



Braunschweig

Die Löwenstadt

Louis Spohr Symposium 2018

– Abschlusskonzert –

MINGUET QUARTETT

© Frank Rossbach



Ulrich Isfort
Violine I

Annette Reisinger
Violine II

Matthias Diener
Violoncello

Aroa Sorin
Viola

Dornse Altstadttrathaus | 27. Oktober | 20 Uhr



LOUIS SPOHR

MUSIKZENTRUM



Schlossplatz 1 38100 Braunschweig Tel.: 0531 470-4820 E-Mail: lsm@braunschweig.de

www.braunschweig.de/spohr





Als ein »singuläres Werk« bezeichnet Peter Ruzicka Beethovens Streichquartett op. 131, als ein Werk, »das beständig auf einen »Möglichkeits-horizont« verweist«. Klar ist: Die Möglichkeiten der Streichquartett-Form hat Ludwig van Beethoven in diesem Stück ausgelotet wie kein anderer Komponist vor oder nach ihm. Seine fünf späten Streichquartette – zu denen auch dieses zählt – stellen einen Gipfel der Gattung dar, dessen gewaltigen Dimensionen, konditionell anspruchsvollen Steigungen und tiefgründigen Schluchten Interpreten und Hörer noch heute herausfordern. Bei Beethovens Zeitgenossen stießen die modernen Klänge prompt auf Unverständnis. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* konstatierte nach der Uraufführung am 5. Juni 1828: »Jene, die sich durch Musik nur amüsieren wollen, sollten auf jene neuesten Werke Beethovens verzichten.«

Das große Rätselraten beginnt schon bei der Form. Ein klassisches Quartett ist viersätzig; Beethoven steigerte sich nach und nach bis zum cis-Moll-Quartett mit sieben (!) Sätzen – wobei der Begriff »Satz« hier irreführend ist. Das Originalmanuskript enthält überhaupt keine Satzbezeichnungen; Beethoven stellte sich das Werk offenbar in einem Stück gespielt vor. Erst auf Drängen seines Verlegers und der mit der Uraufführung betrauten Musiker fügte er »wegen des Nachstimmens der Instrumente und der Ermüdung der Zuhörer« einige Zäsuren ein. Die sieben Abschnitte unterscheiden sich in Länge und Gewichtung erheblich. So besteht das Allegro moderato an dritter Stelle nur aus elf Takten und fungiert genauso als Überleitung wie das 28-taktige Adagio vor dem finalen Allegro.

Das Quartett beginnt mit derselben Musik, mit der Beethoven kurz zuvor das Quartett op. 130 abgeschlossen hatte: mit einer Fuge. Nacheinander setzen die vier Instrumente mit einem getragenen Thema ein, das sich durch seine enge Intervallstruktur auszeichnet. Zudem besteht es nur aus Vierteln und Halben; über 50 Takte lässt sich Beethoven Zeit, bevor er mit Achtelnoten mehr Bewegung in das gleichmäßige Schreiten bringt.

Deutlich vergnügter klingt der folgende Abschnitt im flotten 6/8-Takt. Das Herzstück des Quartetts bildet der anschließende, ausgedehnte Variationensatz. Zur gezupften Begleitung des Cellos stellt die Erste Violine das liedhafte Thema vor, das in der Folge siebenmal auf überaus fantasievolle Art und Weise abgewandelt wird: Mal verstrickt Beethoven die Melodie in dichte polyphone Netzwerke, mal umspielt er sie mit schillernden Trillerketten, mal lässt er das Quartett durch Doppelgriffe wie ein Oktett klingen. Am Ende zerfasert das Thema und macht Platz für das scherzhaft wuselnde Presto. Bemerkenswert daran ist vor allem eine Passage ganz am Schluss: Beethoven schreibt »sul ponticello« vor, eine Technik, bei der die Streicher nah am Steg spielen und so einen geisterhaften Klang erzeugen. Offenbar waren ihm solche Effekte sehr wichtig – obwohl der Komponist damals bereits stocktaub war.

Das schroffe, zerrissene Finale schließlich eröffnet eine Welt, die Richard Wagner folgendermaßen beschrieb: »Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen. Und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet – so winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht.«

Beethoven stellte das Streichquartett im Sommer 1826 nach etwa halbjähriger Arbeit fertig und übermittelte es an den drängelnden Verleger Schott. In einem Anfall grimmigen Humors notierte er auf dem Titelblatt: »Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und jenem.« Erst auf die leicht panische Rückfrage des Verlegers – spektakuläre Copyright-Prozesse gab es auch damals schon – erklärte Beethoven: »Sie schrieben ja, dass es ein Original-Quartett sein sollte. Darauf reagierte ich empfindlich; aus Scherz schrieb ich daher, dass es zusammengetragen sei. In Wahrheit ist es funkel-nagelneu.«

Gewidmet ist das Werk dem Feldmarschall Joseph von Stutterheim, der Beethovens Neffen Karl nach dessen Suizidversuch in sein Regiment aufnahm. Das erschütternde Ereignis floss zwar nicht mehr in die Komposition ein, passt aber zur Stimmung eines Meisterwerkes, das die emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten universeller Musik tiefer ausgelotet als je ein Musikstück zuvor oder danach.

MINGUET QUARTETT

Programm

Ludwig van Beethoven Streichquartett cis-Moll op. 131 (1825/26)
1770 – 1827

1. *Adagio ma non troppo e molto espressivo*
2. *Allegro molto vivace*
3. *Allegro moderato*
4. *Andante ma non troppo e molto cantabile*
5. *Presto*
6. *Adagio quasi un poco andante*
7. *Allegro*

Peter Ruzicka „...possible-à-chaque-instant“ 7. Streichquartett (2016)
* 1948 In einem Satz

MINGUET QUARTETT

Ulrich Isfort, *Violine I*
Annette Reisinger, *Violine II*
Aroa Sorin, *Viola*
Matthias Diener, *Violoncello*

Programmänderungen vorbehalten

»Die Klang- und Ausdrucksfreude, mit der das Ensemble die Werke zur Sprache bringt, belebt noch das kleinste Detail.«
Frankfurter Allgemeine Zeitung



In Spohrs »Selbstbiographie« finden sich zahlreiche Berichte über die Begegnungen des Komponisten, Geigers und Dirigenten mit seinen zeitgenössischen Musikerkollegen.

Was Spohr hier an Äußerungen über zeitgenössische Musiker zu Papier gebracht hat, insbesondere seine Kritik an so hochverehrten Meistern wie Weber und vor allem Beethoven, gilt heute als erstklassiges Dokument für die damalige zünftige Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Musik des beginnenden 19. Jahrhunderts. Spohr muss sich bewusst gewesen sein, dass die Kritik aus dem Munde einer als Autorität ersten Ranges hochgeschätzten Persönlichkeit besonderes Gewicht haben musste, und dennoch machte er kein Hehl aus seinen Aversionen gegenüber dem Stil des mittleren und späten Beethoven.

Zunächst aber zeigt sich Spohr als Freund der Beethovenschen Werke. Schon in der Braunschweiger Jugendzeit, die Spohr der Mitwirkung in zahlreichen Quartettzirkeln widmete, lernte er die ersten Quartette Beethovens kennen und »schwärmte von nun an nicht weniger für sie wie bisher für die Haydn'schen und Mozart'schen«, wie in seiner Selbstbiografie zu lesen ist.

Die häufigen Einladungen zu Quartettpartien nutzte der junge Geiger dazu, seine »Lieblinge, die sechs ersten Beethovenschen Quartette«, auf die Bühne zu bringen. »Ich war der erste, der sie in Leipzig spielte, und es gelang mir, sie durch meine Vortragswiese zu voller Anerkennung zu bringen.«

In seiner Gothaer Zeit bewies Spohr sein Faible für die ersten vier Beethoven-Symphonien, die zu

dieser Zeit außerhalb Wiens kaum bekannt waren, indem er sie wiederholt mit dem Hoforchester zur Aufführung brachte. Zudem führte er Beethovens zweites und drittes Klavierkonzert mit seiner Ehefrau Dorette als Pianistin auf.

Für die gefälligste und populärste Symphonie hielt Spohr Beethovens Symphonie Nr. 1 (C-Dur op. 21), die er beim ersten Deutschen Musikfest 1810 in Frankenhausen dirigierte.

An der fünften Symphonie konnte Spohr sich indes wenig erfreuen. Er fand, »dass sie nämlich zwar einzelne Schönheiten hat, aber kein schönes klassisches Ganzes bildet. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde, die der Anfang einer Sinfonie meinem Gefühl nach doch notwendig haben muss. Dies bei Seite gesetzt, ist das kurze, leicht fassliche Thema allerdings zur thematischen Durchführung sehr geeignet und vom Komponisten mit den übrigen Hauptideen des ersten Satzes auch sinnreich und zu schönem Effekt verbunden.« Obwohl Spohr nicht alle Beethoven-Symphonien mochte, war Beethoven für ihn so etwas wie eine unumstößliche Instanz, und er bemühte sich gleich nach seiner Ankunft in Wien 1812 um ein Treffen mit dem großen Tonsetzer, den er als Komponistenkollegen unbedingt kennenlernen wollte.

Wie er in seinen Lebenserinnerungen schildert, traf er den Meister eines Tages in einem Gasthaus beim Mittagessen an. Da die Wiener Blätter bereits über Spohrs verschiedene Wiener Konzertauftritte Rezensionen gebracht hatten, begriff Beethoven sofort, wer da vor ihm stand, und ganz anders, als man ihn kannte, wurde Beethoven auf einmal sehr gesprächig. Fortan traf man sich öfter, zuweilen im Gasthaus oder auch in Spohrs Wohnung. So wurden die beiden bald gute Bekannte und trafen sich auch dann und wann im Theater an der Wien, wo Spohr als Kapellmeister wirkte. Nach der Oper begleitete Beethoven den jungen Dirigenten gewöhnlich nach Hause und verbrachte den Rest des Abends mit Spohr in dessen Wohnung.

Spohr schreibt: »Von Musik sprach er höchst selten. Geschah es, dann waren seine Urteile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen stattfinden! Für die Arbeiten anderer nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte deshalb auch nie den Mut, ihm die meinigen zu zeigen.«

Beethoven wurde ein häufiger Gast in Spohrs Wohnung, wo die glückliche Familienatmosphäre ihm offenbar eine willkommene Abwechslung von seiner eigenen häuslichen Unordnung bot.

Wie herzlich die Beziehung zwischen den beiden Komponisten war, lässt sich an Beethovens Eintrag in Spohrs Album erwägen: »Mögen Sie doch, lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken, Ihres Freundes Ludwig van Beethoven«. So schreibt nur einer, der das künstlerische Können des anderen hoch schätzt.

Als Beethovens siebente Symphonie neu herauskam, machte sie sogleich auf Spohr einen tiefen, nachhaltigen Eindruck, als er sie im Konzert, vom Meister persönlich dirigiert, erleben durfte.

Es überraschte ihn, dass der arme taube Meister die Pianostellen seiner Musik nicht mehr hören konnte. Spohr: »Da er aber von nun an bei immer zunehmender Taubheit gar keine Musik mehr hören konnte, so musste dies notwendig lähmend auf seine Phantasie einwirken. Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nun nicht mehr wie früher durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es daher zu verwundern, dass seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? Ich gestehe frei, dass ich den letzten Arbeiten Beethovens nie habe Geschmack abgewinnen können. Ja, bei mir beginnt das schon bei der viel bewunderten neunten Symphonie, deren drei erste Sätze mir, trotz einzelner Genieblitze, schlechter vorkommen als sämtliche der acht frühern Symphonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und geschmacklos und in seiner Auffassung der Schillerschen Ode so trivial erscheint, dass ich immer noch nicht begreifen kann, wie ihn ein Genius wie der Beethovensche so niederschreiben konnte. Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehlte.« Weiter schreibt Spohr: »Da Beethoven zu der Zeit, wo ich seine Bekanntschaft machte, bereits aufgehört hatte, sowohl öffentlich wie in Privatgesellschaften zu spielen, so habe ich nur ein einziges Mal Gelegenheit gefunden, ihn zu hören, als ich zufällig zu der Probe eines neuen Trios in Beethovens Wohnung kam. Ein Genuss was nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte schlecht, was Beethoven wenig kümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben! Im Forte schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben, so dass man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte. Über ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmut ergriffen! Ist es schon für jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln! Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Rätsel mehr.«

Mit Teilen seines Orchesters vom Theater an der Wien nahm Spohr an der Aufführung von Beethovens siebter und achter Symphonie am 27. Februar 1814 teil. Das Allegretto der erstgenannten machte einen besonders starken Eindruck auf ihn. Seine Haltung gegenüber den Kompositionen Beethovens war indes nicht unkritisch. Es kann kaum einen größeren Verehrer der frühen Werke Beethovens gegeben haben als Spohr, wie sein energisches Eintreten für die Quartette op. 18 und seine Aufführungen der Symphonien und Klavierkonzerte

in Gotha zeigen. Doch während er viel Bewundernswertes in Beethovens späteren Werken fand, konnte er immer weniger Sympathie aufbringen für etwas, das er als Streben nach Effekt und als Opferung musikalischer Schönheit zugunsten einer melodramatischen Geste ansah. Schon in Gotha hatte er Vorbehalte gegenüber der jüngeren Musik Beethovens entwickelt, und in Wien wurde er von der Überzeugung ergriffen, dass es Beethoven an »ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn« fehle.

Warum Spohr Beethovens mittlere und späte Werke ablehnte, liegt auf der Hand. Stilistisch führte ihre jeweilige kompositorische Entwicklung Spohr und Beethoven in diametral entgegengesetzte Richtungen. Die Streichquartette op. 18 sind der Punkt, an dem sie sich am nächsten waren, aber von hier aus trennten sich ihre Wege. Beethoven bewegte sich weg von der Chromatik des späten Mozart, hin zu einem weiteren harmonischen Stil. Es ist bezeichnend, dass er in seinem einzigen überlieferten Kommentar zu Spohrs Musik geäußert haben soll, dessen Musik sei »zu dissonanzenreich und durch seine chromatische Melodik« werde das »Wohlgefallen an seiner Musik beeinträchtigt«.

Spohrs zunehmende Konzentration auf harmonische Details und Chromatik als vornehmliches Mittel der Ausdruckskraft war, wenngleich letztendlich eine Quelle für Schwächen in seiner eigenen Musik, vielleicht auf lange Sicht eine ebenso fruchtbare Quelle der Inspiration für seine jüngeren Zeitgenossen wie Beethovens wuchtigere Errungenschaften. Man muss in diesem Zusammenhang bedenken, dass es über mehrere Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts viele gab, die behauptet hätten, das Spohr Beethoven ebenbürtig sei, und wenige, die ihm einen Platz unter den großen Komponisten abgesprochen hätten. Die offenherzige Ablehnung des Beethovenschen Stils, zumal von einem, der als einer der ersten harmonisches Neuland betreten hatte und sich selbst als musikalischen Innovator verstand, ist auch heute noch unbegreiflich und nur mit der Bach- und Mozart-Verwurzeltheit des Meisters zu erklären. Spohrs Urteile, die rein geschmacklicher Natur sein mögen, fachlich indes nicht zu begründen sind, brachten den ansonsten hoch angesehenen Tonsetzer in Fachkreisen stark in Misskredit. Spohr deswegen in die Kategorie zweitrangiger Kleinmeister verweisen zu wollen, greift allerdings zu kurz.

Als Beethoven starb, trauerte Spohr wie um einen Bruder. In einem Brief an Wilhelm Speyer vom 11. April 1827 bringt er seine Trauer über den Tod Beethovens zu Papier: »Die Nachricht von Beethovens Tode hat uns sehr betrübt; meiner Frau hat sie sogar Tränen ausgepresst. Die Wiener möchten nun gerne die Schande von sich wälzen, dass sie ihn haben darben lassen; das Faktum lässt sich aber nicht leugnen und alle Deklamationen dagegen werden nicht helfen. Ich weiß es aus einem eigenen Briefe von ihm an mich, dass er Not gelitten hat.«

HANS KRAUSS



Von Paul Valéry stammt die Überlegung: »Vielleicht wäre es interessant, einmal ein Werk zu schaffen, das an jedem seiner Knotenpunkte zeigen würde, wie Verschiedenartiges sich dort dem Geiste darbieten kann, bevor er daraus eine einzige Folge wählt, die dann im Text vorliegt. Das hieße: an die Stelle der Illusion einer einzigen, das Wirkliche nachahmenden Bestimmung diejenige des ›In-jedem-Augenblick-Möglichen‹ (*possible-à-chaque-instant*) setzen.« Peter Ruzicka legte sie seinem 7. *Streichquartett* zugrunde; er schrieb dazu: »Eine solche reflexive Beobachtung setzt für mich Beethovens Streichquartett op. 131 frei, ein singuläres Werk, das beständig auf einen ›Möglichkeitshorizont‹ verweist. In meinem 7. Streichquartett vermeide ich eindeutige Kontinuitäten und spreche vielfach in Möglichkeitsform über ›Fragmente aus der Zukunft‹.« Er hatte »eine kompositorische Selbsterfahrung« im Sinn, »die nicht auf die Totalität der Komposition abzielt, sondern ihren prozesshaften Verlauf spiegelt.«

Doch was ist das, die Möglichkeitsform der Musik? Über dem ersten Takt seiner Partitur notierte Ruzicka: »Absolute äußere und innere Stille. ›Dal niente‹, als ob diese Musik immer schon da war...« – dieses Zeichen für geistige Sammlung verwendet Ruzicka seit seinen frühen Werken. An

Wie vor ihm nur wenige – unter ihnen Louis Spohr – weiß Peter Ruzicka das Konfliktpotential, das in solch einem eindrucksvollen Füllhorn vielfältiger Begabungen und Kompetenzen zu vermuten ist, in einem breiten synergetischen Strom zu kanalisie-

der Hörgrenze tauchen flüchtige, schattenhafte Figuren auf, um einen Ton gewunden, mit einem kleinen Ausbrecher in die Tiefe, Bruchstücke einer Musik, die »da ist«, aber nicht zusammenhängend hörbar wird. Woher kommen sie, wohin führen sie? Hört man Einwürfe gegen etwas Verborgenes oder zersprengte Passagen, die ihren Erregungszustand noch nicht offenbaren? Die erste Phase des Quartetts kann man als Betrachtungen darüber wahrnehmen, welche vorstellbaren Wege in der Konstellation der Einzelereignisse, auch in den Zonen der Stille angelegt sind. Es gibt keine eindeutige »Lösung« für das Zusammenspiel der Momente, die sich leicht verändert wiederholen, ihre Konstellation verdichten, in gerichtete oder stehende Bewegung einbiegen, meist leise bleiben, aber zwischendurch auch harte Attacken kennen.

Bis eine abstürzende Figur mit hoher Kraft in das sensible Geschehen fährt, einmal, zweimal, dann dreimal hintereinander. Mit ihr verschaffen sich zwei weitere Aspekte musikalischer Möglichkeitsform Geltung: einerseits der Bruch, das plötzliche Auftreten eines Anderen, Fremden, Unvorhergesehenen (gleichwohl nicht völlig Ungekündigten, wie sich herausstellt). Beethoven wirkt nach: Der heftige Gegensatz zwischen Kontinuität und Diskontinuität zeichnet neben anderem sein cis-Moll-Quartett aus. Andererseits werden die Außenbeziehungen eines Werkes thematisiert. Denn die markante Figur stammt aus einem früheren Werk Ruzickas, dem 5. *Streichquartett STURZ*; sie erscheint hier intensiviert. Eine musikalische Idee lebt weiter, auch wenn sie bereits in ein Werk gebannt wurde, entwickelt und verwandelt sich und etabliert so eine eigene Geschichte; diese ist in jedem Auftreten als Möglichkeit enthalten.

Ähnliches gilt für alle Passagen des mehr als halbstündigen Werkes, die Ruzicka u. a. mit dem Wort »lontano« (fern) charakterisiert, ruhige, gesangliche Abschnitte von eigentümlicher Schönheit, Gegenkräfte zu den erregten Bewegungen und harschen Klängen, aus denen sie zum Teil herausgeschleudert werden, Gegenkräfte auch zu den schwirrenden Passagen mit ihren tobenden Ausbrüchen, die sich in fast perkussive Akkordwiederholungen steigern. Die ruhigen Einstrahlungen öffnen einen Horizont der Möglichkeiten, gerade weil sie Erinnerungen wecken, mehr oder weniger bestimmte. Am Ende weitet sich dieser Horizont, die Wirklichkeit des Klingenden nähert sich der Stille an – mit zarten Tönen und Figuren, die nicht nur von den Streichinstrumenten kommen.

HABAKUK TRABER

ren und wie ein ehrlicher Makler jede dieser Gaben und Aufgaben in seinem Selbst- und Weltbild zu verorten und mit freundlicher Unerbittlichkeit zur Entfaltung zu bringen.

PETER BECKER

(aus der Laudatio zur Verleihung des Louis Spohr Musikpreises 2004)

MINGUET QUARTETT

Das Minguet Quartett - gegründet 1988 - zählt heute zu den international gefragtesten Streichquartetten und gastiert in allen großen Konzertsälen der Welt, wobei seine so leidenschaftlichen wie intelligenten Interpretationen für begeisterte Hörerfahrungen sorgen – „denn die Klang- und Ausdrucksfreude, mit der das Ensemble die Werke zur Sprache bringt, belebt noch das kleinste Detail“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung). Namenspatron ist Pablo Minguet, ein spanischer Philosoph des 18. Jahrhunderts, der sich in seinen Schriften darum bemühte, dem breiten Volk Zugang zu den Schönen Künsten zu verschaffen: Das Minguet Quartett fühlt sich dieser Idee auf seinen Konzertreisen mehr denn je verpflichtet. 2017/18 stehen Einladungen zu den Schwetzingen Festspielen, den Festspielen Europäische Wochen Passau, zu den Festivals Musica Strasbourg, EuroArt Prag, Melos-Ethos Bratislava und Mosel Musikfestival, zu BOZAR MUSIC Brüssel, in das Brucknerhaus Linz und Beethovenhaus Bonn, die Library of Congress Washington DC, bereits zum zweiten Mal in die Elbphilharmonie Hamburg sowie Konzerte in Österreich, Großbritannien und in den USA auf dem Programm.

Vorangegangene Spielzeiten führten das Minguet Quartett in die neu eröffnete Elbphilharmonie Hamburg, die Kölner und Berliner Philharmonie, die Staatsoper Berlin, das Konzerthaus Berlin, Alte Oper Frankfurt, Muziekgebouw Amsterdam, The University of Hong Kong, zum Mozartfest Würzburg, Festival d'Automne Paris, Tongyeong International Music Festival Korea sowie in weitere große Konzerthäuser und Festivals innerhalb Europas, in Japan, Mittel- und Südamerika, Kanada und den USA. Das Ensemble konzentriert sich auf die klassisch-romantische Literatur und die Musik der Moderne gleichermaßen und engagiert sich durch zahlreiche Uraufführungen für Kompositionen des 21. Jahrhunderts. Begegnungen mit bedeutenden Komponisten unserer Zeit inspirieren die vier Musiker zu immer

neuen Programmideen. Die erstmalige Gesamtaufnahme der Streichquartette von Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka und Jörg Widmann zählen zu den bedeutendsten Projekten. Ein Höhepunkt der letzten Jahre war die Aufführung von Karlheinz Stockhausens Helikopter-Streichquartett im Rahmen eines Konzeptes des Dirigenten Kent Nagano.

Partner des Minguet Quartetts sind u.a. die Sopranistinnen Claudia Barainsky und Claron McFadden, der Bariton Thomas E. Bauer, die Klarinettenisten Jörg Widmann und Thorsten Johanns, die Pianisten Andrea Lucchesini und Matthias Kirschneit, der Bratschist Gérard Caussé und der Cellist Jens Peter Mainz. Als Solistenquartett musizierte das Ensemble mit den Rundfunksinfonieorchestern DSO, des SR, hr und WDR sowie dem Brucknerorchester Linz unter den Dirigenten Jukka-Pekka Saraste, Markus Stenz und Peter Ruzicka.

Seit Oktober 2015 sind die Mitglieder des Minguet Quartetts als Gastdozenten für Kammermusik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln Standort Wuppertal verpflichtet. 2018 wird die pädagogische Tätigkeit durch Kurse an der Musik und Kunst Privatuniversität Wien, der Musikakademie Rheinsberg und der Hochschule für Musik und Tanz Köln erweitert. Mit der aktuellen CD-Gesamteinspielung der Streichquartettliteratur von Felix Mendelssohn Bartholdy, Josef Suk und Heinrich von Herzogenberg (Label cpo) präsentiert das Minguet Quartett seine große Klangkultur und eröffnet dem Publikum die Entdeckung eindrucksvoller Musik der Romantik. In den kommenden Jahren wird das Ensemble die vollständige Kammermusik von Emil Nikolaus von Reznicek, Heinrich Kaminski und Walter Braunfels sowie das einzigartige Streichquartett von Glenn Gould auf CD vorlegen.

2010 wurde das Minguet Quartett mit dem begehrten ECHO Klassik sowie 2015 mit dem renommierten französischen Diapason d'Or des Jahres ausgezeichnet.



