigste, aber zugleich schwierigste Aufgabe für alle guten Quartettvereine. Immer mehr verhalten die Stoss-Seufzer und das Murren der Wenigen, die Beethoven nicht einmal verstehen wollen, unter dem Ausrufen der allgemeinen Bewunderung und es ist interessant, zu vernehmen, wie sogar das Pariser Publikum mit Verehrung und bewunderndem Antheil sich dem tiefsinnigsten deutschen Tondichter zuwendet – natürlich mit ungleich mehr Emphase und Eclat sein Interesse kund gebend, als der mehr in sich gekehrte Deutsche.“

Alfred Beaujean, Harenberg Kammermusikführer



Gedanken zu Beethoven

VON THEODOR W. ADORNO

Aus: *Nachgelassene Schriften, Abt. 1 Bd. 1: Beethoven. Philosophie der Musik, Fragmente und Texte*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1993:

Die Werke der grossen Komponisten sind bloss Zerrbilder dessen, was sie getan hätten, wenn sie gedurft hätten. (...) Erst Beethoven hat gewagt so zu komponieren wie er wollte: auch darin steckt seine Einzigkeit. Und es ist vielleicht das Unglück der nachfolgenden Romantik, dass sie die Spannung von Erlaubtem und Gemeintem nicht mehr hat: Ort der Schwäche. Sie träumen nur noch was sie dürfen. (S. 51)

Beethovens kritisches Verfahren beim Komponieren kommt aus dem Sinn der Musik selber, nicht aus der Psychologie. (S.69)

Beethoven verstehen heisst die Tonalität verstehen. Sie liegt nicht nur als „Material“ seiner Musik zugrunde sondern ist sein Prinzip, sein Wesen: seine Musik spricht das Geheimnis der Tonalität aus, und die mit der Tonalität gesetzten Beschränkungen sind seine – und zugleich die Motoren seiner Produktivität. (S. 82)

Das Einzigartige am letzten Beethoven ist, dass mit ihm der Geist in Erfahrungen, die sonst unweigerlich mit Wahnsinn erkaufte werden, seiner selbst mächtig bleibt. (...) Beethoven sieht der kahlen Sprache der Musik, rein von allem individuellen Ausdruck, ins Auge. (S. 223)

Die Beethovensche Polyphonie ist im wörtlichen Sinn Ausdruck des Schwindens des Harmoniegläubens. Sie stellt die Totalität der entfremdeten Welt vor. – Viele Musik des späten Beethoven klingt so wie wenn einer, gestikulierend, allein vor sich hinbrummt. (S.227)

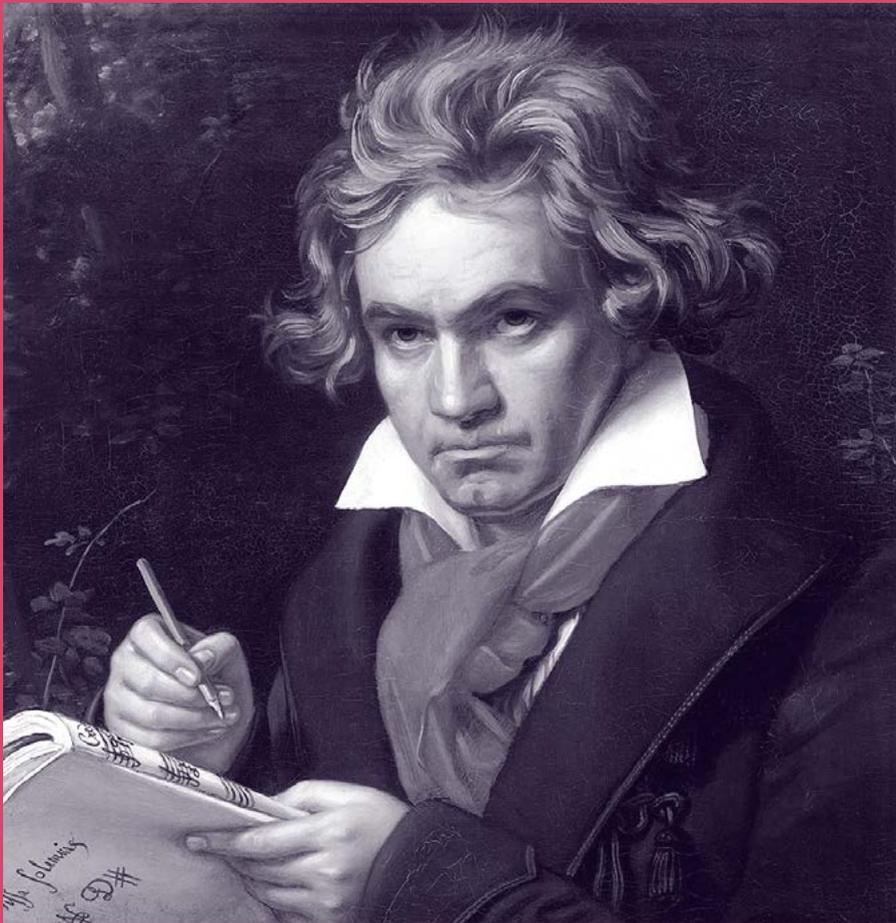
Worin besteht der Ausdruck des Menschlichen bei Beethoven? Ich würde sagen, darin, dass seine Musik die Gabe des Sehens hat. Das Menschliche ist ihr Blick. (S. 237)

Eine der grossen Kategorien Beethovens ist die des Ernstfalls, des Nicht-länger-Spiel-Seins. Diesen Ton – der stets fast der Transzendenz der Form sich verdankt – hat es vor im nicht gegeben. Er ist dort am mächtigsten, wo die tradierte Form noch gilt und der Ernst durchbricht. (S. 243 f.)

Architektur und Musik

IDEE UND TEXT VON DANIEL SCHNYDER

*Einige heitere Gedanken zum Thema in Form eines fiktiven
Interviews mit Beethoven im Basler Trämmli im Mai 2020*



VORWORT

Natürlich kennen wir die berühmte Behauptung des Philosophen Friedrich Wilhelm von Schelling, dass Architektur erstarrte Musik sei. Auch Schopenhauer beschreibt Architektur als 'gefrorene' Musik und der Architekt Libeskind sagt, dass Architektur wie Musik sei.

Nun ist es vielleicht interessant aus der Sichtweise eines Komponisten diese Behauptungen zu analysieren und aufzuzeigen, wo denn die Gemeinsamkeiten liegen und wo ganz eindeutig Unterschiede sind. Das soll auf eine lustige, teils groteske, teils spontane, verspielte Weise in Form eines fiktiven Interviews geschehen. Wir treffen Herrn Beethoven zufälligerweise im Basler Trämmli. Er ist heute erstaunlich redselig!

„Wo sehen Sie die Ähnlichkeit und den Unterschied in der Vorgehensweise eines Architekten und eines Komponisten?“

„Wie ein Architekt zeichnet auch der Komponist seinen Bauplan, seine Partitur auf Papier und erwartet, dass die Baumannschaft, die Musiker und der Dirigent, der Bauleiter, das Werk errichten. Das passiert natürlich nicht über Nacht (in beiden Fällen) und braucht unglaublich viel Fachwissen, Werkzeuge, Instrumente und Geld.

Hier kommt aber schon der erste grosse Unterschied: Während das musikalische Gebäude, die Komposition, an ganz verschiedenen Orten 'errichtet' werden kann, ist ein bestimmtes Bauwerk normalerweise an einen Ort gebunden und bleibt daselbst auch stationär. Das sonnambule Haus, das jeden Tag an einem anderen Ort aufwacht, gibt es noch nicht.

Die Partitur hingegen gleicht einem Zelt, das man mit nicht allzu viel Aufwand andernorts wieder aufschlagen kann: Noch besser ist das Bild des IGLOO, das vorzu wieder wegschmilzt und neu errichtet werden muss. Der Musiker ist also ein Eskimo, der beständig an seinem Haus baut. Es gibt kein Perfekt! Der Prozess des Musikspielens ist immer im Fluss und entrinnt dem Schöpfer vorzu. Musik machen ist eine Sisyphusarbeit. Heraklit sagt, dass man seinen Fuss nie zweimal in denselben Fluss tauche! So verhält es sich auch mit der Musik: dieselbe Partitur erklingt nie zweimal gleich!“

„Das Baumaterial in der Baukunst ist ja auch ganz anders als in der Musik! Wie sehen Sie das?“

„Richtig! Die Baumaterialien der Musik sind ganz anderer Natur als die der Architektur. In der Musik gibt es Motive, Themen, Melodien aber keine Backsteine und wenig Zement. (Der Zement meiner symphonischen Partitur ist wohl am ehesten die Horngruppe...). Die Musik verhüllt ihr Gesicht nicht hinter einer Fassade: für den Kenner ist die Musik immer transparent. Die Musik hat immer eine Glasfassade, auch wenn der Komponist teils versucht die Jalousien runterzulassen, damit man nicht ins Leere sieht. Musik ist transparent, Architektur undurchsichtig. Musikalische Bausteine haben keinen aussermusikalischen Zweck, sie sind Selbstzweck. Man sieht das schon an der etwas unsinnigen Terminologie; wir sprechen in der Musik von Tonleitern! Leitern werden von Architekten vermieden, unter anderem wegen Versicherungsproblemen, Probleme, die es in der Musik so nicht gibt: Es gibt keine Versicherung gegen eine C Dur Tonleiter oder gar gegen eine Beethoven Symphonie! Der Schaden ist immer ein Totalschaden. Wer sein Geld in Musik investiert, hat auf Luft gesetzt, nicht mal auf Sand gebaut! Wenn die Symphonie missfällt, die Tonleiter absackt, das Holz verstimmt oder der Oboist explodiert: 'No money back option, sorry.'“

„Das hört unser Publikum ungern grosser Meister! Was aber nun zu den Elementen? Wo sind denn hier die Unterschiede?“

„Die tonale Musik besteht, unter anderem, aus verschiedenen Tonleitern, nicht Tontreppen, und Stufen, nicht Sprossen: Schon da sieht man, dass die Musik terminologisch unarchitektonisch denkt. In den Tonleitern fehlen dann im Ernstfall vielfach ‘Sprossen’, was die Sache ausserordentlich gefährlich macht! Kein Architekt würde bei seiner Treppe eine Stufe auslassen! Ich mach das die ganze Zeit und dies an den unmöglichsten Stellen! Die musikalische Baumannschaft arbeitet also bei mir unter sehr gefährlichen halsbrecherischen Konditionen und total unversichert. Das musikalische Personal rennt emsig in unglaublicher Geschwindigkeit die Leitern runter und rauf, und es fehlen immer wieder viele Sprossen! Trotzdem gibt es keine Todesfälle, und Unfälle verlaufen physisch eigentlich immer harmlos. Das verhält sich beim Errichten eines Bauwerks ganz anders. Der Bauplatz ist eine potentielle Todeszone: Ein Glissando ist lebensgefährlich, eine Tonkaskade verheerend!“

„Ja; ich übe meine Tonleitern zur Zeit in Terzen und mache viele Unfälle und bleib trotzdem ganz unversehrt; da haben Sie recht. Gibt es weitere Unterschiede?“

„Ein weiterer, nicht unwesentlicher Unterschied: Man kann musikalische Bausteine, da sie sich in einer Zeitspanne offenbaren, beliebig drehen und spiegeln, was bei Backsteinen etwas weniger sinnvoll ist; Der gedrehte Backstein ist immer noch derselbe Backstein. Ein musikalisches Motiv ist im Krebs mit Spiegelung immer noch dasselbe Motiv, aber eben nicht mehr in der gleichen Ausformung. Ein in Musik ungeschulter Mensch nimmt das verdrehte Motiv nur noch viskeral wahr. Sein Ohr kann das Gleiche nicht als Gleiches erkennen. Denselben Backstein erkennt aber jedes Dromedar! Vielleicht gibt es ja mal eine Architektur, wo sich die Bausteine ständig in der Zeit mutieren. Zur Zeit kenne ich aber kein solches Bauwerk!“

„Wieso Dromedar?“

„Einfach so; ich liebe Wortspiele; wie Kollege Bozart, ein anderes grosses B der Musikgeschichte!“

„Ha! Können Sie da zu dem Thema noch etwas elaborieren? Wo sind die Gemeinsamkeiten?“

„Baukunst arbeitet mit C-ment, Musik mit c-Moll oder dem etwas härteren C-Dur. Beide brauchen aber den Ton! Ein Architekt setzt wie ein Komponist Akzente und Kontrapunkte und spricht von harmonischer Raumaufteilung, dynamischer Gestaltung und interessanten Texturen. Da werden gleiche Begriffe in Musik und Architektur verschieden verwendet! Der Architekt schaut, dass nichts aus den Fugen, der Komponist, dass seine Fuge gerät.“

„Ha ha ha, Sie sind ja witzig! Nun aber zurück zur Erforschung der verschiedenen Materialien. Was fällt Ihnen dazu noch ein?“

„Interessant ist, was bei einer Schichtung der musikalischen Bausteine zu einer Tonmauer (im Gegensatz zu der tönernen Backsteinmauer in der Baukunst) geschieht. Baut man leicht, ergeben sich Harmonien, baut man aber alle erdenklichen musikalischen Steine aufeinander, erreicht man schlussendlich die Anihilation der Musik: Man vernimmt dann ein weisses Rauschen; das, was wir früher nach Mitternacht, nach dem Schreckmümpfeli auf DRS 1 hören konnten.“

Ein ähnlicher Prozess der Selbstanihilation durch Auftürmen aller möglichen Bausteine ist mir in der Architektur nicht bekannt, vielleicht der Palast im schwarzen Loch, oder der Turm zu Babel?“

„Was, Sie sind so alt, dass Sie sich ans Schreckmümpfeli erinnern können?“

„Jawohl! Ich bin das Schreckmümpfeli, fragen Sie Kollega Brahms!“

„Wie schwer ist eigentlich Musik; Ihre Musik? Wo ist da der Unterschied zur Architektur?“

„Ha! Dazu kommen einem einige heitere, triviale Beobachtungen in den Sinn.“

Natürlich gibt es einen erheblichen Gewichtsunterschied zwischen einem schwerelosen, musikalischen Baustein und einem Backstein, zwischen Ton und Ton! Was hingegen wiederum ähnlich ist: Ein Bauwerk ist unten immer schwerer als oben; so ist ein Piccolo leichter als eine Tuba oder ein Kontrabass. Aber auch hier ist die Musik inkonsequent: Eine leichte Partitur ist nicht unbedingt leichter als eine schwere Partitur! Ein Grave nicht schwerer zu spielen als ein Leggero. Statische Berechnungen braucht die Musik nicht, einstürzende Neubauten gibt es in der Musik nicht, oder doch? Das ist aber nach meiner Zeit! Gute Band! Auch ohne Statik spielt die Schwerkraft in der Musik generell eine gewichtige Rolle, alles zieht nach unten, man hört nach unten, ‘all is gravity’. Die Harmonie baut von unten auf. Gleich der Architektur baut keiner zuerst das Dach! In der bildenden Kunst, der Architektur und in der Musik gibt es ein Oben und ein Unten. Der Orgelpunkt der modernen Architektur ist die Tiefgarage! Der Orgelpunkt ist das dröhnende Fundament des Musikbaus. Aber nun vielleicht noch kurz eine andere Beobachtung in dem Zusammenhang: Musik ist alles in allem erdverbundener als Architektur. Ich kann ein Haus im Weltall bauen und eins auf dem Mars. Musik im All gibts nicht, da die Luft fehlt, und auf dem Mars wird unsere Musik wohl sehr seltsam klingen. Der Mann im Mond, dem meistbesungenen Gestirn, spielt keine Flöte. Der Mond ist stumm. Seinen Schein hab ich aber bespielt! Und wie!“

„Das wissen wir alle! Nun zu einem anderen Thema, bevor sie aussteigen müssen; was nützt eigentlich Musik? Wo ist denn da der Unterschied zur Architektur?“

„Die Musik ist normalerweise zweckarm, die Architektur nicht. Die Musik ist zwar nicht immer zweckfrei, es gibt Militärmusik und Messen; dem einzelnen musikalischen Baustein kann man aber keinen klaren Zweck zuordnen (oder haben Sie schon jemanden während einer Symphonie fragen gehört, wo den in der grossen Fuge die Toilette sei?) Die Musik ist an und für sich zweckfremd und unnötig. Die Architektur hingegen hat den Vorteil, dass die meisten Elemente einen Zweck haben, auch wenn das Werkganze (wie übrigens auch in der Musik) teils unnötig oder gar Ärgernis ist. Die Treppe führt zum zweiten Stock. Sie hat einen Zweck, auch wenn sie ein Kunstwerk ist wie in Chambord. In der Musik finden wir hingegen nur bescheidene, billige Tonleitern, (Tontreppen gibt es noch nicht, auch keinen Tonlift, dafür ist die Musik zu unbequem). Diese Tonleitern führen aber nicht zum nächsten Stockwerk, sondern ins unendliche Nichts hinauf, rauf ins Unhörbare, wo nur noch der Pudel mitsingen kann, oder invers, runter ins höllische knurrige Gegrünze des Kerberos. Besonders in der heutigen Zeit, dank all der elektronischen Hilfsmittel, ist die Musik erst recht auf den Hund gekommen! Sie rumpelt im allertiefsten Keller und twittert zugleich in allerhöchster Höhe, müheelos.“

Ich weiss nicht, wieviele zwecklose Gebäude in der Menschheitsgeschichte erstellt wurden. Sogar die Pyramiden hatten einen Zweck. Vielleicht sogar ein feuchter Bunker in einem verlassenen Alpental? Allein die Musik ist ganz und gar zwecklos oder, positiv formuliert, zweckfrei! Es braucht keine Lüftung im Musikbau, keine Fenster, obwohl etwas Frischluft gewissen spätromantischen Kompositionen meiner Kollegen gut täte. In unserer utilitaristischen Welt versucht man immer, der Musik einen Zweck zuzuordnen; 'Elevator music' (das ist ja im Entferntesten mit Architektur wieder verbunden) Filmmusik, Beruhigungsmusik, Meditationsmusik. Das sind alles hoffnungsarme Versuche, mit Musik an Geld zu kommen, da die Musikkunst als Ding an sich in ihrer unsächlichen Vergänglichkeit unserer Gesellschaft tief suspekt ist: Was nichts nützt, hat keinen Zweck und ist nichts wert.

Schaut man nun aber die Bauwerke an, ergibt sich ein ganz anderes Bild. Während ein Gebäude in seiner Entstehung Millionen umschlingt (auch dazu hab ich mich geäussert), ist ein Musikstück, eine Symphonie vergleichsweise sehr billig. Viele der grössten Werke, die ohne Renovationsarbeiten Jahrhunderte überdauerten, wurden aus einem unerklärlichen Schaffenstrieb einiger grosser Musiker, als Geschenk an die Menschen gratis erstellt. Ich hab meine neunte Symphonie für die Menschen geschrieben! Denken Sie mal was passieren würde, wenn ich dafür Rechnung stellen würde; wer kann denn das bezahlen? Über Jahrhunderte hinweg hat das Werk nebst Erbauung und Vergnügen Millionen Millionen beschert! Die Werkstoffe der Musik sind unvergänglich. Musik ist aus Gold und wie Gold unbrauchbar und zugleich unglaublich wertvoll!

„Der Faktor Zeit: Wo sehen Sie hier Analogien und Unterschiede zwischen Architektur und Musik?“

„Betrachten wir kurz das Moment Zeit. Die Musik spielt mit der Zeit, sie fliesst. Die Architektur ist, wie die Philosophen sagen, erstarrt oder gefroren. Das stimmt natürlich nur beschränkt. Ein Bauwerk entsteht, wie ich oben schon gesagt habe, über eine gewisse Zeit. Viele Handwerker und Bauarbeiter arbeiten mit dem Bauleiter über Jahre hinweg an einem Bauwerk. Das ist der Prozess der Umsetzung des Bauplans. Das deruliert sich ganz ähnlich einer Symphonie! Zuerst entsteht der Plan, die Partitur, dann wird das (mit allen Mängeln) umgesetzt und realisiert. (Nach einem Symphoniekonzert kommt die Mängelliste in der Zeitung, in der Architektur in Form des Bauanwalts des Bauherrn). Partitur und Bauplan sind also ohne adäquate Umsetzung unrealisiert. Da ist eine Gemeinsamkeit! Ein entscheidender Unterschied zwischen Musik und Architektur ist aber der, dass man beim Symphonien schreiben nicht unbedingt Toiletten einbauen muss und dass, wenn die Symphonie dann mal vorbei ist, gar nichts mehr da ist, sondern nur noch eine zumeist vage Erinnerung bleibt, ein Gefühl. Man muss also die Symphonie mit allen Musikern und allen Werkzeugen, Instrumenten immer wieder neu bauen, rekonstruieren, aufführen, wenn man das Werk hören will. Musik existiert also nur in der Zeit, zeitlose musikalische Meisterwerke gibt es nicht, da entstand irgendwann mal ein Denkfehler. Musik ist nur Musik im Moment wo sie gespielt wird. Wenn das Orchester ausgespielt hat, bleiben für die meisten Menschen nur noch Millionen von unverständlichen schwarzen Tupfer übrig. Die werden dann alsobald auch sorgfältig weggeräumt. Vergeblich sucht man die Musik hinter dem Vorhang, im Graben, auf der Bühne; sie ist weg!

Da hat die Architektur den Vorteil, dass das Gebaute, der Bau bis zum Abbruch oder bis zum nächsten Erdbeben dasteht und nicht immer vorzu gleich wieder verschwindet. Das Grausame an der Musik ist ja das beständige Verschwinden des gerade noch Dagewesenen (das ist eben

der anfangs erwähnte IGLOO Effekt!). Da hilft auch der beste Kanon nichts. Alles schmilzt weg. Natürlich kann nun Obrecht oder ein anderer Renaissancekomponist behaupten, dass er mit seiner Komposition, einem unendlichen fünfzig-stimmigen Kanon, ein musikalisches Gebäude entwickelt habe, das nicht gleich zerfällt, sondern theoretisch in ewiger Repetition immer in allen Teilen present, also gefroren, zeitlos sei, da in einem 'fufzig' stimmigen Kanon alle Elemente, wie bei einem Gebäude, immer gleichzeitig hörbar, präsent sind. Das ist aber ein Spezialfall, der faszinierend ist, die Musik aber der horizontalen, dramatischen Qualität beraubt.“

„Grosser Meister, nun zu einem Spezialgebiet von Ihnen, wie verhält es sich den mit dem lieben Geld? Wo ist da der Unterschied?“

„Ohne Geld ist weder in der Musik noch in der Architektur Grosses möglich. Ein Unterschied ist lustigerweise der, dass ein Komponist im Gegensatz zu einem Architekten nie einen Nachkredit beantragen kann. Und Bauverzögerungen in der Musik sind katastrophal, da dann die Uraufführung abgesagt werden muss; ein Todesstoss für den Komponisten, dessen Kopf dann in den Korb der Vergessenheit rollt. In der Architektur ist die Verzögerung aber eigentlich Usus: Wer zur Zeit fertig wird, ist suspekt. Wer im Budget bleibt, hat etwas falsch gemacht (abgesehen davon, dass er bei einer anfänglich realistischen Budgetierung den Auftrag gar nie bekäme...) Ein weiterer Unterschied ist der, dass in unserer utilitaristischen Gesellschaft der Wert der Musik momentan fast null ist. Das hat Kollega Cage schon früh erkannt! Musik ist unnütz und ist deshalb gratis oder fast gratis. Musik ist Luft, alles ist Musik, Vogel, Baumaschine und Sirenegeheil! Wellingtons Sieg!

Architektur hingegen kann im utilitaristischen Weltbild ohne Probleme bestehen. Sie hat Wert und Zweck. Zum Beispiel hat es Treppen im Haus und eine Toilette und einen Lift. Alles macht Sinn. Auch das Dach wenn es regnet. Sogar ein Konzerthaus macht Sinn. Der Zweck eines Konzertsaals ist der, Musik aufführen und live hören zu können! Natürlich ist die Musik, wie schon gesagt, total zweckfrei, aber die Architektur in dem Fall nicht! Sie ist der Zweck zum Unzweck! Dafür gibt es natürlich Geld! Immer. So gibt es zum Beispiel in der Schweiz immer weniger Geld für Konzerte und Musikproduktionen an Radio, TV und überall sonst, aber unglaublich viel Geld für Musikinstitutionen und Musikschulen. Ein interessanter Irrsinn.“

„Für einen alten Mann sind Sie aber sehr orientiert und ajour über hiesiges Geschehen! Eine andere Frage: Gibt es Verbote in der Musik? Wo ist denn da der Unterschied zur Architektur?“

„Über Bauordnung, Baugesetz, Baupolizei und Versicherungen haben wir ja schon ausführlich geredet. Ich möchte aber noch kurz den Aspekt der Politik und Religion ansprechen.

Musik wurde zu allen Zeiten und vielerorts aus religiösen oder politischen Gründen reglementiert oder gar verboten. Die phrygische Tonleiter war lange Zeit verboten wegen ihrer angeblich erotischen, dionysischen Qualität. (Ich glaube nicht, dass in der Architektur gewisse Treppenarten wegen deren berausenden Wirkung per se verboten sind - nicht einmal Wendeltreppen sind verboten (siehe Chambord!)) Der Musik wurde aber immer nachgesagt, dass sie berausend sei, schwindelig mache, Gänsehaut erzeuge und andere dermatologische Wirkung zeige. Eine Oper ohne Schnupftuch ist keine Oper. Musik macht krank, der Musikfanatiker versinkt im Musikrausch und vergisst sich. Musik ist eine Droge! Der Obrigkeit war das seit jeher bewusst. Die Rolling Stones und die Beatles durften nicht in die USA einreisen und ich hatte vielerorts auch meine Probleme!

Der Papst zum Beispiel hat lange Zeit die Terz in der Musik verboten, ohne Engländer wär die Terz noch heute verboten. Die Ayatollahs verbieten Musik ganz und gar: Musik ist Teufelszeug!

Das schreckliche Schicksal ist der Architektur bis vor kurzem nie widerfahren. Es gibt keine Architekturverbote. Die gruselige Ausnahme ist das Minarettverbot!

„Herr Beethoven; hat denn Nägeli Ihnen so ausführlich aus der Schweiz berichtet? Sie sind informiert!“

„Ich habe immerhin Variationen zu Schweizer Liedern verfasst! Ich kenne das Volk!“

„Noch eine Frage zu Ewigkeit, Verfall und Beständigkeit: Wo sind Ihrer Ansicht nach hier die Unterschiede zwischen Architektur und Musik?“

„Der Bau, ist er einmal erstellt, besteht, während die Musik immer wieder neu gemacht werden muss, sie steht nicht, sondern sie schwankt auf tönernen Füßen für kurze Zeit durchs Jetzt. Sie verschwindet vorzu und bleibt nur in der Erinnerung zurück. Die Musik hat dafür den grossen Vorteil, in jeder Zeit und an jedem Ort immer wieder in gleicher Form, wie Phönix aus der Asche, auferstehen zu können. Die Bauleiter, die Baumannschaften, die Zeiten, die Werkzeuge ändern, meine neunte Symphonie bleibt. Auch kann man die Symphonien nicht wirklich abrechnen (auch bei Abbruch einer Aufführung kann man jederzeit das Ganze immer wiederholen, auch zweimal). Man kann den Bauplan, die Partitur, verlieren, demolieren kann man die Musik aber nicht: Falsch nachbauen, ja, zerstören kaum. Gebäude hingegen, verlieren sie ihren Zweck und gehören nicht zufällig zu den sieben Weltwundern, werden vorzu von der nächsten Generation demoliert; oder sie werden modernisiert, etwas was klassischen Kompositionen seltener widerfährt. Mahler hat das mit meiner Neunten getan. Ja... die Musik blieb dieselbe, einfach etwas mehr Eisen auf der Bühne.

Natürlich gibt es auch die grosse Abbruchkugel, die durch eine Komposition hindurchgeht. Das wird aber meistens vom Komponisten selbst gemacht. Das Loch, das entsteht, die Stille, wird dann Bestandteil der 'Architektur' der Komposition. In meinem Scherzo in der 9ten sind solche Löcher ganz offensichtlich und effektiv und erstmalig in der radikalen Form eingesetzt. In der Architektur sieht man neuerdings solche Löcher vermehrt auch, nur sind die wegen des ungenutzten Raumes wohl sehr teuer und müssen mit dem Bauherrn diskutiert werden, ausser es handelt sich um Zwecklöcher wie Fenster, Röhren und Türen! Es gibt kein Zweckloch in der Musik. Kollega John Cage zum Beispiel hätte es als Architekt sehr schwer. Kaum ein Bauherr würde einen leeren Bauplatz als fertiges Gebäude akzeptieren! Ich finde sein Loch grossartig. Sie wissen, was ich meine?

Ein grosser Vorteil der musikalischen Komposition ist der, dass man sich normalerweise nicht mit Baugesetzen, Verordnungen und Baubehörden rumschlagen muss, obwohl Schostakowitsch, Hindemith und viele andere hier ganz anderer Meinung waren; gab es doch zu Stalins und Hitlers Zeiten und leider auch noch später, klare Bauverordnungen für Musik!

Nun; schaut man sich heute Konzertsäle aus meiner Zeit an, fällt auf, dass es kaum welche gibt! Alle massgeblichen Musentempel sind später gebaut worden. Nur ganz wenige Konzertgebäude aus meiner Zeit überlebten bis heute und die auch nur dank vieler Renovationen. Sehr viele unserer

besten Musikstücke hingegen stammen aus meiner Zeit, von mir und meinen wertigen Kollegen und erstrahlen in unrenovierter Frische immer wieder aufs Neue.“

„Ergo: Die Musik ist die vergängliche Unvergänglichkeit während die Architektur die unvergängliche Vergänglichkeit unseres Schaffens demonstriert?“

„Das Haus verlottert, delabiert und fällt in sich zusammen; meine Sinfonie tut das nur vorübergehend unter schlechter Bauleitung und unfähigen Handwerkern: Eine temporäre Kalamität mit der es sich leben lässt, zumal dies immer weniger geschieht! Die Bauleiter werden immer besser, die Handwerker, die Musiker immer professioneller, die Instrumente immer perfekter! Hat man eine meiner Symphonien gehörig demoliert, kann sie problemlos anderorts in ihrer ganzen Strahlkraft neu errichtet werden. Bei einem Gebäude sieht das ganz anders aus: Einmal richtig demoliert, ist es weg für immer! Und am selben Ort steht dann was anderes. Da die Musik unörtlich ist, passiert ihr das nicht!“

„Grosser Meister, Sie müssen aussteigen, wir haben die Endstation erreicht, Basler Drämmli wird gehörig desinfiziert. Was ist Ihr Schlusswort zu Architektur und Musik?“

„Architekt und Komponist, Bauplan und Partitur, Bauleiter und Dirigent, Musiker und Handwerker, Raum und Zeit, all dies muss zusammenkommen und miteinander wirken um dem 'Menschen den Menschen' zu zeigen. Der Wein braucht die Flasche, was fliesst braucht Hülle. Musik braucht den Konzertsaal, der Konzertsaal braucht die Musik! Das Zusammengehen von Musik und Architektur, Rhythmus und Harmonie, erklärt uns, wer wir sind. Nur im Zusammengehen von Fluidum und Festkörper sind wir. Lassen wir doch die gefrorene Musik auftauen, lassen wir die Architektur im freudigen Reigen der Künste mittanzten!“

„Eine letzte Bitte; darf ich mit Ihnen ein Selfie machen? It will go viral!“

„Ach was...nicht mit dieser Frisur! Auf Wiedersehen!“



Daniel Schnyder

festival artist

ALTFLÖTE & SAXOPHON

Der 1961 in Zürich geborene schweiz-amerikanische Komponist, Saxofonist und Flötist Daniel Schnyder gehört zu den aktivsten und meistgespielten Komponisten seiner Generation. Seit 1992 lebt Daniel Schnyder in New York City und ist weltweit als 'composer in residence' gefragt. Er war zum Beispiel beim Moritzburg Festival in Dresden (2010), beim Orchestre de Chambre de Lausanne OCL (2009), beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (2008), beim Milwaukee Symphony Orchestra (2000) sowie an vielen anderen Orten als 'composer in residence' zu Gast. Sein umfangreicher Werkkatalog enthält Kompositionen aller WerkGattungen. Schnyder beschäftigt sich zu gleichen Teilen mit Jazz, klassischer und improvisierter Musik, wobei er Einflüsse aus der Neuen Musikszene ebenso aufnimmt wie Chromata der alten Musik, ethnischen Musik und jazzverwandten Musik. Er weiss Meisterwerke von Renaissance bis Jazz so zu bearbeiten, dass sie ganz anders und neu erlebt werden können ('Haendel in Harlem' ein Programm mit dem Bassposaunisten der Berliner Philharmoniker, Stefan Schulz, sei dazu ein Beispiel). Schnyder kreiert gern neuartige Programmkonzepte, die exotische Instrumente und Musikarten miteinschließen, oder er konzipiert ganze Konzertabende, bei denen die Musik in einen bestimmten außermusikalischen Kontext eingewoben wird. Ein Beispiel dafür sind seine Faust-Projekte mit Orchester, Solisten, Schauspielern und Film. Außerdem befasst er sich mit Einflüssen außereuropäischer Musikkultur und deren Integration in seinen abendländisch geprägten Stil, wie es beispielsweise in seinem PIPA Konzert, seiner „Oriental Suite“ (2006), seinem Arabian Night Programm für das Absolute Ensemble New York oder seinem Afrikanischen Oratorium, 'SUNDIATA KEITA', das in der Berliner Philharmonie zusammen mit 4 Musikern aus Mali, Chor und gr. Orchester 2010 uraufgeführt wurde, zur Geltung kommt. Sein „klassisches Werk“ umfasst vier Symphonien, fünf Streichquartette, fünf Opern, mehr als ein Dutzend Instrumentalkonzerte drei Oratorien und viele weitere Orchester- und Kammermusikwerke, die von Ensembles und Solisten regelmäßig weltweit aufgeführt und auf CDs aufgenommen werden.

Seine jüngste Oper, 'Charlie Parker's Yardbird', wurde in vielen Produktionen in mehr als acht Staedten, von Philadelphia bis Chicago, New York, Seattle, New Orleans und London in den USA und England gespielt.

Als Jazzmusiker und Komponist arbeitete Schnyder u.a. mit Jazzgroessen wie Paquito D'Rivera, Lee Konitz, Ray Anderson, Victor Lewis, Abdullah Ibrahim, Lew Soloff, Kenny Drew jr. und Hubert Laws zusammen.

Daniel Schnyder gilt weltweit als 'Spezialist' für moderne Komposition für Blechblasinstrumente, und hat in der Gattung wegweisende Werke geschaffen, die von bedeutenden Solisten wie Wolfgang Bauer, Joe Alessi, David Taylor, Stefan Schulz, Henning Wiegraebe, Graham Ashton, Manuel Blanco, Ole Edvard Antonsen, Jim Pugh, Adam Unsworth und Reinhold Friedrich, Frederic Belli, Brandt Attema, sowie der Hannover Trombone Unit viel gespielt und aufgenommen werden.

Einige seiner Werke werden an bedeutenden internationalen Wettbewerben als Pflichtstuecke verlangt. (Rostal Wettbewerb in Berlin, Aeolus Wettbewerb in Duesseldorf, Maurice Andre Wettbewerb in Paris, Muri Competition in der Schweiz etc.)

Im Bereich der Streichquartettmusik hat Daniel Schnyder mit vielen Streichquartetten zusammengearbeitet, darunter das Carmina Quartett, das Artemis Quartett, das Belenus Quartett, das Mandelring Quartett, das Amar Quartet, das Stradivari Quartett und das Amida Quartett.

Für sein musikalisches Schaffen erhielt Schnyder bereits viele Auszeichnungen sowie eine „Grammy“-Nominierung im Jahr 2000.

www.danielschnyder.com



Belenus Quartett

Seraina Pfenninger, VIOLINE
 Anne Battegay, VIOLINE
 Esther Fritsche, VIOLA
 Jonas Vischi, VIOLONCELLO

Belenus ist der keltische Gott der Künste und als solcher seit der Gründung im Jahre 2004 der Namensgeber des Belenus Quartetts, das seit 2014 in seiner heutigen Besetzung spielt. Das Quartett konzertierte bisher vor allem in der Schweiz, in Deutschland, aber auch in verschiedenen Ländern Europas auf Tourneen. CD Aufnahmen des Belenus Quartetts zeigen die musikalische Brillanz und stilistische Vielfalt wie z.B. mit den eingespielten Werken von Haydn, Bartok und Schubert, sowie dem vierten Streichquartett von Daniel Schnyder. Künstlerische Impulse erhält das Quartett zurzeit von Rainer Schmidt (Hagen Quartett) und Claudius Herrmann (Gringolts Quartett). Am 9. Internationalen Wettbewerb „Franz Schubert und die Musik der Moderne 2015“ wurde das Belenus Quartett mit dem 1. Preis und dem Publikumspreis ausgezeichnet. Als Finalist des Kammermusikwettbewerbs des Migros Kulturprozentos 2013 wurde das Quartett in deren Konzertvermittlung aufgenommen. Erste Preise gewann das Quartett zudem am „Interpretationswettbewerb für zeitgenössische Musik 2012“ an der ZHdK, sowie am „Kiwanis Wettbewerb 2012“. Am „Hans Schaeuble Wettbewerb 2012“ wurde es mit dem 3. Preis ausgezeichnet. In den Jahren 2011/12/13 wurde es Preisträger des „ORPHEUS Swiss Chamber Music Competition“. Am „1. Internationalen Wettbewerb für Streichquartett Sandor Vegh“ 2012 wurde dem Quartett ein Sonderpreis für die beste Haydn Interpretation verliehen.

Wir danken dem Geiger und 1. Konzertmeister des Orchesters des Opernhauses Zürich Xiaoming Wang für seine Bereitschaft, für unsere, wegen Mutterschaft pausierende Primaria Seraina Pfenninger kurzfristig einzuspringen.

www.belenusquartett.ch



Galatea Quartett

Yuka Tsuboi, VIOLINE
 Sarah Kilchenmann, VIOLINE
 Hugo Bollschweiler, VIOLA
 Julien Kilchenmann, VIOLONCELLO

Das Galatea Quartett wurde im Jahr 2005 gegründet. Seine Mitglieder sind die Geschwister Sarah und Julien Kilchenmann, Yuka Tsuboi und Hugo Bollschweiler. In den Anfängen war in Zürich die Arbeit mit Stephan Görner vom Carmina Quartett prägend und jene in Berlin mit dem Artemis Quartett. Früh schon wurden die Ensemblemitglieder als Stipendiatinnen und Stipendiaten der European Chamber Music Academy (ECMA) gefördert. Der befruchtende Austausch mit deren künstlerischem Leiter Hatto Beyerle hat sich bis heute erhalten. Rasch und anhaltend stellten sich Wettbewerbserfolge ein, unter anderem am Concours de Genève (2006), am Migros Kammermusikwettbewerb in Zürich (2007), am Internationalen Kammermusikwettbewerb in Osaka (2008) und am Streichquartett-Wettbewerb in Bordeaux (2010). Konzerttourneen führten durch ganz Europa – so auch in die Wigmore Hall, das Concertgebouw Amsterdam und die Tonhalle Zürich, aber auch nach Japan, Argentinien, Kanada, Israel und Indien. Das Galatea Quartett war Gast an bedeutenden Festivals, unter anderem bei der Società del Quartetto Milano, am Festival de Sion, an der EuroArt Prag und am Festival Pablo Casals und in Zürich bei den Festspielen und an den Tagen für Neue Musik. 2011 erschien bei Sony Classical das Debüt-Album „Bloch: Landscapes-Works for String Quartet“ mit Werken des schweizerisch-amerikanischen Komponisten Ernest Bloch. Das geschärfte Profil des Galatea Quartetts wird international wahrgenommen: 2012 wurde das Ensemble mit einem ECHO-Preis für die beste Kammermusikeinspielung des Jahres (20./21. JH.) ausgezeichnet und 2013 folgte die Ehrung mit dem renommierten Kulturförderpreis des Kantons Zürich. Das vielbesprochene Folge-Album des Ensemble erschien im März 2014 bei Sony Classical und vereint Werke der Belle Époque von Debussy, Menu und Milhaud. Neben dem klassischen Repertoire hat das Galatea Quartett immer auch ungewohntes Terrain erkundet und innovative, genreübergreifende Konzepte entworfen. Zum eigenständigen Profil des Quartetts trägt auch die Zusammenarbeit mit Isabel Mundry und Helmut Lachenmann bei. Das Engagement für zeitgenössische Schweizer Musik beweisen Uraufführungen von Werken von Martin Derungs, Hans Ulrich Lehmann, Heinz Marti, Peter Wettstein, Martin Schlumpf und Rodolphe Schacher. Das Galatea Quartett hat keine Berührungängste: Crossover-Projekte sind beinahe alltäglich. Sie führten zur Zusammenarbeit mit dem finnischen Jazzpianisten Iiro Rantala, dem US-amerikanischen Komponisten Laurie Altman, Jon Lord (Deep Purple), Tina Turner, dem Chansonier Tim Fischer und dem Schriftsteller Urs Faes sowie zu einer Aufführungsserie der Pink Floyd-Adaptation „To the Dark Side of the Moon“. Das Repertoire ist ebenso breit wie eigenwillig. Auch im Bereich der klassisch-romantischen Musik ist neben dem Kanon der Quartett-Literatur manches Unbekannte auszumachen. Die Abenteuerlust ist ansteckend: das Galatea Quartett hat sein Publikum gefunden und das Echo in der Fachwelt ist mehr als nur wohlwollend. „Tango“, das neuste musikalische Ausrufezeichen des Ensembles, unterstreicht die Lust auf die beständige, unangepasste Horizonterweiterung jenseits des Mainstreams.

www.galatea-quartet.com

Merel Quartett

Mary Ellen Woodside, VIOLINE
Edouard Mätzener, VIOLINE
Alessandro D'Amico, VIOLA
Rafael Rosenfeld, VIOLONCELLO



Die Wiener Zeitung schrieb über das Merel Quartett von dem "wundersam genau musizierenden und tonlich vorzüglich aufeinander eingeschworenen Ensemble", die Neue Zürcher Zeitung pries das Spiel des Quartetts als „äusserst expressiv und mit feinem Gespür für Form, Klang und Rhetorik". Die vier Musiker, Mary Ellen Woodside und Edouard Mätzener, Violine, Alessandro D'Amico, Viola sowie Rafael Rosenfeld, Violoncello, des 2002 in Zürich gegründeten Merel Quartetts verfügen über ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Immer wieder wird das Quartett besonders wegen seines enormen stilistischen Bewusstseins und seiner Vielseitigkeit geschätzt. Es verfügt über ein umfangreiches Repertoire, das drei Jahrhunderten umfasst: von Bachs „Kunst der Fuge“ bis zu Werken von zeitgenössischen Komponisten wie Kurtág, Saariaho, Szeghy und Holliger.

Seine rege, europaweite Konzerttätigkeit führt das Merel Quartett in renommierte Konzertsäle wie u.a. die Wigmore Hall in London und die Tonhalle Zürich; daneben ist das Quartett zu Gast bei wichtigen internationalen Festivals wie dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen, dem Kunstfest Weimar, dem Menuhin Festival Gstaad und den Ittinger Pfingstkonzerten. Zu den kammermusikalischen Partnern gehören Künstler und Ensembles wie Ruth Ziesak, Juliane Banse, Dénes Várjon, Heinz Holliger, Jörg Widmann, Erich Höbarth, Thomas Demenga und Nobuko Imai. Regelmässige Radioübertragungen bei Schweizer Radio SRF, Radio Suisse Romande und deutschen und italienischen Radiosendern haben dem Merel Quartett weitere Anerkennung eingebracht. Zur neuen CD mit dem Oktett und dem Streichquartett op.12 von Mendelssohn schreibt Pizzicato: „So überzeugt das Merel Quartet insbesondere mit sehr licht und sensibel ausgeleuchteten leisen Passagen im Es-Dur Quartett. So wird, wie dann auch im Oktett, die feenhafte Seite in Mendelssohns Musik sehr schön schwebend deutlich gemacht. Das gefällt!“

www.merelquartet.com

Winterthurer Streichquartett

Roberto González Monjas, VIOLINE
Pär Näsbom, VIOLINE
Jürg Dähler, VIOLA
Cäcilia Chmel, VIOLONCELLO



Sowohl Geschichte als auch Aktivitäten des Winterthurer Streichquartetts lassen sich nur schwer mit jenen anderer Formationen derselben Gattung vergleichen: Die Mitglieder des Winterthurer Streichquartetts waren schon immer und sind auch heute noch die Stimmführer ihres Registers im Orchester Musikkollegium Winterthur. Die Existenz eines orchestereigenen Streichquartetts ist weltweit eine Rarität und zeugt von der langen Tradition in der Pflege der Kammermusik beim Musikkollegium Winterthur.

Das seit 1873 bestehende und somit weltälteste Quartett errang sich schon sehr früh einen Namen im In- und Ausland. Nach dem 2. Weltkrieg, damals in der legendären Besetzung mit Peter Rybar, Clemens Dahinden, Oskar Kromer und Antonio Tusa, führten Konzertreisen nach Salzburg und Oberitalien, nach Holland, Belgien und Deutschland, und eine stattliche Anzahl kammermusikalischer Werke wurde von der amerikanischen Concert Hall Society auf Langspielplatten aufgenommen. Seit seinem Bestehen pflegt das Winterthurer Streichquartett neben dem bekannten Repertoire auch die unbekannte und in Vergessenheit geratene Literatur; davon zeugen viele Ur- und Erstaufführungen. Grosszügiges Mäzenatentum ermöglicht immer wieder Konzertprogramme mit Seltenheitswert, fernab von kommerziellen Interessen. Zu den renommierten Gästen in jüngerer Zeit gehören Interpreten wie Kit Armstrong und Dénes Várjon (Klavier), Ian Bostridge (Tenor), Nicolas Altstaedt (Violoncello) und Albrecht Mayer (Oboe). Roberto González-Monjas (1. Violine, seit 2014), Pär Näsbom (2. Violine, seit 1987), Jürg Dähler (Viola, seit 1993) und Cäcilia Chmel (Violoncello, seit 1989) haben in den letzten Jahren die weltweit einzigartige Quartettgeschichte erfolgreich weitergeschrieben. Einladungen in andere Städte der Schweiz, nach Deutschland und in die USA, regelmässige Auftritte bei den SWISS CHAMBER CONCERTS sowie vielbeachtete CD-Einspielungen sind bloss einige Stationen auf dem Weg dieses renommierten Ensembles.

Wir danken der Geigerin Yuka Tsuboi für ihr spontanes Einspringen für den erkrankten, langjährigen 2. Geiger des Winterthurer Streichquartetts Pär Näsbom.

www.musikkollegium.ch



Irene Abrigo

VIOLINE

Als Preisträgerin des Respighi Prize 2015 machte die junge Geigerin ihr Carnegie Hall Debut im Jahre 2016 mit dem Chamber Orchestra of New York. Sie führte dabei das Geigenkonzert „Black, White and in Between“ von Dirk Brossé als NY Premiere auf. Im Jahre 2016 spielte sie in Brasilien als südamerikanische Erstaufführung Respighis 1. Violinkonzert. Im selben Jahr hatte sie ihr Debut mit dem Westtschechischen Symphonieorchester in Prag mit Mozarts Violinkonzert Nr. 5. Sie hatte mehrere Stücke uraufgeführt, darunter die "Infal's Songs" für Solovioline von Antonmario Semolini, welche ihr gewidmet sind, sowie Kammermusikwerke von Richard Dubugnon und Xavier Dayer. 2020 nimmt sie ihr Debütalbum für Naxos mit dem Respighi Poema Autunnale und dem Concerto Gregoriano für Violine und Orchester auf.

Nach ersten Geigenstunden im Alter von vier Jahren an der Aosta Suzuki School studierte sie mit Marie-Annick Nicolas in Genf, mit Pierre Amoyal in Lausanne und Salzburg sowie mit Corina Belcea in Bern. Wichtige Einflüsse erhielt sie an Meisterkursen bei Thomas Furi, Itzhak Rashkovsky, Viktor Pikayzen, Benjamin Schmid, Mayumi Seiler und Zakhar Bron. Zutiefst überzeugt von der sozialen Aufgabe und Verantwortung der Künste gründete Irene Abrigo im Jahre 2012 den Verein POURQUOIPAS, welcher sich vornehmlich um musikalisch-künstlerische Projekte kümmert, die einen bewussten sozialen Auftrag wahrnehmen. Dank einer Dissertation über Niccolò Paganini verfügt sie zudem über einen Doktorabschluss in Kunst, Literatur und Performance (DAMS) an der Universität in Turin. Sie spielt dank einer grosszügigen Leihgabe eine Geige von Giovanni Battista Guadagnini, Mailand 1758.

www.ireneabrigo.com



Sebastian Braun

VIOLONCELLO

geb. 1990 in Winterthur, ist ein gefragter Cellist und Kammermusiker. So spielt er regelmässig Rezitals und Kammermusikkonzerte an renommierten Festivals und Konzertreihen wie dem Lucerne Festival, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, an den Ludwigsburger Schlossfestspielen, am Swiss Chamber Music Festival Adelboden, dem Label Suisse Festival, am Cairo Jazz Festival und im Maison de la Radio Paris. Er war Mitglied des Gustav Mahler Jugendsinfonieorchesters, des Sinfonieorchester Basel und wirkte in mehreren Orchestern und Ensembles mit, so unter anderem als Solocellist des Kammerorchester Basel, der Chamber Academy Basel, und der "Chaarts" Chamber Artists.

Auch als Solist tritt Sebastian Braun regelmässig auf, so beispielsweise mit dem Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Lorenzo Viotti, der Sinfonietta Basel, der Kammerphilharmonie Chur, der Chamber Academy Basel, dem Ensemble Diagonal unter der Leitung von Jürg Henneberger und dem Northern Symphony Orchestra St. Petersburg.

Er ist Cellist des Kaleidoscope String Quartet und des Trio Eclipse, mit welchem er einen 3. Preis am International Chamber Music Competition Osaka und einen 2. Preis am Orpheus Swiss Chamber Music Competition gewann. Zudem ist das Trio Stipendiat und Preisträger des Kammermusikwettbewerbs des Migros Kulturprozent. Sebastian Braun gewann im Frühjahr 2016 den ersten Preis beim renommierten internationalen Domnick Cello Wettbewerb für neue Musik in Stuttgart.

Sein Studium absolvierte er bei Conradin Brotbek an der Hochschule der Künste in Bern und an der staatlichen Musikhochschule Stuttgart. Spätere Studien führten ihn zurück in die Schweiz zu Thomas Demenga an die Musikakademie Basel, wo er seinen Master of Performance und Master Pädagogik mit Auszeichnung abschloss.

Durch eine grosszügige private Leihgabe spielt Sebastian Braun auf einem Cello von "Carlo Giuseppe Testore" fecit in Milano 1692.



Jürg Dähler
INTENDANT & VIOLA

Jürg Dähler, geb. in Zürich, studierte Violine und Viola in seiner Heimatstadt und bildete sich später bei Sándor Végh, Pinchas Zukerman, Kim Kashkashian und Fjodor Druschinin fort. Nach seinem Debut in der Zürcher Tonhalle mit der Uraufführung des ihm gewidmeten Violakonzerts von Daniel Schnyder war er Gast bei vielen renommierten Orchestern unter Dirigenten wie Giorgio Bernasconi, Douglas Boyd, Friedrich Cerha, Beat Furrer, Heinz Holliger, Brenton Langbein, Petri Sakari, Stefan Sanderling, Heinrich Schiff, Jac van Steen, Marcello Viotti und Thomas Zehetmair. Konzerttourneen als Solist wie als gefragter Kammermusiker führten ihn nach Australien, USA und durch ganz Europa mit Auftritten u.a. in der Wigmore Hall London, bei den Salzburger Festspielen und den Wiener Festwochen, beim City of London Festival, dem Lucerne Festival, bei der Biennale Venedig und am Montreux Jazzfestival. Von 1984-2000 war er Mitglied und Primarius der legendären Kammermusiker Zürich. 1993 zählte er zu den Mitgründern des Collegium Novum Zürich. Von 1995-2008 leitete er als Intendant das Festival Kultur Herbst Bündner Herrschaft. Seit 1993 wirkt er als 1. Solobratschist des Musikkollegiums Winterthur und Mitglied des Winterthurer Streichquartetts. Seit 1999 zählt er als Mitgründer zur Intendanz der Swiss Chamber Concerts und leitet in derselben Funktion seit 2015 das Pfingstfestival Schloss Brunegg.

Rund 30 CD-Produktionen bei Labels wie ECM, NEOS, Accord, Cantando, Claves, Genuin, Grammont und Jecklin belegen sein umfassendes Wirken zwischen Alter Musik, Klassik, Moderne und Jazz. Unzählige Solo- und Kammermusikwerke wurden durch ihn uraufgeführt, viele davon sind ihm gewidmet. Dabei arbeitete er mit Komponisten wie Harrison Birtwistle, William Blank, Charles Bodman-Rae, Friedrich Cerha, Wilfried Maria Danner, Xavier Dayer, Fjodor Drushinin, Richard Dubugnon, Pascal Dusapin, Beat Furrer, Eric Gaudibert, Stefano Gervasoni, Hermann Haller, David Philipp Hefti, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Christian Jost, Mischa Käser, Rudolf Kelterborn, Gerd Kür, Hans Ulrich Lehmann, György Ligeti, Roland Moser, Arvo Pärt, John Polglase, Daniel Schnyder, Nadir Vassena, Jürg Wytenbach und Alfred Zimmerlin. Er unterrichtet Violine, Viola und Kammermusik an der Kalaidos University und gibt Meisterkurse an vielen renommierten Lehrinstituten wie dem Sydney Conservatorium of Music oder der National Academy of Music in Melbourne. 2007 erhielt er an der Philosophischen und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Zürich den Executive Master of Arts Administration EMAA mit summa cum laude. Für sein künstlerisches Wirken und seine Verdienste für den Kulturplatz Schweiz wurde ihm 2008 der Zoller Kulturpreis verliehen. 2020 erhielt er den Schweizer Musikpreis für sein langjähriges Engagement für die Swiss Chamber Concerts. Er spielt eine Violine von Antonio Stradivarius, Cremona 1714, und eine Viola von Raffaele Fiorini, Bologna 1893.

www.tonartjd.com
www.swisschamberconcerts.ch

Ihre Idee im besten Licht und Ton

MEGATRON
veranstaltungstechnik.ch

Megatron Veranstaltungstechnik AG
☎ +41 56 481 77 00
✉ megatron@veranstaltungstechnik.ch
🌐 veranstaltungstechnik.ch

The advertisement features a photograph of a stage with a grand piano and a drum set, illuminated by blue and red spotlights. The text is overlaid on the left side of the image.

**Wir wünschen ein sehr
schönes, musikalisches
und kulinarisches
Pfingstwochenende.**



...eifach guet...

Romantikhôtel Landgasthof zu den drei Sternen Brunegg
Hauptstrasse 3 | 5505 Brunegg | Telefon 062 887 27 27
info@hotel3sternen.ch | www.hotel3sternen.ch

gasthof bären

M Ä G E N W I L

Ihr Gastgeber vor den Abend-
konzerten jeweils ab 18 Uhr
sowie Samstag und Sonntag nach
den Matineen - Reservierung
erbeten!



Barbara und Bernhard Bühlmann

Hauptstrasse 24, 5506 Mägenwil
www.baeren-maegenwil.ch
062 896 11 65



**DIE FREUNDLICHSTE GARAGE
IM KANTON AARGAU ...**

GARAGE **ZIMMERLI** | LENZBURG



www.garage-zimmerli.ch

Aabach - Taxi

062 892 24 24

Taxi- und Kurierdienst

Aabach-Taxi GmbH
Hardstrasse 10
5600 Lenzburg

www.aabach-taxi.ch
aabachtaxi@bluewin.ch
Fax : 062 892 24 25

Pampasus.ch

Im Dienste Ihrer Sicherheit



VERKEHRSDIENST
Sichere
Verkehrsführung



SICHERHEITSDIENST
Sicherheit und Ordnung
für Ihre Veranstaltung



PERSONENTRANSFER
Fahr- und
Personenschutzdienste



BEWACHUNG
Be- und Überwachung
von Objekten



OBSERVATION
Ermittlungen und
Observationen



ONLINESHOP
Rund um
die Sicherheit



Pampasus Sicherheitsdienst GmbH
Feurgasse 4
5506 Mägenwil

Telefon 076 535 80 00
www.pampasus.ch
info@pampasus.ch



BRUNNERWEINMANUFATUR

EICHBERG
SEMPACHERSEE
WEINGUT

KOMMENDE
HITZKIRCH
REBBLI GÜTLICHWITZBERGWEINGUT

SCHLOSS
TRISTBURG
REBBLI

SCHLOSS
WILDEGG
REBBLI

SCHLOSS
BRUNEGG
REBBLI

Dank

Wir danken unseren Partnern und Sponsoren:

Aabach Taxi
Aargauer Kuratorium
Aargauer Zeitung
atHans
Brunner Weinmanufaktur
Ernst Göhner Stiftung
Garage Zimmerli
Gasthof Bären Mägenwil
Förderverein Pfingstfestival Schloss Brunegg
Megatron Veranstaltungstechnik AG
Gebhard Wildegg
Gemeinde Brunegg
Pampasus Sicherheitsdienst GmbH
Pro Helvetia Kulturstiftung
Radio SRF2 Kultur
Romantikhôtel Landgasthof zu den drei Sternen Brunegg
Swisslos Kanton Aargau
Ticketino



SCHINDLER
STIFTUNG

Aabach - Taxi



ERNST GÖHNER STIFTUNG

SWISSLOS
Kanton Aargau



AARGAUER
KURATORIUM

Aargauer
Zeitung

TICKETINO. Everybody's Ticketing

BRUNNERWEINMANUFATUR



ROMANTIKHOTEL
LANDGASTHOF
ZU DEN DREI STERNEN
BRUNEGG



FÖRDERVEREIN
PFINGSTFESTIVAL
SCHLOSS BRUNEGG

atHans
bed & breakfast

Pampasus.ch
Im Dienste Ihrer Sicherheit



prohelvetia

Kulinarik & Unterkunft

Mit unseren beiden exquisiten Gastro-Partnern, dem "Landgasthof Drei Sternen Brunegg" und dem "Bären Mägenwil", welche vor oder nach dem Konzert bequem und kostenfrei mit dem Festival-Shuttle erreichbar sind*, steht Ihnen eine grosse Auswahl an feinsten kulinarischen Möglichkeiten zur Verfügung. Dank unserem neuen Aargauer Weinpartner, Brunner Weinmanufaktur, halten wir dessen feiner Weinkredenzen bereit. Der Pandemie geschuldet können wir in diesem Jahr leider keinen gastronomischen Service anbieten, wir verwöhnen Sie aber gerne an ausgewählten Konzerten mit einem Glas Wein oder Wasser. Festivalgäste, die eine Übernachtungsmöglichkeit suchen, empfehlen wir das "Romantikhôtel Landgasthof zu den drei Sternen Brunegg". Der Festivalshuttle bringt und holt Sie kostenlos zu und von den Konzerten*.

ROMANTIKHOTEL ZU DEN 3 STERNEN

Donnerstag bis Sonntag jeweils vor und nach den Abendkonzerten sowie Samstag und Sonntag auch nach den Matineen - Reservierung (insbesondere für nach den Abendkonzerten) erbeten!

TEL: +41 (0)62 887 27 27

info@hotel3sternen.ch
www.hotel3sternen.ch



GASTHOF BÄREN MÄGENWIL

Donnerstag bis Sonntag jeweils vor den Abendkonzerten sowie Samstag und Sonntag auch nach den Matineen - Reservierung erbeten!

TEL: +41 (0)62 896 11 65

info@baeren-maegenwil.ch
www.baeren-maegenwil.ch



BRUNNER WEINMANUFAKTUR

TEL: +41 41 910 20 11

office@brunner-weinmanufaktur.ch
www.brunner-weinmanufaktur.ch

BRUNNERWEINMANUFAKTUR

*) von/zum Bären Mägenwil nur nach vorheriger Reservierung im Restaurant.
Details: www.festivalbrunegg.ch/anfahrt

SAVE THE DATE

Pfingstfestival Schloss Brunegg 2021

21. - 24. MAI 2021

Programm ab Anfang 2021 auf www.festivalbrunegg.ch

Kontakt

Pfingstfestival Schloss Brunegg

Schlossgasse
5505 Brunegg
Schweiz

info@festivalbrunegg.ch
www.festivalbrunegg.ch

Impressum

Für den Inhalt verantwortlich: Pfingstfestival Schloss Brunegg

Intendanz: Jürg Dähler

Leitung Organisation: Alexander Kraus

Grafik: Pilvax Studio – Balázs Böröcz

Textquellen: Harenberg Kammermusikführer; Ingeborg Allihn: Kammermusikführer; Villa Musica, kammermusikfuehrer.de; G. Henle Verlag; Michael Kennedy, Übersetzung: Renate Wendel (Text Strauss); Susanne Cox / Jürg Dähler (Text Scarlatti); Mozart-Seiten der Weik-Stiftung; Wikipedia; Marc-André Hamelin / hyperion; Sebastian Braun.

Photos/painting: Bálazs Borocz (5), Rainer Suck (7, 53), Devon Daniel (18), Joseph Karl Stieler (38), Sophie Robert-Nicoud (51), Anja Tanner (9, 46), Belenus Quartett (47), Galatea Quartett (48), Hannes Heinzer (49), Musikkollegium Winterthur (50), Ennio Schramm (52)

Programm: Stand 10. September 2020, Änderungen vorbehalten.

