

5. SINFONIE KONZERT

Brahms – Zimmermann – Schumann

DAS KONZERT

staatstheater darmstadt

„Wozu hat denn der Mensch
das himmlische Geschenk,
die Hoffnung, empfangen?“

Johannes Brahms an Clara Schumann

5. Sinfoniekonzert

Sonntag, 3. März 2019, 11.00 Uhr

Montag, 4. März 2019, 20.00 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102 (1887)

1. Allegro – 2. Andante – 3. Vivace non troppo

Pause

Bernd Alois Zimmermann (1918 - 1970)

Stille und Umkehr. Orchesterskizzen (1970)

Robert Schumann (1810 - 1856)

Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61 (1845/1846)

1. Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo – 2. Scherzo: Allegro vivace –
3. Adagio espressivo – 4. Allegro molto vivace

Das Staatsorchester Darmstadt

Violine **Lena Neudauer**

Violoncello **Sebastian Klinger**

Dirigent **Daniel Cohen**

Dauer des Konzerts: ca. 2 Stunden. Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone aus.

Der Wiener Kritikerpapa Eduard Hanslick berichtete über eine Erstaufführung im Musikverein: „Das Jahr 1888 brachte uns eine neue Orchesterkomposition von Brahms, das Konzert für Violine und Violoncello, op. 102. Joseph Joachim, der Geigerkönig, und der jüngere, kaum geringere Violoncello-Virtuose Robert Hausmann waren zur Ausführung dieses Werkes eigens von Berlin hierhergereist und spielten es mit jener souveränen Beherrschung und vollendeten Noblesse, die wir an ihnen zu bewundern gewohnt sind. Komposition und Ausführung fanden außerordentlichen Beifall. Brahms, nach dem Andante stürmisch gerufen und lange vergeblich gesucht, wurde endlich von Hans Richter in einem Versteck hinter den Kontrabässen aufgespürt und mit sanfter Gewalt vor das unermüdlich applaudierende Publikum gezogen. (...)“

Wie viele seiner Werke hatte Brahms auch das „Doppelkonzert“ in der Sommerfrische geschrieben. Komponiert im Sommer 1887 in Thun, wurde es am 18. Oktober 1887 in Köln von Joseph Joachim und Robert Hausmann unter der Leitung von Johannes Brahms selbst aus der Taufe gehoben. Und es war das Sinnbild einer versöhnlichen Geste, denn die Künstlerfreundschaft von Johannes Brahms und Joseph Joachim, der seinerzeit beste deutsche Geiger, hatte sich in den 1880er Jahren merklich abgekühlt. „Brahms und Joachim haben sich seit Jahren zum ersten Male wieder gesprochen“, notierte Clara Schumann freudig von der ersten Probe für das Doppelkonzert am 21. September 1887. Am 19. Juli hatte Brahms bei Joachim zunächst postalisch angefragt, ob dieser denn an Mitteilungen „künstlerischer Art“ interessiert sei. Und nachdem Joachim erfreut auf diese Geste reagiert hatte: „Hoffentlich geben sie mir von einem neuen Werke Kunde,“ schickte Brahms ihm die Violin-Stimme seines Doppelkonzertes.

Neue Bahnen?

Aus dem Barock waren Konzerte mit mehreren Solo-Instrumenten überliefert. Was dort „concerto grosso“ hieß, hatte eine recht festgefügte, fast schematische Form. Mehrere Solisten spielten im Wechsel oder gemeinsam mit einem nicht allzu groß besetzten Orchester-Tutti. Haydn, Mozart

und ihre Zeitgenossen schrieben einige „concertante“ Sinfonien für gemischte Solisten-Besetzungen. Doch das blieb fast Ausnahme. Ab 1810 kamen Konzerte für einen Solisten mehr in Mode. Man hörte lieber ein so genanntes „brillantes“ Konzert, in dem die Virtuosen ihre Fähigkeiten demonstrieren konnten. Außer dem „Tripelkonzert op. 56“ von Beethoven gab es im 19. Jahrhundert in der Gattung der Konzerte für mehrere Instrumente daher kaum mehr nennenswerte Stücke.

Brahms wäre nicht er selbst, wenn er nicht in seinem letzten rein orchestralen Werk die Summe seiner Erfahrungen gebündelt hätte. Zunächst hatte Brahms bei der Konzeption des Werkes die Frage zu lösen, wie er für zwei in Tonumfang und Beweglichkeit recht unterschiedliche Streichinstrumente einen gleichwertigen Part schreiben könne: Die Violine neigt zu virtuoser Brillanz, und die Vorzüge des vergleichsweise weniger wendigen Violoncello liegen in der Kantilene. In einem Brief an Clara Schumann gestand er: „Es ist doch etwas anderes, für Instrumente schreiben, deren Art und Klang man nur so beiläufig im Kopf hat, die man nur im Geiste hört – oder für ein Instrument schreiben, das man durch und durch kennt; – wie ich das Klavier, wo ich durchaus weiß, was ich schreibe und warum ich so oder so schreibe.“ Brahms musste bei der Gestaltung der Orchesterbegleitung darauf achten, dass die Solisten sich behaupten konnten. Er instrumentierte kammermusikalisch durchsichtig, und zudem verstärkte er die Klangwirkung der Solisten, indem er sie häufig parallel spielen ließ. Violine und Violoncello sind in seinem Doppelkonzert gleichberechtigte Instrumente, und oft ist dem Cello die Führung überlassen.

Im **ersten Satz** gibt Brahms nie das Prinzip strukturierten Erzählens auf. In seinem Stil der „entwickelnden Variation“ werden die musikalischen Gedanken, die beiden Themenkomplexe, beziehungsreich nacheinander „aufgebaut“. Und er schreibt ein Thema, das man so schnell nicht vergisst. Gemäß der Besetzung folgt eine gleich dreifache Exposition. Die Solisten sind keine Selbstdarsteller, die mit Furore die Bühne betreten, nachdem das Orchester den Auftritt vorbereitet hat. Der Hornauftakt

zum **zweiten Satz** erinnert an den Bläserauftakt des ersten Satzes. Aber hier verfährt Brahms nicht nach den Regeln sukzessiven Erzählens: Er gewinnt die Komplexität seiner Aussage aus dem immer dichter werdenden Verlauf verschiedener Strömungen, die schließlich in einem Moment der Gleichzeitigkeit zusammenfließen. In diesem dreiteilig angelegten Andante mündet am Ende die Melodie der Solisten aus dem Mittelteil in das erste Thema, gleichzeitig verbinden die begleitenden Holzbläser den ersten und den mittleren Teil in ihrer Passage, und zu der abschließenden Solistenkadenz klingt der Quartenruf der Hörner, der in den beiden ersten Takten den Satz eingeleitet hatte. Hier werden alle Elemente des Satzes verbunden und zusammengeschmolzen. Wie in seinem „Violinkonzert“ ist der Schluss-Satz ein übersichtliches Rondo und durchführende Arbeit vor allem in der ausgedehnten Coda zu finden. Der **dritte Satz** entspricht wohl am ehesten den Vorstellungen eines kunstfertigen und mit Finessen versehenen Solo-Konzerts. Er ist vitaler, schwungvoller, auch leichter eingängig als der erste Satz und auch einfacher in der musikalischen Aussage als der verdichtete Andante-Satz. Diese lebhaft-burleske stellt den Ausgleich her zu den beiden schweren Sätzen, vollendet die Erzählung der beiden Instrumente mit einem humorigen Finale, das vor rhythmischer und charakterlicher Pointiertheit strotzt und die Fähigkeiten der Solisten eindeutig unter Beweis stellt. (Irmelin Bürgers)

„Der tatsächliche Erfolg der Novität in Wien ist somit unwidersprechlich“ resümierte Hanslick, auch wenn ihm, dem Kritiker und Brahms-Apologeten das Werk nicht gefallen hatte. Dass er das „Doppelkonzert“ verkannte, wundert den heutigen Leser dann doch. Seine Kritik der Wiener Erstaufführung garnierte Hanslick mit langen Auslassungen über die Frage, ob überhaupt Cello und Violine zusammenpassen: „So ein Doppelkonzert ähnelt einem Drama, das anstatt eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Teilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen“, schrieb er. Hatte Hanslick etwas übersehen? Brahms war ein Neuerer, auch mit diesem Werk. Er

verweigerte ein vordergründig virtuoses Werk, er reanimierte das Concerto grosso nicht oder aktualisierte das „Tripelkonzert“ von Beethoven. Brahms präsentierte eine konzertante Erzählung zweier Instrumente, mehr noch: Brahms verband in keinem seiner anderen Werke so innig Kammermusik und orchestrale Musik.

Neben Karlheinz Stockhausen und Hans Werner Henze war Bernd Alois Zimmermann der profilierteste deutsche Komponist Ende der 1960er Jahre. Die Uraufführung seiner Oper „Die Soldaten“, 1965 geleitet von Michael Gielen, wurde zu einem Meilenstein der Operngeschichte, nachdem das Werk lange als „unspielbar“ gegolten und Wolfgang Sawalisch und Günter Wand es als Kölner GMD es abgelehnt hatten, die „Soldaten“ zu dirigieren. Zimmermann arbeitete in den „Soldaten“- in vielen seiner Werke - mit verschiedenen gleichzeitigen Zeitschichten, was seine Stücke für Musiker und Dirigenten immer noch herausfordernd und anspruchsvoll macht. Er war zudem einer der ersten, die die Collagetechnik in der Musik anwandte. Sein ursprünglich als Ballettmusik konzipiertes Werk „Musique pour les souper du Roi Ubu“ wimmelt von Zitaten, die in neuen Zusammenhängen nun fremd, satirisch und sogar zynisch klingen.

Musik und Zeit

Es ist eine Binsenweisheit der Musikphilosophie: Musik ist eine Kunst im zeitlichen Verlauf, Komposition also Gestaltung von Zeit. Und wie man „Zeit“ gestaltet, ist Handwerk und Regel, mithin also ein Teil der Kompositionstechnik. Bernd Alois Zimmermann dachte da noch umfassender. Er entwarf die Theorie einer „Kugelgestalt der Zeit“ und schrieb: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich an ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese

Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als dass es keine Gegenwart im strengeren Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung (...) habe ich meine (...) pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer Wirklichkeit Rechnung trägt.“ Klanglich kommt seine elektronische Komposition „Tratto II“ der „Kugelgestalt“ ziemlich nahe. Man konnte „Tratto II“ in der Weltausstellung in Osaka im deutschen Pavillon erleben: In dem runden Bau wurden die Besucher von Klängen umhüllt, denn als Zuhörer war man im Zentrum. Heute kennen wir den Effekt als Surround-Klang.

Musikalisches Vermächtnis?

Zimmermann war ein katholisch sozialisierter Rheinländer, litt traumatisch unter den Folgen des Krieges und hatte immer öfter depressive Schübe. Eine „Kampfstoffvergiftung“, mit deren Folgen er sein Leben lang kämpfte, zwang ihn zu langen, von Depressionen begleiteten Lazarettaufenthalten. Die körperlichen und seelischen Qualen, denen Zimmermann während des Kriegs ausgesetzt war, sein Aufbegehren gegen Unrecht und Gewalt trugen zu jener apokalyptischen Weltsicht bei, wie sie sich in vielen seiner Kompositionen wiederfindet. (Josef Oehrlein) Dazu kam ein kaum zu heilendes Augenleiden. In seinem „Requiem für einen jungen Dichter“ von 1969 schrieb er Musik auf Texte von Dichtern, die Selbstmord begangen hatten ... Am 10. August 1970 schied Bernd Alois Zimmermann freiwillig aus dem Leben.

Um die Jahreswende 1967/68 hatte die Stadt Nürnberg über den Schott-Verlag bei Bernd Alois Zimmermann angefragt, ob er bereit sei, einen Kompositionsauftrag für ein Orchesterstück anzunehmen, das im Rahmen der Festkonzerte des Dürer-Jahres 1971 in Nürnberg uraufgeführt werden sollte. Zimmermann zeigte sich interessiert und formulierte in einem Brief an den damaligen Nürnberger GMD Hans Gierster seine Vorstellungen:

Er beabsichtige, ein „Orchesterwerk (ohne Chor und Solisten) von etwa 7-8 Minuten Dauer für die Besetzung Ihres Orchesters zu schreiben. Ich denke, dass ich die abgeschlossene Partitur bis spätestens Ende 1969 vorlegen kann. (...) Des weiteren wäre es mir sehr lieb, wenn ich eine möglichst gute Orgel (4-5 manualig), ungarisches Zimbal, sowie Kontrabass-Posaune und Bass-Trompete zur Verfügung hätte. Hinsichtlich des Schlagzeugs denke ich an eine mittlere Besetzung, also nicht mehr als maximal 3-4 Schlagzeuger (ohne Pauker).“ Im Januar 1970 musste Zimmermann um eine Fristverlängerung bis zum Herbst 1970 bitten. Dennoch konnte Sabine Zimmermann schon im März 1970 dem Schott-Verlag „den vorläufigen Arbeitstitel ‚Skizzen für großes Orchester 1970‘ geben. Vielleicht wird der spätere Untertitel noch näher auf etwaige Besonderheiten des Stückes eingehen“. Im Mai 1970 war die Komposition fertig, die dann den Titel „Stille und Umkehr“ erhielt. Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg spielte unter Leitung von Hans Gierster am 19. März die Uraufführung. Zimmermann hatte die Besetzung entgegen den ersten Entwürfen reduziert.

Es wurde Zimmermanns letztes Orchesterwerk, in dem er auf subtile Weise Bilanz seines Schaffens zieht: Es ist in der Strukturierung und in der Idee der „Zeitdehnung“ mit dem Werk „Intercomunicazione“ verknüpft. Zugleich könnte man „Stille und Umkehr“ als „Schatten von „Photopsis“ bezeichnen. Durch den Blues-Rhythmus und die Präsenz des Tones „d“, stellt Zimmermann den Bezug zur Schluss-Szene der „Soldaten“ her. (Wulf Konold) Zimmermann wählte für „Stille und Umkehr“ vier Flöten, Oboen und Klarinetten als klangeinheitliche Instrumentenfamilien, dazu Altsaxophon und Kontrafagott, vier Hörner, zwei Trompeten und zwei Posaunen, Schlagzeug, Akkordeon und Harfe und acht solistische Streicher (Violine, Viola, drei Violoncelli, drei Kontrabässe). Wichtig ist die Aufführungsvorschrift zu Beginn der Partitur: „Der Dirigent wird gebeten, das Werk in einem unverrückbaren Tempo bis zum Ende zu spielen. Äußerste Ruhe im Vortrag der Instrumente und vor allem genaueste Einhaltung der Dynamik sind zu berücksichtigen.“

Die konstitutiven Elemente des Stücks sind klar: der durchgehaltene, fortwährend im Wechsel der Instrumente erklingende Ton „d“, ein leiser Blues-Rhythmus der kleinen Trommel, mit der Hand geschlagen, einzelne Orchesterarabesken – selten einmal, dass sich der Klang verdichtet, kaum, dass die Dynamik ein Piano überschreitet. So ergibt sich der Eindruck von Zeitlosigkeit und zugleich eine scheinbare Unendlichkeit von Zeit – ganz nach Zimmermanns Absicht, der „Gegenwart als ‚Präsens der Zeit‘ einen besonderen Ausdruck zu verleihen. Veränderungen innerhalb dieser scheinbaren Zeitlosigkeit vollziehen sich fast unmerklich. Vortragsbezeichnungen wie „so leise wie möglich“ und „mit halber Luft“ belassen das Klanggeschehen im Ungefähren. Mit der Verwendung von körperlosen, unmodulierten Klängen wie der singenden Säge und dem Akkordeon verflüchtigt sich die Musik immer mehr: „Stille und Umkehr“ ist ein Werk der Rücknahme, der Verweigerung – schattenhafte Entwürfe am Rand des Verstummens.

Robert Schumann hatte im August 1844 in Folge mehrerer vorangegangener Erschöpfungszustände einen seelischen Zusammenbruch erlitten. Dessen Nachwirkungen belasteten ihn bis weit ins Jahr 1845. Wie immer in solchen Krisenzeiten suchte er Halt in der Beschäftigung mit Bachs Fugen. Abgesehen von der Nachkomposition der Sätze 2 und 3 zum „Klavierkonzert a-Moll op. 54“, beschränkte er sich bis in die Sommermonate 1845 auf kontrapunktische Arbeiten. Am 9. Dezember 1845 hörte Schumann dann in einem der von ihm und Ferdinand Hiller ins Leben gerufenen Dresdner Abonnementskonzerte Schuberts (große) „C-Dur-Sinfonie“. Er selbst hatte das Stück Winter 1838/39 im Nachlass Schuberts entdeckt und dem Gewandhausorchester unter Mendelssohn zur posthumen Uraufführung übermittelt; die Entdeckung hatte ihn „wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen“, also langgehegte Pläne endlich in die Tat umzusetzen. Die Wiederbegegnung

führte zu einer erneuten Beschäftigung mit dem Schubertschen Modell. Am 18. Dezember 1845 ließ Schumann Mendelssohn wissen: „In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird.“

Die schlichten Fakten sind diese: Schumann konzipierte seine C-Dur-Sinfonie im Dezember 1845, im Februar, Mai, September 1846 und Oktober/November 1847 nahm er die Instrumentation vor. Felix Mendelssohn Bartholdy dirigierte die Uraufführung in einem seiner Leipziger Konzerte am 5. November 1847 im Saal des Gewandhauses in Leipzig. Widmungsträger wurde Oscar I. König von Schweden und Norwegen.

Eine Sinfonie als Vorbild

Die „C-Dur-Sinfonie“ nimmt es als Solitär in einer vornehmlich von Tastenmusik bestimmten Landschaft allein mit dem Anspruch der Beethoven-Nachfolge auf. Schumann kehrt zur Viersätzigkeit zurück, behält aber einige Errungenschaften der Stücke von 1841 bei, insbesondere aus der „d-Moll-Sinfonie“ und „Ouvertüre, Scherzo und Finale“. Auch jetzt ist die zyklische Anlage Gegenstand aufmerksamster Beachtung, und während die Aufeinanderfolge der Satzcharaktere von jedem Schematismus befreit ist, steigert sich die Verbindung der Sätze untereinander zu einer seit Beethoven nicht mehr gekannten Dichte. In jedem Detail der Erfindung und der orchestralen Ausführung macht sich die inzwischen gesammelte Erfahrung des Orchesterkomponisten bemerkbar. (Reinhard Kapp) Das Werk realisiert die sinfonische Idee auf progressiver Weise. Wie schon die „d-Moll-Sinfonie“ zeigt das Werk ein besonderes Maß an innerer Geschlossenheit. Dies zeichnet sich in einem reichen, die einzelnen Sätze durchwirkenden motivisch-thematischen Beziehungsnetz. Zugleich bekennt sich Schumann gerade in dieser Sinfonie zu historischen Vorbildern. Die vorangegangene Hinwendung zu Bach zeigt sich in einer reichen polyphonen Durchdringung des Satzverlaufs. Die stärksten Beziehungen bestehen indes zu Beethoven. Sie zeigen sich einerseits in Anklängen an einzelne Werke, andererseits in satztechnischer Hinsicht.

Dem **ersten Satz** geht eine Introdution voran, die große Spannung aufbaut, choralartig und eindrucksvoll mit einem Haltentom im Blech – selbst thematisch. Es entwickelt sich ein fanfarenartiges Thema, das später die Keimzelle eines ersten Themas ist. Zum musikalischen Charakter gab Schumann – wie so oft – autobiographische Hinweise, die sich auf den spezifischen Ausdruck des Widerspenstigen, der Hartnäckigkeit, des trotzigen Aufbegehrens beziehen lassen. Der **zweite Satz** stellt der Lebendigkeit des C-Dur-Rahmenteils zwei gegensätzliche Trios gegenüber. Wie bereits im Scherzo der „ersten Sinfonie“ gibt es zwei verschiedene Trios. Dem Scherzo-Teil liegt eine zweistimmige Ausgangsgestalt zugrunde, die Spannung mit spielerischer Leichtigkeit vereint. Dieser motivische Baustein erweist sich als eine harmonisch geglättete Variante der Grundformel des kühnen 7. Stückes aus den „Kreisleriana op. 16“. Auch hier, im Scherzo bleibt die Tonart C-Dur erhalten (alle Sätze der Sinfonie enden übrigens in C). Schumann scheint sich hier ein glanzvolles Virtuosenstück für das Orchester, namentlich die ersten Violinen vorgestellt zu haben; als Modell dient vermutlich das Scherzo aus Mendelssohns „Schottischer Sinfonie“: „Es ist in neuerer Zeit kaum ein geistreicheres geschrieben worden“, schreibt Schumann, „die Instrumente sprechen darin wie Menschen“. Pate stehen auch für die Idee des „Perpetuum mobile“ das Finale von Beethovens „Vierter“ und das damals bekannte Finale der Weberschen „C-Dur-Sonate“, das auch als „Perpetuum mobile“ separat erschien. In der Stretta, die sich an die nochmalige Wiederholung des Scherzos anschließt, wird der moto-perpetuo-Charakter noch verstärkt, während in der Begleitung, vor allem in den Blechbläsern, die ganze Zeit schon die Eröffnungsfanfane angeklungen ist, die schließlich nur ausdrücklich hervortritt.

Das **Adagio espressivo** modifiziert die in langsamen Sätzen oft genutzte „Liedform“. Schumann schreibt einen Satz voller tiefer und gegensätzlicher Charaktere. Dies ist einer der beiden langsamen Sinfoniesätze Schumanns, vor denen der Dirigent Hans von Bülow auch noch nach seiner Konversion von Schumann zu Wagner und schließlich Brahms

„anbetend“ niederzuknien beteuerte. Die ersten Violinen werden hier durch die zweiten Violinen verdoppelt – dafür liegt die Begleitung in den geteilten Bratschen. Ein Thema aus dem „Adagio“ wird traditionell auf Bach bezogen – auf die Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“. „Ja – ich denke, so 'ne rechte Jupiter“, lautete Schumanns scherzhafte Antwort auf die Frage nach der Art seines neuen Stücks. Das erklärt sich nicht allein durch die Tonart, sondern steht wohl auch für ein besonderes Gewicht des **Finales**. Neu ist die Verbindung verschiedener Stilhöhen, Satztypen, Formebenen; nicht wie bei Mozart Fuge und Sonate, wohl aber Finalsatz und Überhöhung des mehrsätzigen Zyklus überlagern und durchdringen einander. Es werden keine kontrapunktischen Techniken demonstrativ ausgestellt. Vielleicht spielt „Jupiter“ auch an den sieghaften Abschluss und die „Donnerschläge“ der solistischen Pauke an. Das Finale ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass in dem formalen Rahmen, den Schumann (zum gespielten Entsetzen seiner Kritiker) von den Klassikern übernimmt und einhält, jedes Detail seine Bedeutung verändert und er so zu etwas Neuem kommt, mit dem er die Sinfonik bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts nachhaltig inspiriert.

Die Sinfonie hat zu Schumanns Lebzeiten und darüber hinaus das meiste dazu beigetragen, ihn in den Augen vieler als einen Meister Beethovenschen Zuschnitts dastehen zu lassen, als den berufenen Nachfolger des großen Sinfonikers. Das gilt vor allem für die Behandlung des Orchesters, das er (im Gegensatz zu Berlioz und Liszt) weitgehend in seiner herkömmlichen Funktion beließ. Ihm gelang es, die Gattung „Sinfonie“ durch neue Formmodelle zu bereichern. Schumann gilt inzwischen zu Recht als bedeutendster deutscher Sinfoniker zwischen Schubert und Brahms.

Gernot Wojnarowicz

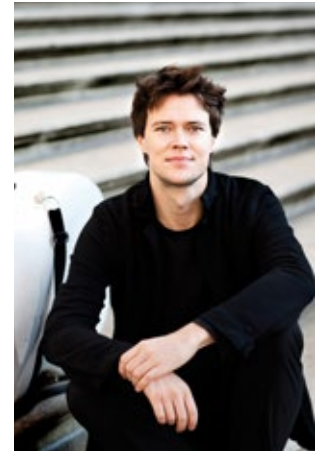


Lena Neudauer, 1984 in München geboren, begann im Alter von drei Jahren mit dem Geigenspiel. Mit 11 kam sie in die Klasse von Helmut Zehetmair an das Mozarteum Salzburg. Internationale Aufmerksamkeit errang Lena Neudauer, als sie 15-jährig den Leopold-Mozart-Wettbewerb in Augsburg gewann und fast nahezu alle Sonderpreise erhielt. Außergewöhnlich war jedoch, dass sie sich als Teenager gegen den frühzeitigen Beginn einer Star-Karriere entschied: „Ich wollte nicht mit 15 in Hotels leben und ständig auf der Bühne sein“.

Stattdessen ging sie ihrem Geigenunterricht nach und studierte bei Christoph Poppen, Helmut und Thomas Zehetmair. Sie übte intensiv Klavier, spielte viel Kammermusik und Neue Musik, aber auch in einer Rockband, heiratete und freute sich über die Geburt ihrer Kinder. Ihre Offenheit für die unterschiedlichsten musikalischen Richtungen hat Lena Neudauer immer weiter entwickelt: sei es bei Boulez und seiner „Lucerne Festival Academy“, bei der Beschäftigung mit historisch-informierter Spieltechnik oder bei intensiven Studien der Musik Mozarts, zu der sie eine besondere Affinität hat. Im Mai 2010 erschien ihre Debüt-CD bei Hänssler Classic gemeinsam mit der Deutschen Radio Philharmonie unter der Leitung von Pablo Gonzalez. Diese Gesamteinspielung der Werke für Violine und Orchester von Robert Schumann gewann den International Classical Music Award (ICMA) für die beste Konzerteinspielung 2011. 2014 veröffentlichte Lena Neudauer ihre Einspielung von Mozarts Violinkonzerten mit der Deutschen Radio Philharmonie (Hänssler Classic) mit eigenen Kadenzen. 2010 wurde sie (26-jährig) als Professorin für Violine an die Hochschule für Musik Saar berufen. Seit dem Herbst 2016 hat sie wie ihre langjährige Weggefährtin Julia Fischer eine Professur an der Hochschule für Musik

und Theater München. Lena Neudauer musizierte mit zahlreichen Dirigenten wie Dennis Russell Davies, Mariss Jansons, Hannu Lintu, David Stahl, Mario Venzago, Bruno Weil, Christoph Poppen, Antonello Manacorda, Dirk Kaftan, Mirga Gražinytė-Tyla und Pablo Gonzalez.

Der Cellist **Sebastian Klinger**, geboren in München und in Spanien aufgewachsen, gilt als einer der herausragenden Solisten und Kammermusiker seiner Generation. Schon früh Preisträger und Gewinner zahlreicher Wettbewerbe, konzertiert Sebastian Klinger heute international als Solist mit renommierten Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Gulbenkian Orchester Lissabon, dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, den Essener Philharmonikern, der Staatskapelle Weimar oder der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und arbeitet mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Antoni Wit, Christoph Poppen, Michael Sanderling, Pedro Halffter, Oksana Lyniv, Simon Gaudenz, Constantin Trinks oder Joshua Weilerstein zusammen.



Seine Soloprogramme und hochkarätigen Kammermusikbesetzungen, z. B. mit Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Lang Lang, Lisa Batiashvili oder Julia Fischer führen ihn zu den wichtigsten deutschen Festivals und in die bedeutendsten Musikzentren Europas und der USA. Seine Diskografie, für die er bereits mit einem „Diapason d’Or“ (Bach-Cellosuiten) ausgezeichnet wurde, umfasst Solowerke, Kammermusik und Orchesterrepertoire bei den Labels OehmsClassics und Sony BMG. Seit 2015 unterrichtet Sebastian Klinger als Professor für Violoncello an der Musikhochschule Hamburg.

Lauschangriff

Mittwoch, 6. März 2019, 20 Uhr Bar der Kammerspiele

Es soll Menschen geben, die Farben hören können. Und dann hat man alle möglichen – und unmöglichen – Songtexte im Ohr, in denen Farben eine Rolle spielen. „Over the rainbow“ oder „The blue, blue sky...“ oder „Grün ist alles, was ich liebe“. Passend zum nahenden Frühling wird Musik über die Farbe „Grün“ aus dem (teils giftgrünen) Plattenschrank aufgelegt.

Von und mit **Gernot Wojnarowicz**

7. Kammerkonzert

Donnerstag, 14. März 2019, 20.00 Uhr, Kleines Haus

Werke von **Pleyel, Haydn, Hvoslef** und **Mozart**

Mit **Oslo Kammerakademi**

6. Sinfoniekonzert

Sonntag, 31. März 2019, 11.00 Uhr, Großes Haus

Montag, 1. April 2019, 20.00 Uhr, Großes Haus

James MacMillan „Veni, Veni, Emmanuel“

Felix Mendelssohn Bartholdy Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 107
„Reformations-Sinfonie“

Schlagzeug **Matthäus Pircher**

Dirigent **Hans Drewanz** (Ehrendirigent)

Soli fan tutti - 5.Konzert

Sonntag, 14. April 2019, 11.00 Uhr, Kleines Haus

Werke von **Beethoven, Vaughan Williams, Bruch** und **Schreker**

Mitglieder des Staatsorchesters Darmstadt

8. Kammerkonzert

Donnerstag, 18. April 2019, 19.00 Uhr, Kleines Haus

Johann Sebastian Bach Matthäuspassion BWV 245

Bachchor Gütersloh und **Knabenchor Gütersloh**

Orchester l'arte del mondo

Leitung **Sigmund Bothmann**

5.Sinfoniekonzert

Das Staatsorchester Darmstadt

Erste Violinen Wilken Rank, Wooran Kerum, Horst Willand, Jane Sage, Susanne Apfel, Gyula Vadasz, Annette Weidner, Miho Hasegawa, Damaris Heide-Jensen, Heri Kang, Chen Rosen, Tatia Gvanzeladze*

Zweite Violinen Megan Chapelas, Sorin-Dan Capatina, Emre Tamer, Sylvia Schade, Christiane Dierk, Martin Lehmann, Kenneth Neumann, Evelyn Zeitz, Almuth Luick, Nikolaus Norz **Violen** Klaus Jürgen Opitz, Tomoko Yamasaki, Astrid Stockinger, Uta König, Claudia Merkel-Hoffmann, Zeynep Tamay, Barbara Walz, Anja Beck **Violoncelli** Michael Veit, Albrecht Fiedler, Sabine Schlesier, Friederike Eisenberg, Alev Akcos, Konstantin Malikin*

Kontrabässe Stefan Kammer, Balázs Orbán, Jörg Peter Brell, Johannes Knirsch **Flöten** Iris Rath, Eunmin Seong, Danielle Schwarz, Kornelia Hagel-Höfele **Oboen** Michael Schubert, Heidrun Finke, Sebastian Röthig, Anna Maria Hampel **Klarinetten** Michael Schmidt, Philipp Bruns, Felix Welz, David Wolf **Saxophon** Simon Waldvogel* **Fagotte** Reinhard Sabow, Niki Fortunato, Jan Schmitz **Hörner** Filipe Abreu, Martin Walz, Yvonne Haas, Ralf Rosorius **Trompeten** Tobias Winbeck, Marina Fixle

Posaunen Christian Künkel, Bernhard Schlesier, Markus Wagemann

Pauken und **Schlagzeug** Frank Assmann, Matthäus Pircher, Jürgen Jäger, Klaus Wissler*, **Harfe** Marianne Bouillot **Singende Säge** Katharina Micada*

Akkordeon Stephanie Hazenbiller*

GMD **Daniel Cohen** Orchesterdirektor und Konzertdramaturgie **Gernot Wojnarowicz** Orchesterbüro **Magnus Bastian** Orchesterbüro & Referentin musikalische Leitung **Cecilia Egle** Notenbibliothek **Hie-Jeong Byun** Orchesterwarte **Matthias Häußler, Willi Rau, Nico Petry**

Stand der Besetzung: 26.2.2019 / * = Gäste

Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e. V.

Liebe Musikfreunde,

der Freundeskreis leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, den Sinfoniekonzerten am Staatstheater Darmstadt eine besondere Attraktivität zu verleihen. Er verdankt seine Gründung im Jahre 1989 einer Anregung von Hans Drewanz, dem damaligen GMD, und er hat sich seitdem unentbehrlich gemacht. Höhepunkt 2017/2018 war aus unserer Sicht das von uns geförderte Konzert mit dem Verdi Requiem. Außerdem ermöglichten wir in den letzten Jahren Konzerte mit Sabine Meyer und Frank Peter Zimmermann, Lise de la Salle, und Antoine Tamestit. In der Saison 2018/19 haben wir das 3. Sinfoniekonzert mit dem Jussen-Klavierduo gefördert, das unser neuer GMD, Daniel Cohen, dirigierte. Zeigen auch Sie Kunstverstand und Initiative! Werden Sie Mitglied im Freundeskreis Sinfoniekonzerte Darmstadt e. V. **Wir freuen uns auf Sie!**

Anfragen und Informationen:

Geschäftsführerin Karin Exner, Marienhöhe 5, 64297 Darmstadt

Tel. 06151.537165, karinexner@gmx.de **Vorsitzender** Dr. Karl H. Hamsch

stellvertretende Vorsitzende Jutta Rechel **Schatzmeister** Helmut Buck

Wir danken dem Blumenstudio

Petra Kalbfuss für die Blumen spende.

Bessunger Str. 54, 64285 Darmstadt

Telefon: 06151.63984



Freundeskreis
Sinfoniekonzerte
Darmstadt e.V.

HESSEN



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

IMPRESSUM

Spielzeit 2018|19, Programmheft Nr. 25 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt

Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon 06 15 1 . 28 11-1 |

Intendant: Karsten Wiegand | Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |

Redaktion und Texte: Gernot Wojnarowicz | Mitarbeit: Johanna Möller |

Fotos: Fotos: © Astrid Ackermann und Marco Borggreve | Sollte es uns nicht

gelingen sein, die Inhaber aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten

wir die Urheber, sich bei uns zu melden. | Gestalterisches Konzept:

sweetwater | holst, Darmstadt | Ausführung: Benjamin Rill | Herstellung:

DRACH Print Media GmbH, Darmstadt

„Nobody
knows
the trouble
I've seen“

Spiritual und Titel des Trompetenkonertes
von Bernd Alois Zimmermann

