

MEISTERKAMMER
KONZERTE
INNSBRUCK 25|26



1. KAMMERKONZERT



MARMEN QUARTET
23. APRIL 2026

PROGRAMM

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

Streichquartett F-Dur op. 50 Nr. 5

Hob. III:48 „Der Traum“ (1787)

- I Allegro moderato
- II Poco adagio
- III Tempo di Menuet. Allegretto – Trio
- IV Finale. Vivace

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

Streichquartett Nr. 2 op. 17 Sz 67 (1914–17)

- I Moderato
- II Allegro molto capriccioso
- III Lento

– Pause –

BENJAMIN STAERN (*1978)

Streichquartett Nr. 1 „Fight – Union – Clinch“ (2025)

- Ia Introduction. Allegro marcato
- Ib Toccata. Deciso
- II Aria – Intermezzo. Tranquillo e cantabile
- III Finale

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Streichquartett F-Dur op. 135 (1826)

- I Allegretto
- II Vivace
- III Assai lento, cantante e tranquillo
- IV Der schwergefasste Entschluss.
Grave, ma non troppo tratto – Allegro

MARMEN QUARTET

JOHANNES MARMEN Violine

LAIA VALENTIN BRAUN Violine

BRYONY GIBSON-CORNISH Viola

SINÉAD O'HALLORAN Violoncello

1. KAMMERKONZERT

DO 23. APRIL 2026 · 19.30 Uhr

Haus der Musik Innsbruck, Großer Saal

Einführungsgespräch: 18.45 Uhr im Großen Saal

Wir danken unseren Subventionsgeber*innen.



**INNS'
BRUCK**

EIN TRAUM DER SONDERBAREN ART



Keines von **Joseph Haydns** Instrumentalwerken erregte mehr Aufsehen als sein Opus 33 – die „Russischen Quartette“, die nach ihrem Erscheinen 1782 in ganz Europa kursierten. Der Wiener Verleger Artaria bot Haydn Anfang 1784 300 Gulden für einen neuen Quartettzyklus. Dieser nahm den Auftrag an, arbeitete aber zunächst noch an den „Pariser Symphonien“ und den „Sieben letzten Worten“. Die Quartette

wurden im Juli 1787 fertiggestellt und im Dezember mit einer Widmung an den cellospielenden Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. unter der Opuszahl 50 veröffentlicht.

Das an 5. Stelle gereimte **Quartett F-Dur** ist in den monothematisch gesetzten Außensätzen leicht und freundlich, doch der warme, serenadenhafte Ton gibt sich mitunter ausgesprochen differenziert. Im lässig gestimmten **Allegro moderato** etwa lässt Haydn die „störend“ wiederholten Cisse in der Viola und im Violoncello aus Takt 5 in geistreicher Weise zur Triebfeder der dramatischen Handlung werden; zu Beginn der Reprise werden diese schließlich in Desse umgewandelt und leiten eine neue kontrapunktische Entwicklung des Themas in As-Dur ein.

Das **Poco adagio** wirkt mit seinen wogenden unter eine rhapsodische Violinmelodie gelegten Akkorden sowie seinen sanften Dissonanzen geradezu einschläfernd – nicht umsonst trägt es den Beinamen „Der Traum“. Ganz anders der folgende Satz, der im „**Tempo di Menuet**“ athletisch und ruhelos daherkommt. Gegen Ende verzerrt ein kleiner Kanon zwischen der ersten und zweiten Violine den gewohnten 3/4-Takt, wodurch eine metrische Verschiebung entsteht, die selbst die Schlusskadenz nicht wieder glätten kann.

EXPERIMENTELLES AUS DÜSTEREN ZEITEN

Das Streichquartett war für **Béla Bartók** zeitlebens von zentraler Bedeutung. Zwei seiner frühesten Kompositionen, die er als fünfzehnjähriger Kompositionsschüler schrieb, waren Quartette. Leider hat keines der beiden überlebt, aber zwei Jahre später, 1898, beendete Bartók ein Quartett in F-Dur, das uns erhalten geblieben ist. In ihm zeigt sich der Einfluss von Beethoven, Schumann und Brahms, wurde es doch zu einer Zeit geschrieben, als Bartók noch auf der Suche nach einer eigenen Stimme war. Fast ein Jahrzehnt später schuf er schließlich das erste aus einer Reihe von sechs Streichquartetten, die allesamt zu den Höhepunkten der Kammermusik im 20. Jahrhundert gezählt werden, wobei ein jedes dieser über einen Zeitraum von dreißig Jahren verteilten Werke einen entscheidenden Wendepunkt in Bartóks künstlerischer Entwicklung markiert. Sogar gegen Ende seines Lebens, als er bereits unheilbar an Blutkrebs erkrankt war, galten seine letzten Skizzen noch dem Plan für ein siebtes Quartett.

Als Bartók sein zweites Quartett komponierte, arbeitete er zugleich an „Der hölzerne Prinz“, der ersten seiner beiden Ballettpartituren, auf die kurze Zeit später „Der wunderbare Mandarin“ folgen sollte. Es handelt sich dabei um ein Werk, in dem Bartók sowohl zurückblickt auf die elegische Stimmung des ersten Quartetts als auch bereits einen Vorgeschmack auf jene radikalen Experimente gibt, die seinen „Wunderbaren Mandarin“ samt seiner Kammermusik der 1920er-Jahre prägen würden.

Das **Quartett Nr. 2 op. 17**, entstanden in den Jahren des Ersten Weltkriegs, ist ein auffallend expressionistisches Werk, das trotz seiner Dreisätzigkeit eine Spieldauer von etwa einer halben Stunde erreicht und dabei die gesteigerte Ausdrucksintensität der Musik der Wiener Jahrhundertwende nachklingen lässt. Bartók, der seine Reisen zur Erforschung der ungarischen Volksmusik kriegsbedingt

unterbrechen musste, nutzte diese Zeit zur Auswertung und Transkription seiner umfangreichen, mit dem Phonograph auf Wachswalzen aufgezeichneten Forschungsergebnisse – die fortan großen Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen nehmen sollten.

Der erste Satz (**Moderato**) entfaltet ein weit ausschwingendes Thema folkloristischen Ursprungs, dessen melancholischer Grundton durch Chromatik und expressive Vorhalte bestimmt wird. In der Reprise wird dieses Material gegenüber der Exposition jedoch radikal verändert und in Charakter und Form tiefgreifend umgearbeitet, wodurch der Eindruck fortschreitender Transformation entsteht. Der zweite Satz (**Allegro molto capriccioso**) bildet hierzu ein virtuoses Gegengewicht: ein Scherzo von diabolischem, ja beinahe tänzerischem Charakter, das jedoch weniger aggressiv als vielmehr schattenhaft wirkt. Seine trommelartigen ostinaten Rhythmen und die schillernde Melodik erinnern an Bartóks Studien zur arabischen Volksmusik. Besonders bemerkenswert ist dabei die metrische „Überblendung“, durch die das Zweiertakt-Material des Beginns gegen Ende in einen Dreiertakt überführt wird – ein Verfahren, das Bartók später in seinem Violinkonzert von 1937/38 wieder aufgreifen sollte.

Im dritten Satz kulminieren die zuvor angelegten Bilder und Stimmungen. Das **Lento** greift die melancholische Atmosphäre vom Anfang des Werkes wieder auf und doch erscheinen die Motive des ersten Satzes hier nur noch

wie blasse Erinnerungen, in Zeitlupe gedehnt und von einem Gewebe qualvoller Trostlosigkeit durchzogen. Vor allem Bratsche und Violoncello prägen diesen Klang mit ihren verlangsamten Akkordreihen, wobei eine gleichbleibende Akkordfolge bis in die letzten Momente hinein wirksam bleibt. So endet der Satz schließlich mit zwei knappen Pizzicati – einem Schlusspunkt, wie er düsterer kaum denkbar ist.



KAMPF, VEREINIGUNG UND VERFLECHTUNG

„**Fight – Union – Clinch**“ ist eine Reise durch drei Zustände, zwischen denen es keine klaren Grenzen gibt. Die Musik bewegt sich in einem kontinuierlichen Fluss, wie ein Körper, der atmet, sich verwandelt und schließlich in sich selbst Ruhe findet. Jeder Abschnitt wächst aus dem vorherigen heraus, als würde sich alles in einem einzigen Atemzug entfalten.

Am Anfang – **Fight** – entsteht Klang aus Widerstand. Der Rhythmus treibt, zieht und zerreißt – ein Energiestoß, bei dem Stimmen aufeinanderprallen und Harmonien wie Stein unter Druck aufbrechen. Hier ist Kampf nicht destruktiv, sondern notwendig; eine Reibung, durch die Leben entsteht. Daraus entsteht langsam **Union** – wie ein Echo der Stille aus der Bewegung. Die vier Instrumente suchen nach einem gemeinsamen Puls, einem Lied der Präsenz und des Atems. In diesem Zustand wirkt die Musik transparent, zerbrechlich, fast traumhaft. Der Kampf ist nicht verschwunden, er hat sich nur verwandelt – in eine Sehnsucht nach Resonanz. Schließlich kommt **Clinch** – nicht als Triumph, sondern als eine Art innerer Verflechtung, die für die Dualität von Kampf und Umarmung steht: zwei Körper, die in Bewegung miteinander verschmolzen sind, gleichzeitig in Konflikt und Nähe. Die rhythmischen Kräfte, die sich einst entgegenstanden, verwandeln sich in eine kreisförmige Bewegung, eine fast schon magnetische Anziehungskraft. Gegen Ende bricht eine lebhafteste Coda hervor – eine blitzartige Geste, die das Werk mit einer unerwarteten Wendung beschließt, wie ein letztes Lächeln nach Spannung und Stille.

Fight – Union – Clinch ist eine Meditation über das menschliche Sein: das Leben zwischen Stärke und Zärtlichkeit, zwischen Trennung und Ganzheit. Es ist Musik, die den Punkt sucht, an dem Widerstand auf Ruhe trifft, wo Kampf zu Atem wird und Klang zu Licht.

Benjamin Staern

„... DASS WIR NICHT STEHENBLEIBEN“

Ludwig van Beethoven in seiner letzten Schaffensperiode: taub und akustisch von der Mitwelt abgeschnitten, auf seine inneren Klangvisionen konzentriert und seine Satz- und Kompositionstechnik verfeinernd, vorantreibend und ausbauend in die Welt stellend. Nach den monumentalen Kompositionen der 9. Symphonie und der „Missa solemnis“ wandte sich der Komponist noch fünf Mal der Gattung des Streichquartetts zu, angeregt durch einen Kompositionsauftrag des russischen Fürsten Nikolaus Galitzin. So kompromisslos im Ausdruck und in der kompositorischen

Gestaltung wie in einigen Sätzen dieser Werke hat er sich sonst nicht geäußert. Es ging dem Komponisten um Vorwärtsentwicklung: „Die Kunst will es von uns, dass wir nicht stehenbleiben“, sagte er zu dem Kanzleibeamten Karl Holz, der ein ausgezeichnete Geiger war und als Mitglied des Schuppanzigh-Quartetts an den ersten Aufführungen von Beethovens späten Streichquartetten mitwirkte. Auf „eine neue Art der Stimmführung“ machte Beethoven aufmerksam, und auf die „Phantasie“, an der es, „Gottlob, weniger als je zuvor“ fehle.



Das **Streichquartett F-Dur op. 135**, Beethovens letztes zyklisch abgeschlossenes Werk überhaupt, hinterließ bei und nach der Uraufführung in Wien ein Jahr nach dem Tod des Komponisten – ob seiner schroffen und unverblühten musikalischen Sprache und der Kühnheit in der harmonischen, rhythmischen und thematischen Gestaltung – Erstaunen und Ratlosigkeit. Die Möglichkeiten der Differenzierung und Nuancierung hatte Beethoven in den vier vorangegangenen Quartett-Spätlingen ausgeschöpft,

nun schien er im F-Dur-Werk alles auf den Punkt bringen zu wollen. Man kann es auch als Weisheit auslegen: Beethoven sagt nur mehr das Wesentliche und vermeidet alle Verzweigungen der Gedankengänge.

In allen vier Sätzen erscheint das thematische Material überaus konzentriert. Im eröffnenden **Allegretto** fehlt etwa innerhalb der Sonatensatzform der gewohnte Kontrast zwischen entschiedenem Hauptthema und lyrischer Seitenthematik. So entwickelt sich der Satz vielmehr aus einer Reihe von Motivgliedern und thematischen Partikeln, die sodann phantasievoll miteinander vernetzt werden. Im Durchführungsteil kommt es zu einer extremen Verdichtung, wenn in einer Passage mit gleichbleibenden motorischen Bewegungen permanent eine thematische Floskel aus dem „Freude“-Thema des Finales der 9. Symphonie wiederholt wird.

Gegenüber einer solchen „Geballtheit“ lässt Beethoven es aber auch an kontrapunktischen Kunststücken nicht fehlen, gönnt einzelnen Motiven reizende Wendungen. Am Ende des Satzes hat er aber nur mehr eine geradezu lakonische Schlussformulierung übrig. Mehr ist nicht mehr zu sagen.

Der Tonartenplan des Werkes ist in der Gesamtanlage ungewöhnlich einfach: die Sätze eins, zwei und vier stehen alle in der Grundtonart F-Dur, nur der langsame dritte Satz wechselt ins entrückte Des-Dur. Aber innerhalb der Sätze gibt es eine Fülle unerwarteter Modulationen und ebenso verwegener Reibungen. Wenn im **Scherzo** ein an die 7. Symphonie erinnerndes Ostinato der tiefen Stimmen mit synkopisch darüber gesetzten Crescendo-Decrescendo-Feldern der Oberstimmen kombiniert wird, dann entsteht phasenweise der Eindruck von Bitonalität, die man erst in der Musik des 20. Jahrhunderts vermuten würde. Melodik im herkömmlichen Sinn ist in diesem rastlosen Scherzo kaum mehr zu erkennen, und auch sein Trio besteht aus Skalenbewegungen und einer Repetition von begleitenden Viertelnoten. Man hat es mit einer Groteske des klassischen Tanzsatztypus zu tun.

Das **Lento** ist eine Insel der Seligkeit inmitten des turbulenten Geschehens. Die einfache, schlicht ab- und aufsteigende Kantilene wird in mehreren Metamorphosen zu großer Intensität gesteigert. Variation bedeutete für Beethoven hier nicht mehr thematische Veränderung, sondern Entwicklung der geistigen Aussage. Ein letzter inständiger Bittgesang des Komponisten um Frieden.

Dem **Finale** hat Beethoven ein verbales Gesamtmotto – „Der schwer gefasste Entschluss“ – gegeben, den Noten der beiden Themen Worte hinzugefügt und damit eine programmatische Absicht erklärt. „Muss es sein?“ fragt der Komponist im gravitätischen Anfangsthema, dessen drei Töne eine Chromatik ergeben, die harmonisch für schärfste Reibungen sorgt. Mit den Dissonanzen, die hier entstehen, stellt Beethoven das herkömmliche und im frühen 19. Jahrhundert verbindliche Tonsystem ernsthaft in Frage. Die Antwort „Es muss sein!“ setzt mit einem entspannten Dreitonmotiv ein munteres Allegro in Gang, das beschwingte Züge annimmt und seinerseits den vermeintlichen Ernst der Angelegenheit in Frage stellt. Doch dann ertönt die Eingangsfrage noch einmal im Tempo des Grave und in der Dramatik des Ausdrucks und der Dissonanz verstärkt. Bis schließlich Beethoven das Frage- und das Antwortmotiv kontrapunktisch verknüpft und daraus die Antwort gestärkt hervorgehen lässt. Der Weg ist frei für ein gänzlich heiteres Ende, mit dem sich Beethoven in seinem letzten zyklischen Werk verabschiedet: Pizzikatos leiten eine Serenade ein, in der die 1. Violine in höchster Lage eine entzückende Weise anstimmt.

So stellt man sich am Ende dieses Werkes die Frage, ob es nicht überhaupt das Quartett-Pendant zu der in derselben Tonart F-Dur stehenden Symphonie Nr. 8 ist, in der Beethoven mit zum Teil ironischen, zum Teil grotesken und mitunter auch ziemlich schroffen Mitteln über das Wesen der Musik und den klassischen Formenkanon räsonierte, bevor er dann mit der neunten Symphonie die Utopie der menschlichen Verbrüderung anstimmte und dazu den Instrumenten Gesangsstimmen beigesellte.

MARMEN QUARTET

Nach den Wettbewerbserfolgen in Bordeaux und im kanadischen Banff 2019, trat das **Marmen Quartet** in führenden europäischen, nordamerikanischen und australischen Konzertsälen auf: Von der Londoner Wigmore Hall, der Berliner Philharmonie und dem Boulez Saal bis hin zum Konserthuset Stockholm und dem Palladium Malmö. Festival-Engagements führten es zu den BBC Proms, nach Lockenhaus, zum Rheingau Musik Festival, dem Beethovenfest Bonn und zu den Biennalen in Amsterdam, Barcelona und der Gulbenkian Foundation nach Lissabon.

Das Quartett gab bei Komponisten wie Hannah Kendall, Salina Fishers und Garth Knox (Arditti Quartet) Werke in Auftrag.

2013 am Royal College of Music gegründet, studierten die Mitglieder des Marmen Quartets an der Hochschule für Musik in Hannover bei Oliver Wille, bei Simon Rowland-Jones und John Myerscough (Doric Quartet) in London. Gefördert von Peter Cropper, erhielt das Quartett Unterstützung von der Musicians Company / Concordia Foundation, der Hattori Foundation, Help Musicians und der Royal Philharmonic Society (Albert and Eugenie Frost Prize) und ist offizieller Pirastro-Künstler.

2025 erschien die Debüt CD des Marmen Quartets mit Werken von Ligeti und Bartok bei BIS. Sie wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet (Supersonic Award, Diapason d'Or).

Impressum: Meister&Kammerkonzerte Innsbruck, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, Österreich, T +43 512 571032, meisterkammer@altemusik.at; Kaufmännischer Direktor: Dr. Markus Lutz; Künstlerische Direktorin: Eva-Maria Sens; Redaktion: Christian Moritz-Bauer, Mathias Mazagg, Leonie Schiessendoppler; Texte: Christian Moritz-Bauer (Haydn, Bartók), Rainer Lepuschitz (Beethoven); Konzeption & Design: Citygrafic, Innsbruck; Fotos: Marco Borggreve (S. 1); Druck: Alpina Druck GmbH, Innsbruck. Diese Ausgabe wurde auf FSC-zertifiziertem Papier (FSC® C089437) und klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2508-1008; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten.

VORSCHAU 25|26

8. KAMMERKONZERT, DI 12. MAI 2026

SEBASTIAN MANZ Klarinette

MAXIMILIAN HORNUNG Violoncello

HERBERT SCHUCH Klavier

Nino Rota, Johannes Brahms, Bohuslav Martinů

7. MEISTERKONZERT, DI 23. JUNI 2026

GRIGORY SOKOLOV Klavier

Ludwig van Beethoven, Franz Schubert

SAISON 26|27

Programm 26|27

Das neue Programm wird am Dienstag, 12. Mai 2026, veröffentlicht.

Abonnements

Bestehende Abonnements werden automatisch verlängert. Änderungswünsche von bestehenden Abos können bis Dienstag, 02. Juni 2026, bekanntgegeben werden: kassa@landestheater.at, +43 512 52074 4

Interesse an einem Abonnement?

Wenden Sie sich bitte per E-Mail oder telefonisch an das Kassa & Aboservice im Haus der Musik Innsbruck.

Einzelkarten

Einzelkarten für die Meister&Kammerkonzerte 26|27 sind ab Mittwoch, 10. Juni 2026, erhältlich.



[meisterkammerkonzerte.at](https://www.meisterkammerkonzerte.at)