3. KAMMER KONZERT

Streichquartett

DAS KONZERT

staatstheater darmstadt

An die
Kunsthandlung
Breitkopf et Härtel
in Leipzig

Wien, den 12. August 1826

Euer Wohlgeboren!

In der Hoffnung: daß Ihnen mein Nahme nicht ganz unbekannt ist, mache ich hiermit höflichst den Antrag, ob Sie nicht abgeneigt wären, einige von meinen Compositionen gegen billiges Honorar zu übernehmen, indem ich sehr wünsche, in Deutschland soviel als möglich bekannt zu werden. Sie können die Auswahl treffen unter: Liedern mit Pianoforte Begleitung – unter Streich-Quartetten – Klavier-Sonaten – 4händigen Stücken etc. etc. auch ein Octett habe ich geschrieben.
In jedem Fall würde es mir eine besondere Ehre seyn, mit einem so alten, berühmten Kunsthandlungs-Hause in Verbindung zu tretten.

In der Erwartung einer baldigen Antwort,
verbleibe ich mit aller Achtung

Ihr Ergebener
Franz Schubert

3. Kammerkonzert

Donnerstag, 29. November 2018, 20.00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

György Ligeti (1923-2006)
Streichquartett Nr. 1 Métamorphoses nocturnes (1953-1954)
Allegro grazioso – Vivace, capriccioso – Adagio, mesto – Presto – Prestissimo – Andante tranquillo – Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso – Subito prestissimo – Allegretto, un poco gioviale – Prestissimo – Molto sostenuto

Franz Schubert (1797-1828)
Quartettsatz c-Moll D 703 (1820)
Allegro assai

Pause

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Streichquartett Nr. 15 a-Moll op. 132 (1825)
1. Assai sostenuto – Allegro – 2. Allegro ma non tanto – 3. Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Molto adagio – Neue Kraft fühlend. Andante – Molto adagio – Andante – Molto Adagio. Mit innigster Empfindung – 4. Alla marcia, assai vivace – Più allegro – 5. Allegro appassionato – Presto

vision string quartet
Violine **Jakob Encke**
Violine **Daniel Stoll**
Viola **Sander Stuart**
Violoncello **Leonard Disselhorst**

Im Anschluss an das Konzert:
Lounge mit dem vision string quartet in der Bar der Kammerspiele

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.
Gönnen Sie sich den Luxus der Unerreichbarkeit und schalten Ihre Mobiltelefone aus.

Der 1923 in Siebenbürgen geborene György Ligeti gehörte zu jenen Komponisten, die sich nie einer bestimmten Richtung verschrieben haben und sich in keine der musikästhetischen Strömungen des 20. Jahrhunderts letztgültig einordnen lassen. Ligeti scheute nicht die Auseinandersetzung mit der Tradition, auch nicht das Bekenntnis zu überlieferten Ausdrucksformen: Er bearbeitete zahlreiche klassische Werkgattungen, zitierte traditionelle Satzcharaktere und blieb – als einer der wenigsten Avantgardisten – einer kommunikativen Ästhetik treu, die dem Hörer nicht primär geheimnisvolle Konstruktionen zu entschlüsseln gibt, sondern auch und vor allem unmittelbar klangsinnliche Hörerlebnisse gestattet. Ausgebildet in der Tradition Bartóks und Kodálys hatte Ligeti 1950 in Budapest seine Prüfungen abgelegt und lehrte nun selbst an der Musikhochschule der ungarischen Hauptstadt. Zu Idee und Entstehung seines Quartettes schrieb Ligeti: „Mein erstes Streichquartett, „Métamorphoses nocturnes“, komponierte ich 1953-54 in Budapest – für die Schublade, denn an eine Aufführung war nicht zu denken. Das Leben in Ungarn stand damals unter totaler Kontrolle der kommunistischen Diktatur, das Land war völlig abgeschnitten von jeglicher Information aus dem Ausland: Weder Kontakte noch Reisen waren möglich, der westliche Rundfunk wurde von Störsendern unterdrückt, Noten oder Bücher konnte man weder schicken noch erhalten. Die totale Isolierung galt nicht nur in Richtung Westen, auch die Ostblockländer waren voneinander abgeriegelt. So entstand in Budapest eine Kultur des „geschlossenen Zimmers“, in der sich die Mehrheit der Künstler für die „innere Emigration“ entschied. Offiziell wurde der „sozialistische Realismus“ aufoktroyiert, das heißt eine billige Massenkunst mit vorgeschriebener politischer Propaganda. Moderne Kunst und Literatur wurden pauschal verboten, die reiche Sammlung französischer und ungarischer Impressionisten im Budapester Kunstmuseum beispielsweise hängte man einfach ab und lagerte sie im Depot ein. Irrwitzige Zustände herrschten in der Literatur: Nicht genehme Bücher verschwanden aus Bibliotheken und Buchhandlungen – unter vielen anderen wurden auch „Don Quijote“ und „Winnie the Pooh“ eingestampft. Im Bereich der Musik galt der 1945 verstorbene Bartók als der große Nationalkomponist und antifaschistische Held, doch die meisten seiner Werke fielen der Zensur zum Opfer; aufgeführt wurden nur das Konzert für Orchester, das dritte Klavierkonzert und Volksliedbearbeitungen, also die „versöhnlichen“, nichtdissonanten Stücke. Dass alles „Moderne“ – ähnlich wie vorher in Nazi-Deutschland – verboten war, verstärkte hingegen nur die Anziehungskraft, die das Konzept der Moderne auf nonkonformistische Künstler ausübte. Geschrieben, komponiert, gemalt wurde insgeheim und in der kaum vorhandenen Freizeit: Für die Schublade zu arbeiten, galt als Ehre.

Mein Streichquartett komponierte ich angeregt durch Bartóks mittlere Quartette (Nr. 3 und 4), die ich aber nur aus der Partitur kannte, da sie nicht gespielt werden durften. Metamorphosen bedeutet hier eine Folge von Charaktervariationen ohne ein eigentliches Thema, doch entwickelt aus einem motivischen Grundkeim: zwei großen Sekunden, die um eine kleine Sekunde verschoben sind. Melodisch und harmonisch beruht das Stück auf der totalen Chromatik, in formaler Hinsicht aber folgt es den Kriterien der Wiener Klassik: Periodik, Imitation, motivische Fortspinnung, Durchführung, durchbrochener Satz. Neben Bartók waren für mich Beethovens Diabelli-Variationen das „heimliche Ideal“. Die Modernität betrifft also Melodik, Harmonik, Rhythmik, doch die Artikulation der Form, der „Discours“, ist traditionell. Diese Bindung an das Ethos der kompositorischen Haltung Haydns und Beethovens bedeutete auch eine moralische Stütze im Widerstand gegen die vorgeschriebene pseudo-populistische Parteikunst. Modernität und Traditionalität empfand ich nicht als gegensätzlich, vielmehr als doppelte Panzerung gegen die erniedrigende Kunstdiktatur. Das Quartett besteht aus einem einzigen Satz, einem Satz allerdings von großen Dimensionen – er dauert mehr als zwanzig Minuten. Doch kann man die Form auch

als eine Folge von vielen kurzen Sätzen auffassen, die ohne Pause ineinander übergehen oder einander abrupt ablösen. Erst zwei Jahre nach meiner Flucht aus Ungarn wurde dieses Quartett zum ersten Mal gespielt, 1958 in Wien, von dem ebenfalls geflüchteten Ramor-Quartett."

(György Ligeti)

Es heißt, dass Umfang und Qualität der Skizzen und Fragmente einiger Komponisten andere Tonsetzer vor Neid erblassen ließen (und lassen) und für diese ein ganzes Lebenswerk darstellen könnten – Wolfgang Amadeus Mozart war so einer, dessen musikalischer „Abfall" Bände füllt. Und auch Franz Schubert hat eine Reihe von Fragmenten und Bruchstücken zu Kompositionen hinterlassen, was angesichts der immensen Menge der in seiner kurzen Lebensspanne vollendeten Werke umso beachtlicher ist. Sechzehn komplette Streichquartette zählen die Herausgeber von Schuberts Werken, angefangen mit dem ersten, für das Musizieren mit Vater und Brüdern geschriebene Quartett des 13-jährigen Schülers bis zu den Mitte der 1820er Jahre geschaffenen „großen" Quartette in G-Dur, a-Moll („Rosamunde") und d-Moll („Der Tod und das Mädchen"). Dazu kommen noch eine Handvoll verworfene Ansätze, meist aus Schuberts frühen Jahren. Eine Mittelstellung in diesem Quartettschaffen nimmt ein Werk ein, das mit seinem Entstehungsjahr 1820 nicht nur genau zwischen den frühen Quartetten, die bis 1816 komponierten, und den genannten späten steht, sondern auch dadurch hervorsticht, dass es als eigenständiges Quartett Aufnahme in die Schubert-Werkausgabe fand, obwohl es nur aus einem Satz besteht. Es herrscht Gewissheit darüber, dass Schubert diesen Quartettsatz in c-Moll als Kopfsatz für ein Werk vom üblichen Umfang mit 4 Sätzen vorgesehen hatte – immerhin gibt es Skizzen zu einem zweiten Satz (Andante), doch warum er diese Arbeit nicht ausführte, ist unklar. Allerdings scheint das Stück

auch keine Fortsetzung zu benötigen, scheint diese fast nicht möglich. Ist es Hörgewohnheit, oder wohnt dem Satz tatsächlich eine Charakteristik inne, die ihn solitärhaft erscheinen lässt? Der Satz wirkt etwas eisschollenhaft, er fasziniert, kitzelt, ist aufregend und schön, doch ist man seiner Schönheit nie sicher, kann man ihn nie wirklich (be-)greifen, fühlt man sich weder thematisch noch harmonisch je ganz auf festem Grund. Schubert schreibt als Tonart c-moll vor, von den Tonartenästhetikern seit jeher als „pathetisch", „jammervoll," oder „Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe" (Christian Daniel Schubart, 1784) apostrophiert. Das Stück hebt an mit tremolierendem chromatischem Geschiebe der kanonisch einsetzenden Stimmen in tiefer Lage, um c-Moll kreisend. Ihren Höhepunkt erreicht diese Passage jedoch in einer Violinkaskade in Des-Dur, weit entfernt von der Grundtonart, um dann zu einer ruhigen Melodie im Des-Dur eng verwandten As-Dur zu führen. Ist dies ein erstes Thema? Seit wann hat ein c-Moll-Werk ein Hauptthema in As-Dur? Schubert legt den Satz in seiner großen Form zwar wie einen Sonatensatz an, mit Exposition, Durchführung und Reprise, doch ist er in der harmonisch-thematischen Ausgestaltung dieser Form sehr kühn und frei. Und so wird dieses ruhige Thema abrupt in as-Moll beendet, kehrt das Tremolando des Anfangs zurück, zu dem in der ersten Violine aufgeregte „Raketen" aufschießen, und einhergehend mit einer raffinierten chromatischen Rückung schließlich eine Beruhigung in einer weiteren Idee in G-Dur erreicht wird. Das enge Halbtonkreisen, das sowohl in der Linienführung als auch in den harmonischen Fortschreitungen immer präsent ist, begleitet auch dieses neue Thema fast durchgehend. Und so wird die eigentlich sehr heitere Melodie schon bald von einem chromatischen Ondulieren abgelöst, zunächst in Viola und Cello, dann auch in den beiden Geigen. Das chromatische Kreisen im Cello bestimmt auch den Beginn der Durchführung, in dem in variierter Form Schuberts zweiter, ruhiger thematischer Einfall wieder aufgegriffen wird. Eine neue Figur mit markanten Quintsprüngen –

„Das Schaffgosch-Quartett spielt Opus 132 heute abend. Du gehst doch mit?“ Ich verstand, daß er von Beethovens Spätwerk, dem Streichquartett in a-moll sprach. … „Im Grunde“, sagte er, „muß jeder der viere ein Paganini sein und dabei nicht nur den eigenen Part beherrschen, sondern den der drei anderen auch, sonst ist kein Auskommen. … Man kann es heute, aber es steht an der Grenze des Spielbaren und war zu seiner Zeit einfach nicht spielbar. Die erbarmungslose Gleichgültigkeit eines Entstiegenen gegen das Irdisch-Technische gehört für mich zum Allerbelustigendsten. ‚Was geht mich Ihre verdammte Geige an!’ sagte er zu einem, der sich beklagte.“

Thomas Mann, Doktor Faustus, Kapitel XX

wiederum in Des-Dur – taucht im Wechselspiel zwischen 1. Violine und Cello auf, bevor nach einem Orientierung suchenden Stocken (vier Solotakte der 1. Violine) die Reprise beginnt, wobei die Themen (wenn man sie denn so nennen will) in umgekehrter Reihenfolge erscheinen. Das heitere 2. Thema klingt in C-Dur aus, und Schubert hätte eine „durch-Nacht-zum-Licht“ Entwicklung in diesem Satz schaffen können, wenn er die Reprise verkürzt, und die Eingangsidee einfach weggelassen hätte, doch setzt das Cello zum lichten C-Dur der oberen Streicher sein nagendes Halbtonkreisen hartnäckig fort und erzwingt so eine Fortsetzung, die dann nur in der noch ausstehenden Präsentation des Anfangsthemas bestehen kann, mit dem das Werk dramatisch ausklingt.

Beethovens Streichquartettschaffen wird gemeinhin in die „frühen“, „mittleren“ und „späten“ Werke gruppiert. Schon das frühe, zwischen 1798 und 1800 entstandene und sechs Quartette umfassende Opus 18 ist von den Merkmalen seines ganz persönlichen Stils erfüllt, von thematischer Prägnanz, Kontrastreichtum, einer klaren Formgebung, der Gleichwertigkeit der vier Stimmen und vor allem einer gesteigerten Individualisierung der Tonsprache. Etwa fünf Jahre später trat Beethoven 1805/06 mit den drei Streichquartetten op. 59 hervor. Gemeinsam mit den beiden folgenden Quartetten op. 74 (1809) und op. 95 (1810) gelten diese als Gipfel des „klassischen“ Streichquartetts, geprägt durch eine leidenschaftlich erregte Tonsprache, harmonische und dynamische Kühnheiten und bis dahin nicht gekannte spieltechnische Anforderungen. Erst zwölf Jahre später wandte sich Beethoven wieder der Gattung zu. Und wiederum vollzog er einen frappierenden Wandel, schuf zwischen 1822 und 1826 fünf Quartette – es wurden seine letzten Kompositionen überhaupt. Das Unvergleichliche, wahrhaft „Un-Erhörte“ dieser Werke, die oftmals abrupten Wechsel der Inhalte von gedanklicher Schwere zu sublimer Heiterkeit, vom Klagegesang zum drastischen Humor, der in

äußerste Extreme getriebene Ausdruck, die „Auflösung“ und zugleich wechselseitige Durchdringung von Sonatenform und Fugenprinzip sowie die außerordentlichen Schwierigkeiten der Interpretationen, haben dazu geführt, dass diese „späten Quartette“ häufig mit der Aura des Geheimnisvollen, Unbegreiflichen, „Überirdischen“ umgeben werden.

Anfang November 1822 erhielt Beethoven vom russischen Fürsten Nikolai Galitzin einen Brief mit der Bitte, ihm „un, deux ou trois nouveaux quatuors“ zu schreiben und ihm diese auch zu widmen. Galitzin war ein ausgezeichneter Cellist, Quartettenthusiast und glühender Beethoven-Verehrer, der gar Sätze aus Beethovenschen Klaviersonaten für Streichquartett bearbeitet hat. Seine Auftrags-Bitte stieß bei Beethoven auf offene Ohren (zumindest metaphorisch…), trug er sich doch schon eine Weile mit dem Gedanken, sich nach langer Pause wieder der Quartettkomposition zu widmen. Allerdings konnte er dies nicht sofort, hatte er doch just zu dieser Zeit die Arbeit an seiner 9. Sinfonie wieder aufgenommen. So entstanden die drei Galitzin gewidmeten Quartette op. 127, op. 132 und op. 130 erst zwischen April 1824 und November 1826. Das mittlere dieser drei Werke, das heute gespielte Quartett in a-Moll, schrieb Beethoven zwischen Anfang und Mitte 1825. Erstmals entfernte er sich hier von der tradierten viersätzigen Form, setzte ins Zentrum einen langsamen Satz, der von zwei Tanzsätzen eingerahmt wird, um die herum Kopfsatz und Finale einen sich ausbalancierenden Rahmen bilden.

Das eingangs erwähnte Neue und Un-Erhörte der späten Quartette offenbart sich gleich zu Beginn des Werkes: Beethoven eröffnet den Kopfsatz in einer langsamen Einleitung mit einem dichten Geflecht kleiner Sekunden, das zentrale Bedeutung für den ganzen Satz haben wird, indem die charakteristischen Intervalle einer Viertongruppe (eingangs gis-a-f-e, später transponiert) den Satz prägen und strukturieren. Aus diesem in kanonischen Stimmeinsätzen gehaltenen dichten Geflecht löst sich im

Allegro ein rhapsodisch freies Violinsolo, aus dem sich im Cello ein erstes, sehnsuchtsvolles Thema herausschält. Diese von Sekundschritten und einem punktierten Rhythmus geprägte Idee wird schon vor Eintritt eines weiteren Themas verarbeitet. Das zweite Thema – eingeführt von der 2. Violine! – ist mit seiner kantablen Gestalt und leichtfüßiger Triolenbegleitung ein heitererer Gegenpol. Da Beethoven die Themen sich stets wandeln lässt, kann die Durchführung, in der üblicherweise eine Themenverarbeitung stattfindet, kurz sein, nach lediglich 27 Takten (von insgesamt über 260 Takten) ist sie schon vorüber. Dafür dehnt Beethoven den letzten Teil umso stärker aus, schreibt zwei Reprisen, zunächst in der „falschen“ Tonart e-Moll, dann traditionell korrekt in der Haupttonart a-Moll, die beide das Themenmaterial weiter erforschen, bevor die Coda mit dem Hauptthema über agitierten Sechzehntelfiguren mit leidenschaftlicher Verve den Satz zu seinem Schluss führt. Die Klangfarbigkeit, die Beethoven in diesem Kopfsatz erzeugt, der gleichwertige Einsatz aller vier Instrumente, die etwa eingangs das Hauptthema durch ihr wechselndes, sich ergänzendes Spiel überhaupt erst konstituieren, war in der Tat unerhört, und man ist versucht, Goethes berühmtes Bonmot vom Streichquartett als einer „Unterhaltung von vier vernünftigen Leuten“ auf gerade diesen Satz zu beziehen.

Das sich anschließende Allegro ma non tanto wird oft als Scherzo bezeichnet; doch so richtig beschwingt will es nicht werden, hat mehr den Charakter eines bodenständigen Ländlers, wozu die, bis auf eine paar kurze Ausflüge der ersten Geige, insgesamt sehr tiefe Lage des Satzes beiträgt. Ein einziges kurzes Motiv und seine kontrapunktische Antwort reichen Beethoven zur Gestaltung des Satzes, indem er dieses Material in Imitationen, Umkehrungen oder Bruchstücken immer neu variiert und fortspinnt, so dass sich keine zwei Takte gleichen. Das Trio bildet zu diesem „kargen Reichtum“ (Gerd Indorf) einen Gegensatz, zunächst dadurch, dass es sich öffnet, „in die Höhe“ geht, wenn die erste Violine

es mit einem im Verhältnis zum Allegro-Hauptteil schon fast karikaturenhaft hohen Thema eröffnet. Vier volkstümliche Melodien mit drehleierhafter Untermalung und ein stampfender Tanz verstärken den Ländler-Charakter des Satzes.

Dem zentralen dritten Satz hat Beethoven eine gewichtige Überschrift vorangestellt: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart – Neue Kraft fühlend". Beethoven war im Frühjahr 1825 schwer an einer „Gedärmentzündung" erkrankt und musste die Arbeit an seinem Quartett lange unterbrechen. Hier schuf er nun eine ausgedehnte Doppelvariation A-B-A'-B'-A'', in der die A-Teile (Molto adagio – „Heiliger Dankgesang") mit den B-Teilen (Andante – „Neue Kraft fühlend") harmonisch und rhythmisch kontrastieren. Erklingt in den A-Teilen ein an den Stil Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525-1594) gemahnender Choral in der lydischen Tonart (F-Dur ohne b) und im strengen homophonen Satz, so gibt sich das Andante tänzerisch, mit zwitschernden Trillern, beinahe vogelhaft aufgeplusterter Klangtextur und in der von den bereits erwähnten Tonartencharakteristikern traditionell als hell und fröhlich bezeichneten Tonart D-Dur.

Während im zentralen Mittelsatz im Grunde zwei Sätze ineinander verschränkt sind, setzt Beethoven im anschließenden vierten Satz zwei kurze Sätzchen hintereinander; Beethoven liebte die Kontraste und wurde in seiner späten Tonsprache immer kühner und schärfer in den Kontrastwirkungen. Und so erscheint nach dem ätherischen Verklingen des „Heiligen Dankgesangs" das nachfolgende „Alla Marcia, assai vivace" wie ein Weltenwechsel, forsch, in fröhlichem A-Dur. Eigentlich will ein aus dem Militär kommendes Stück ja ernst genommen werden, doch irgendetwas stimmt nicht mit diesem Marsch: Es scheint, als fehle ihm ein Schuh für die Parade, zu lang ist die Pause nach der ersten Phrase. Wenn man den Satz jedoch auftaktig denkt, die Pause weglässt sowie einige Notenwerte verkürzt, entspinnt sich hier ein tänzerisches Menuett. Zufall? Überinterpretation? Absicht? Noch ehe der menuettige Marsch seine Wirkung ganz entfalten kann, macht er bereits einem Rezitativ in a-Moll Platz, weicht die Leichtigkeit abrupt einer tragischen, im Wortsinne bewegten, zerrissenen Szene, ändert sich hier doch binnen 22 Takten das Tempo sechs Mal. Gehört aber dieses piu Allegro wirklich zum 4. Satz oder ist es nicht eher Prolog zum Finale, quasi als Rezitativ zur dann folgenden und dadurch evozierten Arie? Attacca schließt sich das Allegro appassionato an, bleibt in der im Rezitativ wieder etablierten und zum Kopfsatz korrespondierenden Grundtonart a-Moll. Schlicht und gesanglich ist das Hauptthema, will gefühlvoll aussingen, dabei aber starke Emotionen rühren, und so ist die unruhige, kleingliedrige Begleitung der drei Unterstimmen gleichwohl Verstärkung wie auch Störfaktor des leidenschaftlichen Gesangs. In einer rondohaften Anlage kontrastiert Beethoven dieses Thema mit weiteren Gedanken, mal ruhig, mal ungestüm aus dem Ruder laufend, doch bleiben sie Nebensache. Fast die Hälfte des Satzes nimmt eine ausgedehnte Coda ein, deren fugierter Beginn fern jeglichen bisher gehörten thematischen Materials suchend gründelt, bevor eine Presto-Stretta Fahrt gen Schluss aufnimmt. In höchster Lage erklingt im Violoncello das Hauptthema, doch von schrubbeliger Achtelbegleitung und grellen Sforzato-Schlägen überdeckt und verzerrt, beinahe fratzenhaft entstellt. Unerwartet und im entspannten Piano wechselt das Cello dann mit Beginn des zweiten Codateils wie selbstverständlich nach A-Dur und beginnt, ebenfalls wieder in lichter Höhe, einen Gesang, der aus dem Hauptthema entsprungen scheint, um dann, unterstützt von der ersten Violine dessen Sphäre endgültig zu verlassen und das Quartett mit einer zweimal gespielten Kantilene zu beenden.

vision string quartet

Violine **Jakob Encke**
Violine **Daniel Stoll**
Viola **Sander Stuart**
Violoncello **Leonard Disselhorst**

Sie spielen ohne Noten und im Stehen, begeistern sich für Klassik wie für Jazz: Die vier jungen Männer des vision string quartet sind aufregend anders! 2012 gegründet, hat sich das vision string quartet innerhalb kürzester Zeit in der internationalen Streichquartett-Szene etabliert. Mit ihrer einzigartigen Fähigkeit zwischen dem klassischen Streichquartett-Repertoire, ihren Eigenkompositionen und Arrangements aus den Bereichen Jazz, Pop und Rock zu „wandeln", stellen die vier jungen Musiker aus Berlin derzeit die klassische Konzertwelt auf den Kopf.

Die Konzertformate des vision string quartets sind vielseitig: Das Streichquartett, das sich zugleich als Band versteht, spielt in den klassischen Konzertsälen wie der Elbphilharmonie, Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, Gewandhaus Leipzig, Tonhalle Düsseldorf und demnächst der Wigmore Hall London. Sie wirken in Ballettkooperationen unter John Neumeier mit, spielen Konzerte im Licht- und Videodesign von Folkert Uhde im Berliner Radial-System oder der Elbphilharmonie und spielen andererseits „Dunkelkonzerte" in völliger Finsternis.

Anfang 2016 gewann das Quartett beim Felix Mendelssohn Bartholdy-Wettbewerb in Berlin den 1. Preis sowie alle Sonderpreise. Große Wellen schlug der Erfolg beim Concours de Genève im November 2016, der mit dem 1. Preis und allen vier Sonderpreisen spektakulär anmutet. 2018 wurde dem Ensemble mit dem Kammermusikpreis der Jürgen Ponto-Stiftung einer der höchstdotierten Musikpreise verliehen.

Ihr Kammermusikstudium absolvieren die vier Musiker beim Artemis Quartett in Berlin sowie bei Günter Pichler, dem Primarius des Alban Berg Quartetts, an der Escuela Superior de Música Reina Sofía Madrid. Heime Müller, Eberhardt Feltz und Gerhard Schulz waren weitere Impulsgeber.

Zu den Kammermusikpartnern des vision string quartets zählen Jörg Widmann und Eckart Runge.

Highlights der jüngsten Zeit sind die Debüt-Konzerte im Louvre Paris, der Philharmonie Luxemburg und beim Lucerne Festival. Wiederholt zu Gast ist das vision string quartet beim Schleswig-Holstein Musik-Festival, den Schwetzinger SWR Festspielen, Rheingau Musik Festival, Heidelberger Frühling, Mozartfest Würzburg, MDR Musiksommer, den Thüringer Bachwochen und den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern.

Im August 2018 hat das vision string quartet im Großen Saal der Elbphilharmonie konzertiert, im Rahmen des SHMF. In der Saison 2018/19 stehen die Debüts in der Kölner Philharmonie, der Philharmonie Essen, dem Festspielhaus Baden-Baden und 2020 im Robert Schumann-Saal Düsseldorf sowie im Krönungssaal des Aachener Rathauses im Kalender der Musiker. Zudem sind etliche Auslandstourneen in Planung, innerhalb Europas sowie nach Asien und in die Vereinigten Staaten von Amerika.

Soli fan tutti – 2. Konzert

Sonntag, 09. Dezember 2018, 11.00 Uhr, Foyer Großes Haus
Jean Françaix Trio für Oboe, Fagott und Klavier
Claude Debussy Streichquartett g-Moll op. 10
Gioacchino Rossini Duo für Violoncello und Kontrabass
Antonín Dvořák Klavierquintett Nr. 1 A-Dur op. 5
Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt

4. Kammerkonzert

Donnerstag, 13. Dezember 2018, 20.00 Uhr, Kleines Haus
Ludwig van Beethoven Acht Variationen für Klavier zu vier Händen über ein Thema des Grafen von Waldstein WoO 67
Franz Schubert Fantasie f-Moll für Klavier zu vier Händen D 940 op. 103
Maurice Ravel „Ma mère l'Oye" – Cinq pièces enfantines
Igor Strawinsky „Le Sacre du Printemps" *(Das Frühlingsopfer)* – Fassung für zwei Klaviere
Klavier **Arthur und Lucas Jussen**

3. Sinfoniekonzert

Sonntag, 16. Dezember 2018, 20.00 Uhr, Großes Haus
Montag, 17. Dezember 2018, 20.00 Uhr, Großes Haus
Maurice Ravel „Ma mère l'Oye"
Francis Poulenc Konzert für zwei Klaviere d-Moll FP 61
Henri Dutilleux „The Shadows of Time. Cinq épisodes pour orchestre"
Claude Debussy „La Mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre"
Mitglieder des Kinderchores des Staatstheaters Darmstadt
Einstudierung **Elena Beer**
Klavier **Arthur und Lucas Jussen**
Dirigent **Daniel Cohen**

Weihnachtskonzert

Samstag, 22. Dezember 2018, 19.00 Uhr, Großes Haus
Werke u.a. von **Mendelssohn-Bartholdy**, **Vivaldi, Lepping** und **Händel**
Das Staatsorchester Darmstadt
Der Opernchor des Staatstheaters Darmstadt
Bariton **Werner-Volker Meyer**
Moderation **Gernot Wojnarowicz**
Dirigent **Jan Croonenbroeck**

Neujahrskonzert

Dienstag, 01. Januar 2019, 18.00 Uhr, Großes Haus
Werke von **Johann Strauß** und anderen
Das Staatsorchester Darmstadt
Moderation **Gernot Wojnarowicz**
Dirigentin **Ruth Reinhardt**

Literatur und Textnachweise

Wolfgang Jaedtke, „*Tradition und Transzendenz in György Ligetis Erstem Streichquartett*“. In: *Musiktheorie*, Jg. 14/1, (1999) | Monika Lichtenfeld (Hg.), György Ligeti. *Gesammelte Schriften*. Mainz 2007 | https://www.roger-scruton.com/about/music/understanding-music/177-schubert-s-quartett-satz-in-c-minor | Roger Scruton, *Understanding Music*. London 2009 | Der Programmtext zu Beethovens Streichquartett op. 132 vereint Ideen und Auszüge aus der Werkbesprechung von Gerd Indorf. in: Matthias Moosdorf (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Die Streichquartette*. Kassel 2007 sowie aus: Johannes Forner, *Einführung zu Beethoven Streichquartetten* in: *Konzertführer Ludwig van Beethoven*. Leipzig 1988 | Walter Lessing, *Die Streichquartette von Beethoven*. Sendereihe des Südwestfunk. Baden-Baden 1986

HESSEN
Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

IMPRESSUM

Spielzeit 2018|19, Programmheft Nr. 14 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon: 06151.2811-1 | Intendant: Karsten Wiegand | Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz | Redaktion und Texte: Magnus Bastian | Mitarbeit: Johanna Möller | Fotos: © Tim Klöcker | Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden | Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt | Ausführung: Benjamin Rill | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt

Euer Wohlgeboren!

[…] Auf Ihr Verlangen melde ich Ihnen, daß ich Ihnen zwey große neue Violinquartetten überlassen könnte; das Honorar dafür wären 80 Dukaten (für jedes). Denn seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten meine Werke, und so ist mir für jedes dieser Quartetten schon die Summe von 80 # angebothen worden. Wollen Sie selbe aber für diesen Preis, so gebe ich Ihnen gern den Vorzug. [...]

Mit Hochachtung
Euer Wohlgeboren ergebenster

Ludwig van Beethoven

Beethoven an den Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger, 19.7.1825