

14.01. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre
Lundi / Montag / Monday
Quatuor à cordes

Armida Quartett

Martin Funda, Johanna Staemmler violon

Teresa Schwamm alto

Peter-Philipp Staemmler violoncelle

résonances ((r))

19:30 Salle de Musique de Chambre

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

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 4 c-moll (ut mineur) op. 18 N° 4 (1800)

Allegro, ma non tanto

Scherzo: Andante scherzoso quasi Allegretto

Menuetto: Allegretto – Trio

Allegro – Prestissimo

22'

Sergueï Prokofiev (1891–1953)

Quatuor à cordes N° 2 en fa majeur (F-Dur) op. 92 (1941/42)

Allegro sostenuto

Adagio

Allegro

23'

Béla Bartók (1881–1945)

Quatuor à cordes N° 5 Sz 102 (1934)

Allegro

Adagio molto

Scherzo: Alla bulgarese (Vivace)

Andante

Finale: Allegro vivace

30'

D'Knipserten



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.

En route vers soi

Aurélie Barbuscia

Si l'influence que Ludwig van Beethoven a exercée sur Sergueï Prokofiev et Béla Bartók reste indéniable, ces deux compositeurs du 20^e siècle font toutefois de cet héritage un tremplin pour construire leur propre identité musicale, et développer un langage aussi original que personnel. Le génie créateur beethovénien – dont ils s'inspirent autant qu'ils s'affranchissent – leur permet ainsi d'atteindre plénitude et singularité dans leurs styles respectifs. C'est ce lien de filiation qu'il nous est donné d'entendre dans ce concert de musique de chambre, une relation assumée qui, loin d'être enfermante, se révèle aussi émancipatrice que ne l'est la figure d'un Beethoven épris de liberté.

Là où leurs chemins se croisent...

Il va de soi que Beethoven a été présenté comme un modèle à suivre aussi bien au Conservatoire de Budapest que fréquentait Bartók que dans celui de Saint-Petersbourg comptant Prokofiev parmi ses élèves. Bartók découvre très jeune les partitions de Beethoven, une connaissance qui va se faire de plus en plus intime et qui passera notamment par son instrument de prédilection, le piano. Car, avant d'endosser la double casquette de compositeur et d'ethnomusicologue, Bartók est pianiste. Autant dire que les sonates et concertos pour piano de Beethoven ne manquent ni à son répertoire, ni aux programmes de ses récitals. Quant à Prokofiev, il a la chance de baigner dès sa plus tendre enfance dans un univers musical où Beethoven, Tchaïkovski et Chopin règnent en maîtres. Jouant du piano, sa mère participe activement à son éveil musical qu'il consolide ensuite au Conservatoire. Doté d'une insatiable curiosité intellectuelle, ce

dernier se plongera bientôt avec engouement dans l'ouvrage de Romain Rolland *Beethoven, les grandes époques créatrices* (1928).

Loin de prendre le quatuor à cordes à la légère, Beethoven, Bartók et Prokofiev ont fait preuve d'une extrême prudence avant d'approcher ce genre qu'ils jugeaient tous trois exigeant et périlleux. C'est à l'âge de 28 ans que Beethoven – pianiste/compositeur très en vogue dans la haute société viennoise – écrit sa première série de quatuors à cordes. À l'époque, rien ne l'intéresse davantage que le piano, mais le comte Apponyi l'incite à faire ses preuves dans le genre où Haydn et Mozart ont tour à tour excellé. C'est à son protecteur, le prince Lichnowski, que Beethoven dédie ses premiers quatuors auxquels s'ajouteront rien de moins que sa *Troisième Symphonie* et son *Dixième Quatuor op. 74 (Les Harpes)*. Si Prokofiev et Bartók ne se montrent pas aussi prolifiques que Beethoven (deux quatuors seulement pour le premier, six pour le second), ils livrent à la musique de chambre du 20^e siècle de véritables chefs-d'œuvre.

...pour mieux tracer leurs propres itinéraires Beethoven, entre tradition et innovation

Lorsque Beethoven aborde le quatuor à cordes, ce dernier a peu ou prou le même âge que le genre auquel il s'attaque : un âge relativement jeune pour une formation musicale, relativement avancé pour un homme du premier 19^e siècle. Les premières tentatives de Haydn remontent aux années 1760. Trente ans seulement se sont écoulés depuis que les deux violons et le violoncelle (combinaison originelle du trio) se sont vus rejoints par l'alto pour former le « quatre sacré » – structure fondamentale du cosmos chez Pythagore. Forgé entre les mains expertes de Haydn et de Mozart, le genre atteint bientôt sa maturité. Les *Six Quatuors à cordes op. 10* que Mozart dédie à Haydn en témoignent. Laboratoires d'idées nouvelles, ils se caractérisent par une distribution personnalisée des rôles qu'Amadeus appliquera dans ses opéras (la partie du premier violon et de la basse sont écrites avant celles des parties intermédiaires). Se départir de cette référence comme des *six quatuors* de Haydn *op. 71 et 74* représente un véritable défi pour Beethoven.

Entre l'année 1792 marquée par son installation définitive à Vienne et l'année 1801 où paraissent ses *Quatuors op. 18*, **le compositeur, dans sa période dite « de formation », cherche à faire valoir sa maîtrise des modèles antérieurs.** C'est la parution en 1799 de l'opus 76 de Haydn qui incite le compositeur trentenaire à porter sa pierre à l'édifice. Ce dernier jouit alors d'un certain confort matériel. Mécènes et amateurs fortunés lui apportent leur soutien financier et l'assurance d'être joué devant un auditoire de *kenner* (connaisseurs) et de classes aisées. Les protecteurs requièrent en échange une dédicace de la part du compositeur en première page de l'édition, sa présence dans leur salon, et l'exclusivité de l'exécution pour une période n'excédant pas la première année de création du quatuor commandé.

L'ordre de composition des six quatuors de l'opus 18 ne correspond pas à leur numérotation, le N° 4 étant vraisemblablement l'avant-dernier. Dans la veine du *Sturm und Drang*, le *Quatuor N° 4* se distingue des cinq autres par sa tonalité mineure, celle de do mineur si chère à Beethoven. On la retrouve notamment dans la *Sonate dite Pathétique* ou encore dans la *Cinquième Symphonie*. Le premier mouvement déploie une passion sombre et tempétueuse qui ouvre grand les portes de l'ère romantique. Pourtant, sur le plan strictement formel, rien d'extravagant : il s'agit d'une forme sonate. Un élément rare pour l'époque : le *Quatuor N° 4* ne comporte pas de mouvement lent. Le deuxième mouvement présente au contraire un caractère de scherzo aussi léger qu'espégle balançant entre badinerie et quête de finesse, le tout sculpté dans un contrepoint conçu dans les règles de l'art. Truffé de passages fugués, le menuet qui suit nous ramène au caractère dramatico-pathétique que revêtait le premier mouvement. Beethoven termine ce quatuor de manière plus lumineuse qu'il ne l'a commencé : un *rondo* au parfum tzigane et au caractère dansant lui permet de conclure en saluant le père du quatuor. Intitulé *alla ungharese*, ce mouvement fait en effet écho au *Trio N° 39 en sol majeur* de Haydn dont le finale n'est autre qu'un rondo à la hongroise. Haydn s'inspirait alors des musiciens tziganes qu'il rencontrait à la cour des Esterhazy. Beethoven propose un finale étourdissant, nous entraînant dans une coda au tempo toujours plus rapide. Son



Gravure de Ludwig van Beethoven par Gundolph Ernst Stainhauser
von Treuberg, 1800

quatuor tout en ruptures et en contrastes n'aura finalement été que juxtaposition d'éléments savants et populaires, d'atmosphères sombres et enjouées. Une proposition qui rencontrera le succès du public... n'en déplaît à son irascible créateur qui, partisan de l'art pour l'art, répliquera : « C'est de l'ordure. Bon pour le cochon de public ! »

Prokofiev, entre folklore oriental et modernité du langage

Prokofiev n'a jamais nié l'attrait que les formations puissantes et massives exerçaient sur lui, à en juger par son faible investissement dans le domaine de la musique de chambre, on peut émettre l'hypothèse que ce champ lui procurait moins de satisfaction. On se souviendra d'un épisode remontant à ses années de formation : son professeur Rimski-Korsakov lui confie la transcription d'une sonate de Beethoven en quatuor à cordes, exercice auquel l'enfant terrible du Conservatoire de Saint-Petersbourg refuse de se prêter en prétextant : « *J'ai senti l'urgence de retranscrire cela pour un orchestre entier, un quatuor à cordes ne m'offrant pas assez de couleurs.* » Composé en 1941 par un Prokofiev désormais cinquantenaire, son *Quatuor N° 2* – déployant des couleurs vives et des thèmes folkloriques orientaux – ne peut que contredire l'assertion hâtive du jeune homme effronté qu'il était.

L'année 1941 à laquelle Prokofiev va dédier un poème symphonique d'inspiration guerrière se révèle mouvementée pour le compositeur qui connaît un nouvel exil ou plutôt une « évacuation » – comme préfère l'annoncer le gouvernement soviétique. Qui est concerné par ce repli ? Les artistes de renom et autres élites dont Prokofiev fait partie. Alors que l'Allemagne nazie envahit l'URSS, ce dernier est invité à se rendre à Naltchik, capitale de la République Soviétique autonome de Kabardino-Balkarie, au nord du Caucase. Accompagné de la poétesse Mira Mendelson ayant fraîchement détrôné son épouse cantatrice, il profite de l'occasion pour entamer l'écriture de son opéra monumental d'après *Guerre et Paix* de Tolstoï. Catapulté entre la Russie européenne et la Turquie, entre la Mer Noire et la Mer Caspienne, Prokofiev découvre le folklore kabarde, un matériau inédit dont va s'emparer pour sa *Ving-Troisième Symphonie* un autre compositeur



Sergueï Prokofiev vers 1940

présent sur le terrain : Miaskovski. Ce qui intéresse Prokofiev n'est pas tant l'usage d'une matière sonore atypique, mais sa confrontation à l'une des formes occidentales savantes les plus conventionnelles : « *Il me semblait que l'association de ce folklore oriental authentique, nouveau et inexploité, avec la plus classique des formes classiques, le quatuor à cordes, devait produire des résultats intéressants et inattendus.* »

La dimension folklorique est donc perçue ici comme une innovation sur le plan rythmique, harmonique, mélodique et même timbrique. Tentant de reproduire les instruments traditionnels qu'il rencontre, Prokofiev explore de nouvelles sonorités.

Le quatuor s'ouvre sur un *Allegro sostenuto* de forme sonate qui revêt l'apparence d'une marche vigoureuse et belliqueuse. Une passion orientale domine le mouvement central au cours duquel le violoncelle entonne un chant d'amour langoureux avant de laisser place à une danse ponctuée de pizzicati visant à imiter la sonorité d'un instrument caucasien. Plus contrasté, le finale déploie deux thèmes : le premier dansant et syncopé, le second dissonant. Quittant la couleur locale, le récitatif du violoncelle annonce la fin de ce quatuor et le retour à une écriture moins territorialisée. Et dire qu'à sa création, le public qualifiera de « barbare » cette sublime partition...

Bartók, entre symétrie et variation, entre statisme et mouvement

Bartók a toujours considéré le quatuor à cordes comme une affaire sérieuse. Le soin scrupuleux accordé à ses six quatuors en témoigne. Rien n'est laissé au hasard, tout est finement pesé, mesuré, calculé, porté à un degré de perfection tel que l'équilibre ne peut faire défaut. Chaque quatuor bartókien surgit à un moment décisif de son évolution créative : c'est à ce genre qu'il s'essaiera dès l'âge de 15 ans ; c'est l'ébauche d'un septième quatuor qui emportera son dernier souffle. Entre ces deux extrémités, le *Cinquième Quatuor* constitue le sommet du corpus. Il s'agit du plus long des six, écrit en un mois seulement au cours de l'année 1934. Son commanditaire n'est autre qu'une mécène américaine nommée Elizabeth Sprague-Coolidge qui résume en ces termes sa noble mission : « *L'amour et la fidélité que je porte à l'art sont un réel sacerdoce au service de la seule religion que je connaisse : la musique.* » Si son nom échappe aujourd'hui au commun des mortels, on doit à cette fée marraine de la musique de chambre plusieurs chefs-d'œuvre du 20^e siècle parmi lesquels le *Quatuor à cordes N° 1* de Prokofiev.

Le Cinquième Quatuor de Bartók se fonde sur l'idée du miroir, à la seule différence près qu'il dépasse sa seule fonction réfléchissante pour se laisser franchir et donner accès à un monde différent. Ce principe s'applique aussi bien à la conception générale de l'œuvre, qu'à chacun de ses mouvements – cinq en tout – dont l'imbrication est concentrique.

Ce quatuor marque l'aboutissement de la forme en arche pratiquée par Bartók et, selon laquelle la structure se veut à peu près symétrique autour d'un pôle central. Telles des matriochkas, les mouvements encastrés les uns dans les autres, se dévoilent et se font écho. Clé de voûte du quatuor, le scherzo central d'inspiration bulgare présente des rythmes asymétriques, pour ne pas dire boiteux. Deux mouvements lents encerclent ce scherzo : le second n'étant vraisemblablement que la libre variation du premier. Aux extrémités, deux mouvements vifs – *Allegro* initial et *Allegro vivace* final – ouvrent et referment ce quatuor qui conjugue habilement difficulté d'exécution et beauté de l'expression.



Béla Bartók vers 1935

« Mon grand mérite, ou, si vous voulez, mon défaut le plus grave, a toujours été dans la recherche d'un langage musical spécifiquement original. Je déteste l'imitation ; je déteste les procédés déjà vus. Je ne veux pas me cacher sous le masque d'un autre. Je tiens à être moi-même. » Ces mots sont de Prokofiev mais, au vu de l'originalité des œuvres que ce programme rassemble, n'auraient-ils pas pu appartenir à Beethoven comme à Bartók ?

Aurélie Barbuscia est dramaturge au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence et se charge depuis fin 2015 du suivi éditorial des programmes d'opéra et de la rédaction des notices de concert. Qualifiée aux fonctions de maître de conférences en histoire comme en musicologie, elle soutient sa thèse de doctorat intitulée Rossini et la « Restauration » de la grandeur musicale dans la France des années 1820 à l'Institut universitaire européen de Florence en 2013. Outre ses communications dans le cadre de colloques internationaux, elle publie régulièrement des articles académiques, notamment dans la Revue d'histoire du XIX^e siècle. Elle vient de rédiger un chapitre consacré au marché

européen de l'art lyrique dans L'Histoire de l'opéra français des origines à nos jours dirigée par Hervé Lacombe qui paraîtra chez Fayard en 2019. Auteure-adaptatrice de la pièce de théâtre musical Chants d'exil ou le souffle d'un artiste en fuite, Bertolt Brecht, elle écrit actuellement le livret d'un oratorio profane intitulé Mer de tous les maux en collaboration avec le compositeur Charles van Hemelryck.

Farben der Leidenschaft – Beethoven im Kontrast zu folkloristischen Inspirationen

Hans-Klaus Jungheinrich

Bis 1800 komponierte der knapp 30-jährige Ludwig van Beethoven innerhalb kurzer Zeit die Serie seiner sechs *Streichquartette Opus 18* und präsentierte damit, in Nachbarschaft zur *Ersten Symphonie* und den ersten mit Opuszahlen versehenen Klaviersonaten, eine frühe Summe seiner an Haydn und Mozart geschulten, sich ins Klassisch-Frühromantische auswachsenden Meisterschaft. Ein einziges der sechs Werke steht in moll: die *N° 4*, in derselben Tonart c-moll wie die zeitnahe «*Pathétique*»-*Klaviersonate*, an deren expressive Aufgeladenheit vor allem die Ecksätze des Quartetts deutlich anklingen. (Es ist übrigens das 1799 als vorletztes der Sechserreihe entstandene Stück; die Zählung entspricht nicht der Reihenfolge der Entstehung, sondern der Veröffentlichung. Der gesamte quartettistische Sechserpack ist dem Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gewidmet). Die Moll-Tonart bewegt Beethoven zu Leidenschaftstönen, wie sie ihm zuvor kaum noch zu Gebote standen. Im nach der erregten Anfangsphase (sie wird von der ersten Violine beherrscht) erscheinenden Seitenthema verwendet Beethoven offenbar ein Zitat seines Goetheliedes «*Ich denke dein*», eine Anspielung an die als «*unsterbliche Geliebte*» legendär gewordene ehemalige Klavierschülerin Josephine Brunsvik (Frauen blieben nach Meinung nahezu aller Biographen für Beethoven ein fernes, unerreichbares Ideal). Ein Fugato im zweiten, mit der fast brahmsisch unentschiedenen Tempobezeichnung *Andante scherzoso quasi Allegretto* versehenen Satz, erinnert an eine Passage aus dem

langsamen Satz der *Ersten Symphonie*. Das eigentliche *Menuetto* steht an dritter Stelle und könnte sich an Mozarts *Symphonie g-moll KV 550* oder dem *Klavierkonzert d-moll KV 466* orientiert haben; die auffällig den Duktus konterkarierenden Sforzati sind freilich ein typisch Beethoven'sches Merkzeichen und Bauelement. Die durchweg energische, willensbetonte Tonsprache des Quartetts mutet uns heute als authentischer früh(reif)er Beethoven an; umso verblüffender, wie abschätzig der Komponist selbst namentlich über das zweite und vierte Quartett des *Opus 18* urteilte: «*Natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunst*». Und, geradezu unflätig: «*Das ist ein rechter Dreck. Gut für Scheiß-Publikum*».

Sergej Prokofjew, 15 Jahre älter als sein Kollege Schostakowitsch, ist ohne Zweifel zusammen mit diesem eine der zwei universalen und bleibenden Komponistenpersönlichkeiten der einstmaligen Sowjetunion. (Der gelegentlich noch als Dritter genannte Aram Khatschaturian, aus Armenien stammend, reüssierte international nur mit wenigen Werken und verblasste relativ bald). Im Gegensatz zu Dmitrij Schostakowitsch, der abgesehen von ein paar kurzen Auslandsreisen immer in Russland lebte, war Prokofjew ein weltweit gefragter Klaviervirtuose, der sich jahrzehntelang in Westeuropa (vor allem Paris) und Amerika umtat. Dabei komponierte er regelmäßig und offenbar mit leichter Hand – fast erweckte er den Anschein, damit eine Nebentätigkeit zu betreiben. Tatsächlich entstanden Großwerke wie Symphonien und Opern, letztere in mehreren Sprachen (wie fast zur gleichen Zeit bei dem tschechischen Emigranten Bohuslav Martinů). Das Heimweh trieb Prokofjew in die Sowjetunion zurück – ausgerechnet in den Jahren des wütendsten stalinistischen Terrors. Dann kam der Zweite Weltkrieg, und wer die Möglichkeit hatte, floh vor der drohenden deutschen Invasion aus Moskau weiter nach Osten. Prokofjew verschlug es in den Kaukasus, den in der Sowjetunion ansässig gewordenen polnisch-jüdischen Komponisten und Schostakowitsch-Freund Mieczysław Weinberg sogar bis ins usbekische Taschkent. Aber auch die Nachkriegsjahre blieben für Prokofjew unerquicklich. Ungeachtet seiner Berühmtheit wurde er beargwöhnt, gemäßregelt, kaltgestellt. Bis zuletzt trotzdem produktiv, starb er 1953 in seinem Haus in der Nähe von Moskau – akkurat am selben 5. März wie der Diktator Stalin.



Heinrich Vogeler: *Gebirgslandschaft in Kabardino-Balkarien* (1940), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Nach seiner Rückkehr hatte es Prokofjew keineswegs an kooperativer Wohlgesonnenheit fehlen lassen – in seiner besonders ‚patriotischen‘ Oper *Die Geschichte vom wahren Menschen* zum Beispiel verherrlichte er einen sowjetischen Kriegshelden und Kampfflieger, der eine Unzahl von Feinden abgeschossen hatte. (Schade um die einfallsreich-schwungvolle Musik, die sich mit einem so zweifelhaften Sujet verbindet). Auch das *Zweite Streichquartett F-Dur* ist, auf durchaus unkorrupte Weise, eine Annäherung an das von dem stalinistischen Kulturtheoretiker Schdanow formulierte Gebot des *«sozialistischen Realismus»*. Zumindest zeitweise musste Prokofjew ehrlich an die Brauchbarkeit dieser These geglaubt haben – er, ursprünglich ein ‚wilder‘ Modernist und Bürgerschreck, hatte sich tonsprachlich zunehmend gemäßigt und zu einem gleichsam neuklassisch gefestigten Stil gefunden, der vor allem hinsichtlich melodischer Qualitäten höchste Ambitionen zeigte, was sicher im Rahmen der neuen Musik (nicht nur) jener Jahre kein irreales Unterfangen war. Prokofjews Quartett sicherte sich den Zauber der Unangreifbarkeit womöglich durch den bereits im Titel enthaltenen Hinweis auf die Verarbeitung *«kabardinischer Volksmelodien»*. Derart schien die amtlich geforderte *«Volksnähe»* garantiert. Prokofjew schrieb das Werk 1941 in der nordkaukasischen Stadt Naltschik in der Kabardino-Balkarischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik, einem weiteren seiner Fluchtorte nach dem georgischen Tiflis. Er schöpfte die folkloristischen Anregungen aber wohl weniger aus eigener Erfahrung vor Ort als aus einer älteren Anthologie kabardinischer Lieder und Tänze von Tanejew, der wie später etwa Kodály und Bartók die ursprüngliche Musik entlegener Völker und Landstriche gesammelt hatte.

Wie auch immer: die für europäische Ohren ‹orientalisch› klingenden kaukasischen Intervalle und Rhythmen des dreisätzigen Stückes sind unverkennbar, ebenso das Bestreben, die Streichinstrumente durch ausdifferenzierte Pizzicato- und col-legno-Effekte dem Klangcharakter kaukasischer Zupfinstrumente anzunähern. Formal verfährt das *Opus 92* bemerkenswert konservativ. Der Autor beabsichtigt also weniger die weitgehende Anverwandlung ans fremde Idiom als ein strikt ‹hybrides› Vorgehen: Klassische Architektonik mit kaukasischen Klangcharakteren ‹gespickt› (wozu auch kleingliedrige Wiederholungen und die Bevorzugung leerer Quinten gehören). Prokofjew artikulierte seine Intentionen selbst: *«Es schien mir, dass eine Verbindung von neuer unberührter östlicher Folklore mit der klassischsten aller klassischen Formen, wie sie das Streichquartett darstellt, interessante und überraschende Ergebnisse zeitigen könnte»*. Erstinterpret des Werkes war das prominente Beethoven-Quartett. Die aus Kriegsgründen mehrmals verschobene Uraufführung fand im September 1942 in Moskau statt.

Der kreative Umgang mit Volksmusik war für einen Musiker wie Prokofjew sicher von mehr als anekdotischer Bedeutung, doch für Béla Bartók gedieh er zur ästhetischen Richtschnur und zum Gegenstand existentieller Leidenschaft. Der Ungar Bartók hatte hinsichtlich der gerade in seiner Lebenssphäre dominanten deutsch-österreichischen Musiktradition ähnlich idiosynkratische Gefühle wie der mährische Tscheche Leoš Janáček, der die ‹westlichen› Affinitäten Smetanas und Dvořáks nicht teilte und sich östlich-panlawistisch orientierte. Analog dazu suchte Bartók idiomatische und konstruktive Inspirationen in unverfälschter magyrischer und balkanischer Folklore. Sowohl Janáček wie Bartók war bewusst, dass sie die ‹abstrakten› Phänomene der zeitgenössischen Musikentwicklung (Atonalität, Formaauflösung) ergänzen oder ersetzen wollten durch ‹konkrete›, gewachsene Elemente, die noch keinen Eingang in die ‹urbane› Musik gefunden hatten. Janáček erkundete alltägliche ‹Sprachmelodien› bis in ihre mikrologischen Nuancen und schmolz sie in Motive und Bauteile großarchitektonischer Zusammenhänge um; Bartók veränderte durch Integration unregelmäßiger Tanzrhythmen und



Béla Bartók 1940

irregulärer Periodik den Formcharakter seiner Werke radikal. Diese Maßnahmen wurden seinerzeit als antipodisch zu den vermeintlich rechnerisch-kalkülhaften Komponierweisen der Zwölftonschule Schönbergs und ihrer seriellen Nachfolger betrachtet; tatsächlich handelt es sich um ein ähnlich rationales Vorgehen mit einem anderen Materialfundus.

Denkbar weit ist mithin Béla Bartóks Idiom von raunender Blut- und Boden-Musik entfernt und von solchen Ideologien nicht zu vereinnahmen. Bartók hinterließ zwei Werkreihen oder Großkonzeptionen, die ihn über weite Strecken seines Lebens beschäftigten und in gewisser Weise seine kompositorische Entwicklung widerspiegeln. Das gilt für das pädagogische Klavierkompendium *Mikrokosmos* (es fand eine Generation später mit György Kurtágs *Játékok* eine würdige, aktualisierte Nachfolge),

aber auch für den Zyklus der sechs Streichquartette, den überhaupt wichtigsten und künstlerisch anspruchsvollsten Werkblock seines ganzen Œuvres. Gemessen an der unbefangenen, sozusagen burschikosen Art, in der sich Prokofjew (man erinnere sich an das naive Diktum von der «klassischsten aller klassischen Formen») mit der Streichquartettkunst beschäftigte, ist Bartóks Umgang mit dieser Gattung bis ins Letzte reflektiert und von immenser Verantwortlichkeit gekennzeichnet.

Ein Begriff darf, wenn von Bartók gesprochen wird, niemals fehlen. Es ist der Hinweis auf die in seinem Schaffen allgegenwärtige **Bogenform**. Man kann sie als einen entscheidenden Faktor bei der Überwindung oder Negierung tradierter Form-schemata bezeichnen. Gewissermaßen einer Bogen- oder Brückenform entspricht das Hexameron der Streichquartette als Ganzes, indem sich die frühesten und die spätesten Werke anschaulich-lebhaft auf dem Terrain einer mehr unmittelbar oder stärker kunstverständlich auskonstruiert wirkenden Volksmusik-Metamorphose bewegen, während die mittleren Stücke, insbesondere das *Dritte Streichquartett*, den Abstrahierungsgrad am weitesten hervortreiben und dadurch die dichteste Annäherung an die Schönberg-Schule erreicht scheint, was avantgardistisch engagierte Hörer als besonders fortschrittlich empfanden. Die hier überdeutliche strukturelle Anspannung lockerte sich in den klangsinnlicheren späten Streichquartetten wieder – natürlich auf einem erhöhten Reflexionsniveau.

Auch das *Fünfte Streichquartett* formiert sich in fünfsätziger Bogenform wie das vierte oder das *Konzert für Orchester*. Der mittlere dritte Satz ist aber nicht, wie im *Konzert*, ein langsamer Satz, vielmehr ein Scherzo in bulgarischer Rhythmik. Die beiden langsamen Sätze stehen hier, geheimnisvoll klar als Nachtmusiken markiert in ihrem *clair-obscur*, an zweiter und vierter Stelle – eine verblüffende Parallele zur ebenfalls eine Bogenform realisierenden *Siebten Symphonie* Gustav Mahlers. Aber auch die Ecksätze gehorchen in sich der Dynamik der Bogenform und schaffen Symmetrien, indem die Reprisen das thematische Material in umgekehrter Reihenfolge und «kopfüber» verkehrten

Intervallrichtungen bringen. Bartók, der souveräne Konstrukteur aus Leidenschaft, der in seiner exorbitanten Quartettsprache zugleich zu umwerfend klangsinnlicher Farbigkeit findet!

Hans-Klaus Jungheinrich, 1938 geboren in Bad Schwalbach, aufgewachsen in Frankfurt am Main, Musikstudium (Dirigieren, Klavier, Komposition) in Darmstadt und Salzburg. Ab 1960 als Musikpublizist und Rundfunkautor tätig. Von 1968 bis 2003 Feuilletonredakteur und Musikkritiker bei der Frankfurter Rundschau. Seitdem freier Autor. Herausgeber einer Reihe von Komponistenmonographien (u. a. Henze, Rihm, Lachenmann, Saariaho, Kagel, Boulez, Widmann) im Schott-Verlag, Mainz. Buchveröffentlichungen mit den Schwerpunkten Oper, Dirigenten, neue Musik.

Mit Betroffenheit erfuhren wir kurz vor Redaktionsschluss vom plötzlichen Tod Hans-Klaus Jungheinrichs. Wir sprechen seinen Angehörigen unsere aufrichtige Anteilnahme aus und bedauern den Verlust eines ebenso geistvollen wie kenntnisreichen Autors.

Interprètes

Biographies

Armida Quartett

Depuis son triomphe spectaculaire au concours international de musique de l'ARD en 2012, au cours duquel l'Armida Quartett avait remporté le premier prix, le prix du public et six autres prix spéciaux, la carrière du jeune quatuor à cordes berlinois a pris son envol de façon fulgurante. De 2014 à 2016, le quatuor a donné de nombreux concerts et pris part à plusieurs captations radiophoniques dans le cadre du programme New Generation Artists de la BBC. La saison passée, il s'est produit à travers plus de vingt concerts dans le cadre de la prestigieuse série «Rising stars» des grandes salles de concert d'Europe. En 2018, le quatuor a été invité pour la première fois aux États-Unis. Le quatuor, fondé à Berlin en 2006, doit son nom à un opéra de Haydn, le «père du quatuor à cordes». L'ensemble a étudié avec des membres de l'Artemis Quartett et Rainer Schmidt (du Hagen Quartett), et compte parmi ses mentors Reinhard Goebel, Alfred Brendel et Tabea Zimmermann. En 2018/19, le quatuor est invité aux Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, au MDR Musiksommer, au Rheingau Musik Festival ainsi qu'à l'Internationales Musikfest Kreuth. D'autres concerts le mènent à Zurich, Bâle, Bozen, Meran et Cologne. Cette saison, l'ensemble est en résidence auprès des Duisburger Philharmoniker et au-delà d'une soirée dédiée au quatuor, il proposera deux concerts avec orchestre. En 2011 déjà, l'Armida Quartett remporte le premier prix et le prix du public du Concours de Genève. Auparavant, le jeune ensemble avait bénéficié de différentes bourses notamment de l'Irene Steels-Wilsing Stiftung et de la Schierse Stiftung Berlin. En 2013 est sorti son premier disque, consacré à Béla Bartók,



Armida Quartett
photo: Felix Broede

György Ligeti et György Kurtág, rapidement pressenti pour le Deutscher Schallplattenpreis. D'autres enregistrements ont suivi, consacrés à Mozart, Beethoven et Chostakovitch et en 2017 a paru «Fuga Magna», un «voyage fugué» à travers les siècles. L'Armida Quartett a à cœur de collaborer avec d'autres artistes et a ainsi travaillé avec Thomas Hampson, Max Hornung, Tabea Zimmermann, Jörg Widmann ou encore Daniel Müller-Schott. À partir de cette saison, il donne des concerts aux côtés de Sabine Meyer. L'ensemble dispense également des master classes en Allemagne et à l'étranger.

Armida Quartett

Seit dem spektakulären Erfolg beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD 2012, bei dem das Armida Quartett mit dem Ersten Preis, dem Publikumspreis sowie sechs weiteren Sonderpreisen ausgezeichnet wurde, hat sich die Karriere des jungen Berliner Streichquartetts rasant weiter entwickelt. Von 2014 bis 2016 war das Quartett in der BBC Reihe New Generation Artists mit zahlreichen Konzerten und Rundfunkaufnahmen unterwegs. Vergangene Saison war es in der renommierten Konzertreihe «Rising Stars» der großen Konzerthäuser Europas mit über 20 Konzerten vertreten. 2018 gastierte das Quartett erstmals in den USA. Namensgeber des 2006 in Berlin gegründeten Quartettes ist eine Oper von Haydn, dem «Vater des Streichquartetts». Das Studium erfolgte bei Mitgliedern des Artemis Quartetts sowie bei Rainer Schmidt (Hagen Quartett), weitere Mentoren sind Reinhard Goebel, Alfred Brendel und Tabea Zimmermann. In der Saison 2018/19 gastiert das Quartett bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, beim MDR Musiksommer, dem Rheingau Musik Festival sowie beim Internationalen Musikfest Kreuth. Weitere Konzerte führen das Ensemble u. a. nach Zürich, Basel, Bozen, Meran und Köln. Das Ensemble ist in dieser Saison Artist in residence bei den Duisburger Philharmonikern, neben einem Quartettabend wird es zwei Konzerte mit Orchester geben. Bereits 2011 gewann das Armida Quartett beim Concours de Genève den Ersten Preis sowie den Publikumspreis. Zuvor erhielt das junge

Ensemble verschiedene Stipendien, u. a. von der Irene Steels-Wilsing Stiftung sowie der Schierse Stiftung Berlin. 2013 erschien die Debüt-CD des Quartetts mit Werken von Béla Bartók, György Ligeti und György Kurtág und wurde kurz darauf in die Bestenliste des Deutschen Schallplattenpreises aufgenommen. Weitere Einspielungen entstanden mit Werken von Mozart, Beethoven und Schostakowitsch, 2017 folgte «Fuga Magna» eine «Fugen-Zeitreise» durch die Jahrhunderte. Die regelmäßige Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ist dem Armida Quartett ein großes Anliegen – die Musiker haben u. a. mit Thomas Hampson, Max Hornung, Tabea Zimmermann, Jörg Widmann und Daniel Müller-Schott zusammengearbeitet. Ab dieser Saison geben sie Konzerte zusammen mit Sabine Meyer. Neben der Konzertaktivität gibt das Ensemble auch Meisterkurse im In- und Ausland.

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 2019
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