

Konzert mit dem Hochschulorchester
Leitung: GMD Sebastian Weigle

Mittwoch 9. Februar 2011
19.30 Uhr Großer Saal

Konzert mit dem Hochschulorchester

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Die Hebriden, Ouvertüre für Orchester h-moll op. 26 (1829)

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35

Solovioline: **Valentina Busso**

Pause

Béla Bartók (1881-1945)

Konzert für Orchester Sz. 116 (1943)

Die Zusammenarbeit von Sebastian Weigle mit dem Hochschulorchester wurde ermöglicht von der Gesellschaft der Freunde und Förderer der HfMDK Frankfurt am Main e.V.

Mitwirkende:

Valentina Busso, Violine

Hochschulorchester der HfMDK Frankfurt am Main

Sebastian Weigle, Dirigent

Besetzung:

Violine Solo: Valentina Busso

Flöte: Funda Dastan, Corinna Henger, Carla Velasco

Oboe: Lisa Bergmann, Bettina Fritz, Mane Harutyunyan, Eva Höning, Gregory Pharo, Jakob Tatsumiya

Englischhorn: Jakob Tatsumiya

Klarinette: Luisa Hoberg, Maxi Schulze, Ingmar Sonnenmoser

Fagott: Sarah Dieter, Lucia Flores, Martina Kropf, Kathrin Mayer, Teodor Naumov, Symeon Rizopoulos, Oleksandra Savytska

Horn: Kerem Ediz, Catherine Eisele, Silke Kjer,

Taher Salah-Eldin, Ryosuke Tomono

Trompete: Luis Groß, Péter Kett, Michael Kopp

Posaune: Markus Eichhorn, Carlo Eisenmann, Maria Schmaling

Tuba: Karel Skopek

Schlagzeug: Lucas Dillmann, Fabian Kawohl, Nadezhda Rousseva

Pauken: Evelyn Böckling

Harfen: Solenn Grand, Hannah Pfeiffer

Celesta: Clemens Teufel

Violine I: Francesco Sica, Johanna Fuchs, Tatia Gvantseladze, Julia Knapp, Benjamin Lenz, Kaio Moraes Pereira, Puschan Mousavi Malvani, Alexandra Raab, Arvid Single, Hwa Hyun Song, Anna Stankiewicz, Elisabeth Überacker

Violine II: Sofía Roldán-Cativa, Oybek Alimov, Hubert Buchberger, Zoljargal Dorjderem, Tobias Fandel, Leidy Patricia Jauregui Garcia, Maria Majeran, Elena Provozina, Max Reimer, Noémi Zipperling

Viola: Liisa Randalu, Fernando Arias Parra, Alba González Becerra, Carola Fredes Henriquez, Almuth Kirch, Cornelius Mayer, Isabella Raab, Alberto Peláez Romero

Violoncello: Christine Roider, Johannes Pommerening, Julika Rieke, Felix Thiedemann, Christoph Wagner, Cornelia Walther

Kontrabass: Suye Shao, Zuzana Blahova, Aleksandrina Genova, Georg Schuppe

Valentina Busso wurde 1984 in Italien geboren. Dort absolvierte sie 2005 ihr Violindiplom am *Conservatorio Verdi* Torino (Klasse Prof. U. Fantini) und 2006 ihr Violadiplom am *Conservatorio Pedrollo* Vicenza, jeweils mit Auszeichnung. Von 2004 bis 2006 wurde sie an der *Accademia di Musica* Pinerolo von Prof. D. Schwarzberg ausgebildet.

Im September 2004 gewann sie den Wettbewerb *Rassegna Archi* Vittorio Veneto.

Sie nahm an zahlreichen Kursen teil, u.a. *Corso Internazionale Sinfonia* Lucca (Prof. T. Liberova), *Musica d'Estate* Bardonecchia (Prof. D. Schwarzberg) und der Meisterklasse Vittorio Veneto (Prof. M. Quarta). Kammermusikerfahrung sammelte sie mit S. Tchakerian, D. Rossi, M. Brunello, G. Sollima und dem *Quartetto d'Archi* Torino. Sie spielt regelmäßig im *Orchestra Filarmonica 900* Teatro Regio Torino, *Orchestra da Camera Archi* Torino, *Orchestra da Camera* Mantova, *Britten-Pears Orchestra* Aldeburgh. Sie ist Stipendiatin der *Fondazione CRT* und der *Associazione De Sono* Torino. Seit 2007 studiert Valentina Busso an der HfMDK Frankfurt. Nach ihrem Violindiplom im Juli 2009 mit der Höchstpunktzahl, setzt sie ihre Ausbildung mit Konzertexamen bei M. Dänert fort. Seit Januar 2011 hat sie eine Position als Vorspielerin der 2. Geige im *Rai-Orchestra Sinfonica Nazionale* Turin inne.

Sebastian Weigle, Dirigent

In Berlin geboren, studierte Sebastian Weigle an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Horn, Klavier und Dirigieren und wurde 1982 zum 1. Solohornisten der Staatskapelle Berlin ernannt. Von 1997 bis 2002 erarbeitete er sich als Erster Staatskapellmeister an der Berliner Staatsoper ein breit gefächertes Repertoire, ging von 2004 bis 2009 als Generalmusikdirektor an das Gran Teatre del Liceu in Barcelona und übernahm ab der Spielzeit 2008/09 die gleiche Position an der Oper Frankfurt. Hier dirigierte er erstmals 2002/03 Strauss' *Salome*, gefolgt von der Premiere von *Die Frau ohne Schatten*. Für den außergewöhnlichen Erfolg dieser Produktion wurde er 2003 von den Kritikern der *Opernwelt* zum *Dirigenten des Jahres* gekürt. Diese Auszeichnung wurde ihm auch schon dreimal in Barcelona zuteil: 2005 für sein Dirigat des *Parsifal*, 2006 für Korngolds *Tote Stadt* und im Jahr 2010 für sein Dirigat von *Tristan und Isolde*.

Engagements führten ihn u.a. an die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Dresden, an die Metropolitan Opera New York, die Volksoper Wien und die Opernhäuser von Cincinnati und Sydney sowie nach Japan. 2006 gab er mit *Fidelio* sein erfolgreiches Debüt an der Staatsoper Wien, und im Sommer 2007 folgte sein Debüt bei den Bayreuther Festspielen, wo er die Neuproduktion der *Meistersinger von Nürnberg* übernahm und sie seither alljährlich dirigiert.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Konzertouvertüre „Die Hebriden“, op. 26

Der programmatische Titel der Ouvertüre kommt nicht von ungefähr: Die ersten Skizzen zu dieser Komposition verfasste Mendelssohn während eines Aufenthaltes auf den Hebriden, einer schottischen Inselgruppe. 1829 war er 20-jährig mit seinem Freund Karl Klingemann für mehrere Monate nach England gereist, von wo aus sie Schottland besuchten. Den Aufenthalt dort empfanden sie als besonders beeindruckend. Mit Briefen hielten die beiden Kontakt zu Freunden und Bekannten. Doch nutzte Mendelssohn – im Gegensatz zum viel schreibenden Klingemann – überwiegend das Medium des Zeichnens für sich, um die gesammelten Eindrücke wiederzugeben. Als sie schließlich im August auf den Hebriden waren, skizzierte Mendelssohn zum ersten Mal während der Reise einige Takte Musik und schickte sie an seine Familie nach Berlin. Dazu schrieb er: „Um zu verdeutlichen, wie seltsam mir auf den Hebriden zu Muthe geworden ist, fiel mir soeben folgendes bey...“ Diese Skizze bildet in kaum veränderter Form den Beginn der Hebriden-Ouvertüre. Über einem terzlosen Quintklang, gespielt von Violinen und Kontrabässen, ist gleich in den ersten Takten das „Hebriden-Motiv“ zu hören, welches sich wellenförmig abwärts bewegt. Die gesamte Ouvertüre ist geprägt von der Wiederkehr und Variation dieses Motivs, von lyrischen, epischen, aufbrausenden und verklingenden Momenten. Während das Motiv zunächst in Bratschen, Violoncelli und Fagotten zu hören ist, so ist es später auch anderen Instrumenten zugeteilt. Der Charakter der Ouvertüre schwebt zwischen Nah und Fern, zwischen Aufbrausen und Abebben – Bilder, die leicht mit der schottischen Küste zu assoziieren sind. Dies erreicht Mendelssohn durch den kunstfertigen Umgang mit den Instrumenten (Besetzung: Holzbläser, Hörner, Trompeten, Pauke, Streicher) und deren Klangfarben. Nach der ersten Skizze verging noch einige Zeit, bis Mendelssohn seine Ouvertüre komponierte. Es bedurfte dreier Bearbeitungen, die sich über mehr als drei Jahre erstreckten, ehe die endgültige Fassung im Mai 1832 in London uraufgeführt wurde. Neben den musikalischen Umarbeitungen zog Mendelssohn auch mehrere Titelvarianten in Betracht, darunter „Die Fingalshöhle“. Dieser Name resultierte aus den Ausläufern der Ossianrezeption in Deutschland – zu Mendelssohns Zeit schwärmten noch immer viele Intellektuelle für die Epen des vermeintlich antiken schottischen Autors. Nicht zuletzt weil die Schauplätze der Ossian-Mythen sie anzogen, begaben sich Klingemann und Mendelssohn auf ihrer England-Reise nach Schottland, wo sie auf den Hebriden auch „Fingals-Cave“, eine Höhle auf der Insel Staffa, besichtigten. Zu eng an den Ossianischen Epen und zu weit von seinen übrigen Eindrücken schien Mendelssohn jedoch der Titel „Die Fingalshöhle“, sodass er sich für den weiter gefassten, nichts ausschließenden Titel „Die Hebriden“ entschied.

Mit den „Hebriden“ läutete Mendelssohn einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Ouvertüren ein: Waren sie bisher nur als reine Begleitmusik einer Oper oder einem Schauspiel vorangestellt, erklangen sie nun losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion in Konzertsälen. Nicht mehr an das dramatische Geschehen des Folgenden gekoppelt, waren sie dennoch an Außermusikalischem orientiert. Franz Liszt stellte später fest, in Mendelssohns programmatischen Konzertouvertüren sei bereits die einsätzliche Sinfonische Dichtung angelegt.

Leonie Storz

Erich Wolfgang Korngold

Vom Hollywood-Komponisten zum Spätromantiker

„Zuerst war ich ein Wunderkind, dann ein erfolgreicher Opernkomponist in Europa und dann ein Filmmusikkomponist. Ich glaube, dass ich jetzt eine Entscheidung treffen muss, wenn ich nicht für den Rest meines Lebens ein Hollywood-Komponist bleiben will.“ Mit diesen Worten beschreibt Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) im Jahr 1945 einen anstehenden Wendepunkt in seinem Leben. Zu dieser Zeit lebte er seit mehr als einem Jahrzehnt im kalifornischen Exil, denn in Deutschland galt seine Musik als „entartet“. Max Reinhardt hatte ihn 1934 in die USA gerufen, wohin Korngold seine Familie mitnehmen konnte. Gemeinsam mit Reinhardt produzierte er in Hollywood seinen ersten Film, und er sollte während der Kriegsjahre diesem Genre verhaftet bleiben. Für ungefähr 20 Warner-Bros-Filme schrieb Korngold die Musik, unter anderem für den Film „Anthony Adverse“, der 1936 produziert wurde und der ihm einen Oscar einbrachte. Eine weitere Auszeichnung erhielt er 1938 für die Filmmusik zu „The Adventures of Robin Hood“. Nach dem Krieg sehnte sich Korngold nicht nur nach Deutschland und Österreich zurück, sondern ebenso nach der Möglichkeit, wieder in traditionellen Gattungen zu komponieren, um sich aus dem Filmgeschäft zurückziehen zu können. An die Zeit in Europa vor dem Nationalsozialismus hatte er die besten Erinnerungen. Mit acht Jahren hatte er hier seine erste Märchenkantate komponiert, die er dem begeisterten Gustav Mahler vorspielen durfte. Er studierte bei Alexander Zemlinsky Klavier und Komposition. Bereits zu Beginn der 1920er Jahre führte er an der Wiener Hofoper seine eigenen Werke als Dirigent auf. Ein sensationeller Erfolg gelang ihm mit seiner 1920 uraufgeführten Oper „Die tote Stadt“. Nach seiner Tätigkeit als Kapellmeister in Hamburg wurde er 1927 als Professor für Dirigieren und Musiktheorie an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen. Dort blieb er bis zu seiner Emigration. Korngold wurde jedoch nach dem Krieg nicht wieder in Europa sesshaft, nur einige Reisen führten ihn in die alte Heimat. Nach 1946 wandte er sich von der Filmmusik ab und komponierte wieder klassische Orchestermusik,

wie das Cellokonzert op. 37 oder die Symphonische Serenade in B-Dur op. 39. Seine Abkehr von der Filmmusik leitete das 1945 vollendete Violinkonzert in D-Dur op. 35 ein. Dieses dreisätziges Werk entspricht dem spätromantischen Konzerttypus, wenn auch das Wechselspiel zwischen Solovioline und Orchester nicht zum Tragen kommt, da das Orchester mehr ein Stichwortgeber und Klanghintergrund für den Solisten ist. Das Werk kann als eine Hommage an seine Schaffensjahre in Hollywood gesehen werden, denn Korngold zitiert darin seine Filmmusiken aus den Jahren 1936 bis 1939. Im ersten Satz des Violinkonzerts, der mit „Moderato nobile“ überschrieben ist, stellt der Solist in einer 29 Takte umfassenden Exposition den musikalischen Hauptgedanken aus dem Film „Another Dawn“ von 1937 vor. Das zweite, eher lyrisch-leidenschaftliche Thema in A-Dur stammt aus dem 1939 gedrehten Film „Juarez“. Der zweite Satz „Romance“ in G-Dur entlehnt das Hauptthema aus Korngolds Erfolgsfilm „Anthony Adverse“. Im dritten Satz, dem „Finale: Allegro assai vivace“ benutzt Korngold die quirlige und vorwärts drängende Titelmelodie des Films „The Prince and the Pauper“ von 1937. In dieser turbulenten Verwechslungskomödie geht es um einen Bettelknaben, der beinahe zum englischen König gekrönt wird. Das Orchester und die Solovioline scheinen sich in dem brillanten Finale über die Verwicklungen der Filmhandlung lustig zu machen. Bei aller Leichtigkeit ist das Violinkonzert mit den aberwitzigsten technischen Schwierigkeiten angereichert: Doppelgriffe, Spiccato, Springbogen, col legno-Spiel und Flageolets in stratosphärischen Höhen. Der Geiger, der die Uraufführung im Februar 1947 in St. Louis spielte, meisterte diese Herausforderung souverän. Korngold hatte dem Violinisten Jascha Heifetz dieses Werk auf den Leib geschrieben. Nach dem Violinkonzert schrieb er noch weitere sinfonische und solistische Werke. Doch diese fanden beim Publikum und vor allem bei den Kritikern wenig Beachtung.

Korngold wollte Musik für das Sinfoniekonzert mit Merkmalen der durchkomponierten und dem Filmgeschehen angepassten Filmmusik verbinden. Dieser Versuch wurde von seinem Publikum nicht gewürdigt. Die Entscheidung, für den Rest seines Lebens kein „Hollywood-Komponist“ zu sein, hatte er zwar getroffen, doch konnte er seine langjährige musikalische Arbeit beim Film in seinen Werken nicht leugnen. Korngold strebte einen nostalgischen, spätromantischen Stil an. Das Violinkonzert spiegelt ihn wahrscheinlich am besten wider.

Kathrin Graf

Befreiung vom Leiden – Béla Bartóks Konzert für Orchester

1940 flieht Béla Bartók vor dem Faschismus, der sein Heimatland Ungarn immer stärker einnimmt, und emigriert nach New York. Existenzielle Sorgen bestimmen die folgenden Jahre. Bartóks Werke werden nicht gespielt, er fühlt sich als Komponist boykottiert. Über zwei Jahre lang komponiert er keine einzige Note. Stattdessen arbeitet er weiter an seinen in Ungarn begonnenen Sammlungen osteuropäischer Volksmusik, zu denen er mehrere hundert Seiten umfassende Einführungstexte verfasst. Neben finanziellen Schwierigkeiten macht ihm vor allem ein anhaltendes starkes Fieber zu schaffen – Symptom einer Leukämie, die nur wenige Jahre später zu seinem Tod führen wird. In dieser Situation erreicht Bartók ein Kompositionsauftrag. Vermittelt hat ihn der Geiger Joseph Szigeti, der wie Bartók Exil-Ungar ist und sich um die gesundheitliche und wirtschaftliche Lage des Komponisten sorgt. Bartók soll ein Orchesterwerk komponieren zum Gedenken an die verstorbene Gattin Serge Koussewitzkys, des Dirigenten des Boston Symphony Orchestra. Ein Aufenthalt in dem Erholungsort Saranac Lake bringt Bartók eine vorübergehende Besserung seines Gesundheitszustandes und ermöglicht ihm, die Arbeit am Konzert für Orchester aufzunehmen, welches er nur acht Wochen später, im Oktober 1943, vollendet. Mit einer Spieldauer von etwa vierzig Minuten zählt das Konzert für Orchester zu den umfangreichsten Instrumentalkompositionen Bartóks. Es scheint, als hätten sich seine angestauten Energien und Ideen in diesem Werk entladen. Im Konzert für Orchester sind die Gattungen der Sinfonie und des Konzerts eng miteinander verschränkt. So kann man die Komposition einerseits als Sinfonie in fünf Sätzen deuten. Um den langsamen dritten Satz gruppieren sich symmetrisch die Intermezzi der Sätze zwei und vier sowie die großen Tuttisätze eins und fünf. Wie der Titel verrät, handelt es sich jedoch zugleich auch um ein Konzert, denn Bartók lässt einzelne Instrumente und Instrumentengruppen über weite Strecken konzertierend oder solistisch auftreten. Anlässlich der Uraufführung am 1. Dezember 1944 in New York erläutert der Komponist das innere Programm, das seinem sinfonischen Orchesterkonzert zugrunde liegt. „Die Grundstimmung des Werks stellt – vom scherzhaften zweiten Satz abgesehen – einen stufenweisen Übergang vom Ernst des ersten und dem Klagegedicht des dritten Satzes zur Lebensbejahung des Finales dar.“ Ein düsteres Quartenthema der Bässe und verhaltene Streichertremoli schaffen zu Beginn des ersten Satzes (Introduzione) eine geheimnisvolle Atmosphäre, die an den Anfang von Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg erinnert. Auf die langsame Einleitung folgt ein Allegro vivace in Sonatenform, das ein fanfarenartiges Hauptthema und ein ruhigeres, zunächst nur zwei Töne umkreisendes Seitenthema verarbeitet. Der Bezeichnung des Werkes als „Konzert“ wird der zweite Satz (Giuoco delle coppie – Spiel der Paare) besonders gerecht. Je zwei Fagotte, zwei Oboen, zwei Flöten und zwei Trompeten finden sich

nacheinander zu konzertierenden Soli zusammen. Nach einer choralartigen Passage der Blechbläser kehren die konzertierenden Instrumente, nun zu Dreier- und Viererkonstellationen erweitert, wieder. Als „herzerreißendes Klagegedicht“ hat Bartók seinen langsamen dritten Satz (Elegia) bezeichnet, der das Zentrum des Werkes bildet. Über einem phantastischen Klanggewebe aus Harfenglissandi und Holzbläserfiguren, das Bartók der Tränensee-Episode aus Herzog Blaubarts Burg entlehnt hat, wiederholt die Piccoloflöte immer wieder den gleichen Ton. Der Mittelteil verdichtet thematisches Material der Einleitung des ersten Satzes zu einer eindringlichen Klage, die in mehreren heftigen Akkorden des vollen Orchesters kulminiert. Die Glissandi heben erneut an. Am Ende bleibt nur der einsame Klang der Piccoloflöte. Der vierte Satz ist mit „Intermezzo interrotto“ (unterbrochenes Zwischenspiel) überschrieben, denn drei sehr verschiedenartige Themen stoßen darin unvermittelt zusammen und unterbrechen einander. Ein der rumänischen Volksmusik entlehntes Serenadenthema der Oboe wird von einer sentimental Melodie gestört, die das zu dieser Zeit populäre Operettenlied „Schön, wunderschön bist du, Ungarland“ persifliert. Das Oboenthema kehrt wieder, wird aber bald ein zweites Mal unterbrochen von einer stellenweise bedrohlich anmutenden Polka, die Bartók aus Schostakowitschs 7. Sinfonie zitiert. Den Kerngedanken dieses vierten Satzes erläutert Bartók selbst so: „Der Komponist bekennt die Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen: Derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.“ Am Ende findet der Satz zwar zur Serenade zurück. Jedoch sind nur noch Bruchstücke ihrer einstigen Gestalt geblieben. Eine Hörnerfanfare leitet den letzten Satz (Finale) ein. Energiegeladene Läufe der Streicher münden in ein Thema, das wie eine Befreiung anmutet und alle vorangegangene Düsternis und erschütternden Klagen hinter sich lässt. Auch wenn das Werk eines Komponisten nie einen sicheren Schluss auf dessen inneren Zustand zulässt, so legt dennoch das brillante Finale des Konzertes für Orchester die Vermutung nahe, dass Bartók während der Komposition wieder neue Kraft und Hoffnung auf eine Besserung seiner desolaten Lage geschöpft hat. Möglicherweise ist es zugleich auch seine Antwort auf das Schicksal Ungarns unter dem ihm verhassten Faschismus – die Utopie einer Befreiung seiner Heimat, die er schweren Herzens verlassen musste.

Elena Garcia-Fernandez

Diese Programmhefttexte entstanden im Rahmen des Projekts „Konzertdramaturgie“, einer Kooperation der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst mit dem Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt (www.muwi.uni-frankfurt.de, Kooperation Hochschule).

Ab SS 2011 mit freundlicher Unterstützung der  FAZIT-STIFTUNG