



KONZERT

7. Kammerkonzert

Klavierrecital Robert Neumann

Spielzeit
2019 / 2020

„Wenn er am Fortepiano sitzt und sich mehrmals das Haar über die Stirne zurückgestrichen hat und zu improvisieren beginnt, dann stürmt er nicht selten allzutoll über die elfenbeinernen Tasten, und es erklingt eine Wildnis von himmelhohen Gedanken, wozwischen hie und da die süßesten Blumen ihren Duft verbreiten, daß man zugleich beängstigt und beseligt wird, aber doch mehr noch beängstigt.“

*Heinrich Heine
über Franz Liszt, 1838*

7. Kammerkonzert

Mittwoch, 10. Juni 2020, 20:00 Uhr

Donnerstag, 11. Juni 2020, 18:00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

ROBERT NEUMANN (*2001)

(nur 10. Juni 2020)

Klaviersonate „Leviathan“ op. 15

Moderato

Allegro molto, sempre ritmico – Sostenuto, non troppo lento

FRANZ LISZT (1811 – 1886)

(nur 11. Juni 2020)

Après une lecture du Dante – Fantasia quasi sonata S 161/7

Andante maestoso – Presto agitato assai – Andante – Allegro moderato –

Tempo rubato e molto ritenuto – Andante – Allegro – Allegro vivace –

Presto – Andante

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Sinfonische Etüden op. 13

- | | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| – Var. 4 | – Var. VI Agitato |
| – Var. 1 | – Var. VII Allegro molto |
| – Thema. Andante | – Var. VIII |
| – Var. I Un poco più vivo | – Var. IX Presto possibile |
| – Var. II | – Var. X, Var. 5 |
| – Var. III Vivace | – Var. XI |
| – Var. IV, Var. 3 | – Var. 2 |
| – Var. V | – Var. XII Finale. Allegro brillante |

KLAVIER Robert Neumann

Keine Pause

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

Zum Programm

Fantasie – Variation – Sonate: drei unterschiedliche Möglichkeiten, musikalische Einfälle in eine Form zu gießen. Während die Fantasie auf Spontaneität, auf den kreativen Moment setzt und so ohne festes Regelwerk auskommt, gibt das Ausgangsmaterial von Variationen einen Rahmen vor, innerhalb dessen sich die Veränderungen abspielen. Die Sonate schließlich lebt von der Spannung zwischen Motiven, Themen, Melodien, vom gemeinschaftlichen Dialog dieser Elemente wie vom offenen Konflikt.

In der Praxis lassen sich die Trennlinien zwischen den Gattungen allerdings selten derart streng ziehen – das zeigt das Programm von Robert Neumann ganz deutlich. Liszts „Dante-Fantasie“ kommt im Gewand einer „Quasi-Sonate“ daher, während Neumanns eigene Sonate mit mythologischen und ideengeschichtlichen Versatzstücken spielt. Schumann wiederum vermengt in seinem Variationszyklus op. 13 die Begrifflichkeiten von Etüde und Fantasie, ergänzt durch sinfonische Klangvorstellungen.

Robert Neumann **Klaviersonate „Leviathan“**

Wer im 21. Jahrhundert Klaviersonaten komponiert, stellt sich damit in eine Tradition, die längst nicht mehr so gefestigt erscheint, wie noch zu Zeiten Liszts und Schumanns. Sonate bedeutet nicht mehr: viersätzig, mit klar unterscheidbaren Satzcharakteren; bedeutet auch nicht Themenkontrast oder Bindung an eine Grundtonart. Die Gattung, falls man sie überhaupt noch so nennen kann, ist zum Experimentierfeld geworden, das eine gewisse Orientierung an der Historie erlaubt, aber nicht zwingend erfordert.

So auch im Fall von Robert Neumanns erster Klaviersonate, die im Werkkatalog des jungen Pianisten und Komponisten die Opusnummer 15 trägt – er schrieb sie mit 17 Jahren. Sie ist zweisätzig angelegt, wobei der Schlusssatz mit seinen zwei wechselnden Grundtempi Allegro und Sostenuato Elemente von langsamem Satz und Finale in sich vereinigt. Die Grundcharaktere der klassischen Sonate – schnell/langsam, lyrisch/konflikthaft – sind also vorhanden, ebenso Elemente wie Themenkontrast und Durchführungsabschnitt im 1. Satz.

Daneben ist es wie bei Liszt eine programmatische Ebene, ein außermusikalischer Bezug, der auf die Gestalt des Werks Einfluss nimmt: die mythische Figur des Leviathan. Im 1. Satz wird die „rohe Naturgewalt des Seeungeheuers“ (Neumann) in Klänge übersetzt: Aus fallenden Kleintertzgängen entwickelt sich ein gewaltiger Sog, der in eine majestätische Bass-Melodie mündet. Bei ihr handelt es sich um ein Zitat, die Phrase „Vom schäumenden Meeresgrund wälzet sich Leviathan auf schäumender Well' empor“ aus Haydns „Schöpfung“ – „dem bis jetzt einzigen Vorkommen des Leviathan in der Musikgeschichte“, wie Neumann anmerkt.

Auch im 2. Satz spielt dieses Zitat eine Rolle, wenn getupfte Achtel kurz nach Wiederkehr des schnellen Teils die Gestalt des Fabelwesens gleichsam umrisshaft in Erinnerung rufen. Ansonsten jedoch widmet sich dieser Satz dem Schaffen des englischen Philosophen und Staatstheoretikers Thomas Hobbes. In seinem Hauptwerk „Leviathan“ hatte Hobbes die

PROGRAMM

Notwendigkeit eines starken Staates mit der Überwindung des gesetzlosen Naturzustandes begründet und diesen Staat mit den Zügen des Leviathan ausgestattet, dem sich der Mensch aus Furcht vor seiner Macht unterordnet. Dass diese Gesellschaftstheorie zu einem totalitären System führt oder zumindest führen kann, hört man in Neumanns Musik deutlich: Sowohl die schnellen wie die langsamen Teile des 2. Satzes laufen mechanisch, wie gut geölte Teile eines Räderwerks ab. Während die Munterkeit des Allegro molto zunehmend grell und gequält wirkt, herrscht im Sostenuto-Abschnitt eine ganz eigentümliche Spannung zwischen frei schwebenden Quintolen und strengem rhythmischem Korsett vor. Am Ende gelingt zwar ein Ausbruchversuch, der in einer brillant gestalteten Coda kulminiert – das letzte Wort aber hat ein Akkord-„Seufzer“, eine kleine, flehentliche Geste, wie sie schon am Beginn der Sonate stand.

Franz Liszt

Après une lecture du Dante

Wie so viele Klavierwerke Franz Liszts durchlief auch die Dante-Fantasie einen komplizierten Entstehungsprozess. Die Erstfassung stammt aus dem Jahr 1839, als sich Liszt mit seiner Partnerin Marie d'Agoult am Comer See aufhielt. Danach schrieb er das Stück noch mehrfach um, um es erst 1858 im zweiten Teil seiner Sammlung „Années de pèlerinage“ („Pilgerjahre“) in seiner endgültigen Form zu veröffentlichen. Parallel hierzu experimentierte Liszt mit dem Titel des Werks. Aus der Ursprungsvariante „Fragment dantesque“ wurde später „Paralipomènes à la Divina Commedia“ (etwa: „Nachträge zur Göttlichen Komödie“), dann änderte er das erste Wort in „Prolégomènes“ („Vorrede“) und entschied sich zuletzt für „Après une lecture du Dante“.

Dieses Schwanken kommt nicht von ungefähr. So ungewöhnlich wie der Titel selbst ist die Werkgestalt, die sich einem literarischen Impuls verdankt, nämlich der Lektüre von Dante Alighieris „Die Göttliche Komödie“. Auf der anderen Seite aber folgt die Musik durchaus eigenen formalen Gesetzmäßigkeiten wie dem Themenkontrast oder der Arbeit mit melodischen Strukturen. Diese Doppelgesichtigkeit schlägt sich im Untertitel der endgültigen Fassung nieder: „Fantasia quasi sonata“ – eine Fantasie also, die nach dem Muster einer Sonate (bzw. eines Sonatensatzes) angelegt ist.

„Après une lecture du Dante“ lässt sich daher auf zwei verschiedenen Ebenen hören: programmatisch, als Komposition mit einem außermusikalischen Inhalt, und strukturell, als autonom musikalisches Kunstwerk. Ähnliches gilt übrigens für eine Reihe weiterer Klavierstücke, die im Zuge von Liszts Italien-Aufenthalt entstanden und von Renaissance-Kunst (Petrarca, Raffael, Michelangelo) inspiriert sind. In überarbeiteter Fassung gingen diese 1837 – 39 komponierten Werke in den erwähnten zweiten Teil, „Italien“, der „Années de pèlerinage“ ein; die Dante-Fantasie bildet das Schlussstück der Sammlung.

Wie viel „Göttliche Komödie“ steckt nun in Liszts Musik? Von einer detailgetreuen Wiedergabe des Texts, einer Art Nacherzählung, kann keine Rede sein. Schon die unterschiedlichen Dimensionen von Epos und Klavierstück stehen dem entgegen. Eher dürfte es Liszt um das „Après“ gegangen sein, also das, was die Lektüre in ihm an Empfindungen auslöste. Und hier sind vor allem der Schauer angesichts der von Dante so eindrucksvoll beschriebenen Höllenqualen sowie die Hoffnung auf Erlösung zu nennen. Dass die Komposition darüber hinaus einige „szenische“ Momente enthält, die sich mit konkreten Textstellen verbinden lassen, widerspricht dem nicht: Die fanfarenartigen Anfangstakte muten wie ein Abstieg in tiefste Tiefen an, der pianistisch entfachte Sturm der Virtuosität hat die Qualitäten eines „Höllenssturms“. Weitergehende Versuche, Musik und Vorlage in Deckung zu bringen, müssen spekulativ bleiben, zumal Liszt sich nicht dazu geäußert hat.

Ein zentrales Element der Komposition ist der Kontrast zwischen dem düster-aufwühlenden Beginn (Presto, d-Moll) und dem ätherisch ruhigen Gesang im Andante-Abschnitt (Fis-Dur). Gewöhnlich werden diese Passagen mit dem Wutgeheul der Verdammten und der Liebesepisode der Francesca da Rimini („Inferno“, Canto V) in Verbindung gebracht. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass das Thema der Francesca-Episode, Verführung durch Kunst, ein beliebter Gegenstand romantischer Verarbeitung war. Es gibt auch einen musikalischen Grund, nämlich thematische Übereinstimmungen zwischen den so gegensätzlichen Passagen. Das Presto mündet in eine choralartige Hymne von größter Leidenschaft, und deren Melodietöne werden im Andante-Thema wieder aufgenommen, nur eben als sanfter Liebesgesang. Auch Francesca, deren Schicksal Dante so nahe geht, dass er ohnmächtig wird, ist aufgrund ihres Ehebruchs ja eine Verdammte.

Ob Liszt tatsächlich an diese konkrete Figur gedacht hat oder den höllischen Qualen ganz allgemein etwas Positives, einen Glanz der Hoffnung und Liebe, entgegensetzen wollte, lässt sich nicht entscheiden. Fest steht, dass er den Kontrast zwischen den Abschnitten in der Folge musikalisch nutzbar macht: Im Allegro moderato prallen Elemente aus Presto, Andante, aber auch der Einleitung aufeinander und entfachen einen weiteren „Höl-

PROGRAMM

lensturm“ – so, wie es in vielen Durchführungsabschnitten des klassischen Sonatensatzes üblich ist.

Als nächstes traditionelles Sonatenglied schließt sich eine Reprise der Hauptthemen an: Das wilde Presto wird zum klagenden Tempo rubato gezähmt, das Liebesthema klingt wie ein entrückter Engelschor. Beide Passagen sind sehr knapp gehalten und münden in einen immer schneller werdenden Schlussteil, der noch einmal einzelne Bestandteile vom Beginn (Fanfaren, Wutgeheul, Hymne, Liebesgesang) durcheinanderwirbelt und zu einem triumphalen Abschluss bringt.

Die herkömmliche Sonatensatzform mit Themenpräsentation, Durchführung und Reprise, ergänzt um Einleitung und Coda, ist bei allen Freiheiten, die Liszt sich nimmt, also deutlich erkennbar. Und nicht nur das: Durch die zahlreichen Tempoveränderungen deutet sich auch eine komprimierte Viersatzanlage an. Dann stünden Presto (mit Einleitung) und Andante für die beiden ersten Sätze, das Allegro moderato für ein wildes Scherzo, und der beschleunigte Schlussabschnitt für ein zusammenfassendes Finale. Mag Liszts Dante-Lektüre die Idee und den Anstoß zur Komposition gegeben haben – der Titelzusatz „quasi Sonata“ ist mehr als gerechtfertigt.

Robert Schumann

Sinfonische Etüden

„Meine reichste u. bewegteste Zeit“, so charakterisierte Robert Schumann selbst die Jahre nach März 1833, als er – wie er im Rückblick bedauernd feststellte – aufgehört hatte, Tagebuch zu führen. Tatsächlich lässt sich jener Lebensabschnitt als Zeit der Neuorientierung bezeichnen, und zwar sowohl im Beruflichen wie im Privaten. Von der erhofften Karriere als Pianist hatte sich Schumann endgültig verabschieden müssen und widmete sich nun umso intensiver eigenen Kompositionen. Nach dem Tod eines Bruders und einer Schwägerin erlitt er im Herbst 1833 einen depressiven Schub – „fürchterlichste Melancholie“, wie er schrieb. Ins Jahr 1834 fallen die Gründung der Neuen (Leipziger) Zeitschrift für Musik, die zu einem der wichtigsten Presseorgane ihrer Zeit werden sollte, sowie die Verlobung mit der jungen Pianistin Ernestine von Fricken, Adoptivtochter eines böhmischen Adligen. Ein Jahr später wurde die Verlobung wieder gelöst, und nun war es die 16-jährige Clara Wieck, für die der Komponist entbrannte.

Die Sinfonischen Etüden op. 13, eines der frühen Meisterwerke Schumanns, sind nicht nur in dieser Phase entstanden, sondern auch eng mit den Zeitumständen verknüpft. Es handelt sich nämlich um Variationen über ein Thema aus der Feder von Ernestines Vater. Der im Militärdienst stehende Ferdinand Ignaz Freiherr von Fricken war Amateurmusiker und hatte selbst Flötenvariationen über ein cis-Moll-Thema geschrieben. In einem Brief an den Schwiegervater in spe lobte Schumann dessen Komposition, fand sie aber insgesamt zu wenig abwechslungsreich – und kündigte umgehend einen eigenen Variationszyklus über das Thema an.

Persönliche und künstlerische Ambitionen kreuzen sich also in diesem Werk, das allerdings, vergleichbar mit Liszts Dante-Fantasie, nicht in einem Wurf fertiggestellt wurde, sondern einen jahrelangen Entstehungsprozess durchlief. Zwischen September und November 1834 erstellte Schumann eine erste Version mit zehn Variationen, die er zum Jahreswechsel überarbeitete und erweiterte. Eine erneute Überarbeitung, bei der ein

halbes Dutzend Variationen durch neukomponierte ersetzt wurden, erfolgte spätestens 1836; ein Jahr später erschien op. 13 im Wiener Verlag Haslinger. Damit nicht genug: 1852 kam eine von Schumann selbst lektorierte Neuausgabe des Werks auf den Markt, die wiederum zwei Variationen weniger enthält. Außerdem veröffentlichte Johannes Brahms 1873 fünf der von Schumann gestrichenen Variationen, die bei heutigen Aufführungen oft in den Gesamtzyklus integriert werden.

Mit der Werkgestalt änderte sich auch der Titel. Sprach Schumann anfangs von „Variations pathétiques“, schwankte er später zwischen „Fantaisies et Finale“, „Variations symphoniques“, „Davidsbündleretuden“ sowie „Etuden im Orchestercharakter“. Der offizielle Titel der Erstausgabe lautet „XII Etudes symphoniques“, derjenige der Ausgabe von 1852 „Etudes en forme de Variations“. Und noch etwas änderte sich: Ursprünglich wollte Schumann das Werk Ernestines Mutter widmen, der Freifrau von Fricken. Nach der Trennung von seiner Verlobten tilgte er auch diesen „Familienbezug“ und wählte als neuen Widmungsträger einen Kollegen, den Briten William Sterndale Bennett, mit dem er sich Ende 1836 in Leipzig anfreundete. Aber was verbirgt sich hinter op. 13 nun – Etüden oder Variationen? Tatsächlich beides! Im Bestreben, die Arbeit mit dem gegebenen Material möglichst interessant und abwechslungsreich zu gestalten, legte Schumann den Begriff „Variation“ recht weit aus. Nicht unbedingt weiter, als es Beethoven und Schubert getan hatten, aber doch weiter, als es in der Literatur seiner Zeit üblich war. So wird das Andante-Thema schon in Var. I markant überspielt und ist eigentlich nur noch durch seine vier Initialtöne präsent. In späteren Variationen (II, IV, VI) lässt es sich zumindest umrisshaft in Bass- oder Oberstimme vernehmen, dafür ändert Schumann den harmonischen Zuschnitt und erweitert im Einzelfall auch die Taktzahl.

Diesen freien Umgang mit dem Material kann man fantasieartig nennen – Schumann selbst hatte eine solche Bezeichnung ja in einem frühen Stadium der Komposition erwogen. Was den einzelnen Variationen wiederum Stabilität verleiht, ist die Tatsache, dass in Takt eins jeweils ein markantes Motiv vorgestellt wird, gleichsam ein spieltechnisches Modell, das dann

PROGRAMM

bis zum Ende beibehalten wird: ein Marschrhythmus (Var. I), Gesang plus Triolenbegleitung (II), Staccato-Wirbel (III), massive Akkorde (IV), punktierte Triolen (V) usw. Und dieses Durchführen eines Modells, das Beharren auf dem einmal etablierten Muster, ist typisch für die Etüde.

Gänzlich aus dem Rahmen fällt das Finale, das nicht nur deutlich länger und komplexer angelegt ist als alle anderen Variationen, sondern auch durch die Grundtonart Des-Dur (enharmonisch für Cis-Dur) eine neue Dimension eröffnet. Im Brief an Fricken sprach Schumann von der Idee, seinen Zyklus mit einem „Siegeszug“ zu krönen. Diese Idee schlägt sich im Marschcharakter des Stücks, den Fanfarenklängen und der orchestralen Vollgriffigkeit nieder. Spätestens hier scheint auch die Wahl des Adjektivs „sinfonisch“ für op. 13 gerechtfertigt – wobei es schon in den Variationen und sogar im Thema („Pauken“-Triller in tiefer Lage) Stellen gibt, die über den reinen Klavierklang hinausweisen. Das Variationsthema selbst ist im Finale nur noch durch gelegentliche Einblendungen der Anfangstöne vertreten. Ansonsten verwendet Schumann als Hauptthema eine Melodie, die einer Passage aus der Marschner-Oper „Der Templer und die Jüdin“ ähnelt. Und weil an dieser Stelle vom „stolzen England“ die Rede ist, wurde das Zitat als Hommage an den Widmungsträger Bennett interpretiert. Wohl zu Unrecht: Als Schumann den englischen Komponisten kennenlernte, war das Finale längst fertiggestellt.

Noch ein Wort zur Darbietung der Sinfonischen Etüden durch Robert Neumann: Sie umfasst nicht nur die zwölf Nummern der Erstausgabe, sondern auch die fünf nachgelassenen Stücke, unterscheidbar an den römischen und arabischen Ziffern – eine Praxis, die auf Johannes Brahms zurückgeht. Neumanns Anordnung weist als Besonderheit die Kombination zweier Stücke in einer A-B-A-Form (IV und 3 bzw. X und 5) auf, was schon Schumann erwogen hatte. Außerdem stellt er dem eigentlichen Thema zwei Variationen voran, um sich über sie an die endgültige Themengestalt gleichsam heranzutasten.

MARCUS IMBSWEILER

Robert Neumann



Als Gewinner und Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe, wurde Robert Neumann, „ein Ausnahmetalent“ und „eine der vielversprechendsten pianistischen Begabungen“, mit dem International Classical Music Discovery Award 2017 ausgezeichnet.

2018 wählte die Jury des Südwestrundfunks Robert zum „SWR2 New Talent“ aus. Drei Jahre wird er durch Konzertauftritte und -mitschnitte, Studioproduktionen

und Festivals gefördert sowie mit breiter medialer Präsenz begleitet. Außerdem erhielt er im selben Jahr den Swiss Charity Award und wurde in das Förderprogramm der Mozart Gesellschaft Dortmund aufgenommen. 2019 wurde Robert zum Preisträger des Konzerthauses Freiburg und Zelt-Musik-Festivals ernannt. Ferner präsentiert er sich mit Residenz im Nikolaisaal Potsdam 2019 – 21 in einer Debütreihe aus Rezital, Kammermusik, und Klavierkonzert mit der Kammerakademie Potsdam.

BIOGRAPHIE

Sein Orchesterdebüt mit dem Radiosinfonieorchester Stuttgart gab der junge Pianist im Alter von acht Jahren. Später gastierte er u. a. beim Moscow Symphony Orchestra, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, den Stuttgarter Philharmonikern, National Philharmonie Moldau, dem Sinfonieorchester Liechtenstein, Praga Philharmonic Camerata und dem Gewandhausorchester Leipzig.

Robert war Gast beim „Moscow Meets Friends“ Festival und „Kissinger Sommer“, bei den Schwetzingen Schlosskonzerten und „Fränkischen Musiktagen“, beim „Klavierfestival Junger Meister“, Mosel und Schleswig-Holstein Festival, Europäischen KulturForum auf Schloss Mainau und Interlaken Classics Bern, Schloss Elmau und als Artist in Residence beim Festival „Next Generation“ in Bad Ragaz/Schweiz.

Unterdessen trat er in der Stuttgarter Liederhalle, Tonhalle Zürich, Herkulesaal München, Festspielhaus Bregenz, Konzerthaus Dortmund, Salle Cortot Paris, Gewandhaus Leipzig, Victoria Concert Hall Singapur und Moscow International Performing Arts Center auf.

Höhepunkte des Jahres 2020 sind die Gastkonzerte beim SWR Sinfonieorchester, sowie Heidelberger Frühling, Kissinger Sommer, Konzerthaus Berlin und Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. Mit Daniel Müller-Schott, Julia Fischer, Sebastian Manz, Maximilian Hornung und Quartetto di Cremona teilt Robert die Freude und Begeisterung am gemeinsamen Musizieren.

In einer Musiker-Familie dreisprachig aufgewachsen, wurde Robert seit seinem vierten Lebensjahr von Monika Giurgiuman unterrichtet. Mit elf Jahren kam er als Jungstudent und mit fünfzehn bereits regulär in die Klasse von Prof. Elza Kolodin an der Musikhochschule Freiburg. Zudem war er Stipendiat der Internationalen Musikakademie Liechtenstein.

Konzerthinweise

14.06.

SO, 11:00 Uhr

Soli fan tutti extra II

John Cage Music for Four (1988/89)

Wolfgang Amadeus Mozart Streichquartett C-Dur KV 465
„Dissonanzen Quartett“

Kleines Haus

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT

17.06.

MI, 20:00 Uhr

Soli fan tutti extra III

Fagottquartette von Joseph Bodin de Boismortier, Allan
Stephenson, Giuseppe Verdi u. a.

Peteris Vasks „Castillo Interior“

Astor Piazzolla J'attends – La Misma Pena (Bonsoir – Adios
Nonino)

Maria-Theresia von Paradis Sicilienne

Grigoras Dinicu Hora Martisorului

Kleines Haus

TÄNZER*INNEN DES HESSISCHEN STAATSBALLETTS
MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT

**14. +
17.06.**

SO, 11:00 Uhr

MI, 18:00 Uhr

Familienkonzert

Sergej Prokofjew „Peter und der Wolf“

Großes Haus

SPRECHER Michael Pegher

LEITUNG David Todd

KONZERTHINWEISE

21.06.

SO, 11:00 Uhr

Soli fan tutti extra IV

Wolfgang Amadeus Mozart Divertimento KV 229 Nr. 1
und 4 / Streichquartett Nr. 13 C-Dur KV 157

Antonio Vivaldi Vivaldi Triosonate g-Moll

Kleines Haus

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT
UND GÄSTE

23.06.

DI, 18:00 Uhr

Serenadenkonzert

„Schlag auf Schlag“

Kleines Haus

SCHLAGZEUGGRUPPE DES STAATSORCHESTERS
DARMSTADT

24.06.

MI, 18:00 Uhr

Serenadenkonzert

„Das Blech – eine musikalische Zeitreise für
Blechbläserquintett“

Kleines Haus

BLECHBLÄSERQUINTETT DES STAATSORCHESTERS
DARMSTADT

28.06.

SO, 11:00 Uhr

Kleines Haus

Soli fan tutti extra V

Bohuslav Martinů Quartett für Klarinette, Horn, Violoncello und tamburo piccolo (1924) und andere Werke
Gioacchino Rossini Sonata a quattro Nr. 3, D-Dur für
2 Violine, Viola und Kontrabass

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT
UND AKADEMIST*INNEN

**02. +
03.07.**

DO, 17:00 Uhr

FR, 21:00 Uhr

Großes Haus

Ein Sommernachtstraum - Konzert

Musik von Felix Mendelssohn. Fassung für
Kammerensemble von Andreas N. Tarkmann

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT
LEITUNG Michael Nündel

**08. +
10.07.**

MI, 20:00 Uhr

FR, 20:00 Uhr

Großes Haus

Winds & Strings

Richard Strauss Metamorphosen. Studie für 23 Solo-
Streicher
Mauricio Kagel 10 Märsche, um den Siegfried zu verfehlen

LEITUNG Daniel Cohen (Strauss) / Jan Croonenbroeck
(Kagel)

**Wir wünschen allen Konzertbesucher*innen
einen erholsamen Sommer und freuen uns auf ein
Wiedersehen in der Spielzeit 2020/21!**

HESSEN



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

Impressum

SPIELZEIT 2019/20 PROGRAMMHEFT Nr. 32 HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt,
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHREN-
DER DIREKTOR Jürgen Pelz TEXT Marcus Imbsweiler REDAKTION Magnus Bastian MITARBEIT
Sophie Löbermann KÜNSTLERFOTO © Marco Borggreve / 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 Gram-
lich AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher

„Das um die Kette der Regel immer der Silberfaden
der Phantasie sich schlänge! (Eusebius)“

Robert Schumann, 1833

ABSCHIED VON DEN HELDEN

staatstheater darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

