

# 9. Kammer- konzert

KONZERT

Beethoven / Prokofjew  
Franck

STELL DIR VOR | Staatstheater Darmstadt

„ist es wircklich wahr? bist du hier? –  
abscheulicher, wortbrüchiger, treuloser,  
Verrätherischer, leichtsinniger, Freund! und doch  
Freund? – folgt ich meinem Herzen, so würde ich  
ohnerachtet allem Groll und Zorn, der in mir  
wider dich tobt, zu dir ge[e]ilt – aber nein – man  
muß sich lernen bemeistern – denn ihr andre  
ohne Herz lacht unser nur – selbst den autor hast  
du nicht einmal respektirt, mir keine antwort auf  
meine Dedication geschickt – ich erwarte dich  
morgen den Vormittag vor dem strengen Gericht  
der Freundschaft, sey Baron sey heimlicher  
Abgesandter, oder weiß der Himmel was, – ich  
bin schlechweg nicht weniger und nicht mehr  
als dein höchst aufgebraucher Freund  
Beethoven“

Ludwig van Beethoven an den Widmungsträger  
der Cellosnate op. 69, Ignaz von Gleichenstein, Februar 1810

# 9. Kammerkonzert

Donnerstag, 04. Mai 2023, 20:00 Uhr  
Orangerie Darmstadt

**Ludwig van Beethoven** (1770 – 1827)

Sonate für Violoncello und Klavier A-Dur op. 69 (1808)

1. Allegro, ma non tanto – 2. Allegro molto – 3. Adagio cantabile –
4. Allegro vivace

**Sergej Prokofjew** (1891 – 1953)

Sonate für Violoncello und Klavier C-Dur op. 119 (1949)

1. Andante Grave-Moderato Animato – 2. Moderato-Andante dolce –
3. Allegro, ma non troppo

*Pause*

**César Franck** (1822 – 1890)

Sonate A-Dur für Violoncello und Klavier (1886)

1. Allegretto ben Moderato – 2. Allegro – 3. Recitativo-Fantasia:  
Ben Moderato – 4. Allegretto poco mosso

VIOLONCELLO Maximilian Hornung

KLAVIER Hisako Kawamura

DAUER *circa 2 Stunden, eine Pause*

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

# Maximilian Hornung

Der Cellist Maximilian Hornung erobert die internationalen Konzertpodien und spielt mit Klangkörpern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France, dem Symphoniorchester des Bayerischen Rundfunks und den Bamberger Symphonikern. Zu seinen Kammermusikpartner\*innen zählen unter anderem Anne-Sophie Mutter, Antje Weithaas, Hélène Grimaud, Daniil Trifonov, Christian Tetzlaff, Lisa Batiashvili, Joshua Bell, Yefim Bronfman, Jörg Widmann und Tabea Zimmermann. Seine

umfangreiche und vielseitige Diskographie umfasst Solokonzerte und prominent besetzte kammermusikalische Einspielungen. Gleich für sein erstes Album erhielt er den Echo Klassik-Preis als Nachwuchskünstler des Jahres (2011), und auch die Veröffentlichung von Dvořáks Cellokonzert mit den Bamberger Symphonikern (2012) wurde mit dem Echo ausgezeichnet. 2017 erschien bei der Deutschen Grammophon eine hochgelobte Einspielung von



Schuberts Forellenquintett u. a. mit Anne-Sophie Mutter und Daniil Trifonov.

1986 in Augsburg geboren, erhielt Hornung mit acht Jahren den ersten Cello-Unterricht. Seine Lehrer waren Eldar Issakadze, Thomas Grossenbacher und David Geringas. Nachdem er 2005 erster Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs geworden war, gewann er 2007 als Cellist des Tecchler Trios, dem er bis 2011 angehörte, den Ersten Preis beim ARD-Musikwettbewerb. Mit 23 wurde er erster Solocellist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, eine Position, die er bis 2013 innehatte. Maximilian Hornung wurde vom Freundeskreis der Anne-Sophie Mutter Stiftung und vom Borletti-Buitoni-Trust in London unterstützt und gefördert. Im Frühjahr 2022 übernahm er die künstlerische Leitung der Traunsteiner Sommerkonzerte. Seit dem Jahr 2017 ist er Professor für Violoncello an der Hochschule für Musik und Theater München.

## Hisako Kawamura

Hisako Kawamura ist in Nishinomiya (Japan) geboren und in Deutschland aufgewachsen, sie identifiziert sich sowohl mit der europäischen als auch der japanischen Kultur. Stark beeinflusst von ihren Lehrern – Vladimir Krainev aus Russland



und Małgorzata Bator-Schreiber aus Polen – lernte sie darüber hinaus die slawische Musik schätzen. Kawamura ist Gewinnerin des Concours Clara

Haskil in Vevey, Concorso Pianistico A. Casagrande in Terni, Concorso Internazionale di Musica G.B.Viotti in Vercelli, des Chopin-Wettbewerbs Darmstadt sowie Preisträgerin beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München und beim Concours Géza Anda in Zürich. Einladungen internationaler Orchester führten sie zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Wiener Symphoniker, City of Birmingham Symphony Orchestra, RTÉ Symphony Orchestra Dublin, Tschechische Philharmonie, St. Petersburg Philharmonic Orchestra oder zum NHK Symphony Orchestra. Sie arbeitete mit Dirigenten wie Jiří Bělohlávek, Vladimir Fedosseyev, Jakub Hrůša, Eliahu Inbal, Marek Janowski, Paavo Järvi, Ken-Ichiro Kobayashi, Zoltán Kocsis, Alexander Lazarev, Mikhail Pletnev, Tatsuya Shimono, Yuri Temirkanov und Kazuki Yamada.

Als Kammermusikerin musiziert sie regelmäßig mit Künstlern wie Sarah Christian (Violine), Clemens Hagen (Cello) sowie Maximilian Hornung (Cello). Für ihre künstlerische Tätigkeit erhielt sie diverse Preise: den Fresh Artist Award der Nippon Steel Corporation, Idemitsu Music Prize der Firma Idemitsu Kosan, den Preis der Chopin-Gesellschaft Japan sowie den Förderpreis für Junge Künstler des japanischen Kultusministeriums. 2020 wurde ihr der 51. Suntory Music Award verliehen. Auf ihren zuletzt erschienenen CDs (RCA Red Seal) widmete sie sich den Sonaten Ludwig van Beethovens. Außerdem liegen Aufnahmen mit Werken von Schumann, Chopin und Rachmaninow vor. Kawamura unterrichtet an der Folkwang Universität der Künste in Essen, an die sie 2015 zur Professorin berufen worden ist. Außerdem ist sie Lehrbeauftragte am Tokyo College of Music.

# Beethoven

Im Frühjahr und Sommer 1796 unternahm der junge Ludwig van Beethoven von seiner neuen Heimat Wien aus eine Konzertreise, die ihn über Prag, Dresden, Leipzig nach Berlin führte. Hier residierte Friedrich Wilhelm II., der neben seinem Hauptberuf als preußischer König ein ziemlich versierter Cellist war. Widmungswerke von Mozart und Haydn mit jeweils recht anspruchsvollen Cellostimmen legen davon Zeugnis ab. Und als wolle er nicht nachstehen, widmete Beethoven Friedrich Wilhelm II. seine beiden ersten Cellosonaten op. 5. Zu Friedrich Wilhelms Hofmusikern gehörten damals die beiden brillanten Cellistenbrüder Jean-Pierre und Jean-Louis Duport und einem Bericht von Beethovens Schüler Ferdinand Ries zufolge führte Beethoven gemeinsam mit Jean-Louis Duport diese Sonaten bei Hofe auf, wofür der König Beethoven mit einer goldenen Schnupftabakdose belohnte, die mit hundert Louis d'or gefüllt war. „Neumodisch“ erschienen den Zeitgenossen diese Werke, denn Beethoven ging über das hinaus, was man bisher als Cellosonate kannte – entweder ein Stück für Solocello mit spärlicher Basso continuo-Unterstützung, oder umgekehrt eine Cembalosonate, in der das Cello die Bassstimme verdoppelte. Beethoven unternahm nun in seinen Werken erste Schritte, das Cello (neben seiner Solistenrolle) aus der tradierten Funktion als Continuoinstrument zu lösen und ihm eine hervorgehobene oder zumindest ebenbürtige Position in der Kammermusik zu schaffen. Ein gutes Jahrzehnt sollte es dauern, bis Beethoven nach dem Opus 5 diesen Weg weiterbeschritt; Ende 1807 begann er die Arbeit an einer Sonate in A-Dur, die er im Frühjahr fertigstellte. Widmungsträger der Sonate ist Ignaz von Gleichenstein, ein aus dem Badischen stammender Jurist, der um 1800 eine Beamtenstellung in Wien annahm und über seinen Kollegen Stephan von Breuning, der seit Bonner Jugendtagen mit Beethoven befreundet war, auch mit diesem in Kontakt kam. In kurzer Zeit erwuchs zwischen Jurist und Komponist eine enge Freundschaft – Gleichenstein war einer der wenigen Menschen, mit denen Beethoven sich duzte.

Allein schon, dass Beethoven das Cello solistisch das Hauptthema des ersten Satzes einführen lässt muss seinen Zeitgenossen bemerkenswert

erschienen sein. Wie aus dem Moment geboren, improvisiert, will dieses Thema anmuten. Hat das Cello geendet, steigt das Klavier wiederholend und fortführend ein – man ergänzt einander auf Augenhöhe. Sowohl Cello als auch Klavier spielen kleine Kadenz, was den rhapsodischen Zug des Themas unterstreicht. Neu ist sicherlich, dass Beethoven dieses Thema dann als nächstes in einer voranpreschenden Passage und nach a-Moll eingetrübt wiederholen lässt, hier also schon Themenverarbeitung betreibt, noch bevor das zweite Thema präsentiert wird. Das erklingt erst nach erneuter Beruhigung, ist ruhig-sänglich, mit säuselnder Begleitung. Eine dritte markante Idee folgt, doch sind es weniger Themen, die den Satz konstituieren, als vielmehr das permanente Wechselspiel der Instrumente, die Spielfreude im besten Sinne, die selbst quasi-thematische Qualitäten verleiht, so das alles von der expressiven Themengeste bis zur minimalen Begleitornamentik Bedeutung hat, Teil des Spiels, der Unterhaltung ist.

Die Durchführung beschäftigt sich nur mit dem Kopfhema, führt es nach Moll in Triolen aus, steigert es dramatisch, wobei es Vehikel für die virtuose Darstellung der beiden Solisten ist. In der Reprise klingen diese Erfahrungen aus der Durchführung nach, etwa wenn das Hauptthema im Cello nun von Triolenketten des Klaviers begleitet wird.

An zweiter Stelle der Sonate erklingt ein Scherzo, in dem nun dem Klavier die Themeneinführung zufällt. Es ist ein gewitztes Thema, das durch Synkopierungen die Taktschwerpunkte verschleiert. Wenngleich Beethoven das Scherzo in Moll setzt, büßt es dadurch nicht an Witz und Spielfreude ein. Als ruhigen Kontrast schreibt er eine A-Dur-Passage, die dem Scherzo als Trio dient. Die übliche Form, bei der zwei Scherzoteile den Rahmen für das Trio bilden, erweitert er zur Fünfteiligkeit, mit einem weiteren Scherzo in der Satzmitte, das von zwei Trios flankiert wird. Nur 18 Takte umfasst das Adagio – ist es ein eigenständiger Satz, oder nur eine Einleitung zum anschließenden Allegro vivace? Seit der ersten Publikation der Sonate besteht darüber eine Diskussion; festzuhalten bleibt, dass Beethoven ein inniges Lied schuf, in dem zunächst das Klavier ein Hauptthema zur nicht minder liedhaften Begleitung des Cellos schrieb, bevor das Thema vom



Cello aufgegriffen wird und das Klavier mit zarten Dreiklangsumspielungen und perlenden Arpeggien begleitet. Das ganze dauert 16 Takte, die beiden Schlusstakte dienen als harmonische Brücke, um vom E-Dur des Adagios in die Haupttonart des letzten Satzes zurückzukehren. Dieses Allegro vivace beginnt mit einem eingängigen Thema, ein wahrer Gassenhauer, der gemäß dem Grundprinzip der Sonate im Wechsel beider Stimmen erklingt. Im zweiten Thema wechseln kurze Phrasen im Cello (in sehr hoher Lage!) mit stampfenden Achtelrepetitionen des Klaviers. Stärker als in den vorangegangenen Sätzen kehrt Beethoven die virtuose Fähigkeiten des Cellos hervor. Angesichts der Begeisterung, die die Sonate beim Publikum hervorrief – ablesbar an der Vielzahl an Nachdrucken noch zu Beethovens Lebzeiten – erstaunt es, dass es noch einige Jahrzehnte dauern würde, bis das Potenzial des Cellos erkannt und in weiteren Kompositionen voll ausgeschöpft wurde.

## Prokofjew

Wirft man einen Blick in das Werkverzeichnis von Sergei Prokofjew, so entdeckt man, wie schmal sich doch sein Kammermusikschaffen ausnimmt gegenüber den anderen Gattungen, die er „beschrieben“ hat. In Europa und den USA wurde Prokofjew nach seiner Ausreise aus der Sowjetunion 1917 als „junger Wilder“ gefeiert, er faszinierte das Publikum durch seine „Klaviersereien“ und machte sich durch großangelegte Ballette, Opern und Sinfonien einen Namen.

Nach fast fünfzehn Jahren, die er zum großen Teil in Paris verbrachte und von wo aus er durch die ganze Welt reiste, kehrte Prokofjew 1936 gemeinsam mit seiner spanischen Frau und den beiden Söhnen in die Sowjetunion zurück, da er nach eigener Aussage „patriotisches Heimweh“ hatte und sich danach sehnte, „den echten Winter wiederzusehen und die russische Sprache in meinen Ohren zu hören“.

Das Heimweh muss in der Tat enorm gewesen sein, denn Prokofjew zog in einer der grausamsten politischen und sozialen Epochen der russischen Geschichte um – im Zuge der „stalinistischen Säuberungen“ kamen mehrere Millionen Menschen um. Andererseits war der Zeitpunkt gut, sich in der Sowjetunion zu etablieren, so sarkastisch dass auch erscheinen mag: die beiden berühmten russischen Komponistenkollegen und Konkurrenten Rachmaninow und Strawinsky waren außer Landes, Dmitri Schostakowitsch war zwar noch da, jedoch kurz zuvor erst von Stalin persönlich zensiert und somit „ruhiggestellt“ worden. Prokofjew meinte also, sich – auch mit der Wertschätzung aus dem Ausland im Rücken – in der Sowjetunion eine künstlerische Heimat schaffen zu können. Zudem durfte er seinen Pass behalten, um außer Landes auf Tournee gehen zu können, das ging aber nur eine Weile gut, bei einer Routinekontrolle wurde dieser beschlagnahmt, was Prokofjew für den Rest seines Lebens in der Sowjetunion festsetzte. Der Staat wollte sich Prokofjews als Staatskünstler bedienen, das verlangte die Komposition klangstarker eindrucksvoller Werke, bereits 1936 entstand etwa die Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution op. 74, 1938 die klanggewaltige Kantate „Alexander Newski“ für Solosopran, Chor und Orchester. Für zierliche Kammermusik war da kein Platz, und so beschränken sich Prokofjews Beiträge in diesem Genre auf ein Quintett, ein Klaviersextett, zwei Streichquartette, einige Violinsonaten, eine Cellosonate sowie eine Handvoll kleinerer Stücke.

Der sowjetische Fachmann für Ideologiefragen und Stalin-Vertraute Andrei Schdanow hatte 1946 begonnen die Kulturschaffenden des Landes rigoros zu maßregeln. Nachdem anfänglich die Literaten auf Linie gebracht worden waren, traf es im Januar 1948 die Musiker, als bei einer Sitzung des Moskauer Komponistenverbandes Komponisten wie Aram Chatschurian, Dmitri Schostakowitsch und auch Sergei Prokofjew des Formalismus beschuldigt wurden. Zu verstehen ist darunter – vermutlich – alles, was Schdanow und seinen Kollegen als „modern“ oder „dekadent“ erschien, sei es im Hinblick auf die harmonische Sprache (Atonalität etwa galt als westlich und somit verwerflich) oder die musikalische Form. Prokofjew war zum

Zeitpunkt dieser fast schon Schauprozess zu nennenden Diffamierungskampagne bereits ein kranker und zermürbter Mann. Immer noch konnten Menschen wie in den Säuberungsaktionen der 1930er-Jahre aus dem öffentlichen Leben verschwinden. Und so nimmt es nicht Wunder, dass Prokofjew sich fügte. 1949 fühlte er sich durch eine Konzert Mstislaw Rostropowitschs inspiriert, eine Cellosonate für diesen zu schreiben. Wenngleich er das Werk recht zügig beendete, sollte es bis zu einer öffentlichen Aufführung noch dauern, Gemäß der Doktrinen, die für ihn als des Nonkonformismus verdächtigten Künstler im Besonderen galten, musste die Sonate erst einen Genehmigungsprozess durchlaufen, bevor sie auf ein Publikum „losgelassen“ wurde. Der Pianist Swjatoslaw Richter, der die Sonate gemeinsam mit Mstislaw Rostropowitsch spielte, berichtete über den mühsamen bürokratischen Prozess bis es endlich zur Uraufführung der Sonate kommen konnte: „Bevor wir sie im Konzert spielten, mussten wir sie im Komponistenverband aufführen, wo diese Herren über das Schicksal aller neuen Werke entschieden. In dieser Zeit mussten sie vor allem herausfinden, ob Prokofjew ein neues Meisterwerk oder ein „volksfeindliches“ Werk geschaffen hatte. Drei Monate später mussten wir es auf einer Plenarsitzung aller Komponisten, die im Rundfunkkomitee saßen, erneut spielen, und erst im folgenden Jahr konnten wir es öffentlich aufführen, am 1. März 1950 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums.“

Eine Sonate in C-Dur, „reiner“ und unverfänglicher – volksnäher – konnte man gar nicht schreiben. Auch die Form ist gänzlich unanstößig: drei Sätze, ein Kopfsatz in Sonatensatzform, ein Scherzo im Zentrum, dem abschließend eine Rondofinale folgt. Das Cello eröffnet die Sonate solistisch im tiefsten Register mit einem vergrübelten Thema. Seiner Grübelei steht ein lyrischer zweiter Gedanke gegenüber, und Prokofjew führt gar noch eine dritte, schnelle und wilde Idee ein, doch ist es die kantable und sonnige Melodie des zweiten Themas, die in den Hörerohren sicherlich am längsten nachklingt, zumal Prokofjew ihr im ersten Satz sehr viel Raum gibt. Der zweite Satz lässt aufgrund seiner Bezeichnung als Moderato (mäßig bewegt)

ein eher verhaltenes Stück erwarten, tatsächlich präsentiert Prokofjew hier jedoch ein spritziges fast ein wenig clowneskes Scherzo, das seinen Reiz durch rasche Wechsel von Pizzicati, Arpeggien, quirlige Figuren oder chromatische Flageolett-Läufe entfaltet, auch ein bisschen was von Kinderlied und Volksmusik verströmt. Als Kontrast zu diesem tänzerisch-verspielten Charakter steht im Zentrum des Satzes ein Andante dolce, das in groß ausgesungenen Kantilenen schwärmerische Wohligkeit verbreitet, Romeo und Julia lassen grüßen. Auch das Finale hat Prokofjew in freundlichem Tonfall gehalten, eröffnet dieses Rondo in ABACA-Form mit einem volksliedhaften Thema, welches im Satzverlauf mit einer stürmisch-bewegten Episode (B) und einem versonnenen, sich mal leidenschaftlich aufbäumenden, mal geheimnisvoll huschenden Andantino (C) alterniert. In einer klanggewaltigen Schlussapotheose greift Prokofjew das nachdenkliche Thema des Kopfsatzes wieder auf, welches aber fast nicht wiederzuerkennen ist, weil es hier grandios überhöht in rauschhafte Läufe eingekleidet ist und anstatt Kontemplation nun Gewissheit und Jubel verströmt.

## Franck

Wieviele musikalische Wunderkinder mag es gegeben haben, von denen wir gar nichts wissen, die nach kurzem Aufflackern als Attraktion in der Vergessenheit verschwanden? Hunderte? Tausende? César Franck hätte leicht zu diesen musikalischen Sternschnuppen gehören können, wenn er sich nicht durch Fleiß, Zähigkeit und selbstverständlich Talent seinen Platz im französischen Musikleben erarbeitet hätte. Gleichwohl war es ein steiniger Weg. 1822 noch als holländischer Untertan in Lüttich geboren (Belgien wurde erst 1830 unabhängig, Vivat, König Leopold!), begann er 1831 am Konservatorium seiner Heimatstadt eine pianistische Ausbildung. Und das so vielversprechend, dass sein ehrgeiziger Vater Mitte der 1830er Jahre versuchte, ihn ans berühmte Pariser Conservatoire zu bugsieren, was 1837 schließlich auch

gelang (Franck musste dafür allerdings die französische Staatsbürgerschaft annehmen, Vivat, König Louis-Philippe!). Als vielversprechender Klaviervirtuose wurde ihm Anerkennung und Unterstützung von Franz Liszt zuteil, am Conservatoire erhielt er für sein Klavierspiel 1838 einen „ersten“ 1. Preis, Sternchen mit Sternchen sozusagen – ein bis heute einmaliger Vorgang. Zwar wurde Franck auch in Komposition und Orgel unterrichtet, doch war dies angesichts seines Erfolges als Pianist nur schmückendes Beiwerk. Das sollte sich ändern, als Franck 1848 – auf Anraten Liszts – seine Virtuosenkarriere aufgab und sich in den kommenden Jahrzehnten dem Orgelspiel widmete. Finanziell eher kärglich gestellt, bestritt er bis 1870 sein Dasein als Klavierlehrer und Kirchenmusiker, konnte sich jedoch immer mehr Anerkennung als Organist verschaffen, immer renommiertere Posten erlangen. Dazu trug sicherlich bei, dass Franck für seine sakralen Kompositionen viel Zuspruch erhielt und die Zuhörer durch seine Kunst in der Orgelimprovisation bannte. 1871 wurde Franck eines der ersten Mitglieder der von Camille Saint-Saëns gegründeten „Société nationale de musique“, die sich nach dem gegen Deutschland verlorenen Krieg in Abgrenzung vom „rechtsrheinischen“ Stil um eine genuin französische Musik bemühte. Im folgenden Jahr bekam er einen Ruf als Orgelprofessor an das Pariser Conservatoire, erhielt in den verbleibenden Jahren zahlreiche Ehrungen (1881 Prix Charter des Institut de France, 1885 Aufnahme in die französische Ehrenlegion, 1886 Präsident der „Société nationale de musique“). 1843 hatte sich Franck mit drei Klaviertrios als seinem Opus 1 der Öffentlichkeit vorgestellt, sicherlich kein Zufall, bestand doch auch Beethovens erstes Opus aus Klaviertrios. Außer aus dem Feld der Kirchenmusik trat Franck dann allerdings bis zu seinem letzten Lebensjahrzehnt kaum als Komponist in Erscheinung, vier Opern blieben unaufgeführt, er schrieb ein paar sinfonische Dichtungen – kennt man sie heute? Erst in den letzten Jahren entstanden die Werke, die ihn berühmt machten – das Klavierquintett f-Moll (1878/79), die große d-Moll-Symphonie (1887) und ein Jahr zuvor die Sonate für Klavier und Violine (1886). Zu dieser Violinsonate gibt es die Vermutung, dass Franck sie zunächst als Cellowerk konzipiert hatte, sich dann aber doch für die Vi-

oline entschied, um sie dem Geiger und Freund Eugène Ysaÿe zur Hochzeit schenken zu können. Francks ursprüngliches Vorhaben, eine Cellosonate zu schaffen, fand schließlich doch noch seine Umsetzung: Nach einer Pariser Aufführung der Violinsonate am Jahresende 1887 war der Cellist Jules Delsart, der mit seinem Streichquartett ebenfalls in diesem Konzert auftrat, so begeistert, dass er Franck um die Erlaubnis bat, den Violinpart für Cello zu bearbeiten. Franck gab freizügig die Erlaubnis, in einem Brief hieß es nur wenige Tage später: „Herr Delsart arbeitet jetzt an einer Cello-Bearbeitung der Sonate“.

Francks Kompositionen gelten als Paradigma des „zyklischen Komponierens“, das im Bestreben nach thematischer Einheit aus nur wenigen motivischen Zellen ein mehrsätziges großes Werk schafft. Sein Schüler Vincent d’Indy beschrieb als Kern dieses Komponierens die „transformation thématique“, nannte dies „das Subtilste, Intimste und Persönlichste an der Kunst des Komponierens: die Entwicklung der IDEEN selbst.“ Und so stellt Franck zu Beginn seiner Sonate eine dreitönige „Keimzelle“ vor, die das ganze Werk durchdringt. Von Beginn an etabliert er etwas, das man als „Harmoniemosaik“ bezeichnen könnte, nie, so scheint es, etabliert sich eine Tonart, ständig wechselt der harmonische Fokus, doch was man einige Jahrzehnte zuvor vielleicht als falsch und ungeschickt empfunden hätte, wirkt bei Franck ganz organisch und selbstverständlich. Der thematischen Keimzelle stellt Franck ein leidenschaftliches zweites Thema zur Seite, das allerdings nur vom Klavier gespielt wird. Im Wechsel erklingen diese beiden Themen, wobei sie schier unzählige Tonarten durchwandern. Die Präsentation des thematischen Materials auf diese Weise und das Fehlen einer Durchführung geben dem Satz den Charakter eines Prologs, und tatsächlich hat das sich anschließende stürmische Allegro mehr Kopfsatzcharakter als das ein wenig verträumte Allegretto. Dieser Satz in Sonatenform beginnt mit wirbeligen Sechzehntelfigurationen, aus deren Mitte sich ein forsches Thema im Klavier erhebt, das von der Violine aufgegriffen wird. Seine aufgewühlten Linien basieren auf denselben Intervallschritten, die auch am Beginn des Kopfsatzes auftauchen, allerdings sind sie hier in Moll und umgekehrter

Bewegungsrichtung gesetzt, was ihre Verwandtschaft mit dem ersten Satz verschleiert. „Transformation thématique“ in Perfektion. Das zweite Thema setzt der Strenge des Anfangs eine heiter-gelöste Stimmung entgegen, die jedoch erstirbt, wenn in einem Quasi lento überschriebenen Abschnitt der erregt-heitere Fluss ins Stocken gerät, als verliere Janus beide Gesichter.

Als „Tristanesque“ hat der Autor John Henken die schräg-schwülen Harmonien in den Anfangstakten des dritten Satzes bezeichnet, und so ganz unrecht hat er vielleicht nicht. Deutlicher und bedeutender in diesem Recitativo-Fantasia überschriebenen Satz ist hingegen das Wiederaufgreifen und die Fortführung des im Kopfsatz eingeführten Materials, das Franck hier mal frei suchend, mal forsch und auch in sehr filigranen Klanggebilden auftreten lässt. Das Rondofinale präsentiert sich nach aller Suche und Aufgewühltheit als *lieto fine*. Alle Spannungen scheinen angesichts seines einfachen Hauptthemas vergessen. Bemerkenswert an diesem Thema ist die exakte Imitation zwischen Violine und Klavier – sie ist eines der berühmtesten Beispiele für kanonische Komposition in der Musik der Romantik. Franck kontrastiert das Hauptthema mit kurzen Abschnitten, die melodische Umrisse aus den vorangegangenen Sätzen präsentieren. Vincent d'Indy lobte die Sonate als das vollkommenste Modell der zyklischen Verwendung von Themen in der Sonatenform, und auch Eugène Ysaÿe war von dem Werk begeistert und bedankte sich überschwänglich für das Geschenk: „Brüssel, Rue de la Prévoyance 34, 28. Oktober 1886. Lieber großer Meister, nur um meine Pflichten als frisch verheirateter Mann zu erfüllen, habe ich so viele andere Pflichten vernachlässigt, wie zum Beispiel die, Ihnen den Empfang der Sonate zu bestätigen und Ihnen aufrichtig und aus der Tiefe meiner erregten und jungen Künstlerseele zu danken, dass Sie mir das Werk zugeeignet haben. Tief im Inneren bin ich fast glücklich, dass ich gewartet habe, bis mein durch meine Frau etwas verwirrter Geist zu Ihrer Musik zurückkehrte, um Ihnen in aller Ruhe (falls es im Kopf eines Musikers überhaupt eine Ruhe gibt) zu erzählen, welchen Eindruck Ihre so schöne und edle Musik auf mich gemacht hat. [...] Ihr erster Satz ist eine lange Liebkosung, ein wohltuendes Erwachen an einem Sommermorgen – ein Wunder! Der

zweite Satz malt die Verwirrung, ein wahrer Seelensturm! Das [sich chromatisch aufschwingende Thema im 2. Satz] ist ein Ausruf von großer Erhabenheit, die Seele gewinnt ihren Glauben zurück, und nach der Wendung nach D-Dur, ist man überwältigt, von der Sonne erhellt. Ich sage Ihnen, das ist großartig! Der nächste [3.] Satz – dieses sentimentale Rufen, das so gut für die Klavierstimme geschrieben ist, die so den Dialog in Gang zu bringen scheint – ist der eindringlichste Teil des Werkes. [...] Ich muss gestehen, dass ich in Beethovens Werken nichts Beglückenderes gefunden habe, [...] Das ganze Finale ist eine wunderbare Krönung der drei vorhergehenden Teile, [...] Die Rückkehr der Melodie der Fantasia ist umso glücklicher und genialer, als es wirklich nur sie brauchte, um einen Höhepunkt zu bilden[...]. Ich würde es hassen, mich auch nur einen Moment lang mit dem Urteil des Publikums zu befassen. Auf jeden Fall werde ich dieses Meisterwerk überall dort spielen, wo ich einen befähigten Pianisten finde. Ich werde es für das Werk und für mich tun, für die großen Freuden, die es mir gibt ... ganz egoistisch. Glauben Sie es mir, lieber Meister, Ihr zutiefst dankbarer und ergebener E. Ysaÿe.“

*Magnus Bastian*



# Konzertvorschau

## 6. Sinfoniekonzert

Robert Schumann Ouvertüre, Scherzo und Finale op.52

Katherine Balch Cellokonzert (UA, Co-Auftragswerk mit Dallas & BBC Symphony)

Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60

VIOLONCELLO Maximilian Hornung

LEITUNG Karsten Januschke

STAATSORCHESTER DARMSTADT

So, 07. Mai 2023, 11:00 Uhr / Großes Haus

Mo, 08. Mai 2023, 20:00 Uhr / Großes Haus

## Soli fan tutti – 8. Konzert

Werke von Mieczysław Weinberg und Franz Schubert

MITGLIEDER DES STAATSORCHESTERS DARMSTADT

So, 14. Mai 2023, 11:00 Uhr / Foyer Großes Haus

## 4. Teddybärenkonzert

**Krach mit Bach**

Die beiden berühmten Komponisten Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach hängen viel herum: Seit ewigen Zeiten fristen sie ihr Dasein in den Bilderrahmen des Musikzimmers im kleinen Schlossmuseum. Doch allabendlich um Mitternacht steigen sie heraus, und dann entbrennt zwischen ihnen ein großer Streit: Wer von ihnen war der bessere Komponist?

STAATSORCHESTER DARMSTADT

MIT Jörg Schade

LEITUNG Giacomo Marigniani

Mi, 24. Mai 2023, 10:00 Uhr / Foyer Großes Haus

Do, 25. Mai 2023, 10:00 Uhr / Foyer Großes Haus

## Literatur und Textnachweise

Maria Biesold, Sergej Prokofjew: Komponist im Schatten Stalins. Weinheim 1996/Klauspeter Bungert, César Franck – die Musik und das Denken. Frankfurt 1996/Joël-Marie Fauquet, César Franck. Correspondance. Paris 1999/Lewis Lockwood, Beethoven. Seine Musik. Sein Leben. Kassel 2012/Marilyn June Rietz, An Analytical Study of Prokofiev's Sonata, Opus 119, for Violoncello and Piano. Mmus Thesis North Texas State University 1972/Huei-Ming Wang, Beethovens Violoncell- und Violinsonaten. Kassel 1997./Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber\*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber\*innen, sich bei uns zu melden.

HESSEN



Hessisches Ministerium  
für Wissenschaft und Kunst



**Impressum** HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand  
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung ORCHESTERDIREKTOR Gernot Wojnarowicz  
LEITUNG KOMMUNIKATION Kai Rosenstein REDAKTION Magnus Bastian SCHLUSS-  
REDAKTION Sandra Ihrig CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIEL-  
ZEIT 2022 / 2023 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Marco  
Borggreve HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 32  
REDAKTIONSSCHLUSS 02.05.2023 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

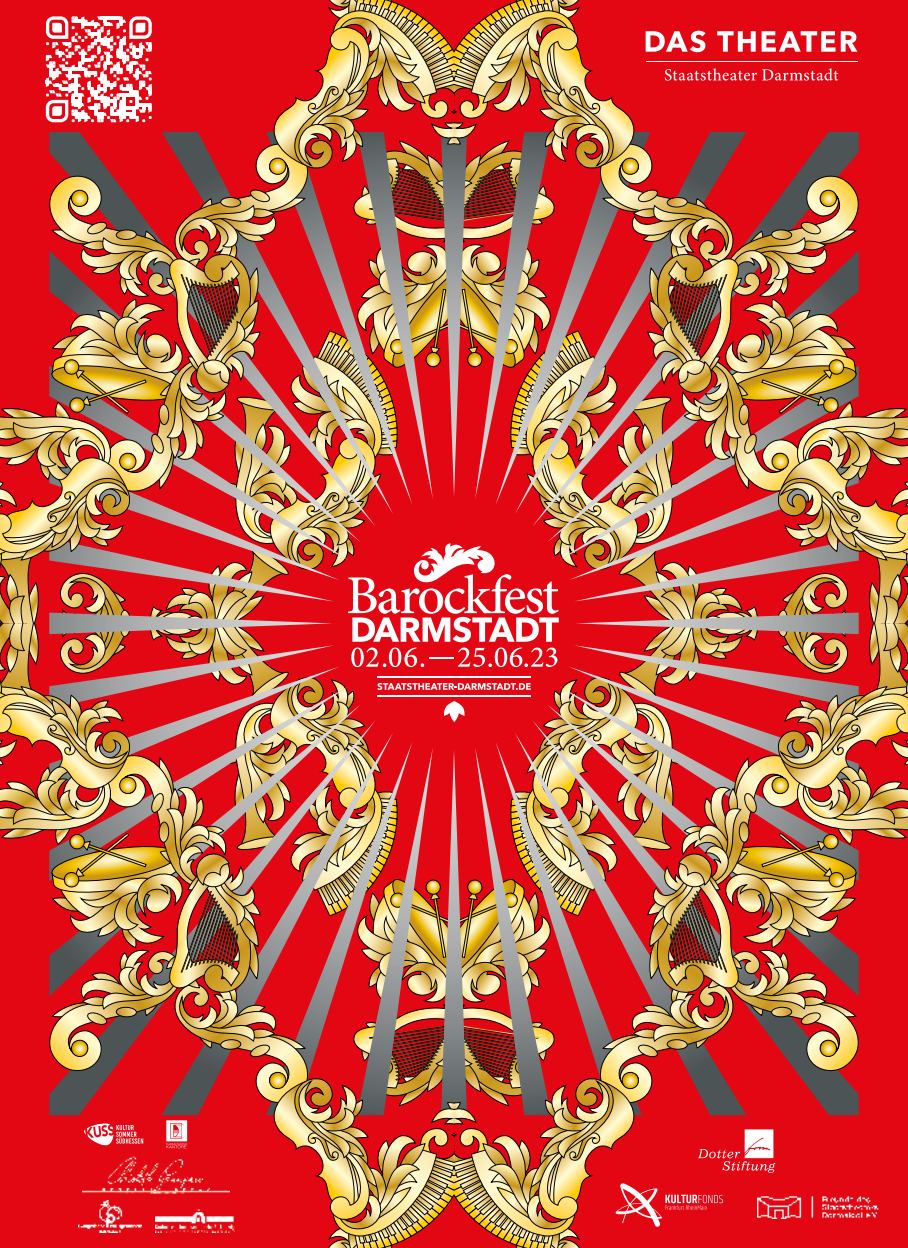
*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten  
ins Staatstheater Darmstadt.*





**DAS THEATER**

Staatstheater Darmstadt



**Barockfest  
DARMSTADT**  
02.06. — 25.06.23

[STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE](http://STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE)



*Barockfest Darmstadt*  
Kultur Sommer Sommeressen



Dotter  
Stiftung



Brand & ...  
Darmstadt

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE  
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

