

MEISTER&KAMMERKONZERTE INNSBRUCK 

MO 22. NOV 2021



MINETTI QUARTETT

2. KAMMERKONZERT / BEGINN: 20.00 UHR
HAUS DER MUSIK INNSBRUCK, GROSSER SAAL

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Streichquartett op. 20 Nr. 2 Hob. III:32 (1772)

- I Moderato
- II Capriccio. Adagio
- III Menuet. Allegretto - Trio
- IV Fuga a 4tro soggetti. Allegro sempre sotto voce

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

Streichquartett Nr. 4 D-Dur op. 83 (1949)

- I Allegretto
- II Andantino
- III Allegretto -
- IV Allegretto

- PAUSE -

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Streichquartett a-Moll op. 29 D 804

„Rosamunde“ (1824)

- I Allegro man non troppo
- II Andante
- III Menuetto. Allegretto - Trio
- IV Allegro moderato

Einführungsgespräch:
19.00 Uhr im Großen Saal



MINETTI QUARTETT

MARIA EHMER

VIOLINE

ANNA KNOPP

VIOLINE

MILAN MILOJICIC

VIOLA

LEONHARD ROCZEK

VIOLONCELLO



**INNS'
BRUCK**

GLÜCK MIT FUGE

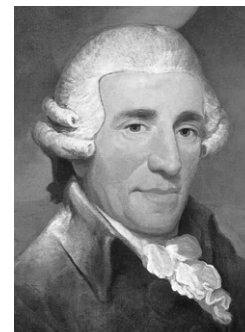
„In dem Camer Styl hab ich ausser denen Berlinern fast allen Nationen zu gefallen d[as] glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen zuschriften: mich wundert nur, d[ass] die sonst so vernünftige Herrn Berliner in ihrer Critic über meine stücke kein Medium Haben, da sie mich in Jener Wochenschrift bis an die sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weis es wohl; weil sie ein und andere meiner stücke zu produciren nicht in stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die mühe geben, und andere Ursachen mehr, welche ich mit der Hülff gottes zu seiner zeit beantworten werde [...].“

Dénes Bartha (Hg.): Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Kassel: Bärenreiter 1965, S. 77f.

Viel ist darüber spekuliert worden, worin wohl der Grund bestand, dass **Joseph Haydn** nur etwa ein Jahr nach Beendigung seiner noch als „Divertimenti“ bezeichneten sechs Streichquartette von 1771 sich abermals dieser Gattung widmete. Das verzögerte Erscheinen der ersten Druckausgabe – nicht etwa diejenige von Hummel in Amsterdam mit einer figurativen Sonne auf der Titelseite (infolge die Quartette von 1772 ihren Beinamen erhalten sollten), vielmehr die ihr noch vorausgehende, bei La Chevardière in Paris als op. 20 erschienene, ist hier gemeint – könnte auf einen möglichen externen Auftraggeber hindeuten. Haydns eingangs zitierte, spätere Verteidigung gegen die Beschuldigungen eines gewissen Johann Christoph Stockhausen (Pädagoge, Theologe und u. a. in Berlin publizierender Theoretiker der „schönen Wissenschaften“), dass seine Quartettkompositionen „meistentheils eine große Ungewissheit des Contrapunkts“ anzeigen würden, bringt

uns der Wahrheit wohl näher. Ihr zufolge wären in den „Sonnenquartetten“, vor allem in den davon zuerst komponierten Nrn. 5, 6 und 2, die in ansteigender Folge über Schlussfugen mit zwei, drei bzw. vier Themen verfügen, gewissermaßen „praktische Antworten“ zu erkennen.

Die neuesten Quartette des esterházyschen Kapellmeisters verschaffen sich aber nicht nur aufgrund ihrer Kontrapunktierung Gehör. Allein wie mit ihrem musikalischen Material verfahren wird, fördert allerhand bisher Unerhörtes zutage. Nehmen wir als Beispiel den **ersten Satz** des hier stellvertretend erklingenden in C-Dur: Man hört eine Melodie und eine zweistimmige Begleitung. Doch diese Melodie „verbalisiert“ das Violoncello, während sich die 2. Violine und die Viola beide unterhalb der tiefsten Stimme des Streichquartetts bewegen. Es ist eine verkehrte Welt, der sich die 1. Violine erst nach sechs Takten hinzugesellt. Das Cello wird zum Schweigen gebracht und wenige Takte und einige protestierende Arpeggien später an seinen rechtmäßigen Platz in der Quartettharmonik zurückgeführt. Solcherart wird das Kräftespiel eines Satzes abgesteckt, in dem es nicht nur um Noten und deren Manipulationen geht, sondern um die Charaktere eines musikalischen Dramas, worin die Aneignung der melodieführenden Rolle zu einem Thema wird, mit dem sich das „Moderato“ noch im weiteren Verlauf befasst. Ähnliches geschieht in dem sich anschließenden **Adagio**, in dem das traurige in c-Moll geführte Selbstgespräch des Cellos eine der zentralen Ideen darstellt – ein „**Capriccio**“, das zwischen explosivem Rezitativ und ungetrübter Liedhaftigkeit changiert, zwischen aristokratischer Zurückhaltung und rhetorischem Überschwang.



Christian Moritz-Bauer

BURLESKE SEUFZER

Dmitri Schostakowitsch hörte sein **viertes Streichquartett** zum ersten Mal an seinem 44. Geburtstag in einer privaten Aufführung durch das Beethoven-Quartett. An eine öffentliche Aufführung einer Musik, die auf jüdischen Volksmusikmelodien und Tanzthemen aufbaute, war im Jahr 1950 nicht zu denken. Zum einen herrschte in der Sowjetunion ein staatlich gelenkter Antisemitismus, zum anderen sahen sich große Künstler wie die Dichterin Anna Achmatowa, der Regisseur Sergej Eisenstein, die Komponisten Schostakowitsch, Prokofjew und Khatschaturjan in der unmittelbaren Nachkriegszeit harscher Kritik und auch Attacken durch die Kulturideologen des Sozialistischen Realismus ausgesetzt. Erst vier Jahre nach der „hausmusikalischen“ Uraufführung des D-Dur-Quartetts konnte – wenige Monate nach dem Tode Stalins – die öffentliche Uraufführung im Dezember 1953 in Moskau stattfinden. Die Identifikation mit den schwermütigen, traurigen, manchmal auch fatalistischen Melodien und Rhythmen jüdischer Volksmusik ist Schostakowitsch deutlich anzumerken. Die Seufzer, das Intervall der übermäßigen Sekunde, die orientalischen Wendungen in der Melodik, die burleske Rhythmik – das war auch seine musikalische Sprache.



Im **Finalsatz** des vierten Streichquartetts, der mit einem Bratschensolo unmittelbar aus dem dritten Satz hervorgeht, gelangt ein sprunghaftes Tanzthema zunehmend in Bedrängnis und in dramatische Situationen. Aus Unbeschwertheit wandelt sich die Stimmung in Bedrohlichkeit. Leid und Trauer dringen aus den sich dicht aneinanderdrängenden Akkorden und Themengestalten. Dann

zieht sich die Musik allmählich zurück und wird von einem melancholischen Schimmer überzogen. Die Bratsche stimmt ihren Monolog noch einmal an, die Violine schwebt in ätherische Lagen, begleitet von verloren wirkenden Pizzicati. Eine choralartige Passage aus dem langsamen zweiten Satz klingt an, ehe das Streichquartett in seiner Grundtonart verlöscht.

Begonnen hat alles mit einer Art Präludium, in dem über einen sich durchziehenden Grundton D verschiedene Tonfiguren auf verschlungenen Wegen dahineilen. Alle vier Satzangaben schrieb Schostakowitsch in Verkleinerungsform: dreimal Allegretto und einmal – im langsamen **zweiten Satz** – Andantino. In ihm treten zunächst die Violine und später das Violoncello solistisch hervor. Die gesangliche Melodik erinnert an den Arientonfall von Bach-Kantaten, trägt aber auch Züge von russischen Volksliedern.

Auf den leise verklingenden Satz getraut sich das folgende **Scherzo** nur gedämpfte Töne anzustimmen. Behänd hüpft das Cello. Aus der Ferne kommen Fanfaren näher. Aber nichts nimmt wirklich konkrete Züge und dynamisch stärkere Ausmaße an. Schostakowitsch entwarf eine flüchtige Scherzo-Vision. Umso nachhaltiger wirkt schließlich das Finale, das den gewichtigsten Teil des Werkes bildet.

Die Form des Streichquartetts prägte sich Schostakowitsch schon in Kinder- und frühen Jugendentagen ein, als er durch die elterliche Hausmusik das klassische und romantische Repertoire ausschnittsweise kennen lernte. „Sie spielten die Quartette ... von Mozart, Haydn, Beethoven, Borodin und Tschaikowski. Um ihr Spiel besser hören zu können, saß ich stundenlang im Korridor“, schilderte der Komponist später. Im Vergleich zur symphonischen Produktion dauerte es allerdings relativ lange, bis er sich als Komponist an die traditionsreiche Gattung wagte, dann allerdings – nach dem ersten Streichquartett des 32jährigen – entstand ein beeindruckendes Kontinuum von insgesamt 15 Werken.

Rainer Lepuschitz

ZURÜCK ZUR NATUR

Franz Schubert wandte sich nach einer längeren „Quartett-Pause“ 1824 dieser kammermusikalischen Gattung wieder zu. Er wollte sich, so schrieb er an den befreundeten Maler Leopold Kupelwieser, „auf diese Art den Weg zur großen Symphonie bahnen“, als er Anfang des Jahres 1824 fast zeitgleich an den beiden Streichquartetten in a-Moll („Rosamunde“) und d-Moll („Der Tod und das Mädchen“), darüber hinaus auch noch am Oktett für Streicher und Bläser in F-Dur arbeitete. (Man muss sich den Zeitpunkt dieser Aussage vergegenwärtigen, denn es ist schon beinahe zwei Jahre her, dass Schubert mit den zwei Sätzen eines später unter dem Titel „Die Unvollendete“ berühmt gewordenen Werkes bereits wahrhaft „große“ Symphonik schuf. Aber in der ihm eigenen Unsicherheit und gleichzeitig in seinem Bestreben, würdige Beiträge zum großen klassischen Formenkanon in der Nachfolge Haydns, Mozarts und Beethovens zu schaffen, schien sich Schubert permanent in einer Art Entwicklungsstadium zu befinden, in dem er sich im vertrauten Terrain der Kammermusik auf „Großes“ vorbereiten wollte – und dabei „Großes“ in kleineren Instrumentalbesetzungen zustande brachte.)

Schuberts Wahl des „Rosamunde“-Themas für sein neues Streichquartett lässt sich durchaus programmatisch verstehen, griff er doch ein Bild aus einem Theaterstück auf: das Thema seiner Zwischenmusik nach dem dritten Akt zu Helmina von Chézys Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Zypern“, das mit seiner Musik im Theater an der Wien uraufgeführt wurde. Schuberts Entre-Act bereitete jene Szene im Schauspiel vor, in der Rosamunde an den Ort ihrer Kindheit zurückkehrt, um allen Machtansprüchen zu entsagen und in einfachen Verhältnissen unterm Landvolk zu leben. Es geht also auch im Streichquartett um das romantische Motto „Zurück zur Natur“ und um ein Seh-

suchtsbild, in der Idylle Abstand vor den Turbulenzen des Lebens zu finden. Damit diese Thematik noch unterstrichen wird, verwendete Schubert im Menuett des Quartetts noch eine andere, von ihm komponierte Melodie, die des Liedes „Schöne Welt, wo bist Du?“, aus dem er im Trio des Menuetts zudem noch die Melodie der Zeile „Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur“ hervorhob.

Das „Rosamunde“-Quartett ist also einerseits ein Naturbild, andererseits ein in Kammermusik gegossenes Porträt einer idealisierten Frauenfigur. Nicht zufällig wählte Schubert die Grundtonart a-Moll, der in Tonartenlehren eine weibliche, weiche Charakteristik zugeordnet wird. Das gesamte Werk verbleibt in einer lyrischen Stimmung, zärtlich im Umgang mit den Themen. Wenn sich die Musik in größere Erregung steigert, dann nicht durch Dynamik oder Pathos, sondern durch eine ausdrucksstärkere Gestaltung der Melodik. Alle Themen stehen dabei in Verwandtschaft zum „Rosamunde“-Thema des zweiten Satzes. Besonders deutlich macht Schubert diesen Zusammenhang mit dem Hauptthema des **ersten Satzes**, das auch, wie Rosamundes Thema, von der fallenden kleinen Terz ausgeht. Am Beginn des Quartetts singt die 1. Violine eine wehmütig-innige Weise über wiegenden Bewegungen der 2. Violine und leisen Akkorden der Viola und des Violoncellos, die abwechselnd lange Noten und einen leisen Schauer aus Sechzehntel-Noten enthalten. Nach einer Aufhellung nach Dur bringen zunächst Bratsche und Cello eine markante Trillerfigur ins Spiel, die genau wie der Hauptthemenkopf aus den Tönen eines Moll-Dreiklangs gebildet ist. Einen Triller enthält auch das Seitenthema, das, mit der Vortragsbezeichnung „dolce“ versehen, zur lyrischen Welt des Hauptthemas gehört. Das „Rosamunde“-Thema



im **zweiten Satz** variiert Schubert, indem er es in mehrere verschiedene Stimmungsbilder versetzt. Dabei tastet sich das Motiv einmal vorsichtig und suchend weiter, ein anderes Mal wallt es heftig auf. Schließlich verliert es sich in allmählich auslaufenden Begleitfiguren. Das **Menuett** bringt nicht etwa tänzerische Bewegung ins Spiel, vielmehr steigt es aus dunklem Violoncello-Grund zu einer liebevollen Melodie auf. Im zweiten Menuett-Teil kreist die Musik ziellos um sich selbst. Eine freundliche Atmosphäre vermittelt das Trio. Statt dem Menuett nimmt erst das Hauptthema des Finales tänzerische Züge an, allerdings nicht höfische, sondern volkstümliche. Imitationen ziehen das Thema zwischendurch in eine ernsthafte kontrapunktische Verarbeitung, aus der ein leises und meist in dunklem Moll galoppierendes Zwischenthema wieder herausführt. Dann beschleunigt die 1. Violine mit zahlreichen Läufen und Punktieren die Bewegung, was zu einer beinahe krisenhaften Situation führt, wenn beide Violinen und die Viola mehrmals eine kahle, punktierte Figur im Raum stehen lassen. Dieselbe rhythmische Figur, nunmehr aber in gemäßigter Form, eingebunden in einen thematischen Zusammenhang, dominiert dann bis zum Satz- und Werkende das Geschehen. Bezeichnend für die lyrische Grundstimmung des gesamten Werkes ist die Entspannung der Dynamik noch in den letzten Takten. Die Musik scheint sich im Nichts aufzulösen. Zwei Forte-Akkorde markieren letztlich aber doch ein deutliches Ende.

Rainer Lepuschitz

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: Mag. Christian Moritz-Bauer, Maria Scheunpflug, MA; Texte: Mag. Christian Moritz-Bauer, Rainer Lepuschitz; © Fotos: Julia Wesely (S. 1), Deutsche Fotothek/Roger & Renate Rössing (S. 6), Irène Zandel (S. 11); 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 auf PEFC-zertifiziertem Papier und klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2110-1005; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten.



Der Name **Minetti Quartett** bezieht sich auf ein Schauspiel des Schriftstellers Thomas Bernhard, der in Ohlsdorf im Salzkammergut lebte, wo auch die beiden Geigerinnen des Ensembles aufwuchsen. Seit der Gründung des Quartetts vor 18 Jahren ist es jedoch in Wien beheimatet. Seit über 10 Jahren konzertieren die Musiker*innen in den renommiertesten Konzertsälen Europas, wie zum Beispiel in Wien, Berlin, Köln, Amsterdam, Barcelona, Stockholm, Brüssel, London und auch in Übersee. Im Wiener MuTh gestaltet das Quartett seit drei Jahren einen eigenen Konzert-Zyklus. Kammermusikpartner sind u. a. Fazil Say, Till Fellner, Jörg Widmann, Paul Meyer, Sharon Kam, Solisten der Wiener und Berliner Philharmoniker oder das Mandelring Quartett. Die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen, vor allem österreichischen Komponisten, gewinnt in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung. Viele Werke werden dem Ensemble gewidmet und von ihnen uraufgeführt.

Das Minetti Quartett ist Gewinner zahlreicher internationaler Wettbewerbe (Schubert-Wettbewerb, Haydn-Wettbewerb) und erhielt den österreichischen „Großer Gradus ad Parnassum-Preis“. Bei Hänssler Classic erschienen seit 2009 CD-Einspielungen mit Quartetten von Haydn, Mendelssohn, Beethoven und Schubert, bei Avimusic Klarinettenquintette mit Matthias Schorn.



VORSCHAU

**3. KAMMERKONZERT, DO 2. DEZEMBER 2021, 20.00 UHR
HAUS DER MUSIK INNSBRUCK, GROSSER SAAL**

MINGUET QUARTETT

Ludwig van Beethoven, Sofia Gubaidulina

**2. MEISTERKONZERT, DI 21. DEZEMBER 2021, 20.00 UHR
CONGRESS INNSBRUCK, SAAL TIROL**

WIENER SYMPHONIKER · LEONIDAS

KAVAKOS VIOLINE · **ADAM FISCHER** DIRIGENT

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, Johannes Brahms

**3. MEISTERKONZERT, SO 23. JÄNNER 2022, 20.00 UHR
CONGRESS INNSBRUCK, SAAL TIROL**

KAMMERORCHESTER BASEL · IL GIARDINO

ARMONICO · GIOVANNI ANTONINI DIRIGENT

Joseph Haydn, Gioachino Rossini

SICHERHEITSHINWEIS

Bitte tragen Sie **während des gesamten
Konzertbesuches eine FFP2-Maske.**

Der rücksichtsvolle Umgang miteinander
ermöglicht uns allen ein schönes Konzerterlebnis.



Weitere Infos zu den Konzerten finden Sie unter:
www.meisterkammerkonzerte.at

