

Musikverein Regensburg e. V.

Sonntag, 12. Februar 2017, 19:30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H 24)

MANDELRING QUARTETT Roland GLASSL, *Viola*, Gustav RIVINIUS, *Violoncello*

Der Gewinn großer Wettbewerbe – München (ARD), Evian (Concours International de Quatuor à Cordes) und Reggio Emilia (Premio Paolo Borciani) – war der Einstieg in die internationale Karriere des **Mandelring Quartetts**. Konzertreisen führen das Ensemble in alle europäischen Musikzentren. Die Metropolen New York, Washington, Los Angeles, Vancouver und Tokio finden sich ebenso im Konzertkalender wie regelmäßige Tournées nach Mittel- und Südamerika, in den Nahen Osten und nach Asien. Zahlreiche mit Preisen der Deutschen Schallplattenkritik und International-Classical-Award-Nominierungen ausgezeichnete CD-Aufnahmen zeigen die außergewöhnliche Qualität und das breite Repertoire des Quartetts. Das HAMBACHERMusikFEST, 1997 vom Mandelring Quartett ins Leben gerufen, ist jedes Jahr ein Treffpunkt für Kammermusikfreunde aus aller Welt. Seit 2010 gestaltet das Mandelring Quartett eigene Konzertreihen in der Berliner Philharmonie und in seiner Heimatstadt Neustadt an der Weinstraße.

Roland Glassl hat sich als Solist und Kammermusiker einen Namen gemacht, der weit über die Landesgrenzen hinausreicht. Sowohl zahlreiche Preise bei internationalen Wettbewerben wie auch seine 16-jährige Quartettstätigkeit im Mandelring Quartett (bis 2015) haben ihn weltweit auf viele große Bühnen und zu internationalen Festivals gebracht. Als Solist arbeitet er mit wichtigen Dirigenten zusammen und trat mit zahlreichen Orchestern auf. Als Kammermusikpartner spielt er mit Künstlern wie Leon Fleischer, Julia Fischer und Lisa Batiashvili, um nur einige zu nennen. Der in Ingolstadt geborene Musiker stammt aus einer Geigenbauerfamilie und spielt auf einem Instrument seines Vaters, 2002 gebaut.

Als bisher einziger deutscher Musiker wurde Gustav **Rivinius** mit dem 1. Preis und der Goldmedaille des Internationalen Tschaikowsky Wettbewerbs 1990 ausgezeichnet. Seither konzertiert er auf der ganzen Welt mit führenden Musikern, Orchestern und Dirigenten. Neben dem solistischen Auftreten widmet sich Gustav Rivinius leidenschaftlich der Kammermusik. Aufgewachsen in einer kinderreichen, musikalischen Familie, musiziert er bis heute regelmäßig mit seinen Brüdern im Rivinius Klavierquartett sowie in Recitals mit seinem Bruder Paul am Klavier. Jahrelang spielte er Quintett mit Irena Grafenauer, Maria Graf, Ana Chumachenko und Gérard Caussé.

Gustav Rivinius lehrt seit vielen Jahren als Professor an der Hochschule für Musik Saar, ab Herbst 2014 auch am Konservatorium Maastricht in den Niederlanden und gibt jährlich Meisterkurse.

Programm

Richard Strauss
1864 – 1949

**Sextett-Einleitung zu
Capriccio op. 85**

Andante con moto

Johannes Brahms
1833 – 1897

Streichsextett G-Dur op. 36

Allegro non troppo
Scherzo: Allegro non troppo
Adagio
Poco allegro

--- Pause ---

Pjotr Tschaikowskij
1840 – 1893

**Sextett d-Moll op. 70
„Souvenir de Florence“**

Allegro con spirito
Adagio cantabile e con moto
Allegretto moderato
Allegro vivace

Richard Strauss: Sextett aus Capriccio op. 85

„Prima la musica e poi le parole“: so ist ein einaktiges „Divertimento teatrale“ betitelt, das Antonio Salieri 1786 im Auftrag Kaiser Josephs II. für eine Aufführung im Schloss Schönbrunn komponierte (wo gleichzeitig Wolfgang Amadeus Mozart seinen „Schauspieldirektor“ präsentierte). Um Rangstreitigkeiten auf dem Theater geht es in diesem kleinen Stück Musiktheater: Satirisch werden Meinungsverschiedenheiten zwischen Komponist und Textdichter abgehandelt, Sängerallüren und sonstige Unsitten des Musiktheaterbetriebs. Ob Richard Strauss dieses Vorgängerwerk kannte, als er im Jahr 1942 „Capriccio“ vollendete, sein „Konversationsstück für Musik in einem Akt“, das einen verwandten Stoff behandelt?

„Capriccio“, dessen Libretto seit 1934 in Gemeinschaftsarbeit mehrerer Autoren entstand, steht zum Zeitpunkt seiner Vollendung merkwürdig quer zu den damaligen Zeitläuften und wirkt wie ein Stück künstlerischer Eskapismus. Während das Münchner Opernpublikum am 28. Oktober 1942 die Novität bejubelt, ist die Massenvernichtung der Juden in Auschwitz bereits in Gang gekommen und die weitere Eskalation des seit drei Jahren tobenden Zweiten Weltkriegs abzusehen: Wenige Wochen später werden die ersten britischen Bomben auf Berlin abgeworfen, und im Oktober 1943 wird auch das Münchner Nationaltheater in Schutt und Asche fallen. Doch noch, an diesem 28. Oktober 1942, kann sich das Münchner Opernpublikum unbehelligt den Theaterillusionen hingeben. „Capriccio“ entführt es in ein Rokokoschloss bei Paris, wo der Dichter Olivier und der Komponist Flamand beide um die Gunst ihrer Gastgeberin, der jungen Gräfin Madeleine werben. Ihren Liebeskonflikt verquicken die beiden mit der Auseinandersetzung, ob der Text oder die Musik wichtiger für das Gelingen einer Oper sei.

Das berühmte Streichsextett aus „Capriccio“, das seinen Weg als eigenständige Nummer auch in die Konzertsäle gefunden hat, erklingt gleich zu Beginn des Einakters. Der Vorhang öffnet sich, und durch ein Fenster im Salon beobachten die beiden Rivalen Olivier und Flamand gebannt die Reaktionen der Gräfin, die mit geschlossenen Augenlidern dem Andante eines Streichsextetts lauscht, das Flamand komponiert hat. Wie die ganze Handlung der Oper, so wirkt auch die Sextett-Musik von Flamand alias Richard Strauss der Gegenwart entrückt: Sie träumt sich in ein imaginäres achtzehntes Jahrhundert, gestaltet dieses musikalisch freilich mit Mitteln des späten neunzehnten. Thematischer Keim dieses etwa zehnminütigen Musikstücks ist ein einfaches Fünftonmotiv, das anfangs in der ersten Violine ertönt. Dieses Motiv erlebt danach mannigfache Abwandlungen und Weiterführungen, wobei Richard Strauss sich einer fast Brahms'schen Technik der entwickelnden Variation bedient.

Johannes Brahms: Streichsextett G-Dur op. 36

Sein zweites und bereits letztes Streichsextett begann der eben einunddreißigjährige Brahms im Herbst 1864 zu komponieren und vollendete es im darauffolgenden Jahr. Während die ersten Aufführungen in Zürich, Boston, Wien (mit Joseph Hellmesberger) und London (mit Joseph Joachim) bald folgten, hatte der damals noch keineswegs arrivierte Brahms Schwierigkeiten, einen Verlag für sein neues Opus zu finden. Simrock lehnte ab (wohl, weil ein Sextett keine guten Verkaufszahlen versprach), Breitkopf und Härtel nahmen die Partitur zwar zunächst an, lösten den Vertrag aber wieder – mit der Folge, dass der verärgerte Brahms ihnen später nie wieder eines seiner Werke anbot.

Man wundert sich heute über dieses Zögern der großen Musikverlage, gilt Brahms' G-Dur-Sextett doch inzwischen als Meisterwerk seiner Gattung. Freilich: die Subtilität der motivischen Arbeit im Kopfsatz erschließt sich vielleicht nicht unmittelbar. Dieses „Allegro non troppo“ beginnt mit einem eigenartig zwischen G-Dur und dem terzverwandten Es-Dur pendelnden Thema; es ist aber vor allem eine zunächst unscheinbare, den Satz allein eröffnende, tremoloartige Begleitfigur in der Bratsche, die im weiteren Verlauf in den Vordergrund tritt und thematisches Gewicht erhält. Der Seitensatz spielt für die folgende Durchführung keine Rolle; diese konzentriert sich völlig auf die Motive der ersten sechs Takte des Satzes. Nach einer ziemlich regelmäßigen Reprise wird der einleitend exponierte Tonartendualismus G-Dur/Es-Dur in der ausgedehnten Coda wieder aufgegriffen und der Satz mit einer energiegelichen Kadenz G-Es-G beendet.

Das folgende g-Moll-Scherzo im geraden Takt ist im Ton leicht ungarisch gefärbt und wirkt mehr lyrisch-versponnen als tanzähnlich; im Mittelteil steigert sich das anfänglich mit „Allegro non troppo“ angegebene Tempo zu einem „Presto giocoso“. Dieser Mittelteil in D-Dur und im $\frac{3}{4}$ -Takt löst sehr viel mehr als der Hauptteil des Satzes die Erwartungen ein, die der Begriff „Scherzo“ seit Beethoven hervorruft.

Tiefe Trauer überschattet das folgende „Poco Adagio“, einen Variationensatz, dessen Thema durch das kühne Ineinander von chromatischen Achteln und Achteltriolen in der Begleitung einen gequälten Zug entwickelt. Erst der Schluss des Satzes hellt sich von e-Moll nach E-Dur auf und bereitet auf das Finale vor, das die Tonfälle eines Elfen-Scherzos nach Mendelssohns Vorbild in einer verwirrenden Mischung aus Sonaten- und Rondoform präsentiert und darüber hinaus gegen Ende auf den ersten Satz des Sextetts zurückgreift.

Pjotr Iljitsch Tschaikowskij: Souvenirs de Florence op. 70

Im Jahre 1890 suchte Piotr Iljitsch Tschaikowskij für einige Monate Zuflucht in Florenz, um dort ungestört an seiner Puschkin-Oper „Pique Dame“ arbeiten zu können. Anschließend wandte er sich nach Rom und wäre wohl noch länger in Italien geblieben, wenn es ihm gelungen wäre, sein Inkognito zu wahren. Aber in Rom wurde er erkannt, und als sich herumsprach, dass der berühmte russische Komponist in der Stadt weilte, konnte Tschaikowskij sich vor unwillkommenen Besuchern nicht mehr retten und entfloß flugs zurück in sein Heimatland.

Nach Sankt Petersburg zurückgekehrt, wo „Pique Dame“ endgültig vollendet wurde, skizzierte Tschaikowskij nebenbei sein Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli, das später den Titel „Souvenir de Florence“ erhalten sollte. „Noch nie hat Gott der Natur so viel Schönes verliehen wie in diesem Sommer. Meine Blumen blühen zahlreich wie noch nie... Kaum hatte ich die Oper beendet, da wandte ich mich einer neuen Komposition zu, deren Entwurf ich bereits beendet habe“, erfuhr Tschaikowskij's Mäzenin Frau von Meck in einem Schreiben vom 30. Juni 1890, und: „Ich hege die Hoffnung, Sie, meine Liebe, werden froh sein, dass ich ein Sextett für Streicher komponiert habe. Ich kenne Ihre Liebe zur Kammermusik und freue mich, dass Sie mein Sextett wahrscheinlich hören werden, denn dazu brauchen Sie nicht ins Konzert zu gehen; ein Sextett lässt sich auch leicht in Ihrem Hause aufführen. Hoffentlich gefällt es Ihnen; ich habe es mit viel Freude und Begeisterung komponiert.“

Die als schöpferische Entspannung angegangene Arbeit am Sextett erwies sich jedoch bald härter, als Tschaikowskij vermeint hatte. „Ich schreibe mit unwahrscheinlicher Mühe“, äußerte er, als er sich an die Ausarbeitung der Skizzen machte. „Mich hindert nicht der Mangel an Ideen, sondern die Neuheit der Form. Es sind sechs unabhängige und dabei doch gleichwertige Stimmen nötig. Das ist unglaublich schwierig.“ Über die endgültige Lösung aller Probleme zeigte der Komponist sich höchst beglückt, als er im Juli 1890 die erste Fassung des Werks beendete. Spezielle Freude machte ihm die Schlussfuge: „Schrecklich, wie begeistert ich über mich selbst bin...“, ließ er in einem Brief verlauten.

Wie häufig bei Tschaikowskij, stellten sich jedoch nach Abschluss der Arbeit Skrupel und Zweifel ein. Im Jahr 1891 machte er sich an eine Revision der Partitur. Eine zweite Fassung wurde im Januar 1892 während Tschaikowskij's Aufenthalt im nahe bei Moskau gelegenen Klin abgeschlossen. Deren Uraufführung fand am 24. November 1892 in Sankt Petersburg statt, wo das Werk im Programm der dortigen „Gesellschaft für Kammermusik“ erschien, die Tschaikowskij kurz zuvor zu einem Ehrenmitglied ernannt hatte. Dieser Gesellschaft widmete der Komponist sein Sextett dann auch.

Mit dem einige Jahre früher entstandenen „Capriccio italien“, das ebenfalls italienische Eindrücke widerspiegelt, kann man „Souvenir de Florence“ nicht vergleichen. Das „Souvenir“ ist ein Erinnerungsstück an die Ruhe der Florentiner Monate, an eine schöpferisch fruchtbare und freie Zeit, umgeben von der Pracht dieser Stadt. Aber ihm fehlt jeder programmatische und illustrative Zug, und es gibt in dieser Partitur, anders als im „Capriccio italien“, keine Anklänge an die italienische Folklore.

Die Mühe, welche Tschaikowskij bei der Komposition hatte, merkt man dem fertigen Werk nicht mehr an. Unbelastet von aller Konfliktschwere der im gleichen Monat wie das Sextett vollendeten Oper „Pique Dame“ wirkt das „Souvenir“. Mit überschäumendem Temperament beginnt der mit „Allegro con spirito“ überschriebene Kopfsatz, der in seiner ungestörten $\frac{3}{4}$ -Takt-Bewegung trotz Moll-Grundtonart pure Lebensfreude versprüht und ungemein tänzerisch und schwungvoll wirkt. Als Seitensatz fungiert eine von der Solovioline angestimmte sehnsüchtig singende Melodie, bei deren Erklängen aber untergründig ein Bewegungsmotiv des ersten Themas weiterwirkt, das dem ganzen Satz als rhythmische Klammer dient. Die Durchführung ist als Steigerungsprozess gestaltet, auf dessen Höhepunkt die Reprise einsetzt.

Im Dreiertakt steht auch das folgende Adagio, doch ist hier der Vorwärtsdrang des Kopfsatzes einem sanften Serenadentonfall gewichen. Über leise gezupften Tönen erhebt sich ein schmachsender Gesang der Geige, der sich zu einem Duett mit der Bratsche erweitert. Leicht gespenstisch hebt sich davon der bewegte Mittelteil mit seinen erregten Tremolo-Passagen ab. Dann beginnt der Gesang erneut, diesmal vom Cello angestimmt, dem die Violine antwortet.

Nach dem ausgedehnten Adagio folgen zwei kürzere Sätze. Weniger italienisch als russisch getönt kommt das Scherzo-Position einnehmende „Allegretto moderato“ einher, welches mehr rhythmisch als melodisch geprägt ist. Ein kurzes Motiv, das in seinen Notenwerten mehrfach umgestaltet und zugespitzt erscheint, treibt mit seiner Energie die Entwicklung voran. Angestimmt wird es von der Bratsche, dann von den übrigen Instrumenten aufgegriffen und imitatorisch verarbeitet. Auch der virtuos gesteigerte Mittelteil wartet mit einer temperamentvollen Tanzweise in Art einer Polka auf.

Das Finale wirkt ebenfalls russisch-folkloristisch inspiriert und steigert sich in seiner springelbendigen Munterkeit über ein eingeschobenes Fugato bis zum Stretta-Schluss. Dabei begegnen sich Tarantella- und Marschrhythmen, während Tschaikowskij zwischen kammermusikalischer Durchsichtigkeit und orchestraler Fülle vermittelt und so wirkungsvoll die Möglichkeiten der Sechser-Besetzung auslotet.