

## Franz Schubert

Streichquartette c-Moll, D 703 „Quartettsatz“,  
C-Dur, D 46 und a-Moll, D 804 „Rosamunde“



Klenke Quartett

# Franz Schubert (1797–1828)

## Klenke Quartett

Annegret Klenke, Violine · Beate Hartmann, Violine  
Yvonne Uhlemann, Viola · Ruth Kaltenhäuser, Violoncello

## Streichquartett c-Moll, D 703 „Quartettsatz“ (1820)

01 Allegro assai ..... (08'43)

## Streichquartett C-Dur, D 46 (1813)

02 Adagio – Allegro con moto ..... (08'20)

03 Andante con moto ..... (04'55)

04 Menuetto. Allegro ..... (04'13)

05 Allegro ..... (04'46)

## Streichquartett a-Moll, D 804 „Rosamunde“ (1824)

06 Allegro ma non troppo ..... (13'24)

07 Andante ..... (07'01)

08 Menuetto. Allegretto ..... (03'32)

09 Allegro moderato ..... (07'14)

Gesamtspielzeit ..... (65'13)







# Musiker der Zukunft in der Autostadt in Wolfsburg

Seit 2006 bereichern die klassischen Sonntagsmatineen die *Movimentos Festwochen*. Gleich in der ersten Veranstaltung setzte die Autostadt den Akzent, der zum Markenzeichen der Reihe wurde: Klassisch-Wohlvertrautes in der aufregenden Darstellung junger Musiker mit dem Kompromisslos-Neuen zu verbinden. Hinzu kam der Wunsch, die Sonntagskonzerte durch eine CD-Reihe einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Damit bot die Autostadt den jungen Musikern etwas, was ihnen kaum ein Major-Label geben konnte: „Zeit und die Freiheit, die persönliche Vorstellung von einem Werk in Ruhe zu entwickeln“, wie der Oboist Ramón Ortega Quero sagt. Die Förderung junger, hoch talentierter Musiker als eine Art mäzenatische Ermutigung für die Zukunft ist der Gedanke und das Ziel der Reihe. In Gesprächskonzerten, einem weiteren Format klassischer Musik in der Autostadt, kommen etablierte und international erfolgreiche Musiker wie Christine Schäfer, Anna Prohaska, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann u.v.m. zu Wort.

Die *Movimentos Edition* ist 2015 auf 13 CDs angewachsen und wird – wie alle Klassikveranstaltungen in der Autostadt – von dem getragen, was die Kreativdirektorin Dr. Maria Schneider zusammenfasst als „Kunsthöhe und Qualität“.

[www.autostadt.de](http://www.autostadt.de)

# Streichquartett: Ehe zu viert

Die Frauen des Klenke Quartetts über den Hochgebirgsgipfel der Musik, ihre hilfreichen Männer und den Mauerfall

? Der Geiger Gidon Kremer hat einmal davon gesprochen, dass es in der Kulturgeschichte kein überzeugenderes Beispiel des Miteinander-Lebens gäbe als das des Streichquartetts. Das Streichquartett als Lebensform – ist das nicht zu weit hergeholt?

**Klenke Quartett** Da ist schon etwas dran. Das Quartett wird nicht ohne Grund oft als Ehe zu viert bezeichnet. Durch die enge Zusammenarbeit entwickelt sich im Laufe der Zeit ein ganz enger Bezug zueinander. Wenn man – so wie wir – nie einen Besetzungswechsel hatte, ist man vom ersten Ton an gemeinsam gewachsen, sozusagen aus einem Holz geschnitzt. Das empfinden wir als großes Geschenk und insofern ist der Begriff der Ehe zu viert als Bild sogar ganz zutreffend. Parallel dazu schöpfen wir viel Kraft daraus, dass wir alle Familien und Kinder haben und es eben nicht nur diese eine „Lebensform“ für uns gibt.

? In Frankreich gibt es ein Streichquartett, das sogar als Unternehmensberatung arbeitet. Die Musiker erklären gegen Honorar, wie man das Leben zu viert in allen seinen Aspekten organisieren und dessen Probleme bewältigen kann. Könnten Sie so etwas auch?

**KQ** Ja, auch wir haben schon einmal einen Workshop zum Thema Teamarbeit in Unternehmen gehalten. Die Art und Weise, wie ein Streichquartett sowohl fachlich als auch menschlich als Team zusammenarbeiten muss, ist für viele Bereiche vorbildhaft.

? Als Sie sich zur Lebens- und Zweckgemeinschaft „Quartett“ zusammensetzten, haben Sie auf einen sicheren Platz in einem Orchester verzichtet und möglicherweise auch auf ein glanzvolles Solisten-Leben. Sie sind jetzt in vieler Hinsicht aufeinander angewiesen, jede von Ihnen macht sich wirtschaftlich von drei anderen abhängig. War Ihnen das bewusst?

**KQ** Das wussten wir schon. Wir spürten aber auch von Anfang an, dass wir als Team harmonieren und funktionieren. Und da wir unbedingt zusammen Quartett spielen wollten und einander absolut vertrauten, setzten wir alles auf eine Karte. Alle Risiken und Nebenwirkungen waren im Vorfeld natürlich nicht abzusehen. Aber so bleibt es immer spannend!

? In den biografischen Notizen über Sie heißt es stets lapidar: Im Mai 1991 erhielten Annegret Klenke, Beate Hartmann, Yvonne Uhlemann und Ruth Kaltenhäuser ihren ersten gemeinsamen Kammermusik-Unterricht an der Weimarer Musikhochschule. Aus dieser Begegnung entstand das Quartett. So einfach ist das?

**KQ** Zunächst ja! Mit jedem Semesterbeginn bilden sich an unseren Hochschulen zahlreiche Ensembles. Doch es muss schon vieles günstig zusammentreffen, dass eines davon dauerhaft bestehen bleibt. Das Geheimnis liegt vielleicht vor allem in der persönlichen Bereitschaft, sich selbst zurückzunehmen, um nur ein Teil des Ganzen zu sein.

? Wenn vier Männer sich zu einem Streichquartett zusammenfinden, wird kein Aufhebens gemacht – anders bei Frauen. Aber warum gibt es so wenige Frauen-Quartette? Haben Sie Klangvorstellungen, die sich von denen der Männer unterscheiden? Gibt es so etwas wie einen spezifischen Frauenklang?

**KQ** Gegenfrage: Hören Sie in einer Sinfonie, die im Radio übertragen wird, ob beispielsweise das Oboensolo von einer Frau oder einem Mann gespielt wird? Ist es nicht viel mehr die Persönlichkeit des Interpreten, die das Spiel prägt? Aber Sie haben in dem Punkt recht: Es gibt nach wie vor kaum reine Frauenquartette, obwohl mittlerweile viel mehr Absolventinnen als Absolventen aus den Musikhochschulen entlassen werden. Sicherlich spielt dabei auch eine Rolle, dass Frauen meistens irgendwann Mütter werden wollen.

? Würde das Klenke Quartett eigentlich anders klingen, wenn ein Mann im Quartett säße?

**KQ** Ein Musiker bringt sich mit seiner individuellen musikalischen und menschlichen Persönlichkeit in ein Ensemble ein. Deshalb würde jeder Spielerwechsel gravierende Veränderungen bringen. Auch wenn wir in erweiterten Besetzungen spielen, geht es in erster Linie um die gemeinsame musikalische Intention. Ob der Kammermusikpartner Mann oder Frau ist, spielt dabei eine völlig untergeordnete Rolle.

? Wenn vier helle Köpfe zusammenarbeiten, dann gibt es gewiss Meinungsverschiedenheiten, Konflikte, Empfindlichkeiten. Was tun Sie, um am Ende mit einer Stimme zu sprechen, oder anders ausgedrückt: Was tun Sie, damit Ihr Spiel so klingt, als käme es von einem Instrument mit 16 Saiten?



**KQ** Es gibt Reibungen und Differenzen um der Sache Willen. Die Vorteile dieser Situation: Alle Varianten, die in der Auseinandersetzung zur Diskussion gestellt werden, werden ausprobiert und gemeinsam abgewogen, um zu einem überzeugenden Ergebnis zu kommen. Schon in der Phase des Einstudierens arbeiten wir oft mit einem Aufnahmegerät, um uns – sozusagen mit einem gewissen Abstand – einen objektiven Eindruck verschaffen zu können. Durch diese Kontrolle erübrigt sich manche Diskussion, reguliert sich über das Ohr vieles von allein, zumal wir durch die lange gemeinsame Zeit ohnehin ähnliche musikalische Vorstellungen entwickelt haben.

? Die lange gemeinsame Zeit währt nun schon 20 Jahre. Auch Quartette lösen sich auf. Ist der Gedanke an Scheidung Ihres Bundes fürs musische Leben schon einmal aufgekommen? Sie könnten ja auch als Solistinnen auftreten.

**KQ** Ja, vielleicht. Aber der Gedanke, das Quartett aufzulösen stand bei uns Gott sei Dank nie zur Debatte, auch wenn wir nicht immer einer Meinung sind. Wir bevorzugen in solchen Fällen pragmatische Lösungen, versuchen im Abwägen aller Möglichkeiten einen Konsens zu finden. Ein gewisses diplomatisches Verhandlungsgeschick kann dabei natürlich nicht schaden.

? Wenn Sie beispielsweise Mozart spielen, legen die Musikkritiker eine Feierstunde ein und stimmen unisono Lobeshymnen an. Als Ihre CD mit den Mozart-Quartetten veröffentlicht wurde, hieß es: Es sei faszinierend, wie mit dieser Einspielung nicht Töne gesetzt, sondern Wege beschritten werden. Was haben Sie denn mit dem Notentext gemacht? Haben Sie ihm

andere Fragen gestellt als andere Quartette? Immerhin werden Sie auch an der klassisch gewordenen Aufnahme des Alban Berg Quartetts aus dem Jahre 1987 gemessen.

**KQ** Wir haben uns der Partitur offen und aufrichtig gestellt, aber auch versucht, uns von Hörgewohnheiten frei zu machen. Das war ein langer und beschwerlicher Prozess. Dabei ist uns nichts zugefallen. In unseren ersten Jahren hatten wir sogar einmal beschlossen, dass Mozart nichts für uns ist und einen Bogen um ihn gemacht. Das ist ja bei der Fülle an fantastischer Literatur nicht schwer. Und dennoch fühlten wir uns immer wieder von Mozarts Musik angezogen, bis uns Norbert Brainin, Primarius des Amadeus Quartetts, eines Tages zur Rede stellte: „Wie alt seid ihr? Wie viele Mozart-Quartette habt ihr schon gespielt? Bis ihr 30 seid, müsst ihr alle gespielt haben! Danach lernt man nicht mehr so gut.“ Diesen Rat haben wir beherzigt und das Heft mit den Mozart-Quartetten immer wieder in den Proben durchgespielt – mit dem Ergebnis, dass der Hunger danach immer größer wurde.

? Was hat es damit auf sich, wenn gesagt wird, dass Sie „Neues“ in die historisch überlieferten Kompositionen einfließen lassen, damit das Ergebnis nicht museal wirkte. Stimmt also, was Gustav Mahler gesagt hat: „Das Wichtigste steht nicht in den Noten“?

**KQ** Für uns ist die Grundlage allen Musizierens immer der genaue Blick in die Partitur, wobei Musizierpraktiken der jeweiligen Zeit, aber auch Notationseigenheiten des jeweiligen Komponisten Berücksichtigung finden müssen. Mahler hat schon Recht, der Gestaltungsfreiraum ist zwar minimal, macht aber den feinen Unterschied aus. Gerade bei der Wahl der Klangfarbe, der Dosierung des Vibratos und ähnlichem ergeben sich schon unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Letztlich folgen wir hier immer unserem inneren musi-

kalischen Empfinden. Nur so entsteht eine ehrliche und somit überzeugende Interpretation, die den Hörer erreichen kann.

? Der von Ihnen so geliebte Mozart hat in den letzten Monaten seines Lebens alle bisher beschrittenen klangsprachlichen Pfade verlassen und in „recht mühsamer Arbeit“, wie er schrieb, einsame, individuelle Ton-Schöpfungen hervorgebracht – eben die Streichquartette. Ähnlich erging es auch Beethoven und Schubert, die ebenfalls am Ende ihres Lebens hochkomplexe Kammermusik schrieben. Ist etwa das Streichquartett die letztgültige Form von Musik, gewissermaßen ihr Hochgebirgsgipfel? In der dünnen Luft da oben scheinen Sie sich besonders wohl zu fühlen, wie Ihre neue CD mit Schubert-Quartetten beweist.

**KQ** Alle musikalischen Ideen auf nur vier Stimmen zu verteilen, gilt auch heute noch für jeden Komponisten als eine besondere Herausforderung. In dieser Reduktion liegt aber auch ein besonderer Reiz. Es ist die Tonsprache Mozarts und Schuberts, die sich durch Aspekte wie Klarheit, Transparenz, Anmut, Ästhetik und Intimität auszeichnet und uns in ihren Bann zieht.

? Sie haben sich aber nicht nur mit dem Mozart-, Beethoven,- und Schubert-Spiel Meriten erworben. Sie haben auch „verschollene Musik“ wieder zum Klingen gebracht. Das sind Kompositionen von meist jüdischen Künstlern, die von den Nazis vertrieben worden sind und deren Werke in Vergessenheit geraten sind. Was hat Sie dazu bewogen?

**KQ** Aufgrund einer Anfrage des Bundestags anlässlich des „Auschwitz-Gedenktags“ ein Stück einer jüdischen Komponistin aufzuführen, haben wir nach einem geeigneten Stück

recherchiert. Dabei entdeckten wir den großen Reichtum der in Vergessenheit geratenen Werke.

? Wenn wir schon halbwegs bei der Politik sind: Am 11. November 1989 spielte der russische Dissident Mstislaw Rostropowitsch am Berliner „Checkpoint Charlie“ Bach-Suiten und feierte damit den Fall der Mauer und das Ende der deutschen Teilung. Wo haben Sie da gespielt?

**KQ** Die Gründung des Quartetts war erst kurz nach der Wende im Mai 1991. Dennoch bedeutet uns allen der Herbst 1989 sehr viel. Wir sind vor allem dankbar, dass wir an diesem großartigen Stück Geschichte teilhaben durften – nicht nur jeder in seiner Heimatstadt, sondern auch in Weimar, wo Anne und Beate bereits gemeinsam studierten. Ausgerechnet auf dem Platz der Demokratie, der zu DDR-Zeiten schon so hieß, begannen die Demonstrationen. Wir werden nie vergessen, wie wir unter Androhung der Exmatrikulation in der großen Menschenmenge standen, und plötzlich tönte vom Balkon der Musikhochschule ein Blechbläser-Choral. Diese Musik wirkte wie ein Signal der Befreiung auf die bis dahin noch vor Angst erstarrte Menge. Und so setzte sich der Kerzenzug in Gang. Für uns als Studenten war der Mauerfall auch die Öffnung des Tors in die internationale Musikwelt und als wir wenig später unser Quartett gründeten, konnten wir von den neuen Möglichkeiten profitieren. Wie hätten wir sonst beispielsweise beim Amadeus Quartett Unterricht bekommen können?

? Damals, am Beginn Ihrer Karriere, hat einer Ihrer Lehrer an der Musikhochschule in Weimar zu Ihnen gesagt: „Wenn Ihr Euch auf den Hosenboden setzen würdet, könntet Ihr

ein ganz gutes Quartett werden.“ Den Mann haben Sie offensichtlich ernst genommen. Sie sollten von ihm eigentlich ein Amulett im Geigenkasten haben ...

**KQ** Dieser Satz wird uns wohl für immer im Gedächtnis bleiben! Unserem ersten Kammermusiklehrer, Professor Lohse, verdanken wir tatsächlich die Initialzündung zum ernsthaften Quartettspiel.

*Das Gespräch führte Felix Schmidt*

# Der Januskopf der Romantik

Franz Schuberts Streichquartette

**Z**wei Takte Einleitung: eine wiegende Figur in der zweiten Geige, darunter ein vorwärtsdrängender und doch unerbittlicher Puls in Bratsche und Cello. Und dann singt darüber die erste Geige ihr lyrisches Thema – ein Thema, wie es nur von Schubert stammen kann. Das ist der Beginn des sogenannten *Rosamunde*-Quartetts D 804 aus dem Jahr 1824, aus Schuberts letzter Schaffensperiode. Es ist eine Musik mit doppeltem Boden: heiter und abgrundtief traurig, ganz einfach klingend und doch unendlich differenziert gearbeitet, in selbstverständlichem Fluss, der immer wieder jäh unterbrochen wird.

Alle Züge des reifen Schuberts finden sich in dieser Musik und alle Fragen, die mit ihr verbunden sind. Wir bewundern den früh Vollendeten, wir ahnen bestenfalls, wie viel von seinem Leben in die Musik mit eingeflossen ist. Wir können jedoch sicherlich noch nicht ermesen, welchen kompositorischen Weg er bis hierher durchlaufen hat.

Lange Zeit war das Schubert-Bild der Öffentlichkeit das eines tapsigen, unglücklichen, etwas formlosen jungen Mannes, der die Gabe besaß, wunderbare Melodien zu erfinden. Im Laufe der Zeit formten sich Gegenbilder. Das mächtigste davon war jenes, das in jedem Werk Schuberts ein Stück Musik gewordene Biografie – aufs Papier geworfene Todessehnsucht – vermutete. Glücklicherweise ist die Sicht auf das gigantische Werk des mit gerade einmal 31

Jahren verstorbenen Komponisten mittlerweile sehr viel differenzierter. Dazu trägt gerade die Entdeckung seiner frühen und mittleren Werke bei: Die drei auf dieser CD versammelten Stücke spannen einen weiten Bogen von den kompositorischen Anfängen über eine Zeit der Selbstfindung bis zu den Jahren der Meisterschaft.

Lange Zeit wurden Schuberts immerhin elf frühe Streichquartette nur unter zwei Gesichtspunkten gesehen. Zum einen stand das Wort des jungen Komponisten im Raum, die Quartette seien für ihn so etwas wie Übungsstücke auf dem Weg zur großen Sinfonie: Schülerstücke, lautete also das schnelle Urteil. Zum anderen verglich man sie mit den Werken Ludwig van Beethovens, wobei man zum selben Schluss kam. Dass jedoch schon der sechzehnjährige Schubert, der das *C-Dur-Quartett D 46* schreibt, ganz eigene Wege einschlägt, wurde nicht gesehen. Biografisch betritt er Neuland, bricht er doch in diesem Jahr seine Schullaufbahn ab – vielleicht, um mehr Zeit zum Komponieren zu haben? Und auch in seiner Musik setzt er sich trotz aller jugendlichen Schwächen deutlich von Beethoven ab.

Der Hauptteil des ersten Satzes nimmt die chromatische, absteigende Linie der langsamen Einleitung auf: Diese schmerzliche Tonfolge, verstärkt durch abschließende Seufzerfiguren, bestimmt große Teile des Eröffnungs-Allegros. Dabei werden die Motive nicht einander ausgesetzt wie bei Beethoven, werden nicht in ihre Bausteine aufgespalten. Es sind große rhythmische Flächen, um sich selbst kreisende Gebilde, die das Rückgrat der Schubertschen motivisch-thematischen Arbeit ausmachen. Schon im ersten Satz zeigt sich die bereits erwähnte Doppelgesichtigkeit, die uns auch in den restlichen drei Sätzen begleiten wird – vielleicht so etwas wie ein emotionaler Keim von Schuberts reifen Werken. Im zweiten Satz ist etwas nicht im Lot, trotz aller Schönheit, man weiß aber beim ersten Hören nicht warum: Das zarte, lyrische Thema ist unregelmäßig gebaut, völlige Ruhe lässt es nicht aufkommen. Auch der Mittelteil in Moll schafft keinen Ausgleich. Nur am Schluss scheint sich eine atmen-

de Viertaktigkeit durchzusetzen – die Schlusstakte jedoch, die den Satz „zu früh“ beenden, machen auch hier einen Strich durch die Rechnung. Menuett und Finale treten zunächst traditionell auf, haben aber ebenfalls ihre Untiefen. Beim Tanzsatz werden wir nach und nach in kreisende Taktgruppen hineingezogen, die an die Flächen des ersten Satzes erinnern und dafür sorgen, dass die Musik sich gewissermaßen selbst verliert. Der letzte Satz schließlich ist nicht der schlichte Kehraus, der er anfangs zu sein behauptet: Warum gibt es die seltsamen Dur-Moll-Wechselspiele? Warum die Zwischenstopps, quasi aus dem vollen Lauf heraus, als wisse man die Richtung nicht mehr? Und wenn sich der Komponist die Eintrübungen zum Schluss nicht mehr gestattet, wird es fast zu lustig: Stampfend wird die Fröhlichkeit des Ausklangs wieder und wieder bestätigt.

Sieben Jahre später sind die formalen Mängel, die man dem *C-Dur-Quartett* allemal noch vorwerfen könnte, verschwunden: Die Spukwelt des *c-Moll-Quartettsatzes D 703* zieht uns vom ersten Takt an in ihren Bann, ohne dass auch nur die leiseste Unsicherheit spürbar wird. Manche Exegeten bedauern, dass Schubert das Quartett in der Mitte des zweiten Satzes abbricht, an dem er gut vier Jahre nach den Jugendquartetten und knapp vier Jahre vor dem ersten der drei späten Quartette arbeitete. Aber vielleicht realisiert der Komponist – wie auch möglicherweise etwas später bei der so genannten *Unvollendeten*, der Sinfonie in h-Moll –, dass die fertig gestellte Musik alles ausdrückt, was er zu diesem Zeitpunkt zu diesem Thema sagen möchte? Was hätte noch kommen sollen nach dem nächtlichen Parcours, den uns dieses Allegro assai bietet?

Vieles von dem, was im *C-Dur-Quartett* nur angedeutet wurde, ertönt nun in kompositorischer Vollendung, mit großen, einander gegenüber gestellten Blöcken. Hauptdarsteller sind eine unruhige Triolenlandschaft, die zu Beginn aus dem Nichts heraus auf uns zurast, sowie ein überirdisch schönes, weitgeschwungenes Thema, dem als beunruhigender Unter-

grund jedoch Triolen-Figuren in der Begleitung unterlegt sind. In der Reprise erscheinen die Themen dann in umgekehrter Reihenfolge. Nahezu ziellos verliert sich die Musik, als drehe sie sich um sich selbst, ein besänftigender Schluss mag sich anbahnen. Doch da taucht aus großer Tiefe, aus einer jener neutral kreisenden Figuren, wieder die Geisterbahn des Beginns auf, wächst ins Riesenhafte und beendet den Satz mit drei mächtigen Akkorden.

Die Periode der Fragmente und des Suchens ist vorbei, als im März 1824 innerhalb kurzer Zeit das *a-Moll-Quartett D 804 (Rosamunde-Quartett)* und das *Quartett d-Moll (Der Tod und das Mädchen)* entstehen. Schubert hatte fast das gesamte Vorjahr furchtbar unter den Folgen seiner Syphilis-Erkrankung zu leiden; es gibt wenige Aussagen von ihm zu seinen Zukunftsperspektiven, diese wenigen allerdings sind erschütternd. Und dabei werden doch verstärkt Schuberts Kammermusik und Lieder aufgeführt, gebildete Wiener Kreise fangen an, sich für ihn zu interessieren, zum ersten und einzigen Mal zu seinen Lebzeiten erscheint eines seiner Streichquartette im Druck: Es ist das sogenannte *Rosamunde-Quartett*, das vielleicht am leichtesten zugängliche der drei späten Quartette, deren letztes in G-Dur erst zwei Jahre später geschrieben wird. Schon die Zeitgenossen rühmen seine Weichheit und seine lyrische Kraft.

Gelöste Heiterkeit darf man allerdings auch von diesem Werk nicht erwarten: In kaum einem anderen Stück sind die Hell-Dunkel-Bilder so ausgeprägt, tragen so sehr zum geschlossenen Gesamteindruck bei wie hier. Das zu Beginn beschriebene Wiegen der zweiten Geige, der Puls von Bratsche und Cello, der Gesang der ersten Geige – eine gleichmäßig, sehnsuchtsvolle Fläche in a-Moll breitet sich aus. Schon bevor jedoch ein zweites Thema angesteuert wird, wechselt die Beleuchtung, und das erste Thema wird in strahlendes Licht getaucht: Fast noch schmerzlicher, noch sehnsuchtsvoller erscheint es. Dass dieses Glück nicht halten kann, ahnen wir bereits: Ein schneidender a-Moll-Akkord, ein bedrohlicher Triller, und wie

bereits bei den beiden anderen Stücken tauchen nun aufstrebende Triolenketten auf, die bis zum Ende des Satzes für Unruhe sorgen. Den zweiten Satz mag man noch am schnellsten als „freundlich“ bezeichnen. Er verarbeitet in einer Art Rondoform ein Thema aus der im Jahr zuvor entstandenen Musik zum Schauspiel *Rosamunde*, im Wechsel mit einer dichten, fast melodiösen Achtelbewegung. Im dritten Satz jedoch ist das Thema „Clair-obscur“ wieder präsent: Noch nie zuvor war ein Menuett so verschleiert, war Tanz so sehr Innenschau und Rückbesinnung. Die ersten Takte des Stücks nehmen das Schubert-Lied *Schöne Welt, wo bist Du* auf: Immer und immer wieder stockt der Lauf, muss angekurbelt werden, bevor sich ein bitter-süßer Reigen entspinnt, ein nostalgischer Dialog. Eher lyrisch beginnt auch der letzte Satz, im Charakter geprägt von den sorgfältig artikulierten Vorschlägen. Ganz am Schluss dann ein letzter Anlauf, der mit seinen federnden Sextolen im Nichts verschwinden möchte. Zwei lakonische Schlussakkorde beenden das Stück.

Ein Lauf ins Nichts, ein lakonischer Schlussakkord: War das auch Schuberts Sicht auf das Leben? Selbst wenn es ungemein erhellend sein kann, die Werke des frühverstorbenen Komponisten im Lichte seiner Biografie zu betrachten, das beengende Umfeld der Wiener Restaurationszeit nicht aus dem Auge zu verlieren, so zerrinnen doch alle gedanklichen Konzepte, wenn man der ergreifenden Kraft seiner Werke im unmittelbaren Klang ausgesetzt ist – und das über die ganze, kurze Spanne seiner nicht einmal fünfzehn Jahre währenden Schaffenszeit hinweg, vom Schülerwerk zum Meisterstück.

*Tilmann Böttcher*



## Musicians of the future perform at Wolfsburg's Autostadt

The classical Sunday matinées have been an important part of the *Movimentos Festwochen* since 2006. Even the first matinée in the series emphasised what this Autostadt event is meanwhile known for: a programme that combines familiar classical music repertoire with daring works of New Music in thrilling performances by young musicians. Added to this was the wish to make the Sunday matinées accessible to a wider audience through the *Movimentos Edition* recordings. The Autostadt is thus able to offer young concert artists something major labels are scarcely able to provide: “the time and freedom to develop your own vision for a work at your own pace,” as oboist Ramón Ortega Quero says. The main objective in sponsoring the matinées is to encourage highly talented musicians early in their promising careers. Lecture recitals also held at the Autostadt give established and internationally successful concert artists, among them Christine Schäfer, Anna Prohaska, Wolfgang Rihm and Jörg Widmann, the opportunity to share insights about the works they perform.

In 2015 the *Movimentos Edition* will have grown to 13 CDs and—like all classical music performances at the Autostadt—is inspired by what festival Creative Director Dr. Maria Schneider describes as “artistic excellence and quality.”

[www.autostadt.de](http://www.autostadt.de)

## String quartet: a marriage of four

The women of the Klenke Quartet talk about the Parnassus of music, their helpful men and the Wall coming down.

? The violinist Gidon Kremer once said there is no more-convincing example of co-existence in the history of culture than the string quartet. The string quartet as a way of life— isn't that taking things a little too far?

**Klenke Quartet** There is something to it though. It is not without reason that quartets are often referred to as a marriage of four. With the passage of time, a close relationship emerges from close cooperation. When—as with us—there has never been a change of personnel, you grow together from the first note, like being carved from one piece of wood in a way. We experience that as a great gift—the concept of a marriage of four people is very apt as an image from that perspective. Parallel to that, it is a source of strength for us that we all have a family and children—the quartet is not the only “way of life” we have.

? In France there is a string quartet which also operates as a management consulting firm. For a fee, the musicians explain how to organize all aspects of life as a group of four including dealing with its problems. Could you do something like that too?

**KQ** Yes. We too have held a workshop on the topic of teamwork in organizations. The way a string quartet has to work together as a team, both professionally and personally, provides a model for many activities.



? When you joined forces to form a quartet in life as well as professionally, you gave up a secure spot in an orchestra and possibly a glittering career as a soloist. Now you depend upon each other in many ways; each is financially dependent upon the other three. Did you realize that?

**KQ** We knew that from the start. But from the beginning we also felt that we harmonize and function as a team. And since we were determined to play together as a quartet and trusted each other completely, we committed to the whole plan. Of course we could not have foreseen every risk and side-effect. But this means things are always exciting!

? In the biographical notes about you it says in very general terms: Annegret Klenke, Beate Hartmann, Yvonne Uhlemann and Ruth Kaltenhäuser first took chamber music lessons together at the Liszt University of Music Weimar in May 1991. The quartet emerged from this encounter. It was that simple?

**KQ** At first, yes! At our universities new ensembles are started at the beginning of every semester. But many favorable factors have to mesh for an ensemble to stay together permanently. The secret is perhaps the personal willingness to pay less attention to your own interests in order to become part of a whole.

? When four men join together to form a string quartet there is no fuss—it is different with women. Why are there so few female quartets? Do you have ideas about musical sound which differ from those of men? Is there such a thing as a specific women's sound?

**KQ** Question back to you: Can you hear in a symphony being broadcast on the radio whether, for example, the oboe solo is being played by a man or a woman? Isn't it much more a matter of the personality of the performer which affects performance? But you are correct on one point: There are still hardly any quartets with women only, although now there are more women than men who graduate from music conservatories. Certainly, the fact that many women want to become mothers sometimes also plays a role.

? Would the Klenke Quartet really sound different if a man were a member?

**KQ** Any musician fits into an ensemble with his or her own individual musical and human personality. For that reason, having a new player join would cause drastic changes. Even when we play in a bigger group, it is largely about our shared musical intention. Whether your chamber music partner is a man or a woman plays a very minor role.

? When four smart people work together, there are certain to be differences of opinion, conflicts and sensitivities. What do you do in order to end up speaking with a single voice or, put differently: What do you do to make your playing sound as though it comes from one instrument with 16 strings?

**KQ** There are frictions and differences about various things. The advantages in this situation: We try out all the alternatives when discussing performance and consider them together in order to reach a convincing result. We often work with a recording device, even during our first rehearsals, so that we can get an objective impression with a certain detachment, so to speak. This approach reduces how much we discuss; a lot is worked out by

simply listening, and because we have spent so much time together we have similar musical ideas anyway.

? Your ensemble has been together 20 years now. Even quartets break up. Have you ever thought of breaking up your alliance for your musical life? You could perform as soloists.

**KQ** Yes, perhaps. But, thank goodness we have never discussed the idea of disbanding, even though we are not always of the same opinion. When these situations come up, we favor pragmatic solutions and try to reach a consensus by considering all the possibilities. A certain diplomatic skill in negotiating cannot do any harm in such cases.

? When you play, for instance Mozart, the music critics have a celebration and sing hymns of praise in a single voice. When your CD of the Mozart string quartets was published, reviewers said things like: It is fascinating how in this recording notes are not played, but instead pathways are opened up. What did you do with the score? Did you ask different questions about the music than other quartets? After all, the standard you have to meet is the classic recording by the Alban Berg Quartet from 1987.

**KQ** We came to grips with the score openly and sincerely, but also tried to shed the usual listening habits. That was a long and difficult process and nothing came easily while working on it. In our early years we even decided at one time that Mozart was not for us and avoided performing him. That was not difficult with so much fantastic literature available. And yet we felt drawn to Mozart's music again and again, until Norbert Brainin, first violinist of the Amadeus Quartet, commented to us one day: "How old are you? How many Mozart quartets

have you played so far? By the time you are 30 you will have to have played all of them! After that you don't learn so well anymore." We took his advice to heart and played through all the quartets again and again in rehearsal—with the result that afterwards our appetite for the works got stronger and stronger.

? What does it mean when people say you bring something “new” to compositions handed down by history, so that the result does not seem like a museum piece? Is what Gustav Mahler said true: “The notes are not the most important thing”?

**KQ** For us the basis of all playing is always close examination of the score, although performance practices of any given period or the unique way composers noted down their music have to be kept in mind. Mahler was right; the latitude of interpretation is minimal, it is true, but it makes a fine but important difference. There are various ways to interpret works, precisely when it comes to choice of tonal coloration, amount of vibrato and other areas like that. Finally, we always follow our own musical sensitivity. It is only in this way an honest and thus convincing interpretation can be achieved that can have an impact on listeners.

? In the last months of his life your much-loved Mozart left all musical pathways that had been followed until then, and after “long and difficult labor,” as he wrote, created unique musical works—the string quartets. It was similar with Beethoven and Schubert, who also wrote extremely complex chamber music at the end of their lives. Is the string quartet perhaps the highest form of music, in a sense its Mount Parnassus? You seem to be particularly at home in the rarefied air up there, as proven by your new CD with Schubert quartets.



**KQ** Even today, distributing all the musical ideas among only four parts is still a special challenge for any composer. However, this reduction includes a special stimulation. It is Mozart's and Schubert's tonal language which stands out with aspects such as clarity, transparency, charm, aesthetics and intimacy, and casts a spell on us.

? But you have not acquired merit by only performing Mozart, Beethoven and Schubert. You have also caused "vanished music" to be heard again. These compositions are mostly by Jewish artists who were persecuted by the Nazis and whose works have been neglected. What motivated you to do this?

**KQ** We looked for a suitable piece when asked by Germany's Parliament to perform a work by a Jewish composer for "Auschwitz Remembrance Day." We discovered an extensive trove of forgotten works in the process.

? Since we are already nearly onto the subject of politics: On November 11, 1989 the Russian dissident Mstislav Rostropovich played the Bach cello suites at Berlin's Checkpoint Charlie to celebrate the fall of the Wall and the end of a divided Germany. Where did you play when this happened?

**KQ** The quartet was founded shortly after the change of regime in May 1991. Nonetheless, the autumn of 1989 means a lot to each of us. We are particularly grateful that we were able to participate in this great moment in history—not only each in her home city but also in Weimar, where Anne and Beate were already studying. The demonstrations began in Democracy Square, which already had that name in the East German days. We will never for-

get how, under the threat of being expelled from university, we were standing together with the crowds of people when suddenly a brass ensemble played a chorale from the balcony of the University. The effect the music had on the people, who had been frozen in fear, was like a clarion call of liberation. And that marked the beginning of the candle-lit procession. For us as students, the Wall coming down also made it possible to experience the international world of music, and when we founded our quartet a little later we were able to benefit from these new opportunities. How could we have had lessons with the Amadeus Quartet otherwise?

? At that time, at the beginning of your career, one of your teachers at the Liszt University of Music Weimar said to you: “If you were to sit down on the seat of your trousers, you could become a very good quartet.” Obviously, you took that man seriously. It is said that you actually have an amulet from him in your violin case...

**KQ** We will probably never forget that sentence! We actually have our first chamber music teacher, Professor Lohse, to thank for that first spark of inspiration which led to our pursuing quartet playing in earnest.

*Interview by Felix Schmidt*

# The Janus of the Romantic era

## The Franz Schubert string quartets

**A** two-measure introduction: the second violin plays a rocking figure, the viola and cello play a relentlessly surging rhythm beneath it, then the first violin intones a lyrical theme above it—a theme which could only be by Schubert. That is how the *Rosamunde Quartet, D 804*, begins. Composed in 1824 during Schubert's final creative phase, it is music with two faces: happy and despondently sad, simple sounding yet full of endlessly differentiated detail, with a natural flow abruptly interrupted time and again.

All the characteristics of the mature Schubert are to be found in this music, as are the questions related to that music. We admire what he completed early on, we gain at least an intimation of how his life flowed into the music, but we certainly cannot yet gauge the compositional path he followed up to this point.

For a long time the public image of Schubert was of an awkward, unhappy, somewhat unformed young man who had a gift for inventing wonderful melodies. Over time other quite different conceptions of him emerged. The most strongly established of these was the belief that in every work of Schubert's a piece of his life was turned into music—such as a longing for death expressed in the score. Fortunately, assessments of the massive output of the composer, who died when only 31, have become far more differentiated in the meantime. The discovery of his early and middle period works has contributed to this. The three pieces on this CD cover

a wide range: from his compositional beginnings to a period of self-discovery, all the way to his years of consummate mastery.

For a long time Schubert's no fewer than eleven string quartets were only looked at from two points of view. On the one hand, people took notice of the remark by the young composer that the quartets were something like practice pieces for him on the path to his great symphony: works of a student was thus the hasty judgment. On the other hand, they were compared to works by Ludwig van Beethoven, which led to the same conclusion. However, the fact that the sixteen-year-old Schubert, who wrote the *C major Quartet, D 46*, was already following his own path was not recognized. Biographically, he was entering new territory. In the same year, he broke off his schooling—perhaps to have more time for composing? And despite all his youthful weaknesses, his music was very clearly distinct from that of Beethoven.

The main part of the first movement takes up the chromatic, falling line of the slow introduction: This painful tonal sequence, reinforced by closing sighing figures, dominates many parts of the opening Allegro. At the same time, the motifs are not combined as with Beethoven, are not split into their component parts. The music has expansive rhythmic textures, figures which circle around themselves—the backbone of Schubertian motivic and thematic development. The first movement of the work already reveals a Janus-like quality which is evident throughout the other three movements—perhaps comparable to an emotive germ cell in Schubert's mature works. In the second movement, despite its beauty, something is not right, but it is not possible to say why at first. The delicate, lyrical theme is irregularly structured; it does not allow complete calm to emerge. The minor-key middle section does not offer a resolution either. Only at the end do breathing four-bar phrases establish themselves—the closing measures, which end the movement “too soon,” also fail to resolve matters. Menuet and Finale start in traditional form, but also have their shoals. In the dance movement we are

gradually drawn into a group of measures which circle each other, reminiscent of the textures of the first movement, and result in the music somehow losing track of itself. The last movement is ultimately not the simple bravura ending that it appeared to be from the beginning: Why these strange major-minor shifts? Why the stopping short at certain places, pulling up while moving at full speed, as though the path forward was no longer clear? And when at the end the composer does not allow any more somber moments, it becomes almost too much fun: The joyfulness of the conclusion is repeatedly emphasized with stamping figures.

Seven years later the formal defects, of which the *C major Quartet* could still be accused, have vanished: The spirit world of the *String Quartet in C minor* (“*Quartettsatz*”), *D 703*, has us in its thrall from the first measure, without even the least degree of noticeable uncertainty. Many commentators express regret that over four years after the quartets of his youth and just under four years before his three late quartets, Schubert broke off the quartet in the middle of the second movement. But perhaps the composer realized—as also possibly somewhat later in the case of the so-called Unfinished, his *Symphony in B minor*—that up to the point where the music stopped, he had stated everything he wanted to say on this subject? What could have come after the night-time steeplechase offered by his *Allegro assai*?

Much of what was only hinted at in the *C major Quartet* can now be heard in compositional perfection, in large blocks facing each other. The main characters are an uneasy landscape of triplets, which rushes at us out of nowhere, and a supernaturally beautiful and soaring theme, which is accompanied in the lower instruments, however, by a disturbing background of triplet figures. The themes then appear in reverse order in the recapitulation. The music loses itself in an almost aimless manner, with everything revolving around itself, and a consoling conclusion seems near at hand. But then out of the depths, out of one of the neutrally circling



figures, the ghostlike apparitions from the beginning resurface, take on gigantic proportions and end the movement with three powerful chords.

His phase of fragmentary works and seeking was over when the *String Quartet in A minor, D 804* (“*Rosamunde*”) and the *String Quartet in G major* (“*Death and the Maiden*”) were composed within a short period of time in March 1824. Schubert had suffered terribly for almost the entire previous year from the effects of his syphilis infection; he made few statements about his prospects for the future, but the few he did make are devastating. And while this was happening, Schubert’s chamber music and songs were being performed more frequently and educated social circles in Vienna were beginning to become interested in him. For the first and only time in his life, one of his string quartets was published: It was the so-called *Rosamunde Quartet*, possibly the most easily accessible of the three late quartets, the last of which in G major was not written until two years later. His contemporaries were already praising the delicacy and lyrical power of his music.

However, sheer unalloyed gaiety should not be expected even from this work: In scarcely any other work of his is dark-light imagery so prominent or contributes so strongly to the unified overall impression. The rocking figure in the second violin described at the beginning, the rhythmic pulse of the viola and the cello, the singing line of the first violin—an evenly smooth tonal layer of yearning emerges in A minor. However, before a second theme is introduced the illumination changes and the first theme is bathed in glowing light: It seems almost even more pain-filled, more yearning. We already sense that this good fortune cannot be sustained: A searing A minor chord, a trill full of foreboding and, as already in the case of the other two pieces, surging triplet passages appear, which cause a sense of unease right to the end of the movement. The second movement could most readily be described as “cheerful.” In a kind of rondo it expands upon a theme from the music to a play, *Rosamunde*, written a year earlier,

in alternation with a dense, almost unmelodic eighth-note figure. In the third movement, however, the chiaroscuro theme appears again: Never before has a minuet been so veiled, a dance so introspective and nostalgic. The first measures of the piece refer to Schubert's song *Schöne Welt, wo bist Du*: Again and again the flow is interrupted and renewed impetus is needed until a bittersweet round dance emerges as a nostalgic dialog. The last movement also starts lyrically, its character marked by carefully articulated grace notes. A closing sequence at the very end with its cushioned sextuplets seems to want to fade out of sight. Two laconic chords end the quartet. A run into emptiness, a laconic final chord: Was that also Schubert's view of life? Even if it can be uncommonly enlightening to look at the works of the composer, who died young, in the light of his biography and while not losing sight of the restrictive spirit of the Age of Metternich, all theoretical concepts fade into the background when confronted with the gripping power of Schubert's works—and do so throughout all of the mere fifteen years of his creative output, from his student works to his masterpieces.

*Tilmann Böttcher*

# movimentos *edition*



## Johann Sebastian Bach Klavierkonzerte BWV 1052-1058

Yorck Kronenberg, Klavier  
Zürcher Kammerorchester

GEN 14323



## Werke für Violoncello und Klavier von Richard Strauss, Francis Poulenc, Wolfgang Rihm

Benedict Kloeckner, Violoncello  
José Gallardo, Klavier

GEN 14313

# movimentos *edition*



**Olivier Messiaen**

**Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité**

Daniel Beilschmidt, Orgel

**GEN 13276**



**Robert Schumann**

**Fantasiestücke op. 12**

**Fantasie C-Dur op. 17**

Annika Treutler, Klavier

**GEN 13272**

# movimentos *edition*

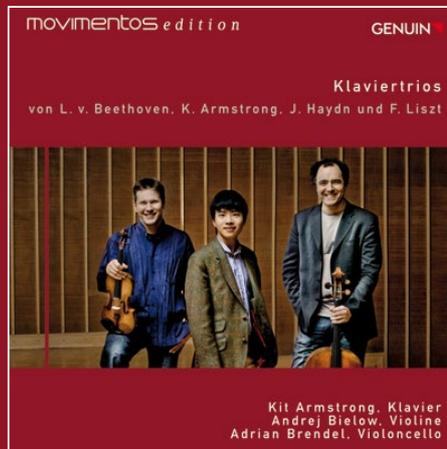


## Fagottkonzerte

von Antonio Vivaldi, Gordon Jacob, Jean Françaix  
und Carl Philipp Emanuel Bach

Christian Kunert, Fagott  
Kammerakademie Potsdam

GEN 12240



## Klaviertrios

von L. v. Beethoven, K. Armstrong, J. Haydn und  
F. Liszt

Kit Armstrong, Klavier  
Andrej Bielov, Violine  
Adrian Brendel, Violoncello

GEN 12239

# movimentos *edition*



## Oboenkonzerte

von J. S. Bach, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach

Ramón Ortega Quero, Oboe  
Kammerakademie Potsdam  
Peter Rainer, Konzertmeister

GEN 11209



## Lamenti—furore e dolore

Arien von Gluck, Händel, Monteverdi, Purcell,  
Vivaldi

Mareike Morr, Mezzosopran  
Hannoversche Hofkapelle

GEN 10176

# movimentos *edition*



## Streichquartette von Joseph Haydn und Bela Bartók

Quartetto di Cremona

GEN 10172



## Joseph Haydn Konzerte für Violoncello und Orchester Nr. 1 & 2

Nicolas Altstaedt, Violoncello  
Kammerakademie Potsdam  
Michael Sanderling, Leitung

GEN 89148

# movimentos *edition*



## Französische Orgelmusik von A.-P.-F. Boëly und C.-B. Balbastre

Maxime Heintz, Orgel

GEN 89140



## Johannes Brahms 2 Rhapsodien op. 79 Intermezzi op. 117 Klavierstücke op. 118 und op. 119

Yorck Kronenberg, Klavier

GEN 88123

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Tel.: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Aufnahme: Hans-Rosbaud-Studio, SWR Baden-Baden, Deutschland,  
31. Mai–1. Juni 2012 (D 703), 3.–5. Juli 2013 (D 46), 9.–11. Januar 2013 (D 804)

Produzent: Dr. Lotte Thaler, SWR2

Tonmeister: Bernhard Mangold-Märkel, Gabriele Starke (D 804)

Toningenieur: Norbert Vossen

Künstlerischer Berater: Felix Schmidt

Englische Übersetzung: Matthew Harris, Ibiza

Autostadt, Wolfsburg (Movimentos-Text)

Redaktion: Katrin Haase, Leipzig

Fotografie: Irène Zandel, Hannover · Marc-Oliver Schulz (S. 20)

Grafikdesign: Thorsten Stapel, Münster

© SWR 2012/2013 · © 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

Lizenziert durch SWR Media Services GmbH

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,  
lending, public performance and broadcasting prohibited.

