

12.11. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday
Rising stars

Goldmund Quartet
Florian Schötz, Pinchas Adt violon
Christoph Vandory alto
Raphael Paratore violoncelle

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation
Nominated by Festspielhaus Baden-Baden and Cité de la musique
– Philharmonie de Paris
With the support of the Culture Programme of the European Union.
Ce concert est enregistré par 100,7.


BATIPART

 ECHO
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

Co-funded by the
European Union



radio
100,7

Joseph Haydn (1732–1809)

Streichquartett N° 64 D-Dur (ré majeur) op. 76 N° 5 Hob. III:79
(1796/97)

Allegretto – Allegro

Largo. Cantabile e mesto

Menuet: Allegretto – Trio

Finale: Presto

18'

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Streichquartett N° 6 f-moll (fa mineur) op. 80 (1847)

Allegro vivace assai – Presto

Allegro assai

Adagio

Finale: Allegro molto

25'

—

Dobrinka Tabakova (1980)

The Smile of the Flamboyant Wings (2019, commande ECHO)
8'

Johannes Brahms (1833–1897)

Streichquartett N° 2 a-moll (la mineur) op. 51 N° 2 (1873)

Allegro non troppo

Andante moderato

Quasi Minuetto, moderato – Allegretto vivace

Finale: Allegro non assai

35'

Batipart Invest a su depuis les années 1980 promouvoir et ainsi devenir un acteur important dans le domaine de l'immobilier, de la santé, du loisir.

Le déploiement de ces secteurs s'est accompagné d'une volonté d'internationalisation.

Les secteurs d'ouverture se situent à ce jour en Europe, en Afrique et au Québec.

Attachée aux valeurs d'entreprise et familiales, Batipart Invest a développé la Fondation Junclair (arrêté Grand-Ducal d'approbation 2013) qui agit dans les domaines de l'éducation, de l'environnement et de la lutte contre les violences de toute sorte.

Très sensible et passionnée par la musique sous toutes ses formes, Batipart Invest a souhaité, encore cette année, participer modestement à cet essor culturel en soutenant la Philharmonie Luxembourg.

Ce cycle Rising stars composé de jeunes instrumentistes d'exception devrait vous surprendre et vous séduire.

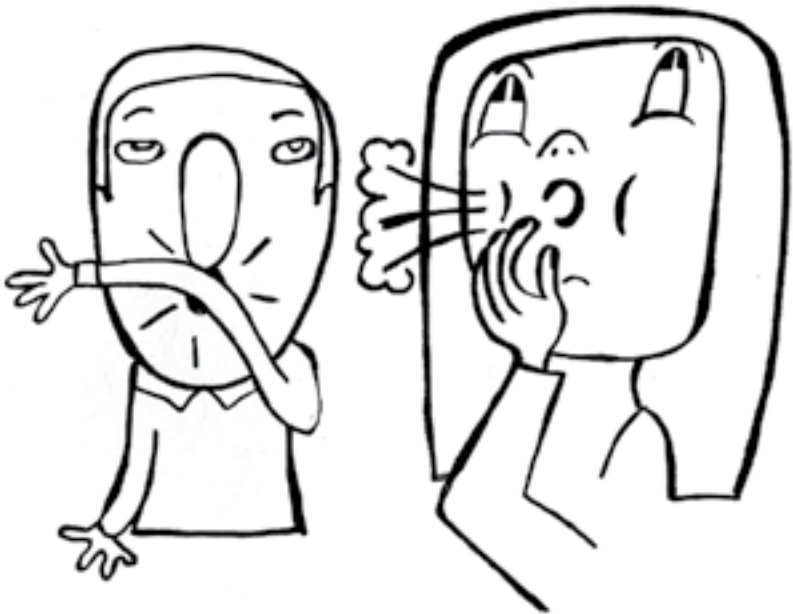
Avant de poursuivre leur carrière sur les scènes internationales, réservons-leur l'accueil chaleureux qu'ils méritent.

Excellente soirée.

Charles Ruggieri

Président de Batipart Invest

Den **Houschte**jang an d'**Houschte**ketti



Joseph Haydn : *Quatuor op. 76 N° 5*

Rosemary Hughes (1989)

Haydn revint d'Angleterre en 1795, pour se mettre au service de son quatrième maître dans la famille Esterhazy, le prince Nicolas II, personnage peu sympathique, mais grand mécène des arts. Il avait virtuellement abandonné Esterhazy et fixé sa résidence au palais d'Eisenstadt, la maison ancestrale de la famille, tout en passant l'hiver dans la capitale. Le temps de Haydn était ainsi réparti entre Vienne et la petite ville tranquille où il était venu prendre sa charge lorsqu'il était jeune homme. Le prince y maintenait des activités musicales, mais les devoirs de Haydn étaient moins lourds qu'autrefois. Sa tâche principale était la composition et l'exécution, chaque mois de septembre, d'une messe pour la sainte patronne de la princesse ; celle-ci était une amie fidèle de Haydn, aussi chaleureuse que son mari était cassant. La chapelle du palais d'Eisenstadt fut ainsi témoin des premières exécutions de six grandes messes que Haydn composa entre 1796 et 1802. Mais lors de son séjour à Londres, la musique de Händel avait insufflé en lui le désir d'écrire un oratorio : la première représentation, triomphale, de *La Création* eut lieu à Vienne en 1798.

Ce fut sans doute au cours de l'année 1796 que le comte Joseph Erdödy commanda à Haydn six quatuors à cordes, car lors de l'été 1797, le compositeur les jouait déjà au piano pour ses visiteurs. Ces œuvres furent publiées en 1799 sous le numéro d'opus 76. En 1799 également, Haydn reçut une nouvelle commande de six quatuors de la part du prince Lobkowitz, protecteur de Beethoven. Il en termina deux cette année-là – publiés plus tard sous l'opus 77 –, composa aussi l'admirable *Theresienmesse*, en l'honneur de l'impératrice Marie-Thérèse, et le début des *Saisons* dont il acheva

le *Printemps*. Mais *Les Saisons*, qu'on l'avait persuadé d'entreprendre contre sa volonté, épuisèrent sa vitalité. Il acheva cependant l'œuvre en 1801, écrivit deux autres messes, magnifiques, mais fut incapable de compléter l'ensemble des quatuors. Tout ce qu'il eut la force de composer fut les deux mouvements intermédiaires, *Andante* et *Menuet*, d'un projet de quatuor en ré mineur. Ces mouvements devaient finalement être publiés comme son « dernier quatuor », sous l'opus 103.

Mais les huit quatuors achevés ne montrent aucun signe d'affaiblissement des capacités de Haydn. Et dans cette dernière grande vague d'énergie qui lui permit de les mener à bien, il rassembla ses efforts, ses acquis, ses recherches, ses convictions les plus intimes aussi, tout ce qui reflétait presque un demi-siècle de vie créative ininterrompue. **Nulle part la concentration thématique et structurelle n'est aussi puissante, l'écriture contrapuntique aussi solide et étroitement tissée, l'exploration des tonalités les plus éloignées si recherchée et si profonde.** Alors qu'auparavant certains de ses meilleurs finals instrumentaux étaient basés sur des chansons et des danses populaires, il parvient désormais à les surpasser, que ce soit en joie de vivre ou en efficacité de conception.

L'écriture à deux parties, qui lui a toujours été habituelle et d'un précieux recours, révèle à présent toutes ses potentialités et ses aptitudes aux contrastes, qu'il s'agisse de rigueur orchestrale ou d'intimité lyrique, de légèreté dansante ou de profondeur méditative. La structure des phrases est sans cesse variée et infléchie, tantôt carrée et symétrique, tantôt se déroulant en séquences longues et continues, selon le caractère et la vie intérieure des thèmes eux-mêmes. Et derrière tout cela, imprégnant l'ensemble, il y a cette qualité difficile à cerner avec précision, mais par laquelle nous sentons le poids de l'expérience de toute une vie, celle d'un homme et d'un musicien. Aucun individu jeune de cœur et d'esprit n'aurait pu concevoir cette musique, n'aurait pu concilier à ce point l'exubérance et la civilité, ou imposer une vision d'une fermeté aussi discrète.



Portrait de Joseph Haydn par George Dance, 1794

Une chose semblable ou du moins très similaire, se produit dans le premier mouvement du *Quatuor op. 76 N° 5 en ré majeur*. Il débute par un *Allegretto* lyrique et détendu, puis passe à la tonique mineure, la mélodie – ou plutôt un avatar de celle-ci – étant alors exposée au violoncelle sous une ornementation en contrepoint du premier violon ; elle revient ensuite en majeur, s'arrête sur un point d'orgue avant de se métamorphoser en un *Allegro* dansant qui reprend la section mineure médiane tout en la transposant en majeur ; ceci lui redonne une vitalité nouvelle, ainsi qu'à l'ensemble du morceau. Pour le mouvement lent, Haydn a choisi la tonalité brillante et éloignée de fa dièse majeur ; le *Largo. Cantabile e mesto* y déploie de grandes courbes sinueuses, puis – tandis que la musique parvient à la dominante – les replie l'une sur l'autre comme un thème associé à un contre-thème, avant de se stabiliser dans la tonalité. Ce n'est en fait que le début d'une exploration beaucoup plus approfondie vers des harmonies encore plus

éloignées, et ce avant que la musique ne revienne à nouveau à son point de départ ; l'alto et le violoncelle s'y poursuivent comme à tâtons dans un passage qui montre que le compositeur vieillissant – il avait une fois déclaré « *qu'il venait juste d'apprendre à écrire pour les instruments à vent* » – comprenait ici, avec toute son intelligence et toute son imagination, ce que l'on pouvait tirer d'un alto. Le caractère chaleureux du menuet est renforcé par les accents décalés de sa seconde section et mis encore plus en relief par la précipitation du trio, voulue ici « sans expression », dans la tonique mineure : une fois encore un regard vers les premières années, mais revécues avec le bénéfice de l'expérience. Dans la danse campagnarde du final, et après une floraison d'accords liminaires, un orchestre de village entonne des quintes à vide qui conduisent à une ébauche de mélodie répétitive ; puis la musique, tout en restant d'un dessin extrêmement libre, s'oriente vers un des mouvements de forme sonate des plus stricts que Haydn ait écrits.

© Rosemary Hughes, *Les Quatuors de Haydn*, Actes Sud, Arles, 1989

Felix Mendelssohn Bartholdy : *Quatuor à cordes N° 6 op. 80*

Marc Vignal (2011)

Mendelssohn (1809–1847) a mené à bien sept quatuors à cordes dont le plus ancien (1823), non numéroté, ne fut publié qu'en 1878. Les autres sont l'*op. 13* (1827), l'*op. 12* (1829), les trois de l'*op. 44* (1837/38) et l'*op. 80* (1847). S'y ajoutent quatre pièces isolées d'époques différentes, réunies comme *op. 81* (posthume). Quand Mendelssohn, le 17 mai 1847, reçut la nouvelle de la mort de sa sœur Fanny, survenue trois jours plus tôt, il s'effondra sans connaissance. Il ne s'en remit jamais, et la rejoignit dans la tombe dès le 4 novembre suivant. Dans l'intervalle naquit le *Quatuor N° 6 en fa mineur op. 80*, à la fois cri d'agonie et « Requiem pour Fanny ». Il fut terminé dans les derniers jours d'août en Suisse, où le compositeur tentait de se reposer. En octobre, Mendelssohn le joua à Leipzig devant Moscheles, mais il ne fut exécuté (4 novembre 1848) et publié qu'après sa mort. Son modèle fut sans doute le quatuor de Beethoven dans la même tonalité (*N° 11 op. 95*).

On a aussi là un grand quatuor autobiographique, comme plus tard chez Smetana et Janáček. Très dissonant, il constitue à la fin de la vie de l'auteur une rupture stylistique majeure. **L'écriture, surtout dans les mouvements extrêmes, fait souvent éclater le cadre de la musique de chambre.** Les quatre mouvements, unifiés par un motif cyclique fait d'une quarte diminuée, baignent tous dans fa mineur, même le troisième.

Dès les premières mesures de l'*Allegro vivace assai* à 2/2 s'affirme une agitation fébrile (doubles croches en trémolos à tous les instruments). De violents triolets de croches mènent au « second thème » (noires régulières en la bémol majeur), qui n'apporte



Portrait de Felix Mendelssohn Bartholdy par James Warren Childe, 1830

qu'une détente momentanée. Après un assez bref développement portant la tension à son comble (thème principal « haché jusqu'à l'informe »), la réexposition se déroule – non sans quelques modifications – dans un autre ordre : triolets, « second thème » en fa majeur, et enfin trémolos du début, suivis d'une coda sauvage marquée *Presto*.

L'*Allegro assai* servant de scherzo conserve fa mineur, sans retrouver la légèreté enchanteresse typique de bien des scherzos de Mendelssohn. Plutôt macabre, fait de rauques dissonances et de chromatismes grinçants, il s'ouvre par de rudes syncopes sur la dominante ut. L'épisode central, sorte de ronde lancinante, quitte peu fa mineur. Après la reprise du « scherzo » proprement dit, il réapparaît pour une brève coda.

Bien qu'officiellement en la bémol majeur, l'élégiaque *Adagio* à 2/4 retrouve souvent la tonalité principale de l'œuvre, par le truchement d'un constant mi bécarré. Son bref sommet d'intensité, fait de rythmes pointés, va jusqu'à atteindre un lointain mi mineur et majeur. Le discours est très économe au plan thématique, la tension résultant d'une polyphonie dense et complexe sur de petites cellules. La coda enfin apaisée, chute doucement vers le grave.

La douleur éclate de plus belle dans le finale, un *Allegro molto* à 2/4 fondé sur un motif de trois notes haletant, agité, sans contours bien définis. Ce finale retrouve les trémolos du premier mouvement et n'échappe à la désintégration que grâce à une très stricte forme sonate. Un contraste mélodique (en ré bémol majeur) n'apparaît toutefois que dans le développement. Contrairement à l'*op. 95* de Beethoven, aucune délivrance en majeur ne se manifeste au dernier moment. De vigoureux triolets de croches font soudain irruption, dominant la péroration en un *fa* mineur fortissimo.

Né en 1933, Marc Vignal est producteur et collaborateur de très nombreuses émissions radiophoniques. Auteur de livres sur Mahler et les fils Bach, il a assuré la direction du Larousse de la musique.

Sur le *Deuxième Quatuor à cordes* de Johannes Brahms

Sofiane Boussahel (2007)

Le quatuor à cordes est né du style galant au milieu du 18^e siècle. De sa fonction initiale de divertissement, il ne gardera chez Haydn et Mozart qu'un certain esprit enjoué, perceptible au détour de quelques menuets et thèmes de premier mouvement. Les deux maîtres du classicisme viennois en font un genre exigeant, véritable terrain d'expérimentation où le travail des thèmes et le dialogue entre les instruments sont aux fondements d'une rhétorique jouant avec les cadres conventionnels de la forme sonate et les licences quant au respect des règles de la composition musicale. La gageure que représente l'écriture d'un quatuor est chaque fois de jouer avec les attentes de l'auditeur en ménageant des effets de surprise ou bien de l'émouvoir profondément. Richard Strauss n'écrivait-il pas que « *l'on ouvre tout grand d'enchantement bouche et oreilles à l'écoute d'un quatuor de Haydn !* » ? Toujours est-il que l'association des timbres composant le quatuor à cordes, deux violons pour les registres aigus, un alto pour les registres intermédiaires et un violoncelle pour la partie de basse, est la configuration la plus à même d'accueillir l'idéal d'équilibre et de clarté du style classique. Voilà donc définies les particularités d'un genre instrumental intimement lié à l'évolution de la musique allemande durant près de deux siècles et à une idée de la musique instrumentale comme art autonome des sons, doué de la faculté d'exprimer des sentiments et émotions poétiques que la parole est impuissante à transcrire.

C'est dans le sillage de Beethoven qu'éclot en la personne du jeune Brahms un talent très vite reconnu. Ce dernier a ceci de commun avec Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, que son

destin est indissociable de celui de la ville de Vienne. Si Brahms est né à Hambourg en 1833, il entreprend un premier séjour dans la capitale de l'empire austro-hongrois à la fin de l'année 1862 pour s'y installer définitivement en 1872.

[...]

Le pianiste qu'était Brahms semble avoir longuement hésité avant d'aborder le genre redouté du quatuor à cordes. **Le Deuxième quatuor op. 51 N° 2 en la mineur, tout comme celui qui le précède, ne voit le jour qu'après une gestation très lente.** Brahms, en effet, s'efforçait continuellement de reprendre la composition de ses œuvres et d'en raffiner l'écriture, si bien que le deuxième quatuor ne fut exécuté publiquement qu'en 1873 à Berlin. S'il ne s'agit en aucun cas de musique à programme, cette œuvre peut être perçue comme un hommage à l'amitié qui lie le compositeur à Joseph Joachim. Celui-ci fut avec les membres de son quatuor l'interprète de la première exécution du deuxième quatuor.

La tête du thème initial de l'*Allegro non troppo* fait se succéder les quatre notes la fa la mi. On peut y voir la contraction de la devise de Joachim dans ses années de jeunesse, fa la mi renvoyant à « frei aber einsam » – « libre mais seul » –, ce à quoi Brahms répondit « frei aber froh » – « libre mais heureux » –, transcrit dans le quatuor par les notes fa la fa.

Dans le mouvement lent de forme tripartite, où la troisième partie n'est autre qu'une paraphrase de la première, Brahms poursuit son objectif d'équilibre entre les quatre voix du quatuor avec le même succès. L'épisode central est notamment constitué d'un canon entre le premier violon et le violoncelle sur un thème emprunté à une *Danse hongroise* composée quelques années auparavant, allusion supplémentaire à Joachim, né à proximité de Presbourg (aujourd'hui Bratislava), lieu alors fortement marqué par la culture hongroise.



Photographie de Johannes Brahms par Fritz Luckhardt, Vienne, 1874

La veine folklorique contamine le mouvement suivant, mélancolique menuet, où l'effort de développement contrapuntique semble ne pas vouloir faillir, notamment dans la section contrastante désignée traditionnellement sous le nom « trio », écrite ici en mesure binaire.

Le *Finale* est un rondo-sonate sur un premier thème syncopé qui évoque une fois de plus la Hongrie et un second thème rappelant le ländler, danse ternaire des régions méridionales de l'Allemagne maintes fois reprise par Beethoven et Schubert. Dans les variations successives que subissent ces deux thèmes, Brahms se fait à peine moins contrapuntiste, délaissant quelque peu les canons des mouvements précédents pour le développement mélodique des thèmes et un travail approfondi sur le rythme. « *Il est important de relever qu'à une époque où chacun ne croyait qu'à 'l'expression', Brahms, sans renoncer pour autant à la beauté et à l'émotion, se montra un progressiste dans un domaine qui était resté en friche tout au long d'un demi-siècle.* » Par cette conclusion à son célèbre article « *Brahms, le progressiste* », Schönberg se montra fasciné par la technique de développement par variation des motifs à laquelle Beethoven avait ouvert la voie.

[...]

Après une classe préparatoire littéraire, Sofiane Boussahel se destine à des études de musique et musicologie. Ayant suivi une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et un cursus doctoral et agrégatif à l'Université de Paris-Sorbonne, il a été dramaturge du Théâtre du Capitole de Toulouse, Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg et chargé de diffusion chez RML Productions.

«They are full of invention,
fire, good taste, and new
effects...»

Joachim Fontaine

«Schon seine ersten Quatros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, machten allgemeine Sensation.» – ein Eintrag aus einem Musiklexikon von 1790, der zeigt, dass **Joseph Haydn** bereits die Zeitgenossen mit seiner neuen Gattung, dem Streichquartett, verblüffte.

Warum er mit dieser Art Musik überhaupt angefangen hatte, das erfahren wir von seinem Biographen Georg August Griesinger. Nach seinem Stimmbruch verlor Haydn seine Anstellung als Chorist am Stephansdom, ‚jobbte‘ als *Extra Musicus* bei Hofe und als Kammerdiener des Komponisten Nicola Porpora. Und da kam ihm die Anfrage des Baron Fürnberg wohl gerade recht, der sich Musik wünschte, die von *«vier Kunstfreunden aufgeführt werden kann. Haydn, damals achtzehn Jahre alt, nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett.»*

Zu seinem Lebensende sollten es 68 Quartette sein. Zwischen dem *Opus 1* und dem späten *Opus 103* lag ein halbes Jahrhundert, und die Entwicklung vom unterhaltsamen *Divertimento* zu einer Gattung, die Haydns Kunst ihren Status als Meisterwerk zu verdanken hatte. Aus eher unscheinbaren Partikeln und Impulsen, mit denen Haydn in den frühen Quartetten noch rhythmisch experimentiert, wird in den späteren Werken eine hochkomplexe motivische Arbeit. Und nicht nur das: jedes seiner Quartette hat sein unverwechselbares Profil, seinen charakteristischen Ausdruck, der allein aus dieser Satzkunst resultiert. Haydn wusste um diese Qualitäten, immer wieder bündelte er sechs Quartette zu einem



Joseph Haydn 1791

Opus, nicht weil sie einander ähnlich gewesen wären, sondern weil sie die ganze Vielfalt seines Komponierens zeigten. Seine letzte Folge von sechs Quartetten widmete er dem kroatischen Grafen Erdödy. Einem Bekannten, dem schwedischen Diplomaten Samuel Silverstolpe, verrät Haydn 1797, dass er dafür die stolze Summe von 100 Dukaten erhalten habe und *«viel schönes und danckbabres»* an Worten, außerdem die Bitte, die Quartette erst *«nach einer gewissen Anzahl von Jahren»* drucken zu lassen. Haydn hatte ohnehin anderes vor. Nach zwei England-Reisen, die er zumeist mit Instrumentalmusik verbracht hatte, war es mit der langen Reihe von Symphonien und Klaviersonaten zu Ende. Seine spannendste Aufgabe sah Haydn jetzt in der Komposition

großer Messen, die wie die *Londoner Symphonien* alles bisher Dagewesene übertreffen sollten. Auch Haydns letzter Quartett-Zyklus sollte wieder einzigartig sein: Werke sehr unterschiedlichen Charakters stehen hier nebeneinander, vom straff und schlüssig entwickelten *Quinten-Quartett* bis zum üppigen *Kaiserquartett* mit seinen Variationen über Haydns eigene *Kaiserhymne*. Einer der ersten, die von dieser Vielfalt begeistert waren, war sein Londoner Freund, der Musikgelehrte Charles Burney, der dem 65jährigen Haydn schreibt: «*I [...] never received more pleasure from instrumental music: they are full of invention, fire, good taste, and new effects.*»

Den Kopfsatz seines D-Dur Quartetts entwirft Haydn ausnahmsweise nicht als Sonatensatz, sondern als Variationsfolge im 6/8tel-*Allegretto*, dessen sonniges Thema an die Kanzonetten der *Schöpfung* erinnert, die Haydn gerade vollendet hatte. Doch bleibt es nicht dabei: Haydn wandelt den artigen Siciliano-Gestus ins düstere Moll, forciert das Tempo, kreuzt das Thema mit fugierten Einwüfen, führt es in eine virtuose *Stretta*, in der von der anfänglichen Atmosphäre nichts mehr bleibt. *Singend und wehmütig – cantabile e mesto* betitelt er das anschließende *Largo*, das Herzstück des Quartetts, Musik, von der der legendäre Geiger Joseph Joachim sicher war, dass kein Bach oder Beethoven jemals Tieferes, Religiöseres, Romantischeres zustande gebracht hätte. Über neun Takte singt die Violine das erste von zwei Themen, die sich im Verlauf unmerklich überlagern werden. Das verklärte Fis-Dur dieses Satzes erlaubt keine sonoren «leeren Saiten», dafür subtile Klangfarben und gewagte Modulationen, hier und da scheint die Zeit stillzustehen, insbesondere kurz vor der Reprise, wenn Viola und Cello ihren Monolog anstimmen. Das *Menuet* kehrt zum sonnigen Lyrismus zurück, nur im *Trio* irritiert das Cello mit seinen ostinaten Figuren. Im *Presto-Finale* lässt sich Haydn dagegen von Folklore inspirieren: aus den Bordun-Quinten der Begleitung baut er buntbewegte Harmonien. Gleich mehrfach mündet der schmissige Grundpuls in Kadenz und Tuschs, die Haydn entweder verschleiert oder mit Läufen und rhetorischen Gesten in den Oberstimmen belebt. – Aus einer Hausmusik für Liebhaber (deren Fähigkeiten man nicht unterschätzen sollte)



Felix Mendelssohn Bartholdys Schwester Fanny Hensel

war einmal mehr große Kunst geworden, die auch die Kenner begeistert. Als Gattung, die die Fantasie der Hörer inspiriert, ohne auf außermusikalische Programme oder Titel angewiesen zu sein, wurde sie zum Prototyp und Maßstab vieler Komponisten nach Haydn.

... Verbote des Todes

«An Musik habe ich noch nicht wieder denken können; es ist mir ganz leer und wüsst, wenn ich an Musik denken will.» In einem Frankfurter Hotel hatte **Felix Mendelssohn Bartholdy** vom plötzlichen Tod seiner geliebten Schwester Fanny erfahren. Gerade war er von seiner zehnten England-Reise zurückgekehrt und am Ende seiner Kräfte. Die Uraufführung seines *Elias* in Birmingham, Verlagsangelegenheiten, Konzerte, Feindseligkeiten in der Presse hatten ihm zugesetzt, als er erfährt, wie Fanny Hensel inmitten einer Probe zu seiner *Walpurgisnacht* zusammengebrochen, einige Stunden bewusstlos gewesen und dann verstorben sei. Als er die Nachricht hört, bricht er mit einem Aufschrei zusammen, ist so geschwächt, dass er nicht nach Berlin reisen kann, um ihr das letzte Geleit zu geben. Innerlich gebrochen, sagt er Konzerte ab, zieht sich zurück. Mit Breitkopf & Härtel verhandelt er noch über den Druck von Fannys Werken. Erst kurz zuvor hatte er – der sich als «Rabenbruder» schimpft – seinen «Handwerks-Segen» erteilt, als die Schwester sich endlich zutraut, aus seinem Schatten herauszutreten, und in der «Zunft der Komponisten» eigene Werke zu publizieren: «...mögest du nur Autor-Plaisir und gar keine Autor-Misere kennen lernen, und möge das Publicum Dich nur mit Rosen und niemals mit Sand bewerfen und möge Druckerschwärze Dir niemals drückend und schwarz erscheinen – eigentlich glaube ich, an alledem ist gar kein Zweifel denkbar.»

Felix hatte Fanny immer bewundert, ihre Lieder waren «die schönste Musik, die jetzt ein Mensch auf der Erde machen kann», ein Leben lang blieb die Schwester sein «*musikalisches Gewissen*». Nach der katastrophalen Nachricht, nicht ahnend, dass ihn selbst vier Monate später ein Gehirnschlag tödlich treffen sollte, reist Mendelssohn mit seiner Familie in die Schweizer Berge, sucht Abstand und Erholung. Alles was er dort komponiert, bleibt Fragment, mit der Ausnahme des *Quartetts f-moll op. 80*. Als habe er sich und der Schwester ein musikalisches Denkmal setzen wollen, komponiert Felix hier ganz anders, geradezu revolutionär, und vieles erinnert an die Musik seiner Schwester und ihre «*erstaunlich weit sich vorwagende Fantasie im Harmonischen und Formalen*».

Nie zuvor hatte Mendelssohn solch massive und zudem negative Emotionalität erreicht: Tremoli, die nirgends an Bedrohlichkeit verlieren, wild auffahrende Motivketten, keine Spur von melodischem Halt, jähe harmonische Rückungen: all das macht vergessen, was man an Mendelssohns Musik bis dahin kannte und liebte. Drei der vier Sätze verharren im düsteren f-moll. Der Kopfsatz – *Allegro vivace* – bricht wie ein Sturm heraus: zwei Wogen rabiatere Tremoli jagen durch die Stimmen, Mendelssohn kontert sie mit punktierten, schreiartigen Motiven. In keinem Takt verlässt den Hörer das Gefühl von Wut, Todesangst und Schrecken. Auch das anschließende *Allegro assai* lässt Mendelssohns übliche Scherzi vergessen: Statt lichter, «elfenhafter» Tanzrhythmen herrschen hier durchweg Synkopen, Akzente und Dissonanzen. Im *Adagio*, einer Elegie, aus der «viel *Ergebenheit*, aber kein *Trost spricht*», schwingt sich die Violine in ausdrucksvollen Intervallen zum melancholischen Klagegesang auf, bricht aber krampfartig zusammen, gestört durch bedrückende punktierte Rhythmen und Zuckungen, die nirgends ihre Ruhe finden. Das *Finale* geht erneut in Extreme: wieder beschränkt sich die Textur auf Episoden, kein Grundaffekt trägt die Musik, stattdessen Motive (mal klagend, mal aufgewühlt), Brüche, dynamische und harmonische Kontraste. War das alles mehr als nur ein spontaner verzweifelter Reflex? Musikforscher sind sich sicher, dass Mendelssohn, der die Partitur minutiös überarbeitet und korrigiert hat, genau diese Musik der Nachwelt überliefern und als Druck herausgeben wollte.

...«*different paths*» – *zwischen Folklore und Avantgarde*

Kritiker bescheinigen der im bulgarischen Plovdiv gebürtigen **Dobrinka Tabakova** eine «*umgemin persönliche Sprache*» voll «*aufregender, tief rührender Musik*» (*Washington Times*), «*glühende tonale Harmonien und großartige dramatische Gesten, die enorme emotionale Tiefe*» transportieren (*The Strad*). Nach ihrem Studium an der Londoner Guildhall School und am King's College gewann Tabakova zahlreiche Preise für ihre Vokal- und Instrumentalwerke. Kompositionsaufträge schlossen sich an: für die Royal Philharmonic Society, BBC Radio 3 und die EBU, die Europäische Rundfunk-Union. 2016 feierte die Presse ihre Jubiläumskantate *Immortal Shakespeare*.



Johannes Brahms 1882

Ihre stilistische Offenheit und Neugier gegenüber ganz unterschiedlichen Einflüssen begleitet die Komponistin seit ihrer Kindheit. Schon früh habe sie *«alles aufregend gefunden, von den Sibelius-Symphonien über Saint-Saëns' Konzerte bis hin zu Schuberts Winterreise»*. Ihr von Grund auf *«ideologiefreier Ansatz»* scheut weder *«romantisch anmutende Expressivität»*, noch folkloristische Einflüsse – eine stilistische Unbefangenheit, die alles andere als unreflektiert ist, im Gegenteil. Ein geradezu *«sensuous delight in sonorities»* entwickelt enorme Sogwirkung auch auf Menschen, die wenig Erfahrung mit zeitgenössischer Musik haben.

... *frei aber einsam*

Johannes Brahms fand erst spät zur Symphonik und zur Kammermusik, mit der er stets kritisch umging. Mehr als zwanzig Quartette («zu klein und erbärmlich») soll er geschrieben und radikal aussortiert haben («die ersten Hunde ersäuft man»). Was die Nachwelt nicht daran hinderte, seine kaum mehr als zwanzig publizierten Kammermusikwerke als *Ideal der Kammermusik* (Carl Dahlhaus) zu lobpreisen. Auch die Streichquartette, drei an der Zahl, bekamen das Prädikat, «vollkommene Musterstücke» (Max Kalbeck) zu sein.

Dass es so wenige und so späte Werke waren, schürte bei den einen den Verdacht, Brahms sei ein Jünger Beethovens, der zu spät den Mut fasste, sich mit dem Wiener Klassiker zu messen. Andere diagnostizierten in den Streichquartetten zukunftsweisende Vorböten des 20. Jahrhunderts, erst recht, nachdem Arnold Schönberg in einem Aufsatz «*Brahms, the progressive*» zum Propheten seiner eigenen Musik erkoren hatte: insbesondere faszinierte hier, dass Brahms seine Themen ganz neu dachte: statt mehr oder minder symmetrischer Perioden und Grundmuster haben sie ein Eigenleben, das sich aus Motiven wie die Zweige eines Baumes entfaltet. Auch die Harmonik folgt nicht mehr der Tradition, sondern wird organischer, weniger streng in ihren Fortschreitungen.

Was Brahms mit seiner Kammermusik beabsichtigte, geschah weder aus Ehrfurcht vor dem Genie Beethovens, noch war es «hellseherisch modern». Streichquartette blieben zu seiner Zeit populär, von Scheu gegenüber Wiener Klassikern also keine Spur. Auch in Brahms' Umfeld und Freundeskreis komponierten Heinrich von Herzogenberg, Carl Reinecke und andere Quartette, die bis ins 20. Jahrhundert im Repertoire blieben. Quartettspiel gehörte durchaus zum «Entertainment» in Privathäusern wie dem des Freundes und legendären Chirurgen Theodor Billroth, dem Brahms sein *a-moll-Quartett op. 51 N° 2* gewidmet hat. Sicherlich war es auch keine Zukunftsvision oder der Wunsch fortschrittliche «Musterstücke» zu zaubern, was Brahms veranlasst hat, Quartette zu schreiben. Es war vielmehr seine Neugier auf neue Möglichkeiten eines durch und durch raffinierten Tonsatzes, der in der Tat ohne Vorbild war. Das erkannte übrigens nicht erst

Arnold Schönberg. Schon 1878 lobt ein Rezensent die Quartette, «in denen jede Partikel [sic] [...] ihre höhere Relation zu den Ideen» hat, durchweg «entwicklungsfähig» bleibt und sich «zu größeren organischen Gebilden entwickeln» will. Brahms selbst sah das bescheidener, wollte kein Lob, «sondern bekennen, dass meine Gedanken beim Arbeiten nicht weit genug fliegen, also unabsichtlich öfter mit demselben zurückkommen.» Freilich mag er mit seinen Kritikern wenigstens darin übereingestimmt haben, dass seine Kammermusik «prächtige Seelengemälde» böte.

Obwohl *Opus 51 N° 2* in moll steht, stimmt das Quartett einen hellen, leichten Grundton an. Das schwärmerische Thema des Kopfsatzes – *Allegro non troppo* – trägt biographische Züge, ist wohl ein Abkömmling seines musikalischen Lebensmottos «**F**rei **A**ber **E**insam». Brahms hatte es zuvor schon mit Schumann und dessen Schüler Dietrich in einer Sonate, einer Hommage an den Geiger Joseph Joachim verarbeitet. Hier wird das Motiv wesentlich komplexer verwandelt: immer wieder wandelt und changiert Brahms die motivische Gestalt und damit auch deren Wirkung auf den Hörer. Der zweite Satz, ein nicht minder dicht gearbeitetes *Andante moderato* in A-Dur, fügt sich in eine dreiteilige Liedform. Unfertige Gedanken gewinnen nach und nach an Kontur und Leben, bevor der kurze, rhapsodisch-seltsame Mittelteil den Frieden stört. Auch der dritte Satz – *Quasi Minuetto* – ein Tanz also, der keiner mehr ist, bietet Neues: Brahms wandelt ihn zu einem Nachtstück in moll, *mezza voce* und *sempre molto piano* vorzutragen, unwirkliche Musik, die von einem atemlosen *Trio*-Teil (der verborgene motivische Bezüge hat) scheinbar beziehungslos unterbrochen wird. Das *Finale* zaubert aus dem Ausgangsmaterial wiederum ganz andere Musik: «à la hongroise» stellt es ein rustikales tänzerisches Thema vor, das nach allerlei metrischen Verwirrspielen zu einem effektvollen *Finale* findet.

Joachim Fontaine – «performer-scholar» – ist nicht nur aktiv als *Dirigent* und *Solist*, sondern forscht, ediert und schreibt auch über Musik. Zahlreiche Aufnahmen (Rundfunk, CD) dokumentieren sein Schaffen. Er lehrt an der *Musikhochschule Saarbrücken* und ist *Autor* verschiedener *Rundfunkanstalten* und *Verlage*.

The Smile of the Flamboyant Wings

Dobrinka Tabakova

The work takes its name from Joan Miró's painting of the same name, though it is not meant as a musical representation of the art work. If there are any similarities with the painting and Miró's work, they would take broader themes such as the relationship between the linear and horizontal and the interplay between used and free space on the canvas. Following Tabakova's *Spinning a yarn* (for violin and hurdy-gurdy), *On a bench in the shade* (for string quartet) and *Frozen River Flows* (violin, accordion and bass), the music itself aims to be a story told in music. The elaborately rhythmic opening and flowing, unpredictable melody set the scene, before a chorale-like middle section and a transformed melody at the end. The work is written especially for the Goldmund Quartet and commissioned by Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, Festspielhaus Baden-Baden and the European Concert Hall Organisation in the framework of ECHO Rising stars.



Dobrinka Tabakova
photo: Candide Rietdijk

Interprètes

Biographies

Goldmund Quartet

Depuis dix ans, le Goldmund Quartett convainc par son «*jeu exquis*» et son «*homogénéité aux multiples facettes*» (*Süddeutsche Zeitung*) dans ses interprétations des grandes œuvres classiques et modernes de la littérature pour quatuor. Lauréats de la célèbre International Wigmore Hall String Competition 2018 et de la Melbourne International Chamber Music Competition 2018, les musiciens ont été nommés Rising stars de la saison 2019/20 par l'European Concert Hall Organisation (ECHO). Depuis cette année, ils jouent le «Paganini Quartett» d'Antonio Stradivari, mis à leur disposition par la Nippon Foundation. Par ailleurs, le quatuor recevra en mars 2020 le Musikpreis de la Jürgen Ponto-Stiftung. Après ses débuts au Rheingau Musik Festival en août 2018, le quatuor se produit au cours de la saison 2019/20 d'abord dans le cadre de sa tournée Rising star dans les grandes salles d'Europe, comme la Philharmonie de Paris, le Concertgebouw Amsterdam, le Festspielhaus Baden-Baden, le BOZAR de Bruxelles, le Konzerthuset Stockholm ou encore le Wiener Konzerthaus. Parmi les autres points forts de la saison, citons des tournées en Suède et en Australie, ainsi que des prestations dans le cadre des concerts dans les musées de Francfort, de la Biennale de quatuors d'Amsterdam et de la série Hörtnagel de Munich. Les saisons passées, ils ont fait leurs débuts au Musikverein de Graz, à la Salle Pierre Boulez de Berlin, au Marvao Festival, au Fjord Classics Festival en Norvège et au Schlern Music Festival. En 2016 est sorti chez NAXOS leur premier disque, consacré à Haydn, qui a reçu d'excellentes critiques de *The Strad Magazine*, *Gramophone Magazine*, *American Record Guide*,

Applaus ou encore de la Radio bavaroise. En 2018 a paru le deuxième disque avec des œuvres de Chostakovitch chez Berlin Classics. Les dernières récompenses sont le deuxième prix et le prix spécial de la meilleure interprétation d'un quatuor à cordes du 20^e siècle à la Wigmore Hall International String Quartet Competition 2018, ainsi qu'un premier prix et le prix de la meilleure interprétation d'une œuvre de commande à la Melbourne International Chamber Music Competition 2018. La formation a aussi reçu le Bayerischer Kunstförderpreis et le Karl-Klinger Preis du concours de l'ARD 2016. Au-delà de ses études avec des membres de l'Alban Berg Quartett, notamment Günter Pichler à l'Escuela Superior de Música Reina Sofia, et de l'Artemis Quartett à Berlin, le quatuor a bénéficié de masterclasses et de cours auprès de membres des Quatuors Hagen, Borodin, Belcea, Ysaÿe et Cherubini, et de Ferenc Rados, Eberhard Feltz et Alfred Brendel. Les concerts mènent l'ensemble dans les salles de concert majeures et dans des séries de musique de chambre au Danemark, en France, en Norvège, en Espagne, en Italie, en Suisse, au Canada, en Chine, en Australie et aux États-Unis. Parmi ses partenaires de musique de chambre figurent des artistes comme Jörg Widmann, Ksenija Sidorova, Pablo Barragán, Alexey Stadler et Wies de Boevé.

Goldmund Quartet

Seit zehn Jahren überzeugt das Goldmund Quartett durch sein *«exquisites Spiel»* und seine *«vielschichtige Homogenität»* (*Süddeutsche Zeitung*) in seinen Interpretationen der großen klassischen und modernen Werke der Quartettliteratur. Preisträger der bekannten International Wigmore Hall String Competition 2018 und der Melbourne International Chamber Music Competition 2018, wurden die Musiker von der European Concert Hall Organisation (ECHO) zu Rising stars der Saison 2019/20 ernannt. Seit diesem Jahr spielen sie das *«Paganini Quartett»* von Antonio Stradivari, zur Verfügung gestellt von der Nippon Foundation. Darüber hinaus wird dem Quartett im März 2020 der Musikpreis der Jürgen Ponto-Stiftung verliehen. Nach dem Debüt beim Rheingau Musik Festival im August 2018 begibt sich



Goldmund Quartet
photo: Gregor Hohenberg



das Quartett in der Saison 2019/20 zunächst auf Rising star-Tournee in die großen Säle Europas wie Philharmonie de Paris, Concertgebouw Amsterdam, Festspielhaus Baden-Baden, BOZAR Brüssel, Konzerthuset Stockholm oder Wiener Konzerthaus. Weitere Höhepunkte der Saison sind Tourneen in Schweden und Australien sowie Auftritte bei den Frankfurter Museumskonzerten, der Streichquartett-Biennale Amsterdam und der Hörtnagel Reihe in München. Zu den Highlights der vergangenen Saisons zählen Debüts im Musikverein Graz, Boulez Saal Berlin, Marvao Festival, Fjord Classics Festival Norwegen und Schlern Music Festival. 2016 erschien bei NAXOS die Debüt-CD des Quartetts mit Werken Haydns, die von BBC, *The Strad Magazine*, *Gramophone Magazine*, *American Record Guide*, *Applaus*, Bayerischem Rundfunk und vielen mehr hervorragende Rezensionen erhielt. 2018 erschien die zweite CD mit Werken von Schostakowitsch bei Berlin Classics. Jüngste Auszeichnungen sind der zweite Preis und Sonderpreis für die beste Interpretation eines Streichquartetts des 20. Jahrhunderts bei der Wigmore Hall International String Quartet Competition 2018 sowie ein erster Preis und Preis für die beste Interpretation des Auftragswerkes bei der Melbourne International Chamber Music Competition 2018. Des Weiteren ist das Quartett Träger des Bayerischen Kunstförderpreises und des Karl-Klinger Preises des ARD-Wettbewerbs 2016. Neben Studien bei Mitgliedern des Alban Berg Quartetts, unter anderem bei Günter Pichler an der Escuela Superior de Música Reina Sofia, und dem Artemis Quartetts in Berlin gaben Meisterkurse und Studien bei Mitgliedern des Hagen, Borodin, Belcea, Ysaye und Cherubini Quartetts, Ferenc Rados, Eberhard Feltz und Alfred Brendel dem Quartett wichtige musikalische Impulse. Konzerte führten das Quartett in die wichtigsten Konzertsäle und Kammermusikreihen in Dänemark, Frankreich, Norwegen, Spanien, Italien, Schweiz, Kanada, China, Australien und die USA. Zu den Kammermusikpartnern zählen Künstler wie Jörg Widmann, Ksenija Sidorova, Pablo Barragán, Alexey Stadler und Wies de Boevé.

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. 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