



JÖRG WIDMANN
HAGEN QUARTETT

MOZART & WIDMANN
CLARINET QUINTETS



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Clarinet Quintet in A major, K.581 “Stadler Quintet”

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 9:19 |
| 2 | II. Larghetto | 6:31 |
| 3 | III. Menuetto | 7:22 |
| 4 | IV. Allegretto con variazioni | 9:51 |

- Jörg Widmann (*1973)**
5 **Clarinet Quintet (2017)** 38:40

Publisher: Schott Verlag, Mainz
World premiere recording

Total Time 71:56

Hagen Quartett
Jörg Widmann, clarinet

This recording was made possible through the kind support of Walter Fischli

Extreme contrast within a reduced space: Clarinet quintets by Mozart and Widmann

by Florian Hauser

As every musician and every music-lover knows, each instrument has its own unique character. Some characters go well together, others do not. An accordion blends almost magically with woodwinds; an equally wonderful combination is a clarinet with strings. This is not only because of the relation among these instruments' harmonics, but also due to the clarinet's androgynous character: a soprano and a baritone combined in one instrument. We can intensify such an enchanting mixture by positioning the instruments a certain way. If the solo clarinet is placed facing the strings, we are highlighting the *concertato* element. But the overall effect will be completely different if we place it among the strings, a distribution that essentially encourages us to grasp internal structure and fine differentiations among individual parts – as when a duet passage or a trio texture is highlighted for a few bars, only to disappear once more. Jörg Widmann and the Hagen Quartet have been working this way together for many years.

“The slow movement of the Mozart quintet is not just an aria where the strings accompany a ‘female vocalist,’ which is the clarinet: its timbre needs to blend in with the strings, which are sometimes muted, sometimes not.”

(Jörg Widmann)

Around the year 1700, instrument builders started to improve upon what had hitherto been called the chalumeau. Their efforts seem to have dovetailed well with the musical taste of their day, since the new instrument gained rapid popularity and was soon called the “clarinet,” which meant “little trumpet” (clarino + etto). Its high register indeed sounded somewhat like the Baroque trumpet, and it started to turn up in orchestral lineups. Further technical improvements were introduced, and new subtypes such as the basset horn were invented. Mozart discovered the clarinet in his early 20's and fell in love with it immediately. He then met Anton Stadler, who played clarinet in the court orchestra, and became good friends with him (Mozart liked to make fun of the “red-currant face” Stadler made when he was playing). Their friendship laid the groundwork for one of the richest, most beautiful chamber music works ever written.

Mozart's Clarinet Quintet leads us down a wrong track from the very beginning, and such deviousness becomes a staple of the entire work. In Thomas Mann's novel *Doktor Faustus*, composer Adrian Leverkühn exclaimed: “Do you know what I think? Music is ambiguity elevated to the rank of an all-encompassing system.” Indeed. In music we have many layers, many possible interpretations, not just one. Mozart's Clarinet Quintet revels in such ambivalence and befuddlement, and we never cease to discover new facets. We are never “finished” with a work such as this one.

“This piece by Mozart has always been a part of my musical baggage. Dealing with it is never a simple matter. I’ve really played it quite often, but every time I discover new aspects or colors, saying to myself: ‘I’ve never heard it that way before.’”

The fourth chord at the onset of the first movement already sounds somewhat strange: F Sharp Minor in a piece that is in A Major. Could it be a mistake? The eighth chord reiterates the minor chord; then the music veers back into major and the clarinet launches into an ascending figure that gently falls back to earth like a garland of flowers, utterly modest in its incomparable simplicity. An ascending arpeggio: the tonic, then a six-four chord, then the descent. What is this? Hardly anything at all to begin with. The composer can now start to paint on such an empty canvas. The strings return; the clarinet climbs higher than before by depicting another “little sunrise”, imitated, in turn, by the two violins. The clarinet then starts to twist and turn mysteriously, like the meanders in a river, accompanied by the two middle strings in dark-hued double stops. Mozart is quite ahead of his time here, already anticipating the mood of the otherworldly second movement in Schubert’s String Quintet, the “slowest of all slow movements.” The cello provides a plucked heartbeat pulse, and the violin plays a spring-like tune: thus we have utter contrasts overlapping with one another in an utterly reduced space. The clarinet takes up the lead, while the middle parts start to syncopate. “A heartbeat is what we are hearing,” Widmann says about this passage. “These are lovers who are starting to have a problem... I don’t intend to over-interpret, but this passage already has a latent theatrical touch.”

The theatrical aspect is further elaborated. Mozart is constantly fooling the listener, laying stumbling blocks in our way: striking dissonances on strong beats, a deceptive cadence in major mode, followed by passages and figures that would be utterly banal taken by themselves.

But by leading us down a deceptive “minor mode path” in the movement’s fourth chord, Mozart has already chosen the direction he is going to take. We can tell that things are not going to be clear-cut: this music is going to be multilayered, ambivalent, and experimental. Mozart’s Clarinet Quintet is utterly complex and utterly simple at the same time (take, for example, the tune like a children’s song in the last movement). Everything here becomes extreme in both directions: simplicity and complexity.

The sheer multitude of variegated musical events is breathtaking. Brimming with suspensions and dissonances, the Trio I section in the Minuet is one of the boldest passages Mozart ever wrote for string quartet. In Trio II, the clarinet takes on an amiable, ‘folksy’ voice, as if it was speaking in Alpine dialect. Here, once more, extremes are juxtaposed within an utterly restricted space: a fake fugato vanishes into thin air, and there is also an earnest, quasi-Beethovenian development section – the latter quite untypical for Mozart, who goes on leading us down false paths and surprising us with unexpected breaks in the texture. In the fourth movement, for instance, many a composer would simply have finished the piece after the rapid variation: Mozart, however, adds a brief recitative, spanning an immense range from the violin’s highest notes to the lowest ones in the clarinet. Then: an Adagio – the second one in this

work (after the well-known songlike, captivating second movement). This one sounds like a profound lament in which Mozart portrays himself as a sad clown who laughs and cries – with sadness so exaggerated that it is almost funny. So much lamentation over one’s own suffering cannot be in earnest.

Incidentally, the harmonic turns toward minor mode are always introduced by the viola, an instrument Mozart played and loved dearly. This applies to the Clarinet Quintet, and also to the Clarinet Concerto. Not so much because of the viola’s “discretionary power to decide between major or minor” (as musician and former East German Minister President Lothar de Maizière once quipped: as a violist, he doesn’t usually get his say, but at least he is allowed to decide whether the piece ends in major or minor). Rather, because the middle part, the viola, is equidistant from the descant and the bass.

After a moving swan song at the end of the last variation, the Allegretto theme returns, but now as an Allegro featuring a redistribution of all the main roles. The five instruments have now finally fledged into five solo vocalists, each claiming their own and now allowed to bid farewell in an operatic, theatrical manner at the work’s close.

This passage is one of the most fascinating moments in Mozart’s entire output, and particularly in this quintet. We never cease to discover something new; ambivalences are always forthcoming, and with each new approach we delve further into the work’s secrets. Going back to the onset of the first movement, we notice that

the A Major chord in the first notes is divided among the strings into: e” and c#” in the violins on top, and c# and A in the viola and cello on the bottom (breaking the rules by doubling the third! This was not the way an A Major chord was supposed to be written in 1789). The two violins then sink downward while the viola and cello ascend: the two groups thus draw closer. Would it be too much to suggest that they are accomplishing a gesture of friendship? Let us not forget that the quintet was written for Anton Stadler, Mozart’s good friend and Masonic lodge brother (and it is no coincidence that the Clarinet Quintet is in A Major, the Masonic key par excellence with its three sharps/crosses). But after four notes the brotherly reunion converges at the most outlying point imaginable: in minor mode. Thus, from the onset, we have ambivalence and dialectic. Listeners, music critics, and composers have described the Clarinet Quintet’s ambivalence dozens of times. Richard Strauss, for one, commented: “Under the surface of melancholy cheerfulness, it covers the entire range of expression of human feelings.” Arnold Schoenberg evoked the “subsuming of utterly heterogeneous characters under one sole thematic unit, with unequal phrase lengths and an elaborate skill in conceiving secondary motifs.”

Mozart congenially blended all these elements into a clarinet quintet, just like his successors Weber, Brahms, and Reger. All four composers left true masterpieces in the genre to posterity. For a composer of our day who wants to write a new clarinet quintet, such a tradition can be a heavy burden. But perhaps the burden is light because it provides so much inspiration. That is indeed the case for Jörg Widmann, although things didn’t look that way at first.

“Mozart is a constant companion who never ceases to surprise, shock, and baffle me. No matter how many times I read the score or analyze it, I still find it impossible to explain why the notes are there in that way. All you see is that staggering combination of light touch and utter perfection.”

Thirteen years ago, Jörg Widmann felt that he was surrendering in the face of that staggering light touch and perfection. The Hagen Quartet, his longstanding collaborators with whom he had performed the Mozart Quintet countless times, commissioned him to write a clarinet quintet. Widmann got to work on the idea. After 17 bars, however, he gave up.

“Music history is usually a treasure-trove where I find new, different ideas. But suddenly it became a burden.”

Nothing happened to the quintet commission for a long while. It was laid aside and put on hold. For what reason? “As a composer, I knew I was entirely capable of writing a piece for clarinet and four strings – but I did not find that I was prepared to write a true *clarinet quintet*.” Perhaps also because his renowned predecessors’ clarinet quintets were among the last pieces they ever wrote. Several years later, Widmann found himself ready and able to write a colossal 40-minute Adagio. Like Mozart’s music, it is full of ambivalence: bitter and sweet at the same time. “I simply cannot and will not write a clarinet quintet if there is no sweetness in it.” What else remains? Faith, love, and hope, as Paul writes in Corinthians 13, or, in Widmann’s case, flight,

love, and song, which is similar. Instead of dealing light-handedly with tradition and musical material, Widmann feels the responsibility to “work on” that which comes his way or enters his mind: to give it a concrete form and to fine hone it in a Beethovenian sense. As a consequence, he limits himself to a bare minimum of musical material as a point of departure in this quintet. Its nucleus is a brief three-note motif that is quasi-tonally resolved, but relentlessly obliged to continue ever onward because it is brimming with a myriad of harmonic suspensions: each resolution already contains the next “thorn.” The clarinet’s first utterance is a descending fifth directly quoted from the ending of Brahms’s clarinet quintet. Eight years after his first failed attempt at writing a clarinet quintet, Jörg Widmann has now done away with inhibition: he has no qualms to stack a multitude of double stops, arpeggios, and quadruple broken chords upon one another. From the simple material of a three-note motif and a descending fifth, he elaborates an entire world capable of cancelling and/or suspending the tradition of great clarinet quintets in the threefold Hegelian sense of *Aufheben*: tradition is elevated to a higher, or at least more topical level; at the same time it is abolished, and at the same time it is “saved for later”. Perhaps this is why we are confronted with several wild outbursts along the way. “Rilke said it so wonderfully,” Widmann recalls: “Put the last drop of sweetness into the heavy wine. Something has become overripe and is ready to burst. When something beautiful becomes too overpowering, it might need to be followed by a scream. These outbreaks are thus the exception which confirms the rule I otherwise follow in this work: the rule of continual flow. Perhaps they are a sign of the skepticism the author feels toward himself and toward that permanent flowing.” As Hermann Hesse wrote in a poem, every

beginning possesses a magic charm. That could be true. How does Widmann's quintet begin? With trembling: an iridescent, unforeseeable shivering as the outcome of slow musical gestures. Is it a magic charm like that evoked by Hesse? Let us suggest, instead, that every beginning contains a latent conflict. The composer fleshes out that conflict, works it off, and infuses it with magic – just to see how it turns out. Does Widmann remember where he left the 17 first bars from 2009?

*“They’re somewhere in the basement;
I don’t know where, and I prefer not to know.”*

This text first appeared in the program of a recital at the Pierre-Boulez-Saal, Berlin, 29 January 2018. Printed with kind permission. Translation: Stanley Hanks

The Hagen Quartet

The unprecedented four-decade career of the Hagen Quartet began in 1981. Its early years, marked by a series of prizes in chamber music competitions and an exclusive recording contract with Deutsche Grammophon that was to produce around forty-five CDs over the following twenty years, enabled the group to work its way through the virtually unlimited quartet repertoire from which the distinctive profile of the Hagens has emerged. Collaborations with artistic personalities such as Nikolaus Harnoncourt and György Kurtág are as important to the Hagen Quartet as its concert appearances with performers including Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Jörg Widmann, Kirill Gerstein, Sol Gabetta and Gautier Capuçon.

The group's concert repertoire and discography feature attractive and intelligently arranged programmes embracing the entire history of the string quartet, from its pre-Haydn beginnings right through to Kurtág. The Hagen Quartet also works closely with composers of its own generation, whether by reviving existing works or by commissioning and premiering new pieces.

The 30th anniversary in 2011 was also the start of a new collaboration with the record label myrios classics, which has released a number of highly acclaimed albums to date. Numerous annual awards such as two ECHO Klassik, two Diapason d'Or de l'Année, an Edison Klassiek as well as a multitude of monthly prizes and editorial tips from various music magazines and radio stations bear witness to this successful collaboration.

For many young string quartets, the Hagen Quartet is a model in terms of sound quality, stylistic variety, ensemble playing and serious commitment to the works and composers of its chosen genre. As teachers and mentors at the Salzburg Mozarteum and the Hochschule in Basel, as well as in international masterclasses, the quartet's members pass on their wealth of experience to their younger colleagues.

The Hagen Quartet is performing on instruments made by old Italian masters.

Jörg Widmann

The clarinetist, composer, and conductor Jörg Widmann is one of the most exciting and versatile artists of his generation. Widmann studied clarinet with Gerd Starke in Munich and Charles Neidich at the Juillard School in New York. He also studied composition with Kay Westermann, Wilfried Hiller, Hans Werner Henze, and Wolfgang Rihm. As a soloist he performs with the most renowned orchestras and conductors worldwide and shares the stage with chamber music partners such as András Schiff, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida, Dénes Várjon, Tabea Zimmermann, and the Hagen Quartet. Several works by composers such as Wolfgang Rihm, Aribert Reimann, and Marc Andre have been dedicated to him and premiered by him.

Jörg Widmann himself is regarded as one of the most important contemporary composers: his works are commissioned and premiered by major orchestras such as the Boston Symphony Orchestra, the Berlin Philharmonic Orchestra, and the Staatskapelle Berlin. He is also the first "Gewandhaus Composer" in the over 275-year history of the renowned Leipzig orchestra and has been resident artist of numerous other orchestras and festivals. At Carnegie Hall his music was the focus for one season entitled "Making Music: Jörg Widmann". Widmann made his conducting debut in 2009. Since then he regularly conducts chamber ensembles and symphony orchestras. From 2011 to 2021 he was principal conductor and artistic partner of the Irish Chamber Orchestra.

Two albums with Jörg Widmann have already been released on myrios classics: *introspective / retrospective*, including the clarinet quintet by Johannes Brahms (with the Hagen Quartet), and *Märchenerzählungen (Fairy Tales)*, on which, in addition to works by Robert Schumann, the premiere recording of Widmann's clarinet trio "Es war einmal..." can also be heard (with Tabea Zimmermann and Dénes Várjon).

Widmann is a fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin and a full member of the Bavarian Academy of Fine Arts, the Freie Akademie der Künste Hamburg, the German Academy of Performing Arts, and the Mainz Academy of Sciences and Literature. He is also a professor of composition at the Barenboim-Said Academy in Berlin.



Extreme auf engstem Raum Klarinettenquintette von Mozart und Widmann

Von Florian Hauser

Instrumente haben ein eigenes Wesen, jeder Musiker, jede Musikliebhaberin weiss das. Manche Charaktere passen weniger gut zueinander, andere besser. Ein Akkordeon mischt sich mit Holzbläsern auf magische Weise, eine Klarinette mischt sich mit Streichern auf ebenso reizvolle Art. Und das nicht nur wegen der Obertonstrukturen, sondern auch durch den androgynen Charakter der Klarinette als Sopranistin und Bariton gleichermaßen. Intensivieren lässt sich die zauberhafte Melange durch die Aufstellung: Sitzt die Soloklarinette den Streichern gegenüber, wird das konzertante Element betont. Ist sie aber inmitten der Streicher platziert, hat das in der Gesamtwirkung einen ganz anderen Mischungseffekt, kommt aber auch den Binnenstrukturen, den feinen Differenzierungen der einzelnen Stimmen wesentlich entgegen, wenn sich hier eine Duopassage, dort eine Trioformation über einige Takte hinweg aufbaut und wieder verschwindet (Jörg Widmann und das Hagen Quartett handhaben das seit Jahren so).

„Der langsame Satz des Mozart-Quintetts ist nicht nur eine Arie mit Begleitung, in der die Klarinette die Sängerin ist. Ihr Klang muss mit den teils gedämpften, teils nicht gedämpften Streichern verschmelzen.“

(Jörg Widmann)

Um 1700 herum machen sich Instrumentenbauer daran, das Chalumeau weiter zu entwickeln. Sie treffen den Geist der Zeit: die neue „Klarinette“, wie man sie nennt, wird schnell beliebt. Bald hört man das „kleine Clarino“, das im hohen Register der Barocktrompete recht ähnlich ist, im Orchester. Technische Verbesserungen werden gemacht, neue Formen wie die Bassettklarinetten erfunden. Als Mozart das Instrument für sich entdeckt, ist er Anfang 20 und verliebt sich sofort. Als er dann noch den Klarinettenisten der Wiener Kaiserlichen Hof-Musikkapelle Anton Stadler kennenlernt und sich mit ihm anfreundet (gern macht er sich auch mal über dessen „Ribislg Gesicht“ lustig, wenn Stadlers Kopf beim Spielen die Farbe von Ribiseln, Johannisbeeren, annimmt), ist der Grund geschaffen für eines der schönsten und reichsten Kammermusikwerke der Literatur.

Wie das schon losgeht: mit einer falschen Fährte. Und das ist Programm. „Weisst du was ich finde?“, lässt Thomas Mann seinen Leverkühn im Roman *Doktor Faustus* fragen. „Dass die Musik die Zweideutigkeit ist als System“. Oh ja. Die Vieldeutigkeit, die Uneindeutigkeit. Eben die Ambivalenz, die Verwirrung ist lustvolles Programm in diesem Werk, mit dem man nie „fertig“ ist.

„Dieses Stück von Mozart ist mein ganzes Leben lang schon in meinem Gepäck. Einfach wird es nie. Ich habe es wirklich oft gespielt, aber jedes Mal gibt es wieder Momente und Färbungen, bei denen man denkt: das habe ich so noch nie gehört.“

Gleich der 4. Akkord passt nicht: fis-moll in einem A-Dur-Stück. Ein Fehler? Im 8. Akkord wiederholt sich der Mollakkord, dann geht es nach Dur und die Klarinette beginnt mit ihrer aufsteigenden Figur, die mit einer Girlande wieder zu Boden sinkt. Unpräzise ist diese Figur, in ihrer Schlichtheit kaum zu überbieten: ein Arpeggio nach oben, Tonika, Quartesxtakkord, Abstieg. Was ist das? Erst einmal gar nichts. Weiße Leinwand, die nun bemalt werden kann. Die Streicher kommen wieder, die Klarinette geht höher hinauf und die beiden Geigen imitieren diesen kleinen Sonnenaufgang. Dann beginnt die Klarinette serpentinenartig herumzugeistern, rätselgleich zu mäandern, während die Mittelstimmen in düsteren Doppelgriffen begleiten. Weit greift das der Zeit voraus und lässt schon den weltabgewandten 2. Satz des Schubertquintetts vorausahnen, den langsamsten aller langsamen Sätze. Das Cello steuert einen gezupften Puls bei und die Geige noch eine frühlingshafte Melodie: Auf engstem Raum sind hier die Gegensätze ineinander verschachtelt. Die Klarinette übernimmt und die Mittelstimmen gehen in Synkopen über. „Das ist Herzschlag“, sagt Jörg Widmann zu dieser Stelle, „das sind Liebende, bei denen ein Problem aufgetaucht ist.... Ich möchte es nicht zu hermeneutisch deuten, aber bereits diese Stelle ist latent theatral.“ Das Theatrale setzt sich fort, Mozart täuscht permanent und schlägt Haken: starke Dissonanzen auf den schweren Taktteilen, ein Trugschluss in Dur und dann wieder Passagen und Floskeln, die separat betrachtet vollkommen banal wären.

Die Richtung ist bereits mit der falschen Mollfährte im vierten Akkord gesetzt: einfach wird das nicht werden, sondern verschachtelt, ambivalent und experimentell. Komplexer geht es kaum als in diesem Quintett. Aber simpler geht es auch kaum

(wenn wir an das Kinderliedthema des letzten Satzes denken). In beiden Richtungen nehmen die Extreme zu.

Was da nicht alles passiert im Laufe des Werks: Das 1. Trio des Menuetts ist eine der wildesten Musiken, die Mozart jemals für Streichquartett geschrieben hat: es wimmelt von Vorhalten und Dissonanzen. Im 2. Trio kommt die Klarinette volksmusikalisch grundiert daher. Liebenswert spricht sie, wie in einem alplerischen Dialekt. Extreme auf engstem Raum miteinander verschränkt. Ein Fake-Fugato gibt es, das sich ins Nichts auflöst; eine grimmige Beethovensche Durchführung gibt es, die man bei Mozart so nicht kennt. Und ständig falsche Fährten und Brüche. So manch anderer Komponist hätte im 4. Satz nach der schnellen Variation das Stück beendet. Mozart schreibt dagegen ein kurzes Rezitativ mit einem grossen Ambitus von den höchsten Tönen der Geige bis in die tiefsten Töne der Klarinette. Und dann: ein Adagio. Das zweite Adagio in diesem Werk (nach dem singenden, berühmten, berührenden 2. Satz) kommt wie eine grosse Klage daher. Hier portraitiert sich Mozart selbst als traurigen Clown, der lacht und weint, der so übertrieben traurig ist, dass es schon wieder komisch wird. Er klagt und klagt so sehr über das eigene Leid, dass es so todernst gar nicht sein kann.

Übrigens gehen die Mollwendungen stets von der Bratsche aus, die Mozart selber spielte und liebte. Im Klarinettenquintett ist das so, im Klarinettenkonzert ist es ebenfalls so. Nicht wegen der Dur-Moll-Kompetenz (wie das Lothar de Maizière einmal sagte, der Bratscher und Cousin des deutschen Innenministers Thomas de Maizière: er als Bratscher habe zwar nichts zu sagen, könne aber immerhin entscheiden, ob das

Stück in Dur oder in Moll endet). Sondern weil die Mittelstimme eine Äquidistanz zum Diskant und zum Bass hat.

Nach einem berührenden Abgesang am Ende der Variation kehrt das Allegretto-Thema wieder, nun aber als Allegro und mit veränderten Protagonisten. Die Instrumente sind endgültig zu fünf Sängern mutiert und verabschieden sich opernhafteatralisch am Ende des Stücks.

Es ist eines der faszinierenden Momente an der Tonsprache Mozarts im Allgemeinen und an diesem Quintett im Besonderen: die Entdeckungen hören kaum auf, die Ambivalenzen erst recht nicht, und mit jedem neuen Anlauf tauchen wir tiefer in das Werk hinein. Wenn wir noch einmal zum Anfang des 1. Satzes zurückkommen: In den ersten Tönen ist das Streichquartett geteilt. e“ und cis“ oben in den Geigen, cis und A unten in Bratsche und Cello (ein Regelbruch! So schreibt „man“ eigentlich keinen A-Dur-Akkord im Jahr 1789). Dann sinken die beiden Geigen nach unten, Bratsche und Cello steigen nach oben. Sie nähern sich also einander. Geht man zu weit zu behaupten, das sei eine Geste der Freundschaft? Immerhin ist das Quintett für Anton Stadler geschrieben, den Freund und Logenbruder (nicht umsonst steht es in A-Dur, der freimaurerischen Tonart mit den drei Kreuzen), der bei Mozart ein- und ausging und umgekehrt. Dieses Zusammenkommen trifft sich nach vier Tönen im fremdesten Punkt, im Moll. Ambivalenz und Dialektik.

Dutzendfach ist diese Ambivalenz beschrieben worden, von Hörern, Kritikern, Komponisten. Richard Strauss meinte etwa, „unter der Oberfläche melancholischer

Heiterkeit ist die ganze Skala des Ausdrucks menschlichen Empfindens“, Arnold Schönberg sprach von der „Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit, der Ungleichheit der Phrasenlängen und der Kunst der Nebengedankenformung.“

Alles Dinge, die Mozart – ähnlich wie seine Kollegen Johannes Brahms, Carl Maria von Weber und Max Reger – in ein Klarinettenquintett gegossen hat. Alle vier haben Meisterwerke dieser Gattung hinterlassen. Und eine Tradition, die einem Komponisten, macht er sich heute daran, ebenfalls ein Klarinettenquintett zu schreiben, eine schwere Bürde auferlegt. Oder vielleicht auch gerade nicht, weil sie möglicherweise weniger niederdrückt als beflügelt, diese Bürde. Bei Jörg Widmann ist das so. Obwohl es erst ganz und gar nicht danach aussah.

„Mozart ist mein ständiger Begleiter, über den ich staune, der mich schockiert und den ich nicht verstehe. Ich kann die Noten noch so oft lesen, sie analysieren – aber warum sie ,so‘ dastehen – es ist unmöglich zu sagen. Da ist nur diese erschütternde Leichtigkeit und Perfektion.“

Vor mittlerweile 13 Jahren hat Jörg Widmann noch vor der erschütternden Leichtigkeit und Perfektion kapituliert. Das Hagen Quartett, mit dem er seit vielen Jahren musiziert und das Mozartquintett unzählige Male aufgeführt hat, bat ihn um: ein Klarinettenquintett. Widmann machte sich an die Arbeit, aber nach 17 Takten war Schluss.

„Die Musikgeschichte, die mir sonst Lust bereitet, darauf aufbauend Neues, Anderes zu erfinden, wurde mir plötzlich zur Last.“

Nichts war mit dem Quintettauftrag. Er lag auf Eis. Warum? „Kompositorisch hätte ich ein Stück für Klarinette und vier Streicher schreiben können, aber ich war nicht reif für ein Klarinettenquintett.“ Vielleicht auch, weil die existierenden Quintette der grossen Kollegen letzte Stücke sind. Jahre später war es soweit, dass ein vierzigminütiges riesenhaftes Adagio entstehen konnte. Mozartisch ambivalent ist es geworden, herb und doch auch süss. „Ohne Süsse brauche und kann ich kein Klarinettenquintett schreiben.“ Was bleibt? Glaube, Liebe Hoffnung, heisst es im 13. Korintherbrief.

Schweben, Liebe, Gesang, heisst es bei Jörg Widmann. Was so unterschiedlich nicht sein muss. Dabei verspürt er im Beethovenschen Sinn die Verpflichtung, nicht leichtfertig mit dem Material, mit der Tradition umzugehen, sondern das, was ihm zufliegt und einfällt, recht eigentlich zu gestalten, zuzuspitzen und im Wortsinn zu ver-arbeiten. Das führt dazu, dass sich Widmann in seinem Quartett auf ein Minimum an Material beschränkt. Ein kleines Dreitonmotiv ist die Zelle, die quasi tonal aufgelöst wird, aber gesättigt ist von einer Myriade von Vorhalten und daher immer weiter voranschreiten muss. In jeder Auflösung steckt schon der nächste Stachel. Der erste Klang der Klarinette ist eine absteigende Quinte und ein direktes Zitat vom Schluss des Brahms-Quintetts. Eine Vielzahl von Doppelgriffen, Arpeggien und vierfach gebrochenen Akkorden türmt sich auf und Jörg Widmann hat acht Jahre nach dem ersten gescheiterten Versuch keine Hemmungen mehr. Aus einem Dreitonmotiv und

einer absteigenden Quinte entwickelt er eine Welt, die Vergangenes, also die Tradition der grossen Klarinettenquintette im Hegelianischen Sinn dreifach aufhebt: sie auf eine höhere, also zumindest zeitgenössische Stufe hebt; sie verschwinden macht; sie für später bewahrt (Hegel war Stuttgarter Schwabe und das „Aufheben“ hat im Süddeutschen ja auch die Bedeutung des Bewahrens.) Vielleicht aus diesem Grund gibt es diverse Ausbrüche in Widmanns Quintett. „Rilke sagt es doch so schön“, meint Widmann, „jage die letzte Süsse in den schweren Wein, ja? Da ist was überreif und muss platzen. Wenn eine Schönheit zu gross wird, muss vielleicht auch ein Schrei folgen. Also diese Ausbrüche sind die Ausnahme, die die Regel bestätigen, nämlich ein unablässiges Fliessen. Vielleicht ist es auch die Skepsis des Autors vor sich selbst und diesem permanenten Fliessen.“ Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne, hat Hermann Hesse gedichtet. Kann schon sein. Was aber hat es mit dem Anfang in Widmanns Quintett auf sich? Er ist ein Zittern, ein unvorhersehbares, durch langsame Bewegungen erzeugtes Zittern. Zauberhaft? Vielleicht eher: Jedem Anfang wohnt ein Konflikt inne. Den gilt es zu entfalten, abzuarbeiten, zu behexen – um dann zu sehen, was passiert. Gibt es eigentlich die 17 ersten Takte aus dem Jahr 2009 noch?

„Irgendwo im Keller. Ich weiss nicht wo. Ich möchte es auch nicht wissen.“

Dieser Text erschien zuerst im Programmheft des Konzertes am 29. Januar 2018 im Pierre Boulez-Saal und wurde mit freundlicher Genehmigung abgedruckt.

Das Hagen Quartett

Die beispiellose, nun schon mehr als vier Jahrzehnte andauernde Karriere des Hagen Quartetts begann 1981. Die ersten Jahre waren geprägt von Wettbewerbserfolgen und einem Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Innerhalb der zwanzigjährigen Zusammenarbeit entstanden so etwa 45 CD-Einspielungen, die der Erarbeitung des schier endlosen Quartettrepertoires galten, woraus sich das unverwechselbare Profil des Hagen Quartetts entwickelte. Dabei ist und war dem Hagen Quartett die Zusammenarbeit mit Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt und György Kurtág ebenso wichtig, wie gemeinsame Konzertauftritte mit Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Jörg Widmann, Kirill Gerstein, Sol Gabetta oder Gautier Capuçon.

Das Konzertrepertoire und die Diskographie des Quartetts bestehen aus reizvollen und intelligent kombinierten Programmen, die von Werken der frühen Epochen über Haydn bis Kurtág die gesamte Geschichte des Streichquartetts umfassen. Das Hagen Quartett pflegt und vertieft den Kontakt mit Komponistinnen und Komponisten seiner Generation, sei es mit der Aufführung von bereits bestehenden, oder mit der Bestellung und Uraufführung neuer Werke.

Das 30. Jubiläum 2011 war gleichzeitig der Start einer neuen Zusammenarbeit mit dem Label myrios classics, bei dem bisher eine Reihe vielgelobter Alben erschienen ist. Zahlreiche Jahrespreise wie etwa zwei ECHO Klassik, zwei Diapason d'Or de l'Année,

ein Edison Klassiek sowie eine Vielzahl an Monatspreisen und Redaktionstipps diverser Fachzeitschriften und Radiosender zeugen von dieser erfolgreichen Kollaboration.

Für eine Vielzahl junger Streichquartette ist das Hagen Quartett Vorbild in Bezug auf Klangqualität, stilistische Vielfalt, Zusammenspiel und der ernsthaften Auseinandersetzung mit den Werken und Komponisten ihres Genres. Als Lehrer und Mentoren am Salzburger Mozarteum, der Hochschule Basel und bei internationalen Meisterkursen geben sie diesen großen Erfahrungsschatz an ihre jüngeren Kollegen weiter.

Das Hagen Quartett spielt auf alten italienischen Meisterinstrumenten.

Jörg Widmann

Der Klarinettenist, Komponist und Dirigent Jörg Widmann gehört zu den aufregendsten und vielseitigsten Künstlern seiner Generation. Er studierte Klarinette bei Gerd Starke in München und Charles Neidich an der Juillard School New York sowie Komposition bei Kay Westermann, Wilfried Hiller, Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. Als Solist tritt er mit den bedeutendsten Orchestern und Dirigenten weltweit auf und teilt die Bühne mit Kammermusikpartnern wie András Schiff, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida, Dénes Várjon, Tabea Zimmermann oder dem Hagen Quartett. Mehrere Werke von Komponisten wie Wolfgang Rihm, Aribert Reimann oder Marc Andre sind ihm gewidmet und durch ihn uraufgeführt worden.

Dabei gilt Jörg Widmann selbst als einer der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten, dessen Werke von Orchestern wie etwa dem Boston Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern oder der Staatskapelle Berlin in Auftrag gegeben und uraufgeführt werden. Er ist zudem der erste Gewandhaus-Komponist in der über 275-jährigen Geschichte des Leipziger Orchesters und war Residenzkünstler zahlreicher weiterer Orchester und Festivals. In der Carnegie Hall New York stand seine Musik für eine Spielzeit unter dem Motto „Making Music: Jörg Widmann“ im Fokus. 2009 gab Jörg Widmann sein Debüt als Dirigent und leitet seitdem Kammermusikensembles und Orchester in aller Welt. Von 2011-21 war er Chefdirigent und künstlerischer Partner des Irish Chamber Orchestra.

Bei myrios classics erschienen bereits zwei Alben mit Jörg Widmann: *introspective / retrospective*, welches das Klarinettenquintett von Johannes Brahms enthält (zusammen mit dem Hagen Quartett), sowie *Märchenerzählungen*, auf dem neben Werken von Robert Schumann auch die Ersteinstrumentierung seines Trios „Es war einmal...“ in der Ersteinstrumentierung zu hören ist (zusammen mit Tabea Zimmermann und Dénes Várjon).

Widmann ist Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin und ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Freien Akademie der Künste Hamburg, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Er ist zudem Professor für Komposition an der Barenboim-Said-Akademie Berlin.

Des extrêmes sur un espace réduit **Les Quintettes avec clarinette de Mozart et de Widmann**

par Florian Hauser

Les instruments ont leur âme propre: les musiciens, les amateurs de musique en sont bien conscients. Certains caractères s'accordent particulièrement bien. L'accordéon se mêle aux bois de manière magique, tout comme la clarinette le fait avec les instruments à cordes. Et cela n'est pas dû seulement à la structure des harmoniques, mais également au caractère androgyne de la clarinette, soprano autant que baryton. Ce mélange magique peut être mis en valeur par sa position au sein de l'ensemble : si le soliste est assis en face des instruments à cordes, l'élément concertant sera souligné. Mais s'il est placé au milieu de ces derniers, l'effet de mixage sera tout différent et répondra mieux aux besoins des structures internes, à la différenciation ciselée des diverses voix, lors des passages en duo ou en trio qui se détachent avant de disparaître (Jörg Widmann et le Quatuor Hagen y excellent depuis de nombreuses années).

« Le mouvement lent du Quintette de Mozart n'est pas seulement un air accompagné, dans lequel la clarinette tient le rôle de la chanteuse. Sa sonorité doit se mêler intimement à celle des cordes dont le jeu alterne avec ou sans sourdine. » (Jörg Widmann)

Aux environs de 1700, les facteurs d'instruments commencent à faire évoluer le chalumeau. Ils se conforment à l'esprit du temps et la nouvelle « clarinette », comme

on la nomme dès lors, est vite adoptée. On trouve bientôt dans les orchestres le « petit clarino » qui, dans les registres hauts, ressemble d'assez près à la trompette baroque. On y apporte des améliorations techniques, et on invente de nouvelles formes, comme le cor de basset. Lorsque Mozart découvre cet instrument, il vient d'avoir 20 ans et tombe immédiatement sous le charme de celui-ci. Et lorsqu'il fait la connaissance du clarinettiste de la Chapelle de la cour de Vienne Anton Stadler, avec qui il se lie d'amitié – il se moquera volontiers de ce dernier en le nommant « visage de groseille », par allusion à la couleur rouge qu'il prenait en jouant –, les conditions sont alors réunies pour donner naissance à l'une des plus belles et des plus riches œuvres de la littérature pour musique de chambre.

« J'emporte depuis toujours cette œuvre de Mozart dans mes bagages. Elle n'est jamais facile. Je l'ai jouée bien souvent, mais chaque fois, il survient un moment où l'on découvre une couleur qui nous fait penser : je ne l'ai jamais perçu comme cela. »

Dès le début, on est conduit sur une fausse piste, élément programmatique systématique dans le Quintette avec clarinette de Mozart. L'ambivalence, la confusion, sont les caractéristiques hardies de cette musique dont on ne vient jamais à bout. Dès le 4^{ème} accord, quelque chose ne va pas : fa dièse mineur dans une composition en la majeur. Erreur ? Cela revient au 8^{ème} accord, puis on repasse de mineur à majeur et la clarinette entame une ligne ascendante avant de retomber au sol en guirlande. Cette figure est sans prétention, sa simplicité est incomparable : un arpège ascendant,

la tonique, un accord de quarte, nouvelle descente. De quoi s'agit-il ? De rien, au prime abord. Nous nous trouvons devant une toile blanche qui attend d'être peinte. Les cordes reviennent, la clarinette monte encore plus haut et les deux violons imitent le charmant lever de soleil qu'elle vient d'évoquer. Puis la clarinette se met à serpenter, à suivre des méandres énigmatiques, pendant que les voix médianes accompagnent en sombres doubles cordes. Mozart est en avance sur son temps et nous laisse pressentir le 2^{ème} mouvement du Quintette à cordes de Schubert, le plus lent de tous les mouvements lents, comme hors du temps. Le violoncelle ajoute un battement pincé et les violons une mélodie printanière : les extrêmes s'imbriquent ici sur un espace réduit. La clarinette prend le relais et les voix médianes s'engagent dans des syncopes. « C'est le battement d'un cœur », dit alors Jörg Widmann, « ce sont des amants qui se heurtent à un problème... Je ne voudrais pas tomber dans l'herméneutique, mais ce passage comporte un théâtralisme latent. » Mozart nous conduit en permanence sur de fausses pistes et fait des pirouettes : de fortes dissonances sur les temps forts, une cadence interrompue en mode majeur, puis à nouveau des passages et des formules qui, pris séparément, sembleraient totalement banals.

Le chemin est tracé dès le quatrième accord, mais il nous mène sur une fausse voie, en mineur : ce ne sera pas commode, mais imbriqué, ambivalent et expérimental. Rien n'est plus complexe que ce quintette, et rien n'est plus simple non plus (si l'on pense à la mélodie enfantine du dernier mouvement). Les extrêmes se multiplient dans les deux directions.

Que ne constatons-nous pas dans ce morceau ? Le 1^{er} Trio du Menuet est l'une des musiques les plus sauvages jamais composées par Mozart pour quatre instruments à cordes ; un foisonnement de retards et de dissonances. Dans le 2^{ème} Trio, la clarinette se teinte de musique populaire. Elle semble parler aimablement dans un dialecte alpin. Les extrêmes sont intimement intriqués, on se heurte à un faux Fugato qui se résout dans le néant ; on découvre un développement furieux à la Beethoven, que l'on ne connaissait pas sous cette forme chez Mozart. Et toujours des fausses pistes et des ruptures. Dans le 4^{ème} mouvement, un autre compositeur aurait terminé l'œuvre après la variation rapide. Mozart écrit pour sa part un bref récitatif de grande amplitude, des sons les plus aigus du violon jusqu'aux sonorités les plus graves de la clarinette. Puis un Adagio. Le second Adagio de cette œuvre survient comme une plainte profonde – après celui du 2^{ème} mouvement, si chantant, célèbre et touchant. Mozart se dépeint sous les traits d'un clown triste, qui rit et pleure en même temps, mais sa tristesse est outrée jusqu'au comique. Il se lamente et se plaint tant de sa propre douleur qu'il est difficile de le prendre au sérieux.

Notons que les passages en mineur sont toujours introduits par l'alto, instrument que Mozart jouait personnellement et qu'il appréciait beaucoup. Cela vaut pour le Quintette avec clarinette de même que dans le Concerto pour clarinette, parce que les voix médianes sont à égale distance entre les aigus et les graves.

Après un touchant adieu à la fin de la variation, le thème Allegretto revient mais dans le tempo Allegro et avec des protagonistes différents. Les instruments se sont définitivement transformés en cinq chanteurs qui prennent congé à la fin du morceau, de manière théâtrale, comme dans un opéra.

C'est un des aspects les plus fascinants du langage de Mozart en général et de ce quintette en particulier : on va d'une découverte à l'autre, d'une ambivalence à l'autre, et à chaque fois, on pénètre plus profondément dans l'œuvre. Revenons par exemple au début du 1^{er} mouvement : sur les trois premiers sons, les quatre instruments à cordes sont scindés : MI⁴ et ut DO#⁴ dans les aigus, aux violons, en même temps que ut DO#² et LA² dans les graves, à l'alto et au violoncelle (c'est une enfreinte à la règle ! Normalement, ce n'est pas comme cela que « l'on » écrit un accord de la majeur en 1789). Puis les deux violons prennent une ligne descendante tandis que l'alto et le violoncelle montent. Ils se rapprochent donc les uns des autres. Est-il exagéré d'y voir une main tendue, un signe d'amitié ? Ce quintette est en effet écrit pour Anton Stadler, ami et frère de loge qui avait ses entrées chez Mozart et vice-versa (ce n'est d'ailleurs pas par hasard que le morceau est en la majeur, tonalité typiquement franc-maçonne avec ses trois dièses). Cette réunion des instruments après quatre notes survient au moment le plus surprenant, en mineur : ambivalence et dialectique. Cette ambivalence a été décrite maintes fois – par les auditeurs, les critiques ou les compositeurs. Richard Strauss pensait ainsi que « sous l'apparence d'une gaité mélancolique se cachent toutes les nuances expressives des sentiments humains » et Arnold Schoenberg parlait d'un « résumé de caractères hétérogènes

dans une unité thématique, de la disparité dans la longueur des phrases et de l'art de formuler des pensées secondaires ».

Tous ces éléments, Mozart les a fondus dans un Quintette avec clarinette – comme l'ont fait ses collègues Johannes Brahms, Carl Maria von Weber et Max Reger. Tous les quatre nous ont offert des chefs-d'œuvre du genre. Cette tradition place la barre très haut pour un compositeur qui s'attache lui aussi à écrire un quintette avec clarinette. À moins que le poids de cette tâche, au lieu de l'écraser, ne lui donne des ailes. C'est le cas chez Jörg Widmann. Mais cela n'a pas été facile.

« Mozart est mon fidèle compagnon, qui m'étonne, qui me choque, et que je ne comprends pas toujours. J'ai beau lire et relire sa musique, l'analyser, je ne suis jamais en mesure de dire pourquoi elle est ainsi. Je ne constate que cette aisance saisissante et cette perfection. »

Il y a maintenant treize ans, Jörg Widmann a capitulé devant cette aisance saisissante et cette perfection. Le Quatuor Hagen, avec lequel il se produit depuis de nombreuses années et avec qui il a interprété maintes fois le Quintette de Mozart, lui a demandé d'écrire un Quintette avec clarinette. Widmann s'est mis au travail, mais au bout de 17 mesures, il dût s'arrêter.

« L'histoire de la musique qui m'entraîne généralement à construire, à inventer quelque chose de nouveau, est tout à coup devenue un fardeau. »

La commande du quintette n'aboutit pas. Elle était au point mort. Pourquoi ? « Du point de vue technique, j'aurais pu écrire une pièce pour clarinette et quatre instruments à cordes, mais je n'étais pas à même de composer un quintette avec clarinette. » Peut-être aussi parce que les quintettes existants des grands collègues comptent parmi leurs derniers morceaux. Bien des années plus tard, le moment était venu pour qu'un gigantesque Adagio de quarante minutes voie le jour. Il est d'une ambivalence mozartienne, âcre mais aussi très doux. « Je ne peux ni ne dois écrire un quintette avec clarinette sans douceur. » Que reste-t-il ? Foi, Espérance et Charité peut-on lire dans la 13^{ème} Lettre aux Corinthiens. Chez Widmann, cela correspond à Planer, Aimer et Chanter. Ce n'est nullement incompatible. Mais il ressent l'obligation, comme ce fut le cas chez Beethoven, de ne pas traiter à la légère le matériel ni la tradition, mais au contraire de façonner au plus juste ce qui lui vient à l'esprit, de le peaufiner, de le « trans-former ». Cela revient pour Widmann à se satisfaire d'un matériel minimum pour le quintette. Le noyau central est un petit motif de trois sons, résolu pratiquement de manière tonale, mais saturé par une myriade de retards, et qui doit donc cheminer toujours plus avant. Chaque résolution comporte en soi la prochaine épine. La première entrée de la clarinette est une quinte descendante et une citation directe de la fin du Quintette de Brahms. Il y a une accumulation de doubles cordes, d'arpèges et d'accords quadruples brisés – huit ans après une première tentative ratée, Jörg Widmann n'a plus de blocage. Un motif de trois sons et une quinte descendante s'ouvrent

sur un monde qui bouleverse par trois fois la tradition des grands quintettes pour clarinette, au sens hégélien du terme : il l'élève à un niveau supérieur, donc pour le moins contemporain, il la fait disparaître, et il la préserve pour l'avenir. C'est peut être la raison pour laquelle il y a divers débordements dans le Quintette de Widmann. « Noie la dernière douceur dans un vin puissant : Rilke l'exprime si bien, n'est-ce pas ? » remarque-t-il. « Le fruit est devenu trop mûr et il doit éclater. Lorsque la beauté devient trop grande, elle doit peut-être aboutir à un cri. Ces débordements sont donc l'exception qui confirme la règle, celle d'un flux incessant. Peut-être est-ce aussi le scepticisme de l'auteur à son propre égard et devant ce flux permanent. » Il y a une magie dans chaque commencement, a dit Hermann Hesse. C'est bien possible. Mais quel est le rapport avec le Quintette de Widmann ? C'est un tremblement, un tremblement mû par une mouvance lente, imprévisible. Magique ? Ou plutôt : Il y a un conflit dans chaque commencement. Conflit qu'il convient de démêler, de travailler, de désensorceler – et voir ce qui en résulte.

Où sont donc passées les 17 premières mesures de l'année 2009 ?

*« Elles sont quelque part à la cave. Je ne sais pas où.
Et je ne veux d'ailleurs pas le savoir. »*

Ce texte figure en premier lieu dans le programme du concert à Pierre Boulez-Saal, le 29 janvier 2018. Imprimé avec l'aimable autorisation. Traduction: Geneviève Geffray



Recording: 23-26 February 2019 at Sendesaal Bremen

Executive Producer: Stephan Cahen
Recording Producer & Engineer, Digital Editing: Stephan Cahen

Recorded in DXD (Digital eXtreme Definition) 352.8kHz/24 Bit
Microphones: Sonodore, Schoeps & Sennheiser
Microphone Preamp: Sonodore 508 by Rens Heijnis
A/D converters HAPI and Pyramix Digital Audio Workstation by Merging Technologies
Recorded and mixed using B&W Nautilus and Neumann loudspeakers

Photos: Marco Borggreve (Jörg Widmann),
Andrej Grilc (Hagen Quartett)
Design: Knut Schötteldreier

Heartfelt thanks to Yvonne Stern-Campo (Schott-Verlag),
Philipp Brieler (Boulez Saal), Jörg Hauser, Daniel Cahen, Peter Schulze

Thank YOU for listening!

MYR031 © & © 2022 myrios classics
Stephan Cahen Musikproduktion
Postfach 940174 | 51089 Köln | Germany
www.myriosclassics.com