

Sinfoniekonzert



Programm

Mit freundlicher Unterstützung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft sowie in freundlicher Zusammenarbeit mit der Universitätsgesellschaft Bielefeld und dem Förderverein des HSO Bielefeld e.V.

Programm

Ludwig van Beethoven
(1770 - 1827)

aus Fidelio op. 72

Ouvertüre

Rez. und Arie der Leonore

„Abscheulicher! - Komm, Hoffnung“

Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 op. 138

Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b

- Pause -

Sergei Rachmaninow
(1873 - 1943)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 d-Moll op. 30

I. Allegro ma non tanto

II. Intermezzo (Adagio)

III. Finale (Alla breve)

Lara Venghaus, Leonore
Jan-Christoph Homann, Klavier
Das Universitätsorchester Bielefeld
Leitung: Michael Hoyer

Am Ausgang bitten wir Sie freundlich um eine großzügige Spende zu Gunsten der Arbeit des Universitätsorchesters.

Leonore – von der Oper, die Sinfonie zu sein bestimmt war

Angeblich hat Beethoven von seiner großen Leonoren-Ouvertüre, der heute als Nr. 3 gezählten, Abstand genommen, weil er sie zu lang fand. Die Wahrheit dieser Überlieferung möge dahingestellt sein, denn Beethoven zeichnete sich selten durch eine besonders luzide Einschätzung seiner eigenen Werke aus. Zutreffender indessen erschiene die Begründung, daß sie die Oper selber überflüssig macht, denn alles, was sein Fidelio über den Inhalt dieser Ouvertüre hinaus besitzt, ist Ausschmückung: die Drapierung einer Idee, ohne welche diese nicht operntauglich geworden wäre und die ihr doch jederzeit äußerlich bleiben muß. In Fidelio oder, wie der ursprüngliche Titel des Werkes lautete, Leonore, geht es um den Sieg einer naturwüchsigen Gerechtigkeit über das organisierte Unrecht, und die Geschichte, die Beethoven sich dafür von mehreren, gleichermaßen ungeeigneten, Autoren dazu erfinden ließ, kommt über eine allzu durchschaubare und darum dürftige Parabel an keiner Stelle hinaus. Nicht der Stoff ist es, der diese Oper interessant macht, sondern das Motiv, dessenthalben er ersonnen ward, und dieses scheint allenfalls in einzelnen Aussagen auf, die den Protagonisten in den Mund gelegt werden. (Man denke hier etwa an Leonores „mein Ziel, sei's noch so fern, die Liebe wird's erreichen“, Roccas „wer bei Tisch nur Liebe findet, wird nach Tische hungrig sein“ oder Florestans „süßer Trost in meinem Herzen: meine Pflicht hab ich getan“.) Fast die gesamte Handlung hat vor allem den Zweck, zu verhindern, daß die Oper allzu schnell vorbei ist, und erweist sich als von der Sache her entbehrlich. Eine Ouvertüre wie die dritte Leonore, die mit sinfonischen Mitteln der zentralen Aussage der Oper bereits zulängliche Verständigung verschafft, hätte das Beliebige, Staffagemäßige der dramatischen Erfindung in unbilliger Weise evident werden lassen.

Die E-Dur-Ouvertüre, durch die Beethoven ihre große Vorgängerin in der endgültigen Fassung seiner Oper ersetzt, geht dieser Gefahr so konsequent aus dem Weg, daß sie problemlos als Eröffnungsmusik für jedes andere Werk taugen könnte, das sich tonartlich und inhaltlich ihrem Allegro con spirito-Charakter nicht allzu entschieden widersetzt. Der Satz ist klar gegliedert und folgt in seinem Bau weitgehend der Sonatenhauptsatzform, die freilich mit der bei Beethoven überall anzutreffenden kompositorischen

Einführung

Raffinesse gehandhabt wird. Die Themen sind einprägsam und deutlich gegeneinander abgehoben, aber doch von verwandtem Geist beseelt, der Deciso-Einsatz vermittelt dem Zuhörer sogleich das Gefühl, sich bereits mitten im Geschehen zu befinden, und der durchgehend lebhafter Verlauf läßt ein unterhaltsames Musikdrama erwarten. Tatsächlich bereitet dieses Stück am ehesten die erste Szene vor, in der die Oper sich zunächst als deutsches Lustspiel von leicht abgestandenem Humor und bescheidener sprachlicher Einfallskraft präsentiert, während ihr großes ideales Thema: die das Böse überwindende Liebe, in einer gänzlich anderen Welt angesiedelt scheint. Nur wenige eingestreute Adagio-Episoden, zunächst scheinbar Elemente einer langsamen Einleitung, dann aber, variiert, auch zwischen Reprise und Coda wiederkehrend, gewähren bescheidenen Raum für nachdenkliches Erwarten, der aber, kaum entfaltet, sofort wieder von turbulenter, vitalitätserfüllter Gegenwart verdrängt wird. Der Funktion nach ist die E-Dur-Ouvertüre zweifellos weitaus angemessener als ihre bedeutsame Vorgängerin, denn freilich darf eine Eröffnungsmusik das musiktheatralische Ereignis, das sie vorbereitet, allenfalls erahnen lassen, aber nicht vorwegnehmen; daß jedoch die funktionale Angemessenheit gerade durch eine inhaltliche Verfehlung des eigentlichen Themas von Beethovens Oper erkaufte werden mußte, bezeichnet das Grundproblem des Fidelio überhaupt, das in dem eklatanten Mißverhältnis zwischen der Idee und literarisch-dramatischen Ausführung besteht. Das Idealische, in Alltagsszenen übersetzt, verkommt zur Phantasmagorie.



Ob die heute unter der Nummer 1 geführte Leonoren-Ouvertüre tatsächlich die älteste ist, liegt im Dunkeln. Festzustehen scheint, daß sie zu Beethovens Lebzeiten niemals zur Aufführung gelangte und erst, nachdem der Verleger Tobias Haslinger sie mit anderen Papieren aus dem Nachlaß Beethovens erworben hatte, der Öffentlichkeit zugänglich wurde. Das Werk ist nach Einfall und Aufbau weniger eigenständig als die sogenannte dritte, zitiert auch mitunter Musiknummern aus der Oper selbst, hält aber gerade deshalb ganz gut die Waage zwischen der schieren Eröffnungsmusik, wie sie die E-Dur-Ouvertüre darstellt, und der autonom-sinfonischen Bearbeitung des Themas durch Leonore III. Den Anfang bildet eine ausgedehnte, thematisch recht unkonkrete Hinführung, die sich bald in Abwege verliert, scheinbar ziellose Versuche mit verschiedenem musikalischen Material unternimmt und schließlich in einen merkwürdig unausgewogenen Allegrosatz mündet, dessen Motivik so wenig ausgeformt ist, daß sie nicht im Gedächtnis haften bleiben will. Nach dessen abruptem Verebben folgt ein sehr ausgedehntes Adagio-Intermezzo auf der thematischen Basis der Florestan-Arie, dessen Zusammenhang sich jedoch alsbald auflöst und nur noch Anklänge an das motivische Material übrig behält. So unvorbereitet, wie es entschwinden war, setzt das Allegro wieder ein und präsentiert sich in einem zweiten vollständigen Durchlauf, der diesmal durch eine Coda zum Abschluß gebracht wird. – Als eigenständiges Werk betrachtet, stellt diese Ouvertüre ohne Zweifel keinen großen Wurf dar; doch in ihrem Suchen, Kreisen, Irren, ihrer Undeutlichkeit und Zerklüftung gelingt es ihr noch am ehesten, den Zuhörer auf das Operngeschehen, das ja ebenfalls in Episoden der Ungewißheit und der Suche nach Ziel und Weg besteht, vorzubereiten, ohne es inhaltlich bereits vorwegzunehmen. Ratloses Harren und unbestimmte Erwartung sind die Zustände, aus welchen diese Musik gemacht ist, und obwohl sie damit die Grundbefindlichkeit eines großen Teils der Handlung intoniert, erlaubt sie dennoch nicht, diese vorherzusehen. Die Aufgabe einer Ouvertüre darf in ihr daher als erfüllt betrachtet werden.

Das Pendant zu der in den Ouvertüren Leonore I und III zitierten Arie des Florestan, die den zweiten Akt der Oper einleitet, stellt Leonores Arie aus dem ersten Akt dar. Beides sind Monologe, in denen sich eine aus dem Bewußtsein der eigenen Bedrängnis lösende Reflexion ihrer unumstößlichen, Zuversicht verschaffenden Gewißheiten versichert und durch diese zur Hoffnung beflügelt wird. Im Falle Florestans, dem politischen Gefangenen,

Einführung

aufrecht erhalten wird, seiner Pflicht Genüge getan

zu haben, nimmt jene die Gestalt der Ekstase an sich, in der, mit einer glanzvollen Metaphore des idealistischen Programms, die sich anbahnende Befreiung zu neuem diesseitigen Leben als Übertritt ins jenseitige halluziniert wird, im Falle Leonores hingegen ist es die aus dem unangefochtenen Glauben an die überlegene Geltung der moralischen Werte, an der sich der Mut zur heldenhaften Tat stets aufs neue nährt. Nicht aber allein im Gedanken, auch gemäß ihrem inhaltlichen Aufbau, dem der musikalische folgt, stimmen die beiden Arien überein. Beide heben an bei der Betrachtung des gegenwärtigen Unheils, gehen dann rasch über in eine Kontemplation unverrückbarer Grundsätze eines menschheitlichen Daseins und beziehen daraus die Kraft, die existentielle Not durch die intellektuelle Vorausschau auf ein besseres Dasein zu überwinden. Daß ein solcher Transitus aus dem erlebten Elend in eine bessere und gleichwohl reale Welt kraft des bloßen Glaubens an deren Bestand jemals für wahrscheinlich gehalten werden konnte, daran haben diese beiden Arien Beethovens einen nicht zu überschätzenden Anteil, lassen sie doch im Musikalischen wirklich werden, was geistig noch als blanke Illusion hätte abgetan werden können. Und so berechtigt die Klage der meisten Sänger über Beethovens Unverständnis für die Bedürfnisse der menschlichen Stimme, so bezwingend ist die Überzeugungskraft, die er der Gestaltung des Gesanges zu verleihen vermag. Wer hätte je dem Taumel, der einen Menschen angesichts einer kaum für möglich gehaltenen, mit angstvoller Begierde erschaute Glückseligkeit ergreift, realere Wahrheit zuteil werden lassen als Beethoven dort, wo er Florestan in buchstäblich atemberaubender Entzückung seine Vision von dem Engel berichten läßt, der ihn „zur Freiheit ins himmlische Reich“ führt; und wer der inneren Verklärung, mit der Leonore aus der Erregung über die Mordlust des Gouverneurs durch die Vertiefung in das biblische Versöhnungssymbol des Regenbogens zu jener unerschütterlichen Selbstgewißheit zurückfindet, aus der heraus tatsächlich das Unbegreifliche möglich wird. Beethovens Musik (darin übrigens ähnlich allein jener Bachs auf dem Felde der Religion) scheint wahr zu machen, was der Geist, wenn er redlich ist, als bloßen Traum bekennen muß, und diese erklingende Wahrheit, die keinen Einspruch der fort und fort unzulänglichen Empirie zu fürchten hat, vermag es bis heute, den Glauben an die Verheißung, die sich zum Schein in ihr erfüllt, lebendig zu halten.



Lara Venghaus wurde in Bielefeld geboren und durchlief die üblichen Stadien einer Musikschülerkarriere, ehe Michael Hoyer, der sie als Oboistin im Universitätsorchester kennenlernte, auf ihre Stimme aufmerksam wurde. Erster Gesangsunterricht zeigte große stimmliche Kraft vereinigt mit enormem Farbenreichtum und unermüdlicher Konstitution. Die ausgezeichnete gesangspädagogische Betreuung durch Peter Bendt und die beharrliche Arbeit mit ihrem Klavierbegleiter und musikalischen Mentor Michael Hoyer setzten dann eine Entwicklung in Gang, die zur Herausbildung einer im Sopranfach absolut außergewöhnlichen Sängerpersönlichkeit führte. Die stimmliche Kraft eines Heldenalters, die Farbigkeit einer Baritonstimme und der Stimmumfang von Alt und Sopran zusammengenommen befähigen Lara Venghaus, die großen Frauenfiguren Verdis ebenso glaubwürdig zu verkörpern, wie sie es ihr erlauben, die Lieder Schuberts, Wolfs oder Mahlers zu interpretieren, die eigentlich einer Männerstimme zugeordnet sind. Entsprechend ist die zierliche Frau mit der gewaltigen Stimme geradezu prädestiniert, Beethovens Hosenrolle der Leonore glaubhaft zu verkörpern und zu gestalten.

Einführung



***„Ich wollte die Melodie auf dem Klavier singen,
wie ein Sänger es täte.“***

Das dritte Klavierkonzert Rachmaninows ist vielleicht das letzte große romantische Klavierkonzert der Musikgeschichte. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere wird der zu diesem Zeitpunkt 36jährige Komponist und Klaviervirtuose in die USA eingeladen. Gerade auch aus finanziellen Gründen nimmt Rachmaninow an. Seine Berühmtheit resultiert aus seinem cis-Moll-Prélude, seinem unbestreitbar bekanntesten Werk, welches er selbst längst nicht mehr hören mag. Dennoch wird er immerzu gebeten, es zu spielen und Fragen zum Bildgehalt dieses Stückes zu beantworten. In seiner Ablehnung einer programmatischen Musikauffassung antwortet er: „Absolute Musik kann dem Hörer eine Stimmung einflößen oder in ihm herbeiführen; ihre erste Funktion ist jedoch, intellektuelles Vergnügen an der Schönheit und Abwechslung ihrer Form zu vermitteln. Ihre hervorragende Schönheit geht verloren, wenn wir in ihnen die Stimmung des Komponisten zu entdecken versuchen. Wenn wir die Psychologie des Préludes erkennen sollen, lassen Sie es so verstehen, daß es seine Funktion nicht ist, eine Stimmung auszudrücken, sondern sie herbeizuführen.“ Um den Fängen des Préludes zu entgehen, beschließt er, für die Ameri-

Einführung

kareise ein neues Klavierkonzert zu schreiben.

Auf dem Familienlandsitz Iwanowka beginnt er die Komposition im Sommer 1909. Angeblich wurde die Zeit bis zur Abreise knapp, obwohl Rachmaninow nach eigener Aussage „wie ein Zwangsarbeiter“ schuftete und sich von der Außenwelt abschottete. Die Fertigstellung gelang im letzten Augenblick – zum Üben jedoch verblieb keine Zeit mehr, und so musste der Virtuose sein neues Konzert auf der Überfahrt mithilfe einer stummen Klaviatur einstudieren. Im Oktober kommt der Russe in den USA an, eine Tournee mit einem Soloprogramm beginnt am 4. November und führt ihn in ein knappes Dutzend Städte im ganzen Land, bevor er zur Uraufführung des neuen Konzertes am 28. November wieder nach New York zurückkehrt. In der Carnegie Hall wurde der Komponist in seiner Funktion als Solist des eigenen Werkes vom New York Symphony Orchestra begleitet, die Leitung hatte Walter Damrosch inne. Bedeutender war für Rachmaninow jedoch die zweite Aufführung am 16. Januar des folgenden Jahres, denn diesmal stand kein geringer als Gustav Mahler am Pult des New York Philharmonic Orchestra. „Er bewegte mein Komponistenherz“, schrieb Rachmaninow später, „da er sich meinem Konzert widmete, bis die Begleitung, welche ziemlich kompliziert ist, bis zur Perfektion geübt war, obwohl er bereits eine andere lange Probe durchlaufen hatte. Für Mahler war jedes Detail der Partitur wichtig – eine Einstellung, die unglückseligerweise unter Dirigenten selten ist.“

Die Kritiken, die bei der Uraufführung noch das Fehlen rhythmischer und harmonischer Kontraste bemängelte und dem Konzert inhaltlich eine „Melancholie der Untätigkeit“ bescheinigte, wurden nun zunehmend wohlwollender; jetzt hieß es, es handle sich um eines der „interessantesten Klavierkonzerte der letzten Jahre“ und leide lediglich ein wenig an seiner „Überlänge“.

Heute gehört das Konzert, welches vom Meister selbst mit dem Beinamen „Konzert für einen Elefanten“ versehen wurde, fest in das Repertoire der großen Pianisten und wird häufig bei Wettbewerben gefordert, insbesondere aufgrund seiner Höchstschwierigkeit; es stellt enorme technische Anforderungen an den Pianisten. Eben deswegen wurde es in den ersten Jahrzehnten nach seiner Komposition nur von etwa einem Dutzend Pianisten aufgeführt. Josef Hoffmann, dem Rachmaninow das Stück widmete, zählte jedoch nicht zu jenen. Er behauptete, das Stück sei „nicht für ihn“, und es ist sehr wahrscheinlich, dass

Einführung

diese Behauptung zutraf: Viele weite Griffe prägen das Konzert, und während der Meister selbst für seine große Spannweite bekannt war, zeichnete sich der exzellente Pianist Hoffmann durch besonders kleine Hände aus. Erst Horowitz, der es 1930 einspielte, konnte ihm zur Berühmtheit verhelfen. Laut Berechnungen ist es von allen großen Klavierkonzerten das mit den meisten Noten pro Sekunde im Klavierpart. Trotz dieser Anforderungen erschöpft sich dieses dritte Klavierkonzert jedoch nicht in technischer Virtuosität, sondern kostet auch die leisen Töne aus. Es beginnt mit einer schlichten, gesanglichen Melodie, die wie ein Volkslied oder ein altrussischer liturgischer Gesang anmutet. Rachmaninow antwortete, nach dieser Melodie befragt: „Es schrieb sich einfach von selbst! Ich wollte die Melodie auf dem Klavier singen, wie ein Sänger es täte. Das ist alles!“ Hört man seine eigene Einspielung von 1939/40, so mag überraschen, wie dieses „Elefantenkonzert“ betitelt und zeitweise für unspielbar befundene Werk geradezu bedächtig und durchsichtig erklingt. Natürlich führt die waghalsige Virtuosität des Klavierparts und die emotionsgeladene Harmonik den Zuhörer eher zu einem gefühlsmäßigen denn zu einem geistigen Abenteuer. Doch das oben erwähnte Zitat Rachmaninows, welches sich auf das berühmte Prélude bezog, mag auch in Bezug auf dieses Klavierkonzert eine Intention verraten: Das Herbeiführen einer Stimmung, in der intellektuelles Gefallen an der Ästhetik und Abwechslung der Form gefunden werden kann.

Lara Venghaus





Jan-Christoph Homann begann im Alter von

16 Jahren als Jungstudent das Klavierstudium an der „Hochschule für Musik, Medien und Theater Hannover“. Weitere Studien führten ihn an die „Hochschule für Musik Detmold“, das „Conservatorio Benedetto Marcello“ in Venedig und das Institut für Musik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, wo er bei Prof. Jochen Köhler studierte und mittlerweile als Dozent tätig ist.

Er ist Preisträger mehrerer internationaler Klavierwettbewerbe: 1. Preis „Premio Roberto Zucchi“ (Italien), 1. Preis „Riviera della Versilia“ (Italien) und 2. Preis „International Glenn Gould Competition“ (Italien).

Rundfunkaufnahmen fanden im Rahmen des Impuls-Festivals 2014 von MDR-Figaro statt.

Neben dem Klavierstudium absolvierte er ein künstlerisches Aufbaustudium im Fach Hammerflügel, das ihm einen fundierten Einblick in die historische Aufführungspraxis der klassischen Klavierliteratur ermöglichte. Mit dem Bielefelder Universitätsorchester ist er seit dem Wintersemester 2008/09 eng verbunden und führte mit ihm bereits Klavierkonzerte von Beethoven, Brahms, Liszt, Tschaikowsky und Rachmaninow auf.

1. Probe im Sommersemester:

3. April 2019, 19.30 Uhr, T 0-260
Vorbeikommen und Mitspielen!

Kammerkonzerte im Sommersemester:

29. April 2019, 20 Uhr c.t., Audimax
Jasper Sommer, Violine

20. Mai 2019, 20 Uhr c.t., Audimax
n.n.

17. Juni 2019, 20 Uhr c.t., Audimax
Lara Venghaus, Sopran

7. & 8.7.19



Sinfoniekonzert

Schumann: Konzert für Violoncello & Orchester

Beethoven: Sinfonie Nr. 6 F-Dur

Nikolas Prevezianos, Violoncello
Das Universitätsorchester Bielefeld | Leitung: Michael Hoyer