

2. Kammer konzert

KONZERT

**Klavierabend
Mariam Batsashvili**

KOMM INS OFFENE

Staatstheater Darmstadt

„Frei soll die Fantasie erst schalten,
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier manches verschleiern, dort manches entfalten,
Und endlich in magischen Dunst verschweben.“

Novalis, Heinrich von Ofterdingen, 1802

2. Kammerkonzert

Donnerstag, 01. Oktober 2020, 17:00 und 20:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

CÉSAR FRANCK (1822 - 1890)

Prélude, fugue et variation op. 18 (1860/62)

Prélude. Andante piacevole – Quasi Interludio, lento – Fugue. Allegretto, ma non troppo – Variation. Tempo di Prélude

MAURICE RAVEL (1875 - 1937)

Sonatine fis-Moll (1905)

1. Modéré – 2. Mouvement de Menuet – 3. Animé

ROBERT SCHUMANN (1810 - 1856)

Fantasiestücke op. 12 (1837)

1. *Des Abends*. Sehr innig zu spielen – 2. *Aufschwung*. Sehr rasch – 3. *Warum?* Langsam und zart – 4. *Grillen*. Mit Humor – 5. *In der Nacht*. Mit Leidenschaft – 6. *Fabel*. Langsam-Schnell – 7. *Traumes Wirren*. Äußerst lebhaft – 8. *Ende vom Lied*. Mit gutem Humor

FRANZ LISZT (1811 - 1886)

Valse de l'Opéra „Faust“ de Gounod op. 129 S. 407 (1861)

KLAVIER Mariam Batsashvili

DAUER *circa 70 Minuten, keine Pause*

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

Zum Programm

Ein hochbegabter kleiner Junge, ein ehrgeiziger Vater, der aus diesem Kind ein Wunderkind machen will – kommt uns das nicht bekannt vor? Richtig, Ludwig van Beethovens Kindheit stand unter solch einem Stern. Hier soll es nun aber nicht um Beethoven, sondern um César Franck gehen. 1822 im damals noch zum Königreich der Niederlande gehörenden Liège / Lüttich geboren, begann Franck achtjährig seine musikalische Ausbildung in Klavierspiel und Harmonielehre am Konservatorium seiner Heimatstadt, wo er schon bald Preise als Pianist und für sein formidables Vom-Blatt-Spiel gewann. 1834 zog die Familie auf Betreiben des Vaters nach Paris. Allerdings konnte Franck als Ausländer dort nicht wie vom Vater gewünscht ein Studium am Conservatoire aufnehmen, dies wurde ihm erst möglich, nachdem er 1837 die französische Staatsbürgerschaft erhalten hatte. Gleichwohl lernte Franck eifrig, privat bei dem renommierten Klavierlehrer Pierre Zimmermann sowie beim Beethoven-Freund Antonín Reicha. Am Conservatoire kam zu seinem Klavier- das Orgelstudium, in dem Franck anscheinend seine Berufung fand. 1842 gab er die Studien am Conservatoire auf, begann Klavierunterricht zu geben und konzentrierte sich auf das Orgelspiel, das ihm große Anerkennung, 1858 die Stelle als Titularorganist (= viel Ehre, wenig Geld) an der bedeutenden Cavaillé-Coll-Orgel der Kirche Sainte Clothilde und 1872 die Berufung zum Orgelprofessor am Conservatoire einbrachte. Francks kompositorisches Schaffen ist nicht überaus groß, es umfasst jeweils etwa zwei Dutzend Klavierwerke und Lieder, einige Opern, zwei Klaviersonaten, Kammermusik und selbstverständlich Orgelwerke. Im Konzertsaal ist Franck sicherlich am ehesten durch die große d-Moll Sinfonie und seine Violinsonate bekannt.

Die um 1860 entstandenen „Prélude, fugue et variation“, ursprünglich für Orgel komponiert und später sehr erfolgreich in Klavierfassungen verbreitet, widmete Franck seinem Kollegen, dem ebenfalls als Organist sehr bedeutenden Camille Saint-Saëns. Franck gab diesem Werk eine ABA'-Form. Er schrieb zunächst ein Andantino, das zur Eröffnung ein fünftaktiges Thema in wiegendem Rhythmus präsentiert, dessen zerbrechliche Melancholie aus der pastoralen

Färbung eines hartnäckig wiederkehrenden h-Moll Motivs schöpft. Diesem ruhig fließenden Thema stellte er ein zweites zur Seite, welches eher den Eindruck hartnäckigen Stockens vermittelt, immer vom selben Ausgangston startet, den Tonraum tastend nach oben erweitert. Zwischen Prélude und Fuge schob Franck ein neuntaktiges „Quasi Interludio, lento“ in fis-Moll ein, das mit der Keimzelle des Fugenthemas gestaltet wird. Die Fuge selbst ist vierstimmig, nach allen tradierten Kontrapunktregeln der Fugenkomposition geführt und entspinnt sich aus der Vergrößerung der motivischen Keimzelle – in seiner Strenge ein gelungenener Kontrast zum pastoral-ländlichen Thema des Préludes. Liegetöne auf einer lange Fermate zum Ende der Fuge verweisen auf die Ursprünge des Werkes in der Orgelkunst. Die Variation – es ist wirklich nur eine – greift alsdann die Themen des Préludes wieder auf und spinnt diese mit einem Rankenwerk von Sechzehntelumspielungen aus.

MAGNUS BASTIAN

Fünfmal bewarb sich Maurice Ravel um den begehrten „Prix de Rome“, die wichtigste Auszeichnung für französische Künstler, fünfmal wurde er von einer stramm konservativen Jury abgelehnt. Beim letzten Versuch, 1905, zählte er bereits dreißig Jahre und unterwarf sich den unzeitgemäßen Wettbewerbsbedingungen – Vorlage eines Chorstücks, einer Kantate sowie einer Fuge – sicher nur zähneknirschend. Umso bezeichnender ist es, wie Ravel kompositorisch auf die Ablehnung durch die institutionalisierte Musikkritik reagierte: mit dem zukunftsweisenden Klavierzyklus „Miroirs“ und, gleichzeitig, mit der Sonatine fis-Moll, deren Fluchtpunkt eindeutig in der Vergangenheit liegt, ohne dass sie auch nur annähernd altbacken klänge.

„Ich bin kein Freund Ravels. Ich kann sogar behaupten, dass ich persönlich seiner subtilen und raffinierten Kunst keine Sympathie entgegenbringe. Aber der Gerechtigkeit halber muss ich sagen, dass Ravel nicht nur ein vielversprechender Schüler ist; er ist heute schon ei-

ner der meistbeachteten jungen Meister unserer Schule, die nicht viele aufzuweisen hat. Ravel bewirbt sich um den Rompreis nicht als Schüler, sondern als ein Komponist, der sein Können bereits unter Beweis gestellt hat: Ich bewundere die Komponisten, die es gewagt haben, über ihn zu urteilen. Wer wird nun über sie urteilen?“

Romain Rolland 1905 in einem Brief an den Direktor der Académie des Beaux-Arts, die den Rompreis vergibt.

Mit der Sonatine schlug Ravel auf seinem Weg zur Meisterschaft sozusagen einen doppelten Haken: Einerseits entzog er sich durch die Wahl einer frühklassischen Kompositionsform der übermächtigen romantischen, spezieller: der Wagner-Tradition, von der sich etwa ein Debussy nur unter Schwierigkeiten löste; zum anderen zeigte er seinen konservativen Gegnern, wie es sich trotz oder gerade in diesem historisierenden Kontext modern komponieren ließ. Der Begriff „Sonatine“ verweist dabei weniger auf die Kürze des Werks als auf seinen Gehalt: weg vom dunklen Pathos der Bekenntnissonate, hin zu einem spielerischen Umgang mit Floskeln und Formen. „Musik ohne Sauce“ – so charakterisierte Jean Cocteau einmal diese Haltung und präziserte: *keine Schleier, die Nacktheit der Rhythmen, die Trockenheit der Linie, die Kraft des Einsatzes und eine gelehrte Naivität des Tonfalls und der Akkorde.*

All diesen Eigenschaften begegnet man in der Sonatine. Hinzu kommen der motorische Bewegungsimpuls in den Ecksätzen, das tänzerische Element im Menuett sowie ein sehr lichtiges, fast gläsern wirkendes Klangspektrum. Auf einen lyrischen Satz an zweiter oder dritter Stelle verzichtet Ravel wohlweislich – nur keine „Sauce“! Seine persönliche Handschrift prägt sich vorrangig in der motivischen Gestaltung der Sonatine aus. Ihr thematisches Material ist konventionell, aber mit Bedacht ausgewählt: Alles nimmt seinen Ausgang vom Intervall der Quarte. Der erste Satz beginnt mit einem Quartfall, der letzte mit einem Quartsprung nach oben, das Menuett hingegen mit einer Quinte, dem Komplementärintervall. Auch in den übrigen thematischen Gebilden, die teilweise voneinander abgeleitet sind, findet sich die Quarte wieder; erst recht, wenn

ZUM PROGRAMM

das Hauptthema des ersten Satzes im dritten als Seitenthema wiederkehrt.

Das Spiel mit den historischen Normen, mit dem Aufrufen und Enttäuschen von Erwartungen, muss Ravel außerordentliche Freude bereitet haben. Davon zeugt, neben vielen anderen Werken historisierenden Charakters – *Menuet antique*, *Pavane pour une infante défunte*, *Menuet sur le nom d'Haydn* –, auch die Sonatine. Ihrem knappen Umfang entsprechend sind es die Details, auf die zu achten ist. So stellt Ravel im *Modéré* dem Hauptthema ganz traditionell ein Seitenthema gegenüber, und zwar schulgemäß in A-Dur – allerdings enthält dieses Thema nicht einen einzigen A-Dur-Akkord. Ständig kreist es um die Grundtonart, ohne sie zu erreichen. In der Durchführung treibt Ravel das Spiel noch weiter; hier summieren sich die Akkorde des Themas und einer neuen Begleitung zu den sechs Tönen der leeren Gitarrensaiten. Andernorts, im Mittelteil des Menuetts, fügt er mit leichter Hand einen Kanon in Vergrößerung ein – und doch fungiert diese kontrapunktisch exquisite Stelle nur als Überleitung. Auch so lässt sich Souveränität demonstrieren.

MARCUS IMBSWEILER

Im Februar 1837 erhielt James William Davison, Redakteur der Londoner „Times“ aus Leipzig einen Brief des englischen Komponisten William Sterndale Bennett: *„Ich muß Ihnen erzählen, dass es hier einen sehr netten Zeitgenossen gibt. Er heißt Schumann, und ich schätze ihn sehr. Er ist sehr gebildet, spielt wunderbar das Pianoforte, wenn er Lust hat, und komponiert sehr viel, jedoch ist seine Musik eher zu exzentrisch.“* Wenn Bennett mit exzentrisch „ungewöhnlich“ und „neu“ für seine Ohren meint, so könnte man ihm zustimmen. Robert Schumann, der schon als 16-jähriger eine *„innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst“* gesehen hatte und fortan in seinem Komponieren konsequent ihre Vereinigung anstrebte, löste sich von konventionellen Formen, war mehr vom Phantasieren bestimmt. Er fand für seine ungebundene, freie Musik Namen und Benennungen jenseits eindeutiger Kategorien wie „Sonate“ oder „Symphonie“ und stellte der Musik mit anderen, literarischen Mitteln eine zusätzliche Phantasiebühne bereit. Titel wie *Papillons* (1829–32), *Carnaval* (1834/35), *Kreisleriana* (1838)

ZUM PROGRAMM

oder die *Fantasiestücke op. 12* beziehen Literatur als ein von der Musik untrennbares Phantasiefeld mit ein oder erlauben zumindest eine assoziative Verknüpfung. Das war es vielleicht, was Bennett exzentrisch fand.

Schumann schrieb die Fantasiestücke op. 12 im Juli 1837 („Ausreißer“ ist das 7. Lied „Traumes Wirren“, das als „quasi Notturmo“ bereits Anfang März 1836 entstand) und widmete sie der schottischen Pianistin Anna Robena Laidlaw, die im Sommer 1837 in Leipzig konzertierte und die ihn in wohl mehrfacher Hinsicht sehr beeindruckt hatte (eigentlich hieß sie Robena Ann, Schumann fand Anna Robena jedoch „weicher und musikalischer“). Seinen Verleger Härtel bat er, die Fantasiestücke bis zum 30. September – dem Geburtstag Laidlaws – gedruckt zu haben, allerdings erschienen sie erst im Februar des Folgejahres in zwei Heften à vier Stücken bei Breitkopf & Härtel. Beide Hefte werden jeweils mit einem abendlich-nächtlichen Stück eröffnet und schließen heiter (Nr. 4 „Mit Humor“ Nr. 8 „Mit gutem Humor“).

Ein Klavierwerk, das Schumann nicht für seine Geliebte Clara Wieck schrieb? Man wundert sich. Doch befand sich die Verbindung der beiden zu dieser Zeit in einer schwierigen Phase, die der Beziehung von Vater Wieck in den Weg gelegten Steine zeigten Auswirkungen. Gleichwohl riss der Kontakt nie ab, schien Robert Clara immer im Sinn zu haben und berichtete ihr auch offen von Laidlaw und den Fantasiestücken. Am 29.11.1837 schrieb er Clara: „*Zum öffentlichen Spielen geht wirklich nichts von meinen Sachen allen. Doch in den Phantasiestücken sind ‚In der Nacht‘ u. sind ‚Traumeswirren‘; sie werden bald erscheinen, dann sieh Dir sie an.*“ Schumann hat die Fantasiestücke nicht als Zyklus bezeichnet und Clara immer wieder ermuntert, einzelne von ihnen in ihren Konzerten aufzuführen, etwa „Des Abends“, oder, wie oben genannt, „Traumes Wirren“ oder „In der Nacht“. Gleichwohl ergibt sich aus der Fokussierung aller Lieder auf B-Tonarten, eine Häufung von Nacht- oder Abendstücken sowie durch das Schlussstück „Ende vom Lied“ unweigerlich der Eindruck von Geschlossenheit dieser Gruppe von acht Liedern.

1828 notierte Schumann in seinem „Hottentottiana“ betitelten Tagebuch: „*Abendfantasie: die Dämmerungsstunde ist der eigentliche Feenstab, der aus der Seele Fantasie entlokt, sie ist an sich phantastisch u. das Opiat der Stürme.*“

ZUM PROGRAMM

Das erste der Fantasiestücke „Des Abends“ bringt mit seiner schwebenden Melodie genaue diese Schwelle vom täglichen Sturm des Lebens zum sanften Wiegen in Morpheus Armen wunderbar zum Ausdruck. Drängende Intensität klingt aus „Aufschwung“. Schumann versteht durch eine „Stauung“ am Beginn diesen Ausdruck erst richtig hervorzubringen, wenn dort die forsche Melodie in der Mittelstimme noch von dem anhaltenden Beharren der Oberstimmen auf ihren Tönen gehemmt scheint und dann nach der Lösung dieser Erstarrung erst richtig in Fluss kommen kann. Ein versonnenes Einhalten scheint im Mittelteil auf, doch läuft auch hier permanent der das Stück bestimmende „Achtelmotor“ weiter.

Schumann merkte an, dass die Stücke ihre assoziativen Titel erst nach Abschluss der Komposition erhielten, und diese scheinen auch alle sehr gut zu passen. Sicherlich kann man das für „Warum?“ sagen, ein einziges Thema gestaltet hier den kleinen Satz, ist weniger grübelnde Selbstbespiegelung, scheint eher mit sich ganz im Reinen zu sein, sich selbst zu genügen. Lebhaft und tänzerisch kommen die „Grillen“ daher – Schumann dachte hier sicherlich nicht an die Tierchen, sondern an Launen und Scherze. Das legen der beschwingte Gestus und die Anlage in einer Rondoform ABACABA nahe. Zu „In der Nacht“ schrieb Schumann am 21. April 1838 an Clara: *„Ich [habe] zu meiner Freude die Geschichte von „Hero und Leander“ darin gefunden. Du kennst sie wohl. Leander schwimmt alle Nächte durch das Meer zu seiner Geliebten, die auf dem Leuchthurm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es ist eine alte schöne romantische Sage. Spiel ich die „Nacht“ so kann ich dies Bild nicht vergeßen – erst wie er sich ins Meer stürzt – sie ruft – er antwortet – er durch die Wellen glücklich ans Land – nun die Cantilene, wo sie sich in Armen haben – dann, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann – bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt. Sage mir doch, ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt.“* In der Tat lässt das Wogen der Begleitung an bewegtes Wasser denken, evozieren die harmonischen Wendungen kaleidoskopisches Schillern. Schumann scheint dieses Stück besonders nah gewesen zu sein, war ihm und Clara die Thematik der Liebenden, die nicht oder nur so schwer zueinander kommen können, doch nur zu bekannt.

„Fabel“ charakterisiert sich durch einen Wechsel von Stimmungen und Tempi: Langsame, wohlüberlegte und überlegende Abschnitte mit einer

ZUM PROGRAMM

Vielzahl von innehaltenden Fermaten bilden drei Säulen des Stückes. Dazwischen erklingen tänzerische dahinfliegende Episoden. Auch hier scheint der Titel wunderbar zu passen: Es – war – einmal ... Und: los gehts mit der Geschichte!

„Traumes Wirren“ scheint Schumann selbst für eines der besten seiner Fantasiestücke gehalten zu haben, am 11. Februar 1838 schrieb er an Clara: *„Die Traumes Wirren“, denk ich, kannst du mit dem ‚Abend‘ einmal öffentlich spielen.*“ Oft werden diesem Stück Anklänge an Chopin oder in seinem puckhaften Flirren an Mendelssohn nachgesagt. Gleichwohl ist es echter Schumann, und die *Musicalische Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete* erkannte 1840 in Schumanns *„sehr schweren Clavierwerken“* auch mit Verweis auf die Fantasiestücke *„überraschenden Genius, tiefes Gefühl und kühne Fantasie.“*

„Der ‚Carnaval‘ und die Fantasiestücke haben mich außerordentlich interessiert. Ich habe sie mit wahrem Genuss gespielt, und Gott weiß, dass ich das nicht über viele Stücke sage.“

Franz Liszt im Mai 1838 an Robert Schumann

„Ende vom Lied“ nannte Schumann das letzte der acht Fantasiestücke – doch wie ist dieses Ende? „Mit gutem Humor“ will Schumann die Außenteile gespielt wissen, die mit ihren arpeggierten vollgriffigen Akkorden Selbstbewusstsein und Zuversicht zu verströmen scheinen. Ein mit „Etwas lebhafter“ überschriebener Mittelteil gibt sich tänzerisch und verspielt. Das letzte Wort hat jedoch nach einer Generalpause eine langsame Coda, in der das Eingangsthema vergrübelt anklingt, bevor der Satz im dreifachen Pianissimo verhaucht. *„... am Ende löst sich doch Alles in eine lustige Hochzeit auf – aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander...“* schrieb Schumann am 17. 3. 1838 an Clara. Das gute Ende für die beiden sollte da noch dreieinhalb Jahre auf sich warten lassen.

ZUM PROGRAMM

Er ist hier, der Doktor der Philosophie und Wunderdoktor der Musik, der wieder auferstandene Rattenfänger von Hameln, der neue Faust. Er ist hier, der Attila, die Geißel Gottes aller Erardschen Pianofortes, die schon bei der Nachricht seines Kommens erzitterten und nun wieder unter seiner Hand zucken, bluten und wimmern, daß die Tierquälergesellschaft sich ihrer annehmen sollte! Heinrich Heine war es, der 1844 Franz Liszt hier mit einer Mischung aus freundschaftlicher Bewunderung und dem ihm eigenen genüsslichen Spott beschrieb. War Liszt wirklich so ein Berserker? Nun, bereits als Zwölfjähriger hatte er mit seinem virtuosen Klavierspiel und atemberaubenden Stegreifimprovisationen über vorgegebene Themen die großen Metropolen verückt. 1831 hörte und sah er in Paris ein Konzert des Geigers Niccolò Paganini; was dieser auf seinem Instrument durch eine aberwitzige Spieltechnik an Klängen erzeugte, übertraf alles bis dahin gehörte. Liszt war hingerissen und konzentrierte sich intensiv auf die Perfektion seiner pianistischen Technik mit dem Ziel, die Grenzen seines Instrument in ähnlicher Weise zu erweitern. Gegenläufige Glissando-Passagen in beiden Händen, das Ineinandergreifen der Hände, Doppeloktavierungen im Wechsel beider Hände, Fingersatzfolgen, die jeder Lehrmethode widersprachen, die Notierung auf drei Notensystemen – dies sind einige Ergebnisse von Liszts Arbeit. Wenn man ihre Umsetzung in der Musik hört, begreift man die Furore, die Liszt seinerzeit damit hervorrief, auch die Beanspruchung, der Instrumente hier ausgesetzt waren, und man beginnt, sowohl Heines Bewunderung, wie auch seine Frozzeleien zu verstehen. Unzählig sind die Karikaturen, die Liszt am Klavier zeigen, mit sechs oder acht Händen, fliegender Mähne, und noch eindrucksvoller – in alle Richtungen davonfliegenden Tasten. Bei all dieser Virtuosität entging vielen Hörern jedoch die Musikalität, die in Liszt steckte. Zum Vorwurf wurde ihm gemacht, dass viele seiner frühen Kompositionen Transkriptionen von Werken anderer Komponisten waren – *Wann wird Herr Liszt uns seine eigenen Gedanken bringen?*, fragte 1842 eine Zeitung. Heinrich Heine hörte da genauer hin und konstatierte 1841: *Neben ihm schwinden alle Klavierspieler - mit Ausnahme eines einzigen, des Chopin, des Raffaels des Fortepiano - sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben, bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik.*

ZUM PROGRAMM

1847 zog sich Liszt von der Konzertbühne zurück und widmete sich in Weimar seiner Aufgabe als Kapellmeister des dortigen Orchesters, machte die Stadt zu einem Mekka für Klavierschüler und entwickelte hier mit der Form der Symphonischen Dichtung nichts weniger als eine eigene Gattung der Instrumentalmusik, die ihn als Komponist den gleichen Ruhm ernten ließ, den er einst als Pianist hatte. Liszt war schon im Begriff, Weimar den Rücken zu kehren (seine außereheliche Beziehung zur Prinzessin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein erregte bei den braven Weimarnern Anstoß, den das Paar nicht länger gewillt war, zu ertragen), als er zwischen 1859 und 1861 eine Reihe von Opernparaphrasen und Transkriptionen für Klavier anfertigte. Neben Konzertparaphrasen über „Ernani“, „Il trovatore“ und „Rigoletto“ von Giuseppe Verdi sowie Transkriptionen aus dem „Fliegenden Holländer“ und dem „Tannhäuser“ von Wagner, war dies 1861 als letztes seine Paraphrase über den Walzer aus Charles Gounods Oper „Faust“.

Goethes „Faust“ hatte für Liszt schon lange eine besondere Bedeutung, 1841 machte er sich mit dem Studentenlied „Es war eine Ratt‘ im Keller“ für vierstimmigen Männergesang an seine erste Vertonung aus diesem Werk. Folgen sollten weitere Lieder, eigene Pläne zu einer „Faust“-Oper, die Uraufführung von Liszts „Faust“-Symphonie 1857, zwei Jahre später die „Zwei Episoden aus Lenaus Faust“ für großes Orchester und Klavier, und in den 1880er Jahren schließlich die vier Mephisto-Walzer. Liszt selbst war mit seinem „Faust“-Opernprojekt gescheitert, Charles Gounod hingegen konnte 1859 mit seiner „Faust“-Oper

ZUM PROGRAMM

einen riesigen Erfolg feiern. Noch 1881 hieß es in einem „Musikalischen ABC“ der Zeitschrift „Vie Parisienne“ über Gounod: *„Hauptwerke: Faust. Dann Faust. Und immer Faust. Faust ist der ganze Gounod.“* Wenngleich man Gounod damit sicherlich unrecht tut, so spiegelt sich hier die auch schon zwanzig Jahre früher herrschende Begeisterung für seine Oper, die alles andere in den Schatten stellte. Und so verwundert es auch nicht, dass Liszt gerade aus dieser Oper das berühmteste Stück für eine Paraphrase verwandte. Liszt gestaltet seinen „Faust“-Walzer in einer ABA-Form; er stellt nach einer Einleitung das Thema in aller Wichtigkeit vor, entspinnt dann jedoch ein zärtlich virtuoses Variationsgespinnst über die Melodie, das sich in einen furiosen Schluss steigert, aus dem heraus sich der lyrische Mittelteil B schält. Dieser greift Themen vom Beginn der Walzerszene in Gounods Oper auf, wenn Faust sich Margarethe nähert. Dann jedoch springt Liszt zum Zentrum dieser Szene, dem Liebesduett „O nuit d’amour“ – höchste Ekstase in Trillern und Arpeggios, größte Zartheit –, bevor der Walzer mit noch größerer Klangfülle zurückkehrt.

Bei einem Besuch in Paris 1861 begegnete Liszt bei einem Abendessen im Hause des Fürsten Metternich Charles Gounod, der ihm eine Partitur des „Faust“ präsentierte. Liszt revanchierte sich, indem er zum Dessert seine Fassung des „Faust“-Walzers spielte, „zur großen Begeisterung aller Zuhörer“, wie er notierte. Wie groß dabei tatsächlich die Begeisterung Gounods war, ist leider nicht überliefert.

MAGNUS BASTIAN

Mariam Batsashvili

Die 27-jährige Pianistin Mariam Batsashvili zählt zu den großen musikalischen Hoffnungsträgern am Klavier. Internationale Aufmerksamkeit erlangte sie, als sie 2014 den 10. Franz Liszt Klavierwettbewerb in Utrecht gewann. Als BBC New Generation Artist gab sie ihre Debüts beim Cheltenham Festival, mit dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC National Orchestra



of Wales sowie mit dem Ulster Orchestra bei den BBC Proms. Im August 2019 erschien ihr erstes Album für Warner Classics.

Erste Orchestererfahrung auf Spitzenniveau konnte die junge Pianistin unter anderem mit dem niederländischen Radio Filharmonisch Orkest unter James Gaffigan im Concertgebouw Amsterdam (Liszt Klavierkonzert Nr. 1), dem Rotterdam Philharmonisch Orkest unter Rafael Payare (Tschaikowsky Klavierkonzert Nr. 1), den Brüsseler Philharmonikern (Saint-Saëns Klavierkonzert Nr. 2), den Düsseldorfer Symphonikern unter Alexandre Bloch (Clara Schumann Klavierkonzert) und mit dem MDR Sinfonieorchester unter Dmitry Liss (Mozart Klavierkonzert Nr. 23 KV 488) sammeln. In rund 30 Ländern gab sie bereits Soloabende, darunter China, Südkorea, Indonesien, Brasilien, Südafrika, Frankreich, Spanien, Norwegen, die baltischen Staaten sowie Benelux und Deutschland. Sie war zu Gast bei zahlreichen Festivals wie dem Beethovenfest

Bonn, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Mailänder Festival Piano City und beim Festival Piano aux Jacobins in Toulouse.

Als „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation (ECHO) gastierte sie in der Saison 2016/17 in den bedeutendsten Sälen Europas. So war sie unter anderem an den Philharmonien von St. Petersburg, der Tonhalle Zürich, dem Mozarteum Salzburg und der Londoner Wigmore Hall zu erleben; im Rahmen des „Debüts im Deutschlandfunk Kultur“ konzertierte sie mit großem Erfolg in der Berliner Philharmonie.

Ihr Debüt beim Royal Philharmonic Orchestra unter Alexander Shelley, bei dem sie 2018 das 1. Klavierkonzert von Liszt spielte, führte zu einer sofortigen Wiedereinladung für die Saison 2019/20 mit seinem 2. Klavierkonzert. Bei ihren Debütkonzerten in China und Japan begeisterte sie ebenfalls und wurde sofort wieder eingeladen, um mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra unter Sylvain Cambreling Tschaikowskys Klavierkonzert Nr. 1 zu spielen. Sie gab außerdem ihre erfolgreichen Debüts im Wiener Musikverein mit der Württembergischen Philharmonie Reutlingen (Tschaikowsky Klavierkonzert Nr. 2) und im Brüsseler Flagey mit Le Concert Olympique (Mozart Klavierkonzert Nr. 20 KV 466). Zu den Höhepunkten der Saison 2020/21 zählen ihre Debüts bei den Münchner Symphonikern (Tschaikowsky Klavierkonzert Nr. 1), der Filharmonia Opolska (Tschaikowsky Klavierkonzert Nr. 2) und dem Orchester der Opéra national de Lorraine (Clara Schumann Klavierkonzert) sowie Rezitale in der Wigmore Hall, dem Muziekgebouw Amsterdam, dem Staatstheater Darmstadt, beim Schumannfest Düsseldorf und dem Klavierfestival Ruhr.

Mariam Batsashvili, geboren 1993 in Tiflis, studierte zunächst in ihrer Heimatstadt bei Natalia Natsvlishvili, bevor sie an die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zu Grigory Gruzman wechselte. 2011 gewann sie den Franz Liszt Wettbewerb für junge Pianisten in Weimar; den renommierten Arturo Benedetti Michelangeli Preis erhielt sie 2015. Mariam Batsashvili ist Carl-Heinz Illies-Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben und wird von der Stiftung The Keyboard Charitable Trust gefördert. Seit 2017 ist sie offizielle Yamaha-Künstlerin.

Konzerthinweise

07. + 08. + 13. - 15.10. Teddybärenkonzert: Peter und der Wolf

SPRECHERIN KS Katrin Gerstenberger

Di, Mi, Do

STAATSORCHESTER DARMSTADT

jeweils 11:00 Uhr

LEITUNG David Todd

Foyer Großes Haus

04. + 09.10. Gustav Mahler: Die Lieder 3

So, 19:00 Uhr

Gustav Mahler Kindertotenlieder,

Fr, 20:00 Uhr

Kammerfassung von Arnold Schönberg

Großes Haus

Gustav Mahler Sinfonie Nr. 4,

Kammerfassung von Daniel Cohen

STAATSORCHESTER DARMSTADT

BARITON Julian Orlishausen

SOPRAN Jana Baumeister

LEITUNG Daniel Cohen

14.10.

Mi, 20:00 Uhr

Foyer Großes Haus

Liedgut 1

Songs von Aaron Copland und Charles Ives

Michael Ippolito „A thousand tongues“ (UA) nach Gedichten von Stephen Crane

Jared Ice „Words of reason“ (UA) nach Texten von Richard Feynman, Stephen Fry, Billy Connolly und Christopher Hitchens

TENOR Michael Pegher

KLAVIER David Todd

25.10.

So, 18:00 Uhr

Großes Haus

Gustav Mahler: Die Lieder 4

Gustav Mahler Das Lied von Erde,

Kammerfassung von Arnold Schönberg / Rainer Riehn

STAATSORCHESTER DARMSTADT

TENOR Peter Sonn

ALT Lena Sutor-Wernich

LEITUNG Daniel Cohen

29.10.

Do, 17:00 +

20:00 Uhr

Kleines Haus

3. Kammerkonzert: Heimat

Lieder von Franz Schubert, Max Reger, Franz Schreker, Johannes Brahms, Edvard Grieg, Richard Strauss, Adolf Strauß, Francis Poulenc, Ralph Vaughan Williams, Henry Bishop, Peter Warlock und John Ireland.

BARITON Benjamin Appl

KLAVIER Simon Lepper

01.11.

So, 11:00 Uhr

Foyer Großes Haus

Soli fan tutti - 2. Konzert

Clara Schumann Klaviertrio g-Moll op. 17

Juan Pablo Trad Hasbun „Oxelpro“ für Streichquintett

Felix Weingartner Sextett e-Moll op. 33

VIOLINE Wen Hung, Almuth Luick, Sarah Müller-Feser,
Francesco Sica

VIOLA Hanna Breuer, Claudia Merkel-Hoffmann

VIOLONCELLO Sabine Schlesier, Michael Veit

KONTRABASS Johannes Knirsch, Balász Orbán

KLAVIER Jan Croonenbroeck, Wiltrud Veit



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

Literatur und Textnachweise

Klauspeter Bungert, *César Franck – Die Musik und das Denken*. Frankfurt 1996 / Carolin Bunke, *Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts*. Freiburg 2011 / Kenneth Hamilton (Hg.), *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge 2005 / Der Programmtext zu Maurice Ravels Sonatine wurde von Marcus Imbsweiler freundlicherweise zur Verfügung gestellt. / Siegfried Kross (Hg.), *Robert Schumann: Briefe und Notizen*. Bonn 1978. / Helmut Loos(Hg.), *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*. Laaber, 2005 / François Sabatier, *César Franck et l'orgue*. Paris 1932 / Ulrich Tadday (Hg.), *Schumann-Handbuch*. Stuttgart 2006

Impressum

HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Jürgen Pelz ORCHESTERDIREKTOR Gernot Wojnarowicz LEITUNG KOMMUNIKATION & MARKETING Corinna Brod, Kai Rosenstein TEXTREDAKTION Magnus Bastian ENDREDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2020 / 2021 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTO © Josef Fischnaller HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 12 REDAKTIONSSCHLUSS 28.09.2020 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

„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

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

