

Quartetto 6

# Asasello Quartett

**Mittwoch**  
**26. April 2017**  
**20:00**



**Bitte beachten Sie:**

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese unbedingt zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Quartetto 6

## **Asasello Quartett**

**Rostislav Kozhevnikov** *Violine*

**Barbara Streil** *Violine*

**Justyna Śliwa** *Viola*

**Teemu Myöhänen** *Violoncello*

**Mittwoch**

**26. April 2017**

**20:00**

Pause gegen 20:55

Ende gegen 22:00

## PROGRAMM

### **Johannes Brahms 1833–1897**

Streichquartett Nr. 1 c-Moll op. 51,1 (1873)

Allegro

Romanze. Poco Adagio

Allegretto molto moderato e comodo – Un poco più animato

Allegro

### **Alfred Schnittke 1934–1998**

Streichquartett Nr. 3 (1983)

Andante

Agitato

Pesante

Pause

### **Peter Iljitsch Tschaikowsky 1840–1893**

Streichquartett Nr. 3 es-Moll op. 30 ?S 92 (1876)

»à la mémoire de F. Laub«

Andante sostenuto – Allegro moderato

Allegretto vivo e scherzando

Andante funebre e doloroso, ma con moto

Finale. Allegro non troppo e risoluto

## **Modernes Erbe der Tradition – Johannes Brahms' Streichquartett Nr. 1 c-Moll op. 51,1 (1873)**

Johannes Brahms, der Introvertierte, der von ständigen Zweifeln Geplagte, der Konservative, dem eher an einer qualitativ überragenden, »dauerhaften Musik« als an effektheischenden, möglicherweise zukunftsweisenden Tönen gelegen war, der gewissenhafte Akademiker, der sich als Erbe der Tradition verstand und an den überkommenen Gattungen und Formen festhielt, sie wie kein anderer durch motivisch-thematische Vermittlung gleichsam von innen heraus zu nobilitieren versuchte statt sie aufzubrechen und mit neuen Formen die Vergangenheit hinter sich zu lassen. Das sind einige der Facetten des Bildes, das wir von Johannes Brahms haben, und sie scheinen sich in kaum einem anderen Bereich seines Schaffens so umfassend zu bestätigen wie in der Kammermusik.

Auf der anderen Seite: »Brahms, der Fortschrittliche«. So sah ihn Arnold Schönberg 1933 in seinem gleichlautenden Vortrag für den Frankfurter Rundfunk. Brahms als Mittelsmann zwischen Beethoven und ihm, Schönberg, selbst. Und auch Schönberg verwies, als er dem Bild vom akademischen, klassizistischen Komponisten seine Sicht zur Seite stellte, auf Brahms' Kammermusik, konkret auf Beispiele aus den beiden Streichquartetten c-Moll und a-Moll, die 1873 zusammen als Opus 51 im Druck erschienen.

Die Kammermusik spielt – so viel ist klar – in Brahms' Schaffen eine überaus zentrale Rolle. Das hat nicht nur mit ihrer Quantität und der relativ gleichmäßigen Verteilung kammermusikalischer Werke über die gesamte Schaffenszeit zu tun. Vielmehr steht das Kammermusikalische in diesem Œuvre für ein übergeordnetes Prinzip, für eine Art gattungsübergreifendes musikalisches Denken und kompositorisches Verfahren. So sind selbst Brahms' Sinfonien als »eine nach innen gekehrte Musik, die eher zur Zurücknahme neigt, als daß sie zur Emphase drängt« (Carl Dahlhaus) in die Nähe der Kammermusik gerückt worden. Merkmale, die traditionell vor allem den Gattungen der

Kammermusik zugeschrieben werden – etwa die subtile Zurückgenommenheit bei einer gleichzeitig überaus komplexen motivisch-thematischen Durchdringung des Tonsatzes – scheinen bei Brahms auf das gesamte Schaffen ausgeweitet zu sein, womit die Gattungsgrenzen in mancher Hinsicht verschwimmen.

Dennoch hatte Brahms die Gattungen und ihre jeweiligen Traditionen ganz klar vor Augen. Vor allem das Wissen um die durch Beethoven gesetzten Ansprüche sorgte dafür, dass er sich den wichtigsten Gattungen nur mit größtem Respekt und entsprechenden Skrupeln annäherte. Jahrzehntlang rang er um seine erste Sinfonie, immer in der Sorge, dass diese in der Nachfolge Beethovens seinen eigenen Ansprüchen und denen der Gattung nicht genügen könne.

Ähnliche »Ladehemmungen« begleiteten Brahms' Auseinandersetzung mit dem Streichquartett, jener Gattung, die in besonderer Weise für einen gesteigerten kompositorisch-ästhetischen Anspruch steht und mit den späten Werken Beethovens an ein Ende gekommen zu sein schien. Zeugnis für den Respekt, den Brahms dem Streichquartett entgegenbrachte, ist schon der Umstand, dass er überhaupt nur drei Streichquartette veröffentlichte, und dies relativ spät, erstmals als 40-Jähriger. Das heute aufgeführte Quartett c-Moll op. 51 Nr.1, vollendet im Sommer 1873 und zusammen mit dem Quartett a-Moll op. 51 Nr.2 im November 1873 gedruckt, eröffnet die Reihe seiner drei publizierten Quartette. 1876 folgten den beiden Quartetten op. 51 noch der Druck des 1875 komponierten Quartetts op. 67.

Wie bei den Sinfonien markiert die erste Veröffentlichung eines Streichquartetts in Brahms' Vita keineswegs die erste Auseinandersetzung mit der Gattung. So liegt zum einen dem offiziellen Erstling, dem c-Moll-Quartett op. 51 Nr. 1, eine wohl längere Entstehungsgeschichte zugrunde. Schon im Dezember 1865 hatte sich Joseph Joachim nach dem »Streichquartett in c-moll« erkundigt, und Clara Schumann berichtete 1866, dass Brahms ihr »ein Streichquartett in C moll« vorgespielt habe. Zum andern ist durch den Biographen Max Kalbeck überliefert, dass Brahms seinem Jugendfreund Alwin Cranz anvertraut haben soll, er habe zuvor »bereits über zwanzig Streichquartette« komponiert, diese

dann jedoch später vernichtet. Gestützt wird diese Überlieferung u.a. durch Robert Schumanns bekannten Artikel *Neue Bahnen*, dem Ausgangspunkt der Brahms-Rezeption überhaupt, in dem bereits neben anderen Werken von »Quartette[n] für Saiteninstrumente« die Rede ist, sowie durch ein Empfehlungsschreiben Schumanns an den Verlag Breitkopf & Härtel, in dem »ein Quartett für Streichinstrumente (op. 1)« erwähnt ist. Möglicherweise waren es nicht zuletzt diese – ebenso gutgemeinten wie prominenten – Empfehlungen Schumanns, die Brahms' rigide Selbstkritik beförderten. Vor der Veröffentlichung eines Streichquartetts schreckte Brahms jedenfalls viele Jahre zurück. Stattdessen wick er im Bereich der Kammermusik zunächst auf das Streichsextett aus – Anfang und Mitte der 1860er Jahre erschienen die beiden Sextette op. 18 und op. 36 – und knüpfte so erst einmal an die Tradition des nicht ganz so anspruchsvollen Divertimentos an, bevor er es wagte, ein Streichquartett als voll gültige Komposition zu publizieren.

Erst im Sommer 1873 – dem Jahr, das mit der Vollendung der Haydn-Variationen op. 56a auch den lang ersehnten Schritt zur Beherrschung größerer Orchesterkompositionen brachte und damit den Weg zur ersten Sinfonie öffnete – beendete Brahms die Arbeit an seinem c-Moll-Streichquartett. In kaum einem anderen Werk – vielleicht noch in der ersten Sinfonie – näherte er sich dem Komponieren Beethovens so sehr wie in diesem Quartett, vor allem in dessen Ecksätzen, auch wenn es neben vielen Ähnlichkeiten eben auch Differenzen gibt. Im eröffnenden *Allegro*, dessen in mehreren Ansätzen über pochenden Achteln aufsteigendes Haupthema bereits auf dichte motivisch-thematische Vernetzung hin angelegt ist, scheinen zwei formale Gestaltungsweisen zusammenzufallen: ein für Beethoven typischer, dynamisch-drängender, prozesshafter musikalische Fortgang in der Zeit, und die für Brahms' Schaffen zunehmend charakteristische, eher stufenweise voranschreitende bzw. architektonisch gedachte Verlaufsform. Auffällig ist die Verunklarung des Repräsentanzes, der bei Beethoven eher erlösender Zielpunkt der Durchführungsarbeit war. Dem Kopfsatz folgt an zweiter Stelle eine *Romanze* im *Poco Adagio*, deren expressive punktierte Motive die im  $\frac{3}{4}$ -Takt üblichen Gewichtungen der Taktzählzeiten fast ganz aufhebt.

Tatsächliche Scherzo-Sätze, seit Haydns Quartetten op. 33 und dann zumal Beethovens zyklischen Kompositionen als Nachfolger des Menuetts etabliert und meist an dritter Stelle, sind in Brahms' Schaffen selten und werden immer wieder durch intermezzoartige lyrische, leicht verhangene oder heitere Sätze vertreten. Auch in diesem c-Moll-Quartett verzichtet Brahms zugunsten eines verhaltenen *Allegretto molto moderato* auf ein solches Scherzo. Die eingangs dominierende »geschuppte«, seufzerartig im Quintraum fallende Motivik, die im weiteren Verlauf größeren Bewegungsformen Platz macht, verleiht diesem dritten Satz zusammen mit der harmonischen Vagheit – die Tonika f-Moll gibt sich erst am Ende als solche zu erkennen – eine melancholische Färbung.

Mit dem Finalsatz, einer weiteren Variante eines Sonatensatzes mit eng verschränkter Durchführung und Reprise, knüpft Brahms an den drängenden Impetus des ersten Satzes an. Mit ihm teilt dieses *Allegro* nicht nur die rhythmische Energie und die treibende, punktierte Rhythmik, sondern auch die thematische Dichte und Intensität im Ausdruck.

## **»Paradigma der Postmoderne« – Alfred Schnittkes Streichquartett Nr. 3 (1983)**

Wie Brahms komponierte auch Alfred Schnittke mit einem ausgeprägten musikhistorischen Bewusstsein, was ihn zu einer tiefgehenden, intensiven und explizit in der Musik angelegten Reflektion der Musikgeschichte und ihrer Gattungen brachte. Das zeigt bereits ein Blick in Schnittkes Werkkatalog, der – zumindest den Begriffen nach – traditionelle Gattungen wie die Sinfonie, das Solokonzert, das Concerto grosso, das Madrigal, die Duosonate oder eben auch das Streichquartett aufführt. Aber natürlich waren Schnittkes historische und ästhetische Position, seine Perspektive auf die Musikgeschichte und sein Umgang mit dem Erbe der Tradition, mit dem Wesen der Gattungen und Stile ganz anders gelagert als bei Brahms – was auch nicht weiter



verwundert, liegt doch fast aufs Jahr genau ein ganzes Jahrhundert zwischen den Lebenszeiten der beiden Komponisten, und damit nicht zuletzt eben auch jene musikgeschichtliche Zäsur um 1945, nach der zumindest die Vertreter der westeuropäischen Avantgarde im Stil einer Tabula rasa die Brücken zur Tradition einreißen wollten. Schnittke, 1934 in Engels (der Hauptstadt der ehemaligen Wolgadeutschen Republik, in der heutigen Region Saratov in Zentralrussland) geboren, gehörte dieser westlichen Avantgarde schon aufgrund der geopolitischen Gegebenheiten nicht an. Aber er sollte sie, obwohl er lange Zeit den Einschränkungen durch den Eisernen Vorhang und die Ausreiseverbote trotzen musste, nach seiner traditionellen Ausbildung intensiv rezipieren, sich kritisch mit ihr auseinandersetzen und daraus Schlüsse für sein eigenes weiteres Komponieren ziehen.

Bereits 1946 war Schnittke nach Wien gekommen, wo sein Vater, ein Journalist und Übersetzer, Redakteur an der deutschen Zeitung der sowjetischen Besatzungsmacht wurde. Ab 1948 lebte er dann wieder in der Nähe bzw. ab 1955 in Moskau, wo er sich zunächst zum Chorleiter ausbilden ließ und Klavier studierte, bevor er von 1953 bis 1958 Komposition am Moskauer Konservatorium studierte. Wenige Jahre später wurde er dort – inzwischen verheiratet mit der Pianistin Irina Katajeva – 1962 selbst Dozent für Instrumentation und Komposition. Als Cembalist und Pianist des Litauischen Kammerorchesters konnte er 1977 – durch Vermittlung Gidon Kremers – für Aufführungen seines 1. *Concerto grosso* erstmals nach Österreich und in die Bundesrepublik Deutschland ausreisen. 1989/90 übernahm Schnittke, der zuvor bereits 1980 eine Gastprofessur an der Wiener Hochschule für Musik und Darstellende Kunst innehatte und nun auch Fellow des Wissenschaftskollegs in West-Berlin war, eine Kompositionsklasse an der Musikhochschule in Hamburg. 1990 nahm er die deutsche Staatsbürgerschaft an. 1998 verstarb er in Hamburg an den Folgen eines erneuten Schlaganfalls.

Wie bereits erwähnt, hatte sich Schnittke, der sich ab 1962 nebenbei auch eine »zweite Existenz« als Komponist von Filmmusik aufbaute, nach kompositorischen Anfängen im Zeichen der klassisch-romantischen Tradition Anfang der 1960er-Jahre intensiv und kritisch mit den Techniken der westeuropäischen

Avantgarde wie Zwölftontechnik, Serialismus, der offenen Form und aleatorischen (den Zufall einbeziehende) Verfahren auseinandergesetzt. Doch schon Mitte der 60er Jahre kam er zu dem Entschluss, einen ganz anderen Weg einschlagen zu müssen, der sich radikal vor allem vom Purismus des seriellen Komponierens abwandte. Selbstkritisch, ja beinahe sarkastisch tat er seine vorherigen kompositorischen Arbeiten als »Klavierkonzertromantik«, als »neoklassizistische Schulweisheit«, »eklektische Syntheseveruche zwischen Carl Orff und Arnold Schönberg« und »serielle Selbstverleugnung« tat er selbstkritisch ab.

Das neue Verfahren, das er fortan seinem Komponieren zugrundelegen sollte, bezeichnete Schnittke als »Polystilistik«. Erstmals in der 1968 entstandenen Komposition *Quasi una Sonata* für Violine und Klavier angewandt, steht diese »Polystilistik« als »strukturelles und ästhetisches Paradigma der Postmoderne« (H.J. Wagner) für eine ästhetischen Position, nach der – eben im Sinne postmoderner Pluralität – sämtliche Epochen- und Personalstile, nationale Traditionen sowie auch Volks- und Unterhaltungsmusik grundsätzlich für das eigene Komponieren verfügbar sind und als heterogene Materialien in einer Komposition zusammengebracht werden können. Schnittkes Stilzitate – Chiffren der Vergangenheit und der Gegenwart, Zeichen bestimmter Genres, musikalischer Sphären und Stilhöhen – bedeuteten zu dieser Zeit eine radikale ästhetische Öffnung und – wenn man so will – eine stilistische »Demokratisierung«, die im krassen Gegensatz zum Purismus vor allem der seriell arbeitenden Avantgarde der 50er und 60er steht. Da Schnittkes Komponieren immer auch die historischen Bedingungen und gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit reflektiert, gerieten solche Zitate von Stilen verschiedenster Herkunft nie zum reinen Selbstzweck, nie zum kritiklosen, ungebrochenen Anschluss an die Tradition. Vielmehr geht es um eine kompositorische, gestalterische Auseinandersetzung mit Musikgeschichte, um zeitgenössische Neuinterpretation, um produktive Anverwandlung, um die Befragung der Tradition nach ihrem Potential für den Komponisten der Gegenwart bis hin ihrer Dekonstruktion.

Exemplarisch sind diese Ideen, vor allem die des musikalischen Zitats, in Schnittkes drittem Streichquartett realisiert, das er im

Sommer 1983 im Auftrag der Mannheimer Gesellschaft für Neue Musik komponierte. Gleich in den ersten Takten des eröffnenden *Andante* exponiert Schnittke vier Themen, drei davon Zitate älterer Musik, die er in der Partitur auch ausdrücklich als solche kennzeichnet. Das erste ist eine Kadenzfloskel aus Orlando di Lassos *Stabat mater* von 1582. Als zweites und drittes Thema folgen ein Zitat des Hauptthemas aus Ludwig van Beethovens Großer Fuge op. 133 für Streichquartett sowie die Tonfolge d-e-s-c-h als Monogramm Dmitrij Schostakowitschs (das transponiert den ersten vier Tönen aus Beethovens Fugenthema entspricht). Als viertes Thema bringt Schnittke eine eigene thematische Formulierung (aufsteigende Geste aus Quart, großer und kleiner Sekund sowie doppeltem Tritonus). Schnittke betont zunächst die musikhistorischen Differenzen dieser vier Themen, indem er sie im ersten Satz erst nacheinander vorstellt, sie dann auch sukzessive durchführt und ihr Material nur zurückhaltend – über chromatische Variantenbildungen oder klangfarbliche Veränderungen – der eigenen musikalischen Sprache annähert. Das ändert sich in den anderen Sätzen, die sich als verschiedene Stadien der Auseinandersetzung mit dem historischen Material verstehen lassen und in denen die historische Herkunft des zitierten Material zunehmend verblasst, da die verschiedenen Stilebenen der Zitate in komplexe Beziehungsgeflechte gebracht werden.

Als rondoförmiges Scherzo – nach dem Typus des Beethoven-schen Scherzos – ist der zweite Satz (*Agitato*) konzipiert. Ihn prägt zunächst ein Thema, das sich als Abspaltung und Weiterführung von Schnittkes eigenem Thema aus dem ersten Satz erweist. Diese Dominanz des Schnittke-Themas hat Auswirkungen auf das im ersten Satz zitierte Material, dessen historische »Herkunft« nun – eingebunden in neue Zusammenhänge – zunehmend verblasst. Im dritten Satz (*Pesante*) wird dieses Material endgültig aus dem historischen Kontext gelöst und in die zeitgenössische Musiksprache Schnittkes transformiert.

»Das 3. Streichquartett von Alfred Schnittke«, schreibt Hans-Joachim Wagner, »ist eine Komposition der Huldigung, die nicht nur dreier Komponisten gedenkt, sondern auch der Gattung des Streichquartetts; einer Gattung, die im 19. Jahrhundert durch Ludwig van Beethoven, im 20. Jahrhundert durch Dmitrij

Schostakowitsch gleichsam paradigmatische Formulierungen erfahren hat. Es entstand ein Werk, das die Musik der Vorbilder in eine subtile Verbindung zur zeitgenössischen Musiksprache Schnittkes gebracht hat. Die motivisch-thematische Vereinheitlichung der Sätze, die daraus resultierende zyklische Formgebung, die schroffe Kontrastierung musikalischer Ausdruckscharaktere und die sprechende Gestik der Musik dokumentieren, wie sich in einem Prozess produktiver Aneignung musikalische Vergangenheit vergegenwärtigen lässt. Tradition und Traditionsvollzug stehen [...] nicht länger im Widerspruch zu einer im emphatischen Sinne aktuellen Musik.«

## **Instrumentales Requiem – Peter I. Tschaikowskys Streichquartett Nr. 3 es-Moll op.30 (1876) (»à la mémoire de F. Laub«)**

Wiederum ein gutes Jahrhundert vor Alfred Schnittkes 3. Streichquartett und nur drei Jahre nach Brahms' c-Moll-Quartett vollendete Peter I. Tschaikovsky mit dem Streichquartett es-Moll op. 30 sein drittes und letztes Werk dieser Gattung. Seinen drei vollständigen Quartetten, die zwischen 1871 und 1876 entstanden, waren in den Jahren 1863 bis 1865 bereits einige einzelne Quartettsätze als Studienwerke vorausgegangen. Als Tschaikowsky sich der Gattung Streichquartett zuwandte, schaute er in seiner Heimat Russland auf eine Entwicklung der Gattung zurück, die mit derjenigen der deutschsprachigen Länder nicht vergleichbar war oder dieser in manchen Belangen zumindest zeitlich ›hinterherlief‹. Solange ein etabliertes Bürgertum als breites Publikum fehlte, konnte die Kammermusik auch in Metropolen wie Sankt Petersburg oder Moskau nicht die gleiche Bedeutung wie in Wien oder Paris erlangen. Erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts fand die Kammermusik in relevantem Maße den Weg aus den adeligen Palästen oder Hauskonzerten hin zu regelmäßig stattfindenden öffentlichen Konzerten, wie sie etwa durch die Gründung der Russischen Musikgesellschaft durch Anton Rubinstein 1859 ermöglicht wurden. Ähnlich spät erst geriet das Streichquartett

als eigenständige, mit einem besonderen Anspruch verbundene Gattung in den Fokus der Komponisten. Doch längst nicht alle wollten dem Streichquartett die Bedeutung beimessen, die es in Westeuropa hatte. Die Mitglieder des sogenannten ›Mächtigen Häufleins‹ etwa, eine Gruppe von fünf Komponisten (Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimski-Korsakow), die zusammen mit dem Kritiker Wladimir Stassow eine nationale russische Musik in der Nachfolge Glinkas anstrebten, hegten gegenüber dem Streichquartett als vorwiegend westlich geprägter Gattung, die Cesar Cui einmal als die »langweiligste« überhaupt bezeichnete, starke Vorbehalte. Peter I. Tschaikowsky hingegen galt als Widerpart zum ›Mächtigen Häuflein‹, als »westlich« eingestellter Komponist, wenngleich auch er in seine Werke Anklänge an die russische Volksmusik einfließen ließ, etwa in sein erstes Streichquartett op. 11 von 1871.

Tschaikowskys drei Quartette fanden nie die gleiche Aufmerksamkeit wie seine Opern, Ballettmusiken, die Sinfonien und Konzerte, obwohl sie eine eigenwillige Trias dreier individueller Kompositionen bilden, die gegenüber den populären späteren Werken nicht zurückstehen. Eine wichtige Rolle für die frühe Verbreitung der ersten beiden Quartette Tschaikowskys spielte der europaweit erfolgreiche tschechische Geiger Ferdinand Laub. Der Primarius des Quartetts der Russischen Musikgesellschaft hatte in den europäischen Musikmetropolen zahlreiche Quartett-abende organisiert, u. a. in Berlin sämtliche Beethoven-Quartette aufgeführt und eben auch die ersten Aufführungen der Quartette op. 11 und op. 22 von Tschaikowsky gespielt. Sein Tod im März 1875 wurde zum Anlass und inhaltlich prägenden Moment für Tschaikowskys Streichquartett Nr. 3 es-Moll op. 30, das der Komponist als eine Art instrumentales Requiem im Gedenken (»à la mémoire de F. Laub«) an den Musikerkollegen schrieb.

Tschaikowsky entrückt dieses dritte Quartett schon mit der seltenen Tonart es-Moll in einen aparten, von Trauer und Abschied beherrschten Ausdrucksbereich von gesteigerter Expressivität. Dem entspricht auch der ungewöhnliche Aufbau des ersten Satzes. Im Kern ein Sonatensatz, wird dieser von einer ungewöhnlich langen langsamen Einleitung eröffnet, die am Satzende noch einmal wiederkehrt. Bezeichnend an dieser Einleitung ist zumal

das von Pizzikati begleitete Solo der Ersten Violine, welches die Erinnerung an den Widmungsträger in eine ganz konkrete musikalische Gestaltung zu bringen scheint.

Mit einem Scherzo-Satz (*Allegretto vivo e scherzando*) in A-B-A-Coda-Form stellt Tschaikowsky das Bindeglied zum dritten Satz her, der wieder wie der erste ins Tragische drängt. Genau genommen ist dieses *Andante funebre e doloroso*, dessen Rahmen ein harmonisch und melodisch ausdrucksstarker, durchgängig mit Dämpfern gespielter Trauermarsch bildet, der zentrale Satz dieses Quartetts. Im Mittelteil wird die Konzeption dieses Quartetts als ›instrumentales Requiem‹ besonders deutlich. Wie in einer Art »imaginären Totenfeier« (Dorothea Redepenning) artikulieren die vier Streicher chorisch den Textrhythmus der Worte »Gospodi pomiluj« (»Herr, erbarme dich«), auf den die Bratsche mit Tonrepetitionen wie ein psalmodierender Priester antwortet. Tschaikowsky hat diesen Satz später auch für andere Besetzungen bearbeitet.

Einen starken Kontrast zu diesem Satz bildet das schnelle, risolut und energisch vorantreibende Finale (*Allegro non troppe e risoluto*). Tschaikowsky lässt in diesem in Dur aufgehellten Satz auch eine Polka anklingen und huldigt damit noch einmal dem verstorbenen böhmischen Musiker, dem dieses Quartett gewidmet ist.

*Andreas Günther*



### Asasello Quartett

Die aus Russland (**Rostislav Kozhevnikov**), der Schweiz (**Barbara Kuster**), Polen (**Justyna Śliwa**) und Finnland (**Teemu Myöhänen**) stammenden Musikerinnen und Musikern des Asasello-Quartetts haben sich in wenigen Jahren ein vielfältiges Repertoire erarbeitet und zeichnen sich durch packende Unmittelbarkeit und den selbstverständlichen Umgang mit der Musik der Gegenwart, parallel zum klassisch-romantischen Repertoire, aus.

Das Asasello-Quartett wurde im Jahr 2000 in der Kammermusikklasse von Walter Levin in Basel gegründet. Nach Abschluss der Studien in Basel wurde das Quartett von 2003 bis 2006 in die Meisterklasse des Alban Berg Quartetts in Köln aufgenommen und studierte außerdem Neue Musik bei David Smeyers. Der 1. Preis beim Wettbewerb des Migros-Kulturprozent, 2003

in Zürich, bildete den Auftakt zu einer internationalen Konzerttätigkeit. Es folgten Tourneen nach Ungarn, Russland, in die Niederlande und nach England, erfolgreiche Auftritte bei der MusikTriennale Köln und in der Wigmore Hall London sowie die Teilnahme an Workshops, z.B. der Lucerne Festival Academy oder dem Atelier des Heidelberger Frühlings. Der Kontakt zu Komponisten wie u.a. Thomas Adès, Aleksandra Gryka, Michael Jarrell, Helmut Lachenmann, Heinz Marti, Sergej Newski, Matthias Pintscher, Wolfgang Rihm, Kaija Saariaho, Elsbjeta Sikora, Christoph Staude eine enorme Bereicherung in der Erarbeitung zeitgenössischer Aufführungspraxis.

Verschiedene Preise und Förderungen erlaubten es den Musikern früh, eigene Projekte zu realisieren. 2005 und 2007 entstanden zwei CD-Aufnahmen in Eigenproduktion, 2008 fand im Schweizer Lötschental erstmals das »Musikalische Wochenende Fafleralp« unter künstlerischer Leitung des Quartetts statt, u.a. mit der Uraufführung des vierten Streichquartetts von Rostislav Kozhevnikov. Mit der eigenen Konzertreihe »1:1 – Schon gehört?« profiliert sich das Asasello-Quartett, unterstützt durch die Stadt Köln, seit 2008 als junges und innovatives Ensemble in seiner neuen Heimatstadt.

Aufsehen erregte das Asasello-Quartett u.a. mit seinem von der Kunststiftung NRW und der Kulturstiftung Pro Helvetia unterstützten Projekt »4 Paysages – 4 Landschaften«, das die Musiker 2009 auf eine dreiwöchige Sibirien-Reise führte. Es folgten Konzertreisen in die Heimatländer der Quartettmitglieder. Für das Projekt wurden eigens Kompositionsaufträge vergeben, u.a. an Alexandra Gryka und Sergej Newski. Auf einer interaktiven Website präsentiert das Asasello-Quartett mit Bildern, Filmen, Kommentaren und Reise-Soundtracks zu »4 Paysages – 4 Landschaften« ein besonderes visuelles und auditives Erlebnis [www.listentopaysages.com](http://www.listentopaysages.com).

2009 gewann das Asasello-Quartett den zweiten Preis beim ersten Internationalen Kammermusikwettbewerb in Hamburg (ICMC) und setzte sich damit gegen 18 Streichquartette durch.



Der Verband der Deutschen Konzertdirektionen zeichnete das Quartett mit dem Musikpreis 2010 aus.

Höhepunkte der letzten Jahre waren u.a. das erfolgreiche Italien-Debüt im Rahmen eines sechsteiligen Konzert-Zyklus' mit der Aufführung sämtlicher Mozart-Quartette in Venedig, die Einladung zum Festival »Junge Streichquartette 2012« des WDR in Köln, Gastspiele beim Kauniainen Music Festival (Finnland), Festival Culturel International de Musique Symphonique in Algier (Algerien) und Bipod Festival in Beirut (Libanon) in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut. Im Herbst 2015 folgten drei Gastspiele beim internationalen Beethovenfest Bonn, sowie im Rahmen des Tanz-Projektes »Bronze by Gold« in der Choreographie von Stephanie Thiersch in der Halle Beuel.

Unter dem Titel »Insights« erschien jüngst eine Gesamtaufnahme der Streichquartette von Arnold Schönberg mit Eva Resch (Sopran). Erst kürzlich veröffentlichte das Asasello-Quartett die zwei CDs *Echtzeit* mit Werken von Michael Jarrell, Conlon Nancarrow und Rolf Riehm sowie *Marmarai* mit Werken von Atac Sezer, Matthias Pintscher und Ahmed Adnan Saygun. Sämtliche Aufnahmen erhielten höchstes Lob der Fachpresse.

Die Projekte des Asasello-Quartetts werden gefördert von der Kunststiftung NRW, vom Kulturred der Stadt Köln und dem Förderprogramm der Sparkasse KölnBonn sowie von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. 2009/10 wurde das Quartett darüber hinaus von der RheinEnergie Stiftung Kultur unterstützt. Bratsche und Bogen von Justyna Śliwa wurden von der PIROLO Stiftung Basel zur Verfügung gestellt.

In der Kölner Philharmonie gibt das Quartett heute sein Debüt, war aber in den vergangenn Jahren regelmäßig auf dem Festival ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln zu hören.

April



Mai

SO  
30  
18:00

**Christian Schmitt** *Orgel*  
**Wu Wei Sheng**

**Bamberger Symphoniker –**  
**Bayerische Staatsphilharmonie**  
**Jakub Hrůša** *Dirigent*

**Unsuik Chin**  
Šu (2009)  
Konzert für Sheng und Orchester

**Toshio Hosokawa**  
»Umarmung« – Licht und Schatten  
(2016)  
für Orgel und Orchester  
*Kommissionsauftrag der Bamberger*  
*Symphoniker, Kölner Philharmonie*  
*(KölnMusik), Philharmonie Luxembourg &*  
*Orchestre Philharmonique du Luxembourg*  
*und der Wiener Konzerthausgesellschaft,*  
*gefördert durch die Ernst von Siemens*  
*Musikstiftung*  
*Uraufführung*

**Johannes Brahms**  
Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98 (1884–85)  
17:00 Einführung in das Konzert durch  
Stefan Fricke

ACHT BRÜCKEN gemeinsam mit  
KölnMusik

**A** Kölner Sonntagskonzerte 5

DO  
04  
20:00

**Victor Hanna** *Percussion*  
**Samuel Favre** *Percussion*  
**Dimitri Vassilakis** *Klavier*

**Ensemble intercontemporain**  
**Bruno Mantovani** *Dirigent*

Unsuik Chin im Porträt I

**Unsuik Chin**  
cosmigimmicks – für Ensemble

Doppelkonzert für Klavier, Schlagzeug  
und Ensemble  
Allegro ma non troppo  
Fassung für Schlagzeug solo  
und Tonband

Gougalon  
Szenen eines Straßentheaters  
für Ensemble

Gefördert durch die  
Kulturstiftung des Bundes

Medienpartner: k.west

Zu diesem Konzert findet der Wett-  
bewerb »Kritiker gesucht« statt. Infor-  
mationen und Teilnahmebedingungen  
dazu unter [achtbruecken.de](http://achtbruecken.de).

19:00 Einführung in das Konzert durch  
Stefan Fricke gemeinsam mit Unsuik  
Chin

## Unsub Chin im Porträt

Do 4. Mai 20:00 Kölner Philharmonie

Ensemble intercontemporain  
Bruno Mantovani | Dirigent u. a.

So 7. Mai 20:00 Kölner Philharmonie

SWR Symphonieorchester  
Tito Ceccherini | Dirigent u. a.

Werke von Unsub Chin

jeweils 19:00 Einführung  
in das Konzert  
durch Stefan Fricke

Medienpartner



Gefördert durch



achtbruecken.de  
0221.280 281



**ACHT  
BRÜCKEN.  
MUSIK  
FÜR KÖLN**  
28. April bis 7. Mai '17



FR  
05  
20:00

**Käptn Peng** *words*

**Inna Modja** *words*

**Malikah** *words*

**stargaze**

**André de Ridder** *Violine und Leitung*

**Andi Haberl** *Percussion*

**Maria Schneider** *Percussion*

**Saied Silbak** *Üd*

**Aly Keita** *balafon*

Spitting Chamber Music

Unterstützt durch die DEG –  
Deutsche Investitions- und  
Entwicklungsgesellschaft mbH

Gefördert durch die  
Kulturstiftung des Bundes

Medienpartner: JUICE

---

SA  
06  
21:00

**Zohar Fresco** *Rahmentrommel,*

*Komposition, Arrangements*

**V Suresh** *Ghatam*

**Misirli Ahmet** *Darbuka*

**Christian Thomé** *Percussion, Elektronik*

**Mariana Sadovska** *Stimme,*

*Komposition*

**Photini Melitiadis** *Tanz, Choreographie*

**Adonis Nebié** *Tanz, Choreographie*

**Hans Neuhoﬀ** *Konzeption*

*und Gesamtleitung*

u. a.

Trommelsprachen –  
Languages of Drums

Medienpartner: Jazz thing

---

MO  
22  
Mai  
20:00

**Sir Andrés Schiff** *Klavier*

**Jerusalem Quartet**

**Alexander Pavlovsky** *Violine*

**Sergei Bresler** *Violine*

**Ori Kam** *Viola*

**Kyryl Zlotnikov** *Violoncello*

**Franz Schubert**

Streichquartett c-Moll D 703

(1820, Fragment)

»Quartettsatz c-Moll«

**Mieczysław Weinberg**

Klavierquintett op. 18 (1944)

**Johannes Brahms**

Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola  
und Violoncello f-Moll op. 34 (1862–64)

19:00 Empore: Einführung in das Konzert  
durch Björn Woll

**A** Kammermusik 6

---



**Kölner  
Philharmonie**

# Christoph und Julian Prégardien

singen Lieder von Mozart,  
Beethoven, Silcher,  
Schubert und Brahms

**Michael Gees** *Klavier*



Foto: Maria\_Mazzocco



[koelner-philharmonie.de](http://koelner-philharmonie.de)  
0221 280 280

**köInticket**:de Tickethotline:  
0221-2801

**Mittwoch**  
**17.05.2017**  
**20:00**

**Philharmonie-Hotline 0221 280 280**

**koelner-philharmonie.de**

Informationen & Tickets zu allen Konzerten  
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

**Herausgeber:** KölnMusik GmbH  
Louwrens Langevoort  
Intendant der Kölner Philharmonie  
und Geschäftsführer der  
KölnMusik GmbH  
Postfach 102163, 50461 Köln  
koelner-philharmonie.de

**Redaktion:** Sebastian Loelgen  
**Corporate Design:** hauser lacour  
kommunikationsgestaltung GmbH  
**Textnachweis:** Der Text von Andreas  
Günther ist ein Originalbeitrag für dieses  
Heft.  
**Fotonachweise:** Asasello Quartett ©  
Asasello Quartett/Clärchen und Hermann  
Baus

**Gesamtherstellung:**  adHOC Printproduktion GmbH





Kölner  
Philharmonie

Foto: Georg Schüssler

# Annette Dasch

singt Lieder von  
**Erich Wolfgang Korngold,  
Alban Berg, Viktor Ullmann  
und Gustav Mahler**

**Wolfram Rieger** *Klavier*

Nachholtermin für das Konzert  
vom 30.03.2017  
Bereits erworbene Karten  
behalten ihre Gültigkeit.



[koelner-philharmonie.de](http://koelner-philharmonie.de)  
0221 280 280

**köInticket.de** Tickethotline:  
0221-2801

**Freitag**  
**28.04.2017**  
**20:00**