

Shi Yeon Sung,

geboren 1975 in Pusan/Südkorea, erhielt ihren ersten Klavierunterricht bereits mit 4 Jahren. Mit 8 Jahren gewann sie ihren ersten Klavierwettbewerb. Ihren ersten öffentlichen Solo-Abend gab sie im Alter von 13 Jahren. Nach dem erfolgreichen Abschluß der Seoul Arts Highschool begann sie ein Studium im Fach Klavier an der UdK in Berlin. Jetzt ist Frau Sung ist Dirigierstudentin bei Prof. Rolf Reuter an der Hochschule für Musik "Hanns Eisler". Im Jahre 2002 gab sie ihr Dirigierdebüt in Berlin mit der Oper "Die Zauberflöte" von Mozart. Es folgten weitere Einstudierungen von Operetten, wie Donizettis "Der Liebestrank", Offenbachs "Die Damen auf dem Markt". Im Februar 2003 hat Shi Yeon Sung die künstlerische Leitung der cappella academica übernommen. Im Januar 2004 gewann sie das Auswahldirigieren für das Dirigentenforum des Deutschen Musikrates und im Sommer 2004 den Dirigentinnenwettbewerb der Bergischen Symphoniker.

Cem Aktalay,

Student an der Hochschule für Musik "Hanns Eisler", geboren 1980 in Istanbul, erhielt seinen ersten Unterricht am Staatlichen Konservatorium in Istanbul. Er setzte sein Studium in Deutschland an der Hochschule f. Musik Detmold und der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in Berlin bei Prof. Klaus Thunemann fort. Mit 19 Jahren trat er erstmals als Solist mit dem Staatlichen Symphonie Orchester Istanbul auf. Zahlreiche Konzerte führten ihn zu den Salzburger Festspielen und zum Verbier Festival. Er ist Mitglied des Calamus Oboen Ensemble und des Verbier Festival Orchesters und konzertiert in Europa und zahlreichen Ländern Asiens.

Programmankündigung

Unsere nächsten Konzerte: **15. Juni** (HUB, 20:00) und **19. Juni** (Potsdam, Franz. Kirche am Bassinplatz, 17:00):

Antonín Dvořák	Konzert f. Violine und Orchester a-moll (Solist: Sergej Bokhovets)
Werke zum Thema:	Musik und Technik (mit Bühnen- und Filmmusik von Offenbach, Delibes, Schostakowitsch, u.a. aus dem Film Star Wars)

Spendenmöglichkeit

Wir planen die Anschaffung weiterer Instrumente. Dies können wir nur durch zusätzliche „Finanzquellen“ realisieren. Wenn Sie die Arbeit der cappella academica unterstützen möchten, können Sie dies durch eine Spende tun (steuerlich absetzbar). Nähere Informationen beim Orchestervorstand (Herr Dr. Scheidereiter, T: 20939305).

Die nächste Probenphase für das Sommerprogramm beginnt am 22. Februar 2005, 19.00 Uhr im Audi max.

Sinfoniekonzerte:

Freitag, 11. Februar 2005 • 20⁰⁰ Uhr

Audimax der Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6,
Eingang Dorotheenstraße

Samstag, 12. Februar 2005 • 16³⁰ Uhr

St.-Marienkirche am Alexanderplatz, Karl-Liebknecht-Straße 8

Beethoven Ouvertüre zu „Egmont“

Mozart Konzert für Fagott und Orchester B-Dur, KV 191

Brahms Sinfonie Nr.2 D-Dur

Solist: Cem Aktalay

Dirigentin: Shi Yeon Sung

Karten: 9 €, ermäßigt 6 €

Vorbestellung: Tel. 20 93 93 05

Bei unseren Mitspielern

An der Abendkasse

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN **Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ op. 84**
(1770-1827)

WOLFGANG AMADEUS MOZART **Konzert für Fagott und Orchester B-Dur KV 191**
(1756-1791)

JOHANNES BRAHMS **Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73**
(1833-1897)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Ouvertüre zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ op. 84

Mit BEETHOVENS Musik zu Goethes Trauerspiel „*Egmont*“ entstand ein einzigartiges Doppelwerk der deutschen Klassik, weil hier zwei der allergrößten Persönlichkeiten aus Dichtung und Musik zusammenfanden. BEETHOVEN war bereits der dritte Komponist, der mit dem Auftrag betraut wurde, zu GOETHES 1787 fertiggestelltem Bühnenstück die Zwischenaktmusik zu schreiben. Das Drama handelt von dem flämischen Grafen *Egmont*, der von Spaniern gefangen und zum Tode verurteilt wird. *Klärchen* versucht verzweifelt, ihren Geliebten zu retten. Als ihr dies mißlingt vergiftet sie sich. Nachdem *Egmont* einen Aufstand voraussagt, der sein Land von dessen spanischer Tyrannei befreien wird, schreitet auch er gefaßt in den Tod. Für Beethoven war dieses Sujet wahrscheinlich schon deshalb von Bedeutung, weil er selbst flämische Vorfahren hatte und zudem stark an die Ideale nationaler Befreiung und menschlicher Freiheit glaubte. Mit diesem Thema nationaler Befreiung von Fremdherrschaft wird zugleich die allgemeine Stimmung Wiens im Jahr 1809 reflektiert, eine Stimmung, die durch die französische Besetzung der Stadt geprägt wurde. Im Herbst dieses Jahres erhielt BEETHOVEN vom Wiener Hofdirektor Luchsenstein den Auftrag, für GOETHES „*Egmont*“ die entsprechende Musik zu schreiben. Sein tatsächliches Interesse galt aber eigentlich dem zur selben Zeit in Auftrag gegebenen „*Wilhelm Tell*“. Dennoch wurde ihm aufgrund „*einer Menge von Intriguen*“ (C. Czerny) der „*Egmont*“ zugewiesen. BEETHOVEN schuf mit den Zwischenaktmusiken und der dem Werk vorangestellten Ouvertüre eine so große Musik, die gleichwertig an die Seite des GOETHE-Dramas trat. Bis heute wird „*Egmont*“ als klassisches Sprechstück mit zusätzlicher klassischer Musik aufgeführt, obwohl der Gebrauch von Zwischenaktmusiken längst vergessen ist. Doch die Eigengewichtigkeit der BEETHOVENSCHEN Musik hatte nicht nur positive Wirkungen. Sie wurde nicht als Entspannung zwischen den Akten empfunden, sondern bedurfte derselben Aufmerksamkeit wie die Handlung. Daraus resultieren die bis ins letzte Jahrhundert verfolgten Bemühungen, die Musik aus ihrer dienenden Rolle zu befreien und neue Verbindungstexte zu schreiben. In der Ouvertüre wird bereits das gesamte Geschehen in musikalischer Form dargestellt, wobei der triumphale Schluß den Sieg der Ideale über die Fremdherrschaft versinnbildlicht.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert für Fagott und Orchester B-Dur KV 191

MOZART komponierte sein einziges Fagott-Konzert im Juni des Jahres 1774 im gemütlichen Salzburg. Dieses Jahr gilt als die wohl geruhsamste Zeit in MOZARTS Leben, denn er reiste nicht und war in seinem Schaffensdrang an der Wende zu einem seiner größten Reifeprozesse. Immer mehr wandte er sich in seinen Werken dem „galanten“ Ausdruck zu. So kam es ihm in seinem Fagott-Konzert „*mehr auf ein elegantes liebenswürdiges Solo, als auf eine ernstliche Auseinandersetzung zwischen Soli und Tutti an*“ (Alfred Einstein). Als Vorbilder jener „galanten“ Phase gelten sein Vater LEOPOLD sowie C. PH. E. BACH. Den Anlaß zu diesem Konzert bot höchstwahrscheinlich ein Auftrag des kurbayerischen Kämmerers Thaddäus von Dürnitz, der selbst ein begeisterter Fagott-

Dilettant war und der auch die spätere „Sonate für Fagott und Violoncello (KV 292)“ bestellte. Wie in so vielen MOZARTSCHEN Solokonzerten tritt durch die synkopierte Wiederholung des ersten Akkordes die den **1. Satz** bestimmende Frische von Anfang an in den Satz. Der folgende **2. Satz** war nicht nur kompositorischer Schwerpunkt des Fagott-Konzerts, sondern trug in sich schon den Keim für Themen späterer Werke. Bereits in der „Serenade KV 203 (189 b)“ vom August 1774 tritt im 6. Satz wieder das Kopffthema auf. Zwar nicht in Form von notenidentischen Zitatensätzen ist trotzdem am Beginn der „Cavatine“ der Gräfin in „Le nozze di Figaro (KV 492)“ eine gewisse Themenverwandtschaft gegeben. Am interessantesten ist wohl die Ähnlichkeit zum 2. Satz von HAYDNS „Symphonie Nr. 56 in C-Dur“ (1774). Hier findet sich eines von HAYDNS wenigen großen kantablen Fagott-Soli, das in gleicher Tonart den gleichen Grundcharakter widerspiegelt. Da von der HAYDNSCHEN Sinfonie keine genaueren Kompositionsdaten bekannt sind, erübrigt sich jede Spekulation der Beeinflussung. Dem **3. Satz** wird oft der Vorwurf gemacht, er raube angeblich jeder Aufführung die Möglichkeit einer effektvollen Schlußwirkung, weil an die Stelle eines „Ohrwurmes“, wie etwa im Oboen-Konzert, nur ein biederes Menuett tritt. Wird dieser Tanzsatz jedoch vom Orchester nicht zu schwer sondern spritzig gespielt, so stellt er gewissermaßen eine Reverenz MOZARTS gegenüber seinen musikalischen Vorbildern des Salzburger Sommers 1774 dar.

JOHANNES BRAHMS: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73

Während BRAHMS noch bei seiner „1. Sinfonie op. 68“ wenigstens 16 Jahre gebraucht hatte, ehe er sie 1877 zum Druck gab, lag bereits ein Jahr später seine „2. Sinfonie op. 73“ vor. Es wäre durchaus denkbar, daß BRAHMS schon während er noch an der 1. Sinfonie arbeitete, bereits mit einer Konzeption seiner „2. Sinfonie“ beschäftigt war. Doch aus Ermangelung von Dokumenten, die einen derartigen Entstehungsprozeß belegen würden, bleibt diese Vermutung pure Spekulation. Dennoch werden die ersten beiden Sinfonien BRAHMS` stets als Paar aufgefaßt, nicht zuletzt, weil sie sehr starke Ähnlichkeiten in ihren Themen aufweisen. So entspricht das anfängliche Sekundschritt-Motiv samt fallender Quarte der Celli dem Finalthema der „1. Sinfonie“ und das von MAX KALBECK bezeichnete „Schicksalsmotiv“ der „Ersten“ dem Anfang des langsamen Satzes der „2. Sinfonie“. Dem Erfolg der „1. Sinfonie“ ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, warum BRAHMS probierte, seine neue Komposition etwas herunterzuspielen, um die nun an ihn gestellten Erwartungen nicht zu enttäuschen. Er selbst sagte im Vorfeld: „*Die neue ist aber wirklich keine Symphonie, sondern bloß eine Sinfonie*“. Die „Zweite“ hielt den Erwartungen aber stand und wurde ein Erfolg. Sie gilt als populärste und eingängigste von BRAHMS` Sinfonien. Nach ihrer sehr erfolgreichen Uraufführung in Wien hat sie sich erstaunlich rasch durchgesetzt. Fast überall wurde sie im Jahre 1878 enthusiastisch aufgenommen und mit entsprechend guten Kritiken honoriert. Oft wird im Zusammenhang mit der „2. Sinfonie“ von der „Pastoralen“ BRAHMS` gesprochen. Dieser Beiname gründet sich auf die populäre Melodie des berühmten „Wiegenlied: Gut`n Abend, gut`n Nacht (op. 49)“ des Komponisten. Sie wird im Seitenthema des **1. Satzes** von Bratschen und Celli direkt zitiert. Die rhythmisch vielfältigsten Variationen tauchen bereits im 1. Satz auf, gewinnen im **2. Satz** jedoch noch mehr an Bedeutung. Hier wird der Rhythmus im Mittelteil durch mehrfach antizipierte Synkopierungen und durch die Überführung vom 4/4-Takt in einen 12/8-Takt derartig verschleiert, daß ein gewisser Schwebezustand erreicht wird. Der fünfteilige Aufbau des **3. Satzes** folgt dem Vorbild der Scherzi SCHUMANNS. Die fünf Teile repräsentieren, jeweils für sich, einen Tanzcharakter und wirken dadurch fast wie eine Suite. Der **4. Satz** bildet in seiner direkten thematischen Analogie zum 1. Satz einen Rahmen und das nachdrückliche Bekenntnis zur geschlossenen Form. Obwohl BRAHMS eigentlich nie so unbekümmert gegen die BEETHOVEN-Tradition komponiert hatte, wie in der 2. Sinfonie, ist er dabei dem Formtypus BEETHOVENS nie wieder so nahe gekommen wie hier.

Elisabeth Heil