

Dienstag 1.1.2019 · 17.00 Uhr
Tafelhalle

Neujahrskonzert

Werke von Louise Farrenc, Leoš Janáček, Luciano Berio und J. S. Bach

mit
Holger Pfeuffer Posaune
Eckhard Kierski Trompete
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.

Louise Farrenc

(1804–1875)

Nonett Es-Dur op.38

Adagio. Allegro
Andante con moto
Scherzo vivace
Adagio. Allegro

Leoš Janáček

(1854–1928)

Mládí

für Flöte, Oboe, Klarinette,
Bassklarinette, Horn und Fagott

Allegro
Andante sostenuto
Allegro
Con moto

Luciano Berio

(1925–2003)

Sequenza V für Posaune

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

2. Brandenburgisches Konzert BWV 1047

ohne Satzbezeichnung

Andante

Allegro assai



Trompete **Eckhard Kierski**

Posaune **Holger Pfeuffer**

Flöte Anke Trautmann

Oboe Helmut Bott

Klarinette Felicia Kern

Bassklarinette Günter Voit

Fagott Lisa Stockner

Horn Matthias Nothhelfer

Violine Pawel Zalejski

Violine Makiko Odagiri

Violine Monika Hager

Viola Christian Sauer

Violoncello Ariel Barnes

Kontrabass Andreas Müller

Cembalo Mimoe Todo

„Ins Licht gerückt“

„Ins Licht gerückt: Just women!“ lautet das aktuelle Saison-Motto von ensemble KONTRASTE: In vier Konzerten stehen Komponistinnen im Fokus. Auch das neue Jahr startet mit der Musik einer außergewöhnlichen Frau: Louise Farrencs *Nonett* – eine echte Entdeckung. Doch das übrige Programm hat es ebenfalls in sich, nach dem alt-römischen Prinzip „varietas delectat“ erklingt Musik von Leoš Janáček, Luciano Berio und Johann Sebastian Bach – dessen *zweites Brandenburgische Konzert* verleiht, auch dank der Strahlkraft der Trompete, dem Aufbruch ins neue Jahr „einen Schuss“ Feierlichkeit.

Louise Farrenc – gegen den Strom

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. Louises außergewöhnliches Musiktalent wird gefördert, mit fünfzehn studiert sie bereits Harmonielehre beim Komponisten Anton Reicha, dem Lehrer namhafter Schüler wie Gounod, Liszt, Franck und 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 fort, 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 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 – ihre Vorbilder in Stil und Anspruch sind die Wiener Klassiker. Nach und nach wagt sie sich an groß besetzte Kammermusikwerke, darunter das *Nonett*, dann an Orchesterwerke. Ganz gegen den allgemeinen Trend widmet sie sich vor allem der Instrumentalmusik – wer damals als Komponist in Paris etwas gelten will, schreibt Opern. Der Musikkritiker Pierre Scudo meint 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.“

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.

Als auch Aristide 1865 stirbt, führt sie allein das mit ihm begonnene große Werk „Trésor des pianistes“ zu Ende: eine 23-bändige Anthologie von Klaviermusik des 16. bis 19. Jahrhunderts, richtungsweisend für die Wiederbelebung und Aufführungspraxis historischer Klaviermusik. Louise Farrenc stirbt 1875 in Paris.

Nach ihrem Tod geriet sie in Vergessenheit, nicht zuletzt weil man nach dem Krieg 1870/71 die Musik „deutscher“ Prägung in Frankreich nicht mehr schätzte, einer klassisch-romantischen Musik, der sich Louise zeit ihres Lebens verpflichtet fühlte. 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.“

Erst die Dissertation von Bea Friedland über Louise Farrenc im Jahre 1980 lenkte das Interesse wieder auf diese außergewöhnliche Frau und Komponistin.

Nonett Es-Dur op. 38

Für das Nonett hatte sich im 19. Jahrhundert eine Standardbesetzung herausgebildet: Die drei hohen Instrumente Flöte, Oboe und Violine, eine mittlere Instrumentengruppe, besetzt mit Klarinette, Horn und Viola, und eine tiefe mit Fagott, Violoncello und Kontrabass. Die Mischung aus Streichquartett und Bläserquintett sorgt für einen ausgewogenen Klang und eröffnet vielfältige Kombinationsmöglichkeiten – wovon Louise Farrenc in ihrem 1849 entstandenen, symphonisch anmutenden Werk ausgiebig Gebrauch macht: Chorisches Gegenüber von Streichern und Bläsern und immer neu gemischte Einzeldialoge wechseln sich ab. Solistisch-virtuose Bläser- und geschmeidige Streicherklänge kennzeichnen dieses Werk ebenso wie verschwenderische Melodik und raffinierte Instrumentation.

Den **ersten Satz** eröffnen die Bläser, die Streicher stellen die Hauptthemen vor. Der Satzverlauf zeigt Farrencs Orientierung an den Klassikern, insbesondere an Mozart.

Über dem **zweiten Satz** schwebt, wie Schumann es formulierte, „ein ganz leiser romantischer Duft“. Der Variationensatz mit seinem innig-lieblichen Thema stellt die

einzelnen Instrumente mit je einer Variation vor, am Schluss hat sogar der Kontrabass einen Soloauftritt.

Im **dritten Satz**, einem filigranen Scherzo, fallen starke Klangkontraste auf, Streicher-Pizzicati und Bläser-Legati, Dur- und Moll-Farben, überraschende harmonische Wendungen und Fugati.

Der **vierte Satz** lässt Farrencs intensive Beschäftigung mit barocken Vorbildern erahnen.

Das Werk war im Opern-fixierten Paris bei der Uraufführung 1850 auf Anhieb erfolgreich. Dazu mag auch das bravouröse Spiel des als Wunderkind gefeierten Geigers Joseph Joachim beigetragen haben, er war damals gerade achtzehn Jahre alt.

Leoš Janáček – später, aber dauerhafter Erfolg

Über 60 Jahre alt musste der in Mähren geborene Leoš Janáček werden, ehe die Musikwelt von ihm als Komponist Kenntnis nahm. International bekannt wurde er nach der Prager Aufführung seiner schon 1904 komponierten Oper *Jenufa* im Jahr 1916. Bis dahin hatte er als Chorleiter, Gründer und Leiter einer Orgelschule, Musiklehrer, Dirigent lokaler Musikvereinigungen und als Redakteur einer Musikzeitschrift seinen Lebensunterhalt bestritten. Nun, nach seinem *Jenufa*-Erfolg, war er plötzlich ein gefeierter Komponist. In den Jahren danach entstanden seine bedeutendsten und international erfolgreichen Werke: die späten Opern wie *Das schlaue Füchslein*, *Die Sache Makropulos* und *Aus einem Totenhaus*, Instrumental- und Chorwerke wie *Taras Bulba* und die *Glagolitische Messe*, der Liedzyklus *Tagebuch eines Verschollenen* und die beiden programmatischen Streichquartette *Kreutzerersonate* und *Intime Briefe*. Bekannt sind auch seine Klavierzyklen *Auf verwachsenem Pfade* und das Bläsersextett *Mládí* – beide Werke autobiographisch inspiriert. Doch während das schwermütig-poetische Klavierwerk der schmerzlichen Erinnerung an die 21-jährig verstorbene Tochter Olga gewidmet ist, gedenkt Janáček in *Mládí* seiner überwiegend unbeschwerten Jugendzeit, auch wenn im zweiten Satz – der Zeit in der Brünner Klosterschule gewidmet – etwas dunklere Töne erklingen.

***Mládí* – Jugend**

Das Bläsersextett schenkte sich Janáček 1924 gewissermaßen selbst zum 70. Geburtstag. Ein Konzert der Pariser Bläservereinigung „Société moderne des instruments à vent“, das zuvor in Salzburg stattfand, hatte ihn dazu angeregt.

Klanglich erweitert Janáček das übliche Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) um die Bassklarinette, zur Verstärkung des unteren Registers. Auch die

Piccolo-Flöte kommt zum Einsatz, im dritten Satz greift Janáček auf einen eigenen kurzen Marsch für dieses Instrument zurück, den „Marsch der Blaukehlchen“ – das war, wegen ihrer blauen Uniform, der Spitzname der Schüler der Klosterschule in Brünn, die Janáček als Kind besucht hatte.

Im **ersten Satz** stimmt die Oboe gleich das dominierende Thema des Werks an, das Janáček den tschechischen Worten „Mládí, zlatè mládí“ (Jugend, goldene Jugend) nachempfand – aus dem tschechischen Sprachrhythmus melodisches Material zu gewinnen, ist bekanntlich ein wesentliches Element der Kompositionstechnik Janáčeks. Der ganze Satz ist bestimmt von tänzerischer Munterkeit.

Etwas düsterer kommt der **zweite Satz** daher, mit einem vom Fagott vorgestellten Thema, während der **dritte Satz**, ein fünfteiliger Tanzsatz, von einem unbeschwerten Hauptthema und dem bereits erwähnten „Blaukehlchenmarsch“ geprägt ist.

Der **vierte Satz** schließlich ist eine überschäumende Paraphrase des ersten Satzes, mit einem hymnenartigen emotionalen Höhepunkt und einem fröhlichen Prestissimo zum Ausklang.

Die Uraufführung des Werks geriet zum Fiasko: Der überhitzte Konzertsaal erschwerte saubere Intonation, die beschädigte Oboe konnte zwar noch schnell repariert werden, nicht aber eine defekte Klappe der Klarinette, die praktisch ausfiel. Es steht zu hoffen, dass den heutigen Akteuren des ensembles KONTRASTE ähnliches Ungemach erspart bleibt.

Luciano Berio – vielseitiger Avantgardist

Aus einer Musikerfamilie in Ligurien stammend, entschied sich Berio früh für das Studium der Komposition, nachdem eine beim Militär erlittene Handverletzung eine Pianistenlaufbahn unmöglich gemacht hatte. Zeit seines Lebens pendelte er zwischen Europa und den USA, wohin er studienhalber 1951 gegangen war. Wichtigste Stationen dort: das Musikzentrum Tanglewood in Massachusetts und die Juilliard School in New York. In Europa waren dies das IRCAM, das von Pierre Boulez gegründete Institut für elektronische Musik, und das „Studio di Fonologia Musicale“ in Mailand, eine ähnliche Einrichtung, die Berio zusammen mit Bruno Maderna ins Leben gerufen hatte.

Entscheidenden Einfluss auf sein Komponieren hatte die Begegnung und Ehe mit Cathy Berberian, dem amerikanischen Dreieinhalb-Oktaven-Stimmwunder, die eine Art Muse der modernen Komponisten ihrer Zeit wurde. Sie inspirierte Berio zu einer Reihe von Werken, in denen er ihre vokale Virtuosität auf sehr unterschiedliche Weise künstlerisch verwertete. Überhaupt spielt die menschliche Stimme in Berios Kompositionen eine große Rolle, die Integration instrumentaler und phonetischer Strukturen

bestimmt viele seiner Arbeiten. Dies hat mit seinem großen Interesse an Literatur und Poesie zu tun, an deren Musikalität und lautmalerischen Elementen.

Im Gegensatz zu vielen Komponisten seiner Generation ging es Berio nie um den totalen Bruch mit der Tradition. Mit Zitaten aus Werken früherer Komponisten schuf er musikalische Collagen, in seine berühmte *Sinfonia* von 1969 baute er einen ganzen Satz aus Mahlers zweiter Symphonie ein. Er arrangierte Musikstücke unterschiedlichster Komponisten, von Henry Purcell bis Paul McCartney, komponierte einen Schluss für Puccinis unvollendete *Turandot* und eine „Schubert-Symphonie“ nach hinterlassenen Notizen des Wiener Romantikers.

Sequenza V für Posaune

Durch die Jahrzehnte seines Komponierens hindurch schrieb Berio immer wieder kürzere Stücke für Soloinstrumente (und eines für Frauenstimme), die sogenannten *Sequenze* – der Name verweist auf vokale Melismen des mittelalterlichen gregorianischen Gesangs. In den insgesamt 14 *Sequenze* erkundet er sowohl die möglichen Spielweisen der Instrumente, wobei er vielfach atemberaubende Virtuosität verlangt, als auch die Beziehung zwischen dem Musiker und seinem Instrument – wie so oft bei ihm mit theatralischen Elementen. Solch ein „Schau-Stück“ ist die Sequenza V, in welcher der Posaunist sowohl sein musikalisches Können als auch seine Komikerfähigkeiten unter Beweis stellen muss – schließlich ist das Stück dem weltberühmten Clown Grock gewidmet. Wie dieser fragt der Posaunist unvermittelt „Why?“ und stellt so sein Spiel, das Stück und vielleicht sogar den Sinn seines Lebens in Frage.

Johann Sebastian Bach – Kapellmeister am Fürstenhof



J.S. Bach © tocologo

Sieht man von seinen Lehrjahren in Lüneburg ab, so liegen Bachs Tätigkeitsorte, Arnstadt, Weimar, Mühlhausen, Köthen und Leipzig, alle in einem engen Umkreis von weniger als 100 Kilometern. Dies bleibt erstaunlich selbst angesichts der Tatsache, dass Thüringen damals eine fast ideale Landschaft für Künstler war: Die Region war aufgeteilt in mehr als zwanzig Herrschaftsgebiete, und überall wetteiferten die Regierenden um Prestige und Ansehen, nicht zuletzt auch musikalisch, und schufen so Anstellungen und Tätigkeitsfelder für Musiker. Dabei waren die Spitzenpositionen entweder Kapellmeister an einem Fürstenhof, was finanziell und künstlerisch attraktiv war, aber auch unsicher, oder man war beamteter Kirchenmusiker, Kantor, in einer

der bedeutenden Städte der Region, in vielerlei Hinsicht abhängig, mit weniger Geld, aber relativ sicherer Stellung. Johann Sebastian Bach hat bekanntlich beides praktiziert und dabei die jeweiligen Vor- und Nachteile gründlich erfahren müssen.

Heute dominiert in unserem Bach-Bild eindeutig der Leipziger Thomaskantor, der fromme Schöpfer geistlicher Werke. Doch es gibt den anderen, sozusagen weltlichen Bach, der in seiner ersten Lebenshälfte, überwiegend an Fürstenhöfen wirkend, den Großteil seiner Orgelkompositionen, weltliche Kantaten und auch die *Brandenburgischen Konzerte* geschaffen hat.

Die Brandenburgischen Konzerte

Als Bach 1719 von seinem Arbeitgeber, dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, zum Kauf eines neuen Cembalos nach Berlin geschickt wurde, lernte er den kunstliebenden Bruder des preußischen Königs, den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, kennen. Für ihn stellte er 1721 sechs ältere und neuere Instrumentalkompositionen zusammen, die deshalb später von seinem Biographen Philipp Spitta *Brandenburgische Konzerte* genannt wurden.

Die Widmung, die der „untertänigste und gehorsamste Diener Johann Sebastian Bach“ mit elegant geschwungener Schrift anno 1721 für den Brandenburger auf das Titelblatt schrieb, war reines Understatement: „Concerts avec plusieurs instruments“. Es waren nicht einfach sechs Konzerte mit mehreren Instrumenten, sondern ein Kompendium dessen, was Bach sich unter musikalischem Wettstreit mehrerer Instrumente vorstellte. Mit Sicherheit hatte Bach bereits in seiner Weimarer Zeit das damals neue italienische Concerto-Repertoire kennengelernt. Er bearbeitete eine Reihe solcher Concerti für Cembalo und Orgel – auch seinem italienischen Zeitgenossen Vivaldi schaute er gewissermaßen beim Komponieren über die Schulter. Aber Vivaldis Concerto-Technik war für Bach nur ein Mosaikstein für seine eigenen Kompositionen in dieser Gattung, wie eben die *Brandenburgischen Konzerte*.

Das 2. Brandenburgische Konzert

Das zweite Konzert in F-Dur steht dem Modell des italienischen Concerto grosso am nächsten, ein Solisten-Quartett (Concertino) aus Violine, Blockflöte, Oboe und Trompete steht im Wettstreit mit der Tutti-Gruppe (Ripieno). Blockflöte, Oboe und Geige gehörten zum üblichen Instrumentarium der fürstlichen Cammermusici, die Trompete, die zur höfischen Militärmusik gehörte und nur ausnahmsweise zur fürstlichen Tafelmusik dazu geholt wurde, verleiht dem Konzert jedoch seinen besonderen festlichen Klang.

Im **ersten Satz** mit seiner leuchtend-hellen Instrumentierung und seinen leicht zugänglichen Motiven stellen sich nacheinander die vier Soloinstrumente vor. Dabei übernimmt die Trompete mit fanfarenartigen, extrem hohen Tönen virtuos die Füh-

rung. Ein kunstvolles kontrapunktisches Wechselspiel zwischen Concertino und Ripieno entsteht.

Stimmungswechsel: Im **zweiten Satz** schweigt die Trompete. Muss sich der Bläser von den Anstrengungen des ersten Satzes erholen? Kammermusikalisch umspielen sich Violine, Blockflöte und Oboe im lyrischen Andante. Der seufzerreiche Klagegesang, der fugiert durch die Stimmen wandert, wird begleitet von einem unerbittlich monoton voranschreitenden Achtelgang des Basso continuo – wirkungsvoll macht Bach den Affekt des Schmerzes deutlich.

Erst im **dritten Satz** kommt die Trompete wieder zum Einsatz. Sie schmettert ein jubilierendes Thema, das die anderen drei Solisten aufgreifen und nach allen Regeln der Fugenkunst durchführen, vor dem Klanghintergrund der Tuttistreicher. Mitten in der Bewegung stockend, führt das Fugenthema überraschend den Schluss herbei.

M. & R. Felscher

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!



ensemble KONTRASTE wünscht allen ein
Gutes Neues Jahr!

*the Family
of Steinway
Designed
Pianos*



JEDER FÄNGT KLEIN AN.
UND MÖCHTE HOCH HINAUS.

Vom Anfänger bis zum Virtuosen.

In der „Family of Steinway-Designed Pianos“ findet jeder sein optimales Instrument!
Ob Steinway, Boston oder Essex – tauchen Sie ein in eine neue Steinway Welt, in
der Sie für jeden Anspruch, jedes Spielniveau und jedes Budget das richtige Piano
finden. Wir beraten Sie gern!



**PIANO
HAID**

Erlenstegenstraße 99 · 90491 Nürnberg

Tel.: 0911-22 66 04 · Fax: 0911-22 58 40 · info@piano-haid.com