

2.

**KAMMER
KONZERT**

Klavierabend

DAS KONZERT

staatstheater darmstadt

„Die wahre Freiheit kommt von der Natur. Alle Geräusche lassen sich in Töne fassen. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute wollen sich zuerst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur das wiedergeben, was ich höre.“

Claude Debussy, 1910

2. Kammerkonzert

Donnerstag, 18. Oktober 2018, 20.00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Claude Debussy (1862-1918)

„Images“ I (1905)

1. „Reflets dans l'eau“. Andantino molto (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur) – 2. „Hommage à Rameau“. Lent et grave – 3. „Mouvement“. Animé (avec une légèreté mais précise)

Béla Bartók (1881-1945)

Rumänische Volkstänze für Klavier Sz 56 (1915)

1. Stabtanzen. Allegro moderato (Jungmännertanz) – 2. Bräul. Allegro (Rundtanz aus Torontal) – 3. Stampfer. Andante (Paartanz) – 4. Tanz aus Butschum. Moderato (Kettentanz aus Bisztra) – 5. Rumänische Polka. Allegro („Zweifacher“) – 6. Zwei Schnelltänze (Allegro aus Bihar und Piu Allegro aus Torda)

Francis Poulenc (1899-1963)

Huit Nocturnes (1929-1938)

1. Sans traîner – 2. „Bal de jeunes filles“. Très animé – 3. „Les cloches de Malines“. Modéré mais sans lenteur – 4. „Bal fantôme“. Lent, très las et piano – 5. „Phalènes“. Presto misterioso – 6. Très calme mais sans traîner – 7. Assez allant – 8. Très modéré (pour servir de Coda au Cycle)

Manuel de Falla (1876-1946)*Feuertanz aus dem Ballett „Der Liebeszauber“ (1915)**Pause***Frédéric Chopin (1809-1849)***Sonate Nr. 3 op. 58 h-Moll (1844)*

1. Allegro maestoso – 2. Scherzo. Molto vivace – 3. Largo –
4. Presto, ma non tanto

Klavier **Danae Dörken**

Ton und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet. Gönnen Sie sich den Luxus der Unerreichbarkeit und schalten Ihre Mobiltelefone aus.

Auf den ersten Blick – oder Höreindruck – scheint es, als sei die westliche Musik seit dem Spätbarock fest in der Mitte Europas verwurzelt: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler – sie alle lebten und wirkten in Deutschland oder Österreich. Erst im späten 19. und angehenden 20. Jahrhundert prägte sich eine Verästelung stärker aus, etwa mit Tschai-kowsky, Strawinsky und Schostakowitsch in Russland, Smetana, Dvořák und Janáček in Böhmen, Elgar und Britten in England, Bartók in Ungarn, oder Verdi in Italien. Und in Frankreich mit Ravel, Messiaen, Boulez und Claude Debussy. Seine Rolle im Durchbrechen des „deutschen Klang-monopols“ ist nicht hoch genug einzuschätzen. Obwohl sein Œuvre nur relativ klein ist, war es maßgeblich er in seiner Suche nach einer neuen Klangwelt, der traditionelle Formen, etwa der Sinfonie und Sonate – aufbrach, Stücke schrieb, die von Dichtungen, Stimmungen und Land-schaften geprägt waren, der ungewöhnliche und bis dahin „falsche“ Skalen-folgen und Harmonien etablierte, die Regularien von Dur und Moll über den Haufen warf und so den Boden für die immense Vielfalt von Experimenten und neuen musikalischen Wegen im 20. Jahrhundert bereitete. Bereits als Schüler am Pariser Konservatorium gaben Debussy eher Natur- und Alltagsgeräusche – etwa das Rumpeln eines Pferdekarrrens – Anlass zur Umsetzung in Musik. Das war mit den bestehenden Mitteln und Formen nicht herzustellen, weshalb Debussy andere Wege suchte und fand. Debussys Mitschüler Maurice Emmanuel berichtet: „Debussy gab sich in einer Unterrichtsstunde einer Überfülle von Akkorden hin, die wir trotz ihrer Regelwidrigkeit im Stillen nur bewundern konnten. Es war ein Rauschen von extravaganen Arpeggien, Serien von Harmonie-verknüpfungen, die man nicht beschreiben konnte, wenn man sich an das sakrosankte Lehrbuch hielt.“ Debussy selbst erklärte: „Ich werde meine Musik nie in eine vorgegebene Form pressen können, ich muss den Gang der Ereignisse durch intensive Darstellung der menschlichen Regungen zeigen“.

Die triadierte Phrasenbildung, die „mélodie fixe“, machte so bei ihm einer „mélodie continue“ Platz, die als formlose Abfolge Bewusstseinsindrücke

in Musik wiedergeben will. Nicht die harmonische Folge von Akkorden und eine daraus resultierende formale Struktur stand für ihn im Vordergrund, sondern ein Spiel mit Klängen und Farben. Pierre Boulez nannte Debussy Kompositionsweise „Klangalchemie“, und die Art, wie Debussy Phrasen gestaltet, die nur um ihrer selbst willen bestehen und zu Klangfolgen zusammengesetzt ein Werk konstituieren, rechtfertigt diese Bezeichnung. Es liegt nahe, in diesem Kontext den Begriff „Impressionismus“ auf Debussy anzuwenden. Ebenso wie den Malern, für die der Ausdruck geprägt wurde, ging es ihm darum, eine Stimmung, einen Eindruck wiederzugeben; dabei galt es, das Unstete, stets Changierende, Unkonkrete einzufangen. Und für diese unmittelbare Wiedergabe mussten die tradierten Regeln von Formbildung und Harmonie bisweilen übergangen werden.

Im Sommer 1905 stellte Debussy im englischen Seebad Eastbourne sein monumentales Orchesterwerk „La Mer“ fertig, das in der Beschreibung des Meeres in seinen Facetten beinahe quintessenzartig Debussys Komponieren präsentiert. Unmittelbar im Anschluss schrieb er, noch in Eastbourne, drei „Images“ betitelte Klavierstücke, 1907 sollte eine weitere Dreiergruppe folgen. Das den Zyklus eröffnende „Reflets dans l'eau“ erscheint fast wie eine Lehrstunde in Debussyscher Komposition und darüber, wie man Wasser in Musik verwandelt. Dabei schafft Debussy kein Abbild von Brunnen (wie etwa Respighi in seinen „Fontane di Roma“) oder dem Meer, sondern eher von kleinen Verwirbelungen, glänzenden Wellen, glitzernden Tropfen, dem Changieren der Farben, Spiel des Lichtes. Die Form ist recht konservativ, fast könnte man ein Rondo ABABABA erkennen, wenn das motivische Material nicht stete Erneuerung und Überlagerungen erföhre, wenn nicht die mitunter klar auszumachenden Tonarten durch Ganztonleitern und pentatonische Skalen angereichert in einer harmonisch ungefestigten – flüssigen! – Textur erschienen.

Nach dem gegen Deutschland verlorenen Krieg 1870/1 wandten sich die Komponisten in Frankreich bewusst von deutscher Musik ab und besannen sich auf die eigenen musikalischen Wurzeln. Als Inbegriff des französischen Musikers galt Debussy und seinen Zeitgenossen Jean-Philippe

Rameau (1683–1764); eine regelrechte Rameau-Renaissance setzte ein, an der Debussy als Herausgeber einiger Werke des Vorbilds beteiligt war. In „Images“ schuf Debussy als zweites Bild eine Hommage an den „Großmeister“, die er als Sarabande betitelte, einen typisch französischen langsam-getragenen Hoftanz. Dabei imitierte er nicht Rameaus Kompositionsstil, vielmehr machte er sich dessen Gestus zu eigen und setzte ihn mit Mitteln seiner eigenen Ästhetik in ein neues Licht. Das abschließende Bild betitelte Debussy schlicht als „Mouvement“, was sowohl einen (musikalischen) Satz, als auch Bewegung bezeichnen kann. Und letztere wohnt diesem laut Spielanweisung „mit fantastischer aber präziser Leichtigkeit“ zu spielenden Satz wahrlich inne: In einem Saltarello peitschen über unablässig pulsenden Achteln Triolenfiguren voran; Fanfaren klingen an, die ersten vier Intervalle des Dies irae (ein Zufall?), rasant fliegende Passagen im fortissimo-Mittelteil durchbrechen die Pianissimo-Grundfarbe dieses Zwitterwesens aus Etüde und lautem Poem.

Béla Bartók schrieb in seiner Autobiographie (1923) über seine Jahre auf der Musikakademie: „Ich habe erkannt, dass die irrtümlich als ungarische Volkslieder gekannten Musikstücke – sie sind in Wirklichkeit volkstümliche Lieder – nicht so interessant sind, so begann ich 1905 die bislang vollkommen unbekannt ungarische Bauernmusik zu erforschen. Ich fand zu dieser Arbeit zu meinem Glück einen ausgezeichneten Mitarbeiter-Musiker: Zoltán Kodály, der mir mit gutem Sinn und Beurteilungsvermögen viele unschätzbare Wegweisungen auf jedem Gebiet der Musik gegeben hatte.“ Gemeinsam mit Zoltán Kodály trug er auf diese Weise mehr als 10 000 (!) ungarische, rumänische, slowakische, arabische Lieder und Melodien anderer Völker zusammen. In seinen eigenen Kompositionen erscheinen teils Zitate dieser Lieder, teils Themen, die durch deren Rhythmus und Melos inspiriert sind. Durch das Studium der Bauernmusik ergab sich außerdem die Möglichkeit, sich von der „starren“ Dur-Moll-Tonalität der westlichen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts zu lösen. Anders als Arnold Schönberg, der mit seiner Zwölftonmethode eine neue – wenngleich

traditionsbewusste – Ordnung schuf, griff Bartók auf etwas Gegebenes zurück und bildete daraus neue Zusammenhänge. So gelang ihm die von ihm selbst geforderte „Zusammenfassung aller bisherigen brauchbaren Elemente; also kein Bruch mit dem Gestern.“ 1943 legte Bartók in seiner ersten Vorlesung an der Harvard University dar, dass er sein kompositorisches Schaffen als eine Evolution, eine schrittweise Veränderung und somit einen natürlichen Entwicklungsprozess von etwas bereits Existierendem sah.

Der Ausbruch des 1. Weltkrieges war für Bartók ein harter Schlag: Vom Militärdienst war er zwar aus gesundheitlichen Gründen befreit, doch wurden durch den Krieg seine wissenschaftlichen Pläne durchkreuzt, folkloristische Untersuchungen in anderen Ländern vorzunehmen. In dieser Situation wandte er sich liegengebliebenen Projekten zu und sammelte Lieder in der näheren Umgebung. 1915 entstand eine Reihe von Kompositionen, in die Bartók von ihm gesammelte Stücke rumänischer Folklore einfließen ließ. Neben der Sonatina für Klavier schrieb er die Rumänischen Weihnachtslieder für Klavier, 2 Rumänische Volkslieder für vierstimmigen Frauenchor, 9 Rumänische Volkslieder für Gesang und Klavier sowie den heute gespielte Zyklus Rumänische Volkstänze aus Ungarn für Klavier. Den originalen Titel dieses Werkes kürzte Bartók ab, nachdem 1920 das bis dahin ungarische Transsylvanien durch das Abkommen von Trianon an Rumänien gefallen war. Er widmete die Komposition seinem in Belényes lebenden Freund Ion Buşîţia, der ihm ab 1909 bei der Vorbereitung der Sammelexkursionen geholfen hatte. Die Rumänischen Volkstänze basieren auf sieben Melodien, die sechs verschiedene Tanzformen aus den transsylvanischen Regionen Bihar, Torda-Aranyos, Maros-Torda und Toróntal präsentieren. Die Melodien haben meist eine kirchentonale harmonische Basis und wurden ursprünglich auf der Flöte oder der Violine vorgetragen; Bartók transkribierte sie fast unverändert für Klavier, gestaltete sie jedoch mit großen harmonischen Freiheiten und klavieristischen Effekten.

Während der erste Tanz um den dorischen und äolischen Modus kreist und laut Bartók das Solo eines jungen Mannes ist, der verschiedene Figuren tanzt, „von denen die letzte als Höhepunkt und Abschluss einen Fusstritt an die Decke beinhaltet“, handelt es sich beim anschließenden Bräul um einen Tanz, der zumeist nur von Mädchen im Spinnhaus getanzt wurde: „Sie halten einander dabei fest um die Taille und formen einen Kreis“. Die Harmonik der beiden folgenden Tänze weist übermäßige Sekundschriffe auf, vermutlich ist dies ein arabischer Einfluss, der in der rumänischen Volksmusik gelegentlich Niederschlag gefunden hat. Die Rumänische Polka (Nr. 5) ist ein Kindertanz, der mit seinem kontinuierlichen Wechsel zwischen einem 2/3- und einem 3/4-Metrum trefflich das ausgelassene, wilde Spiel der Kinder wiedergibt. Bei den beiden abschließenden Schnelltänzen handelte es sich ursprünglich um Paartänze, „die wie ein Brautwerbetanz von vielen Paaren getanzt werden.“

Die Idee, dass die Inspiration, die über einen Künstler kommt, seinem Wesen schon innewohnt und nur geweckt werden muss, dass etwa Komponieren keine Arbeit ist, nicht gelernt werden muss, sondern dem Künstler schmerzfrei entströmt, ist immer noch so verbreitet wie falsch. Und selten bringen solcherlei Herz- beziehungsweise Federergießungen interessante Ergebnisse; Komponisten absolvieren in der Regel eine intensive Ausbildung, allein dem Kuss der Muse und der Inspiration zu folgen, geht selten gut. Ausnahmen von der Regel gibt es natürlich immer: Francis Poulenc etwa, 1899 geborener Pariser Industriellensohn, der früh auf dem Klavier Talent zeigte, auch komponierte, eine fundierte Ausbildung aber erst 1921 durch Privatstunden bei Charles Koechlin erhielt. Bis dahin hatte er schon einige Werke veröffentlicht und seine von Regeln unbefangene Herangehensweise verinnerlicht. Ab 1917/18 war Poulenc in der Pariser Künstlerszene zu finden, wo ihn insbesondere der Kontakt zu Jean Cocteau und Eric Satie prägte und aus der Freundschaft mit den Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud und Germaine Tailleferre die berühmte „Groupe des Six“ erwuchs.

„Ich zähle nicht zu den Komponisten, die der Welt neue Harmonien gebracht haben, so wie Strawinsky, Ravel oder Debussy, aber ich denke, es gibt genug Platz für Neue Musik, die nicht zögert, die Harmonien anderer Leute nochmals zu verwenden. War dies nicht auch der Fall bei Mozart und Schubert?“, so Poulenc. In einer Zeit, in der das Erforschen musikalischer Möglichkeiten jenseits der Tonalität angesagt war, erschien Poulenc mit seiner Einstellung völlig *démodé*, trotzdem folgte er diesem Weg schon früh und sehr konsequent. Und er tat dies äußerst erfolgreich, avancierte mit seinen Opern „Les mamelles de Tirésias“ (1947) und „Dialogues des Carmélites“ (1957), mit sakralen Werken und einem umfangreichen kammermusikalischen Schaffen zu einem der bedeutenden französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Als brillanter Pianist hat Poulenc auch intensiv für sein Instrument geschrieben, bekannt sind 25 Solowerke, eine vierhändige Sonate sowie fünf Werke für zwei Klaviere (sein Konzert für zwei Klaviere und Orchester ist am 16. und 17.12.2018 im 3. Sinfoniekonzert des Staatsorchesters Darmstadt mit den Brüdern Arthur und Lucas Jussen als Solisten zu erleben). Zwischen 1929 und 1935 komponierte Poulenc sieben Stücke, die er 1938, mit einem dafür extra angefertigten Finalstück, zu seinem Zyklus „Huit Nocturnes“ zusammenfügte. Bis auf das nachkomponierte letzte sind alle Nocturnes mit Widmungen versehen, an Freunde Poulencs und Kollegen. Das eröffnende Nocturne hat er Suzette Chanlaire, der Schwägerin seines damaligen Freundes Richard Chanlaire zugeeignet. Es ist ein unbeschwerter Auftakt für diesen Zyklus, C-Dur, eine kinderliedhaft-eingängige Melodie. Der Mittelteil lässt kurz schumannsche und debussysche Farben aufflackern, vergrübelt gibt sich die im halben Tempo zu spielende Coda. Nocturne Nr. 2 ist Janine Salles gewidmet, der Tochter des Louvre-Direktors Georges Salles, und darf sicher als Geschenk verstanden werden, war Poulenc mit der Familie Salles doch gut befreundet. Das 1933 komponierte Stück ist mit „Bal de jeunes filles“ betitelt und fliegt mit einer dem Titel entsprechenden Leichtigkeit vorbei. Eine kurze leidenschaftliche Eintrübung im Mittelteil bleibt Episode. Auffällig ist, dass Poulenc, dieses Nocturne, wie das erste,

langsam kontemplativ verebben lässt. Das 3. Nocturne schrieb Poulenc für den aus Mechelen stammenden belgischen Komponisten und Pianisten Paul Collaer. Die Stadt Mechelen ist berühmt für die Kunst des Carillon-Spielens, hier gibt es die erste und älteste Schule für diese Art des Glockenspielens. Und so sind die im Stücktitel genannten „Cloches de Malines“ – „Die Glocken von Mechelen“ – deutlich zu hören, zunächst in einem schlichten Wechsel weniger Töne, dann in so nur auf einem Carillon zu spielenden mächtigen Glockenakkorden, die Poulenc hier in scharfen Dissonanzen setzt.

Der französisch-amerikanische Schriftsteller Julien Green war ein enger Freund Poulencs und ist Widmungsträger des 4. Nocturnes. Dem Stück ist ein Zitat aus Greens Roman „Le visionnaire“ vorangestellt: „Nicht eine Note eines Walzers oder Schottischen verlor sich im ganzen Haus, so dass der Patient genug vom Fest hatte und sich auf seine Liege zurückzog, um über die guten Jahre seiner Jugend zu träumen“. Poulencs „Bal fantôme“ betiteltes Nocturne ist ein Walzer, vielleicht die gute Erinnerung des Traums, doch harmonisch instabil, eben nur flüchtig, phantomhaft. Den berühmten Möbeldesigner Jean-Michel Frank, Widmungsträger des nächsten Nocturnes, kannte Poulenc, seit sie 1929 gemeinsam an dem Ballett „Aubade“ gearbeitet hatten, für das Poulenc die Musik und Frank die Ausstattung schuf. 1934 schrieb Poulenc für Frank das Nocturne mit dem Titel „Phalènes“ – „Nachtfalter“ –, ein rasantes, wahrhaft flatterhaftes Presto. Über die Widmungsträger des 6. und 7. Nocturnes, Waldemar Strenger und Fred Timar, ist nichts bekannt. Im 6. Nocturne nähert sich Poulenc vielleicht am stärksten den Nocturnes Frédéric Chopins, die Robert Schumann als „das Herzinnigste und Verklärteste, übertoll, selig im Schmerz“ bezeichnete. Unbeschwert und versonnen gibt sich hingegen das 7. Nocturne, in dem der Musikforscher Wilfrid Mellers eine Rückkehr der tanzenden Mädchen aus dem 2. Nocturne herauszuhören glaubte. Das 1938 als Schlussstück des Zyklus nachkomponierte Nocturne Nr. 8 schlägt mit seiner schlichten Melodie einen perfekten Bogen zum liedhaften Eingangsstück.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war es in ganz Europa en vogue, „spanisch“ zu komponieren. Ergebnisse dieser Mode waren neben Bizets Oper „Carmen“ (1875) auch Edward Elgars „Sevillana“ (1884–89) oder das „Capriccio espagnol“ (1887) von Nikolai Rimsky-Korsakow. Das fremd wirkende Kolorit spanischer Volkslieder und Tänze, das in der Nachbarschaft zur arabischen Kultur sowie in kreolischen Einflüssen aus den Kolonien gründete, übte einen ungemeinen Reiz auf die Komponisten aus. Angeregt von diesem Interesse im Ausland besannen sich auch spanische Komponisten auf ihre nationale Musik und schufen einen eigenen Musikstil. Einer der bedeutendsten dieser Musiker war Manuel de Falla; 1876 im südspanischen Cádiz geboren, ging der Sohn eines Kaufmanns und einer Pianistin nach erstem Musikunterricht durch seine Mutter 1896 an das Konservatorium in Madrid, wo er Klavier und Komposition studierte. Mit der 1904/05 komponierten Oper „La vida breve“, einem von der Volksmusik Südspaniens geprägten Werk, konnte de Falla seinen Durchbruch als Komponist erleben. 1907 zog er nach Paris, wo er in Kontakt mit Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas und seinem Landsmann Isaac Albéniz kam. Kurz nach seiner Rückkehr nach Spanien schrieb er 1915 sein Bühnenwerk „El Amor brujo“ („Der Liebeszauber“), das auf dem Cante jondo, einem einfachen andalusischen Volkslied beruht. Die in Andalusien im Milieu spanischer Gitanos angesiedelte Szenerie schildert die Geschichte der jungen Candelas, deren Zuneigung zu Carmelo vom Geist ihres verstorbenen Verlobten gestört wird. Erst die Ablenkung durch ein anderes Mädchen, das sich diesem Geist widmet, lässt Candelas und Carmelo ihr Glück finden. Bis es dazu kommt, werden – erfolglos – verschiedene Rituale versucht, um den Geist zu besänftigen, werden magische Kreise gezogen, Beschwörungen und rituelle Tänze vollführt. Der bekannteste dieser Tänze und eines der berühmtesten Stücke de Fallas überhaupt ist der rituelle „Feuertanz“. De Falla gelingt es durch eine Reihe von Chiffren und Themen diese aufgewühlte Szenerie – um Mitternacht entzündeten die Gitanos ein großes Feuer, um böse Geister zu verjagen – zum Leben zu erwecken: Schwirrende Trillerfiguren illustrieren

das nervöse, hypnotisierende Tanzen der Flammen, ein stampfender Puls von Vierteln und Achteln evoziert eine trancehafte Atmosphäre, dazu erklingen zwei markante Themen, deren enges Halbtonkreisen den Eindruck gebetshafter Anrufungen verstärkt.

„Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument, womit die jetzige vornehme Gesellschaft noch ganz besonders torquiert und gezüchtigt wird für alle ihre Usurpationen. Wenn nur nicht der Unschuldige mit leiden müßte! Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen!“ Es muss im Paris der 1830er und 40er Jahre eine schlimme „Pianomanie“ grassiert haben, die Heinrich Heine zu diesem Stoßseufzer veranlasste. Dabei hatte er nichts gegen Musik und Klavierspiel, nur gut musste es sein – so wie das von Frédéric Chopin. Über diesen schrieb Heine: „Es ist Chopin, der nicht bloß als Virtuose durch technische Vollendung glänzt, sondern auch als Komponist das Höchste leistet. Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, sein Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn... Die Natur aber gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schwächliche Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“

Früh war klar, dass es für Chopin in seiner Heimatstadt Warschau keine künstlerische Zukunft gab – Wien, Paris und London waren die Musikzentren, nur dort konnte eine Karriere als Pianist und Komponist stattfinden. Nach seinem Studienende ging Chopin im Sommer 1829 auf Reisen, zunächst nach Wien, wo man sein Klavierspiel enthusiastisch feierte. Mit 22 Jahren wurde er in die Pariser Musikwelt eingeführt und sofort neben die Pianistengrößen der Zeit gestellt. Franz Liszt erkannte (neidlos?):

„[Er] war nicht nur großer Virtuose, ein kunstreicher Pianist; er war nicht nur ein großer Künstler von großer Berühmtheit, er war alles das und mehr als das: Er war Chopin. [Er spielte] weder ein Konzert noch eine Sonate, noch eine Fantasie oder Variationen, sondern Préludes, Étüden, Nocturnes und Mazurken. Indem er sich mehr an eine Gesellschaft als ein Publikum wandte, konnte er sich ungestraft so zeigen wie er ist: ein elegischer, tiefgründiger, keuscher und träumerischer Poet.“

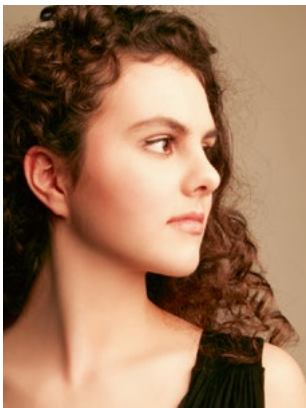
Die kleine Form war in jener Zeit das bevorzugte Ausdrucksmittel, und so verwundert es, dass Chopin drei Klaviersonaten geschrieben hat. Die erste entstand 1827 noch in Warschau, die zweite Sonate in b-Moll mit dem berühmten Trauermarsch komponierte er 1839/40. 1844 schließlich entstand als Opus 58 die heute zu hörende h-Moll Sonate.

Eine Überfülle musikalischer Neben- und Zwischengedanken kennzeichnet den Kopfsatz, lässt ihn zunächst formal unübersichtlich erscheinen. Insbesondere die Exposition des Satzes erschien vielen Kritikern als verworren und überladen. Dabei wird leicht übersehen, dass Chopin hier eine neue Technik der Themenherleitung anwandte. So erscheint nach der Vorstellung des Hauptgedankens über dem chromatisch aufsteigenden Sechzehntellauf des Basses ein Zwischenthema, das – kanonisch zwischen Ober- und Unterstimme der rechten Hand wechselnd – als Vorbereitung auf das Kopfmotiv des Seitenthemas dient. Chopin verwandte hier also ein höchst planvolles Verfahren „entwickelnder Variation“, wie er es in früheren Werke schon erprobt hatte. Das Seitenthema ist eine lang ausgespinnene, 25 Takte umfassende Kantilene – nicht zu Unrecht hat man sie eine der schönsten Chopinschen Melodien genannt. Der Durchführungsteil des Kopfsatzes frapportiert besonders, scheinen seine komplizierte Harmonik und die äußerst verschlungenen Linien der polyphonen Stimmführung bis an die Grenze des Stilbruchs zu führen. In der Reprise streift Chopin das Hauptthema nur kurz, greift den Verlauf der Exposition an einer früheren Stelle auf – am Beginn des Überleitungsteils zwischen Haupt- und Seitenthema. Dieser Überleitungsteil wird hier jedoch ebenfalls

erheblich gekürzt, so dass der für die Vorbereitung des Seitenthemas so wichtige Zwischengedanke entfällt.

Der 1. Satz schließt mit einem H-Dur-Akkord in Terzlage. Dies hat eine besondere Akzentuierung des Spitzentons dis zur Folge. Die enharmonische Umdeutung dieses Tons dis leitet unmittelbar zur Tonart Es-Dur des nachfolgenden Scherzos über. Der Trio-Teil dieses Scherzos wendet sich bezeichnenderweise nach H-Dur zurück; damit wird die gleiche enharmonische Umdeutung noch einmal in umgekehrter Richtung vollzogen. Der 3. Satz, ein nocturnehaftes Largo in H-Dur, knüpft diese enge tonartliche Verbindung der Sätze untereinander noch fester. Gleich zu Beginn wird der Schlusston Es des Scherzos, jetzt wiederum als dis notiert, in gleichem Register und gleichem Unisono-Klanggewand, wieder aufgenommen. So entsteht der Eindruck, als wachse das Largo gleichsam aus dem Scherzo heraus. Auch das Rondo-Finale mit seinem dreimal wiederkehrenden Hauptthema, kehrt zur-Anfangstonart h-Moll zurück und steht keineswegs außerhalb dieses wohldurchdachten tonartlichen Gesamtplans. Nach einer längeren Es-Dur-Episode, die das mediantische Spannungsverhältnis zwischen den Polen H und Es noch einmal aufgreift, klingt die Sonate in H-Dur aus. Auch ohne thematisch-motivische Verknüpfung der einzelnen Sätze entsteht so ein Werk von überzeugender zyklischer Einheit. Der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung bewunderte gerade diese „innere Construction und Durchführung“ der vier Sätze – den „schöpferischen Geist“ des Komponisten.

Magnus Bastian



Die deutsch-griechische Pianistin Danae Dörken gehört mit gerade 26 Jahren zur Elite der international gefragten Künstler einer neuen Generation, die mit atemberaubender Technik, außergewöhnlicher Bühnenpräsenz und musikalischem Tiefgang Publikum und Musikkollegen gleichermaßen in ihren Bann schlägt. Als Siebenjährige bereits von Yehudi Menuhin gefördert, erregte Danae Dörken mit „ihrer sprühenden Spielfreude“ (Kölner Stadt-Anzeiger) früh in führenden europäischen Konzertsälen

Aufsehen. Nach ihrem Studium bei dem international verehrten Klavierpädagogen Karl-Heinz Kämmerling und bei Lars Vogt ist sie heute regelmäßiger Gast führender Orchester wie der Münchner Symphoniker, Royal Northern Sinfonia und der Düsseldorfer Symphoniker und konzertiert in der Londoner Wigmore Hall, im Wiener Konzerthaus, Mozarteum Salzburg und KKL Luzern, in der Philharmonie Köln, im Gasteig München, Konzerthaus Berlin, der Laeiszhalle Hamburg, Tonhalle Düsseldorf, der Alten Oper Frankfurt und im Beethoven-Haus Bonn. Sie ist regelmäßig zu erleben bei wichtigen Festivals wie dem Kissinger Sommer, den Schwetzingen Festspielen, bei LuganoMusica, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem angesehenen Kammermusik-Festival „Spannungen“ in Heimbach.

Highlights der Saison 2018/19 sind Konzerte mit dem Estonian National Symphony Orchestra, Münchner Kammerorchester, Münchner Symphonikern, Norrlandsoperan Symphony und dem Antalya Symphony Orchestra. Desweiteren gibt sie ihr Rezital-Debüt u.a. beim Rheingau Musik Festival, im Staatstheater Darmstadt und im Museum Villa Rot. Kammermusikalisch wird sie erneut mit dem amerikanischen Geiger Ben Beilman in Dresden zu erleben sein, mit ihrer Schwester Kiveli geht sie auf Klavierduo-

Tournee in Südschweden, und mit dem Cellisten Benedict Kloeckner sind neben einer CD-Aufnahme beim SWR auch Konzerte in Deutschland geplant.

In der Saison 2017/18 gab Danae Dörken Rezital-Debüts u.a. in der Tonhalle Zürich, im Palais des Beaux-Arts Brüssel Bozar, beim berühmten Festival Piano aux Jacobins in Toulouse und dem PianoEspoo Festival in Finnland und debütierte außerdem in Nordamerika u.a. beim Las Vegas Philharmonic Orchestra. Als leidenschaftliche Kammermusikerin ist sie bereits gemeinsam mit Künstlern wie Lars Vogt, Gustav Rivinius, Sharon Kam, Artur Pizarro, Christiane Oelze, Carolin Widmann, Benedict Klöckner und Katia & Marielle Labèque aufgetreten. Gemeinsam mit ihrer Schwester Kiveli stellt Danae Dörken regelmäßig wegweisendes vierhändiges Klavier-Repertoire vor. Mit dem Oboisten Philippe Tondre hat sie im Auftrag des SWR eine CD mit neu entdeckten Meisterwerken der Kammermusik eingespielt.

Ihre maßstabsetzende CD-Aufnahme von Mozarts Klavierkonzert Nr. 21 und des selten zu hörenden 2. Klavierkonzerts von Mendelssohn mit dem Royal Northern Sinfonia, 2016 erschienen, erhielt glänzende Kritiken. Zuvor hatte Danae Dörken Solo-CDs mit Fantasien von Schumann, Schubert und C.P.E. Bach, für die sie mit dem ICMA Award ausgezeichnet wurde, und 2012 ihre Debüt-CD mit Werken von Leoš Janáček vorgelegt, die von der Kritik begeistert aufgenommen wurde. 2015 gründete die griechischstämmige Danae Dörken mit ihrer Schwester das Molyvos International Music Festival (MIMF) auf der Insel Lesbos. Zwischen Finanzkrise und Flüchtlingsdrama bringt das MIMF nicht nur die Tradition klassischer Musik nach Lesbos, es stärkt auch die musikalische Beziehung zwischen Deutschland und Griechenland nachhaltig. Ganzjährig finden heute gemeinsam mit führenden MIMF-Solisten wie Marlis Petersen, Sebastian Manz, Maximilian Hornung, Philippe Tondre, Linus Roth und Lars Vogt Benefizkonzerte und Veranstaltungen in ganz Deutschland statt.

Soli fan tutti – 1. Konzert**Sonntag, 21. Oktober 2018, 11.00 Uhr, Kleines Haus****Sergei Prokofjew** Quintett g-Moll, op. 39

für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Kontrabass

Paul Juon Trio-Miniaturen für Klarinette, Viola und Klavier**Franz Schubert** Oktett F-Dur D 803**Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt und Gäste****3. Kammerkonzert****Donnerstag, 29. November 2018, 20.00 Uhr, Kleines Haus****György Ligeti** Streichquartett Nr. 1**Franz Schubert** Quartettsatz c-Moll D 703**Ludwig van Beethoven** Streichquartett Nr. 15 a-Moll op. 132**vision string quartet***Im Anschluss: Lounge mit dem vision string quartet in der Bar der Kammerspiele***Literatur und Textnachweise**

Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven*. Darmstadt 1987 | Svetlana Kotova, „I write music that sings to me“: *The vocal ideal in solo piano works by Francis Poulenc*. University of Oregon 2013 | Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*. Oxford 1993 | Renny Sie, *Francis Poulenc's „Huit Nocturnes“ for piano: A performer's guide*. University of Miami 2013 | Wendy Thompson, *Claude Debussy*. London 1993 | Tadeusz A. Zieliński, *Bartók. Leben – Werk – Klangwelt*. München 1989

**IMPRESSUM****Spielzeit 2018 | 19, Programmheft Nr. 9 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt****Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon: 06151.2811-1****Intendant: Karsten Wiegand | Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |****Redaktion und Textfassung: Magnus Bastian | Foto: Martin Teschner |****Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |****Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**

„Der Pedalgebrauch ist das große Geheimnis meiner Klaviermusik (und oft ist es ein echtes Drama!). Man kann nie genug Pedal nehmen, hören Sie! Nie genug! Nie genug! Manchmal, wenn ich bestimmte Pianisten meine Werke spielen höre, möchte ich sie anschreien: „Mehr Butter in die Soße! Was ist das, Spielen auf Diät?““

Francis Poulenc

