

Musikverein Regensburg e.V.

Samstag, 01.Dezember 2018, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

BELCEA QUARTET

Corina Belcea und Axel Schacher, Violine
Krzysztof Chorzelski, Viola
Antoine Lederlin, Violoncello

„Was der vorherrschende Impuls zu sein scheint und was diese Musik antreibt, ist die Sehnsucht des Menschen nach Freiheit sowie das unstillbare Verlangen, seine eigenen Grenzen zu erweitern und dabei die Wahrheit über sich selbst zu erfahren.“

Was das Belcea Quartet im Vorwort zu seiner Gesamtaufnahme der Beethoven Streichquartette schreibt, gilt auch für sein gesamtes künstlerisches Wirken. Die Musiker lassen sich nicht von Grenzen einengen: Kein geographischer Ort und kein Repertoire kann sie einschränken. 1994 am Londoner Royal College of Music gegründet, drängt sich eine Verortung nach Großbritannien auf. Mit der rumänischen Violinistin Corina Belcea und dem polnischen Bratschisten Krzysztof Chorzelski bringen jedoch gleich zwei Gründungsmitglieder eine andere künstlerische Herkunft in das Ensemble ein. Wichtige Impulse bekamen sie zudem von ihren Mentoren, Mitglieder des Alban Berg und des Amadeus Quartetts. Dieses Spektrum wird durch die französischen Musiker Axel Schacher und Antoine Lederlin erweitert. Das Belcea Quartet verbindet seine mannigfaltigen Einflüsse zu einer gemeinsamen musikalischen Sprache.

Das Quartett findet stets seine ganz eigene, elegante und feine Interpretation der Werke, die in Konzerthäusern weltweit zu umjubelten Auftritten führt. Zu den Partnern des Quartetts zählen u.a. Piotr Anderszewski, Till Fellner, Matthias Goerne und Antoine Tamestit.

Ab dieser Saison ist das Quartett Ensemble-in-Residence im neuen Pierre Boulez Saal in Berlin. Das Belcea Quartet teilt sich seit 2010 eine Residenz mit dem Artemis Quartett am Konzerthaus Wien. Die Musiker haben zudem eine eigene Stiftung gegründet, deren Ziel die Förderung und die Inspiration junger Streichquartette durch intensive gemeinsame Probenarbeit ist. Außerdem unterstützt sie führende zeitgenössische Komponisten durch die Erteilung von Auftragskompositionen, die vom Quartett uraufgeführt werden.

Das Belcea Quartet kann auf eine beeindruckende Diskographie verweisen, z.B. alle Streichquartette von Britten und Bartók, sämtliche Beethoven-Streichquartette, sowie Werke von Schubert, Mozart und Dutilleux u.a.. Im Herbst 2015 - pünktlich zum 20. Jubiläum des Belcea Quartets – erschien die Einspielung von Werken von Webern, Berg und Schoenberg. Im September wurde die von der Presse hochgelobte Gesamtaufnahme von Brahms' Streichquartetten und dem Klavierquintett veröffentlicht.

In der Spielzeit 2017/2018 standen beim Belcea Quartet u.a Konzerte in der Wigmore Hall London, der Kölner Philharmonie, dem Muziekgebouw Amsterdam, der Lotte Hall in Seoul, Philharmonie de Paris sowie 3 Konzerte im Pierre Boulez Saal Berlin auf der Agenda.

Programm

„Die letzten Quartette“

Wolfgang A. Mozart
1756 – 1791

Streichquartett B-Dur KV 589

Allegro
Larghetto
Menuetto: Moderato
Allegro assai

Béla Bartók
1881 – 1945

Streichquartett Nr. 6 Sz 114

Mesto. Piu mosso, pesante, Vivace
Mesto. Marcia
Mesto. Burletta
Mesto

- Pause -

Felix Mendelssohn B.
1809 – 1847

Streichquartett f-Moll op. 80

Allegro vivace assai
Allegro assai
Adagio
Finale: Allegro molto

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett B-Dur KV 589

Seine letzten drei Streichquartette KV 575, KV 589 und KV 590 widmete Mozart dem preussischen König Friedrich Wilhelm II., den er bei seinem Besuch in Potsdam und Berlin im Frühjahr 1789 kennengelernt hatte. Die Widmung an den Cello spielenden Monarchen dürfte den Hintergedanken gehabt haben, sich durch Beziehungen zum preussischen Hof ein neues Standbein in Berlin zu verschaffen, nachdem Mozarts Aktivitäten in Wien nicht mehr den gleichen Erfolg hatten wie in den ersten Jahren nach seiner Übersiedlung. Im Hinblick auf den in Aussicht genommenen Widmungsträger bemühte sich Mozart in diesen Quartetten, dem Cello besonders dankbare Aufgaben zu übertragen und es des Öfteren tonangebend hervortreten zu lassen.

Ursprünglich hatte Mozart sogar beabsichtigt, nach zeitgemäßem Brauch eine Gruppe von insgesamt sechs Streichquartetten zu schreiben und sie auf eigene Kosten in Wien stechen zu lassen, um Widmungsexemplare an den preussischen König senden zu können. Noch im Juni 1789, unmittelbar nach der Rückkehr von der Berliner Reise, hatte Mozart das erste der später so genannten „Preussischen Quartette“ komponiert und unter dem Vermerk „für Seine Mayestätt dem König in Preussen“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen.

Doch ging Mozarts Elan für das Projekt allmählich verloren. Private Sorgen und wohl auch der hohe Anspruch, den der Komponist an sich selbst stellte, verzögerten immer wieder die Arbeit. In einem Brief an den Freimaurer-Logenbruder Puchberg aus dieser Zeit heißt es: „Leben muss ich auch bis meine Quartetten so ich in Arbeit habe zum Stich befördert werden – folglich würde ich, wenn ich dermalen wenigstens 600 Gulden in die Hand bekäme, ziemlich ruhig schreiben können – denn ach! Ruhe gehört dazu“.

Schließlich stellte Mozart binnen Jahresfrist nur drei der geplanten Werke fertig, und auch aus der beabsichtigten Drucklegung auf eigene Initiative wurde nichts. Seine drängende Geldknappheit zwang ihn, die Rechte an den Wiener Verlag Artaria abzutreten, was er bitter kommentierte: „Nun bin ich gezwungen, meine Quartette, diese mühsame Arbeit, um ein Spottgeld herzugeben, nur um in meinen Umständen Geld in die Hand zu bekommen.“

Der Kopfsatz des B-Dur-Quartetts steht, was relativ selten ist, im $\frac{3}{4}$ -Takt und beginnt fast menuettartig. In der recht konzertant gehaltenen Exposition folgt dem ersten Thema mit seiner charakteristischen Doppelschlagfigur ein zweites, sangliches, das vom Cello in hoher Lage angestimmt wird. Aus der Fülle der weiteren Nebengedanken hebt sich noch eine Passage in fließenden Achteln und leichten Synkopen heraus. In der Schlussgruppe der Exposition erscheint die typische Doppelschlagfigur des ersten Themas abermals, und sie durchzieht auch in Kombination mit einem am Ende der Exposition erscheinenden Oktavsprungmotiv die betont polyphone Durchführung.

Im folgenden, zweiteiligen Larghetto ist zunächst wiederum das Cello in hoher Lage führend; sein „sotto voce“ angestimmtes Thema wird anschließend von der ersten Violine übernommen. In weit ausschwingenden Melodiebögen lösen sich beide Instrumente in der Führungsrolle ab, sekundiert von den Mittelstimmen. Diese

werden erst in der aus fließenden Sechzehntelketten gebildeten Fortsetzung vermehrt ins musikalische Geschehen einbezogen. Trotz der ungleichen Rollenverteilung gelingt es Mozart auf beeindruckende Weise, den vierstimmigen Satz in klanglicher Balance zu halten.

Ein rhythmisch federndes, intensiv auf Forte-Piano-Kontraste abgestelltes Menuett umrahmt ein ungewöhnlich weit gespanntes, linear geführtes Es-Dur-Trio. Dessen anfänglich unbekümmerte Serenadenseligkeit erlebt allerdings im weiteren Verlauf plötzliche Stimmungsumschwünge: in unerwarteten Sforzati, einer Ausweichung nach c-Moll und einer jähen Generalpause im Mittelteil gibt es Verschattungen und Blicke in Abgründe.

Das Finale im 6/8-Takt beginnt schlicht, entwickelt aber zunehmend turbulenten Charakter. Sein in Sequenzen aufgebautes Hauptthema wird schon in den allerersten Takten imitatorisch geführt und löst ein kunstvolles kontrapunktisches Spiel voll klanglicher und harmonischer Überraschungen aus. In den Umrissen des Satzes sind die Strukturen der Sonatenform zu erahnen, im Grunde verläuft dieses Finale aber monothematisch.

Béla Bartók: Streichquartett Nr. 6 Sz 114

In Béla Bartóks sechs Streichquartetten, die zwischen 1908 und 1939 entstanden sind, spiegelt sich die ganze stilistische Entwicklung des Komponisten wider. Schon das erste Quartett lässt die Einflüsse von Bartóks kurz zuvor begonnenem Studium der osteuropäischen Volksmusik erkennen, die freilich nicht naiv zitiert wird, sondern zum Ausgangspunkt kunstreicher Verarbeitung wird.

In den folgenden Quartetten wird dieser Stil weiterentwickelt: im Sinne einer geschärften Harmonik am Rande der Tonalität, einer gezielt polyrhythmischen Führung der Stimmen und einer Suche nach neuen Klangwirkungen mittels Flageolets, Glissandi und Tutti-Tremoli der Streichinstrumente. Zugleich löst Bartók in den Quartetten Nr. 3 und 4 von 1927/28 die traditionellen Satztypen auf und arbeitet mit neuen zentralsymmetrischen Formkonzepten.

Die beiden letzten Quartette bedeuten demgegenüber wieder eine gewisse Vereinfachung der Harmonik, eine Zähmung der rhythmischen Energien und eine schlichtere Melodiebildung. Im sechsten Quartett von 1939, dem letzten Werk, das Bartók vor seiner Emigration in die USA noch in der ungarischen Heimat schrieb, ist der Prozess der Abklärung zu seinem Ende gekommen. Extreme sind hier vermieden. Trotz unterschiedlicher Tempi sind die Charaktere der einzelnen Sätze einander angenähert, und durch ein gemeinsames Motto, das alle vier Sätze verknüpft, werden die Unterschiede weiter eingeebnet.

Der erste Satz ist sonatenartig angelegt; folkloristische Bindungen werden stärker beim rhythmisch flexiblen zweiten Thema als beim irisierenden Hauptgedanken spürbar. Vorangestellt ist dem Satz eine mit „Mesto“ überschriebene Introduction, bei der die Bratsche allein den Motto-Gedanken des ganzen Quartetts vorträgt.

Dieses Motto leitet auch den zweiten Satz ein, einen Marsch, in dem aber größere dynamische Steigerungen vermieden werden. Der Ausdruck der Musik bleibt geradezu

introvertiert. Die Marschrhythmen entbehren jeder aggressiven Komponente – alles spielt sich hier sozusagen in indirekter Beleuchtung ab. Unmittelbarer wirkt der Mittelteil mit den gitarrenartigen Pizzicati der Bratsche und den fast grotesken Glissandi des Cellos. Ihm folgt eine leicht variierte Wiederholung des Marsches.

Auch zu Beginn der folgenden „Burletta“ erklingt das gemeinsame Motto des Quartetts, diesmal in der ersten Violine, gestützt von der Begleitung der übrigen Instrumente. Ein klopfender Achtelrhythmus beherrscht diesen Satz, der von ferne an Bartóks frühes „Allegro barbaro“ für Klavier erinnert, freilich nur wie eine Erinnerung und ebenfalls in das diffuse Licht einer gebrochenen, merkwürdig uneigentlichen Tonsprache getaucht.

Im Finale baut Bartók das „Mesto“-Motto zu einem eigenständigen langsamen Satz aus, der bei aller Reife und Ausgeglichenheit des linearen Aufbaus und der harmonischen Balance von einer unüberhörbaren Resignation überschattet ist, als ahne die Musik bereits die Schatten des Krieges, der binnen kurzem in Europa wüten sollte.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Streichquartett Nr. 6 f-Moll op. 80

„Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“ – so hat einmal der Zeitgenosse Robert Schumann den Eindruck von Felix Mendelssohn Bartholdys Künstlerpersönlichkeit zusammengefasst. Aber auch dieser anscheinend stets so abgeklärt und klassizistisch komponierende Mendelssohn konnte eine Musik schaffen, die von tiefstem subjektivem Seelenschmerz durchpulst wird.

Im Frühjahr 1847 war Mendelssohns ebenso musikbegabte Schwester Fanny plötzlich und unerwartet einem Schlaganfall erlegen – nur zweiundvierzig Jahre alt. Mendelssohn, der nach dem Schock der Todesnachricht zunächst „an Musik überhaupt nicht denken“ konnte und „die größte Leere und Wüste im Kopf und im Herzen fühlte“, zog sich im Sommer dieses Jahres in die Schweiz zurück, um neue Kräfte zu schöpfen. Als ein Stück Trauerarbeit entstand das f-Moll-Streichquartett op. 80, von dem Mendelssohn nicht wissen konnte, dass es sein eigener Schwanengesang werden sollte. Im November 1847, nur zwei Monate nach Beendigung des Quartetts, folgte er nach einem Gehirnschlag der Schwester in den Tod nach.

In keinem anderen Streichquartett Mendelssohns vernimmt man eine vergleichbar expressive Tonsprache wie im f-Moll-Quartett op. 80. Mit seiner herben Direktheit, seiner orchestralen Klangfülle, seiner Satzdichte und dynamischen Spannweite sprengt das Werk fast die Grenzen der Kammermusik. Thematik und klassische Verarbeitung treten völlig in den Hintergrund. Bestimmend für den Kopfsatz (Allegro vivace assai) sind vielmehr auf- und abschwellende Tremoli und nervös vibrierende Sechzehntelketten, die sich zu Klangflächen fügen. Melodiefetzen, die aus diesem Hintergrund hervortreten, enden oft abrupt.

Im folgenden Scherzo wird die Grundtonart f-Moll beibehalten. Die Bezeichnung „Scherzo“ scheint kaum angemessen für diesen unruhig drängenden Satz, der zunächst auf Melodik völlig verzichtet und die Rhythmik in den Vordergrund stellt: Synkopen und Hemiolen – Zweiergruppierungen quer zum notierten Dreivierteltakt –

bestimmen die Musik, bei der der Verband der Unterstimmen gegenüber der ersten Violine verschoben ist; schmerzlich bohrend wirkt die chromatische Aufwärtsbewegung in der Cellostimme. Keinerlei Entspannung bietet auch der Trio-Mittelteil: hier erscheint ein Ostinato von kreisenden Bässen, das die Ausweglosigkeit bis zur Beklemmung steigert.

Der tragische Grundton des Werkes dominiert ebenfalls den langsamen Satz, der keine einfache Liedform aufweist, sondern ein komplexes Variationsgeflecht bildet. Ein im Klagegesang der ersten Violine enthaltener punktierter Rhythmus verselbständigt sich im weiteren Verlauf, erscheint zunächst in einzelnen Stimmen und ergreift dann auf dem Höhepunkt des Adagios, die Melodie völlig überwuchernd, die gesamte vierstimmige Textur.

Das Finale schlägt den Bogen zurück zum Kopfsatz. Grollende Tremoli und schroffe Wechsel sind wiederum bestimmend, während melodische Bögen wie der des Seitenthemas kaum Zeit haben, sich auszubreiten. Keine Spur findet sich hier mehr von der angeblichen „Glätte“, die der Musik Mendelssohns oft angedichtet wird, sondern man hört das tiefe Bekenntnis eines erschütterten Menschen, der zugunsten radikaler Ausdrucksgewalt sich mehr denn je von traditionellen Mustern verabschiedet hat.