

Musikverein Regensburg e.V.

Samstag, 10.März 2018, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

SCHUMANN QUARTETT

Der Moment, in dem man noch nichts weiß, die Augen und Ohren weit offen, nach Orientierung sucht. Am Anfang von Beethovens neuntem Streichquartett zum Beispiel. Ein unaufgelöster Akkord nach dem anderen, und die Vier kosten den Moment aus, verschärfen – extrem leise – die Orientierungslosigkeit; reduzieren alles Wissen auf das reine Jetzt. Das Schumann Quartett ist dort angekommen, wo alles möglich ist, weil man auf Sicherheiten verzichtet. Das schließt auch die Zuhörer/innen mit ein, die sich Abend für Abend auf alles gefasst machen müssen: „So wirklich entwickelt sich ein Werk nur live“, sagen sie, „das ist the real thing, weil wir vorher selbst nie wissen, was passiert. Spätestens auf der Bühne fällt jede Imitation weg, man wird automatisch ehrlich zu sich selbst. Dann kann man in der Musik eine Verbindung mit dem Publikum herstellen, kommunizieren.“

Seit zehn Jahren spielen die drei aus dem Rheinland stammenden Brüder **Mark, Erik und Ken Schumann** zusammen. 2012 ist die in Tallinn geborene und in Karlsruhe aufgewachsene **Liisa Randalu** als Bratschistin dazu gekommen. Immer wieder bemerken Außenstehende, wie stark die Bindung zwischen ihnen ist. Die vier genießen die nonverbale Kommunikation: „Ein Blick, und ich weiß, wie er/sie die Musik in dem Moment spielen möchte“. Unterschiedliche Persönlichkeiten treten deutlicher hervor, gleichzeitig entsteht in jedem musikalischen Werk ein gemeinsamer Raum, findet eine geistige Metamorphose statt. Vielleicht sind diese Offenheit, die Neugierde, die entscheidenden Einflüsse von Lehrern wie Eberhard Feltz oder Partnern wie Menahem Pressler.

„Wir haben Lust darauf, es bis zum Äußersten zu treiben, zu probieren, wie die Spannung und unsere gemeinsame Spontaneität trägt“, sagt Ken Schumann. Versuche, ihnen einen Klang, eine Position, eine Spielweise zuzuordnen, hebeln sie charmant aus, lassen allein die Konzerte für sich sprechen. Und Kritiker geben ihnen recht: „**Feuer und Energie**. Das Schumann Quartett spielt umwerfend gut [...] zweifellos eine der allerbesten Formationen der jetzigen Quartettblüte, [...] blitzende Virtuosität und Überraschungsbereitschaft“ (Harald Eggebrecht in der SZ).

Programm

Ludwig van Beethoven
1770 – 1827

Streichquartett F-Dur op. 59/1

Allegro
Allegretto vivace e sempre scherzando
Adagio molto e mesto
Allegro

Dmitrij Schostakowitsch
1906 – 1975

Streichquartett fis-Moll op. 108

Allegretto
Lento
Allegro – Allegretto

- Pause -

Pjotr Tschaikowskij
1840 – 1893

Streichquartett es-Moll op. 30

Andante sostenuto / Allegro moderato
Allegretto vivo e scherzando
Andante funebre e doloroso ma con moto
Finale: Allegro non troppo e risoluto

Mit großzügiger Unterstützung durch eine private Spende

Ludwig van Beethoven: Streichquartett F-Dur op. 59/1

Bei der Komposition seiner Streichquartette Opus 18, die im Jahr 1801 in Wien im Druck erschienen, orientierte sich Ludwig van Beethoven in Form und Gehalt noch sehr am Vorbild seines Lehrers Joseph Haydn. Ganz wie dieser präsentierte er der Öffentlichkeit unter einer einzigen Opuszahl eine Gruppe von sechs Werken, von denen fünf eine Dur-Grundtonart aufweisen und nur eines sich nach Moll wendet.

Nach dieser Demonstration, dass er Streichquartette auf dem Niveau seines großen Vorgängers zu schreiben vermochte, ließ Beethoven diese Gattung sieben Jahre lang ruhen, bevor er sich ihr, durch einen Kommissionsauftrag motiviert, neuerlich zuwandte. Auf Anregung des Grafen Andrej Rasumowsky, des damaligen russischen Botschafters in Wien, schuf Beethoven die drei Quartette Opus 59, die bis heute unter dessen Namen als "Rasumowsky-Quartette" bekannt sind. Beethoven beließ es überdies nicht dabei, die neuen Werke seinem Auftraggeber zu widmen, sondern er arbeitete in die beiden ersten Quartette des Opus 59 jeweils eine russische Melodie ein, die er der Volksmusiksammlung des Ivan Pratsch von 1790 entnommen hatte.

Bemerkenswert ist der stilistische Abstand zwischen den neuen und den früheren Quartetten Beethovens. Während die Werke des Opus 18 noch in den Bereich des häuslichen Musizierens im kleinen Kreis gehören, sind die Rasumowsky-Quartette bereits mit Blick auf eine konzertante Aufführung komponiert. Damit reagierte Beethoven auf den Wandel in der damaligen Musikpraxis. Seit 1804 hatte der Geiger Ignaz Schuppanzigh in Wien öffentliche Quartettabende ins Leben gerufen, und die bisher nur im kleinen geselligen Kreis praktizierte Kunst des Quartettspiels konnte nun einer größeren Zuhörerschaft präsentiert werden.

Beethoven ergriff die Gelegenheit, seine Weiterentwicklung des Wiener klassischen Stils im Bereich der Sonate und der Sinfonie - soeben war die "Eroica" uraufgeführt worden - nun auf die Gattung des Streichquartetts zu übertragen. Die neuen Quartette, entstanden im Umfeld von vierter und fünfter Sinfonie, Waldsteinsonate und Appassionata, sowie viertem Klavier- und Violinkonzert, weisen denn auch eine dem Niveau dieser Werke entsprechende Schreibart auf: der Stil ist konzertanter, die Formen sind geweitet, der Anspruch sowohl an die Technik der Spieler als auch an das Verständnis der Hörer erhöht. Es wundert nicht, dass das Publikum auf Beethovens Opus 59 zunächst mit Unverständnis, Ablehnung und Spott reagierte, "verrückte Musik" und bloßes "Flickwerk" zu hören glaubte.

Während die Aufführungsdauern der Streichquartette des Opus 18 im Bereich von zwanzig bis fünfundzwanzig Minuten liegen, füllt das erste der Rasumowsky-Quartette einen Zeitrahmen von etwa fünfunddreißig Minuten. Gleich der Kopfsatz ist sehr weiträumig angelegt: in ihm darf sich eine Fülle sanglich-melodischer Einfälle breit entfalten; an die Stelle eines ausgesprochenen Dualismus zweier gegensätzlicher Themen und einer konzentrierten motivischen Arbeit tritt eine Vielzahl musikalischer Gestalten, die sich in unmerklichem Fluss verwandeln, so dass die formalen Schnittstellen zwischen Exposition, Durchführung und Reprise nicht mehr scharf hervortreten. Im Zentrum der Durchführung steht hier auch nicht mehr ein dramatischer Konflikt der zahlreichen exponierten Gebilde, sondern ein eher neutrales doppelthematisches Fugato.

Das folgende "Allegretto vivace e sempre scherzando" verstörte die Hörer zu Beethovens Zeit ganz besonders. Es beginnt im Cello mit einem rein rhythmischen, auf einer einzigen Tonhöhe vorgetragenen Motiv, dem erst die zweite Violine als Antwort eine graziöse melodische Gestalt entgegenstellt. Das Rhythmusmotiv bleibt die Zentralgestalt des ganzen Satzes, in dem Beethoven die durchbrochene Arbeit kultiviert und das Geschehen auf die einzelnen, oft völlig unbegleitet auftretenden Instrumente verteilt.

Im "Adagio molto e mesto" stimmen die Streichinstrumente einen ergreifenden Trauergesang in f-Moll an. Mit klagender Gebärde intoniert die erste Violine das Hauptthema, das vom Cello in Diskantlage wiederholt wird. Die Durchführung des Satzes gibt einer tröstlicheren Melodie Raum, doch vermag diese nicht, den Ernst des Geschehens auf die Dauer zu mildern.

Recht überraschend löst sich die düstere Stimmung des "Adagio" in einer Violinkadenz auf, die mit einem Triller direkt zum "Thème russe" des Finales führt. Dieses ist wiederum ein ausgewachsener Sonatensatz, trotz des Rondo-Charakters seines Anfangsgedankens. Beethoven setzt ihm einen lyrischen Seitensatz und ein synkopisch verzwicktes drittes Thema entgegen, das im weiteren Verlauf eine führende Rolle erlangt. Vor die Presto-Stretta, mit der das Quartett brillant endet, schieben sich einige Adagio-Takte, in denen das russische Thema noch einmal ganz ätherisch wie aus großer Höhe herabtönt.

Dmitri Schostakowitsch: Streichquartett fis-Moll op. 108

Vor allem als Symphoniker und Bühnenkomponist erwarb sich Dmitri Schostakowitsch in seinen frühen Schaffensjahren Renommee und wurde mit derartigen großformatigen Werken zum repräsentativen Sowjet-Künstler. Da erschien im Jahre 1936 in der „Prawda“ ein Artikel mit dem Titel „Chaos statt Musik“, der Schostakowitschs zweite Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ heftig angriff, wonach das Werk sofort von den Bühnen verschwand. Zur gleichen Zeit begannen Stalins berüchtigte „Säuberungen“, von denen auch viele Künstler bedroht waren, die gegen die neue ästhetische Doktrin des „sozialistischen Realismus“ verstießen.

Diese bedrohliche äußere Situation mag mit ursächlich dafür gewesen sein, dass Schostakowitsch sich in der folgenden Zeit vermehrt in den intimeren Bereich der Kammermusik zurückzog. Mit dem 1938 uraufgeführten Opus 49 in C-Dur wandte sich der Komponist erstmals dem Streichquartett zu, das in den weiteren Schaffensjahren gleichgewichtig neben die Sinfonik zu treten begann, wofür man als Symbol nehmen kann, dass Schostakowitsch in beiden Gattungen jeweils fünfzehn vollendete Werke hinterließ.

Das fis-Moll-Quartett Nr. 7 op. 108 ist als Schwesterwerk des berühmten c-Moll-Quartetts Nr. 8 op. 110 gleichzeitig mit diesem im Jahre 1960 entstanden, steht aber der Verbreitung nach in dessen Schatten. Denn während das achte Quartett mit seiner Zueignung „im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges“ breite offizielle Aufmerksamkeit fand, ist das siebte Quartett eher ein Stück privater Musik: Schostakowitsch widmete es dem Andenken seiner ersten, 1954 an einer Krebserkrankung verstorbenen Frau Nina Wassiljewna.

Schostakowitschs fis-Moll-Quartett op. 108 wirkt durch seine Aufführungsdauer von nicht einmal einer Viertelstunde und den zäsurlosen Übergang zwischen den drei Teilen als verlief es einsätzig. Zudem erweckt die enge motivische Verknüpfung zwischen Kopf- und Finalsatz den Eindruck einer dreiteiligen Reprisesform: so wird etwa das Hauptthema des Kopfsatzes, das am Anfang zweimal von der ersten Violine ohne alle Begleitung intoniert wird, am Schluss des gesamten Werks wieder aufgegriffen: als eine im Pianissimo verdämmernde Reminiszenz. Der zentrale Lento-Satz erklingt „con sordino“, also in bewusst gedämpftem Ton. Seine Themen erinnern an die expressiven Kantilenen der Katerina Ismailowa aus Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und damit an jene glückliche Zeit, in der Schostakowitsch seine erste Frau kennenlernte.

Peter Iljitsch Tschaikowsky: Streichquartett Nr. 3 es-Moll op. 30

Die Tonart es-Moll – mit sechs „b“ als Vorzeichen – darf man mit Recht als abseitig bezeichnen. In den „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“, die Christian Daniel Friedrich Schubart im späten 18. Jahrhundert veröffentlichte, verbindet sie sich ihrem Charakter nach mit „Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs hinbrütender Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düstersten Seelenverfassung... Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.“

In der klassischen und selbst der dunklen Stimmungen aufgeschlosseneren Romantik ist denn auch Musik in es-Moll rar. Der experimentierfreudige Joseph Haydn schrieb einen Klaviertriosatz in dieser Tonart und Ludwig van Beethoven verwendete sie in seinem Oratorium „Christus am Ölberge“. Ein ganzes Streichquartett im streicherunfreundlichen es-Moll zu verfassen, wagte erst Peter Iljitsch Tschaikowsky, und seinem Vorbild folgte später Dmitri Schostakowitsch in seinem düsterem, nur aus langsamen Sätzen bestehenden letzten Streichquartett Nr. 15.

Tschaikowskys Wahl der Trauer-Tonart es-Moll hat einen biographischen Anlass. Der Komponist schrieb sein Werk im Februar 1876 als eine „In memoriam“-Komposition (wie später ähnlich das Klaviertrio in a-Moll als Requiem für Nikolai Rubinstein). Er gedachte mit ihm des im Vorjahr verstorbenen, von ihm hoch geschätzten tschechischen Geigers Ferdinand Laub. Dieser hatte seit 1866 als Professor am Moskauer Konservatorium amtiert und als Primarius Tschaikowskys erstes und zweites Streichquartett mit aus der Taufe gehoben. Eine erste private Aufführung des es-Moll-Quartetts fand am 2. März 1876 in der Wohnung des Pianisten, Dirigenten und Komponisten Nikolai Rubinstein statt, die öffentliche Uraufführung in einem Konzert am 30. März 1876.

Ein „Andante sostenuto“ leitet den ersten Satz ein, in dem Schmerz, Wehmut und Trauer tönende Gestalt finden, und wird an dessen Ende nochmals aufgegriffen. Die Einleitung nimmt schon in tastenden Schritten das Hauptthema des ersten Satzes vorweg, das sich in Sekundschritten mühevoll aufwärts quält. Für vorübergehende Aufhellung sorgt ein zart flehendes zweites Thema in B-Dur. Sehr freizügig geht Tschaikowsky in diesem Satz mit der tradierten Sonatenform um, wenn er schon in der

Exposition das motivisch-thematische Material entwickelt oder in der Reprise ein neues Thema erscheinen lässt, das vom Cello angestimmt wird.

Die Stelle des Scherzos vertritt ein „Allegretto vivo“ im 2/4-Takt voller nervös huschender Sechzehntel-Bewegungen. Der Mittelteil wirkt ruhiger, ist aber von insistierenden Motivwiederholungen in der Bratschenstimme durchzogen. Tiefe Trauertöne schlägt dann das „Andante funèbre“ an, das Tschaikowsky aus dramaturgischen Gründen an die dritte Stelle des Werks setzt. Das musikalische Geschehen wird von einem zugleich schwer schreitenden wie auch messerscharfe Nadelstiche setzenden, in breiten Akkorden angeschlagenen rhythmischen Motiv getragen. Für die Melodiebögen, die sich darüber wölben, spart Tschaikowsky nicht mit Vortragsanweisungen wie „piangendo“ (weinend) oder „con dolore“ (schmerzlich). Dann wendet die Musik sich ins Fahle, Verschattete. Immer wieder setzt die Melodik aus und lässt nur noch monoton pochende Tonwiederholungen vernehmen, in der der Satz dann auch verdämmt.

Eine Überraschung bietet das Finale: als „Allegro risoluto“ löst es sich aus der bisherigen Trauerstimmung und scheint eine Rückkehr zu Aktivität und Lebensfreude zu signalisieren. So deuten es manche Kommentatoren, andere finden hier eine gewollte, aufgesetzte Munterkeit, die eher als Betäubung, nicht als Überwindung des vergangenen Schmerzes zu deuten ist. Die Parallele zum Falle der vierten Sinfonie Tschaikowskys liegt nahe, wo das vom Fatum bedrohte Subjekt des Geschehens sich im Schlusssatz gezielt in den Festtrubel einer Volksmasse begibt, um melancholische Anwandlungen zu verscheuchen. Welche Deutung plausibler ist, das möge der Hörer selbst für sich entscheiden.