

TETZLAFF QUARTETT

SCHUBERT

STRING QUARTET

NO. 15

HAYDN

STRING QUARTET OP. 20

NO. 3




ONDINE

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

String Quartet No. 15 in G major, D 887

50:17

- | | | | |
|---|-----|-------------------------|-------|
| 1 | I | Allegro molto moderato | 19:48 |
| 2 | II | Andante un poco moto | 11:54 |
| 3 | III | Scherzo. Allegro vivace | 6:59 |
| 4 | IV | Allegro assai | 11:36 |

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

String Quartet in G minor, Op. 20 No. 3 (Hob.III:33)

24:59

- | | | | |
|---|-----|-----------------------|------|
| 5 | I | Allegro con spirito | 6:17 |
| 6 | II | Menuetto. Allegretto | 4:39 |
| 7 | III | Poco adagio | 8:33 |
| 8 | IV | Finale. Allegro molto | 5:30 |

TETZLAFF QUARTETT

Christian Tetzlaff, violin

Elisabeth Kufferath, violin

Hanna Weinmeister, viola

Tanja Tetzlaff, cello

Reflections by the Tetzlaff Quartett on Schubert and Haydn: A Conversation with Friederike Westerhaus

*During one of your concerts with the **String Quartet No. 15 in G major by Franz Schubert** I had the sensation in some passages that a cold claw had grabbed me by the neck while I was listening. The music grips the listener so very much and is so profound, such a struggle. Is the work in this respect unique in the quartet literature?*

TQ: Yes, for me there is nothing like it, except the quintet, which was composed somewhat later – entirely eliminating adornments and beauty over long stretches and saying that here we are dealing with the essence. For example: I've looked death in the eye and fight. But I also sense some human pride in this piece, that the greatest things are being created, the world is being reinvented harmonically – right next to Beethoven. And at the same time there are moments involving the knowledge that this struggle is futile in life. The slow movement ends like a spindle unrolling. The hurdy-gurdy man. Leave-taking. In the last movement the harmonic world is grotesque and unheard-of, with the constant juxtaposition of major and minor, but also the dynamics going from triple piano with diminuendo to triple forte with crescendo. If one takes this seriously, then there is little left here that has to do with musical performance; it has more to do with screaming and whispering. The material – and the emotions too – are taken entirely to the limits.

The oscillation between major and minor and between different moods and emotions pervades the quartet. Complete oppositions often simply collide within the smallest space, an all-out conflict situation. How were you able to find common expressive ground in these contrasts and breaks?

TQ: When I played the piece for the first time, it completely knocked me over, the fact that major and minor can be allowed to crash into each other so violently within the smallest space. Every major is immediately destroyed with a minor chord, and every minor can immediately be transformed into a major chord and as a result perhaps become even more painful or bitterer. In the last movement a figure is developed on and on; it is like falling into a bottomless pit. At the beginning I could hardly stand it. It cannot really be that things will continue and become even more horrifying. Even when one plays it over the years, every time it is the same: one finds it horrifying. If here one tries to cut corners or to make things seem not so bad, one will definitely not do justice to the piece.

Yes, the idea that one is on a ridge, and on both sides things go straight down below into the abyss. But then the complete opposite, for instance, at the end of the fourth movement – what is that? Then things suddenly turn around, become light. Is that genuine? Or is it sham sunshine?

TQ: Here I feel this stance: that one does not give up. When we consider practical matters, these composers – Beethoven, Schubert, Schumann – unfortunately led miserable lives and could not successfully communicate with other human beings. But when they were sitting at the writing desk and created their worlds, I believe above all to communicate with others, to understand others, to be understood by others, to learn how to think and feel like others, then the compositional effort in the end, I believe, was something most highly satisfying, also in the awareness of one's own power. Despite everything I've enjoyed this and that and will try to keep on doing so. But I look at life without blinders and have accepted life's challenges.

Do you really believe that Schubert first and foremost imagines how it would be to be somebody else – or, instead, that he displays his innermost being on the outside in order to be understood?

TQ: I believe that he wants to display his inner life on the outside in the hope of being understood, so that the performers and the listeners will imagine themselves in his position. I believe that the very great challenge in the concert situation for us too in principle is to increase the attention given to other human beings.

TQ: Every art also creates something that does not have to do directly with one's own life but is a narrative of the human condition. At the end I also thought of a recent experience: we heard Schubert's "Schwanengesang," and the singer said when he left the stage, "I've just become frightened of myself." When one creates such a quartet in which nothing is left of the conventions or of this assurance that there are certain limits within which one as an artist or a human being operates, knowing that he then will not go over the edge – when one completely breaks through this, I could imagine that one is so horrified of oneself that one practically has to compose such a conclusion. To say: I've just said all of that, but life of course goes on anyway. Now it's over. And a smile lingers after this struggling: OK, so that's what it means to be human. But an angel might perhaps laugh at it. That is how I imagine it.



Franz Schubert

TQ: We also know how people laugh at catastrophes, a reaction overshooting the mark. Wait a minute, that's too big; now, instead, I'll go to a comedy. The jig is up.

But then it would be like a coping reaction, self-protection against tragedy or catastrophe ...

TQ: ... or simply “the curtain closes.”

Ten days after the completion of the composition, on 10 July 1826, Schubert wrote to his friend Eduard Bauernfeld: “Dear Bauernfeld! I can't possibly make it to Gmunden or anywhere else; I don't have any money, and I'm not doing very well at all. But I don't let it bother me and am happy (...).” (Berlin State Library, N.Mus. Schubert, F.1-2). Does this for you fit this piece?

TQ: Yes, that's it, precisely.

TQ: Yes, also when he wrote, “I am here on earth only to compose. The state actually ought to pay for me.”

The tonal element, as we know, very much occupies the foreground in this piece. In some places it even has an orchestral effect ...

TQ: Yes, he works a lot over tonal stretches. In the first movement there is a whole lot of tremolo; the first violin plays sixteenth triplets over whole pages. In the second movement the excessive tremolo in fortissimo generates an orchestral sound; in the scherzo a controlled, fast bowing produces the sound – a glimmering and trembling results. And in the last movement the same continues on. It reminds me

somewhat of Ligeti, to play through such a tonal or technical idea and as a result to present various kinds of states of excitement.

TQ: Right at the beginning of the first movement too, after the first fermata, where the violin emits this madly lost song of lament. And the other three instruments listen with trembling, so it seems to me. One might also say that it is a natural phenomenon, a fog or a rippling on the surface – and at the same time a human emotion, a trembling, a state of excitement.

There is one moment that stands out very much from the whole: the trio in the scherzo. There we are very much somewhere else, removed from the struggle.

TQ: That is either in heaven or on drugs that let everything appear to be somewhat distant. And in the greatest ecstasy. I find it incredibly beautiful to play. It is so moving – also this yearning for an idyllic world but one that is heard so far in the distance that we in any case do not reach it. But at least we can marvel at it from afar and yearn for it.

TQ: Mahler is the entire piece's guardian spirit. Here it is the "Lindenbaum" from the "Lieder eines fahrenden Gesellen." Everything is bad, and he lies down under the linden tree; suddenly a natural phenomenon occurs; and then everything is green, and the sun shines through the leaves. Other comparable passages in Schubert remain very reserved. Here it is very different; in the second part things blossom in a genuinely Dvořákiian manner; Schubert really lets that come over, which is rare. As a result, I would almost say that after a while there is an actual experience of beauty.

I have asked myself whether it also might be nostalgia, a genuine remembrance – not only a yearning looking ahead to the future but perhaps also something looking back to the past.

TQ: To be honest, that is no huge difference – whether it is a past that is no longer to be had or a yearning for something that never existed. It is of course an exciting question, which is bitterer – or whether it actually makes a difference at all. This trio is in any case an incredibly beautiful moment.

In this piece what I really find very peculiar is that it is so concentrated. On the one hand we have everything within the smallest space, again and again the colliding oppositions. And on the other hand Schubert chooses a form that is incredibly large, almost symphonic. It of course is crazy that the quartet has this epic breadth.

TQ: And then it is also completely conventional, for example, in the first movement: first theme, second theme, repetition, development section – like in a textbook. On the other hand the space occupied by the second theme is also peculiar. It does not at all have leaping here and there in it; those are vast expanses.

TQ: I also find that this expanse time after time is negotiated in different ways. One forgets – at least while playing – that it is long. Even the first movement does not seem to one to be long. The second theme is designed precisely in such a way that it needs its space until it comes to an end. And in the last movement this element of dancing-oneself-to-death is present, a breathless last movement. But here too there is a moment – precisely in the middle of the movement – where the second violin plays a marvelous little lost melody, where one suddenly awakes from this dance of death, and a moment of calm is produced.

TQ: Suddenly somebody says: Individuals matter after all.

In the second theme in the first movement have you also thought of the “Erlkönig”?

TQ: Somehow it often happens to me in Schubert when these enigmatic, marvelously beautiful melodies come, that it has this association with “Komm geh’ mit mir, gar schöne Spiele spiel’ ich mit Dir” – whether it refers to death or to sensuality or whatever. It is certainly always something that directly appeals to people.

TQ: And there is something else here: in the first movement the recapitulation interestingly differs completely in detail from the first part. The theme, at the beginning always jumping from major to minor, now jumps from minor to major. Where the music previously went from pianissimo to fortissimo, it now goes from piano to mezzo forte and is lovingly embellished. The horrifying conclusion of the development section is really frightening: the rare case where in loud music and triple forte there is

stringendo too, so that it really gets to you – and the violin descends in tears. Catharsis cannot be better composed. The worst thing has happened, and the others gather together and have learned something or other from it. The whole movement, even the raging inserts, from then on is no longer in fortissimo but in forte. Everything is experienced again but is pacified somewhat. It is still wild, but everything is one size smaller. One might tell Schubert: Do it the other way around; then the effect will be bigger when at the end everything is worse, bigger, and louder. But so it is, as if the movement had come to terms with itself a bit. And the closing gesture is simply a gesture of contentment: I have surmounted something.

*Why have you chosen the **String Quartet in G minor op. 20/3** by **Joseph Haydn** to go along with this really existential G major string quartet by Schubert?*

TQ: In this Haydn composition too there is a lot of battling between major and minor. And the quartet jumps around radically with the listener. Always when one thinks that now a normal, beautiful theme might come for a change, there are breaks, general rests, whispered phrases in pianissimo. It is very recitative, which comes close to Schubert. And in Haydn too I get the feeling of rage. A certain furious basic mood dominates and then is no longer there in the marvelously beautiful slow movement. But there are parallels in the inner turmoil and the transgressing of limits.

TQ: And G major and G minor – a key that seems to be made for this. The Brahms G major/G minor sonata, the Schumann piano trio – G major is not entirely as affirmative as C major or D major. It is a more fragile key. When compared with Haydn's quartet, by the way, the formal dimension in Schubert is totally conservative. The phrases in Schubert are more regular. In Haydn the first phrase has five measures, and thereafter one cannot even keep count at all. Fragments are all we have in the first movement.

It is very exclamatory, theatrical: stops, then unison inserts by the entire quartet. With what do you associate that; are they commentaries?

TQ: Yes, it reminds me of operas or Bach's passions, where the choir shouts something or whispers to itself. Very theatrical. And the longer one plays it, the more one reaches the point that one speaks it instead of singing it.

So in the first movement he completely exceeds the normal form – and in the second movement?

TQ: Here too the periodicity is out of whack. And then there is a trio in E flat major with a second part suddenly stopping on a half cadence – here too nothing about the form is right. It is imperative to have the trio get lost. And the minuet in forte, raging, stops in G major while “getting lost,” and then it is gone. These are unheard-of gestures. This quartet has always fascinated all of us as a solitary instance in its work group. The slow movement too sings itself out really deeply. One does not find this so often in Haydn, even with all of his many ideas. So much space is given to the cello as the most singing instrument. This movement really holds its own against the very absurd stuff from the other three movements. Here Haydn creates an incredible balance.

Singing – but nonetheless I find that there is a great fragility in this third movement ...

TQ: I believe that depends very much on the interpretation. One can also present it as a grand cello cantilena, but I regard that too as fragile. This marvelously beautiful ornamentation, these sixteenths the cello is allowed to play, while the high strings merely keep the chorale or the chords going over it, have an element of very fantastic seeking about them. One can really present it in a different way in every concert. There is no norm here dictating where it should go. It is like reflecting on a thought or developing it.

This seeking – I find that a question mark lingers in this piece even at the very conclusion – is that right?

TQ: And the last movement is the portrait of a choleric who jumps from one thing to the next, also with the constant behavioral pattern of wild rage, astonishing in its brevity. The conclusion then suddenly comes in pianissimo in G major.

TQ: And the audience as a rule sits there, irritated and thinking: What? And when are we going to get the concluding chord? Yes, the conclusion really very much has the character of a question.

Translation: Susan Marie Praeder

Praised by The New York Times for its “dramatic, energetic playing of clean intensity”, the **Tetzlaff Quartett** is one of today’s leading string quartets. Alongside their successful individual careers, Christian and Tanja Tetzlaff, Hanna Weinmeister and Elisabeth Kufferath have met since 1994 to perform several times each season in concerts that regularly receive great critical acclaim.

The current concert season sees the quartet perform in Berlin, Hamburg, Munich, Leipzig, Aachen, Lörrach, Amsterdam, Bern, Gent and Wimbledon as well as at the Festival Heidelberger Frühling. They are frequent guests at international festivals such as the Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein Music Festival and Bremen Musikfest. Other recent highlights include performances at Kölner Philharmonie, Konzerthaus Berlin and Paris’ Auditorium du Louvre, as well as a North America tour with concerts at Carnegie Hall, in San Francisco and Vancouver. The quartet has also performed at Brussels’ BOZAR, Wiener Musikverein, Herkulesaal München, Amsterdam’s Concertgebouw and London’s Queen Elizabeth Hall.

The quartet’s first recording, unusually pairing Schoenberg’s String Quartet No.1 with Sibelius’ Voces intimae, was released in 2010, while a recording of Berg’s Lyric Suite and Mendelssohn’s String Quartet No.2 was released in November 2014 and was an Editor’s Choice of Gramophone Magazine.





Gedanken des Tetzlaff Quartetts zu Schubert und Haydn Das Gespräch führte Friederike Westerhaus

Während eines Ihrer Konzerte mit dem Streichquartett Nr. 15 in G-Dur von Franz Schubert hatte ich streckenweise das Gefühl, als packte mich während des Hörens eine kalte Kralle im Nacken. Es greift einen so an und ist so tiefgehend, ein solcher Kampf. Ist das Werk in der Quartettliteratur in dieser Hinsicht einzigartig?

TQ: Ja, für mich gibt es außer dem Quintett, das etwas später entstanden ist, nichts Ähnliches - alle Schnörkel und Schönheit über weite Strecken wegzulassen und zu sagen, es geht um das Wesentliche. Zum Beispiel: Ich habe dem Tod ins Auge geblickt und kämpfe. Ich fühle aber auch einen menschlichen Stolz in diesem Stück, dass man die größten Dinge veranstaltet, harmonisch die Welt neu erfindet – direkt neben Beethoven. Und gleichzeitig gibt es Momente in dem Wissen darum, dass dieser Kampf vergeblich ist im Leben. Der langsame Satz endet wie eine Spindel, die abrollt. Der Leierkastenmann. Das Abschiednehmen. Im letzten Satz ist die harmonische Welt grotesk und unerhört, mit dem ständigen Nebeneinander von Dur und Moll, aber auch die Dynamik von dreifachem Pianissimo mit Diminuendo bis zum dreifachen Fortissimo mit Crescendo. Wenn man das ernst nimmt, hat das mit Musizieren nur noch wenig zu tun, sondern eher mit Schreien und Flüstern. Das Material – auch die Gefühle – werden ganz an die Grenzen gebracht.

Das Schwanken zwischen Dur und Moll zieht sich durch im Quartett, auch das der Stimmungen und Emotionen. Oft sind auf engstem Raum totale Gegensätze geradezu gegeneinander geknallt, ein totales Aufbrausen. Wie haben Sie den gemeinsamen Ausdruck in diesen Kontrasten und Brüchen gefunden?

TQ: Als ich das Stück zum ersten Mal gespielt habe, hat es mich vollkommen umgehauen, dass man auf engstem Raum so stark Dur und Moll aufeinander prallen lässt. Jedes Dur wird sofort zerstört mit einem Moll-Akkord, und jedes Moll kann sich sofort umwandeln in einen Dur-Akkord und dadurch vielleicht noch schmerzhafter oder bitterer werden. Im letzten Satz wird eine Figur immer weiter fortgesponnen als würde man in einen bodenlosen Abgrund stürzen. Ich konnte das am Anfang kaum ertragen. Es kann doch nicht sein, dass es noch weiter geht, noch entsetzlicher wird. Auch wenn man das über Jahre spielt, ist es jedes Mal so, dass es einen entsetzt. Wenn man versucht, hier etwas abzurunden oder zu verschönern, wird man dem Stück bestimmt nicht gerecht.

Ja, dieses Bild auf einem Grat zu sein, und es geht auf beiden Seiten senkrecht nach unten in den Abgrund. Aber dann der totale Gegensatz, wie am Ende vom vierten Satz – was ist das? Da wendet es sich plötzlich, wird licht. Ist das echt? Oder ein schaler Sonnenschein?

TQ: Ich empfinde da diese Haltung, dass man nicht aufgibt. Wenn man sich das äußerlich anschaut, haben diese Komponisten – Beethoven, Schubert, Schumann – leider ein verpfushtes Leben und kommen mit anderen Menschen nicht zurecht in der Kommunikation. Aber wenn sie am Schreibtisch sitzen und ihre Welten erschaffen, ich glaube vor allem, um mit anderen zu kommunizieren, um andere zu verstehen, von anderen verstanden zu werden, zu lernen, sich in andere hineinzudenken und zu -fühlen, dann ist das Komponieren am Schluss glaube ich höchst beglückend, auch im Bewusstsein der eigenen Kraft: Ich habe trotz allem dies und das genossen und versuche das auch weiterhin. Aber ich schaue das Leben ohne Scheuklappen an und habe die Herausforderungen des Lebens angenommen.

Glauben Sie tatsächlich, dass Schubert sich in erster Linie in andere hineinversetzt – oder doch, dass er sein eigenes Innerstes nach außen kehrt, um verstanden zu werden?

TQ: Ich glaube, er will sein Inneres nach außen kehren in der Hoffnung auf Verständnis, so dass sich die Ausführenden und die Zuhörer in ihn hineindenken. Ich glaube, das ganz große Spiel ist im Konzert auch für uns grundsätzlich, die Aufmerksamkeit für andere Menschen zu erhöhen.

TQ: Jede Kunst erschafft auch etwas, das nicht direkt mit dem eigenen Leben zu tun hat, sondern ein Erzählen von Menschsein ist. Beim Schluss habe ich auch an ein Erlebnis von neulich gedacht: wir haben Schuberts „Schwanengesang“ gehört, und da sagte der Sänger, als er von der Bühne kam: „Jetzt habe ich gerade vor mir selbst Angst bekommen“. Wenn man so ein Quartett erschafft, wo nichts mehr stehen bleibt von den Konventionen und dieser Sicherheit, dass es bestimmte Grenzen gibt, in denen man sich als Künstler oder Mensch bewegt in dem Wissen, dort nicht abzustürzen – wenn man das vollkommen durchbricht, könnte ich mir vorstellen, dass man sich so erschrickt vor sich selbst, dass man quasi so einen Schluss komponieren muss. Um zu sagen: Das habe ich jetzt alles gesagt, aber das Leben geht ja trotzdem weiter. Jetzt ist das vorbei. Und ein Lächeln bleibt übrig nach diesem Ringen: Ok, das ist Menschsein. Aber ein Engel würde vielleicht darüber lachen. So kommt es mir vor.

TQ: Man kennt auch dieses Lachen bei Katastrophen, so eine Überschussreaktion. Moment, das ist zu groß, da gehe ich jetzt mal in die Komödie. Das Spiel ist aus.

Aber dann wäre es wie eine Coping-Reaktion, ein Sich-Schützen vor der Tragödie oder der Katastrophe...

TQ: ...oder einfach „der Vorhang geht zu“.

Zehn Tage nach Beendigung der Komposition, am 10. Juli 1826, hat Schubert an seinen Freund Eduard Bauernfeld geschrieben: „Lieber Bauernfeld! Ich kann unmöglich nach Gmunden oder irgendwo [an]ders hinkommen, ich habe gar kein Geld, u. [es] geht mir überhaupt sehr schlecht. Ich mache mir [aber] nichts daraus, u. bin lustig. (...)“. (Staatsbibliothek Berlin, N.Mus.Schubert,F.I-2). *Passat das für Sie zu dem Stück?*

TQ: Ja, das ist es genau.

TQ: Ja, auch wenn er schreibt: „Ich bin nur zum Komponieren hier auf der Erde. Der Staat sollte eigentlich für mich bezahlen“.

Das Klangliche steht ja auch sehr im Vordergrund bei dem Stück. Streckenweise wirkt es geradezu orchestral...

TQ: Ja, er arbeitet viel über klangliche Flächen. Im ersten Satz kommt sehr viel Tremolo vor, die erste Geige spielt über Seiten hinweg Sechzehntel-Triolen. Im zweiten Satz erzeugt das exzessive Tremolo im Fortissimo einen Orchesterklang, im Scherzo gestaltet ein kontrollierter, schneller Bogen den Klang – es entsteht ein Flirren und Zittern. Und im letzten Satz zieht sich das weiter. Das erinnert mich etwas an Ligeti, so eine klangliche oder technische Idee durchzuspielen und dadurch verschiedene Arten von Erregungszuständen dazustellen.

TQ: Auch gerade am Anfang des 1. Satzes nach der ersten Fermate, wo die Geige dieses wahnsinnig

verlorene Klagelied von sich gibt. Und die anderen drei hören mit bebendem Herzen zu, so kommt mir das vor. Man könnte auch sagen, das ist eine Naturerscheinung, ein Nebel oder ein Kräuseln auf der Oberfläche – und gleichzeitig eine menschliche Regung, eine Bebung, eine Erregung.

Es gibt einen Moment, der sehr heraussticht aus dem Ganzen: das Trio im Scherzo. Da ist man ganz woanders, raus aus dem Ringen.

TQ: Das ist entweder im Himmel oder unter Drogen, die alles etwas entfernt erscheinen lassen. Und in höchster Verzückung. Ich finde das wahnsinnig schön zu spielen. Das ist so berührend – auch diese Sehnsucht nach der heilen Welt, die aber so weit entfernt zum Klingen kommt, dass man sowieso nicht hinkommt. Aber man kann sie zumindest aus der Ferne bewundern und sich nach ihr sehnen.

TQ: Mahler steht dem ganzen Stück Pate. Hier ist es der „Lindenbaum“ aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“. Alles ist schlimm, und er legt sich unter den Lindenbaum, plötzlich ist da eine Naturerscheinung, alles ist grün, die Sonne scheint durch die Blätter. Andere vergleichbare Stellen bei Schubert bleiben sehr verhalten. Hier ist das ganz anders, das blüht im zweiten Teil so richtig Dvorak-mäßig auf, Schubert lässt das wirklich rankommen, was selten ist. Dadurch würde ich fast sagen, dass es nach einer Weile eine tatsächliche Erfahrung von Schönheit wird.

Ich habe mich gefragt, ob es auch eine Nostalgie sein könnte, eine wirkliche Erinnerung – nicht nur eine zukunftsgerichtete Sehnsucht, sondern vielleicht auch etwas Rückwärtsbewandtes?

TQ: Ehrlich gesagt finde ich, das ist kein riesiger Unterschied – ob es eine Vergangenheit ist, die nicht mehr zu haben ist, oder eine Sehnsucht nach etwas, das nie dagewesen ist. Das ist natürlich eine spannende Frage, was bitterer ist – oder ob das überhaupt so einen Unterschied macht. Dieses Trio ist auf jeden Fall ein wahnsinnig schönes Moment.

Ich finde in diesem Stück grundsätzlich sehr auffällig, dass es so dicht ist. Man hat einerseits alles auf engstem Raum, immer wieder die Gegensätze, die aufeinander prallen. Und auf der anderen Seite wählt Schubert eine Form, die unglaublich groß ist, fast sinfonisch. Das ist ja verrückt, dass das Quartett diese epische Breite hat.

TQ: Und dann ist es auch wieder vollkommen konventionell, zum Beispiel im 1. Satz: erstes Thema, zweites Thema, Wiederholung, Durchführung – wie im Lehrbuch. Andererseits ist auch der Raum auffällig, den sich das zweite Thema nimmt. Das hat in sich gar nicht das Hin- und Herspringen, das sind riesige Flächen.

TQ: Ich finde auch, dass diese Fläche immer wieder anders beleuchtet wird. Man vergisst – zumindest beim Spielen – dass es lang ist. Auch der erste Satz kommt einem nicht lang vor. Das zweite Thema ist genau so gestaltet, dass es seinen Raum braucht, bis es zu einem Ende kommt. Und im letzten Satz ist dieses Element des Sich-zu-Tode-Tanzens vorhanden, ein atemloser letzter Satz. Aber auch hier gibt es einen Moment - genau in der Mitte des Satzes -, wo die zweite Geige eine wunderbare kleine verlorene Melodie spielt, wo man plötzlich erwacht aus diesem Totentanz, und sich eine Stille einstellt.

TQ: Plötzlich sagt einer: Es geht doch um Individuen.

Haben Sie beim zweiten Thema im 1. Satz auch an den „Erlkönig“ gedacht?

TQ: Irgendwie geht mir das bei Schubert oft so, wenn diese heimlichen, wunderschönen Dur-Melodien kommen, dass es diese Assoziation hat von „Komm geh' mit mir, gar schöne Spiele spiel' ich mit Dir“ – ob das nun auf den Tod bezogen ist oder auf Sinnlichkeit oder worauf auch immer. Es ist sicher immer etwas, das einen direkt anspricht.

TQ: Und da ist noch etwas: im 1. Satz unterscheidet sich die Reprise interessanterweise im Detail vollkommen vom ersten Teil. Das Thema, das am Anfang immer von Dur nach Moll springt, springt jetzt von Moll nach Dur. Wo es vorher von Pianissimo zu Fortissimo geht, geht es jetzt von Piano zu Mezzoforte und ist lieb umspielt. Der grauenhafte Schluss der Durchführung ist wirklich entsetzlich:

der seltene Fall, wo im Lauten und dreifachen Fortissimo dann auch noch Stringendo steht, dass es einen wirklich reißt – und weinend die Geige absteigt. Katharsis kann man nicht besser komponieren. Das Schlimmste ist passiert, und die übrigen sammeln sich und haben irgendwas davon mitgenommen. Der ganze Satz, auch die wütenden Einwüfe, sind ab da nicht mehr im Fortissimo, sondern im Forte. Alles wird wieder durchlebt, aber etwas befriedet. Immer noch wild, aber alles eine Nummer kleiner. Man könnte zu Schubert sagen: Mach's doch lieber andersrum, dann ist der Effekt größer, wenn zum Schluss alles schlimmer, größer und lauter wird. Aber so ist es, als ob der Satz etwas zu sich gefunden hätte. Und die Schlussgeste ist einfach eine Geste von Zufriedenheit: Ich habe irgendwas bewältigt.



Joseph Haydn.

*Warum haben Sie nun zu diesem wirklich existentiellen G-Dur-Streichquartett von Schubert das **Streichquartett in g-Moll op. 20 / 3 von Joseph Haydn** gewählt?*

TQ: Auch in diesem Haydn gibt es viel von dem Kampf zwischen Dur und Moll. Und das Quartett springt radikal mit dem Hörer um. Immer, wenn man denkt, jetzt könnte mal ein normales, schönes Thema kommen, gibt es Abbrüche, Generalpausen, gewisperte Floskeln im Pianissimo. Es ist sehr rezitativisch, was Schubert nah kommt. Und auch bei Haydn habe ich ein Gefühl von Wut. Es herrscht eine gewisse aufgebrachte Grundstimmung, die dann im wunderschönen langsamen Satz nicht mehr da ist. Aber in der Zerrissenheit und dem Grenzensprengen gibt es Parallelen.

TQ: Und G-Dur und g-Moll – eine Tonart, die dafür gemacht zu sein scheint. Die Brahms G-Dur/g-Moll-Sonate, das Schumann-Klaviertrio – G-Dur ist nicht ganz so affirmativ wie C-Dur oder D-Dur. Es ist eine fragilere Tonart. Gegen den Haydn ist der Schubert übrigens rein äußerlich total

konservativ. Die Phrasen sind bei Schubert regelmäßiger. Bei Haydn ist die erste Phrase fünf Takte, und danach kann man gar nichts mehr zählen. Das sind nur Fetzen im ersten Satz.

Das ist sehr exklamatorisch, theatralisch: Stopps, dann unisono-Einwürfe des ganzen Quartetts. Was verbinden Sie damit, sind das Kommentare?

TQ: Ja, mich erinnert das an Opern oder an Bachs Passionen, wo der Chor etwas ausruft oder für sich wispert. Sehr theatralisch. Und je länger man das spielt, desto mehr kommt man dahin, dass man es eher spricht statt zu singen.

Also er geht im 1. Satz total raus aus der normalen Form – und im zweiten Satz?

TQ: Auch da ist die Periodik kaputt. Und dann gibt es ein Trio in Es-Dur, dessen zweiter Teil plötzlich auf einem Halbschluss aufhört – auch da stimmt formal nichts. Es ist zwingend, dass das Trio sich verliert. Und das Menuett im Forte, wütend, hört „sich verlierend“ in G-Dur auf und ist dann weg. Das sind unerhörte Gesten. Dieses Quartett hat uns alle immer als ein Solitär in der Werkgruppe fasziniert. Auch der langsame Satz singt sich wirklich tief aus. Das findet man bei Haydn mit all seinen vielen Einfällen nicht so oft. Dem Cello als dem singendsten Instrument wird so viel Raum gegeben. Dieser Satz behauptet sich wirklich gegen das ganze absurde Zeug aus den drei anderen Sätzen. Da stellt Haydn eine unglaubliche Balance her.

Singend – aber trotzdem finde ich, dass in diesem 3. Satz auch eine große Zerbrechlichkeit steckt...

TQ: Ich glaube, das kommt auch sehr auf die Interpretation an. Man kann es auch als große Cello-Kantilene darbieten, aber ich empfinde das auch als zerbrechlich. Diese wunderschöne Ornamentik, diese Sechzehntel, die das Cello spielen darf, während die hohen Streicher nur den Choral oder die Akkorde darüber halten, haben auch etwas ganz phantasievoll Suchendes. Man kann es auch wirklich in jedem Konzert anders gestalten. Es gibt da keine Norm, wo es hingehet. Das ist wie über einen Gedanken zu reflektieren und ihn fortzuspinnen.

Dieses Suchende -- ich finde, ein Fragezeichen bleibt bei dem Stück auch ganz am Schluss, oder?

TQ: Und der letzte Satz ist ein Bild von einem Choleriker, der vom Hundertsten ins Tausendste springt, auch mit einem ständigen wilden Wut-Gestus, erstaunlich in seiner Kürze. Der Schluss kommt dann urplötzlich im Pianissimo in G-Dur.

TQ: Und das Publikum sitzt regelmäßig irritiert da und denkt: Hä? Und wann kommt der Schlussakkord? Ja, der Schluss ist wirklich sehr fragend.

Mit seiner »dramatischen, energischen Spielweise und seiner reinen Intensität« (*New York Times*) gehört das **Tetzlaff Quartett** zu den führenden Streichquartett-Vereinigungen der Gegenwart. Seit 1994 treffen sich Christian und Tanja Tetzlaff, Hanna Weinmeister und Elisabeth Kufferath in jeder Saison, um abseits ihrer erfolgreichen Solokarrieren eine Reihe gemeinsamer Konzerte zu geben, die grundsätzlich große Anerkennung finden.

In der Spielzeit 2016/17 konzertiert das Quartett in Berlin, Hamburg, München, Leipzig, Aachen, Lörrach, Amsterdam, Bern, Gent und Wimbledon sowie beim *Heidelberger Frühling*. Das Ensemble tritt häufig bei Festivals wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Bremer Musikfest und anderen Festspielen in Erscheinung. Zu den Glanzpunkten der jüngsten Zeit gehören Auftritte in der Kölner Philharmonie, dem Konzerthaus Berlin und dem Pariser Auditorium du Louvre sowie eine Nordamerika-Tournee mit Konzerten in der New Yorker Carnegie Hall, in San Francisco und Vancouver. Das Quartett hat auch im BOZAR von Brüssel, im Wiener Musikverein, im Münchner Herkulessaal, im Amsterdamer Concertgebouw und in der Londoner Queen Elizabeth Hall musiziert.

Als erste Produktion veröffentlichte das Ensemble im Jahre 2010 die ungewöhnliche Kopplung des ersten Streichquartetts von Arnold Schönberg und der *Voces Intimae* von Jean Sibelius. Im November 2014 folgte die zweite Aufnahme mit Alban Bergs *Lyrischer Suite* und Felix Mendelssohns zweitem Quartett, die im *Gramophone Magazine* als Editor's Choice ausgezeichnet wurde.

Recordings: Sendesaal Bremen, 19–21 September 2015
Recording Producer & Editor: Christoph Franke

© & © 2017 Ondine Oy, Helsinki
Booklet Editor: Joel Valkila
Cover photo & artist photos: Giorgia Bertazzi
Photo of Schubert: Die Gartenlaube Journal, 1866
Photo of Haydn: Meyers Lexikon, 1905–09
Design: Santi Tanalgo

This CD was made in cooperation with Sendesaal Bremen



TETZLAFF QUARTETT