



Das amerikanische Emerson-Streichquartett

Zurück in die Zukunft

Sie sind imstande, alle sechs Bartók-Quartette in einem Konzert zu spielen; oder nacheinander Schuberts Quartettsatz c-Moll, Schostakowitschs aus sechs Adagios gebautes letztes Quartett und Beethovens spätes B-Dur-Stück op. 130 mit der großen Fuge als Finale. Solche Gewalt-Touren mutet das New Yorker Emerson String Quartet sich und seinem Publikum zu – und feiert damit rauschende Erfolge: Mittlerweile gilt das Ensemble als eines der besten klassischen Quartette der Welt und ist sicherlich das beste der USA – seit dem Juilliard und dem Guarneri Quartet.

ligkeit zu sinken – ihrem dramatischen Konzept auch hier völlig treu. Das ist Quartettspiel aus dem Geist des Theaters heraus, eine stets sinnvolle, immer mitreißende Klangrede.

Lokaltermin: Treffen mit den Emersons in einem Münchner Hotel. Schon der Name des Quartetts macht stutzig: „Emerson, Ralph Waldo“, läßt das Lexikon wissen, „1803–1882, Philosoph und Schriftsteller, begründete den amerikanischen Transzendentalismus.“ Aha. Aber, wie Gene Drucker, ei-

ner der beiden Geiger, mir später erklärt: „Wir haben das Quartett 1976 gegründet, als die USA ihren 200. Geburtstag feierten. Deshalb wollten wir einen Namen, der etwas mit Kultur zu tun hat. Aber keiner von uns hat je eine Zeile von Emerson gelesen. (Ich habe es jedoch irgendwann einmal vor).“

Als ich ins Hotel komme, ist Bratschist Larry Dutton als einziger da – und übt. Immer die gleiche Mozart-Phrase: ein Perfektionist, sympathisch und etwas scheu. Dann kommen die anderen drei: der große schlaksige Geiger Philip Setzer, der recht zurückhaltende Cellist David Finckel und Eugen Drucker, der erst einmal die Führung übernimmt. Gleich steigt die Stimmung, man fühlt sich wie bei den Marx Brothers daheim.

Seit 1976 hat sich die Besetzung des Ensembles ein paarmal geändert. Gründungsmitglieder sind nur die beiden Geiger, Gene Drucker und Phil Setzer. Setzer kommt aus einer Musikerfamilie, seine Eltern waren Geiger unter George Szell im Cleveland Orchestra. Mit vier Jahren begann Setzer

Violine zu spielen und trat fünfzehnjährig zusammen mit Szell im Bruch-Konzert auf. An der Juilliard School, Amerikas renommiertester Musiktalent-Schmiede, wurde er von dem in Europa nie richtig bekannt gewordenen Oscar Shumsky unterrichtet und lernte dort Gene Drucker kennen. Auch Drucker kommt aus einer Musikerfamilie; sein Vater war Geiger im Met-Orchester und zeitweise Mitglied des Busch-Quartetts. Am letzten Unterrichtstag bei Shumsky beschließen Drucker und Setzer, ein Quartett zu gründen. Doch zuvor versuchen sie sich noch ein Jahr lang als Solisten in den verschiedensten Wettbewerben. „Glücklicherweise hat keiner von uns einen ersten Preis gewonnen“, sagt Setzer. Das war dann das Signal dafür, ernsthaft mit dem Quartett-Projekt zu beginnen.

Mit Guillermo Figueroa und dem Cellisten Eric Wilson ist das Ensemble komplett und geht beim Juilliard Quartet, speziell deren Gründer und Primarius Robert Mann, in die Lehre. Doch von Anfang an pflegen die Emersons eine Besonderheit: Drucker und Setzer spielen abwechselnd die erste und zweite Violinstimme – ein recht riskantes Unternehmen. Robert Mann meint dazu: „Mir erschien es äußerst fragwürdig, daß sie sich in der ersten Violine abwechselten, weil das noch kein großes Quartett zuvor gemacht hatte – es schwächt die Identität. Aber bei den Emersons funktioniert es, weil Genes und Philips Persönlichkeit und musikalischer Stil so unterschiedlich sind, daß man sie nicht miteinander vergleichen kann. Sie haben mich widerlegt.“

Als erstes steuerte das junge Quartett den Naumburger Kammermusik-Wettbewerb an – und schon gingen die Schwierigkeiten los, weil Figueroa ausstieg: Quartett war seine Sache nicht. Die Stelle wurde ausgeschrieben, es gab 23 Bewerbungen, und der Gewinner hieß Larry Dutton, ebenfalls ein Absolvent der Juilliard School. Sein Weg zur Musik war ganz anders als bei Drucker und Setzer. Der Vater Bankangestellter, die Mutter Sekretärin – Dutton begann erst mit acht Jahren Geige im Gruppenunterricht zu lernen, nachdem er ein Schulkonzert erlebt hatte. Aber die Synthese gelang, und 1978 gewann das Ensemble den Naumburg-Wettbewerb.

Der erste Erfolg, die ersten kleinen Tourneen – doch schon im Jahr darauf verließ auch Eric Wilson das Quartett, um Lehrer zu werden. Das war David Finckels Chance. In seiner Familie spielte bis auf den Vater jedes männliche Mitglied Cello; er selbst wurde

durch Rostropowitschs Aufnahme des Cellokonzertes von Saint-Saëns an dieses Instrument gefesselt. Und an Rostropowitsch: Er wurde für zehn Jahre so etwas wie dessen „Groupie“, und erhielt kostenlosen Unterricht vom Meister. Nach einem Studienjahr an der Manhattan School of Music schlug sich Finckel in den verschiedensten Orchestern durch und lernte in einem von Oscar Shumsky geleiteten Orchester Drucker und Setzer kennen. David Finckel: „Als sie ihren Cellisten verloren hatten, ist Phil mit einer Flasche Scotch zu mir gekommen, hat mich betrunken gemacht, bis ich mit einem Probespiel einverstanden war – obwohl ich keine Ahnung hatte, wie das mit diesen drei aufeinander eingeschwore-

Discographische Hinweise

Bartók, Streichquartette Nr. 1-6; DG 2 CD 423 657-2

American Contemporaries: Harbison, Streichquartett Nr. 2, **Wernick**, Streichquartett Nr. 4, **Schuller**, Streichquartett Nr. 3; DG CD 437 537-2

Prokofieff, Streichquartette Nr. 1 und 2, Sonate für zwei Violinen op. 56; DG CD 431 772-2

Debussy, Streichquartett op. 10 g-Moll, **Ravel**, Streichquartett F-Dur; DG CD 427 320-2

Beethoven, Quartett F-Dur op. 135, **Schubert**, Quartett G-Dur D 887; DG CD 429 224-2

Schubert, Quartett d-Moll D 810 (Der Tod und das Mädchen), **Beethoven**, Quartett f-Moll op. 95 (Quartetto serioso); DG CD 423 398-2

nen Typen funktionieren sollte. Als ich mich dann insetzte, um mit Phil, Eugene und Larry zu spielen, war es wie Zauberei. Ich konnte nicht fassen, daß es so gut klang.“

Das war der eigentliche Anfang der Emerson-Karriere, und Bartók brachte sie (wie übrigens auch schon das Juilliard Quartet) dann endgültig zusammen. Im Jahr 1981 spielten sie in New York erstmals alle sechs Quartette des Ungarn in einem Konzert: Drei Stunden und vierzig Minuten mit Pausen dauerte dieses mittlerweile schon öfter wiederholte Experiment, das in einmaliger Weise die kompositorische Entwicklung Bartóks über dreißig Jahre hin deutlich werden läßt. Moderne Musik ist seither fester Bestandteil der Emerson-Konzerte geworden. In jeder Saison spielen die Vier mindestens eine

Uraufführung – zuletzt Wolfgang Rihms neuntes Streichquartett bei den Musiktagen in Badenweiler. Schönstes Dokument ihrer Auseinandersetzung mit der Moderne ist die kürzlich vorgelegte CD mit Quartetten, die sie in Auftrag gegeben haben: Stücke von John Harbison, Richard Wernick, Gunther Schuller – alles Komponisten, die hierzulande nur wenig bekannt sind, in Amerika jedoch zur ersten Garde gezählt werden. Jeder von ihnen bedient sich eines moderaten Tonfalls postmoderner Prägung: Harbison setzt bei Purcell an, schreibt eine großartige Steigerung auf eine Katastrophe hin, die von einem langen Nachspiel aufgefangen wird; Wernick dagegen verwendet für sein zweisätziges Stück eine härtere, meißelnde Tonsprache, und Schuller bedient sich eines psychologisierten, stark expressiven Tonfalls voll zerrissener Gesten. Eine prächtige CD, ausnehmend schön, exakt und leidenschaftlich gespielt.

Dennoch ziehen die vier Emerson-Spieler eine deutliche Trennlinie zwischen sich und auf Neue Musik spezialisierten Ensembles wie dem Arditti- oder dem Kronos-Quartett. Gene Drucker: „Wir haben eigentlich nie etwas gespielt, was man wirklich Avantgarde nennen könnte. Das Avantgardistischste, was wir jemals gemacht haben, war ein Duo für Violine und Klavier – weil ich dabei Klavier gespielt habe und nicht wirklich Klavier spielen kann.“ Ferneyhough, Xenakis oder sogar experimentelle Musik würden sie also nicht spielen? „Nein, das haben wir auch nie gemacht“, sagt Gene Drucker, aber Bratschist Larry Dutton, der in der Gruppe für die Programm-Wahl verantwortlich ist, wirft ein: „Ich habe vor einiger Zeit ein Quartett von Xenakis gehört, ‚Tetras‘. Es ist sehr, sehr gut, und ich glaube, daß wir das mal ausprobieren sollten.“ Worauf Gene die Sachlage präzisiert: „Es ist häufig großer Zufall, was wir spielen. Wir haben so viele Möglichkeiten, so viele Aufträge, und es gibt so viele Komponisten. Jeder von uns hat Stapel von Kästen mit Partituren daheim – es ist erschreckend, daß so viele Leute Stücke schreiben, die vielleicht nie aufgeführt werden. Da mögen phantastische Sachen dabeisein – weil wir aber nur ein, zwei zeitgenössische Stücke pro Saison spielen, fehlt uns ganz einfach ein Wertesystem und die nötige Zeit, um neue Stücke auszuwählen.“

Bei Neuer Musik gibt es zwar generell größere Probleme mit Technik, Rhythmik und dem Zusammenspiel als beim klassischen Repertoire. Doch das eigentliche Problem liegt in der Kon-

„Es geht nicht darum, daß wir oder unsere Interpretation im Vordergrund stehen. Wenn jemand nach einem Konzert sagt: Das ist wunderbare Musik – dann haben wir das Größte erreicht.“



Foto: DGG/Specht

mag diese Art von Komponisten, die etwas verändern, die das Streichquartett wieder interessant zu machen versuchen.“ Und Phil Setzer: „Wir haben eine Woche lang mit Wolfgang Rihm zusammengearbeitet. Dabei entsteht aber auch eine Verbindung mit älterer Musik, mit Beethoven, weil man das Gefühl hat, daß Rihm genau aus dieser Tradition kommt, Beethoven fortsetzt. Von daher läßt sich für uns auch die Frage beantworten, warum es so wichtig für Interpreten ist, Neue Musik zu

langsamen Variationen-Satzes in Opus 131: Beethoven schreibt äußerst rasant, es wirkt, als kämen seine Ideen schneller, als er sie aufschreiben konnte. Wenn ich das sehe, denke ich: Wir sollten das nicht so getragen wie üblich spielen. Ähnlich ist es in ‚Der Tod und das Mädchen‘. Auf die Titelseite schreibt Schubert in kleiner Schrift seinen Namen. Aber unter die ersten Noten setzt er die beiden Fs für fortissimo: drei-, viermal so groß wie das F von Franz. Da sieht man geradezu

kurrenz zu älteren Kompositionen: „Ganz generell gesprochen, ist die emotionale Botschaft in zeitgenössischer Musik für uns meistens etwas einfacher zu vermitteln, als wenn wir ein perfekt Statement zu einem späten Beethoven-Quartett oder zu Schönberg abgeben sollen. Der Gehalt in vielen Stücken neuerer Musik ist sehr viel offensichtlicher als in früherer Musik.“

Eugen Drucker ist davon überzeugt, daß die Geschichte des Streichquartetts zu Ende ist. Aber er läßt Ausnahmen gelten: „Was Rihm für uns interessant macht, ist, daß er neue Klangmöglichkeiten für Streichquartett erfindet. Bei ihm fühlt man eine Art von Verbindung zu Beethoven, zu Bartók, und aus dieser Tradition heraus macht er das Streichquartett zu etwas Extremem: vom Klang her, den Farben her. Ich

spielen: Es ist keine abstrakte Pflicht, sondern es verbindet mit älterer Musik, hält sie lebendig.“

Für ihre Neueinspielung der späten Beethoven-Quartette haben sich die Vier die Faksimiles der Original-Handschriften im Bonner Beethoven-Archiv angesehen. Der Eindruck dabei war gewaltig: „Man erkennt so ganz deutlich Beethovens kreativen Impuls. Manchmal packen ihn die Ideen, und er schreibt in größter Eile, überaus leidenschaftlich. Dann ist die Handschrift wieder viel kontrollierter, als wir das allein von der Musik her erwartet hätten. Das ist ein interessanter Kontrast.“ Nach dieser Erfahrung hat das Quartett seine Interpretationen stärker auf das Notenbild der Manuskripte abgestimmt. Cellist Dave Finckel gibt zwei Beispiele: „Etwa der Anfang des

Schuberts Emotion, als er das komponierte. Ich würde gern das Manuskript von jedem Stück sehen, das wir spielen, weil da etwas ganz Entscheidendes rüberkommt. Es gibt einem mehr Vertrauen in das, was man macht.“

Auch im Bereich der Programmgestaltung versucht das Quartett einen ganz eigenen Weg zu gehen, nämlich verstärkt zwei Stücke aus dem zwanzigsten Jahrhundert in einem Konzert zu spielen: „Wenn man erst Haydn, dann Bartók oder Webern und zuletzt Brahms spielt, ist es schwierig fürs Publikum, das moderne Stück zu verstehen: Das ist für sie ein Schock, nach einer Musik, von der sie glauben, sie gefühlsmäßig verstehen zu können. Deshalb setzen wir jetzt zum Beispiel an den Anfang Weberns Opus 28 und spielen danach Bartók. Das stellt Bartók

für das Publikum in ein ganz anderes Licht, man hört, daß diese Musik sehr stark nach Volksmusik klingt, selbst das dritte und das vierte Quartett. Es klingt leichter, weniger abstrakt – während Bartók nach Mozarts Jagdquartett kompliziert klingt, geradezu häßlich.“

Neben der Neuen Musik wird für die Emersons auch die Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis immer wichtiger – auch wenn sie sich in diesen Fragen noch sehr reserviert geben. Gene Drucker: „Es gibt Dogmatiker, die darauf bestehen, daß man nie Vibrato verwenden darf oder nur für fünf Prozent der Zeit, die ein Stück dauert, weil sie es nur für ein Ornament halten. Da frage ich mich, was im 18. Jahrhundert die natürliche Art zu singen war. Denn wir versuchen immer, in Kantilenen die menschliche Stimme zu imitieren. Es fällt mir schwer zu glauben, daß man damals immer mit einer Art weißem Ton gesungen hat. Andererseits ist die Alte-Musik-Bewegung eine gute Haltung gegen gewisse Tendenzen moderner Streichquartette, alles und ständig mit

Vibrato zu spielen – ohne Unterscheidung der verschiedenen Spielarten von Vibrato. Da wird dann derselbe Klang für Bach und Brahms, für Schostakowitsch und Tschaikowsky verwendet. Daß dieser Einheitsklang in letzter Zeit wieder verschwunden ist, kommt sicher vom schärferen Bewußtsein, das sich durch die historische Aufführungspraxis gebildet hat.“

„Weil wir sowohl Alte als auch Neue Musik spielen, ist es für uns sehr wichtig wiederzuentdecken, wie Alte Musik empfunden wurde, als sie modern, als sie Avantgarde war. Das ist die Tradition, die man heute fortsetzen sollte: die Tradition, in Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sich selbst in einer neuen und zwingenden Art auszudrücken. Das ist das Wichtigste beim Komponieren, beim Interpretieren von Musik.“ Für Drucker und seine Partner ist dieses Umsetzen Alter Musik in moderne Emotionen zentral: nicht der Versuch, historische Bedingungen zu rekonstruieren, sondern das Fortschreiben historischer Vorgaben mit zeitgenössischen Mitteln. Das ist das Credo dieses Quartetts, das von David

Finckel noch einmal präzisiert wird: „Der Schloßsaal in Esterháza, wo Haydn konzertierte, ist ein großer, nackter Raum, der unglaublich laut ist. Aber die lautesten Dinge zu Haydns Zeit waren Glocken, Donner. Heute haben wir Busse, Flugzeuge um uns. Das heißt: Die Wirkung eines forte zur Zeit Haydns war eine schockierende Erfahrung, einfach überwältigend, und ich bin sicher, daß er es so wollte. Wenn wir heute ein Haydn-Quartett in einem modernen Konzertsaal spielen und keine besonders kräftigen Instrumente haben, dann frage ich mich: Wie soll die Wirkung zustande kommen, von der ich fühle, daß sie der Komponist wollte? Mir ist egal, was andere Leute machen, das Wichtigste für uns ist, Alte Musik lebendig zu machen und jene Wirkung zu erreichen, die der Komponist wollte. Es geht nicht darum, daß wir oder unsere Interpretation im Vordergrund stehen. Wenn jemand nach einem Konzert sagt: Das ist wunderbare Musik – dann haben wir das Größte erreicht.“

Reinhard J. Brembeck

DM 39,80

KONZERT ALMANACH

Termine, Programme, Sitzpläne und Preise klassischer Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland und im benachbarten Ausland

14. JAHRGANG

94/95

HEEL

Erschienen im August 1994

KONZERT ALMANACH 94/95

Jetzt mit ca. 9.000 Terminen !

Das mittlerweile im 14. Jahrgang erscheinende Standardwerk ist in Fachkreisen bereits bestens bekannt. Auch in diesem Jahr wurde die bewährte Gliederung in vier Teile – inklusive des großen Registerteils und des Anhangs mit Sitzplänen der verschiedenen Konzertsäle – beibehalten. Was sich geändert hat, ist die Summe der angeführten Termine: Mit mehr als 9000 (!) aufgelisteten Veranstaltungen ist der Konzertführer ein zuverlässiger Informant, der dem Klassikfreund bei der oft mühseligen Suche nach dem individuellen Wunschkonzert so manches graue Haar ersparen kann.

Konzert-Almanach 94/95, 14. Jahrgang
Ca. 420 S., über 9000 Termine in Deutschland und im benachbarten Ausland, 80 Sitzpläne, Format 210 x 297 mm. ISBN 3-89365-373-2

DM 39,80

Der Konzert-Almanach im Urteil der Presse:

„Für den geschäftsreisenden Musikfreund ... vielleicht das unentbehrlichste Handbuch“
Die Welt

„Viel Information fürs Geld“
Neue Westfälische

„Sehr informatives Nachschlagewerk“
Aachener Volkszeitung

BESTELLCOUPON

Ausschneiden und abschicken oder faxen oder anrufen:

HEEL-Verlag GmbH
Postfach 1220
53622 Königswinter
Tel.: 0 22 23/ 2 30 26
Fax: 0 22 23/ 2 30 28

Bitte senden Sie mir gegen Rechnung:

Expl. Konzert-Almanach 94/95
für DM 39,80 zzgl. Porto + Verp.

Vorname, Name

Straße, Hausnummer

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

fonoforum