

PROGRAMM



6. Kammerkonzert

GOLDMUND QUARTETT

So. 26. Februar 2023, 19:00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle

Goldmund Quartett:

Florian Schötz Violine

Pinchas Adt Violine

Christoph Vandory Viola

Raphael Paratore Violoncello

Ermöglicht durch die **Peter Klöckner-
Stiftung**

Duisburger Kammerkonzerte

Goldmund Quartett:
Florian Schötz Violine
Pinchas Adt Violine
Christoph Vandory Viola
Raphael Paratore Violoncello

Programm

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Aus: „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080 (nach 1742)
Contrapunctus I – Contrapunctus II –
Contrapunctus III – Contrapunctus IV

Alfred Schnittke (1934-1998)

Streichquartett Nr. 3 (1983)
I. Andante – II. Agitato – III. Pesante

Pause

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Streichquartett Nr. 13 B-Dur op. 130 (1825/26)
I. Adagio ma non troppo – Allegro
II. Presto
III. Poco scherzoso. Andante con moto ma non troppo
IV. Alla Danza tedesca. Allegro assai
V. Cavatina. Adagio molto espressivo

Große Fuge op. 133 (1825)

Ouvertura. Allegro – Meno mosso e moderato –
Allegro. Fuga

„Konzertführer live“ mit Jonas Zerweck um 18.15 Uhr im
„Tagungsraum 6“ des Kongresszentrums im CityPalais.

Das Konzert endet um ca. 21.00 Uhr.

Das Streichquartett und die Fuge

Die Gleichberechtigung der vier Instrumentalstimmen wird als Ideal beim Streichquartettspiel angestrebt. In vollkommener Weise lässt sich diese Gleichberechtigung bei der Fuge erreichen, wenn die Spieler nacheinander identisches thematisches Material präsentieren. Fugen spielen eine wichtige Rolle im Programm des Goldmund Quartetts. Gewissermaßen in reiner Form erklingen die ersten vier Stücke aus Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Eine Fuge beschließt auch Ludwig van Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130, doch hat Beethovens monumentale Schöpfung kaum noch etwas mit der Architektur der barocken Form zu tun. Vielmehr blickt der Komponist nach vorn und öffnet weit das Tor zur Neuen Musik. Es ist verständlich, dass der schroffe Finalsatz anfangs gerne durch das gefällige nachkomponierte Sonatenrondo ersetzt wurde. Das Goldmund Quartett spielt Beethovens Komposition jedoch mit dem ursprünglichen Schluss, und es konfrontiert das Werk des Klassikers mit dem dritten Streichquartett von Alfred Schnittke, denn der russisch-deutsche Komponist lässt neben weiteren Zitaten auch das Hauptthema der „Großen Fuge“ erklingen.



Foto: Nikolaj Lund

Johann Sebastian Bach

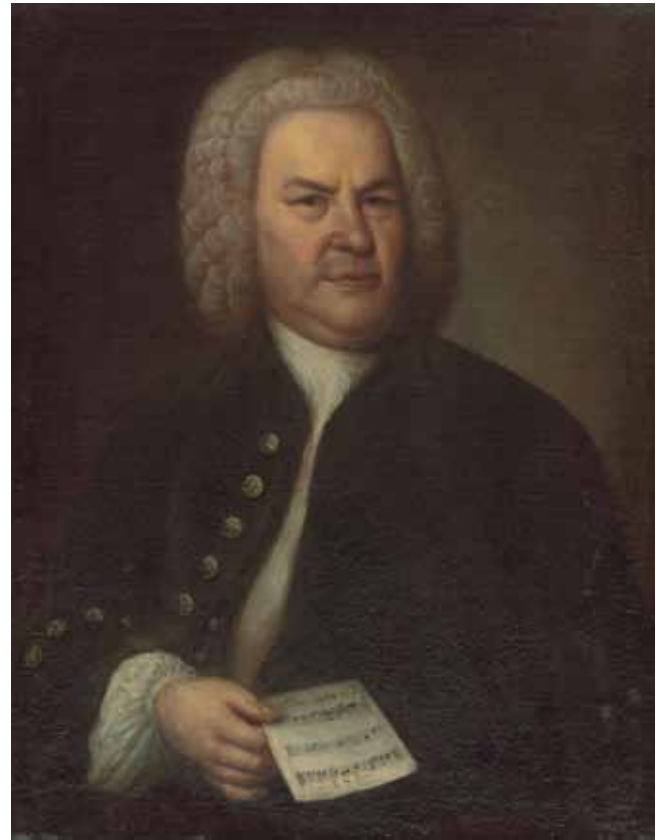
Aus: Die Kunst der Fuge BWV 1080

Contrapuncti I bis IV

In seinem letzten Lebensjahrzehnt hatte Johann Sebastian Bach sein umfangreiches Kantatenschaffen bereits abgeschlossen. Der Leipziger Thomaskantor widmete sich nun verstärkt der Ordnung und Revision seiner Kompositionen und wies sich mit neuen Werken als gelehrter Tonkünstler aus. Es entstanden die „Goldberg-Variationen“ (1741), das „Musikalische Opfer“ (1747), die „Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied ‚Vom Himmel hoch, da komm ich her‘“, die große Messe in h-Moll und „Die Kunst der Fuge“, mit der Bach sich ab 1742 beschäftigte. „Die Kunst der Fuge“ ist von Legenden, Mythen und Spekulationen umgeben, denn obwohl Bach noch in seinem Todesjahr den Notenstich vorzubereiten begann, blieb das Werk unvollendet und bricht in der letzten Fuge ab. Unter anderem stellt sich die Frage, für welches Instrument „Die Kunst der Fuge“ geschrieben wurde. Zwar hatte Bach die Komposition in vierstimmiger Partituranordnung notiert, doch war das Werk wohl für ein Tasteninstrument bestimmt. Allerdings wurde kritisiert, auf diese Weise ließe sich der oft ineinander verschlungene Stimmenverlauf nicht klar verfolgen. Deshalb ist „Die Kunst der Fuge“ in zahllosen Besetzungsvarianten zu erleben, wobei Aufführungen mit Streichquartett wohl eine besonders plausible Art der Darstellung bieten.

„Die Kunst der Fuge“ ist ein vielschichtiges Werk, das zu zahlreichen Deutungsversuchen Anlass gegeben hat. Die Komposition wurde gelegentlich vor allem als theoretisches Werk angesehen, sie kann aber auch aus rein musikalischen Gründen bestehen. Auch wenn sich die vom Komponisten beabsichtigte Anordnung der Stücke nicht zweifelsfrei rekonstruieren lässt, ist zumindest ein Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten erkennbar. Innerhalb des Werkgesamten bilden sich mehrere Gruppen heraus. Während sich die ersten Stücke auf ein einziges Thema beschränken, kommen in späteren Gruppen weitere Themen hinzu, die überaus sorgfältig miteinander verschränkt werden.

In der „Kunst der Fuge“ bilden die ersten vier Stücke – als Überschrift verwendete Bach stets den Namen „Contra-



Johann Sebastian Bach, Ölgemälde von Elias Gottlob Haußmann, 1746

punctus“ – eine relativ schmucklose Gruppe. Die Form der Fuge bringt es mit sich, dass stets eine Stimme allein beginnt, und die anderen Stimmen allmählich hinzukommen. Weil die erste Fuge mit dem Alt, die zweite mit dem Bass, die dritte mit dem Tenor und die vierte mit dem Sopran anfängt, ist jeder Stimme einmal die Gelegenheit der Eröffnung gegeben. Die Wahl der kompositorischen Mittel ist noch recht bescheiden: In den beiden ersten Stücken wird das Thema lediglich in der Originalgestalt, im dritten und vierten Stück nur in der Umkehrung – ursprüngliche verwendet. (Umkehrungen ersetzen ursprüngliche Aufwärtsbewegungen durch Abwärtsbewegungen usw.) Nach dem ruhig strömenden ersten Contrapunctus gewinnt im zweiten Stück die rhythmische Komponente an Bedeutung, im dritten Stück wird durch enge Fortschreitungen die Chromatik einbezogen. Bereits diese wenigen Hinweise lassen die planvolle Anlage der „Kunst der Fuge“ erkennen.

Alfred Schnittke

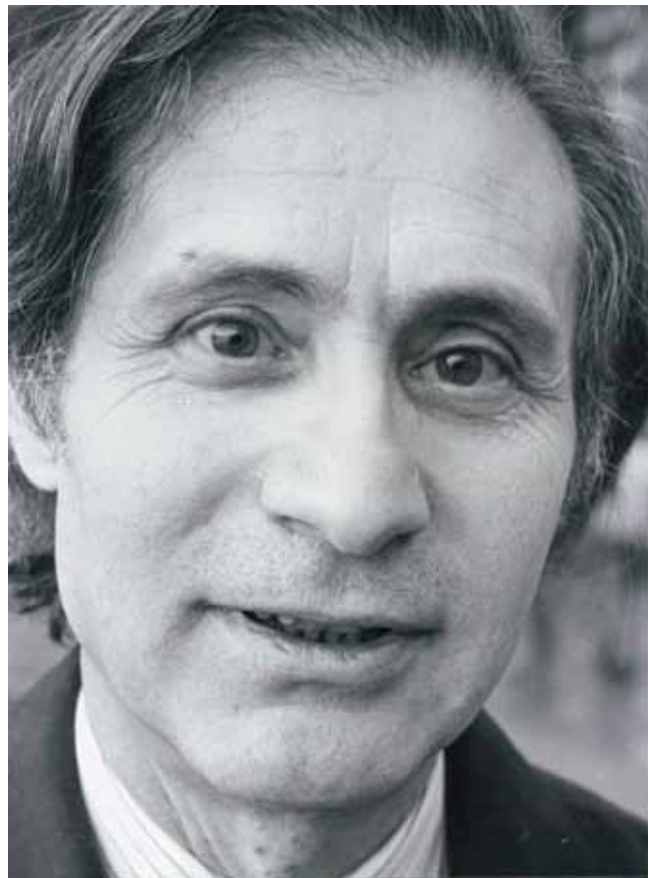
Streichquartett Nr. 3

Der Komponist Alfred Schnittke

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überschritt der russisch-deutsche Komponist Alfred Schnittke Grenzen. Auf der Basis von Offenheit konnte er sich künstlerisch entfalten und einen eigenen Stil entwickeln. Durch seine Herkunft war der Komponist gezwungen, regionale und kulturelle Grenzen zu übertreten. In der Sowjetunion wurde seine Musik nämlich nicht sonderlich geschätzt. Schnittkes besondere Leistung besteht darin, nicht nur stilistische, sondern auch zeitliche Grenzen überwunden zu haben – eine Komposition wie das dritte Streichquartett bestätigt dies nachdrücklich. Besonders erfolgreich war er mit der Entwicklung eines polystilistischen Kompositionsansatzes, der auf unterschiedliche Weise Anleihen bei der Musik der Vergangenheit macht.

Als Sohn eines jüdischen Journalisten deutscher Abstammung und einer Deutschlehrerin wurde Alfred Schnittke am 24. November 1934 in Engels, der Hauptstadt der damaligen Wolgadeutschen Republik, geboren. Mit zwölf Jahren begann seine musikalische Ausbildung in Wien, wo der Vater zwei Jahre lang bei einer Zeitung arbeitete. Von 1953 bis 1958 studierte er am Moskauer Konservatorium, und von 1962 bis 1972 war er selbst als Lehrer für Instrumentation an diesem Institut tätig. 1980 übernahm Schnittke eine Gastprofessur an der Wiener Musikhochschule, und von 1989 bis 1994 unterrichtete er als Professor für Komposition an der Hamburger Musikhochschule. Beinahe 64-jährig ist Alfred Schnittke am 3. August 1998 gestorben.

Alfred Schnittke war anfangs deutlich von Dmitri Schostakowitsch beeinflusst. Zeitweise komponierte er zwölftönig, doch sein eigener Stil ist geprägt von eben jener Polystilistik, bei der sich *heterogene Materialien und Stile, Tonales und Atonales, Vergangenes und Gegenwärtiges, Vertrautes und Verfremdetes einander durchdringen und in einen neuen Zusammenhang gebracht werden*. Dieses Verfahren ist bei zahlreichen Werken zu beobachten, bis seine Kompositionsweise ab 1990 spröder und abstrakter wurde.



Alfred Schnittke, 1986

Foto: Hans Ulrich Radloff, Archiv des Musikverlags Sikorski

Seit etwa 1975 wurden Schnittkes Werke bei den bedeutenden Festivals für Neue Musik gespielt, und zeitweise gehörte er zu den erfolgreichsten Gegenwartskomponisten. Sein Schaffen ist überaus umfangreich und reicht von Bühnen-, Vokal- und Instrumentalwerken bis zu Filmkompositionen. Dafür erhielt Schnittke zahlreiche Ehrungen und Auszeichnungen. Er war Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und der Freien Akademie der Künste in Berlin, ferner war er Mitglied der Königlichen Schwedischen Akademie für Musik in Stockholm, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München und der American Academy of Arts and Letters in New York. Im Rahmen des Internationalen Festivals „Sergej Prokofjew und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion“ war Alfred Schnittke 1990/91 auch zu Gast in Duisburg.

Das Streichquartett Nr. 3

Von Alfred Schnittkes vier Streichquartetten wurde das dritte das bekannteste. Das erste Streichquartett, das 1966 geschrieben und dem berühmten russischen Borodin-Quartett gewidmet wurde, setzt sich mit der neuen Wiener Schule und der Zwölftontechnik auseinander. Die weiteren Quartette folgen mit deutlichem zeitlichen Abstand, liegen ihrerseits aber zeitlich dichter zusammen. Vierzehn Jahre nach dem Erstlingswerk widmete Alfred Schnittke 1980 sein zweites Streichquartett dem Andenken der Filmregisseurin Larissa Schepitko. Das dritte Streichquartett entstand 1983 als Auftragswerk der Gesellschaft für Neue Musik Mannheim, es wurde dort vom Eder Quartett uraufgeführt und zeigt besonders eindrucksvoll Schnittkes polystilistische Kompositionspraxis. Das vierte Streichquartett wurde 1989 für das Alban Berg Quartett geschrieben und bietet eine erneute Auseinandersetzung mit der Musik der neuen Wiener Schule.

Alfred Schnittkes drittes Streichquartett besteht aus drei Sätzen mit der ungewöhnlichen Abfolge schnell-langsam schnell. Die Aufführungsdauer beträgt knapp zwanzig Minuten. Die Zitate, mit denen Schnittke musikgeschichtlich weit ausholt, kommen übrigens in sämtlichen Sätzen vor. Am Beginn des ersten Satzes steht ein Abschnitt aus einem „Stabat mater“ des Renaissancekomponisten Orlando di Lasso (1532-1594). Anschließend nimmt die Musik an Komplexität zu. Unmittelbar nacheinander erklingen das Hauptthema aus der „Großen Fuge“ op. 133 von Ludwig van Beethoven und das tönende Monogramm D-Es-C-H als Reverenz vor dem 1975 verstorbenen sowjetrussischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch. Das Ausdrucksspektrum des ersten Satzes von Schnittkes drittem Streichquartett reicht von Momenten reiner Schönheit bis zu heftigen Ausbrüchen. Es gibt kontrapunktische Verarbeitungen, doch in ruhiger Schönheit klingt der erste Satz aus. Der zweite Satz hat Scherzocharakter, die Grundstimmung ist ein unruhiges Kreisen um sich selbst, und wieder sind die Themenzitate erkennbar. Der langsame Schlusssatz hebt mit pathetischer Geste an, und starke Stimmungsgegensätze treten auf. Nachdem die vier Instrumente einem Höhepunkt in hoher Lage zustrebten, endet die Komposition durch ein allmähliches Verklingen.

Erklärung zum Krieg in der Ukraine

Hoffnung auf ein Ende des Kriegs gegen die Ukraine

Die Duisburger Philharmoniker sind entsetzt und erschüttert angesichts des Leids, das der Krieg über die Menschen in der Ukraine bringt. Wir hoffen inständig, dass möglichst bald die Invasion der russischen Streitkräfte in die Ukraine gestoppt, die Kämpfe beendet und eine friedliche Lösung gefunden wird. Wir sind überzeugt von der Bedeutung der Kultur für ein friedliches, selbstbestimmtes, freiheitliches und demokratisches Miteinander von Menschen und Ländern – unsere Musik erklingt in Solidarität mit den Ukrainerinnen und Ukrainern und in Trauer für die vielen unschuldigen Opfer.



Ludwig van Beethoven

Streichquartett B-Dur op. 130

mit der Großen Fuge op. 133

Streichquartettproduktion

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert gehörte das Streichquartett zu den bedeutendsten musikalischen Gattungen. Das Ideal des vierstimmigen Satzes stellte eine Herausforderung für die Komponisten dar und traf gleichzeitig die Bewunderung der Ausführenden und der Hörer. Als Ludwig van Beethoven sich auf dieses Terrain begab, war Wolfgang Amadeus Mozart bereits gestorben. Auch Mozart hatte diese Gattung um wichtige Beiträge bereichert. Der ältere Joseph Haydn war jedoch noch aktiv. Dessen umfangreiches Quartettschaffen lag bis zum Opus 76 vor, doch die beiden Quartette op. 77 und die beiden Sätze eines unvollendeten Quartetts in d-Moll sollten noch folgen.

Es ist auffallend, dass sich Ludwig van Beethoven nicht ohne Umschweife an die wichtigste kammermusikalische Gattung heranwagte. Anfangs hat er das Streichquartett sogar regelrecht gemieden. Es war damals nicht ungewöhnlich, dass ein junger Komponist ein halbes Dutzend Streichquartette als Opus 1 veröffentlichte. Beethoven stellte sein Schaffen nicht auf diese Weise zur Diskussion, sondern schrieb zunächst kleiner besetzte Werke für ein bis drei Spieler. Erst als die Zeit reif war, erschien die erwartete Quartettserie. Während Joseph Haydn aber bis zuletzt am obligatorischen Halbdutzend festhielt, legte Ludwig van Beethoven anschließend keine Serien von sechs Streichquartetten mehr vor, sondern vollzog immer stärker den Schritt zum Einzelwerk. Und es ist gleichzeitig erstaunlich, dass sich bei den späten Quartetten, die natürlich als Einzelwerke zu gelten haben, übergreifende Bezüge nachweisen lassen.

Die Vorbilder Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozart mögen Ludwig van Beethoven lange vom Schreiben Streichquartetten abgehalten haben. Allerdings komponierte schon der junge Beethoven, der früh das Interesse an Musik für Bläser verloren hatte, für Streichinstrumente. Nur fand er erst über Umwege zum Quartett und schrieb erst fünf Streichtrios (op. 3, 8 und 9), zwei Streichquintette



Ludwig van Beethoven, Ölgemälde von Joseph Karl Stieler, 1820

(op. 4 und 29) und sogar ein Duo für Viola und Violoncello (WoO 32). Die Beschränkung auf den geringststimmigen Satz hat Beethoven also keineswegs gescheut. Als er dann im Jahr 1800 die Arbeit an den sechs Streichquartetten op. 18 abgeschlossen hatte, erlebte auch die erste Sinfonie ihre Uraufführung. Beethoven ließ sich also Zeit, um mit prestigeträchtigen Gattungen an die Öffentlichkeit zu treten.

Es war nun allerdings nicht so, dass den Quartetten op. 18 in rascher Folge weitere Beiträge gefolgt wären. Erst 1806 entstanden in überraschend kurzer Zeit die drei „Rasumowsky-Quartette“ op. 59. Sie stellen stilistisch einen gewaltigen Sprung nach vorn dar, markieren die „mittlere“ Schaffensperiode des Komponisten und riefen bei den Zeitgenossen entsprechendes Unverständnis hervor.

Die Serie war inzwischen schon kleiner geworden, doch von nun an schrieb Beethoven nur noch Einzelwerke: Noch zur mittleren Schaffensperiode gehören das „Harfenquartett“ Es-Dur op. 74 von 1809 und das „Quartetto serio“ f-Moll op. 95 von 1810/11.

Nach dem „Quartetto serio“ op. 95 setzte schließlich die längste quartettfreie Zeit überhaupt ein. Erst 1822 begann Ludwig van Beethoven sich wieder mit dieser Gattung zu beschäftigen, und mit fünf Beiträgen beendete er sein Quartettschaffen. Es entstanden zunächst die Quartette Es-Dur op. 127, das Quartett a-Moll op. 132 und das Quartett B-Dur op. 130. Es folgten noch das Quartett cis-Moll op. 131 und das Quartett F-Dur op. 135. Diese Kompositionen der „späten“ Schaffensperiode, zu denen auch die „Große Fuge“ op. 133 gehört, erschließen ganz ungeahnte und kühne Dimensionen. Obwohl sie selbstverständlich als Einzelwerke konzipiert wurden und jeweils ein höchst individuelles Erscheinungsbild aufweisen, gibt es dennoch werkübergreifende Bezüge. Es sind motivische Querverbindungen zwischen den Werken nachweisbar, und der „Deutsche Tanz“ im Quartett B-Dur op. 130 war ursprünglich für das Quartett a-Moll op. 132 bestimmt.

Die Frage, warum Ludwig van Beethoven sich zeitweise so intensiv und dann jahrelang wieder überhaupt nicht mit der Gattung Streichquartett beschäftigte, ist müßig zu stellen. Es könnte zwischenzeitlich das Interesse an anderen Formen größer geworden sein, doch auch die äußeren Umstände dürfen nicht übersehen werden. Es war ein wichtiger Grund, dass Beethoven zwischenzeitlich auf die Interpretationen durch den Geiger Ignaz Schuppanzigh und seines Ensembles verzichten musste. Es sind die politischen Umstände zu berücksichtigen, und es ist auf die gravierenden Umwälzungen im Bereich des Konzertwesens zu verweisen. Allmählich blieben gerade die kammermusikalischen Werke nicht ausschließlich einem kleinen Kreis adliger Hörer vorbehalten. Das bürgerliche Publikum wurde immer größer, und eine Liberalisierung des Publikums begann sich abzuzeichnen.

Ludwig van Beethovens späte Streichquartette

Gegenüber den Sinfonien und anderen Orchesterwerken, die von einem großen Orchester für ein großes Publikum gespielt werden und deshalb auf Verständlichkeit angelegt sein müssen, gelten für die Kammermusik andere Gesetze. Die Möglichkeit zum Experimentieren war in größerem Maße gegeben, und Ludwig van Beethoven hat dies ausgiebig genutzt. Gerade die späten Streichquartette wirken in ihrer Tonsprache radikal modern und scheinen dabei inhaltlich schwer zugänglich.

Im Juni 1822 äußerte Ludwig van Beethoven erstmals wieder die Absicht, Streichquartette schreiben zu wollen. Ermutigt zu diesem Schritt wurde er von dem Fürsten Nikolaus von Galitzin, der ihn im November 1822 bat, ihm ein, zwei oder sogar drei neue Quartette zu schreiben. Beethoven glaubte, diese Arbeit rasch erledigen zu können. Schon im März 1823 sollte das erste Werk geliefert werden, doch daraus wurde nichts, da der Komponist noch mit der neunten Sinfonie und der „Missa solemnis“ beschäftigt war. So lagen die Quartette Es-Dur op. 127, a-Moll op. 132 und B-Dur op. 130 erst 1825 vor. Damit hätte Beethoven seinen Auftrag eigentlich erfüllt, doch ließ er noch im Jahr 1826 die beiden Quartette cis-Moll op. 131 und F-Dur op. 135 folgen, und für das Quartett op. 130 komponierte er ein neues Finale. Carl Holz, der als Geiger dem Schuppanzigh-Quartett angehörte und 1824 Freundschaft mit Beethoven geschlossen hatte, erinnerte sich später: *Während des Komponierens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette strömte aus der unerschöpflichen Phantasie Beethovens ein solcher Reichtum neuer Quartettideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis-Moll- und F-Dur-Quartett schreiben mußte. ‚Bester, mir ist schon wieder was eingefallen‘, pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen.*

Von Ludwig van Beethovens fünf späten Streichquartetten haben nur das Quartett Es-Dur op. 127 und das Quartett F-Dur op. 135 die traditionelle viersätzig Anlage. In den anderen Werken wird die übliche Satzzahl überschritten: Das Quartett a-Moll op. 132 hat fünf Sätze, beim Quartett B-Dur op. 130 ist die Satzzahl auf sechs, beim Quartett cis-Moll op. 131 sogar auf sieben Sätze ausgeweitet. Bei dieser Musik sind nicht nur die Ausführenden, sondern auch die Hörer vor enorme Schwierigkeiten gestellt. Beethovens späte Quartette fassen oft sehr heterogenes Material zusammen. Auf diese Weise werden ernsthafte Abschnitte mit lapidar einfachen Gesangsformen oder gar Tänzen konfrontiert. Beethoven stellte aber nicht nur sehr genaue Vortragsbezeichnungen voran, denn bei den späten Quartetten finden sich auch zwei Überschriften: „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit“ lautet im Quartett a-Moll op. 132 die Überschrift des Mittelsatzes, und am Ende des Quartetts F-Dur op. 135 steht: „Der schwer gefasste Entschluss (Muss es sein? – Es muss sein!)“. Das Streichquartett cis-Moll op. 131 ist frei von erläuternden Bezeichnungen. Es gehört ohnehin zu Beethovens schwer zugänglichen Werken.



Der Geiger Ignaz Schuppanzigh

Gerade für die späten Streichquartette wurde Beethovens Zusammenarbeit mit dem Geiger Ignaz Schuppanzigh und seinem Kammermusikensemble bedeutsam. Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) war nicht nur ein berühmter Wiener Violinvirtuose, sondern auch der Leiter von bedeutenden Streichquartettformationen. Ein erstes Ensemble wurde ab etwa 1795 vom Fürsten Lichnowsky gefördert, und zu dieser Zeit hatte Ludwig van Beethoven möglicherweise Geigenunterricht bei dem Geiger genommen. Von 1808 bis 1816 musizierte Schuppanzigh mit seinem Ensemble in Diensten des Fürsten Rasumowsky. Bis 1823 verlegte der Geiger seine Wirkungsstätte dann nach St. Petersburg, doch kehrte er schließlich wieder nach Wien zurück. Er war an der Aufführung von Ludwig van Beethovens neunter Sinfonie beteiligt, und das Schuppanzigh-Quartett spielte mit Ausnahme des Opus 131 die Uraufführungen aller späten Beethoven-Quartette. Als die anspruchsvollsten Werke nicht mehr von den ambitionierten Amateuren gespielt werden konnten, übernahm das Schuppanzigh-Quartett eine Vorreiterposition beim Aufbau der Profi-Ensembles.

Das Streichquartett B-Dur op. 130 und die Große Fuge

Formal erweitert das Quartett B-Dur op. 130 die traditionelle viersätzig Anlage um einen weiteren langsamen Satz (Andante con moto, Satz Nr. 3) und einen zweiten Tanzsatz (Alla danza tedesca, Satz Nr. 4). Die Gesamtdauer beträgt etwa fünfzig Minuten, doch fällt auf, dass die Sätze sehr unterschiedliche Dimensionen aufweisen. Während einzelne Sätze sehr großräumig disponiert sind, sind andere erstaunlich knapp gehalten. Die kürzesten Teile haben damit quasi Intermezzofunktion. Paul Bekker entdeckte *eine suitsen-, beinahe potpourriartige Reihenfolge von Sätzen*, doch diese Beobachtung ist nur teilweise richtig. Was Beethoven anstrebte, war offenbar keine beliebige Reihung, sondern eine kosmische Anlage, die sich aus divergierenden Abschnitten ergibt.

Am Beginn des Streichquartetts B-Dur op. 130 steht ein ausgedehnter Sonatensatz mit einer langsamen Einleitung. Allerdings hebt Ludwig van Beethoven die gewöhnliche Zweiteilung auf, indem sich der langsame und der schnelle Teil regelrecht ineinander verzahnen. Arnold Werner-Jensen stellt hierzu fest: *Das Besondere am eröffnenden Satz ist die Integration der langsamen Introduction in den Formprozeß eines Sonatensatzes; dadurch verliert sie zugleich ihre ursprüngliche Funktion als Einleitung mit hinführendem Charakter. Im Laufe des Satzgeschehens nähern sich die Adagio- und Allegro-Abschnitte allmählich immer an; sie durchdringen sich und folgen einander bisweilen in nur noch taktweiser Kürze.*

Der ganz kurze zweite Satz hat Scherzocharakter. Mit seinen kurzen Motiven wirkt es geradezu schattenhaft, während das Trio den Eindruck einer trotzig Heftigkeit gewinnt. Originell ist das dreimalige chromatische Hinübergleiten der ersten Violine, mit dem wieder der Scherzohauptteil erreicht wird.

Der dritte Satz ist der erste der beiden langsamen Sätze. Zwar lautet die Tempobezeichnung „Andante con moto ma non troppo“, doch ist der Charakter mit „Poco scherzoso“ angegeben.

Die „Danza tedesca“ an vierter Stelle ist ein walzerartiger Deutscher Tanz. Der Satz ist eingängig und vermag sofort für sich einzunehmen. Damit bietet er die Gelegenheit zur Beruhigung und Entspannung. Denn anschließend nimmt die Komplexität wieder zu, und es ist verständlich, dass dieser „Deutsche“ bei der Uraufführung wiederholt werden musste.

Der folgende fünfte Satz dringt zu höchster Ausdruckstiefe vor. Carl Holz, der bereits erwähnte zweite Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, berichtet, dass Ludwig van Beethoven diesen Satz besonders geschätzt haben muss: *Für ihn war die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück die Cavatine aus dem B-Dur Quartett. Er hat sie wirklich unter Tränen der Wehmut komponiert, und gestand mir, dass noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgerufen habe, und dass selbst das Zurückempfinden dieses Stückes ihm immer neue Tränen koste.* Der Satz ist mit „Cavatina“ überschrieben, womit auf die Nähe zu Gesangsformen verwiesen wird. Doch nicht nur das: Vor der Wiederkehr des Hauptteils erreicht der Satz seinen spannungsvollen Höhepunkt in einem instrumentalen Rezitativ, bei dem die erste Violine ihre kurzen Phrasen „beklemmt“ vorträgt. Übrigens wurde die „Cavatina“ des Streichquartetts op. 130 für wür-

dig befunden, in die 1977 gestartete Raumsonde Voyager 2 aufgenommen zu werden, um neben anderen Musikstücken Auskunft über die menschliche Kultur zu geben.

In ihrer ursprünglichen Gestalt wurde das Streichquartett B-Dur von der „Großen Fuge“ beschlossen. Diese Fuge, die allein schon eine Aufführungsdauer von rund 15 Minuten hat, ist jedoch von konventionellen Fugenbildungen meilenweit entfernt, und durch Umformungen und motivische Verwandlungen gewinnt sie einen unerhörten Ausdrucksreichtum: Energisch zupackende Teile stehen neben ganz zarten Bildungen. Der Musikwissenschaftler Joseph Kerman urteilt: *Und schließlich folgt die ‚Große Fuge‘, die nach einem so hohen Maß an Störungen im bisherigen Stück, auf ihren konvulsivischen Schultern die Verantwortung für eine Wiederherstellung der Ordnung zu tragen scheint. Dies geschieht, indem dieser Teil auf verschiedenen Verwandlungen eines Cantus Firmus-Themas aufgebaut wird – Verwandlungen, die dem Geist des romantisch-sinfonischen Gedichts näher sind als irgendeiner früheren Fugenpraxis. Die Teile haben fast das Gewicht einzelner Sätze, wie im Finale der Neunten Sinfonie. Die lyrische Schönheit des langsamen Ges-dur-Teils und die ‚Gemüthlichkeit‘ des wiederkehrenden Teils im 6/8 Takt gehen bisweilen unter, da die Zuhörer eine ehrfürchtige Scheu vor der entschlossen dissonanten Wut der anderen zu empfinden scheinen. Für das 19. Jahrhundert war die ‚Große Fuge‘ ein Buch mit sieben Siegeln, für Strawinsky aber war es ‚dieses absolut zeitgenössische Stück Musik, das für alle Zeiten zeitgenössisch bleiben wird‘.*

Während bei der ersten Präsentation des Streichquartetts B-Dur op. 130 am 21. März 1826 durch den Geiger Ignaz Schuppanzigh und seiner berühmten Kammermusikformation zwei Sätze wiederholt werden mussten, wurden andere Sätze nicht sofort verstanden, und das Fugen-Finale stieß sogar auf totales Unverständnis. Das ist bei der Rezension in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ nachzulesen: *Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Mass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern*

Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nichts wohlgefiel, als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten, und das gemeinsame Präludiren aus allen Tonarten zugleich. Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch hören.

Das Streichquartett B-Dur op. 130 war zunächst 1826 mit dem Fugenfinale veröffentlicht worden. Wohl auf Wunsch seines Verlegers Matthias Artaria ließ sich Beethoven dazu bewegen, die „Große Fuge“ aus dem Streichquartett op. 130 herauszulösen und durch ein neues Finale zu ersetzen. Das leichtgewichtige Sonatenrondo spielerischen Charakters, das als Ersatz für die „Große Fuge“ geschrieben wurde, lag am 22. November 1826 fertig vor. Es ist die letzte von Ludwig van Beethoven vollendete Komposition. Tatsache ist, dass das neue Finale den Gesamteindruck des Quartetts B-Dur op. 130 grundlegend verändert.

Während das Streichquartett B-Dur op. 130 mit einer Widmung an den Fürsten Nikolaus von Galitzin publiziert wurde, erschien die „Große Fuge“ kurz nach Beethovens Tod als Einzelwerk mit der neuen Opuszahl 133 und mit einer Widmung an den Erzherzog Rudolph von Österreich. Von der Fuge hatte Beethoven auch eine Fassung für Klavier zu vier Händen angefertigt. Im 19. Jahrhundert wurden Aufführungen des Streichquartetts op. 130 gewöhnlich mit dem nachkomponierten Finale beschlossen. Erst im 20. Jahrhundert war die Zeit endlich reif für die „Große Fuge“, die vielfach auch von einem ganzen Streichorchester gespielt wird. Gerade bei der „Großen Fuge“ war Ludwig van Beethoven seiner Zeit weit voraus, und erst viel später wurden die klanglichen Härten und die plötzlichen Stimmungsumschwünge akzeptiert. Die Streichquartettformationen müssen sich weiterhin entscheiden, ob sie die Komposition mit dem neuen Finale oder mit der „Großen Fuge“ ausklingen lassen wollen. Das junge Goldmund Quartett wählte die größere Herausforderung und hat für sich entschieden, seine Aufführungen des Streichquartetts B-Dur op. 130 mit der „Großen Fuge“ zu beschließen.

Michael Tegethoff

Die Mitwirkenden des Konzerts



Foto: Nikolaj Lund

Das **Goldmund Quartett** überzeugt in seinen Interpretationen der großen klassischen und modernen Werke der Quartettliteratur durch „exquisites Spiel“ und „vielschichtige Homogenität“ (Süddeutsche Zeitung). Die Innerlichkeit, die feinste Intonation und die bis ins kleinste Detail erarbeiteten Phrasen begeistern das Publikum weltweit.

Passend zum Thema der 2020 beim Label Berlin Classics erschienenen CD „Travel Diaries“ war die vergangene Saison von internationalen Reisen geprägt. Das Quartett reiste nach Kolumbien zum Cartagena Music Festival und tourte durch die USA. Zurück in Europa hatte das Quartett Auftritte in Italien, Frankreich, Schweden, in den Niederlanden und in Dänemark.

Die Saison 2022/23 bietet ein Feuerwerk an musikalischen Höhepunkten. Auf eine Japan-Tournee folgt das Debüt im Leipziger Gewandhaus. Das Quartett hat Auftritte in Italien, während Aufführungen von Ernest Chaussons Sextett mit der Geigerin Noa Wildschut und der Pianistin Elisabeth Brauss in den Niederlanden und Belgien geplant sind. In der zweiten Saisonhälfte folgt das Quartett Einladungen nach Spanien und nach Norwegen, bevor es die Saison unter anderem mit Konzerten in Berlin, München, Graz und beim Marvão Festival in Portugal abschließt.

Die Gewinner der International Wigmore Hall String Competition 2018 und der Melbourne International Chamber Music Competition 2018 wurden von der European Concert Hall Organisation als Rising Stars der Saison 2019/2020 ausgewählt. Seit 2019 spielen sie das Paganini Quartett von Antonio Stradivari, das von der Nippon Music Foundation zur Verfügung gestellt wird. 2020 wurde das Quartett mit dem Musikpreis der Jürgen-Ponto-Stiftung und mit dem Freiherr-von-Waltershausen-Preis ausgezeichnet. 2016 war das Quartett Preisträger des Bayerischen Kunstförderpreises und des Karl-Klinger-Preises des ARD-Wettbewerbs.

Bedeutende Künstler zählen zu den kammermusikalischen Partnern des Goldmund Quartetts.

Das Goldmund Quartett studierte an der Hochschule für Musik und Theater in München und bei Mitgliedern des Alban Berg Quartetts (unter anderem bei Günter Pichler an der Escuela Superior de Música Reina Sofia) und dem Artemis Quartett in Berlin. Außerdem gaben Meisterkurse und Studien bei Mitgliedern des Hagen-, Borodin-, Belcea-, Ysaye- und Cherubini Quartetts, bei Ferenc Rados, Eberhard Feltz und Alfred Brendel wichtige musikalische Impulse.

Was bleibt, wenn
das Rampenlicht verlischt?
Die emotionale Geschichte
einer Diva, erzählt im Stil
der Goldenen Ära Hollywoods.

ADRIANA LECOUV- REUR

OPER VON
FRANCESCO CILEA

14.01.–29.03.2023
Theater Duisburg

theater-duisburg.de

Mittwoch, 15. März 2023, 19:30 Uhr
Donnerstag, 16. März 2023, 19:30 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle

8. Philharmonisches Konzert

Axel Kober Dirigent
Michael Sturminger Regie
Markus Eiche (Faust), **Kerstin Avemo** (Gretchen),
Franz-Josef Selig (Mephistopheles)
Audi Jugendchorakademie



Foto: Fumiaki Fujimoto



Foto: Mats Bäcker



Foto: Marion Köll

Robert Schumann

Szenen aus Goethes „Faust“ WoO 3

GMD Axel Kober gestaltet das bedeutende Spätwerk gemeinsam mit einer illustren Solistenriege und der Audi Jugendchorakademie. Der österreichische Regisseur Michael Sturminger, dessen Salzburger „Jedermann“ 2017 zum weithin ausstrahlenden Theaterereignis wurde, hebt die szenischen Momente der Partitur in einer behutsamen Visualisierung hervor.

Im Rahmen der Duisburger „Akzente“

„Konzertführer live“ mit Dr. Kerstin Schüssler-Bach
um 18:30 Uhr in der Philharmonie Mercatorhalle

Herausgegeben von:
Stadt Duisburg · Der Oberbürgermeister
Dezernat für Umwelt und Klimaschutz, Gesundheit,
Verbraucherschutz und Kultur
Matthias Börger, Kulturdezernent

Duisburger Philharmoniker
Intendant Nils Szczepanski
Neckarstr. 1
47051 Duisburg
Tel. 0203 | 283 62 - 123
info@duisburger-philharmoniker.de
www.duisburger-philharmoniker.de
Redaktion & Layout: Michael Tegethoff

Konzertkartenverkauf
Theaterkasse Duisburg
Opernplatz (Neckarstr. 1), 47051 Duisburg
Tel. 0203 | 283 62 - 100 (Karten)
Tel. 0203 | 283 62 - 110 (Abos)
Fax 0203 | 283 62 - 210
karten@theater-duisburg.de
abo@theater-duisburg.de
Mo - Fr 10:00 - 18:30 Uhr
Sa 10:00 - 18:00 Uhr

Aus rechtlichen Gründen sind Bild- und Tonaufnahmen
während des Konzertes nicht gestattet.

Die Programmhefte der Kammerkonzerte
finden Sie bereits fünf Tage vor dem Konzert unter
www.duisburger-philharmoniker.de im Internet.

Fotos: Marc Zimmermann, Kurt Steinhausen, Marie Laforge



So. 23. April 2023, 11:00 Uhr
Theater Duisburg, Opernfoyer

STREICHQUINTETTE

5. Profile-Konzert

Eryu Feng Violine
Johanna Klose Violine
Judith Bach Viola
Lolla Süßmilch Viola
Anja Schröder Violoncello

**Werke von Wolfgang Amadeus Mozart
und Anton Bruckner**

**duisburger
philharmoniker**

Mit freundlicher Unterstützung der
Gesellschaft der Freunde der
Duisburger Philharmoniker e.V.



Foto: John Davis

PIANO-EXTRA II

ISATA KANNEH-MASON

Di. 7. März 2023, 19:30 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle

Isata Kanneh-Mason Klavier

Werke von
Wolfgang Amadeus Mozart
Fanny Mendelssohn-Hensel
Claude Debussy
Clara Schumann
Frédéric Chopin
Robert Schumann

Ermöglicht durch
BEATRIX E. BRINSKELLE und DR. DORIS KÖNIG

DUISBURG
IST ECHT

DUISBURG
am Rhein