3. Sinfonie-konzert

Staatsorchester Darmstadt

KONZERT

Bartók / Schubert / Brahms

Spielzeit
2019 / 2020

„Wer die Musik liebt, kann nie ganz unglücklich werden.“

Franz Schubert

„Musik wird erst verstanden werden, wenn man sie nachsingt und erst geliebt, wenn man am Abend mit ihr einschläft und am Morgen mit ihr aufwacht.“

Arnold Schönberg

3. Sinfoniekonzert

Sonntag, 15. Dezember 2019, 11:00 Uhr
Montag, 16. Dezember 2019, 20:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

BÉLA BARTÓK (1881-1945)
Rumänische Volkstänze SZ 68 (1917)
1. Joc cu Bâtă (Der Tanz mit dem Stab). Allegro moderato – 2. Braul. Allegro – 3. Pe Loc (Der Stampfer). Andante – 4. Buciumeana (Tanz aus Butschum). Moderato – 5. Poargă Romanească (Rumänische Polka). Allegro – 6. Mărunţel (Schnell-Tanz). L'istesso tempo – 7. Mărunţel (Schnell-Tanz). Allegro Vivace

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
Sinfonie h-Moll D 759 „Unvollendete“ (1822)
1. Allegro moderato – 2. Andante con moto

Pause

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 83 (1878-1881)
1. Allegro non troppo – 2. Allegro appassionato – 3. Andante – 4. Allegretto grazioso – 5. Un poco piu presto

STAATSORCHESTER DARMSTADT
KLAVIER Joseph Moog
DIRIGENT Paolo Arrivabeni

Dauer des Konzerts: *ca. 2 Stunden*
Im Anschluss an das Konzert signiert Joseph Moog seine CDs.

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

Joseph Moog

Für den Grammy 2016 nominiert und ausgezeichnet mit Preisen wie dem „Gramophone Classical Music Award 2015“, dem „International Classical Music Award 2014“ und als „Instrumentalist des Jahres“ 2012, besitzt Joseph Moog die Gabe, Virtuosität mit ausdrucksstarker und intelligenter Musikalität zu verbinden. Als Meister des gängigen und des seltenen oder in Vergessenheit geratenen Repertoires hat sich der junge Interpret weltweit einen Namen gemacht, der auch für eigene Kompositionen und Transkriptionen steht. Seine Reputation als Solist erspielte sich Joseph Moog u.a. durch Konzerte in der legendären „Meesterpianisten“-Reihe im Concertgebouw Amsterdam. Er trat in der Alten Oper Frankfurt, im Münchner Gasteig, in der Liederhalle Stuttgart, der Laeiszhalle Hamburg und in De Doelen / Rotterdam auf. In den USA war er u.a in New York, Portland, Washington und Miami zu hören. Er debütierte beim Chicago Symphony Orchestra, dem Qatar Philharmonic Orchestra und dem Odense Symphony Orchestra. Er spielte Recitals im Kammermusiktempel, der „Wigmore Hall” in London und in Paris. Ein besonderer Auftritt wird 2020 sein Konzert mit Liszts Klaviertranskription der *9. Sinfonie* von Beethoven beim Klavierfestival Ruhr sein. 2018/2019 hat er u.a beim Detroit Symphony Orchestra unter Matthias Pintscher in der Philharmonie Luxembourg Saint-Saëns’ *5. Klavierkonzert*, in der Royal Albert Hall London mit dem Royal Philharmonic

Orchestra Rachmaninows *2. Klavierkonzert* und mit dem New Japan Philharmonic Brahms’ *2. Klavierkonzert* unter Lawrence Foster in der Sumida Triphony Hall in Tokio gespielt. Seine Diskographie wurde von der internationalen Presse mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht. 2017 produzierte er mit der Deutschen Radio Philharmonie *2. Klavierkonzert* von Johannes Brahms sowie die *Burleske* von Richard Strauss. Im November 2018 folgte seine Aufnahme sämtlicher *Etüden* von Claude Debussy und *Gaspard de la Nuit* von Maurice Ravel. Im Oktober 2019 ist sein Soloalbum „Between Heaven and Hell“ mit den *Sonaten* und *Legenden* von Franz Liszt erschienen. Joseph Moog, Sohn zweier Orchestermusiker, ist Preisträger des „Prix Groupe de Rothschild“ und wurde 2009 in den Kreis der „Steinway Artists“ berufen. Er ist Gründungsmitglied und künstlerischer Leiter des „Konz Musik Festivals“ nahe seines heutigen Wohnsitzes Luxembourg und engagiert sich aktiv für die Kulturpflege seiner Heimatstadt Neustadt/Weinstraße sowie in ganz Rheinland-Pfalz. 2016 und 2017 war Joseph Moog Gast am Staatstheater Darmstadt.

Paolo Arrivabeni

Der Italiener Paolo Arrivabeni, in Parma und bei Daniele Gatti ausgebildet, ist einer der gefragtesten Operndirigenten unserer Zeit und arbeitete zuletzt an Häusern wie der Staatsoper „Unter den Linden“ und an der Deutschen Oper Berlin, der Wiener

Staatsoper und dem Theater an der Wien, der Oper Zürich, der Bayerischen Staatsoper München, der Semperoper Dresden, Oper Leipzig, dem Grand Théâtre de Genève, der Opéra Bastille, dem Théâtre des Champs Elysées Paris, der Met New York, dem Teatro La Fenice Venedig, dem New National Theatre Tokyo, der Santa Fe Opera sowie an den Opernhäusern in Kopenhagen, Lausanne, Marseille, Toulouse, Monte Carlo, Lissabon, Madrid, Sevilla, San Sebastian, Rom, Bologna, Florenz, Palermo und beim Opera Festival in Macerata. Der Schwerpunkt seines Repertoires liegt auf der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts mit Komponisten wie Rossini, Donizetti und Verdi, aber auch auf russischen und deutschen Werken von Wagner und Strauss. Von 2008 bis 2017 war Paolo Arrivabeni Musikdirektor der Opéra Royal de Wallonie in Liège. Konzertverpflichtungen führten ihn u.a. zum Concertgebouw Orchester Amsterdam, wo er mit Rossinis *Stabat Mater* debütierte, sowie zum Orchestre National de France mit Puccinis *Messa di Gloria*. In der Spielzeit 2018/19 zählten Verdis *Simon Boccanegra* in Marseille, Mussorgskys *Boris Godunow* in Genf, Puccinis *Tosca* in Warschau, Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Leoncavallos *Pagliacci* in Genua sowie Verdis *Otello* an der Deutschen Oper Berlin zu seinen Projekten. An der Hamburgischen Staatsoper dirigiert er außerdem Calixto Bietos Inszenierung von Verdis *Requiem* und an der Deutschen Oper am Rhein ein Gala-Konzert mit internationalen Solisten und den Düsseldorfer Symphonikern.

Besetzung

STAATSORCHESTER DARMSTADT
ERSTE VIOLINEN Julian Fahrner, Francesco Sica, Wen Hung, Jane Sage, Susanne Apfel, Gyula Vadasz, Annette Weidner, Miho Hasegawa, Damaris Heide-Jensen, Antje Reichert, Agnieszka Nemiero-Klusek, Astrid Mäurer* ZWEITE VIOLINEN Megan Chapelas, Sorin-Dan Capatina, Emre Tamer, Sylvia Schade, Martin Lehmann, Kenneth Neumann, Almuth Luick, Nikolaus Norz, Evelyn Zeitz, Theresia Kluger VIOLEN Klaus Opitz, Hanna Breuer, Astrid Stockinger, Uta König, Claudia Merkel-Hoffmann, Barbara Walz, Katharina Friederich, Ari Kanemaki* VIOLONCELLI Michael Veit, Albrecht Fiedler, Sabine Schlesier, Friederike Eisenberg, Alev Akcos, Alexander Zhibaj* KONTRABÄSSE Stefan Kammer, Balazs Orban, Nerea Rodriguez, Jörg Peter Brell, Johannes Knirsch FLÖTEN Iris Rath, Danielle Schwarz OBOEN Michael Schubert, Sebastian Röthig KLARINETTEN Michael Schmidt, Felix Welz FAGOTTE Hans Höfele, Reinhard Sabow HÖRNER Filipe Abreu, Juliane Baucke, Yvonne Haas, Ralf Rosorius TROMPETEN Tobias Winbeck, Michael Schmeißer POSAUNEN Christian Künkel, Ulrich Conzen, Bernhard Schlesier PAUKEN Frank Assmann

GMD Daniel Cohen ORCHESTERDIREKTOR UND KONZERTDRAMATURGIE Gernot Wojnarowicz ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian ORCHESTERBÜRO & REFERENTIN MUSIKALISCHE LEITUNG Cecilia Egle NOTENBIBLIOTHEK Hie-Jeong Byun ORCHESTERWARTE Matthias Häußler, Willi Rau, Nico Petry

STAND DER BESETZUNG 10. Dezember 2019 / * = Gäste

Béla Bartók

Anfang des 20. Jahrhunderts hörte Béla Bartók einem Dienstmädchen aus Siebenbürgen beim Singen zu und war so begeistert von dieser Musik, dass er beschloss, die Melodien zu sammeln, zu notieren und sich wissenschaftlich damit zu beschäftigen. Mit seinem Kollegen Zoltán Kodály zog er mit einem Phonographen durch die Lande und betrieb musikalische Feldforschung. Ihre Sammlung umfasst zehntausende Stücke: Strophische und nichtstrophische Lieder, Wiegenlieder, Klatschlieder, Haarwaschlieder, Tiersprüche, Nachahmungen von Glocken, Mühlen, Fuhrwerksgerassel, Brauchtumslieder für jede Gelegenheit, Totenklagen, Kummerlieder sowie eine Fülle von Instrumentalmusik. Die Auseinandersetzung mit dieser Musik hat Bartóks Kompositionsweise entscheidend geprägt: Die Vielfalt und Komplexität ihrer Rhythmen, die Buntheit ihrer Melodien, der große harmonische Reichtum, der weit über die Grenzen eines Dur-Moll-Tonsystems hinausreicht.

Wurde Musik aus dem Alltag, also Gebrauchsmusik, in der Kunstmusik genutzt, machte das die Komponisten verdächtig. Das ist genauso unsinnig, wie die wirkliche Folklore – nicht ihre kommerzialisierte Form, die uns oft aus dem Alpenraum entgegendudelt – stets Inspirationsquelle für Kunst war. Béla Bartók ist dafür eines der herausragenden Beispiele. Im Laufe seines Komponistenlebens sammelte er insgesamt über tausend Instrumentalmelodien aus Südosteuropa. Bartók erhoffte sich von dem Studium der bis dahin unbekannten und unerforschten ungarischen Bauernmusik die Erneuerung der Kunstmusik. Deren Harmonik sollte die Alleinherrschaft des Dur-Moll-Systems beenden und einer freien Metrik Raum geben, die sich vom starren Korsett der Taktarten in der westlichen Kunstmusik löst. Bartók meinte dazu: „Denn der weitaus überwiegende und gerade wertvolle Teil des Melodienschatzes ist in den alten Kirchentonarten bzw. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel.“

Unter den Instrumentalmelodien befinden sich die sieben, die Bartók unter dem Titel *Rumänische Volkstänze* zu einem Zyklus zusammenfügte. Ursprünglich für Klavier, bearbeitete er die Tänze 1917 zwei Jahre nach ihrer Entstehung für Orchester. Alle Volkstänze basieren direkt auf Tanzmelodien. Bartók hat dazu eine Art von Kommentar verfasst, in dem er erläutert, wer ihm die jeweilige Weise wo vorspielte und wie die Tänze choreographiert waren. Die sieben Melodien werden von Bartók in ein und dieselbe Kategorie eingereiht: alle weisen eine feste, geschlossene, meist vierzeilige Form auf. Dabei handelt es sich bei den sieben Weisen um sechs verschiedene Tänze, die aus vier verschiedenen Gegenden Siebenbürgens stammen. Bartók wählte die Stücke aus einem größeren Gebiet aus und änderte auch die Reihenfolge nach eigener Konzeption.

Den *Tanz mit dem Stab* hörte Bartók von zwei Zigeunern. Einer davon spielte eine ‚normale‘ Geige, der andere ein Instrument mit drei Saiten, dessen flach gewölbter Steg eine Begleitung aus Dreiton-Akkorden ermöglichte. Ein junger Bursche tanzt allein zu dieser Musik, mit komplizierten Schritten und zuletzt mit einem solchen Sprung, dass er der niedrigen Zimmerdecke einen Fußtritt verpassen kann. Der letzte Tanz des Zyklus’ ist ein temperamentvoller Gruppentanz, in dem die Männer ausgiebig flirten und die Frauen so tun, als ob sie von alledem nichts bemerkten. Das zweite Stück ist ein Rundtanz, genannt *Brâul*, den Bartók ein 30-jähriger Mann auf der Hirtenflöte vorspielte. Den dritten Tanz lernte Bartók wahrscheinlich von demselben Flötenspieler. Die Bezeichnung *Der Stampfer* bezieht sich auf die Choreographie: Er wird von einem Paar auf der Stelle trappelnd getanzt (György Kroó). Der vierte Tanz – *Tanz aus Butschum* – stammt aus dem rumänischen Ort gleichen Namens. Bartók hörte das schöne, im 3/4-Takt schaukelnde Andante-Thema von einem Zigeuner auf der Geige gespielt. Mit der Rumänischen Polka (*Poargă romeascâ*), die durch den ständigen Wechsel von 2/4- und 3/4-Takt das rhythmisch interessanteste Stück des Zyklus bildet, beginnt die Reihe der Finale-Tänze. Der Zyklus wird von zwei raschen Tänzen, so genannten *Mărunțel*, abgeschlossen.

Franz Schubert

Der berühmteste Torso der Musikgeschichte ist eine – nein, *die Unvollendete*. In seiner eigenhändigen Partitur – heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien – schrieb Schubert auf den Umschlag kalligraphisch *Sinfonia/in/H-Moll/von/Franz Schubert*, und er notiert als Beginn der Reinschrift eigenhändig „*Wien den 30. Octob. 1822*". Vollständig ausgeführt sind in der Partitur der erste und zweite Satz; vom dritten Satz existieren nur zwanzig Takte (und davon die Takte 10–20 auf einem vom Manuskript-Corpus getrennten Blatt, das erst 1969 entdeckt wurde). Überliefert sind ferner als Klavier-Particell die ersten zwei Sätze (wobei die Takte 1–248 des ersten Satzes als verloren gelten) und ein dritter Satz, dessen Niederschrift nach 16 Takten im Trio abbricht. Den Titel *Unvollendete* hat das Werk 1867 im Zusammenhang mit der Erstveröffentlichung der Partitur durch Carl Anton Spina erhalten, der die Ausgabe mit „Zwei Sätze der unvollendeten Sinfonie (in H-Moll)" betitelte.

Die Tatsache, dass ein noch nicht vollendetes zyklisches Werk ein besonderes Titelbild erhalten hat, ist ein ungewöhnlicher Fall in Schuberts Œuvre und deutet auf eine bestimmte (jedoch nicht mehr rekonstruierbare) Absicht hin, die möglicherweise auch den Kompositionsbeginn ausgelöst hat. Als ausübendes Mitglied der „Gesellschaft der Musikfreunde" könnte Schubert die Sinfonie mit Blick auf eine erhoffte Aufführung in den Gesellschaftskonzerten begonnen haben. Immerhin war er zu diesem Zeitpunkt bereits dreimal in derartigen Konzerten vertreten gewesen. Sein Name war in Publikumskreisen durch Aufführungen am Kärntnertortheater, dem Theater an der Wien und drei Dutzend öffentlichen und darüber hinaus zwei Dutzend privaten Aufführungen in den Abendunterhaltungen der Gesellschaft gut bekannt.

Den Exegeten gab der fragmentarische Zustand Rätsel auf. Hatte Schubert die Sinfonie nur zweisätzig konzipiert oder sind die anderen Sätze verschollen? Plausibler erscheint, dass auch hier äußere Gründe den Anlass boten, die Komposition zu unterbrechen. So erreichte ihn mitten in

der Arbeit am dritten Satz ein für ihn lukrativer Kompositionsauftrag: Die *Wandererfantasie D 760* wurde bestellt. Ebenfalls im Herbst 1822 erhielt Schubert den Auftrag zur Komposition der Oper *Fierrabras D 796*, die ihn im darauffolgenden Jahr mehrere Monate in Anspruch nahm. Die Unterbrechung der Arbeit an der Sinfonie führte wohl zu einer Distanzierung von der kompositorischen Idee, was bedeutete, dass das Werk, ähnlich wie bei anderen liegengebliebenen in seinem Œuvre, zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr aufgegriffen wurde.

Zum Freundeskreis Schuberts gehörten die Brüder Hüttenbrenner. Anselm Hüttenbrenner war mit Schubert befreundet, seit er ihn in seinem Unterricht im Hause Salieri kennen gelernt hatte. Als Widmungsträger der *Unvollendeten* sind die beiden Hüttenbrenners anzunehmen, vermutlich als Dank für ihre Bemühungen um die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des „Steiermärkischen Musikvereins" oder für die sonst erwiesenen Freundschaftsdienste. Die autographe Partitur diente dann Joseph, nicht Anselm Hüttenbrenner, zur Herstellung eines vierhändigen Klavierauszugs. Wie ein Krimi liest sich, was dann mit der Partitur der beiden fertigen Sätze geschah: Die Partitur wanderte nach Schuberts Tod durch verschiedene Hände und vergilbte. Erst im Jahre 1860 wurde durch Joseph Hüttenbrenner der Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck in einem Brief auf diesen Schatz aufmerksam gemacht. Und dann ließ sich der als Schubert-Enthusiast bekannte Hofkapellmeister fünf Jahre Zeit, das einzigartige Werk am 1. Mai 1865 aus Hüttenbrenners Bibliothek abzuholen… Unter Herbecks Leitung wurde endlich am 17. Dezember desselben Jahres in einem Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" in den Redouten-Sälen der Wiener Hofburg das Werk uraufgeführt – über 40 Jahre nach seiner Entstehung. Auf dem Programm standen ferner eine *Ouvertüre* von Anselm Hüttenbrenner und Mendelssohns *A-Dur-Sinfonie*. Das Autograph verblieb bei Johann Herbeck bis zu dessen Tod 1877, dann ging es in den Besitz des Industriellen und Mäzens Nikolaus Dumba über, der es später der „Gesellschaft der Musikfreunde" vermachte, in deren Archiv es bis heute liegt.

Bis 1822 hatte Beethoven acht Sinfonien komponiert, und alle waren in Wien uraufgeführt worden; Schubert kannte also diese epochemachenden Werke. Aber trotz des berüchtigten Schattens, den Beethoven mit seinen Sinfonien warf – Brahms z.B. hatte jahrelang Skrupel, sich in sinfonisches Gebiet vorzuwagen –, schuf Schubert ein eigenständiges sinfonisches Œuvre. Vielleicht ist die *h-Moll-Sinfonie* weniger komplex, als ein vergleichbares Werk von Beethoven. Schubert arbeitet weniger mit dem „Material". Aber das Werk entwickelt sich ungleich melodischer, Schubert hat Klangsinn und Sinn für theatralische Effekte. Der Wiener Kritiker Eduard Hanslick berichtete über seine Eindrücke von der Uraufführung: „Nun folgte die Schubertsche Novität, die einen außerordentlichen Enthusiasmus erregte. Es sind die beiden ersten Sätze einer Symphonie, welche, seit vierzig Jahren in Herrn Hüttenbrenners Besitz, für gänzlich verschollen galt. Wir müssen uns mit zwei Sätzen zufriedengeben, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle brachten. Wenn nach ein paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf ‚Schubert' summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Erklingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das kontrastierende G-Dur-Thema der Violoncelli, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände er nach langer Entfernung leibhaftig mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität so kristallhell, dass man jedes Steinchen auf dem Boden sehen kann. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das *Andante*. Töne der Klagen oder Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes, mehr effektvolle, musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Komponist den Abschluss des Adagios weit, ja allzuweit hinaus". Was Hanslick hier beschrieb, hat Robert Schumann angesichts der *Neunten*

von Schubert als „himmlische Längen" bezeichnet. Hanslick fährt fort: „Bezaubernd ist die Klangschönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hier und da einem kurzen Clarinett oder Oboensolo auf der einfachsten, natürlichen Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagnerschen Instrumentierung erreicht. Wir zählen das neu aufgefundene Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten Instrumentalwerken und sprechen dies hier um so freudiger aus, als wir gegen eine übereifrige Schubert-Pietät und Reliquien-Verehrung mehr als einmal uns ein warnendes Wort erlaubt haben."

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die *Unvollendete* mit allen möglichen und wohl auch unmöglichen Vervollständigungen zu „vollenden". 1928 versuchte man das sogar mit einem internationalen Wettbewerb, doch Proteste verhinderten die weitere Ausführung dieser Idee. Zum Glück.

Johannes Brahms

Nachdem sein *Erstes Klavierkonzert* „glänzend und entschieden" durchgefallen war, wie Johannes Brahms seinem Freund Joseph Joachim mitteilte, kündigte er im selben Brief bereits das nächste an: „Trotzalledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten." Es dauerte aber fast 23 Jahre, bis sein *Zweites Klavierkonzert* uraufgeführt wurde. Der reifere Brahms hüllte seinen Schaffensprozess in Schweigen und weihte seine Freunde erst ein, wenn er einen Schluss-Strich unter ein Werk gezogen hatte. Über seine Kompositionen, deren Qualität er selbst nicht bezweifelte und die auch offensichtlich war, äußerte er sich mit erfrischender Selbstironie. Das galt auch für sein *Klavierkonzert op. 83*. An Elisabeth von Herzogenberg schrieb er, er habe „ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben mit einem ganz einem kleinen zarten Scherzo. Es geht aus dem B dur – ich muß leider fürchten, diese (sie!), sonst gute Milch gebende Euter zu oft und stark in Anspruch genommen zu habe." Brahms sandte eine Kopie der Partitur an

Theodor Billroth, seinen Freund, den bekannten Wiener Arzt und Chirurgen: „Hier schicke ich Dir ein paar kleine Klavierstücke ... falls sie Dich interessieren und Du Dir aus den gar zu flüchtig gezogenen Strichen ein Bild machen kannst, so sagst Du vielleicht ein Wort ...“ Billroth, selbst exzellenter Klavierspieler, antwortete unmittelbar: „Da haben wir es nun endlich, das lang erwünschte zweite Klavierkonzert! Welch ein herrliches Stück, wie mühelos hinfließend … so musikalische Musik! Eine glücklich befriedigte und befriedigende Stimmung durchströmt das Ganze … zum ersten Konzert verhält es sich wie der Mann zum Jüngling. Unverkennbar derselbe, und doch alles gedrungener, reifer.“

Brahms' Gedanken kreisten auch nach Fertigstellung noch um die Dimension des Konzertes, um die Viersätzigkeit und die Tonarten (drei Sätze in B-Dur). Komponiert hatte Brahms diese „kleinen Klavierstücke“ im Sommer 1881 bei Pressbaum im Wienerwald. Am 9. November 1881 spielte Brahms den Klavierpart in der Uraufführung in Budapest. Dirigent war Sandor Erkel, der jüngste Sohn des berühmten ungarischen Komponisten Ferenc Erkel. Sandor wirkte seit 1875 als erster Kapellmeister und ab 1896 als Operndirektor in Budapest. Und nach dem Tode seines Vaters übernahm er zudem die Leitung der Budapester Philharmoniker. Zuvor hatte es im Oktober 1881 eine inoffizielle Aufführung mit Brahms als Solisten in Meiningen gegeben (Dirigent: Hans von Bülow). Und sofort nach der Uraufführung wurde das Konzert zwischen November 1881 und Februar 1882 noch 21-Mal in Deutschland, Österreich und den Niederlanden – meist unter Hans von Bülow – gespielt. Brahms' *2. Klavierkonzert*, das 1882 im Druck erschien und Eduard Marxsen, seinem Hamburger Musiklehrer und Freund gewidmet war, erntete sogleich Triumphe.

Brahms schrieb mit seinem *2. Klavierkonzert* ein ziemlich „sinfonisches Konzert“. Wollte er die Typologie von Konzert und Sinfonie verschränken? Das Konzert ist lang, denn es hat – zum ersten Mal überhaupt – vier Sätze. Weniger bekannt ist, dass Brahms sein *Violinkonzert op. 77* auch so konzipiert hatte: „Die ganze Geschichte hat vier Sätze“, schrieb er im August 1878 an Joseph Joachim und später sei er „doch über Adagio

und Scherzo gestolpert“. Erst im November gibt Brahms den Plan von vier Sätzen auf und teilt Joachim mit: „Die Mittelsätze sind gefallen – natürlich waren es die besten!“ Max Kalbeck nahm an, dass das für *op. 77* verworfene Scherzo dann ins *2. Klavierkonzert* übernommen worden ist. Sinfonisch in *op. 83* ist auch, dass Solopart und Orchester in einer neuen Weise organisch verschränkt sind. Denn in so manchen Solo-Konzerten war die Orchesterbegleitung nicht unbedingt Musik von Rang. Sie diente eher als Sprungbrett für den Solopart, also der Zurschaustellung von Virtuosität und technischem Können und vielleicht auch improvisatorischen Fähigkeiten.

Der **Erste Satz** beginnt mit einer einprägsamen Melodie des Solo-Horns, die wenige Takte später das Klavier übernimmt, variiert und umspielt. Immer wieder ergänzen sich Orchester und Klavier-Solo. Bemerkenswert – wie immer beim „späten“ Brahms – ist die Themenbildung mit seinem typischen Mittel der „entwickelnden Variation“, denn die Themen, sind voneinander abgeleitet, gehen auseinander hervor. Komponisten standen (und stehen?) bei Solokonzerten mit Orchester vor der Frage: Wie beginnen? Besteht nicht bei einer Konzerteröffnung, die Solist und Orchester nacheinander vorstellt, die Gefahr, alles doppelt zu sagen? Brahms geht kreativ mit den traditionellen Modellen von Konzerteröffnung und Sonatensatz um, ohne dass zu merken wäre, wie hier ein Komponist Formverläufe problematisiert. Brahms schreibt einen oft erdig und dunkel klingenden gewichtigen Satz, der an einigen Stellen durch seine pure Energie wie ein kleines Drama wirkt. Dieser Eindruck wird unterstützt von einem kräftigen, vollgriffigen Klaviersatz, der hoch virtuos ist und dem Interpreten über den ganzen Satz verteilt und organisch in den Verlauf eingeflochtene „Mini-Kadenzen“ bietet. Und Brahms wird die damals noch weit verbreitete Praxis des Improvisierens über das Thema nicht behagt haben. Theodor Billroth schrieb dazu 1881 an Brahms: „Daß Du gegen den Schluß es dem Spieler unmöglich gemacht hast, in einer eigenen geschwätzigen Kadenz ad libitum Dummheiten mit Deinen Motiven anzustellen, gefällt mir auch sehr.“

Vielleicht zweifelte Brahms sogar selbst, ob der **zweite Satz** des Konzerts nicht den Rahmen des Dreisätzig-Konzertüblichen sprengen

würde, denn vor der Drucklegung fragte er seinen Verleger Fritz Simrock: „Wollen wir auch lieber d. 2ten Satz streichen? Das Ding ist gar zu lang gerathen.“ Obwohl im Dreiertakt, ist der Satz sowieso kein gewöhnliches Scherzo in heiterem Ton oder irgendwie leichtfüßig-tänzerisch, sondern besitzt eher energischen, dramatischen Charakter. Formal verbindet er auf eigentümliche Weise die Sonatenform (mit Expositionswiederholung) mit der Dreigliedrigkeit eines Tanzsatzes. Gegen Ende der Durchführung ist ein Komplex von beträchtlicher Länge eingelassen, der eigenständiges motivisch-thematisches Material bietet und so an der Stelle eines „Trios“ steht. Brahms verdichtet und verbindet: Das überaus kräftige Hauptthema des 2. Satzes liest sich wie eine Umkehrung des einleitenden Mottos des 1. Satzes.

Der **dritte Satz** verschränkt zu Beginn und immer wieder im Verlauf liedhafte Phrasen und kammermusikalische Klarheit. Die eröffnende und später wiederkehrende Kantilene des Solo-Cellos wird Brahms in sein Lied *Immer leiser wird mein Schlummer op. 105/2* in leicht variierter Form der Singstimme übertragen. Wie ein lyrisches Klavierstück wirken die folgenden Takte. Aber Brahms wäre nicht Brahms, wenn er nicht auch hier nach wenigen Takten mit arabesquenhaften Klavierpassagen energisch ausbrechen würde. Brahms liebt die Klarinette, wie man nicht nur an den Spätwerken (*Trio op. 114, Quintett op. 115, Sonaten op. 120, 121*) sieht. Von B-Dur nach Fis-Dur gewendet spielen zwei Klarinetten und das Klavier eine elegische Melodie, die Brahms auch in dem Liederzyklus *Todessehnen* seines *Liederzyklus op. 86* zu dem Text „Hör’ es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind“ ähnlich verwendet.

Der **vierte Satz** ist wie alle Schluss-Sätze der Brahms-Konzerte ein Sonatenrondo. Aber als einziger zeigt er eine Variante des Formtyps, die in der Mitte kein eigenständiges Thema bietet, sondern den Refrain durchführungsartig verarbeitet und daher der Sonatenform auch nahe steht. In diesem „Allegretto grazioso“ verarbeitet Brahms Melodien ungarischer Volksmusik, denn hier finden seine *Ungarischen Tänze* (Hefte III und IV) ein sinfonisches Echo. Brahms wirbelt mit den Themen hin und her, aber dennoch ist die Musik einfacher, heiterer und leichter fasslich als viele andere Sinfoniesätze, die Brahms geschrieben hat. Das bemerkte auch Eduard Hanslick nach dem Wiener Konzert vom 26. Dezember 1881: „Der letzte Satz erscheint mir als der Gipfel des Ganzen, jedenfalls wird er es durch die unmittelbarste, hinreißende Wirkung auf das Publikum.“ Brahms’ lebenslange Freundin Clara Schumann notierte wenige Tage nach der Uraufführung in ihr Tagebuch: „Johannes schreibt sehr vergnügt und schickt schöne Berichte über seine Concerte in Pesth. Es ist doch eine große Genugthuung jetzt ihn so anerkannt zu sehen ... Was nun die Leute jetzt über ihn sagen und schreiben, habe ich schon vor 25 Jahren gewußt und erkannt! und Robert hat es damals ja schon Alles vorausgesagt ...!“ Wie Recht er doch hatte.

GERNOT WOJNAROWICZ

Konzerthinweise

01.01.
MI, 18:00 Uhr
Großes Haus

Neujahrskonzert

Werke u.a. von Ravel, Gershwin und Strauß

STAATSORCHESTER DARMSTADT
MODERATION Gernot Wojnarowicz
LEITUNG Ryan Bancroft

19. + 20.01.
SO, 11:00 Uhr, MO, 20:00 Uhr
Großes Haus

4. Sinfoniekonzert

Leonard Bernstein Divertimento für Orchester
Sergej Prokofjew Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Des-Dur op. 10
Sergej Rachmaninow Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 44

STAATSORCHESTER DARMSTADT
KLAVIER Yulianna Avdeeva
LEITUNG Andris Poga

FREUNDESKREIS SINFONIEKONZERTE DARMSTADT E. V.

LIEBE MUSIKFREUNDE,

der Freundeskreis leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, den Sinfoniekonzerten am Staatstheater Darmstadt eine besondere Attraktivität zu verleihen. Er verdankt seine Gründung im Jahre 1989 einer Anregung von Hans Drewanz, dem damaligen GMD, und er hat sich seitdem unentbehrlich gemacht. Höhepunkt 2017/2018 war das von uns geförderte Konzert mit dem Verdi-„Requiem“. Außerdem ermöglichten wir in den letzten Jahren Konzerte mit Sabine Meyer und Frank Peter Zimmermann, Lise de la Salle, und Antoine Tamestit. In der Saison 2019/20 unterstützen wir das 2. Sinfoniekonzert mit Michael Barenboim das unser neuer GMD Daniel Cohen dirigiert. Dazu kommen die Konzerte mit Julianna Avdeea und Alban Gerhardt. Zeigen auch Sie Kunstverstand und Initiative!
Werden Sie Mitglied im Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e. V.
Wir freuen uns auf Sie!

ANFRAGEN UND INFORMATIONEN
GESCHÄFTSFÜHRERIN Karin Exner, Marienhöhe 5, 64297 Darmstadt, Tel. 06151.537165, karinexner@gmx.de VORSITZENDER Dr. Karl H. Hamsch STELLVERTRETENDE VORSITZENDE Jutta Rechel SCHATZMEISTER Prof. Dr. Paul Bernd Spahn

WIR DANKEN DEM BLUMENSTUDIO
Petra Kalbfuss für die Blumenspende.
Bessunger Str. 54, 64285 Darmstadt
Telefon: 06151 639 84

HESSEN
Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Impressum
SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 20 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION UND TEXTE Gernot Wojnarowicz MITARBEIT Sophie Löbermann FOTO © www.josephmoog.com und stagedoor.srl. Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden. GESTALTERISCHES KONZEPT sweetwater / holst ILLUSTRATION gggrafik, Götz Gramlich AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt

„Es ist nicht schwer, zu komponieren. Aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen.“

Johannes Brahms

„Sinn für Zeit hat ebenfalls etwas mit Umgangsformen und Savoir-vivre zu tun und damit auch mit Kunstgriffen, deren Kenntnis eine sozial gestützte Alltagskultur weitervermittelt; er ist ebensowenig eine ethnisch fundierte Qualität wie ein feiner Gaumen. Aber er ist keine nebensächliche Folklore, wie sich in bestimmten geschichtlichen Augenblicken zeigen kann.“

Hans Magnus Enzensberger

ABSCHIED VON DEN HELDEN

staatstheater darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG: