



5. Sinfonie- konzert

Staatsorchester Darmstadt

KONZERT

Mozart / Strauss / Varèse

**Spielzeit
2019 / 2020**

„Ich glaube fest daran, dass die wahre Kraft der Menschen
in ihrer kollektiven Energie liegt. Wenn wir etwas ge-
meinsam angehen, können wir im wahrsten Sinne des
Wortes Berge versetzen.“

Bill Viola, 2004

5. Sinfoniekonzert

Sonntag, 16. Februar 2020, 11:00 Uhr

Montag, 17. Februar 2020, 20:00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Sinfonie Nr. 39 Es-Dur KV 543 (1788)

1. Adagio, Allegro – 2. Andante con moto – 3. Menuetto e Trio – 4. Allegro

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

Vier letzte Lieder (1948)

Frühling – September – Beim Schlafengehen – Im Abendrot

Pause

EDGAR VARÈSE (1883–1965)

Déserts (1950–1954)

Video von Bill Viola

STAATSORCHESTER DARMSTADT

SOPRAN Annette Dasch

DIRIGENT Daniel Cohen

Dauer des Konzerts: *ca. 2 Stunden*

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

Annette Dasch



Die Berliner Annette Dasch zählt zu den führenden Sopranistinnen unserer Zeit. Sie ist Gast der weltweit wichtigsten Opernhäuser und Festivals und konnte im Sommer 2019 sowohl als Jenny in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* beim Festival d'Aix-en-Provence als auch als Elsa in *Lohengrin* bei

den Bayreuther Festspielen, die sie für Anna Netrebko übernahm, große Erfolge feiern. Zu den Verpflichtungen der Spielzeit 2019/20 zählen ihre Rückkehr an die Opéra de Paris als Cordelia in Reimanns *Lear*, die Rosalinde in *Die Fledermaus* an der Bayerischen Staatsoper München, die Neuproduktion *Die Csárdásfürstin* an der Oper Zürich sowie eine *Don Giovanni*-Gala am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Konzertverpflichtungen führen die Künstlerin u. a. an die Alte Oper Frankfurt, das Théâtre des Champs Elysées und in den Nikolaissaal Potsdam.

Zu ihren wichtigsten Opern-Partien zählen derzeit Donna Elvira (Mailänder Scala, Berliner Staatsoper, Bayerische Staatsoper München), Contessa (Royal Opera House Covent Garden London, Teatro Real Madrid, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Metropolitan Opera New York, Oper Frankfurt), Fiordiligi (Bayerische Staatsoper München), Armida (Salzburger Festspiele), Antonia (Opéra National de Paris), Elisabeth (Oper Frankfurt), Elsa (Bayreuther Festspiele, Mailänder Scala, Bayerische Staatsoper München, Wiener

Staatsoper, Oper Frankfurt), Eva (Budapest Festival, Metropolitan Opera New York), Rezia (Bayerische Staatsoper München, Theater an der Wien), Jenüfa (Niederlandse Opera Amsterdam), Martinüs Juliette (Oper Zürich) und *Die Lustige Witwe* (Grand Théâtre de Genève).

Im Konzert arbeitete sie mit Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Orchestre de Paris, dem RSB Berlin, dem Mozarteum Orchester Salzburg oder der Akademie für Alte Musik sowie mit den führenden Dirigenten zusammen. Liederabende führen sie regelmäßig zu der Schubertiade Schwarzenberg, in den Wiener Musikverein, das Wiener Konzerthaus, zum Concertgebouw Amsterdam, ins Konzerthaus Dortmund und die Wigmore Hall London sowie die Philharmonien von Köln und Essen.

Annette Dasch studierte u.a. an der Hochschule für Musik in München. Als Exklusivkünstlerin von SONY BMG wurde ihre Debüt-CD *Armida* mit dem ECHO für die beste Operneinspielung ausgezeichnet. Ebenfalls bei SONY erschienen ist ihre CD mit Mozart-Arien. Aktuell liegen Beethovens *Neunte* mit den Wiener Philharmonikern unter Christian Thielemann, Wagners *Lohengrin* mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Marek Janowski sowie der *Lohengrin* von den Bayreuther Festspielen 2011 vor. Zu weiteren Aufnahmen zählen *Deutsche Barocklieder*, Schumanns *Genoveva*, Haydns *Schöpfung*, *Re Pastore* (DG) und *Don Giovanni* von den Salzburger Festspielen. Annette Dasch wurde 2014 mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande ausgezeichnet.

Besetzung

STAATSORCHESTER DARMSTADT

ERSTE VIOLINEN Julian Fahrner, Makiko Sano, Wen Hung, Horst Willand, Jane Sage, Gyula Vadasz, Annette Weidner, Antje Reichert, Miho Hasegawa, Damaris Heide-Jensen, Heri Kang, Agnieszka Nemiero-Klusek

ZWEITE VIOLINEN Megan Chapelas, Sorin-Dan Capatina, Emre Tamer, Sylvia Schade, Martin Lehmann, Christiane Dierk, Kenneth Neumann, Almuth Luick, Evelyn Zeitz, Chiara Maria Mohr

VIOLONCELLI Klaus Oplitz, Hanna Breuer, Uta König, Claudia Merkel-Hoffmann, Tomoko Yamasaki, Barbara Walz, Katharina Friederich, Gabriel Müller*

VIOLONCELLI Michael Veit, Kanghao Feng, Friederike Eisenberg, Alev Akcos, Angela Elsässer*, Yotam Baruch* KONTRABÄSSE Stefan Kammer, Balazs Orban, Jörg Peter Brell, Johannes Knirsch, Eunsen Kim

FLÖTEN Iris Rath, Danielle Schwarz, Eunmin Seong, Kornelia Hagel-Höfele

OBOEN Michael Schubert, Sebastian Röthig, Anna Maria Hampel

KLARINETTEN Michael Schmidt, Philipp Bruns, Felix Welz

FAGOTTE Hans Höfele, Niki Fortunato, Jan Schmitz HÖRNER Filipe Abreu, Martin Walz, Yvonne Haas, Ralf Rosorius TROMPETEN Tobias Winbeck, Marina Fixle, Michael Schmeißer POSAUNEN Christian Künkel, Ulrich Conzen, Markus Wagemann TUBA Eberhard Stockinger, Mate Biro*

PAUKEN UND SCHLAGZEUG Frank Assmann, Matthäus Pircher, Jürgen Jäger, Josef Senftl, Johannes Ellwanger*, Dominik Minsch* HARFE

Marianne Bouillot KLAVIER/ CELESTA Irina Skhirtladze

STAND DER BESETZUNG 11. Februar 2020 / * = Gäste

GMD Daniel Cohen ORCHESTERDIREKTOR UND KONZERT-

DRAMATURGIE Gernot Wojnarowicz ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian

ORCHESTERBÜRO & REFERENTIN MUSIKALISCHE LEITUNG Cecilia Egle

NOTENBIBLIOTHEK Hie-Jeong Byun ORCHESTERWARTE Matthias

Häußler, Willi Rau, Nico Petry

Mozart

Im Juni 1788, mehr als 18 Monate nach der *Prager Sinfonie*, komponiert Mozart seine *Sinfonie Es-Dur KV 543*. Am 26. Juni 1788 ist das Werk vollendet. Die viersätzigen Sinfonie, also wieder mit Menuett, ist die erste einer Trias von Mozarts letzten Beiträgen zu dieser Gattung. Man vermutete ziemlich lange, Mozart habe diese drei Sinfonien ohne äußeren Anlass, also ohne Auftraggeber, Bestellung oder Aussicht auf eine Aufführung geschrieben und sie wären zu seinen Lebzeiten auch nirgends zu hören gewesen. Nach heutiger Quellenlage gibt es aber Hinweise auf mögliche Aufführungen, wie ein Wiener Konzert im Sommer 1788, eine geplante und doch abgesagte Reise nach England, bei der man als Komponist neue Werke im Gepäck haben musste (siehe Haydn) oder auch die Idee, die Werke als Gruppe zu veröffentlichen, wie es Haydn 1787 mit seinen Sinfonien Nr. 82, 83 und 84 vorgemacht hatte. Und dann gab es eine Reihe von Konzerten, bei denen man die Programme nicht mehr ganz genau rekonstruieren, aber mit einigem Recht annehmen kann, die *Es-Dur-Sinfonie* sei dort gespielt worden (Dresden 1789, Frankfurt 1790, Wien, unter Salieri, 1791).

Das in Krakau archivierte Autograph der *Es-Dur Sinfonie* liefert keinen Hinweis auf Ort und Datum ihrer Entstehung, aber Mozart selbst notierte in sein *Verzeichniß aller meiner Werke*, dass er seine drei letzten Sinfonien innerhalb weniger Wochen im Sommer 1788 in Wien schrieb. Die Einträge sind datiert vom 26. Juni, 25. Juli und 10. August, und damit nennt er vermutlich das Ende der Komposition. Mozart entwarf die Werke wohl unter der Last von Sorgen: „Kommen Sie doch zu mir und besuchen Sie mich; ich bin immer zu Hause; – ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als in anderen Logis in 2 Monat, und kämen mir nicht so oft schwarze Gedanken (die ich nur mit Gewalt ausschlagen muss) würde es mir noch besser von Statten gehen ...“ schrieb er im Juni 1788 an Michael Puchberg. Es ist viel darüber gerätselt worden, warum Mozart gerade in einer Zeit großer innerer und äußerer Belastungen, in der sein gerade erst

erworbener Ruhm in Wien schon wieder zu verlassen begann, offenbar freiwillig solche kompositorischen Anstrengungen auf sich nahm: War es der Versuch, sich an erfolgreichen Vorbildern zu orientieren? Haydn hatte seine sechs *Pariser Sinfonien* 1787 publiziert. Es ist wohl kein Zufall, dass die ersten drei *Pariser Sinfonien* von Haydn in denselben Tonarten stehen wie die letzten drei Mozarts, nämlich C-Dur, g-Moll und Es-Dur.

Für jede der drei letzten Sinfonien nutzt Mozart jeweils eine etwas andere Orchesterbesetzung. In der *Es-Dur-Sinfonie* gibt es ein Klarinettenpaar neben einer Querflöte und Fagotten (aber keine Oboen), dazu die klangmischenden Hörner und, für den festlichen Glanz der Tonart, Pauken und Trompeten. Diese Tonart wird, wie in einer Vorausnahme der *Zauberflöten*-Akkorde, zu Beginn der **langsamen Einleitung** im Tutti und in fanfarenartiger Punktierung gefestigt. Die Einleitung gleicht einem Portal: der Sinn des punktierten Rhythmus' der französischen Overtüre aus dem Barock, der den Auftritt des Königs untermalte, war den Ohren noch vertraut. Es ist ein majestätischer Beginn, mit dem Mozart zugleich Spannung wie für eine Theaterszene aufbaut. Mozart wechselt forte und piano, strahlende Akkorde mit schattenhaftem Nachklang. Formal ist das Werk alles andere als verrätelt, die musikalische Struktur leicht fasslich und der Aufbau der Perioden regelmäßig. Aber innerhalb dieser Struktur schreibt Mozart einen ersten Sinfonie-Satz von geradezu atemberaubender Energie und Spannung, zu den die großen Intervallsprünge, die Harmonik und der allgemeine – leicht barocke – Gestus ihren Beitrag liefern. Dieser Sonatensatz (*Allegro*) steht (im selteneren) 3/4-Takt und beginnt mit einem Thema von großer Zartheit, dessen Anfang sogleich von den Hörnern imitiert wird. Erst im 29. Takt erklingt das erste Tutti im Forte. Die Reprise entspricht weitgehend der Exposition, die ohne eine Coda lediglich durch einige strahlende Tutti-Akkorde abgeschlossen wird.

Das *Andante con moto* (As-Dur, 2/4) ohne Pauken und Trompeten basiert auf einer schlichten zweiteiligen Liedform. Das eigentliche Thema des Satzes

ist seinerseits dreiteilig und beschränkt sich auf die Streicher; sein Kennzeichen ist die ständige Punktierung, die dem ganzen Satz große Einheitlichkeit verleiht und thematisch an den ersten Satz anknüpft. Zwei Bläserakte leiten in eine andere Welt. Das *Menuett*, in klassischem, nicht zu hektischem Tempo, stellt ein (damals) großes Orchester ins Schaufenster. Vollends zum Ländler wird dann das Trio mit seiner Klarinetten-Melodie zu einer für den Tanz typischen Begleitung.

Das 2/4-*Finale* (Allegro) ist ein weiterer origineller Sonatensatz. Dessen temperamentvolles Thema bleibt sein einziges; seine Sechzehntelbewegung beherrscht den ganzen Satz. Das Finale endet fast abrupt im Es-Dur-Unisono-Forte mit anschließender Generalpause. 1826 fand Hans Georg Nägeli: „So ist der Schluß des Finales (...) in den zwey letzten Takten so styllos unerschließend, so abschnappend, dass der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht“. Die *Es-Dur Sinfonie* wirkt wie ein immer mehr sich beschleunigendes Energiepaket mit einem kometengleichen Ende.

Wie schon bei seinen sechs *Streichquartetten* der Jahre 1782 bis 1785, die Mozart ausdrücklich seinem Vorbild und väterlichen Freund Haydn widmete (gedruckt 1785), war Haydn erneut das Vorbild, diesmal als der erfahrene und erfolgreiche Komponist von großer Instrumentalmusik: Eine langsame Einleitung findet sich auch in Haydns *Es-Dur-Symphonie* (Hob. I: 84), noch deutlicher ist der Haydnische „Ton“ im Finale, der die tänzerische Heiterkeit, die Experimentierfreude und den trockenen Humor dieser Haydnischen Schluss-Sätze aufgreift. Aber Mozarts Musik ist zu individuell, um als bloße Nachahmung eines Vorbildes zu gelten. Die Sinfonie ist – wie vieles bei Mozart – geprägt von opernhaften, dramatischen Gesten und Charakter-Studien.

Das Konzertführerwesen hat sich an dem Werk gründlich abgearbeitet – um nicht zu sagen – vergriffen. Die Sinfonie nutzten die Deuter zu allerhand bildhaften Interpretationen: Im Kopfsatz spürte Harold C. Robbins „spätherbstliche Reife“, während Hermann Kretzschmar um 1900 sogar eine

Eroica von Mozart zu erkennen glaubte. Da war vom „hochgestimmtem, schweren Pathos“ die Rede und vom gleichen Autor (!) vom „Ausdruck gesunder, bis zum Übermut gesteigerter Daseinsfreude“ (Hermann Abert). Und selbst im Gesangsthema des friedlichen Allegro-Hauptteils entdeckte Alfred Einstein „Freimaurerisches“. E.T.A. Hoffmann fand 1810: „In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns: aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen.“ Und in den 1960 Jahren konnte man noch lesen: „Eine glückliche Atmosphäre waltet in diesem Werke, ein helles Licht, eine mit Zärtlichkeit gepaarte Liebenswürdigkeit“ (Kurt Pahlen). Heute würde man Musik der Wiener Klassik so nicht mehr umschreiben: Auch deshalb, weil sie gut 50 Jahre nach Beginn der Originalklangbewegung anders gespielt wird und anders klingt?

Strauss Vier Letzte Lieder

Frühling

Hermann Hesse

In dämmrigen Grüften träumte ich lang
von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.
Nun liegst du erschlossen in Gleiss und Zier
von Licht übergossen wie ein Wunder vor mir.
Du kennst mich wieder, du lockst mich zart.
Es zittert durch all meine Glieder
deine selige Gegenwart.

September

Hermann Hesse

Der Garten trauert,
kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.
Golden tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum,
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.
Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
müdigewordnen Augen zu.

Beim Schlafengehen

Hermann Hesse

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.
Hände, lasst von allem Tun,
Stirn, vergiss du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.
Und die Seele unbewacht,
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

Im Abendrot

Joseph von Eichendorff

Wir sind durch Not und Freude
 gegangen Hand in Hand,
 vom Wandern ruhen wir
 nun überm stillen Land.
 Rings sich die Täler neigen,
 es dunkelt schon die Luft,
 zwei Lerchen nur noch steigen
 nachträumend in den Duft.
 Tritt her und lass sie schwirren,
 bald ist es Schlafenszeit,
 dass wir uns nicht verirren
 in dieser Einsamkeit.
 O weiter, stiller Friede,
 so tief im Abendrot.
 Wie sind wir wandermüde –
 Ist dies etwa der Tod?

Man könnte leicht übersehen, dass der Komponist der Opern *Der Rosenkavalier* und *Frau ohne Schatten*, der noch kurz nach der Jahrhundertwende die skandalträchtigen Musikdramen *Salome* und *Elektra* schrieb, dass der Komponist von monumentalen sinfonischen Dichtungen wie *Also sprach Zarathustra* oder *Ein Heldenleben* auch in der intimen kammermusikalischen Form des Liedes einer der wichtigsten Komponisten war. Für Stimme schreiben konnte Strauss wie wenige seiner Zunft, und wenn es nicht Naturtalent war, so half ihm der sichere Rat aus der Praxis, um den er seine Gattin Pauline fragen konnte. Pauline de Ahna, aus einer kunstsinnigen Münchner Familie stammend, war eine der angesehensten Sängerinnen ihrer Zeit, und nicht wenige Lieder lernte das Publikum in gemeinsamen Konzert-Tourneen der Strausses kennen. Strauss hat ein respekteinflößendes Œuvre im Bereich des Liedes hinterlassen. Über 200 Lieder stammen aus seiner Feder, manche

davon sind als Orchesterlied geschrieben, die meisten jedoch mit Klavierbegleitung konzipiert und komponiert. Strauss' Liedschaffen umfasst seine ganze, lange über 80-jährige Lebensspanne. Er war ein kongenialer Partner von Schriftstellern – oder waren es die Schriftsteller von Strauss? Interessant ist, dass Strauss sich nicht, wie viele seiner für ihr Liedschaffen berühmten Vorgänger, der Zyklen der Klassiker Goethe oder Mörike bedient. Nur Heine ist öfter vertreten, so wie auch Texte, denen sich Gustav Mahler zugewandt fühlte (Rückert und *Des Knaben Wunderhorn*). Etliche Vorlagen aber stammen von solchen Autoren, deren Nachruhm in der Literaturgeschichte geringer ausfällt, darunter Karl Henckell, Richard Dehmel oder John Henry Mackay. Das *Grove's Dictionary* urteilt recht gnadenlos: „Er war so wahllos wie Schubert bei der Wahl seiner Texte“. Aber weiter liest man: „Sein lyrisch-melodischer Stil ist in den Opern und nicht weniger in den Liedern zu finden. Meisterhaft, wie Strauss für Stimmen schreiben kann.“

Die meisten Lieder stammen aus der Zeit zwischen 1885 und 1906, in der er mit seiner Gattin auftrat. Aber es ist sicher kein Zufall, dass eines der ersten erhaltenen Opera ein Weihnachtslied aus dem jungen Knabenalter ist, und dass die letzten Kompositionen des greisen Strauss neben dem *Oboenkonzert* ebenfalls Lieder sind, die zudem den programmatischen Titel *Vier letzte Lieder* tragen. „Ist dies etwas der Tod?“ endet eine der Zeilen. Sein allerletztes Werk *Malven* – ein Lied – stammt vom 23. November 1948. Es wurde 1982 im Nachlass von Maria Jeritzka, der Star-Sopranistin der Wiener Staatsoper der 1920er Jahre, gefunden. Im Liedschaffen Strauss' zeigt sich wie in einem Brennspeigel die Entwicklung seines Stils und seiner Tonsprache, und die Phasen seiner stilistischen Reise als Komponist lassen sich mitverfolgen: dem ersten Tasten folgt das jugendlich-ungestüme enfant terrible, dann die Zeit, in der er zum – freilich erfolgreichen – Bürgerschreck mutiert, dessen Werke Anklänge an den Expressionismus ahnen lassen, dann folgen verschiedene Spielarten von Neo-Klassizismus ab etwa 1915. Und schließlich und endlich gibt es ab etwa 1930 den Altersstil als die Summe eines Lebens als Komponist in Form einer Reduktion aufs Wesentliche, die in den *Vier letzten Liedern* wie eine Rückschau auf die untergegangene Welt der Romantik wirkt.

War es der Freispruch im Entnazifizierungsprozess, 1947 in seiner Abwesenheit in München, der Strauss aufatmen ließ? Denn er versprach die baldige Rückkehr nach Garmisch. 1948 griff Strauss in Montreux zu einem Eichendorff-Gedicht, dessen Text und Vertonung ein Zur-Ruhe-Kommen signalisieren: „Wir sind durch Not und Freude gegangen“. Im Juli und August ließ er in Pontresina zwei Hesse-Vertonungen folgen. Hermann Hesse war überrascht, als der Komponist, dem er in einem Schweizer Hotel zufällig begegnet war, ihm die Vertonung einiger seiner Gedichte ankündigte. Hesse respektierte den „schönen alten Herren“, obwohl er seiner Musik weniger zugetan war. Im September beschließt Strauss dann mit dem Hesse-Lied *Der Garten trauert* den Zyklus. Die bekannten Titel der vier Lieder *Frühling*, *September*, *Beim Schlafengehen* und *Im Abendrot* erhielten sie erst vom Verleger, der ihnen auch die Reihenfolge gab, die von der Chronologie der Entstehung abweicht. Ein großes, majestätisches Abschiednehmen klingt durch diese Lieder, in denen Strauss noch einmal der so geliebten Sopranstimme weitausschwingende Melodielinien anvertraut. Die *Vier letzten Lieder* stehen einsam in der Musikgeschichte. Sie sind der schönste und ergreifendste Abgesang auf die Gattung des Kunstlieds der deutschen Romantik.

Varèse / Viola

Henry Miller nannte Edgard Varèse „the stratospheric Colossus of Sound“. Varèse war nicht unbedingt ein typischer Vertreter seiner Zeit, er schloss sich keiner Schule an, aber in ihm spiegelt sich viel von der Musik des 20. Jahrhunderts. Ist er „the one man history of 20th century music“? 1883 in Paris geboren, wuchs er an verschiedenen Orten auf, auch – als Sohn eines italienischen Ingenieurs – in Turin. Mit elf Jahren trat er in die Schola Cantorum in Paris ein, studierte dort bei Vincent d'Indy und Albert Roussel, etwas später am Conservatoire bei Charles Marie-Widor und Jules Massenet. Zwar lernte er in Paris auch Claude Debussy kennen, doch die stärksten Anre-

gungen seiner jungen Jahre schien er in Berlin empfangen zu haben, wo er seit 1907 lebte. Richard Strauss hatte ihm dort Schüler verschafft und seine sinfonische Dichtung *Bourgogne* uraufgeführt. Später begegnete Varèse auch Gustav Mahler. Nach dem Vorbild der Spätromantiker komponierte er mehrere Werke für großes Orchester, aber alle frühen Arbeiten vernichtete ein Zimmerbrand. Varèse war Zeuge von epochemachenden Uraufführungen wie *Pierrot Lunaire* (1912) und *Le sacre du printemps* (1913), er war im Austausch mit Jean Cocteau, hatte Kontakt mit den Dadaisten und mit Marcel Duchamp. Als er Ende 1915 mit 80 Dollar in die USA reiste, wollte er nur drei Monate bleiben, ließ sich aber in New York nieder. Dort wirkte er als Dirigent und gründete mit mäzenatischer Unterstützung 1921 die International Composer's Guild (I.C.G.), die in ihren Konzerten viele der damals aktuellen Werke aus Europa in den USA bekannt machte. Schönberg, Webern, Berg, Hindemith, Bartók und Strawinsky verdanken ihm ihre ersten Aufführungen in New York.

Sein Weg in die Moderne ging dennoch nicht – wie bei den meisten seiner Zeitgenossen – über einen Bruch mit der romantischen Tradition, er entwickelte die Musik anders weiter und gelangte damit zu einem Klangbild, das wegen seiner Modernität in den dreißiger Jahren noch heftige Skandale verursachte. Sein visionärer – und nicht verwirklichter – Plan eines Laboratoriums, in dem Künstler und Wissenschaftler gemeinsam neue Möglichkeiten der Klangerzeugung erforschen sollten, reichte Anfang der 1930er Jahre noch zu weit in die Zukunft. Diese Idee griffen später die elektronischen Studios der Rundfunkanstalten oder das Pariser IRCAM auf. 1950 wurde Varèse als Kompositionsdozent zu den Darmstädter Ferienkursen eingeladen. Damit sprach sich sein Werk unter den jungen europäischen Komponisten und auch in den Konzertsälen herum.

Die Theorien der Ästhetik des Ferruccio Busoni, den Varèse um 1910 Berlin getroffen hatte, wurden zum seinem Credo: „Als ich an die Stelle kam ‚Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung‘, war es mir,

als ob ich das Echo meiner eigenen Gedanken hörte“, sagte Varèse, und Louise, seine Frau, erinnerte sich, dass dieses Buch zu seiner „Bibel“ wurde. Die „Befreiung der Tonkunst“, „the liberation of sound“, wie er das in seiner US-Heimat nannte, wurde für Varèse zum wesentlichen Antrieb für sein Komponieren. Mit seinem ersten erhaltenen Stück *Amériques*, das er 1920/21 in New York schuf, verfolgte Varèse sein fundamental neues Konzept. Er sprach von „räumlicher Musik“, von „freigesetzten und trotzdem organisierten Klängen“. Eine Komposition sollte „eine melodische Ganzheit“ sein, die sich „wie ein Fluss“ bewegt. Dies wollte er durch den Prozess fortwährender Expansion, Interaktion und Transformation von Klangschichten bewirken. In seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* hatte Busoni von einer Musik geträumt, in der die Töne „unabhängig von Tonleitern, Intervallen und Harmonie (...) kurven wie Vögel in der Luft, Fische im Meer, wo Änderungen der Tonhöhe so sanft und allmählich vor sich gehen können wie in der Natur.“ Das klingt nach der Idee von elektronischer Musik. In *Intégrales* (1924), einem Stück für Bläser und Schlaginstrumente nahm Varèse die Idee einer elektronischen Musik vorweg: „Ich plante diese Musik für akustische Medien, die es noch nicht gab, die jedoch, wie ich glaubte, einmal gebaut und zur Verfügung gestellt würden.“ Seine Werke beruhten schon gar nicht auf traditionellen Formen wie Sonate, Variation oder Fuge: „Ich sehe die musikalische Form als ein Ergebnis, als das Resultat eines Prozesses an und nicht so sehr ‚eine auszufüllende Hohlform‘.“ Die Anregungen für solche Prozesse konnten aus der Betrachtung der Natur kommen: „Rauschendes Wasser und Vulkanausbrüche, Bewegung der Wellen des Ozeans, der Sturm in den Baumwipfeln. Für mich ist mehr musikalische Anregung in der Betrachtung der Sterne – am liebsten durch ein Teleskop – und der hohen Poesie gewisser mathematischer Denkvorgänge als in dem sublimsten Geschwätz über menschliche Leidenschaften.“ Das fertige Werk verglich Varèse mit dem Phänomen der „Kristallisation“. Die Musik, die er schrieb, steht damit quer zu all den technischen Beschreibungen, wie sie in den 1950er Jahren so in Mode waren. Musik könne – wie er meinte – „getreuer durch Hören, als durch Analysieren erfasst werden.“

Nach mehreren vergeblichen Versuchen, elektronische Instrumente zu entwickeln, gelang es ihm schließlich 1952/54 über einen privaten Kontakt, für das Stück *Déserts* Einschübe mit elektronischer Musik herzustellen. Dass er hochspannende elektronische Klänge produzieren konnte, sprach sich herum: Im Auftrag der Firma Philips hüllte er 1958 in Brüssel den Pavillon der Weltausstellung mit seinem *Poème électronique* eine elektronisch erzeugte Soundlandschaft. Dafür hatte Le Corbusier ein Zelt mit drei Spitzen entworfen, und Varèse verteilte auf die Innenwände 425 Lautsprecher. Für ihn waren die Klänge ohnehin bewegliche Tonkörper im Raum. Varèse nannte das Resultat „musique spatiale“ (Raummusik) oder „son organisé“. Es war eine Tonkunst, die von „Musik“ befreit war.

Déserts (Wüsten) entstand von 1949 bis 1954. Bei der Uraufführung 1954 in Paris, die live auch im Funk (schon in Stereo) gesendet wurde, kam es – wie zu erwarten – zum Eklat. Aber es folgten schnell weitere Aufführungen in Hamburg und Stockholm und 1955 auch in den USA. Neu war ein Werk für zwei Tonquellen: Instrumentale Klänge und der Realität entnommene „Interpolationen elektronisch organisierter Klänge“. Varèse schuf dazu vier verschiedene Varianten der Tonbandaufnahmen, die – zeitgleich mit der in Paris modernen „musique concrète“ – auch aus Industrie- und Alltagsgeräuschen bestand. Varèse schrieb für Bläser: Piccolo, Flöte, 2 Klarinetten, Es- und Bassklarinetten, 2 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba und Kontrabasstuba, Klavier und eine große Zahl von Instrumenten für fünf Schlagzeuger. Zur Partitur bemerkte Varèse: „Es gibt vier Instrumentalabschnitte und drei Interpolationen vom Band. Sie wechseln, werden jedoch nie kombiniert (...) Die organisierten Klanginterpolationen beruhen auf industriellen Klängen: Sie sind jedoch so komponiert, dass sie sich in meinen vorgefassten Plan des gesamten Werks einfügen.“

Déserts erweckt ein Gefühl von fortwährender Verwandlung. Am Anfang erklingen wie Glocken zwei Gruppen von großen Nonen, die im Intervall einer kleinen None nebeneinandergestellt sind. Daraus entwickeln sich Schichten, Klangformationen unter ständiger Verwandlung bei gleich-

zeitiger Statik: Die Ausgangsidee wird ausgedehnt, in verschiedene Klanggruppen aufgespalten. Die Gruppen ändern ihre Gestalt, ihre Richtung und ihre Geschwindigkeit. Es gibt eine Fülle von unerhörten und hoch-interessanten Klängen, Varèse hatte sehr detaillierte Ideen von den Klängen, die er hören wollte: Er schrieb den Schlagzeugern minutiös vor, wie und mit welcher Spieltechnik, sie welchen Sound kreieren sollen. Die elektronischen „Interpolations“ fügen sich organisch ein und klingen mal gespenstisch wie Geräusche aus der Urzeit, mal wie ein massiger Orgelsound oder auch wie konkrete Alltags-Klänge. Das ganze Werk fügt sich wie ein Soundtrack zusammen. *Déserts* ist fast 70 Jahre alt, und wenn man bedenkt, wie verkopft die elektronische Musik in der BRD sein konnte, dann ist dieses Werk ein sinnliches Vergnügen: „Beat the silence“ schreibt Varèse als letzten Satz in die Partitur.

„*Déserts*“, so Bill Viola über seine Bild-Konzeption 1994, „ist ein Film, der entstand, um eine Live-Aufführung der Musik von Edgard Varèse zu begleiten. Varèse hatte ein komplettes Bild/Ton-Werk schreiben wollen, war aber zu seinen Lebzeiten nicht fähig, die visuelle Komponente zu realisieren. Er hinterließ nur sehr allgemeine Hinweise auf die Bilder, die er für die Musik vorgesehen hatte und zog es vor, die Einzelheiten den Filme-Machern zu überlassen.“ Varèse beschrieb seine Bildidee 1954 in einem Brief an Odile Vivier: „Ich habe den Titel *Déserts* gewählt, weil ich es für ein magisches Wort halte, das der Unendlichkeit entspricht. Für mich sind *Déserts* weder einfach physische Öden – Sand, Meer, Berge, Schnee, Weltraum, leere Stadtstraßen – noch jene kargen Naturbilder, die Sterilität, Distanz und zeitlose Existenz hervorrufen, sondern *Déserts* deutet auch auf jenen weit entfernten Innenraum, den kein Teleskop durchdringen kann, wo der Mensch in einer Welt aus Geheimnissen und essentieller Einsamkeit allein ist. Ich erwarte natürlich nicht, dass die Musik all diese Dinge den Hörenden vermittelt. Wenn jedoch Ideen bei der Entstehung eines Werks eine Rolle spielen, dann absorbiert die Musik automatisch alles, was nicht rein musikalischer Natur ist.“

Bill Viola, 1951 in den USA geboren, gilt international als einer der führenden Künstler unserer Zeit, ein anerkannter Pionier im Bereich der Videokunst. Seit über 40 Jahren beschäftigt er sich mit einer Reihe von humanistischen und spirituellen Themen. Zu seinen Werken zählen raumgroße Videoinstallationen, Klangumgebungen, elektronische Musikdarbietungen und Flachbild-Videostücke sowie Werke für Fernsehsendungen, Konzerte, Opern und Sakralräume. Die Videoinstallationen von Bill Viola verwenden modernste Technologien und zeichnen sich durch Präzision aus. Bill Viola erhielt 1973 seinen Bachelor for Arts in Experimental Studies an der Syracuse University. Viola war von 1976 bis 1980 als Artist-in-Residence-Künstler im WNET Channel 13 Television Laboratory in New York. 1977 wurde Bill Viola von Kira Perov, eingeladen, seine Videobänder an der La Trobe University (Melbourne, Australien) zu zeigen. Sie heirateten 1980 und arbeiten seitdem als Künstler zusammen, Bill Viola vertrat die USA 1995 auf der Biennale in Venedig. Weitere wichtige Einzelausstellungen waren u. a. im Whitney Museum of American Art (1997), im J. Paul Getty Museum (2003), im Mori Art Museum in Tokio (2006) im Palazzo delle Esposizioni, (2008), im Grand Palais, (Paris 2014) zu sehen. *Martyrs* (Erde, Luft, Feuer, Wasser), das erste von zwei dauerhaften Werken, die für die St. Paul's Cathedral in London geschaffen wurden, wurde 2014 eingeweiht, gefolgt von *Mary* im Jahr 2016. Im Jahr 2004 erstellte Viola ein vierstündiges Video für Peter Sellars' Produktion von Wagners *Tristan und Isolde*, präsentiert in Projektform vom Los Angeles Philharmonic Orchestra im Dezember 2004. Die gesamte Oper wurde im April 2005 an der Opéra Bastille uraufgeführt und hatte zahlreiche Folgeaufführungen in der ganzen Welt. Er ist Ehrendoktor der Syracuse University (1995), des School of Art Institute in Chicago (1997), des California Institute of the Arts (2000) und des Royal College of Art in London (2004). Er wurde 2000 in die amerikanische Akademie der Künste und Wissenschaften aufgenommen und 2006 von der französischen Regierung zum „Commandeur des Arts et des Lettres“, und 2011 mit dem Praemium Imperiale Kunstpreis der Japan Art Association ausgezeichnet.

Konzerthinweise

23.02.

SO, 11:00 Uhr

Soli fan tutti - 4. Konzert

Christoph Graupner Triosonate für zwei Violinen und
Basso Continuo D-Dur GWV 204

Felix Mendelssohn Bartholdy Streichquartett Nr. 2
a-Moll op. 13

Paul Wranitzki Streichquartett A-Dur op. 16 Nr. 4

George Enescu Kammer-sinfonie E-Dur op. 33

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT
UND GÄSTE

Kleines Haus

MUSIKALISCHE LEITUNG (Enescu) Stefan Blunier

28.02.

FR, 20:00 Uhr

Sonderkonzert

Konzert zum 20-jährigen Bestehen der Kooperation
Provinz Wielkopolska / Land Hessen

Roman Palester Hochzeitstänze aus dem Ballett
„Das Lied von der Erde“

Aleksander Tansman 3. Sinfonia Concertante für
Violine, Viola, Violoncello, Klavier und Orchester

Frédéric Chopin Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 1 e-Moll

KLAVIER Rafał Blechacz

MUSIKALISCHE LEITUNG Lukacz Borowicz

Großes Haus

SOLISTEN DER POSENER PHILHARMONIE

08. +

09.03.

SO, 11:00 Uhr

MO, 20:00 Uhr

Großes Haus

6. Sinfoniekonzert

Arnold Schönberg Fünf Orchesterstücke op. 6

Anton Bruckner Sinfonie Nr. 7 E-Dur

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen

STAATSORCHESTER DARMSTADT

12.03.

DO, 20:00 Uhr

7. Kammerkonzert

Johann Sebastian Bach Partita Nr. 2 c-Moll BWV 826

Ludwig van Beethoven Sonate Nr. 5 c-Moll op. 10 Nr. 1,
Variationen c-Moll WoO 80

César Franck Prélude, fugue et variation op. 18

Frédéric Chopin Klaviersonate Nr. 3 h-Moll op. 58

Kleines Haus

KLAVIER Rafał Blechacz

FREUNDKREIS SINFONIEKONZERTE DARMSTADT E. V.

LIEBE MUSIKFREUND*INNEN,

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 unterstüzten wir das 2. Sinfoniekonzert mit Michael Barenboim, das unser neuer GMD Daniel Cohen dirigierte. Dazu kommen die Konzerte mit Yulianna Avdeeva 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



Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT NR. 28 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTOR Jürgen Pelz REDAKTION UND TEXTE Gernot Wojnarowicz
MITARBEIT Sophie Löbermann FOTO ©Georg Schlosser / 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

„Die wirkliche Basis eines schöpferischen Werks ist Experimentieren – kühnes Experimentieren! Sie brauchen nur ehrwürdige Vergangenheit hervorzuholen, um mir in diesem Streit beizuspringen.“

Edgar Varèse,

Vorlesung an der University of Southern California 1939

„In der Tat wurde alles Neue in der Musik, wo immer es zunächst auf widerspenstig konditionierte Ohren stieß, stets Lärm genannt. Aber was ist Musik denn letztendlich anderes als *organisierter Lärm*? Subjektiv gesehen ist Lärm jeder Klang, den man nicht mag.“

Edgar Varèse,

Vorlesung in Yale 1962

ABSCHIED VON DEN HELDEN

staatstheater darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

