

Samstag 6.10.2018, 20 Uhr
Tafelhalle

In Tönen atmen

Werke von Brigitta Muntendorf, Élisabeth La Guerre,
Clara Schumann, Alma Mahler und Louise Farrenc

mit

Ida Aldrian Mezzosopran

Alice Asper-Nunner Moderation

zu Gast **Brigitta Muntendorf**

ensemble KONTRASTE

Eine Veranstaltung in Zusammenarbeit mit der Tafelhalle.
Das ensemble KONTRASTE wird gefördert durch die Stadt
Nürnberg, den Bezirk Mittelfranken und den Freistaat Bayern.

Brigitta Muntendorf

(*1982)

Public Privacy #1 Flute Cover (2013)

für Flöte, Video und Zuspieldung

Élisabeth La Guerre

(1665–1729)

Sonate Nr. 1 d-Moll (1707)

aus „Pour Violon et pour le Clavecin“

Adagio

Presto

Adagio

Presto

Presto

Aria

Presto

Clara Schumann

(1819–1896)

Ich stand in dunklen Träumen op.13,1

Liebst Du um Schönheit op.12,4

Liebeszauber op.13,3

Die stille Lotosblume op.13,6

Alma Mahler

(1879–1964)

Die stille Stadt

Laue Sommernacht

In meines Vaters Garten

Brigitta Muntendorf
Abschminken ... der kurze Rest vom langen Ende (2012)
für Mezzosopran, Ensemble und Video

- Pause -

Louise Farrenc
(1804–1875)
Klavierquintett Nr.1 a-Moll op. 30 (1839)
Allegro
Adagio non troppo
Scherzo. Presto
Finale. Allegro



Anke Trautmann Flöte
Pawel Zalejski Violine
Klaus Christa Viola
Ralph Krause Violoncello
Konrad Fichtner Kontrabass
Christian Stier Schlagwerk
Ralf Waldner Cembalo
Stefan Danhof Klavier
Stefan Hippe Leitung (Muntendorf)

Ida Aldrian Mezzosopran
Alice Asper-Nunner Moderation

Ein kurzer Blick in die Geschichte weiblichen Komponierens

„Es geht doch nichts über das Selbstproduzieren, und wäre es nur, dass man es täte, um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet.“ (Clara Schumann)

Frauen hatten es zu allen Zeiten schwer, wenn sie Musikerinnen oder gar Komponistinnen werden wollten. Im Mittelalter war es die Kirche, die Musikausübung durch Frauen höchst skeptisch sah und viele Verbote durchsetzte. Frau, Sexualität, Verführung durch weiblichen Gesang, Sünde, Hölle, Teufel – all das ergab die geistige Melange, mit der mittelalterliche Kirchenvertreter, meist selbst Mönche, dem Thema gegenübertraten. Der griechische Kirchenvater Basileus etwa stellte im vierten Jahrhundert fest, dass ein Jüngling nur die „lasziven Lieder schamloser Weiber“ hören brauche, und die „ganze Wut der Leidenschaft entfessele sich“. Ergebnis: Frauen waren praktisch aus aller „ernsten Musik“, und das war eben Kirchenmusik, ausgeschlossen. Ausnahme: Hinter Klostermauern durften sie musizieren; oder beim fahrenden Volk, bei Künstlern in der gesellschaftlichen Grauzone von Unterhaltung und Prostitution.

Besser wurde es in der Renaissance und im Barock, insbesondere in den italienischen Stadtstaaten. In Ferrara beispielsweise gründete der Herzog ein professionelles Frauenvokalensemble, das „Concerto delle donne“, das von damals bekannten Instrumentalistinnen begleitet wurde. Und es gab auch Komponistinnen – viele allerdings weiterhin Nonnen, denn eine verheiratete Frau mit Kindern beim Komponieren oder öffentlichen Musizieren – das ging gar nicht. Allerdings war die Lage je nach Land unterschiedlich, reichte von vergleichsweise blühender Musikerinnen-Kultur in Venedig oder Florenz bis zu Deutschland am anderen Ende – da hatten Frauen in der Musik nicht viel zu sagen, es sei denn man war Wilhelmine von Bayreuth. Die großen Fürstenhöfe im Zeitalter des Absolutismus stellten generell eine Besonderheit dar – die Karriere von Élisabeth de La Guerre am Hofe Ludwig XIV. in Frankreich zeugt davon. Der hohe Adel scherte sich oft nicht um gängige Vorurteile, die Kirche allerdings setzte ihren Kampf gegen das Laster weiblicher Musikausübung unverdrossen fort, eine der Ursachen für das Aufkommen der unseligen Kastratenkultur.

Dann kam das bürgerliche Zeitalter: Obwohl jetzt nicht mehr religiöse Verbote am Werke waren, verfestigte sich, aus vielerlei Gründen, das Bild der Frau, die sich um Haushalt und Kinder zu kümmern habe – für Höheres war der geistig überlegene Mann zuständig. Der Philosoph Schopenhauer war sich sicher: „Schon der Anblick der weiblichen Gestalt lehrt, dass das Weib weder zu großen geistigen noch körperlichen Arbeiten bestimmt ist.“ Die französische Komponistin Mélanie Bonis veröffentlichte folgerichtig ihre Werke unter „Mel Bonis“, weil man dieser Namensform den weiblichen Ursprung nicht ansah!

Dass es trotz all dieser Umstände Frauen immer wieder gelang, sich gegen alle Widrigkeiten durchzusetzen und schöpferisch tätig zu werden, muss viel mehr erstaun-

nen als die Tatsache, dass unter ihnen kein weiblicher Mozart, Beethoven oder Bach zu finden ist. Wie viele Musiker mussten über Jahrhunderte aktiv sein, um diese drei hervorzubringen! Und wie viele große weibliche Begabungen hatten in der gleichen Zeit nicht die geringste Chance zur Entwicklung, oder waren zwar zu Lebzeiten bekannt, wurden dann aber schnell vergessen – die neuere Musikwissenschaft hat da schon Erstaunliches ans Licht gebracht und unseren Blickwinkel erheblich erweitert.

Brigitta Muntendorf – Multimediales Komponieren

Beim Einstieg in die „Komponistinnen-Saison“ gleich der Sprung in die Gegenwart – die Gegensätze zu einer La Guerre oder einer Clara Schumann könnten größer nicht sein: Es gibt bei Brigitta Muntendorf kein Musikstück im traditionellen Sinn, stattdessen konfrontiert die junge Komponistin die „Konzertbesucher“ mit multimedialen Reflexionen über eine Welt, in der Klänge, Bilder, Videos, Analoges und Digitales, Reales und Virtuelles, von der Künstlerin Geschaffenes und Vorgefundenes sich auf irritierende und faszinierende Weise vermischen und durchdringen – „Mixed Reality“ wurde dies in einem Aufsatz über die Komponistin genannt. Es sind Reflexionen über unsere gegenwärtige Welt und ihre möglichen Entwicklungen, eben das, was anspruchsvolle Kunst bewusst oder unbewusst immer geleistet hat. Zu ihrer Abkehr vom herkömmlichen Konzert sagte Brigitta Muntendorf in einem Interview: „All diese klassischen Formen, die wir kennen, angefangen bei der Sonatenhauptsatzform bis hin zur Oper, hatten ihre Zeit. Es wäre merkwürdig, heute noch starr daran festzuhalten und mit Modellen zu arbeiten, die aus einer völlig anderen Epoche stammen. Wir müssen in neuen Formen denken!“

Brigitta Muntendorf, 1982 in Hamburg geboren, absolvierte ihr Kompositionsstudium an den Musikhochschulen in Bremen und Köln, schon während des Studiums gründete sie das „Ensemble Garage“, das sich auf intermediale und musiktheatrale Weise mit den künstlerischen Intentionen und ästhetischen Herausforderungen der heutigen Zeit auseinandersetzt. Es geht der Künstlerin um „die Vision einer Musik, die durch möglichst vielschichtige Kontextualisierung nicht nur auf sich selbst verweist, sondern Verweise zu anderen Kunst- und Ausdrucksformen setzt.“ Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Kommunikation und Interdependenz aller Beteiligten, in einer Welt, die sie zunehmend als „Realitäts-Virtualitäts-Kontinuum“ empfindet bzw. gestaltend abbildet – unter Einsatz aller modernen Medientechniken, versteht sich.

Ihr Werkkatalog ist entsprechend vielfältig, ist Zeugnis unbändiger Neugier und Experimentierfreude. Er reicht von sogenannten „Taschenoper“ bis zu einem großangelegten Musik, Tanz und Community verbindenden Stadt-Happening, von einer „Social Media Opera“ *iScreen, YouScream!* bis zur Werkreihe *Public Privacy* – deren Nr. 1 das heutige Konzert eröffnet. Die Komponistin erhielt zahlreiche Stipendien und Preise, insbesondere den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung und 2017 den Deutschen Musikautorenpreis in der Sparte Nachwuchs. 2014 wurde ihre CD

„It may be all an illusion“ veröffentlicht. Seit 2013 betreut sie die Reihe „Frau Musica (nova)“ im Deutschlandfunk Köln.

Public Privacy #1

Muntendorf kombiniert in dem 2013 entstandenen Werk Amateur-Musikvideos von Youtubern mit einem in Echtzeit agierenden Soloinstrument auf der Bühne. Die Komponistin erläutert: „Flute Cover ist das erste Stück meiner 2013 begonnenen Werkreihe *Public Privacy* für Soloinstrument, Video und Zuspield, bei denen ein Live-Performer mit Youtube-Instrumentalisten in einen Dialog tritt. Die Reihe setzt sich mit der von mir als Social Composing bezeichneten Form auseinander und der damit zusammenhängenden Frage nach der Grenzziehung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Gleichzeitig geben die Videos aber auch Aufschluss darüber, wieviel ein Spieler über sich und seinen Lebensraum erzählt, über Ästhetik, über die Form der Präsentation und deren Rückwirkung auf die Musik und über das Gegenwärtige und das Abwesende einer musikalischen Performance.“

Abschminken

In Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Jürgen Palmer inszeniert Brigitta Muntendorf in dieser multimedialen Miniatur ein Spiel mit Identitäten und Projektionen. Ein abgehalftert wirkender Mime und Bach'sche Musik – die *Matthäuspassion* geht dem Akteur nicht aus dem Kopf – beschwören Erinnerungen an ein längst verlorenes Bühnenleben. Die Komponistin dazu: „Die Kamera fungiert als Spiegel, vor dem sich ein Sänger oder Mime „abschminkt“. Er schminkt sich aber nicht nur seine Maske ab, seine Bühnenrolle, sondern auch seine Karriere, wenn nicht sogar sein Leben. Vielleicht sind die Musiker auf der Bühne seine Kollegen, die im Video von draußen zu hören sind ... Die Musik erscheint wie ein klanglicher Spiegel und versucht jene Manierlichkeit zurückzuerobern, die der Protagonist schon längst verloren oder aufgegeben hat. Es jammert ein abgeschminkter Bach, läuft der Bilderspur entgegen und kämpft sich gegen Schluss zu einem kurzen Souvenir einer Arie durch. Vielleicht ist diese Musik aber auch eine Hommage ... an beide: Den Mann und die Musik, die er in seiner Rolle auf die Bühne gebracht hatte.“

Musikalisches Wunderkind des Barocks – Élisabeth Jacquet de La Guerre

Élisabeth Jacquet kam 1665 in Paris zur Welt. Die Eltern entschlossen sich, nicht nur die Söhne, sondern auch die beiden Töchter zu Berufsmusikern und -musikerinnen ausbilden zu lassen. Der Vater, ein Organist und Cembalist, erteilte ihnen höchstwahrscheinlich den ersten Musikunterricht, und er stellte seine hochbegabte Tochter Élisabeth schon als Kind beim königlichen Hof vor. Der Sonnenkönig und seine

damalige Mätresse, Madame de Montespan, waren von den Talenten des jungen Mädchens so begeistert, dass sie Élisabeth für einige Jahre am Hof behielten, sie förderten und aristokratisch erzogen. Bald wurde aus dem Wunderkind eine begnadete Cembalistin und stadtbekannte Komponistin, man sprach von ihr gar als „Wunder unseres Jahrhunderts“. Sie trat bei Hofe und in Hauskonzerten bei Adeligen und Hofmusikern auf.

Als sie mit 19 Jahren den Organisten und Cembalolehrer Marin de La Guerre heiratete, musste Élisabeth den königlichen Hof verlassen. Ihre Kompositionen wurden jedoch weiterhin in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen aufgeführt, sie schrieb Cembalosuiten, Triosonaten, geistliche Kantaten und sogar eine Oper.

Auch als Ehefrau und Mutter setzte sie ihre musikalische Karriere fort – unterrichtete, komponierte und konzertierte, die großen Musiker und Musikkenner ihrer Zeit kamen zu ihren Hauskonzerten, um ihrem virtuosen Spiel zu lauschen. Von Schicksalsschlägen blieb sie nicht verschont: Ihr musikalisch hochbegabter Sohn starb zehnjährig, ihr Mann, als sie gerade 40 war – doch auch danach setzte sie ihr künstlerisches Schaffen fort. Erst mit 60 Jahren zog sie sich langsam aus dem aktiven Musikleben zurück. Finanzielle Sorgen hatte sie im Alter nicht: Sie verdiente gut am Verkauf ihrer gedruckten Kompositionen. Als Élisabeth de La Guerre 1729 starb, galt sie als eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten ihrer Zeit – sogar eine Gedenk-Medaille mit ihrem Bildnis wurde herausgebracht.

Nach ihrem Tode wurde es still um ihr Werk, erst Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckte man es wieder. Élisabeth de La Guerre war eine der ersten Komponistinnen, deren Leben und Werk gründlich erforscht wurden.

Violin-Sonaten

Die Gattung der in Italien schon etablierten Sonate war in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch relativ neu. Aber immer mehr innovative Pariser Musiker, unter ihnen Francois Couperin und Élisabeth Jacquet de La Guerre, begannen mit wachsendem Enthusiasmus Sonaten in italienischer Manier zu komponieren. Obwohl selbst keine Geigerin, schrieb La Guerre zahlreiche Sonaten für die Violine mit zum Teil revolutionären spieltechnischen Neuerungen.

Im Jahr 1707 veröffentlichte sie unter anderem den Band mit sechs Sonaten für Violine und Clavecin (Cembalo), er ist, wie ihre anderen Werke auch, dem König gewidmet: „Ich habe mich bemüht, Sire, Ihrer Anerkennung, die mir seit jeher Alles bedeutete, würdig zu sein, und zähle jene Tage, an denen ich Ihrer Majestät einige neue Zeichen meines respektvollen Eifers und meiner absoluten Ergebenheit geben kann, zu den einzigen schönen Tagen meines Lebens.“ (Zitiert aus: Danielle Roster, Die großen Komponistinnen).

Sie übergab dem König die Sonaten persönlich, zwei Tage später wurden sie in An-

wesenheit Seiner Majestät aufgeführt: Er war entzückt, die Sonaten seien einzigartig! In einer zeitgenössischen Rezension kann man lesen: „Die Kenner werden in diesen Werken Zartgefühl, viel Feuer, eine schöne Harmonie und eine äußerst glückliche Natürlichkeit finden.“

Clara Schumann und Alma Mahler – zwei Komponistinnen und ihre Ehemänner

Zu Ende des 18. Jahrhunderts löste das gehobene Bürgertum den Adel als führenden Träger der Musikkultur ab, und gerade in diesem Bürgertum verfestigte sich eine Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern, was eine Frau als Komponistin fast undenkbar machte. Bekannt ist das Beispiel Fanny Mendelssohn. Hochbegabt wie ihr Bruder erfuhr sie im aufgeschlossen-liberalen Elternhaus die gleiche musikalische Förderung. Doch dann kam das Verdikt ihres Vaters: „Die Musik wird für ihn (Felix) vielleicht Beruf, während sie für dich stets nur Zierde, niemals Grundbass deines Seins und Tuns werden kann und soll ... Du musst dich ernster und emsiger zu deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau, bilden.“



Clara Schumann © tocologo

Doch es gab Ausnahmen: Der Vater von Clara Wieck, ein renommierter Musikpädagoge, sah die extreme Begabung seiner Tochter und konzentrierte sich darauf, sie umfassend musikalisch zu bilden, sei es als Konzertpianistin, sei es als Komponistin. Mit elf Jahren gab sie ihr erstes öffentliches Konzert im Leipziger Gewandhaus und wurde als Wunderkind gefeiert. Bald entstand ihr erstes Klavierkonzert, 1835 unter Leitung von Felix Mendelssohn uraufgeführt.

Aber dann verliebte sich die 15-Jährige in einen Schüler ihres Vaters, den damals 24-jährigen Robert Schumann. Vater Wieck kämpfte gegen diese Verbindung, ahnte er doch, dass dies die musikalische Karriere seiner Tochter gefährden würde.

An Schumann schrieb er: „Können Sie sich meine Clara mit dem Kinderwagen vorstellen?“ Er unterlag nach jahrelangem Kampf vor Gericht, 1840 heirateten die beiden.

Zunächst schien alles gut, Robert schwärmte von einer gemeinsamen Künstlerkarriere, sie studierten zusammen die Werke großer Vorgänger und engagierten sich im Kampf gegen leeres Virtuosenentum. Es entstand sogar der gemeinsame Liederzyklus *Liebesfrühling*. Aber Robert konnte sich seine Clara gut mit Kinderwagen vorstellen,

zwischen 1841 und 1854 gebar sie acht Kinder: „Kinder sind Segen. Man kann nicht genug haben“, schrieb er in einem Brief. Und wenn er komponierte, durfte sie nicht Klavier üben, um ihn nicht zu stören. Clara litt darunter: „Meine guten Jahre gehen hin, meine Kräfte auch – ich bin so entmutigt, dass ich es gar nicht sagen kann.“ Robert sah das Problem, doch wirklich ändern wollte er nichts: „Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren geht nicht zusammen ... dies rührt mich oft, da so mancher innige Gedanke verloren geht.“

Zwar gab Clara das Komponieren bis zum Tod ihres Mannes nie ganz auf, ihr Werkverzeichnis umfasst eine beachtliche Zahl an Kompositionen, überwiegend Kammermusik – an große Formen war jedoch bei ihren Lebensumständen kaum zu denken. Was aus ihr geworden wäre, ohne die bremsenden Zwänge von Ehe und Familie, werden wir nie erfahren. Im Gedächtnis der Nachwelt blieb sie zunächst einfach die dominierende und stilbildende große Pianistin des 19. Jahrhunderts. Für uns heute ist aber auch interessant und berührend, wie sie, doch Kind ihrer Zeit, selbst manchmal die Vorurteile ihrer Epoche verinnerlicht hatte. Nach der Komposition ihres Klaviertrios schrieb sie in ihr Tagebuch: „...natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt ...“

Immerhin, Ehemann Robert Schumann schätzte seine Frau als schöpferische Person, auch wenn er de facto ihre Entwicklung behinderte.

Von ganz anderem Kaliber war da der Komponist Gustav Mahler: Als er 1901, schon Leiter der Wiener Hofoper, die als Wiener Schönheit bekannte Alma Schindler kennenlernte und beider Heiratswunsch nach wenigen Wochen feststand, wagte sie es, ihre Kompositionsarbeiten zu erwähnen – worauf er sie in einem nur als Ultimatum zu bezeichnenden Brief in ihre Schranken wies. Entweder Schluss mit Komponieren oder Schluss mit einer Verbindung: „Wie stellst du dir so ein komponierendes Ehepaar vor? Hast du eine Ahnung, wie lächerlich und später herabziehend vor uns selbst, so ein eigentümliches Rivalitätsverhältnis werden muss? ... Du hast von nun an nur einen Beruf: mich glücklich zu machen!“



Alma Mahler © tocologo

Nun muss man wissen, dass Alma Schindler sich bis dahin sehr intensiv dem Musikstudium beim Komponisten Zemlinsky gewidmet hatte. Sie schrieb unter seiner Anleitung mehr als hundert Lieder und auch Instrumentalwerke. „Meine wilde Komponiererei wurde durch Alexander von Zemlinsky in ernste Bahnen gelenkt. Ich komponierte von einem Tag auf den anderen vielseitige Sonatensätze, lebte nur meiner Arbeit und hatte mich plötzlich von allem gesellschaftlichen Treiben zurückgezogen ... es begann eine ungeheuer feurige Lehrzeit für mich, in der alles und jedes andere

verblasste ... diese Zeit war absolute Musik für mich: vielleicht die glücklichste meines Lebens.“

All das aufgeben? Ihre Mutter riet ihr zum Bruch mit Mahler – wer Kinder hat, weiß, dass dergleichen genau die gegenteilige Wirkung hat: Alma opferte ihre Musik für ihre Liebe, kam aber zeitlebens nicht darüber hinweg. Mahler wiederum hatte ihre Kompositionen nicht einmal angesehen, erst ein Jahrzehnt später entdeckte er ihre Lieder, war begeistert und wählte fünf davon zur sofortigen Veröffentlichung aus – wir hören einige davon. Doch da war es für Alma Mahler als Komponistin bereits zu spät.

Pikanterweise blieb sie im Gedächtnis der Nachwelt nicht nur als problematische Ehefrau Gustav Mahlers, sah sich gar dem Verdacht ausgesetzt, ihn letztlich ins frühe Grab gebracht zu haben. Ihre in der Tat beachtliche Reihe von Ehen und Verbindungen nach Mahlers Tod festigte vielmehr ihren Ruf als „Femme fatale“: Der Maler Kokoschka, der Bauhausarchitekt Gropius, der Dichter Werfel und andere – sie muss in der Tat eine unglaubliche Anziehungskraft gehabt haben, sprühender Geist und Schönheit in einer Person.

Doch was aus ihr als Musikerin und Komponistin geworden wäre, ohne Gustav Mahler? Wir wissen es nicht. Die meisten ihrer Werke gingen im Zweiten Weltkrieg verloren, lediglich vierzehn veröffentlichte Lieder blieben erhalten. Der österreichische Musikwissenschaftler und Komponist Robert Schollum, der sich als erster ernsthaft mit ihren Kompositionen auseinandersetzte, äußerte sich jedenfalls begeistert, stellte gar fest, ihr Stil wäre moderner gewesen als zeitgleich entstandene Kompositionen Arnold Schönbergs. Und weiter: „Almas melodische Begabung springt sofort ins Auge ... oft eine erstaunlich kühne und originelle Harmonik ...“

Nach so viel ehemännlichen Untaten wird es Zeit für eine Ehrenrettung der Ehemänner! Ein positives Beispiel gibt es immerhin, nämlich den Ehemann von Louise Farrenc, wie nachfolgend zu lesen ist.

Louise Farrenc – „Wenn sie in Deutschland geboren wäre ...“

Louise, 1804 geboren, wächst im liberalen und kulturell anregenden Umfeld einer Pariser Künstlerkolonie auf. Die Eltern legen Wert auf eine umfassende Bildung ihres Sohnes und der Töchter, obwohl Mädchen damals noch keinen Zugang zu höheren Schulen haben. Auch Louises musikalisches Talent wird gefördert. Als Kind spielt sie Klavier, mit fünfzehn studiert sie bereits Harmonielehre beim Komponisten Anton Reicha, dem Lehrer namhafter Schüler wie Charles Gounod, Franz Liszt, César Franck und Hector Berlioz.

Mit siebzehn heiratet sie den Flötisten und Musikverleger Aristide Farrenc, fünf Jahre später kommt ihre Tochter Victorine zur Welt. Doch das ist keineswegs, wie damals

so oft, das Ende ihrer musikalischen Entwicklung: Bald nach der Heirat setzt sie ihre Studien bei Reicha fort, bei Nepomuk Hummel perfektioniert sie ihr Klavierspiel – alles in Privatunterricht, denn das Kompositionsstudium ist zu dieser Zeit für Frauen nur in einem Fach möglich: Harmonie et accompagnement pratique, im Grunde also Klavierbegleitung.

Das Besondere am Ehepaar Farrenc: Beide unterstützen sich gegenseitig in ihrer musikalischen Arbeit. Aristide, ein glühender und überzeugter Bewunderer der Werke seiner Frau, ermutigt Louise immer wieder, mit ihren Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten, hilft ihr bei der schwierigen Organisation von Konzerten, veröffentlicht ihre Werke in seinem Verlag.

Zunächst komponiert sie vorwiegend Klaviermusik – die Musikwissenschaftlerin Bea Friedland spricht von „kraftvollen Werken, alles andere als Salonunterhaltungsmusik oder mechanische, der oberflächlichen Zurschaustellung reiner Fingervirtuosität dienende Stücke.“ Nach und nach wagt sie sich an groß besetzte Kammermusikwerke, zwei Quintette, ein Sextett, ein Nonett, dann an ihre ersten Orchesterwerke.

Sie widmet sich vor allem der Instrumental-, insbesondere der Kammermusik, ganz gegen den allgemeinen Trend – wer als Komponist in Paris etwas gelten will, schreibt Opern. Der Musikkritiker Pierre Scudo schreibt 1859 spöttisch: „An dem Tag, an dem sich in Frankreich zehn Personen um vier Instrumente aus Holz versammeln, und einer Musik ohne Worte lauschen, wird sich ein Wunder der Zivilisation ereignet haben.“

Durch häufige öffentliche Auftritte als Pianistin, Komponistin und Pädagogin bekannt geworden, wird Louise 1842 Professorin für Klavier am Pariser Conservatoire, wo sie 30 Jahre lang wirkt – zunächst für ein deutlich geringeres Gehalt als ihr Kollege Henri Herz. Erst 1850 erkämpft sie sich gleichen Lohn für vergleichbare Arbeit.

Ihre kompositorische Tätigkeit beendet sie um 1860, nach dem Tod ihrer einzigen Tochter Victorine, einer ausgezeichneten Pianistin, die im Alter von nur 33 Jahren nach jahrelangem Siechtum stirbt.



Louise Farrenc © tocologo

Von 1861 bis 1872 veröffentlicht Louise zusammen mit ihrem Mann, nach dessen Tod 1865 alleine, den „Trésor des pianistes“, eine 23-bändige Anthologie von Klaviermusik des 16. bis 19. Jahrhunderts, die richtungsweisend wird für die Wiederbelebung und Aufführungspraxis Alter Klaviermusik. Louise Farrenc stirbt 1875 in Paris.

Nach ihrem Tod geriet sie in Vergessenheit. Mit ein Grund dafür mag gewesen sein, dass man nach dem Krieg 1870/71 in Frankreich die Dominanz der Musik deutsch-spätromantischer Prägung nicht mehr schätzte, einer Musikrichtung – die an Deutschland orientierte *musique sérieuse* –, der sich Louise zeit ihres Lebens verpflichtet fühlte und die in Frankreich anders als in Deutschland keineswegs ein breites Publikum erreichte. Das „Gegen-den-Strom-Schwimmen“ hatte seinen Preis, ein Kritiker brachte es auf den Punkt: „Wenn Mme Farrenc in Deutschland geboren wäre, würde sie höchste Ovationen ernten. Aber der Prophet gilt nichts im eigenen Land. Auch begegnet sie in ihrer Heimat vielen Widerständen, um den außergewöhnlichen Rang einnehmen zu können, der ihr legitimerweise zustände.“ Erst die Dissertation über Louise Farrenc von Bea Friedland im Jahre 1980 lenkte das Interesse wieder auf diese außerwöhnliche Frau und Komponistin.

Die Klavierquintette

Louise Farrenc entwickelte einen eigenen klassisch-romantischen Kompositionsstil, basierend auf profunder Kenntnis der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens. Man lobte ihre Werke wegen der „Klarheit der Konzeption“ (*Gazette Musicale*), „guten Orchestrierung“ (Berlioz) und „erhabenen Einfälle“ (*Prix Chartier*). Schumann meinte, „ein ganz leiser romantischer Duft“ schwebte über ihnen fort.

Für ihre beiden Klavierquintette wählte sie eine unkonventionelle Besetzung mit Kontrabass statt zweiter Violine – wie Schubert in seinem *Forellenquintett*. Formal gesehen schlug sie einen traditionellen Weg ein: Die beiden viersätzigen Werke bestehen aus einem schnellen Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform, gefolgt von einem langsamen Satz, einem Scherzo und einem Finale wieder in Sonatenhauptsatzform.

Beide Quintette hatten 1840 Premiere, bei einer der regelmäßigen Kammermusik-Matineen, die Aristide Farrenc organisierte. Mit dabei war als Solistin die 14-jährige Tochter Victorine. In der *Gazette musicale* war zu lesen: „Nachdem schon das erste Quintett von Madame Farrenc das Interesse der Kammermusik-Spezialisten auf sich gezogen hatte, stellt das zweite seine Komponistin unter die Besten ihres Faches.“

Texte für Programmheft und Moderation: M. & R. Felscher

Liedtexte

Clara Schumann

Ich stand in dunklen Träumen

Text: Heinrich Heine

Ich stand in dunklen Träumen
Und starrte ihr Bildnis an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmutstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
Mir von den Wangen herab,
Und ach, ich kann es nicht glauben,
Dass ich Dich verloren hab'!

Liebst Du um Schönheit

Text: Friedrich Rückert

Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar!

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe.
Liebe die Meerfrau,
Sie hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe,
O ja, mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar.

Liebeszauber

Text: Emanuel von Geibel

Die Liebe saß als Nachtigall
Im Rosenbusch und sang;
Es flog der wunderschöne Schall
Den grünen Wald entlang.

Und wie er klang, da stieg im Kreis
Aus tausend Kelchen Duft,
Und alle Wipfel rauschten leis',
Und leiser ging die Luft;

Die Bäche schwiegen, die noch kaum
Geplätschert von den Höh'n,
Die Rehlein standen wie im Traum
Und lauschten dem Getön.

Und hell und immer heller floss
Der Sonne Glanz herein,
Um Blumen, Wald und Schlucht ergoss
Sich goldig roter Schein.

Ich aber zog den Weg entlang
Und hörte auch den Schall.
Ach! Was seit jener Stund' ich sang,
War nur sein Widerhall.

Die stille Lotosblume

Text: Emanuel von Geibel

Die stille Lotosblume
Steigt aus dem blauen See,
Die Blätter flimmern und blitzen,
Der Kelch ist weiß wie Schnee.

Da gießt der Mond vom Himmel
All' seinen gold'nen Schein,
Gießt alle seine Strahlen
In ihren Schoß hinein.

Im Wasser um die Blume
Kreiset ein weißer Schwan
Er singt so süß, so leise
Und schaut die Blume an.

Er singt so süß, so leise
Und will im Singen vergehn.
O Blume, weiße Blume,
Kannst du das Lied verstehn?

Alma Mahler

Die stille Stadt

Text: Richard Dehmel

Liegt eine Stadt im Tale,
Ein blasser Tag vergeht.
Es wird nicht lang mehr dauern,
Bis weder Mond noch Sterne
Nur Nacht am Himmel steht.

Von allen Bergen drücken
Nebel auf die Stadt,
Es dringt kein Dach, nicht Hof noch Haus,
Kein Laut aus ihrem Rauch heraus,
Kaum Türme noch und Brücken.

Doch als dem Wanderer graute,
Da ging ein Lichtlein auf im Grund,
Und aus dem Rauch und Nebel
Begann ein Lobgesang
Aus Kindermund.

Laue Sommernacht

Text: Otto Julius Bierbaum

Laue Sommernacht: Am Himmel
Stand kein Stern, im weiten Walde
Suchten wir uns tief im Dunkel,
Und wir fanden uns.

Fanden uns im weiten Walde
In der Nacht, der sternenlosen,
Hielten staunend uns im Arme
In der dunklen Nacht.

War nicht unser ganzes Leben
Nur ein Tappen, nur ein Suchen?
Da: In seine Finsternisse,
Liebe, fiel Dein Licht.

In meines Vaters Garten

Text: Otto Erich Hartleben

In meines Vaters Garten,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
In meines Vaters Garten
Stand ein schattender Apfelbaum,
– Süßer Traum, süßer Traum –
Stand ein schattender Apfelbaum.

Drei blonde Königstöchter,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
Drei wunderschöne Mädchen
Schliefen unter dem Apfelbaum,
– Süßer Traum, süßer Traum –
Schliefen unter dem Apfelbaum.

Die allerjüngste Feine,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
Die allerjüngste Feine
Blinzelte und erwachte kaum,
– Süßer Traum, süßer Traum –
Blinzelte und erwachte kaum.

Die zweite fuhr sich übers Haar
– Blühe mein Herz, blüh auf –
Sah den roten Morgensaum
– Süßer Traum, süßer Traum –

Sie sprach: Hört ihr die Trommel nicht,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
– Süßer Traum, süßer Traum –
Hell durch den dämmernden Raum?

Mein Liebster zieht in den Kampf,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
Mein Liebster zieht in den Kampf hinaus,
Küsst mir als Sieger des Kleides Saum,
– Süßer Traum, süßer Traum –
Küsst mir des Kleides Saum!

Die dritte sprach und sprach so leis,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
Die dritte sprach und sprach so leis:
Ich küsse dem Liebsten des Kleides Saum,
– Süßer Traum –
Ich küsse dem Liebsten des Kleides Saum.

In meines Vaters Garten,
– Blühe mein Herz, blüh auf –
In meines Vaters Garten
steht ein sonniger Apfelbaum,
– Süßer Traum, süßer Traum –
Steht ein sonniger Apfelbaum!

Ida Aldrian

Ida Aldrian wurde in Bruck an der Mur (Österreich) geboren, wo sie auch ihren ersten Gesangsunterricht bei Sigrig Rennert erhielt. An der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien studierte sie bei Leopold Spitzer und Karlheinz Hanser und absolvierte die Studien Musikdramatische Darstellung, sowie Lied und Oratorium bei KS Marjana Lipovšek mit Auszeichnung. Meisterkurse besuchte sie u. a. bei Ann Murray, Bernarda Fink, Reri Grist, Peter Kooij, Andrew Watts, Thomas Hampson, Wicus Slabbert, Alan Titus und Brigitte Fassbaender.

Von 2012/13 bis 2014/15 war Ida Aldrian Mitglied im Internationalen Opernstudio der Staatsoper Hamburg, wo sie unter anderem als Dorabella (*Così fan tutte*), Kate Pinkerton (*Madama Butterfly*), Tisbe (*La Cenerentola*), Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Sandmännchen (*Hänsel und Gretel*), Blumenmädchen/Knappe (*Parsifal*), Mercédès (*Carmen*), Annina (*La Traviata*) und Laura in einer Neuproduktion von *Luisa Miller* unter Simone Young überzeugen konnte.

Seit der Spielzeit 2015/2016 war Ida Aldrian Ensemblemitglied im Staatstheater Nürnberg, wo sie in der Neuproduktion von Wagners *Götterdämmerung* als

Floßhilde/1. Norn debütierte. Dort konnte man die Mezzosopranistin bisher als Cherubino (*Le Nozze di Figaro*), Orlofski (*Die Fledermaus*), Mercédès (*Carmen*), Maddalena (*Rigoletto*), Zerlina (*Don Giovanni*), Feodor (*Boris Godunov*), Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Isabella (*L'Italiana in Algeri*) und Adalgisa (*Norma*) erleben.

In der letzten Spielzeit übernahm sie erneut die Rolle der Novizin Adalgisa in *Norma*, sowie die Dritte Dame in Mozarts *Die Zauberflöte*, mit der sie 2016 erstmals an der Staatsoper im Schillertheater Berlin gastierte. Sie debütierte in der Hosenrolle Idamante in Mozarts *Idomeneo* und war in neuen Rollen zu hören, wie z.B. in einer Neuinszenierung der Rossini-Oper *Il Barbiere di Siviglia* in der Rolle der Rosina. In der Neuproduktion von Mozarts *Così fan tutte* an der Staatsoper Hamburg übernahm Ida Aldrian bei der Premiere am 8. September 2018 sehr kurzfristig die Rolle der Dorabella – „ein Glücksfall für die Produktion“, wie der Kritiker der ZEIT schrieb. Ab der nächsten Saison wird Ida Aldrian festes Ensemblemitglied in Hamburg.



Ida Aldrian © Jörn Kipping

Als Konzertsängerin arbeitete Ida Aldrian bereits mit zahlreichen europäischen Ensembles und Orchestern wie der Wiener Akademie, Concentus Musicus Wien, L'Orfeo Barockorchester, Haydn Quartett, Minetti Quartett, den Barockorchestern Capella Leopoldina, Neue Hofkapelle Graz und Barucco, dem norwegischen Ensemble Barokksolistene, Bach Consort Wien, sowie mit dem französischen Ensemble Pygmalion.

Als Gast war sie u.a. beim styriarte Festival mit *Dido and Aeneas*, beim Linzer Brucknerfest und am Theater Magdeburg mit Telemanns *Miriways* (Samischa), bei der trigonale als Singer in Residence und beim OsterKlang Festival (Händels *Solomon*, Bachs *Matthäus-Passion*) zu hören. Weitere Konzerte führten sie mit *Requiem für Mignon* unter Cornelius Meister und dem RSO ins Wiener Konzerthaus und mit Bachs *h-Moll-Messe* unter Martin Haselböck sowie mit Mendelssohns *Ein Sommernachtstraum* unter Fabio Luisi und den Wiener Symphonikern in den Wiener Musikverein.

Höhepunkte waren die Silvestermatinee der Hamburger Philharmoniker in der Elbphilharmonie unter der Leitung von Kent Nagano und eine Konzerttournee des Baltasar Neumann Chors/Ensembles mit Thomas Hengelbrock. Unter dem Dirigat von Simone Young war sie mit Beethovens 9. Symphonie in der Hamburger Laeiszhalle zu hören, sowie mit Mozarts *Requiem* unter Pablo Heras-Casado am Mozarteum Salzburg, J.S. Bachs *Matthäus- und Johannes-Passion* im Wiener Musikverein und *Markus-Passion* in Norwegen. Bei den Barocktagen Melk 2015 war sie unter der Leitung von Christopher Moulds für Händels Oratorium *Israel in Egypt* eingeladen.

Intensiv und mit großer Leidenschaft widmet sich Ida Aldrian auch dem Liedgesang. Als Liedsängerin war sie u.a. im Wiener und Grazer Musikverein sowie beim Ocean Sun Festival auf der MS Europa in Begleitung von Helmut Deutsch zu hören, mit dem sie 2016 Liederabende im Opernhaus Nürnberg und im deSingel Antwerpen gesungen hat. Beim Deutschlandsberger Klavierfrühling und beim Festival DER ZWERG war Ida Aldrian 2018 erneut in Liederabenden mit Helmut Deutsch zu erleben.

Ida Aldrian konnte schon in ihrer Jugend zahlreiche Preise für sich gewinnen. Zuletzt wurde sie 2014 mit dem Dr.-Wilhelm-Oberdörffer-Preis der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper ausgezeichnet; beim internationalen Gesangswettbewerb Stella Maris im Mai 2014 ging sie als Preisträgerin der Jury-Wertung hervor.

Musikkontraste in Nürnberg – ensemble KONTRASTE für Nürnberg

Die Kulturszene der Metropolregion ist so vielschichtig wie ihre Bevölkerung, sie lebt von der Vielfalt des Angebots. Und die Tafelhalle ist unstreitig der Ort, an dem diese Vielfalt augenfällig und hörbar wird: vom Kabarett zum Stummfilm, vom Jugendtheater zum Tanz, vom Jazz zur Klassik – um nur Einiges zu nennen.

In dieser lebendigen Szene hat sich seit über einem Vierteljahrhundert das ensemble KONTRASTE (eK) als „dritte musikalische Klassik-Kraft“ neben der Staatsphilharmonie und den Nürnberger Symphonikern etabliert – als wichtiger Impulsgeber mit eigenem Profil: unkonventionell, spartenübergreifend, mit kontrastreichen Programmen – und mit einem Schwerpunkt bei der Moderne.

Dieses Selbstverständnis, unser Anspruch „anders“ zu sein, Besonderes, Interessantes und auch Herausforderndes zu bieten – das sind die Leitlinien der Programmplanung. Doch da ist auch „Tradition“, denn es gibt eingespielte Markkerne: Konzerte mit Musik, die nicht überall zu hören ist; die Dichter-Cafés mit ihrer Kombination aus Literatur und Musik, der Stummfilm, das Kinderkonzert – das ist der bewährte Rahmen.

Doch entscheidend ist, womit dieser Rahmen gefüllt wird! Welche Musik, welche Texte, welcher Film? Womit wir bei unserem Publikum sind, denn der Künstler braucht das Publikum – glücklicherweise das Publikum auch den Künstler: Es will Anregung, Kunst und Unterhaltung, manchmal Provokation, manchmal Vergnügen – nur eines will es nicht: Langeweile! Denn das Publikum, das wir haben oder neu suchen, will „vitale Kultur“ und nicht Museales.

Unser Programm muss Neugier erwecken, den Qualitätsansprüchen der Musiker und des Publikums genügen, Vielfalt bieten, anziehen – das alles unter einen Hut zu bringen, ist ein wenig wie die Quadratur des Kreises. Wir hoffen, uns der Lösung auch diesmal genähert zu haben!

