

Streichquartett International

Donnerstag 05.05.2022

20.00 Uhr · Kleiner Saal

PARKER QUARTET

DANIEL CHONG *Violine*

KEN HAMAQ *Violine*

JESSICA BODNER *Viola*

YEESUN KIM *Violoncello*

*„Atemlos, abgehetzt
warte ich, ob mir noch
eine Sternschnuppe
vom weiten Horizont
klingend in den Sinn fällt.“*

LEOŠ JANÁČEK, 1927

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Canon per Augmentationem in contrario motu aus
„Die Kunst der Fuge“ BWV 1080

Das Quartett bittet Sie, an dieser Stelle auf Beifall zu verzichten.

Leoš Janáček (1854–1928)

Streichquartett Nr. 2 („Intime Briefe“)

ANDANTE – CON MOTO – ALLEGRO – MENO MOSSO – ALLEGRO

ADAGIO – VIVACE – PRESTO – VIVO

MODERATO – ADAGIO – ALLEGRO

ALLEGRO – ANDANTE – ALLEGRO – ADAGIO – ALLEGRO

György Kurtág (geb. 1926)

„Officium breve“ in memoriam Andreae Szervánszky op. 28

I. LARGO – II. PIÚ ANDANTE – III. SOSTENUTO, QUASI GIUSTO – IV. GRAVE,
MOLTO SOSTENUTO – V. FANTASIE ÜBER DIE HARMONIEEN DES WEBERN-KANONS:
PRESTO – VI. CANON À 4: MOLTO AGITATO – VII. CANON À 2 (FREI, NACH OP. 31/6
VON WEBERN): SEHR FLIESSEND – VIII. LENTO – IX. LARGO – X. (WEBERN: KANON
À 4 AUS OP. 31/6): SEHR FLIESSEND XI. SOSTENUTO – XII. SOSTENUTO, QUASI
GIUSTO – XIII. SOSTENUTO, CON SLANCIO – XIV. DISPERATO, VIVO – XV. ARIOSO
INTERROTTO (DI ENDRE SZERVÁNSKY): LARGHETTO

PAUSE

Robert Schumann (1810–1856)

Streichquartett A-Dur op. 41 Nr. 3

ANDANTE ESPRESSIVO – ALLEGRO MOLTO MODERATO

ASSAI AGITATO

ADAGIO MOLTO

FINALE. ALLEGRO MOLTO VIVACE

TECHNOLOGIEPARTNER



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.

Bachscher Horizont

„Vom Gesamtniveau ihrer Epoche trennt Bachs Musik ein astronomischer Abstand“, konstatierte Theodor W. Adorno und sprach in diesem Zusammenhang von dem „neuen Horizont“, den „die vielberufene klangliche ‚Abstraktheit‘ des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge ..., in denen die Wahl der Instrumente offenbleibt“, eröffnen würde. Diese Besonderheit, auf die der Philosoph und Musiktheoretiker hier hinwies, also das Fehlen jeglicher Angaben zur Instrumentierung sowohl im Autograph als auch im Erstdruck, führten dazu, dass man die „Kunst der Fuge“ lange als reines Lehrwerk, als ein Kompendium edelster kompositorischer Handwerksregeln ansah, dem „verstehenden“ Lesen angemessener als akustischer Wahrnehmung. Tatsächlich stand bei der Entdeckung des Zyklus für den Konzertsaal dann auch gleich 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 dachte (ob nun Cembalo, Spinett oder Orgel ...), doch fühlten und fühlen sich Interpreten immer wieder zur Aneignung jenseits der Tasteninstrumente herausgefordert.

Zu einer anderen Besonderheit, einem Mysterium gewissermaßen, hat Johann Sebastian Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel mit einer Bemerkung zur Schlussfuge 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 verlockende romantische Vorstellung. Die Wissenschaft hat mittels kriminologischer Untersuchungen

freilich eine Entstehungszeit der „Kunst der Fuge“ zwischen etwa 1740 und 1749 nachgewiesen. Die Niederschrift der (unvollendeten) Schlussfuge erfolgte demnach 1748 oder 1749 – möglicherweise aber handelte es sich hierbei nur um die (abgebrochene) Reinschrift eines eigentlich schon kompletten Manuskripts. Posthum veröffentlicht wurde die „Kunst der Fuge“ 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 recht willkürliche Reihenfolge gebracht. Die Schlussfuge erschien als Fragment; die „Freunde der „Muse“ hielt man jedoch „schadlos“ durch einen „beygefügt vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchoral, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stehgreif in die Feder dictiret hat“ („Wenn wir in höchsten Nöten sein“/„Vor deinen Thron tret’ ich hiermit“ BWV 668).

KURZ NOTIERT

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

Janáčeks Seelenfeuer

„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. Leoš Janáček, der im August jenes Jahres starb, wäre solche Begeisterung vermutlich fern gewesen. Zwar hatte er die Bachsche Kunst spätestens beim Studium an der Prager Orgelschule 1874/75 kennengelernt und während seiner Zeit am Leipziger

Konservatorium 1879/80 („Hier konnte ich nichts lernen“) auch die Samstagsmusiken mit Bachscher Musik in der Thomaskirche besucht, doch war ihm Überkommenes erst einmal suspekt. Den „reinen Ton“ erklärte er für null und nichtig, „solange er nicht im Leben, im Blut, in der Umwelt steckt“. Und vom Akkord, dem „belebten Wesen“, wusste Janáček, „dass er stöhnt, wimmert, schwer niederfällt, zermalmt, in Nebel zersplittert, zu Granit erhärtet“. „Was kümmert mich das geborgte Beiwort schön ...!“

Die Feder führte ihm nicht zuerst konstruktives Denken, sondern der unbedingte Ausdruckswille und die Hingabe an das Gefühl. Auch in seinem Spätwerk zeigt sich „die Leidenschaft – ja, die erotische Leidenschaft. In einem Alter, in welchem die anderen mit ihrem Schaffen und Leben fertig sind, liebt dieser aschgraue Adler leidenschaftlich das Leben, lodert und bangt in Sehnsucht. Sein letztes Werk, ‚Intime Briefe‘, ist ein beredter Beweis dafür.“ (Emil Axman)

Im Sommer 1917 hatte Janáček die Bekanntschaft von Kamila Stösslova gemacht. Sie war damals eine temperamentvolle Schönheit von fünfundzwanzig, er immerhin schon dreiundsechzig Jahre alt. Über 600 Briefe legen Zeugnis ab von der mystischen Sehnsucht und dem erotischen Überschwang, mit denen Janáček diese Passion erfüllte.

KURZ NOTIERT

Inwieweit die Empfindungen des Komponisten für seine Muse überhaupt erwidert wurden, ist fraglich. Man darf auch nicht vergessen, dass beide verheiratet waren – nur jeweils mit einem anderen Partner. Zu Janáčeks Werken, die von seiner Liebe zu Kamilla Stösslova inspiriert wurden, deren Heldinnen er mit ihr identifizierte, zählen neben beiden Streichquartetten auch der Liederzyklus „Tagebuch eines Verschollenen“ und die Oper „Katja Kabanowa“.

Zu Beginn des Jahres 1928 war Janáček nach Beendigung der Oper „Aus einem Totenhaus“ zur Erholung nach Hukvaldy in

den Beskiden gefahren. Am 19. Januar ging er hier an die Komposition der „Intimen Briefe“. Die ursprüngliche Betitelung lautete „Liebesbriefe“, doch schreckte Janáček wohl davor zurück, seine Gefühle publik zu machen. In einem Brief



an den befreundeten Dichter Max Brod fragte er: „Sagen Sie mir, kann ich verraten, an welchem Wesen sich meine Motive zu Kristallen gebildet haben? Hat dies jemals schon ein Schriftsteller verraten? Bei Malern ist es kein Geheimnis. Etwa ein Komponist? Würde man es mir verübeln, wenn ich diese Beziehung der Öffentlichkeit preisgäbe? ... Ich bin mir der psychologischen Seite des Hinneigens des musikalischen Motivs zu realen Sinneswahrnehmungen bewusst. In meinen Arbeiten ist dies ersichtlich! Durch diese Art des Komponierens bin ich gewachsen und emporgestiegen.“

Der erste Satz des Quartetts beginnt mit impulsiven Fortissimo-Schlägen, denen ein sehr verhaltenes Motiv der Bratsche (an ihrer Stelle hatte Janáček ursprünglich die Viola

d'amore vorgesehen) folgt. „Sul ponticello“ (nahe am Steg) lautet die Spielanweisung – dies gibt dem Ton etwas Geheimnisvolles. Rhapsodische Vielgestaltigkeit prägt den weiteren Satzverlauf; einzelne Themen erheben sich immer wieder bruchstückhaft aus dem Tremolo-Gewebe des Ensemblespiels. Janáček berichtete seiner Geliebten detailliert über die Ent-

stehung des Werkes, so am 1. Februar über den ersten Satz: „... Unser Leben wird darin enthalten sein ... Ich glaube, es wird reizend klingen. Wir hatten ja genug Erlebnisse! Die werden wie kleine Feuer in meiner Seele sein und in ihr die schönsten Melodien entfachen ... Der erste Eindruck, als ich Dich zum ersten Mal sah!“ Im zweiten Satz gibt es dann größere Melodiebögen, die nacheinander von den einzelnen Instrumenten aufgegriffen werden, dabei auf mannigfachste Weise dynamisch und rhythmisch variiert, in verkleinerter oder vergrößerter Gestalt. Schließlich verliert sich alles in ständig ausgeweiteter Ornamentik, die besonders von der Ersten Violine vorangetrieben wird. „Heute habe ich in Tönen meine allergrößte Sehnsucht niedergeschrieben. Ich ringe mit ihr, sie bleibt Siegerin. Du bringst ein Kind zur Welt. Welches Lebensschicksal hätte wohl dieser Sohn? Welches Du? So, wie Du bist, in Tränen in Lachen verfallen: So klingt es.“ (8. Februar) Ein redender Gestus bestimmt den dritten Satz: Die „Sprechmelodie“ schwankt zwischen „moderatem Vortrag“ und erregten Ausbrüchen. „Ich schreibe den dritten der Liebesbriefe. Wollte er doch recht heiter geraten und dann in einer Vision zerfließen, die Deinem Bilder ähnlich sehe ...“ (6. Februar) Im letzten Satz taucht die einleitende tänzerische Passage wie ein Refrain mehrmals auf. Von berückender Schönheit ist der serenadenartige Teil, der durch Pizzicato-Arpeggien der Zweiten Violine eingeleitet wird. Am 18. Februar schrieb Janáček über das Finale, es würde „nicht in Angst um mein schönes Wiesel ausklingen, sondern in großer Sehnsucht – und gleichsam in ihrer Erfüllung.“

Kurtágs Mini-Requiem

Eine musikalische Quelle für Janáček war die Volksmusik seiner mährischen Heimat. Er begann sie schon Ende der 1880er Jahre zu sammeln. Knapp zwanzig Jahre später nahmen dann in Ungarn seine Kollegen Béla Bartók und Zoltán Kodály ähnliche, noch akribischere musikethnologische Forschungen auf – eine Basis, die auch für folgende Generationen ungarischer Komponisten wichtig blieb. „Meine Muttersprache ist Bartók“, bekannte György Kurtág einmal. Und György Ligeti erinnerte sich an die ersten Begegnungen mit Kurtág: „Beide waren wir Bartók-Anhänger und sahen in Bartóks Musik die Grundlage für eine weitere Entwicklung eines neuen, chromatisch-modalen musikalischen Idioms, das international sein sollte, und dennoch in der ungarischen Tradition verwurzelt ... Beide kamen wir aus Gegenden des alten Ungarns, die nach dem Ersten Weltkrieg an Rumänien gefallen waren ... Kurtág kam aus Lugoj, einer kleinen Stadt im Banat, nicht weit von der rumänisch-jugoslawischen Grenze ... Ich wurde in Dicsőszentmárton geboren, einer winzigen Stadt in der Mitte Siebenbürgens ... Wir beide – voneinander nicht wissend – nahmen zur gleichen Zeit, im September 1945, das Risiko auf uns, die rumänisch-ungarische Grenze ohne Papiere, illegal und zu Fuß zu überqueren ... Beide träumten wir davon, an der Budapester Musikhochschule zu studieren, der besten Musikhochschule im südöstlichen Europa.“

Nach seinem überwiegend traditionellen Frühwerk folgten für György Kurtág mit einer Westeuropareise in den Jahren 1957/58 „Krise, Umschlag und Neubeginn“, so in biographischen Artikeln immer wieder zu lesen. In Paris studierte er bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen, in Köln wurde er auch mit der Musik von Karlheinz Stockhausen bekannt. Vor allem aber entdeckte er Anton Webern und dessen aphoristische, zu Minia-



turen komprimierte Werke für sich: „Mit möglichst wenig Tönen so viel als möglich und es so dicht als möglich sagen“, sollte Kurtág sein Credo einmal formulieren. Schon sein Erstes Streichquartett von 1959 – symptomatisch für „Neubeginn“ von ihm mit der Opuszahl 1 versehen – ist eine Folge von sechs kurzen Sätzen. Als sein Zweites Streichquartett komponierte er 1977/78 zwölf „Mikroludien“ (!). Auch seine „Six Moments Musicaux“ (1999–2005) folgen diesem Prinzip.

KURZ NOTIERT

Wenn dieses Programm mit Bach begann und schon Anton Weberns schwärmender Freund Alban Berg zu Wort kam, dann kann nicht der Hinweis auf Weberns Bachbegeisterung und seine Orchesterfassung des Ricercar à 6 aus dem „Musikalischen Opfer“ fehlen. Wie wichtig der Thomaskantor wiederum für Kurtág ist, zeigt nicht zuletzt, dass dieser bei Aufführungen seiner zwei- oder vierhändigen Klavier-Miniaturen „Jatékok“, von denen inzwischen neun Bände vorliegen, eigene Bearbeitungen Bachscher Werke einstreut.

Kurtágs „Officium breve“, sein Drittes Quartett von 1988/89, hat bei einer Gesamtspieldauer von knapp zwölf Minuten sogar fünfzehn Sätze. Zu übersetzen ist der Titel wohl am ehesten mit „kurzes Stundengebet“ oder „kurze Liturgie“. Der Komponist selbst nannte es ein „Mini-Requiem“ für seinen Landsmann und Kollegen Andrae Szervánszky (1911–1977), der sich als einer der ersten in Ungarn um Anton Webern verdient machte. Szervánszky kommt am deutlichsten mit einem Zitat aus seiner Streicherserenade (1947/48) im letzten, tonalen und unvermittelt abbrechenden Satz des Quartetts zu Wort. Gleich drei Sätze (V, VII und X) nehmen Bezug auf Weberns Kantate nach Texten von Hildegard Jone für Soli, Chor und Orchester op. 31, insbesondere auf deren Schlusskanon („Gelockert aus dem Schoße in Gottes Frühlingsraum; gekommen als das Bloße zu Stern und Mensch und Baum aus Größerem ins Große. Ein Leben ist gegeben dem Licht von dieser Welt; sie muss sich neu beleben ...“). Webern bezeichnete seine Kantate aus Kriegszeiten übrigens als „Missa brevis“, womit sich auch Kurtágs Titel erklären lässt. Eine weitere Hommage soll schließlich nicht vergessen werden: Kurtágs „Officium breve“ trägt die Opuszahl 28 – wie Weberns Streichquartett.

Schumanns Farben und Schatten

Robert Schumann komponierte seine drei Streichquartette 1842, seine ersten Versuche auf diesem Feld führen jedoch wesentlich weiter zurück: Hatte er sich schon 1828/29 an ein Klavierquartett gewagt, rief er neun Jahre später in Leipzig zusammen mit dem Gewandhaus-Konzertmeister Ferdinand David „Quartettmorgen“ ins Leben und setzte sich nun auch erstmals schöpferisch mit der „Krone der Kammermusik“



auseinander: „Auf die Quartette freue ich mich selbst, das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann ...“ (an seine spätere Frau Clara). Es gingen dann allerdings noch weitere fünf Jahre ins Land, bis Schumann nach ausführlichem Studium vor allem Beethovenscher Instrumentalmusik wirklich die drei Quartette op. 41 – und bei diesen dreien sollte es auch bleiben – komponierte. Nun vertraute er die Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeigneten Werke aber geradezu rauschhaft dem Papier an – in den „Haushaltsbüchern“

kann man ihre Entstehung verfolgen: „Quartett in A Moll angefangen“ (4.6.1842), „An einem 2ten Quartett angefangen“ (11.6.), „1stes Quartett fertig geschrieben – Heitrer Tag“ (24.6.), „2tes Quartett fertig geschrieben“ (5.7.), „Am 3ten Quartett angefangen“ (8.7.), „Das 3te Quartett fertig – Freude“ (22.7.). Auch in den folgenden Wochen finden die neuen Stücke hier immer wieder Erwähnung: „1ste Probe meiner Quartette bei David und große Freude darüber“ (8.9.), „David mit Lob über Quartette“ (10.9.), „Früh 2te Probe bei David v. d. Quartetten – 2ter Hochzeitstag“ (12.9.), „Claras Geburtstag – ich im schweren Katzenjammer den ganzen Tag – Abends meine Quartette“ (13.9.). Vielleicht hatten Clara die Manuskripte, die sie auf dem Geburtstagstisch vorfand, ja über den Gemütszustand ihres Gatten hinweggetröstet. In ihrem Tagebuch notierte sie jedenfalls: „Ich kann über die Quartette nichts sagen als dass sie mich entzücken bis in's Kleinste. Da ist alles klar, fein durchgearbeitet und immer quartettmäßig.“

KURZ NOTIERT

Vorbilder, Seelenverwandte, Brüder im Geister ... Bezüge zwischen den Komponisten des heutigen Abends kann man nicht nur suchen, sondern tatsächlich auch finden. 1990 komponierte György Kurtág eine „Hommage à R. Sch.“ für die seltene Besetzung Klarinette, Bratsche und Klavier, eben jene von Schumanns „Märchenerzählungen“. Fünf der sechs Sätze sind – Sie ahnen es – äußerst kurz; nur der letzte bringt es auf über fünf Minuten und schickt einen Schumannschen Charakter auf eine weitere Reise durch die Musikgeschichte: „Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut“.

Das A-Dur-Quartett befolgt bewusst den klassischen Formenkanon, bereichert ihn aber auch um originelle Lösungen. Im ganzen ersten Satz stiftet eine fallende Quinte, die gleich in der Andante-Einleitung erklingt, den motivischen Zusammenhalt. Sucht man nach einem poetischen Gehalt, was bei dem Romantiker Schumann ja naheliegender ist, kommt man hier

am ehesten wohl auf vorsichtiges Fragen, auf sehnsuchtsvolle Erwartung. Anders als eigentlich zu vermuten und auch anders als in op. 41 Nr. 1 (an zweiter Stelle) und in op. 41 Nr. 2 (an dritter Stelle) folgt im A-Dur-Quartett kein Scherzo mit eingelagertem Trio (beziehungsweise Intermezzo), sondern ein Variationensatz. Das zerfahrene, skizzenhafte Thema findet erst im Verlauf seiner vielgestaltigen Wandlungen zueinander, die dem Komponisten auch Gelegenheit geben, sein kontrapunktisches Können zu zeigen, ja geradezu plakativ vorzuführen. Das Adagio spannt sich in mehrteiliger Liedform auf, wobei das Material der ausdrucksmäßig deutlich verschiedenen Abschnitte auch simultan kunstvoll verwoben wird. Der Form nach ein Rondo, vom Charakter her eher einem Scherzo nahe, wischt das turbulente Finale mit bedenkenlosem Schwung bunte Farben über all die dunklen Schatten, die Schumann bereits damals von Zeit zu Zeit bedrängten.

AUFGEHORCHT

Natürlich hatte auch Robert Schumann seinen Johann Sebastian studiert; und er legte ihn nachdrücklich dem Nachwuchs ans Herz: „Das ‚wohltemperirte Clavier‘ sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker“, heißt es in Schumanns „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“. Im Finale seines A-Dur-Quartetts verneigt sich der Komponist an einer Stelle, die mit „Quasi-Trio“ bezeichnet ist, durch das Zitieren der Gavotte aus Bachs Sechster Französischer Suite.

Im Porträt

PARKER QUARTET

Das 2002 in Boston gegründete und mit dem Grammy Award ausgezeichnete Parker Quartet vereint Absolventen des New England Conservatory of Music und der Juilliard School. Seit acht Jahren sind die Musiker Lehrkräfte an der Musikfakultät der Harvard University, wo sie im Rahmen des Blodgett Artists-in-Residence Programms konzertieren und unterrichten. Als Quartet-in-Residence beziehungsweise auf ähnlichen Positionen war das Ensemble zu Gast bei zahlreichen Institutionen in den USA (unter anderem University of South Carolina, University of Iowa, University of Chicago, Skidmore College, Schubert Club, University of St. Thomas, University of Minnesota, St. Paul Chamber Orchestra). Von der künstlerischen Aufgeschlossenheit des Quartetts zeugen Projekte wie die Premiere des Oktettes der kanadischen Komponistin Zosha di Castri (gemeinsam mit dem JACK Quartet im Banff Centre for Arts and Creativity), die Uraufführung und Ersteinspielung von Augusta Read Thomas' Streichquartett „Helix Spirals“ und Jeremy Gills „Capriccio“ oder das Projekt „Schubert Effect“ in Zusammenarbeit mit dem Pianisten Shai Wosner im 92nd Street Y. Zu besonderen Höhepunkten der letzten Spielzeiten zählten Einladungen zum Streichquartett-Festival des Heidelberger Frühlings, in die Londoner Wigmore Hall sowie Konzerte bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, im Concertgebouw Amsterdam, der Carnegie Hall New York, dem Musikverein Wien, im Seoul Arts Center in Südkorea und im New Yorker Lincoln Center.

Die Diskographie des Quartetts umfasst unter anderem Werke von Dvořák (mit der Bratscherin Kim Kashkashian) und Kurtág, Beethoven-Quartette (auf Einladung des Monte

Carlo Festival Printemps des Arts), die Gesamtaufnahme der Werke für Streichquartett von György Ligeti (ausgezeichnet mit einem Grammy Award), Quartette von Mendelssohn und Bartók sowie Ersteinstrumentierungen von Werken von Jeremy Gill und Augusta Read Thomas.



Das Parker Quartet, zu dessen musikalischen Partnern auch Musiker wie die Geigerin Nadja Salerno-Sonnenberg, die Pianisten Anne-Marie McDermott, Orion Weiss und Vijay Iyer oder die Klarinettenisten Jörg Widmann, Anthony McGill und Charles Neidich zählen, erhielt zahlreiche Auszeichnungen (unter anderem Erster Preis der Concert Artists Guild Competition, Grand Prix und Mozart-Preis der Bordeaux International String Quartet Competition und Cleveland Quartet Award des Chamber Music America Verbandes). Zu seinen Mentoren zählt es die Gründungsmitglieder des Cleveland Quartet, Kim Kashkashian, György Kurtág und Rainer Schmidt. Das Ensemble unterstützt Kim Kashkashians Benefiz-Projekt „Music for Food“.

Auf dieser Tournee spielt Yeesun Kim, Cellistin im Borromeo Quartet, anstelle des Quartettmitglieds Kee-Hyun Kim.

Vorankündigung

Sehr geehrte Konzertbesucher,

gerne möchten wir Sie schon an dieser Stelle auf unser Abonnement „**Streichquartett International**“ der kommenden Saison hinweisen: Zu Gast sind das **Borodin Quartett** (27.09.2022, Werke von Beethoven und Schostakowitsch), das **Cuarteto Casals** (17.11.2022, Bachs „Kunst der Fuge“), das **Quatuor Van Kuijk** (20.01.2023, Werke von Mozart, Benjamin Attahir und Mendelssohn), das **Goldmund Quartett** (22.03.2023, Werke von Haydn, Schnittke und Beethoven) sowie das **Signum Quartett** (26.04.2023, Werke von Schubert, Lew Tolstoi und Janáček).

HINWEISE ZUR PANDEMIE

Beim Betreten des Konzerthauses bitte FFP2-Masken anlegen und während des gesamten Aufenthalts tragen.

Bitte anderthalb Meter Mindestabstand beim Betreten und Verlassen im Haus beachten.

Auf der Bühne werden die aktuellen Hygiene- und Abstandsregelungen umgesetzt. Der Garderobendienst ist zur Zeit eingestellt. Mäntel und Jacken können über die gesperrten Plätze neben dem eigenen Sitzplatz gelegt werden.

Die Entwerter der Parkservicemarken finden Sie in der Kutschendurchfahrt.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT** Barbara Gugisch · **REDAKTION** Andreas Hitscher · **ABBILDUNGEN** Archiv Konzerthaus Berlin (3), Decca/James McMillan, ACT/Grosse Geldermann · **SATZ, REINZEICHNUNG UND HERSTELLUNG** REIHER Grafikdesign & Druck · Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,30 €