

MEISTER & KAMMERKONZERTE INNSBRUCK



# PUBLICUM

MUSIKMAGAZIN NR 01 · 2021/22



EMMANUEL PAHUD

## AUF WANDERSCHAFT

À LA FRANÇAISE

LELEUX, STROSSER

SONNE, WOLKEN, SEELENTÖNE

MINETTI QUARTETT

EIGENSINN DER KUNST

MINGUET QUARTETT

# INHALT



## 4

### À LA FRANÇAISE

#### LELEUX, STROSSER

Mit dem erlesenen Programm „À la française“ eröffnet der international gefeierte Oboist François Leleux die Saison der Innsbrucker Kammerkonzerte 2021/22: Berühmte sowie hierzulande noch so gut wie unbekannt Komponisten vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart, von Saint-Saëns bis Thierry Pécou, formen ein betörendes musikalisches Kaleidoskop.



## 6

### SONNE, WOLKEN, SEELENTÖNE

#### MINETTI QUARTETT

Land auf, Land ab sind sie gern gesehener Gast: Das Minetti Quartett aus Wien mit Wurzeln im oberösterreichischen Salzkammergut. In unserem Novemberkonzert eröffnen sie mit Werken von Joseph Haydn, Franz Schubert und Dmitri Schostakowitsch eine Konzertrilogie, in der sich komponierende Größen der Wiener Klassik mit russischen Komponist\*innen ein Stelldichein geben.



## 10

### KÖSTLICHE SAUERKIRSCHEN

#### WIENER SYMPHONIKER, KAVAKOS, CHUNG

Unter den Fingern von Leonidas Kavakos – ehemals Principal Guest Artist und künstlerischer Leiter der Camerata Salzburg –, der auf der Stradivari „Willemotte“ von 1734 spielt, entfaltet sich die Poesie von Tschaikowskys beliebtem Violinkonzert. Dem gegenüber steht die markante Klangwelt von Brahms' 4. Sinfonie, entstanden während zweier Sommerfrischen im steirischen Mürzzuschlag.



## 5

### AUF WANDERSCHAFT

#### PAHUD, LE SAGE

Von der Oboe zur Flöte, vom Haus der Musik in den Saal Tirol. Mit virtuos-fröhlichem Beethoven, „Wunderhorn“-Augenzwinkern und tiefstem Schmerz bei Mahler, einer Parodie bei Hindemith und Prokofjews Sonate, lassen Emmanuel Pahud und Eric Le Sage ihr Programm auf meisterhafte Art erklingen – von klassisch bis modern, dabei stets gesanglich-transparent.



## 8

### EIGENSINN DER KUNST

#### MINGUET QUARTETT

Ein spanischer Philosoph des 18. Jahrhunderts ist der Namenspatron des Minguet Quartetts. Ihr Programm bringt einen von jugendlich revolutionären, durchaus auch humoristischen Gedanken erfüllten Ludwig van Beethoven wie die genialisch entfremdete Welt seines späten cis-Moll-Quartetts zu Gehör. Dazwischen erklingt ein Werk von Sofia Gubaidulina aus dem Jahr 1971.

# SAISONSTART

## Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist wieder so weit: Die Meister&Kammerkonzerte Innsbruck starten in eine neue Saison! Mit dem vorliegenden PUBLICUM möchten wir Ihre Vorfreude schüren auf Abende mit phantastischen Künstler\*innen, bekannten sowie weniger bekannten Werken und ungetrübten musikalischen Genussmomenten.

Beinahe fühlt es sich ein bisschen unwirklich an, über ungetrübten gemeinsamen Musikgenuss nachzudenken – nach einer Saison wie der zurückliegenden.

Doch wir blicken nach vorne und freuen uns sehr auf die vor uns liegenden Konzerte, auf die Begegnungen mit Emmanuel Pahud und Eric Le Sage, auf die Wiener Symphoniker, Leonidas Kavakos und Myung-Whun Chung, mit dem Minetti und dem Minguet Quartett sowie François Leleux und Emmanuel Strosser.

**Und wir freuen uns auf die Begegnungen mit Ihnen, verehrtes Publikum!**

Wie immer finden Sie alle relevanten Informationen zu Ihren Konzertbesuchen – laufend aktualisiert – auf unserer Webseite [www.meisterkammerkonzerte.at/ihr-besuch](http://www.meisterkammerkonzerte.at/ihr-besuch)

Und nun bleibt uns nur noch, Ihnen allen eine musikalisch abwechslungsreiche und genussvolle Saison 2021/22 zu wünschen.

Bleiben Sie gesund!

*Ihr Team der Meister&Kammerkonzerte Innsbruck*



**PS: Falls Sie Interesse an einem Abonnement haben: Für die Saison 2021/22 sind Abonnements verfügbar!** Nutzen Sie bis 22.10.2021 die Chance und sichern Sie sich einen der begehrten Plätze. Unser Kassa-Team im Haus der Musik Innsbruck (Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, Mo-Fr 10.00–19.00, Sa 10.00–18.30 Uhr, Tel.: 0512/52074-504, [kassa@landestheater.at](mailto:kassa@landestheater.at)) berät Sie diesbezüglich gerne.



# À LA FRANÇAISE

Edles Holz #1: Der Oboenvirtuose François Leleux und der Pianist Emmanuel Strosser bringen zusammen kammermusikalische Gustostückerl aus ihrer Heimat Frankreich nach Innsbruck.



Wer im vergleichsweise zarten Alter von 18 Jahren bereits den Posten des ersten Solooboisten der Pariser Opéra Bastille bekleidet, also keineswegs mal in den schweren Musikerdienst eines großen Opernhauses hineinschnuppert, sondern an vorderster Bläserfront mit dabei ist und

ziniert, dass er das Instrument unbedingt erlernen wollte. Vom Konservatorium von Roubaix wechselte er dann mit 14 an das Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse und wurde für sein Spiel mit Preisen überhäuft. Zugleich war er im Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft unter der Leitung von Claudio Abbado tätig und wurde kurze Zeit später Mitglied des Orchestre National de France: alles Stationen, die ihn schließlich sozusagen auch die Bastille im Sturm nehmen ließen. Aus seinem heutigen Rückblick spricht eher Bescheidenheit: „Ich hatte einfach das Glück, dass es so schnell ging, dass ich so schnell an die Hochschule gehen konnte, dass ich so schnell mit meiner Oboe arbeiten konnte, dass ich mit noch nicht einmal 20 Jahren bei vielen internationalen Wettbewerben zugelassen wurde und dann auch noch fast alle gewinnen konnte.“ Denn in Wahrheit fing damit erst alles an. Wenig Jahre später verließ er den Orchestergraben und wechselte als Solooboist zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks,

dessen Chefdirigent damals Lorin Maazel war. Leleux verstärkte seine Aktivitäten als internationaler gesuchter Kammermusiker mit erlesenen Kolleginnen und Kollegen, als gastierender Solist sowie schließlich auch als nicht minder erfolgreicher Dirigent. Daneben lehrt er seit 2004 als Professor für Oboe an der Hochschule für Musik und Theater in München.

Nach Innsbruck kommt der künstlerische Partner der Camerata Salzburg im Duo mit dem Pianisten Emmanuel Strosser und einem erlesenen Programm à la française: Berühmte sowie hierzulande auch so gut wie unbekannte Komponisten vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart formen in Werken für Oboe und Klavier ein betörendes musikalisches Kaleidoskop.

**FRANÇOIS LELEUX**  
OBOE & ENGLISCHHORN

**EMMANUEL STROSSER**  
KLAVIER

**HENRI DUTILLEUX**  
Sonate für Oboe und Klavier

**CAMILLE SAINT-SAËNS**  
Sonate D-Dur op. 166  
für Oboe und Klavier

**CLAUDE DEBUSSY**  
Rhapsodie für Altsaxophon  
und Orchester  
(bearb. für Englischhorn und Klavier)

**EUGÈNE BOZZA**  
Fantaisie pastorale op. 37  
für Oboe und Klavier

**PIERRE SANCAN**  
Sonatina für Oboe und Klavier

**THIERRY PÉCOU**  
Sonate für Oboe und Klavier

„Schon als Sechsjähriger war ich vom der Klang der Oboe fasziniert.“

— François Leleux —

sogar Abend für Abend buchstäblich den Ton angibt, der hat es geschafft, für den haben sich die vielen Anstrengungen gelohnt. Bei François Leleux war es so – und doch auch ganz anders. 1971 in Croix in Nordfrankreich geboren, hat schon den Sechsjährigen der Klang der Oboe so fas-



# AUF WANDERSCHAFT

Edles Holz #2: Emmanuel Pahud, Soloflötist der Berliner Philharmoniker, spannt mit Eric Le Sage am Klavier einen Bogen von Beethoven über Mahler bis hin zu Hindemith und Prokofjew.

Genf, Bagdad, Paris, Madrid, Rom: Schon die frühesten Lebensjahre in der Biographie von Emmanuel Pahud lesen sich wie der Vorbote eines rastlosen Musikerebens. Dabei lag das Reisen daran, dass sein Vater für eine international tätige US-Firma arbeitete und deshalb darauf angewiesen war, mit seiner Familie oft im Jahresabstand den Wohnort zu wechseln.

1970 in Genf geboren, erhielt Pahud also mit sechs Jahren in Rom seinen ersten Flötenunterricht – weil er die Nachbarsfamilie auf Flöte, Violine, Cello und Klavier musizieren gehört hatte und für ihn, aus welchen Gründen auch immer, die Wahl des eigenen Wunschinstruments darunter sofort feststand. Später studierte er in Brüssel, dann in Paris bei Michel Debost, sowie in Basel bei Aurèle Nicolet – eine Vorbedeutung auch das, könnte man sagen, denn kein anderer als Wilhelm Furt-

wängler hatte den Schweizer Flötisten 1950 zu den Berliner Philharmonikern geholt, wo dieser neun Jahre lang verblieben war. Pahud konnte seine ersten Orchestererfahrungen als Soloflötist im Radio-Sinfonieorchester Basel sammeln sowie bei den Münchner Philharmonikern, wo er mit einem legendären, großen und auch legendär schwierigen Dirigenten zusammenarbeitete: Sergiu Celibidache. 1993 aber konnte er als Soloflötist zu den Berliner Philharmonikern stoßen, bei denen sich ein großer Generationswechsel vollzog – und so wurde Pahud mit nur 22 Jahren das damals jüngste Mitglied eines unter Claudio Abbado sich neu formierenden und definierenden Orchesters. Diese Stelle hat er trotz seiner internationalen Karriere als gastierender Solist und Kammermusiker bis heute behalten, sieht man von einem 18-monatigen Sabbatical für eine Professur am Genfer Conserva-

torium ab: Pahud hat die Berliner Philharmoniker als seine musikalische Heimat zu sehr vermisst, als dass er sie dauerhaft hätte verlassen wollen.

In Innsbruck beweist er seine Meisterschaft mit einem originellen Duoprogramm, bei dem ihm der französische Pianist Eric Le Sage zur Seite steht, der übrigens zusammen mit Pahud und dem Klarinettenisten Paul Meyer ein Kammermusikfestival in Salon-de-Provence gegründet hat. Mit virtuos-fröhlichem Beethoven, „Wunderhorn“-Augenzwinkern und tiefstem Schmerz bei Mahler, einer Parodie bei Hindemith und Prokofjews Sonate, der darin der vernachlässigten Flöte endlich Gerechtigkeit widerfahren lassen wollte: klassisch und transparent.



**EMMANUEL PAHUD**  
FLÖTE

**ERIC LE SAGE**  
KLAVIER

**PAUL HINDEMITH**  
Sonate für Flöte und Klavier

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
Sonate G-Dur op. 30 Nr. 3  
für Violine und Klavier  
(bearb. für Flöte und Klavier)

**GUSTAV MAHLER**  
„Wer hat dies Liedlein erdacht“  
(aus: „Des Knaben Wunderhorn“,  
bearb. für Flöte und Klavier)

„Oft denk' ich, sie sind nur  
ausgegangen“ (aus: „Kindertotenlieder“,  
bearb. für Flöte und Klavier)

**SERGEJ PROKOFJEW**  
Sonate D-Dur op. 94  
für Flöte und Klavier



# SONNE, WOLKEN, SEELENTÖNE

Klassische Fugenkunst, Klezmer-Anklänge und Symphonisches finden zusammen, wenn das in Wien beheimatete Minetti Quartett große Werke von Haydn, Schostakowitsch und Schubert interpretiert.

Was für eine Frechheit! „Jetzt nehmen die Sachen von Heiden, Toeschin, Cannabisch, Filz, Pugnani, Campioni sehr überhand. Man darf aber nur halber Kenner seyn, um das Leere, die seltsame Mischung vom comischen und ernsthaften, tändelnden und rührenden, zu merken, welche allenthalben herrscht. Die Fehler gegen den Satz [...] und meistens eine große Ungewissheit des Contrapunkts, ohne die noch keiner ein gutes Trio gemacht hat,

„In der Musik sollte es immer zwei Schichten geben.“

— Dmitri Schostakowitsch —

sind in allen diesen sehr häufig. Nur der lobt sie, dem eine Zeile glänzende Melodie alles ist. Die neomodischen Trio's sind oft ehrliche Solo's oder Duetten gewesen, die man zu allem machen kann. Eben das gilt auch von den Quatuor's dieser Herren.“ So böse war nämlich der Theologe und Naturwissenschaftler Johann Christoph Stockhausen 1771 in Berlin in seinem „Critischen Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für die Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften“ über die Komponisten seiner Zeit hergezogen. Joseph Haydn, noch dazu an der Spitze, also quasi als Rädelsführer der pauschal abgeurteilten, neomodischen Komponistenschar genannt, war gekränkt und wollte die Schmähung nicht auf sich sitzen lassen. Mit seinen sechs Quartetten Opus 20

von 1772, nach der Titelabbildung eines Nachdrucks „Sonnenquartette“ genannt, geht in übertragenem Sinn durch den Genius des Komponisten auch über der Gattung endgültig die Sonne auf, hat der Haydnforscher Georg Feder einmal formuliert. Dabei wollte Haydn mit diesem gloriosen halben Dutzend es der konservativen Musikkritik einmal so richtig zeigen. Prompt erweiterte er seine ohnehin große Zahl originell kombinierter Satztypen und gestaltete drei der sechs Finalsätze dieser Sammlung als Fugen mit zwei, drei und sogar vier Themen: „Ungewissheit des Contrapunkts“, pah! Das Großartige dabei ist aber nicht bloß die korrekte Ausführung alter polyphoner Satzregeln, sondern deren Wiedergeburt in einem klassisch heiteren Ambiente, ohne jede Schwerfälligkeit und im geschmeidigen Wechsel mit Zwischenspielen voll souveräner motivisch-thematischer Arbeit. Ohne diese Werke und auch ohne die fugierten Symphonie-Finali von Joseph Haydns in Salzburg wirkendem Bruder Michael, wäre etwa Mozarts „Jupiter-Symphonie“ nicht denkbar gewesen.

Das vielfach ausgezeichnete, in Wien beheimatete Minetti Quartett belegt das in Innsbruck mit dem zweiten Werk der Gruppe, in dem sogar ein „Capriccio“ als langsamer Satz überrascht, dessen unberechenbare Wendungen direkt ins Menuett überführen. Und im Finale löst Haydn die anspruchsvolle Aufgabe einer nach allen Regeln der Satzkunst geschriebenen Fuge mit vier Themen in der tänzerischen Beschwingtheit eines Sechsstaktaktes. Am markanten ersten Thema mit seinem Oktavaufschwung und darauffolgendem chromatischem Abfall lässt sich auch

leicht erkennen, dass es im weiteren Verlauf auch in seiner Umkehrung als Kontrapunkt auftaucht (also mit fallender Oktave und chromatischem Anstieg). „Al rovescio“ steht an der entsprechenden Stelle in der Partitur: ein verächtlicher Fingerzeig, den ungerechten Kritikern ins Stammbuch?

Hat Haydn der Volksmusik seiner Heimat zwischen Niederösterreich und der Puszta in diesem Werk mit den Bordunklängen des Menuetts gehuldigt, fand auch Dmitri Schostakowitsch immer wieder Inspiration in ähnlichen Quellen. Sein Streichquartett Nr. 4 komponierte er 1949, die erste öffentliche Aufführung aber fand erst im Dezember 1953 statt, ein Dreivierteljahr nach dem Tode Stalins – mit gutem Grund. Es zählt zu einer Gruppe von Werken, in denen der Komponist sich von Klezmermusik inspirieren ließ: „Sie hat viele verschiedene Seiten und kann gleichzeitig fröhlich und traurig sein. Fast immer handelt es sich um ein Lachen unter Tränen. Diese Eigenart der jüdischen Musik kommt meiner Auffas-

sung von Musik sehr nahe. In der Musik sollte es immer zwei Schichten geben. Die Juden hat man so lange gequält, bis sie lernten, ihre Verzweiflung zu verbergen. Darum bringen sie ihre Verzweiflung in der Tanzmusik zum Ausdruck“, erklärt Schostakowitsch in seiner von Solomon Wolkow aufgezeichneten Autobiographie. Das Quartett ist ein musikalisches Mahnmal sowohl gegen den Holocaust als auch gegen das Wiederaufleben des russischen Antisemitismus im stalinistischen Schreckensregime: Sein eigenes, ständig am Abgrund staatlichen Terrors balancierendes (Künstler-)Leben führte Schostakowitsch zu einer tiefgreifenden Identifikation mit dem Schicksal der gleichsam vogelfreien sowjetischen Juden. Musikalische Doppelbödigkeit durchzieht das ganze Werk. Ohne direkte Zitate zu verwenden, trifft Schostakowitsch dennoch den Tonfall der Klezmermusik mit ihrer einzigartig-unverbrüchlichen Verbindung des Lachens und des Leidens.

Und dann natürlich Franz Schubert – was zum Minetti Quartett besonders gut passt. Denn seinen Namen hat es über Thomas Bernhard bezogen, der in Ohlsdorf im Salzkammergut lebte, wo auch die beiden Geigerinnen des Quartetts aufgewachsen sind. Was das mit Schubert zu tun hat? In Thomas Bernhards Drama „Minetti“, in dem natürlich Bernhard Minetti die Titelrolle bei der Uraufführung 1976 in Stuttgart gespielt hat (der Autor hat mehrfach schon in den Titeln seine Wunschbesetzungen klargemacht), spielt die Situation am Ende auf die „Winterreise“ an – und das ist ebenso kein Zufall wie die Tatsache, dass Minetti in der skandalträchtigen Uraufführung der „Macht der Gewohnheit“ 1974 bei den Salzburger Festspielen den Zirkusdirektor Caribaldi gab, der seit 22 Jahren das „Forellenquintett“ probt ... Alle Minetti-Wege führen also zu Schubert.

Apropos Weg: Mit dem „Rosamunden“-Quartett a- Moll D 804 befand sich der

Komponist 1824 trotz beklagenswertem Gesundheitszustand auf dem viel beschworenen „Weg zur großen Sinfonie“ – und hat dabei einige seiner größten Kammermusikwerke geschaffen. Seinen populären Beinamen hat es vom Andante, in dem Schubert das Hauptthema des Entr'acte Nr. 3 aus seiner Schauspielmusik zu Wilhelmine von Chézys „Rosamunde, Fürstin von Zypern“ wiederverwendet, einem „großen romantischen Schauspiel“, das 1823 am Theater an der Wien herausgekommen war – leider erfolglos. Dass ihm diese Melodie offenbar besonders nahe war, belegt noch eine dritte Verwendung, nämlich im Impromptu D 935/3 von 1827. Die Grundstimmung des Quartetts ist ganz typisch: lyrisch, liedhaft, melancholisch, zugleich aber ungemein fesselnd. Noch das Finale schwankt reizvoll zwischen Dur und Moll, und seine charmannten Themen scheinen eine Träne im Knopfloch zu tragen.



## MINETTI QUARTETT

### JOSEPH HAYDN

Streichquartett C-Dur  
op. 20 Nr. 2 Hob. III:32

### DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Streichquartett Nr. 4  
D-Dur op. 83

### FRANZ SCHUBERT

Streichquartett a-Moll D 804  
„Rosamunde“



# EIGENSINN DER KUNST

Jedem Menschen Zugang zu den schönen Künsten zu verschaffen, war das Anliegen des spanischen Philosophen Pablo Minguet im 18. Jahrhundert. Einer solchen Aufgabe stellt sich auch das Minguet Quartett im dritten Kammerkonzert mit Werken von Beethoven und Sofia Gubaidulina.

Komplimente? Nein, die hatte Ludwig van Beethoven lange Zeit nicht übrig für seinen einstigen Lehrer Joseph Haydn. Vielleicht waren sie einander zu ähnlich, diese beiden musikalischen Einzelgänger – wobei der junge Beethoven schon in Bonn durch die reichhaltige Notenbibliothek der Hofkapelle sich viel aus Haydns Partituren hatte anschauen können. In Wien dann muss sich herausgestellt haben, dass der geniale Komponist Haydn nicht auch ein genialer Pädagoge war, zumindest nicht für den jungen Heißsporn Beethoven, der deshalb kurzerhand zu den Herren Albrechtsberger, Salieri und Schenk auswich. Doch auch sie kamen später mit Haydn überein: „Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, daß er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen.“

Haydns Freund und Gönner Graf Apponyi hatte schon 1795 auch bei Beethoven ein Streichquartett in Auftrag gegeben, der damals seit drei Jahren in Wien lebte. Doch, so berichtet dessen Bonner Jugendfreund Franz Wegeler, habe dieser ihn immer wieder an die Bestellung erinnern

müssen, und als sich Beethoven dann endlich ans Werk machte, „entstand beim ersten Versuch ein großes Violin-Trio, bei dem zweiten ein Violin-Quintett“. Ganz offensichtlich scheute Beethoven noch vor der Gattung zurück und beabsichtigte, gerade in der Königsdisziplin der Kammer-

„Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in Schmeichelnde Formen zwingen.“

— Ludwig van Beethoven —

musik auf Antrieb Werke zu schaffen, die dem Vergleich mit jenen von Haydn und Mozart standhielten. So ließ er sich noch Zeit, um dann erst um das Jahr 1800, in dem er dreißig wurde, praktisch gleichzeitig seine 1. Symphonie, das Septett op. 20 sowie jene sechs Streichquartette vorzulegen, die als Opus 18 im Druck erscheinen sollten. Entstanden ab 1798, folgen sie in der äußeren Form der Tradition. Doch weiß Beethoven sich dabei sehr wohl als Komponist von größter Eigenart zu positionieren – in dem manchmal überdeutlichen Bestreben, das bisher Dagewesene zu überbieten. Und auch auf einem von Haydns ureigenen Feldern wollte er es mit ihm aufnehmen: dem Humor. „Komplimentierquartett“ hat sich als Beiname für das op. 18 Nr. 2 eingebürgert – weil man sich zur Violingirlanade des Anfangs das Abnehmen eines Hutes und zum folgenden punktierten Motiv einen umständlichen Kratzfuß vorstellen kann: Das Galante und das Volkstümliche prallen et-

liche Male zusammen in diesem Werk, so wie die Köpfe des Lehrers und des Schülers. Erbost zur Tür hinauskomplimentiert haben sie einander später mitnichten: Laut Beethovens Haushaltsbüchern trafen sich die beiden dann doch öfter zu „Café und Chokolade“, wie die Ausgaben „für haidn“ und sich selbst verraten. Und von der Aufführung der „Schöpfung“ 1808 wird berichtet, Beethoven sei vor dem allseits verehrten, greisen Meister niedergekniet und habe ihm Hände und Stirn geküsst ...

Von seinem eigenen kompositorischen Weg brachte Beethoven das freilich nicht ab. „Die Welt ist ein König, u. sie will geschmeichelt seyn, Soll sie sich günstig zeigen – Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in Schmeichelnde Formen zwingen“, schrieb er 1820 in eines seiner Konversationshefte. Fort mit allen Komplimenten! In seinem cis-Moll-Quartett op. 131 macht er damit so ernst wie selten, selbst im Kreise seiner berühmtesten Streichquartette: Ihr brennspiegelartiger Charakter macht sie zu einem Angelpunkt in der Musikgeschichte. Beethoven gebietet nicht nur souverän über die Satzprinzipien seiner eigenen Zeit, etwa die Sonatenhauptsatzform und Rondotypen, stilisierte Tänze oder Variationsfolgen, sondern greift auch archaische Techniken wie Fuge oder Choralbearbeitung auf, beschäftigt sich mit Kirchentönen und bewegt sich mit instrumentalen Rezitativen in Richtung Vokalmusik. Trotzdem weiß er alle widerstreitenden Elemente auf übergeordneter Ebene in höchst komplexer Weise neu und organisch miteinander zu verbinden. Das gilt zumal für das cis-Moll-Quartett, dessen sieben Sätze ohne Pause ineinander übergehen. Eine schmerzlich-expressive Adagio-Fuge, eine merkwürdig labile



Tröstung, knappe Rezitativ-Floskeln und eine Violinarabeske gehen dem zentralen Andante voraus: In diesem riesenhaften Variationsatz präsentiert Beethoven sein

„Denn die Klang- und Ausdrucksfreude, mit der das Ensemble die Werke zur Sprache bringt, belebt noch das kleinste Detail.“

— FAZ über das Minguet Quartett —

Thema aus sieben völlig unterschiedlichen Blickwinkeln. In einer Coda scheint das Material zuletzt zu zerfleddern – da fährt der fünfte Satz dazwischen, ein auf manischen Wiederholungen und schockhaften Überraschungen basierendes Presto. Darauf folgt, wenn man so möchte,

die Depression in Gestalt eines weiteren Adagios, dessen triste Stimmung dann das Finale zerreißt: Ein düsterer, strenger Marsch mit obstinatem Rhythmus dominiert, vor allem aber kehren Material und Stimmung der Anfangsfuge in emphatisch gesteigerter Form wieder. Gewaltig!

Emphase und Expression sind auch dem Schaffen von Sofia Gubaidulina eingeschrieben, vor allem aber Transzendenz: der künstlerische Verweis auf eine außerhalb des Daseins liegende, nur dem Glauben zugängliche Wahrheit, aus der sich höchste Kraft speist. 1931 in Tschistopol geboren und durch den tatarischen Großvater, einen Mullah, zunächst islamisch geprägt, wandte sich Gubaidulina früh dem russisch-orthodoxen Glauben zu. In Moskau studierte sie bei Schostakowitsch, der nach Bach und Webern ihr wesentlicher musikalischer Leuchtturm wurde. Lange Zeit in Konflikt mit der offiziellen künstlerischen Doktrin der UdSSR, konnte sie spätestens nach dem Fall des Eisernen Vorhangs (sie lebt seit 1992 in Deutsch-

land) ein großes Publikum in aller Welt erreichen – und ist übrigens in Hollywood das älteste Mitglied der „Oscar“-Academy. Eine Unbeugsame ist sie, nur dem eigenen Ausdruck auf der Spur, auch im Streichquartett Nr. 1 von 1971, das sich in einem einzigen Satz entfaltet.

Komplimente: Sie pflastern den Karriereweg des 1988 gegründeten Minguet Quartetts, das sich mit einem enorm breiten Repertoire als eine der vielseitigsten Kammermusikformationen auf den prominentesten Bühnen der Welt etabliert hat – „denn die Klang- und Ausdrucksfreude, mit der das Ensemble die Werke zur Sprache bringt, belebt noch das kleinste Detail“, hieß es einmal in der FAZ. Namenspatron ist Pablo Minguet, ein spanischer Philosoph des 18. Jahrhunderts, der sich in seinen Schriften darum bemühte, dem breiten Volk Zugang zu den schönen Künsten zu verschaffen: Das Minguet Quartett fühlt sich dieser Idee mehr denn je verpflichtet – zu erleben diesmal bei Musik von Beethoven und Gubaidulina.

## MINGUET QUARTETT

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Streichquartett G-Dur  
op. 18 Nr. 2

SOFIA GUBAIDULINA  
Streichquartett Nr. 1

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
Streichquartett cis-Moll op. 131



# KÖSTLICHE SAUERKIRSCHEN

Endlich einmal nichts tun? Was Komponisten wie Tschaikowsky und Brahms ausgerechnet in ihren Erholungszeiten geschaffen haben, damit begeistern der Geiger Leonidas Kavakos und die Wiener Symphoniker unter Myung-Whun Chung.

Endlich Urlaub! Während unsereins, gerade im Angesicht von allerlei Reisebeschränkungen, sich nach Tapetenwechsel und Faulenzen, Wintersport oder Badestrand sehnt, haben große Komponisten die Zeit abseits ihres Alltags justament und mit Freude zur Arbeit genützt: Beide Werke dieses musikalisch mitreißenden, eindrucksvollen Konzertabends mit den Wiener Symphonikern, dem aus Griechenland stammenden Geiger Leonidas Kavakos und dem südkoreanischen Dirigenten Myung-Whun Chung sind bei Ferienaufenthalten entstanden – aber dennoch unter ganz verschiedenen Umständen.

„In solchem Gemütszustand verliert das Schaffen gänzlich das Gepräge der Arbeit, es ist reinste Seligkeit. Während des Schreibens spürt man gar nicht, wie die Zeit vergeht“, schrieb ein offenbar unbeschwert glücklicher Piotr Iljitsch Tschaikowsky 1878 aus dem schweizerischen

Clarens, einem Vorort von Montreux am Genfer See, an seine Brieffreundin und Mäzenin Nadeschda von Meck, die ihm die Erholungsreise ermöglicht hatte. Tschaikowskys Bedarf nach Tapetenwechsel war freilich beängstigend dringend ge-

„Während des Schreibens spürt man gar nicht, wie die Zeit vergeht.“

— Piotr Iljitsch Tschaikowsky —

wesen: 1876 hatte den 36-jährigen eine gravierende Lebenskrise erfasst, die durch seine ihm innerliche Qualen bereitende Homosexualität ausgelöst und durch die darüber schwelenden Gerüchte in der

Gesellschaft noch verstärkt worden war. Er sah keinen anderen Ausweg als zu heiraten und setzte den Plan 1877 mit einer ehemaligen Studentin des Moskauer Konservatoriums in die Tat um. „Was folgte, war eine Reihe bizarrer, erschreckender Ereignisse, die Tschaikowsky so weit an den Rand des Abgrunds trieben, dass er sich in der eiskalten Moskwa eine fatale Lungenentzündung holen wollte“, formuliert der britische Tschaikowsky-Experte David Brown: „Obwohl die Wunden dieser traumatischen Zeit nach etlichen Jahren verheilt waren, hinterließen sie doch tiefe Narben, und weder der Mensch noch der Musiker Tschaikowsky war jemals wieder ganz der alte“. Nach drei Monaten Ehe war klar, dass nur eine sofortige Trennung helfen konnte, und der Kuraufenthalt in der Schweiz war für den psychisch schwer angeschlagenen Komponisten die willkommene Gelegenheit, Abstand zu gewinnen und möglichst wieder zur Ruhe



LEONIDAS KAVAKOS

zu kommen, soweit ihm das vergönnt war. Wie durch ein Wunder aber konnte sich Tschaikowsky innerhalb kürzester Zeit erlangen und auch wieder der Musik widmen, zumal er den Besuch des jungen Geigers Iossif Kotek sehr genoss, mit dem ihn, nach allem was bekannt ist, schon vor seinem fatalen Ehe-Irrtum eine Liebesbeziehung verbunden hatte. Gemeinsam spielten sie Edouard Lalos „Symphonie espagnole“, ein pittoreskes Werk für Violine und Orchester, und inspiriert von dessen „Frische, Leichtigkeit, eigenwilligen Rhythmen, wunderbaren und imponierend harmonisierten Melodien“, wie Tschaikowsky das Werk des französischen Kollegen beschrieb, fasste er den Plan zu einem Violinkonzert, dessen Niederschrift er in der unglaublich kurzen Zeit von drei Wochen im März 1878 bewältigen konnte, und auch die Instrumentation war schon im April abgeschlossen. Ohne Kotek freilich, musste Tschaikowsky eingestehen, „hätte ich es nie fertigbringen können“, ließ dieser doch auch sein geigerisches Fachwissen sofort in die entstehende Komposition einfließen. Gerne hätte Tschaikowsky das Konzert dem Freund auch gewidmet, doch fürchtete er, damit wieder die Gerüchteküche anzuhetzen. Da der ursprüngliche Mittelsatz im engsten Kreise nicht so gut ankam, wurde er gegen eine Canzonetta ausgetauscht, die Frau von Meck, der die Noten zugesendet worden waren, in

ihrem Dankesbrief „geradezu herrlich“ fand: „Wieviel Poesie und welche Sehnsucht in diesen Sons voilés, den geheimnisvollen Tönen!“ Vielleicht liegt darin eine Erinnerung an jenes überstandene Leid, das im restlichen Konzert mit keinem Ton mehr anklingt: Gespickt mit außerordentlichen technischen Schwierigkeiten im Solopart, dabei kantilenenreich, prunkvoll und im Finale nach Volksmusikmanier ausgelassen, hat es sich längst zu einem der beliebtesten romantischen Violinkonzerte entwickelt. „Ob nun Strawinsky, Sarasate, Tschaikowsky oder Paganini, vor keinen Herausforderungen müssen Kavakos' Finger zurückschrecken“, jubelte ein Kritiker über Leonidas Kavakos' CD „Virtuoso“: „Er steuert durch alle Noten mit Energie und Hingabe.“ Dass der griechische Geiger aber alles andere ist als ein bloßer Tonakrobat, sondern ein ernsthafter, sich selbst immer wieder in Frage stellender Musiker, hat er längst auch als Dirigent bewiesen – und mit der Tatsache, dass er in seinem Suchen nach der musikalischen Wahrheit jenseits einer möglichst glatten, schönen Oberfläche auch schon mit dem großen Gidon Kremer verglichen wurde.

„Ein paar Entr'actes liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt“, schrieb Johannes Brahms mit hinter sinniger Ironie 1885 seinem Freund, dem Dirigenten Hans von Bülow, aus der Sommerfrische in Müzzzuschlag. „Sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen werden hier nicht süß, die würdest Du nicht essen!“ Brahms war besorgt, ob Herbeheit und Strenge des Werks seiner Verbreitung nicht empfindlich im Wege stehen würde und ließ die Uraufführung lieber in Meiningen als in Wien über die Bühne gehen. Wirklich reagierten sogar enge Vertraute wie Eduard Hanslick und Max Kalbeck zunächst mit Unverständnis. Dass die Symphonie ein letztes Mal – zumindest in Brahms' Schaffen – zusammenhält, liegt daran, dass er eben seine beiden schon erwähnten, wichtigsten Kompositionsprinzipien in außerordentlich zwingender Weise miteinander

vereint: die entwickelnde Variation und das kreative Zurückklauschen in die Vergangenheit – verkörpert vor allem durch die monumentale Passacaglia, die das Finale bildet, bestehend aus Thema und 30 Variationen nebst Coda. Das Thema geht zurück auf den Schlusschor von Bachs früherer Kantate „Nach dir, o Herr, verlangt mich“ BWV 150, wobei Brahms sich das Modell von anno dazumal allerdings mit rhythmischen Änderungen und charakteristischen chromatischen Zusätzen ganz nach seinen Ideen zurichtet. Die barocke Form ständiger, bei Brahms aber logisch fortschreitender, sich auftürmender Variationen über dieses Choralthema wächst sich aus zu einer Art „Super-Symphonie“, die Charakteristika des Sonatenhauptsatzes und der mehrsätzigen symphonischen Anlage in sich aufsaugt.

Hans von Bülow, der Dirigent der Uraufführung, war binnen Kurzem begeistert: „Eben aus der Probe zurück. Nr. IV riesig, ganz eigenartig, ganz neu, eherne Individualität. Athmet beispiellose Energie von a bis z.“ Und der junge Richard Strauss, zu diesem Zeitpunkt Zweiter Kapellmeister in Meiningen, erkannte: „Seine neue Symphonie ist nun allerdings ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung, Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminenten Schwung und Kraft, neu und originell.“ Dem Urlaub sei Dank!

WIENER SYMPHONIKER

LEONIDAS KAVAKOS  
VIOLINE

MYUNG-WHUN CHUNG  
DIRIGENT

PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKY  
Konzert für Violine und Orchester  
D-Dur op. 35

JOHANNES BRAHMS  
Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

**Impressum:** Meister&Kammerkonzerte, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck; E-Mail: meisterkammer@altemusik.at; Tel.: +43 512 571032; Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Markus Lutz, Mag. Eva-Maria Sens; Redaktion, Texte: Mag. Walter Weidringer, Mag. Christian Moritz-Bauer (S. 12); © Fotos: Josef Fischnaller (S. 1, 2, 5), Jean-Baptiste Millot (S. 2, 4), Irène Zandel (S. 2), Frank Rossbach (S. 2, 9), Peter Rigaud (S. 2), Julia Wesely (S. 7), Stefan Olah (S. 10), Marco Borggreve (S. 11), Joseph Haydn: Streichquartette Opus 20/G. Henle Verlag München Studienedition Seite 34 & 51 (S. 12); trotz Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden, wir gelten aber gerne etwaige Ansprüche marktüblich ab; Konzeption & Design: Citygrafic Designoffice, citygrafic.at, Innsbruck; Druck: Alpina Druck GmbH, Innsbruck; Diese Ausgabe wurde klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2109-1002; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten. Offenlegung gemäß §25, Mediengesetz: Die Broschüre gibt Auskunft über die Veranstaltungen der Meister&Kammerkonzerte, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH.



# SCHLUSSAKKORD



„Die Fuge ist die große Verführerin des Streichquartetts. Sie garantiert allen Instrumenten einen gleichberechtigten Anteil an der thematischen Auseinandersetzung und bietet der ersten Violine eine Einladung, von ihrem Solopodest

„SIC FUGIT AMICUS AMICUM“  
Die Fuge aus Haydns op. 20 Nr. 2

zu steigen. Auf lange Sicht schadet sie jedoch dem Quartettgefüge: sie erschwert den Instrumenten eine phantasievolle Mitgestaltung des Ensembles, da sie alle in etwa den gleichen Anteil an den Haupt- und Nebenthemen haben. Das Streichquartett zelebriert die Vielfalt seiner Bestandteile; die Fuge, wenn sie rigoros praktiziert wird, tötet diese ab.“ So William Drabkin vor gut zwanzig Jahren über die Vorzüge wie auch die Gefahren der Fuge bei der Komposition von Streichquartetten.

Einer der vor den Letzteren keinerlei Furcht hatte, sondern vielmehr eine Erfindungsgabe, die ihresgleichen suchte an den Tag legte, war Joseph Haydn, der im Alter von vierzig Jahren, also 1772, mit Opus 20 seinen bereits dritten Zyklus mit „Divertimenti a quattro“ vorlegte.

Von der Kunst des Kontrapunkts aus betrachtet, stehen die Fugen, die die Nummern 2, 5 und 6 dieses Zyklus beschließen scheinbar wie für sich: Von einer inneren Verbindung aus gelehrtem und galantem Stil, wie diese etwa später in Mozarts KV 387, dem ersten der dem väterlichen Freunde gewidmeten „Haydn-Quartette“ herausgehört

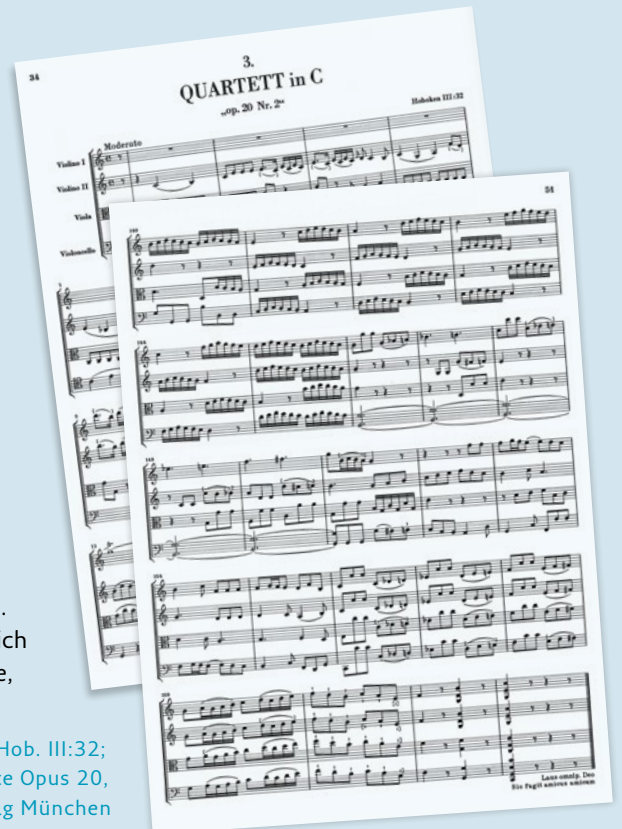
werden kann, herrscht noch keine Spur. Vielmehr treten hier das Alte und das Neue in einen nur losen Kontakt miteinander.

Wenn das Allegro-Finale des C-Dur-Quartetts mit seiner „Fuga a 4tro soggetti“ dennoch

den Eindruck der bis dato modernsten unter Haydns Quartettfugen erweckt, so liegt dies vielmehr an anderen, „oberflächlichen“ Merkmalen: dem chromatischen Schleifer in der allerersten Geste des Hauptthemas, den flotten Rhythmen ihres lebhaften 6/8-Tempos, dem Vorherrschen von episodischem Material, dem vorübergehenden Ausweichen in verschiedene Molltonarten sowie einem scheinbaren Versehen seitens des Komponisten:

Gegen Ende des Satzes kommt es, da der Letztere zuvor versäumte, das Hauptthema zu rekapitulieren, zu zwei aufeinander folgenden falschen Einsätzen, die einen Moment lang wie die Ankündigung auf eine unmittelbar anschließende, vollständige Rückkehr des selbigen klingen. Aber die Harmonie schraubt sich nach oben, das sie begleitende,

rhythmische Motiv gerät wie außer Kontrolle. Erst die Rückkehr zum anfänglichen C-Dur bringt das vollständige Hauptthema wieder auf den Plan. Nach der vormaligen Verwirrung wird dieses – hier nun mit all seinen Subjekten und Kontrastsubjekten vertreten – zum willkommenen Ereignis, mit einer rauschenden Passage im Unisono und weit aufgefächertem Schlussakkord gebührend gefeiert. Der in Latein verfasste unter die abschließende, gestisch erfüllte Generalpause gesetzte Schlussvermerk des Komponisten: Lob dem allmächtigen Gott. So flieht ein Freund vor dem Freund.



3. Quartett in C „op. 20 Nr. 2“ Hob. III:32;  
Joseph Haydn: Streichquartette Opus 20,  
Studienedition © G. Henle Verlag München