

«Ostwind»

18. bis 21. Mai 2018

Künstlerische Leitung: Maurice Steger

# ITTINGER PFINGST- KONZERTE 2018

## ITTINGER PFINGSTKONZERTE 2018

- 5 Vorwort
- 6 Interview mit Maurice Steger
- 10 Orientis partibus – über den Ostwind an Pfingsten
- 12 Gedanken zu Toshio Hosokawas «Singing Garden in Venice»

16 KONZERT 1 «ERÖFFNUNGSKONZERT»  
Freitag, 18. Mai, 19 Uhr, Remise

20 KONZERT 2 «TASTENFEST»  
Samstag, 19. Mai, 17 Uhr, Remise

26 DINER MUSICAL  
Samstag, 19. Mai, 20 Uhr, Kellerhaus

28 KONZERT 3 «A LA POLONAISE»  
Pfungstsonntag, 20. Mai, 12.15 Uhr, Remise

32 KONZERT 4 «KÖNIGLICHE KLÄNGE»  
Pfungstsonntag, 20. Mai, 17 Uhr, Remise

36 KONZERT 5 «DIE NACHT»  
Pfungstsonntag, 20. Mai, 21 Uhr, Klosterkirche

40 KONZERT 6 «BAROQUE TWITTER»  
Pfungstmontag, 21. Mai, 11.30 Uhr, Remise

47 Biografie Maurice Steger, Künstlerische Leitung

50 Biografien der Interpreten

59 Impressum

Herzlichen Dank für die Unterstützung

  
**Thurgau**  
Lotteriefonds

Lotteriefonds des Kantons Thurgau, Ernst Göhner Stiftung, Ars Rhenia Stiftung, Kulturpool  
Regio Frauenfeld, TKB Jubiläumsstiftung, Dr. Heinrich Mezger Stiftung, Migros Kulturprozent



Die Konzerte 1 und 4 werden von Radio SRF 2 Kultur aufgezeichnet  
und am «Musikabend», Sonntag, 10. Juni 2018, 22 Uhr gesendet.

Bild- und Tonaufnahmen sind nicht gestattet.

#### **Aktuelle Ausstellungen**

##### **Ittinger Museum**

Wein und Wohlstand.  
Über Weinbau und Weinhandel  
von der Klosterzeit bis heute

##### **Kunstmuseum Thurgau**

Konstellation 9. Alles fliesst  
Bildstein|Glatz–Nr. 1

Gratis  
in die Museen  
mit Ihrem  
Konzertticket  
der Ittinger  
Pfingst-  
konzerte

## PFINGSTEN IN DER KARTAUSE ITTINGEN

**Samstag, 19. Mai 2018,  
13 bis 16 Uhr**

Weindegustation  
im Klosterladen  
mit Andreas Hämman,   
Leiter Weinbau

**Samstag, 19. Mai 2018,  
15 Uhr**

Unter den Dächern –  
Exkursion in den Estrich  
mit Heinz Scheidegger,  
Procurator

**Pfingstsonntag, 20. Mai 2018,  
15 Uhr**

Öffentliche Führung  
in den Museen

**Restaurant Mühle 8.30 bis 23.30 Uhr  
Ochsenstall 17 bis ca. 1 Uhr  
Klosterladen 10 bis 18 Uhr  
Ittinger Museum und  
Kunstmuseum Thurgau 11 bis 18 Uhr**

[www.kartause.ch](http://www.kartause.ch)

## HERZLICH WILLKOMMEN!

Wir freuen uns auf Maurice Steger und seine musikalischen Freunde! Für das Programm der Ittinger Pfingstkonzerte 2018 zeichnet der international renommierte, in Zürich ansässige Blockflötist Maurice Steger verantwortlich. Er hat – wie es Tradition der Ittinger Pfingstkonzerte ist – eine Schar hochkarätiger Musikerfreundinnen und Musikerfreunde in die Kartause Ittingen eingeladen, um ein erneut einzigartiges Kammermusikfestival zu gestalten.

Maurice Stegers Festivalthema «Ostwind» deutet einen inhaltlichen Schwerpunkt der Konzerte mit Werken aus dem «Osten» an – von osteuropäischen Komponisten des Barocks und der Romantik bis hin zur Musik von Toshio Hosokawa, einem der wichtigsten zeitgenössischen Komponisten Japans. Teil dieser Thematik sind auch die Auftritte des weltweit gefeierten Prager Pavel Haas Quartetts mit «Klassikern» der tschechischen Streichquartettliteratur; sie sollen ausserdem auf die Feierlichkeiten zum 600-Jahr-Jubiläum des Konstanzer Konzils verweisen, die dort 2018 zu Ende gehen, und bei denen auch des böhmischen Reformators Jan Hus aus Prag gedacht wird, der damals als «Ketzer» hingerichtet wurde.

Mit dem zweiten Wortbestandteil des Festivalthemas, «Wind», kommt uns als weiterer thematischer Fokus die Natur entgegengeweht: Nicht nur im Werk «Singing Garden in Venice» Toshio Hosokawas, dessen Sätze in drei Konzerten erklingen werden, sondern auch im Schlusskonzert «Baroque Twitter» mit barockem Vogelgezwitscher oder in der Klosterkirche mit Musik zur Nacht wird die Natur augen- und ohrenfällig.

Mit dem Dîner Musical wird es eine bei den Ittinger Pfingstkonzerten neuartige Veranstaltungsform geben: Ein Mehrgang-Dîner, für das sich der künstlerische Leiter und der Küchenchef inhaltlich zusammengetan haben, wird von einem «barocken» Conférencier, Stephan Mester, moderiert und von stilgemässer Tafelmusik begleitet.

Wir laden Sie, liebes Konzertpublikum, herzlich ein auf eine luftige Reise durch die 24. Ittinger Pfingstkonzerte unter der Leitung von Maurice Steger. Geniessen Sie die traumhafte Umgebung, begeben Sie sich zwischen den Konzerten auf eine Entdeckungsreise in die Museen und die Gärten, und lassen Sie sich im Restaurant Mühle oder in unserer idyllischen Gartenwirtschaft verwöhnen. Neu lädt der im Herbst eröffnete «Ochsenstall» dazu ein, den Tag mit einem feinen Getränk gemütlich ausklingen zu lassen.

Heinz Scheidegger  
Procurator Stiftung Kartause Ittingen

Jürg Hochuli  
Hochuli Konzert AG

## Interview mit Maurice Steger

Maurice Steger ist ein musikalischer Tausendsassa, der als Künstlerischer Leiter für die Ittinger Pfingstkonzerte 2018 Konzertprogramme und Besetzungen zusammengestellt hat – und zugleich als Solist, Dirigent und möglicherweise auch Cembalist in den verschiedenen Konzerten auftreten wird. Unser Autor Andreas Schlegel sprach mit ihm über das Festivalprogramm.

*Herr Steger, sind Sie ein Romantiker? Wieso meinen Sie?*

*Man kennt Sie als Blockflötisten und Spezialisten für Alte Musik; die Ittinger Pfingstkonzerte sind ein Festival mit starkem Bezug zu Neuer Musik – und nun kommen Sie, und programmieren in vier Konzerten romantische Streichquartette.*

Wir sind uns gewohnt, Alte und Neue Musik miteinander zu kombinieren und gegenüberzustellen – aber eigentlich nicht so sehr die Romantik. Dabei geht es um die gleichen Emotionen, bloss deutet und drückt sie jede Zeit ganz anders aus. Mich fasziniert der Kontrast zwischen den Stilen. Denn gerade durch diesen Kontrast können sehr interessante Hörereignisse stattfinden.

*Wird das Ittinger Publikum das goutieren?*

Ich bin sehr gespannt, ob wir es schaffen, jeweils im Konzert auf die neue Klangsprache umzuschalten. Aber die Programmation ist nicht bewusst auf einen Bruch hin gemacht, sondern mit dem einfachen Gedanken: Musiker und Hörer sind bei den verschiedenen Werken jeweils an einem anderen Punkt der musikalischen Entwicklung und an einem anderen Ort in der Stilistik. Heutzutage müssten wir es eben auch schaffen, die Alte Musik nicht mehr so auszugrenzen, sondern als Teil des Ganzen zu sehen. Deshalb bin ich insbesondere auf die Auseinandersetzung mit Dvořák, Janáček, Smetana und Schönberg gespannt.

*Im Eröffnungskonzert wird das «amerikanische» Streichquartett von Dvořák gespielt. Dies steht Hasse gegenüber, anschliessend stehen Hosokawa und Zelenka auf dem Programm. Wie kamen Sie auf dieses Streichquartett von Dvořák, und in welchen Bezug setzen Sie das?*

Dieser Bezug innerhalb des Konzerts ist nur eine Komponente. Viel wichtiger als der Bezug innerhalb eines Konzertes ist der Bezug auf das ganze Festivalkonzept. Die Streichquartett-Ebene ist eine ganz wichtige. Wenn man sie durch alle Konzerte hindurch verfolgt, macht es im Gesamtkonzept noch einen ganz anderen Sinn.

*Sie haben das Thema «Ostwind» gewählt.*

*Wie sehr führt ein Thema in der Programmierung – oder engt es ein?*

Beides. Ein Thema ist zwar für den Besucher interessant, aber für die Ausführenden manchmal schwierig. Ich habe versucht, unser Thema grossherzig, stringent, aber auch mit einer Prise Humor einzubeziehen. Nur so schaffe ich eine kongruente Programmierung, ohne die ganze Zeit überlegen zu müssen, ob etwas des Themas wegen hinein passt. Irgendwann wird es zum Fetisch, dass es auf dem Papier gut aussehen muss, aber musikalisch nicht mehr funktioniert.

*Damit gehen Sie ungewohnte Wege.*

Im Zweifelsfalle muss die bessere Musik siegen, und nicht das Thema. Wenn nun in einem Konzertprogramm ein Stück nicht genau zugeordnet werden kann, es aber Querbezüge innerhalb des Programms gibt, dann ist es stimmig. Ein Künstlerischer Leiter sollte nicht nur die rein musikologischen Bezüge beachten, sondern eben auch Sinn für Musik haben.

*Das Thema «Ostwind» lässt viel Raum.*

*Was stellen Sie sich unter dem Thema vor?*

Ich betrachte den «Ostwind» auf mehreren Ebenen. Zum einen geografisch; wir sind in der Ostschweiz. Dann geht es um die Herkunft der Musik. Und zum Schluss um das Stilistische.

*Für Sie als Blockflötist eine Knacknuss.*

Richtig. Wir Blockflötisten haben so viel Musik aus dem Süden; im Norden ist die Blockflöte stark vertreten, im Westen – je nach dem, wie man es betrachtet – auch. Aber gerade im Osten – sei es Böhmen, frühe Klassik, Barock und noch vor dem Barock – herrscht Vokalkultur. Musik im Osten ist nicht sehr instrumental und erst recht nicht blockflötistisch. Und wenn instrumental, dann hatten die lauten Doppelrohrblatt-Instrumente dort ihre Hochburg. Und darum war es besonders interessant und schwierig, das Programm zusammenzustellen – aber ich habe dann als Musiker agiert und nicht als Blockflötist. Das bezieht sich auf das ganze Programm: Ich habe erst die Musik ausgesucht und erst dann die Menschen, die diese Musik spielen können – und nicht umgekehrt.

*Mit den Doppelrohrblatt-Instrumenten sprechen Sie Dresden an. Warum ist Dresden im Programm so prominent vertreten?*

Es gibt einige Destinationen, welche heute ein völlig anderes Bild abgeben als im Barock. Dresden war damals die östliche Hochburg mit einem grossen, vielleicht auch dem besten Orchester Europas. Viele Italiener haben ihre Werke für Dresden – vielleicht durch Heinichen oder Pisendel – verändern und dem neuen, prunkvollen Stil anpassen lassen. Deshalb sind in Dresden aufgeführte italienische Barockwerke eben nicht Vertreter des Südens. Und Dresdens Musikleben war weder westlich wie Versailles noch nördlich wie Händels London.

*Was zeichnet den Dresdner Stil aus?*

Die Instrumentierung zielte auf Lautstärke und Repräsentanz: grosses Orchester, gute Spieler, viel Geld. Ich kenne kein Stück, welches für Dresden verkleinert wurde. Ich kenne aber sehr viele Stücke, die für das grössere Orchester adaptiert wurden. Anscheinend wurden die Stücke auch an grösseren Örtlichkeiten gespielt, so dass diese prunkhafte Resonanz gezeigt werden musste. Es gibt für Dresden sogar Umarbeitungen von Blockflötenwerken, welche einfach ein bisschen hoch transponiert und dadurch lauter und brillanter wurden. Das vielleicht berühmteste Beispiel: die Konzerte Vivaldi, welche dieser für Dresden geschrieben hat. Die sind schon sehr anders als seine sonstigen Konzerte, nämlich repräsentative Gruppenkonzerte mit vielen klanglichen Kontrasten und Klangfarben-Unterschieden.

*Die in Dresden angestellten Musiker waren als hervorragende Instrumentalisten bekannt. Wie verträgt sich dieses Können mit «laut und repräsentativ»?*

Das Können wurde zur Schau gestellt: In den Veracini-Ouvertüren, deren sechste wir zu Beginn spielen, sind die Oboen als Blasinstrument par excellence gefordert bis zur absoluten Grenze des Machbaren – und die Oboe wird nicht als Farbe eingesetzt wie in italienischer oder süddeutscher Musik, sondern als ein anderer Gedanke des Concerto grosso. Es ist inhaltlich gewichtiges Material, welches den Bläsern als Satz übertragen wurde. Dies halte ich für ganz typisch für Dresden. Dazu herrschte in Dresden ein Stil, bei dem die musikalische Sprache wie die deutsche Sprache sehr deutlich ist; das ganz singende Italienische oder in sich vortragende Französische wird durch dieses harte Element ein bisschen verändert. Zum Beispiel hat das letzte Menuett in der Veracini-Ouvertüre auch so etwas von Militärmusik.

*Inwiefern hat eben der Repräsentationszwang eines Aristokraten oder eines gekrönten Hauptes auf die Musik Einfluss genommen?*

In Dresden vehement in Form von Grösse, von Qualität, vom Prunk im Sinn von «wir sind lauter, besser und stärker». Dieser Zwang führte zur Frage: Wie muss ich meinen Klangkörper formen, damit er eigenständig und hervorragend ist? Und welchen Geschmack muss der Klangkörper in der Repräsentanz treffen? Ist das ein öffentlicher Geschmack, der sich bilden kann – wie beispielsweise bei Händel mit seinem auf Publikumszuspruch angewiesenen Finanzierungssystem? Oder ist es ein gegebener Geschmack wie in Dresden oder Paris, der dann wenig mit dem Hörenden zu tun hatte?

*Wie war die damalige Arbeit als Musiker – im Gegensatz zur heutigen Realität?*

Ganz anders: Man stand «in Diensten von». Wenn man sich damals aus irgendeinem Grund dem Versailler Trendsetter Lully verschrieben hatte, dann mit Haut und Haar und grosser Dankbarkeit für die Anstellung. Das war ganz anders als heute.

*Man war also ein Werkzeug in Diensten eines nach Reputation trachtenden Dienstherrn.*

Ja, die Musik an diesen Freiluft-Aufführungsorten und in diesen Dresdner Palästen muss bestimmt auch Repräsentation gewesen sein. Eine Visitenkarte quasi, die unter anderem ganz klar über kulturelles Verständnis, Budget oder die Liebe zur Sache des Veranstalters Auskunft gegeben hat. Und dieses Verständnis war in Dresden sehr ausgeprägt.

*Ein anderer Typ Musiker ist Telemann, der nicht von einem Aristokraten angestellt war, sondern als städtischer Musikdirektor in Frankfurt, später in Hamburg wirkte und Musikverleger war. Wieswegen hat Telemann Ihrer Meinung nach so unterschiedliche Musikstile aufgesogen und in sein Œuvre integriert?*

Er war weltoffen, modern, richtungsweisend. Er ist nicht nur einer Mode nachgegangen, er hat Moden kreiert. Ich glaube, Telemann hat es interessiert, Unterschiedlichkeiten zusammen darzustellen, auch als Gegenpole zu komponieren. Und so hat er in der sehr französisch angehauchten Suite für Blockflöte einerseits französisierte Tänze gezeigt. In der Mitte der Suite steht aber eine grosse italienische Opernarie für Blockflöte, und der letzte Satz ist die «Polonoise» – also der polnische Tanz: stärker, plötzlich viel lauter, viel eindringlicher. Da hat Telemann ganz klar auch Farbe bekannt und gesagt: «Es endet stolz, gross, östlich.» Diese Gegenüberstellungen haben ihn interessiert. Sonst hätte er monochromere, also sich *einem* Thema zuwendende Stücke geschrieben.



**IN STILLE GEBRAUT.  
IN RUHE GENIESSEN.**

Das Schweizer Premium-Bier mit klösterlichem Ursprung.

*Telemann war ja mit Händel befreundet und hat ihn 1701 auf seinem Weg nach Leipzig besucht. Es sind auch Orchestermusiken aus Händels frühester Oper, welche am 8. Januar 1705 in Hamburg uraufgeführt wurde – «Almira, Königin von Kastilien» – programmiert, die er als 19-Jähriger geschaffen hat. Was ist das Besondere an diesem Werk?*

Dass er als ostdeutscher Bube, der noch gar nichts gesehen hat, eben doch die tollsten italienischen Musiken schreibt. Dies spricht auch gegen das, was wir alle in der Musikgeschichte gelernt haben, dass er nämlich alles erst lernen musste und erst bei seinen Italien-Reisen inspiriert wurde.

*In Ittingen veranstalten Sie ein «Diner Musical». Händel war ja ein Genuss-Mensch und brauchte eine extra stark gemachte Orgelbank aus Eiche. Gibt es da eine Verbindung?*

Bei Händel-Opern dauerten die Pausen zwischen zwei Akten im Durchschnitt zweieinhalb Stunden, in denen Händel essen ging. Dabei habe er oft nach neunzig Minuten noch ein Spanferkel bestellt!

Im «Diner Musical» geht es aber nicht um Völlerei, sondern um das Erleben des Zusammenspiels zwischen genössischem Essen und dazu gehöriger Musik, nämlich österreichische Spät-Renaissance-Tafelmusik: «Sonate pro tabula» gibt es von Schmelzer, Biber, Bertali.

*Diese Veranstaltungsform wird nicht zuletzt durch den funktionalen Gebäudekomplex des Klosters ermöglicht. Und in einem Kloster gibt es ja auch eine Kirche – und am Pfingstsonntag einen Gottesdienst.*

Für den Gottesdienst hatte ich sofort klare Ideen: Da geht es für mich und für uns um die Rückbesinnung auf Einzelnes, und es kommen Musiker, die Solowerke von Johann Sebastian Bach spielen: der Cembalist, die Geigerin, der Cellist. Diese Gegenüberstellung von verschiedenen Bach-Solowerken finde ich fantastisch und ist schon ein musikalischer Gottesdienst. Diese Besinnung auf sich selbst passt so gut zu Ittingen.

*Was ist dieses Spezielle von Ittingen?*

Ittingen ist ein fantastischer Ort der Begegnung, der Ruhe auch. Und die Stimmung, in die man sich begibt, wenn man eine gewisse Zeit dort ist, ist aussergewöhnlich. Dies hatte grossen Einfluss darauf, welches Stück ich programmiert habe und welches nicht. Es ist für mich ein Suchen der Mitte: Man ist inmitten der Natur. Man ist auch in einer Stille, die dann plötzlich zu Musik wird. Dies würde man alles nicht erwarten. Dies war auch für einige Stücke der Auslöser: Das muss es sein, weil es für Ittingen ist! Nicht: Ich mache ein Festival und muss mich dekorieren mit diesem und diesem Stück. Sondern es war für Ittingen gedacht.

*Da sprechen Sie Hosokawas Musik an?*

Nicht nur Hosokawa, sondern auch ganz besonders Schönbergs «Verklärte Nacht». Da habe ich plötzlich gedacht, dass dieses Stück in ein spät stattfindendes Konzert in diese Klosterkirche gehört, und Vivaldis «La Notte» auch.

*Hosokawas «Nacht – Schlaf» eröffnet am Pfingstsonntag das Spät-Nachmittagskonzert in der Remise und wird ein zweites Mal im Nachtkonzert in der Kirche erklingen.*

Ich wollte eben, dass es in zwei Konzerten gespielt wird, in denen vielleicht die gleichen Leute anwesend sind, die sich sagen: «Oh, ich hör's mir am Abend nochmals an. Bestimmt kommt man zu einer völlig anderen Hörerfahrung.» Weil man bestimmt beim zweiten Mal ganz vieles wahrnimmt, was man beim ersten Mal eben nicht hören konnte. Und tatsächlich wollte ich bei Hosokawas «Nacht – Schlaf» einmal die Musik selbst und dann die Wirkung der Musik unterschiedlich darstellen. Ich glaube, es geht im ersten Konzert in der Remise sehr viel mehr darum, wahrzunehmen, wie der Komponist Hosokawa das überhaupt macht, und wie das auf mich wirkt. Und im zweiten Konzert will ich, dass es auch akustisch völlig anders daherkommt – in diesen Vivaldi verschachtelt, viel mehr als programmatisches Konzept.

*Dann sind wir sehr gespannt auf das Programm und die musikalischen und persönlichen Begegnungen. Herzlichen Dank für das Gespräch!*

## Orientis partibus – über den Ostwind an Pfingsten

O - ri - en - tis par - ti - bus ad - ven - ta - bit a - si - nus,  
Aus dem Mor - gen - lan - de kam uns ein E - sel lo - be - sam,

pul - cher et for - tis - si - mus, sar - ci - nis ap - tis - si - mus.  
E - sel schön und ta - pfer sehr, kei - ne Last ist ihm zu schwer.

Hez, hez, sire as - ne, hez.  
He, he, Herr E - sel, he.

I. Ob dieser Conductus auch im damaligen Augustiner-Chorherrenstift Ittingen erklingen ist? Er stammt jedenfalls aus dem berühmten Festoffizium aus Beauvais, das zwischen 1227 und 1234 notiert wurde und den gesamten Tagesablauf des Novizen-Festes am Tag der Beschneidung des Herrn (1. Januar) samt allen Gesängen beinhaltet. Der Esel steht für das Tier, das Christus getragen hat: auf der Flucht nach Ägypten und beim Einzug nach Jerusalem. Und als das Tier, das das Kreuz im Fell trägt. Der Esel war das Tier der Novizen, die ihren Festtag mit ihm feierten und mit diesem Conductus womöglich einen Eselwagen mit in die Kirche zogen. Das Gute kommt aus dem Osten: Das früher da gewesene Heidnische wurde von der Kunde über den Gesalbten aus dem Morgenland abgelöst – und weil der neue Glaube so wunderbar erlebt wurde, lag die Verheissung im Osten.

II. Als etwa 10-jähriger Knabe hat mich das Büchlein «Zivilverteidigung» fasziniert, das im September 1969 vom eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartement an alle Haushaltungen abgegeben wurde und das ich im Bücherregal meines Vaters fand und mit der Taschenlampe unter der Bettdecke studierte: Da wurde zum Beispiel das Überleben eines Atomkriegs dank unserer Schutzräume und anderer Massnahmen aufgezeigt – samt Tabelle, bei welcher Strahlendosis man sich wie lange draussen aufhalten darf. Im Kapitel «Die zweite Form des Krieges» wurde als Veranschaulichung für die Aktivitäten des Feindes die Gründung und Arbeit der «Fortschrittlichen Friedenspartei» beschrieben,

deren konspirative Zellen aus einem Schachclub, einer Volkstanzgruppe und dem «Hilfswerk für gefährdete Jugendliche» bestanden und als Ziele «Arbeit für den Weltfrieden, im besonderen Bekämpfung der sozialen Not und Förderung der Intellektuellen und Künstler» verfolgte. Der Böfei (der böse Feind) kam aus dem Osten – die Niederschlagung des Prager Frühlings sass noch in den Knochen – und war doch immer unter uns. Als Kind begriff ich, dass man nach Vorstellung des Zivilverteidigungsbüchleins kein Vertrauen in Gesprächspartner haben durfte, weil sie ja Spione sein könnten. Und was mich verwirrte: Die Ziele, für die mein Vater einstand – Friede, gegenseitiger Respekt voreinander, gegenseitige Fürsorge, persönliche Begegnungen dank Kunst und intellektuellem Austausch – wurden als Teil der Strategie des Feindes dargestellt. Der Feind lauerte wirklich überall. Später, als ich mich für Lautenmusik zu begeistern begann, nahm ich Kontakt auf mit Bibliotheken im Ostblock. Und siehe da: Es kamen freundliche, fachlich wohlfundierte und sehr hilfsbereite Antworten. Sogar die erbetenen Mikrofilme von Musikhandschriften und -drucken. Und oft sendete ich als Gegenleistung Bücher in den Osten, die von den dortigen Bibliothekaren an Stelle von Geld erbeten wurden. Dass ich Briefe und Pakete aus dem Ostblock erhielt und dorthin sendete, war im Dorf, in das ich aus dem roten Basel gezogen war, bald bekannt. Aber niemand sprach mit mir darüber. Ich hätte ja ein Spion sein können? Als dann Michail Gorbatschow mit Glasnost und Perestrojka den Weg zur Öffnung des eisernen Vorhangs

ebnete und 1989 die Reisefreiheit für jedermann Begegnungsmöglichkeiten bot, kamen plötzlich Personen auf mich zu und berichteten begeistert und verwundert vom kulturellen Reichtum, der kulturellen Bildung und der Freundlichkeit der Leute in der DDR, in der Tschechoslowakei, in Polen. Persönliche Begegnung statt Verschanzung.

III. «Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weisst nicht, woher er kommt und wohin er fährt.» Mit diesem Zitat aus dem Johannes-Evangelium 3,8 sind wir wieder im kirchlichen Kontext – in Ittingen, dem 1160 gegründeten Augustiner-Chorherrenstift, das 1461 zur Kartause wurde. In diesen Räumen gedenkt man dem diesjährigen Motto der Pfingstkonzerte: «Ostwind». Es geht also um einen spezifischen Wind, der von Osten her etwas zu uns bläst. Wind entsteht durch Druckunterschied. Bei Ostwind saugt Unterdruck im Westen Luft von Osten an – beziehungsweise schiebt Überdruck Luftmassen von Ost nach West. So stellt sich die Frage: Leiden wir unter Unterdruck oder werden wir vom Überdruck überschwemmt? Teilantworten bieten die Konzerteinführungen und sie zeigen die Ambivalenz der Frage auf. Druckausgleich tut gut: Die atmosphärische Stille, welche ermöglicht, zu uns zu kommen, ist ein grosses Bedürfnis in einer bewegten Welt. Hierfür bietet Ittingen eine ideale Umgebung. Wind tut gut: Das Austauschen verbrauchter Luft, die Wahrnehmung des frischen Neuen ist ebenso nötig. Auch hierfür bieten die Ittinger Pfingstkonzerte eine ideale Umgebung.

Gefragt ist also nicht entweder – oder, sondern sowohl – als auch. Nicht entweder «Alles Gute kommt von Osten» oder «Der Böfei wohnt im Osten und streckt seine Krakenarme mitten unter uns aus», sondern umsichtiges Begegnen, wohlwollend und wachsam. Es ist eines der Privilegien der Kunst, das Gute und Guttuende, aber auch das Relevante auszuwählen und dem Publikum darzubieten. Es ist die Chance für jeden Anwesenden, sich mit dieser Auswahl auseinanderzusetzen, den Musikwerken zu begegnen. Und es ist die ganz spezielle Chance der Ittinger Pfingstkonzerte, diese Begegnung nicht nur mit der Musik, sondern auch mit den Musikern zu pflegen. Persönliche Begegnung – statt hell erleuchtete Bühne mit den Künstlern und anonymes Publikum im abgedunkelten Saal.

IV. An Pfingsten wurde Verständigung unter sich fremden Menschen möglich: Die Jünger Jesu sprachen so, dass alle Herbeigeeilten – wessen Muttersprache sie auch waren – die Jünger verstanden. Die Sprachgrenzen wurden vom Wind des Heiligen Geistes weggefegt. Es entstanden schrankenlose Begegnungen. Es ist nicht zufällig, dass es nicht die Ittinger Osterkonzerte sind, sondern eben die Ittinger Pfingstkonzerte: Pfingsten steht für Begegnung. Die Kartause schafft den architektonischen und organisatorischen Rahmen. Das Zusammenleben auf engem Raum provoziert persönliche Begegnungen. Und das Programm lädt ein, sich mit dem auseinanderzusetzen, was der Ostwind nach Ittingen trägt. Nun ist zu hoffen, dass alle Anwesenden mit dieser Offenheit und Neugier den Rahmen nutzen und ihn zusammen füllen – und dann dieses Pfingst-Erlebnis weiter ins Jahr und ihr Umfeld tragen.

Andreas Schlegel

## Gedanken zu Toshio Hosokawas «Singing Garden in Venice»

### I. Stille.

Toshio Hosokawas Musik widerspiegelt eine Haltung: Ohne Stille wäre sie nicht entstanden.

Im Sturm der alltäglichen Pflichten, des Unvorhergesehenen und der Reize, die um unsere Aufmerksamkeit gieren, ist Stille nicht vorgesehen.

Wenn aber der bewegte innere See zur Ruhe kommt, und das Wasser mehr und mehr zum Spiegel wird für das, was uns umgibt und grösser ist als wir, führt Stille zum Empfangen.

Zunächst wächst die Wahrnehmung der Umgebung, aber auch für den eigenen Körper und schliesslich für unsere Seele. Für die Seele kann Stille bedrohlich werden, weil in Stille das aufsteigen kann, was ich lieber nicht im Bewusstsein hätte. Deshalb ist das Aushalten von Stille an einen inneren Befriedigungs- und Reinigungsprozess gekoppelt.

Innerer Friede wiederum kann zu Bedürfnisreduktion führen. Und deshalb ist Stille Häresie beim kollektiven ekstatischen Tanz um das goldene Kalb. Stille ist Öffnung nach innen.

Heinz Holliger sagte in einem kürzlich erschienenen Interview: «Heute ist man als offener Mensch in der Gesellschaft nicht mehr verwendungsfähig. Der Mensch muss funktionieren. Und Musik ist leider etwas, was die Menschen verdirbt für diesen Produktionsmechanismus. Weil sie mit Assoziationen Türen öffnet nach ganz anderswo hin.»

Hosokawas «Singing Garden in Venice for Baroque Orchestra» vertont das, was durch die innere Stille hörbar wird: die Umgebung, das Nachsinnen über einen bestimmten Klang oder dessen Voraushören. Es ist das Geniessen von einzelnen Blüten beim Wandern durch einen blühenden Garten.

Ursprünglich als Einleitung, Zwischenkommentare und Abschluss eines Zyklus von Vivaldi-Konzerten konzipiert, wird Hosokawas Musik in Ittingen auf den Kern reduziert: die Haltung des Stillwerdens, des Wahrnehmens, des Beschenktwerdens.

Paradoxerweise führt das Resultat der aus Stille geborenen Musik zur Verdrängung der Stille. Dies aber an einem Ort, an dem Stille als Chance erkannt und gelebt wurde: in der Kartause Ittingen.

II. Hosokawas Stück ist betitelt mit «Singing Garden in Venice for Baroque Orchestra». Was ist ein Barock-Orchester?

Neben der Besetzungsfrage – welche Bläser sind da implizit gemeint, wie stark sind die Streicher besetzt etc. – stellen sich noch viel grundsätzlichere Fragen: Ein Barockorchester von 1980 klingt anders als ein Barockorchester von 2018 – andere Tempi, andere Klangfarben, andere ästhetische Haltungen.

Aus der Beobachtung der Wiederentdeckung älterer Musik wissen wir, wie sehr das Resultat durch den Zeitgeist und das damalige Denken über die ältere Zeit beeinflusst wurde: Alte Musik wird heute von heutigen Musikern für ein heutiges Publikum in heutigem Rahmen gespielt. Und offensichtlich haben uns die Kunstwerke früherer Zeit noch etwas zu sagen – sonst gäbe es wohl kein Bedürfnis danach.

So wird Hosokawas Stück in 30 Jahren wohl wieder ziemlich anders klingen – obwohl sich der Notentext nicht verändert. Was ändert sich also – und weshalb?

Als sich die ausgebildete Pianistin Wanda Landowska (1879–1959) zu Beginn des 20. Jahrhunderts dem Cembalo zuwandte, gab es kaum spielbare originale Cembali. Sie liess sich 1903 von Pleyel ein Instrument bauen, das Elemente des modernen Klavierbaus mit der cembalo-mässigen Kielmechanik verband. Schliesslich hatten sich ja die Tasteninstrumente zum heutigen Guten hin entwickelt – oder etwa nicht?

Dass barocke Instrumente im damaligen Kontext das Maximum darstellten, auf die damaligen Kundenbedürfnisse hin gebaut wurden und somit deren Anspruch offensichtlich genügten, wurde durch die Entwicklung hin zu später auftauchenden spielpraktischen und ästhetischen Konzepten übersehen. Der Gedanke, dass sich eben der Anspruch wandelt und dass Instrumente jeweils die zeitgebundene Antwort auf diese zeitgebundenen Ansprüche sind, war noch durch die Fortschrittsgläubigkeit überdeckt. Aber ist dies heute besser?

Wie steht es heute um das Verständnis der damaligen Instrumente? Welche Faktoren treiben die Entwicklung der Alten Musik in welche Richtung voran?

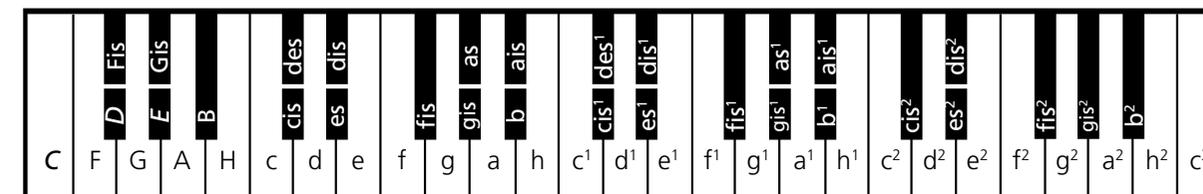
Ich sehe drei Tendenzen bzw. Ebenen:

1. Die unbändige Kraft der Welle, die der Wiederentdeckung Alter Musik und der Erschliessung für unsere Zeit innewohnt, ist vielleicht schon gebrochen und diese gebrochene Welle läuft sich nun auf dem

Strand der Kommerzialisierung aus. Zeichen dieser Entwicklung sind z. B. zeitgeschmäckerliche Produktionen in Richtung Weltmusik, die in diesem Kontext grosse Erfolge feiern. Alte Musik und alte Instrumente als Kulisse für eine extrem auf das Heute bezogene Befriedigung des Bedürfnisses nach Neuem, Originellem, Exotischem. Aber auch beim Instrumentenpark und bei anachronistischen Spieltechniken im «klassischen» Alte Musik-Sektor lässt sich die Tendenz zum «Machen, weil man's so macht» beobachten: Es sind Hör- und Spielgewohnheiten entstanden, die nicht mehr hinterfragt werden. Und aus diesen Hörgewohnheiten entwickeln sich neue Ansätze, die kaum je auf der Beschäftigung mit Quellen fussen, sondern aus dem auf Publikumsgeschmack ausgerichteten Konzertbetrieb gespeist werden.

2. Es gibt sie noch, die Forscher-Musiker, die sich der Bedingtheit des eigenen Denkens bewusst sind und versuchen, die alten Quellen – Instrumente, Traktate, Musik, Ikonographie – auf bis heute Unbedachtes hin wieder und wieder abzuklopfen. Und ja, es gibt sie nach wie vor, die völlig eindeutigen alten Quellen, die sich unserem heutigen Tun diametral entgegensetzen.

Auch im Ittinger Programm: Die heute von Kindsbeinen an erlebte gleichstufige Temperatur hat die Wahrnehmung und die Entwicklung des daraus entstehenden Sinns für die Unterschiedlichkeit von rein oder mitteltönig gestimmtem *gis* und *as* verunmöglicht: Es ist ja gerade das Ziel dieses heutigen Stimmsystems, dass dieselbe Taste beide Töne darstellen kann. Aber die damalige Lösung des Problems sieht anders aus (siehe Abbildung unten):



### Kurze Oktave

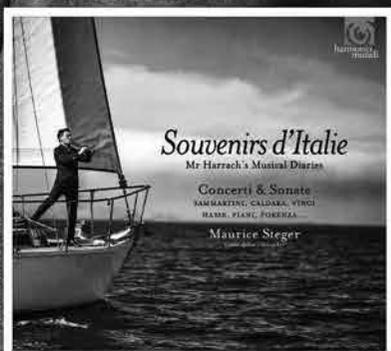
Zur Verfügung stehen folgende 16 Töne:

chromatisch dargestellt: c cis des d dis es e f fis g gis as a ais b h  
in Quinten dargestellt: des as es b f c g d a e h fis cis gis dis ais





# MAURICE STEGER



902253



902190



901917



902135

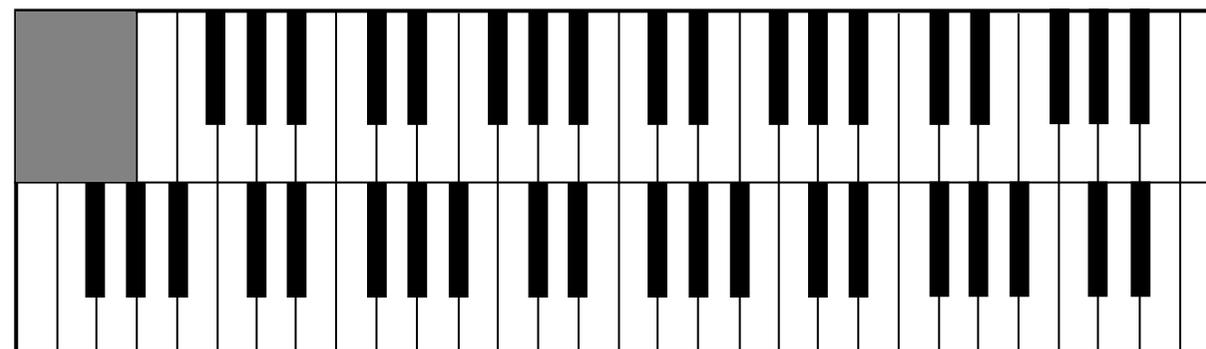
Wenn eben ein *cis* und ein *des*, ein *dis* und *es*, *gis* und *as*, *ais* und *b* verwendet werden sollen, braucht es vier zusätzliche Tasten: die Subsemitonia. Und so entstehen Tasteninstrumente mit 13 bis 31 Tasten pro Oktave, um die auf der 12-teiligen Tastatur fehlenden nach Proportionen rein gestimmten Töne darstellen zu können.

Um moderne, auch nicht-tonale Musik wiedergeben zu können, müssen angehende Musiker lernen, Noten absolut lesen zu können – ein absolutes Gehör ist dabei sehr hilfreich und verbindet eine Frequenz mit «ihrem» Notenbild. Aber die Vereinheitlichung des Stimmtons war ein langer Prozess, der erst im 19. Jahrhundert angestoßen und sogar erst 1939 zur Einigung auf  $a^1 = 440$  Hertz geführt hat (Standard ISO 16)! Früher existierten in der gleichen Stadt durchaus verschiedene Stimmtöne – je nach Orgel. Und verschiedene Orgeln in derselben Stadt konnten unterschiedliche Stimmtöne aufweisen. Ein absolutes Gehör wird in einem solchen Kontext mehr zur Last als zur Lust. Und weil der Chorton der Orgel meist einen Ganzton höher war als der Kammerton, musste Musik relativ gelesen werden können: Man las Stimmverläufe in Intervallen und hatte dadurch viel weniger Mühe, im Moment zu transponieren – eine für damalige Musiker entscheidende Qualifikation.

Stellt sich ein heutiger Musiker dieser Herausforderung, das damalige relative Denken zu erlernen, entwickelt sich eine andere Sicht – und plötzlich werden Phänomene verständlich, die aus dem modernen Denken heraus nicht erschlossen werden können. Unten die Tastatur des zweimanualigen Ruckers-Cembalos, das im Konzert «Tastenfest» gespielt wird. Suchen Sie jeweils die *c*-Taste auf beiden Manualen. Mehr dazu im Einführungstext zum «Tastenfest».

3. Als dritte Ebene kommt das musikalische Empfinden dazu. Im Ittinger Programm kann dies wiederum anhand des Tastenfestes beobachtet werden: Nachdem man verstanden hatte, dass das Aussehen und die Konstruktionsweise der alten Instrumente einen wesentlichen Faktor für deren Klanglichkeit ausmachen, wurden historische Instrumente ohne bewusste Beimengung modernerer Ideen «kopiert». So wurden italienische, französische, deutsche Cembali gebaut, die so aussehen wie das Vorbild. Aber wie klingen sie? Ergeben die klanglichen Resultate auch musikalisch Sinn, wenn man diese Instrumente zusammen mit «ihrer» Musik spielt? Stimmt zum Beispiel die Balance im Zusammenspiel mit den verschiedenen Besetzungen? Da begegnen sich Literaturkenntnis, Kenntnis aus dem Instrumentenbau, spieltechnisches Können und Wissen – und musikalisches Empfinden, das ebenfalls auf seine Herkunft hin bedacht sein will. Aus dieser Symbiose kann dann die Erkenntnis herauswachsen, dass ein bestimmtes Cembalo zwar äußerlich eine korrekte Kopie eines bestimmten Typs ist, aber musikalisch nicht zur Umgebung passt – es ist also nur Kulisse, entspricht aber nicht dem, was nach (heutigem) musikalischem Empfinden klingen müsste. Dann geht die Suche in zwei Richtungen los: zum einen in Richtung Aufführung, in der dann ein vermeintlich «falscher» Typ das musikalisch gewünschte Resultat bringt und entsprechend eingesetzt wird; zum anderen in Richtung des historischen Vorbilds mit der Frage, was wir am Vorbild bisher noch nicht verstanden haben, so dass wir mit der «Kopie» zu einem unbefriedigenden klanglichen Resultat gekommen sind. Und da liegen Antworten im sorgfältigen Beobachten, Ausprobieren, Vergleichen – und in der Anpassung der Spieltechnik. Man könnte somit sagen: Wenn ein Resultat heute musikalisch unbefriedigend ausfällt, haben wohl wir Heutigen das Damalige noch nicht gut genug verstanden. Die Auseinandersetzung mit Geschichte ist ganz generell ein Prozess der Bewusstseinsbildung. Und da wird die Wahrnehmung für das Heute, die Vergangenheit und die Zukunft geschärft. Und in diesem Punkt treffen sich Hosokawas fernöstliche Meditations- und Bewusstheit schaffende Haltung und die Arbeit an der Zukunft der Alten Musik-Bewegung.

Andreas Schlegel





## KONZERT 1

FREITAG, 18. MAI 2018, 19 UHR, REMISE  
«ERÖFFNUNGSKONZERT»

**La Cetra Barockorchester Basel**  
**Maurice Steger**, Blockflöte & Leitung  
**Katharina Heutjer**, Violine  
**Xenia Löffler**, Oboe  
**Gabriele Gombi**, Fagott  
**Pavel Haas Quartett**

**Francesco Veracini**  
(1690–1768)

**Ouverture für Dresden Nr. 6 g-Moll** (1716)  
 Allegro  
 Largo  
 Allegro  
 Minuet

**Johann Adolf Hasse**  
(1699–1783)

**Cantata per flauto B-Dur** (zwischen 1726 und 1733?)  
 [Allegro]  
 Adagio  
 Allegro

**Antonín Dvořák**  
(1841–1904)

**Streichquartett Nr. 12 F-Dur op. 96 «Amerikanisches»** (1893)  
 Allegro ma non troppo  
 Lento  
 Molto vivace  
 Finale. Vivace ma non troppo

» Pause

**Toshio Hosokawa**  
(\*1955)

**«Vorspiel Nacht»** aus «Singing Garden in Venice» (2011, rev. 2015)  
 für Barockorchester – *schweizerische Erstaufführung*

**Jan Dismas Zelenka**  
(1679–1745)

**Sinfonia concertante a 8 ZWV 189** (1723)  
 Simphonia  
 Andante  
 Capriccio – Tempo di Gavotta  
 Aria da Capriccio – Andante  
 Menuet 1 & 2

Tasteninstrumente: einmanualiges Cembalo nach Carlo Grimaldi (1697 – Baujahr 2004),  
 zweimanualiges Cembalo nach Michael Mietke (um 1700) aus der Werkstatt Cembalobau  
 Markus Krebs, Schaffhausen. Details zu den Instrumenten siehe Seite 22.

Ausschnitte des Konzerts werden auf Radio SRF 2 Kultur  
 am «Musikabend», Sonntag, 10. Juni 2018, ab 22 Uhr gesendet.

## «Eröffnungskonzert»

Ostwind und Dresden? Und dann noch ein Italiener zur Eröffnung der Ittinger Pfingstkonzerte? Wie passt dies zusammen?

Friedrich August I. von Sachsen – August der Starke – lebte von 1670 bis 1733. Er stammt aus der albertinischen Linie der Wettiner und regierte ab 1694 als Kurfürst und Herzog von Sachsen und ab 1697 in Personalunion als August II. als König von Polen-Litauen. Mit letzterem ist der Ost-Bezug hergestellt.

Sachsen war lutherisch, was aber nicht verhinderte, mit dem katholischen Kaiser gemeinsame Aussenpolitik zu betreiben. Augusts Vater Johann Georg III. (1647–1691) nahm 1683 an der Schlacht am Kahlenberg teil, welche die zweite Wiener Türkenbelagerung beendete. Dessen erstgeborener Sohn Johann Georg IV. von Sachsen (1668–1694) starb offiziell an Pocken. Der zweite Sohn – «unser» August I. von Sachsen – verbrachte seine Kinderjahre bei seinem bis 1680 regierenden Grossvater Johann Georg II. und genoss eine Erziehung, welche ihm das Standesbewusstsein und den Sinn für Herkunft und Repräsentationspflicht vermittelte. Die musikalische Erziehung beider Söhne von Johann Georg III. oblag Christoph Bernhard, dem Meisterschüler des bis 1672 zurückgezogen lebenden Kapellmeisters Heinrich Schütz.

August I. erlebte, wie sein Vater 1685 die italienische Sängerin Margarita Salicola von Venedig nach Dresden holte und als erste Opersängerin nördlich der Alpen auftreten liess, was die Zeit der Kastraten als einzige «legitime» Fauen-Darsteller an der Oper in Dresden beendete. 1687–89 folgte für August I. die obligatorische Grand Tour – die «Initiationsreise» eines Hochadligen an die europäischen Höfe und Zentren zur Pflege des Netzes von Korrespondenten, welche die Interessen des Hofes (wie z.B. auch die Sichtung und Rekrutierung von Musikern) verfolgten. Nach dem Tod seines Bruders Johann Georg IV. trat August I. 1694 dessen Nachfolge als Kurfürst und Herzog von Sachsen an.

1696 starb mit Johann III. Sobieski der König von Polen. Da Polen eine Wahlmonarchie war, durften sich auch Ausländer um die Königskrone bewerben. Für August setzte dies aber voraus, dass er zum Katholizismus konvertieren musste, was er im Sommer 1697 auch tat – aber in seinem Religionsversicherungsdekret vom 29. September 1697 wurde der alte Grundsatz «cuius regio, eius confessio», welcher schon im Westfälischen Frieden von 1648 durch die Anerkennung des territorialen Konfessionsstandes des «Normaljahres» 1624 aufgehoben wurde, definitiv fallengelassen.

Somit entstand 1697 die Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle. Am sächsischen Hof zu Dresden stand die Hofmusik vor allem unter den Kurfürsten Johann Georg II. und Augusts Vater Johann Georg III. schon in hoher Blüte. Am Hofstaat waren um 1715 neben der grossen Hofkapelle noch weitere Musikgruppen im Dienst: die Hoftrompeter (durchschnittlich 12 Trompeter und 1–2 Pauker), die Militärmusik, die Hof- und die Jagd-

Pfeifer sowie die «Kleine oder Pohl. Cammer-Musique». Musiker all dieser Gruppen wurden bei Bedarf für Dienste in anderen Formationen beigezogen. Die grosse Hofkapelle versah ab 1717 drei Dienste: die katholische Hofkirchenmusik, die (italienische) Oper sowie die höfische Kammermusik – also Konzerte, die Höflingen vorbehalten waren. Der spätere Kapellmeister Piesendel liess bei letzteren auswärtige Musiker aus einem Nebenraum zuhören: Es handelte sich um standesgemässe Veranstaltungen. Die Oper hingegen stand jedermann «in anständiger Kleidung» offen – kostenlos – und hatte eine entsprechende Ausstrahlung auf die Stadt und deren Gäste.

Der Ausbau der grossen Hofkapelle kann als von langer Hand geplante Qualitäts- und Quantitätssteigerung angesehen werden, die erstmals in der Hochzeit von August II. mit der Kaisertochter Maria Josepha von Österreich im September 1719 und der in die Hochzeitsfeierlichkeiten integrierten Eröffnung des Opernhauses am Zwinger gipfelte: 1709 verpflichtete August den in Paris ausgebildeten Violinisten Jean-Baptiste Volumier. 1710 wurde die «Kgl. Pohl. und Churf. Sächsische Capell- und Cammer-Musique» mit dem damals modernsten Instrumentarium ausgestattet und die Besetzung «standardisiert»: Die Musiker konnten sich nun ganz ihrem Instrument widmen und verzettelten sich so nicht mehr als Multi-Instrumentalisten, wie es die Stadtpfeifer aufgrund ihres breit gefächerten Tätigkeitsgebietes mussten. Dies führte zu einer ausserordentlichen Virtuosität – und im Streichersektor in Kombination mit dem von Volumier eingeführten einheitlichen Bogenstrich, der Zeitgenossen wie ein «verborgener Mechanismus» vorkam, zu einem Orchesterklang, der seinesgleichen suchte. Die Besetzung: Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass im Streicherblock, als Bläser Querflöte, Oboe, Fagott, Horn; Blockflöten galten bereits als zweitrangig. Nebeninstrumente waren Chalumeau, Oboe d'amore, Viola da gamba und Viola d'amore. Als Akkordinstrumente dienten Lauten, Pantaleon, Cembalo und Orgel, wobei die Tasteninstrumentler meist auch Kammer- und Kirchenkomponisten waren.

1710 wurde Jan Dismas Zelenka als Kontrabassist angestellt. 1711 folgte der Violinist Johann Georg Pisendel, der nach Volumiers Tod 1728 Konzertmeister wurde; 1715 der aus der Provence stammende Traversflötist Pierre-Gabriel Buffardin, der den 1718 als Oboisten an der polnischen Kapelle angestellten Johann Joachim Quantz zum Flötisten ausbildete, so dass dieser 1728 Soloflötist in der grossen Hofkapelle wurde (und 1741 zu Friedrich II. von Preussen nach Berlin und Potsdam wechselte). 1716 kam als zweiter Kapellmeister Johann David Heinichen, 1717 als dritter Antonio Lotti, mit ihm seine Frau, die Sopranistin Santa Stella, sowie der Geiger Francesco Maria Veracini.

Die Truppe war somit ausgesprochen international und der «vermischte oder deutsche Geschmack» eine logische Folge. Die Internationalität lag auch in der Tradition der Grand Tour begründet, auf der August II., der Sohn

Augusts I., von Pisendel und anderen Elite-Musikern begleitet wurde: Entsprechende Anstellungen wurden an den Etappenorten angebahnt. 1714 war die Reisegruppe in Paris, 1717 in Venedig, wo eine enge Beziehung zu Vivaldi entstand, und 1718 in Wien. Ebenso gehörte es zum guten Ton, Musiker als Repräsentanten des eigenen Hofes an andere Höfe zu schicken. Dadurch entstand ein Beziehungsgeflecht, das dem heutigen Fussball-Transfermarkt nicht unähnlich ist.

Das Programm repräsentiert diese internationalen Einflüsse: Veracini verfasste seine Overtüre 1716 für Dresden, wo er ein Jahr später eine Anstellung fand. Hasse wurde als in Italien erfolgreicher Sachse 1733 ins Ensemble aufgenommen. Und Zelenka – ab 1710 am Hof angestellt – wurde 1716–1719 ein Studienaufenthalt bei Johann Joseph Fux in Wien gewährt, was er mit seinen Kompositionen dankte.

Was macht ein Einwanderungsland, wenn es auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Identität ist und etwas Eigenes aufbauen möchte? Es saugt Personen von aussen an, um sich von diesen aufzeigen zu lassen, was eigentlich schon vor Ort vorhanden wäre.

Jeannette Meyers Thurber – selbst ausgebildete Geigerin, seit 1869 Ehefrau des Millionärs Francis Battie Thurber und fortan Mäzenin – gründete 1884 in New York das National Conservatory of Music of America und im Jahr darauf die American Opera Company, wo junge amerikanische Talente, auch solche mit schwarzer Hautfarbe, ausgebildet werden sollten. Sie verfolgte das Ziel, ein nationales amerikanisches Kunstidiom zu fördern, indem eine berühmte Lehrperson der Schule zum Durchbruch verhelfen sollte. So fragte sie im Juni 1891 Antonín Dvořák an: «Würden Sie ab Oktober 1892 eine Anstellung als Direktor des New Yorker Nationalkonservatoriums annehmen? Und ausserdem sechs Konzerte mit eigenen Werken dirigieren?» Er sagte zu und verbrachte die Zeit bis April 1895 in New York – unterbrochen u. a. vom Sommerurlaub 1893, während dem er in Spillville (Iowa) mit seiner ganzen Familie unter tschechischen Auswanderern weilte. Dvořák war sich seiner Rolle sehr bewusst: «Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir und als Hauptsache, dass ich ihnen den Weg in das gelobte Land einer neuen eigenständigen Kunst weise, kurz, ihnen helfe, eine Nationalmusik zu schaffen! Wenn das angeblich kleine tschechische Volk solche Musik habe, warum sollten sie es nicht haben, wo doch Land und Volk so riesig sind!»

Dvořáks Sohn Otokar berichtet von diesen Ferien: «Ich erinnere mich, wie gern Vater zu den Ufern des Turkey River ging, wie er dort in der völligen Stille den zarten Tönen der Natur lauschte [...] Wir wollten Vater seinen Gedanken überlassen und selbst angeln gehen. Vater kamen jedoch die Einfälle schneller, als wir mit unseren Vorbereitungen fertig waren, und so geschah es, dass er schon nach kurzer Zeit zu uns zurückkam und befahl: «Jungs, packt euer Angelzeug zusammen, wir gehen heim!» Ich brachte meine Verwunderung darüber zum

Ausdruck, dass der Spaziergang zu diesem, seinem Lieblingsort so plötzlich enden sollte. Er erwiderte knapp: «Ich habe bereits so viel auf meiner Manschette notiert, dass sie ganz voll ist.» Zu dieser Zeit schrieb Vater gerade sein Quartett F-Dur, op. 96 [...] Die Motive dazu sind ihm in meiner Nähe an den Ufern des Turkey River eingefallen, wo so mancher Fisch mir nur deshalb wegschwamm, weil seine Hemdmanschetten bereits voller Noten waren. Vater brachte vom Fluss den ganzen Aufbau eines Satzes mit, während ich mit leeren Händen heimkehrte.»

So besteht die erste Ebene – wie bei Hosokawa – im Stillwerden, dann in der Wahrnehmung der Umgebung. Besonders der Ruf des roten Tanagra (einer Vogelart) ist nachweisbar – auch in einer Anekdote, die Dvořáks Schüler Kovarik überliefert: Gemeinsam mit Dvořáks und zwei Verwandten spielte er das Quartett jeden Nachmittag in der dörflichen Idylle Spillvilles durch. Bei einer dieser Proben verhaspelte sich Dvořák an der ersten Geige in den hohen Lagen und rief: «Pfui, verflixter Vogel!», woraufhin ihn die anderen verdutzt anschauten. Er erklärte ihnen, dass er gleich am ersten Morgen nach der Ankunft in den Wäldern um Spillville einen kleinen roten Vogel mit schwarzen Flügeln und besonders schönem Gesang entdeckt habe. Ornithologen haben diesen als den roten Tanagra identifiziert, dessen Ruf Dvořák relativ tongetreu zitiert hat – bis in die gefährlich hohen Lagen der Geige hinein.

Dvořák blieb aber nicht beim Imitieren von musikalischen Eindrücken stehen, sondern sagt selbst dazu: «Ich habe einfach charakteristische Themen geschrieben, indem ich ihnen Eigenheiten der indianischen Musik eingepreßt habe, und indem ich diese Themen als Gegenstand verwendete, entwickelte ich sie mithilfe aller Errungenschaften des modernen Rhythmus, der Harmonisierung, des Kontrapunktes weiter.» Eduard Hanslick kommentiert unachahmlich trocken: «Was wir ganz allgemein amerikanische Musik nennen, sind eigentlich importierte schottische und irische Volksweisen, nebst etlichen Negermelodien.» Den Ostwind hat er nicht aufgezählt.

*Andreas Schlegel*



KONZERT 2

SAMSTAG, 19. MAI 2018, 17 UHR, REMISE  
«TASTENFEST»

**Sebastian Wienand**, Cembalo, Hammerflügel, Orgel

**Johannes Keller**, Cembalo

**La Cetra Barockorchester Basel**

**Maurice Steger**, Leitung und Blockflöte

**Jan Pieterszoon Sweelinck**  
(1562–1621)

**Fantasia auf die Manier eines Echo in C** (nicht datierbar)  
für Cembalo solo

**Giovanni Battista Fontana**  
(ca. 1561–1630)

**Sonata seconda per canto solo** (publ. 1641)

**Johann Mattheson**  
(1681–1764)

**Suite a due Cembali g-Moll** (wahrscheinlich 1705)  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gigue

**Johann Sebastian Bach**  
(1685–1750)

**Konzert C-Dur für zwei Cembali, Streicher und B.c.**  
BWV 1061 (nach 1732/33)  
[Ohne Satzbezeichnung]  
Adagio  
Vivace

» Pause

**Georg Friedrich Händel**  
(1685–1759)

**Orgelkonzert Nr. 13 F-Dur «The Cuckoo and the Nightingale»**  
HWV 295 (1739)  
Larghetto  
Allegro  
Larghetto  
Allegro

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
(1756–1791)

**Adagio** aus Sonate c-Moll KV 457 (1784)  
für Clavier solo

**Carl Philipp Emanuel Bach**  
(1714–1788)

**Konzert für Cembalo, Hammerflügel und Orchester Es-Dur**  
Wq 47 (1788)  
Allegro di molto  
Larghetto  
Presto

Tastensinstrumente: Die Angaben zu den sieben Tastensinstrumenten  
finden Sie in der Reihenfolge ihres Einsatzes auf der nachfolgenden Seite.

## Angaben zu den Tasteninstrumenten

### 1 Kopie eines zweimanualigen flämischen Cembalos von Ioannes Ruckers (1638)

aus der Werkstatt Cembalo- und Clavichordbau Matthias Griewisch (Baujahr 2016)

- Disposition: 12' 8' 6' 4', geteilter Lautenzug, Untermanual C/E–f''' (12' und 6'), Obermanual C/E – c''' (8' und 4')
- Stimmton a' um 400 Hz (8') bzw. um 300 Hz (12')
- Stimmung: mitteltönig

### 2 Nachbau eines einmanualigen italienischen Cembalos im Stil des frühen 17. Jahrhunderts

aus der Werkstatt Cembalo- und Clavichordbau Matthias Griewisch (Baujahr 2014)

- Kurze gebrochene Oktave und vier zusätzliche enharmonische Tasten pro Oktave (es/dis, gis/as, b/ais und cis/des)
- Disposition: 2 x 8', C/E – c'''
- Stimmton a' um 470 Hz
- Stimmung: mitteltönig

### 3 Nachbau eines einmanualigen italienischen Cembalos von Carlo Grimaldi (Messina 1697)

als false inner outer

aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen (Baujahr 2004)

- Klaviaturnumfang: GG - d'''
- Stimmton: a' = 415 Hz
- 2 x 8' Register
- Stimmung: Temperierung aus dem frühen 18. Jahrhundert

### 4 Nachbau eines einmanualigen italienischen Cembalos von Carlo Grimaldi (Messina 1697)

als false inner outer

aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen (Baujahr 2011)

- Klaviaturnumfang: GG - d'''
- Stimmton: a' = 415 Hz
- 2 x 8' Register
- Stimmung: Temperierung aus dem frühen 18. Jahrhundert

### 5 Nachbau eines zweimanualigen deutschen Cembalos von Michael Mietke (um 1700)

aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen (Baujahr 2007)

- Klaviaturnumfang: FF – f'''
- Stimmton: a' = 415 Hz
- Register: 8' 8' 4' Messingmensur, Lautenzug
- Stimmung: Temperierung aus dem frühen 18. Jahrhundert

### 6 Orgel nach Vorbildern des 18. Jahrhunderts

aus der Werkstatt Orgel- und Cembalobau Bernhard Fleig, Basel (Baujahr 2012)

- Klaviaturnumfang: C – e'''
- Stimmton: a' = 415 Hz
- 6 Register: Gedeckt 8', Prinzipal 8' ab f, Flöte 4' ab a offen (alles Holzpfeifen), Quinte 3' ab g (Holz / Zinn), Oktave 2' (Zinn), Holzregal nach Manderscheidt 1650
- Stimmung: Temperierung aus dem frühen 18. Jahrhundert

### 7 Hammerflügel nach Anton Walter (Wien 1795)

aus der Clavierwerkstatt Christoph Kern, Staufeu im Breisgau (Baujahr 2015)

- Tonumfang: FF – g''', Wiener Mechanik
- zwei Kniehebel: Dämpfungsaufhebung, Moderator
- Stimmton: a' = 415 Hz
- Stimmung: Temperierung aus dem frühen 18. Jahrhundert

## «Tastenfest»

Selten wird ein derartiger Aufwand betrieben für ein einziges Konzert mit Musik für Tasteninstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts. So wählen wir fünf Punkte aus, um auf das Hören dieses einmaligen Panoptikums vorzubereiten:

### Das Spezielle der dargebotenen Stücke

Haben Sie schon ein Echo gehört, das gleich laut zurückkam wie das «Original»? Dynamik war im frühen 17. Jahrhundert ein grosses Thema: Martin Opitz machte das Echolied 1624 in seinem «Buch von der Deutschen Poeterey» zu einer eigenen Gattung und in der Musik beginnt die Verwendung von «forte» und «piano» – das Instrument Fortepiano/Pianoforte klingt hier schon an. Aber wie erzielt man zur Zeit Sweelincks auf Cembali eine Echo-Wirkung?

Da viele damalige Cembali nur über ein Manual (Tastaturebene mit entsprechend eigenen Registern) verfügten, kam primär ein kompositorisches Prinzip zum Zug: die Wiederholung – sei dies als echte Wiederholung, die eventuell oktaviert wurde, sei dies als Imitation in zwei Stimmen über einem Begleitsatz. Dieses Prinzip kann natürlich auf einem mehrmanualigen Cembalo oder gar auf einer Orgel transparenter dargestellt werden, ist aber in der Komposition angelegt – auch bei einer Ausführung auf einem einmanualigen Instrument.

Die deutsche Spezialität des Zusammenspiels mehrerer Cembali – mal mit, mal ohne Orchester – ist mit Mattheson und Bach vertreten.

Die Mischung von Orgel und Cembalo findet sich in Händels Orgelkonzert: die Orgel als Solist, das Cembalo als Teil des Basso continuo.

Als Höhepunkt erklingt eine von Carl Philipp Emanuel Bach so konzipierte Gegenüberstellung des zukunftsweisenden «Fortepiano» zum «Flügel», wie Bach das Cembalo im Autograph bezeichnet.

### Stimmtonhöhe

Heute bewegen wir uns in einem Raster, das von einem Stimmton a<sup>1</sup> = 440 Hertz ausgeht. Durch Verschiebung des Manuals eines Tasteninstrumentes um jeweils einen Halbton werden heute die anderen «Historischen» Stimmungen erreicht: 466 Hz für Musik des 17. Jahrhunderts aus Norditalien, 415 Hz für «normale» Barockmusik und 392 Hz für französische oder süditalienische Barockmusik. Nur: Damals gab es noch keine DIN-Norm. Dieses Raster ist ein modernes Konstrukt – wenn auch ein praktisches und pragmatisch gedachtes.

Gerade bei Saiteninstrumenten gab die Physik vieles vor: Die Reissgrenze des Saitenmaterials (Darm, Metall) setzte eine absolute Grenze in Hertz – und je nach dem örtlich verwendeten Stimmton konnte das gleiche Instrument bis ins a<sup>1</sup> (Frankreich, Süditalien), «nur» ins gis<sup>1</sup> («normale» Barockmusik), ins g<sup>1</sup> (bei 440 Hz) oder gar nur ins fis<sup>1</sup> hochgezogen werden (Norditalien).

Der örtliche Stimmton für Kirchenmusik – der Chorton – wurde durch die Orgel(n) festgelegt. Für die höfische Musik konnte ein anderer, meist ein Ganzton tieferer Kammerton festgelegt werden. Damalige Musikerinnen und Musiker mussten somit relativ lesen und denken, um intuitiv transponieren zu können.

Während die zuerst gespielte Kopie des Ruckers-Cembalos tiefer als üblich steht (405 Hz), steht Fontanas Sonata als Beispiel für hoch gestimmte Instrumente und deren Klanglichkeit auf dem Programm (466 Hz).

### Stimmung und Temperatur

«Gott hat alles geordnet nach Mass, Zahl und Gewicht» (Weisheit Salomos 11,20). Nun haben aber Musiker das Problem, dass 12 aufeinander gestapelte reine Quinten, welche theoretisch 7 Oktaven umfassen sollten, um ein knappes Viertel eines Halbtones zu hoch sind: 2/3 hoch 12 ergibt nicht dasselbe wie 1/2 hoch 7. Rechne ich z. B. vom C aus jeweils sechs Quinten in B-Richtung und sechs in Kreuz-Richtung, ergibt sich: Ges - des - as - es<sup>1</sup> - b<sup>1</sup> - f<sup>2</sup> - c<sup>3</sup> - g<sup>3</sup> - d<sup>4</sup> - a<sup>4</sup> - e<sup>5</sup> - h<sup>5</sup> - fis<sup>6</sup>. Somit ist eben ein fis nicht dasselbe wie ein ges – aber es stehen mit der heute normalen Tastatur nur 12 Töne zur Verfügung und enharmonische Verwechslungen (hier fis = ges) können wegen der Differenz zwischen den 7 Oktaven und den 12 reinen Quinten nicht gemacht werden. Somit ist der Tonvorrat begrenzt.

Der Umgang mit der angesprochenen Differenz (dem «pythagoräischen Komma» und anderen «Fehlern» im System) erfolgte damals auf drei Arten:

- durch das Stimmen *eines* reinen Intervalls, dieses aber so oft wie möglich (bei der Quinte ergibt dies die pythagoräische Stimmung, bei der Grossterz die mitteltönige Stimmung)
- durch ein Angleichen, damit enharmonische Verwechslungen erträglich werden (z. B. abgeschwächte mitteltönige Temperaturen, geschlossene Systeme wie Werckmeister, Kirnberger, Vallotti u. a. mit ungleich grossen Quinten)
- durch das gleichmässige Verteilen des pythagoräischen Kommas auf alle Quinten (gleichstufige Temperatur – unser heutiges «Normal-Stimmssystem», das seit dem 16. Jahrhundert bekannt war, sich aber erst im 19. Jahrhundert durchgesetzt hat)

Nun liegt aber nur bei Instrumenten mit beschränktem Tonvorrat pro Oktave ein Zwang vor, sich für einen Ton pro Taste bzw. Bund bzw. Saite zu entscheiden. Blas- und Streichinstrumente ohne Bundeinteilung können frei intonieren und somit in der reinen Stimmung spielen – also die in der Partialtonreihe vorkommenden Intervallgrößen benutzen, was sich besonders bei der Terz klanglich bemerkbar macht.

Da aber die Wiederentdeckung der historischen Stimmungen vom Tasteninstrument ausging, werden heute Ross und Reiter verwechselt: Bis zur allgemeinen Einführung der gleichstufigen Temperatur im Verlauf des 19. Jahrhunderts galt das Prinzip, so rein wie möglich

zu spielen. Da musste das Tasteninstrument ungeliebte Kompromisse machen – und heute ist es Usus, dass sich die Instrumente, die rein spielen könnten, am zum Kompromiss gezwungenen Tasteninstrument orientieren...

Der Streit zwischen Pragmatik (gleichstufige Temperatur) und spekulativem Denken (Zahlensymbolik und Proportionslehre) tobte im 17. Jahrhundert heftig und war möglicherweise auch theologisch aufgeladen. Das Problem der unterschiedlichen Intonations- bzw. Stimm-Möglichkeiten, welche gleichzeitig nebeneinander verwendet wurden, war ein Dauerthema, was bedeutet, dass es damals nicht allseitig befriedigend gelöst werden konnte – und sich nicht alle Instrumente den Tasteninstrumenten angepasst haben.

Hinzu kommt, dass die moderne Stimm-App auf dem Handy Möglichkeiten eröffnet, die damaligen Musikern natürlich nicht zur Verfügung standen. Diese mussten mit einfach zu handhabenden geometrischen und gehörmässigen Methoden auskommen. Bezeichnenderweise ist in einem der jüngsten Bücher zu mitteltönigen Stimmungen auf Bundinstrumenten (wofür es ab dem 17. Jahrhundert für mit schnell verklingenden Darmsaiten bezogenen Zupfinstrumente bisher keinen brauchbaren Beleg gibt, aber einige Belege für gleichstufige Bundsetzungen) ein ganzes Kapitel dem Einrichten einer Stimm-App gewidmet...

Es ist ein grundlegender Unterschied, ob wir von der heute zur Verfügung stehenden Lösung her auf ein damaliges Problem schauen oder ob wir versuchen, das damalige Problem mit den damaligen Möglichkeiten zu lösen.

### Das Transponier-Cembalo

Das für Sweelinck verwendete Cembalo ist eine Kopie eines Instruments von Ioannes Ruckers aus dem Jahre 1638 und besitzt zwei Manuale mit einer transponierenden Tastatur (siehe Abb. unten): Beim oberen Manual liegt das c auf der c-Taste, während beim unteren Manual das klingende c auf der f-Taste liegt – etwas, was jenseits unseres heutigen absoluten Denkens liegt. Aber die Menschen zu Ruckers Zeiten dachten relativ und in Instrumentenfamilien, von denen wir heute nur noch Bruchstücke kennen: zum Beispiel die Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte – jeweils in c oder f gestimmt. Dasselbe Prinzip der verschiedenen Grössen wurde auch bei Tasteninstrumenten verwendet: Ruckers bauten Cembali und Virginalen in verschiedenen Grössen, wodurch das Drücken der c-Taste eben nicht immer zum Erklängen eines c führte, sondern auch zu anderen Tonhöhen. Im vorliegenden Fall wurde sogar innerhalb desselben Instruments eine transponierende und eine nicht transponierende Tastatur eingebaut.

Spieler ein Stück relativ und drücke die c-Taste im transponierenden unteren Manual, wenn ein c in den Noten geschrieben steht, erklingt ein anderer Ton (hier ein g). Somit entsteht ein Problem auf der gis-Taste: Ich brauche beim transponierenden Spiel viel eher ein gis als ein as – aber wenn ich klingend spiele eher ein es als ein dis. Deshalb wurde für diese Taste eine zusätzliche Mechanik zur Doppelbelegung geschaffen – und deshalb die merkwürdige Bezeichnung auf der Skizze.

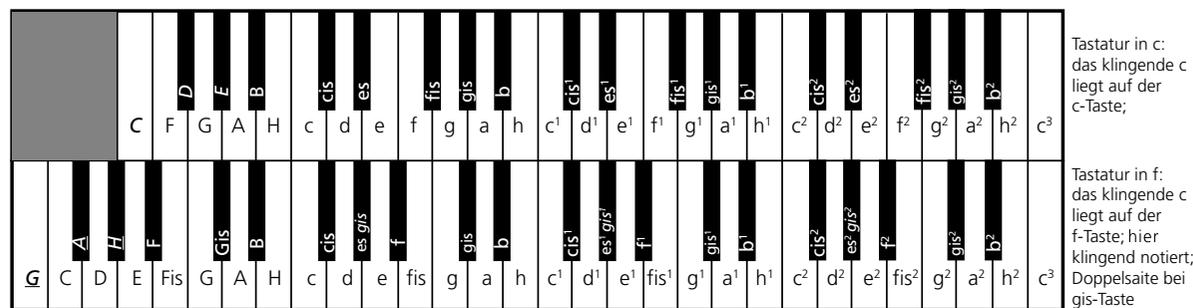
Dass Tasten nicht konsequent auf die heutige Art belegt wurden, zeigt auch die kurze Oktave, bei der zwei Ober-tasten zur Ergänzung der sonst fehlenden zwei Stamm-töne benutzt werden.

### Vertikale und horizontale Entwicklung

Das Bedürfnis nach mehr Dynamik hat die Entwicklung vertikal vorangetrieben: vom Anreissen der Saiten beim Cembalo zum Anschlagen mittels der Tangenten beim Clavichord bzw. der Hammer-Mechanik beim Fortepiano – dafür stehen im Konzertprogramm als Eckpunkte Sweelincks Echo-Fantasie und der Ausschnitt aus Mozarts c-Moll-Sonate. Es gibt aber auch eine horizontale Differenzierung: Je nach Land und Stimmton wurden unterschiedliche Qualitäten in den Vordergrund gerückt: Italiener sind einmanualig, nördlichere Cembali meist zwei-, seltener dreimanualig; die Bautechnik unterscheidet sich regional im Konzept (z.B. mit einem separaten Schutzkasten oder Gehäuse und Klangkörper als Einheit; welche Register werden verwendet und welche Kombinationsmöglichkeiten gibt es), dem Gewicht und den verwendeten Materialien – und infolgedessen im Klang. Musiker suchen ja die Instrumente, die ihren Klangvorstellungen am besten entsprechen. Und diese Klangvorstellungen waren auch der Aufführungssituation angepasst: Ein Cembalo, das in einer Oper Continuo-Funktionen zu erfüllen hatte, musste auch auf Lautstärke ausgerichtet sein, was auch zu Koppelungs-Mechaniken geführt hat, die uns heute – vom Klavier her denkend – sehr fremdartig vorkommen. Sollte die Polyphonie transparent dargestellt werden, steckt eine andere Klangästhetik dahinter als wenn die spätere akkordbetonte und rauschend klingende Musik optimal dargestellt werden wollte. So kann man sagen: Die Musik z.B. in Frankreich muss auch vom Instrumentarium und Stimmton her völlig anders geklungen haben als anderswo.

Damalige Musik klang wohl aufgrund des regionalen Instrumentariums und Stimmtons von Region zu Region generell viel unterschiedlicher, als die Alte Musik heute im internationalen Konzertbetrieb ertönt. Das Ittinger Tastenfest ist ein wohlthuender Gegenpol.

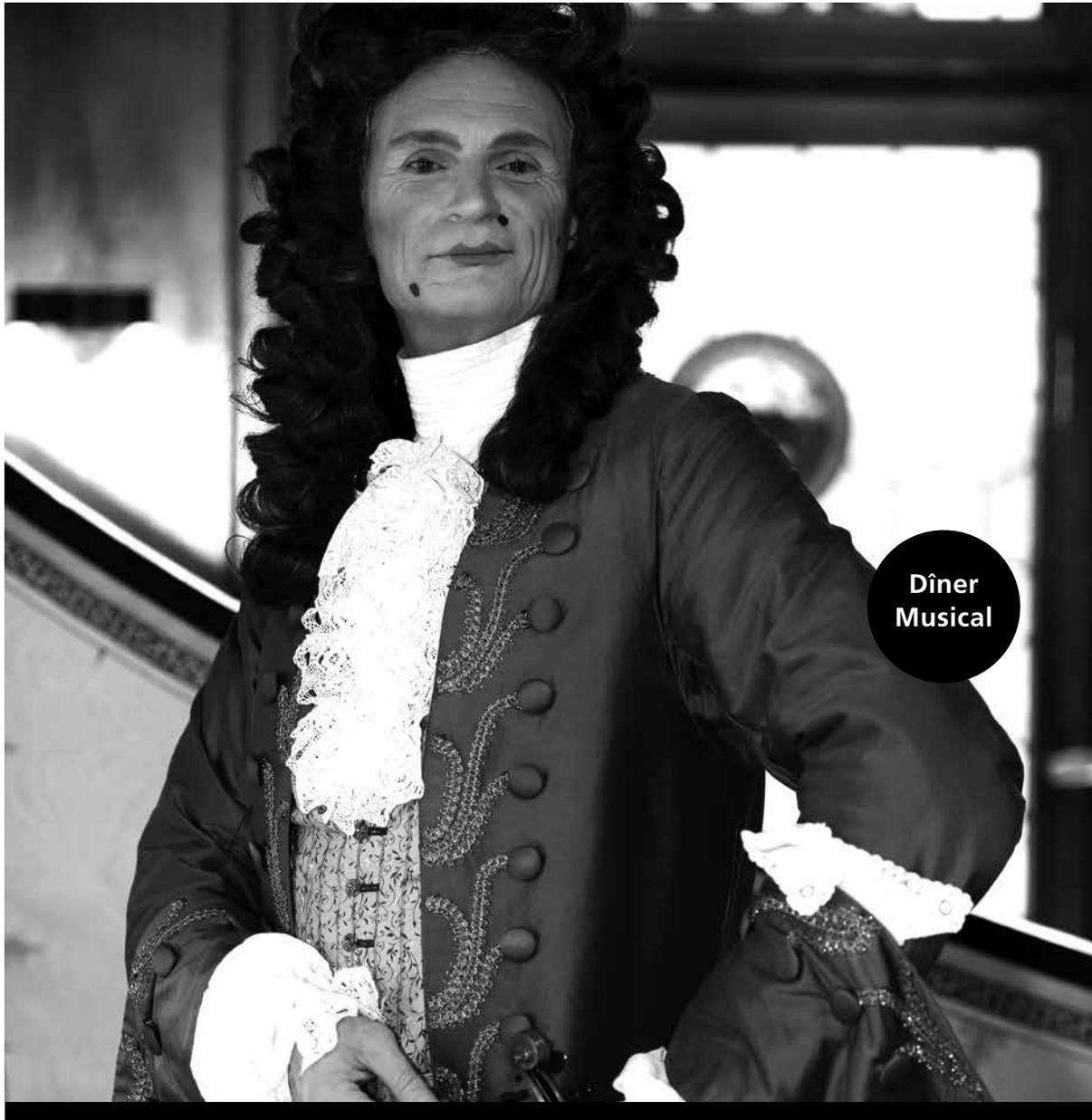
Andreas Schlegel



Kurze Oktave  
in beiden Manualen

Zur Verfügung stehen folgende 12 Töne:

chromatisch dargestellt: c cis d es e f fis g gis a b h  
in Quinten dargestellt: es b f c g d a e h fis cis gis



Dîner  
Musical

Am Samstagabend um 20 Uhr laden wir zu einem Dîner Musical ein. Maurice Steger hat dazu Stephan Mester als barocken Conférencier gewinnen können, der das Ittinger Dîner moderieren wird. Für die Tafelmusik sorgt Maurice Steger zusammen mit Musikerinnen und Musikern aus dem La Cetra Barockorchester Basel.

Das Küchenteam der Kartause Ittingen unter Küchenchef Jürgen Stöckel verwöhnt die Gäste mit Ittinger Spezialitäten. Zur Abstimmung der musikalischen und der kulinarischen Leckerbissen haben sich der Künstlerische Leiter der Ittinger Pfingstkonzerte 2018 und der Küchenchef vorgängig getroffen. Lassen Sie sich überraschen, was die beiden Meister ihres Fachs zusammengestellt haben. Der Abend verspricht eine Freude für Gaumen, Augen und Ohren zu werden.

**SAMSTAG, 19. MAI 2018, 20 UHR, KELLERHAUS**  
«TAFELMUSIK»

**Stephan Mester**, Conférencier

**Maurice Steger**, Blockflöte

**Xenia Löffler**, Oboe

**Katharina Heutjer**, Violine

**German Echeverri**, Violine

**Éva Borhi**, Violine

**Mauro Valli**, Violoncello

**Daniele Caminiti**, Laute

**Juan Sebastiàn Lima**, Laute

**Fred Uhlig**, Kontrabass

**Johannes Keller**, Cembalo

**PFINGSTSONNTAG, 20. MAI 2018, 10 UHR, KLOSTERKIRCHE**  
«MUSIKALISCHER GOTTESDIENST»

Musikalische Umrahmung des Pfingstgottesdiensts durch mitwirkende Musiker der Ittinger Pfingstkonzerte.



KONZERT 3  
 PFINGSTSONNTAG, 20. MAI 2018, 12.15 UHR, REMISE  
 «A LA POLONAISE»

**La Cetra Barockorchester Basel**  
**Maurice Steger**, Blockflöte  
**Nuria Rial**, Sopran  
**Pavel Haas Quartett**

**Georg Philipp Telemann** (1681–1767) Aus **Suite a-Moll** für Blockflöte, Streicher und B.c. TWV 55:a2 (um 1725)  
 Overture  
 Les Plaisirs  
 Menuet 1 & 2

**Leoš Janáček** (1854–1928) **Streichquartett Nr. 1 «Kreutzeronate»** (1923)  
 Adagio – Con moto  
 Con moto  
 Con moto – Vivace – Andante  
 Con moto – Adagio – Più mosso

» Pause

**Georg Philipp Telemann** **«Erscheine bald, du Irrstern»**  
 Arie der Emma aus «Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard»  
 TWV 21:25 (1728)

**«Meine Tränen werden Wellen, meine Seufzer ein Orkan»**  
 Arie der Hildegard aus «Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard»

Aus **Suite a-Moll** für Blockflöte, Streicher und B.c. TWV 55:a2  
 Passepied 1 & 2  
 Air à l'Italian  
 Polonoise  
 La Réjouissance

Tasteninstrument: zweimanualiges Cembalo nach Michael Mietke (um 1700) aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen. Details zum Instrument siehe Seite 22.

## Arientexte

### Erscheine bald, du Irrstern

Erscheine bald, du Irrstern meiner Sinnen,  
Verheitre meines Klummers Nacht,  
Und sollten deine Blicke  
Schon ein Cometen-Schein  
Mir in der Folge seyn,  
Verlach' ich doch das Glücke,  
Werd' ich von dir nur angelacht.  
Verheitre etc.

### Meine Tränen werden Wellen

Meine Tränen werden Wellen,  
meine Seufzer ein Orkan.  
Wird ohne Anker und Kompass  
auch ein beherzter Schiffer blass,  
kann ich mir auch vor Augen stellen,  
mein Lebensschiff muss gar zerschellen,  
denn um die Hoffnung ist es leider schon getan.

## Polonaise – oder: Exotik in der Musik

Hamburg und Telemanns früherer Arbeitgeber, die Stadt Frankfurt, stehen für den Gegenpol im Kulturleben: das immer selbstbewusster auftretenden Bürgertum gegenüber dem aristokratischen Repräsentations- und Kunstbereich. Während in aristokratischen Kreisen eine kleine Schicht hoch Gebildeter – heute würde man von einer in einer Blase lebenden Gruppe sprechen – die Entwicklung der Kunst an ihrem Hof massgeblich beeinflussten, war das Bürgertum wohl offener für allerlei publikumswirksame Musik. Wirksam ist immer auch das Exotische, das man aus eigener Erfahrung nicht kennt. Bereits in den frühen deutschen Musikdrucken, welche weitgehend unabhängig vom Adel finanziert wurden, finden sich Stücke aus der Ferne, deren Titel dann oft zu Verballhornungen der originalen Bezeichnungen wurden: Aus «Passamezzo» wird zum Beispiel «Wascha mesa». Telemanns Ouvertüre bzw. Suite in a-Moll «a Flute conc[ertante]: 2. Dessus, Viole e Basse» ist ein ausladendes Werk, das quasi eine stilistische Tour d'horizon darstellt: Französische Elemente wie in der Ouvertüre, aber mit stark erweitertem Mittelteil, typische französische Tanzsätze wie *Les Plaisirs*, *Menuet*, *Réjouissance* und *Passepied* werden mit einer ausladenden italienischen Opernarie (*Air à L'Italien*, eine langsame da Capo-Arie mit einem schnellen Mittelteil) und einer *Polonoise* kombiniert. Der polnische Tanz taucht gedruckt erstmals 1544 in Nürnberg auf – als geradtaktiger Tanz mit einem *Hupff auff* im Dreiertakt. Die spätere Polonaise war ein fast ausschliesslich dem Adel vorbehaltenen Eröffnungstanz, dessen Blütezeit im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lag (Chopin starb 1849). Bei Telemann ist der ganztaktig

zu musizierende Dreiertakt ausgebildet. Zwei zweiteilige Tänze mit 8 bzw. 12 Takten pro Teil werden in eine A-B-A-Form gebracht, wobei die Flöte im B-Teil soliert. Diese da Capo-Form kennen wir von vielen Tänzen – und in dieser Suite sind auch *Les Plaisirs*, *Menuet* und *Passepied* sowohl formal wie auch mit solistisch eingesetzter Flöte so gestaltet, wobei immer spannend ist, womit die Flöte begleitet wird. Interessanterweise steht die Begleitstimme, welche die Bass-Funktion übernimmt, im Bass-Schlüssel notiert – auch wenn sie in einer höheren Oktave spielt: Schlüsselung als Hinweis auf die Funktion. Und wieder ein Hinweis auf das relative Denken der damaligen Musiker (siehe Tastenfest).

Die Kreuzersonate – genauer: «Sonata per il Piano-forte ed un Violino obbligato» – stammt von Ludwig van Beethoven und ist dessen op. 47, 1802 entstanden. Leo Tolstoi schrieb 1887/89 eine Novelle gleichen Namens, die zuerst 1890 in Deutsch herauskam und erst 1891 in Russland erscheinen durfte. Das Thema dreht sich wie bei «Verklärter Nacht» (siehe Konzert 5) um Sexualität und Mutterschaft – aber mit ganz anderen Vorzeichen:

Tolstoi lässt während einer langen Zugfahrt ein Gespräch über Ehe und Liebe entstehen. Eine rauchende (also selbständige), nicht mehr junge und nicht dem Schönheitsideal entsprechende Frau ist der Ansicht, dass Liebe Grundbedingung für eine glückliche Ehe sei. Ein alter Kaufmann vertritt rigoros patriarchalische Ansichten und hält nichts von der neumodischen Liebesheirat. Posdnyschew, der seine Frau aus Eifersucht umgebracht hatte, hingegen wegen Handelns aus Eifersucht freigesprochen wurde, erzählt dann seine Geschichte: Er lehnt körperliche Begierde als «schweinisch» ab, lebte sie aber vor der Ehe und dann mit seiner Frau aus. Sie bekommen fünf Kinder – bis die Frau aus medizinischen Gründen mit empfängnisverhütenden Mitteln behandelt wird. Zeugung und Sinnlichkeit gehören aber für Posdnyschew zusammen, zumal die Aufzucht der Kinder seiner Meinung nach die beste Versicherung gegen Untreue der Frau sei. Er spricht davon, dass der Körper seiner Frau ihm gehören könnte. Losgelöst von der Möglichkeit einer Schwangerschaft empfindet nun der Mann den Geschlechtsakt als sittenlos. Seine in der Novelle namenlose Frau lebt nun mehr und mehr ihre Begabungen aus, besonders das Klavierspiel. Sie musiziert mit einem Geiger zusammen, was die Eifersucht Posdnyschews anstachelt. Dieser organisiert ein Hauskonzert, an dem auch die Kreuzersonate gespielt wird, aber nachher auch ein Stück, das er als «bis zur Geilheit sinnlich» bezeichnet. Als er auf einer Geschäftsreise durch einen Brief seiner Frau erfährt, dass sie nochmals mit dem Geiger vor dessen Abreise ins Ausland zusammen musiziert, kehrt er sofort nach Hause zurück, überrascht die beiden statt wie erwartet in kompromittierender Situation beim Abendessen und sticht trotzdem auf

seine Frau ein – im (falschen) Glauben, dass diese eine Ehebrecherin sei. Im Gespräch zwischen Verletzung und Tod seiner Frau sagt er: «Wir waren zwei Sträflinge, die an eine Kette geschmiedet sind, einander hassen, sich gegenseitig das Leben vergiften und sich bemühen, das nicht zu sehen.» Damit seien die subtil geschilderten Psychogramme, die der Novelle ihre literarische Bedeutung geben, und die Ebene der heute krude wirkenden Moralpredigten angedeutet, die in jeder Zusammenfassung aber notgedrungen zu kurz kommen. Der Musik traut Tolstoi die Verderbung der Sitten zu. Die Kreuzersonate steht für die verderbliche Macht der Musik. Die moralischen Fragen bleiben in der Novelle unbeantwortet.

Im Jahre 1892 verfasste Tolstoi ein Nachwort, was er selbst über das Thema denke. Er offenbart sich darin als Puritaner: «Die ledigen Leute sollen in jeder Beziehung eine natürliche Lebensführung anstreben, das heißt, sie dürfen nicht trinken, nicht im Übermaß essen, kein Fleisch genießen, nicht der anstrengenden körperlichen Arbeit – die durch keine Gymnastik zu ersetzen ist – aus dem Wege gehen und den Verkehr mit fremden Frauen selbst in Gedanken so wenig wie etwa den Verkehr mit ihren eigenen Müttern, Schwestern, weiblichen Verwandten oder mit den Frauen ihrer Freunde zulassen.» Die arrangierte Ehe sei in ihren Marktgesetzen wenigstens ehrlich. Gleichberechtigung aber gäbe es nur dann, wenn die Frau ihre Partner genauso frei wählen könnte wie der Mann.

Sofia Tolstaja, welche in der Öffentlichkeit mit der Frau in der Novelle ihres Mannes gleichgesetzt wurde, schrieb eine literarische Replik: «Wessen Fehl? Die Erzählung einer Frau. (anlässlich der «Kreuzersonate» Lew Tolstois. Niedergeschrieben von der Gattin Lew Tolstois in den Jahren 1892/1893)» – die pikanterweise erst 101 Jahre später in Russland herausgegeben wurde und 2008 in Deutsch erschien.

Nun könnte man das Exotische hier in zweierlei Ansätzen sehen: in Tolstois gleichzeitig reaktionären wie feministischen Ansichten und in Janáček gelebter Nonkonformität in der (platonischen) Beziehung zur 38 Jahre jüngeren Kamila Stösslová, welche von 1917 bis zu Janáčeks Tod 1928 dauerte.

Janáček schrieb an Stösslová nach der Uraufführung seines Streichquartetts Nr. 1: «Ich hatte die unglückliche, gequälte, gekrügelte, erschlagene Frau vor Augen, wie sie der russische Schriftsteller Tolstoi in seinem Werk Kreuzersonate schildert.»

Ob überhaupt – und wenn ja, wie weit das literarische Werk in Janáčeks Komposition Spuren hinterlassen hat, wird heftig debattiert. Die landläufige Sicht der Verbindung besteht darin, dass im ersten Satz die beiden Themen für die beiden Eheleute stehen, im zweiten Satz der Liebhaber auftrete, im dritten die Krise dargestellt werde, indem die Zärtlichkeiten des Lieb-

habers und die Wut des Mannes aufeinander treffen, und dass im Finale dann die Ermordung geschildert werde. Der letzte Satz wird aber auch dahingehend gedeutet, dass Janáček eben keinen Mord stattfinden lasse.

Wenn man Personen und Motive einander zuordnen könnte (wie es in üblicher Programmmusik mit Personenbezug gemacht werden kann), würde die direkte inhaltliche und formale Verbindung zwischen Novelle und Streichquartett sichtbar. Nun ist dies nicht der Fall – aber es entsprach dem damaligen Zeitgeist, Musik so konkret auszudeuten. So, wie es dem heutigen Zeitgeist entspricht, dagegen zu opponieren. Wenn Janáček schreibt, sein Streichquartett sei «inspiriert von Tolstois Kreuzersonate», ist ein Bezug da – der aber nach heutiger Sichtweise eher in der Darstellung der Affekte besteht als in konkreter Programmmusik.

Um das Verhältnis zwischen Mann und Frau geht es auch in den beiden Arien aus der 1728 aufgeführten Oper «Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard» von Telemann: Emma, eine Tochter Karls des Grossen, verliebt sich in den Geheimschreiber Eginhard. Natürlich ist dies wegen des Standesunterschieds eine zum Scheitern verurteilte Liebe. Emma, welche nur mit List ein Rendez-vous arrangieren kann, lässt im zweiten Akt Eginhard als ihren Schreiblehrer zu sich kommen. «Erscheine bald, du Irrstern meiner Sinnen» ist die Arie, die sie in Erwartung ihres Geliebten singt. Er kommt und gesteht ihr bei dieser erstbesten Gelegenheit seine Liebe.

Zum Titel kam die Oper wegen der späteren Begebenheit, dass nach gemeinsam verbrachter Nacht Schnee den sich entfernenden Liebhaber anhand des Abdrucks der Stiefelform verraten hätte – und Emma ihn kurzerhand auf den Rücken nimmt und auf ihren kleineren Füßen in ihren Frauenschuhen aus der Burg hinaus trägt.

Die zweite Arie singt die bitter enttäuschte Hildegard, eine fränkische Prinzessin, die ihren vom Stand her passenden Geliebten Heswin, einen sächsischen Prinzen, gerade wegen einer anderen Frau verliert. Diese andere Frau ist Emma. Letztlich finden sich aber Hildegard und Heswin, weil Emma an ihrer unmöglichen Liebe festhält – und Karl der Grosse wird im letzten Moment umgestimmt, um seine Tochter und Eginhard nicht wie geplant und vom Recht her vorgesehen hinrichten zu lassen. Macht und Liebe – der Liebe Macht.

Andreas Schlegel



**Toshio Hosokawa**  
(\*1955)

**«Nacht – Schlaf»** aus «Singing Garden in Venice» (2011, rev. 2015)  
für Barockorchester – *schweizerische Erstaufführung*

**Bedřich Smetana**  
(1824–1884)

**Streichquartett Nr. 1 e-Moll «Aus meinem Leben»** (1876)  
Allegro vivo appassionato  
Allegro moderato alla Polka  
Largo sostenuto  
Vivace

» Pause

**Georg Friedrich Händel**  
(1685–1759)

**Tanzsuite aus der Oper «Almira, Königin von Kastilien»** HWV 1 (1704)  
Ouverture  
Chaconne. Tanz der spanischen Damen und Herren  
Courante  
Sarabande  
Bourée  
Menuet  
Rigaudon  
Rondeau  
Ritornello  
Ritornello

**«Scherza in mar la navicella»**

Arie der Adeleide aus «Lotario» HWV 26 (1729)

**«Piangerò la sorte mia»**

Arie der Cleopatra aus «Giulio Cesare» HWV 17 (1724)

## KONZERT 4

PFINGSTSONNTAG, 20. MAI 2018, 17 UHR, REMISE

«KÖNIGLICHE KLÄNGE»

**La Cetra Barockorchester Basel**

**Maurice Steger**, Leitung

**Nuria Rial**, Sopran

**Stephan Mester**, Moderation

**Pavel Haas Quartett**

Tastensinstrumente: zweimanualiges Cembalo nach Michael Mietke (um 1700), einmanualiges Cembalo nach Carlo Grimaldi (1697 – Baujahr 2004) aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen. Details zu den Instrumenten siehe Seite 22.

Ausschnitte des Konzerts werden auf Radio SRF 2 Kultur am «Musikabend», Sonntag, 10. Juni 2018, ab 22 Uhr gesendet.

## Arientexte

### Scherza in mar la navicella

Scherza in mar la navicella  
mentre ride aura seconda,  
ma se poi fiera procella  
turba il ciel, sconvolge l'onda,  
va perduta a naufragar.

Non così questo mio core  
cederà d'un empia sorte  
allo sdegno ed al furore,  
ché per anco in faccia a morte  
so da grande trionfar.

### Piangerò la sorte mia

Piangerò la sorte mia,  
sì crudele e tanto ria,  
finché vita in petto avrò.

Ma poi morta d'ogn'intorno  
il tiranno e notte e giorno  
fatta spettrò agiterò.

## Königliche Klänge – oder: Wenn Musik repräsentiert

Musik kann eine Haltung repräsentieren. Dies ist bei Hosokawas Werk «Nacht – Schlaf» der Fall: Die traditionell enge japanische Beziehung zur Natur, welche auch für Hosokawa wichtig ist, trifft hier ursprünglich auf Programmmusik von Vivaldi, welche Natur darstellt. Nun nimmt sich Hosokawa aber in seiner Komposition, welche als Vorspiel, Zwischenspiele und Nachspiel zu Vivaldi-Konzerten konzipiert war, auch selbst zurück, wenn er sagt: «... meine Musik ist wie Ikebana. Dabei ist wichtig, wohin die Blume gesteckt wird. Ich habe vier schöne Blumen [nämlich die Vivaldi-Concerti] und dafür musste ich einen musikalischen Raum schaffen.» Im hier aktuellen Ittinger Konzert wird dieser musikalische Raum der Blume von Smetana zugeordnet – im nächsten Konzert dem Vivaldi-Concerto RV 104 «La Notte». Es wird spannend, die unterschiedliche Wirkung dieser zwei Kombinationen zu erleben!

Musik kann ein Leben repräsentieren. Diesen seltenen Fall haben wir in Smetanas Streichquartett Nr. 1, das sein Leben erzählt. Dazu schreibt er selbst: «Was ich beabsichtige, war den Verlauf meines Lebens in Tönen zu schildern.

Erster Satz: Neigung zur Kunst in meiner Jugend, romantische Stimmung, unaussprechliche Sehnsucht. Gleichzeitig melden sich schon in diesem Beginn die Warnung vor dem künftigen Unglück und der langanhaltende Ton, das viergestrichene E, aus dem Finale; es ist dies jenes verhängnisvolle Pfeifen in den höchsten Tönen,

Das Schiffelein tändelt im Meer,  
solange das günstige Lüftchen ihm zulacht;  
aber wenn dann der heftige Sturm  
den Himmel trübt und die Wogen aufwirft,  
ist es verloren und zerbricht.

Mein Herz wird nicht auf diese Weise  
dem Zorn und der Wut  
eines feindseligen Schicksals weichen,  
denn auch im Angesicht des Todes  
weiss ich mit Grösse zu triumphieren.

Ich werde mein grausames und schlimmes  
Schicksal beweinen,  
solange noch Leben in mir ist.

Wenn ich tot bin, wird mein Geist  
den Tyrannen Tag und Nacht  
heimsuchen.

das 1874 in meinen Ohren entstand und mir die beginnende Taubheit anzeigte ...

Der zweite Satz, Quasi Polka, führt mich in der Erinnerung zurück in das lustige Leben meiner Jugendzeit, wo ich als Komponist meine Umwelt mit Tanzstücken überschüttete, selbst als leidenschaftlicher Tänzer bekannt war usw...

Der dritte Satz, Largo sostenuto, erinnert mich an das Glück der ersten Liebe zu einem jungen Mädchen, das später meine treue Gattin wurde.

Der vierte Satz: Erkenntnis der elementaren Kraft der Nationalmusik, Freude über den Erfolg des eingeschlagenen Weges bis zum Augenblick der jähen Unterbrechung durch die ominöse Katastrophe: Beginn der Taubheit. Ausblick in eine freudlose Zukunft, ein kleiner Schimmer der Hoffnung auf Besserung, schließlich doch nur ein schmerzliches Gefühl.

Das ist etwa der Inhalt der Komposition, die gleichsam privaten Charakter hat und deshalb absichtsvoll nur für vier Instrumente geschrieben wurde: sie sollen sich sozusagen im engsten Freundeskreis darüber unterhalten, was mich so bedeutungsvoll bewegt. Nicht mehr.»

Eine weitere Art der Repräsentation zeigt sich im vierten Satz: Musik, die den Nationalismus unterstützt und repräsentiert.

Oper ist die barocke Repräsentation schlechthin: Sie ist an finanzstarke Orte gebunden, weil nur schon Bau

und Betrieb einer Opernbühne Unsummen kosten. Und wer in die Oper geht, bekennt sich gesellschaftlich: das sittlich gekleidete einfache Volk, welches mancherorts unentgeltlich im unbestuhlten Parkett den Aufführungen beiwohnen durfte und die oftmals gleichzeitig mit der Opernhandlung ausgeführten Tänze auf dem Parkett hautnah erlebte; die höher gestellten Persönlichkeiten, die über dem Volk in den Rängen thronen und die Choreographien des Getanzten von oben herab erkennen und beurteilen konnten, sowie die engste Herrscher-Entourage samt Herrscher in der eingemitteten Königs- oder Fürstenloge – wobei das in diesem Konzert historisch angesprochene Opernhaus in Hamburg im Gegensatz zu Theatern an Höfen ein bürgerliches Opernhaus war.

Die barocke Ständegesellschaft fand somit hierarchisch korrekt dargestellt in der Oper zusammen. Die Oper war ein gemeinsames Erlebnis aller Stände auf engstem Raum und hatte entsprechendes politisches Potenzial. Man denke nur an den 1752 – 54 geführten Buffonistenstreit um Pergolesis «La Serva padrona» und Rousseaus «Le devin du village», man denke an die Zensur, die so manche Oper verspätet oder gar nicht zur Aufführung zuließ – oder die Darstellung der Herrschenden in den Libretti: Da wurden den Herrschenden durchaus auch moralische Vorbilder vorgehalten.

Die Tänze werden in Libretti nach der Aufzählung der Personen des Schauspiels vorgestellt – noch vor den Verantwortlichen für die Szenerie, die Musik (Komponist), die Malerei (auf den Kulissen) und die Poesie, so diese überhaupt genannt werden. Sie stellen ein wichtiges Element im Gesamtkunstwerk Oper dar. In diesem Konzert sind die Tänze aus der Handlung herausgelöst und stehen als Suite eigenständig vor uns. Wie wurde die reine Instrumentalmusik in Händels Almira eingesetzt?

Natürlich gibt es eine Ouvertüre, die aber in dieser Zeit kaum je thematisches Material aus späteren Stücken verarbeitet. Händel nutzt die Form der französischen Ouvertüre mit einem langsamen wiederholten ersten Teil mit stark punktiertem Rhythmus und einem zweiten, schnellen und fugierten Teil. In dieser Ouvertüre jedoch ist der zweite Teil homophon gesetzt, gefolgt von einem an den ersten Teil mahnenden langsamen Zwischenteil und einem wiederum nicht fugierten Schlussteil als Presto – und wird wiederholt.

Elf Ritornelli finden sich in der Partitur: Weitaus am häufigsten trägt ein «Rittornello» die Stimmung der vorangegangenen Arie weiter und bildet somit wohl die akustische Grundlage für die Beifallsäusserungen des Publikums, bevor der Szenenwechsel erfolgt. In Almira sind – wie in vielen Opern – Tänze in die Handlung integriert:

Die Chaconne, von den Spanischen Damen und Herren getanzt, ist eigentlich ein vierstimmiger Satz, in dem die Bläser (zwei Oboen und ein Fagott) aber auch drei-

stimmig solistisch eingesetzt werden. Somit wird zwischen Tutti, Streicher- und Bläusersatz differenziert.

Im ersten Akt findet sich in der 11. Szene eine Spiel- und anschliessend eine Ball-Szene, welche die Tänze Courante, Bourrée, Menuet, Rigaudon und Rondeau umfasst. Menuet und Rondeau werden laut Libretto getanzt. Beim Herauslösen aus dem Opernkontext wurde diese Suite in eine neue Ordnung überführt: Die normalerweise einen Ball abschliessende Chaconne steht nach der Ouvertüre an zweiter Stelle, die ihr folgende Sarabande wird zwischen Courante und Bourrée gesetzt. Den Schluss bildet das Ritornell aus der achten Szene. Leider wurden die in der Oper getanzten Stücke aus dem dritten Akt, die die Europäer (mit einem Entrée), Afrikaner (mit einem Rigaudon), Asiaten (mit der Sarabande, deren erster Teil Händels Top-Hit «Lascia ch'io pianga» aus der 1711 aufgeführten Oper «Rinaldo» vorwegnimmt) sowie die «Charletans und Arlequins» (mit einer Gigue) darstellen, nicht berücksichtigt. Die Exotik, die in dieser Oper präsent war, wurde mit typisch höfischer Musik dargestellt ...

Interessant sind die Schreibweisen der Instrumentalstücke in der Partitur: Manche Tänze sind zweistimmig notiert, das Menuett dreistimmig; Ouvertüre, Chaconne und Sarabande sowie das Rondeau vierstimmig. Besetzungen sind nur zum Teil vorgegeben, so dass mit den Farben gespielt werden kann.

Händel startete 1703 als Ripieno-Geiger und Cembalist an der bürgerlichen Oper am Gänsemarkt. Seine Oper «Lotario» wurde 1729 in London im King's Theatre uraufgeführt. Es handelt sich nicht nur um eine königliche, sondern gar um eine kaiserliche Geschichte:

Adeleide (deutsch Adelheid von Burgund, 931–999), die spätere Kaiserin und Gemahlin Ottos des Grossen, wurde nach dem überraschenden Tod ihres ersten Mannes, des italienischen Königs Lothars II., als 20-jährige zur Witwe und sollte nach des neuen König Berengars Willen dessen Sohn Adalbert heiraten. Sie weigerte sich und wurde eingekerkert. Die Arie «Scherza in mar la navicella» setzt in diesem Moment der Gefangennahme ein.

Ebenfalls kaiserlich ist die abschliessende Arie aus Händels Erfolgsoper «Gulio Cesare», welche 1724 auch im King's Theatre in London uraufgeführt wurde. Cleopatra, welche in Cäsar verliebt ist und sich durch Ermordung ihres Bruders Tolomeo zur Alleinherrscherin über Ägypten machen will, singt diese Arie, als sie von ihrem Bruder gefangen genommen wird und glaubt, dass Cäsar tot sei. Wunderbar barock werden die Stimmungsgesegensätze im Text musikalisch ausgedeutet und dargestellt: Die Selbstbeweinung und dann der Gefühlsausbruch mit Wut und Rachege-lüsten – bevor die Selbstbeweinung wieder Oberhand gewinnt und in das da Capo führt.

Andreas Schlegel



**KONZERT 5**  
**PFINGSTSONNTAG, 20. MAI 2018, 21 UHR, KLOSTERKIRCHE**  
**«DIE NACHT»**

**Mitglieder des La Cetra Barockorchester Basel**  
**Maurice Steger, Leitung und Blockflöte**

**Quatuor Van Kuijk**  
**Adrien Boisseau, Viola**  
**Sébastien Van Kuijk, Violoncello**

- Toshio Hosokawa** (\*1955) **«Nacht – Schlaf»** aus «Singing Garden in Venice» (2011, rev. 2015) für Barockorchester
- Antonio Vivaldi** (1678–1741) **Concerto g-Moll «La notte»** RV 104 (1710er-Jahre)  
 Largo  
 Presto – Fantasi  
 Presto  
 Largo – Il Sonno  
 Allegro
- Arnold Schönberg** (1874–1951) **Verklärte Nacht** op. 4 (1899) für Streichsextett

Keine Pause

Tasteninstrument: einmanualiges Cembalo nach Carlo Grimaldi (1697 – Baujahr 2011) aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen. Details zum Instrument siehe Seite 22.

**Verklärte Nacht**  
 Richard Dehmel (1863–1920)

Zwei Menschen gehen durch kahlen, kalten Hain;  
 der Mond läuft mit, sie schau hinein.  
 Der Mond läuft über hohe Eichen,  
 kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
 in das die schwarzen Zacken reichen.  
 Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir,  
 ich geh in Sünde neben dir.  
 Ich hab mich schwer an mir vergangen;  
 ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
 und hatte doch ein schwer Verlagen  
 nach Lebensfrucht, nach Mutterglück  
 und Pflicht – da hab ich mich erfrecht,  
 da ließ ich schaudernd mein Geschlecht  
 von einem fremden Mann umfängen  
 und hab mich noch dafür gesegnet.  
 Nun hat das Leben sich gerächt  
 nun bin ich dir, o dir begebenet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt,  
 sie schaut empor, der Mond läuft mit;  
 ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.  
 Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,  
 sei deiner Seele keine Last,  
 o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
 Es ist ein Glanz um Alles her,  
 du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
 doch eine eigne Wärme flimmert  
 von dir in mich, von mir in dich;  
 die wird das fremde Kind verklären,  
 du wirst es mir, von mir gebären,  
 du hast den Glanz in mich gebracht,  
 du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften,  
 ihr Atem mischt sich in den Lüften,  
 zwei Menschen gehen durch hohe, helle Nacht.

Aus: *Weib und Welt. Gedichte von Richard Dehmel / mit einem Sinnbild.* Berlin 1896, S. 61–63.

## Ort und Funktion eines Konzertes

Kirchen als Ort gottesdienstlicher Musik – dies ist der Normalfall. Eine Kirche als Veranstaltungsort für ein Konzert – da kann der Ort Impulse für die Programmgestaltung geben. Das Verhältnis zwischen Ort und Musik war für die Gestaltung des vorliegenden Programms entscheidend.

**Toshio Hosokawas «Singing Garden in Venice»** entstanden aus der Idee des Blockflötisten Jeremias Schwarzer, eine Serie von Vivaldi-Konzerten mittels eines Vor- und Nachspiels umrahmen und mit Zwischenspielen kommentieren zu lassen. Die zu kommentierenden Werke stammen aus dem 1729 veröffentlichten Opus 10: das Flötenkonzert RV 439 «La Notte» (eine andere Fassung als das gleichnamige im Programm stehende RV 104), das Flötenkonzert RV 428 «Il Gardellino», das Flötenkonzert RV 433 «Il tempesta di mare» und das Concerto RV 101. Es handelt sich somit um Werke der Programmmusik: die im Barock beliebte Art, Stimmungen aus der Natur musikalisch darzustellen. (Das berühmteste so gear-tete Werk Vivaldis ist natürlich der Zyklus «Die vier Jahreszeiten».) Hosokawa sagte in einem Interview dazu: «Meine Musik sollte wie eine Passage sein. Ich habe ein Vor- und ein Nachspiel komponiert und dazwischen drei Intermezzi. Jedes Vivaldi-Konzert hat eine eigene Tonart und meine Musik sollte eine Modulation zwischen den Tonarten sein. Sie sollte nicht so prächtig, musikalisch so stark sein, weil der Vivaldi selbst sehr stark ist. Meine Musik sollte Vivaldi eher umarmen und tolerant sein; es sollte nicht zuviel passieren; sie sollte Hintergrund sein. Wenn Vivaldi Sonne ist, sollte meine Musik der Mond sein, wie Yin und Yang. Meine Musik sollte weibliche Musik, Schattenmusik sein. Die Elemente meiner Musik stammen alle aus Vivaldis Kompositionen, die Harmonien und auch einige Melodien, aber die Atmosphäre ist ganz anders als bei Vivaldi.»

Die Uraufführung erklang im Radialsystem in Berlin in der ehemaligen Maschinenhalle eines Abwasserpumpwerks. Raum- und Lichtinstallationen sowie szenische Elemente wurden beigezogen, um den Tageszyklus mit Nacht, Morgen, Mittag und Abend zu gestalten.

Nun aber findet das Ittinger Konzert wirklich im Einklingen statt. Entsprechend hat Maurice Steger das Nachspiel «Nacht – Schlaf» ausgewählt und hier mit **Vivaldis Concerto RV 104 «La Notte»** kombiniert. Was unterscheidet das 1729 in op.10 publizierte gleichnamige Werk RV 439 von der früheren Fassung RV 104, die in den 1710er-Jahren entstanden sein dürfte, und dem gleichnamigen Fagott-Konzert RV 501? Letzteres steht in B-Dur und ist für Fagott, zwei Violinen, Viola und Basso continuo geschrieben. Die ersten beiden Sätze verwenden sehr verwandtes

Material, aber die letzten drei Sätze unterscheiden sich grundlegend und nur die Satzbezeichnungen entsprechen sich, wobei der fünfte Satz noch den Zusatz «Sorge l’Aurora» trägt.

Spannend ist der Vergleich zwischen den in g-Moll stehenden RV 104 und 439:

- Grundsätzlich ist RV 104 länger als RV 439 (siehe Tabelle Seite 39). Von der Besetzung her wird bei RV 104 statt der Viola ein Fagott eingesetzt. Entsprechend der tieferen Lage «fehlt» beim RV 104 die Verbindung zwischen Bass- und Oberstimmengruppe, welche im RV 439 von der Viola wahrgenommen wird. Das Fagott spielt weitestgehend unisono mit dem Basso continuo und wird nur als spezielle Klangfarbe des Continuo an einigen Stellen solistisch mit der Basslinie betraut.
- Die Viola schwankt in RV 439 zwischen der oktavierenden Verstärkung der Basslinie und der Erweiterung des Streichersatzes von einem dreistimmigen zu einem vierstimmigen Satz. Die entsprechenden Anpassungen an die neue Klanglichkeit zeigen, wie der Bass nun mehr als Teil des Gesamtsatzes und nicht mehr als Gegenspieler zum Oberstimmensatz eingesetzt wird. Dafür fallen die reizvollen Einwürfe des solistischen Fagotts weg und werden eben nicht von der Viola übernommen, sondern meist in eine unspektakuläre Begleitung der Violinen und der Viola überführt oder von der ganzen Basso-Continuo-Gruppe ausgeführt.
- Spektakulär ist die Umbesetzung im 5. Satz: (siehe Tabelle Seite 39, unterer Teil): Die Solostellen des Fagotts werden – soweit vom Ambitus her möglich – der Viola übertragen (sonst der Bassgruppe), die Stimme der zweiten Violine der Viola, die Stimme der ersten Violine der zweiten. Dafür gehen Flöte und die erste Violine oft unisono. Dafür eröffnet sich in RV 439 die Möglichkeit, an einigen Stellen quasi ein «Doppelkonzert» mit Flöte und erster Violine zu gestalten, was prompt auch gemacht wird.
- Besonders interessant sind die verschiedenen rhythmischen Schreibweisen derselben musikalischen Idee – oder waren die Ausführungen doch jeweils unterschiedlich?

	<b>RV 104 g-Moll</b>	<b>RV 439 g-Moll</b>	<b>RV 501 B-Dur</b>
I	Largo 3/4; 28 Takte	Largo 3/4; 28 Takte	Largo 4/4; 19 Takte
II	Presto – Fantasma C; 31 T.	Presto – Fantasma C; 31 T.	I Fantasma – Presto C; 35 T.
III	Presto 3/4; 51 T.	Presto 3/4; 46 T.	Presto 3/8; 27 T.
IV	Largo – Il Sonno 3/4; 32 T.	Largo – Il Sonno 3/4; 27 T.	Il Sonno 3/4; 33 T.
V	Allegro C; 81 T.	Allegro C; 63 T.	Sorge l’Aurora – Allegro C; 82 T.
	<b>RV 104</b>	<b>RV 439</b>	
V	Flöte	Flöte & Violine I	
	Violine I	Violine II	
	Violine II	Viola	
	Fagott	---	
	Basso continuo	Basso continuo	

Dieser freie Umgang mit Musik ist typisch für die Barockzeit. Ganz anders wird es nach dem Aufkommen des Genie-Gedankens und dem immer weiter gehenden Ausformulieren und Präzisieren der Anweisungen für die Ausführenden, wie sie das 19. Jahrhundert mit sich brachte. Da wird um Strichbezeichnungen und Artikulationsfragen gestritten und die Idee des «Urtexts» – also einer besten Lesung – prägte auch den Umgang mit älterer Musik, was philologisch und satztechnisch sicher wohl begründet werden kann und in diesen Aspekten zu überzeugenden Resultaten führt, aber letztlich am Wesen der Barockmusik vorbei zielt: In der Barockmusik ist das Notierte nie die Musik, sondern bildet nur die Spielidee mehr oder weniger präzise ab.

Zurück zum Ort der Aufführung: zur Kirche Ittingen, in der über Jahrhunderte die unerklärliche Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi gefeiert wurde.

Um eine Wandlung geht es auch in **Schönbergs «Verklärte Nacht»**: Neben der ritornellmässig angeordneten Beschreibung des Spaziergangs im Mondschein gesteht eine Frau ihrem Liebsten, dass sie von einem anderen Mann schwanger ist und klagt sich selbst an. Der Mann aber tröstet die Frau und möchte das Kind als sein eigenes annehmen. Dieses Überwinden der bürgerlichen Geschlechtmoral ist eine gesellschaftliche Wandlung, die sich anbahnt. Und es geht um das unbedingte Annehmen eines geliebten Menschen, wodurch die Schuldfrage ihrer Macht enthoben wird. Auch bei Schönbergs Vertonung dieses Gedichts handelt es sich um Programmmusik. Bei Vivaldi blieb die Concerto-Form bestehen und werden «nur» die Stilmittel der Spielweisen und der Tonsprache benutzt, um die Stimmungen nachzuzeichnen. Schönberg gestaltet zum Gedicht ein einsätziges Werk, das in verschiedene Abschnitte und Tonarten gegliedert ist. Er selbst schreibt dazu:

«Meine Komposition unterschied sich vielleicht etwas von anderen illustrativen Kompositionen erstens, indem sie nicht für Orchester, sondern für Kammerbesetzung ist, und zweitens, weil sie nicht irgendeine Handlung oder ein Drama schildert, sondern sich darauf beschränkt, die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken. Es scheint, dass meine Komposition aufgrund dieser Haltung Qualität gewonnen hat, die auch befriedigen, wenn man nicht weiß, was sie schildert, oder, mit anderen Worten, sie bietet die Möglichkeit, als «reine» Musik geschätzt zu werden. Daher vermag sie einen vielleicht das Gedicht vergessen lassen, das mancher heutzutage als ziemlich abstoßend bezeichnen würde.

Dessen ungeachtet verdient vieles von dem Gedicht Anerkennung wegen seiner in höchstem Maße poetischen Darstellung der Gefühlsregungen, die durch die Schönheit der Natur hervorgehoben werden, und wegen seiner bemerkenswerten moralischen Haltung bei der Behandlung eines erschütternd schwierigen Problems.»

Schönberg gibt in «Stil und Gedanken. Aufsätze zur Musik.» Kommentare und Notenbeispiele an, welche hier einsehbar sind:

[www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899](http://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violon-und-2-violoncelli-op-4-1899)

Andreas Schlegel



## KONZERT 6

PFINGSTMONTAG, 21. MAI 2018, 11.30 UHR, REMISE  
«BAROQUE TWITTER»

## Kammerorchester Basel

Julia Schröder, Konzertmeisterin

Nuria Rial, Sopran

Maurice Steger, Flautino und Blockflöte

**Antonio Vivaldi**  
(1678–1741)

**Sinfonia aus «La Senna festeggiante»** RV 693 (1726)  
Allegro – Andante molto – Allegro molto

**Alessandro Scarlatti**  
(1660–1725)

**«Più non m'alletta e piace»**  
Arie des Adonis aus «Il giardino d'amore» (ca. 1700–1705)

**Francesco Gasparini**  
(1661–1727)

**«Bell'augelletto che vai scherzando»**  
Arie der Aurora aus «L'oracolo del fato» (ca. 1709)

**Antonio Vivaldi**

**«Quell'usignolo ch'al caro nido»**  
Arie des Barzane aus «Arsilda regina di Ponto» RV 700 (1716)

**Leonardo Vinci**  
(um 1690–1730)

**«Rondinella che dal nido»**  
Arie der Ifigenia aus «Ifigenia in Tauride» (1725)

**Francesco Mancini**  
(1672–1737)

**Sonata XIV g-Moll** für Blockflöte, zwei Violinen, Viola & b.c.  
aus «24 concerti del manoscritto Napoli 1725»  
Comodo  
Fuga  
Larghetto  
Allegro

» Pause

**Antonio Vivaldi**

**Concerto F-Dur** RV 442 (1724–1729?)  
für Blockflöte, Streicher und B.c.  
Allegro ma non molto  
Largo e cantabile  
Allegro

**Andrea Stefano Fiorè**  
(1686–1732)

**«Usignolo che col volo»**  
Arie der Engelberta aus «Engelberta» (1708)

**Pietro Torri**  
(1650?–1737)

**«Amorosa rondinella»**  
Arie des Attalo aus «Nicomede» (1728)

**Charles Dieupart**  
(1667–1740)

**Concerto a-Moll** für Flautino, Streicher und B.c. (um 1720)  
Vivace  
Grave staccato  
Allegro

**Tomaso Albinoni**  
(1671–1751)

**«Zeffiretti che spirate»**  
Arie der Epicide aus «Eraclea» (1705)

**Johann Adolf Hasse**  
(1699–1783)

**«L'augelletto in lacci stretto»**  
Arie des Araspe aus «Didone abbandonata» (1742)

Tasteninstrument: einmanualiges Cembalo nach Carlo Grimaldi (1697 – Baujahr 2004) aus der Werkstatt Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen. Details zum Instrument siehe Seite 22.

## Arientexte

### Più non m'alletta e piace

Più non m'alletta e piace  
il vago usignoletto,  
benché di ramo in ramo  
dolce cantando va.

Ich habe keine Freude mehr  
an der zierlichen Nachtigall,  
selbst wenn sie von Zweig zu Zweig  
so süß singt.

Né più fra queste selve  
godo seguir le belve  
da che Ciprigna mia  
mi tolse al sen la pace,  
al cor la libertà.

Ich genieße es nicht mehr,  
die wilden Tiere in diesem Wald zu verfolgen,  
seitdem meine Venus  
meiner Brust den Frieden raubte,  
meinem Herzen die Freiheit.

### Bell'augelletto che vai scherzando

Bell'augelletto  
che vai scherzando  
sui verdi rami,  
t'intendo: tu mi chiami,  
e parla in te l'amor.

Anmutiges Vöglein,  
das du lustig  
von Zweig zu Zweig springst,  
ich höre dich: Du rufst mich,  
und aus dir spricht die Liebe.

Se vai sfogando  
quel dolce affetto  
che piace tanto,  
t'intendo: tu col canto  
saluti il primo albor.

Wenn du den süssen,  
beliebten Gefühlen  
freien Lauf lässt,  
verstehe ich dich: Mit deinem Gesang  
begrüsst du den Tagesanbruch.

### Quell'usignolo ch'al caro nido

Quell'usignolo  
ch'al caro nido  
si mostra fido,  
ch'io sono infido  
gridando va.

Die Nachtigall,  
die ihrem geliebten Nest  
treu bleibt,  
verkündet laut,  
ich sei untreu.

Poi, se tra fronde  
vola e s'asconde,  
mi par che dica  
all'aura amica:  
soffrir non posso  
l'infedeltà.

Und wenn sie losfliegt  
und sich zwischen den Zweigen versteckt,  
scheint sie den freundlichen Lüften  
zu sagen:  
Untreue  
kann ich nicht ertragen.

### Rondinella che dal nido

Rondinella che dal nido  
batte l'ali e vola errando,  
e sui colli, e al piano, e al lido  
sempre mesta va cantando,

Die kleine Schwalbe, die von ihrem Nest  
losfliegt und umherirrt,  
trägt über Hügel, Täler und Ufer  
ihren traurigen Gesang;

o in capanna o in tetto aurato,  
se mai scioglie il dolce fiato,  
sempre s'ode sospirando.

doch ist ihr lieblicher Atem gefangen  
in einer Hütte oder unter einem goldenen Dach,  
hört man sie nur seufzen.

### Usignolo che col volo

Usignolo che col volo  
sciogli il canto in verdi rami,  
vanne e di, tu che ben ami,  
al mio sposo il mio martiro.

Nachtigall, die du im Flug deinen  
Gesang zwischen den grünen Zweigen entfaltest,  
da du auch die Liebe kennst, flieg zu  
meinem Geliebten und schildere ihm meine Qual.

Dì che cede alla mia fede  
ogni tronco in quelle piante,  
che ogni fronda è più costante  
di quel cor per cui sospiro.

Sag ihm, dass meine Treue  
stärker ist als jeder Stamm in diesem Grün  
und dass jeder noch so zarte Zweig  
fester ist als jenes Herz, für das ich schmachte.

### Amorosa rondinella

Amorosa rondinella  
quanto mai si racconsola,  
quando riede al tetto amato  
dove il nido amor gli diè.

Die verliebte Schwalbe  
findet grossen Trost,  
wenn sie das geliebte Dach erreicht,  
wo ihr Nest ihr Geborgenheit gab.

Par che dica in sua favella,  
quando intorno a lui sen vola,  
verna rio mai più non torni  
che mi vuol lontan da te.

Sie scheint in ihrer Sprache zu sagen,  
während sie es umfliegt:  
Möge der harte Winter nie wiederkommen,  
der mich von dir trennen will.

### Zeffiretti che spirate

Zeffiretti che spirate,  
voi bacciate a Flora il sen.

Lieulich wehender Zephir,  
du küsst Floras Brust.

Fido amante anch'io m'aggio  
al mio ben, ma invan sospiro  
di tal gioia un sol balen.

Auch ich, ihr treuer Liebhaber, umflattere  
meine Geliebte, doch umsonst sehne ich mich  
nach einem einzigen Augenblick dieser Freude.

### L'augelletto in lacci stretto

L'augelletto in lacci stretto  
perché mai cantar s'ascolta?  
Perché spera un'altra volta  
di tornare in libertà.

Warum hört man  
das gefangene Vöglein singen?  
Weil es hofft,  
wieder frei zu werden.

Nel conflitto sanguinoso  
quel guerrier perché non geme?  
Perché gode colla speme  
quel riposo che non ha.

Warum seufzt der Krieger nicht  
im blutigen Kampf?  
Er genießt in seiner Hoffnung  
die Erholung, die er nicht hat.

Übersetzungen: Manuela Amadei © Sony Music

## Gezwitscher aus ganz Europa

Während seiner Italien-Reise von 1739–1740 schrieb Charles de Brosses, dass «die Italiener nach Arien aller Arten dürsten, reich an all den vielfältigen Bildern, die die Musik darstellen kann». Er hatte nicht Unrecht. Die Barockarie ist eine regelrechte Fundgrube für die bedeutendsten Sinnbilder jener Epoche, und Vögel versinnbildlichten den perfekten Gesang – warum sollte man sie nicht in der Vokalmusik zu Wort kommen lassen? Dichtungs- und Klangsprache waren in den Arien des 17. und 18. Jahrhunderts dicht bevölkert von Adlern, Schwänen, Ringeltauben, Nachtigallen und anderen Vögeln oder beflügelten Gottheiten, die als Boten für Liebe und unsägliche Qualen fungierten oder als Metapher für alle möglichen Gemütszustände (etwa in den sogenannten Gleichnis-Arien). Typisch für die Stücke mit Vogelthematik war neben der Stimme der Einsatz von gleichberechtigten Soloinstrumenten. Diese Besonderheit hat die Wahl der Stücke für Blockflöte und Sopran in diesem Programm inspiriert. Mit der vorliegenden Anthologie können wir die Gefühle nachvollziehen, die damals verschiedene Vögel heraufbeschworen haben: Neben Arien aus Opern und Serenaden aus den Jahren zwischen 1700 und 1740 sind auch Instrumentalwerke mit derselben Besetzung zu hören.

Ein besonderes Anliegen bei der Programmgestaltung war es, Musik nachzuspüren, die seit ihrer Entstehungszeit gar nicht oder kaum mehr aufgeführt wurde – trotz herausragender Qualität.

### Nicht nur im Theater

Bei Anbruch des 18. Jahrhunderts zählten die Serenade und die Kammerkantate zu den kultivierteren, für eine Elitehörerschaft geschaffenen Vokalgenres (eine Hörerschaft, die weit anspruchsvoller war als das Publikum öffentlicher Theater). Eröffnet wird das Programm mit der dreisätzigen Opern-Sinfonia aus Vivaldis «Serenata» *La Senna festeggiante*, welche wohl 1726 entweder zum Namenstag des französischen Königs Louis XV. am 25. August oder zum verspäteten zeremoniellen Einzug des französischen Botschafters Jacques-Vincent Languet am 4./5. November aufgeführt wurde. Leider fehlt der Mittelteil des Schluss-Rezitativs dieser Serenata, der womöglich über den Anlass informiert hätte.

Das italienische Wort «Serenata» stammt nicht von «sera» (Abend), sondern von «sereno» (wolkenloser Himmel) und bezeichnet somit eine Aufführung im Freien – aber im Fackelschein und somit eben doch am Abend. Serenaden sind nicht szenisch und ähneln in ihrer Form dem Oratorium, verwenden aber allegorischen Stoff, in dem die Person, für die die Serenade geschrieben wurde, meist mit einer Figur identifizierbar wird.

Die Sinfonia ist dreiteilig angelegt: Der Kopfsatz wird durch rhythmische und dynamische Kontraste geprägt und ist vierstimmig, während der langsame zweite Satz nur dreistimmig konzipiert ist und ausdrücklich auf Cembali verzichtet: Es war im Basso continuo also nicht nur *ein* Cembalo beteiligt, sondern mehrere! Der wiederum vierstimmige Schlusssatz – eine Gavotta – spielt mit unregelmässiger Periodik. Es ist nicht bekannt, bei welcher Gelegenheit die Serenade *Il giardino d'amore* von Alessandro Scarlatti (1660–1725) aufgeführt wurde, aus der die Arie «Più non m'alletta e piace» stammt. Die Melodie, die die Blockflöte im Ritornell vorträgt und die anschließend im Unisono mit den Violinen wiederholt wird, stellt Adonis' Sehnsucht dar, als dieser für die Göttin Venus schmachtet. Das Stück ist ein praktisches Beispiel für die Erschwernisse, für die sich der erfahrene Komponist wappnen sollte: Das heute in der Münsteraner Diözesanbibliothek aufbewahrte Manuskript trägt Scarlattis Anweisung, dass die Blockflöte bei Abwesenheit des Flötenspielers durch eine Violine ersetzt werden soll – begleitet von der «Stimme einer Nachtigall», um das Gezwitscher naturgetreu wiederzugeben.

Der ursprüngliche Auftraggeber der Serenade *L'oracolo del fato* von Francesco Gasparini (1661–1727) ist bekannt: Es handelt sich um Prinz Filippo Herculani, ein enger Mitarbeiter von Kaiser Karl VI. Das Werk, Elisabetta Cristina von Brunswick-Wolfenbüttel gewidmet, war eine Geburtstagshuldigung (28. August), wie aus dem Gesangstext hervorgeht. In der aufgeführten Arie («Bell'augelletto che vai scherzando») ist der verspielte Dialog zwischen Stimme und Flötchen vom Sonnenaufgang inspiriert, der von beiden Solisten freudig begrüsst wird. Die morgendliche Stimmung wird feinfühlig durch die Violinbegleitung ohne Basso continuo wiedergegeben. Eine intime Atmosphäre – quasi einer Kammerkantate – durchdringt auch die Arie «Zeffiretti che spirate» aus der Oper *Eraclea* von Tomaso Albinoni: Hier wird die Stimme nur vom Basso continuo unterstützt (die Melismen stellen das ruhige Wehen der Winde dar).

Die Suche nach Instrumentalfarben prägt das Werk von Andrea Stefano Fiorè. Neben dem Cello (Fiorè war einer der ersten, der es als Konzertinstrument einsetzte), inspirierte den Komponisten auch die Blockflöte. Wir hören sie in der Arie «Usignolo, che col volo» (*Engelberta*; Mailand 1708), einem in vielerlei Hinsicht beispielhaften Stück: für den wie ein Tanz anmutenden Dreiertakt, für die hypnotische Bewegung des absteigenden Basses, für die gedämpften hohen Streicher, die eine träumerische Atmosphäre schaffen. In diesem raffinierten Klangteppich wird der Schmerz der Königin Engelberta von beiden Solisten wirkungsvoll wiedergegeben. Die Natürlichkeit des melodischen Geschehens zeigt das volle Ausdruckspotenzial in Fiorès Stil. Unglaublich, dass sein Werk heute so gut wie unbekannt ist.

## Neapolitanische Melancholie

Eine düstere Atmosphäre durchdringt das Stück von Leonardo Vinci (um 1690–1730), dem grössten neapolitanischen Opernkomponisten: Seine «Rondinella che dal nido» (*Ifigenia in Tauride*; Venedig 1725) steht in der melancholischen Tonart g-Moll. In der Arie, die für Faustina Bordoni (die Frau des damals in Neapel, später in Dresden wirkenden Johann Adolf Hasse) komponiert wurde, wird der Bravourgesang durch gedämpfte Streicher zur Geltung gebracht (sobald die Stimme einsetzt, schweigen die gezupften Instrumente). Äusserst raffiniert ist die Umsetzung des poetischen Texts: In den rasanten Arpeggien der Bratschen und der zweiten Violinen erkennen wir die wirbelnden Flügel der Schwalbe, in der eleganten Chromatik (über dem Wort *sospirando*) das Herzklopfen der griechischen Prinzessin Iphigenie.

Francesco Mancini (1672–1737) war dem Vokal- eher als dem Instrumentalrepertoire verschrieben, doch der Blockflöte widmete er besondere Aufmerksamkeit. Die *Sonata XIV* stammt aus dem Sammelband *Concerti di flauto, violini, violetta e basso di diversi autori* (MS. 34–39 des Conservatorio San Pietro a Majella in Neapel). Es ist nicht auszuschliessen, dass das Manuskript im Zusammenhang mit Mancinis Lehrtätigkeit am Conservatorio di S. Maria di Loreto (einem der Wohlfahrtsinstitute für Waisenkinder, später dem heutigen Konservatorium Neapels angegliedert) entstanden ist. Der Stil des Werks (dieses Concerto nennt Mancini *Sonata*, obwohl die Blockflöte von einem Streicherset begleitet wird) markiert den Übergang von Scarlatti und seinen Zeitgenossen des späten 17. Jahrhunderts, die noch treu dem Kontrapunkt ergeben waren, zur darauffolgenden Generation, die den *stile galante* hervorbrachte und in ganz Europa verbreitete (Leo, Porpora, Vinci).

### Jenseits der Alpen: Dresden, München ...

Das a-Moll-Konzert für «little flute» (oder Oboe) von Charles Dieupart (1667–1740) entstand um 1720 möglicherweise in der englischen Hauptstadt: Der französische Komponist war vor allem in England tätig. Laut *The Daily Courant* wurde ein «Concerto for the little flute composed by Monsieur Dieupart» am 11. Mai 1722 im Theater in der Drury Lane aufgeführt (Solo-Blockflöte: John Baston). Wir wissen nicht mit Sicherheit, ob das Londoner Werk und die hier aufgeführte Kopie (aus dem Archiv der Dresdner Hofkapelle) identisch sind, doch die ähnliche Datierung und die Seltenheit des Soloinstruments sprechen dafür, dass es sich um dasselbe Konzert handelt. Das Stück ist in drei Sätze eingeteilt, die eher der Sonatenform als dem vivaldischen Solokonzert verpflichtet sind. Im ersten und dritten Satz wird die unmittelbare Durchschlagskraft des thematischen Einfalls im Spiel der Echos und Wiederholungen zwischen Solist und Orchester wirkungsvoll eingesetzt.

13. Mai bis 12. August 2018

# Bildstein | Glatz – Nr. 1

Gratiseintritt in die Museen mit  
Ihrem Konzertbillet der Ittinger Pfingstkonzerte

Besuchen Sie die Ausstellungen:

Wein und Wohlstand – Über Weinbau  
und Weinhandel von der Klosterzeit bis heute

Neue Kollektion – Die Sammlung wächst  
Konstellation 9. Alles fließt.

Kunstmuseum Thurgau  
Ittinger Museum  
Kartause Ittingen

KUNST UND  
GESCHICHTE  
ERLEBEN

Thurgau

1. Mai bis 30. September: täglich 11 – 18 Uhr  
1. Oktober bis 30. April: Montag bis Freitag 14 – 17 Uhr  
Samstag, Sonntag und allgemeine Feiertage: 11 – 17 Uhr  
[www.kunstmuseum.ch](http://www.kunstmuseum.ch)

Jähe harmonische Übergänge, durchsetzt von Verzierungen des Solisten, die fast wie Improvisationen anmuten, prägen den zweiten Satz. Pietro Torri (ca. 1650–1737) war einer der vielen Komponisten Venedigs, die (wie Agostino Steffani und Giovanni Porta) nach Deutschland übersiedelten. Sein Aufenthalt am Münchner Hof trug zur Entstehung eines Münchner Stils bei, der so unverkennbar war wie jener der habsburgischen Hofkapelle in Wien. Die dargebotene Arie ist ein Beispiel für den Münchner Stil, in diesem Fall etwas aufgefrischt in Hommage an den jungen Interpreten Carlo Broschi, genannt Farinelli. «Amorosa rondinella» lässt die Vorzüge des Kastraten erkennen, der das Publikum in allen europäischen Theatern entzückte: mit seinem schier unerschöpfliche Atem und der Fähigkeit, Übergangslos zwischen Legato, Verzierungen und virtuosen Koloraturpassagen zu wechseln. Die Rückkehr des *primo uomo* in die Heimat wird mit prachtvoller Instrumentalbegleitung gefeiert.

## Venedig: von der Blockflöte zur Traversflöte

Zwischen 1720 und 1740 wurde die Blockflöte (*flauto und flautino*) in Italien eher selten eingesetzt. Ihr Nachfolger wurde die Traversflöte, deren Vorteil im weicheren Timbre lag und ausserdem darin, dass sie ein chromatisches Instrument war. «L'augelletto in lacci stretto», die Arie aus Johann Adolf Hasses (1699–1783) *Didone abbandonata* war sicherlich für die Traversflöte konzipiert – hier haben wir allerdings die Blockflöte als Soloinstrument eingesetzt, um deren Potenzial als virtuos Instrument auf die Probe zu stellen und die idyllisch zwitschernde Komponente im Gesangstext hervorzuheben.

In Venedig verschwanden allerdings die Blockflöte wie das *flautino* nicht völlig aus dem Konzertleben – wie Antonio Vivaldis (1699–1783) Œuvre zeigt: Beiden Blockflötentypen (neben der Traversflöte) waren Stücke in seiner Konzertproduktion gewidmet. Hier ist das Blockflötenkonzert RV 442 zu hören, das auch ohne ausdrückliche Bezüge zur Vogelwelt wegen seiner Verbindung zum Opernrepertoire ins Programm passt. Wie damals üblich, griff der «rote Priester» auf einige erfolgreiche Werke zurück, um sie in einem anderen Zusammenhang neu zu erfinden: Jeder Satz des Konzerts ist die Bearbeitung einer Operarie. Der erste Satz geht aus der Arie «Ti sento, sì, ti sento» (*La costanza trionfante*; Venedig 1716) hervor, der zweite aus der Arie «Se lascio d'adorare» (*La virtù trionfante dell'amore e dell'odio*; Rom 1724, vielleicht ursprünglich aus *Nerone fatto Cesare* von 1715); der dritte aus der Arie «Sentire che nel sen» (*Orlando finto pazzo*; Venedig 1714).

Vivaldi ist aber auch mit einer echten Sopran-Arie aus der im Herbst 1716 in Venedig aufgeführten Oper *Arsilda regina di Ponto* im Programm vertreten. Der Widmung im Libretto ist zu entnehmen, dass dieses «dramma in musica» früher geschrieben, aber – möglicherweise von der Zensur – bis 1716 von der Opernbühne ferngehalten wurde.

Giovanni Andrea Sechi

Übersetzung: Manuela Amadei

Überarbeitet 1.2.2018 von Maurice Steger

Ergänzt um RV 693 und 700 durch Andreas Schlegel



### **Maurice Steger**

1971 in Winterthur geboren, gehört Maurice Steger heute zu den faszinierendsten Blockflötisten, Dirigenten und Musikpädagogen auf dem Gebiet der Alten Musik. In diesen Funktionen begeistert er sein Publikum in verschiedenen Konzertformaten auf der ganzen Welt. Maurice Steger ist ein ungemein charismatischer Musiker, spontan, mitreissend und voller Energie. Ihm gelang es dank seiner lebendigen Art, seiner intensiven Tongebung, und einer staunenswerten Technik, die Blockflöte in ihren faszinierenden Formen als Instrument neu zu positionieren. Der ECHO Klassik 2015, den er als «Instrumentalist des Jahres» erhält, bestätigt seinen Erfolg. Steger gelang es, sich mit seiner weltweiten Konzerttätigkeit sowie zahlreichen CD-Einspielungen (Flötenquartette von Telemann und die neapolitanischen Concerti sowie Vivaldis Blockflötenkonzerte u. a.) als einer der beliebtesten Solisten auf dem Gebiet der Alten Musik zu etablieren. Dank seiner lebendigen Art und seiner persönlich ebenso spontanen wie technisch brillanten Spielweise hat Maurice Steger die Blockflöte als Instrument aufgewertet und völlig neu positioniert. Mehrere Einspielungen, darunter auch das Album «Venezia 1625» und «Una Follia di Napoli», wurden mit internationalen Preisen ausgezeichnet. 2010 hat Maurice Steger Corellis Sammlung Opus 5 in englischen Bearbeitungen unter dem Titel «Mr Corelli in London» publiziert. Seine neuste Einspielung «Souvenirs d'Italie» präsentiert Werke aus dem Umfeld der Italienreisen des österreichischen Grafen Harrach. Ein wichtiges Anliegen ist Steger das musikpädagogische Engagement: So lädt er mit seiner Figur Tino Flautino die Kleinsten zu einem spielerischen Einstieg in die klassische Musik ein und leitet verschiedene Workshops für Jugendliche. Mit dem Repertoireschwerpunkt auf Barockmusik ist er ein gefragter Solist bei den tonangebenden historischen Originalklang-Ensembles. Eine rege Konzerttätigkeit führt ihn aber auch regelmässig mit modernen Orchestern und renommierten Künstlern zusammen.



Die neue CD von Maurice Steger und Nuria Rial.

## Interpreten



### La Cetra Barockorchester Basel

1999 gegründet, widmet sich das Orchester hauptsächlich der italienischen Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Seit der Gründung ist La Cetra ein rasanter Aufstieg in die Reihen der international führenden Orchester der Alten Musik gelungen. Seit nunmehr zwei Jahren führt das Orchester unter dem Titel La Cetra in Basel eine populäre eigene Konzertreihe durch. La Cetra tritt zusammen mit Sängern wie Maria Espada, Franco Fagioli, Magdalena Kožená, Carlos Mena, Patricia Petibon und Andreas Scholl sowie Instrumentalisten wie Nicola Benedetti, Giuliano Carmignola oder Maurice Steger auf. Dazu arbeitete das Orchester mit renommierten Dirigenten wie René Jacobs, Attilio Cremonesi, Jordi Savall und Gustav Leonhardt zusammen. Seine dynamische Entwicklung verdankt La Cetra vor allem Andrea Marcon, unter dessen musikalischer Leitung das Orchester seit 2009 steht. Marcon ist als mehrfach preisgekrönter Cembalist und Organist gefragter Experte für die Alte Musik Italiens. Ihm ist es zu verdanken, dass La Cetra Barockorchester Basel seit 2012 das La Cetra Vokalensemble zur Seite steht. Ausdrückliches Credo von La Cetra ist, dass wissenschaftliche Hintergrundarbeit, intensive Auseinandersetzung mit historischem Instrumentarium, Aufführungspraxis und geschichtlichem Umfeld der gespielten Werke letztlich immer nur dazu dienen, sogenannte Alte Musik für Menschen von heute hautnah erfahrbar zu machen. Dafür wurde La Cetra 2009 der Europäische Preis für Alte Musik verliehen.

### Katharina Heutjer

Katharina Heutjer (\*1982) studierte das Spiel der Barockvioline an der Schola Cantorum Basiliensis in der Klasse von Chiara Banchini in Basel, wo sie das Solodiplom mit Auszeichnung erhielt. Sie wurde mit zahlreichen nationalen und internationalen ersten Preisen bei Wettbewerben wie dem Deutschen Tonkünstlerwettbewerb, dem Charles Hennen Concours in den Niederlanden sowie Musica Antiqua Brügge in Belgien ausgezeichnet. Sie spielt in Ensembles wie Cantus Cölln, Collegium Vocale Gent, Ensemble La Fenice, Weser Renaissance, Musica Fiorita, Collegium 1704, Le poème harmonique, Les Agréments, Les Cornets noirs und unter Dirigenten wie Andrea Marcon, Konrad Junghänel, Philippe Herreweghe. Seit September 2008 ist sie als Konzertmeisterin von La Cetra Barockorchester Basel tätig. 2009 bekam sie den Europäischen Kulturförderpreis überreicht. Als Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben spielt Katharina Heutjer seit November 2008 eine Barockvioline von Sebastian Kloz, Mittenwald 1760.



Katharina Heutjer

### Besetzung

#### Violine I

Katharina Heutjer,  
Konzertmeisterin  
Johannes Frisch  
Christoph Rudolf  
Cecilie Valter

#### Violine II

Éva Borhi  
German Echeverri  
Petra Melicharek  
Maria Sohn

#### Viola

Joanna Bilger  
Sarah Giger

#### Violoncello

Mauro Valli  
Melanie Beck

#### Kontrabass

Fred Uhlig

#### Flöte

Karel Valter  
Claire Genewein

#### Oboe

Xenia Löffler  
Janine Jonker

#### Fagott

Gabriele Gombi

#### Horn

Silvia Centomo  
Tatiana Cossi

#### Laute

Juan Sebastián Lima  
Daniele Caminiti

#### Cembalo

Sebastian Wienand



#### **Kammerorchester Basel**

Das Kammerorchester Basel gilt als eines der führenden Kammerorchester des internationalen Musiklebens. Einladungen in die weltweit bedeutendsten Konzerthäuser und Festivals prägen die Agenda ebenso wie die eigene Konzertreihe in Basel. Eine Diskographie mit über 30 CDs, viele mit prominenten Preisen ausgezeichnet, zeugt von der hohen Qualität des Orchesters. Unter der künstlerischen Leitung seiner Konzertmeisterinnen und Konzertmeister sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert das Kammerorchester Basel in rund 80 Auftritten pro Jahr sein breites Repertoire von Barock und Klassik in historisch informierten Interpretationen bis zeitgenössischer Musik. Eine besonders fruchtbare Zusammenarbeit verbindet das Ensemble mit seinem Principal Guest Conductor Giovanni Antonini. Der gemeinsam erarbeitete Beethoven-Zyklus wurde 2008 in der Kategorie «Bestes Ensemble» mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet. Unter Antoninis Leitung wird das Kammerorchester Basel im Wechsel mit dem italienischen Ensemble Il Giardino Armonico bis 2032 alle 107 Sinfonien Joseph Haydns aufführen und auf CD einspielen. Weitere Grossprojekte sind Konzerte und Aufnahmen sämtlicher Schubert-Sinfonien unter der Leitung von Heinz Holliger sowie eine Reihe mit konzertanten Opernaufführungen.

#### **Julia Schröder-Zihlmann**

Julia Schröder ist eine universelle Geigerin, die sowohl in der modernen wie auch in der barocken Spielweise versiert ist, sich aber auch frei im Tango und der Improvisation bewegt. Darüber hinaus ist sie seit 2010 Professorin für Violine an der Musikhochschule Freiburg. Seit 2005 ist sie Konzertmeisterin und Leiterin des Kammerorchester Basel. Seit 2012 spielt sie im Merelquartett. Solistisch trat sie u. a. mit dem Sinfonieorchester Basel, der Camerata Stuttgart, im Musikverein Wien, in der Philharmonie Berlin und im Barbican Center London, und unter Leitung von Dirigenten wie Christopher Hogwood, Giovanni Antonini und Kristjan Järvi auf. Zu ihren Kammermusikpartnern gehören u. a. das Trio Parnassus, Gidon Kremer, Gerard Wyss, Werner Güra, Dorothee Oberlinger, Marcel Ponsoe und Christian Zacharias. Mit dem Bandoneonisten Marcelo Nisinman spielt sie Tango. Sie ist Gast-Stimmführerin im Ensemble Il Giardino Armonico und Gastkonzertmeisterin des Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacionalde Catalunya. Sie arbeitet regelmäßig mit Sol Gabetta, Marijana Mijanovic, Giuliano Carmignola, Angelika Kirchschlager, Andreas Scholl, Giuliano Sommerhalder, Pieter Wispelwey, Angela Hewitt, Núria Rial und Cecilia Bartoli zusammen. 2012 wurde ihre Arbeit als Solistin und Leiterin des Kammerorchester Basel mit den Opernarien und Violinkonzerten von Telemann mit dem Echo Classic ausgezeichnet. Im Januar 2017 ist ihre aktuellste CD «Bologna 1666» mit dem Kammerorchester Basel bei Sony erschienen.



**Julia Schröder-Zihlmann**

#### **Besetzung**

##### **Violine I**

Julia Schröder-Zihlmann  
Valentina Giusti  
Mirjam Steymans-Brenner

##### **Violinen II**

Yukiko Tezuka  
Regula Keller  
Mona Marie Pöppe

##### **Viola**

Bodo Friedrich  
Anna Pfister

##### **Violoncello**

Martin Zeller

##### **Violoncello**

Georg Dettweiler

##### **Kontrabass**

Matthias Beltinger

##### **Cembalo**

Sergio Ciomei

##### **Theorbe**

Daniele Caminiti

### Gabriele Gombi

Geboren 1984 in Italien, erhielt Gabriele Gombi Fagottunterricht am Konservatorium in Reggio Emilia bei Franco Fusi, wo er 2004 mit maximaler Punktzahl und Auszeichnung sein Diplom erwarb. 2007 beendete er sein Studium an der Hochschule für Musik der Stadt Basel bei Sergio Azzolini mit dem Konzertdiplom, ebenfalls mit Auszeichnung. Gleichzeitig besuchte er Kurse an der Scuola di Musica di Fiesole (Florenz) bei Marco Postinghel. Seit 2002 hat er als Solist bei nationalen und internationalen Wettbewerben sechs erste Preise gewonnen. Er ist in verschiedenen Orchestern tätig, so im Kammerorchester Basel, dem Sinfonieorchester Basel, dem Münchner Kammerorchester, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, Filarmonica di Torino, dem Teatro Regio di Torino und dem Orchestra Sinfonica A. Toscanini. In der Saison 2008/09 spielte er in der English National Opera of London und 2010/12 im Covent Garden Royal Opera House (London) als Solofagottist. In den letzten Jahren entdeckte er seine Leidenschaft für das Barockfagott und das klassische Fagott. Er studierte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Donna Agrell. Zur gleichen Zeit besuchte er zahlreiche Meisterkurse für Klassikfagott bei Lorenzo Coppola und Malcom Bilson. Er spielt im La Cetra Barockorchester Basel und arbeitet mit dem Venice Baroque Orchestra, Giardino Armonico, der Freitagsakademie Bern u. a. Gabriele Gombi ist Mitglied beim Orchester Spira Mirabilis und Geneva Camerata und Dozent für Fagott am Conservatoire de Neuchâtel.



Gabriele Gombi



Johannes Keller



Xenia Löffler

### Johannes Keller

Johannes Keller schloss seine Studien an der Schola Cantorum Basiliensis im Jahr 2010 ab. Seine Lehrer waren Andreas Schweizer (Thurgau), Naoki Kitaya (Zürich), Jörg-Andreas Bötticher, Andrea Marcon und Jesper Christensen (Basel). Seither ist er als freischaffender Cembalist und als Spezialist für historische Aufführungspraxis international tätig. Zu seinen zentralen Interessen gehört das Musiktheater: Johannes Keller ist als Dirigent, musikalischer Assistent und Mitglied der Compagnie La Cage (Berlin/Paris) regelmässig in Musiktheaterproduktionen eingebunden. Daneben engagiert er sich in der Kammermusik, ist u. a. Gründungsmitglied von Il Profondo und L'Istante sowie regelmässiger Partner in zahlreichen Formationen wie beispielsweise dem La Cetra Barockorchester oder dem Venice Baroque Orchestra. Daneben ist er auch in der Forschung tätig, wo er u. a. das Forschungsprojekt Studio31, das sich mit Instrumenten und Musik mit 31 und mehr Stufen pro Oktave befasst, an der Hochschule für Musik Basel leitet. Seit 2013 ist Johannes Keller zudem Dozent für Intonation und Stimmungen an der Schola Cantorum Basiliensis.

### Xenia Löffler

Xenia Löffler studierte an der Schola Cantorum Basiliensis und dem Königlichen Konservatorium in Den Haag. Seit 2001 spielt sie die 1. Oboe bei der Akademie für Alte Musik Berlin und tritt mit diesem Orchester weltweit als Solistin auf. Auch andere Ensembles wie die Batzdorfer Hofkapelle, Collegium 1704 (Prag), das Händel-Festspielorchester (Halle) und namhafte Dirigenten engagieren sie für solistische Aufgaben gerne und häufig. Die Erforschung von unbekanntem Oboenrepertoire und

dessen Veröffentlichung auf CD ist ihr ein besonderes Anliegen. Inzwischen liegen zahlreiche Solo-CDs bei Labels wie Harmonia Mundi France (Venezianische Oboen-Concerti), Supraphon (Reichenauer und Jiranek) und Accent (Dresden Oboe Concerti, Graun Oboe Concertos, Händel «My favourite instrument», Heinichen Concerto) vor. Mit dem von ihr gegründeten Amphion Bläseroktett tritt sie seit 1998 bei internationalen Festivals auf und hat in dieser Besetzung neun vielbeachtete CDs eingespielt. Xenia Löffler leitet die Klasse für historische Oboen an der Universität der Künste in Berlin und gibt Meisterkurse im In- und Ausland.

### Stephan Mester

Stephan Mester ist Fachmann für historische Choreographien, Maître à danser und Organisator der Zürcher Barockbälle. Daneben wirkt er als Referent an der Volkshochschule Zürich und als künstlerischer Leiter der Gruppe für historischen Tanz Danza Antica, gegründet 1980. Als Fast-Französischlehrer und Ex-Kultur-Radiojournalist konnte er sein Faible für Musikgeschichten und seinen starken Drang zu Causerie-Konzerten auf verschiedene Arten ausleben. Zum Beispiel berichtete er über das verwirrende Liebesleben der Götter mit AMOR IN MUSICA in «Histoires d'amour», über die Entstehung der Lautenmusiksammlung «La Rhétorique des Dieux» mit dem Lautenisten Andreas Schlegel, über Johann Georg Matthesons Erstlingsmuse Aurora mit «Verliebte Demuth», über weibliche Korrespondenz aus Versailles mit «Federkiel und Kielflügel», über Marie-Antoinettes Tochter-Mutter-Beziehung in «Süßes Leben, bitt're Reu» oder über den Aufreger der Saison 1694, die Königsmarck-Affäre, in «Opfer der Staatsräson» mit der Cembalistin und Hammerklavierspielerin Urte Lucht. Daneben gibt er Konzerteinführungen und moderiert Konzerte u. a. beim Zürcher Kammerorchester und an Festivals im In- und Ausland. Seine Motivation ist die Lust an der Freude, die eine oder den anderen ein Stück des Weges über die schillernde Brücke zwischen Kunst und Genuss zu begleiten.

### Nuria Rial

Nuria Rial studierte Gesang und Klavier in ihrem Heimatland Katalonien. Sie wechselte nach Basel in die Klasse von Kurt Widmer, machte 2003 ihren Abschluss und gewann den Helvetia Patria Jeunesse in Luzern für ihre herausragenden Fähigkeiten als Sängerin. Als Konzertsängerin arbeitet sie u. a. mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Paul Goodwin und Trevor Pinnock. Dabei wird sie von Spitzenensembles wie Concerto Köln, The English Concert, Kammerorchester Basel, La Cetra Basel und L'Arpeggiata begleitet. Als begeisterte Kammermusikerin pflegt Nuria Rial Partnerschaften mit Ensembles wie Les Cornets Noirs, Café Zimmermann oder The Austrian Baroque Company. 2009 kürte die Jury des Echo-Klassik Preises Nuria Rial zur Nachwuchskünstlerin des Jahres. Im selben Jahr erhielt sie einen ersten Echo-Klassik für «Haydn – Arie per un amante» mit dem L'Orfeo Barockorchester, den zweiten Echo errang ihre CD «Teatro d'Amore». 2012 dann die dritte Echo-Auszeichnung für ihre CD «Telemann» zusammen mit dem Kammerorchester Basel.



Stephan Mester



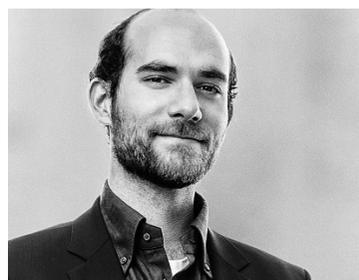
Nuria Rial

### Mauro Valli

Mauro Valli wurde in Sant'Agata Feltria, dem Geburtsort von Angelo Berardi, geboren. Nach einiger Zeit im Orchester «Teatro alla Scala» widmete er sich vermehrt seinen Hauptinteressen Kammermusik und barocke Musik. Er hat bereits in zahlreichen Ensembles mitgespielt, u. a. Quartetto Sandro Materassi, Il Complesso Barocco und I Barocchisti, und viele CDs herausgebracht, u. a. mit Konzerten von Vivaldi und Leo, Sonaten von Scarlatti und den Triosonaten von Bach, Corelli, Galuppi und Platti. Für seine neueste CD hat er die sechs Canzoni von Angelo Berardi weltweit zum ersten Mal eingespielt. Seit etwa dreissig Jahren widmet er sich dem Spielen von barocker Musik auf Originalinstrumenten und der Wiederentdeckung historischer Instrumente wie dem fünfsaitigen Violoncello Piccolo, der Arpeggione und dem Baryton. Er spielt ein Cello von Andrea Castagneri aus dem Jahr 1740 und verwendet auch ein Violoncello Piccolo und eine Kopie eines Cellos von Domenico Montagnana von den Geigenbauern Lucia Valli und Matias Herrera. Mit ihrer Hilfe hat er eine Kopie eines Arpeggiones des Museums für Musikinstrumente in Berlin hergestellt.



Mauro Valli



Sebastian Wienand

### Sebastian Wienand

Sebastian Wienand (\*1984) lebt in Basel und konzertiert weltweit als Solist, Kammermusikpartner sowie Continuoembalist mit Gruppen und Musikern wie dem Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin, Kammerorchester Basel, La Cetra Basel, Les musiciens du Louvre, Millenium Orchestra, Rebeka Rusó, Maurice Steger, Stefan Temmingh, Gottfried von der Goltz, Lorenz Duftschmid und anderen. Bereits einige Jahre vor seinem Cembalo-, Fortepiano- und Generalbassstudium an der Schola Cantorum in Basel gründete er das Ensemble l'Ornamento, das 2003 den renommierten Wettbewerb Musica Antiqua in Brügge gewann und noch heute in seiner ursprünglichen Besetzung an namhaften Festivals wie z. B. den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern auftritt. Als musikalischer Assistent des belgischen Dirigenten René Jacobs hat er seit bereits über einer Dekade regelmässig erheblichen Anteil an der Einstudierung und Aufführung von dessen weltweit gefeierten Opernproduktionen. Von seinem wichtigsten Partner – dem Freiburger Barockorchester – wurde er bereits mehrfach als Solist eingeladen, wie etwa 2010 mit einem Mozart-Klavierkonzert auf dem Arts Festival in Hongkong oder 2014 mit Beethovens Chorfantasie in der Philharmonie Berlin. Sebastian Wienand ist bzw. war Stipendiat des Deutschen Musikrats, der Deutschen Stiftung Musikleben, der Credit Suisse Emerging Artist Series, der Mozart-Stiftung Dortmund sowie der Kunststiftung Baden-Württemberg.

### Pavel Haas Quartett

*Veronika Jarůšková (Violine), Marek Zwiebel (Violine), Jiří Kabát (Viola), Peter Jarůšek (Violoncello)*

Das Pavel Haas Quartett wurde 2002 gegründet und benannte sich nach dem tschechischen Komponisten Pavel Haas (1899–1944). Seit dem Gewinn des italienischen Premio Paolo Borciani Streichquartett-Wettbewerbs im Jahr 2005 ist das Pavel Haas Quartett in den wichtigsten Konzerthallen der Welt aufgetreten und hat sechs preisgekrönte CDs veröffentlicht, die von Publikum und Presse gleichermaßen gelobt wurden. Das in Prag ansässige Quartett hat bei führenden Persönlichkeiten der Streichquartettwelt studiert; eine besonders enge Verbindung besteht zu Milan Škampa, dem legendären Bratschisten des Smetana Quartetts. In der Saison 2017/18 debütiert das Quartett im Wiener Musikerverein, der Elbphilharmonie Hamburg, dem Pierre Boulez Saal Berlin und der Taipei National Concert Hall. Ein weiteres Highlight ist die Aufführung von Bohuslav Martinůs Konzert für Streichquartett und Orchester zusammen mit den Essener Philharmonikern unter Tomáš Netopil. Im Herbst 2017 erschien eine neue CD mit Werken von Dvořák. Die letzte Veröffentlichung mit Smetanas beiden Streichquartetten wurde bei den Gramophone Awards 2015 als «beste Kammermusik-Aufnahme» ausgezeichnet. Bereits 2007 wurde das Quartett in das Rising Stars-Programm der Europäischen Konzertsaal-Vereinigung (ECHO) aufgenommen und trat daraufhin in zahlreichen grossen Sälen weltweit auf. Von 2007 bis 2009 nahm es am BBC New Generation Artists Scheme teil und erhielt 2010 einen Special Ensemble Scholarship des Borletti-Buitoni Trusts.

### Quatuor Van Kuijk

*Nicolas Van Kuijk (Violine), Sylvain Favre-Bulle (Violine), Emmanuel François (Viola), François Robin (Violoncello)*

In dieser Saison gehört das Quatuor Van Kuijk zu den BBC New Generation Artists, nachdem es bereits zahlreiche Auszeichnungen erhalten hat. So gewann das Quartett den Ersten Preis sowie die Ehrungen für die beste Beethoven- und die beste Haydn-Interpretation bei der Wigmore Hall International Chamber Music Competition. Bei der Trondheim International Chamber Music Competition wurde es mit dem Ersten Preis und dem Publikumspreis ausgezeichnet. Ausserdem war es Preisträger bei der Aix-en-Provence Festival Academy. Seit Herbst 2017 ist das Quatuor Van Kuijk Rising Stars der ECHO Konzertreihe. Seit seiner Gründung im Jahr 2012 konzertierte das Ensemble bereits in vielen bedeutenden Sälen wie der Wigmore Hall London, dem Auditorium du Louvre & Salle Gaveau in Paris, der Tonhalle in Zürich, dem Musikverein Wien, der Berliner Philharmonie sowie bei den Festivals in Cheltenham, Heidelberg, North Norfolk und Verbier. Das Quatuor Van Kuijk hat eine Residenz bei Proquartet in Paris inne, wo die Musiker bei Mitgliedern des Alban Berg, des Artemis und des Hagen Quartetts studieren. Die ersten Schritte machten sie während des Studiums beim Quatuor Ysaÿe, und arbeiteten anschliessend mit Günter Pichler an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid. Das Quartett nimmt regelmässig an internationalen Musikakademien teil, so zum Beispiel in Verbier und Aix-en-Provence.



Pavel Haas Quartett



Quatuor Van Kuijk

### Sébastien Van Kuijk

Sébastien Van Kuijk gewann bereits zahlreiche Preise an verschiedenen Wettbewerben, so u. a. den 2. Preis und den Gustav Mahler Spezialpreis an der International Prague Spring 2000 Competition und den Best Hope Award bei der 7. Rostropovich international Cello Competition. Er gilt als einer der besten Cellisten seiner Generation. Nach Studien bei Jean-Marie Gamard und Philippe Müller in Paris, studierte er u. a. bei Frans Helmerson, Natalia Chakoswskaya, Gary Hoffman, Gabor Takacs-Nagy und Günter Pichler. Als Solist trat er u. a. mit dem Bohuslav Martinu Philharmonic Orchestra, dem Frankfurt Radio Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Paris auf. Er spielte bereits an verschiedenen Orten, so z. B. Auditorium du Louvre, Musée d'Orsay, Rudolfinum Hall in Prag, Casals Hall in Tokyo, Amsterdam Concertgebouw und in der Wigmore Hall in London. Als Kammermusiker spielte er bereits mit Partnern wie Renaud Capuçon, Bertrand Chamayou, David Lively, dem Quatuor Ebène und dem Danel Quartet. Die Neue Musik liegt ihm sehr am Herzen, weshalb er viele Werke zeitgenössischer Komponisten aufführt, u. a. von Nicolas Bacri, Thierry Escaich, Henri Dutilleux und Pierre Boulez. Daneben fasziniert ihn ebenso die Kammermusik. So gründete er mit seinem Bruder das Quatuor Van Kuijk. Daneben ist er Solo-Cellist im Geneva International Orchestra und im Aurora Orchestra London. Er spielt auf einem Cello von François Fendt, das ihm vom französischen Instrumentalfonds zur Verfügung gestellt wird.



Sébastien Van Kuijk



Adrien Boisseau

### Adrien Boisseau

Adrien Boisseau, 1991 in Frankreich geboren, erhielt im Alter von fünf Jahren den ersten Violaunterricht. Später folgen Studien im Bereich Kammermusik bei Marc Coppey und Jean Sulem in Paris, seit 2011 bei Tabea Zimmermann in Berlin. Weitere musikalische Erfahrungen sammelte er an Meisterkursen, u. a. bei Diemut Poppen, Barbara Westphal und dem Juilliard String Quartet. 2012 nahm Adrien Boisseau an Chamber Music Connects the World teil. Seit 2013 studiert er als Junger Solist an der Kronberg Academy bei Nobuko Imai. Adrien Boisseau ist seit Beginn 2015 Mitglied des renommierten Streichquartetts Quatuor Ébène. Adrien Boisseau wurde mehrfach mit Preisen bei bedeutenden nationalen und internationalen Wettbewerben ausgezeichnet. Beim Internationalen Max-Rostal-Wettbewerb 2009 in Berlin erhielt er neben dem Ersten Preis auch den Publikumspreis. 2012 gewann er den Preis für die beste Interpretation des Auftragswerkes sowie den Publikumspreis beim Internationalen Viola Wettbewerb in Tokyo. Im Januar 2013 erzielte er schliesslich den 2. Preis beim Internationalen Yuri Bashmet Wettbewerb in Moskau. Als regelmässiger Teilnehmer an Festivals in ganz Europa spielte er Seite an Seite mit namhaften Musikern wie Renaud Capuçon, Amaury Coetaux oder Lise Berthaud. Im Rahmen seiner internationalen Konzerttätigkeit arbeitete er mit Dirigenten wie Manfred Honeck, Pierre Boulez, Vladimir Ashkenazy, Kazushi Ono oder Myun-Whun Chung.

#### Organisation und Durchführung

Stiftung Kartause Ittingen, Warth  
Hochuli Konzert AG, Gais

#### Herausgeber

Stiftung Kartause Ittingen

#### Redaktion

Stiftung Kartause Ittingen, Warth  
Hochuli Konzert AG, Gais

#### Werkkommentare, Interviews und Dokumentation

Andreas Schlegel, Menziken

#### Gestaltung, Satz

Susanna Entress, Frauenfeld  
Daniela Bieri, Niederbüren

#### Druck

Stroebele AG, Romanshorn

#### Bildnachweise

Pavel Haas Quartett, Seiten 16, 57 © Marco Borggreve  
La Cetra Barockorchester Basel, Seite 51 © Martin Chiang  
Quatuor van Kuijk, Seiten 36, 57 © Nikolaj Lund  
Sebastian van Kuijk © Caterina Zalewska  
Adrien Boisseau © Nikolaj Lund  
Maurice Steger, Seite 28 © Molina Visuals  
Nuria Rial, Seite 32 © Mercè Rial  
Maurice Steger, Nuria Rial, Seite 40 © Mercè Rial (Nuria Rial), Marco  
Borggreve (Maurice Steger)  
Maurice Steger, Seite 49 © Marco Borggreve

Freundin  
oder Freund  
der Ittinger  
Pfingstkonzerte  
werden

## Dabei sein!

Möchten Sie die Ittinger Pfingstkonzerte unterstützen, jeweils früh über das Programm informiert sein und mit Fragen und Anregungen zu den Pfingstkonzerten mit den künstlerischen Leitern oder mit uns in Kontakt treten?

Dann schliessen Sie sich den Freunden der Ittinger Pfingstkonzerte an. Mit einem jährlichen finanziellen Beitrag in frei wählbarer Höhe sind Sie dabei und wir halten Sie auf dem Laufenden.

Ihre Anmeldung per E-Mail an [info@kartause.ch](mailto:info@kartause.ch) mit dem Stichwort «Freund/Freundin Ittinger Pfingstkonzerte» oder mit dem Bestelltalon im Pfingstkonzertflyer freut uns sehr.