

Abonnement

Streichquartett International

Dienstag 17.09.2019

20.00 Uhr · Kleiner Saal

DANISH STRING QUARTET

FREDERIK ØLAND *Violine*

RUNE TONSGAARD SØRENSEN *Violine*

ASBJØRN NØRGAARD *Viola*

FREDRIK SCHØYEN SJÖLIN *Cello*

VÍKINGUR ÓLAFSSON *Klavier*

(Artist in Residence)

*„Die Musik ist wohl selbst
Philosophie, aber eine,
die nicht vom Verstande
kommt, sondern von
einem Organ, das tiefer
reicht als das jeder
anderen Kunst ...“*

ANTON WEBERN

PROGRAMM

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Streichquartett a-Moll op. 13

ADAGIO – ALLEGRO VIVACE

ADAGIO NON LENTO

INTERMEZZO. ALLEGRETTO CON MOTO – ALLEGRO DI MOLTO

PRESTO – ADAGIO NON LENTO

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Fuga a 3 Soggetti aus „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080,
bearbeitet für Streichquartett

Anton Webern (1883–1945)

Streichquartett (1905)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

„Vor deinen Thron tret ich“ – Choralbearbeitung BWV 668,
bearbeitet für Streichquartett

Es wird gebeten, die Werke von Bach und Webern nicht durch Beifall zu unterbrechen.

PAUSE

Henry Purcell (1659–1695)

Chaconne g-Moll, für Streichquartett bearbeitet von
Benjamin Britten

Bent Sørensen (geb. 1958)

„Rosenbad – Papillons“ für Klavier und Streichquartett

ALLEGRETTO – CALMO CON DELICATEZZA – SCHERZANDO – ANDANTE – FLUENTE –
MOLTO ESPRESSIVO CON DISPERAZIONE – OHNE SATZBEZEICHNUNG

PREMIUMPARTNER



MEDIENPARTNER



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!
Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Auf-
führungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwider-
handlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Mendelssohns Beethoven-Hommage

„Diesmal war es Zufall, dass ich in den Hof schaute, als ein junger Mann mit glänzendem Cylinderhut über denselben schritt“, erinnerte sich Ferdinand Hiller einer Episode vom September 1827. „Er enthutete sich als Felix Mendelssohn, erschien mir aber in seinem ganzen äußeren Wesen sehr verändert ... Man wollte von seinen eigenen Kompositionen



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
AQUARELL VON JAMES WARREN CHILDE, 1839

etwas Neues kennen lernen, und da war denn unsere Überraschung groß, als er sein kurz vorher entstandenes Streichquartett in a-Moll in reizend zarter, duftiger Weise erklingen ließ ...“ Die vom Komponisten am Klavier dargebotene Fassung, die Hiller – nur wenig jünger als sein Freund Mendelssohn und in den 1840er Jahren dann dessen Partner bei der Leitung der Gewandhauskonzerte – damals gehört hatte, dürfte kaum der endgültigen Version des Werks entsprochen haben. Zum einen erstreckte sich der Kompositionszeitraum laut autographem Eintrag vom 18. Juli bis zum 26. Oktober 1827, zum anderen waren Beethovens Quartette op. 132 und op. 135 erst in jenem September

erschienen. Ohne die Kenntnis der späten Beethoven-Quartette aber hätte Mendelssohns Opus 13 sicherlich eine ganz andere Gestalt erhalten.

Kann man das Idol Beethoven eigentlich allen Mendelssohn-schen Streichquartetten mehr oder weniger ablauschen, so

sind die direkten Bezüge hier doch so offensichtlich wie in keinem der anderen: Die Beschäftigung mit den Vorbildern war – aus den obigen Datierungen ersichtlich – ganz frisch (auch Beethovens Quartette op. 130 und 131 erschienen nur wenige Monate zuvor); und nicht zufällig floss Mendelssohn gerade im Jahr 1827 eine Hommage aus der Feder: Im März war Beethoven in Wien gestorben.

„Die Beziehung aller 4 oder 3 oder 2 oder 1 Stücke einer Sonate auf die anderen“, hatte Mendelssohn im Frühjahr 1828 dem schwedischen Komponisten und vormaligen Studienkollegen Adolf Fredrik Lindblad gegenüber als ein Ergebnis seiner Beethoven-Analysen benannt und war dann auf das Zusammenhang stiftende Element in seinem eigenen Quartett gekommen: „Das Lied was ich dem Quartett beifüge ist das Thema desselben. Du wirst es im ersten und letzten Stücke mit seinen Noten, in allen vier Stücken mit seiner Erfindung sprechen hören.“ Das Thema ist Mendelssohns eigenem Lied „Frage“ op. 9 Nr. 2 entnommen und war dort mit „Ist es wahr?“ textiert – welcher Quartettkundige würde da nicht sofort an das „Muss es sein?“ aus dem Finale von Beethovens Opus 135 („Der schwer gefasste Entschluss“) denken?!

AUFGEHORCHT

Die Musikwissenschaft hat in Mendelssohns a-Moll-Quartett zahlreiche Beethoven-Parallelen diagnostiziert. So hat etwa der erste Satz demnach eine Entsprechung im Eingangssatz von Beethovens Opus 132; das Adagio mit seiner Fuge lehnt sich an den zweiten Satz von Beethovens Opus 95 an und zitiert darüberhinaus aus dessen Quartetten op. 74 (zweiter Satz) und op. 130 (Cavatine); das Intermezzo folgt dem harmonischen Aufbau des zweiten Satzes aus Beethovens Opus 130; der rezitativische Beginn des letzten Satzes gemahnt schließlich wiederum an Opus 132, an das Rezitativ, das dort vom Alla marcia zum Finale überleitet.

Gerade im Vergleich mit den Beethoven-Vorlagen lässt sich jedoch auch Mendelssohns Originalität, sein ganz eigenes Ausfüllen der vordergründig übernommenen Formen nachweisen, allein schon am Beispiel des Quartett-Beginns: Beethoven schaltet in Opus 132 dem Allegro eine getragene Pianissimo-Einleitung vor, die sich ganz auf die kontrapunktische Verarbeitung eines Vierton-Motivs konzentriert und im weiteren Geschehen kaum thematische Konsequenzen nach sich zieht. Mendelssohn hebt ebenfalls mit einer langamen Einleitung an, bei ihm aber fügt sie sich gleich zu Gesang, zum „Lied“ und stellt auch bereits das Motto „Ist es wahr?“, vor. Satz für Satz, Passage für Passage könnte man die Ferne vom Vorbild in ähnlicher Weise aufzeigen. Auf der Oberfläche seines a-Moll-Quartetts hat Mendelssohn diese Ferne allerdings zu verstecken gewusst: Er „orientiert sich ... stark am ‚dynamischen Gestus‘ Beethovens“, schreibt Wulf Konold, „keines seiner Quartette ist so voll von Akzenten, synkopischen Betonungen, Sforzati, Steigerungen und abrupten Umbrüchen in der Satzstruktur.“

Johann Sebastian Bach ...

Auch Johann Sebastian Bach war eines der Idole Mendelssohns – mit seiner Wiederaufführung der Matthäus-Passion 1829 in der Berliner Singakademie leitete er gewissermaßen erst die Renaissance des aus dem allgemeinen Bewusstsein weitgehend verschwundenen Leipziger Thomaskantors ein. Und übrigens geht man gewiss nicht fehl, wenn man meint, durch die Fuge im langsamen Satz von Mendelssohns a-Moll-Quartett Bachs Geist wehen zu hören.

KURZ NOTIERT

Sein (Liebes-)lied „Frage“, das zur thematischen Keimzelle von Opus 13 wurde, hatte Mendelssohn für die junge Berliner Dame Betty Pistor geschrieben. Deren Vater, ein berühmter Astronom, erwarb bei einer Auktion Wilhelm Friedemann Bachs musikalischen Nachlass, in dem sich auch viele Manuskripte des alten Bach befanden. Mendelssohn erhielt den Auftrag, den Nachlass zu sichten, durfte dabei in der Nähe der angebeteten Betty sein und wurde schließlich mit dem Autograph der Kantate „Ich freue mich in Dir“ BWV 133 entlohnt ...

„Vom Gesamtniveau ihrer Epoche trennt Bachs Musik ein astronomischer Abstand ...“, konstatierte Theodor W. Adorno 1951, „freilich zeichnet die Möglichkeit sich ab, dass der Widerspruch zwischen Bachs kompositorischer Substanz und den Mitteln von deren klanglicher Realisierung, den zu seiner Zeit verfügbaren sowohl wie den von der Tradition angesammelten, nicht länger sich schlichten lässt. Im Licht dieser Möglichkeit gewinnt die vielberufene klangliche ‚Abstraktheit‘ des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge als der Werke, in denen die Wahl der Instrumente offenbleibt, einen neuen Horizont ...“ Die „klangliche Abstraktheit“, von der der Philosoph und Musiktheoretiker hier sprach, ist eine der Eigentümlichkeiten, die Bachs „Kunst der Fuge“ auszeichnet.

Angaben zur Instrumentierung waren weder im Autograph noch im Erstdruck enthalten, weshalb man den Zyklus lange als reines Lehrwerk, als ein Kompendium edelster kompositorischer Handwerksregeln ansah, dem „verstehendes“ Lesen angemessener schien als akustische Wahrnehmung. Und als man das Werk dann doch für den Konzertsaal entdeckte, stand gleich am Anfang eine Bearbeitung: Im Juni 1927 (!) dirigierte Karl Straube als öffentliche Uraufführung (!) im Leipziger Gewandhaus eine von Wolfgang Graeser vorgenommene Orchesterfassung. Inzwischen gilt es zwar als gesichert, dass Bach an die Darbietung auf „Clavieren“ im weitesten Sinne gedacht haben dürfte (ob nun Cembalo, Spinett oder Orgel ...), doch fühlten und fühlen sich Interpreten immer wieder zur Aneignung jenseits der Tasteninstrumente herausgefordert.

KURZNOTIERT

Es liegt in der Natur der – polyphonen – Sache, dass bei der Wiedergabe der „Kunst der Fuge“ weniger Einzelkünstler als Ensembles gefragt sind. Und gleich die erste Plattenaufnahme des Werkes war bemerkenswerter Weise eine Version für Streichquartett, 1934/35 vom Roth Quartet vorgelegt.

Zu einem anderen Mysterium hat Johann Sebastian Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel mit einer Bemerkung zur Schlussfuge (Fuga a 3 Soggetti) beigetragen: „Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ Dass es der Tod war, der dem Meister bei der Niederschrift seines Signums die Feder aus der Hand nahm, ist eine auratische Vorstellung – wahr ist sie nicht. Die Wissenschaft hat mittels kriminologischer Untersuchungen eine Entstehungszeit der „Kunst der Fuge“ zwischen etwa 1740 und 1749 nachgewiesen (größere Arbeitsphasen um 1742 und 1746). Die Niederschrift der (unvollendeten) Schlussfuge erfolgte demnach 1748 oder 1749 – möglicherweise aber han-

delte es sich hierbei nur um die (abgebrochene) Reinschrift eines eigentlich schon kompletten Manuskripts (für eine Vollendung spricht auch Bachs eigenes Bemühen um die Drucklegung).

Posthum veröffentlicht wurde die „Kunst der Fuge“ – Bach könnte sie als Jahressgabe 1749 für die Leipziger „Societät der musikalischen Wissenschaften“ gedacht haben – erst 1751/52. Die einzelnen Sätze (vier Kanons, vier einfache Fugen, drei Umkehrungsfugen, vier mehrthematische Fugen, zwei jeweils zweiteilige Spiegelfugen) wurden von den Herausgebern dabei in eine Reihenfolge gebracht, die man wohl willkürlich nennen muss. Die abschließende Tripel- beziehungsweise (geplante) Quadrupelfuge erschien zwar als Fragment, die „Freunde“ der „Muse“ hielt man jedoch „schadlos“ durch die „Mittheilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stehgreif in die Feder dictiret hat“: Es handelte sich um die Choralbearbeitung „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ BWV 668, die im Erstdruck der „Kunst der Fuge“ den Titel „Wenn wir in höchsten Nöten sind“ trug.



AUTOGRAPH VON BACHS „KUNST DER FUGE“: DAS ENDE DER LETZTEN UNVOLLENDETEN FUGE

... und Anton Webern

„Tiefste Musik ... herrlich! Ein Werk, das bisher für Mathematik gehalten wurde, tiefste Musik“, schrieb Alban Berg über die „Kunst der Fuge“ im Frühjahr 1928 an seine Frau. Anton Webern, einst Studienkollege Bergs und später mit diesem und Arnold Schönberg „Herzstück(e)“ der „Zweiten Wiener Schule“, wagte sich 1935 – kompositorisch – an ein anderes Bachsches Großwerk, das „Musikalische Opfer“. Freilich orchestrierte er nicht die ganze Sammlung, sondern nur das „Ricercar a 6“ daraus.

Das Streichquartett Anton Weberns, das in unserem Konzert zwischen den beiden Bach-Sätzen erklingt, stammt, wie ja schon der Titelzusatz sagt, aus dem Jahr 1905. Es wurde – wie auch Weberns „Langsamer Satz“ für Streichquartett, ebenfalls von 1905 – erst spät entdeckt und posthum uraufgeführt. Aber anders als der „Langsame Satz“, der mit seinem doch recht traditionellen Klangbild inzwischen zum gängigen Repertoire gehört, führt Weberns weitaus avantgardistischeres Quartett von 1905 nach wie vor eher eine Randexistenz. Viel zu selten ist diese erstaunliche Musik zu hören – man mache sich bewusst, dass sie mehrere Jahre vor Schönbergs Quartett Nr. 2 komponiert wurde, das ja allgemein als Markstein auf dem Weg hin zur Atonalität gilt ...

Weberns Werk geht auf Impulse aus anderen Künsten zurück. Da gibt es etwa einen sehr pathetischen Text des barocken Denkers Jakob Boehme (1575–1624), den er den Noten voranstellte; und da gibt es vor allem drei Bilder des österreichisch-schweizerischen Malers Giovanni Segantini (1858–1899), die der Komponist 1902 in einem Buch kennengelernt hatte: „Werden (La vita)“, „Sein (La natura)“ und „Vergehen (La morte)“ verknüpfen Alpenansichten mit dem Lauf des Lebens.



VERGEHEN – GEMÄLDE VON GIOVANNI SEGANTINI (1858–1899)

KURZ NOTIERT

Auf Segantinis „Werden“ färbt die Sonne die Gletscher; im Vordergrund stillt eine Mutter ihr Kind, und ein Baum lenkt den Blick nach oben. Auf „Sein“ gehören zwei Drittel dem leuchtenden Himmel; darunter treiben Bäuerin und Bauer ihr Vieh über einen schmalen Pfad. „Vergehen“ zeigt eine Winterlandschaft – auch diese ist hell, aber rechts wird eine Tote zu einem Pferdeschlitten getragen, darüber ballt sich eine Wolke.

Dem Triptychon des Malers entspricht die dreiteilige Form des – eigentlich einsätzigen – Quartetts; tatsächlich hatte Webern in einer Kompositionsskizze den drei Abschnitten die Überschriften „Werden, Sein, Vergehen“ gegeben. Am Beginn steht ein unbegleitet vorgetragenes Dreitonmotiv, das sich als Keimzelle des Ganzen erweist. Langsam aber stetig wächst daraus ein polyphones Geflecht, und großzügig genutzte Chromatik führt zu gewissermaßen schwimmender Harmonik.

Für Augenblicke tauchen aus diesem Meer romantisierende Floskeln auf, werden aber schnell wieder von den Wellen der Erregung verschluckt. Das Cello läutet, solistisch und gut hörbar, mit drei – nun nach unten geführten – Tönen das baldige Ende des ersten Teils ein.

Der zweite Teil macht das Dreitonmotiv zum Ausgangspunkt für ein zartes Fugato. Erneut nimmt sich Webern für die Entwicklung viel Zeit. Dann findet das Quartett hier, was Dynamik und dissonante Schärfungen anbelangt, aber seine dramatischen Höhepunkte. Steht am Ende des „Seins“ ein wuchtiger Akkord, so überrascht das „Vergehen“ – nach einer kurzen, eingetrübten Überleitung – mit geradezu lieblichem Romanzenton. Und auch die Harmonik festigt sich nach und nach wieder hin zu E-Dur. Die „Verklärung“, die zunehmend der Ersten Violine überlassen wird, korrespondiert mit stockender Bewegung und schließlich Erstarrung in den Unterstimmen.

AUFGEHORCHT

Die Bezüge zwischen den Werken in unserem heutigen Konzert sind vielfältig. Man darf sich beim Hören der drei Töne des Motto-Themas in Weberns Streichquartett (zumal in der „fragenden“ Urgestalt am Anfang) ruhig an den Mendelsohnschen Umgang mit dem ja auch dreitönigen „Ist-es-wahr?“-Motiv erinnern fühlen.

Henry Purcell ...

Webern war 1905, bei der Komposition seines ersten Streichquartetts, zweiundzwanzig und Student bei Schönberg. Henry Purcell hatte in jenem Alter schon die Karrierestationen als königlicher „Composer for the Violins“ (1677) sowie Organist an Westminster Abbey (1679) hinter sich und sah dem Organistenamt an der Chapel Royal (1682) und der Anstellung als königlicher Instrumentenverwalter (1683) entgegen. Als er mit nur 36 Jahren starb, hinterließ er in der englischen Musikgeschichte eine große Lücke, die über sehr lange Zeit, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein, vor allem ausländische Musiker zu schließen versuchten. Und er hinterließ – was man freilich ebenfalls erst mit dem Abstand von Jahrhunderten staunend zur Kenntnis nahm und würdigte – ein äußerst umfangreiches Werk, zu dem unter anderem mehrere hundert Lieder und Anthems (meist geistliche Chormusik), über vierzig Schauspielmusiken, die Oper „Dido and Aeneas“, sechs sogenannte „Semi-Opern“ (eine Mischform aus gesprochenem Wort, Ballett, Gesang und Instrumentalmusik), Stücke für Tasteninstrumente sowie viele Kompositionen zählen, die wir heute als Kammermusik bezeichnen würden.

KURZ NOTIERT

Henry Purcell war im wahrsten Sinne des Wortes ein Kind der höfischen englischen Musik: Da schon sein Vater und sein Onkel in der Chapel Royal wirkten, begann auch er seine musikalische Laufbahn hier geradezu zwangsläufig als Chorknabe. Mit dem Stimmbruch wurde er bei Hofe Instrumentenstimmer und -reparateur.

Zur Kammermusik – ob nun zur höfischen oder zur bürgerlichen – gehören auch Purcells Werke (besonders fünfzehn Fantasias) für Gamben-Ensemble. (Da es die Viola da gamba

(deutsch: Kniegeige) in Diskant-, Alt/Tenor- und Basslage gab, eignete sie sich hervorragend für das Zusammenspiel.) Bereits zu ihrer Entstehungszeit waren es nostalgische Kompositionen, denn die in England weit verbreitete Kultur der Gambenconsorts befand sich damals schon im Niedergang, und die moderneren Streichinstrumente übernahmen in der Folge die Vorherrschaft.

Das letzte zuvor in England entstandene und mit Purcells Fantasias vergleichbare Gambenwerk dürfte die Suitensammlung „Consort of Four Parts“ von 1659 gewesen sein. Geschrieben hatte sie Matthew Locke. Und Locke mag auch im Zusammenhang stehen mit Purcells Chaconne in g-Moll, die sich nicht genau datieren lässt. In unmittelbarer Nachfolge des 1677 verstorbenen Locke hatte der erst siebzehnjährige Purcell das Amt des Komponisten für die Twenty-Four-Violins übernommen, wie das offizielle, zu repräsentativen Anlässen aufspielende höfische Streichorchester hieß. Möglicherweise zählte die Chaconne (aus verlegerischem Interesse kombiniert mit einer Pavane) zu seinen ersten Kompositionen in der neuen Funktion. Die Form der Chaconne hat (wie die Gambe) ihren Ursprung in Spanien und zeichnet sich (wie die mit ihr verwandte Passacaglia) dadurch aus, dass sich die Oberstimmen über einer gleichbleibenden Basslinie verändern.

AUFGEHORCHT

Das Modell der Chaconne (oder Passacaglia) nutzen viele Komponisten – von Bach über Ravel bis Schostakowitsch – bei Trauermusiken. Und hört man Purcells berühmte und oft bearbeitete Chaconne, dann rühren uns neben aller rhythmischen Prägnanz doch gerade auch die schmerzlichen Dissonanzen an. Ob Purcell damit wohl gar seines Lehrers Matthew Locke gedacht hat?

... und Bent Sørensen



BENT SØRENSEN

Um jetzt von England nach Dänemark zu gelangen, ließe sich der große „Purcell-Ahne“ John Dowland erwähnen, der um 1600 für sieben Jahre höchst erfolgreich als Lautenist am dänischen Hof wirkte. Auch das bekannte Stück „Trumpet Voluntary“ mit dem Untertitel „The Price of Denmark’s March“ böte sich an – bis in die 1940er Jahre, als die Urheberschaft durch seinen etwas jüngeren Zeitgenossen und Landsmann Jeremiah Clarke feststand, war es Purcell zugeschrieben worden. Man kann aber auch den Fakt bemühen, dass Bent Sørensen 2008 eine Gastprofessur an der Royal Academy of Music in London übernahm. Vielleicht ist es schließlich jedoch einfach so zu sehen, wie es Sørensen selbst tut:

„Inspiration kommt aus dem Innern. Es spielt kaum eine Rolle, wo du lebst. Ich suche überall nach Spuren meiner Musik und werde inspiriert von Dingen, die ihrerseits (ohne es zu wissen) schon inspiriert zu sein scheinen von meiner Musik...“

KURZ NOTIERT

Der Däne Bent Sørensen wurde in der Nähe von Ringsted geboren und studierte Komposition in Kopenhagen und Aarhus. International bekannt wurde er mit seinem Violinkonzert „Sterbende Gärten“ (Musikpreis des Nordischen Rates, 1996). Für sein Tripelkonzert „L’isola della Città“ erhielt er 2018 den renommierten Grawemeyer Award.

Schon der Titel „Rosenbad – Papillons“ zeigt auf einige Dinge hin, die über die „Inspirations-Brücke“ mit dieser Komposition Sørensens verbunden sind. „Rosenbad“ heißt ein fiktives Schloss in Karen (Tania) Blixens später, posthum veröffentlichter und erotisch gefärbter Erzählung „Ehregard“: Das Werk sei „wohlbemessen, aber voller Überraschungen und trotz aller höfischen Schnörkel ganz Psychologie“, schrieb der „Spiegel“ 1965 zur deutschen Erstveröffentlichung, „in einem deutschen Fürstentum des vorigen Jahrhunderts wird ein auf Seelenherrschaft abzielender Damenheld vom Mädchen, das er zu gewinnen hoffte, zweimal unbefangen um den Sieg gebracht ...“

**DEINE OHREN
WERDEN
AUGEN MACHEN.
IM RADIO, TV, WEB.**

Und wer bei „Papillons“ an Schmetterlinge denkt, kann das natürlich mit allem Recht tun, aber ganz sicher soll uns die Fährte auch hin zu Robert Schumanns gleichnamigem Klavierzyklus (erschienen 1832) locken, der tänzerische Miniaturen verschiedensten Charakters aneinander reiht. Ob man sich von diesen Verweisen nun beim Hören von Sørensens Werk konkret lenken oder eher allgemein einstimmen lassen will, möge jeder selbst entscheiden. „Ich glaube an Romantik, aber ich denke darüber nicht nach“, bekennt der Komponist, „für mich ist Musik, meine Musik, Gefühl. Das mag manchen Leuten zu romantisch erscheinen. Aber ich kümmere mich nicht mehr sehr um die Meinung anderer.“

Den Anfang der sieben kurzen Sätze (zwischen einer und fünf Minuten lang) macht ein Allegretto, aus dessen Klangflächen sich bald das Klavier hervorhebt und in die begleitenden Akkorde scharfe Akzente wie Kieselsteine auf das Wasser wirft; „Calmo con delicatezza“ (ruhig mit Zartgefühl) wird besonders von den zitternden, tremolierenden Streichern geprägt. Das Andante erweist sich mehr und mehr als – nur kurz gestörtes – überraschend einschmeichelndes „Lied ohne Worte“. Die Nummer 5 (fließend) gehört ganz dem Klavier und die Nummer 6 (sehr ausdrucksvoll, mit Verzweiflung) den klagenden Streichinstrumenten. Im gestenreichen, aber eher verhaltenen Finale gibt es kurze perkussive, geräuschhafte Momente. Das letzte, kaum wahrnehmbare Abschiedswinken kommt von der Ersten Violine.

KURZ NOTIERT

„Rosenbad – Papillons“ wurde 2013 komponiert und im Februar 2014 von Katrine Gislinge und dem Stenhammar Quartet im Berliner Radialsystem uraufgeführt. Mit „Pantomime – Papillons“ (für Klavier und Ensemble) und „Mignon – Papillons“ (für Klavier und Streichorchester) hat es zwei Schwesternwerke: Der Klavierpart ist in allen drei Kompositionen unverändert, wird aber je neu beleuchtet; und die Sätze erklingen auch jeweils in anderer Reihenfolge.

Im Porträt

DANISH STRING QUARTET

Seit der Gründung im Jahr 2002 hat das Ensemble eine besondere Leidenschaft für skandinavische Komponisten und traditionelle Volksmusik entwickelt und bewiesen, dass es „klassische“ Komponisten ebenso versiert interpretiert. Die New York Times wählte die Konzerte der Musiker zu Höhepunkten der Saisons 2012 und 2015. Im Februar 2016 wurde ihnen der Borletti Buitoni Trust Award verliehen, der junge, außergewöhnliche Künstler bei ihren internationalen Bestrebungen unterstützt. In der letzten Saison konzertierte das Danish String Quartett unter anderem beim Lammermuir Festival (Schottland) und Trondheim Festival (Norwegen), in der Londoner Wigmore Hall, München, Mailand, Antwerpen, Berlin, Hamburg und Madrid sowie in Nordamerika (unter anderem Toronto, Richmond, Ann Arbor, New York, Santa Barbara und Berkeley). Bereits zuvor hatte das Quartett in den USA beim Ravinia Sommer Festival, der Cleveland Chamber Music Society, dem Oregon Bach Festival, den San



Francisco Performances oder der Chamber Music Society of Lincoln Center gespielt. Am Konzerthaus Berlin war es in der Reihe „Streichquartett International“ schon im Oktober 2017 zu Gast. Das Ensemble engagiert sich stark in der Vermittlung von Musik durch spezielle Projekte; 2007 gründete es sein eigenes DSQ Festival, 2016 das neue Musik Festival „Series of Four“, wo es selbst konzertiert, aber auch andere Musiker wie das Quatuor Ébène oder den Mandolinen-Spieler Chris Thile einlädt.

2009 gewann das Quartett den Ersten Preis sowie vier weitere Preise bei den London International String Quartet Competition. Zudem gewann es die Ersten Preise bei den Vagn Holmboe String Quartet Competition und bei den Charles Hennen International Chamber Music Competition, den Publikumspreis bei der Trondheim International String Quartet Competition 2005. 2010 erhielten die Musiker bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern den NORDMETALL-Ensemblepreis, 2011 den renommierten Carl Nielsen-Preis. Das Danish String Quartet war Teilnehmer des CMS Two Programm der Chamber Music Society Lincoln Center sowie des BBC Radio 3 New Generation Artists Programm. Der dänische Rundfunk ernannte das Ensemble 2006 zum „Artist in Residence“ und ermöglichte ihm unter anderem die ersten CD-Aufnahmen (Niensens Streichquartette), die beim Label Dacapo erschienen und diverse Kritikerpreise erhielten. 2012 folgte ein Album mit Haydn und Brahms beim Label AVI-music, 2014 Werke von Robert Fuchs und Brahms gemeinsam mit dem Klarinetisten Sebastian Manz. „Wood Works“, ein Album mit traditioneller skandinavischer Volksmusik, war das Debüt bei ECM und wurde zu einem der besten Alben 2017 gekürt. Weitere CDs des Quartetts widmen sich Adés, Nørgard, Abrahamsen, Bach, Beethoven, Schostakowitsch sowie erneut nordischer Folklore und Eigenkompositionen („Last Leaf“).

VIKINGUR ÓLAFSSON

ist in dieser Saison „Artist in Residence“ des Konzerthauses Berlin. In seinem Heimatland Island hat er die wichtigsten Musikpreise gewonnen und zählt seit spätestens 2016 international zu den interessantesten Pianisten. Die „New York Times“ nannte ihn „Iceland’s Glenn Gould“. Im September 2018 wurde sein Bach-Album (Deutsche Grammophon)



begeistert aufgenommen; bereits 2016 erschienen (ebenfalls Deutsche Grammophon) mit ihm Etüden von Philip Glass.

Vikingur Ólafsson konzertierte unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic, den Göteborger Symphonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, dem Minnesota Orchestra, dem Orchestre National de Lille, dem Detroit Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra London und spielte Recitals in den USA, der Berliner Philharmonie, der Londoner Royal Albert Hall, der Suntory Hall in Tokio, der Philhar-

monie de Paris, der Laeishalle in Hamburg, in Barcelona und Brüssel. Er ist Künstlerischer Direktor des Festivals Vinterfest in Schweden sowie Leiter und Gründer des Festivals Reykjavík Midsummer Music.

Vikingur Ólafsson wurde 1984 geboren, erlernte das Klavierspiel zunächst bei seiner Mutter und studierte an der New Yorker Juilliard School (Jerome Lowenthal und Robert McDonald) sowie bei Ann Schein.

Vorankündigung

Donnerstag 17.10.2019
20.00 Uhr · Kleiner Saal

DORIC STRING QUARTET

Joseph Haydn Streichquartett h-Moll op. 33 Nr. 1 Hob III:37
Brett Dean „Hidden Agendas“ – Streichquartett Nr. 3
(gemeinsames Auftragswerk von Konzerthaus Berlin, Musica Viva Australia, Edinburgh International Festival, Stichting Strijkkwartet Biënnale Amsterdam, Carnegie Hall und West Cork Chamber Music Festival)
Franz Schubert Streichquartett G-Dur op. post. 161 D 887



DIE BLUMEN WURDEN ÜBERREICHT VON ZUKUNFT KONZERTHAUS E. V.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT UND REDAKTION** Andreas Hitscher
KONZEPTION/GESTALTUNG Meta Design AG · **ABBILDUNGEN** Archiv Konzerthaus Berlin (3), Lars Skaaning, Caroline Bittencourt, Ari Maag · **SATZ, REINZEICHNUNG UND HERSTELLUNG** REIHER Grafikdesign & Druck · Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,30 €