



Programm

KONZERTZYKLUS IM TOSCANA-SAAL DER RESIDENZ

1. Konzert am Sonntag, den 6. März 2005, 19:00

Streichquartett d-Moll, KV 421
Streichduo für Violine und Viola B-Dur, KV 424
Streichquintett Es-Dur, KV 493

2. Konzert am Mittwoch, den 9. März 2005, 19:00

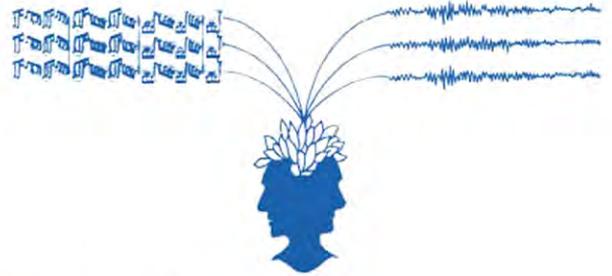
Klavierquartett Es-Dur, KV 493
Kegelstatt-Trio für Klarinette, Viola und Klavier Es-Dur, KV 498
Klavierkonzert C-Dur, KV 415

3. Konzert am Freitag, den 11. März 2005, 19:00

Streichquartett C-Dur, KV 465 "Dissonanzen-Quartett"
Streichduo G-Dur, KV 423
Streichquintett C-Dur, KV 515

Vor den Konzerten hören Sie Einführungsvorträge von Prof. Dr. Ulrich Konrad (Würzburg).

mit Texten von **Christoph Beck** und
Prof. Dr. Ulrich Konrad

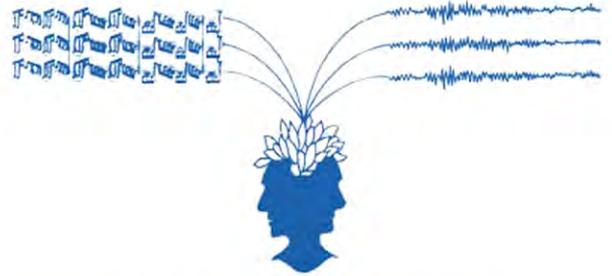


DAS STREICHQUARTETT

Das Streichquartett gilt seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als kammermusikalische Form schlechthin, in seiner ausgewogenen Vierstimmigkeit als idealer Repräsentant des „reinen“ Satzes, im künstlerischen Anspruch als höchste Herausforderung des musikalischen Denkens eines Komponisten. Aus seinem Schatten vermochten die um einen oder zwei Mitspieler erweiterten Genres des Quintetts oder Sextetts zu keiner Zeit herauszutreten. Während die Musikgeschichtsschreibung im Blick auf das Quartett eine lange Tradition beobachten, die musikalische Praxis eine bis in unsere unmittelbare Gegenwart reichende schöpferische Auseinandersetzung mit der Gattung erleben kann, stellt sich die Situation für beide hinsichtlich der größeren Besetzungen grundsätzlich anders dar. Ganz abgesehen von der vielleicht akademisch anmutenden Frage, ob es sich bei Quintett und Sextett überhaupt um musikalische Gattungen und nicht eher um bloße Folgen von Einzelwerken handele, bleiben zwei zugegebenermaßen äußerliche Tatsachen unumstößlich: Das Repertoire an gewichtigen Kompositionen für fünf oder sechs Streicher ist um vieles schmaler als das der Quartette, und spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts spielen Streichquintette und sextette im Schaffen von Komponisten keine Rolle mehr. Über die Gründe für diese Sachverhalte ist immer wieder nachgedacht worden. Von den vielen Stimmen sei nur die Robert Schumanns zitiert. Unter dem Eindruck einer Quintettproduktion schrieb er im Jahre 1838: „Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist als der des Quartetts. Die Mittelstimmen haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker [...] nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in und auseinanderwinden und zeigen, was er kann.“ Es ist der Zug zum Klanglichen, weniger zum Strukturellen des Tonsatzes, der Hang zum Orchestralen, weniger zur Intimität der Kammer, den Schumann hier konstatiert – nicht als erster und gewiß nicht als letzter. Und in noch erkennbarem Zusammenhang mit dieser Beschreibung fährt er fort: „Denk’ ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech’ ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang’ ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang’ ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen“.

„Hohe Kunst, reine Gedankendarstellung darf und muß gewisse größere Gedanken und Vorstellungsreihen, gewisse Komplexe als bekannt voraussetzen. Und dann wird es ihr Bestreben sein, sich so auszudrücken, daß jeder kleinste Satz die Wirkung einer Sentenz hat, die man ebensogern und leicht behalten und citieren kann, wie sonst nur die gereimten und rhythmisierten. Das ist der Stil, dem die Musik zustrebt [...]: eine Musikalische Prosa.“ Gewichtige Worte mit weitreichenden Konsequenzen sind das. Sie stammen aus einem Vortrag, den Arnold Schönberg 1933 anlässlich des 100. Geburtstags von Johannes Brahms für den Frankfurter Rundfunk verfaßt und den er später zu einem berühmten Essay mit dem Titel: Brahms the Progressive (Brahms, der Fortschrittliche) umgearbeitet hat. Mit diesem Text wollte Schönberg im alten Streit zwischen den als fortschrittlich gehandelten Wagnerianern und den konservativ eingestuften Brahms-Anhängern vermitteln. Gleichzeitig ging es ihm darum, das Zerrbild des rückständigen und akademischen Komponisten Brahms zugunsten der Ikone eines großen „Fortschrittlers“ aufbrechen, dessen „Leistungen [...] eine Wirkung in die fernsten Zeiten ausüben“. Wie läßt sich das auf das Streichsextett op. 36 beziehen? Hier trifft das Wort von der „Musikalischen Prosa“ recht gut den Kern des Werks, nämlich seine aus einfachen Bausteinen gebildete Faktur. So entfaltet bereits der erste Satz weniger lyrische Bögen oder ergießt sich in epischer Breite; vielmehr konzentriert er seine Gedanken und ihre Ausformulierung auf jeweils ganz knappe Formen. Zeugnis dafür ist schon der allererste Beginn, das Motiv in der ersten Bratsche: In wiegenden Achteln pendelt sie nur zwischen zwei Tönen – dem Grundton g und dessen Leitton fis. Daß dieser „kleinste Satz“, der zunächst über 32 (!) Takte aufrecht erhalten wird, „die Wirkung einer Sentenz hat“, verdeutlichen sowohl die aus ihm abgeleitete Überleitung zum Seitenthema als auch besonders seine tragende Rolle im Durchführungsteil. Clara Schumann, der Brahms die ersten drei Sätze des Sextetts vorab geschickt hatte, erkannte bereits bei der bloßen Lektüre die Wichtigkeit dieses Motivs; voll Überschwang schrieb sie darüber an Brahms: „Das Thema [...] könnte Dir wohl gestohlen werden, aber was finge einer wohl damit an, der es nicht versteht wie Du, es so aufs reizendste und geistvollste mit Motiven zu umkleiden, die immer darum herumspielen und sich ineinander schlingen wie eine Kette lieblicher Gedanken.“ Einer dieser Gedanken ist das Hauptthema. Ihm haftet etwas Schwebendes an; weder rhythmisch noch tonal (bereits der dritte Takt wechselt nach Es-Dur) ist es eindeutig faßbar, auch wenn es sein Material im wesentlichen aus den

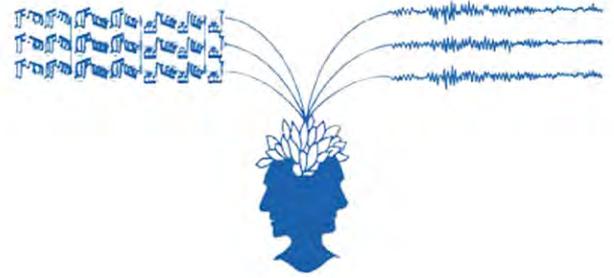
mit Texten von **Christoph Beck** und
Prof. Dr. Ulrich Konrad



elementaren Intervallen der Quinte und Quarte gewinnt. Es ist bezeichnend für Brahms' Fortschrittlichkeit, daß aufs Werkganze gesehen diese Intervallstruktur prägend bleibt und so eine innere Einheitlichkeit über die Satzgrenzen hinweg gewährleistet wird. Beispielsweise ist parallel und gleichzeitig komplementär zum Hauptthema des ersten Satzes das Thema des langsamen Variationssatzes gestaltet. Reiht das erste zwei Quinten aufwärts aneinander, die um einen Halbton verschoben sind, bedient dieses sich zweier aufsteigender Quartan, die ein Ganzton voneinander trennt. Ungewöhnlich und neuartig ist vor allem der zweite Satz – ein Scherzo, das erst im Mittelteil den Scherzocharakter recht eigentlich erkennen läßt und das zugleich die klassische Sonatenhauptsatzform erfüllt und ausweitet. Über alle vier Sätze hinweg sind Fuge und Kontrapunkt tragende kompositorische Prinzipien. Hier finden wir in Brahms den strengen ‚Akademiker‘; doch gerade in seiner Fähigkeit zur komplexen Strukturbildung liegt auch die Faszination, die von ihm auf Schönberg ausging. Freilich: Auch ein mitunter sprödes und gelehrtes, ein ‚absolutes Werk‘ wie das G Dur-Sextett ist in seiner Vielschichtigkeit und schwebenden Offenheit vielleicht gerade dazu angetan, romantisierende Deutungen herauszufordern. Max Kalbeck, der erste Biograph des Komponisten, meinte erkennen zu können, daß Brahms in diesem Opus die Trennung von seiner Verlobten Agathe von Siebold verarbeitet habe, und er kolportiert dazu dessen bitteren Satz: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!“ Plausibel soll diese Aussage mit dem Hinweis darauf gemacht werden, daß die am Ende des Seitenthemas des ersten Satzes erklingende Notenfolge: a g a h e den Vornamen der Professorientochter in Tönen verschlüsselt. Der Wahrheitsgehalt der These sei dahingestellt; sollte Brahms aber versucht haben, hier ein schwieriges Kapitel seiner Biographie zu bewältigen, dann hat er das ebenso nüchtern wie subtil getan: in musikalischer Prosa. (CB)

Was Schumann in seinem oben zitierten Artikel von 1838 ersehnte, lag bereits seit zehn Jahren unbeachtet in einem Notenschrank und sollte dort noch weitere zwölf Jahre vor der Öffentlichkeit verborgen bleiben. Im September 1828, zwei Monate vor seinem Tod, schrieb Franz Schubert in einem unbegreiflichen Schaffensschub außer seinen letzten drei großen Klaviersonaten auch sein viersätziges Streichquintett in C Dur. Bei der ersten öffentlichen Aufführung des Riesenwerks in Wien zweiundzwanzig Jahre später hielt sich die Begeisterung des Publikums in Grenzen; die Drucklegung der Stimmen erfolgte erst 1853. Die Zeitgenossen standen ebenso fasziniert wie ratlos vor Schuberts gewaltiger Schöpfung. Der Geiger Joseph Joachim etwa meinte, nachdem er das Quintett kennengelernt hatte: „Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Maßlos und ohne Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen.“ Schuberts Musik wurde als Zumutung empfunden. Sie störte in vieler Hinsicht liebgeordnete Vorstellungen von der Klassizität der Wiener Musiksprache, verunsicherte ein nur scheinbar zeitloses Empfinden für Maß und Schönheit in der Musik. Joachims zutreffende, jedoch mehr ins Negative gewendete Beobachtungen werden heutige Hörer zwar nachvollziehen können, sie aber völlig anders bewerten. Die überquellende Empfindung: Tatsächlich vernehmen wir in dem Quintett ein unbegrenztes Strömen freier, wortloser, kontrastreicher Klangsprache, leidenschaftlich, verzweifelt, verdichtet, schwerelos. Der eigenartige Klang: Anders als Mozart (und Beethoven) schreibt Schubert nicht zwei Bratschen, sondern zwei Violoncelli vor; deren erstem jedoch weist er einen zwischen der hohen und tiefen Lage des Gesamtklangs vermittelnden Part zu, läßt es gleichsam Baß und Alt zugleich singen. Die Maßlosigkeit: Selbstverständlich hat Schuberts Quintett Maß, nur eben ein anderes als das eines Mozart, Haydn, Beethoven oder, genauer gesagt, es hat nicht jenes „klassische Idealmaß“, auf das Werke der Genannten immer wieder zurückgeführt wurden. Vorwürfe, unter Schuberts Händen zerrinne die große Form, sie verliere sich in unüberschaubarer Länge, werden dem Maß und den Dimensionen der Zeit, in denen sich diese Musik entfaltet, aber nicht gerecht. Schließlich der Mangel an Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen: „Edle Einfalt, stille Größe“ – das klassizistische Motto eröffnet tatsächlich keinen Zugang zur Tonkunst Schuberts. Ihre überwältigende Schönheit liegt gerade in der Konsequenz, mit der sie Gegensätze unverhüllt zum Klingen bringt. Wenn in die traumverlorene, beinahe überirdische E Dur-Sphäre des Adagios das aufwühlende f Moll des Mittelteils einbricht, angekündigt nur durch einen ruppigen Triller auf dem Leitton e, und eben dieser Eingangsteil in verwandelter Form schließlich wiederkehrt, dann potenziert sich die Schönheit gerade weil Schubert mit kompromißloser Wahrhaftigkeit diese Kontrastwirkungen erzeugt. Gleiches gilt für die Coda des Finales, deren unbändige Temposteigerungen und deren atemloses Anrennen gegen die doch eigentlich so unbeschwerte Grundtonart des Werks eine schon brachial zu nennende Schlußenergie freisetzen: Und doch löst sich die Spannung nicht in einem apotheotischen C Dur auf, sondern kulminiert in höchster Lautstärke auf einem dissonanten Akkord (mit drei Leitttönen: des f h; dazu die Quinte g), vor dem der Schlußklang sich nicht durchsetzen kann – das Stück implodiert im Unisono des C. (UK)

mit Texten von **Christoph Beck** und
Prof. Dr. Ulrich Konrad



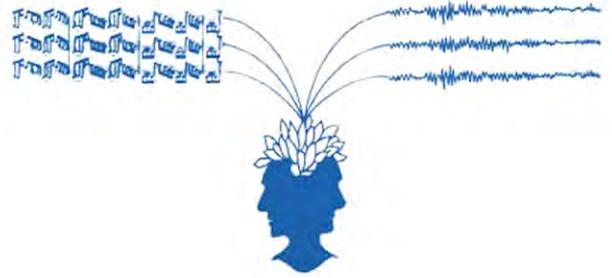
VOCES QUARTETT



Im Jahre 1973 schlossen sich vier junge Musiker an der Musikakademie George Enescu in der rumänischen Stadt Iasi zum Quartett zusammen und gaben sich den Namen Quartet Voces. Obwohl schon bald erfolgreich und mit internationalen Preisen in Frankreich, Deutschland und in Rumänien ausgezeichnet, vertiefte das Ensemble sein Zusammenspiel von 1981 bis 1983 als Studiengruppe in der Meisterklasse des Amadeus Quartetts an der Musikhochschule Köln.

Seither konzertiert das Quartett regelmäßig als Gast wichtiger europäischer Festspiele. Zahlreiche Plattenaufnahmen zeugen von der Breite seines Repertoires. Als Staatsensemble des Rumänischen Rundfunks fühlt sich das Quartet Voces auch der Pflege rumänischer Komponisten verpflichtet; so legte es eine Gesamtaufnahme des kammermusikalischen Schaffens von George Enescu vor. In Würzburg ist das Quartett inzwischen eine Institution. 1998 erregte die zyklische Aufführung der Streichquartette Ludwig van Beethovens Aufsehen, 1999/2000 folgten Konzertreihen mit Kammermusik „nach“ und „vor“ Beethoven. Im Jahre 2001 lag der thematische Schwerpunkt auf Quartetten des 20. Jahrhunderts aus dem osteuropäischen Raum, 2002 auf Werken des späten 19. Jahrhunderts und der anbrechenden Moderne aus den Zentren Paris, Rom und Wien. 2003 beging das Quartett sein dreißigjähriges Jubiläum mit zwei Konzerten in Würzburg; dabei standen Werke der deutschen und slawischen Romantik auf dem Programm.

mit Texten von **Christoph Beck** und
Prof. Dr. Ulrich Konrad



MARTIN LOVETT



Der englische Cellist Martin Lovett erhielt den ersten Musikunterricht als Elfjähriger bei seinem Vater. Bereits vier Jahre später konnte er sein Instrumentalstudium als Stipendiat am Royal College of Music in London aufnehmen. Zusammen mit Norbert Brainin, Siegmund Nissl und Peter Schidlof formierte er 1947 das Amadeus Quartett; erst der Tod Schidlofs setzte der einzigartigen, vierzig Jahre währenden Künstlergemeinschaft ein Ende.

Mit dem Amadeus Quartett erhielt Martin Lovett viele internationale Auszeichnungen, darunter Ehrendoktorwürden in New York und London sowie das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Die zahllosen Aufnahmen des Ensembles bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft wurden mit dem begehrten „Goldenen Grammophon“ ausgezeichnet. Seit der Auflösung des Quartetts gibt Martin Lovett Kammermusikurse auf der ganzen Welt und setzt seine rege Konzerttätigkeit mit vielen verschiedenen Kammermusikpartnern fort.

REINER SCHMIDT



Der Bratschist Reiner Schmidt, gebürtiger in Rumänien, erhielt seine musikalische Ausbildung in Cluj (Klausenburg), Detmold und Rom. Viele Jahre hielt er die Position des ersten Solobratschers des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters. Er war als Dozent an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim, außerdem mehrere Jahre als Gastprofessor an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom tätig.

Heute bekleidet Reiner Schmidt eine Professur an der Hochschule für Musik in Würzburg. Einen wichtigen Platz in seiner Arbeit nimmt die Kammermusik ein; er ist seit 1994 Mitglied des Residenzquartetts Würzburg. Er gibt regelmäßig Meisterkurse im In- und Ausland, ist Gast bei wichtigen internationalen Festivals und Jurymitglied bei internationalen Wettbewerben. Darüber hinaus ist er als Dirigent, Herausgeber und Festivalorganisator tätig.