

epo

Franz Lachner Symphony No. 4

Andante for Brass Ensemble

Evergreen Symphony Orchestra

Gernot Schmalfluss





Franz Lachner

Franz Lachner 1803–1890

Symphony No. 4 in E major

51'53

- | | | |
|---|---|-------------|
| 1 | Andante pesante – Allegro | 19'09 |
| 2 | Scherzo. Allegro assai quasi Presto | 8'41 |
| 3 | Andante | 9'42 |
| 4 | Finale. Andante – Allegro assai | 14'21 |
| 5 | Andante for Brass Ensemble in A flat major | 5'10 |

Total time 57'17

Evergreen Symphony Orchestra

Gernot Schmalfluss

Franz Lachner, *Symphonie Nr. 4, Andante für Blechbläser*

In Abwandlung eines Andy Warhol zugeschriebenen Worts könnte man sagen, das Jahr 1836 sei das »year of fame« des Komponisten Franz Lachner (1803–90) gewesen. Zwar war er auch in den Jahren zuvor schon kein Unbekannter gewesen – hatte er doch eine beachtliche Karriere als Theaterkapellmeister in Wien und Hofkapellmeister in Mannheim hingelegt –, doch in dem erwähnten Jahr war eines seiner Werke Topthema in deutschsprachigen Musikzeitschriften und Unterhaltungsblättern. Denn am 11. Januar 1836 wurde in Wien das Ergebnis eines Preisausschreibens »für eine neue große Symphonie« bekannt gegeben, dessen Gewinner Franz Lachner mit seiner 5. Symphonie in c-Moll mit dem Beinamen *Sinfonia passionata* war. Das Werk und sein Autor waren nun in aller Munde; in allen Städten, in denen es Orchester und Hofkapellen gab, bemühte man sich, des Aufführungsmaterials habhaft zu werden, um das vielbesprochene Werk dem Publikum vorführen zu können, insbesondere nachdem nach der Uraufführung am 16. Februar in Wien die ersten enthusiastischen Rezensionen bekannt wurden. Die Wiener Blätter, nicht nur die musikbezogenen, sondern jede Zeitschrift mit kulturellem Anspruch, überboten sich in panegyrischen Elogen. Auf vielfaches Verlangen wurde die Symphonie am 24. März erneut gespielt. Doch es erhoben sich auch kritische Stimmen, sowohl, was Lachners Werk, als auch was das Verfahren zur Ermittlung des Erstplatzierten betrifft. Im August 1836 fragte man sich in Dresden anlässlich der Aufführung einer ebenfalls zum Wettbewerb eingereichten Sinfonie des Dresdner Hofkapellmeisters Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859), ob das Urteil der

Jury nicht »unparteiischer geklungen« hätte, wenn zu der Urteilsfindung nicht nur Wiener »Kunstrichter«, sondern auch solche aus Berlin, München usw. beigebracht hätten. In der *Zeitung für die elegante Welt* wurde nach der Leipziger Erstaufführung von Lachners Symphonie am 27. Oktober gemutmaßt, ob das Urteil der »gestrengen Herren in Wien nicht von persönlichen Attraktionen und Repulsionen sich leiten« lassen habe; schließlich gebe es das Gerücht, dass Lachner »schon längst im voraus als Sieger bezeichnet worden« sei. Darüber hinaus unterzog Robert Schumann das Werk in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einer vernichtenden Kritik und löste damit eine heftige Pressefehde aus, die sich teils bis ins nächste Jahr hinzog. Alles in allem kann festgehalten werden, dass Lachners *Sinfonia passionata* ein Rauschen im Blätterwald verursachte, wie es zuvor lediglich Beethovens Neunte und Louis Spohrs programmatische Symphonie »Die Weihe der Töne« vermocht hatten.

Entstehung und Rezeption von Lachners **Symphonie Nr. 4 E-Dur** nehmen sich demgegenüber völlig unspektakulär aus. Lachner schrieb sie im Laufe des Jahrs 1834; die autographe Partitur ist auf den 17. November 1834 datiert. Die Komposition fiel, was Lachners beruflichen Werdegang betrifft, in eine Zeit des Übergangs. Am 2. April 1803 als Sohn des örtlichen Stadtpfarrorganisten in Rain am Lech geboren erhielt der junge Franz Lachner seine musikalische Ausbildung durch seinem Vater Anton (1756–1820) sowie am Gymnasium in Neuenburg/Donau durch Franz Xaver Eisenhofer (1783–1855). Kurz nach dem Tod seines Vaters wandte der junge Lachner sich nach München und schlug sich als Musiklehrer und Aushilfsmusiker durch. Im Herbst 1822 ging er nach Wien und erhielt dort mit dem Amt des Organisten der evangelisch-

lutherischen Kirche in der Dorotheengasse seine erste Anstellung. Von nun an ging es aufwärts mit ihm; ab 1824 erschienen seine ersten Kompositionen in der Öffentlichkeit; er fand Aufnahme in den Freundeskreis um Franz Schubert. 1826 wurde er zweiter Kapellmeister des Kärntnertheaters, des damaligen Spielorts der Wiener Hofoper; zwei Jahre später erfolgte die Beförderung zum ersten Kapellmeister. Dieses Amt war zwar prestigeträchtig, aber mit beträchtlichen Unsicherheiten verbunden; denn die Oper wurde vom Hof als Unternehmen verpachtet, und jeder Pächterwechsel brachte die Gefahr einer Entlassung mit sich. So ist es nicht verwunderlich, dass Lachner das Angebot annahm, zum 1. September 1834 als Hofkapellmeister mit unbefristetem Vertrag an das Hof- und Nationaltheater in Mannheim zu wechseln. Diese Stellung entsprach gewiss nicht Lachners ehrgeizigem Karrierebestreben; zu provinziell dürfte ihm die Stadt erschienen sein, die durch den Reichsdeputationshauptschluss von 1803 von der Hauptstadt der Kurpfalz zur bloßen Grenzstadt des Großherzogtums Baden degradiert worden war, zu begrenzt seine dortigen Wirkungsmöglichkeiten und zu indifferent das Publikum. Er blieb weiterhin auf der Suche nach einer ihm angemessenen Stellung. Zeitweise kursierte das Gerücht, Lachner würde als Opernkapellmeister nach Berlin gehen.

In symphonischer Hinsicht war die Mitte der 1830er Jahre indes eine für Lachner äußerst produktive Zeit. 1833/34 hatte er seine 3. Symphonie komponiert, und spätestens im Oktober 1835 seine 5. Symphonie beim oben erwähnten Preisausschreiben eingereicht. Im Februar 1837 lag bereits seine 6. Symphonie fertig vor, und noch in demselben Jahr vollendete er seine 7. Symphonie, der er den Titel *Elegie in Form einer Sinfonie* gab.

Mit der Uraufführung seiner 4. Symphonie ließ Lachner sich Zeit. Problemlos hätte er sie in Mannheim aufführen können, wo er sie auch im September 1835 proben ließ; er wartete jedoch, bis sich eine Möglichkeit ergab, eine Reise nach Wien zu unternehmen. Ende Oktober 1835 war es so weit. Am 31. Oktober gab er im Theater nächst dem Kärntnerort (seiner alten Wirkungsstätte) ein Konzert, in welchem das Werk zur Uraufführung kam. Die Wiener *Theater-Zeitung* berichtete am 2. November, Lachner sei »bei seinem Wiedererscheinen nach beinahe zweijähriger Abwesenheit von unse-rem Publikum mit dem herzlichsten Enthusiasmus empfangen« worden. Das Werk wird als ein Musterbeispiel der Gattung Symphonie gewürdigt:

»Sie zeigt von einem tüchtigen Talente, von gründlicher musikalischer Bildung und von einer großen Kenntniß des Effects. Die Motive sind schön erfunden, geistreich und oft in überraschender Art zusammengestellt, das Heitere, Gefällige wechselt zweckmäßig mit dem Ernsten, Grandiösen, die Eintheilung ist eigenthümlich und beinahe keiner der bisher bekannten Formen angehörend. Die Vertheilung der gewählten Themas unter die verschiedenen Instrumente, das Auslassen und Wiederbringen des Gedankens sind oft von wunderbarer Wirkung. Außerordentlich schön ist aber die Instrumentierung, niemals herrscht eine einzelne Stimme gegen die übrigen vor, es ist ein beständiger Wechsel, ein nimmer müder Wettkampf aller Instrumente. Und das soll die Symphonie seyn.«

Drei Tage später wurde in der gleichen Zeitschrift ein Gedicht auf Lachner und seine Symphonie veröffentlicht, in dem es u. a. heißt:

*»Wo hast den Muth, du Kühner! hergenommen,
In unsrer Zeit, wo tändelnd nur das Ohr genießt,
Bei süßlichen Motiven übersüß zerfließt,
Daß du für Ernstes feurig bist entglommen?«*

Erscheint dergestalt Lachner als tapferer Heros, als Kämpfer wider den oberflächlichen Zeitgeist, so stellt ihn der Wiener *Allgemeine musikalische Anzeiger* am 19. November als würdigen Nachfolger der »klassischen« Meister dar, der zwar nicht an Beethoven heranreiche, aber mit jedem lebenden Komponisten wetteifern könne:

»Belehrt durch die großen Muster, deren unsterblicher Nachlaß sein Vorbild ist, und bereichert durch die Erfahrungen, die er aus eigenen früheren Werken schöpfte, hat Lachner in diesem neuen Producte gezeigt, daß er auf dem Felde der Symphonie, diesem weithinreichenden Tummelplatze der Phantasiebegabten, mit jedem der jetzt lebenden Componisten ehrenvoll in die Schranken treten kann. Wenn auch der kühne Flügelschlag seines Genius den Riesenadler Beethoven nicht erreicht (und wer wird ihn je erreichen?), so versteht er doch meisterhaft, mit großen Massen gewaltsam zu wirken, und durch die Macht einfacher Motive, welche aber nicht in quartettmäßigen Detail-Figuren bestehen, sondern durch eigentliche Symphonie-Gedanken, welche in dem wechselnden Farbenspiel der Instrumentirung immer neu erscheinen, zu erschüttern.«

Zu diesem Zeitpunkt befand sich Lachner bereits auf der Rückreise über München nach Mannheim. Offensichtlich hatte er im Vorfeld durchblicken lassen, er wolle seine neue Symphonie nun auch in der bayerischen Hauptstadt aufführen. Jedenfalls berichtete die Münchener Presse Mitte November übereinstimmend, Lachner wolle jene Symphonie geben, die kurz zuvor in Wien erklungen sei. Doch,

aus welchen Gründen auch immer, Lachner entschied sich kurzfristig um und leitete am 17. November im königlichen Hoftheater eine Aufführung seiner Symphonie Nr. 3 d-Moll.

Dann reiste er weiter nach Mannheim, nicht ohne mit dem königlichen Hof eine Absprache getroffen zu haben, die sein Leben verändern sollte: Schon bald nach seiner Rückkehr verbreitete sich die Nachricht, dass er Mannheim verlassen werde, um zum 1. Juli 1836 das Amt des Hofkapellmeister in München anzutreten. Damit hatte er seine Lebensstellung gefunden: 32 Jahre diente er dem Wittelsbachischen Königshaus als Hofkapellmeister und (ab 1852) als Generalmusikdirektor. Doch seine letzten Amtsjahre waren überschattet von Zurücksetzungen und Brückirungen; 1864 holte der frisch gekrönte König Ludwig II. gegen Lachners Willen Richard Wagner und Hans von Bülow nach München; ein Jahr später wurde ihm mit Franz Wüllner (1832–1902) auch im kirchenmusikalischen Bereich jemand zur Seite gestellt, der seine Kompetenzen einschränkte. 1868 wurde er vorläufig, 1871 endgültig pensioniert. Zu seinem 80. Geburtstag 1883 verlieh ihm die Stadt München die Ehrenbürgerwürde. Am 20. Januar 1890 starb er in München, durch sein hohes Alter geschwächt, an einer Grippeinfektion.

Wie ein Vermerk in der autographen Partitur verriet, führte Lachner seine 4. Symphonie noch einmal am 18. April 1836 im letzten der vier saisonalen Akademiekonzerte in Mannheim auf; dann wurde es gänzlich still um sie. Offensichtlich stand das Werk vollkommen im Schatten der *Sinfonia passionata*, die nach ihrer Uraufführung in Wien, wie berichtet, für Diskussionsstoff im gesamten deutschsprachigen Bereich sorgte. Die 4. Symphonie geriet in Vergessenheit und erschien nie im Druck.

Das ist umso bedauerlicher, als diese vierte Symphonie nicht nur numerisch ein Bindeglied zwischen Lachners dritter und der Preis-Symphonie darstellt. Aus seiner dritten Symphonie übernimmt Lachner das Prinzip der Themenblockbildung, weitet es aber in den Ecksätzen – in den Kategorien der Sonatenform – auf die transitorischen Formabschnitte Überleitung und Schlussgruppe aus, so dass beide Sätze gegenüber der älteren Symphonie erheblich an Umfang gewinnen. Beide Formteile erhalten eigenes thematisches Gewicht, so dass sich allein in der Exposition vier thematische Blöcke ergeben. Dazu ist dem Kopfsatz wie dem Finalsatz eine ausgedehnte Langsame Einleitung vorangestellt. Die Formteile sind motivisch-thematisch und satztechnisch deutlich voneinander abgegrenzt, so dass sich eine nahezu klassizistische Klarheit der Form ergibt. Das heißt freilich nicht, dass es keine Bezüge zwischen den einzelnen Blöcken gäbe: Das Hauptthema des Kopfsatzes (3'44; Wiederholung 7'44) wächst aus einer kurzen Floskel in der Langsamen Einleitung (*Andante pesante*, E-Dur) heraus (ab 2'31; 2'40 erscheint es unbegleitet), wie überhaupt die Langsame Einleitung mit ihrer idyllischen Hornmelodie und ihren elegischen Streicherimitationen (2'12) den Charakter des *Allegro* (E-Dur, ¾-Takt) antizipiert. Der melodische Fluss des idyllischen Hauptthemas (3'44; Wiederholung 7'44) wird indes mehrfach durch eine kurzatmige, pausendurchzogene Seufzerkette in den Holzbläsern (3'56; Wiederholung 7'57) unterbrochen, deren responsoriale Fortführung in der Flöte später, von den Violinen übernommen, den zweiten Teil des Hauptsatzes bestimmt (ab 4'24; Wiederholung 8'25). Die Überleitung (4'45; Wiederholung 8'45) setzt rhythmisch (mit Triolen) und melodisch (mit einem akzentuierten Intervallsprung abwärts und

aufsteigenden Triolenläufen) völlig neue Schwerpunkte. In Ihrem zweiten Teil werden die Triolenläufe mit den Seufzerfiguren aus dem Hauptthema kombiniert (ab 5'08; Wiederholung 9'08) und bereiten so den Eintritt des Seitenthemas in h-Moll (5'24; Wiederholung 9'25) vor, dessen leidenschaftliche Erregung allerdings nur Episode bleibt und alsbald von der dreiklangseligen und kadenzfreudigen Schlussgruppe in H-Dur (6'09; Wiederholung 10'09) abgelöst wird. Ein kurzer, abklingender Epilog mit dem Hauptthema in H (7'20; Wiederholung 11'20) leitet zur Expositions-wiederholung (7'44) bzw. zum Beginn der Durchführung (11'44), in welcher anfangs das Hauptthema in den Bass und nach C-Dur versetzt und in der Folge dessen Themenkopf abgespalten wird. Doch den hauptsächlichen Teil der Durchführung nimmt die Verarbeitung des motivischen Materials (großer Intervallsprung abwärts, Triolenlauf aufwärts) aus der Überleitung ein (ab 12'06), dem sich nach einem spannungsabbauenden Abschnitt ein Kontrapunkt zugesellt, der sich als die responsoriale Fortführung der Seufzerkette aus dem Hauptthema herausstellt (ab 13'08). Das Seitenthema erscheint heroisch gewendet und zwischen Moll und Dur schwankend im *fortissimo* in Posaunen und Bass (13'36) und nach dessen Abflauen leitet eine *pianissimo*-Kadenz in den Posaunen über zum Eintritt der Reprise (14'15), deren erster Teil mit Überleitung (15'16) und Seitensatz in cis-Moll (15'54) weitgehend regelmäßig verläuft. Doch die Schlussgruppe aus der Exposition wird ersetzt durch eine beschleunigte (*Più mosso*) Coda (16'33), die mit einer kanonisch-kontrapunktischen Verarbeitung des Seitenthemenkopfs beginnt. Eine triumphale Version des Hauptthemas in C in Posaunen und Bässen (17'38) leitet über zu einer noch einmal beschleunigten *Stretta* (18'14),

welche ebenfalls nacheinander Seiten- und Hauptthemenkopf zitiert.

Das an zweiter Stelle stehende Scherzo (*Presto*, E-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) weist die konventionelle dreiteilige Da-Capo-Form auf: Dem Scherzo-Hauptteil folgt ein im Tempo zurückgenommener (hier nicht als solcher bezeichneter) Trio-Teil (*Meno mosso*, E-Dur), an den sich die unveränderte Wiederholung des Hauptteils (Dacapo; $6'13$) anschließt. Der Hauptteil zehrt vom scherzotypischen metrischen Spiel mit Auf- und Abtaktigkeit, vom rasenden Tempo und von unvermittelten Tonartwechseln. Gelegentlich tauchen Reminiszenzen an den ersten Satz auf, so etwa der Kopf des Hauptthemas zuerst in den Celli, dann in den Violinen ($6'16$; Wiederholung $6'49$; Dacapo $6'29$). Der nicht wiederholte zweite Abschnitt des Scherzo-Teils (ab $1'06$; Dacapo $6'46$) enthält eine veritable Durchführung des auftaktigen Anfangsthemas, mit kanonischen Einsätzen, Abspaltungen und Sequenzketten. Auf dem Höhepunkt der Entwicklung erscheint der auftaktige Themenkopf in einer abtaktigen Sequenz der Streicher zu lastenden Bläserakkorden ($1'32$; Dacapo $7'12$). Der Reprise des Scherzobeginns ($1'38$; Dacapo $7'18$) folgt eine Erweiterung der Kopfsatzreminiszenz in e-Moll, zuerst in den Hörnern ($1'54$; Dacapo $7'33$), dann in den Holzbläsern.

Der Trio-Teil ($2'58$) erweist sich als eine Art behäbiger Ländler, gegenüber dem Scherzo im Tempo erheblich zurückgenommen und von vollkommener Regelmäßigkeit in der Periodenbildung. Zu Beginn des wiederholten zweiten Abschnitts des Trios ($3'20$; Wiederholung $4'34$) präsentieren die Hörner eine elegische Mollversion des gemächlichen Ländlerthemas und an dessen Schluss erscheint es im Glanz des vollen Orchesters wieder in Dur ($4'10$; Wiederholung $5'25$). In einem kurzen Epilog ($5'51$)

werden Motive des Trios, noch im behäbigen Tempo, mit dem auftaktigen Kopf des Scherzothemas kombiniert; dergestalt dient er auch als Überleitung zum Dacapo des Scherzos ($6'13$).

Den dritten Satz (*Andante*, C-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt) könnte man, mit einem anachronistischen Begriff, als Folge von Choralvariationen bezeichnen. Lachner war, bevor er 1834 nach Mannheim ging, in Wien ein Jahrzehnt als Organist tätig gewesen; er dürfte sich in der barocken Gattungstradition gut ausgekannt haben. Die Instrumentengruppen des Orchesters werden tendenziell so behandelt wie die Register einer Orgel. Der Duktus der in gleichmäßigen Notenwerten voranschreitende Choralmelodie wird von den Streichern in einer Art Introdution vorgestellt, wobei jedes Zeilenende durch einen Bläserakkord markiert wird; sodann erscheint der eigentliche Choral in den geteilten Celli als ununterbrochene Melodie ($6'41$), wird von den Hörnern wiederholt ($1'06$, eine weitere Zeile in den geteilten Celli angefügt ($1'31$), die durch die Holzbläser aufgegriffen wird ($2'03$). Ein Posaunensatz greift die Introdution wieder auf ($2'35$). Ein thematisch unabhängiges, im Tempo beschleunigtes Zwischenspiel in F-Dur in den Holzbläsern ($3'26$) steigert sich, gestützt von *pizzicato*-Akkorden im Streicherbass, zu verhaltener Emphase. Überleitend erscheint die Introdution in F ($4'54$), bevor die Choralmelodie in den Bläsern zu variativen Figurationen in den Streichern wiederaufgenommen wird ($5'20$). Das beschleunigte Zwischenspiel, nunmehr nach C-Dur versetzt und mittels Triolenbegleitung und stärkerer Instrumentation in seiner Emphase gesteigert, unterbricht erneut den Variationengang ($6'15$), bevor der Choral, wiederum in den geteilten Celli, zu sanfter *téte*-Bewegung in Violinen und Bratschen

die Oberhand gewinnt (7'24). Ein allmählich verkleinernder Epilog (8'28) schließt den Satz ab.

Dem vierten Satz ist, wie dem Kopfsatz, eine Langsame Einleitung vorangestellt (*Andante*, E-Dur, Allabreve-Takt). Doch könnte ihre Funktion unterschiedlicher kaum sein: Im Kopfsatz dienen die langen Melodiezüge der Einleitung zur Evozierung der idyllischen Grundstimmung des Satzes, ohne eine eigentlich formale und harmonische Funktion zu haben; im Finalsatz hingegen dienen die Motivfragmente und Sequenzketten der Vermittlung von drittem und viertem Satz sowie der Steigerung der harmonischen Spannung vor dem affirmativen Eintritt der Grundtonart. So interpretiert ist auch der Eintritt des schnellen Teils (*Allegro assai*, $\frac{3}{4}$ -Takt; 1'07) nur Station in einem Steigerungsprozess, der mit dem Eintritt des von Intervallsprüngen, *staccato*-Artikulation und einer 16tel-Drehfigur geprägten Hauptthemas (1'23; Wiederholung 4'28) sein Ziel findet. Wie im ersten Satz sind die Formteile der Sonatenform klar voneinander abgegrenzt, wenn auch die Neigung zur Bildung von Themenblöcken hier weniger ausgeprägt ist: Die Überleitung (1'54; Wiederholung 4'58) wächst zäsurlos aus dem Hauptsatz heraus und ihr motivisches Material besteht aus einem durch Abspaltung und Umkehrung variierten Motiv aus dem Hauptthema, während das im Wechselspiel von Holzbläsern und Streichern vorgestellte dominantische Seitenthema (2'12; Wiederholung 5'16) mit seinen Stufenintervallen und seiner gebundenen Artikulation in jeder Beziehung zum Hauptthema kontrastiert. Die Schlussgruppe (2'57; Wiederholung 6'01) greift die Terzfälle vom Beginn des Satzes wieder auf, bildet aber auch ein eigenes, den Duktus des Seitenthemas ins Triumphale wendende Thema aus (3'12; Wiederholung 6'16).

Wie im Kopfsatz leitet ein spannungsabbauender Epilog (3'47; Wiederholung 6'50) über zur Expositionswiederholung (4'12) bzw. zur Durchführung (7'15). Diese beginnt mit einem unvermittelten Tonartwechsel nach C. Nacheinander werden das Hauptthema und das triumphale Schlussgruppen-thema (7'39) durchgeführt, bis Sequenzierungen des Hauptthemenkopfs auf der Dominante H (8'44) den Übergang zur Reprise (9'26) vorbereiten. Mit etwas erweitertem Hauptsatz (9'41) und Überleitung (10'24) sowie leicht modifiziertem Seitensatz in der Grundtonart (10'41) erscheint die Reprise als gesteigerte Wiederkehr der Exposition; die Schlussgruppe (11'32) schließlich ist zu einer ausgedehnten Coda erweitert. Das triumphale Schlussgruppen-thema erscheint im Blechbläserklang und mit Streicherfigurationen zu einer Hymne gesteigert (11'46), bevor erneut das Seitenthema als Suspensionsfläche (12'36) erklingt. Eine *Stretta* im *Presto* (13'24) beendet unter Verwendung von Motiven aus dem Hauptthema den Satz.

Das **Andante As-Dur für Blechbläser** (genauer: für 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) entstand in Lachners letztem Jahr in Wien; der Komponist hat es auf den 29. Oktober 1833 datiert. Möglicherweise hatte Lachner es für eines der Konzerte der Zöglinge des Wiener Konservatoriums verfasst; in einem dieser Konzerte vom Winter 1833/34 kam ein »*Nonett für 2 Trompeten, 3 Posaunen und 4 Hörner, von Lachner*« (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 11. Juni 1834) zur Aufführung. Es gibt kein anderes Stück Lachners, auf das diese Beschreibung passt.

Das Stück ist dreiteilig (A-B-A'), mit einem als vollstimmiger Hörnersatz (ohne Trompeten und Posaunen) gesetzten Anfangsteil, einem zwischen Des-Dur und f-Moll schwankenden Mittelteil, der

von imitatorischen Einsätzen von Posaunen und Trompeten geprägt ist (1'07), sowie einer Reprise (3'28), die das volle Instrumentarium nutzt und gegenüber dem Anfangsteil rhythmisch deutlich aufgelockert ist.

– Bert Hagels

Das **Evergreen Symphony Orchestra** (ESO) wurde von der Chang Yung-Fa Foundation gegründet, in deren Händen auch seine Betreuung liegt. Damit ist das ESO das einzige taiwanesisches Orchester unter der Ägide einer privaten Stiftung und eines von wenigen, die weltweit in ähnlicher Weise geführt werden. Das junge, energiegeladene, von Disziplin und Teamgeist erfüllte Ensemble sieht seine Mission darin, dem Publikum mit seinem vorzüglichen Professionalismus und seinem einzigartigen Stil überragende Interpretationen klassischer Werke zu präsentieren und dabei die heimischen Talente nicht nur auszubilden, sondern auch in seine Reihen aufzunehmen. »Wir widmen uns der Förderung junger Musiker und wollen eine zukunftssträchtige Umgebung schaffen, die in Taiwan verwurzelt und zugleich welt offen ist – ein Anspruch, der sich deutlich in unserem musikalischen Repertoire widerspiegelt.«

Im April 2001 lud die Chang Yung-Fa Foundation verschiedene chinesische Musiker und künstlerische Berater aus aller Welt ein, um das zwanzigköpfige Evergreen Orchestra zusammenzustellen. Schon nach einem Jahr hatte der neue Klangkörper, das Evergreen Symphony Orchestra, 71 Mitglieder. Die beiden ersten musikalischen Direktoren waren

Kek-Tjiang Lim (2002–2004) und Ya-Hui Wang (2004–2007), mit der in Taiwan erstmals eine Frau eine solche Position bekleidete. Seit 2007 hat Gernot Schmalfluss, der zuvor als Gast das Münchner Kammerorchester, die Münchner Philharmoniker und das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart geleitet hatte, das Amt des Musikdirektors und Chefdirigenten inne.

Das ESO ist eines der wenigen Sinfonieorchester der Welt, die bei verschiedenen Anlässen mit den Drei Tenören Luciano Pavarotti, José Carreras und Plácido Domingo musizierten. Doch die Liste unserer internationalen Gäste ist weit länger. Unter anderen finden sich darauf Dirigenten wie Helmuth Rilling und Michiyoshi Inoue, die Tenöre Andrea Bocelli und Russell Watson, die Sopranistinnen Angela Gheorghiu, Renée Fleming und Hayley Dee West-enra, die Geiger Cho-Liang Lin, Si-Qing Lu und Mayuko Kamio sowie der Meister der Konzertflöte, Peter-Lukas Graf.

Im Jahre 2004 begab sich das ESO erstmals ins Ausland. Inzwischen hat es mit der Zahl seiner internationalen Konzerttourneen alle anderen taiwanesischen Orchester überflügelt. Unter anderem gastierten wir in Singapur, Tokio, Seoul und Pusan (Südkorea), Arendal (Norwegen), London, Los Angeles und Triest sowie in den chinesischen Metropolen und Städten Shanghai, Peking, Xiamen, Foshan, Wuhan, Changsha, Ningbo, Hechuan, Luzhou, Zigong, Chengdu, Chongqing, Qijiang, Nanjing und Liyang. 2010 gab das ESO Sonderkonzerte bei der Expo von Shanghai. Im September 2011 erhielt das Orchester eine Einladung der Samsung Heavy Industries ins südkoreanische Seoul und Pusan.

Im Juni 2012 spielte das ESO bei zwei der berühmtesten italienischen Festivals – in Ravenna und Ravello. Ganz ohne Frage trägt das Orchester seine

Heimat in die Welt hinaus und tritt somit in die Fußstapfen der Evergreen Group, deren EVA AIR und Evergreen Lines viele Wege bereitet haben, um unsere Insel Taiwan mit dem Rest der Welt zu verbinden. Das ESO wird auch künftig die Musik und Kultur seines Landes in jeden Winkel des Dorfes namens Erde tragen.

Gernot Schmalfluss studierte Oboe, Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen in Detmold und London.

Von 1968 bis 1979 war er Solo-Oboist der Münchner Philharmoniker. Seit 1970 ist er Mitglied des Ensembles »Consortium Classicum«, mit dem er zahlreiche Rundfunk- TV- und CD-Aufnahmen einspielte. 1986 wurde er als Professor für Oboe an der Hochschule für Musik nach Detmold berufen.

Als Dirigent war er Leiter der Münchner Kammer-solisten und arbeitete als Gastdirigent, u.a. mit den Münchner Philharmonikern, den Duisburger und den Wuppertaler Sinfonikern, dem Orchester des Staatstheaters Kassel, den Deutschen Bachsolisten, dem Rundfunkorchester Bratislava, mit dem WDR und dem SFB (heute: rbb), dem Stuttgarter Kammerorchester, der Nordwestdeutschen Philharmonie, dem Nagoya Philharmonic Orchestra, dem Orchestra Ensemble Kanazawa, dem Sapporo Symphony Orchestra, dem Gunma Philharmony Orchestra, dem Seoul Philharmonic Orchestra, den Amsterdamer Philharmonikern, dem National Balletorchester Peking, dem Evergreen-Symphony-Orchestra Taipei und dem Prager Kammerorchester zusammen. Seit 2007 ist er Musikdirektor und Chef-dirigent des Evergreen Symphony Orchestra in Taipei, Taiwan.

Neben Rundfunkaufnahmen liegen u.a. als CD-Aufnahmen die von ihm wiederentdeckte Opera sacra *Gioas, Re di Juda* des Beethovenzeitgenossen A. C. Cartellieri, romantische Klarinettenkonzerte, Werke des Romantikers Norbert Burgmüller vor, u.a. die zweite Sinfonie und das Klavierkonzert, sowie Werke von Max Bruch: die 2. Sinfonie und das 3. Violinkonzert, Werke des Klassikers Ph. J. Riotte (1. Sinfonie, Klarinetten- und Flötenkonzert) sowie Serenaden von Michael Haydn.

Außerdem sind zahlreiche Video-Live-Mitschnitte von Konzerten (u.a. Beethoven, Brahms, Bruckner, Bartok, Rimsky-Korsakov, Mahler, R. Strauss) veröffentlicht.

Franz Lachner, *Symphony No. 4, Andante for Brass*

To modify Andy Warhol's famous quote, we can say that 1836 was composer Franz Lachner's (1803–90) "year of fame". Although he was by no means unknown in the years before—he already had a remarkable career as an opera conductor in Vienna and as court conductor in Mannheim—but in the aforementioned year, one of his works was a top name in German-language music periodicals and entertainment journals. On 11 January 1836 in Vienna, the results of a composition competition "for a new great symphony" was announced, and the winner was Franz Lachner with his *Symphony No. 5* in C minor, entitled *Sinfonia passionata*. The work and its composer were the talk of the town; every city that had an orchestra or court ensemble made an effort to obtain performance materials in order to present the much-discussed work to the public, especially after the premiere on 16 February was received with enthusiastic reviews. The Viennese press—not only music journals, but also all newspapers with cultural ambitions—tried to outdo each other in their panegyric elation. Due to popular demand, the symphony was performed again on 24 March. However, there were also detractors who questioned both Lachner's work as well as the process that determined the winner. In August 1836, on the occasion of the performance in Dresden of a symphony by the Dresden court music director Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859), which had also been submitted for the competition, people wondered whether the jury's verdict would not have 'sounded more impartial' if not only Viennese 'art adjudicators' but also those from Berlin, Munich, etc. had contributed to the

decision. After the Leipzig premiere of Lachner's symphony on 27 October, the *Zeitung für die elegante Welt* speculated whether the judgement of the "exigent gentlemen in Vienna had not been guided by personal likes and dislikes"; finally, there was the rumour that Lachner "had already been named the winner well in advance". Beyond that, Robert Schumann completely panned the work in the *Neue Zeitschrift für Musik* and triggered a feud in the press that stretched until the following year. All in all, it can be said that Lachner's *Sinfonia passionata* caused a stir that only Beethoven's Ninth and Louis Spohr's programmatic symphony *Die Weihe der Töne* had before.

In contrast, the composition and reception of Lachner's ***Symphony No. 4 in E major*** was quite unspectacular. Lachner wrote it in 1834; the autograph manuscript is dated 17 November 1834. The composition was written during a transition in Lachner's career. Franz Lachner was born on 2 April 1803 in Rain am Lech, the son of the local city parish organist. The young Franz received music lessons early on from his father Anton (1756–1820) as well as at the secondary school in Neuenburg from Franz Xaver Eisenhofer (1783–1855). After his father's death, the young Lachner went to Munich and earned his keep as a music teacher and freelance musician. In the autumn of 1822, he went to Vienna and received his first appointment as an organist at the Lutheran Church on Dorotheengasse. After that, his career took off; starting in 1824, his first compositions appeared; he was taken in to the circle around Franz Schubert. In 1826, Lachner was appointed second *Kapellmeister* at the Kärntner Theater, which was the venue of the Vienna Court Opera at the time; two years later he was promoted to first

Kapellmeister. This appointment was prestigious, but was quite insecure; for the opera company was leased out by the court, and every change in management meant that he could be fired. So it is not surprising that Lachner accepted the offer to begin a permanent contract on 1 September 1834 as Court Conductor at the court and National Theater in Mannheim. This position was certainly not in line with Lachner's ambitious career plans. The city seemed too provincial for him. Because of the Imperial Recess of 1803, it was relegated from being the capital of Electoral Palatinate (Kurpfalz) to a mere border town of the Grand Duchy of Baden; his opportunities were limited there and he found audiences to be indifferent. He kept searching for a suitable appointment. For a time, there was a rumour that Lachner would go to Berlin to become an opera conductor there.

In terms of his symphonic output, the mid 1830s were an extremely productive time for Lachner. In 1833–34, he had written his third symphony and by 1835 at the latest, he had submitted his 5th symphony to the aforementioned competition. In February of 1837, he had already completed his 6th symphony and in the same year he had also finished his 7th, which he entitled "Elegy in the form of a symphony".

Lachner took his time for the premiere of the 4th symphony. He could easily have had it performed in Mannheim, where he rehearsed it in September 1835; however, he waited until there was an opportunity to travel to Vienna to have it played there. At the end of October 1835, he finally had his chance. On 31 October, he presented a concert at the Kärntnertor (his old employer), where the work was premiered. Vienna's *Theater-Zeitung* reported on 2 November that Lachner "was re-

ceived with the most heartfelt enthusiasm by our audience upon his appearance after an absence of almost two years". The work was praised as being a perfect example of the symphonic genre.

"It is a testament of a hard-working talent, thorough musical education and a great knowledge of effects. The motifs are inventive, ingenious and often put together in a surprising way, cheerful and pleasant motifs alternate appropriately with serious and wonderful ones. The distribution is unique and almost does not adhere to any of the previously known forms. The assignment of the chosen themes to the various instruments, the omission and re-emergence of musical thoughts often had a wondrous effect. The orchestration is extraordinarily beautiful, never does one single voice dominate the rest, and everything is in a state of constant flux, a never-ending competition between all instruments. This is how a symphony should be."

Three days later the same journal published a poem in honour of Lachner and his symphony, including:

*"Where did you get the courage, you bold man,
In our time, when only the ear enjoys,
With sweet motifs sweetly melting,
That you have ignited a fiery passion for the
serious?"*

As such Lachner is depicted as a brave hero, a warrior fighting superficial trends. Vienna's *Allgemeine musikalische Anzeiger* of 19 November presents him as a worthy successor to the "classical" masters, who does not compare to Beethoven, but who can match wits with any living composer of the time:

"Educated by the great forbearers, whose immortal legacy is his model, and enriched by the experiences that he gained from his earlier works, Lachner has shown in this new work that in the

symphonic field, this expansive playground of those with talented imaginations, he can honourably keep up with any living composer. Even if the bold wings of his genius does not match the giant eagle of Beethoven (and who could ever hold a candle to him?), he nevertheless knows masterfully how to work with large forces and to use the power of simple motifs, which do not consist of detailed figures suitable for quartets, but of actual symphonic ideas, which always appear anew in the changing play of colours of instrumentation.”

At this time, Lachner was already on the return trip to Mannheim via Munich. Apparently he had planned in advance to have his new symphony performed in the Bavarian capital as well. At any rate, the Munich press reported in unison in mid-November that Lachner wanted to have this symphony, which had just been performed in Vienna, to be played there. But for whatever the reason, Lachner reconsidered and conducted a performance of his Symphony No. 3 in D minor on 17 November in the royal Hoftheater instead. He then travelled on to Mannheim, not without having made an arrangement with the royal court that would change his life. Soon after his return, the news spread that he would be leaving Mannheim to take up the post of Court Kapellmeister in Munich on 1 July 1836. He thus found his life's work; he served the House of Wittelsbach for 32 years as Court Kapellmeister and (from 1852) as General Music Director. But his final years in this position were overshadowed by demotions and snubs; in 1864, the newly coronated King Ludwig II brought in Richard Wagner and Hans von Bülow against Lachner's will; a year later, he also hired Franz Wüllner (1832–1902) for the court's sacred music, which limited Lachner's authority. He was sent into provisional retirement in 1868, and

this became final in 1871. In honour of his 80th birthday in 1883, the city of Munich made him an honorary citizen. On 20 January 1890, weakened by his advanced age, he died in Munich of influenza.

As a note in the autograph score reveals, Lachner conducted his Symphony No. 4 once more on 18 April 1836 at the last of the four seasonal academy concerts in Mannheim; then it fell completely silent. Obviously, the work was overshadowed by the *Sinfonia passionata*, which as reported caused controversy throughout the German-speaking world after its premiere in Vienna. The 4th Symphony fell into oblivion and never appeared in print.

This is all the more regrettable, as this fourth symphony not only represents a numerical link between Lachner's third and the prizewinning symphony. Lachner continues the principle he used in his third symphony of forming his themes in groups, but here he expands it to include the transition and the final group of themes of the outer movements in sonata form, so that both movements gain considerably in scope compared to the earlier symphony. Both formal sections are given their own thematic weight, resulting in four thematic blocks in the exposition alone. The first and last movements both begin with an extended slow introduction. The formal sections are clearly delineated from one another in terms of motifs, themes and compositional technique, resulting in an almost classicist clarity of form. Of course, this does not mean that there are no references between the individual blocks of themes. The main theme of the first movement (3'44; repeat 7'44) grows out of a short phrase from the slow introduction (*Andante pesante*, E major—starting 2'31; at 2'40 it sounds unaccompanied), just as the slow introduction with its idyllic horn melody and elegiac imitation in the strings (2'12) anticipates

the character of the *Allegro* (E major, $\frac{3}{4}$ time). However, the melodic flow of the idyllic main theme (3'44; repeat 7'44) is interrupted several times by a breathless chain of sighs in the woodwinds (3'56; repeat 7'57), whose responsory in the flute, later taken over by the violins, dominates the second part of the first movement (from 4'24; repeat 8'25). The transition (4'45; repeat 8'45) presents completely new rhythmic (with triplets) and melodic (with an accentuated downward interval leap and ascending triplet runs) features. In the second part, the triplet runs are combined with the sighing figures from the main theme (starting 5'08; repeat 9'08) and thus prepare the entry of the secondary theme in B minor (5'24; repeat 9'25), but whose passionate excitement remains only an episode and is soon replaced by the triads and joyful cadences of the final group of themes in B major (6'09; repeat 10'09). A short, fading epilogue with the main theme in B (7'20; repeat 11'20) leads to the repeat of the exposition (7'44) and the beginning of the development section (11'44), in which the main theme is initially shifted to the bass, now in C major, and the initial part of the theme is then split off. However, the main part of the development section features motivic material (large interval leap downwards, triplet run upwards) from the transition (starting 12'06). After a reduction in the tension, counterpoint is added. This emerges as the responsory of the sighs of the main theme (from 13'08). The secondary theme is presented heroically, wavering between minor and major in *fortissimo* in the trombones and bass (13'36). After this subsides, a *pianissimo* cadence in the trombones leads to the recapitulation (14'15), whose first part with a transition (15'16) and secondary theme in C sharp minor (15'54) largely follows the form of the exposition. However, the final group

of themes from the exposition is replaced by an accelerated (*Più mosso*) coda (16'33), which begins with a canonic-contrapuntal treatment of the beginning of the secondary theme. A triumphant version of the main theme in C in the trombones and basses (17'38) leads to another accelerated *stretta* (18'14), which also quotes the beginning of the secondary and main themes in succession.

The second movement, a scherzo (*Presto*, E major, $\frac{3}{4}$ time) is written in the conventional three-part da capo form. The main scherzo section is followed by a trio section (which is only indicated as *Meno mosso*, E major). This is followed by an identical rendering of the scherzo section (da capo; 6'13). The main section draws on the metrical play typical of a scherzo, with up and down beats, a rapid tempo and sudden changes of key. Occasional reminiscences of the first movement appear, such as the beginning of the main theme, first in the cellos, then in the violins (0'16; repeat 0'49; da capo 6'29). The non-repeated second section of the scherzo (from 1'06; da capo 6'46) contains a veritable development of the opening theme, with canonic entries, elisions and sequential chains. At the climax of the development, the beginning of theme appears as an upbeat in a sequence in the strings over weighty wind chords (1'32; da capo 7'12). The recap of the beginning of the scherzo (1'38; da capo 7'18) is followed by an extension of the reminiscence of the first movement in E minor, first in the horns (1'54; da capo 7'33), then in the woodwinds.

The trio section (2'58) is a sedate Ländler, considerably slower in tempo than the Scherzo, and is perfectly periodic. At the beginning of the repeated second section of the trio (3'20; repeat 4'34), the horns present an elegiac minor version of the

leisurely Ländler theme and at the end it reappears in the splendour of the full orchestra in a major key (4'10; repeat 5'25). In the short epilogue (5'51), motifs from the trio are combined with the beginning of the scherzo theme in an upbeat, still at a leisurely tempo; in this way it also serves as a transition to the da capo of the scherzo (6'13).

The third movement (*Andante*, C major, $\frac{3}{4}$ time) could be described, to use an anachronistic term, as a series of chorale variations. Before moving to Mannheim in 1834, Lachner had worked as an organist in Vienna for a decade; he must have been well versed in the Baroque tradition. The instrumental groups of the orchestra tend to be treated in the same way as the stops of an organ. The style of the chorale melody, which progresses using regular note values, is introduced by the strings in a kind of introduction, with each line ending marked by a wind chord; the actual chorale then appears in the divisi cellos as an uninterrupted melody (0'41). This is repeated by the horns (1'06) and a further line is added in the divisi cellos (1'31) and then taken up by the woodwinds (2'03). The trombone section returns to the introduction (2'35). A thematically independent, accelerated interlude in F major in the woodwinds (3'26), supported by pizzicato chords in the double basses, builds up to a restrained high point. This is followed by the introduction in F (4'54) before the chorale melody in the winds is taken up again in the strings to form varied figurations (5'20). The accelerated interlude, now shifted to C major and increased in its emphasis by means of a triplet accompaniment and larger instrumentation, interrupts the course of variations again (6'15), before the chorale, again in the divisi cellos, gains the upper hand with gentle 16th-note movements in the

violins and violas (7'24). A gradually fading epilogue (8'28) concludes the movement.

Like the first movement, the fourth movement is preceded by a slow introduction (*Andante*, E major, *alla breve*). However, its function could hardly be more different. In the opening movement, the long melodic lines of the introduction serve to evoke the idyllic mood of the movement without actually having a formal or harmonic function; in the final movement, on the other hand, the motif fragments and sequences serve to convey the third and fourth movements and to heighten the harmonic tension before the affirmative entry of the home key. Interpreted in this way, the entry of the fast section (*Allegro assai*, $\frac{3}{4}$ time; 1'07) is only a signpost pointing towards a process of intensification that reaches its goal with the entry of the main theme (1'23; repeat 4'28). This is characterised by interval leaps, staccato articulation and a 16th-note figure. As in the first movement, the sections of the sonata form are clearly delineated from one another, even if the tendency to form thematic blocks is less pronounced here. The transition (1'54; repeat 4'58) emerges from the main theme without a caesura and its motivic material consists of a motif from the main theme varied by elision and inversion, while the secondary theme in the dominant (2'12; repeat 5'16) presented as a dialogue between the woodwinds and strings contrasts with the main theme in every respect with its step intervals and legato articulation. The final group of themes (5'57; repeat 6'01) takes up the thirds from the beginning of the movement again, but also develops its own theme (3'12; repeat 6'16), which turns the style of the secondary theme into a triumphant one. As in the first movement, an epilogue (3'47; repeat 6'50) reduces the tension and leads to the repeat of the exposition

(4'12) and then the development (7'15). This begins with an abrupt change of key to C. The main theme and the triumphant final group of themes (7'39) are developed one after the other until the sequences of the beginning of the main theme on the dominant B (8'44) prepares the transition to the recapitulation (9'26). With a slightly extended main theme (9'41) and transition (10'24) as well as a slightly modified secondary theme in the home key (10'41), the recapitulation appears as an intensified return of the exposition; the final group of themes (11'32) is finally expanded into an extended coda. The triumphant final group of themes sounds in the brass, becoming a hymn complete with string figurations (11'46) before the secondary theme is heard again as a suspension (12'36). A *stretta* in *presto* (13'24) concludes the movement using motifs from the main theme.

The **Andante in A flat major for Brass** (4 horns, 2 trumpets, 3 trombones) was composed during Lachner's last year in Vienna; the composer dated it 29 October 1833. Lachner may have written it for one of the student concerts at the Vienna Conservatory; a "Nonet for 2 trumpets, 3 trombones and 4 horns, by Lachner" (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 11 June 1834) was performed at one of these concerts in the winter of 1833–34. There is no other piece by Lachner that fits this description.

The piece is in three parts (A-B-A'), with an opening section in the horns (without trumpets or trombones), a middle section oscillating between D flat major and F minor, which is characterised by imitative entries of trombones and trumpets (1'07), and a recapitulation (3'28) that uses the full range of instruments and is rhythmically much more relaxed than the opening section.

– Bert Hagels

Founded and supervised by the Chang Yung-Fa Foundation, the **Evergreen Symphony Orchestra** (ESO) is exceptional in being the only professional orchestra in Taiwan overseen by a private foundation, and one of but a few of its kind on the international stage. Young and energetic, full of team spirit and discipline, and characterized by outstanding professionalism and a unique style, ESO's mission is to offer the public superior performances of classical music by training and employing local talent. We are devoted to fostering young musicians and cultivating an environment and outlook that is both rooted in Taiwan and open to the world, an aspiration that is amply reflected in our musical repertoire.

In 2001, the Chang Yung-Fa Foundation invited a number of Chinese musicians and eminent international arts consultants to help form the Evergreen Orchestra, which initially consisted of 20 members. This was expanded to a full symphony orchestra with 71 members in 2002: the Evergreen Symphony Orchestra (ESO). Its first two music directors were Kek-tjiang Lim (2002–2004) and Ya-hui Wang (2004–2007), the first woman to hold such a position in Taiwan. Since 2007, the post of music director and chief conductor is held by Gernot Schmalfluss, former guest conductor of the Munich Chamber Orchestra, the Munich Philharmonic Orchestra, and the Stuttgart Radio Symphony Orchestra.

The ESO is one of the few symphony orchestras in the world that have, on different occasions, worked with all of the Three Tenors: Luciano Pavarotti, Jose Carreras, and Plácido Domingo. But the list of international artists who have collaborated with us is much longer than that, including, among others, the conductors Helmuth Rilling and Michiyoshi Inoue, the tenors Andrea Bocelli and Russell

Watson, the sopranos Angela Gheorghiu, Renée Fleming and Hayley Dee Westenra, the violinists Cho-Liang Lin, Si-Qing Lu and Mayuko Kamio, and concert flute maestro Peter-Lukas Graf.

Since 2004, the ESO has toured abroad, and today no other Taiwanese orchestra has more international concert tours under its belt, including performances in Singapore, Tokyo, Seoul, Pusan, Arendal (Norway), London, Los Angeles, Trieste, Ravenna, Ravello (Italy), Shanghai, Beijing, Xiamen, Foshan, Wuhan, Changsha, Ningbo, Hechuan, Luzhou, Zigong, Chengdu, Chongqing, and Qijiang, Nanjing, Liyang. In 2010, the ESO gave special performances at the Shanghai Expo. In September, 2011, Samsung Heavy Industries invited ESO to Seoul and Busuan in South Korea for performance. In June 2012, the ESO performed at Italy's two most famous musical events—the Ravenna Festival and the Ravello Festival. Clearly, the ESO is taking Taiwan to the world, following in the footsteps of the Evergreen Group, whose EVA AIR and Evergreen Lines have blazed many trails for linking up our island of Taiwan with the rest of the world. The ESO will continue to export Taiwan's music and culture to every corner of the global village.

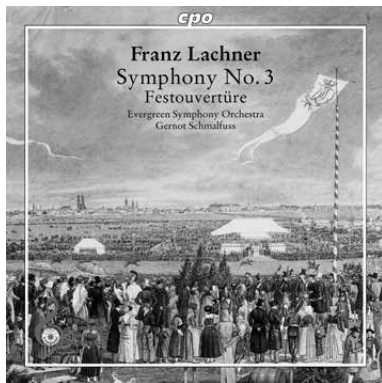
Gernot Schmalfuss studied oboe, piano and conducting in Detmold and London.

From 1968 to 1979 he was principal oboist with the Munich Philharmonic Orchestra. He has also been a member of the "Consortium Classicum" ensemble since 1970, with whom he has made numerous radio, TV and CD recordings. In 1986, he was appointed Professor of Oboe at the Detmold University of Music.

As a conductor, he was director of the Munich Chamber Soloists and has appeared as a guest

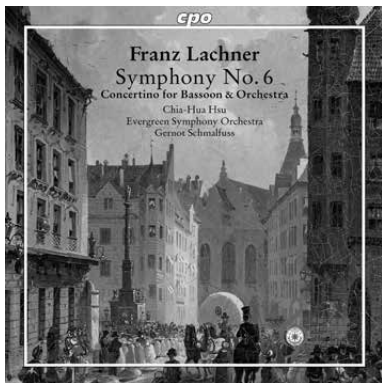
conductor with many ensembles, including with the Munich Philharmonic Orchestra, the Duisburg and Wuppertal Symphony Orchestras, the Kassel State Theater Orchestra, the German Bach Soloists, the Bratislava Radio Orchestra, the Orchestras of WDR and SFB (now: rbb), the Stuttgart Chamber Orchestra, the Northwest German Philharmonic Orchestra, the Nagoya Philharmonic Orchestra, the Orchestra Ensemble Kanazawa, the Sapporo Symphony Orchestra, the Gunma Philharmonic Orchestra, the Seoul Philharmonic Orchestra, the Amsterdam Philharmonic Orchestra, the National Ballet Orchestra Beijing, the Evergreen Symphony Orchestra Taipei and the Prague Chamber Orchestra. Since 2007, he has been music director and chief conductor of the Evergreen Symphony Orchestra in Taipei, Taiwan. In addition to radio recordings, his CD recordings include the rediscovered opera *sacra Gioas, Re di Juda* by Beethoven's contemporary A. C. Cartellieri, Romantic clarinet concertos, works by the Romantic composer Norbert Burgmüller, including his second symphony and piano concerto, as well as Max Bruch's 2nd symphony and 3rd violin concerto, works by the Classical composer Ph. J. Riotte (1st symphony, clarinet and flute concerto) and serenades by Michael Haydn.

In addition, numerous live video recordings of concerts (including Beethoven, Brahms, Bruckner, Bartok, Rimsky-Korsakov, Mahler, R. Strauss) have been published.



Already available

cpo 555 081-2



Already available

cpo 555 210-2

cpo 555 238-2

Co-Production: Evergreen Symphony Orchestra/**cpo**

Recording: Keelung City Cultural Center, Taipei, Taiwan, 15-19 January 2019

Balance Engineer, Digital Editing & Mastering: Micky Yang, Bernhard Hanke

Recording Producers: Gernot Schmalfuss, Micky Yang

Engineers: Jai-Shing Lin, Wel-Chang Liu, James Ma, Micky Yang

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Domenico Quaglio: "Die Residenzstraße gegen den Max-Joseph-Platz im Jahr 1826"

© Photo: akg-images, 2024

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2025 – Made in Germany



Gernot Schmalfuss

cpo 555 238-2