4. Kammer-konzert

KONZERT

Simply Quartet

SCHÖN GETRÄUMT? | Staatstheater Darmstadt

„Die Musik ist wohl selbst Philosophie,
aber eine, die nicht vom Verstande kommt,
sondern von einem Organ, das tiefer reicht
als das jeder anderen Kunst,
das überhaupt am tiefsten reicht.“

Anton Webern

4. Kammerkonzert

Donnerstag, 18. Januar 2024, 20:00 Uhr
Orangerie Darmstadt

Anton Webern (1883 – 1945)
Langsamer Satz für Streichquartett (1905)
Dauer circa 10 Minuten

Béla Bartók (1881 – 1945)
Streichquartett Nr. 4 C-Dur (1928)
1. Allegro – 2. Prestissimo, con sordino – 3. Non troppo lento –
4. Allegretto pizzicato – 5. Allegro molto
Dauer circa 25 Minuten

Pause

Antonín Dvořák (1841 – 1904)
Streichquartett Nr. 12 F-Dur op. 96 „Amerikanisches“ (1893)
1. Allegro ma non troppo – 2. Lento – 3. Molto vivace –
4. Finale. Vivace ma non troppo
Dauer circa 25 Minuten

SIMPLY QUARTET
VIOLINE Danfeng Shen
VIOLINE Antonia Rankersberger
VIOLA Xiang Lyu
VIOLONCELLO Ivan Valentin Hollup Roald

DAUER *circa 80 Minuten, eine Pause*

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

Simply Quartet

„Aus der chinesischen Philosophie kommt der Gedanke eines großen Ganzen, in dem sich die Gegensätze bedingen und ergänzen. Anhand dieser Idee verbinden wir Komplexität und Einfachheit. Als vier unterschiedliche Individuen gestalten wir gemeinsam die Einheit des Streichquartetts, die Königsgattung der Kammermusik."

Das Simply Quartet sucht stetig nach einem tiefen Verständnis der der Musik inhärenten Sprache: von früh-klassischen Werken bis zur modernen Streichquartettliteratur. Ein großes Augenmerk legen die Mitglieder auf die Verbindung der drei kontrastierenden Kulturen (China, Österreich, Norwegen) aus denen sie schöpfen, um eine ganz eigene musikalische Sprache zu entwickeln; durch die Beschäftigung mit Werken aus jeder ihrer Kulturen vertiefen sie ihre Kenntnis unterschiedlicher Klangwelten.

Ursprünglich in Shanghai unter der Schirmherrschaft von Jensen Horn-Sin Lam gegründet, siedelte das Quartett nach Wien

über, um sich hier intensiv mit der Essenz und dem Ursprung des Quartettspiels auseinanderzusetzen. Am Joseph Haydn Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien studiert das Ensemble mit Johannes Meissl; darüber hinaus verdankt das Quartett den Jahren an der European Chamber Music Academy sehr wertvolle Erfahrungen und Impulse. Weitere Einflüsse sammelte das Quartett in der Klasse von Günter Pichler an der Reina Sofía School of Music in Madrid, der es 2020 und 2021 angehörte.

Das Quartett wurde mit vier ersten Preisen bei namhaften Kammermusikwettbewerben ausgezeichnet: Beim Internationalen Carl Nielsen Wettbewerb in Kopenhagen und dem „Quatuor á Bordeaux“ 2019, dem „Franz Schubert und die Musik der Moderne“ in Graz 2018 sowie 2017 beim Internationalen Joseph Haydn Kammermusikwettbewerb in Wien.

Im Wiener Konzerthaus war das Simply Quartet Teil des Great Talent Programms (2020 – 22), und als ECHO Rising Stars feierten sie in der Saison 2021/22 eine Vielzahl von Debüts, unter anderem in den Konzertreihen vom BOZAR Brüssel, Concertgebouw Amsterdam, Palau de la Música Catalana, der Elbphilharmonie Hamburg oder den Philharmonien in Luxembourg und Paris.

In dieser Saison stehen neben Konzerten in der Wigmore Hall London, dem Konzerthaus Berlin, der Alten Oper Frankfurt oder der Tonhalle Zürich auch etliche Festivalkonzerte beim Rheingau Musikfestival, dem Festival International de Quatuors à Cordes du Luberon, der Streichquartett Biennale in Amsterdam und dem Beethovenfest Bonn auf der Agenda.

Der Primarius Danfeng Shen spielt eine Violine von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahr 1753, die ihm dank einer großzügigen Leihgabe der MERITO String Instruments Trust GmbH zur Verfügung steht. Antonia Rankersberger spielt eine Violine von Camillo Camilli aus dem Jahr 1736 (Mantua), die ihr von der Österreichischen Nationalbank zur Verfügung gestellt wird.

Lebenslust

Anton Webern gebührt wohl in der Perfektionierung der Zwölftontechnik ebenso viel Ruhm wie Arnold Schönberg und Alban Berg. Im Gegensatz zu diesen beiden, bekannt durch ihre großen Orchesterwerke, verfeinerte Webern die Technik auf kammermusikalischer Ebene. Nicht umsonst meinte Igor Strawinsky einst über Webern, dass er „seine Diamanten zu schleifen" begonnen habe, „von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte". Kennengelernt hatte der Sohn eines Bergbauingenieurs diese Minen im Kompositionsunterricht Arnold Schönbergs. 1902 begann Webern in Wien ein Studium der Musikwissenschaft, das dem Musiktheorieunterricht, den er als Kind erhalten hatte, folgte. Im Anschluss an seine Studien war er ab 1906 als Kapellmeister unter anderem in Stettin, Danzig und Prag tätig. Nach dem ersten Weltkrieg übernahm er in Wien die Leitung verschiedener Laienensembles, wie dem Wiener Arbeiter-Sinfonieorchester und dem Wiener Arbeiter-Singverein. Des Weiteren engagierte sich Webern bis zum Beginn des zweiten Weltkriegs als einer der wichtigsten Akteure der durch die 1922 gegründete „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" jährlich ausgerichteten Weltmusiktage. Webern war hier dreimal als Dirigent, zweimal als Juror und zehn Mal als Komponist auch mit eigenen Uraufführungen vertreten. Nach der Annektierung Österreichs durch NS-Deutschland zog sich Webern weitgehend aus dem öffentlichen Leben zurück, er bezeichnete sich als „Kultur-Bolschewik" und wollte mit den Kulturinstitutionen des NS-Staats nicht zusammenarbeiten. Nach dem Ende des 2. Weltkrieges war die Hoffnung groß, an Vergangenes anknüpfen und Neues beginnen zu können, Webern kam jedoch bereits im September 1945 auf tragische Weise ums Leben: Während einer Razzia in seinem Haus – die sich gegen seinen Schwiegersohn richtete – trat Webern vor die Tür um eine Zigarre zu rauchen. Ein US-Soldat missverstand das, schoss auf Webern und verletzte ihn tödlich.

Der „Langsame Satz“ für Streichquartett entstand bereits 1905, 40 Jahre vor diesem tragischen Unglück. Ein Jahr zuvor hatte Webern den Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg aufgenommen, der zu dieser Zeit zwar schon an den tradierten Harmonieschemata rüttelte, aber insgesamt noch einem spätromantischen Tonfall verhaftet war. Sein Schüler Webern folgte ihm darin, und so stehen seine frühe Werke, zu denen auch der „Langsame Satz“ für Streichquartett gehört, noch in dieser spätromantischen Tradition. Das Werk kann als Ausdruck von Weberns persönlichem Glück gehört werden: Zu Pfingsten 1905 unternahm der Komponist gemeinsam mit seiner Cousine Wilhelmine Mörtel eine fünftägige Wanderung in Nieder-Österreich, auf der beide heftig füreinander entflammten. „Zwei Seelen haben sich vermählt“, notierte Webern nach diesem Pfingstfest in seinem Tagebuch, „Ewig so zwischen den Blumen zu wandeln, mit meiner Liebsten an meiner Seite, sich so ganz eins mit dem Universum zu fühlen, ohne Sorge, frei wie die Lerche am Himmel über mir – oh, welch eine Pracht. Als die Nacht (nach dem Regen) hereinbrach, vergoss der Himmel bittere Tränen, aber ich wanderte mit ihr eine Straße entlang.“ Die tatsächliche Vermählung sollte 1912 folgen.

Formal hält sich Webern an eine einfache ABA’-Form, stellt gleich zu Beginn ein aufschwingendes, süffiges Thema vor, dem eine weitere Idee zu Seite gegeben wird, die als Umkehrung des eigentlichen Themas gelesen werden kann, zumindest seine Essenz daraus zieht. Der Mittelteil präsentiert ein rhapsodisches Thema in fließenden Triolen-Figurationen, das in einem ekstatischen Unisoni kumuliert. Ein Epilog aus ruhigen, schwebenden Harmonien („zögernd“, schrieb Webern mehrfach in der Partitur über diese Takte) schließt dieses Andenken an Weberns Jugend.

„In den Quartetten kondensiere ich mich bis zum Äußersten.“

Béla Bartók hat die einzige in sich geschlossene Werkgruppe nicht für sein Instrument, das Klavier, sondern für die kammermusikalische Standardformation des Streichquartetts geschrieben. Diese sechs Streichquartette gelten als seine bedeutungsvollsten Werke. Sie stellen, so sein Schüler Matyás Seiber, „das Rückgrat seines gesamten Schaffens dar; sie zeigen mit eindeutiger Klarheit das Wachsen und den Entwicklungsprozess des Komponisten auf.“

Wie in anderen osteuropäischen Ländern, suchten auch die ungarischen Musiker um 1900, ihr nationales Identitätsbewusstsein in Musik zu fassen. Während die ungarische Kunstmusik von der deutschen Musik dominiert wurde, entdeckte Bartók in der ungarischen Volksmusik eine damals noch völlig unerforschte, reiche musikalische Tradition. Er begann eine rege Sammeltätigkeit, die er auch auf die Slowakei, Rumänien, sowie Anatolien und sogar Nordafrika ausdehnte. Angeregt von der Volksmusik, entwickelte Bartók in seinem eigenen kompositorischen Schaffen ein sehr komplexes, durchstrukturiertes, zwischen Diatonik und Chromatik schwankendes harmonisches System. Indem Bartók die Volksmusik und ihre „unverbrauchten“ Intervalle wie Quarte, Septime sowie kleine und große Terz innerhalb eines Liedes entdeckte, konnte er sich einerseits vom Einfluss deutscher Musik und andererseits von der „harmonischen Herrschaft“ der Dur-Moll-Tonalität befreien. Er benutzte bevorzugt die in vielen slowakischen Melodien charakteristische lydische Kirchentonart, deren unterer Tetrachord (Viertongruppe) aus drei Ganztonschritten besteht und sich so jeder tonalen Hierarchie oder Richtungsvorgabe zu Dur und Moll verweigert. Aus dem sukzessiven oder gleichzeitigen Einsatz von Modi (Kirchentonarten) entwickelte Bartók eine für seine Musiksprache typische Harmonik mit häufiger Verwendung von Ganztonskalen und chromatischen

Linien. Wie andere Komponisten des 20. Jahrhundert, war er ständig auf der Suche nach neuen Klangkombinationen, erweiterte, verfremdete oder färbte die Klänge durch (neue) besondere Spieltechniken. Bereits als Student hatte Bartók sich mit der Kammermusik der Wiener Klassiker auseinandergesetzt, insbesondere mit den Streichquartetten von Ludwig van Beethoven, durch den die Gattung im 19. Jahrhundert einen Gipfelpunkt erreicht hatte. Nach drei in der Studienzeit geschriebenen (heute leider verlorenen) Quartetten, die sich nach Angaben von Zeitgenossen noch an der Tonsprache von Brahms und Strauss orientierten, stehen die späteren Werke schon ganz im typisch Bartókschen Tonfall.

Das vierte Streichquartett entstand im Sommer 1928 in Budapest. Angeregt durch Alfred Lorenz' Buch „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (1924) gab Bartók dem Werk eine Bogen- oder Brückenform ABCB'A', in der die Sätze miteinander in Beziehung gesetzt und verklammert werden. Im Vorwort der Partitur erläutert Bartók: „Der langsame Satz bildet den Kern des Werkes, die übrigen vier Sätze schichten sich um diesen. Und zwar ist der IV. Satz eine freie Variation des II., die Sätze I und V wiederum haben gleiches thematisches Material, das heißt: um den Kern (Satz III) bilden die Sätze I und V die äußere, II und IV die innere Schicht." Seinen Wunsch nach neuen Klangmöglichkeiten setzt Bartók im Quartett durch genaue Spielanweisungen an die ausführenden Musiker um. In den Noten ist genau notiert, wann sie etwas mit, wann ohne Dämpfer spielen sollen, ob mit oder ohne Vibrato. Bartók verlangt gebrochen gezupfte Akkorde, ein abgerissenes tremoloartiges Pizzicato oder hartes, sogenanntes „Bartók-Pizzicato", bei dem die Saite auf das Griffbrett knallt. Für einen glasig-schneidenden Klang sollen die Musiker nah am Steg spielen, mehr Richtung Griffbrett für weichen bis mitunter säuseligen Klang. Sogar perkussive Effekte realisiert er durch col legno-Spiel, bei dem die Saiten mit der Bogenstange geschlagen werden.

Der erste Satz in Sonatenform beginnt mit einer Gruppe von Motiven, die bereits die Vorliebe Bartóks für kleine Intervalle und

die durch sie erzielten Klänge zeigen. Das wichtigste konstruktive Element des Satzes und sogar zentraler Gedanke des ganzen Werkes ist eine kurze Figur von zwei Halbtonschritten aufwärts und drei Halbtonschritten abwärts, die zunächst im Cello auftaucht. Dieses Motiv ist höchst ambivalent. Nicht mehr als eine kurze Auf-ab-Bewegung, ist es eigentlich nur der Ausschnitt aus einer chromatischen Materialleiter – und doch hat es Profil, sogar eine unverkennbar ungarische Note, und erweist sich, wie alles Lapidare, als enorm ausbau- und wandlungsfähig. Der zweite Satz ist ein effektvolles Virtuosenstück, das in sehr schnellem Zeitmaß von Anfang bis Ende mit Dämpfern gespielt wird. Es rast wie ein Wirbelwind vorbei, die einzelnen Noten sind kaum noch zu unterscheiden. Das von der chromatischen Tonleiter hergeleitete Thema erscheint zuerst in den tieferen Instrumenten und wird dann von den beiden Violinen eine Oktave höher übernommen. Nach einem Mittelteil kommt das Thema in einer Art Engführung wieder. Es folgt ein Trio, dessen Hauptcharakteristikum das Intervall der verminderten Terz ist. Die Weiterentwicklung dieses Teils baut sich auf einer pendelnden Begleitfigur auf und mündet in eine Reihe von ineinander übergreifenden Glissandi. Nach einer Überleitungspassage, in der Sechzehntelläufe mit Pizzicato-Akkorden wechseln, folgt eine erweiterte Wiederholung des Hauptteils. Der Anfang des dritten Satzes trägt ungarische Züge. Das Cello intoniert eine rhapsodische, rezitativhafte Melodie, die von gehaltenen Akkorden, abwechselnd vibrato und non vibrato begleitet wird. In einem zweiten Teil erklingt in der 1. Violine eine freie, improvisatorische Linie, die in ihrem Charakter geradezu impressionistisch anmutet und den Eindruck erweckt, als ob sich die Vibrationen der Luft in ihr reflektieren. Nach einem bewegteren zweiten Teil, der von der 2. Violine eröffnet wird, kommt der Anfangsgedanke wieder, diesmal in Imitation zwischen 1. Violine und Cello. In der Coda wird nochmals das thematische Material des zweiten Teils aufgegriffen. Der vierte Satz ist wieder ein rasches Scherzo, das durchgehend pizzicato gespielt wird. Alle möglichen

Arten von Pizzicato finden Verwendung: einzelne Töne, Doppelgriffe, zusammen angezupfte oder arpeggierte Akkorde, ein gitarrenartiger Effekt rascher Repetition und die harten Klänge des Bartók-Pizzicato. Das Thema ist mit dem des zweiten Satzes verwandt. Der fünfte Satz, ein wildes Finale, weist viele motivische Bezüge zum ersten Satz auf. Das Thema wird zu einer Begleitung asymmetrisch akzentuierter Achtel vorgestellt und entwickelt. Nach einem markanten Abschluss hebt ein Trio mit einem graziösen Thema an, 2. Violine und Cello spielen leere Saiten, 1. Violine und Bratsche ergänzen sich zu einer Linie. Unerwartet kehrt das Keim-Motiv des ersten Satzes im Cello wieder, es wird im weiteren Verlauf des Satzes immer dominierender und beschließt das Werk.

Natürlich-national

Im Juni 1891 erhielt Antonín Dvořák das Angebot, für zwei Jahre in New York das National Conservatory of Music zu leiten. Diese noch junge Institution hatte sich neben der Ausbildung von Musikern zum Ziel gesetzt, die Entstehung einer amerikanischen Nationalmusik zu fördern. Als Motor für dieses Ziel kam nur ein berühmter europäischer Komponist in Frage. Dvořák, 50 Jahre alt, Kompositionsprofessor am Prager Konservatorium und gefeierter Komponist, galt als einer der Väter der tschechischen Nationalmusik. Ihn wollte man in New York haben und hoffte, dass er auch in den USA eine musikalische Identität hervorbringen könnte. Dabei imponierte den Amerikanern sicherlich auch, wie rasant es Dvořák seit der Veröffentlichung seiner Slawischen Tänze (1878) vom Tellerwäscher, pardon, Bratscher im Prager Nationaltheater, zum – nun ja, nicht Millionär, doch immerhin international gefeierten Künstler gebracht hatte.

Dvořák nahm das Angebot nach einigem Zögern an und traf Ende September 1892 in New York ein. Der Empfang war äußerst

herzlich. Neben dem Kompositionsunterricht am Konservatorium hatte Dvořák Zeit, zahlreiche Konzerte mit seinen Werken zu hören und viele davon auch selbst zu dirigieren. „Meine Kompositionen stehen ständig auf den Programmen. Vor allem die Kammer-, Orchester- und auch die Vokalwerke“, schrieb er im April 1893 an den Freund Antonín Rus.

Nach acht Monaten in New York und einer Anzahl von Reisen in andere amerikanische Metropolen verbrachte die Familie Dvořák den Sommerurlaub in Spillville, einem von böhmischen Auswanderern gegründeten Ort in Iowa. Der naturverbundene Dvořák hatte bei aller Faszination unter der Hektik der Großstadt gelitten und begann in der Abgeschiedenheit seine ihm im heimatlichen Ferienort Vysoka zur Gewohnheit gewordenen Morgenspaziergänge wieder aufzunehmen. Auf die beunruhigte Frage seiner Vermieterin, was ihn zu diesen Fußmärschen veranlasse, soll er geantwortet haben: „Nichts ist geschehen – und doch recht viel. Stellen Sie sich vor, ich ging dort im Wald den Bach entlang und habe nach acht Monaten die Vögel wieder singen gehört! Und hier gibt es andere Vögel als bei uns, sie haben viel bunteres Gefieder und singen auch anders!“

In diesem Umfeld entstanden das „amerikanische“ Streichquartett in F-Dur op. 96 und das Streichquintett in Es-Dur op. 97, zwei Kammermusikkompositionen, die neben der schon im Mai 1893 fertiggestellten „Sinfonie aus der Neuen Welt“ als die bedeutendsten in den USA entstandenen Werke gelten, weil Dvořák hier – so heißt es – in einem amerikanischen Idiom komponierte. Was ist aber amerikanisch? Nun, für Dvořák war vielleicht alles amerikanisch, was er nicht in Europa kennengelernt hatte, seien es indianische Melodien, ursprünglich aus Afrika stammende Rhythmen und Harmoniegänge oder auch die Musik der irischen Einwanderer. Pentatonische Melodien, starke Synkopierungen oder markante rhythmische Figuren wie der „scotch-snap“ (eine umgekehrte Punktierung), Molltonleitern mit erniedrigter 7. Stufe und ohne

6. Stufe – diese musikalischen Stilmittel wurden zwar von Komponisten aller Nationalitäten verwandt, jedoch erscheinen sie unseren Hörgewohnheiten, insbesondere wenn sie zusammen auftreten, als typisch „amerikanisch“.

Schon kurz nach seiner Ankunft in Spillville skizzierte Dvořák in wenigen Tagen sein F-Dur Quartett – nach zwölf Jahren Unterbrechung wandte er sich hier erstmals wieder dieser Gattung zu. Dvořák sprach zwar davon, dass sein Quartett (wie auch das Quintett und die 9. Sinfonie) einen „indianischen Geist“ atmet, doch ganz offensichtlich hatte er keine genaueren Kenntnisse der Indianermusik, sonst hätte er kaum die Musik der Farbigen und der Indianer als „praktisch identisch“ bezeichnet. Indianisches – ergo: amerikanisches – Kolorit wird durch den intensiven Gebrauch von Pentatonik erzeugt – und da Indianermelodien in der Regel mit weniger als sieben verschiedenen Tönen auskommen, mögen die Fünftonthemen hier indianisch anmuten. Weit mehr stilistische Anzeichen deuten jedoch darauf hin, dass Dvořák ein „Naturbild-Quartett“ geschrieben hat – so die Wahl von F-Dur, der Pastoraltonart schlechthin, als Grundtonart des Werkes.

Obwohl das „Amerikanische“ das von seiner Dauer kürzeste Quartett Dvořáks ist, scheint es dichter gearbeitet, als andere Werke. Dvořák erreicht diese dichte Textur durch mehrere Maßnahmen: So beginnen der 1., 2. und 4. Satz alle auf die gleiche Weise mit nur drei Spielern, die einen „Begleitteppich“ legen, auf dem dann ein Soloinstrument, Viola im ersten Satz, 1. Violine in den anderen beiden, aussingen kann. Wichtigstes Mittel ist, dass die Hauptthemen aller vier Sätze auf einer pentatonischen Skala beruhen,

Pentatonik: Bezeichnung für ein Tonsystem, das aus fünf Tönen besteht. Die natürliche pentatonische Skala erhält man durch stufenweise Aneinanderreihung der ersten 5 Quinten des Quintenzirkels, also zum Beispiel: f-c-g-d-a, oder umgestellt: c-d-f-g-a. Eine einfache Merkhilfe zur Pentatonik: die schwarzen Tasten der Klaviertastatur (cis-dis-fis-gis-ais) ergeben den charakteristischen Tonvorrat einer Pentatonischen Skala, so wie sie auch Dvořák in seinem „amerikanischen“ Quartett zur Gestaltung der Hauptthemen in allen Sätzen verwandte.

wodurch das ganze Werk ein in sich geschlossenes Klangbild erhält. Zudem verwendet er eine immer wiederkehrende Sekund-Terz-Figur, die in aufsteigender Bewegung schon gleich im von der Bratsche vorgetragenen Hauptthema des ersten Satzes auftaucht. Der statische, aber bewegte Klangraum aus oszillierenden Terzen (Violinen) über einem Orgelpunkt im Cello zu Beginn des Kopfsatzes ist ein weiterer Topos der Naturdarstellung – und dass die Melodie in der Bratsche, also Dvořáks eigenem Instrument, anhebt, spricht für die Wonne, die der Mensch (= Dvořák) in dieser Natur empfindet.

Drei Themen bilden die Basis des Satzes; sie eint nicht nur, dass sie alle pentatonisch gehalten sind, sondern auch, dass jedes neue Thema aus Material des vorhergehenden generiert. So wird die oktavumspannende Schlussfloskel des ersten Themas zu einer durch alle Stimmen wandernden Figur fortgesponnen, aus der sich das erste, deutlich artikulierte Seitenthema entwickelt. Die Gegenmelodie, die dieses Thema bei seinem ersten Erscheinen kontrapunktiert, wird wiederum zum Keim des zweiten, kantablen Seitenthemas. In diesem Thema schafft Dvořák ein weiteres amerikanisches Kolorit, wenn er in die eigentlich sehr sangliche Linie einen Quintsprung einbaut, der für europäische Kunstmusik undenkbar wäre und hier die ornamentale Gesangspraxis „fremder Völker“ imitieren soll.

Das Lento reiht nach dem schlichten Schema a1-a2-b1-b2-c1-c2-a3 weitgespannte Kantilenen aneinander. 1. Violine und Cello sind die Protagonisten dieser großen Gesangsszene und tragen wechselweise, schließlich gemeinsam, die Couplets vor; im Mittelteil werden die beiden Violinen zu „Gesangspartnern“, bevor zum Beschluss des Satzes das Cello die anfängliche Kantilene erneut variiert. Hatte die Bratsche im Kopfsatz ihren großen Soloauftritt, so beschränkt sie sich nun auf wiegende Begleitfiguren, einfach, doch durch ihre ständige Präsenz prägend für den Satz. Dvořáks Ausruf „Hier gibt es andere Vögel als bei uns und sie sin-

gen auch anders!“, findet im dritten Satz Niederschlag. Das ganze Scherzo wirkt wie eine Reihe von Vogelrufen. Besonders markant – und als solcher identifiziert – ist der Ruf der scharlachroten Prachtmeise (scarlet tanager), die er auf seinen Morgenspaziergängen gehört hatte. Kontrastierend zu diesen „Naturlauten“, die fast ausschließlich aus den Tönen f, a, c und d gebildet werden, arbeitet Dvořák mit kadenzierenden Phrasen, die bewusst leittönig sind und so die von Menschen gemachte Kunstmusik verkörpern. Die beiden eingeschobenen Trios bringen zwar Beruhigung, verlassen aber in ihrem Gestus sowie durch das Aufgreifen des Hauptthemas nicht die Sphäre des Scherzos.

Wie schon in den ersten beiden Sätzen, schafft Dvořák auch im das Quartett beschließenden Sonatenrondo zunächst einen Klangraum, bevor ein Thema auftritt. Ein tänzerisch-hüpfender Rhythmus, von 2. Violine und Viola angestimmt, durchzieht ostinatohaft fast den ganzen Satz. Die 1. Violine stimmt mit ihrem Einleitungsthema zunächst in diesen Tanzcharakter ein, und es dauert 33 Takte, bevor sie endlich das Hauptthema beginnt. Themenökonomie herrscht auch hier: Ist schon das Eingangsthema deutlich als Quelle des Hauptthemas herauszuhören, so greift Dvořák wiederum dessen Intervallfolge mit gelängten Notenwerten und ohne Punktierung in seinem zweiten Thema auf. Als Kontrast zu diesen agitierten Abschnitten führt er zwei ruhige Passagen ein, die eine choralartig, an ein Kirchenlied gemahnend die andere. Abgesehen von ihrer Funktion im Rondoverlauf, wirken diese Episoden in ihrer harmonischen Anlehnung an Kirchentonarten wie eine Erinnerung an das Orgelspiel, das Dvořák in einer Kirche in Spillville regelmäßig pflegte. Den Kehraus gestaltet er jedoch nicht hymnisch, sondern in beinahe orchestraler Steigerung des Eingangsthemas.

Magnus Bastian

Konzertvorschau

Sonderkonzert – West Eastern Divan Ensemble

Franz Schubert Oktett F-Dur D 803, Trio B-Dur für Violine, Viola und Violoncello D 581
Pierre Boulez Anthèmes I für Violine solo
VIOLINE Michael Barenboim
WEST EASTERN DIVAN ENSEMBLE
Sonntag, 21. Januar 2024, 15:00 Uhr / Foyer Großes Haus

Lauschangriff „Der Schlaf“

VON UND MIT Gernot Wojnarowicz
Mittwoch, 24. Januar 2024, 20:00 Uhr / Bar der Kammerspiele

Soli fan tutti – 3. Konzert

Fanny Hensel Klaviertrio d-Moll op. 11
Elena Postumi Neues Werk für Mezzosopran & Streichquartett (UA)
Mátyás Seiber Drei Morgenstern-Lieder
Franz Schubert „Der Hirt auf dem Felsen“ für Sopran, Klarinette und Klavier D 956
Felix Mendelssohn Bartholdy Streichquartett Nr. 6 f-Moll op. 80
SOPRAN Jana Baumeister MEZZOSOPRAN Lena Sutor-Wernich KLARINETTE Michael Schmidt VIOLINE Almuth Luick, Sarah Müller-Feser, Makiko Sano VIOLA Anja Beck VIOLONCELLO Albrecht Fiedler, Sabine Schlesier KLAVIER Giacomo Marignani
Sonntag, 11. Februar 2024, 11:00 Uhr / Foyer Großes Haus

3. Teddybärenkonzert

Andreas N. Tarkmann „Die Prinzessin auf der Erbse“ für Sprecher und Kammerorchester, nach einem Märchen von Hans-Christian Andersen

STAATSORCHESTER DARMSTADT
LEITUNG Alice Meregaglia
Mittwoch, 14. Februar 2024, 10:00 Uhr / Foyer Großes Haus
Donnerstag, 15. Februar 2024, 10:00 Uhr / Foyer Großes Haus

5. Kammerkonzert

John Cage „Living Room Music“ / **George Antheil** Sonata for trumpet and Piano / **Igor Strawinski** „Rite-Of-Spring-Impro“ **Nikolai Kapustin** Variations op. 41 / **Daniel Schnyder** Sonata for trumpet / **HK Gruber** „Exposed Throat“ / **Frank Zappa** „Black Page“ **Elvis Costello** „Almost Blue“ (Chet Baker) / **Brett Dean** „…the scene oft he crime…“ / **Leonard Bernstein** „Cool“ & „Mambo“ (Arr. Frank Dupree) / **Roy Hargrove** „Strasbourg-St. Denis“

TROMPETE Simon Höfele
DUPREE TRIO
SCHLAGZEUG Meinhard „Obi“ Jenne
KONTRABASS Jakob Krupp
KLAVIER Frank Dupree
Donnerstag, 29. Februar 2024, 20:00 Uhr / Orangerie

Literatur- & Textnachweise: Malcolm Gillies (Hg.), The Bartók Companion. London 1993 / Ulrich Dibelius, Abweichung – Gegensatz – Zusammenschluß. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten, in: Musikkonzepte 22, Béla Bartók, hg. v. Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.). München 1981 / Der Text zu Dvořáks Streichquartett op. 96 zitiert Passagen aus: Hartmut Schick, Studien zu Dvořáks Streichquartetten. Laaber 1990 / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

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 TEXTE Magnus Bastian MITARBEIT Jonas Geisler SCHLUSS-REDAKTION Paulina Overländer CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2023 / 2024 Kai Rosenstein AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTO © Cristina-Ferri HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt / PROGRAMMHEFT NR. 20 REDAKTIONSSCHLUSS 15.01.2024 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

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

RMV KombiTicket

Erste Geige:
Ich, in die Schönheit dieser Welt verliebt,
beschenke sie mit meiner eignen Schöne.
Die Welt ist ohne Abgrund. Strömend gibt
mein Herz sich aus. Ich bin nur Lied: Ich töne.

Zweite Geige:
Mir, neben lichterm Wesen, ist verwehrt,
ein Ich zu haben. Nicht die Welt – doch fester
und wirklicher: die Erd hat mich belehrt.
Dort dunkelt es. Laß dich begleiten, Schwester!

Bratsche:
Mein grauer Scheitel macht es mir zur Pflicht,
den Abgrund euch zu nennen. Wie ihr beide
verschwistert hingeht, Kindliche, besticht
selbst noch der Streit um nichts. Ich aber leide.

Cello:
Ich weiß zutiefst, daß alles Schicksal ist,
das schön Getane und das Unerlöste.
Ich bin dem Ganzen treu: Genießt und büßt!
Ich warne nicht. Ich weine mit. Ich tröste.

Josef Weinheber

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG: