11. SEP 2016

Ein literarisch-musikalischer Abend

SCHLOSS ALBRECHTSBERG

PHIL **2016/17**

DRESDNER PHILHARMONIE

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Finale. Allegro
aus dem Streichquartett B-Dur op. 130

BEGRÜSSUNG UND LESUNG

Thomas Mann (1875–1955)

„Beethoven und die Fuge"

Lesung aus dem VII. Kapitel des Romans „Doktor Faustus"

Ludwig van Beethoven

Große Fuge B-Dur op. 133

ursprüngliches Finale für das Streichquartett B-Dur op. 130

PAUSE

Nach der Pause stimmt das Publikum darüber ab, ob die „Große Fuge" oder das spätere Finale in der folgenden Gesamtaufführung als letzter Satz des Streichquartetts op.130 gespielt wird.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett B-Dur op. 130 (1826)

Adagio ma non troppo

Presto

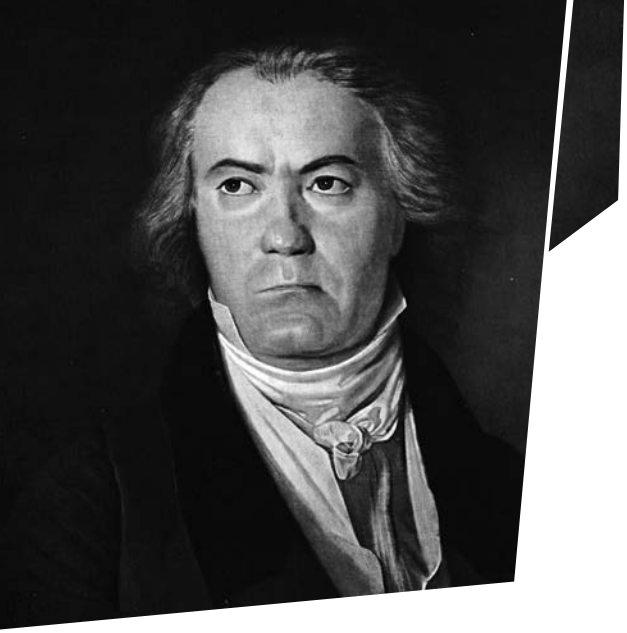
Andante con moto, ma non troppo

Alla danza tedesca. Allegro assai

Cavatina. Adagio molto espressivo – attacca

Finale. Allegro ODER **Große Fuge B-Dur op. 133**

Eva Dollfuß | Violine
Christiane Liskowsky | Violine
Sonsoles Jouve del Castillo | Viola
Bruno Borralhinho | Violoncello
Mario Grünewald | Sprecher



STREICHQUARTETT IN B-DUR OP. 130

Die späten Streichquartette Ludwig van Beethovens sind vom Nimbus des Schwerverständlichen, Esoterischen, gar Mystischen umgeben. Weil es sich um die letzte vollendete Werkgruppe des Meisters handelt, wurden sie als eine Art Testament angesehen, als Beethovens stark verschlüsselte Botschaft an die Nachwelt. Offenbar wurde diese Ansicht von den Zeitgenossen nur bis zu einem gewissen Grade geteilt. Zwar stießen Werke wie die Große Fuge op. 133 auf Unverständnis und Ablehnung, jedoch mussten bei der Uraufführung des Quartetts op. 130 der zweite und der vierte Satz wiederholt werden – beide Sätze hatten spontane Begeisterung ausgelöst. Vielleicht liegt es im Panoramatischen der späten Quartette, dass sie Schwieriges neben Einfachem, Komplexes neben Kindlichem enthalten. Im Falle der Quartette op. 130 und op. 131 hat das zur Folge, dass die Gesamtstruktur etwas Suitenhaftes erhält. Besonders op. 130 hat in dieser Hinsicht Kritik auf sich gezogen: Beethoven, der Meister des Zusammenhangs, der stringenten Dramaturgie, scheint hier wahllos und willkürlich verschiedenste Sätze aneinanderzureihen, ohne dass eine übergeordnete Logik sich aufdrängte. Dazu passt, dass dieses Quartett ein alternatives Finale aufweist, das vom ursprünglichen Schlusssatz so verschieden wie möglich ist. Weil die Große Fuge op. 133, die zunächst den Abschluss von op. 130 gebildet hatte, dem Publikum missfiel, ersetzte Beethoven sie durch ein neues Finale, ein im Gegensatz

zu der gewaltigen Fuge sehr entspanntes, fast durchgehend heiteres Stück. Zudem übernahm Beethoven den vierten Satz aus dem zeitgleich komponierten Quartett op. 132, wo er an der Stelle des Scherzos gestanden hatte, und schrieb für dieses Werk ein neues Scherzo. Der Satz wurde für op. 130 um einen Ganzton tiefer transponiert – von A-Dur nach G-Dur – was einige nicht ganz glückliche Veränderungen tief liegender Passagen nötig machte. Es entstand weiterhin ein schreiender tonartlicher Bruch zwischen dem in Des-Dur stehenden dritten Satzes und dem G-Dur des neu eingefügten. Eine Tritonusfolge hatte es zwischen zwei Sätzen eines klassischen Werkes noch nie gegeben.
Merkwürdigerweise verschwinden viele dieser technisch-theoretischen Probleme, sobald man sich bei op. 130 ganz dem Hören überlässt. Kaum ein anderes Werk Beethovens enthält eine so große Zahl gelöster und humorvoller Stimmungen. Das wirft ein Licht auf die Frage des Finales: Die Große Fuge als Schlusssatz bringt endlich jene pathetisch-dramatische Geste, die dem Quartett bisher gefehlt hatte. Das nachkomponierte Finale hingegen bringt eine neue Facette des Freundlichen und fast Lieblichen, das schon in den vorhergegangenen Sätzen zu finden gewesen war. Beide Möglichkeiten scheinen schlüssig.

Der erste Satz des Quartetts beginnt mit einer langsamen Einleitung. Diese Praxis, aus Haydns Sinfonien stammend, wurde von Mozart in dem berühmten „Dissonanzen-Quartett“ in die Streichquartettliteratur eingeführt. Beethoven griff sie schon früh auf. In op. 130 besteht eine Neuerung darin, dass Fragmente der Einleitung im Satzverlauf immer wiederkehren. In gewisser Weise kann man gar nicht mehr von einer Einleitung reden, sondern von einer ersten Motivgruppe, die auf den Verlauf des Satzes bestimmende Wirkung ausübt. Die Rolle des der Einleitung folgenden Allegro-Hauptsatzes reduziert sich somit streckenweise auf die eines nicht selbständigen, sondern bloß kontrastierenden Gebildes. Allerdings weist der Hauptsatz schulgerecht ein zweites Thema auf – in Ges-Dur – sodass der Satz nicht zwei, sondern drei Hauptthemen verwendet. Lebhaftes und Kantables wechseln im Satzverlauf wirkungsvoll ab, zum Schluss entsteht der Eindruck einer harmonischen Lösung.
Der zweite Satz ist ein knappes, überaus pointiertes Scherzo in b-Moll. Dem kurz angebundenen, etwas grimmigen Hauptsatz folgt ein spektakulärer Trio-Teil, in dem die erste Violine eine fast etüdenhafte Figur mit absurder Hartnäckigkeit durchführt. Bei der Rückleitung zur nun variierten Reprise des Hauptteils findet sich ein ausgeschriebenes Glissando. Es bleibt dem Stilgefühl des Interpreten überlassen, ob er hier die Noten einzeln hörbar machen will oder, nach der Art Bartóks, ein kontinuierliches Gleiten vorzieht.
Der dritte Satz ist für einige Kenner einer der Höhepunkte von Beethovens Schaffen. Zumindest an Subtilität steht er im Kontext des Gesamtwerks unerreicht da. Eine feinsinnige-

re, geschmeidigere, zum Lächeln anregendere Musik lässt sich kaum finden. Keine Spur ist geblieben von Beethoven, dem übermenschlichen Titanen. Lediglich einige leicht skurrile Stellen lassen sich dem Klischee vom problembeladenen Unglücklichen zuordnen, aber sie gehen schnell vorüber.
Ein Bild der Freundlichkeit und Ausgewogenheit bietet der vierte Satz, „alla danza tedesca". Es handelt sich um einen sanft wiegenden Tanz, in dem das Pastorale durchgehend die Atmosphäre dominiert. Der Quartettsatz ist hier von bewundernswertem Klangsinn getragen.
Die berühmte Cavatina, der fünfte Satz, hat Beethoven selbst ganz besonders gefallen. Er gestand, er könne das Stück nie rückempfinden, ohne eine Träne zu vergießen. Das Rührende des Satzes geht manchmal bis zur Schwelle des Sentimentalen, überschreitet sie jedoch nie. Der Mittelteil, mit der Anweisung „beklemmt", wird durch rhythmische Komplikationen vorm allzu Direkten bewahrt.
Das endgültige Finale beginnt mit einem eigenartigen Effekt: Die Grundtonart B-Dur wird erst auf dem Umweg über c-Moll erreicht. Das Stück setzt ein mit dem Ton G, der sich als Grundton des Dominantseptakkordes in c-Moll herausstellt, und erst ein Umschwenken nach F führt zur Haupttonart B-Dur. Diesen Effekt hat bereits knapp zwei Jahre später Franz Schubert im letzten Satz seiner berühmten großen Klaviersonate in B-Dur D 960 aufgegriffen. Die jeweils letzten Finali beider Meister sind also eng verwandt. Beethovens Schlusssatz geht ansonsten in vielen Zügen auf die Musik Joseph Haydns zurück – ein angemessener Tribut, wenn man bedenkt, dass Haydn wohl derjenige Komponist war, dem Beethoven von allen am meisten verdankte.

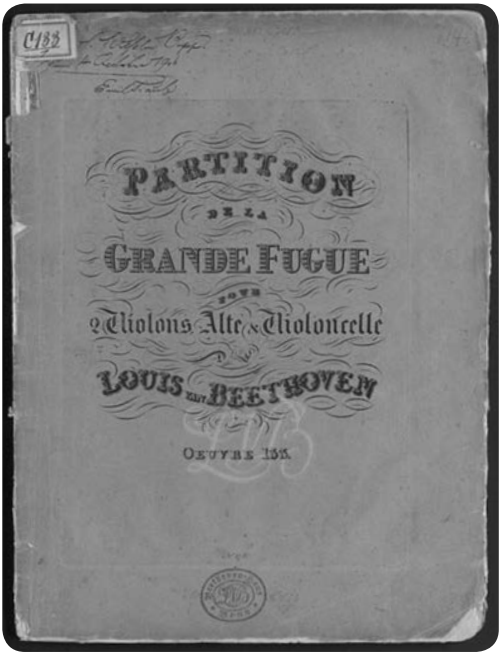
LUDWIG VAN BEETHOVEN
***** Dezember 1770, Bonn
† 26. März 1827, Wien

STREICHQUARTETT B-DUR OP. 130

Entstehung
1825 – 1826
zuletzt in einem Konzert der Dresdner Philharmonie gespielt
21. März 1826 in Wien
Günter Siering, Violine I
Siegfried Koegler, Violine II
Herbert Schneider, Viola
Erhard Hoppe, Violoncello
Spieldauer
ca. 36 Minuten

GROSSE FUGE

Als im Januar 1826 das Schuppanzigh-Quartett mit den Proben für die Uraufführung von Beethovens Quartett op. 130 begann, berichtete Karl Holz, ein Vertrauter des Komponisten: „Es wird alles leicht gehen, die Fuge ausgenommen“. Die Schwierigkeiten ließen sich offenbar nicht so leicht beheben, denn eine Woche vor der Uraufführung wurde in Beethovens Wohnung eine Extra-Probe angesetzt. Karl Holz: „Beethoven saß zwischen Schuppanzigh und mir, denn die hohen Töne trafen noch sein Ohr, während er die tiefen nicht mehr hörte. Beethoven gab die Tempi an, die Ritardandos usw., spielte uns auch einzelne Stellen auf dem Klavier vor. Schuppanzigh hatte manchmal einen harten Kampf mit Schwergriffen der 1. Violine, worüber Beethoven in ein homerisches Gelächter ausbrach.“ Bei der Uraufführung von op. 130 konnte das Publikum mit der Fuge nichts anfangen. In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ stand zu lesen: „Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit. Mit stürmischem Beifall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: Für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch“. Karl Holz redete danach dem Komponisten zu, ein neues Finale für op. 130 zu schreiben. Erstaunlicherweise stimmte der ansonsten doch so eigensinnige Beethoven zu. Die Große Fuge wurde separat veröffentlicht, und auf dem Gut seines Bruders Johann in Gneixendorf schrieb Beethoven im November 1826 das neue Finale – es sollte seine letzte Komposition sein.



Ein Hauptgrund für die Ablehnung der Großen Fuge beim Publikum dürfte gewesen sein, dass sie nach dem Vorangegangenen völlig überraschend kommt. Sind die ersten fünf Sätze von op. 130 oft humorvoll, entspannt oder sogar sentimental, so ist die Große Fuge vielleicht die schroffste, widerborstigste Musik, die je geschrieben wurde. Zudem ist sie derart umfangreich, dass sie eine ganze Welt für sich bietet. So besitzt sie eine eigene langsame Einleitung, in der das Fugenthema mit äußerster Emphase vorgestellt wird. Was dann folgt, ist eine ganze Reihe von Fugen. Dem Thema werden immer neue Gegenstimmen zur Seite gestellt. Der erste Fugenhauptsatz jagt unablässig in der Art eines Geschwindmarschs dahin, ohne Rast und Ruh, in fast ununterbrochenem Forte. Unvermittelt erscheint, meno mosso, eine sanftere Variante des Themas in Ges-Dur. Auch daraus entwickelt sich ein ausgedehnter Satz. Wiederum unvermittelt schließt sich eine scherzoähnliche Passage an. Was ihr folgt, hält die Mitte zwischen Scherzo- und Finalcharakter. Es handelt sich also um die Verquickung des Fugenprinzips mit der Anlage einer drei- bzw. viersätzigen Sonate. Dass eine solche gewagte Konstruktion die Hörer überforderte, nimmt kaum Wunder. Auch später gab es immer wieder bedeutende Musiker, die vor diesem Werk ihre Ratlosigkeit bekannten. Der amerikanische Komponist Morton Feldman hat einmal von der Großen Fuge gesagt, er habe sie lange nicht verstanden, höre sie aber nun als „einen stürmischen Marsch zu Gott“.

„Ein stürmischer Marsch zu Gott"

Morton Feldman über die Große Fuge

Als Thomas Mann während des Zweiten Weltkriegs im amerikanischen Exil die Geschichte Adrian Leverkühns, des „Doktor Faustus" schrieb, hatte zur Biographie seines fiktiven deutschen Tonsetzers selbstverständlich auch eine Schilderung von dessen Beethovenverständnis beizutragen. In einem der gelungensten Kapitel berichtet Mann, wie der exzentrische Musikgelehrte Wendell Kretzschmar einen Vortrag über „Beethoven und die Fuge" hält. Darin kommt die Problematik der Großen Fuge ausführlich zur Sprache. Es ist selten, dass musikalisch-technische Gegebenheiten mythischen Charakter erhalten und so in besonderem Maße literaturfähig werden. Beethovens späte Fugen sind ein herausgehobener Fall. Aber es darf nicht vergessen werden, dass die Fugenproblematik zu Beginn und in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch andere Komponisten stark beschäftigte. Zwar sind Beethovens Lösungsversuche vielleicht die spektakulärsten, aber der Mythos gehört ihm nicht allein. Stücke wie das fugierte Finale von Schuberts Phantasie in f-Moll op. 103 zeigen dasselbe Problembewusstsein und finden andere, vielleicht sogar glücklichere Lösungen.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

GROSSE FUGE B-DUR OP. 133

Entstehung
1825 – 1826
zuletzt in einem Konzert der Dresdner Philharmonie gespielt
17. Mai 1966
Günter Siering, Violine I
Siegfried Koegler, Violine II
Herbert Schneider, Viola
Erhard Hoppe, Violoncello
Spieldauer
ca. 16 Minuten

EVA DOLLFUSS

Eva Dollfuß begann im Alter von fünf Jahren mit dem Geigenspiel, nachdem sie nach langem Warten und Wünschen endlich eine Geige geschenkt bekommen hatte. Noch als Schülerin gewann sie 1995 den hochdotierten Jakob-Stainer-Violinwettbewerb und erhielt infolgedessen bis zu ihrem Abitur Unterricht von Keiko Wataya.
Ihr Musikstudium begann sie bei Thomas Brandis an der Universität der Künste Berlin und an der Musikhochschule Lübeck. Ein Auslandsstudium absolvierte sie an der Sibelius Akademie Helsinki bei Mikyung Lee. Meisterkurse bei Shmuel Ashkenasi, Igor Ozim, Ilan Gronich und zuletzt Donald Weilerstein, prägten sie nachhaltig.

Bevor Eva Dollfuß 2005 Stellvertretende Konzertmeisterin bei der Dresdner Philharmonie wurde, war sie Mitglied im European Union Youth Orchestra und Gustav Mahler-Jugendorchester. Als Mitglied der Orchesterakademie und langjährige Aushilfe spielte sie im Orchester der Deutschen Oper Berlin. Eva Dollfuß gastiert regelmäßig als 2. Konzertmeisterin im WDR Sinfonieorchester und spielt so viel wie möglich Kammermusik.

CHRISTIANE LISKOWSKY

Christiane Liskowsky erhielt in Dresden mit sieben Jahren ihren ersten Violinunterricht und begann 1988 ihre Ausbildung an der Spezialschule der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden. Sie nahm mehrfach sehr erfolgreich am Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ teil und spielte im Bundesjugendorchester. 1994 gründete sie das „Junge Dresdner Klaviertrio“. Von 1995 an studierte sie an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden bei Reinhard Ulbricht. Meisterkurse besuchte sie unter anderem bei Igor Ozim und Christoph Schickedanz. Es folgte ein Aufbaustudium, u.a. am Royal Northern College of Music in Manchester bei Yossi Zivoni und Matthias Wollong in Dresden.
Seit 2004 spielt sie in der Dresdner Philharmonie. Darüber hinaus wirkt sie kammermusikalisch in verschiedenen Ensembles mit.

SONSOLES JOUVE DEL CASTILLO

Sonsoles Jouve del Castillo wurde in Madrid geboren und erhielt dort zunächst Geigenunterricht bei ihrem Vater. Im Jahr 2000 begann sie ihr Viola-Studium bei Prof. Enrique Santiago an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, wechselte 2002 in die Klasse von Prof. Gunter Teuffel und schloss ihr Studium sowie die darauf folgende Solistenklasse mit Auszeichnung ab. Zwischen 2002 und 2004 war sie Stipendiatin der Alexander-von-Humboldt Stiftung und seit 2002 Mitglied des European Youth Orchestra. Sie spielte unter anderem mit Orchestern wie dem Stuttgarter Kammerorchester, dem Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, dem NDR Hannover, dem MDR Leipzig, dem SWR Stuttgart und dem WDR in Köln. Seit August 2010 ist sie Mitglied der Dresdner Philharmonie.

BRUNO BORRALHINHO

Bruno Borralhinho ist Mitglied der Dresdner Philharmonie und künstlerischer Leiter des Ensemble Mediterrain. Seine aktive und breite künstlerische Tätigkeit beinhaltet außerdem häufige Solo- und Kammermusikkonzerte. Unter anderem ist z.B. die einmütig bejubelte Interpretation von Bachs sechs Suiten für Violoncello auf dem Montagnana-Cello „Suggia“ im Juni 2008 hervorzuheben. 2012 führte er zusammen mit dem Pianisten Christoph Berner sämtliche Werke Beethovens für Violoncello und Klavier auf dem Stradivari „König von Portugal“ in Lissabon auf. Als Solist konzertierte er u.a. mit dem Gulbenkian Orchester Lissabon, mit dem Orquestra Metropolitana da Lisboa, mit dem Orquestra do Algarve oder mit dem Orquestra de Camara Portuguesa. 2014 spielte Bruno Borralhinho u.a. sämtliche Haydn-Konzerte mit dem Orquestra Clássical do Sul (Portugal). Er gewann zahlreiche Wettbewerbe, wie den ersten Preis im Internationalen Wettbewerb „Concurso Julio Cardona“ und den ersten Preis im „Prémio Jovens Músicos“ (Portugal). Bruno Borralhinho studierte von 2000 bis 2006 an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Markus Nyikos. 2004 legte er das künstlerische Diplom und 2006 das Konzertexamen mit Auszeichnung ab.

Danach studierte er bei Truls Mørk in Oslo und besuchte Meisterklassen u.a. bei N. Gutman, A. Meneses, P. Wispelwey, A. Bylsma, J. Wang, M. Ostertag, M. Löhr, M. Carneiro und T. Demenga. Außerdem erlangte er 2011 einen Master in Kulturmanagement an der Universitat Oberta de Catalunya (Barcelona). Er war Mitglied des Gustav Mahler Jugendorchesters und Solocellist im Jeunesses Musicales Weltjugendorchester. 2003 war er Praktikant im Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und 2004 bis 2006 Mitglied der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin.

MARIO GRÜNEWALD

Mario Grünewald wurde in Merseburg geboren. Nach erfolgreichem Abschluss seiner Schauspielausbildung an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig wurde er 1995 an das Dresdner Staatsschauspiel engagiert. Dort spielte er unter anderem den Michael in „Das Fest“, in der Regie von Michael Thalheimer, den Graf von Forlinpopoli in „Die Wirtin“, ebenso in der Regie von Michael Thalheimer, den Sasportas in „Der Auftrag“, in der Regie von Hasko Weber, Milo Tindle in „Revanche“, in der Regie von Matthias Nagatis, Tomas in „Dämonen“, in der Regie von Klaus Dieter Kirst, Astrow in „Onkel Wanja“, in der Regie von Beat Fäh und Tartuffe in „Tartuffe oder der Betrüger“, in der Regie von Kay Voges. Während seiner freischaffenden Tätigkeit als Schauspieler von 2009-2011 spielte Grünewald unter anderem den Mephisto in „Faust I“ und Beutler in „Die Umsiedlerin“, jeweils in der Regie von Arne Retzlaff an den Landesbühnen Sachsen sowie am Societätstheater den Jean in „Fräulein Julie“ in der Regie von Hermann Schein und Johan in „Szenen einer Ehe“, in der Regie von Gerald Gluth. Neben seiner Tätigkeit als Schauspieler und Regisseur ist Mario Grünewald als Dozent an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig tätig. Seit 2011 gehört Mario Grünewald zum Ensemble der Landesbühnen Sachsen.

GROSSE KUNST BRAUCHT GUTE FREUNDE

WIR DANKEN DEN FÖRDERERN DER DRESDNER PHILHARMONIE

DREWAG

BMW Niederlassung Dresden

Hilton DRESDEN

Dresdner Volksbank Raiffeisenbank eG

SBS Hartmann, Brodt & Collegen Steuerberatungsgesellschaft mbH

RINK Ihre Zufriedenheit ist unser Handwerk.

Ostsächsische Sparkasse Dresden

JAGENBURG RECHTSANWÄLTE

SWD Sicherheits- und Werttransportdienste GmbH

THEEGARTEN PACTEC smarter packaging

nH HOTELES

WGJ Wohnungsgenossenschaft Johannstadt eG

SBS BÜHNENTECHNIK GMBH

ST TREUHAND Linde & Leonhardt KG Wirtschaftsprüfungsgesellschaft

ABCDESG SchumacherGebler Dresden

RECHTSANWÄLTE ZWIPF ROSENHAGEN PARTNERSCHAFT

DRUCK Stoba

SAXONIA APOTHEKE

INTERNATIONALE APOTHEKE Prager Straße 8a • Wilhelm-Plaza • 01069 Dresden

SchillerGarten GROSSES RESTAURANT & CAFÉ

Ambient Media Dresden GmbH

HECKSCHEN & VAN DE LOO NOTARE

opus 61

Sächsische Presseagentur Seibt

SCHRÖDER

FREMDSPRACHENINSTITUT DRESDEN ANGELIKA TRAUTMANN

TRENTANO

Radeberger PILSNER

post MODERN

Dorint Hotel Dresden

Schloss Wackerbarth ERLESEN SÄCHSISCH

Heide Süß & Julia Distler

Qualität entscheidet TRD-Reisen

bürquer

BÜLOW PALAIS & RESIDENZ DRESDEN

STRÖER deutsche städte medien

DVB DRESDNER VERKEHRSBETRIEBE AG

HTS Haustechnik & Service GmbH

IMPRESSUM

Wir weisen ausdrucklich darauf hin, dass Bild- und Tonaufnahmen jeglicher Art wahrend des Konzertes durch Besucher grundsatzlich untersagt sind.

DRESDNER PHILHARMONIE
Postfach 120 424
01005 Dresden

BESUCHERSERVICE
Telefon 0351 4 866 866
ticket@dresdnerphilharmonie.de

CHEFDIRIGENT: Michael Sanderling
EHRENDIRIGENT: Kurt Masur †
ERSTER GASTDIRIGENT: Bertrand de Billy
INTENDANTIN: Frauke Roth

TEXT: Albert Breier
Der Text ist ein Originalbeitrag für dieses Heft;
Abdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Autors.
REDAKTION: Adelheid Schloemann
GRAFISCHE GESTALTUNG: büro quer
DRUCK: Elbtal Druck & Kartonagen GmbH

Preis: 2,50 €

BILDNACHWEISE
wikimedia commons (Portrait von Ferdinand Georg Waldmüller, 1823): S. 2
wikimedia commons (Titelblatt der Erstausgabe der Großen Fuge bei Artaria, 1827): S. 5, 6
Marco Borggreve: S. 8, 9