

3. Sinfoniekonzert

Erstlinge

3. Sinfoniekonzert

Erstlinge

11. Dezember 2010, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen
12. Dezember 2010, 19.30 Uhr, Theater Nordhausen

Marek Adam Smentek wurde 1971 in Polen geboren. Mit dem sechsten Lebensjahr nahm er seine musikalische Ausbildung auf. An der Musikhochschule von Katowice begann er 1989 ein Musikstudium, das er 1994 an der Musikhochschule Warschau abschloss. 1995–1997 absolvierte er ein Aufbaustudium an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim. Er war Stipendiat des französischen Kulturministeriums und des Sinfonieorchesters von Zielona Góra. 1997 trat er den Posten des stellvertretenden 1. Konzertmeisters im Philharmonischen Orchester Erfurt an. Seit Juli 2002 ist er 1. Konzertmeister des Loh-Orchesters Sondershausen. Marek Adam Smentek hat u. a. am Paganini-Wettbewerb in Genua, am Internationalen Instrumentalwettbewerb in Markneukirchen sowie am Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig teilgenommen.

Romely Pfund studierte Klavier und Dirigieren in ihrer Heimatstadt Dresden bei Prof. Rudolf Neuhaus und vervollständigte ihre Ausbildung u. a. bei Kurt Masur, Leonard Bernstein, Seiji Ozawa und Gennadi Roshdestwenski. Sie ist Preisträgerin des Dirigierwettbewerbs in Genf und nahm 1986 am Dirigentenkurs in Tanglewood/USA teil. Sie war 1987–1996 Generalmusikdirektorin der Neubrandenburger Philharmonie und 1998–2009 in gleicher Funktion bei den Bergischen Symphonikern. Dort erhielten sie und das Orchester 2001 den vom Deutschen Musikverlegerverband vergebenen Preis für das „Beste Konzertprogramm“. Sie arbeitete außerdem u. a. mit dem Gewandhausorchester Leipzig, der Dresdner Philharmonie und gastierte an der Komischen Oper Berlin sowie an der Deutschen Oper am Rhein. Neben Schallplatten- und CD-Produktionen im In- und Ausland nahmen DeutschlandRadio Berlin, der SFB, der WDR und der NDR viele ihrer Konzerte auf. 2003 wurde Romely Pfund in Solingen mit dem Kulturpreis der Bürgerstiftung Baden ausgezeichnet. Seit der Spielzeit 2009/2010 ist sie als Musikalische Oberleiterin und als Operndirektorin am Landestheater Mecklenburg tätig.



Marek Adam Smentek



Romely Pfund

Niels Wilhelm Gade (1817–1890)

Ouvertüre „Nachklänge von Ossian“ op. 1

Komponiert 1840, uraufgeführt am 19. November 1841 im Musikverein Kopenhagen.

Sergej Prokofjew (1891–1953)

1. *Violinkonzert D-Dur op. 19*

I. Andantino

II. Scherzo. Vivacissimo

III. Moderato

Komponiert 1916/1917, uraufgeführt am 18. Oktober 1923 in Paris.

– Pause –

Georges Bizet (1838–1875)

1. *Sinfonie C-Dur*

I. Allegro vivo

II. Adagio

III. Allegro vivace – Trio

IV. Allegro vivace

Komponiert 1855, uraufgeführt am 26. Februar 1935 in Basel.

Marek Adam Smentek *Violine*

Loh-Orchester Sondershausen

Musikalische Leitung: Romely Pfund

FOLGENREICHES DEBÜT MIT OSSIAN von Juliane Hirschmann

1940 reichte der junge Niels Wilhelm Gade bei einem Kompositionswettbewerb des Kopenhagener Musikvereins ein Werk ein, das ihm den ersten Preis einbrachte. Kompositorisch hatte Gade bis dahin keine Aufmerksamkeit erregt, er war Geiger an der königlichen Kapelle in Kopenhagen und hatte außer ein paar Liedern wenig Bedeutendes komponiert. Mit der bei dem Musikverein seiner Heimatstadt eingereichten Ouvertüre „Nachklänge von Ossian“ jedoch, die Gades op. 1 wurde, wandte sich das Blatt. Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Musik Gade sehr verehrte, brachte sie 1842 in Leipzig zur Aufführung und sorgte damit für die schlagartige Entdeckung des Dänen in der damaligen Musikwelt. Robert Schumann sprach vom „*entschieden nordischen Charakter*“ der Musik und widmete dem jungen Komponisten einen emphatischen Personenartikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. 1843 konnte Gade dank eines königlichen Stipendiums für seine weitere Ausbildung nach Leipzig gehen. 1844 teilte er mit Mendelssohn die Leitung des Gewandhausorchesters und wurde 1847 sogar zu dessen Nachfolger gekürt. Schon 1848 kehrte er nach dem Ausbruch des Schleswig-Holstein-Krieges nach Kopenhagen zurück. Sein Einfluss auf die nachfolgende Komponistengeneration war groß, insbesondere die Ossian-Ouvertüre und die wenig später entstandene 1. Sinfonie übten eine nachhaltige Wirkung aus. Die Musikgesellschaft, bei der Gade seine Ouvertüre eingereicht hatte, strebte die Entwicklung einer national geprägten Musik an und sah diese in

Gades Komposition offenbar ideal realisiert. Dass in der Jury deutsche Komponisten saßen, darunter auch Louis Spohr (der geladene Mendelssohn war nicht erschienen), zeigt aber, wie sehr das Musikleben in Dänemark, wie auch in anderen Ländern Skandinaviens, damals (noch) überwiegend unter deutschem Einfluss stand. Gades Inspirationsquelle für eine „nordisch“ gefärbte Musik – die Figur des Ossian – war eine Erfindung des schottischen Dichters James Macpherson, 1760 bis 1763 veröffentlichte dieser mit den „Bruchstücken alter Dichtung“ sowie mit „Fingal“ und „Temora“ Übersetzungen angeblich authentischer Werke des gälischen Dichters Ossian, dem „Homer des Nordens“. Sie fanden große Bewunderer, nicht nur bei den jungen Dichtern des „Sturm und Drang“ wie Goethe, Schiller oder Lenz, sondern auch bei Malern und Musikern (Mendelssohn etwa bezog sich noch 1829 in seiner Hebriden-Ouvertüre (auch „Fingals-Höhle“) auf sie), und lösten eine regelrechte Schottlandromantik aus. Der Held der Dichtungen ist



Ossian erweckt am Ufer der Lora mit dem Klang seiner Harfe die Geister, Ölgemälde von François Pascal Simon Gérard (nach 1801)

eigentlich Fingal, der Vater des Sängers Ossian. Ossian selbst stellt sich dar als der letzte Überlebende, der die Toten seines Stammes in rhythmischer Prosa elegisch besingt. 1829 wurden die Ossian-Dichtungen als Fälschungen Macphersons aufgedeckt, doch an Faszination büßten sie nicht ein. Im Bewusstsein Gades scheinen ossianische Vorzeit und dänisches Nationalbewusstsein zusammengefloßen zu sein. Mit seiner Ossian-Ouvertüre schuf er ein ungemein Stimmungsvolles Werk, dessen elegisches erstes Thema in a-Moll dem dänischen Volkslied „Ramund var sig en bedre mand“ („Raymund war ein besserer Mann“) folgt. Wie aus dem Nichts steigt dieses Lied zu Beginn nach einer Einleitung aus gehaltenen pianissimo Akkorden auf, die in die Grundtonart a-Moll einführen. Im weiteren Verlauf kombiniert Gade den Anfang des Volksliedes mit Arpeggien in der Harfe, dem Instrument des Ossian. Am Ende der Ouvertüre erklingt das Lied wie von Ferne nur noch als Erinnerung. Schroffe Gegensätze beherrschen die Musik vor allem im Mittelteil, denn dem rhythmisch markanten Thema („con fuoco“, „mit Kraft“ zu spielen) steht nicht nur das lyrische Volksliedthema, sondern ein weiteres lyrisch-melancholisches Thema immer wieder kontrastierend gegenüber.

ERFOLG AUF UMWEGEN von Gabriele Beinhorn

Wie schon sein 1. Klavierkonzert war auch Prokofjews 1. Violinkonzert bereits 1915 als Concertino geplant: Hier wie dort wuchsen sich die beabsichtigten Miniaturformen jedoch zu Konzerten aus. Entstanden ist das 1. Violinkonzert parallel zur 1. Sinfonie (der „Klassischen“) zwischen 1916 und 1917. Nicht zuletzt ähneln sich beide Werke unter anderem durch die gleiche Grundtonart: D-Dur. Während seiner Arbeit an der 1. Sinfonie nutzte Prokofjew die Chance, an ihrer Partitur die Klangmöglichkeiten der Violine zu studieren, damit er die vielfältige Ausdrucksskala der Violine angemessen berücksichtigen konnte. Der bekannte polnische Geiger Kočański – zugleich Lehrer am St. Petersburger Konservatorium – beriet Prokofjew bei der Fixierung von Strichart und technischen Einzelheiten. Kočański sollte als erster Interpret Prokofjews Konzert im November 1917 spielen. Wegen der politischen Ereignisse der Oktober-Revolution jedoch musste diese geplante Petersburger Uraufführung abgesagt werden. Den Sommer 1917 verbrachte Prokofjew auf dem Land bei St. Petersburg. Dort arbeitete er schwerpunktmäßig an der Instrumentation des 1. Violinkonzerts sowie an der Komposition der Klassischen Sinfonie. Im Gepäck nur die „Skythische Suite“, die klassische Sinfonie und das 1. Violinkonzert sowie einige Klavierstücke, brach Prokofjew 1918, im Glauben darauf, er kehre bald zurück, nach Amerika auf. Im März 1922 zog er nach dem süddeutschen Ettal, von wo aus er Konzertreisen startete. Am 18. Oktober 1923 fand endlich die Uraufführung seines 1. Violinkonzertes

im Saal der L'Opéra de Paris statt. Mit dieser Uraufführung fiel Prokofjews Übersiedlung nach Paris zusammen. Verschiedene Geigenvirtuosen – unter ihnen der berühmte Huberman – hatten es abgelehnt, „diese Musik“ einzustudieren, so dass die Solopartie an den Konzertmeister des Orchesters unter der musikalischen Leitung Koussewitzkis fiel: an Marcel Darieux, der seine Aufgabe nach Meinung des Komponisten gut löste.

Der lyrische Charakter des Konzerts allerdings schien dem am musikalischen „dernier cri“ orientierten Pariser Publikum zu „altmodisch“. Nadja Boulanger, Georges Auric und der russische Kritiker Boris Schloezer lehnten das Konzert mit der Begründung ab, es sei stellenweise zu gekünstelt, voller Mendelssohnismen. Der Erfolg der Uraufführung war mäßig. Die zwiespältige Kritik, der Vorwurf des Altmodischen trieb Prokofjew zur Suche nach einer neuen schwierigen und unkonventionellen Musiksprache, aus der dann die 5. Klaviersonate, das Trapez-Quintett und die 2. Sinfonie hervorgingen. Neben Picasso, Karol Szymanowski und Arthur Rubinstein befand sich auch Joseph Szigeti im Publikum der Pariser Uraufführung. Szigeti sollte das 1. Violinkonzert auf der ganzen Welt als Interpret bekannt machen: 1924 spielte er es bereits auf einem Festival neuer Musik in Prag, wo das Werk große Anerkennung auf sich zog.

Im 1. Violinkonzert tritt das Prinzip in sich abgeschlossener Dreiteiligkeit deutlich zutage: Es beginnt träumerisch-lyrisch, weist im Mittelsatz Scherzocharakter auf, um im Finale wieder lyrischen Charakter zu zeigen. Bei alledem erhält der Violinpart Glanz und Funkeln durch die zur Interpretation



Sergej Prokofjew

erforderliche nahezu blendende technische Geschicklichkeit: Prokofjew führte hierfür eine neue ungewöhnliche Violintechnik ein, die mancherorts auf Widerspruch stieß.

Im 1. Satz – ein Andantino anstelle eines schnellen Satzes – herrscht ein zart-melodisches, lyrisches Thema mit aufsteigender Quarte vor. Jedoch entbehrt das Thema jeglicher Sentimentalität, vor der Prokofjew übrigens auch die Ausführenden warnte. Die Violine ist weniger dem Orchester gegenübergestellt als vielmehr führende Mitspielerin des Orchester-Ensembles. Der virtuosen Überleitung folgt der Seitensatz: Das „erzählende“ Thema – „narrante“ lautet die Vortragsanweisung – ist von chromatischen Wendungen, Sprüngen und grotesk verzerrenden Vorschlägen durchsetzt. Vor der themenverarbeiten-

den Durchführung ertönt noch ein Feuerwerk von con-brio-Violinpassagen über klopfenden Pizzicato-Bässen.

Die Durchführung beschleunigt die Bewegung, entstellt das lyrische Anfangsthema (nun von scharfen Pizzicato-Akkorden der Solovioline begleitet). Mit einer Beruhigung ins Andante assai setzt die stark verkürzte Reprise ein (Wiederholung des ersten Teils, d. Red.), während die Solovioline sich Passagenwerk hingibt.

Der schnelle Scherzo-Mittelsatz ist als fünfteiliges Rondo nach Art eines perpetuum mobile gebaut: Das 1. Thema in der Solovioline mit seiner aufsteigenden chromatischen Bewegung in scharf akzentuiertem Rhythmus ist in den Orchesterapparat eingegliedert. In den beiden mittleren, charakterlich dunkleren Rondoepisoden überwiegen groteske Verzerrungen – wie schon in der Durchführung des 1. Satzes.

Im letzten, wieder etwas verträumt anmutenden Satz scheint das gesangliche Hauptthema in der Violine dem führenden Thema des 1. Satzes verwandt zu sein. Dagegen kontrastieren im mittleren Abschnitt des Finales – Allegro moderato – motorische Passagen, bevor das Hauptthema im dritten Teil des Finales zuerst wieder in den Bläserstimmen auftaucht. Eine Coda, die wieder einen Bogen zum 1. Satz schlägt, beschließt das Konzert: Das Thema des Finales im Orchester vereinigt sich mit dem lyrischen Thema des 1. Satzes in Solovioline und den ersten Geigen. Sowjetische Literatur spricht diesbezüglich – wie es auch David Oistrach umschrieben hatte – von einem Klangeffekt, der eine in Sonnenlicht getauchte Frühlingslandschaft zu suggerieren vermag.

SCHUBLADE ALS SCHATZTRUHE

von Susanne Stähr

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts stand das französische Musikleben ganz im Zeichen des Theaters, der Oper und des Balletts. Das Publikum verlangte nach Unterhaltung und Sensation: Gefeierte wurden opulente Bühnenspektakel mit ausgreifenden Massenszenen und prachtvollen Dekorationen, gepriesen die Koloraturkünste der bewunderten Primadonnen, bestaunt die Spitzentöne der besten Tenöre. Auf den Pariser Konzertpodien brillierten Virtuosen mit ihren Kabinettstückchen – nicht selten waren es Fantasien oder Bravourvariationen über Themen aus italienischen Opern. Rossini, Bellini und Donizetti beherrschten den Spielplan des Théâtre Italien, Adam und Auber triumphierten mit ihren Musikkomödien, und an der Opéra de Paris dominierten Halévy und vor allem Meyerbeer, dessen „Hugenotten“ mit rund 950 Vorstellungen zur meistgespielten Oper in der Metropole avancierten. Ein junger französischer Komponist, der zu Ruhm und Ansehen gelangen wollte, musste auf der Bühne reüssieren, und das war schwer genug. Wer sich aber der Sinfonik oder der Kammermusik verschrieb, der stand auf hoffnungslos verlorenem Posten. Umso höher ist die Pioniertat von Charles Gounod zu gewichten, der 1855 mit seiner Sinfonie D-Dur die völlig zum Erliegen gekommene Tradition absoluter Instrumentalmusik wiederbelebte und dabei nicht einmal auf ein außermusikalisches Programm zurückgreifen musste. Gounod betraute seinen begabtesten Schüler mit der Aufgabe, die Sinfonie für Klavier zu vier Händen zu arrangieren: den 1838 geborenen Georges Bizet, den er seit sechs Jahren unterrichtete. Für

Bizet muss die Erstellung dieses Klavierauszugs mehr als eine Pflichtübung gewesen sein, denn kaum hatte er das Werk beendet, nahm er die Komposition einer eigenen Sinfonie in Angriff, die sich im formalen Aufbau, in der Besetzung und auch in einigen thematischen Gedanken durchaus an Gounods Vorbild orientiert. Bizet ließ das Autograph in der Schublade verschwinden, bemühte sich erst gar nicht um eine Aufführung und erzählte auch niemandem von der Existenz dieses Werks, nicht seinen Lehrern, nicht seinen Freunden. Erst der Brite Douglas Charles Parker, der 1926 eine Bizet-Biografie veröffentlicht hatte, vermochte mit Felix Weingartner einen prominenten Musiker für das Werk zu begeistern und schließlich zur Einstudierung zu bewegen: Unter Weingartners Leitung feierte die C-Dur-Sinfonie am 26. Februar 1935 ihre Uraufführung – fast 80 Jahre, nachdem sie Bizet komponiert hatte. Der Fall wirft viele Fragen auf – und öffnet den Spekulationen Tür und Tor. Vor allem ein Gedanke ließ die Wissenschaft nicht ruhen: Warum nur hatte Bizet die Sinfonie unter Verschluss gehalten? Eine gängige These lautet, dass Bizet nicht in den Ruch geraten wollte, ein Gounod-Epigone zu sein, der mit seinem C-Dur-Opus die D-Dur-Sinfonie des Lehrers nur imitiert habe. Doch hört man die beiden Werke im Vergleich, ist diese Theorie trotz der erwähnten Parallelen nicht wirklich stichhaltig. Zu deutlich tritt Bizets eigene Klangsprache in Erscheinung: sein unverwechselbares Melos, der rhythmische Elan, die raffinierte Instrumentation. Eine andere Lesart des mysteriösen Vorgangs besagt, dass Bizet möglicherweise fürchtete,



Bizet als Perlenfischer im Jahr seiner Verlobung (Karikatur um 1867)

seinen zweiten Lehrer (und späteren Schwiegervater) Jacques Fromental Halévy durch diesen Seitensprung zur Instrumentalmusik zu verärgern. Immerhin war Halévy ein Opernkomponist reinsten Wassers, dessen Oeuvre kein einziges Orchesterstück verzeichnet, und er dürfte von seinem Zögling Bizet selbstredend erwartet haben, dass er einmal in seine Fußstapfen treten würde. Womit wir bei einer dritten Theorie wären, die durchaus plausibel erscheint. Halévys Misstrauen gegenüber der Sinfonik entsprang genau jenem französischen Zeitgeist, von dem eingangs die Rede war. „Ein französischer Komponist, der die Kühnheit hatte, sich auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu wagen, konnte seine Werke lediglich in einem selbst veranstalteten Konzert zur Aufführung bringen, zu dem er seine Freunde und die Presse einlud“, brachte Camille Saint-Saëns das

Dilemma auf den Punkt. Es hätte von Bizet ein Übermaß an Mut und Charakterstärke erfordert, wäre er diesem Zeitgeist bewusst entgegengetreten. Obendrein war er im Laufe seiner Entwicklung zu der Erkenntnis gelangt, doch eher ein Mann des Theaters zu sein: „Ich brauche die Bühne, ohne sie kann ich überhaupt nichts“, behauptete er apodiktisch.

Hört man dieses Jugendwerk, fühlt man sich an die frühen Geniestreiche Mozarts oder Mendelssohns erinnert: Bizet schrieb eine klassizistische Musik, die frisch, unverbraucht und schwungvoll klingt und in jedem Takt von seinem überlegenen Umgang mit dem Orchester kündigt. Trotz seiner jungen Jahre beherrschte Bizet damals das Handwerk bereits perfekt, er kannte die formalen Prinzipien, die eine klassische Sinfonie aufzuweisen hatte, genau und erfüllte sie mit neuem Leben. Doch die C-Dur-Sinfonie beschränkt sich keineswegs auf diesen akademischen Perfektionismus. Der Zukunft voraus greift bereits der zweite Satz, das Adagio, das zunächst in der Oboe, dann im ganzen Orchester eine geheimnisvolle und betörende Kantilene entfaltet, wie man sie in einer von Bizets späteren Opern erwarten könnte; doch diesem Triumph des Melos setzt Bizet einen Fugato-Teil entgegen, der beweist, wie sehr ihm auch die kontrapunktische Tradition geläufig ist. Das Scherzo verblüfft durch den ungewöhnlichen Umstand, dass Bizet aus dem Eingangsthema zugleich das Trio formt, das von dem alten französischen Tanz der Musette mit ihren Bordunquinten inspiriert ist: Sie erinnern den Hörer an das Spiel des Dudelsacks. Und das Finale lässt einerseits Assoziationen an die Torero-Musik aus „Carmen“ aufkommen, verrät andererseits aber auch

eine gewisse Nähe zu Mendelssohns „Sommernachtstraum“ oder zur Tarentella aus seiner „Italienischen Sinfonie“. „Da stehen nur ein paar wenige Noten; aber die hüpfen davon!“, sagte der Schweizer Komponist Othmar Schoeck einmal über Georges Bizet – besser ließe sich auch die C-Dur-Sinfonie kaum beschreiben. Der tänzerische Duktus des Werks führte jedenfalls dazu, dass bald nach der verspäteten Uraufführung die Choreographen Bizets Partitur für sich zu entdecken begannen: Georges Balanchine, der die Sinfonie 1947 seinem Ballett „Kristallpalast“ zugrunde legte, war der Erste. Und so landete Bizet auch als Schöpfer absoluter Instrumentalmusik zuletzt doch noch dort, wo er sich primär zuhause glaubte: auf der Bühne.

„Am Conservatoire war ich ein guter Schüler, (...) ich komme aus eigener Kraft voran, aber mit was für Kardinalfehlern, mit welchem Versagen! Wirklich glücklich ist, wer mitten in der Dunkelheit der Kunst sich nicht das Genick bricht. Aber ich habe ein Lebenslicht, das mich führt, ich habe ein Ziel, ich weiß, was gut und was schön ist; es gibt Augenblicke, an denen ich glaube, dorthin zu gelangen, und dann sinkt eine dunkle Wolke auf mich hernieder ... Glücklich, wer wie Raffael, Mozart, Correggio und Rossini vom Himmel die künstlerische Begabung in aller Reinheit und Vollkommenheit empfängt, glücklich auch, wer wie Michelangelo und Beethoven kraft seines Verstandes und des Genies hindurchdringt bis zum letzten Begriff von Größe und Schönheit. Es wäre wirklich wunderbar, wenn man seinen Namen auch nur auf den Rand des goldenen Buches der Erkenntnis setzen dürfte!“

(Georges Bizet im Jahr 1858)

An dieser Stelle möchten wir Ihnen die Musiker des Loh-Orchesters vorstellen.

Neu im Loh-Orchester

Vladimir Brodski stammt aus Charkow in der Ukraine. Dort besuchte er das musikalische Gymnasium und studierte 1965–1971 Geige an der Hochschule der Künste. Er war in der Philharmonie Charkow engagiert (1969–1980), spielte in der Bezirksphilharmonie Moskau, war jeweils zehn Jahre Orchestermusiker beim Akademischen Musiktheater in Moskau (1980–1990) und in der Staatlichen Philharmonie Moskau (1990–2000). Im Herbst 2000 kam er nach Deutschland. 2002–2007 spielte er bei den Niederrheinischen Sinfonikern. Seit März 2010 ist Vladimir Brodski für ein Jahr als Stellvertretender Stimmführer der 2. Geigen im Loh-Orchester Sondershausen engagiert.

Kilian Hartig, geboren in Pirna, ist seit März 2010 Schlagzeuger beim Loh-Orchester. Er begann als Kind zunächst Geige und Klavier zu spielen, bevor er mit 14 Jahren ersten Schlagzeugunterricht erhielt. 2000–2005 studierte er Schlagzeug mit dem Schwerpunkt Jazz/Rock/Pop an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Nach seinem Diplom folgte in Dresden ein weiteres Studium zum Orchestermusiker, das er 2007 mit dem Diplom abschloss. Während des Studiums war er Praktikant bei der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kilian Hartig spielte in der Deutsch-Skandinavischen Jugendphilharmonie, in der Staatskapelle Berlin, der Staatskapelle Weimar sowie der Dresdner Philharmonie.



Vladimir Brodski



Kilian Hartig

4. SINFONIEKONZERT im Rahmen des Liszt-Jahres 2011

Hommage an Liszt

15. Januar 2011, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen

16. Januar 2011, 19.30 Uhr, Theater Nordhausen

Franz Liszt

Orpheus. Sinfonische Dichtung

Mephisto-Walzer Nr. 1, „Der Tanz in der Dorfschenke“ (für Klavier solo)

Totentanz. Paraphrase über „Dies irae“

Johannes Brahms

Tragische Ouvertüre op. 81

Felix Draeseke

4. Sinfonie („Symphonia comica“) e-Moll

2011 wird der 200. Geburtstag von Franz Liszt gefeiert. Zum Auftakt des Themenjahres „Liszt 2011. Ein Europäer in Thüringen“ widmet sich das Loh-Orchester in seinem 4. Sinfoniekonzert diesem großen Künstler, der mit Sondershausen und der dortigen Hofkapelle (dem späteren Loh-Orchester) auf vielfache Weise verbunden gewesen ist. Von Liszts Zeitgenossen Felix Draeseke brachte die Hofkapelle einst das Klavierkonzert zur Uraufführung. In seiner „Symphonia comica“ spielt Draeseke auf humorvolle Weise mit Traditionen der romantischen Sinfonien. Dem gegenüber steht die „Tragische Ouvertüre“ von Johannes Brahms, der einmal kurzzeitig erwogen hatte, ein Engagement in Sondershausen anzutreten. An diesem Abend am Klavier zu erleben ist Lev Vinocour. Nach seinem fulminanten Konzert mit dem Loh-Orchester in der vergangenen Spielzeit (ebenfalls mit Liszt!) ist nun erneut ein atemberaubendes Klaviererlebnis zu erwarten.

Lev Vinocour *Klavier*

Loh-Orchester Sondershausen

Musikalische Leitung: Markus L. Frank

Bildquellen:

S. 4: Ossian erweckt am Ufer der Lora mit dem Klang seiner Harfe die Geister, Ölgemälde von François Pascal Simon Gérard (nach 1801), auf: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Fran%C3%A7ois_Pascal_Simon_G%C3%A9rard_001.jpg&filetimestamp=20050519123703; S. 6: Sergej Prokofjew, auf: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sergei_Prokofiev_03.jpg; S. 8: Bizet als Perlenfischer im Jahr seiner Verlobung (Karikatur um 1867), auf: <http://opera-intros.com/Bizet.html>.

Textquellen:

S. 5–7: Gabriele Beinhorn, Erfolg auf Umwegen, in: Sergej Prokofjew, Beiträge zum Thema. Dokumente. Interpretationen. Programme. Das Werk (Internationales Musikfestival Sergej Prokofjew und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion), hrsg. im Auftrag der Stadt Duisburg u. des Kulturministeriums der UdSSR, Moskau, sowie des Komponistenverbandes der UdSSR, Moskau, Duisburg 1990, S. 249/250; S. 7–9: Susanne Stähr, Schublade als Schatztruhe, in: Programmheft zum Konzert der Münchner Philharmoniker am 8., 9., 11., 12. April 2010 der Spielzeit 2009/2010, S. 25–31. Die Texte werden gekürzt wiedergegeben. S. 9 Zitat Bizet in: Harenberg Kulturführer Konzert, 7Mannheim 2007, S. 107.
Der Artikel „Folgenreiches Debüt mit Ossian“ auf S. 4/5 ist ein Originalbeitrag von Juliane Hirschmann für dieses Programmheft.

Impressum:

Herausgeber: Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH Spielzeit 2010/2011, Intendant: Lars Tietje, Redaktion und Gestaltung: Dr. Juliane Hirschmann, Layout: Landsiedel | Müller | Flammeyer, Nordhausen. Konzert-Programmheft Nr. 6 der Spielzeit 2010/2011.

Wir danken für die großzügigen Blumenspenden der **Stadtwerke Sondershausen** und des **Fördervereins Loh-Orchester Sondershausen e. V.** sowie der Floristin **C. Hahnemann**, Blumengeschäft Fantasia im Herkulesmarkt Nordhausen.



