

Sommerserenade

Samstag, 19. Juni 2010, 19 Uhr
Sonntag, 20. Juni 2010, 19 Uhr

Marmorsaal Schloss Weißenstein
Pommersfelden

**ERLANGER
KAMMER
ORCHESTER**

Solistin: **Elisabeth Kufferath, Viola**

Leitung: **Ulrich Kobilke**

Arvo Pärt

* 1935

**Cantus in Memoriam Benjamin Britten
für Streichorchester und eine Glocke**

Georg Philipp Telemann

1681 - 1767

Konzert für Viola und Streicher G-Dur TWV 51:G9

Largo
Allegro
Andante
Presto

Paul Hindemith

1895 – 1963

Trauermusik für Viola und Streichorchester

Langsam – Lebhafter – a tempo
Ruhig bewegt
Lebhaft
Choral. Sehr langsam

————— *Pause* —————

Ludwig van Beethoven

1770 – 1827

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“

Angenehme heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem
Lande im Menschen erwachen - Allegro ma non troppo
Szene am Bach - Andante molto moto
Lustiges Zusammensein der Landleute - Allegro
Donner, Sturm - Allegro
Hirtengesang: Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene
Gefühle nach dem Sturm - Allegretto

Arvo Pärt
Cantus in Memoriam Benjamin Britten
für Streichorchester und eine Glocke

Er ist einer der berühmtesten, bekanntesten und bedeutendsten lebenden Komponisten – nachgefragt, viel aufgeführt und mit Preisen und Auszeichnungen hoch dekoriert: Arvo Pärt. 1935 wurde er im estnischen Paide geboren, seit 1982 lebt er in Berlin, seit der Wende verbringt er zudem viel Zeit auch in seinem estnischen Landhaus.

Als Komponist begann Arvo Pärt in einer Art „neoromantischen“ Schostakowitsch-, Prokofjew- und Bartók-Nachfolge. Später wandte er sich der Dodekaphonie und dem Serialismus und schließlich auch experimentellen Kompositionsverfahren zu. Die meisten von Pärts „Erfolgswerken“ datieren indes aus der Zeit nach seinem „kreativem Schweigen“ zwischen 1974 und 1976. Den früheren Vorbildern und Einflüssen erteilte er in dieser Phase die Absage und unterzog sein Komponieren einem grundlegenden Wandel, der sich – ganz dem musikalischen Zeitgeist entsprechend – durch radikale Vereinfachung und die Wiederzulassung der Tonalität auszeichnete. Für diese neue Schreibweise, für die schlichte Dreiklangslinien charakteristisch sind, prägte er den Begriff des „Tintinnabuli-Stils“ (Glöckchen-Stils). Der neue Stil und die neue Ästhetik bekundeten zugleich verstärkt die tief im Glauben der russisch-orthodoxen Kirche verwurzelte Religiosität dieses integeren und musikalisch wie intellektuell umfassend gebildeten Mannes, dessen Äußeres schon geradezu mönchische Askese verrät.

Der Cantus datiert aus dem Jahre 1980 und ist dem Andenken des vier Jahre zuvor verstorbenen englischen Komponisten Benjamin Britten gewidmet. Die „seltene Reinheit“ seiner Musik und die Trauer um die „Größe des Verlustes“ inspirierten Pärt zu einer von Glockenschlägen umrahmten und durchzogenen Komposition von suggestiver Intensität, meditativer Kraft und klanglicher Schönheit: In sphärischen Höhen setzt der Streichersatz ein, verdichtet sich mehr und mehr, während er insistierend um wenige Motive kreist, bis schließlich in der rauschenden Sonorität des stehenden Streicherklanges alle Melodie und aller Rhythmus scheinbar erloschen und aus der Musik herausgetreten sind. Ein letzter Glockenschlag lässt die Musik verstummen, die – ohne die Begrenzung durch die Glockenschläge – gleichsam ohne Anfang und Ende wäre...

Georg Philipp Telemann
Konzert für Viola und Streichorchester G-Dur TWV 51:G9

„Gib jedem Instrument das / was es leyden kann / So hat der Spieler Lust / und du hast Vergnügen dran.“ So formulierte Telemann 1718 eine seiner kompositorischen Maxime. In der Tat: Georg Philipp Telemann – der bis heute im Schatten seiner spätbarocken Zeitgenossen Bach, Händel und Vivaldi steht – war nicht nur ein musikalischer Kosmopolit (Stichwort: „Vermischter Geschmack“) und ein kompositionsgeschichtlicher Innovator (Stichwort: Wegbereiter der Vorklassik). Telemann war auch ein großer Kenner der Instrumente seiner Zeit. Er war jemand, der wusste, wie man wirkungsvoll das eine oder andere Instrument als Komponist

„behandelt“ – ob nun die Block- oder die Traversflöte, die Oboe oder die Oboe d’amore, das Horn oder die Trompete, die Violine oder auch die Viola. Ein Werk wie das Telemannsche Bratschenkonzert ist jedenfalls perfekt dazu geeignet, alle „Bratscher-Witze“ Lügen zu strafen.

Die Entstehungszeit des Konzerts ist bis heute nicht abschließend geklärt. Lange lag eine Abschrift unbeachtet in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, wo sie der Musikforscher Hellmuth Christian Wolff entdeckte und 1949 edierte. Von der Form her folgt Telemanns Bratschenkonzert nicht dem dreisätzigen Konzerttypus Vivaldischer Prägung, sondern der Corellischen Form der „Sonata da Chiesa“, der viersätzigen Kirchensonate mit der Tempofolge langsam-schnell-langsam-schnell.

Am Anfang steht ein Largo in G-Dur, in der Gangart gravitätisch, im Ausdruck nobel und freundlich, wie ein charmanter Galan, der sich seiner Schönen mit betörenden Komplimenten nähert. (Man achte auf die rezitativische Kadenz!). Darauf folgt ein geschäftiges Allegro, voller energiegeladener Motorik. Der dritte Satz ist der längste des rund eine Viertelstunde Aufführungsdauer beanspruchenden Konzerts. Er ist ein Andante in e-Moll – versonnen, nachdenklich und ein bisschen wie an schwärmerischer Melancholie leidend. Das abschließende Presto-Finale ist ein schnittig-spritziges Virtuosenstück. Viele kennen wohl das böse Sprichwort von der Bratsche als dem schwerfälligen „Diesel unter den Streichinstrumenten“. Von wegen!

Paul Hindemith
Trauermusik für Viola und Streichorchester

Komponisten reagieren mit ihrer Musik auf den Tod prominenter Persönlichkeiten in der Regel nicht so schnell wie die Wort-Journalisten aus Presse, Internet, Funk und Fernsehen. Dort sind die Nachrufe wenige Stunden nach der Todesnachricht zumeist schon geschrieben. Musikalische Nekrologe benötigen dagegen mehr Zeit: Verdi vollendete das Requiem für Alessandro Manzoni erst ein Jahr nach dem Tod des von ihm so leidenschaftlich verehrten italienischen Dichters und Schriftstellers. Arvo Pärt komponierte seinen Cantus zur Erinnerung an Benjamin Britten vier Jahre nach dem Tod des großen englischen (Opern-)Komponisten. Eine spektakuläre Ausnahme bildet Darius Milhaud mit seinem „Meurtre d'un grand Chef d'Etat“ (Mord an einem großen Staatsmann) – ein Orchesterstück, das der französische Komponist innerhalb von nur zwei Tagen nach dem Attentat auf John F. Kennedy 1963 schrieb.

Noch schneller, noch spektakulärer hatte sieben Jahre zuvor der mit Milhaud fast gleichaltrige Paul Hindemith reagiert: Als am 20. Januar 1956 König Georg V. von England verstarb, war der deutsche Komponist zufällig in London. Innerhalb weniger Stunden komponierte Hindemith am 21. Januar seine Trauermusik auf den Tod des Königs und spielte einen Tag später, am 22. Januar, als Bratschenolist bei der BBC auch noch selbst die Uraufführung. „Fast Work“ nennen so etwas die Angelsachsen.

Die in vier, pausenlos ineinander übergehende Teile gegliederte

Trauermusik beginnt mit einer Passage, die an die „Grablegung“ aus Hindemiths „Mathis“-Symphonie erinnert, zugleich aber auch britische Majestät ausstrahlt. Die bewegteren Teile haben etwas von einem „alten“ Siciliano im 12/8-Takt. Zum Schluss intoniert das Streichorchester den Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, dessen Fermaten von der Bratsche umspielt werden. Am Ende verklingt alles in tröstlichem A-Dur.

Ludwig van Beethoven **Symphonie Nr 6 F-Dur op.68 „Pastorale“**

Vielleicht ist die „Pastorale“ die außergewöhnlichste unter den „großen Neun“ von Ludwig van Beethoven. Auf jeden Fall beginnt und endet die „Sechste“ wie keines ihrer acht Schwesterwerke: Ihr Anfang ist so entspannt, locker und relaxed wie sich ihr Schluss versöhnlich, abgeklärt, ja verklärt gibt: Keine dramatische Eröffnungsgeste zu Beginn, keine spektakuläre Schluss-Apotheose für das glorreiche Ende. Stellt die schicksalhafte, heroisch-dramatische „Fünfte“ das an die gesamte Menschheit appellierendes Bekenntniswerk eines politisch engagierten Komponisten dar, so ist die lyrisch abgeklärte „Pastorale“ die private Naturidylle eines Stadtmenschen, der die Ruhe und Einsamkeit des Landlebens zu schätzen und zu genießen weiß. Und dennoch: Diese scheinbar so „liebe, lyrische“ Symphonie hat es (natürlich) „ganz schön in sich“ - sie trägt einen gewaltigen Sprengsatz in Richtung Zukunft mit sich...

In musikästhetischer Hinsicht war Beethovens „Sechste“ vielleicht noch von größerer Wirkung als die „Fünfte“ und die „Neunte“: Sie wurde zu einem ganz speziellen Schlüsselwerk der musikalischen Romantik. Als nach Beethovens Tod nämlich die Kontroverse um die Frage entbrannte, was die „wahre“ Musik denn sei - die „absolute“ oder die „programmatische“ -, da beriefen sich merkwürdigerweise beide Lager auf die „Pastorale“ und reklamierten sie zur Rechtfertigung ihrer Positionen. Beethoven hatte alle fünf Sätze der Symphonie mit außermusikalischen Überschriften versehen und dem Ganzen den programmatischen Titel „Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben“ gegeben. Durch den Zusatz „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ hatte er aber zugleich alle beschreibenden Überschriften wieder relativiert. Als hätte Beethoven „Nur Ausdruck der Empfindung, keine Malerei“ geschrieben, sprachen die Verfechter der „absoluten“ Musik der „Pastorale“ kurzerhand alle illustrativen Momente ab. Die Nachtigallen und Wachteln, das Bächleinrauschen und Heulen des Windes, die Donner und Blitze, der Regenbogen über dem vom Gewitter erfrischten Feld - all das, was Beethovens sprechende Musik mit sich trägt, verbannten sie ins Reich der Legende und bemühten sich dafür umso händeringender, die ganze „Pastorale“ nach strikt musikalischen Gesichtspunkten zu erklären.

Bei den Ecksätzen und dem dritten Satz konnten sie damit sogar überzeugen. Wie der Kopfsatz der Fünften Symphonie entwickeln sich der erste und letzte Satz der „Pastorale“ nahezu gänzlich aus einem, jeweils zu Beginn vorgestellten Thema - ein Verfahren, das in Verbindung mit der stimmungsmäßigen Einheitlichkeit den Eindruck von dichter Geschlossenheit entstehen lässt. Beim ruhig dahinströmenden zweiten Satz wurde eine Analyse ohne Bezugnahme auf den programmatischen Hintergrund

(Szene am Bach) schon schwieriger. Da gab es den besonderen und deshalb programmatisch „verdächtigen“ Instrumentationseffekt der beiden gedämpften Solo-Violoncelli, die fast den ganzen Satz hindurch mit fließenden Figurationen das Murmeln des Baches illustrieren, ganz zu schweigen von den berühmten Vogelrufen der Flöte, Oboe und Klarinette am Ende, die Beethoven in den Stimmen der Holzbläser mit Nachtigall, Wachtel und Kuckuck namentlich benannt hat. Aber selbst dies wurde nicht so recht ernst genommen und auf eine rein musikalisch abstrakte Ebene gerückt. Man verwies zunächst einmal darauf, dass der Kuckuck eine kleine (und nicht wie hier eine große) Terz von sich gibt. Dann zählte man die Takte der Passage und konstatierte, dass die ganze Partie eine symmetrische achttaktige Periode bildet, nach der Vögel ihren Gesang niemals zu strukturieren pflegen. So interpretierte man schließlich die ganze Vogelstimmen-Episode als eine Solokadenz der Holzbläser, die ja tatsächlich den ganzen Satz über wie in einer Konzertanten Symphonie mit gewichtigen solistischen Aufgaben betraut werden.

Waren diese Aussagen noch dazu geeignet, erhellende Einblicke in Beethovens Kompositionskunst zu geben, so geriet die Betrachtung des vierten Satzes (Gewitter, Sturm) unter rein musikalischen Gesichtspunkten ins musikologisch Verstiegene und Absurde. Er ist eben keine „Überleitung“ zum Finale oder eine „Generaldurchführung“ der gesamten Symphonie, sondern eine packende musikalische Sturm- und Gewitterszene, in der mit opernhafte kruder Drastik unter massivem Einsatz von dumpf grollenden Basslinien und Posaunenakkorden, schrillen Klängen der Piccoloflöte und knallenden Paukenschlägen gezielt die entsprechenden bildhaften Assoziationen beim Hörer hervorgerufen werden sollen.

Das andere Extrem bei der Beurteilung der „Pastorale“ vertraten jene, die in jeder Phrase des Werks die Darstellung eines flötenden Hirten, eines tanzenden Bauern, eines Gänseblümchens oder eines Baumes zu erkennen glaubten und prüften, ob sich nicht hinter diesem oder jenem Flötenriller ein Rotkehlchen oder ein Regenpfeifer verbarg. In Wahrheit gibt es in der „Pastorale“ sowohl Partien, die durchaus im Sinn von Programm- oder Opernmusik tonmalerisch illustrieren als auch solche, die im Rahmen einer autonomen symphonischen Sprache jene unsagbaren Empfindungen zum Ausdruck bringen, deren Darstellung nach Auffassung der Kunsttheoretiker zu Beethovens Zeit allein der reinen Instrumentalmusik vorbehalten war. Und wenn sich schließlich im Finale das menschliche Subjekt (Hirtengesang) und die befriedete Natur (Ruhe nach dem Sturm) zu einem einzigartigen Lobgesang vereinen, dann geht von Beethovens Musik eine beruhigende, ja heilende und beseligende Wirkung aus, die ohnehin alle kunsttheoretischen Spitzfindigkeiten um den „Ausdruck von Empfindungen“ oder die „Illustration von Dingen“ nebensächlich macht.

Elisabeth Kufferath

Als Solistin trat Elisabeth Kufferath u. a. mit dem WDR-Sinfonieorchester unter Heinz Holliger, dem World Youth Symphony Orchestra unter Gerard Schwarz, dem Münchener Kammerorchester unter Christoph Poppen und dem Ensemble Oriol unter Marcus Creed auf. Sie war zu Gast bei den Berliner Festwochen, dem Luzern Festival, dem Rheingau Musikfestival, dem Schleswig-Holstein Festival, dem Festival „Spannungen“ in Heimbach, dem Helsinki Festival und bei den Interlochen Arts, Aspen und Ravinia Festivals in den USA.

Elisabeth Kufferath ist seit seiner Gründung 1992 Mitglied im Tetzlaff Quartett, das bereits im Wiener Musikverein, der Berliner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam und in Paris, Brüssel, Helsinki, Rom und Florenz konzertiert hat. In der Saison 2008/09 folgte das Debut in der Carnegie Hall in New York und in der Library of Congress in Washington DC. Zu ihren Kammermusikpartnern gehören Christian Tetzlaff, Lars Vogt, Antje Weithaas, Isabelle Faust, Jens Peter Maintz und Paul Rivinius. Als Gastkonzertmeisterin mit Leitung wirkte sie bei der Deutschen Kammerphilharmonie, der Camerata Accademica Salzburg und dem Ensemble Resonanz. Neue Musik spielt eine große Rolle für Elisabeth Kufferath. So hob sie das ihr gewidmete Werk „Himmelfahrt“ für Viola solo von Jan Müller-Wieland beim Feldkirch Festival 2003 aus der Taufe. Im November 2008 spielte sie die deutsche Erstaufführung von Elliott Carters Figment IV für Viola in Freiburg. Zu ihrem Repertoire gehören auch die Sequenza VIII für Violine und die Bratschensequenza VI von Luciano Berio, Morton Feldman's „The Viola in my Life“ sowie Solowerke wie z. B. Helmut Lachenmanns Toccatina für Violine oder Ligetis Bratschensonate.

In der Saison 2008/09 erschienen CD-Einspielungen des Violinkonzertes von Albert Dietrich bei cpo und des Bratschenkonzertes von Karl Amadeus Hartmann bei Wergo.

Ihre Ausbildung erhielt Elisabeth Kufferath bei Uwe-Martin Maiberg und Nora Chastain in Lübeck, wo sie mit dem Konzertexamen abschloss. Als Stipendiatin studierte sie bei Donald Weilerstein am Cleveland Institute of Music.

Im April 2009 hat Elisabeth Kufferath als Professorin für Violine an der Hochschule für Musik und Theater Hannover die Nachfolge von Jens Ellermann angetreten. Zuvor war sie seit 2004 Professorin für Violine an der Hochschule für Musik Detmold und von 1997 bis 2004 eine Konzertmeisterin der Bamberger Symphoniker.

KlangVerlangen

Konzertsaison 2010/2011

Bei uns spielt die Musik!

Klassik und Jazz in höchster Qualität – sichern Sie sich jetzt Ihren Platz mit einem Abo für unsere Konzertsaison 2010/2011. Sie sparen so bis zu 40 % gegenüber dem Einzelkartenverkauf.

Kontaktieren Sie uns – wir beraten Sie gerne!

Gemeinnütziger Theater- und Konzertverein Erlangen

Luitpoldstr. 47 – Haus C, 91052 Erlangen

Tel.: 09131/862252 - www.info@gve.de

Voranzeige

Das **ERLANGER KAMMERORCHESTER** ist wieder zu hören
am **Donnerstag, 28.10.2010** in der
Klosterkirche Erlangen-Frauenaurach