

13.03. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre

Mardi / Dienstag / Tuesday

Quatuor à cordes

Danish String Quartet

Frederik Øland, Rune Tonsgaard Sørensen violon

Asbjørn Nørgaard alto

Fredrik Sjölin violoncelle

résonances ((r))

19:30 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Danish String Quartet in conversation with Sophie Palent (E)

Joseph Haydn (1732–1809)

Streichquartett N° 1 B-Dur (si bémol majeur) op. 1 N° 1 Hob. III:1

«Jagdquartett» / «La Chasse» (1762)

Presto

Menuetto – Trio

Adagio

Menuetto – Trio

Finale: Presto

18'

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Streichquartett N° 17 B-Dur (si bémol majeur) KV 458

«Jagdquartett» / «La Chasse» (1784)

Allegro vivace assai

Menuetto: Moderato – Trio

Adagio

Allegro assai

26'

—

Jörg Widmann (1973)

Streichquartett N° 3 «Jagdquartett» (2003)

12'

Johannes Brahms (1833–1897)

Streichquartett N° 3 B-Dur (si bémol majeur) op. 67 (1875)

Vivace

Andante

Agitato (Allegretto non troppo)

Poco allegretto con variazioni – Doppio movimento

34'



PHIL. REGOMI B.
F. 1810. M. 1880.
1870. 1880.





Danish String Quartet
photo: Caroline Bittercourt



Nous avons toujours aimé
les beaux timbres

www.post.lu



Le quatuor, entre jeux d'invention et jeux d'évocation

Jules Cavalié

Le quatuor est souvent considéré comme le genre musical le plus parfait, le plus absolu, rendant compte de l'harmonie et du rythme dans un timbre unique – celui des cordes – et détaché de toute contingence extra-musicale. Le programme de ce soir nous invite au contraire à une réflexion sur le potentiel mimétique du genre. Car la musique a longtemps imité la chasse et ses bruits : à la Renaissance, certaines pièces sont d'authentiques récits de chasse, alors qu'au 18^e siècle, la référence est avant tout culturelle, avant de devenir fantastique au 19^e siècle où le cor évoquera les lieux communs romantiques tels que la forêt, le merveilleux et l'héroïsme.

Les débuts du genre : de la grâce d'une conversation à quatre aux grandes découvertes musicales

Si les quatuors de Haydn et Mozart intitulés « La Chasse » ne furent pas nommés par leur compositeur, la référence cynégétique est évidente pour l'un comme pour l'autre : un arpège ascendant joué à l'unisson du quatuor (Haydn) ou descendant (Mozart) rappelle indubitablement le cor résonnant à travers les forêts et annonçant le passage des chasseurs. Ce signal est bien connu du public viennois, familier des forêts aux alentours de Vienne qui bruissent du son du cor.

Le quatuor de Haydn aurait été écrit au château de Weinzierl, demeure du Prince Fürnberg auquel l'opus entier est dédié. L'anecdote veut que le prince ait demandé à Haydn d'écrire, à l'instar de ses trios, des pièces de musique de chambre pour quatre instrumentistes, à l'usage de Haydn et de trois autres musiciens, vraisemblablement amateurs, et pour le bon plaisir du prince. Ces œuvres s'apparentent plutôt au genre du divertimento ou de la sérénade, mais marquent néanmoins un point de départ du genre.



Portrait de Joseph Haydn par Johann Basilius Grundmann, vers 1762/63

Le premier mouvement du *Quatuor op. 1 N° 1* (peut-être composé en 1757) de Joseph Haydn (1732–1809) s'ouvre sur une formule d'appel de cor, accord parfait de si bémol majeur ascendant joué à l'unisson, qui donne son nom au quatuor. Les mouvements parallèles ascendants des deux violons à la fin de ce premier thème poursuivent l'évocation de la chasse comme un lointain écho à travers la forêt. Le second thème de cette forme sonate met brièvement en valeur un premier violon soliste prenant le pas sur le reste de l'ensemble, avec un thème conjoint. Même si ce premier mouvement reste empreint du style du divertimento (désignant le plus souvent une musique de divertissement d'après souper), on note dans le développement quelques fugaces dialogues entre les différents instruments, instaurant une égalité temporaire entre eux. Un premier *Menuet* plein d'humour succède au *Presto* initial. Il donne à entendre un premier violon facétieux qui s'amuse à introduire des triolets et des trilles comme un pied-de-nez à ses collègues qui l'accompagnent avec des noires égales et identiques presque tout au long de la danse. Le *Trio* engage un dialogue entre les cordes graves et les deux violons.

L'*Adagio* évoque une sérénade nocturne où le premier violon brigue encore la place de « primo uomo », après une brève ouverture tout en sensibilité dans une dynamique piano, le violon déploie un chant très expressif, accompagné par le doux scintillement des autres cordes.

Ce second *Menuet* donne à entendre une véritable poursuite entre les deux violons d'une part et l'alto et le violoncelle d'autre part, chaque groupe d'instruments reprenant le thème de l'autre en décalé. Le *Trio* s'amuse avec les attentes de l'auditeur en le surprenant avec des accords *forte* impromptus, entendus après un long silence puis chacun après des périodes piano.

Le *Presto* emporte le quatuor dans un mouvement endiablé mené par le premier violon qui s'illustre par une virtuosité mesurée. L'esthétique de ce premier quatuor demeure profondément marquée par la musique concertante, et la virtuosité du soliste, néanmoins Haydn donne déjà à entendre à quelques instants, une véritable « conversation à quatre ».

Haydn revient régulièrement au quatuor et chacun de ses opus consacré au genre apporte des nouveautés techniques qui deviennent aussitôt des modèles pour les autres compositeurs. Son opus 33 impressionne fortement Mozart qui en perçoit les nouveautés parachevant l'émancipation du genre entamée par Haydn dans l'opus 20. **Ce choc esthétique inspire à Mozart l'écriture de sa série de six quatuors dédiés à Haydn, en hommage à sa contribution au genre.** En 1784, Mozart achève l'ensemble, et les quatuors sont alors joués devant Haydn qui exprime sa gratitude et son admiration au père de Mozart : « *Votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse, en personne ou de nom. Il a du goût et, qui plus est, la plus profonde connaissance de la composition.* »

Le *Quatuor « La Chasse »* est le troisième quatuor de cet ensemble. Après l'écoute de l'*op. 1 N° 1* de Haydn, il apparaît comme un hommage évident à son tout premier essai dans le genre du quatuor. L'*Allegro* initial s'ouvre par un appel de cor – tout comme l'*op. 1 N° 1* de Haydn – cette fois-ci descendant, un peu comme une réponse d'un chasseur à un autre, à travers le massif du genre. Une atmosphère de gaieté pastorale se déploie dans un élan provoqué par la mesure à 6/8 et toujours renouvelé par de nombreux accents générateurs d'énergies et de gracieuses formules rythmiques.

Le *Menuet* fait oublier la noble danse qu'il est à l'origine et déploie un chant de violon espiègle, qui fait figure de délicieux délassément après la vivacité et l'énergie du premier mouvement. Le *Trio* donne à entendre une danse légère et d'inspiration populaire. L'*Adagio* lyrique et dramatique évoque encore l'*op. 1 N° 1* de Haydn en présentant un long chant de violon, accompagné de discrètes doubles croches qui font entendre une harmonie mouvante. Tout en nuance *piano*, ce mouvement installe une tendre intimité au cœur de ce quatuor marqué par une légèreté enjouée et brillante. Ce dernier mouvement résonne comme une invitation à la bonne humeur et à la réjouissance. Le ton est donné par un premier violon seul et timide, mais bientôt rejoint par l'ensemble du quatuor qui s'élançe alors dans un *Rondo* endiablé dont le refrain est teinté de couleurs populaires. Loin de se limiter à cette couleur initiale, Mozart traite sa mélodie principale aussi bien avec sérieux ou intensité dramatique, qu'avec humour et galanterie.



Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart par le peintre de la cour Joseph Hickel, 1783



Attentionnés envers nos clients, attentifs au monde

Nous accompagnons nos clients avec attention afin qu'ils puissent mener à bien leurs projets en toute sérénité. Nous sommes attentifs au monde qui nous entoure et apportons notre soutien et notre expertise à des acteurs de la société civile.

Partenaires de la Philharmonie dans le cadre de sa programmation musicale, nous sommes également mécènes fondateurs de la Fondation EME - Ecouter pour Mieux s'Entendre.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 -1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

Un espace d'invention pure

Composé entre 1875 et 1876, le *Troisième Quatuor op. 67* de Brahms vient mettre un terme à son expérience avec le genre dans sa forme traditionnelle pour cordes. En effet, si le catalogue du compositeur ne compte que trois quatuors, il est avéré qu'ils furent précédés d'une vingtaine d'essais, disparus aujourd'hui, que Brahms n'a jamais voulu compter parmi ses opus. Dans une lettre à son ami Theodor Engelmann, auquel le quatuor est dédié, Brahms explique avoir composé une œuvre légère pour éviter « la contenance sévère de la symphonie » et compare son œuvre à l'épouse de son ami, « délicate, mais brillante », proposant ainsi une autre mimesis possible, autre que la chasse.

Le *Vivace* n'est pas sans rappeler les premiers mouvements des quatuors de Haydn et de Mozart : on y retrouve la même tonalité, si bémol majeur, le même découpage métrique à 6/8 ainsi qu'un appel de cor. Ce premier mouvement consacre l'ensemble des potentialités plastiques du genre : ambivalence rythmique, ductilité harmonique et jeux de textures s'épousent dans une forme néanmoins très classique. Le premier thème « appel de cor » est présenté d'abord comme un écho au violon 2 et à l'alto, auquel répond l'ensemble du quatuor. L'apparition de rythmes binaires dans cette mesure ternaire dans les parties extrêmes (violon 1 et violoncelle) perturbe l'appel de cor. Cette dissonance rythmique est résolue quand la formule d'appel de cor revient dans une dernière phrase qui conclut le mouvement sur cette homogénéité rythmique retrouvée. Le second thème est précédé d'un pont modulant qui emprunte quelques motifs au premier thème. La rivalité entre binaire et ternaire est accentuée par l'introduction de sections en 2/4, ce qui donne la sensation que le temps s'élargit. Le développement introduit une nouvelle idée mélodique *sotto voce* qui encadre le travail sur les éléments motiviques présentés dans l'exposition.

Le deuxième mouvement s'inscrit dans l'esprit des *Andante* lyriques entendus chez Haydn et Mozart. En effet, la place qu'il accorde au premier violon ainsi que le caractère général d'intimité du mouvement, en nuances *piano* et en couleurs *dolce* ou *tranquillo*, font écho aux quatuors de ses aînés. Le chant de violon est souvent

partagé avec l'alto qui y donne une coloration plus sombre. L'accompagnement développe une délicate polyphonie qui intègre à sa trame les élans lyriques et passionnés de la mélodie.

À la place du *Menuet* dix-huitièmiste, se trouve un mouvement aux accents anxieux et tourmentés. Brahms donne à l'alto un rôle prépondérant : il porte les mélodies et, tel un héros romantique, se livre à une plainte intérieure dont l'intensité est accrue par le sentiment d'instabilité rythmique qu'apportent les nombreux silences. Le *Trio* donne un éclairage plus calme au chant de l'alto qui finit par céder la place aux deux violons. La coda apporte par une modulation en ré majeur une douceur absente jusque-là. Le dernier mouvement donne à entendre un thème champêtre simple, évocation d'un *ländler* paysan, sur lequel Brahms construit huit variations. Les trois premières demeurent proches du thème et le traitent avec grâce et charme : en écrivant un accompagnement de croches, ou en travestissant la mélodie en un élégant trait de violon virtuose. Les variations quatre à six sont d'une facture différente. Brahms s'éloigne du thème et explore d'autres chemins. Dans la quatrième, il use de la dissonance rythmique entre binaire et ternaire pour introduire une ombre au tableau et poursuit ce chemin dans la cinquième variation fondée sur des lignes mélodiques descendantes en opposition avec la variation précédente. La sixième variation suspend le temps dans un allègement de la texture, avec un violoncelle en *pizzicato* et les autres cordes *molto dolce* en double corde, donnant l'impression de subtiles divisions de pupitres d'orchestre. Les syncopes lentes achèvent de parfaire la couleur diaphane de la variation. Enfin, les deux dernières variations renouent avec un style populaire intégré à une virtuosité brillante en ramenant l'appel de cor du premier mouvement. La coda récapitule un certain nombre de procédés utilisés dans le quatuor : hémioles, syncopes, lyrisme et, surtout la profonde intégration des différents instruments.



Portrait de Johannes Brahms en 1874
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Jörg Widmann

photo: Felix Broede

Un retour radical à la mimesis qui s'inscrit dans une fidélité aux origines.

Enfin, le *Troisième quatuor* « *La Chasse* », de Jörg Widmann opère un retour sans équivoque à la mimesis de la chasse. Le quatuor débute aussi par une figure rappelant l'appel de cor. Le compositeur revendique, dans la préface de la partition, l'emprunt du motif pointé initial de *Papillon* de Schumann. Il s'inscrit ainsi dans un héritage allemand qui fait signe, au-delà de Schumann, aussi bien à Haydn et Mozart qu'à Brahms.

Son quatuor entre en résonance avec le topos classique et romantique de la chasse, mais celui-ci réévalué à l'aune de préoccupations sociales du 20^e siècle : l'attitude de poursuite et d'acharnement sur l'un des membres du groupes, le violoncelle, vient, pour Jörg Widmann, de « modèles de comportement sociaux » selon lesquels, dans une situation de crise, les individus d'un groupe se retournent contre l'un d'entre eux pour lui faire porter la responsabilité de la crise.

Pensée comme un scherzo, la composition joue avec le vigoureux motif de chasse initial qui se fragmente au long de la pièce et se déplace parmi les instruments du quatuor, chacun devenant tour à tour proie ou poursuivant, jusqu'à ce que le rôle de la victime s'établisse au violoncelle. Le « programme », une chasse volontaire et entraînant qui révèle progressivement sa férocité, conduit l'exploration du timbre du quatuor à son extrémité, donnant à entendre toute la violence de la chasse, par des jeux sur des sonorités saturées, avec l'archet au plus proche du chevalet, une exploration des registres suraigus tels des cris notés dans la partition qui confèrent à l'œuvre une expression d'une rare violence musicale.

Ce texte a été écrit par Jules Cavalié, étudiant du Département Musicologie et Analyse du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cadre d'un partenariat entre la Philharmonie Luxembourg et le CNSMDP.



STADTMUSEUM
SIMEONSTIFT TRIER



TRIERER PLÄTZE

Gestern – heute – morgen

19. November 2017–18. März 2018

Simeonstr. 60 | neben der Porta Nigra
54290 Trier | Fon: +49 (0)651 718-1459 | www.museum-trier.de

Dienstag bis Sonntag 10–17 Uhr

Erster Sonntag im Monat: Eintritt 1,- €

Was Musik und Jagd verbindet

Ein historischer Streifzug durch Dickicht und geschlagene Schneisen

Ursula Kramer

Wenn am heutigen Abend vier Streichquartette von Haydn bis Widmann erklingen, ist dies schon auf den ersten Blick ein stimmiges Konzertprogramm, das zwischen diesen historischen Eckpfeilern (1761 bzw. 2003) mit Mozart und Brahms noch zwei weitere Säulen der Geschichte des Streichquartetts im deutschsprachigen Raum ein(be)zieht. Doch die vier Werke eint noch mehr: Ihnen allen gebührt – von den Verlegern als äußere Zusätze mehr oder weniger offensiv als Werbestrategie eingesetzt – das Attribut der Jagd. Insbesondere die Eröffnungssätze erinnern mit der Wahl der Taktart (6/8), der melodischen Gestaltung (Dreiklangsbrechungen mit «galoppierendem» Rhythmus) und den typischen Hornquinten an das, was wir einerseits ganz selbstverständlich mit der Jagd verbinden. Andererseits: Seit Haydn gilt die Gattung Streichquartett als ranghöchste Gattung der Instrumentalmusik, eine intellektuelle Herausforderung für Komponisten und Hörer gleichermaßen. Was hat die Jagd in einem solchen Genre zu suchen und wie kam sie dort überhaupt hinein?

Auf der Suche nach einer Antwort muss man weit in die Geschichte zurückgehen. Im Mittelalter wurde die Jagd, seit jeher mit der menschlichen Spezies verbunden, mehr und mehr zu einem Privileg des Adels. Jenseits existenzieller Lebenssicherung geriet sie zunehmend zur bloßen Freizeitbeschäftigung hoher Herren – als Teil einer immer wichtiger werdenden Repräsentationskultur. Das aufwändige fürstliche Vergnügen betrieb man zwar auch zur persönlichen Lust, aber gern auch, um auswärtigen Besuchern etwas zu bieten. Selbst der Kaiser nahm als Gast bei den Territorialherren an der Jagd teil. Der armen Landbevölkerung blieb der



George Stubbs: *Die Grosvenor-Jagd*, 1760

Schaden zerstörter Felder, sie war von der Teilnahme bzw. Teilhabe selbstverständlich ausgeschlossen. In der Barockzeit erreichte das feudale Repräsentationsbedürfnis seinen letzten, ganz großen Höhepunkt. Jagden wurden eingebunden in ein umfassendes Festprogramm, das Aufzüge, Theateraufführungen, Illuminationen und Ehrenpforten umfassen konnte. Zentral war auch hier die Rolle Frankreichs, wo die sogenannte Parforcejagd eingeführt wurde, ein großes Spektakel, bei dem mit Pferden und Dutzenden speziell abgerichteter Hunde das Wild zu Tode gehetzt wurde. Nicht nur vom Vater Ludwigs XIV., sondern auch von einigen Landesherren in den deutschen Territorien ist bekannt, dass für sie die Betätigung bei der Jagd entschieden wichtiger war als das Regieren. Dabei war gerade die Parforcejagd ein extrem teures Vergnügen; mancher Finanzminister konnte ein (verzweifeltes) Lied davon singen, wenn der Regent trotz Zahlungsunfähigkeit auf der Erschließung neuer Jagdgründe inklusive damit durchaus auch verbundenem Bau neuer Jagdhäuser bestand oder auf höchster Ebene eine besondere Züchtung an Jagdhunden erwarb. Aber es ließen sich so eben auch Prestige und Renommee steigern, wenn Gesandte und Reisende zu Hause vom Glanz der jeweiligen Hofhaltung berichteten. Manche Landesherren, wie die Landgrafen von Hessen-Darmstadt, ließen von ihren Hofmalern ganze Jagdgalerien anlegen, die die höfische Gesellschaft mit den Jägern hoch zu Ross beim Erlegen der Tiere – insbesondere ikonographisch illustre Hirsche mit riesigen Geweihen – abbildeten.

Auf solchen Gemälden wurden gerne auch jene Hörner abgebildet, mit denen sich die Jäger im Wald über große Distanzen verständigen konnten – durch eine Reihe verschiedener Signale mit feststehender Bedeutung, so dass die gesamte Jagdgesellschaft über den Fortgang, das Hetzen der Tiere, das Aufspüren bis hin zum Erlegen informiert blieb. Besonders auffällig an diesen Jagdhörnern ist ihr großer Durchmesser, mit dem gewährleistet werden sollte, dass die Jäger das Instrument über der Schulter halten und hoch zu Pferd ihre Signale blasen konnten. Die besondere Bauart dieser speziellen Signalinstrumente (enge Mensur) ermöglichte es, dass ihr strahlender Klang kilometerweit im Wald zu hören war.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren diese ursprünglich französischen *cors de chasse* auch in anderen Ländern in Gebrauch; eine zeitgenössische Beschreibung aus Dresden aus dem Jahr 1678 macht deutlich, dass diese Instrumente bereits in einem künstlerischen Kontext eingesetzt wurden, indem bei einem Aufzug von Musikantentruppen «*Nymphen so französische Hörner bliesen*» mit von der Partie waren. Auch in deutschen Opernlibretti aus dieser Zeit (deren Musik freilich nicht erhalten ist) finden sich Jagdszenarien mit entsprechenden Regieanweisungen von Hörner blasenden Jägern – erste Schritte also, mit denen die ursprünglich rein funktionalen Hornsignale Eingang in den Kontext der Kunstmusik fanden.

Das Interesse, ja die Begeisterung für die neuen französischen Instrumente teilte sich auch den damaligen Instrumentenbauern mit, und sie entwickelten das vergleichsweise unhandliche Parforcehorn weiter. Durch eine Verdopplung der Röhrenwindungen konnte gleichzeitig der Durchmesser des Horns erheblich verkleinert werden, zugleich wurde sein Klang durch die Vergrößerung der Mensur abgedunkelt und veredelt, so dass der Zeitgenosse Johann Mattheson in Hamburg 1713 von den «*lieblich-pompeusen Waldhörnern*» sprach. Durch diese grundsätzlichen bautechnischen Veränderungen war das Horn nicht zuletzt anpassungsfähig geworden, so dass es ab den 1710er Jahren auch in der Kunstmusik, also in Verbindung mit den damals üblichen Orchesterformationen, eingesetzt werden konnte. Ebenfalls in Hamburg wurde ein Jahr nach Matthesons Äußerung in einer Zeitungsannonce eine Komposition eines Johann Valentin Kummel beworben, die «*besonders vor das an allen vornehmen Höfen anjetzo so sehr beliebte Wald-Horn gesetzt, dergleichen man noch niemals für dieses muntere Instrument zuvor in Druck gesehen.*» Es handelte sich um Suiten für Streicher mit zwei obligaten Oboen und Hörnern.

Etwa zu dieser Zeit (vermutlich im Jahr 1713) wurde auch Johann Sebastian Bachs *Jagdkantate* zum ersten Mal aufgeführt, eine Fest-Kantate zum Geburtstag, wohl zu Ehren des Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, eines ebenfalls leidenschaftlichen Jägers; später wurde die Komposition mit abgeändertem



NOTRE POINT
COMMUN ?



Nous sommes **membres Raiffeisen.**

AVANTAGES
OPERA



Raiffeisen

Naturellement ma banque

Raiffeisen est une banque coopérative. Et ça change tout! Devenez membre Raiffeisen et profitez des conditions préférentielles OPERA. Augmentez encore plus vos avantages en faisant de Raiffeisen votre partenaire bancaire privilégié. Découvrez tous les avantages OPERA avec votre conseiller dans l'agence Raiffeisen la plus proche ou sur www.raiffeisen.lu. Chez nous, c'est vous le patron.

www.raiffeisen.lu



Montpellier le 28 février 1905 -

En Chasse



Das Horn ist auch als Postkartenmotiv Jagdsymbol.

Namen, für Ernst-August in Weimar «reaktiviert». Anders als in den Hamburger Suiten wird die Verwendung der Hörner in diesem Fall durch das Thema der Kantate ganz unmittelbar motiviert; zum Text «*Jagen ist die Lust der Götter*» konzertieren der Solosopran und zwei Hörner. Aber auch Bach setzt jenseits dieser Kantate mit ihrem speziellen Kontext die neuen Instrumente an anderer Stelle vergleichsweise abstrakt, ohne den konkreten semantischen Bezug zur Jagd, ein, etwa im *Ersten Brandenburgischen Konzert*. Dass die Melodik dennoch auch in diesem Fall erneut stark an Jagd-Fanfaren erinnert, hängt mit dem beschränkten Tonumfang der damaligen Hörner zusammen. Sie hatten noch keine Ventile und verfügten nur über die Naturtonreihe, die vorzugsweise Quinten, Quarten und Terzen zuließ.

Allmählich wurden auch in anderen Hofkapellen Hornisten engagiert, und die Kapellmeister schrieben entsprechend passende Stimmen für sie. Am Darmstädter Hof fing Christoph Graupner 1714 an, das Horn auch in Kirchenkantaten einzusetzen – anfangs jedoch «vorsichtig», nur bei Chorsätzen, einige Jahre später dann als veritables Soloinstrument in Arien – vollständig losgelöst vom ursprünglichen Jagdkontext (den Graupner freilich im anderen Zusammenhang, im Musiktheater, sehr wohl auch zu bedienen wusste, und sogar das reale Signalblasen «wirklicher» Jagdszenen durch Echoeffekte zweier Hörnerpaare imitierte).

In Venedig legte derweil Antonio Vivaldi seinem 1725 veröffentlichten Zyklus der *Vier Jahreszeiten* jeweils programmatisch deutbare Sonette zugrunde; für den Herbst wählte er – ganz gegenständiglich – das Thema der Jagd. Zusätzlich zum typischen Grundrhythmus (hier als 3/8 Taktart stellt er im Satzesatz höchst originell die Konzertform in den Dienst seines Programms: Die Solovioline zum gejagten Wild, das schließlich von den Jägern erlegt wird. Doch blieb ein derart szenisch-programmatisches Komponieren ein Einzelfall; nach und nach wurde das Horn vollständig in das damalige Orchester und seinen Klang integriert und übernahm immer stärker harmonisch-klangliche Füllfunktionen.

Dennoch wurde punktuell auch noch an die ursprünglichen Jagd-Assoziationen erinnert; so sah Haydn in einer seiner frühen *Symphonien* (N° 31) aus den 1760er Jahren die ungewöhnliche Besetzung von vier Hörnern vor und exponierte sie außerordentlich, indem er sie mit Fanfaren (die möglicherweise auf realen Vorbildern beruhten) dem restlichen Orchester gegenüberstellte – gedacht war die besondere Konzeption womöglich als lokale Anspielung auf das notwendig gewordene Engagement neuer Musiker, nachdem zuvor zwei Hornisten den Esterhazyschen Hof verlassen hatten.

Was hingegen die realen Jagdvergnügungen der Fürsten und Grafen in ihren Territorien anging, so gerieten diese im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend unter Druck. Mancherorts waren die Staatsfinanzen derart ruiniert, dass nur mehr die Einstellung des kostspieligen Jagdbetriebs blieb. Zudem erhob sich allmählich die Stimme des einfachen Mannes, wenn auch zunächst mittelbar, durch das Sprachrohr eines Dichters wie Gottfried August Bürger, der 1773 einen Bauern gegen die Unterdrückung durch seinen Herrn protestieren ließ:

Wer bist du, Fürst, daß ohne Scheu
Zerrollen mich dein Wagenrad,
Zerschlagen darf dein Roß?

Wer bist du, Fürst, daß in mein Fleisch
Dein Freund, dein Jagdhund, ungebleut
Darf Klau' und Rachen hau'n?

Wer bist du, daß, durch Saat und Forst,
Das Hurra deiner Jagd mich treibt,
Entatmet, wie das Wild? –

Die Saat, so deine Jagd zertritt,
Was Roß und Hund und Du verschlingst,
Das Brot, du Fürst, ist mein.

Du Fürst hast nicht, bei Egg' und Pflug,
Hast nicht den Erntetag durchschwitzt.
Mein, mein ist Fleiß

Ha! du wärest Obrigkeit von Gott?
Gott spendet Segen aus; du raubst!
Du nicht von Gott, Tyrann!

Längst aber hatte sich da in der Kunstmusik der Topos der Jagd und des dazugehörigen Hornblasens so verfestigt, dass er sich selbst in einem eigentlich ›artfremden‹ Terrain wie dem Streichquartett problemlos auch ohne Mitwirkung von realen Hörnern dechiffrieren ließ. Wie weitere Beispiele aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die hier freilich nicht zur Diskussion stehen, zeigen könnten, bemühten auch Anton Bruckner oder Gustav Mahler in ihrer Symphonik die Jagd-Thematik neu, wenngleich wie bei letzterem in seiner *Ersten Symphonie*, ironisch gebrochen.

Doch auch im Streichquartett des frühen 21. Jahrhunderts – das zeigt das aktuellste Werk des heutigen Abends – hat die Idee vom Klang der Jagd, wenn auch neuzeitlich verfremdet, ihren Reiz noch immer nicht verloren.

Ursula Kramer lehrt seit 2007 als Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musiktheater (Schwerpunkt Schauspielmusik), Musikgeschichte der Residenz Hessen-Darmstadt, Bläsermusik.

Interprètes

Biographies

Danish String Quartet

Depuis ses débuts au Festival de Copenhague en 2002, le Danish String Quartet n'a cessé de prouver sa passion pour les compositeurs scandinaves, qu'il inclut fréquemment au sein de programmes contemporains audacieux, tout en interprétant les grands maîtres classiques. Le *New York Times* a désigné les concerts du quatuor comme des temps forts de l'année 2012 puis 2015, louant «*la manière aventureuse dont les jeunes membres du Danish String Quartet jouent presque tout passionné-ment*». La saison 2017/18 de l'ensemble comprend plus de trente concerts dans 17 états américains. Il se produit pour la première fois notamment lors des festivals de Bravo! Vail, Ravinia, Oregon Bach et lors des séries San Francisco Performances, Santa Fe Pro Musica et de la Cleveland Chamber Music Society. Les autres moments marquants de la saison sont son retour au festival Mostly Mozart, aux UWWorld Series au Meany Hall de Seattle, à la Chamber Music Society du Lincoln Center ainsi qu'aux Philadelphia et Buffalo Chamber Music Societies. Il interprète de grandes partitions pour quatuor à cordes de Bartók, Beethoven, Brahms, Haydn et Mozart mais également des œuvres moins souvent interprétées de Sibelius, Schnittke et Widmann. Le récent premier enregistrement du Danish String Quartet pour ECM est consacré aux Danois Hans Abrahamsen et Per Nørgård et au compositeur anglais Thomas Adès. Il a été salué par la critique, notamment *The Guardian* qui a souligné «*un programme exigeant qui demande de la grâce, du courage et de la clarté dans lequel les interprètes danois font preuve d'une sonorité fantastique*», et s'est classé dès sa sortie seizième du Billboard Classical Chart.

En complément de leur volonté de mettre en avant les compositeurs scandinaves, les musiciens s'intéressent également aux musiques traditionnelles nordiques. Ils ont donc enregistré «Last Leaf», sorti en septembre 2017, considéré comme l'un des meilleurs disques classiques de l'année par NPR, WQXR, *The New York Times*, *The Boston Globe* et Spotify. En 2009, le Danish String Quartet a remporté le Premier Prix de la London International String Quartet Competition, ainsi que quatre prix spéciaux. Le concours se nomme désormais la Wigmore Hall International String Quartet Competition et le quatuor s'est produit dans cette salle à plusieurs reprises. L'année suivante, il est récompensé du Prix NORDMETALL-Ensemble au Mecklenburg-Vorpommern Festival puis en 2011 du Prix Carl Nielsen. En 2016, le quatuor a reçu le Borletti Buitoni Trust, qui soutient le développement international de jeunes artistes prometteurs.

Danish String Quartet

Seit seinen Anfängen beim Kopenhagen Festival 2002 wird das Danish String Quartet nicht müde, seine Begeisterung für die Musik skandinavischer Komponisten unter Beweis zu stellen, die sich neben Interpretationen klassischer Meister oft in seinen gewagten zeitgenössischen Programmen findet. Die *New York Times* hat die Konzerte des Quartetts in den Jahren 2012 bis 2015 zu Höhepunkten erkoren und preist die «*mutige Art, in der die jungen Mitglieder des Danish String Quartet fast alles mit Leidenschaft spielen*». Die Saison 2017/18 des Ensembles umfasst mehr als 30 Konzerte in 17 amerikanischen Staaten. Erstmals tritt das Ensemble beispielsweise bei den Festivals Bravo! Vail, Ravinia, Oregon Bach und innerhalb der Serien San Francisco Performances, Santa Fe Pro Musica und der Cleveland Chamber Music Society auf. Zu weiteren Höhepunkten gehören die Rückkehr zum Festival Mostly Mozart, zur UW World Series in der Meany Hall Seattle, Chamber Music Society des Lincoln Center sowie zur Philadelphia und Buffalo Chamber Music Society. Die Musiker interpretieren herausragendes Quartettrepertoire von Bartók, Beethoven, Brahms, Haydn und Mozart, aber auch selten gespielte Werke von Sibelius,





Danish String Quartet
photo: Caroline Bittercourt

Schnittke und Widmann. Die kürzlich erschienene Debüt-CD des Danish String Quartet für ECM widmet sich den Dänen Hans Abrahamsen und Per Nørgård und dem englischen Komponisten Thomas Adès. Sie wurde von der Kritik gefeiert; namentlich *The Guardian* unterstrich den *«anspruchsvollen Charakter des Programms, das Anmut, Mut und Klarheit fordert, wie sie die dänischen Interpreten mit ihrem fantastischen Klang unter Beweis stellen»*. Bei ihrem Erscheinen rangierte die Einspielung auf Rang 16 der Billboard Classical Charts. Zusätzlich zu ihrer Leidenschaft für skandinavische Komponisten, interessieren sich die Musiker für die traditionelle nordische Musik. In dieser Tradition erschien im September 2017 *«Last Leaf»*, die von NPR, WQXR, *The New York Times*, *The Boston Globe* und Spotify zu den besten CDs des Jahres gezählt wird. 2009 errang das Danish String Quartet den Ersten Preis des London International String Quartet Competition sowie vier Spezialpreise. Der Wettbewerb heißt inzwischen Wigmore Hall International String Quartet Competition und das Quartett spielte bereits mehrfach in diesem renommierten Saal. Im Folgejahr erhielt es den NORDMETALL-Ensemble-Preis beim Mecklenburg-Vorpommern Festival, 2011 den Carl-Nielsen-Preis. 2016 wurde das Quartett durch den Borletti Buitoni Trust gefördert, der die Entwicklung junger vielversprechender Künstler aus aller Welt unterstützt.



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg

PHILHARMONIE

Anna Prohaska

La
Damoiselle
élue

29.03.

Tickets: 25 / 40 / 55 € <27 ans 15 / 24 / 33 €
(+352) 26 32 26 32 www.philharmonie.lu

Partenaire officiel:

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Fondation EME
Écouter pour
Mieux s'Entendre



Offrir la musique et partager la joie!

Tous les projets de la Fondation EME sont exclusivement financés par des dons privés. Aidez-nous à agir!

IBAN: LU81 1111 2579 6845 0000

BIC: CCPLLULL

www.fondation-eme.lu

Quatuor à cordes

Prochain concert du cycle «Quatuor à cordes»
Nächstes Konzert in der Reihe «Quatuor à cordes»
Next concert in the series «Quatuor à cordes»

15.05. 2018 20:00 Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday

Takács Quartet

Mozart: *Streichquartett KV 387*

Dohnányi: *Quatuor à cordes N° 2*

Mendelssohn: *Streichquartett op. 80*

résonances ((r))

19:30 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Harumi Rhodes and András Fejér in conversation
with Matthew Studdert-Kennedy (E)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire officiel:



Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2018
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Centrale
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture