

# Soli fan tutti

KONZERT

**1. Konzert**

**KOMM INS OFFENE**

Staatstheater Darmstadt

# Soli fan tutti - 1. Konzert

Sonntag, 20. September 2020, 11:00 Uhr  
Staatstheater Darmstadt, Foyer Großes Haus

GUSTAV JENNER (1865 – 1920)

Sonate für Violoncello und Klavier D-Dur

1. Allegro moderato
2. Andante con variazioni
3. Allegro

VIOLONCELLO Michael Veit

KLAVIER Wiltrud Veit

LEOŠ JANÁČEK (1854 – 1928)

Streichquartett Nr. 2 „Intime Briefe“

1. Andante
2. Adagio – Presto – Grave
3. Moderato – Presto
4. Allegro

VIOLINE Sarah Müller-Feser, Martin Lehmann

VIOLA Anja Beck

VIOLONCELLO Albrecht Fiedler

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier Nr. 1 g-Moll op. 25

1. Allegro
2. Intermezzo. Allegro ma non troppo
3. Andante con moto
4. Rondo alla Zingarese. Presto

VIOLINE Francesco Sica

VIOLA Anja Beck

VIOLONCELLO Yotam Baruch

KLAVIER Irina Botan

DAUER *ca. 90. Minuten, keine Pause*

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

# Zum Programm

Im Herbst des Jahres 1887 erhielt Johannes Brahms von seinem langjährigem Freund Klaus Groth, seines Zeichens Holsteiner, in Kiel lehrender Hochschulprofessor und bedeutender niederdeutscher Dichter, einen Brief, in dem ihm Groth einen jungen Musiker anempfahl. Gustav Jenner so hieß dieser, war 22 Jahre alt, ein gebürtiger Sylter, den es zum Gymnasium nach Kiel verschlagen hatte, wo er mit Groths Söhnen Bekanntschaft schloss und aufgrund seines musikalischen Talentes die Aufmerksamkeit von Vater Groth und durch ihn die der kulturbeflissenen Kieler Gesellschaft erregt hatte. Groth erkannte, dass Jenners Ansinnen, sich ganz der Musik zu widmen in Kiel wenig Aussicht haben würde und bat nun Brahms, Jenner als Schüler anzunehmen und seinen „Schützling“ in Wien zwei Jahre lang (so lange reichte das von den Kieler Gönnern gesammelte Geld für den mittellosen Jenner) auszubilden. Aus den zwei Wiener Jahren Jenners sollten sieben werden, in denen er nicht nur gründlich das Handwerkszeug lernte (Brahms spielte dabei vermutlich eher eine beratenden Rolle, eigentlicher Lehrer von Jenner war wohl der von Brahms geschätzte und durch ihn empfohlene Eusebius Mandyczewski), sondern sich als Komponist von Vokalwerken sowie als Chor-dirigent Ansehen verschuf. Und so stehen etwa 150 Vokalkompositionen nur zwei Dutzend Instrumentalwerke gegenüber, darunter ein einziges vollendetes Stück für großes Orchester. 1895 wurde Jenner zum Universitätsmusikdirektor in Marburg berufen, wo er neben seinen Aufgaben als Leiter der akademischen Kammer- und Orchesterkonzerte als Professor auch musikwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen abhielt. 1901 schrieb Jenner in Marburg eine Sonate für Cello und Klavier; nichts ist über den Entstehungsanlass oder die Uraufführungsinterpreten bekannt. Wenn das Werk nicht gar für die Schublade komponiert worden war, so mag es bei einem der von Jenner geleiteten akademischen Konzerte erklungen sein.

Ein schwergerisches Hauptthema eröffnet die Sonate, wird abgelöst von einer im Charakter gänzlich anderen, scherzhaften Idee, die nicht ganz Thema, doch mehr als bloße Überleitung zu sein scheint und zu einem weiteren Thema führt, das vom Klavier vorgestellt wird. Mit diesem Material schafft Jenner die Textur des Satzes, der sich an der tradierten Sonatensatzform orientiert und nach einer ausgedehnten Coda zu einem ruhigen Ausklang mit dem Kopfmotiv des Satzbeginns verebbt. In seiner harmonischen Gestaltung klingt gelegentlich Lehrer Johannes Brahms an, doch findet Jenner seine ganz eigene Gestaltung, frappt durch überraschende Generalpausen und abrupte harmonische Rückungen. Als zweiten Satz schrieb Jenner ein sangliches Andante-Thema, das in vier Variationen ausgeziert wird. Verstören oder aufrütteln will diese Musik nicht, kaum entfernen sich die Variationen vom musikalische Ausgangsmaterial, kleiden dieses mal tänzerisch ein, präsentieren es in langsamer Kontemplation oder mit spritzigem Gestus. Oberster Priorität scheint für Jenner das dialogische Prinzip gehabt zu haben, jede der Variationen lebt vor allem von der Imitation und dem Bällezuspiel der beiden Instrumente. Recht überraschend endet der Satz, ganz lapidar, ohne jede Schlussfloskel. Ähnlich „schnörkellos“ beginnt dann auch das Finale, ohne Vorgeplänkel stellen Cello und Klavier im Unisono das Hauptthema vor, eine zunächst

## PROGRAMM

gründelnde, dann immer feuriger werdende Idee. Jenner stellt diesem Thema ein anrührendes zweites zur Seite, doch bleibt dieses nur Nebengedanke, nimmt nur etwa ein Fünftel des 250 Takte umfassenden Satzes ein. Und so mutet das Finale mit seinem Kreisen um einen einzigen Gedanken fast ein wenig wie ein weiterer Variationensatz an.

Freundliche Augen, Schnurrbart, weiße, etwas strubbelige Haare – das ist das Bild, das bei der Erwähnung des Komponistennamen Leoš Janáček vor dem inneren Auge erscheint. Verwundern tut das nicht, sind doch alle Werke, mit denen er Bekanntheit erlangte erst jenseits von Janáčeks 60. Lebensjahr entstanden – die Opern, *Katja Kabanova* (1919 – 1921), *Das Schlaue Füchlein* (1921 – 1923), *Die Sache Makropulos* (1923 – 1925) und *Aus einem Totenhaus* (1927 – 1928), die monumentale *Sinfonietta* (1926), die *Glagolithische Messe* (1926) sowie seine beiden Streichquartette (1923 und 1928).

Und davor? War Janáček, böse gesagt, ein Provinzmusikus, der ganz in den Fußstapfen von Vater und Großvater folgend zunächst Lehrer wurde. Studienaufenthalte an der Orgelschule in Prag sowie an den Konservatorien von Leipzig und Wien blieben nur kurz, Janáček war zu arm, um ausgiebigere Studien zu finanzieren; immerhin erwachte in der Studienzeit sein Interesse am Komponieren, gleichwohl wirkte Janáček dann in Brno/Brünn vor allem als Chor- und Orchesterdirigent von Laienensembles, 1881 wurde er Direktor der von ihm ins Leben gerufenen Brünnner Orgelschule. 1887 entstand seine erste Oper *Šárka*, die aber über die Brünnner Premiere nicht hinauskam. 1904 schließlich konnte der 50-jährige Janáček in Brno mit seiner in neunjähriger Arbeit entstandenen Oper *Jenůfa* einen Erfolg feiern. Zwölf Jahre nach der Premiere in Brno wurde die Oper auch in Prag gespielt, wo sie begeisterte Aufnahme fand und Janáčeks Namen in der Musikwelt endlich bekannt machte.

Ab 1888 hatte er ausgedehnte Reisen durch Mähren unternommen und folkloristischen Melodien gesammelt und ediert. Deren rhythmische und melodische Eigenheiten sollten fortan in seinen Werken bestimmend und mitunter deutlich heraushörbar sein. So scheint uns Janáčeks Musik oft ganz unverkennbar. Dies liegt sicherlich an der für unsere Ohren eigenwilligen harmonischen Sprache, mit ihrer freizügigen Verwendung von Ganztonleitern, Pentatonik, äußerst kühnen harmonischen Fortschreitungen, ausgiebigem Gebrauch von Tritoni und Kirchentonarten – also insgesamt an für die von der Dur-Moll-Tonalität geprägten Hörgewohnheiten des westlichen Publikums neuen Klängen – sowie einer Klangflächengestaltung mit repetitiven Figuren, die den Dirigenten und Janáček-Forscher Charles Mackerras veranlasste, Janáček als den ersten Komponisten von „Minimal Music“ zu bezeichnen.

Seit 1881 war Janáček mit der elf Jahre jüngeren Zdenka Schulzová verheiratet, von Beginn an war das Verhältnis von Spannungen gekennzeichnet, die bereits 1882 zu einer zweijährigen Trennung führten. Affären hatte Janáček eine ganze Reihe, ab 1917 muss man sich das Zusammenleben der Eheleute wohl eher wie das einer WG vorstellen. 1917 machten die Janáčeks die Bekanntschaft des Antiquitätenhändlers David Stössel und seiner

## PROGRAMM

Frau Kamila Stösslová und ihrer zwei kleinen Söhne. In den letzten Kriegsmonaten hatte Stössel die älteren Herrschaften mit Lebensmitteln unterstützt, diese halfen im Gegenzug nach 1918 dem aus Lemberg stammenden Paar bei der Erlangung der tschechischen Staatsbürgerschaft. Doch geschah dies wohl nicht nur aus Dankbarkeit – Leoš Janáček hatte sich komplett und absolut hoffnungslos in die 37 Jahre jüngere Kamila verliebt. Über 700 (siebenhundert) Briefe hat er zwischen 1917 und an 1928 an sie geschrieben, sie fühlte sich sehr geschmeichelt, erwiderte seine Gefühle jedoch nur in Maßen. Es heißt, alleine Kamila war der künstlerische Antrieb, der Janáček zur Komposition seiner späten Werke inspirierte – anders gesagt: ohne Kamila kein *Füchslin*, keine *Makropulos*, keine *Katja*, kein *Totenhaus*.

Das direkteste und persönlichste Werk ist jedoch Janáčeks zweites Streichquartett, das er Anfang des Jahres 1928 komponierte. In seinen Briefen an Kamila begleitet er die Entstehung. *„Unser Leben wird darin sein... Die erste Nummer [ist] der Eindruck als ich dich zum ersten Mal sah! Nun arbeite ich an der zweiten Nummer“* (1.2.) ... *„Ich schreibe den dritten der Liebesbriefe. Wollte er doch so recht heiter geraten und dann in einer Vision zerfließen, die Deinem Bild ähnlich sähe.“* (6.2.) ... *„Heute habe ich in Tönen meine allersüßeste Sehnsucht niedergeschrieben. Ich ringe mit ihr. Sie bleibt Siegerin. Du bringst ein Kind zur Welt. Welches Lebensschicksal hätte wohl dieser Sohn? Welches Du? So wie du bist, mit Tränen in Lachen verfallen: so klingt es.“* (8.2., mit Bezug auf den 2. Satz). Zum 3. Satz heißt es am 18.2.: *„Heute ist mir die Nummer gelungen ‚Als die Erde bebte‘. Sie wird die beste sein. – Wollte mir doch noch die letzte gelingen – es wird gleichsam die Angst um dich sein.“* Schon einen Tag später berichtet er zum vierten Satz: *„In dieser letzten [Nummer] wird es nicht in Angst um mein schönes Wiesel ausklingen, sondern in großer Sehnsucht – und gleichsam in ihrer Erfüllung.“* Den ursprünglich geplanten Titel „Liebesbriefe“ änderte Janáček kurz nach Fertigstellung des Werkes in das etwas unverfänglichere „Intime Briefe“.

Zwei Ideen, die zum Beginn des ersten Satzes vorgestellt werden, sind gleichsam für das ganze Quartett von Bedeutung. Es ist dies zum einen das markante, als „männlich“ apostrophierte Eingangsmotiv der Violinen (= Leoš), dem in der Viola (ursprünglich hatte Janáček für das Quartett eine Viola d'amore vorgesehen) unmittelbar im Piano ein tastendes, hauchig-geisterhaft am Steg gespieltes zweites Thema folgt (= Kamila). Mit diesen beiden sehr kontrastierenden Ideen gestaltet Janáček den Satz, wobei sie etwa durch Auslassung einzelner Töne, Tempoveränderungen und thematische Abwandlungen Metamorphosen durchlaufen, jedoch, mal tänzerisch, mal innig gelängt, immer wieder durchscheinen. Den zweiten Satz bestimmt eine innige, ebenfalls wieder der Bratsche zugewiesene Melodie, die im weiteren Verlauf von den anderen Stimmen aufgegriffen wird und an Emphase zunimmt. Dann bricht, nach einer vogelhaft zwitschernden Kadenz der zweiten Violine ein wild tollender Presto-Abschnitt los (das Kind???), verstummt so überraschend wie er gekommen war und führt nach einem erneuten Einschub des Eingangsthemas dieses Satzes zu einer Synthese mit den beiden Themen

## PROGRAMM

des Kopfsatzes. Die Außenteile des dritten Satz könnten gleichermaßen von Klängen Ravels wie auch von Volksmusik inspiriert sein, muten an wie ein Wiegenlied – wobei der Anfang dieser Melodie nichts anderes als eine Umkehrung des zu Quartettbeginn gehörten „Leoš-Motivs“ ist. Der langsame mittlere Teil, der sich vom Pianissimo bis in üppigste Klangfülle steigert, bringt über dem andauernden Wiegen eine Abwandlung des „Kamila-Motivs“. Höhepunkt (Das Beben der Erde?) ist eine ekstatisch überschnappende Passage, die die erste Violine in allerhöchste Höhen führt. Der Versuch, zum Satzbeschluss wieder die ruhige Stimmung des Anfangs zu evozieren, wird von auffahrenden Figuren und Emotionen unterlaufen und überrannt. Das Finale hat Janáček in einer freien Rondo-Form angelegt; tänzerisch ist das wiederkehrende Hauptthema, dem er schon bald ein weit ausholendes Trillermotiv zur Begleitung beigibt, das im Satzverlauf noch Bedeutung erlangen wird. Erster Kontrast zum Hauptthema ist eine kontemplative, deutlich langsamere Episode. Der Rückkehr des Anfangsthemas folgt ein neuer, zunächst von der zweiten Violine im Pizzicato vorgestellter, schwärmerischer Gedanke, der immer weiter an Intensität gewinnt. Jäh gestört wird die Idylle durch eine geräuschhafte Dissonanz, im dreifachen Forte und staubig rau am Steg zu spielen. Hier nun greift Janáček das Trillermotiv wieder auf, lässt es im Rückblick wie ein Hinterfragen der anfänglichen heiteren Stimmung erscheinen, und mit diesem Fragezeichen beendet er auch das Quartett.

Als Robert Schumann 1853 in seinem berühmten Artikel „Neue Bahnen“ Johannes Brahms der musikalischen Öffentlichkeit vorstellte, war es, als verkünde er die Ankunft eines neuen Messias: *Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg,[...] Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubilenden Stimmen machte. [...] Sonaten für Violine und Klavier, – Quartette für Saiteninstrumente, – und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.*

Dem gerade 20-jährigen Brahms haben die Elogen sicherlich geschmeichelt, allerdings fühlte er sich durch diese auch sehr überfordert. Schumanns Artikel ließ in Brahms die Sorge aufkommen, dass er die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllen könnte. Außerdem spürte er immer stärker, dass die Ausbildung, die er in Hamburg durch Eduard Marxsen erfahren hatte, nicht ausreichen würde, um sich auf die Dauer als Komponist behaupten zu können. Als Konsequenz dieser Erkenntnis zog er als erstes einige von Schumann zum Druck beim Verlag Breitkopf & Härtel vorgeschlagene Werke zurück. Dieses gesteigerte

## PROGRAMM

Verantwortungsgefühl betraf vor allem die von Brahms in seiner Frühzeit, also bis 1853 geschaffenen Kammermusikwerke, jene Sonaten, Quartette und Klaviertrios, die Schumann auch in seinem Artikel benannte. Brahms hat diese Werke später vernichtet. Aus diesem Verhalten des 20-jährigen Komponisten Brahms lässt sich folgern, dass er schon in diesen frühen Jahren der Gattung der Kammermusik einen ganz besonderen Stellenwert in seiner Musik beigemessen haben muss. Ab 1855 begann er eine Studienzeit, in der er lernen wollte, ein ähnliches Niveau kompositorischer Qualität zu erreichen, wie die Vorgänger und Vorbilder Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. Gleichzeitig suchte er neue Wege zu beschreiten: in formaler Hinsicht, in der motivischen Entwicklung von Sätzen, in der Rhythmik und in ihrer Harmonik, vor allem in der Behandlung von Dissonanzen und in der Erweiterung des Radius angewandter Tonarten und deren neuartiger Beziehungen untereinander. In seine Studienzeit fällt die Arbeit an verschiedenen Klavierquartetten, von denen Brahms 1861 zwei als Opus 25 und 26 vollendete. Wie sehr er sich mit diesen Werken und als Komponist von Kammermusik überhaupt identifizierte, lässt sich an der Tatsache ablesen, dass er sich 1862 bei seiner Übersiedlung nach Wien mit dem Klavierquartett in g-moll op. 25 der Öffentlichkeit vorstellte.

Brahms Kompositionsstil ist als die Verbindung von Logik und Poesie bezeichnet worden. Mit Logik ist das tradierte Schema der Sonatensatzform gemeint, mit seinen zwei kontrastierenden Themen in verschiedenen Tonarten, die einer harmonisch streng geregelten Behandlung unterzogen werden, um am Ende aus diesem Prozess nicht kontrastierend sondern harmonisierend hervorzugehen. Poesie, das ist die Art, wie Brahms die Themen eine über die Regeln hinausgehende Metamorphose durchlaufen lässt, sie variiert, neue Themeneinsätze verschleiert, dabei die traditionellen Themengestalten und Themenkontraste nicht aufhebt, sie vielmehr neu miteinander verflucht. Arnold Schönberg hat dieses seiner Ansicht nach für Brahms stil- beziehungsweise personaltypische Verfahren „entwickelnde Variation“ genannt, und es zur Grundlage seines eigenen Schaffens erklärt. *Form in der Musik*, so Schönberg in seinem Aufsatz „Brahms der Fortschrittliche“ (1947) *dient dazu, Fasslichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken*. Zur Erinnerbarkeit trägt eine Kompositionsweise in gleich langen (2-, 4- oder etwa 8-taktigen Phrasen) bei. Allerdings erreicht man musikalische Spannung natürlich gerade auch durch die Abweichung von dieser „Norm“, durch Phrasen ungleicher Länge. Brahms hat schon in seinen frühen Kammermusikwerken mit asymmetrischen Phrasen gearbeitet.

Ludwig Meinardus, der eine Besprechung des Klavierquartetts op. 25 mit dem emphatischen Ausruf *Beethoven ist todt. Es lebe Brahms!* eröffnete und beendete, konstatierte, dass Brahms es verstehe, aus *Wenigem Viel zu machen: Brahms weiß den Werth des kleinsten Motives zu schätzen u. indem er selbst es der Entwicklung würdigt, macht er dasselbe auch den Hörern vertraut u. lieb und fesselt die Aufmerksamkeit dafür so lange, als es rechtschaffen ist*. Schönbergs Idee der Fasslichkeit durch Erinnerbarkeit findet sich hier schon wieder.

## PROGRAMM

Was macht Brahms nun in seinem Quartett? Ganz der Tradition folgend schreibt er den Kopfsatz in Sonatensatzform, eröffnet diesen im Klavier mit einem markanten Thema, das von den Streichern aufgegriffen und fortgeführt wird. Die Intervallfolge von Sexte, Quarte und Sekundschrift bilden die Grundlage dieses Themas, das sogleich Veränderung erfährt und neue Themeneindrücke evoziert. So erweckt schon gleich die nach der ersten Themenvorstellung von Klavier und hohen Streichern gespielte seufzende Figur einer fallenden Sekunde den Eindruck eines neuen Themas, greift aber nur eine kurz zuvor gespielte Begleitfloskel auf und spinnt diese weiter. Abgesehen, davon, dass Brahms hier mit der Verwendung der Tonart B-Dur dem tradierten harmonischen Bauplan weit vorausgreift, geht er auch im Folgenden durch die Einführung von vier weiteren thematischen Ideen weit über das hinaus, was bis dahin üblich war. Doch so richtig stören kann das den Hörer nicht, wenn er es überhaupt merkt. Denn durch das Aufgreifen und Weiterentwickeln von schon Gespieltem, erscheinen uns alle diese Themen vertraut, gehen fast naturgesetzlich auseinander hervor. Als zweites „richtiges“ Thema im Sinne des Sonatensatzes erklingt im Cello eine weitausgreifende d-Moll-Kantilene, die von der Violine aufgegriffen und ausgeziert wird. Auch sie erfährt Veränderungen, „gebiert“ neue Themeneindrücke. Die Exposition hat zwei Schlüsse und enthält schon so viel Themenverarbeitung, dass der Übergang zur Durchführung verschleiert erscheint – und auch nicht wirklich bedeutend. Mutet die Exposition wie ein dramatischer *Kampf zwischen dem Kopfhema und seinen Trabanten einerseits und einer ganzen Reihe kantabler Gegenthemen* (Ludwig Finscher) an, so kreist die Durchführung fast ausschließlich um das Kopfhema. Dafür taucht dieses in der Reprise erst verspätet auf.

Das Intermezzo hatte Brahms ursprünglich als Scherzo bezeichnet, jedoch auf Anraten von Clara Schumann den Titel geändert. Den „typischen“ Scherzocharakter lässt Brahms auch gar nicht aufkommen, die Streicher spielen mit Dämpfern, die Grundtonart ist verhaltenes c-Moll. Wie schon im Kopfsatz lässt er auch hier die Stimmen – meist Streicher gegen Klavier – blockhaft alternieren, gibt die Themenvorstellung zu Satzbeginn dem Streichtrio und lässt das Thema erst danach vom Klavier zu Streicherbegleitung wiederholen, nicht jedoch bevor das Klavier ein neues Thema, dem ersten eng verwandt, vorgestellt hat. Lediglich ein weiteres drittes, durch eine Vorschlagfigur charakterisiertes Thema führt Brahms in diesem Satz ein und arbeitet mit dem Wechsel dieser Themen ohne sie weiter zu verändern. Eine solche Verarbeitung und Erweiterung bietet das Trio dar, in dem der erste Gedanke des Intermezzos aufgegriffen wird und in „aufgeribbelter“, bruchstückhafter Gestalt die Textur bildet; eine walzerhafte Mittelepisode stützt sich auf das 2. Thema des Intermezzo.

War schon der 2. Satz kein „richtiges“ Scherzo, so erscheint es dem Charakter des Werkes nur zu entsprechen, dass auch der langsame Satz etwas untypisch ist. Brahms eröffnet dieses in dreiteiliger ABA'-Liedform gehaltene Andante con moto mit einem warmen, leidenschaftlichen Melodiebogen, dem die durchlaufenden Achteln des Klaviers einen eigentümlich strengen Geschmack beimischen – wohliges Zurücklehnen ist hier anscheinend



## PROGRAMM

nicht erwünscht. Und als sollte diese latente Vorahnung Bestätigung finden, lässt Brahms im Mittelteil den Satz in einen Marsch kippen, der sich fast unauffällig in der Klavierbegleitung heranschleicht und schließlich gänzlich das musikalische Geschehen beherrscht. Nur langsam stellt sich wieder die Stimmung des Beginns ein, wobei das Anfangsthema verschiedene Erweiterungen und Entwicklungen erfährt, bevor Brahms den Satz ruhig verklingen lässt. Ein Kopfsatz, der die tradierte Sonatensatzform sprengt, unorthodox das Scherzo und Andante – es scheint unvermeidlich, dass Brahms im Finale ein Feuerwerk entzündet. Und als solches gestaltet er das Rondo alla Zingarese. Auch im Finale findet ständig eine Metamorphose der Themen statt, wird etwa die einfache Schlussfloskel des ersten Abschnitts zum Themenkopf des folgenden. Beinahe durchgehend in dreitaktigen Phrasen gehalten, reiht Brahms im Presto vier kontrastierende Episoden, verstärkt durch eine das Cymbal imitierende große Kadenz im Klavier das ungarisk-zingareske Kolorit. Fast improvisiert lässt er einige Abschnitte klingen; die Streicher lassen sich sogar auf ein kurzes Fugato ein, eine langsame, fast ein wenig kontemplative Stimmung, die sich dann aber als „Startrampe“ für die rasante Stretta entpuppt.

MAGNUS BASTIAN

## Biographien

**Yotam Baruch**, geboren in Tel Aviv. Studium in Tel Aviv, am Peabody Institute (bei A. Peled) und der Indiana University (bei Janos Starker). 2007 Konzertrecital in der New Yorker Carnegie Hall. Zahlreiche Auszeichnungen, kammermusikalische Zusammenarbeit u. a. mit Itzhak Perlman, Joshua Bell und Bobby McFerrin. Von 2018 – 19 Solocellist am Pfalztheater Kaiserslautern, anschließend stellvertretender Solocellist im Sinfonieorchester Wuppertal.

**Anja Beck** studierte Violine bei Uwe Martin Heilberg und Antje Weithaas an der HdK Berlin, am Royal College of Music London bei George Zhislin und bei Christine Busch (Solistenklasse) an der Musikhochschule Stuttgart, wo sie von 2003-2006 auch einen Lehrauftrag innehatte. Im Anschluss an ihr Violinstudium studierte sie Viola bei Andra Darzins. Nach einem Engagement an der Staatsoper Stuttgart ist sie seit der Spielzeit 2007/2008 Bratscherin im Staatsorchester Darmstadt.

**Irina Botan** stammt aus Rumänien. Studium an der Yehudi Menuhin School und an der Guildhall School of Music and Drama in London. Meisterkurse u. a. bei Mstislav Rostropovich, Ida Haendel, Ivry Gitlis, Murray Perahia und Günter Pichler. Gründerin und Direktorin des jährlichen Highgate International Chamber Music Festival London, Konzerte in der Wigmore

Hall, Royal Festival Hall, Covent Garden, St. John's Smith Square, Snape Maltings, Millenium Center, St. James's Palace und Windsor Castle. Zahlreiche Radio- und Fernsehaufzeichnungen, Tourneen durch Europa (Berliner Philharmonie, UNESCO-Hauptquartier Paris), China, Japan und die USA.

**Albrecht Fiedler**, geboren in Crimmitschau (Sachsen), Studium an der Musikhochschule „Franz Liszt“ Weimar (bei Brunhard Böhme). Substitut der Staatskapelle Weimar, Mitglied des Schleswig-Holstein-Festival-Orchesters. 2000 Solist im Cellokonzert von Arthur Honegger mit der Jenaer Philharmonie. Seit August 2001 im Staatsorchester Darmstadt.

**Martin Lehmann**, geboren 1961 in Baden-Baden. Studium bei W. Hock und Prof. W. Rausch in Karlsruhe und Dortmund. Diplom an der Musikhochschule Karlsruhe. Aufbau-studium an der Musikhochschule Basel bei Prof. Hans Heinz Schneeberger. Seit 1981 Mitglied des Orchesters James Last. 1985 – 88 Konzerte und Reisen mit dem Bach-Collegium Stuttgart unter Helmuth Rilling. 1988 – 95 Mitglied des *Ensemble 13 Baden-Baden*. Mitglied des *Virus*-Streichquartetts. Mit diesem Quartett regelmäßige Auftritte zusammen mit dem Komponisten und Jazz-Klarinettenisten Michael Riessler. Seit 1991 Mitglied der 2. Violinen im Staatsorchester Darmstadt.

**Sarah Müller-Feser**, geboren in Freiburg. Studium in Karlsruhe (bei Ulf Hoelscher) und Berlin (bei Kolja Blacher). Zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Seit 2013 koordinierte Konzertmeisterin im Staatsorchester Darmstadt.

**Francesco Sica** stammt aus Catania (Sizilien). Diplom und Konzertexamen an der Musikhochschule Frankfurt am Main bei Sophia Jaffé. Gewinner verschiedener nationaler und internationaler Wettbewerbe, unter anderem vom „Città di Vittorio Veneto“ 2007 und des 1. Preises beim Internationalen Wettbewerb „Campochiaro“ in Pedara. Geiger im Monte Piano Trio und IM Gemèaux Quartett. Seit Februar 2019 stellvertretender Konzertmeister im Staatsorchester Darmstadt.

**Michael Veit**, geboren in München. Studium bei André Navarra in Detmold und in Siena; Konzertexamen bei Johannes Goritzki in Düsseldorf, weiterführende Studien bei Daniel Schafran. Stipendiat am Banff-Centre of the Arts in Kanada: Unterricht u. a. bei János Starker und Zoltán Székely. Seit 1986 Solo-Cellist im Staatsorchester Darmstadt. 1992 Jean-Frédéric-Perrenoud-Preis beim Wiener Internationalen Wettbewerb. Rundfunkaufnahmen. Initiator und Spiritus rector der Konzertreihe *Soli fan tutti*.

**Wiltrud Veit** wurde in Heidelberg geboren. Sie studierte bei Karl-Heinz Kämmerling an der Musikhochschule Hannover und bei Georg Sava an der HdK in Berlin. Sie begleitete u. a. in der Liedinterpretationsklasse von Aribert Reimann und nahm an Meisterkursen von Vitaly Margulis, Rudolf Kehrler und György Sebeck teil. 1994 war sie Finalistin des Internationalen Klavierwettbewerbs Chateau de Coucillon. In der Spielzeit 2008/09 war sie am Staatstheater Darmstadt als einer der sechs Pianisten in *Wiener Blut* zu sehen und zu hören.

## Konzerthinweise

### 01.10.

Do, 17:00 +

20:00 Uhr

Kleines Haus

### 2. Kammerkonzert

César Franck Prélude, Fugue et Variation op. 18

Maurice Ravel Sonatine pour piano

Robert Schumann Fantasiestücke op. 12

Franz Liszt Valse de ‚Faust‘ S. 407 (Gounod)

KLAVIER Mariam Batsashvili

### 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

ES SPIELEN MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT

### Literatur

Horst Heussner, *Gustav Jenner (1865 – 1920). Universitätsmusikdirektor in Marburg*. Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur 17. Marburg 1985 / Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860 – 1880*. Hamburg 1986 / Werner Kohleick, *Gustav Jenner 1865 – 1920. Ein Beitrag zur Brahmsfolge*. Würzburg 1943 / Siegfried Kross, *Johannes Brahms*. Bonn 1997 / Michael Musgrave, *The Music of Brahms*. London 1985 / Christoph Schwandt, *Leoš Janáček: Eine Biografie*. Mainz 2009 / Nigel Simeone, *The Janáček Compendium*. Woodbridge 2019

### Impressum

HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE RIKTOR Jürgen Pelz ORCHESTERDIKTOR Gernot Wojnarowicz LEITUNG KOMMUNIKATION & MARKETING Corinna Brod, Kai Rosenstein TEXT UND REDAKTION Magnus Bastian CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2020 / 2021 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher REDAKTIONSSCHLUSS 18.09.2020 / Änderung vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE  
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

