

6. Sinfoniekonzert

Innen-Welten

6. Sinfoniekonzert

Innen-Welten

19. März 2011, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen

20. März 2011, 19.30 Uhr, Theater Nordhausen

Abraham Singer wurde in Sydney (Australien) geboren und studierte 2001–2006 am Conservatorium of Music seiner Heimatstadt Gesang. Bereits als Student sammelte er Bühnenerfahrung. Anfang 2005 bekam er ein Austauschstipendium für die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg. Ein weiteres Stipendium und der Helpmann Award, der bedeutendste australische Preis für Live-Auftritte, ermöglichten ihm 2006 einen Studienaufenthalt in London. Im gleichen Jahr gab er auch eine Reihe von Konzerten. Nach dem Diplom schloss er ein Zweijahresengagement an der Oper Sydney ab. Der Gewinn des „Audi German Opera Scholarship 2008“ brachte Abraham Singer für neun Monate zur Oper Köln. Im Mai 2009 gab er mit dem Leporello sein Debüt als Ensemblemitglied an der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH. 2010 hatte er als Baculus in „Der Wildschütz“ Premiere, derzeit ist er als Gianni Schicchi in der gleichnamigen Oper von Giacomo Puccini zu erleben.

Markus L. Frank, geboren in Schwäbisch Hall, begann seine Musikerlaufbahn zunächst als Hornist. Nach seinem Studium an der Musikhochschule in Detmold und erfolgreicher Teilnahme an mehreren internationalen Wettbewerben war er Hornist beim NDR-Symphonieorchester Hamburg und spielte als Hornsolist bei vielen bedeutenden Orchestern. Parallel dazu beendete er sein Dirigierstudium bei Prof. Klaus Peter Seibel an der Musikhochschule Hamburg mit Auszeichnung. 1998 wurde er als 2. Kapellmeister an die Oper Kiel engagiert. Im Herbst 2003 wechselte Markus L. Frank als 1. Kapellmeister und Stellvertretender GMD an das Anhaltische Theater in Dessau. Neben seinen vielfältigen Aufgaben im Musiktheater und Konzertwesen widmete er sich mit besonderer Hingabe der Jugendarbeit. Zahlreiche Gastverpflichtungen führten ihn darüber hinaus u. a. immer wieder an die Staatsoper Hannover sowie an die Deutsche Oper Berlin, wo er 2005 mit „Hänsel und Gretel“ debütierte. Seit Beginn der Spielzeit 2008/2009 ist Markus L. Frank Generalmusikdirektor der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH.



Abraham Singer



Markus L. Frank

Fabian Müller (* 1964)

Gayatri-Rhapsodie (1997)

Komponiert 1997, uraufgeführt am 7. Februar 1998 mit dem Symphonischen Orchester Zürich unter der Leitung von Terence Frazor im Großen Saal der Tonhalle Zürich. Auftragswerk des Symphonischen Orchesters Zürich. Kitty Weinberger gewidmet.

Gustav Mahler (1860–1911)

Kindertotenlieder.

Nach Texten der gleichnamigen Gedichtsammlung von Friedrich Rückert

I. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

III. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein

IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

V. In diesem Wetter

Komponiert 1901–1904, uraufgeführt am 29. Januar 1905 in Wien unter Leitung des Komponisten.

– Pause –

César Franck (1822–1890)

Sinfonie d-Moll

I. Lento – Allegro non troppo

II. Allegretto

III. Allegro non troppo

Komponiert 1886–1888, uraufgeführt am 17. Februar 1889 in Paris.

Abraham Singer *Bariton*

Loh-Orchester Sondershausen

Musikalische Leitung: Markus L. Frank

FABIAN MÜLLER – KOMPONIST

Der Züricher Fabian Müller, studierter Konzert-Cellist, passionierter Volksmusik-Forscher, zählt mittlerweile zu den erfolgreichsten und vielseitigsten Schweizer Komponisten der jüngeren Generation. Da er sich, wie er sich selbst charakterisiert, „*nie irgendwelchen Schulen oder Glaubenssätzen verpflichtet fühlte*“, und „*intellektuell entworfene Konzepte, denen die Musik folgen soll*“, nicht sein Ausgangspunkt beim Komponieren sind, schließt sein bisheriges Oeuvre modernistische Elemente ebenso ein wie traditionelle. Seine Werke „*schöpfen ganz aus der intuitiven Freiheit*“ (Müller). Zu seinen aktuellsten Werken gehört das Streichquartett Nr. 2 „Das Helvetische“, ein Auftragswerk der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia für das Carmina Quartett, sowie „Dialogues Cellestes“, ein Doppelkonzert für zwei Violoncelli und Orchester für Antonio Meneses und Pi-Chin Chien. Zusammen mit Stephan Goerner leitet er außerdem seit 2009 das Musikfestival „Lenzburgiade“, das den Beziehungen zwischen klassischer Musik und Volksmusik nachspürt.

„SPIEGELUNG INNEREN RINGENS UM KLARHEIT“

Der Komponist Fabian Müller über seine „Gayatri-Rhapsodie“

In den goer-Jahren unternahm ich zwei Indien-Reisen und war – und bin es nach wie vor – fasziniert vom hinduistischen Weltbild. Das Sanskrit-Mantra „Gayatri“ ist eines der ältesten Gebete der Menschheit, ein universelles Gebet, das nicht um Barmherzigkeit und Vergebung bittet, sondern um einen klaren Geist,



Fabian Müller

damit sich darin die Wahrheit ohne Verzerrung reflektieren kann. In der 1997 entstandenen „Gayatri-Rhapsodie“ habe ich den tiefen Eindruck verarbeitet, den der magisch-eindringliche Sprechgesang – mit dem diese Sanskritrophe rezitiert wird – während des ersten Indienaufenthalts auf mich gemacht hat. Ich notierte damals die einfache, aus drei Tönen bestehende Melodie nebst anderen Themen in mein Skizzenbuch. Diese Melodie ist in das ganze Werk verwoben und tritt in dessen Verlauf immer deutlicher hervor. Dabei war es nicht bewusst meine Absicht, den Inhalt des Gebets programmatisch auszudeuten; dennoch können die verschiedenen anderen Themen – beispielsweise eine Tonfolge aus elf Tönen, die ebenfalls das ganze Werk durchzieht – in gewisser Weise als Reflexion von Gedanken und Emotionen betrachtet werden, die eben einen klaren Geist trüben können. Das Werk ist also in gewisser Hinsicht eine musikalische Spiegelung inneren Ringens um Klarheit. Zwischen drängender Unruhe, listigem Schalk, schwärmerischer Liebe und Melancholie leuchtet immer wieder die Melodie des Gayatri auf und tritt gegen Ende des Werks in den Vordergrund.

„EINEN PERSÖNLICHEN WEG FINDEN“

Die Kunsthistorikerin, Autorin und Kulturjournalistin Margaret Jardas führte vor einiger Zeit mit Fabian Müller ein Gespräch, das wir hier auszugsweise wiedergeben.

Margaret Jardas: Ihre Werke knüpfen irgendwie an die Klangwelt des Impressionismus an. Bei neuer Musik erwarte ich eigentlich ganz andere Klänge. Darf man da überhaupt von neuer Musik sprechen?

Fabian Müller: Was genau heißt „neu“? Man muss sich heutzutage genau überlegen, was dieses Wort bedeutet, was denn überhaupt „neu“ sein kann. Inhaltlich hat sich über die Jahrhunderte nicht viel geändert. Es geht immer noch um Liebe, Schmerz und Tod, um die Palette von Gefühlen und Erfahrungen, die in der Kunst allgemein und speziell eben auch in der Musik zum Ausdruck kommen. (...) Ich gehöre auf keinen Fall zu denen, die die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte für einen Irrweg halten. Es gibt viele Komponisten und Komponistinnen dieser Zeit, die großartige Musik geschrieben haben oder immer noch schreiben (...). Das 20. Jahrhundert hat der Kunstmusik eine ungeheure Befreiung gebracht. Diese Freiheit unverkrampft und undogmatisch zu nutzen und alles bisher musikalisch Entdeckte zu einer persönlichen Synthese zu bringen, das ist meiner Meinung nach die momentane Herausforderung für Komponierende.

MJ: Sie glauben also an eine Zukunft der Kunstmusik. Was kann denn Ihrer Meinung nach noch „neu“ sein?

FM: Wer heute noch nach neuen Klängen sucht, muss diese ehrlicherweise in

der Elektronik suchen oder nach neuen akustischen Instrumenten-Erfindungen Ausschau halten. Mit einem Orchester in klanglicher Hinsicht „neue“ Musik zu schreiben ist kaum möglich. (...) Durch alles, was in den letzten 600 Jahren musikalisch entdeckt und entwickelt wurde, hat der heutige Musikschaffende eine noch nie dagewesene Palette von Möglichkeiten. (...) Die Schwierigkeit ist heute, in dieser immensen Palette von Möglichkeiten einen persönlichen Weg zu finden.

MJ: Haben Sie ihn gefunden?

FM: (...) Wenn Sie mich fragen, warum ich heute so komponiere und nicht anders, dann ist meine einzige ehrliche Antwort darauf: Weil ich nicht anders kann. Alle ästhetischen und philosophischen Begründungen folgen erst nachher. Es war mir immer ein Anliegen, das zu schreiben, was ich wirklich innerlich wahrnehme (...). Wenn ich das Bedürfnis habe, etwas aufzuschreiben, und es stellt sich heraus, dass es zum Beispiel Anklänge an Mahler hat, dann hat das damit zu tun, dass ich Mahlers Musik eben sehr liebe und seit meiner Jugend so oft gehört habe, dass sie längst in mir verinnerlicht ist. Natürlich spreche ich hier nur von subtilen Anklängen, die sich von selbst einstellen und nicht von längeren Passagen oder gar Stilkopie. (...) Außerdem ist für mich die Klangwelt des Sinfonieorchesters noch immer das Größte – für Elektronik konnte ich mich nie so richtig begeistern, sie war mir immer etwas zu kalt –, also werde ich wohl weiterhin für die herkömmlichen Instrumente schreiben. Natürlich träume ich davon (...) Klänge, die bisherigen und neue dazu, eines Tages auf noch nie dagewesene Art zu verwenden ... daran arbeite ich. (...)

„KINDERTOTENLIEDER“ NACH FRIEDRICH RÜCKERT

Nun will die Sonn' so hell aufgehn

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!
Du musst nicht die Nacht in dir ver-
schränken,
Musst sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle
Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen!
Gleichsam, um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.
Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich
umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschicke,
Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr
schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen
stammen.
Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal abge-
schlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir dir
ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

Wenn dein Mütterlein

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
Und den Kopf ich drehe, ihr entgegen sehe,
Fällt auf ihr Gesicht erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle, näher nach der
Schwelle,
Dort, wo würde dein lieb' Gesichten sein,

Wenn du freudenhelle trätest mit herein,
Wie sonst, mein Töchterlein!
Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
Mit der Kerze Schimmer, ist es mir, als
immer
Kämst du mit herein, huschtest hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell erlosch'ner Freudenschein!

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause
gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!
Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!
Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Hause
gelangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höh'n
Im Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!

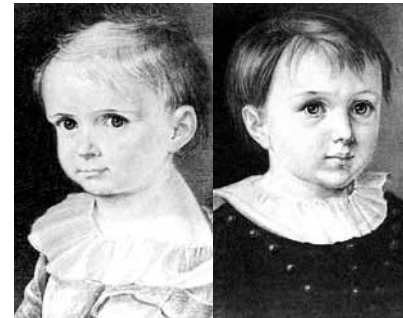
In diesem Wetter!

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus.
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen!
In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich fürchtete sie erkranken;
Das sind nun eitle Gedanken.
In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.
In diesem Wetter, in diesem Saus, in die-
sem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

TRAUER UND TROST

von Peter Revers

Mahlers Lieder sind im Hinblick auf sein gesamtes Schaffen von zentraler Bedeutung. Immer wieder greift er in seinen Sinfonien auf diesen Fundus zurück. Lied und Sinfonik bilden somit nicht voneinander zu trennende Bereiche. Die Wahl der Texte unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von der Gattungstradition des 19. Jahrhunderts. Mit Ausnahme von Gedichten Friedrich Rückerts, die Mahler zehn seiner insgesamt 46 Lieder zugrunde legte, hat er qualitativ und ästhetisch hochstehende deutschsprachige Literatur ausgeklammert. Selbst in vielen der auf den ersten Blick harmlos erscheinenden volks- und kinderliedartigen Texten schwingt ein Moment des Tragischen mit, des Abschieds, der Trennung, des Todes. Und auch die sprachliche Gestaltung der Liedtexte, in die Mahler im Grunde in allen Fällen mehr oder weniger massiv eingegriffen hat, betont oft eine unmittelbare Lebensnähe und weniger eine poetisch differenzierte und künstlerisch hochrangige Aussage. Nach mehr als zehn Jahren fast ausnahmsloser Beschränkung auf Gedichte aus „Des Knaben Wunderhorn“ (von



Die Kinder des Dichters Rückert, Luise und Ernst

A. von Arnim und C. Brentano herausgegebene Volksliedersammlung, 1805–1808; wirkte anregend auf die romantische Lyrik und Musik; Anm. d. Red.) leitete Mahlers Beschäftigung mit der Lyrik Friedrich Rückerts (1788–1866) eine neue Phase in seinen Liedkompositionen ein. Dieser Wandel vollzog sich um 1900.

Mahlers „Kindertotenlieder“ bilden im Gegensatz zu den „Wunderhorn“- und den übrigen Rückert-Liedern einen Zyklus. Die Thematik dieser Gedichte wurde oft mit der schmerzlichen Erfahrung des Todes eigener Kinder in Zusammenhang gebracht. Dies trifft zwar für Rückert zu, der nach dem Tod seiner Kinder Ernst und Luise 428 Gedichte verfasst hat, die sich als eine großdimensionierte Totenklage verstehen lassen. Im Falle Mahlers ist allerdings zum Tod eines Kindes keine biographische Beziehung herzustellen. Er hat die Lieder über einen relativ langen Zeitraum von drei Jahren (1901–1904) verteilt komponiert; seine Tochter Maria Anna ist hingegen erst im Juli 1907 einer schweren Diphtherie erlegen. In der Zeit Rückerts war Kindestod als Gegenstand der Dichtung keineswegs ungewöhnlich. Im Gegenteil. Die Gründe liegen nicht nur in der weitverbreiteten Kindersterblichkeit dieser Zeit: Noch um 1830 starb etwa jedes vierte Kind vor Erreichen des sechsten Lebensjahrs. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts hat sich ein Kindermythos herausgebildet, der dazu geführt hat, dass Kindsein zu einer poetischen Daseinsform wurde. Die Ambivalenz zwischen verdrängter Angst, dass der Abschied ein endgültiger sein könnte, und der Hoffnung auf ein Wiedersehen in einem künftigen Leben spielt etwa in Mahlers 4. Kindertotenlied „Oft denk

ich, sie sind nur ausgegangen“ eine entscheidende Rolle. Gegenüber den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ ist die zyklische Geschlossenheit in den „Kindertotensliedern“ deutlich stärker verankert. Ist der Ausblick in die Transzendenz im 1. Lied noch Fiktion, die über den Schmerz des Menschen nicht hinwegtäuschen kann, so wird sie im letzten Lied Wirklichkeit. Es beginnt wie das erste in d-Moll, wendet sich aber in der Schlusstrophe endgültig nach Dur. Der Trost und das Akzeptieren der Tatsache, dass die toten Kinder in einem anderen, dem Zugriff der rauen Wirklichkeit entrückten Dasein ewig Ruhe finden, artikuliert sich im letzten Lied auch durch die Aufhellung der Klanggestaltung im Übergang zur letzten Strophe. Das zuvor hektische, von Dissonanzen und zum Teil scharfen Färbungen geprägte Klangbild gibt nun mit dem dreigestrichenen a der Glöckchen, der Piccoloflöte und dem Flageolett der Violoncelli einer lichten und aller Schwere enthobenen Klanglichkeit Raum. Die von diesem zyklischen Rahmen eingefassten Lieder 2 bis 4 thematisieren verschiedene Aspekte der Auseinandersetzung mit dem Tod der Kinder und sind in ihrem Stil, ihrer Textaussage, ihrer tonalen Disposition und schließlich ihrer orchestralen Färbung sehr kontrastreich angelegt. Im 2. Lied scheint sich das Individuum in einen Zeitpunkt der Erinnerung zu versetzen, in dem das furchtbare Ereignis erst geschehen wird. Trotz der auf c-Moll verweisenden Vorzeichen, bleibt die Grundtonart des Liedes lange Zeit um Ungewissen. Die harmonische Spannung und das Nicht-Erreichen einer Grundtonart werden in diesem Lied zum kompositorischen Programm, das die im Text angelegte

Offenheit und Ungewissheit der Entwicklung umsetzt. Dem gegenüber erscheinen im 3. Lied die tonalen Verhältnisse gefestigt. Die Grundtonart c-Moll steht hier außer Frage. Die Zeitebene des Liedtextes ist hier Erinnerung im Sinne von Vergangenheit. Die Eltern des verstorbenen Kindes vergegenwärtigen sich ungetrübte Szenen des Lebens. Mahlers Vertonung wirkt auf den ersten Blick wie eine an Bach orientierte kontrapunktische Studie: Über einem Pizzicato-Bass der Celli entfaltet sich ein streng diatonischer Kontrapunkt. Mahler hat sich im Sommer 1901, also zur Zeit der Komposition des Liedes, intensiv mit Bach auseinandergesetzt und dadurch tiefe Eindrücke erfahren: Dort aber, wo im Lied das Bild des toten Kindes an Kontur gewinnt – „dort, dort, wo würde dein lieb' Gesichtchen sein“ – verlässt Mahler den von Leid erfahrung so unberührten polyphonen Satz, durchsetzt die Musik mit Chromatismen und Vorhalten. Ging es in den Liedern 1 bis 3 jeweils um die Verschränkung der Gegenwart mit der Vergangenheit (1 und 3) bzw. mit der Zukunft (2), so sind in dem 4. Lied alle drei Zeitebenen präsent, wobei die Zukunft in ein jenseitiges, transzendentes Dasein projiziert wird. Diese Trennung der Zeitebenen wird in der Schlusstrophe des 5. Liedes, genauer: im trostvollen Akzeptieren der nun ewigen Ruhe der Kinder, aufgehoben.

LANGER WEG ZUM RUHM von Peter Jost

Während seiner Pariser Studienzeit schrieb Franck eine Sinfonie G-Dur, die 1841 sogar zur Aufführung kam. Sie steht im Zusammenhang mit weiteren nach dem Vorbild der Wiener Klassik ausgearbeiteten Werken, die als Früchte seines klassizistisch orientierten Unterrichts gelten dürfen. Danach richtete Franck, von Gelegenheits- und Gebrauchswerken abgesehen, seine Ambitionen auf große Vokalwerke, namentlich Oratorien und Opern – auf die Gattungen also, die damals in Frankreich weit angesehenere als Kammermusik und Sinfonik waren. Mitte der 1880er-Jahre, als Franck mehrere sinfonische Dichtungen verfasste, erhielt auch die Sinfonie neue Aktualität. Mehrere namhafte Komponisten arbeiteten zu dieser Zeit an der Erneue-



César Franck an der Orgel von Sainte-Clotilde

erung der Gattung in Frankreich, zu der eben auch Francks Sinfonie nicht unmaßgeblich beitragen sollte: Camille Saint-Saëns vollendete seine 3. Sinfonie („Orgelsinfonie“) 1886, als auch Édouard Lalo Sinfonie g-Moll und Vincent d'Indys 1. Sinfonie entstanden. Francks früheste Entwürfe für seine d-Moll-Sinfonie datieren von 1886, abgeschlossen wurde das seinem Schüler Henri Duparc gewidmete Werke aber erst im August 1888. Gereift durch die Erfahrungen mit den programmgebundenen Formen der Orchestermusik, suchte Franck, ohne die Tradition der Gattung zu leugnen, für seine Sinfonie nach neuen formalen Lösungen. Die äußerlich auffallendste Abweichung gegenüber den Sinfonien der Beethoven-Nachfolge ist die Dreisätzigkeit, in der jedoch alle vier herkömmlichen Satzcharaktere enthalten sind. Nach der Überlieferung von Pierre de Bréville, Francks Freund, soll der Komponist dazu erklärt haben, es handle sich um eine klassische Sinfonie, bei der nach dem Kopfsatz Andante und Scherzo miteinander verbunden folgen. „Ich wollte die Konstruktion so anlegen, dass jeder volle Takt des Scherzos einer Viertelnote des Andantes (3/4) entsprechen würde, so dass in der gemeinsamen Durchführung der beiden Teile ersterer von letzterem überlagert werden könnte. (Es ist mir gelungen, das Problem zu lösen.)“ Der kunstvolle Aufbau des Mittelsatzes in doppelter Funktion kompensiert das traditionelle Gewicht der Ecksätze und legitimiert, dass das Finale – Franck selbst wies auf das Vorbild von Beethovens 9. Sinfonie hin – die Themen aus den beiden ersten Sätzen wieder aufgreift. Diese wiederkehrenden Themen wirken hier nicht als bloße Zitate, sondern

sind homogen in den der Sonatenform folgenden Satzablauf eingebettet und bilden ein konstitutives Element für den festen Zusammenhalt des Werks. Neben Francks Klavierquintett und seiner Violinsonate dient daher die d-Moll-Sinfonie immer wieder als Beispiel zur Veranschaulichung der „zyklischen Form“, die in Frankreich seit der einflussreichen Kompositionslehre seines Schülers d’Indy unmittelbar mit dem Namen Franck verbunden wird. Eine völlig neue formale Konzeption entwarf Franck auch für den Kopfsatz. Dass er dem Allegro eine langsame Einleitung voranstellte, ist für sich genommen keine Novität, sondern findet sich schon in einigen Sinfonien Haydns. Ungewöhnlich ist aber, dass das Hauptthema unmittelbar aus der Einleitung abgeleitet ist und der Hauptsatz mitsamt der vorangestellten Einleitung doppelt exponiert wird: zunächst in d-Moll, der Grundtonart, dann in f-Moll, der Moll-Variante der parallelen Durtonart F-Dur, in der nach klassischem Muster der Seitensatz steht. Charakteristisch für die thematische Entfaltung aller drei Sätze ist die Motivmetamorphose insbesondere durch fortgesetzte Sequenzierung, die dabei weite harmonische Felder berührt. Wie schon bei Schubert häufig anzutreffen, liebt es Franck, auf den jeweiligen Tonstufen Dur- wie Moll dreiklänge gleichzeitig zu gebrauchen. So steht auch der Schlusssatz von vorneherein in D-Dur, wobei für die unbeschwerte Apotheose der Sinfonie nach dem düsteren Beginn neben Beethovens Neunter auch dessen 5. Sinfonie als Modell eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Einige Interpreten haben entsprechende innere Programme wie für Beethovens Fünfte („Durch Nacht zum Licht“) auch

für die d-Moll-Sinfonie übertragen; auf die Frage nach einem möglichen außermusikalischen Hintergrund der Sinfonie angesprochen, soll Franck dagegen lediglich für den Mittelsatz konzidiert haben, dass er bei der Niederschrift an eine antike Prozession gedacht habe. Ungewöhnlich ist nicht zuletzt auch die Besetzung (mit Englischhorn, zwei Flügelhörnern und Harfe) und Instrumentation: Die ausgedehnten Bass-Orgelpunkte und das blockhafte Alternieren von Streichern, Holz- und Blechbläsern erinnern deutlich an das Registrieren im Orgelspiel.

Die beiden ersten Aufführungen am 17. und 24. Februar 1889 im Rahmen der Konzerte der Société des Concerts du Conservatoire erhielten bei der Musikkritik ein überwiegend negatives Echo. Kritisiert wurden die „unverständliche“ Form, die ungewöhnliche Besetzung und die schnelle Modulation der Motive. Die erst nach Francks Tod gedruckte Partitur konnte die Sinfonie zunächst nur langsam durchsetzen; dank der Fürsprache bedeutender Komponisten (u. a. Debussy) fand das Werk jedoch nach der Jahrhundertwende Eingang ins Konzertrepertoire.

„Das, eine Sinfonie? (...) Mein lieber Herr, wer hat jemals von einem Englischhorn in einer Symphonie gehört? (...) Ihre Franck-Musik mag was auch immer Sie wollen sein, aber sicher wird sie niemals eine Sinfonie sein.“
(ein Konservatoriums-Kollege Francks über dessen d-Moll-Sinfonie)

6. SINFONIEKONZERT

Zu neuen Ufern

9. April 2011, 19.30 Uhr, Haus der Kunst Sondershausen
10. April 2011, 19.30 Uhr Theater Nordhausen

Zdeněk Fibich

Der Frühling. Sinfonische Dichtung op. 13

Ludwig van Beethoven

3. Klavierkonzert c-Moll op. 37

Antonín Dvořák

8. Sinfonie G-Dur op. 88

Mit dem Frühlingsbeginn begibt sich auch das Loh-Orchester mit wunderbarer Musik „Zu neuen Ufern“. Der Tscheche Zdeněk Fibich überführte das Wiedererwachen der Natur in romantische musikalische Stimmungsbilder. Dvořák nahm sich neue Freiheiten in der Form und komponierte in seiner 8. Sinfonie ungeheuer stimungsvolle Musik von echtem böhmischen Charakter. Auch Beethoven eröffnete mit seinem 3. Klavierkonzert neue Welten. Sein einziges Klavierkonzert in einer Moll-Tonart lebt noch mehr als die beiden Vorgänger von scharfen Kontrasten und nimmt bereits sinfonische Ausmaße an. Auf zwei Gäste dürfen sich die Konzertbesucher freuen: auf den 1981 in Göttingen geborenen Pianisten Alexander Schimpf und Stephan Tetzlaff, Generalmusikdirektor des Stadttheaters Bremerhaven.

Alexander Schimpf Klavier

Musikalische Leitung: Stephan Tetzlaff

Textquellen:

S. 4/5: Texte von und über Fabian Müller mit freundlicher Genehmigung des Komponisten aus dem Vorwort zur Partitur „Gayatri-Rhapsodie“; das gesamte Interview ist nachzulesen unter www.swisscomposer.ch; S. 6: Liedtexte, entnommen aus: Dietrich Fischer-Dieskau (Hrsg.), Texte deutscher Lieder. Ein Handbuch, München 101994, S. 275–277; S. 7/8: Peter Revers, Trauer und Trost, Auszüge aus: Peter Revers, Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer, München 2000; S. 9/10: Peter Jost, Langer Weg zum Ruhm, in: Harenberg Kulturführer Konzert, 7. völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim 2007, S. 229–230.

Bildquellen:

S. 4: Fabian Müller, auf: www.swisscomposer.ch; S. 7: Die Kinder des Dichters Rückert, Luise und Ernst, auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kindertodtenlieder>; S. 9: César Franck an der Orgel von Sainte-Clotilde, auf: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Cesar_Franck_At_Organ.jpg&filetimestamp=20051030163831.

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. 10 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.



