

12.11. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre
Lundi / Montag / Monday
Quatuor à cordes

Tetzlaff Quartett

Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath violon

Hanna Weinmeister alto

Tanja Tetzlaff violoncelle

résonances ((r))

19:30 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Musiker des Tetzlaff Quartetts im Gespräch
mit Tatjana Mehner (D)

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Streichquartett N° 15 d-moll (ré mineur) KV 421 (1783)

Allegro moderato

Andante

Menuetto: Allegretto – Trio

Allegretto ma non troppo – Più allegro

20'

Béla Bartók (1881–1945)

Quatuor à cordes N° 4 Sz 91 (1928–1931)

Allegro

Prestissimo, con sordino

Non troppo lento

Allegretto pizzicato

Allegro molto

22'

Jean Sibelius (1865–1957)

Quatuor à cordes ré mineur (d-moll) op. 56 «Voces Intimae»
(1908/09)

Andante – Allegro molto moderato

Vivace

Adagio di molto

Allegretto (ma pesante)

Allegro

30'

D'Bazilleschleider



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.



Tetzlaff Quartett
photo: Giorgia Bertazzi



Hommage à Haydn

Corinne Schneider (2015)

Adaptant le style virtuose et pétillant de l'opéra italien au domaine de la musique de chambre, Wolfgang Amadeus Mozart compose son premier cycle de six quatuors à cordes à l'occasion de son deuxième voyage en Italie (hiver 1772/73). Le style de ces *Six Quatuors* dits « italiens » (ou « milanais ») est marqué par la prédominance du premier violon, un renouvellement constant des idées mélodiques qui foisonnent, une structuration en trois mouvements aux proportions modestes et une propension aux tonalités mineures. Le compositeur alors âgé de 17 ans adopte en quelque sorte l'esthétique « galante » des salons aristocratiques des grandes villes européennes des années 1770, en imposant toutefois déjà toutes sortes d'inventions très personnelles, notamment dans les développements et dans la mise en dramaturgie des idées thématiques basée sur le principe de contraste et d'opposition.

C'est seulement après ce premier jet compositionnel que Mozart, de retour à Vienne, prend connaissance des *Quatuors à cordes op. 17* (1771) et *op. 20* (1772) de son aîné Joseph Haydn, déjà reconnu comme le maître du genre par leurs contemporains. En quelques semaines seulement (de mi-juillet à septembre 1773), le jeune homme se lance alors dans la composition de *Six Quatuors* dits « viennois » d'un style complètement nouveau, alliant en une belle synthèse le style concertant, dont il avait déjà parfaite maîtrise, à la science polyphonique réhabilitée par Haydn, notamment dans les finals de son opus 20. Intégrant l'écriture fuguée et la variation, les nouveaux quatuors de Mozart sont désormais bâtis en quatre mouvements, plus ambitieux dans leurs proportions et plus amples dans leurs développements. Sans doute alors satisfait d'avoir atteint

cet équilibre nouveau entre la recherche de construction, l'égalité de fonction entre les quatre parties et le brio du *stile concertato* dans lequel il excellait, Mozart abandonne le genre pendant presque une décennie.

Ce n'est qu'en 1782, après avoir eu la révélation de l'œuvre de Johann Sebastian Bach (grâce à l'accès aux manuscrits de ses partitions ménagé par le baron Gottfried van Swieten, alors bibliothécaire des collections impériales à la cour de Vienne) qu'il revient au quatuor à cordes, composant pendant plus de deux années un recueil de six œuvres magistrales. Achievé le 17 juin 1783, le *Quatuor à cordes en ré mineur KV 421* (le seul dans une tonalité mineure) est le **deuxième de ces quatuors dédiés par Mozart à Joseph Haydn, œuvres « de la maturité » car elles sont le témoignage d'une totale maîtrise de toutes les composantes de son écriture et de l'assise d'un style alors unique à cette époque.**

D'allure modérée, l'*Allegro moderato* initial, au premier thème très expressif caractérisé par un intervalle d'octave descendant et une basse chromatique, est déjà totalement marqué par l'écriture contrapuntique : sollicitées à teneur égale, les quatre parties rivalisent de présence, les échanges entre les voix et les contre-chants se faisant nombreux, le court développement laissant part à l'élaboration rigoureuse d'une écriture motivique serrée, totalement contrôlée, intégrant des audaces harmoniques nouvelles.

Posé et de forme ternaire assez habituelle, l'*Andante* est une berceuse à 6/8. C'est l'allure hésitante de la mélodie, partagée entre les différents instruments et trouée de silences, d'arrêts et de soupirs, qui surprend et qui émeut. Les alternances entre les modes majeur et mineur sont porteuses d'une expression douloureuse, notamment dans la partie centrale plus agitée, alors que la tonalité d'ut majeur retrouvée dans la dernière page offre un éclaircissement paisible final. Le *Menuetto* est vraiment surprenant ; l'écriture polyphonique très dense assignée aux quatre voix est peu habituelle à l'époque dans ce type de mouvement. Le *Trio* contraste avec les rythmes pointés et virils de la première partie avec l'emploi



Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart par Joseph Hickel vers 1783

du violon en partie soliste accompagné par les trois autres instruments en *pizzicati*. Pour la première fois, Mozart clôt un de ses quatuors par un thème (au rythme de sicilienne) et variations ; une technique dont se souviendra également Beethoven.

Docteur en musicologie et ancienne élève du Conservatoire de Paris en esthétique et en histoire de la musique, Corinne Schneider a publié un ouvrage sur la réception de l'œuvre de Franz Schubert (Reflets schubertiens, Fayard/Mirare, 2008). Elle est actuellement productrice à Radio France : « Le Bach du dimanche » de 7h à 9h sur France Musique.

Équilibre et conciliation

Liouba Bouscant (2010)

1928 se démarque comme l'une des années prolifique dans la production musicale de Béla Bartók. Le compositeur hongrois achève le *Quatrième Quatuor*, les *Deux Rhapsodies* pour violon et piano et la suite extraite du ballet *Le Mandarin merveilleux*. Il aborde en septembre la composition de son nouvel opus pour deux violons, violon alto et violoncelle avec une nette volonté de rompre avec le précédent, dont il n'a pas encore, du reste, fait rare chez le compositeur, entendu la création, et de poursuivre ses expérimentations au sein du genre. Le *Quatrième Quatuor*, l'un de ses sommets de l'écriture bartókienne, est le plus magistral et le plus achevé des six quatuors du compositeur. Il est remarquable par la concision et l'unité extrême de son matériau thématique. Les thèmes sont en réalité des motifs courts, le plus souvent en demi-tons serrés, chromatiques, apparaissant dès le premier mouvement, qui seront soumis à de micro-développements et à variations entrecoupés de motifs épisodiques. On pourrait quasiment dire que le quatuor est écrit à partir d'un unique motif fondamental en forme d'accent circonflexe et chromatique, soumis au procédé de variation continue. En outre, sa construction d'ensemble, en cinq mouvements, correspond à la première utilisation dans les quatuors de la forme typiquement bartókienne en arche A-B-C-B-A. Cette forme consiste dans l'appariement thématique des deux mouvements extrêmes, et des deux intermédiaires, formant, selon les propres termes de Bartók, la « couche externe » et la « couche interne ». Le mouvement central consiste en une jonction autonome, pilier de l'architecture, synthèse de l'œuvre, résumant son passé et annonçant son à-venir ; il est ici par conséquent à la fois chromatique et diatonique.



Béla Bartók en 1930

Le *Quatrième Quatuor* est ainsi la démonstration qu'avec le matériau thématique le plus restreint, la plus grande liberté et richesse d'écriture sont possibles, dans la plus profonde unité.

L'usage de la forme en arche permet, outre une grande homogénéité des thèmes, une dilatation de la dramaturgie musicale dans l'espace-temps, et une distribution neuve des énergies. Ici, le dessus est donné aux moins virulentes : la résolution des conflits s'effectue dans les deux derniers mouvements beaucoup moins chromatiques, plus diatoniques.

L'œuvre se caractérise par l'équilibre et la conciliation des contrastes les plus intenses : la violence extrême se heurte à la sérénité des émotions, la luxuriance de la texture est confrontée au dénuement, le contrepoint s'oppose à la mélodie accompagnée, l'universalité classique fait face à l'influence de la tradition populaire hongroise, le souci de rigueur et construction formelle accorde cependant sa place à l'infinie poésie. L'harmonie non tonale, étrange, parfois dissonante, âpre, âcre, ne naît pas de la formation d'accords préalables, mais de la progression des lignes mélodiques autonomes, superposées, jouées simultanément, en d'autres termes, du contrepoint. Bartók utilise dans ce domaine toutes les possibilités de jeux d'imitations des parties instrumentales entre elles : canons, imitations courtes en mouvement droit, renversé ou rétrograde. Par ailleurs, pour la première fois dans le genre du

quatuor à cordes, le timbre reçoit un rôle véritablement structurel : il sert également à donner leur identité aux thèmes. Le travail sur le timbre du quatuor à cordes effectué par Bartók est en outre ici extrêmement novateur : glissandos nombreux, *pizzicati sul ponticello* (jeu très près voire sur le chevalet pour davantage d'âpreté et de vigueur sonores), *pizzicati* en *glissando*, *pizzicati* claqué venu du folklore (la corde est pincée avec force de manière à ce qu'elle rebondisse sur la touche) accords vibrés s'opposant à des accords non vibrés, effets guitaristiques ou de balalaïka dans le quatrième mouvement, accords plaqués, usage fréquent de la sonorité feutrée de la sourdine.

Liouba Bouscant est docteur en musicologie et qualifiée aux fonctions de Maître de conférences. Agrégée de musique et diplômée du Conservatoire National Supérieur de musique et de Danse de Paris, elle y est actuellement responsable du Département Musicologie et Analyse. Ses recherches portent sur les rapports entre esthétique et politique au 20^e siècle, et notamment sur le compositeur Charles Koechlin. Elle a publié un ouvrage sur les quatuors à cordes de Chostakovitch (L'Harmattan, 2004), et prépare actuellement l'édition d'écrits de Charles Koechlin (Vrin).



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.

À l'écoute des voix de l'âme

Charlotte Brouard-Tartarin

Si Jean Sibelius (1865–1957) est aujourd'hui surtout associé par la plupart des mélomanes à des fresques symphoniques flamboyantes (*Finlandia*), mélancoliques (*Valse triste*) ou à un *Concerto pour violon* parmi les plus joués du répertoire, il serait bien injuste de cantonner le compositeur finlandais à ces pièces qui sont loin d'être le fidèle reflet d'une production beaucoup plus large et diversifiée. Il est cependant justifié de souligner que la musique de chambre en constitue une part minoritaire. Sibelius s'y intéresse pourtant dès sa jeunesse : après des pièces dans lesquelles le piano, seul ou en accompagnement, est prépondérant, il compose son premier quatuor à cordes en 1890. Lorsque le *Quatuor à cordes en ré mineur op. 56 « Voces Intimae »* voit le jour en 1908/09, près de vingt ans se sont donc écoulés sans qu'il n'ait abordé le genre et, selon certains, sans qu'aucune œuvre de musique de chambre ne soit à retenir de ces deux décennies.

Tout au long de sa vie incertain de son talent, Sibelius a longtemps pensé que l'alcool et la cigarette, dont il est (trop) grand consommateur, sont des stimulants indispensables à l'exercice de la composition. Au printemps 1908, victime depuis déjà plusieurs mois de douleurs lancinantes à la gorge, il est opéré avec succès à Berlin d'une tumeur possiblement cancéreuse. Sommé par les médecins de cesser sa consommation de tabac et d'arrêter de boire, il parvient à se conformer à ces ordres pendant sept ans, sept années qui le rassurèrent sur ses capacités créatrices et qui virent naître notamment la *Quatrième Symphonie*, une ébauche de la *Cinquième* et le *Quatuor « Voces Intimae »*.

Son titre (Voix intimes), écrit sur la partition de la main même du compositeur, pourrait laisser penser que l'œuvre se réfère à un « programme ». **Il serait plus exact de la considérer sous un angle quasi expressionniste** car elle développe davantage un dialogue intérieur qu'une onirique divagation romantique. Selon Marc Vignal, elle se rapproche ainsi « *de la conception esthétique beethovénienne dans ce qu'elle a aussi bien de dramatisant que de méditatif et de scrutateur* ».

De forme sonate libre, le premier des cinq mouvements du quatuor, *Allegro moderato*, est relativement court compte tenu de la durée globale de la pièce. Il s'ouvre sur un *Andante*, conversation de quelques mesures entre le premier violon et le violoncelle qui met déjà en évidence deux éléments structurels du mouvement : l'intervalle de quarte ascendante et la figure rythmique de la croche. Très présente par la suite, cette dernière permet aux instruments de développer dans de sinueux mouvements conjoints une écriture d'abord homophone qui s'accélère peu à peu et dont le rythme se fait plus acéré. Le discours est rompu par des accords dissonants qui semblent « libérer » l'énergie puis après une section menée par le violoncelle, la réexposition du thème initial se fait entendre fugacement et toujours allegro, se transformant radicalement et laissant place à une majestueuse coda.

Le *Vivace* qui suit, enchaîné *attaca* (sans interruption), est une page brève et frénétique dominée par des trémolos de croches joués pianissimo, des changements parfois brusques de tempi et d'ambiances. Divertissement (au sens musical) entre deux mouvements austères, il laisse pourtant poindre une sourde inquiétude qui introduit l'*Adagio*.

Difficile à caractériser, plus tout à fait romantique mais pas encore « moderne » comme par exemple certaines compositions de Schönberg, ce mouvement central, aussi bien par sa position au sein du quatuor que par son importance, ne répond qu'à une seule logique, celle de la subjectivité du compositeur, et donne ainsi toute sa signification au titre de l'œuvre. Puissamment expressif, incroyablement riche dans son matériau musical, imprévisible dans son développement, à la fois rêveur et lyrique, il s'achève par un magnifique point d'orgue apaisé.

L'*Allegretto* suivant, scherzo sans trio, est un second divertissement pensé en symétrie avec le *Vivace*. Ici encore, la gravité du propos et une certaine urgence dominant. La trame du mouvement (des guirlandes de triolets) est souvent confiée au violon 2 et à l'alto, tandis que le violon 1 et le violoncelle dialoguent intensément. Il n'est nullement question d'un quelconque appauvrissement de la densité sonore dans le cinquième et dernier mouvement du quatuor (*Allegro*) mais plutôt d'une véritable frénésie qui ne fera que s'accélérer jusqu'à la double barre finale. Un thème d'inspiration populaire émerge rapidement à l'alto mais il est tout aussi vite englouti par le flot musical quasi ininterrompu dont le tourbillon traduit une forme de délivrance.

Qualifié notamment de « suprêmement original » par la critique, le *Quatuor à cordes en ré mineur op. 56 « Voces Intimae »* figure parmi les partitions les plus singulières du genre. Créé à Berlin le 6 janvier 1910, donné à Helsinki le 25 avril de la même année, il est la dernière œuvre de musique de chambre de Sibelius (si l'on omet un bref *Andante festivo* pour quatuor de 1922). Loin d'être anodin, ce constat renforce l'idée selon laquelle un véritable sommet d'expressivité musicale avait été atteint ici par le compositeur, sommet dont l'originalité et la subtilité thématique étaient pour lui à jamais indépassables.

Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.



Jean Sibelius en 1910

«Geschmack und Compositionswissenschaft»

Rainer Peters

Man stellt sich gerne vor, dass es ein Haydn-Quartett war, das Goethe zu seinem vielzitierten Ausspruch veranlasste: «*Man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.*» Betonung auf «*vernünftig*» – wir sind im Zeitalter der Aufklärung, und Joseph Haydn wird mit Kant verglichen. Den Komponisten und Philosophen dämmert es, dass die Tonkunst «*Geist in geistfähigem Material*» sein könne, dass die vier Stimmen des Tonsatzes so geführt werden können wie eine Diskussion, aus der man Erkenntnisgewinn zieht und die einer aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft Impulse zu geben vermag. Haydn war in der Abgeschiedenheit von Schloss Esterházy «original» geworden und hatte die Autonomie der Instrumentalmusik so vorangetrieben, dass er mit seinen Symphonien und Streichquartetten Standards setzte, weltberühmt wurde und die anderen Komponisten unter Druck gerieten. Sein junger Freund Wolfgang Amadeus Mozart etwa war von den beiden Sechser-Serien *op. 20* und *33* – ihrer Kunstfertigkeit und ihrer Ausdruckskraft – so beeindruckt, dass er sich seinerseits an einen Zyklus von sechs Quartetten machte, die er der Widmung an Haydn für wert erachtete. Diese Dedikation wurde berühmt, weil Mozart hier zugab, dass ihm das Komponieren schwer gefallen sei: «*Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica*», die Stücke seien «*fürwahr die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit*» – wovon im Übrigen die ungewöhnlich zahlreichen Rasuren und Korrekturen im Autograph Zeugnis geben. Ebenso berühmt wurde Haydns Reaktion auf die Quartette; Vater Leopold hat sie der Nachwelt überliefert: «*Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte*



William Meyerowitz (1887-1991) *Musical String Quartet*, Öl auf Leinwand, Entstehungsjahr unbekannt



Willem de Kooning

Componist, den ich von Person und dem Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und überdas die größte Compositions-wissenschaft».
«Geschmack» und «Kompositions-wissenschaft» – oder Unterhaltung und Kunst, Gelehrtheit und Galanterie, Einfachheit und Komplexität – erwartete man in möglichst ausgewogener Proportion von Werken der Tonkunst: Kenner *und* Liebhaber sollten auf ihre Kosten kommen. Namhafte Zeitgenossen, darunter der Freiherr von Knigge und der Komponist Dittersdorf, waren allerdings der Meinung, dass in Mozarts Kompositionen doch zunehmend die ‚Wissenschaft‘ überwog – womit ein Übermaß an Kontrapunkt ebenso gemeint war wie ein durch komplexe Harmonik gesteigerter Ausdruckswille. Allem Anschein nach war man den sechs Haydn gewidmeten Quartetten, die zwischen Dezember 1782 und Januar 1785 entstanden waren, nicht ganz gewachsen. Indiz dafür war eine Rezension im *Magazin der Musik*, deren Fazit lautete: «Seine neuen Quartette sind wohl doch zu stark gewürzt – und welcher Gaumen kann das lange aushalten.»

Das *Quartett KV 421* ist das zweite in der bewundernswerten Serie. Constanze hat überliefert, ihr Mann habe es um die Zeit ihrer ersten Niederkunft komponiert, also etwa Mitte Juni 1783. Es steht – wie das *Klavierkonzert KV 466*, *Don Giovanni*, das *Requiem* – in Mozarts Tonart für Düsternis, d-moll, und ist mit rhetorischen Figuren für Schmerz und Trauer durchsetzt. Der Ernst des fatalistischen Kopfsatz-Hauptthemas über der absteigenden Cellostimme strahlt auf das F-Dur-*Andante* ab, erfasst auch das *Menuett* mit seinem unregelmäßigen Periodenbau über chromatischem Bass. Das *Variations-Finale* ist eine Art tragischen Sicilianos: die zweite Variation mit ihren gegenläufigen Sforzati gehört zu Mozarts beunruhigendster Musik, der Dur-Schluss des Satzes erscheint wenig glaubwürdig und trostloser, als es ein finales d-moll sein könnte.

Béla Bartók wurde in der k.u.k.-Monarchie groß und wuchs mit der deutschen Sprache auf, die er später zu vermeiden versuchte – aus Hass auf Hitler-Deutschland. Die deutschen Klassiker und Romantiker waren seine Götter. Er schrieb ein Klavierquintett, das nach Brahms, eine Klavier-Rhapsodie, die nach Liszt und ein

symphonisches Heldenpoem namens *Kossuth*, das nach Richard Strauss klang, und sein erstes Streichquartett beweist, dass Bartók Beethovens *cis-moll-Quartett op. 131* verehrte. Bekanntlich komponierte er so nicht weiter, sondern betrieb mit zunehmend kühneren Konsequenzen eine Art kompositorischer Nutzenanwendung seiner Volksliedforschungen. Dass ein Komponist, der den sensiblen, luxuriösen Ton der Spätromantik so verinnerlicht hatte, an die heimische Volksmusik geriet (die er lieber «*Bauernmusik*» nannte), hatte mehrere Gründe, etwa die antihabsburgischen Empfindungen kurz nach der Jahrhundertwende, kombiniert mit dem Überdruß an der deutsch-österreichischen Hegemonie auch in den Künsten. Dazu kam eine Art «*zurück zur Natur*»-Selbsttherapie Bartóks, dessen Neigung zur Verbitterung durch manche Misserfolge genährt wurde und seinen Rückzug aus den Feindseligkeiten des städtischen Daseins in ein idealisiertes Land- und Bauernleben beschleunigte. Er nannte die Bauernmusik «*die triebhafte Schöpfung einer von jeder Gelehrsamkeit freien Volksgruppe*» – wobei seine große Leistung darin besteht, diese «ungelehrte» Musik zum Gegenstand ausgesprochen intellektueller und zudem avantgardistischer kompositorischer Verfahrensweisen zu machen.

Wer sich Bartóks kompositorische Entwicklung anschaulich und konzentriert vergegenwärtigen will, kann das anhand seiner sechs Streichquartette tun, einem Zyklus – entstanden zwischen 1908 und 1939 –, der bald zum Klassiker der Moderne wurde. Man kann eine ganze Künstlerbiographie danach ausrichten: Beginn in der Art der Wiener Spätromantik, selbstbekennerisch und weltenschmerzhaft (Quartette I und II) in der Mitte (Quartette III und IV) eine Konzentration von Kühnheiten, eine Mischung aus Angriffslust und strengem Konstruktivismus; ein Ausklang (Quartette V und VI) mit Anflügen von Altersmilde und Abschiednehmen.

Das vierte Quartett entstand 1928 in Budapest und ist ein Manifest des Expressionismus, bewegt sich oft an den Rändern heftiger und zarter Ausdrucksbereiche und ist dabei von altmeisterlicher Solidität des Handwerks. Es verbindet Volksliedanklänge mit der Neigung zum «chromatischen Total»; das Draufgängertum geht



Bartók 1910 mit dem Waldbauer-Kerpely Quartett

Hand in Hand mit größtem Ehrgeiz, der Komposition mit einem Netz aus Bezügen und Querverbindungen Sinn und Zusammenhang zu sichern, es motivisch bis in jede Faser zu durchdringen; eine deutlich an Bach geschulte Polyphonie mündet immer wieder in Cluster- und Klangfarbenstrecken, auf die Nachfahren wie Ligeti oder Lutosławski sich berufen konnten. Bartók ist – mit Strawinsky und Prokofiew – der Begründer eines «*stile barbaro*», dessen Urtümlichkeit gleichwohl mit äußerstem Raffinement zustande gebracht wird.

Theodor W. Adorno sah im Falle Bartóks von seinem Misstrauen gegen «*Volkskunst*» ab und nannte den Ungarn einen «*verwegenen persönlichen und hartnäckig radikalen Künstler*», sprach gar von einer «*Heimatkunst des Ungeheuerlichen*». Er berichtet davon, wie zufrieden sein Lehrer Alban Berg mit der Entdeckung war, dass seine *Lyrische Suite* Bartóks *Viertes Quartett* beeinflusst hatte. Bartóks Ordnungs- und Formbedürfnis ging hier so weit, dass er die Klammern und Verstreungen auf das ganze Stück ausdehnte – er entwirft eine Idealform, die den fünf Sätzen einen unverrückbaren Platz zuweist. Dahinter steckt die in der Musik häufige Vorstellung, man könne in der musikalischen Dimension «*Zeit*» eine Symmetrie herstellen: in diesem Fall eine akkurate Zentralsymmetrie, die man mit den Buchstaben ABCBA andeuten

kann. Formteil C ist ein langsamer Satz, um den, wie die Zwiebelschalen, vier weitere Sätze gruppiert sind, die sich aufeinander beziehen – Satz zwei ist ein Scherzo mit Spezialklang (nämlich *con sordino*), und Satz vier ist ein Scherzo ebenfalls mit Spezialklang (*pizzicato*). Die Sätze eins und fünf sind Sonatensätze, die ihr Themenmaterial austauschen. Bogen- oder Brückenform nannte Bartók diese spezielle Fünfteiligkeit.

Es kommt einem der Gedanke an eine Art klingendes Selbstporträt – verletzliches Inneres mit gewissenhaft konstruierten Schutzwällen. Eine Mitte aus geheimnisvollen Herzensergießungen, aus Nacht- und Naturstimmung umgibt sich mit einem Netzwerk aus Kontrapunkt und Folklore, Raffinement und Rabiathheit, von geradezu wissenschaftlich genauen, enzyklopädischen Erkundungen aller Klangmöglichkeiten der Streichinstrumente.

Mit Jean Sibelius hatte, einige Jahrzehnte nach dem romantisch-nationalistisch-musikalischen «Erwachen» anderer Nationen, auch Finnland seinen unverwechselbaren musikalischen Ton gefunden. Der schien so eindeutig finnisch, dass seine musikbegeisterten Landsleute den Komponisten bald «*den größten Sohn des Landes*» nannten und das russisch-zaristische Gouvernement einige seiner patriotischen Stücke (*Karelia, Finlandia*) auf den Index setzte. Die rhapsodische Schwerblütigkeit und das düstere Pathos von Sibelius' Orchesterwerken assoziieren nordische Folklore, finnische Landschaft, Einsamkeit und Herbheit – obwohl Volkslied-Reflexe in seiner Musik nur schwach vernehmbar sind. Die Pflege seines Talents erreichte ihren frühen Höhepunkt mit dem staatlichen Ehrensold, den man dem 32-jährigen im Jahre 1898 gewährte und der ihn jeglicher Sorge um seinen Lebensunterhalt entthob. Nach 1929 allerdings hat Sibelius nichts mehr veröffentlicht und wohl auch nichts mehr komponiert – er hat sich zu dem selbst-auferlegten, fast 30-jährigen Schweigen nie geäußert.

Die mitteleuropäische Rezeptionsgeschichte von Sibelius' Musik, vornehmlich seiner sieben Symphonien, steht unter einem Unstern. Es hat zwei Generalattacken auf ihn gegeben, deren vorurteilsfördernde Wirkung lange anhielt. Zum einen schrieb im Jahre



Jean Sibelius um 1900

1955 der französische Dirigent, Komponist und Zwölfton-Lehrer René Leibowitz eine Broschüre mit dem schlichten Titel: *Sibelius, der schlechteste Komponist der Welt*; das andere ist Adornos *Glosse über Sibelius* von 1938, die er noch 1968 der Wiederveröffentlichung für wert hielt (mit der leicht unter seinem Niveau befindlichen Pointe: «*Symphonien sind keine tausend Seen: auch wenn sie tausend Löcher haben.*») Die Neubewertung von Sibelius (und des Adorno-Textes) manifestiert sich in Überlegungen, wie sie der Komponist Wolfgang Rihm anstellte: «*Ich liebe Sibelius' Musik. Alles an ihr ist unvergleichlich, eigen und – ohne Absicht – immer noch neu... Was mag Adornos Hass hervorgerufen haben? Sicher auch, dass diese Musik Logik veranschaulicht, ohne diese als 'Beziehungsreichtum' auf dem Papier stets vorzuzeichnen. Die Löcher, von denen Adorno sprach, erweisen sich als Freiräume, Orte der beredten Atmung. Organisch ohne Gelenkigkeit kennt Sibelius' Musik das Strömen ohne Druck...*»

Rihms besondere Bewunderung gilt der beunruhigenden *Vierten Symphonie a-moll*, in deren zeitlicher Nachbarschaft auch das *d-moll-Streichquartett* mit dem Untertitel *Voces intimae* (Innere

Stimmen) entstand. Die Düsternis und ›Unerlöstheit‹ beider Stücke haben biographische Hintergründe: Sibelius war wegen eines Kehlkopftumors operiert worden und rang sich dazu durch, auf Nikotin und Alkohol für einige Jahre zu verzichten, was, bei seiner starken Geneigtheit für die Genussgifte, zu heftigen Entzugserscheinungen samt Angstanfällen und Depressionen führte. In Anlehnung an Beethovens Spätwerk ist Sibelius' fünfsätziges Quartett bekenntnishaft und enigmatisch, hat esoterische und populäre Züge, bewegt sich in unwegsamem aber auch gut zugänglichen Klanglandschaften. Das zentrale *Largo di molto* ist der längste Satz, der mit den nach zwanzig Takten *ppp* zu spielenden drei e-moll-Akkorden (bei der Wiederholung: cis-moll) jene Stellen enthält, über denen Sibelius im Autograph die Worte *Voces intimae* notierte. Der Kopfsatz ist ein suchendes, die Sonatenform rhapsodisch verunklarendes Gebilde, auf dessen Themenmaterial sich das *attacca* folgende geheimnisvolle Tremolo-*Scherzo* beruft. Satz vier kommt wie eine derbe Variante klassischer Ländler daher. Das virtuose Finale steigert sich aus Kehraus-Munterkeit in eine Totentanz-Wildheit, die an Franz Schuberts d-moll-Quartett *Der Tod und das Mädchen* erinnert.

Rainer Peters, geboren in Düsseldorf, studierte an der Kölner Musikhochschule (Schulmusik, Oboe, Komposition) und lehrte an den Musikhochschulen in Essen, Düsseldorf, Wuppertal, Karlsruhe. Ab 1984 arbeitete er als Redakteur beim WDR Köln, 1997–2009 beim SWF (später SWR) Baden-Baden (u. a. Leiter der Wort-Musik-Redaktion).





Tetzlaff Quartett
photo: Giorgia Bertazzi

Interprètes

Biographies

Tetzlaff Quartett

Leur passion commune pour la musique de chambre a conduit le violoniste Christian Tetzlaff et sa sœur, la violoncelliste Tanja Tetzlaff, ainsi que la violoniste Elisabeth Kufferath et l'altiste Hanna Weinmeister à fonder un quatuor à cordes en 1994. Depuis lors, cet ensemble est devenu l'un des quatuors les plus recherchés de sa génération. Le Tetzlaff Quartett se produit régulièrement dans toutes les grandes salles de concert d'Allemagne mais également de France, d'Italie, de Belgique, de Grande-Bretagne, de Suisse et des États-Unis. À l'aise sur des scènes de renommée internationale telles que la Cité de la Musique à Paris, le Wigmore Hall à Londres, le Musikverein de Vienne et le Concertgebouw à Amsterdam, l'ensemble est l'invité de festivals de premier plan comme le Berliner Festwochen, le Schleswig-Holstein Musik Festival ou le Heidelberger Frühling. La saison dernière, le quatuor a entrepris une vaste tournée aux États-Unis. Les temps forts de cette saison sont des concerts dans la nouvelle Boulez Saal à Berlin et au Gewandhaus à Leipzig. Le premier disque du quatuor, paru chez CAVI en 2010 et consacré à Schönberg et Sibelius, a été suivi en 2013 par un enregistrement d'œuvres de Berg et Mendelssohn, récompensé par un Diapason d'Or. Publié par Ondine, le dernier disque du Tetzlaff Quartett avec des pièces de Haydn et Schubert, est sorti en 2017. Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath et Hanna Weinmeister jouent des instruments de Peter Greiner tandis que Tanja Tetzlaff joue un violoncelle de Giovanni Baptista Guadagnini de 1776.

Tetzlaff Quartett

Die gemeinsame Leidenschaft für Kammermusik führte den Geiger Christian Tetzlaff und seine Schwester, die Cellistin Tanja Tetzlaff sowie die Geigerin Elisabeth Kufferath und die Bratschistin Hanna Weinmeister im Jahre 1994 zur Gründung eines Streichquartettes. Seither hat sich dieses Ensemble zu einem der gefragtesten Quartette ihrer Generation entwickelt. Regelmäßige Konzerte führen das Tetzlaff Quartett in alle wichtigen Konzertsäle Deutschlands; außerdem nach Frankreich, Italien, Belgien, Großbritannien, die Schweiz sowie in die USA. Das Ensemble ist zu Hause auf den großen internationalen Podien wie der Cité de la Musique in Paris, der Wigmore Hall London, dem Wiener Musikverein und dem Concertgebouw Amsterdam. Es ist gern gesehener Gast bei internationalen Festivals wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival oder dem Heidelberger Frühling. Letzte Saison unternahm das Ensemble eine ausgedehnte Tournee durch die USA. Höhepunkte der aktuellen Saison sind Konzerte im neuen Boulez Saal in Berlin sowie im Gewandhaus zu Leipzig. 2010 erschien die erste CD des Quartetts beim Label CAVI mit Werken von Schönberg und Sibelius, 2013 folgte eine Aufnahme mit Werken von Berg und Mendelssohn, ausgezeichnet mit dem «Diapason d'Or», die jüngste CD mit Werken von Haydn und Schubert erschien 2017 beim Label Ondine. Christian Tetzlaff, Elisabeth Kufferath und Hanna Weinmeister spielen Instrumente von Peter Greiner, Tanja Tetzlaff spielt ein Violoncello von Giovanni Baptista Guadagnini aus dem Jahre 1776.

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 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. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



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