

# 8. Kammer- konzert

KONZERT

**Mahan Esfahani**

**SCHÖN GETRÄUMT? | Staatstheater Darmstadt**

„Manchmal ist mir's dabey, als wenn ich das  
Universum im Durchschnitte u. an der einen  
Hälfte den Zusammenhang mit der andern gewahrte  
u. ist Alles nichts Anderes als Musik,  
keine Deutsche, keine Italiänische, aber Musik.“

Carl Friedrich Zelter  
über die Musik von Johann Sebastian Bach

# 8. Kammerkonzert

**Donnerstag, 16. Mai 2024, 20:00 Uhr**  
**Orangerie Darmstadt**

**Dieterich Buxtehude** (um 1737 – 1707) / La Capricciosa BuxWV 250

**Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750)

Partita III a-Moll BWV 827 aus der Clavier-Übung I

1. Fantasia – 2. Allemande – 3. Corrente – 4. Sarabande –  
5. Burlesca – 6. Scherzo – 7. Gigue

**Miroslav Srnka** (\*1975)

Triggering

1. Digital Wounds – 2. Major Rain – 3. The Last Tennis Match With  
My Grandfather – 4. Yet Another High School Shooting – 5. My  
Mom Just Got the Only Sewing Machine Available Back Then and  
Learns – 6. Analyzing the Fatal Shot – 7. Hammers in the Forest  
Vault – 8. Does God Shoot His Own Particles?

*Pause*

**Louis Andriessen** (1939 – 2021) / Overture to Orpheus

**Domenico Scarlatti** (1685 – 1757)

Sonate a-Moll K. 7 Presto / Sonate E-Dur K. 28 Presto,

Sonate f-Moll K. 238 Andante / Sonate f-Moll K. 239 Allegro

Sonate g-Moll K. 426 Andante / Sonate D-Dur K. 436 Allegro

CEMBALO Mahan Esfahani

DAUER *circa 2 Stunden, eine Pause*

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

# Mahan Esfahani



Sein Instrument erlaubt ihm, gleichzeitig Pionier und Archäologe zu sein: Mahan Esfahani hat mit seiner Solokarriere das Cembalo in den Konzertsälen Europas, Asiens und Nordamerikas neu etabliert. Neben dem Repertoire aus der Alten Musik widmet er sich häufig auch weniger bekannten symphonischen Werken von z. B. Poulenc, Distler, Martinů, de Falla und Martin. Auch zeitgenössische Kompositionen bringt er regelmäßig auf die Bühne; zuletzt hob er im Rahmen seiner Residenz beim

Gürzenich-Orchester Köln unter der Leitung von François-Xavier Roth das neu für ihn komponierte Konzert Standstill von Miroslav Srnka aus der Taufe, das in der laufenden Saison mit dem Radiosinfonieorchester Prag auch seine tschechische Premiere feiern wird, dann geleitet von Alexander Liebreich.

Mit seinen vielfältigen Programmen ist er regelmäßig zu Gast in internationalen Konzertsälen wie der Londoner Wigmore Hall und im Barbican Centre, in der Carnegie Hall in New York, im Berliner und im Wiener Konzerthaus, in der Tonhalle Zürich, der Kölner Philharmonie sowie in Tokio, Beijing und Shanghai und bei internationalen Festivals wie dem Aspen, Aldeburgh, Edinburgh und Schleswig-Holstein Musik Festival. Dabei arbeitet er auch mit Klangkörpern wie dem Ensemble Modern, dem BBC Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Münchener

Kammerorchester, dem Los Angeles Chamber Orchestra sowie dem Orpheus Chamber Orchestra zusammen. Besondere Höhepunkte waren zuletzt seine Mitwirkung an Ligeti 100, einer besonderen Konzernacht des hr-Sinfonieorchesters in der Alten Oper Frankfurt, sein Debüt im Wiener Musikverein, seine Zusammenführung von Cembalo und elektronischer Musik in Kooperation mit dem Tectonics Festival und dem Barbican Centre, die Wiederentdeckung von Luc Ferraris *Musique socialiste ou Programme commun* für Cembalo und Tonband von 1972 sowie aktuell ein Bach-Schwerpunkt an der Wigmore Hall über mehrere Saisons, in deren Rahmen ihm kürzlich die jährlich an bedeutende Künstlerpersönlichkeiten vergebene Wigmore Medal verliehen wurde.

Mahan Esfahanis für Hyperion eingespielte Debüt-CD mit Carl Philipp Emanuel Bachs Württembergischen Sonaten wurde mit dem BBC Music Magazine Award, dem Diapason d'or sowie dem Gramophone Award als beste Barockaufnahme des Jahres 2014 ausgezeichnet. Weiter liegen bei Hyperion Rameaus komplette *Pièces de Clavecin* vor. Bei der Deutschen Grammophon sind *Time present and time past* mit Werken von Bach, Corelli, Steve Reich und Henryk Gorecki sowie ein Album mit Bachs Goldbergvariationen erschienen; für letzteres erhielt er 2017 erneut den BBC Music Magazine Award. Weitere Aufnahmen umfassen Flötensonaten von Bach und Corelli mit Michala Petri, Werke der englischen Virginalisten sowie Bachs Toccaten und Partiten. Die CD *Musique?* (Hyperion) mit zeitgenössischen Werken des 20. und 21. Jahrhunderts wurde mit dem Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet, und für seine Aufnahmen der Cembalokonzerte von Martinů, Krása and Kalabis mit dem Radiosinfonieorchester Prag und Alexander Liebreich erhielt Mahan Esfahani den Opus Klassik 2023 (Konzerteinspielung des Jahres).

Zu den Höhepunkten der Saison 2023/24 gehören seine Residenz beim Lammermuir Festival in Schottland, die Einladung zum Brucknerfest Linz gemeinsam mit dem Münchner Kammerorchester, die Mitwirkung an einem Konzert im Londoner Barbican zum

85. Geburtstag von Gavin Bryars, Auftritte beim Orquesta Sinfónica de Navarra unter Perry So und beim Brno Philharmonic Orchestra unter Alexander Liebreich sowie die französische Erstaufführung von Gavin Bryars' Cembalokonzert Busoni's Chickering beim Orchestre National de Lyon unter Andrew Manze. Darüber hinaus führt Mahan Esfahani seinen Bach-Schwerpunkt an der Londoner Wigmore Hall fort, in dessen Rahmen er gemeinsam mit Antje Weithaas alle Duosonaten sowie mit der Britten Sinfonia mehrere Cembalokonzerte präsentiert.

Geboren im Iran und aufgewachsen in den USA studierte Mahan Esfahani zunächst Musikwissenschaft und Geschichte an der Stanford University und anschließend Cembalo in Boston bei Peter Watchorn und später bei Zuzana Růžičková. Von 2008 bis 2010 war er BBC New Generation Artist, 2009 gewann er den Borletti-Buitoni-Preis, und dreimal war er vom Gramophone Magazin als „Künstler des Jahres“ nominiert.

# Zum Programm

Ohne Buxtehude kein Bach! Das ist eine sehr einfache Formel, die sich aber nicht von der Hand weisen lässt. Von seinen Zeitgenossen wurde Dieterich (oder Dietrich) Buxtehude hoch geschätzt, allerdings ist er heute etwas in Vergessenheit geraten. Dies änderte sich 2007 für kurze Zeit, als sich Buxtehudes Todestag zum 300. Mal jährte. Einen Eindruck von seinem Ruhm zu Lebzeiten mag die glaubhaft überlieferte Geschichte geben, derzufolge der junge Johann Sebastian Bach 1705 die 300 Kilometer lange Strecke von Arnstadt – wo der 20-jährige seine erste Anstellung als Organist hatte – nach Lübeck zu Fuß zurücklegte, um bei Buxtehude zu lernen. An der Lübecker Marienkirche war der aus Dänemark gebürtige Musiker seit 1668 Organist, jedoch nicht nur als „brav der Kirche verpflichteter Notenmonteur, sondern als ein Musiker, der geschäftstüchtig publikumswirksam arbeitete – gleichzeitig als kühner Avantgardist auftrat“, wie Reinhard J. Brembeck konstatierte. So führte er die von seinem Vorgänger und Schwiegervater Franz Tunder initiierten und bei der Lübecker Gesellschaft sehr beliebten und finanziell gut honorierten „Abendmusiken“ fort. Allerdings – Stichwort: geschäftstüchtig-publikumswirksam – verlegte er sie auf die Adventssonntage, direkt im Anschluss an den Nachmittagsgottesdienst und erweiterte sie durch die Aufführung von eigens komponierten Oratorien. Wenngleich Buxtehudes Hauptwerk auch aus Vokalkompositionen besteht, aus über 120 Kantaten und geistlichen Konzerten sowie einer Reihe von Oratorien, so gründet sich sein Ruhm doch auf sein instrumentales Schaffen, allen voran die Orgelkompositionen, die durch ungewöhnlichen bis virtuosen Pedalgebrauch und einen eher konzertanten als liturgisch-schlichten Stil den Zeitgenossen imponierten. Nur wenige seiner Werke wurden zu Buxtehudes Lebzeiten gedruckt, wodurch ein beträchtlicher Teil seines Schaffens verloren ist.

Als einer der vielen Gipfel von Johann Sebastian Bachs Instrumentalschaffen werden sicherlich seine „Goldberg-Variationen“

## ZUM PROGRAMM

angesehen. Ein ähnliches, weniger bekanntes, gleichwohl ebenso berühmtheitswürdiges Variationenwerk gibt es von Buxtehude, seine 32 Variationen über „La Capricciosa“. Und es gibt viele Hinweise, dass Bach für seine Variationenfolge das Werk des hochgeschätzten Lehrers als Vorbild nahm. So wählte Bach wie schon Buxtehude G-Dur als Ausgangstonart, schrieb insgesamt 32 Teile (30 Variationen, eingerahmt vom wie bei Buxtehude als „Aria“ bezeichneten Thema). Buxtehudes Thema greift eine Melodie auf, die als „La Bergamasca“ seit ihrem Aufkommen im 16. Jahrhundert in ganz Europa populär geworden war. In schneller Folge unterzieht er dieses Thema Veränderungen, schreibt rasches Laufwerk (Variation 13), lässt es als tänzerische Gigue (Variationen 9 und 19) auftreten, als Sarabande (Variation 25), wobei das im Thema etablierte Zweiermetrum kurzzeitig in einen Dreiertakt ausschwenkt. Chromatisch vergrübelt ist die Variation 12, fast ein wenig „schräg“ mutet das für unsere Ohren an, was müssen Buxtehudes Zeitgenossen erst dabei gedacht haben? Das Thema bleibt nach dem Hören von Buxtehudes „Capricciosa“ noch lange im Ohr – und schon bei seiner ersten Präsentation klingt es bekannt. Denn zum einen ist diese Melodie in deutschen Landen auch als Kanon „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ bekannt geworden, zum anderen hat Johann Sebastian Bach sie in der letzten seiner „Goldberg-Variationen“ verwendet. Wenn dies nicht eine wunderbare Verbeugung vor Meister Buxtehude ist.

Der Besuch eines Klavier- oder Cembaloabends ist in der Regel mit Freude über einen brillanten Solisten verbunden, der aufgrund von viel Talent und Übefleiß (und -schweiß) Stücke präsentieren kann, deren perfekte Interpretation dem gemeinen Konzertbesucher verschlossen bleibt, und ihn deshalb nun umso mehr beglückt. Wenn das Konzert heute mit einem Auszug einer Clavierübung aufwartet, so klingt das nach dem Teil der pianistischen Evolution, dem man eigentlich gerade nicht beiwohnen will! Doch gemacht, schließlich geht hier es um ein Werk von Johann Sebastian Bach, zu dessen

## ZUM PROGRAMM

Zeit „Clavier Übung“ eine Sammlung von Suiten für Tasteninstrumente bezeichnete. Bachs Vorgänger als Leipziger Thomaskantor, Johann Kuhnau, machte damit 1689 den Anfang, ihm folgten etwa Johann Krieger mit einer „Anmuthigen Clavier Übung“ (1699) und der Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner mit „Monatlichen Clavier Früchten“ (1722). All diese Werke erlebten durch ihre Veröffentlichung große Verbreitung und bescherten den Verfassern Bekanntheit und Geld. Johann Sebastian Bach, seit 1723 Thomaskantor in Leipzig, wollte an diese Erfolge anknüpfen und publizierte ab 1726 einzelne Partiten, die er 1731 als Sammlung von sechs Werken herausbrachte. Der Titel gibt sogleich Aufschluss, was hier zu erwarten ist: „Clavier Übung. bestehend in Praeludien, Allemanden, Courranten, Sarabanden, Giquen Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsisch-Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis. OPUS. I. In Verlegung des Autoris. 1731.“

Bach verwandte für seine Stücke bewusst die Bezeichnung „Partita“ anstelle der französischen (also hochsprachlichen) „Suite“, da bürgerliche Dilettanten, die er als potentielle Käufer im Sinn hatte, sich von der deutsch-italienischen Benennung eher angesprochen fühlen würden. Das ändert nichts daran, dass es sich um eine Sammlung von Tanzsätzen handelt; stilistisch zeigen die Werke eine Vermischung des italienischen, französischen und deutschen Geschmacks oder Stils, wie er seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in Mode war.

1725 hatte Bach für seine Frau Anna Magdalena ein solches Werk in a-Moll geschrieben, das er 1727 publizierte, für die Sammlung 1731 schließlich noch einmal überarbeitete und um einen Satz erweiterte. Er eröffnet die Partita mit einer Fantasia, ein Titel, der ungebundenes, freies Spiel, ein Ausprobieren und den Tönen ihren Lauf lassen impliziert. Dies findet am ehesten Ausdruck in einer recht freien harmonischen Gestaltung, in seiner Formanlage präsentiert Bach eine zweistimmige Invention mit ziemlich strengem

## ZUM PROGRAMM

Kontrapunkt und einem dichten Imitationsgeflecht. Dieser Eröffnung schließt sich, ganz den Gepflogenheiten von Suiten-Partitas entsprechend, die „übliche“ Folge von Allemande, Corrente und Sarabande an; Bachs Allemande erfüllt die Erwartungen, die Johann Gottfried Walther 1732 in seinem „Musicalischen Lexicon“ als „Teutsches Kling-Stück, welches ernsthaft und gravitatisch gesetzt, auch auf gleiche Art executirt werden muss“ stellt. Auffällig und kunstvoll ist, wie fein Bach den Satz mit galanten Figuration und Vorschlagsfiguren ziseliert hat. Hört man der Allemande noch ihre Provenienz als Schreittanz an, so gibt sich die anschließende Corrente überschwänglich, sie will hüpfen, losstürmen, und das lässt Bach sie in punktierten Figuren und einem beinahe sintflutartigen Laufwerk von Sechzehntelnoten auch tun. Beruhigung bringt die Sarabande, die trotz reicher Auszierungen immer durchhörbar bleibt. Im Notenbüchlein für seine Frau Anna Magdalena hat Bach den nächsten Satz noch als Menuett bezeichnet, in der Neuausgabe von 1731 nennt er ihn nun Burlesca, was seinem ausgelassenen, fast rustikalen Charakter Rechnung trägt und zudem an Werke von Bachs Freund Georg Philipp Telemann erinnert (Telemann war wesentlich berühmter als Bach und zudem ein Verkaufsspezialist, wenn es um seine eigenen Werke ging...). Das Scherzo scheint ganz natürlich aus der Burlesca hervorzugehen, mutet wie eine Fortsetzung desselben an. In der ersten Fassung der Partita existiert es noch nicht, Bach hat das Scherzo für die Publikation seiner Partitensammlung nachkomponiert. Als ausgelassener Kehraus gibt sich die abschließende Gigue, wobei Bach hier das Kunststück gelingt, gleichzeitig gelehrt und galant zu komponieren, hat er diesen fröhlichen Tanzsatz doch mit strenger, fugierter Stimmführung durchwirkt.

Spätestens seit am Staatstheater Darmstadt im Sommer 2017 seine fulminante Oper „South Pole“ gespielt wurde, ist Miroslav Srnka hier kein Unbekannter mehr. Gleichwohl soll er hier noch einmal

## ZUM PROGRAMM

kurz vorgestellt werden. Der gebürtige Prager Srnka studierte Musikwissenschaft und Komposition in seiner Heimatstadt, in Berlin, am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris sowie bei Ivan Fedele, Philippe Manoury und am IRCAM Paris. Seit 1997 komponierte er zahlreiche Kammer- und Orchesterwerke u. a. im Auftrag des Arditti Quartet, des Ensemble L'Itinéraire, des Ostrava Center for New Music sowie der Kasseler Musiktage und der Bayerischen Staatsoper. Srnkas Werke wurden u. a. vom Ensemble Modern, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin, Klangforum Wien, Quatuor Diotima, der BBC Philharmonic, beim UltraSchall-Festival Berlin, Prager Frühling, bei Musica Strasbourg und Summer Sounds in Porvoo gespielt. Nach mehreren Preisen in seiner Heimat erhielt er 2009 mit dem Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung seine bis dahin bedeutendste Auszeichnung. Im Januar 2016 erlebte seine Oper South Pole an der Bayerischen Staatsoper in München ihre Uraufführung bevor im Folgejahr am Staatstheater Darmstadt die Zweitaufführung stattfand.

2018 schrieb Srnka für das Prager Festival für Neue Musik „Contempuls“ ein Werk für Cembalo solo. In acht kurzen Sätzen scheint er dem Instrument möglichst viele Facetten abgewinnen zu wollen. Die Ausgangssituation ist dabei keine einfache, denn für Srnka ist das Cembalo zunächst ein Instrument mit einem scheinbar recht banalen Mechanismus – ein- oder ausgeschaltet, gezupft oder nicht gezupft –, den er in seiner Musik dann untersucht. Er tut dies mit Humor und durch witzige Spielarten, die die Klänge des Cembalos verfremden, etwa in dem Ruckeln des fünften Satzes „My mom just got the only sewing machine available back then and learns“ (Meine Mutter hat gerade die einzige damals erhältliche Nähmaschine bekommen und lernt“) oder den gewitzten Glissandi von „The Last Tennis Match With My Grandfather („Das letzte Tennismatch mit meinem Großvater“). In dieser Musik, einer Art barockem Futurismus, kann der Widmungsträger Mahan Esfahani virtuos auftrumpfen, daneben lotet Srnka aber auch feinsinnig die Klangmöglich-

## ZUM PROGRAMM

keiten aus, treibt die Tonerzeugung bis an ihre Grenzen, etwa wenn im letzten Satz „Does God shoot his own particles?“ („Schießt Gott selbst auf seine Teilchen?“) die Tasten so feinfühlig hinuntergedrückt werden müssen, dass der Punkt des Zupfen verschleiert wird, die Grenze zwischen Klang und nicht-Klang verschwindet.

Louis Andriessen wurde 1939 in eine Familie geboren, die nicht nur eine Musikerfamilie war, sondern gar eine Komponistenfamilie! Sein Vater Hendrik Andriessen (1892 – 1981) und sein Bruder Jurrian Andriessen (1925– 1996) waren bekannte niederländische Komponisten, während sein Onkel Willem Andriessen (1887 – 1964) „nur“ Pianist war. Andriessen wurde zunächst von seinen Eltern ausgebildet, absolvierte dann ein Kompositionsstudium am Königlichen Konservatorium in Den Haag bevor er in Berlin und Mailand mit Luciano Berio arbeitete. Sein Vater und sein Bruder führten ihn in das breite Spektrum der neuesten Musik der Zeit ein, wozu selbstverständlich auch Strawinsky und der Jazz gehörten. Diese frühen Hörerfahrungen haben Andriessen sein Leben lang geprägt, „Ich kann mich nicht an eine Zeit erinnern, in der ich nicht die Musik von Strawinsky liebte“, so er Komponist. Andere wichtige Einflüsse in Andriessens Schaffen sind die Instrumentierung und der Klang der Bigband-Musik mit ihrer Betonung der Blechbläser, der Minimalismus von Steve Reich und Philip Glass sowie Elemente der Volksmusik.

Die „Ouverture to Orpheus“ für Cembalo, wurde 1982 für die niederländische Cembalistin Annelie de Man (1943 – 2010) komponiert und von der Johan Wagenaar Stichting in Auftrag gegeben. In einem Interview berichtet Andriessen, dass Orpheus seiner Meinung nach das Cembalo spielen würde, wenn er statt der Laute oder Leier, mit der er üblicherweise assoziiert wird, ein Tasteninstrument hätte wählen können. Bereits in den 1970er Jahren hatte Andriessen eine Oper zur Orpheus-Thematik geschrieben, bei der Komposition des neuen Werkes keimte in ihm die Vorstellung auf, dass Orpheus am Cembalo sitzend nach seiner Geliebten Eurydice

## ZUM PROGRAMM

rief, dies also erst der Beginn einer Geschichte sei, weshalb er sein Cembalostück als Ouverture bezeichnete. „Ein Cembalo hat wenig mit einem Klavier zu tun, sondern eher mit Zupfinstrumenten wie Harfe, Gitarre, Laute. Das Vorspiel des Orpheus kam mir beim Schreiben der Komposition in den Sinn. Ein Hinweis auf die dramatische Entwicklung in diesem Stück macht es zu einer Ouvertüre für eine imaginäre Oper, in der Orpheus die Hauptrolle spielt. Die Grenzbereich zwischen Kanon- und Unisono-Techniken – wie auch in meinen anderen Werken aus den letzten Jahren – ist das musikalische Thema der Komposition. Den „Grenzbereich zwischen Kanon und Unisono“ lotet Andriessen aus, indem er einen Kanon im Abstand von lediglich einer Achtelnote schreibt, es sich also eigentlich über weite Strecken um ein einstimmiges Werk mit Echo handelt, wenngleich es kurze Momente der Unabhängigkeit in jeder Zeile gibt. Andriessen hat das Stück für ein zweimanualiges Cembalo geschrieben, macht sich so den leichten Unterschied in der Klangqualität beider Manuale in der Kombination mit der Achtel-Verzögerung zur Bereicherung des Klanges zunutze. Die ersten Takte des Stücks ähneln einem arabischen Taqsim, einer freien Improvisation, wobei der Makam – der Modus oder das harmonische Gerüst – nach und nach eingeführt wird. In Anlehnung an die Lautenmusik des 17. Jahrhunderts schreibt Andriessen im „style brisé“ von gebrochenen, arpeggierten Akkorden, der von Komponisten wie Louis Couperin in die Cembalomusik eingeführt wurde. Andere Cembalopraktiken, die Andriessen für expressive Zwecke einsetzt, sind notiertes Rubato, also ein bewusstes Verzögern und wieder Beschleunigen, um Phrasen zu formen und Spannung in aufsteigenden Linien zu erzeugen, und das Überhalten von Tönen, um einen Legato-Effekt zu evozieren und die Resonanz zu verstärken. Der enge Kanon stellt in sich ein „Pièce croisée“ dar, ein Cembalostück, in dem sich zwei Stimmen, eine für jede Hand, im gleichen Tonbereich überkreuzen, wobei oft dieselbe Note gleichzeitig erklingt, auch dies eine Übernahme aus Lautenvorspielen. Doch

## ZUM PROGRAMM

nicht nur an die Laute erinnert Andriessens Schreibweise, er verweist auch geschickt auf das Psalterium oder die Harfe des antiken Griechenlands, die so gut zum Orpheus der griechischen Mythologie passt. Im Einklang mit Andriessens Interesse an Elementen der Popmusik, scheint in einer Passage eine synkopierte und pulsierende Rock-Bassgitarrenlinie auf. In einem weiteren Abschnitt wird durch den Einsatz von Verzierungen und der pentatonischen Tonleiter an die japanische Koto-Musik erinnert.

Wer im Italien des frühen 18. Jahrhunderts den Komponisten Scarlatti rühmte, meinte sicherlich immer Alessandro, den berühmtesten Opernmeister seiner Zeit. Selten galt das Lob seinem Sohn Domenico, obwohl dieser dem Vater in Fleiß und Streben durchaus nicht nachstand: Mit 15 Jahren wurde er königlicher Hoforganist im heimatlichen Neapel, ging für vier Jahre nach Venedig, bevor er 1709 in Rom in den Dienst der polnischen Exil-Königin trat und weitere vier Jahre später Kapellmeister im Vatikan wurde. In dieser Zeit entstanden zwar 14 Opern, zahlreiche Kantaten und serenate, doch „famosissimo“, wie Charles Burney ihn 1770 titulierte, wäre er mit dieser Vita nicht geworden. So war es für Domenico Scarlatti ein Glücksfall, dass er 1719 zum Kapellmeister der portugiesischen Hofkapelle berufen wurde und sich schon durch die räumliche Distanz aus dem Schatten seines Vaters befreien konnte. Zu seinen neuen Aufgaben gehörte es, die Infantin Maria Barbara zu unterrichten. Ihre offensichtliche große Begabung war es, die Scarlatti zur Komposition von über 500 Sonaten anregte, hier hatte er sein Feld gefunden. Als Maria Barbara 1728 den spanischen Thronfolger heiratete, folgte Scarlatti ihr nach Madrid und blieb bis zu seinem Tod 1757 in spanischen Diensten.

1738 erschien in London unter dem Titel „Essercizi per Gravicembalo“ eine Sammlung von 30 Sonaten Scarlattis, denen der Komponist folgende Worte voranstellte: „Leser, ob Du Liebhaber seist oder Kenner – diese Kompositionen halten keine tiefgründige Gelehr-

## ZUM PROGRAMM

samkeit für Dich bereit, sondern ein ingenüoses Spiel mit der Kunst, um Dich zur Meisterschaft des Cembalospieles zu führen. Vielleicht werden sie Dir wohlgefallen; umso freudiger werde ich dann neuerlichen Aufforderungen nachkommen und dich fürderhin mit einem noch leichteren und abwechslungsreicheren Stil ergötzen. Deswegen erweise Dich mehr als gütig denn als kritisch, und Dein Vergnügen wird noch wachsen.“ Keine tiefgründige Gelehrsamkeit, sondern ein ingenüoses Spiel mit der Kunst, dies sind durchaus charakteristische Merkmale von Scarlattis Stil. Anders als etwa seine Altersgenossen Händel und Bach kümmert er sich herzlich wenig um die gelehrte Kunst des Kontrapunktes, stattdessen ist er unerschöpflich im Erfinden sinnfälliger, charakteristischer Themen, liedhaft natürlicher Melodien und tänzerischer Bewegungsfiguren. Der heimatliche, leichtfüßige, neapolitanische Dreiachteltakt wird eng mit Elementen der spanischen Volks- und Tanzmusik verknüpft; Kastagnettengeklapper, dumpfe Trommelschläge, klimpernde Gitarren oder die schrillen, bitteren Klagelieder der Gitanos spiegeln sich in Sprüngen und Dreiklangpassagen über mehrere Oktaven wieder, im Überschlagen oder „Trommeln“ der Hände, schnellen Tonrepetitionen oder Oktavierungen. Weite Sprünge und Kreuzungen der Hände als Mittel virtuosen Effektes und harmonische Fortschreitungen, die allen Regeln spotten schaffen einen bis dahin nicht gehörten – meist nur zweistimmigen – Satz. Doch der Zweck heiligt auch hier die Mittel: Für Scarlatti zählt nur der Höreindruck, er setzt das, was er in der Volksmusik hört, ingenüös in der Kunstmusik seiner Sonaten um, und überschreitet dabei ständig die „engen Schranken der ängstlichen Regeln“, wie es ein Zeitgenosse formulierte.

Wenn es eines Beweises für die Vitalität der Scarlatti-Sonaten bedürfte, so könnte nichts dienlicher sein als die Tatsache, dass ihre Form jeder klassischen Analyse oder Einordnung trotzt. Die Kräfte, welche Scarlattis Sonate formen, beeinflussen und bedingen sich gegenseitig in einem solchen Ausmaß, dass man kaum Regeln und Kategorien aufstellen kann, die Scarlatti nicht bricht oder sprengt.

## ZUM PROGRAMM

Und so gibt es im Gesamtwerk Scarlattis keine Sonate, die man als ausgesprochen typisch bezeichnen könnte. Fast alle Sonaten bestehen nur aus einem einzigen „Volle-Kraft-voraus“-Satz (Glenn Gould), fegen in schneller, atemloser Virtuosität dahin. Im Aufbau sind sie zweigeteilt: die erste Hälfte stellt eine Grundtonart auf und bestätigt am Ende des Abschnitts in einer Reihe von Kadenzten eine Schluss-tonart. Die zweite Hälfte geht von einer Schluss-tonart aus, um mit einer Reihe Kadenzten die Haupt-tonart abschließend wieder zu bestätigen. Diese Kadenzten machen dabei von dem thematischen Material Gebrauch, das schon zur Bestätigung der Schluss-tonart am Ende der ersten Sonatenhälfte benutzt wurde. Die Gestalt und Behandlung des thematischen Materials sind in einer Sonate variabel. Meist ist Scarlatti sehr sparsam mit seinem Material, und die Sonaten leben nicht von der Themenvielfalt, sondern von der Rasanz und Variation des Themenvortrags.

Ähnlich wie das Werk Johann Sebastian Bachs erlebten Scarlattis Sonaten im 19. Jahrhundert neues Interesse zunächst bei Komponistenkollegen. Zu Scarlattis Verehrern zählten Giuseppe Verdi und Frédéric Chopin, von dem wir jedoch auch erfahren, wie groß das Unverständnis vieler Zeitgenossen für diese Musik vorerst noch war: „Meine Kollegen, die Klavierlehrer beargwöhnen es, dass ich meine Schüler Scarlatti spielen lasse. Mich hingegen überrascht ihre Blindheit. Seine Musik enthält eine Fülle von Übungen für die Finger und auch ein gut Teil erlesene Kost für den Geist. Müsste ich nicht fürchten, mir das Missfallen vieler Dummköpfe zuzuziehen, würde ich in meinen Konzerten Scarlatti spielen. Ich bin fest davon überzeugt, dass eine Zeit kommen wird, da man Scarlatti oft im Konzert spielen und seine Musik schätzen und lieben wird.“

*Magnus Bastian*

# Konzertvorschau

## **Soli fan tutti – 6. Konzert**

Charles Avison Concerto Nr. 5 d-Moll (nach D. Scarlatti),

Concerto Nr. 6 D-Dur

Georg Muffat Sonate Nr. 5 G-Dur

Antonio Vivaldi Concerto g-Moll RV 156, Concerto g-Moll RV 157

Jean Baptiste Lully Suite aus „Acis und Galathea“

DARMSTÄDTER BAROCKSOLISTEN

So, 26. Mai 2024, 11:00 Uhr / Foyer Großes Haus

## **7. Sinfoniekonzert**

Olga Neuwirth „Dreydl“ für Orchester

Joseph Haydn Sinfonie G-Dur Nr. 94 Hob I: 94 „Mit dem Paukenschlag“

Jean Sibelius „Die Okeaniden“ op. 73

Frederick Delius „Sea drift“ für Bariton, gemischten Chor und Orchester

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STAATSORCHESTER DARMSTADT

BARITON Oliver Zwarg LEITUNG Marcus Merkel

So, 09. Juni 2024, 11:00 Uhr / Großes Haus

Mo, 10. Juni 2024, 20:00 Uhr / Großes Haus

# 9. Kammerkonzert

Bohuslav Martinů Streichquartett Nr. 1, H117 „Französisches“

Leoš Janáček Streichquartett Nr. 2 „Intime Briefe“

Bedřich Smetana Streichquartett Nr. 1 e-Moll „Aus meinem Leben“

BENNEWITZ QUARTETT

VIOLINE Jakub Fišer, Štěpán Ježek VIOLA Jiří Pinkas

VIOLONCELLO Štěpán Doležal

Do, 13. Juni 2024, 20:00 Uhr / Orangerie

**Literatur und Textnachweise** Reinhard J. Brembeck, „Unter Riesen“. Süddeutsche Zeitung vom 17.1.2007 / Michael Märker, „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“. In: Jahrbuch Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen-Anhalt und Eisenach I. 2000 / Pamela Nash, A discussion of Overture to Orpheus with Louis Andriessen. In: Contemporary Music Review 20/1, 2001 / Siegbert Rampe (Hg.), Bachs Klavier- und Orgelwerke. Laaber 2008 / ders. (Hg.), Das neue Bach-Lexikon. Laaber 2016 / Laura Yust, Anmerkungen zu Luis Andriessens Overture to Orpheus in: Programmtext zum Konzert von Mahan Esfahani in der Library of Congress, 30.4.2021 (Virtual Event) / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber\*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber\*innen, sich bei uns zu melden.



Hessisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kunst



**Impressum** HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung ORCHESTER-DIREKTOR Gernot Wojnarowicz LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa TEXT & REDAKTION Magnus Bastian SCHLUSSREDAKTION Paulina Overländer CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2023 / 2024 Kai Rosenstein AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTO © Marco Borggreve HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt / PROGRAMMHEFT NR. 44 REDAKTIONSSCHLUSS 13.05.2024 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins  
Staatstheater Darmstadt.*



„Dieser mein Sohn ist ein Adler, dessen Flügel ausgewachsen sind. Er sollte nicht müßig in seinem Nest bleiben, und ich darf nicht seinen Flug hindern.“

Alessandro Scarlatti  
in einem Brief an Fürst Ferdinand de Medici, 1705

