

Musikverein Regensburg e. V.

Samstag, 14. Januar 2017, 19:30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H 24)

FAURÉ QUARTETT

Erika Geldsetzer, *Violine*, **Sascha Frömbling**, *Viola*
Konstantin Heidrich, *Violoncello*, **Dirk Mommertz**, *Klavier*

Das **Fauré Quartett** gehört zum Besten, was man derzeit hören kann. (Harald Eggebrecht, Süddeutsche Zeitung)

Die Anforderungen haben sich verändert. Wer heute Kammermusik spielen will, kann sich nicht mehr auf das beschränken, was noch vor ein paar Jahrzehnten die Regel war. Die Ansprüche an die Vielfalt des Repertoires sind gewachsen und das schafft Freiräume für Ensembles wie das Fauré Quartett, das sich innerhalb weniger Jahre als weltweit führendes Klavierquartett ausgewiesen hat.

Sie sind Visionäre ihres Fachs und ihre Experimente und Entdeckungen werden hoch geschätzt. Als das Fauré Quartett beispielsweise 2009 ein Album mit „Popsongs“ präsentierte, war die Reaktion Begeisterung bei Presse und Publikum. Im folgenden Jahr bekam das Ensemble den ECHO Klassik für „Klassik ohne Grenzen“ verliehen, der zweite seiner Art nach den „Klavierquartetten“ von Johannes Brahms („Kammermusikeinspielung des Jahres“, 2008). Es sind nicht die einzigen Auszeichnungen. Das Spektrum der Ehrungen reicht vom Preis des Deutschen Musikwettbewerbs, dem Ensemblepreis der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern und Internationalen Wettbewerbspreisen über die Deutsche Schallplattenkritik bis hin zum Brahmspreis der Brahms Gesellschaft Schleswig-Holstein 2012.

Die Musiker des Fauré Quartetts sind in vieler Hinsicht Pioniere. Nachdem sie sich 1995 gleich zu Beginn ihrer Studienzeit an der Musikhochschule in Karlsruhe im 150. Jubiläumsjahr Gabriel Faurés zusammengefunden hatten, wurde den Musikern schnell klar, dass sich in dieser Kombination neue Repertoirewelten erforschen lassen. Im Jahr 2006 unterschrieb das Fauré Quartett einen Vertrag mit der Deutschen Grammophon und war für alle sichtbar in der Champions League des Klassikgeschäfts angekommen. Es entstanden Aufnahmen, die Maßstäbe setzen, hoch gelobte Alben mit Werken von Mozart, Brahms, Mendelssohn und den Popsongs von Peter Gabriel bis Steely Dan. Kürzlich erscheint ein Album bei Sony Classical mit Quartetten von Mahler und Strauss.

Welttourneen tragen diese Kompetenz in die Ferne, internationale Meisterkurse geben sie an Studenten weiter. Auf Reisen gastieren die Musiker in den wichtigsten Häusern der internationalen Konzertwelt vom Concertgebouw in Amsterdam über die Alte Oper in Frankfurt und die Berliner Philharmonie, dem Wiener Musikverein bis hin zum Teatro Colón in Buenos Aires und der Wigmore Hall in London. So setzt sich aus vielen künstlerischen Ingredienzien ein Ensembleprofil zusammen, das seinesgleichen sucht.

Programm

Gustav Mahler
1860 – 1911

Klavierquartettsatz a-Moll

Nicht zu schnell – Mit Leidenschaft -
Sehr leidenschaftlich – Entschlossen

Gabriel Fauré
1845 – 1924

Klavierquartett Nr.1 c-Moll op. 15

Allegro molto moderato
Scherzo: Allegro vivo
Adagio
Allegro molto

--- *Pause* ---

Johannes Brahms
1833 – 1897

Klavierquartett A-Dur op. 26

Allegro non troppo
Poco adagio
Scherzo: Poco allegro
Finale: Allegro

Gustav Mahler: Klavierquartett-Satz a-Moll

Bei jenem Klavierquartett in a-Moll, das Gustav Mahler während seiner Lehrjahre am Wiener Konservatorium 1875-79 schrieb, handelt es sich um eine Studienarbeit, die keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmt war. Erhalten hat sich davon lediglich der erste Satz, dem nur noch die Skizze einiger Scherzo-Takte folgt, so dass offen bleiben muss, ob Mahler ihn jemals zu einem mehrsätzigen Zyklus vervollständigt hat. Alle anderen Werke aus dieser Phase hat der Komponist später gezielt vernichtet, doch der Quartettsatz war ihm zu diesem Zeitpunkt offenbar schon aus den Augen geraten. In ihren „Erinnerungen an Gustav Mahler“ erwähnt Nathalie Bauer-Lechner eine diesbezügliche Äusserung Mahlers über seine Studienkompositionen: „Das Beste davon war ein Klavierquartett, welches am Schluss der vierjährigen Konservatoriumszeit entstand und das großen Gefallen erregte... Bei einer Preiskonkurrenz, zu der ich das Quartett nach Russland geschickt habe, ist es mir verloren gegangen.“

Die Kammermusik von Brahms ist zwar als Modell für diese Jugendarbeit Mahlers zu erkennen, doch erinnert der Beginn klanglich eher an die Musik seines Lehrers Anton Bruckner. Mit repetierten Terzen schafft das Klavier einen Klanghintergrund, der jenem „Urnebel“ des Orchestertremolos entspricht, mit dem Bruckner seine Sinfonien so gerne beginnen lässt. Aus diesem Hintergrund löst sich im dritten Takt das markante dreitönige Kopfmotiv aus steigender Sexte und anschliessend fallendem Halbtonschritt (das wörtlich aus Bruckners „Sechster“ entlehnt scheint). Dieses Kopfmotiv wird gleich in Sequenzierungen und Imitationen entwickelt, bevor ein melodisch profilierterer Seitengedanke in C-Dur hervortritt, der allerdings schon innerhalb des Hauptthemen-Komplexes vorbereitet worden war.

Die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema in verkleinerten Notenwerten, das im Folgenden eine hochkonzentrierte motivische Verarbeitung erfährt. Ein langer Orgelpunkt auf dem Ton A und eine Partie, in der die überhitzte Energie des vorangegangenen Steigerungsprozesses in wenigen Takten zusammenbricht, lassen bereits die katastrophischen Zusammenbrüche von Mahlers späterer Sinfonik ahnen. Ein Rückleitungsteil führt zur im Wesentlichen unveränderten Reprise, in die allerdings eigenwilligerweise eine Reminiszenz an die Durchführung eingeschoben wird. Eine Auflichtung zum Dur-Bereich hin wird durch die Coda, welche überraschend von einer Solokadenz der Violine eröffnet wird, nach Moll zurückgeführt. Wie Jahrzehnte später im „Lied von der Erde“ und der 9. Sinfonie lässt Mahler die Musik des Satzes im Nichts verlöschen.

Gabriel Fauré: Klavierquartett Nr. 1 c- Moll

„Das Erscheinen der Sonate von Monsieur Fauré hat uns einen neuen Meister entdecken lassen, der vielleicht der furchterregendste unter allen ist, denn er verbindet mit tiefen musikalischen Kenntnissen eine ungeheure melodische Fülle und eine Art unbewusster Naivität, deren Kraft man am wenigsten widerstehen kann...“ So emphatisch urteilte kein Geringerer als Camille Saint-Saens in einem Artikel, der am 7. 4. 1877 im Pariser „Journal de Musique“ erschien, über die Violinsonate in A-Dur des zwar schon zweiunddreissigjährigen, in der Öffentlichkeit als Komponist aber noch wenig bekannten Gabriel Fauré, der einst als junger Mann sein Klavierschüler gewesen war.

Damals schien es recht ungewöhnlich, dass ein aufstrebender französischer Komponist sich der Kammermusik widmete, denn Aufmerksamkeit konnte er damit nur wenig erregen. Die zentrale Rolle im französischen Musikleben spielte nach wie vor die Pariser Oper, gefolgt vom Sinfoniekonzert, in dem hauptsächlich Werke der deutschen Klassik und Romantik aufgeführt wurden.

Die Kammermusik hatte dagegen nur ein bescheidenes Publikum und gelangte nicht an die grosse Öffentlichkeit. Sie wurde allenfalls im halb privaten Rahmen gepflegt, und dementsprechend gab es praktisch keine Konzertveranstalter, die das Risiko einer Aufführung gewagt hätten, und auch keine Verleger, die eine Publikation einschlägiger Novitäten im Druck ermöglicht hätten.

Camille Saint-Saens selbst war es gewesen, der erste Schritte getan hatte, um diese Lage zu verändern. Zusammen mit dem Gesangsprofessor Romaine Bussine hatte er am 25. 2. 1871 die „Société Nationale de Musique“ gegründet, um einer breiteren Hörerschaft Orchester- und Kammermusik von französischen Autoren vorstellen zu können, und diese Initiative stiess im Zeichen eines neu erwachenden Nationalbewusstseins nach dem verlorenen deutsch-französischen Krieg durchaus auf Interesse bei Komponisten und Publikum.

Allerdings kam dadurch die Produktion französischer Instrumentalmusik nur zögernd in Gang, und so muss man Saint-Saens' Lob der Fauréschen Violinsonate auch als ein Stück Ermunterung an die junge französische Komponistengeneration verstehen, sich vermehrt dem Kammermusikschaffen zuzuwenden. Fauré jedenfalls verfolgte den eingeschlagenen Weg sofort weiter. Bald nach Beendigung der A-Dur-Violinsonate begann er im Jahre 1876 sein erstes Klavierquartett in c-Moll zu komponieren, dessen Fertigstellung sich allerdings noch bis 1883 hinauszögerte. Eine erste Fassung war zwar schon 1879 vollendet, doch war Fauré damit nicht zufrieden, vor allem nicht mit dem ursprünglichen Finale. Wie dieses ausgesehen hat, bleibt Spekulation. Fauré betonte, er habe für die heute bekannte Version den Schlussatz „von oben bis unten“ neu geschrieben. Diese endgültige Fassung von Faurés erstem Klavierquartett wurde am 5. April 1884 mit dem Komponisten am Klavier in der „Société Nationale de Musique“ uraufgeführt.

Inwieweit der Komponist sich mit diesem Werk von der deutschen Tradition absetzt, inwieweit er sich noch in ihren Bahnen bewegt, kann man diskutieren. Seiner äusseren Gestalt nach entspricht Faurés Quartett zunächst ganz der klassisch-romantischen Tradition, wobei allerdings innerhalb der viersätzigen Gesamtform die beiden Binnensätze die Reihenfolge getauscht haben: der Scherzosatz steht an zweiter Stelle und geht dem langsamen Satz, einem „Adagio non troppo“ voraus. Doch auch diese Anordnung ist nicht neu und hat ihr Vorbild im 1875 veröffentlichten dritten Klavierquartett von Johannes Brahms. Ebenfalls wenig überraschend weisen die Rahmenteile Sonatenform und die Mittelsätze dreiteilige Form auf.

Ob wenigstens die Klangsprache des Werks sich von der deutschen Tradition emanzipiert, darüber sind sich die Kommentatoren herzlich uneins. Es ist ergötzlich, mehrere Werkbeschreibungen mit ihren ganz verschiedenen Blickweisen zu vergleichen. Da heisst es bei dem einen vom Hauptthema des Kopfsatzes: „Typisch französisch daran ist nicht nur der tänzerische Rhythmus, sondern auch der Anklang an die dorische Kirchentonart“, während der andere feststellt: „Gleich der erste Satz besitzt so gar nichts von diesem arabesk entspannten und salonhaften Fluidum, das man irrtümlicherweise immer mit dem Namen ‚Fau-

ré' verbindet, stattdessen scheint das oftmals herbe Melos ausgerechnet an Johannes Brahms ... zu erinnern.“

Und meint der erste Kommentator vom folgenden Scherzo, dass sich in ihm „der neue Ton des Impressionismus ankündigt, als dessen Vater Fauré in die Geschichte eingehen sollte“, so hält der zweite dagegen: „In die einleitenden Streicher-Pizzicati mischt sich das Klavier so beschwingt ein, als wär's ein kammermusikalischer Elfentanz aus der Feder Mendelssohn Bartholdys.“ Weitgehende Einigkeit besteht immerhin darin, dass der Adagio-Satz den Höhepunkt des Quartetts bildet, in dem sich Faurés Sinn für das Hymnische und Feierliche aufs Wunderbarste entfalten kann. Das Finale schliesslich, in seiner zweiten Fassung, greift thematisches Material der vorangegangenen Sätze auf und sorgt damit für eine zyklische Rundung des gesamten Werks.

Johannes Brahms: Klavierquartett A-Dur op. 26

Die Gattung des Klavierquartetts hat im Gegensatz zu der des Klaviertrios historisch eine recht schwankende Wertschätzung erfahren. Während Mozart zwei Meisterwerke für diese Besetzung komponierte, zeigte Haydn kein Interesse für sie, und von Beethoven gibt es nur einige weniger bedeutende Klavierquartette aus der Jugendzeit und den frühesten Wiener Jahren. Erst bei Mendelssohn und Schumann erwachte neues Interesse für die Gattung, und einem neuerlichen Gipfelpunkt führte sie Johannes Brahms mit seinen drei Beiträgen zu. Offenbar begann Brahms nach Vollendung seines ersten Kammermusikwerks, des H-Dur-Klaviertrios op. 8, im Jahre 1855 an allen drei Quartetten gleichzeitig zu arbeiten, noch bevor er sich mit dem Streichsextett op. 18 erstmals an einem kammermusikalischen Werk ohne sein angestammtes Instrument, das Klavier wagte.

Mit der Vollendung der Quartette tat Brahms sich allerdings recht schwer. Die erhaltenen Autographe von op. 25 und op. 26 zeigen mit zahlreichen Änderungen Spuren eines mühseligen Entstehungsprozesses, und nicht anders dürfte es mit dem weit später beendeten und der hohen Opuszahl 60 publizierten c-Moll-Quartett gewesen sein, dessen Manuskript jedoch bis auf den Finalsatz verloren ist. Immerhin konnten die beiden ersten Quartette 1861 an die Öffentlichkeit gelangen; während bei der ersten Aufführung des g-Moll-Werks op. 25 in Brahms' Heimatstadt Hamburg niemand Geringeres als Clara Schumann den Klavierpart übernahm, wurde das zweite in A-Dur op. 26 im November 1862 in Wien aus der Taufe gehoben. Bei dieser Gelegenheit sass der erst vor kurzem in die Donaumetropole übersiedelte Komponist persönlich am Flügel und musizierte die Novität zusammen mit dem Hellmesberger-Quartett.

Das g-Moll-Quartett mit seinem feurigen Finale „alla Zingarese“ geniesst so grosse Popularität, dass das in seiner Klangsprache intimere A-Dur-Schwesterwerk in der Aufführungspraxis ein wenig in dessen Schatten getreten ist. Der Kopfsatz beginnt mit einem beschaulichen, jedoch durch den Wechsel von Achteltriolen und Dreiergruppen normaler Achtel rhythmisch reizvollen Thema, das bald eine pathetische Steigerung erlebt. Zahlreiche weitere gesangliche Gedanken folgen, doch sind sie von eher episodischem Charakter. Wie der Durchführungsteil des Satzes zeigt, ist die schwebende Rhythmik des Werkanfangs dessen inhaltlicher Kern. Die Themencharaktere werden dagegen in der Durchführung radikal verändert: was vorher lyrisch ertönte, wird nun dramatisiert, und das idyllische Hauptthema entwickelt jetzt melancholische Züge.

Das folgende Adagio macht trotz der Grundtonart E-Dur einen eher verschatteten, vielleicht sogar trauernden Eindruck, weswegen Kommentatoren in ihm immer eine autobiographische Komponente vermuteten und Brahms' Neigung zu Clara Schumann ins Spiel brachten. Vielleicht ist es aber besser, die zugrunde liegende Idee rein musikalisch zu beschreiben. Eine vom Klavier angestimmte Melodie wird anfangs von den Streichern umrankt – dass diese mit Dämpfer spielen sollen, ist ein Einfall, der Brahms offenbar erst während der Probenarbeiten mit dem Hellmesberger Quartett kam. Bei der späteren Wiederholung dieses Anfangsteils wandert die Klaviermelodie in die hohe Streicherlage und erklingt nun ungedämpft.

Als Scherzo präsentiert Brahms einen konzentrierten Sonatensatz mit zwei Themen, einer harmonisch weit ausgreifenden Durchführung und einer Coda, in der das Anfangsthema zunächst vermeintlich aufgelöst, dann jedoch schwungvoll zu Ende gebracht wird. Das Trio beginnt mit einem d-Moll-Kanon zwischen Klavier und Streichern und lässt eine durch Hornquinten bereicherte Variante des Scherzo-Themas folgen.

Das Finale ist, wie der entsprechende Satz des g-Moll-Quartetts, im Stil „alla ongharese“ gehalten. Formal erweist es sich abermals als Sonatensatz, wenn auch mit lockeren Rondo-Elementen angereichert. Der heitere Charakter des Finales, der nur im ruhigen e-Moll-Seitenthema ein Gegengewicht erhält, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, wie kunstvoll dieser Satz in Bezug auf seine thematische Arbeit und Brahms' spezielle Kompositionstechnik der „entwickelnden Variation“ konstruiert ist.