

MEISTERKAMMER
KONZERTE
INNSBRUCK 22|23



5. MEISTERKONZERT

CHRISTIAN TETZLAFF
MÜNCHENER
KAMMERORCHESTER
08. FEBRUAR 2023

PROGRAMM

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Adagio und Fuge für Streicher c-Moll KV 546 (1788)

- I Adagio –
- II Fuga. Allegro

FRANK MARTIN (1890–1974)

Polyptyque für Violine

und 2 kleine Streichorchester (1973)

- I Image des Rameaux. Allegro non troppo ma agitato
- II Image de la Chambre haute. Andante tranquillo
- III Image de Juda. Allegro
- IV Image de Géthsémané. Molto lento
- V Image de Jugement. Largamente – Allegro subito
- VI Image de la Glorification. Andante – Allegro moderato

– Pause –

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

Verklärte Nacht op. 4

Fassung für Streichorchester (1917, revidiert 1943)

Grave – Poco più mosso – Animato –
Molto rallentando – Poco adagio –
Poco allegro – Grave – Adagio –
Meno mosso – Più mosso, moderato –
Poco più mosso – Poco adagio –
Adagio (molto tranquillo) – Largo – Adagio

5. MEISTERKONZERT

**MÜNCHENER
KAMMERORCHESTER**

CHRISTIAN TETZLAFF

Violine & Musikalische Leitung

MI 08. FEBRUAR 2023 · 19.30 Uhr

Congress Innsbruck, Saal Tirol

Einführungsgespräch: 18.45 Uhr im Kristall Foyer

Wir danken unseren Subventionsgeber*innen.



**INNS'
BRUCK**

IN BACH'S MANIER

Die Werke Johann Sebastians Bachs spielten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Musikleben keine wichtige Rolle, dafür waren sie in den Ohren vieler Musikfreunde zu verzopft und unmodern. In den Kreisen der Kenner und Spezialisten lebte seine Musik hingegen fort, ganz besonders seine Klavier- und Orgelmusik.

Besonders schön lässt sich dies am Beispiel jenes Werkes zeigen, auf dem vor allem der Ruhm des Komponisten in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tod beruhte, dem „Wohltemperierten Klavier“. Diese Sammlung von Präludien und Fugen für ein Tasteninstrument, das – so der Bach-Schüler Johann Nikolaus Forkel – solcherart gestimmt sein sollte, dass darauf „alle Tonarten schön und gefällig kl[i]ngen“, hatte im Wien der 1780er-Jahre einen prominenten Anhänger: **Wolfgang Amadeus Mozart**. Er lernte sie über Baron Gottfried van Swieten kennen, den Präfekten der Hofbibliothek (der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek). Swieten war von 1770 bis 1777 kaiserlicher Gesandter am preußischen Hof in Berlin, wo er mit der Musik Bachs und Händels in Berührung kam. Die Liebe zur älteren Musik brachte er – nebst einer Sammlung alter Handschriften und Drucke – anschließend mit nach Wien und scharte dort auch regelmäßig eine kleine Gesellschaft von Gleichgesinnten um sich, unter ihnen Mozart.

Lehrreiche Matineen

Am 10. April 1782 schreibt dieser an seinen Vater: „ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen.“ Zu den musikalischen Matineen in Swietens Dienstwohnung steuerte Mozart bald auch eigene Arbeiten bei, darunter die auf den 29. Dezember 1783 datierte „Fuga à due cembali“ KV 426, deren prägnantem Thema eine gewisse Ähnlichkeit mit dem (angeblich auf Friedrich II. von Preußen) zurück-

gehenden „Thema Regium“ aus Bachs „Musikalischem Opfer“ BWV 1079 nachgesagt wird. Tatsächlich hat es mit diesem nicht nur die Tonart gemein, auch die äußeren Umrisse – Sextaufschwung zu Beginn, dann stufenweises Absinken zum Ausgangston – sind vergleichbar. Mozart führt sein Thema außerordentlich streng durch, kaum ein Takt vergeht, in dem der markante Kopf desselbigen samt seiner Fortsetzung nicht erklingen. Dazu bedient er sich anspruchsvoller kontrapunktischer Techniken, wie etwa „Engführung“ und „Umkehrung“, als wolle er seine Beherrschung der Fugenkomposition unter Beweis stellen.



Vorspiel mit Pathos

Dass Mozart sich die Fuge KV 426 nicht ohne eine Einleitung dachte, zeigt eine im Sommer 1788 verfasste Eigenbearbeitung für Streicher, bei der er ihr ein Vorspiel im Tempo Adagio voranstellte. Es ist Mozarts einziges Arrangement eines eigenen Klavierwerks für größeres Ensemble. Ins Köchelverzeichnis fand es als selbständige Komposition (**„Adagio und Fuge in c“**) schließlich unter der Nummer 546 Eingang. Das in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis auf den 26. Juni datierte Adagio bildet darin ein würdiges Gegengewicht zur monumentalen Fuge. Sein unverhohlenen Pathos spiegelt sich im vorherrschenden punktierten Rhythmus wider, der als Anspielung auf den majestätischen Stil der Französischen Ouvertüre des Barockzeitalters verstanden werden kann. Ausgehend vom Wiener Erstdruck des Jahres 1788, in dem als Besetzung „2 Violini, Viola, é Violoncello“ angegeben sind, galt KV 546 lange Zeit als ein Werk für (solistisch besetztes) Streichquartett. Die Stimme für das tiefe Streichinstrument wird jedoch wenige Takte vor Ende der Fuge in „Violoncelli“ und „Contra Bassi“ geteilt. Mozart ging also nicht nur von der Mitwirkung des Kontrabasses aus. Der Plural beider Instrumentenangaben deutet auch an, dass ihm eine chorische Besetzung, also die Ausführung durch ein Streichorchester, vorschwebte.

PASSIONSMUSIK IN BILDERN

Die gewichtige Bedeutung des Religiösen spiegelt sich an zahlreichen Stellen im Werkkatalog des 1974 verstorbenen Schweizer Komponisten **Frank Martin** wider. Eine der letzten Positionen wird dabei von dem ein Jahr zuvor entstandenen „**Polyptyque für Violine und zwei kleine Streichorchester**“ eingenommen. Von einer Serie von Tafelbildern des Duccio di Buoninsegna, einem Maler der italienischen Frührenaissance, inspiriert, löst es sich von der traditionellen Konzertform, indem es die Solistin als „Erste unter Gleichen“ auftreten lässt:

„Als Yehudi Menuhin und Edmond de Stoutz mich baten für sie ein Konzert für Violine und Streichorchester zu schreiben war ich sofort der Überzeugung, dass – nach all den Meisterwerken, die uns Johann Sebastian Bach auf diesem Gebiet hinterlassen hat – ich ihren Wunsch kaum würde erfüllen können. So hielt ich es für angebracht, stattdessen eine Suite aus relativ kurzen Stücken zu schreiben, eine Folge von Bildern zu einem Thema, von dem ich zuvor noch nicht allzu viel wusste. Als ich in Siena ein Polyptychon von Duccio sah, eine Reihe kleiner Bilder auf hölzernen Tafeln, die die Stationen der Passion Jesu Christi darstellen, kam mir die Idee, etwas Ähnliches auf musikalische Weise zum Ausdruck zu bringen. Musik ist aber nicht gleichzusetzen mit bildnerischer Kunst,

so dass eine getreue Wiedergabe der Szenen, wie ich sie studieren konnte, für mich nicht in Frage kam. So begann ich also damit, diejenigen Bilder, die ich heraufzubeschwören gedachte, mir – so lebendig wie nur möglich – im Geiste vorstellen, worauf ich versuchte ich, die Gefühle, welche sie in mir weckten, in Musik umzusetzen.

Im ‚Image des Rameaux‘ (Bild der Palmenzweige) stellte ich mir eine

lärmende Menschenmenge vor, die dem Einzug des Herrn in Jerusalem entgegensteilt, ihn umringt und bejubelt. Ich spürte auch die Gegenwart Christi, deren höheres Bewusstsein sich über diesen Tumult erhebt und weiß, wie vergänglich der Ruhm des Augenblicks ist. Den Ausdruck jenes Gefühls vertraute ich der Solovioline an. Im darauffolgenden ‚Image de la Chambre haute‘ (Bild des oberen Zimmers) versuchte ich jene Szene darzustellen, in der Jesus beim ‚Letzten Abendmahl‘ Abschied von seinen Jüngern nimmt, die besorgten Fragen, die diese an ihn richteten sowie Worte des Trostes, die er ihnen darauf spendete.

Das ‚Image de Juda‘ (Judas) zeigt das Bild eines angstgefüllten, gequälten Menschen. Vor allem ist es aber das Bild einer Seele, die schließlich der Verzweiflung anheimfällt, während das ‚Image de Géthsémani‘ (Bild vom Garten Getsemani), die Angst vor der Einsamkeit, das inbrünstige Gebet ‚Vater, wenn du willst, so nimm diesen Kelch von mir‘ und schließlich die völlige Hingabe (‚Dein Wille geschehe‘) in Töne setzt. Das ‚Image du Jugement‘ (Bild des Gerichts) erzählt schließlich von der Grausamkeit einer von allen Hemmungen befreiten tobenden Masse, ihrer sadistischen Freude an der Betrachtung menschlichen Leidens und schließlich vom Weg des Kreuzes. Als ich bei diesem Punkt angelangt war, ereilte mich das Gefühl, dass es darauf kein anderes Ende, keine Antwort als die des ‚Image de la Glorification‘, des Bildes der Verherrlichung Christi folgen konnte.

Das ist es, was ich dachte und fühlte, als ich das ‚Polyptyque‘ schrieb. Ob es mir gelungen ist, diese ganz persönlichen Empfindungen in Musik zu übersetzen, ist eine andere Frage: Vielleicht wird die Musik dazu beitragen können, manch einem/r Zuhörenden die Stationen der Passion Jesu Christi aufs Neue vergegenwärtigen, anderen wird sie nichts weiter bedeuten, als eine Folge interessanter, mehr oder weniger gelungener Stücke. Die Tatsache, dass ich mich bei dessen Ausführung auf die Persönlichkeit Yehudi Menuhins verlassen konnte, bestärkte mich in meiner Aufgabe jedenfalls sehr. So übertrug ich ihm in größter Zuversicht den Solopart sowie Edmond de Stoutz und seinem ausgezeichneten Zürcher Kammerorchester die Rolle der beiden kleinen Streichorchester.“

Frank Martin



DER KLANG VON ALLEM

Die Schule von den zwölf gleichwertig aufeinander bezogenen Tönen lag noch fast zwei Jahrzehnte in einer ungreifbar scheinenden Zukunft, als **Arnold Schönberg** Ende des 19. Jahrhunderts seine ersten ernsthaften kompositorischen Schritte unternahm. Die Frage, welcher Richtung er folgen sollte, jener von Brahms oder jener von Wagner, beantwortete Schönberg auf seine Weise: Brahms UND Wagner. Er konnte der „Tristan'schen“ harmonischen Auflösungsstendenz ebenso viel Zukunftsträchtiges abgewinnen wie der

Brahms'schen Technik der Entfaltung aller musikalischen Vorgänge aus einer Keimzelle und der so genannten entwickelnden Variation. So führte Schönberg das Wagner'sche „Leitmotiv“ in variabler Entwicklung weiter. Einen besonderen Stellenwert erhält der Klang als solcher, der erstmals eine eigenständige gestalterische und ausdrucksmäßige Funktion erfüllt. Nicht das Motiv, nicht die Melodie, nicht der Akkord bestimmen das musikalische

Geschehen, sondern der Klang von allem. Dies hat vornehmlich mit der Grundlage und der Idee der Komposition zu tun, denn Schönberg übertrug faktisch eine Wortdichtung in eine Tondichtung und verwandelte die literarischen Stimmungsbilder in Klangbilder, in denen das „Weltall schimmert“, ein „Glanz um alles her ist“ und „eine eig'ne Wärme flimmert“.

„... durch hohe, helle Nacht“

Schönberg hatte sich mit der Wortkunst des aus der preußischen Provinz Brandenburg stammenden Poeten Richard Dehmel bereits in mehreren seiner Lieder op. 2 und op. 3 auseinandergesetzt. Aber ein Gedicht, aus dessen Sammlung „Weib und Welt“, zur Vorlage einer rein instrumentalen Umsetzung zu machen, bedeutete einen geradezu riesen-

haften Schritt auf musikalisches Neuland. Die Dichtung mit dem Namen **„Verklärte Nacht“**, löste in ihren einzelnen Strophen die Entwicklung der musikalischen Gestalten aus. Worauf der Komponist eine den Worten entsprechende Musik erfand. Die zunächst immer deutlich absinkenden musikalischen Motive spiegeln die Stimmung einer von seelischem Schmerz erfüllten Frau wider, die ihrem Mann gesteht, dass Sie – wenngleich ungewollt – das Kind eines Anderen trägt. Es folgen Akkorde der Trauer, in denen die Furcht der Frau vor der Reaktion des Mannes zum Ausdruck kommt. Die Musik steht in gespannter Erwartung still, aus der sich plötzlich in einer Auflösung nach D-Dur die liebevolle Antwort des Mannes als weit geschwungene Kantilene erhebt. Allmählich werden die beiden vom Klangzauber der „hohen, hellen Nacht“ umfassen.

Ein erster Skandal

Nachdem der Vorstand des Wiener Tonkünstlervereins eine von Zemlinsky angeregte Aufführung des Werkes zunächst abgelehnt hatte, kam die Uraufführung von Schönbergs „Verklärte Nacht“ erst mehr als zwei Jahre nach dessen Vollendung zustande. Sie fand am 18. März 1902 im Kleinen Musikvereins-Saal in Wien statt und wurde von einer erweiterten Besetzung des Rosé-Quartetts übernommen. Die Darbietung stieß auf weitgehendes Unverständnis und bildete den ersten Skandal in der Aufführungsgeschichte Schönberg'scher Werke in Wien. Die Ablehnung galt neben der ungewohnten Tonsprache vor allem der Gedichtvorlage, während dem Komponisten immerhin „ein gewisses Talent“ bescheinigt wurde. Ursprünglich für Streichquartett gesetzt, erschien die „Verklärte Nacht“ zunächst 1905 im Berliner Verlag Dreililien. 1917 erstellte der Komponist für die Universal Edition eine Fassung für Streichorchester, die in Verstärkung der Violoncelli eine zusätzliche Stimme für Kontrabass enthält und zwischen Ensemble- und Solopassagen differenziert. 1943 erschien im Verlag der Associated Music Publishers schließlich eine revidierte Version dieser Orchesterfassung mit Modifikationen, die für eine ausgewogenere Klangbalance sorgen sollten, insbesondere Dynamik, Artikulation und Tempoangaben betreffend.



CHRISTIAN TETZLAFF

Christian Tetzlaff ist einer der gefragtesten Geiger und spannendsten Musiker der Klassikwelt. Konzerte mit ihm werden oft zu einer existenziellen Erfahrung – für den Interpreten und das Publikum gleichermaßen. Altvertraute, große Werke erscheinen in völlig neuem Licht, zu Unrecht Vergessenes wird aus dem Schatten der Vergangenheit geholt. Als Person versucht der 1966 in Hamburg geborene Künstler einerseits gerne hinter den von ihm vorgetragene Kompositionen zu verschwinden. Das lässt paradoxerweise seine Interpretationen sehr individuell erscheinen. Andererseits spricht Tetzlaff auf seiner Geige, wobei sein Spiel eine große Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten umfasst und nicht allein auf Wohlklang und virtuosen Glanz ausgerichtet ist. Vor allem aber versteht er die von ihm vorgetragene Werke als Geschichten, die von zentralen menschlichen Erfahrungen, von intensivsten Gefühlen, höchstem Glück und tiefsten Krisen erzählen, wiederzugeben. Christian Tetzlaff, dem die Kammermusik ebenso am Herzen liegt wie seine Arbeit als Solist mit und ohne Orchester, präsentiert regelmäßig als Residenzkünstler bei Ensembles und Veranstaltern über einen längeren Zeitraum seine musikalischen Sichtweisen. In der Saison 2021/22 wurde ihm diese Ehre seitens der Londoner Wigmore Hall zuteil, 2022/23 ist er „Portrait Artist“ beim London Symphony Orchestra. Tetzlaff spielt ein Instrument des deutschen Geigenbauers Peter Greiner. Er lebt mit seiner Frau, der Fotografin Giorgia Bertazzi und drei Kindern in Berlin.

Impressum: Meister&Kammerkonzerte Innsbruck, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, Österreich, T +43 512 571032, meisterkammer@altmusik.at; Geschäftsführung: Dr. Markus Lutz; Betriebsdirektion: Mag.ª Eva-Maria Sens; Redaktion: Bernhard Achthorner MA, Mag. Christian Moritz-Bauer, Maria Scheunpflug MA; Texte: Dr. Andreas Friesenhagen (S. 4–5), Mag. Christian Moritz-Bauer (S. 6–7), Rainer Lepuschitz / https://de.wikipedia.org/wiki/Verklärte_Nacht (S. 8–9); Konzeption & Design: Citygrafic, Innsbruck; Fotos: Giorgia Bertazzi (S. 1), Raymond Asseo, Geneve (S. 6), Arnold Schönberg Center, Wien (S. 8), Sammy Hart (S. 11); Druck: Alpina Druck GmbH, Innsbruck. Diese Ausgabe wurde auf PEFC-zertifiziertem Papier (PEFC/06-39-364/31) und klimaneutral gedruckt. Näheres zum unterstützten Klimaschutzprojekt finden Sie unter climatepartner.com/13973-2209-1004; Druck- und Satzfehler sowie Besetzungs- und Programmänderungen vorbehalten.



MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

Für seine vielfältigen und aufregenden Programme ist das Münchener Kammerorchester (MKO) weltweit bekannt und hochgeschätzt. Mit großer Offenheit und Neugier, verbunden mit einer hohen stilistischen Variabilität und exzellentem interpretatorischen Niveau, verknüpft das Ensemble Musik aus früheren Jahrhunderten assoziativ und spannungsreich mit Werken der Gegenwart. Gleichzeitig ist das MKO stets auf der Suche nach innovativen Konzertformaten und neuen kulturellen Synergien.

Mit der Saison 2022/23 bricht für das MKO eine neue Zeit an: Erstmals in seiner über 70-jährigen Geschichte löst sich das Orchester von seiner bisherigen Struktur mit einer Chefdirigenten-Position. Geplant ist eine Zusammenarbeit mit drei Associated Conductors, die dem weiten Spektrum und unbändigen Willen des Ensembles, der Musik vom Barock bis heute, neue Dimensionen abgewinnen, neues Leben einhauchen und dazu beitragen sollen dessen Profil und künstlerische Qualität weiter zu schärfen: Jörg Widmann, Enrico Onofri und Bas Wiegers. Hinzu tritt eine Reihe von Musikerfreund*innen, mit denen das Orchester regelmäßig arbeitet, darunter Isabelle Faust, Nicolas Altstaedt, Christian Tetzlaff und Alexander Lonquich. Wichtiger Bestandteil der Arbeit des MKO sind und bleiben überdies Konzerte unter der Leitung seiner beiden Konzertmeister*innen Yuki Kasai und Daniel Giggelberger.

VORSCHAU 22|23

5. KAMMERKONZERT, DO 23. FEBRUAR 2023

CAMILLE THOMAS Violoncello

SHANI DILUKA Klavier

Maurice Ravel, Nadia Boulanger, Sergej Rachmaninow,
Robert Schumann, Ernest Bloch, Fazil Say

6. MEISTERKONZERT, MO 13. MÄRZ 2023

SOL GABETTA Violoncello

BERTRAND CHAMAYOU Klavier

Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms

6. KAMMERKONZERT, DO 23. MÄRZ 2023

JUILLIARD STRING QUARTET

Jörg Widmann, Maurice Ravel, Antonín Dvořák

7. MEISTERKONZERT, FR 12. MAI 2023

CAMERATA SALZBURG

ALICE SARA OTT Klavier

GIOVANNI GUZZO Konzertmeister & Leitung

Valentin Silvestrov, Wolfgang Amadeus Mozart,
Felix Mendelssohn Bartholdy

Die **Meisterkonzerte** finden im Saal Tirol im Congress Innsbruck, die **Kammerkonzerte** im Großen Saal im Haus der Musik Innsbruck statt.

Konzertbeginn ist jeweils um 19.30 Uhr.

Stimmen Sie sich bereits um 18.45 Uhr beim Einführungsgespräch auf den Konzertabend ein.



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