

# Montagskonzert 3



BEETHOVEN  
ORCHESTER  
/  
BONN



## Nordlichter

**Franz Berwald** <sup>1796—1868</sup>

**Streichquartett Nr. 3 Es-Dur**

Introduzione – Allegro con brio –  
 Allegro di molto  
 Adagio quasi andante  
 Scherzo. Allegro assai  
 Adagio  
 Allegro di molto

**Edvard Grieg** <sup>1843—1907</sup>

**Streichquartett Nr. 2 F-Dur  
 (Fragment)**

Sostenuto – Allegro vivace  
 e grazioso  
 Allegro scherzando

Pause

**Per Nørgård** <sup>\*1932</sup>

**Streichquartett Nr. 1  
 Quartetto breve**

Lento, poco rubato  
 Allegro risoluto

**Jean Sibelius** <sup>1865—1957</sup>

**Streichquartett d-Moll  
 Voces intimae op. 56**

Andante – Allegro molto moderato  
 Vivace  
 Adagio di molto  
 Allegretto ma pesante  
 Allegro

**Yaron-Quartett**

Susanne Rohe → Violine  
 Melanie Torres-Meißner → Violine  
 Thomas Plümacher → Viola  
 Johannes Rapp → Violoncello

**Montagskonzert 3**

Montag 11/02/2019 20:00

Beethoven-Haus

Konzerteinführung 19:40

Sven Boxberg

In Kooperation:  
 Abteilung für Musikwissenschaft  
 und Sound Studies der  
 Universität Bonn  
 Beethoven-Haus Bonn



## Von Wurzeln, Ausgleich und Leidenschaft

Im 19. Jahrhundert waren in der sinfonischen Musik, aber auch in der Kammermusik mit Anspruch Deutschland und Österreich das Maß aller Dinge. Und in Deutschland und Österreich war Beethoven das Maß aller Dinge.

Ging es nach den Musikkritikern, gab es zum Beispiel im Streichquartett nach Beethoven lange erst einmal gar nichts. Schuberts großartige Quartette? Entweder noch nicht aufgeführt oder in die zweite Liga eingeordnet. Mendelssohn und Schumann? Schön, aber nicht mit dem Übervater zu vergleichen. Dann kam irgendwann Brahms, der neue Maßstäbe setzte. Aus dem restlichen Europa konnte sich keine Streichquartett-Literatur mit ähnlicher Sicherheit in der künstlerischen Wertschätzung halten wie die bereits erwähnten Komponisten, schon gar nicht wie Beethoven.

Aus Ländern wie Dänemark, England, Polen und Belgien pilgerten die jungen Tonsetzer nach Leipzig und Berlin, München und Wien. Man studierte bei angesehenen Komponisten oder in Ehren ergrauten Theoretikern. Und nahm die neu gewonnenen Fähigkeiten mit nach Haus, wo sie wiederum Geschmack und Stil bildeten und Maßstäbe setzten.

### Der Vater der schwedischen Musik

So machte es auch Franz Berwald, die Vaterfigur der schwedischen Musik: Er reiste als gut ausgebildeter Geiger und vielversprechender, jedoch erfolgloser Komponist nach Berlin, um sich dort ins Musikleben zu stürzen und zu lernen. Es sagt viel über den Germanozentrismus der deutschsprachigen Musikwissenschaft aus, dass selbst in den Standardwerken über Kammermusik Berwald nicht mehr als eine Randerscheinung ist, die im Kielwasser der deutschen Romantiker mit klassischer Basis segelte. Und man fragt sich, ob es nicht spannender sein könnte zu sehen, was ihn von Komponisten wie Mendelssohn und Schumann unterscheidet, als die Gemeinsamkeiten herauszustellen. Sicher, er hatte ein großes Formbewusstsein, das an Beethoven und Mozart geschult war. Ohne Zweifel schuldet er gerade Mendelssohn viel, was die Virtuosität und Leichtigkeit seiner Kompositionen angeht. Aber seine Werke sind mehr, sind anders, sie sind tatsächlich die erste schwedische Musik die einen eigenen Weg geht. Er enthält die Keimzellen für vieles, was die nordische Musik – mag man sie überhaupt über einen Kamm

schieren – für uns aufregend anders, ja regelrecht exotisch macht.

Berwalds drittes Streichquartett ist ohne Zweifel sein reifstes: Geschrieben ist es 1848 und 1849, kurz bevor Berwald – zum wiederholten Male – nach einem erfolglosen Auslandsaufenthalt nach Schweden zurückkehrte und für einige Jahre als Direktor einer Glasbläserei arbeitete. Drei Züge des Quartetts verdienen es, in aller Kürze dargestellt zu werden: Zunächst die Großform, die in einigen Darstellungen etwas respektlos als »Sandwichform« bezeichnet wird: Teile des ersten Satzes kehren als Finale wieder, Teile des zweiten Satzes als vierter, so dass der langsame Mittelsatz von einer Doppelschicht von Außensätzen umschlossen ist. Es ergibt sich also ein zyklischer Bogen vom Beginn bis zum Schluss. Zum Zweiten sind die thematischen Bezüge innerhalb der Sätze und sogar zwischen ihnen bemerkenswert. Im ersten Satz zum Beispiel sind das von brodelnden Triolen umspülte zweite Thema in c-Moll und das dritte in As-Dur zwar stimmungsmäßig große Gegensätze, sie sind jedoch motivisch miteinander verwandt. Das Hauptthema des zweiten Satzes ist eine Weiterentwicklung des

Hauptthemas des ersten Satzes. Dieses Adagio trägt zunächst prozesshafte Züge, kehrt doch der Anfangsteil nicht zurück – wir werden hier zum ersten Mal Zeuge eines gewissen Mäanderns, das später so typisch für Sibelius, Nielsen und andere nordische Komponisten werden wird. Auch das Scherzo ist merkwürdig ziellos und verliert sich immer wieder in endlosen Schlaufen. Ein Gefühl von »nach Hause kommen« stellt sich jedoch ein, wenn zunächst der erste Teil des zweiten Satzes mit seinem wunderbar lyrischen Hauptthema wiederholt wird, und dann sich das Ganze mit dem Hauptthema des ersten Satzes zyklisch rundet. Der dritte, bemerkenswerte Zug des Quartetts ist die ungewöhnlich fortschrittliche Harmonik des Stücks: Berwald lässt weit entfernte Tonarten aufeinander prallen, er moduliert gewagt, sein Tonartenplan weist weit in die Zukunft.

#### Mehr als Peer Gynt

Auch Edvard Griegs zweites Streichquartett in F-Dur ist ein Spätwerk: Es stammt aus dem Jahr 1891, Grieg war damals fünfzig Jahre alt. Und auch er weist mit diesem Fragment – nur zwei Sätze sind vollendet – voraus

auf Sibelius und Nielsen. Das erste Streichquartett in g-Moll war eine einzige loderende Flamme gewesen: Ein leidenschaftliches, düsteres, vorwärts peitschendes Werk, dessen hymnischer Schluss beinahe überraschend kommt, so unerbittlich ist der Totentanz des Finales. Das F-Dur-Quartett ist abgeklärter, freundlicher – die beginnenden Tutti-Schläge der Einleitung könnten sogar fast eine Erinnerung an den Quartett-Vater Beethoven sein. Der sich anschließende Allegro-Tanz hingegen ist purer Grieg. Mit seinen arpeggierten Doppel- und Tripelgriffen ist es eine Hommage an die nordische Hardanger-Fiedel, ein Streichinstrument der Volksmusik mit Resonanzsaiten, mit dem zum Tanz aufgespielt wurde. Typisch für die grieg'sche Kammermusik ist das Nebeneinanderstellen von charakterlich unterschiedlichen Passagen, ohne dass diese miteinander großartig in Interaktion treten. Auf den punktierten Tanz des Beginns folgen lyrische Passagen und erste ziellose Flächen. Im Unterschied zu früheren Werken besteht dennoch eine große motivische Einheitlichkeit in diesem Satz: Die Tutti-Schläge des Beginns, der punktierte triolische Rhythmus des

Hauptthemas – all das kehrt immer wieder und schafft Verbindungen. Der zweite Satz ist ein Springtanz, in dem in den Dreiertakt vor allem in den Unterstimmen versucht wird, einen geraden Takt hineinzumischen, so dass Zweier- und Dreier-Rhythmen sich überlagern. In diesem Satz wird ein »nordischer« Charakter erzeugt. Und zwar durch Bordunquinten – also dudelsackähnliche Liegetöne und Wiederholungen –, sowie durch Vorhaltstöne, wie man sie ebenfalls vom Dudelsack kennt und Verzierungen, die in der norwegischen Volksmusik eine wichtige Rolle spielen. Besonders das kurze, aparte Trio des Satzes scheint direkt aus der Welt Peer Gynts entlehnt: Volkstanz auf dem Hof zwischen den Bergen, die Trolle nur einen Steinwurf entfernt ...

#### Intime Stimmen

Als Jean Sibelius rund 15 Jahre später sein viertes, ebenfalls letztes Streichquartett verfasste, war musikgeschichtlich viel passiert: Debussy hatte mit seinen Klavierwerken und Orchesterkompositionen der Klangfarbe einen neuen Raum im Kompositionsprozess eröffnet. Schönberg hatte 1907 mit

seiner Kammerinfonie den Weg in die freie Atonalität beschritten und das traditionelle Verhältnis von Spannung und Entspannung in der Musik aufgegeben. Überall suchte man nach neuen Wegen, die spätromantische, sich an Richard Wagner klammernde Generation schien in einer Sackgasse. Jean Sibelius war vierzig Jahre alt und hatte seinen eigenen Weg gefunden. Zwar hatte auch er in Deutschland studiert, er war jedoch weder zum Wagnerianer, noch zum »Brahmsianer« geworden. Er hatte erste Erfolge erzielt, unter anderem mit seiner auf dem finnischen Nationalepos beruhenden *Lemminkäinen-Suite* (mit dem berühmten *Schwan von Tuonela*), vor allem aber mit der vaterländischen Tondichtung *Finlandia*, welche in kurzer Zeit zum Symbol der finnischen Unabhängigkeit von Russland und zur inoffiziellen Nationalhymne avancierte.

In Sibelius Streichquartett Nr. 4, das den Namen »Innere Stimmen« (oder »Intime Stimmen«) nach einem kleinen Eintrag im langsamen Satz trägt, spiegelt sich des Komponisten sinfonisches Schaffen, sein Interesse an langen Steigerungen und Decrescendi, seine Kunst der Verflechtung der Stimmen zu einem

geheimnisvollen Netz, das nicht Ein- noch Ausgang zu haben scheint. Wie Berwald schafft auch Sibelius eine große Bogenform: Kopf- und Finalsatz sind durch ihr thematisches Material miteinander verwandt und dadurch, dass in beiden Sätzen die »Unterhaltung« in langen Phrasen von statton geht. Der erste Satz vermittelt den Eindruck eines Spinnennetzes, durch das wir mit endlosen Auf- und Abwärtsskalen reisen. Der letzte Satz ist eher eine Hetzjagd, bei der die Sechzehntelketten immer wieder die Richtung ändern, kreisen, taumeln. Der zweite Satz ist eines jener Sibelius-Scherzos, von dem ein Zeitgenosse sagte, man tauche hier ein in das unendliche Dunkel der nordischen Wälder. Der vierte Satz, das zweite Scherzo also, ist ein Hybrid zwischen höfischen Menuett-Anklängen und Bauerntanz im Dreivierteltanz, das sich zwischendurch in Triolenketten aufzulösen droht. Emotionales Zentrum des Werkes schließlich ist, wie bei Berwald, der langsame Satz. Hier bleibt die Zeit stehen. Sibelius hebt sich buchstäblich aus den Angeln: Nicht nur dadurch, dass er den Satz mit »Adagio di molto«, also: »Sehr breit« überschreibt, sondern auch, indem er lange Passagen synkopisch, gegen den Takt verschoben

komponiert. Das lässt jegliches Gefühl für Taktschwerpunkte verfliegen. Lange scheinen alle vier Stimmen ihre eigenen Agenden zu verfolgen. Nach und nach kommen sie zusammen, bis sie zum Schluss ihre Klage in schlichtem, homophonen Satz ausrufen. Immer wieder Stillstand, Weitergehen, Stillstand, sanftes Verlöschen.

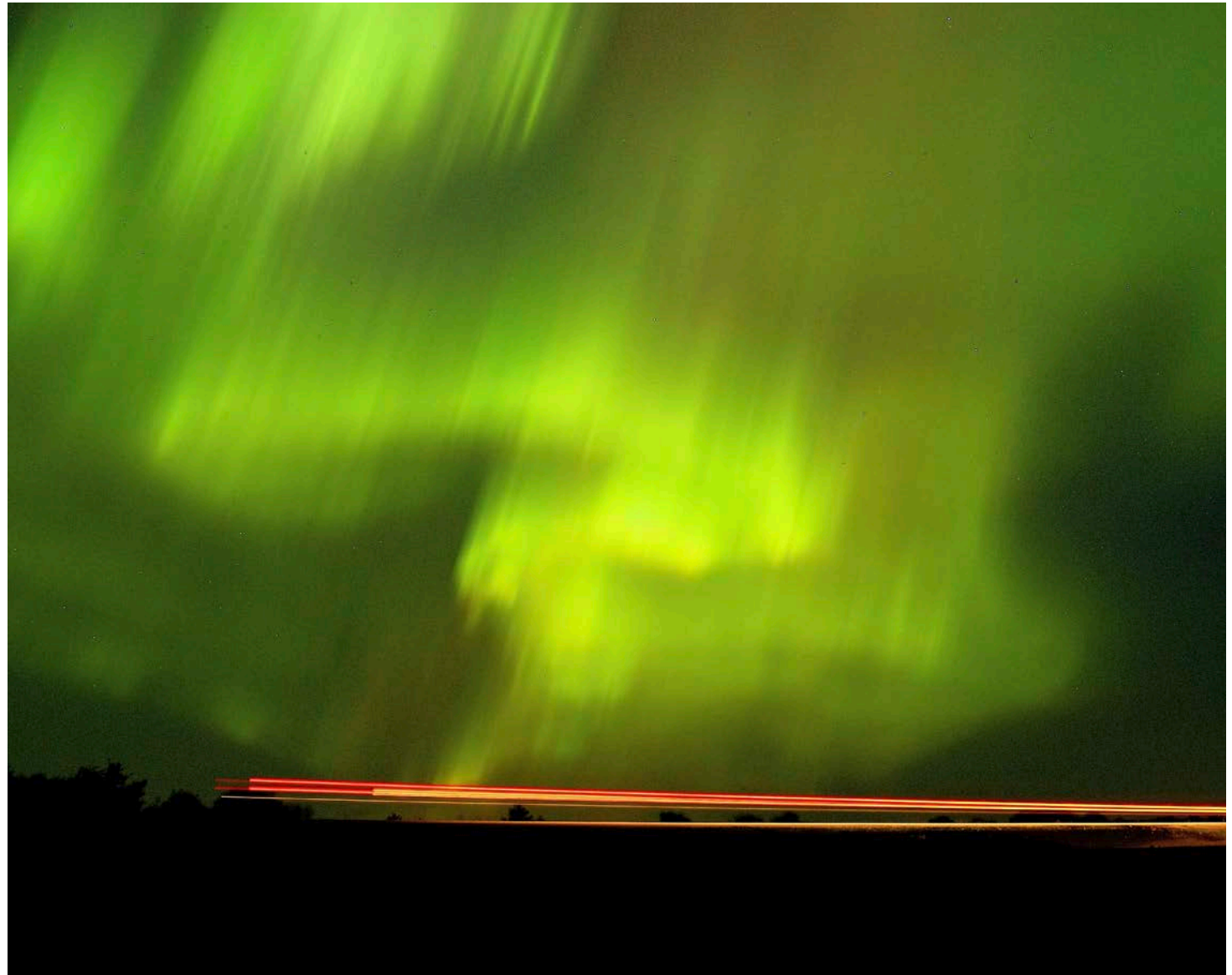
#### Dänische Erbschafts-Angelegenheiten

Als Per Nørgård in den vierziger und fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts studierte, so erzählt er, war in Dänemark Carl Nielsen der unfehlbare musikalische Halbgott. Ähnlich wie Grieg in Norwegen und Sibelius in Finnland beherrschten seine Werke das Musikleben des Landes. Wen er geschätzt hatte, der wurde hochgelobt. Wen er nicht gemocht hatte, der wurde totgeschwiegen. Nørgårds Streichquartett ist das einzige Werk des Abends, das den Anfang einer Karriere markiert. Gleichzeitig könnte man es aber auch als einen Abgesang auf den nordischen Ton verstehen: Fortführung und Abgrenzung zugleich. Das Quartett beginnt mit einem Puls rund um die Töne cis und e. Der Ton cis spielt die alles

beherrschende Rolle in diesem Satz, ist Anfang und Ende. Als dritter gesellt sich ein gis dazu – man könnte glauben, man wäre in einer Tonart angelangt, die cis-Moll heißt. Aber diese Klarheit verwehrt uns der Komponist, lässt er die vier Stimmen alles dafür tun, dass sie in dem Augenblick, wo eine tonale Klarheit erreicht zu sein scheint, das Gleichgewicht verlieren: immer in die eng danebenliegenden Nachbartöne, in die harte Dissonanz. Das Pulsieren verstärkt sich, gewinnt gemeinsame Kraft, und ein Höhepunkt des ersten Satzes ist erreicht, wenn doch einmal eine Tonart auf dem Ton d sich zu stabilisieren scheint. Auch das erweist sich als Illusion, der Satz endet wieder rund um den Zentralton, mit dem alles begonnen hat, nämlich dem cis. Nun aber notiert als des – der selbe Ton, eine andere Farbe. Kein Moll mehr, sondern Dur. Der selbe Ort, und doch eine andere Perspektive.

Das ist dann auch der Ausgangspunkt für den zweiten Satz. Nicht nur das Spiel mit Zentraltönen verbindet Nørgård mit dem großen Streichquartett-Komponisten des 20. Jahrhunderts, Béla Bartók, sondern auch die Vorliebe für zweisätzliche Werke und für kontrapunktisch geprägten

Tanz: Nacheinander fallen die Stimmen ein in diesen Reigen, in welchem sich massive Tutti-Klangballungen und aparte Soli abwechseln, bis nach einer melancholischen Eintrübung alles in einen einvernehmlichen Schluss einstimmt. Dieser schlägt den Bogen zum Beginn: Auf- und Abwärtsbewegungen streben auseinander in den Schlusston. Mit ihm ist endlich cis-Moll erreicht, das Gleichgewicht ist hergestellt.



## Biographien Yaron-Quartett

### Susanne Rohe → Violine

Susanne Rohe war Frühstudentin an der Musikhochschule Freiburg. Bei *Jugend musiziert* wurde sie sowohl im Bereich Kammermusik als auch in der Wertung für Violine solo regelmäßig mit ersten Preisen ausgezeichnet, zuletzt 2004 mit dem 1. Bundespreis. Parallel zu ihrer Ausbildung sammelte sie Erfahrung zunächst im Landes-Jugendorchester Baden-Württemberg (Konzertmeisterin), im Gustav-Mahler-Jugendorchester und im SWR-Sinfonieorchester. 2013 schloss sie den Masterstudiengang mit Auszeichnung ab und ist seither Mitglied des Beethoven Orchester Bonn.

### Melanie Torres-Meißner → Violine

Melanie Torres-Meißner studierte zunächst in New York bei Glenn Dicterow. Anschließend legte sie in Frankfurt bei Walter Forchert 1999 das Konzertexamen ab. 1996 und 1997 war sie Konzertmeisterin des Schleswig-Holstein Musik Festival Orchesters und stellvertretende Konzertmeisterin der Internationalen Bach-Akademie. Seit 1999 ist sie stellvertretende Stimmführerin der 2. Violinen im Beethoven Orchester Bonn.

### Thomas Plümacher → Viola

In Rösrath geboren, erhielt er seinen ersten Geigenunterricht vom Vater. Mit 16 Jahren wechselte er auf die Bratsche. Er studierte in Köln bei Rainer Moog, ergänzt durch Kammermusikunterricht beim Amadeus-Quartett und Meisterkursen u. a. bei Jürgen Kussmaul, Eberhard Feltz und dem Melos-Quartett. 1990 wurde er Mitglied des Orchesters in Mainz, und seit 1993 ist er im Beethoven Orchester Bonn tätig. Neben der Orchesterarbeit bildet die Kammermusik in verschiedensten Konstellationen seinen musikalischen Schwerpunkt.

### Johannes Rapp → Violoncello

Sein Studium nahm Johannes Rapp an der Musikhochschule Stuttgart bei Rudolf Gleisner auf. An der Sibelius-Akademie in Helsinki machte er bei Arto Noras sein Solisten-Diplom und rundete seine Studien in Basel bei Thomas Demenga ab. Weitere Anregungen erhielt er u. a. bei Mischa Maisky, Ralf Kirshbaum und Peter Buck. Nach erster Orchestertätigkeit bei den Essener Philharmonikern wurde er 1997 Mitglied des Beethoven Orchester Bonn.

## Vorschau

### 24/03/2019 Unerhörte Weiten

#### Im Spiegel 3

Sonntag 24/03/2019 11:00  
Opernhaus Bonn  
€ 29/25/23/18/15

#### Arnold Schönberg <sup>1874—1951</sup>

Fünf Orchesterstücke op. 16  
(Auszüge)

+

Im Gespräch:

Axel Brüggemann  
Dirk Kaftan

+

#### Gustav Holst <sup>1874—1931</sup>

Die Planeten op. 32  
(Auszüge)

Axel Brüggemann  
Frauenchor des Philharmonischen  
Chores der Stadt Bonn e. V.  
Paul Krämer → Einstudierung  
Beethoven Orchester Bonn  
Dirk Kaftan → Dirigent, Moderation

### 13/05/2019 Forellenquintett

#### Montagskonzert 4

Montag 13/05/2019 20:00  
Beethoven-Haus  
€ 22

#### Joseph von Eybler <sup>1765—1846</sup>

Streichquintett D-Dur

+

#### Franz Schubert <sup>1797—1828</sup>

Klavierquintett A-Dur D 667  
*Forellenquintett*

Ieva Paukštyte → Violine

Susanne Rohe → Violine

Anna Krimm → Viola

Ines Altmann → Violoncello

Frank Geuer → Kontrabass

Fabian Müller → Klavier

## Impressum

Beethoven Orchester Bonn  
 Wachsbleiche 1 53111 Bonn  
 0228 77 6611  
 info@beethoven-orchester.de  
 beethoven-orchester.de  
 Generalmusikdirektor → Dirk Kaftan  
 Redaktion → Tilmann Böttcher  
 Gestaltung → nodesign.com  
 Bilder → Cover/Rückseite: Magdalena  
 Spinn; S. 2: Scott Rock; S. 4: Kasper  
 Rasmussen; S. 10/11: Bill Allen  
 Druck → Druckerei Engelhardt GmbH  
 Meckenheim GmbH

### Texte

Der Text ist ein Originalbeitrag von  
 Tilmann Böttcher für dieses  
 Programmheft.

### Hinweise

Wir möchten Sie bitten, während des  
 gesamten Konzertes Ihre Mobiltelefone  
 ausgeschaltet zu lassen.

Wir bitten Sie um Verständnis, dass  
 wir Konzertbesucher, die zu spät  
 kommen, nicht sofort einlassen können.  
 Wir bemühen uns darum, den Zugang  
 zum Konzert so bald wie möglich –  
 spätestens zur Pause – zu gewähren.  
 In diesem Fall besteht jedoch kein  
 Anspruch auf eine Rückerstattung des  
 Eintrittspreises.

Wir machen darauf aufmerksam,  
 dass Ton- und/oder Bildaufnahmen  
 unserer Aufführungen durch jede Art  
 elektronischer Geräte strikt untersagt  
 sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem  
 Urheberrechtsgesetz strafbar.

Das Beethoven Orchester Bonn  
 behält sich notwendige Programm-  
 und Besetzungsänderungen vor.

€ 2

FREUDE.  
 JOY.  
 JOIE.  
 BONN.

**SWB**  
 Energie und Wasser  
 Starke Partner. Bonn/Rhein-Sieg.



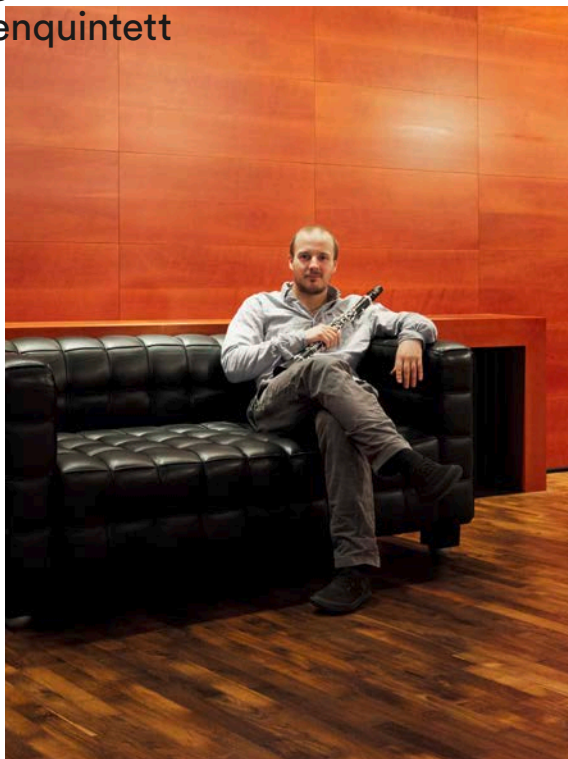


save the date:

13/05/2019

Montagskonzert 4

Forellenquintett



Gefördert vom

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen



General-Anzeiger  
ga-bonn.de

WDR 3

BTHVN  
2020

FREUDE.  
JOY.  
JOIE.  
BONN.