2. Kammer-konzert

KONZERT

Sitkovetsky Trio

SCHÖN GETRÄUMT? | Staatstheater Darmstadt

„Ich wurde beim zweiten Auftreten
sehr lebhaft empfangen, was bei diesen kalten
Kaufleuten wohl etwas sagen will.
Aber Eines hat mich furchtbar verdrossen, daß mir
die Thränen in die Augen kamen – Cranz und Avé
sagten mir nicht eine Sylbe übers Spiel und Cranz
lobte am Schluß des Concertes meine Ohrringel –
ich hätte ihn mögen prügeln!"

Clara Wieck an Robert Schumann
7. Februar 1840 in einem Brief von
ihrer Konzertreise durch Norddeutschland

2. Kammerkonzert

Donnerstag, 19. Oktober 2023, 20:00 Uhr
Orangerie Darmstadt

Cécile Chaminade (1857 – 1944)
Trio für Violine, Violoncello und Klavier Nr. 1 g-Moll op. 11
1. Allegro – 2. Andante – 3. Presto leggiero 4. Allegro molto agitato

Elfrida Andrée (1841 – 1929)
Trio für Violine, Violoncello und Klavier Nr. 2 g-Moll (1883 – 1884)
1. Allegro agitato – 2. Andante con espressione –
3. Finale. Rondo: Allegro risoluto

Pause

Laura Netzel (1839 – 1927)
Serenade für Trio für Violine, Violoncello und Klavier op. 50

Clara Schumann (1819 – 1896)
Trio für Violine, Violoncello und Klavier g-Moll op. 17 (1846)
1. Allegro moderato – 2. Scherzo: Tempo di Menuetto – Trio –
3. Andante – 4. Allegretto

SITKOVETSKY TRIO
VIOLINE Alexander Sitkovetsky
VIOLONCELLO Isang Enders
KLAVIER Wu Quian

DAUER *circa 2 Stunden*

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.
Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

Das Sitkovetsky Trio

Das Sitkovetsky Trio hat sich als eines der besten Klaviertrios etabliert. Sein durchdachter und engagierter Ansatz hat dem Ensemble Anerkennung und Einladungen in renommierte Konzertsäle auf der ganzen Welt gebracht, darunter das Amsterdamer Concertgebouw, das Palais des Beaux Arts, das Musée du Louvre, l'Auditori Barcelona, die Wigmore Hall oder das Lincoln Center New York. Erst kürzlich erhielt das Sitkovetsky-Trio den Chamber Music Award des BBC Music Magazines, ist außerdem Preisträger des Internationalen Kammermusikwettbewerbs der Commerzbank und erhielt den Kammermusikpreis beim Mecklenburg-Vorpommern Festival, sowie den Philharmonia-Martin Chamber Music Award. Es wird von der Hattori-Stiftung, dem Musician's Benevolent Fund, dem Fidelio Trust und der Swiss Global Artistic Foundation unterstützt. In der letzten Saison erhielt das Sitkovetsky Trio im Rahmen des Programms Neustart Kultur die Förderung der Initiative Musik.

Seit 2014 wurden etliche Aufnahmen des Sitkovetsky Trios beim Label BIS Records veröffentlicht, darunter eine Zusammenstellung mit Werken von Smetana, Suk und Dvořák. Es folgten weitere Einspielungen beim Wigmore Live Label mit Mendelssohn-Klaviertrios, wie auch ein Album mit der Gegenüberstellung von Ravel und Saint-Saëns, die mit dem BBC Music Magazine Award ausgezeichnet wurde. Derzeit arbeitet das Sitkovetsky Trio an einem Zyklus aller Triowerke Beethovens, zeitgleich mit einer Residenz beim Beethovenfest Bonn. Highlights der Saison 2023/2024 sind Konzerte im Konzerthaus Wien, der Kölner Philharmonie und der Elbphilharmonie. Darüber hinaus ist das Trio in den USA und Italien auf Tournee.

Der 1983 in Moskau geborene **Alexander Sitkovetsky** wuchs in einer traditionsreichen Musikerfamilie auf. Schon im Alter von acht Jahren trat er erstmals öffentlich auf. Wenig später studierte er an der Yehudi Menuhin School in London. Als gefragter Solist und Dirigent stand er schon in der ganzen Welt mit namenhaften Orchestern auf der Bühne. Er spielt die Antonio Stradivarius Violine „Parera“ von 1679, die ihm von einem Sponsor über die Beare's International Violin Society zur Verfügung gestellt wird. **Isang Enders** ist Darmstädter, dem Publikum hier wohlbekannt und als Solist und Kammermusiker gleichermaßen international gefragt. Zuletzt trat er 2019 mit dem Schumann-Cello-Konzert mit dem Staatsrochester auf. Isang Enders spielt ein Cello von Carlo Tononi (Venedig, 1720), eine Leihgabe von der J. & A. Beare Violin Society. Die Pianistin **Wu Qian** wurde 1984 in Shanghai geboren und begann dort ihre musikalische Ausbildung, die sie später an der Yehudi Menuhin School in London weiterführte. Im Laufe ihrer Karriere gewann sie schon renommierte Preise, wie den „Trio di Trieste Duo-Wettbewerb“ zusammen mit Alexander Sitkovetsky, mit dem sie auch als Duo-Partnerin regelmäßig aufrtitt.

Pionierarbeit

Vier Werke, vier Komponistinnen. Muss man das extra erwähnen? Im späten 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ist es vielleicht nicht mehr (so) nötig, jedoch sind die vier Komponistinnen des heutigen Abends allesamt Menschen des 19. Jahrhunderts, und da hatten es musizierende, gar komponierende Frauen unglaublich viel schwerer, wahr- und ernstgenommen zu werden, sodass die Situation und Pionierarbeit dieser vier besonderer Herausstellung bedarf. Einige Auszüge aus Briefen und Zeitungsartikeln sollen einen Eindruck der im ganzen Jahrhundert andauernden Haltung zu künstlerisch aktiven Frauen geben.

Im Mai 1806 war in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ unter der Überschrift „Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer“ zu lesen, dass für Mädchen „Musikliebhabery als Beförderungsmittel des Frohsinns, der Häuslichkeit, der Verschönerung des Lebens, der geselligen Erheiterung“ galt und dafür die „Erlernung irgend eines, auch wol mehrerer Instrumente, einige Kultur der Stimme etc.“ reichte, wobei es nicht zu mühsam, will sagen: technisch und musikalisch anspruchsvoll sein durfte: „Der weibliche Sinn will mehr Blumen und frühe Frühlingsfrüchte. Kleine liebliche naive Lieder, Tänze, Rondos, leichte Sonaten, Variationen – sind hier am passendsten zum Zwecke. Mir kommt es überhaupt bisweilen vor, als wenn gerade diese kleinen Sächelchen den grössten Theil unserer Mädchen mehr zierten, als wenn sie ihre Kräfte zu hohem Fluge versuchen. Es blickt dort mehr die beschränkte, aber liebliche Weiblichkeit hervor. Noch muss ich mich auf die Erfahrung berufen, welche uns gar zu oft gezeigt hat, dass jenes Heraustreten aus dem beschränkten weiblichen Kreise, auch in der Kunst, in hundert Fällen gegen einen, mehr oder weniger missglückt.“

Berühmt ist der Brief, den Abraham Mendelssohn, Sohn des aufklärerischen Philosophen Moses Mendelssohn und Vater der

hochbegabten Kinder Felix und Fanny, 1820 an seine Tochter schrieb, dort heißt es: „Die Musik wird für ihn (Felix) vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbaß Deines Seins und Tuns werden kann und soll; ihm ist daher Ehrgeiz, Begierde, sich geltend zu machen in einer Angelegenheit, die ihm sehr wichtig vorkommt, weil er sich dazu berufen fühlt, eher nachzusehen, während es Dich nicht weniger ehrt, daß Du von jeher Dich in diesen Fällen gutmütig und vernünftig bezeugt und durch Deine Freude an dem Beifall, den er sich erworben, bewiesen hast, daß Du ihn Dir an seiner Stelle auch würdest verdienen können. Beharre in dieser Gesinnung und diesem Betragen, sie sind weiblich, und nur das Weibliche ziert die Frauen." Den passenden Namen Karl Biedermann trägt jener Schreiber, der 1856 in seinem „Frauenbrevier" anmerkte: „Dass eine versemachende, malende, oder musizierende Frau von schmutzigen und zerlumpten Kindern umgeben, inmitten einer saloppen und liederlichen Wirtschaft selbst bei leidlicher Genialität kein anmutiges, liebenswürdiges Bild gewährt, darin wird, glaube ich, ihr weibliches Gefühl mit dem meinigen und dem der meisten Männer übereinstimmen."

Abschließend sei ein Artikel von Eugen Lüning erwähnt, der 1878 in der „Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung" zum Thema „Über die Reform unserer Musik-Schulen" ausführte: „Eine zweite, nicht minder bedenkliche Erscheinung bildet das unerhörte Vordringen des weiblichen Elementes in unseren Musikschulen. Wenn Frauen in der Musik etwas zu leisten im Stande sind, so ist es nur in der Reproduktion, und selbst da nur innerhalb enger Grenzen. Sie sind fähig, ein Kunstwerk, das für ein, ihnen natürliches Organ geschaffen wurde, auch künstlerisch bedeutend wieder zu geben. Sobald ihnen die Aufgabe zukommt, ein größeres, zusammenhängendes Kunstwerk, das aus männlichem Geiste entsprungen, für männliche Kraft gedacht ist, zu reproducieren, dann finden wir sie selbst dazu untauglich. Wer fühlte sich jemals – die Galanterie zur Seite gelassen – vollkommen befriedigt durch die Wiedergabe einer Beethoven'schen Sonate von Frauenhand? Hier ist zu viel Polypho-

nie, – das komplicirte Stimmengewebe vermag der weibliche Geist nicht zu überschauen. Kommen wir nun gar auf die Production in der Musik, sowohl was die Komposition musikalischer Werke als auch die Koncipirung und Abfassung tieferer theoretischer Abhandlungen über die Musik=Wissenschaft anlangt, so ist und bleibt die Frau unfruchtbar, oder aber – die Kunst selbst wird durch sie verweiblicht. […] Denn, Gott sei's geklagt, unsere Musikschulen bringen in der neuesten Zeit auch Komponistinnen hervor."

Für die Länge der Zitate (und nicht nur dafür) sei um Entschuldigung gebeten, doch zeigen sie eindrucksvoll, wie klein Frauen das ganze 19. Jahrhundert hindurch gehalten wurden und mit welchen Geisteshaltungen sie sich konfrontiert sahen, wenn sie künstlerisch tätig sein wollten. Unter all diesen Aspekten sind also Leben und Werke der Komponistinnen des heutigen Konzertes besonders zu schätzen.

Beginnen wir mit Cécile Chaminade. 1857 in Paris als Tochter aus gutbürgerlichem Hause geboren, erhielt sie, wie es sich für eine Bürgerstochter geziemte, ersten Klavierunterricht von ihrer Mutter, wurde dann von arrivierten Lehrer weiterunterrichtet, nicht nur in Klavier, sondern auch in Harmonielehre und Kontrapunkt. Georges Bizet, ein Nachbar, soll angeregt haben, dass Chaminade am Pariser Conservatoire ein Musikstudium aufnehmen sollte, ihr Vater hingegen fand dies unschicklich und verbot es, erlaubte der Tochter jedoch, Klavier, Violine und Komposition bei Lehrern des Konservatoriums privat zu studieren.

Bereits 1869 erschienen zwei kleine Klavierstücke der 12-jährigen in Druck, es sollte dies der Auftakt zu einer für eine Komponistin ihrer Zeit beispiellose Publikationstätigkeit sein – fast alle von Chaminades etwa 400 Werken wurden gedruckt! Zum größten Teil waren dies Klavierkompositionen – etwa 200 Charakterstücke – und über 130 Lieder, zudem schrieb Chaminade jedoch auch jeweils eine Oper und eine Ballettmusik, Chorstücke, Orchesterwerke und Kammermusik.

Bis Anfang der 1890er-Jahre arrivierte Chaminade in ihrem Heimatland zu einer hochgeschätzten Pianistin und Komponistin, dann jedoch ebbte das Interesse für sie ab. Chaminade verstand dies dadurch zu kompensieren, dass sie eine rege Konzerttätigkeit im Ausland begann: Regelmäßig bereiste sie England, wurde 1894 erstmals von Queen Victoria empfangen (es folgten weitere royale Einladungen), konzertierte in der Schweiz, Deutschland, Belgien und rund ums Mittelmeer, und reiste 1907 erstmals in die USA, wo sie emphatisch gefeiert wurde und in verschiedenen Städten gar „Chaminade Clubs" gegründet wurden. Den gewaltigen Erfolg konnten auch die französischen Kulturinstitutionen nicht ignorieren – 1913 wurde Cécile Chaminade als erste Komponistin überhaupt in die französische Ehrenlegion aufgenommen.

Chaminades 1880 uraufgeführtes Klaviertrio in g-Moll gilt bis heute als ihr populärstes Kammermusikwerk. Die Zeitschrift „Le Menestrel" berichtete eine Woche nach der Premiere: „Eine elegante Menschenmenge drängte sich am vergangenen Sonntag im Salle Erard zu der musikalischen Matinee, bei der Cécile Chaminade ihre Werke mit Hilfe von Elitekünstlern vorspielte. Mlle Cécile Chaminade ist eine junge Person aus guter Familie, eine Amateurin, die, wie wir glauben, bisher noch nie öffentlich aufgetreten ist; sie offenbarte uns also gewissermaßen aus heiterem Himmel ein echtes künstlerisches Talent. Ihr Trio in g-Moll für Klavier, Violine und Violoncello ist mit einer bereits festen und sicheren Hand geschrieben und zeugt von einem tiefen und ernsthaften Wissen; die Ideen sind glücklich, aber die Entwicklungen sind vielleicht nicht immer logisch genug abgeleitet und aufeinander abgestimmt; vielleicht konnte MlIe Chaminade auch nicht ausreichend von ihrer virtuosen Geschicklichkeit absehen, insbesondere im Scherzo, das fast eher wie eine Fantasie für Klavier als wie ein kammermusikalisches Werk wirkt. Wie dem auch sei, dieses Trio ist eine langwierige und wertvolle Komposition, die, perfekt interpretiert von der Autorin und den Herren Marsick und Hekking, die beste Wirkung erzielte."

Chaminade eröffnet das dem Geiger Joseph Marsick gewidmete Trio (sowohl Marsick als auch Anton Hekking, der 1882 die Berliner Philharmoniker mitbegründen sollte, waren berühmte Künstler und Freunde von Chaminade) leidenschaftlich aussingend; sie stellt ihrem Hauptgedanken eine „grazioso" überschriebene Idee an die Seite, die sich durch tänzerisches Staccato auszeichnet. Gleichwohl ist Chaminade weniger an einem starken Themenkontrast gelegen, vielmehr durchweht die Themen ein ähnlicher Gestus. Dieser Kopfsatz scheint ständig in Bewegung und Entwicklung zu sein, anders als es Publikumsohren gewohnt sein mögen, werden die Thema nicht eingangs etabliert und dann experimentierend durchgeführt, Chaminade unterzieht die Thema gleich nach ihrer Vorstellung und dann den Satz über durchwährend Veränderungen.

Die Liedkomponistin Cécile Chamiade scheint im Andante durch, wenn Cello gefolgt von der Violine eine kantable Linie ausspinnen. Ein Animato überschriebener Mittelteil bringt zwar nicht viel mehr Bewegung, wartet aber mit einem unheildräuenden verminderten Klavierakkord und einer im Unisono gespielten Antwort der Streicher auf. Eine Episode nur, denn flugs kehrt die liedhaftversonnene Stimmung wieder.

Wenig liedhaft geriert sich das Scherzo, recht so, den Quirligkeit zu versprühen, wie es hier gleich von Beginn an geschieht, ist schließlich Aufgabe eines Scherzos. Ein kontrastierendes und ruhigeres Trio, wie es als Mittelteil eines Scherzosatzes üblich ist, spart Chaminade hier aus, stattdessen ist das zweite Thema des Satzes sanglich, was durch die perlende Begleitung konterkariert wird.

Im Finale schafft Chaminade ein perfektes Gegengewicht zum Kopfsatz; wieder geht sie sehr ökonomisch mit ihrem thematischen Material um, beginnt sogleich nach der Vorstellung mit seiner Umwandlung und Ausgestaltung.

Begeben wir uns nach Schweden, Dort wird 1841 auf der Insel Gotland Elfrida Andrée geboren. Anders als Cecile Chaminade erfahren sie und ihre Schwester durch ihren Vater, einem liberalen Arzt, Unterstützung in ihrer künstlerischen Ausbildung. Vierzehnjährig geht Andrée nach Stockholm, wo sie als externe Studentin an der Königlich Schwedischen Musikakademie nach zwei Jahren ihr Organistendiplom erhielt. 1861, Andree war erst 20 Jahre alt, trugen sie und ihr Vater mit Eingaben und Gesprächen dazu bei, eine Gesetzesänderung herbeizuführen, die es Frauen ermöglichte, ein Organistenamt zu bekleiden (Nebenbei: Einige Jahre zuvor hatten sie erfolgreich eine Gesetzesänderung bewirkt, die es Frauen ermöglichte, als Telegrafistin zu arbeiten – auch das könnte Andrée). Nach einer ersten Stelle in Stockholm wurde Andrée sechs Jahre später Organistin der Kathedrale von Göteborg und war damit die erste Frau in Europa, die ein solches Amt innehatte, bis zu ihrem Tod 1929 sollte sie diese Stelle bekleiden. Zudem trat sie als Dirigentin und Komponistin in Erscheinung, im Anschluss an ihr Orgelstudium hatte sie in Stockholm Komposition bei Ludvig Norman und später in Kopenhagen beim seinerzeit bedeutendsten skandinavischen Komponisten Niels Wilhelm Gade studiert. Wenngleich deren Wertschätzung ihr einige Hürden aus dem Weg räumte, blieb es schwierig sich als komponierende Frau zu behaupten – Andrée berichtete von der missglückten Uraufführung ihrer 1. Sinfonie, die von den Musikern durch absichtliches Falschspielen boykottiert wurde.

Mehr als hundert Werke sind von Andrée erhalten geblieben, darunter zwei Orgelsinfonien, zwei Orchestersinfonien, Lieder, Klavier- und Chorwerke sowie Kammermusik, darunter jeweils zwei Streichquartette und Klaviertrios. Ihr zweites Klaviertrio g-Moll entstand 1884; Energisch und eindringlich eröffnet sie das Werk mit einer kühnen fallenden Septime stellt, diesem Eingangsthema eine tänzerische Idee zur Seite. Als drittes Thema schreibt Andrée ein ruhigeres Cantabile, das eindeutig von der Eröffnungsidee abgeleitet ist. Auffällig ist, dass das Klavier im

Kopfsatz in der Hauptsache Fundament, Verstärkung und Stichwortgeber für die beiden Streicher ist, seltener tritt es als Partner oder gar Solist in Erscheinung. Das ändert sich im 2. Satz, wo das Klavier beide Hauptthemen solistisch vorstellt. Als quirligen Kehraus schrieb Andrée ein Rondo mit einem wiederkehrendem Motiv aus rhythmisch gegenläufigen Triolen und Duolen, das mit eher lyrischen Episoden kontrastiert.

Gesetzesänderungen hat sie zwar nicht bewirkt, doch hat sich Andrées Landsfrau Laura Netzel im schwedischen Musikleben ebenfalls als bedeutende Komponistin, Dirigentin und Organisatorin von Arbeiterkonzerten hervorgetan. In Finnland geboren, kam sie bereits einjährig nach Stockholm, wo sie später Klavier und Gesang studieren sollte, siebzehnjährig gab sie 1856 ihr Debüt als Pianistin. Über Jahrzehnte führte sie, ab 1866 gemeinsam mit ihrem Mann, dem Arzt Wilhelm Netzel, einen musikalischen Salon in Stockholm, dirigierte Chöre und organisierte Konzerte. Als Komponistin trat sie unter dem Pseudonym N. Lago erstmals 1874 an die Öffentlichkeit, 92 Werke hat sie nach eigener Zählung geschaffen. In den 1890er-Jahren verbrachte sie lange Zeit in Paris, wo sich Unterricht bei dem Komponisten und Organisten Charles-Marie Widor erhielt. Ihre Serenade für Klaviertrio in der ungewöhnlichen, aber als erhaben geltenden Tonart Des-Dur, entstand 1895. Eine wiegende Barcarole vom Cello vorgestellt bildet Rahmen des kurzen Werkes, im Mittelteil behält Netzel zwar den schwingen Puls des $^{6}/_{8}$-Taktes bei, doch behandelt sie ihn hier bewegter und tänzerischer.

Im Jahr 1910 erschien eine Biographie über Clara Schumann, die so beginnt: „Clara Schumann, die Erwählte der Musen, die über ein halbes Jahrhundert in dem deutschen Musikkleben eine bedeutsame Rolle spielt, hat diese Stellung in erster Linie ihren spezifisch weiblichen Charaktervorzügen zu verdanken. Sie fühlt sich nicht berufen, selbst die Führung in der Kunstbewegung zu übernehmen,

die bescheidet sich, als reproduzierende Künstlerin für die Ideale ihrer Welt einzutreten und als Braut und Gattin Robert Schumanns, als Freund der Meister Brahms und Joachim weiterzutragen was diese erstrebt. In all den von Energie geschwellten Äußerungen ihres arbeitsamen Lebens bleibt sie stets die Vertreterin echter vornehmer Weiblichkeit und verschmäht es, über diesen Rahmen hinausdrängende Aufgaben zu übernehmen. So ist der Zauber ihres Wesens, bei aller Stärke und Kraft ihrer Persönlichkeit, in der Eigenart des echten Weibes zu suchen. Die Errungenschaften ihres Künstlertums erhalten ihre letzte Weihe durch die Poesie ihres Frauenfühlens und Empfindens." Und so weiter und so weiter … Dieses Zitat schafft einen unrühmlichen Bogen zu dem eingangs genannten Zitat von 1806 aus der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und zeigt in seiner Ausführlichkeit, wie wichtig es schien, auch 100 Jahre später diese Frauenrolle in der Musik – und nicht nur da – für das 20. Jahrhundert noch einmal fest zu zementieren. Vor diesem Hintergrund ist man fast versucht, Friedrich Wieck dankbar zu sein, dass er seiner Tochter Clara eine ordentliche Erziehung angedeihen ließ und sie Dank ihres Talentes – und seiner Unerbittlichkeit – eine der bedeutendsten Künstlerinnen ihres Zeitalters wurde. Wenngleich Clara als Pianistin allseits Anerkennung erhielt, konnte sie als Komponistin nicht recht hervortreten, was am weiblichen Rollenbild der Zeit, an ihrer übergroßen Selbstkritik, aber insbesondere am Schattenwurf ihres Gatten Robert lag, dem sie sich in der Komposition immer unterlegen fühlte. Immerhin sind, neben mehr als zwei Dutzend ungedruckten, zu ihren Lebzeiten 23 Werke im Druck erschienen, ein Klavierkonzert, Lieder und Klavierstücke. Lediglich zwei Kammermusikwerke existieren, neben den 1853 entstandenen Romanzen für Klavier und Violine ist dies ihr Klaviertrio. op. 17, das sie im Sommer 1846 schrieb.

Warum ausgerechnet ein Klaviertrio? Die Gattung galt Mitte des Jahrhunderts nicht viel, einzig Felix Mendelssohn hatte zwei Stücke geschrieben. Vermutlich wählte Clara Schumann diese

Form, weil sie hier ein scheinbar unbeobachtetes Experimentierfeld für ihre Annäherung an die Kammermusik hatte. Entscheidender mag noch gewesen sein, dass ihr Mann Robert zu dieser Zeit noch kein Klaviertrio geschrieben hatte, sie also einen direkten Vergleich nicht fürchten musste. Und so war sie mit ihrem Stück recht zufrieden. „Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören. Es sind einige hübsche Stellen in dem Trio, und wie ich glaube, ist es auch in der Form ziemlich gelungen", notierte sie im Oktober 1846 in ihr Tagebuch, schränkte jedoch sogleich ein: „aber natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, denen es immer an der Kraft und hie und da an der Empfindung fehlt." Keine Kraft, zu wenig Empfindung? Da muss man widersprechen. Sicherlich ist Schumanns Trio kein Kopf-durch-die-Wand-Stück: Ein lyrisch ausgesungenes Hauptthema wird eingangs von der Geige vorgestellt, vom Klavier wiederholt. Scheinbar ganz organisch geht daraus eine neue Idee im forte mit markant punktiertem Kopf und piano gehaltener Fortführung in Legatobögen hervor, Kontrast zwar, doch mit feinem Pinsel. Dieser ist auch beim zweiten Thema im Klavier festzustellen, das sich ganz unaufgeregt aus dem Fluss entwickelt, rhythmisch durch seinen synkopischen Beginn herausgehoben wird und bei seiner variierten Wiederholung durch kantilenenhafte Ausspinnung der Streicherbegleitung neue Farbe erhält. Den Themenvortrag teilen sich hauptsächlich Klavier und Geige, führen Gespräche, in die das Cello nur selten einbezogen wird, meist übernimmt dieses im Kopfsatz stützende Funktionen und wird bei thematischen Passagen von der Geige verdoppelt. Auffällig ist, wie sehr Schumann die Rolle „ihres" Instrumentes zurücknimmt, den Klavierpart nicht überfrachtet, sondern immer kammermusikalische Durchsichtigkeit wahrt. In der Durchführung verdichtet Schumann ihr Material, mischt Charakteristika der Themen, setzt etwa die synkopische Verschiebung des zweiten Themas in Kombination mit der melodischen Gestalt des Eingangsthemas, lässt Cello und Violine sich

dessen Themenkopf zu aufgeregten Achteln im Klavier spielerisch zuwerfen. Der große „Rumms“ bleibt in der Tat aus, falls das mit „Kraft“ gemeint sein sollte. Empfindung? Keine Frage, man lausche nur den subtilen Schattierungen in Harmonie, Melodieverlauf und Instrumentenführung. Tempo di Menuetto hat Schumann ihrem zweiten Satz als Tempoangabe beigegeben, der in der Tat recht tänzerisch und fein daherkommt. Übergroße Quirligkeit oder Vehemenz, wie sie etwa aus den Scherzi von Mendelssohn, Robert Schumann oder Beethoven tönt, ist dadurch schon mal ausgeschlossen, und so gestaltet Clara ihr Scherzo ganz subtil, setzt eingangs gegen die Sprünge in scotch snap-Punktierung (erst die kurze Note, dann die lange) Linien in kleinen, auch chromatischen Schritten. Die Themenvorstellung gehört der Violine, Pizzicato im Cello und akkordische Begleitung im Klavier, die nur an wenigen Stellen Verdopplung oder Echo der Melodiestimme ist, vervollständigen die Textur, schaffen ein farbiges Klanggemälde. Das eins-zwei-drei des Menuetts verunklart Schumann im Trio-Mittelteil durch Überbindungen, lässt es leicht ins Torkeln kommen, ein Eindruck der durch regen Instrumentenwechsel im Themenvortrag, bei dem dem Cello gar eine solistische Kantilene zufällt, noch verstärkt wird. Fester Grund ist dann das Menuett bei seiner Rückkehr. Ganz der Erwartungshaltung als Ruhepol eines Werkes scheint das Andante in symmetrischer ABA’-Gestalt gerecht zu werden. Schumann schreibt eingangs im wiegenden 6/8-Takt eine wohlige G-Dur Kantilene, die nacheinander in Klavier, Violine und Cello erscheint, als unendliche Melodie fortgesponnen werden will. Doch wendet sich der Gestus im zentralen B-Teil überraschend nach Moll, weichen die kantablen Linien und perlenden Begleitfiguren schroffen Punktierungen und dichten Akkorden. Die Rückkehr des ruhigen A-Teils gehört dann (fast) ganz dem Cello, das hier auf einem Bett von Klavier-Arpeggios und Geigen-Pizzicati die Kantilene groß aussingen kann. Das abschließende Allegretto ist in mehrfacher Hinsicht perfektes Gegenstück zum Kopfsatz.

Nicht nur ist es wie dieser in Sonatensatzform gehalten, es eröffnet – ausgeziert – ebenfalls mit einem markanten Quintsprung, der wie eine einigende Klammer um das Trio anmutet. Zudem scheint das Allegretto ganz organisch aus dem ihm vorangestellten Andante hervorzugehen, beide Satzanfänge entsprechen sich annähernd in ihrer Tonfolge. Und es hat den Anschein, als verfolge Schumann auch hier die Idee der unendlichen Melodie, ausdauernd wird das Eingangsthema immer weitergeführt und mit neuer Begleitung versehen, bevor neuen Ideen Raum gegeben wird. Wie schon im Kopfsatz, wird auch hier das zweite Thema in Dur vom Klavier eingeführt, seine punktierte aufsteigende Linie mag ihren Ursprung in einer Schlussfloskel des ersten Themas haben. Ihm direkt geht eine stockende absteigende Violinfigur voraus – aus der Kombination und Ausarbeitung dieser beiden Ideen spinnt Clara Schumann ihre Textur, schafft mit fallenden Kaskaden in Cello und Klavier eine überraschende Schlusssteigerung vor der Durchführung. Diese wartet dann mit einem ausgedehnten Fugato über das Hauptthema auf, dem immer wieder Abschnitte gegenübergestellt werden, die Material der beiden Hauptthemen verarbeiten. Clara und Robert Schumann hatten Anfang 1845 intensive Kontrapunktstudien begonnen, und insbesondere Robert war von einer regelrechten „Fugenpassion“ gepackt worden war. So verwundert es nicht, wenn Clara in ihrem ersten Kammermusikwerk auch diese Begeisterung mit einfließen lässt. Begeistert von dem Trio – vielleicht sogar mehr als die Komponistin selbst – waren ihr Mann Robert und die Zuhörer der Aufführungen, die bald nach Fertigstellung des Werkes Ende September 1846 im privaten Kreis stattfanden. Und auch der Kritiker der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ war von dem frisch publizierten Werk hörbar angetan, als er im April 1848 schrieb: „Über Allem weht ein zarter poetischer Duft, der das Ganze zum Kunstwerk weiht. […] Clara Schumann disponirt in ungehemmter Sicherheit über ihre melodischen Gedanken. Wir wünschen, dass sie uns häufiger, als es geschieht, begegnen möge!“

Magnus Bastian

Konzertvorschau

2. Sinfoniekonzert

Unsuk Chin „Subito con forza“
Ludwig van Beethoven Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C-Dur op. 56 „Tripelkonzert“
Dmitri Schostakowitsch Sinfonie Nr. 5 op. 47

SITKOVETSKY TRIO – VIOLINE Alexander Sitkovetsky
VIOLONCELLO Isang Enders KLAVIER Wu Quian
STAATSORCHESTER DARMSTADT
MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen

So, 22. Oktober 2023, 11:00 Uhr / Großes Haus
Mo, 23. Oktober 2023, 20:00 Uhr / Großes Haus

Soli fan tutti – 2. Konzert

Sergei Prokofjew Sonate für zwei Violinen op. 56
Johann Sebastian Bach / Michael Veit „Ave Anton“ für 4 Violoncelli (nach BWV 1007)
Sidney Corbett Quartett für 4 Violoncelli (in memoriam Franz Liszt)
Elena Postumi Neues Stück für 4 Violoncelli (UA)
Ernest Bloch Concertino für Flöte, Klarinette und Klavier
Ludwig van Beethoven Streichquartett Nr. 7 F-Dur op. 59 Nr. 1

Es spielen MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT und Gäste

So, 12. November 2023, 11:00 Uhr / Foyer Großes Haus

3. Kammerkonzert

Werke von **Dmitri Schostakowitsch**, **Hanns Eisler**, **Astor Piazzolla** und **Modest Mussorgski**

SONIC.ART SAXOPHONQUARTETT

Do, 23. November 2023, 20:00 Uhr / Stadtkirche Darmstadt

3. Sinfoniekonzert

Edward Grieg „Aus Holbergs Zeit“, Suite im alten Stil C-Dur op. 40
Jelena Firsowa Konzert für Saxophonquartett op. 206 (Deutsche Erstaufführung / Auftragswerk des Staatsstheaters Darmstadt in Kooperation mit dem Bruckner-Orchester Linz)
Pjotr Iljitsch Tschaikowski Sinfonie Nr. 6 h-Moll „Pathetique“

SONIC.ART SAXOPHONQUARTETT
STAATSORCHESTER DARMSTADT / LEITUNG Lucy Leguay

So, 26. November 2023, 11:00 Uhr / Großes Haus
Mo, 27. November 2023, 20:00 Uhr / Großes Haus

HESSEN
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e.V.

Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung ORCHESTER-DIREKTOR Gernot Wojnarowicz LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa, Kai Rosenstein TEXT & REDAKTION Magnus Bastian SCHLUSS-REDAKTION Valentina Tepel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2023 / 2024 Kai Rosenstein AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Jiyang Chen HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt / PROGRAMMHEFT NR. 10 REDAKTIONSSCHLUSS 16.10.2023 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.

RMV KombiTicket

„Ein Mann muss Phantasie haben,
eine Frau muss sich an Regeln halten.
Tut sie es nicht, ist sie keine Frau, tut sie es aber,
ist es der Beweis, dass sie keine Phantasie hat.“

Robert Schumann

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG: