

CAME
RATA
BERN

Ge— heimnis

CAMERATA BERN
Lorenza Borrani

Geheimnis

Lorenza Borrani – Leitung

Sonntag, 16. Mai 2021 — 11.00 Uhr und 17.00 Uhr
Zentrum Paul Klee

Franz Schubert

Streichquartett Nr. 15 in G-Dur D 887,
Fassung für Streichorchester arrangiert
von Lorenza Borrani

1. Allegro molto moderato
2. Andante un poco mosso
3. Scherzo (Allegro vivace) – Trio (Allegretto)
4. Allegro assai

Aufgrund der aktuell geltenden Schutzbestimmungen zu COVID-19 wird dieses Konzert mit einem verkürzten Programm ohne Pause gespielt. Das Konzert um 17 Uhr wird live auf der Website der CAMERATA BERN gestreamt.

Anstelle der Konzerteinführung vor Ort bieten wir auf unserer Website einen Podcast mit SRF-Musikredaktor Benjamin Herzog an – auch zum Nachhören.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen!
Ihre CAMERATA BERN

CAMERATA BERN

1. Violine

Lorenza Borrani
Hyunjong Reents-Kang
Daniel Meller
Simone Roggen
Cordelia Hagmann

2. Violine

Michael Brooks Reid
Christina Merblum-Bollschweiler
Sibylla Leuenberger
Michael Bollin

Viola

Anna Puig Torné
Alejandro Mettler
Friedemann Jähmig

Cello

Thomas Kaufmann
Martin Merker

Kontrabass

Käthi Steuri

Zum Programm

Finis coronat opus – das Ende krönt das Werk

Spätwerken haftet der Nimbus des Geheimnisvollen an, gleichgültig in welcher Kunstform. Jedoch gerade in der Musik, dieser an sich schon abstrakten Kunst, treibt die Rede vom mysteriösen Spätstil ihre Blüten. Es bleibt unklar, inwieweit Komponistinnen und Komponisten sich jeweils bewusst waren, am Ende ihres schöpferischen Lebens angekommen zu sein, und entsprechende kompositorische Konsequenzen zeitigten. In Bachs *Kunst der Fuge* oder Lili Boulangers *Pie Jesu* mag man eine Ahnung davon spüren. Erhaltene Skizzen und Fragmente zu weiteren Werken verweisen jedoch ebenso häufig auf eine ungebrochene Kreativität. Die Nachwelt tendiert dazu, selbst frühverstorbenen «Heroen» einen geheimnis-

umwobenen Spätstil zu bescheinigen – so bei Purcells *Funeral Music*, Pergolesis *Stabat mater*, Mozarts *Requiem* oder Mendelssohns F-Moll-Quartett –, auch wenn oft vieles dafür spricht, dass sie ihren bevorstehenden Tod nicht ahnen konnten. Auch Franz Schubert, seit 1823 chronisch krank und mit nur 31 Jahren gestorben, gehört in diese Reihe «frühverstorbenen Spätwerkler». In seinen letzten drei Lebensjahren komponierte er wie ein Besessener: die Grosse C-Dur-Sinfonie, die beiden Klaviertrios, die letzten drei Klaviersonaten, die *Deutsche Messe*, schliesslich den letzten Liederzyklus, der postum kurzerhand als *Schwanengesang* gedruckt wurde.

Private Öffentlichkeit

Im kammermusikalischen Schaffen Schuberts nimmt die Gattung des Streichquartetts den grössten Raum ein. Insofern darf man sein letztes Werk in dieser Gattung als eine Art Krönung seines Werkes betrachten – nicht, weil sich Schubert bewusst gewesen wäre, dass es sein letztes sein würde, sondern weil es die volle kompositorische Höhe seines langen Weges vom originellen Klassizisten zum Avantgardisten in der Nachfolge Beethovens demonstriert. Anders als das schwer auf seinen Schultern lastende kammermusikalische «Erbe» des über die Grenzen Österreichs und Deutschlands hinaus wirkenden Beethoven – und in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihm – ist die Kammermusik Schuberts von Beginn an den privaten und halböffentlichen Zirkeln des grossstädtischen Bürgertums in Wien verpflichtet.

Während Beethovens kompositorische Experimente den Rückhalt überwiegend adliger Mäzene und Auftraggeber erfahren haben und spätestens seit den Rasumowsky-Quartetten op. 59 professionelle Musiker erforderten, haben Schuberts frühe wie späte Werke einen deutlich persönlicheren Zuschnitt. Das bedeutet keineswegs, dass sie sich durch einen überschaubaren technischen Anspruch wie im 18. Jahrhundert als «Hausmusik» an «Kenner und Liebhaber» wenden würden: Schuberts späte Quartette, in ihrem konzertanten Zuschnitt, sind nun ganz eindeutig für «Kenner und Könnner», worin sich das Bedürfnis nach anspruchsvoller Kammermusik widerspiegelt, die sich in den 1820er Jahren aufgrund der politischen Einschränkungen in Wien im Zuge der Restauration wieder stärker ins Private verlagert.

Fortsetzung Seite 6 →

«In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur grossen Sinfonie bahnen. Das Neueste in Wien ist, dass Beethoven ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, drei Stücke aus der neuen Messe und eine neue Ouverture produciren lässt. Wen Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.»

Der ambitionierte Zugriff von Schuberts späten Kammermusikwerken wird durch den vielzitierten Brief an Josef Kupelwieser vom 31. März 1824 verstehbar: Die zu diesem Zeitpunkt entstehenden Streichquartette in a- und d-Moll (genannt «Rosamunde» D 804 und «Der Tod und das Mädchen» D 810) sowie das Oktett F-Dur (D 803) stellen jedoch keinesfalls blosse Vorstudien zur Sinfonik dar, sondern zeigen das veränderte soziologische Format kammermusikalischer Werke jener Zeit:

sinfonische Dimensionen, die eine breite Öffentlichkeit adressieren; formale Klarheit, die der übersprudelnden melodischen und harmonischen Phantasie Schuberts kreative Grenzen setzt; und eine Konzentration auf motivisch-thematisch gebundene Prozesse, welche dem Variantenreichtum seiner melodischen Einfälle strukturellen Rückhalt geben und ihnen ihr dramatisches Potential abringen. Einen wichtigen Impuls neben Beethovens erneutem Auftauchen in der Öffentlichkeit – am 7. Mai 1824 mit der Uraufführung der 9. Sinfonie sowie seit März 1825 mit den späten Quartetten – bildet die Rückkehr von Ignaz Schuppanzigh nach Wien im Jahr zuvor.

Schuppanzigh kündigte an, seine 1804 erstmals organisierten öffentlichen Quartettkonzerte fortsetzen zu wollen. Damit ist eine wesentliche Voraussetzung für Schuberts neuen virtuoserer Quartettstil gegeben, der sich auch – wie die eigentümlich expressive Innerlichkeit – in Beethovens nur kurze Zeit später entstandenen letzten Quartetten widerspiegelt: Bei der Uraufführung von Beethoven B-Dur-Quartett op. 130 (mit dem ursprünglichen

Finale der *Großen Fuge* op. 133) unter Schuppanzigh am 21. März 1826 sass Schubert im Publikum. Schuberts «Rosamunde»-Quartett, das Schuppanzigh gewidmet ist, erfuhr durch dessen Quartettformation seine Uraufführung bereits im März 1824. Möglicherweise wurde das im zitierten Brief angekündigte, jedoch erst im Juni 1826 komponierte Quartett in G-Dur (D 887) bereits am 8. März 1827 in der Wohnung Franz Lachners privat aufgeführt. Und wahrscheinlich erklang der Kopfsatz auch in Schuberts einzigem öffentlichen Konzert im Wiener Musikverein vom 26. März 1828, das kaum zufällig am Jahrestag von Beethovens Tod stattfand und seinen Ruf als ernstzunehmender Komponist abseits der bereits allgemein beliebten Klavierlieder zementierte.

Zwiespalt: Konvention und Phantasie

Wie sich zeigt, scheint der März für Schubert und das Streichquartett ein bedeutungsvoller Monat gewesen zu sein. Viele der genannten Werke fanden hier ihre Uraufführung, jedoch scheinen sie ästhetisch, zumal in den zwiespältigen Zeiten der 1820er Jahre, weniger der Leichtigkeit des Frühlingsbeginns als dem rauen Ton des namensgebenden Kriegsgottes Mars zu huldigen.

Allen Werken dieser Periode gemeinsam ist Schuberts Versuch, die Gattungskonventionen einer strengen und konzisen motivisch-thematischen Prozessualität und Vielstimmigkeit mit seiner eigenen Neigung zu lyrisch-melodischer Kantabilität und expressiv angereicherter Harmonik zusammenzubringen. Doch während die beiden vorherigen Quartette sich auf Liedzitate stützten, die ihre Popularität teilweise erklären mögen, ist das letzte Quartett deutlich unzugänglicher: «wild, bunt, formlos», urteilte die spätere Kritik.

Fortsetzung Seite 8 →

Die unvermittelten Dur-Moll-Kontraste sowie die zahlreichen Streichermanieren, wie häufige Pizzicati sowie der «verschwenderisch(e) Gebrauch» des Tremolos, überlagern bisweilen die zweifellos vorhandenen melodischen Qualitäten. Bereits im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts, irreführend als *Allegro molto moderato* bezeichnet, zeigt sich das melodische Ausschweifen, die subtil variierte Wiederholung, das ausgreifend harmonische Mäandern. Die Themen erweisen sich als hochkomplexe, gleichsam gebrochene Gebilde, deren Eigenheiten variativ ausgebreitet, über weite Strecken entfaltet und so in ihren Einzelheiten umfassend «exponiert» werden. Trotz der formalen Strenge der Gattung bleibt Schuberts Personalstil in jeder Faser präsent: durch die melodisch gebundene Chromatik, dramatische Rhythmen und eine monumentale formale Ausdehnung.

Im Zentrum des Satzes steht eine kontrollierte Steigerung ins «tonal Bodenlose» (Carl Dahlhaus), bevor die wieder geheimnisvoll zurückhaltende Reprise Schuberts formalem «Expansionstrieb» (Hans-Joachim Hinrichsen) endlich Einhalt gebietet. Geradezu bescheiden liedhaft und melancholisch schliesst sich das *Andante un poco mosso* an, doch ein chromatischer Abstieg mündet in einen ersten Fortissimo-Ausbruch, punktierte Rhythmen bestimmen diese ungeheuerliche Kontrastpassage, bevor abermals geheimnisvolle Tremoli zur Liedweise zurückführen. Scharf akzentuierte Tremoli neben schattenhaften Tanzmotiven bestimmen auch das Scherzo, durchkreuzt mit einem surreal wirkenden Trio (*Allegretto*) im Zentrum. Variantenreichtum bestimmt auch den Schlusssatz, ein formal ins Sonatenhafte erweitertes Rondo: Nicht eine Themenwiederkehr gleicht der anderen, auch wenn es sich am Ende nur um subtile harmonische Transpositionen handelt. In galoppierenden Trio-

len wechseln Staccati mit raumgreifenden Legato- und Unisono-Passagen. Das mittlere Couplet, in der ungewöhnlichen Tonart cis-Moll, erweist sich schon in seinem reibungsvollen Tritonus-Verhältnis zur Grundtonart G-Dur als exzentrisch. Die Hektik dieses aufreibenden Finales wird einzig durch eine resignative Episode im fast schon konventionellen e-Moll durchbrochen, das erlösende Dur am Ende strahlt weniger hell leuchtend als bezwingend grell.

Es bleibt Schuberts Geheimnis, wie er es verstand, die Gattungskonventionen des Streichquartetts auf eigene, zugleich zukunftsbringende Art neu ausgereizt zu haben, ohne vor der unmittelbar präsenten Gattungsrevolution Beethovens zu resignieren. Schon als 18-Jähriger bekannte er seinem Freund Joseph von Spaun:

«Heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?» Und noch nach dem Erleben der Uraufführung von Beethovens B-Dur-Quartett op. 130 im März 1826 komponierte Schubert ganze drei Monate überhaupt nichts. Mit der Fertigstellung des G-Dur-Quartetts im Juni desselben Jahres scheint er sämtliche Unsicherheiten überwunden und eine nachhaltige kompositorische Lösung gefunden zu haben, die einen spürbaren, fruchtbringenden Impuls für seine letzten Werke abseits des Streichquartetts zu geben vermochte: *Finis coronat opus* fürwahr.

Sascha Wegner

Lorenza Borrani, Leitung und Violine

«... feurig und hypnotisch, aber auch zart und flüssig.»
(Sydney Arts Guide, November 2016)

Lorenza Borrani inspirierende Konzertprogramme, oft vom Konzertmeisterpult aus geleitet, und ihre inklusive Herangehensweise ans Musizieren werden von den weltbekannten Orchestern anerkannt und geschätzt. Neben ihrer Orchestertätigkeit ist sie eine engagierte Kammermusikpartnerin.

Im Alter von 25 Jahren wurde Lorenza Borrani zur Leiterin des Chamber Orchestra of Europe ernannt. Ihre Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt und Lorenzo Coppola inspirierte ihre Liebe und Kenntnis der historischen Aufführungspraxis. Ihre Begegnungen mit Lorin Maazel und der Symphonica Toscanini sowie Claudio Abbado und dem Orchestra Mozart, prägten ihre musikalischen Ideen und Interessen. Als Solistin arbeitete sie mit Trevor Pinnock, Yannick Nézet-Séguin und Bernard Haitink zusammen.

Zu Lorenza Borrani's Engagements als Leiterin und Violinistin gehören Tourneen mit dem Australian Chamber Orchestra 2016 und 2019, wo Borrani ihre eigene Bearbeitung von Prokofjews Violinsonate Nr. 1 uraufführte. 2020 war sie Artist in Residence beim Norwegischen Kammerorchester, und in der gleichen Saison kehrte sie zum Orchestre Philharmonique de Radio France zurück. In der Saison 20/21 debütierte sie bei der Camerata Bern und dem Mozarteumorchester Salzburg.

Die kommenden Saisons führen Lorenza Borrani wieder in den Norden, wo sie mit dem Schwedischen Kammerorchester, der Vasteras Sinfonietta und dem Scottish Chamber Orchestra debütieren wird. Im Jahr 2022 ist Borrani Artist in Residence des Orchestra della Toscana. Borrani ist eine der Mitbegründerinnen von Spira mirabilis, einem Labor für die Erarbeitung und Aufführung von Orchester- und Kammermusikrepertoire aller Epochen, das ohne Dirigent und Leiter arbeitet. Zu ihren jüngsten Projekten gehörten Beethovens Symphonie Nr. 9, Fragmente aus Mozarts «Così fan tutte» und die Uraufführung von Colin Matthews «Spiralling» in Aldeburgh.

Als Kammermusikerin hat Borrani mit Künstlern wie Kristian Bezuidenhout, András Schiff, Pierre-Laurent Aimard, Janine Jansen und Daniel Hope zusammengearbeitet, und sie spielt oft im Duo mit Alexander Lonquich. Lorenza Borrani ist eine der Gründerinnen von Spunicunifait, das sich der Aufführung und Aufnahme von Mozarts Streichquintetten verschrieben hat. Die Gruppe nimmt derzeit für das Label Alpha auf, und es sind Auftritte bei der Salzburger Mozartwoche und in der Londoner Wigmore Hall geplant.

Borrani studierte bei Alina Company, Piero Farulli, Zinaida Gilels und Pavel Vernikov an der Scuola di Musica di Fiesole und absolvierte den Aufbaustudiengang an der Kunstuniversität Graz bei Boris Kuschner. Sie ist Professorin für Violine an der Scuola di Musica di Fiesole und hat seit 2019 eine Gastprofessur an der Royal Academy of Music in London inne.

Lorenza Borrani spielt auf einer Santo Serafino Violine, die 1745 in Venedig gebaut wurde.



←
Lorenza Borrani
© Frank Stewart

Impressum

Redaktion

CAMERATA BERN

Gestaltung

diff. Kommunikation AG, Bern

Danke

