

Internationales Kammermusikfestival
über Pfingsten 7. bis 10. Juni 2019
«Genesis»
Künstlerische Leitung: Nicolas Altstaedt

ITTINGER PFINGST- KONZERTE 2019

HERZLICHEN DANK FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG



Lotteriefonds

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



Die Konzerte 1 und 3 werden von Radio SRF2 Kultur
aufgezeichnet und werden am «Musikabend»,
Sonntag, 16. Juni 2019, 22 Uhr gesendet.

Bild- und Tonaufnahmen sind nicht gestattet.

ITTINGER PFINGSTKONZERTE 2019

- 5 Vorwort
- 6 Interview mit Nicolas Altstaedt

- 10 **KONZERT 1**
Freitag, 7. Juni 2019, 19 Uhr, Remise
Joseph Haydn, Helena Winkelmann

- 16 **KONZERT 2**
Samstag, 8. Juni 2019, 12.15 Uhr, Remise
Johann Sebastian Bach

- 17 **PODIUMSGESPRÄCH**
Samstag, 8. Juni 2019, 15.30 Uhr, Kornschütte

- 20 **KONZERT 3**
Samstag, 8. Juni 2019, 19 Uhr, Remise
Franz Schubert, Sándor Veress, Béla Bartók

- 24 **KONZERT 4**
Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, 12.15 Uhr, Remise
Zoltán Kodály, Antonín Dvořák

- 28 **KONZERT 5**
Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, 17 Uhr, Remise
Franz Schubert, Dmitri Schostakowitsch

- 32 **KONZERT 6**
Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, 21 Uhr, Klosterkirche
Johann Sebastian Bach

- 36 **KONZERT 7**
Pfingstmontag, 10. Juni 2019, 11.30 Uhr, Remise
Johann Sebastian Bach, John Tavener

- 41 Biografie Nicolas Altstaedt, Künstlerische Leitung
- 42 Biografien der Interpreten
- 51 Impressum

Aktuelle Ausstellungen

Ittinger Museum

Wasser – Lebensader des Klosters

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

Kunstmuseum Thurgau

L'univers de Germaine. Muda Mathis, Sus Zwck, Hipp Mathis

Helen Dahm: Ein Kuss der ganzen Welt

Till Velten – La condition humaine

PFINGSTEN IN DER KARTAUSE ITTINGEN

Samstag, 8. Juni 2019 und

Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, 14 bis 17.30 Uhr

Weindegustation im Klosterladen

Pfingstsonntag, 9. Juni 2019, 15 Uhr

Öffentliche Führung in den Museen

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

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

HERZLICH WILLKOMMEN!

In diesem Jahr freuen wir uns auf eine Jubiläums-Ausgabe der Ittinger Pfingstkonzerte. Tatsächlich findet das Festival 2019 bereits zum 25. Mal statt – in einer oft als schnelllebig empfundenen Zeit ist dies sicher keine Selbstverständlichkeit!

Die Pfingstkonzerte in der Kartause Ittingen zählen zu den wenigen Kulturereignissen im Thurgau, die weit über die Kantonsgrenzen hinaus und international ausstrahlen. Zwanzig Jahre lang haben András Schiff und Heinz Holliger die programmatischen Konzepte neu- und weiterentwickelt. Neben Kontinuität stand dabei immer auch die Neugierde auf Neue Musik im Fokus.

Seit 2015 setzen wir für die Ittinger Pfingstkonzerte auf ein Modell mit jährlich wechselnden künstlerischen Leitern. Graziella Contratto machte 2015 den Anfang, es folgten der Pianist Oliver Schnyder, die Geigerin Isabelle Faust sowie im vergangenen Jahr der Blockflötist Maurice Steger. Für dieses Jahr ist es uns geglückt, den Cellisten und Dirigenten Nicolas Altstaedt zu gewinnen, einen der renommiertesten Musiker seiner Generation. Nicht nur als Solist und Kammermusiker wird er weltweit geachtet, auch seine Tätigkeit als Festivalleiter ist von Erfolg geprägt. So hat Gidon Kremer ihn 2012 zu seinem Nachfolger als künstlerischer Leiter beim legendären Lockenhaus Festival erkoren, und 2014 trat Altstaedt das Erbe des Dirigenten Ádám Fischer als Leiter der Haydn Philharmonie an.

Mit dem thematischen Schwerpunkt «Genesis» führen uns Nicolas Altstaedt und seine Kammermusikfreunde zurück zu Johann Sebastian Bach und zu dessen familiären Wurzeln, die – im weitesten Sinne – im ungarischen Raum liegen. Im Zentrum unserer diesjährigen Konzerte stehen die sechs Cellosuiten von Johann Sebastian Bach, die Nicolas Altstaedt in drei Konzerten präsentieren wird. Viele Komponisten wurden vom ungarisch-mährisch-böhmischen Kulturraum geprägt. Zu ihnen zählen Joseph Haydn, Antonín Dvořák, Zoltán Kodály, Béla Bartók – und auch Franz Schubert ist in diesem Kontext zu erwähnen, weil er auf Schloss Zseliz an der Gran nach eigenem Bekunden die glücklichsten Monate seines Lebens verbracht hat. Das diesjährige Pfingstkonzertprogramm lädt daher zu einigen Entdeckungen ein.

Erwähnt sei nur das frühe Klavierquintett von Béla Bartók, das auch im 21. Jahrhundert nur selten gespielt wird und dennoch zu den herausragenden musikhistorischen Beiträgen dieser Gattung zählt. Auch in diesem Jahr freuen wir uns, eine neue musikalische Komposition erstmals erleben zu dürfen. Die schweizerisch-niederländische Komponistin Helena Winkelmann hat im Auftrag der Ittinger Pfingstkonzerte ein neues Cellokonzert geschrieben.

Was wären die Pfingstkonzerte ohne die bezaubernde Umgebung in Ittingen. Daher möchten wir Sie einladen, auf Entdeckungsreisen zu gehen: natürlich in erster Linie musikalisch, aber ergänzend auch in den beiden Museen und beim Flanieren durch die traumhaften Gärten. Oder lassen Sie sich verführen von unseren Angeboten im Restaurant Mühle, in der idyllischen Gartenwirtschaft, im Ochsenstall und im Klosterladen. Auch im 25. Jahr des Pfingstfestivals zählen wir auf Sie, liebes Publikum. Wir heissen Sie hiermit herzlich willkommen.

Heinz Scheidegger
Procurator Stiftung Kartause Ittingen

Jürg Hochuli
Hochuli Konzert AG

Interview mit Nicolas Altstaedt

Als Solist spielt Nicolas Altstaedt regelmässig mit der internationalen Orchester-Elite; als kommunikationsfreudiger Kammermusikpartner wird er international geschätzt. Seit 2012 steht Nicolas Altstaedt als künstlerischer Leiter des legendären Lockenhaus Festivals in der Verantwortung; 2014 übernahm er die Leitung der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie Eisenstadt. In der NDR Elbphilharmonie ist er während der Saison 2018/19 «Artist in residence». Die Ittinger Pfingstkonzerte wird er 2019 und 2020 leiten. Mit unserem Autor Christoph Vratz hat Nicolas Altstaedt über das diesjährige Programm gesprochen.

Wie wird aus dem Cellisten ein Festival-Programmgestalter? Wo liegen die Herausforderungen, Reize, Grenzen?

Ich habe mich seit der Jugend immer für die Hintergründe und Bezüge von Werken interessiert. In den Konzerten in Gütersloh, wo ich aufgewachsen bin, habe ich durch neue Musikfestivals früh einen Überblick über die zeitgenössische Musik bekommen. Oft wurde ein Grossteil des Œuvres von Ligeti, Henze, Reimann und Boulez in wenigen Tagen gespielt. Hinzu kam, dass die Komponisten oft selbst anwesend waren. Daher war der Reiz gross, die Werke nicht nur im Detail, sondern auch im Zusammenhang zu verstehen. So wie bei einem Schauspieler ist der Schritt zur Regie nicht weit. Das Ganze war ein unmerklicher Prozess, bis mich 2011 Gidon Kremer nach der letzten Beethovensonate in Lockenhaus konkret fragte, ob ich mir vorstellen könnte, das Festival weiterzuführen.

Wenn Sie Lockenhaus und Ittingen vergleichen: Wo liegen Unterschiede bei der Planung?

Lockenhaus unterscheidet sich von allen Musikfestivals dadurch, dass die genauen Programme erst am Tag des Konzertes bekannt gegeben werden. Es gibt eine maximale Flexibilität der Programmgestaltung bis in die Stunden vor Druckschluss – und sogar auch noch danach. Das erlaubt einerseits viel Freiheit, fördert aber andererseits auch den Drang des Unverbesserlichen. Man kommt nie wirklich zur Ruhe, da der offizielle Punkt eines fertigen Programmes eben nie erreicht wird. Immer gibt es noch etwas zu entdecken, zu verändern oder in Auftrag zu geben. In Lockenhaus gibt es seit Beginn des Festivals bis heute auch keine Künstlerhonorare.

Wie lange brauchen Sie, um Kollegen für Ihre Projekte zu gewinnen? Anruf genügt?

Viele Musiker kenne ich natürlich persönlich, bei anderen reicht in der Regel eine kurze Nachricht. Wenn die menschlichen und musikalischen Horizonte stimmen, findet man auf natürliche Art zueinander. Oft kommen aber auch noch nicht so vertraute Musiker auf mich zu, wie kürzlich der Sänger Hanno Müller-Brachmann nach einem Konzert. Das freut mich dann umso mehr. In London traf ich nach einem meiner Konzerte überraschend auf Alfred Brendel. Die mich begleitende Person stiess mich anschliessend an: «Warum hast du ihn eigentlich noch nicht nach Lockenhaus eingeladen?» In Lockenhaus ist es sehr angenehm, dass die DNA des Festivals die Musiker von blossen «Mitstreitern» selektiert. Wenn ich merke, dass die Rahmenbedingungen für manche Kollegen mehr in den Fokus geraten als der Inhalt, kommt es erst gar nicht zu einer intensiveren Begegnung.

Inwieweit wünschen Sie sich ein Festival, bei dem Sie – über das rein Musikalische hinaus – mit Schauspielern, Schriftstellern, Choreografen oder Architekten arbeiten können?

Das ist seit Beginn in Lockenhaus immer ein Teil des Festivals gewesen. Im ersten Jahr war das ungarische Nationalballett zu Gast mit György Ligeti's «Metamorphoses Nocturnes», daraufhin wurde ein Theaterstück zum Schubert-Oktett geschrieben, das wir mit zwei Schauspielern und einer Choreographin erarbeitet haben. Es zählt inzwischen zur Tradition des Festivals, jedes Jahr Livemusik zu einem Stummfilm zu improvisieren. Ausserdem war der Regisseur Daniel Kutschinski zu Gast, um den Dokumentarfilm «4» über das Quatuor Ébène zu präsentieren, demnächst kommt der Maler Wolfram Beltracchi [Anm.: der auch als Kunstfälscher bekannt geworden ist] und wird mit Wolf-Dieter Seiffert vom Henle-Verlag über Authentizität sprechen.

Wie wirkt sich die Umgebung, die Situierung eines Festivals innerhalb ausgewählter Räume oder innerhalb einer Landschaft auf die Inspiration beim Musizieren aus?

Sehr stark. Prussia Cove im südwestenglischen Cornwall ist zum Beispiel ein solcher Ort. In den ersten Jahren, als ich dort war, gab es noch kein Internet und kaum Telefon, heisses Wasser nur einmal am Tag. Man nimmt das Leben und somit die Musik durch die Natur viel intensiver wahr. Daher verbinde ich viele Werke mit einem starken emotionalen Erlebnis, das durch einen bestimmten Ort hervorgerufen oder verstärkt wurde.

Sie haben in Ittingen das Festival-Motto «Genesis». Sind Sie ein gläubender Mensch?

Ich glaube an die Kraft der Natur und die der Musik. Die Natur ist im Grunde auch Musik. Ich glaube ausserdem, dass Menschen mit einem Zugang zur Musik klimabewusster leben müssten. Wer einmal die «Jahreszeiten» von Joseph Haydn gehört hat, ist danach wahrscheinlich ein anderer. Daher wäre ich sofort dafür, dieses Werk als Pflicht in allen Grundschulklassen einzuführen.

Braucht ein Festival immer ein Thema, oder erscheint das nicht manchmal ein bisschen gewollt, vielleicht im Hinblick auf besseres Marketing?

Nein, das braucht es nicht automatisch, aber es hilft mir als Musiker und Programm-Verantwortlichen als Leitfaden, um aus einem bestimmten Gedanken ein spannendes, abwechslungsreiches Programm zu entwickeln.

Wenn wir auf das Ittinger Programm 2019 schauen, springen zwei unterschiedlich unterschätzte Komponisten ins Auge: Joseph Haydn und Sándor Veress. Kann man das so sagen?

Ganz sicher. Es sagt gleichzeitig aber auch viel über unsere Gesellschaft aus. Haydn hat nicht die Rollenklischees ausgefüllt, wie einige Komponisten im 19. Jahrhundert. Er war weder ein grosser Virtuose an der Geige oder am Klavier, noch war er taub oder im Gefängnis. Er hat keine Drogen genommen und ist nicht in den Rhein gesprungen, auch hat er sich nicht von der Syphilis anstecken lassen. Sex, Drugs und Rock'n Roll sind auf Haydn einfach nicht anwendbar. Nach aussen hin war er ein schlichter, bescheidener und tugendhafter Mensch. Man hat dann sehr langweilige Schubladen erfunden – an der Spitze das unpassende Bonmot vom «Papa Haydn». Das resultiert nicht zuletzt daher, dass man sich nicht oder viel zu wenig mit seinem Werk befasst hat oder damit befassen möchte.

Haydns Musik steckt so voller Humor, aber nie findet sich darin ein platter Witz.

Alle seine Errungenschaften sind nicht von einem Missionarsanspruch begleitet, Haydn schreit nicht in die Welt hinaus. Umgekehrt aber können diese Errungenschaften in ihrer Quantität und Qualität hier gar nicht alle aufgezählt werden. Das Erscheinen Haydns markiert den grössten Einschnitt der Musikgeschichte, denn mit ihm beginnt ein neues Zeitalter. Das Werk Mozarts und Beethovens würden ohne Haydn so nicht existieren, die Thematik von Schuberts «Winterreise» wird bereits in den «Jahreszeiten» vorweggenommen. Sogar den Vorläufer des «Tristan-Akkords» finden wir in der «Schöpfung» – von allen Einflüssen Haydns auf Mendelssohn, Schumann, Brahms bis hin zur Zweiten Wiener Schule ganz zu schweigen. Haydn ist der fortschrittlichste und vorbildlichste Komponist, den ich kenne. Dank meines Musikgeschichtslehrers Anton Haefeli in Basel war das Feuer für seine Musik schnell entzündet, und es entfacht sich bei jedem Aufschlagen eines seiner Werke neu.

Und Sándor Veress?

Das Streichtrio von Sándor Veress zählt für mich zu den grossen Werken dieser Gattung, neben Mozart, Beethoven und Schönberg. Das Werk war so etwas wie «Liebe auf den ersten Blick» und bleibt sicher ein fester Bestandteil in meinem Repertoire, neben den «Vier transsylvanischen Tänzen» und vielen weiteren grossartigen Werken wie der «Musica Concertante» für zwölf Streicher sowie der «Hommage à Paul Klee» für zwei Klaviere und Streichorchester von 1951.

Neue Konzertsaison Konzertreihe 2019/ Zürich 20

Eine feine Konzertreihe
in der Tonhalle Maag

Dienstag, 12. November 19.30 Uhr

Kammerorchester Basel

Daniel Bard Leitung und Violine

Gabriela Montero Klavier

Montag, 2. Dezember 19.30 Uhr

Cappella Gabetta

Andrés Gabetta Leitung und Violine

Sergei Nakariakov Trompete

Dienstag, 17. Dezember 19.30 Uhr

Collegium Vocale Gent

Christoph Prégardien Leitung

J.S. Bach, Weihnachtsoratorium

Sonntag, 9. Februar 18.30 Uhr

Sir András Schiff Klavier

J.S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier Band II

Montag, 2. März 19.30 Uhr

Emmanuel Tjeknavorian Violine

Maximilian Kromer Klavier

Samstag, 21. März 19.30 Uhr

Grigory Sokolov Klavier

Sonntag, 10. Mai 19.30 Uhr

Cecilia Bartoli Mezzosopran

Les Musiciens du Prince – Monaco

Sieben Konzerte im Abonnement

Detailprogramm:
info@hochuli-konzert.ch
Tel. 071 791 07 70
hochuli-konzert.ch



Wie kam der Kontakt zu Helena Winkelmann zustande, welche expliziten Wünsche gab es an sie?

Helena kenne ich bereits seit meiner Studienzeit in Basel, wir spielten damals zusammen das Streichtrio von Alfred Schnittke. Später dann machte mich mein Lehrer Eberhard Feltz auf ihre Werke aufmerksam. In Lockenhaus führten wir sowohl «Bandes dessinées», das 2012 entstand, als auch ihr erstes Streichquartett «Quadrige» auf, das übrigens Eberhard Feltz gewidmet ist. Die Interpreten waren Musiker des Schumann Quartetts, die anschliessend sofort ein zweites Streichquartett bei Helena in Auftrag gaben. Beim Hören dieses zweiten Streichquartetts, das den Titel «Des Papstes Papagei» trägt und sich auf Haydns Vogel-Quartett bezieht, kam mir der spontane Wunsch, bei ihr ein Cellokonzert in Auftrag zu geben – zumal wegen der Kombination mit Haydn und einem Kammerorchester.

Sie selbst treten als Solist und als Dirigent auf. Das ist heute nicht die Regel, aber bei Ausnahmemusikern wie Daniel Barenboim oder Sir András Schiff findet man dieses Phänomen häufiger. Wo lauern für Sie die Reize?

Die Übertragung kammermusikalischer Ideale auf ein Orchester spielt sicher eine wichtige Rolle. Gleichzeitig ist es für mich eine ebenso spannende wie unerlässliche Fortbildung als Musiker. Vor rund 300 und sogar vor 400 Jahren war die musikalische Erziehung oft so angelegt, dass man vom Cembalo oder von einem anderen Tasteninstrument aus ein Ensemble oder Orchester leitete und darüber hinaus noch komponierte und mehrere Melodieinstrumente spielte. Das ist uns leider abhandengekommen, so dass ich diese Frage immer wieder höre, als sei Mehrgleisigkeit etwas völlig Ungewöhnliches.

Sie werden in Ittingen Bachs Cellosuiten spielen – zweifellos ein eigener Kosmos. Wie machen Sie sich frei vom Erbe namhafter Interpreten der Vergangenheit?

Diese Werke sind frei von jeder Interpretation. Ohnehin entsteht Musik jedes Mal neu. Wenn man einen solchen Zyklus auch auf CD festhält, ist für mich vor allem der Prozess der Aufnahme lohnenswert und bereichernd, denn dadurch kommt man einem Werk sehr viel näher. Das anschliessende Resultat ist für mich dann weniger interessant.

Bei Bach fällt oft der Begriff «Ehrlichkeit». Was ist für Sie damit gemeint?

Ehrlichkeit gilt in jeder Hinsicht für jeden Komponisten und für jede Aufführung. Bei Bach bzw. bei Werken mit einer solchen Dimension wünscht man sich, möglichst viel hörbar zu machen. Dabei läuft man als Interpret jedoch auch Gefahr, die Musik zu entstellen. Zu viel Interpretation kann bei Werken wie diesen schädlich sein. Im Gegensatz dazu gibt es Musik, die die Nachhilfe einer Interpretation tatsächlich braucht. Das funktioniert aber nur, wenn man sich ehrlich und selbstlos der Musik hingibt und im Moment einer Aufführung fest an sie glaubt.

Vielen Dank für diese Bekenntnisse, Erfahrungen, Ideen und Anregungen – und Ihnen sowie allen Musikern ein erfolgreiches Festival!

KONZERT 1 FREITAG, 7. JUNI 2019, 19 UHR, REMISE

Quartett der Camerata Variabile Basel

Lockenhaus Festival Ensemble

Nicolas Altstaedt, Violoncello und Leitung

Quartett der Camerata Variabile Basel



Helena Winkelman



Manuel Oswald



Lea Boesch



Mara Miribung

Joseph Haydn
(1732–1809)

Streichquartett C-Dur Hob. III:39 «Vogel-Quartett» (1781)

Allegro moderato
Scherzo. Allegretto
Adagio
Rondo. Presto

Helena Winkelman
(*1974)

«Atlas»

Konzert für Solocello, Pauke und Streicher – für Nicolas Altstaedt (2019)
Auftragswerk der Ittinger Pfingstkonzerte (Uraufführung)
Prolog – Passacaglia – Epilog. *Atlas und Herakles*
Adagietto Fluido. *Les pommes d'or du jardin des Hésperides*
Perpetuum mobile. *The Dragon Ladon*

» Pause

Helena Winkelman

«Papa Haydn's Parrot» (Des Papstes Papagei)

Hommage à Haydn für Streichquartett (2016)

- I A Question of character – An imitation game
- II Menuet in slow motion – A study in overtones
- III Memory of a dance – Quasi trio
- IV At Ease – Bird on a slope
- V Non perpetuum mobile – in an exact number of bars
(a reminiscence of the first movement)
- VI Variations on very little – As the title says
- VII Rondo in presence of fleas – A manic scratching miniature
- VIII Haydn on the rocks – your personal bird-experience

Joseph Haydn

Konzert C-Dur für Violoncello und Orchester

Hob. VIIb:1 (ca. 1761–1765)
Moderato
Adagio
Allegro molto

Ausschnitte des Konzerts werden auf Radio SRF 2 Kultur
am «Musikabend», Sonntag, 16. Juni 2019, ab 22 Uhr gesendet.

PODIUM

Samstag, 8. Juni 2019, 15.30 Uhr
Podiumsgespräch mit der Komponistin
Helena Winkelman und dem
künstlerischen Leiter Nicolas Altstaedt
Moderation:
Andreas Müller-Crepon

**Haydn, Streichquartett C-Dur Hob. III:39
«Vogel-Quartett»**

Zehn Jahre lang – nichts. Kein einziger Beitrag zu der von ihm so sehr geschätzten Gattung Streichquartett. Dann aber, im Jahr 1781, beginnt eine Phase, in der ihn das Quartett-Fieber wieder packt und bis 1803 nicht mehr loslassen wird.

Es sind die ersten Quartette, die Joseph Haydn bewusst mit Blick auf eine Veröffentlichung komponiert hat. Ein neuer Dienstvertrag hatte es möglich gemacht. Haydn war damals am Hof des Fürsten Esterházy angestellt, und ein neues Arbeitspapier ermöglichte es ihm ab 1779, auch für auswärtige Auftraggeber Musik zu schreiben. Und nicht nur das: Haydn durfte auch selbst für die Verbreitung seiner Werke sorgen, durfte damit sogar zusätzliche Einnahmen generieren – also sozusagen eine Art Luxusvertrag mit Ausstiegsklauseln; denn musikalische Angestellte bei Hof konnten zur damaligen Zeit meist nicht tun und lassen, was sie wollten, sondern waren allein ihrem Dienstherrn verpflichtet.

Eigene Wege

Im Oktober 1781, noch vor Vollendung seiner Werke, bot Haydn dem Wiener Verleger Artaria sechs neue Quartette an. Vier davon, so liess er wissen, seien bereits fertiggestellt. Nun war Haydn bekanntermassen geschäftstüchtig. Im Januar 1782 verkaufte er seine Werke noch an einen weiteren Musikverleger, Hummel, mit Sitz in Berlin und Amsterdam. Überdies lag Haydn auch sehr an der Verbreitung handschriftlicher Kopien. In Briefen kommt er immer wieder auf diese Werke zu sprechen, weil er weiss, dass ihm hier etwas Besonderes gelungen ist: «sie sind auf eine ganz neue besondere art». Den rund 30 Abschriften kommt eine besondere Bedeutung zu, da sich kein Autograph erhalten hat. Die Opuszahl 33 fusst nicht auf Haydns Angaben, sondern auf der Druckausgabe bei Artaria. Nicht einmal die Reihenfolge der Quartette ist mit Garantie überliefert. Der Beiname «Russische Quartette» ist auf die Widmung an den Grossfürsten Paul von Russland zurückzuführen, auch kursiert die Bezeichnung «Gli Scherzi», da Haydn hier die Menuette durch Scherzo-Sätze ersetzt. Der Titel «Vogel-Quartett» ist auf die vielen zwischerten Vorschläge im Kopfsatz zurückzuführen und ebenso auf die schillernen Figuren im Trio-Teil sowie auf die raschen Kuckucksrufe und Doppelschläge im Finalsatz.

Typisch Haydn: Voller Finessen

Dieses Werk ist bezeichnend für Haydn, weil hier alle Finessen seines kompositorischen Handwerks zusammenkommen: Da ist der klopfende Rhythmus gleich zu Beginn, da ist das Anfangsmotiv, das im weiteren Verlauf des ersten Satzes in wechselnden Tonarten wieder auftaucht; da ist ein schlichtes und im Staccato vorzutragendes Liedchen-Motiv im Seitensatz; im Scherzo summt «sotto voce» in tiefster Lage eine verhaltene Melodie – ganz im Gegensatz zum Trio-Abschnitt, wo die beiden

Violinen in hoher Lage trällern; das Adagio – eine Vorwegnahme der grossen langsamen Sätze bei Mozart – ist wiederum formal auffällig, und das Finale, das Haydn ausdrücklich als Rondo bezeichnet hat, basiert auf einem Tanzlied aus Dalmatien und Bosnien. Ein dazu kontrastierendes Thema steht in a-Moll und ist leicht ungarisch angehaucht. Obwohl Haydn hier die Rondoform wählt, verzichtet er nicht auf eine Durchführung des ersten Themas, ganz im Sinne der klassischen Sonatenform. Das ist eben Haydn, immer unberechenbar, immer zu unerwarteten Effekten in der Lage. So schliesst dieses Werk auch mit einer fast elfenhaften Coda, die sich am Ende pianissimo und unverhofft wie ins Nichts auflösen scheint.

Winkelman, «Atlas»

Atlas ist einer der Titanen aus der griechischen Mythologie. Nach einem Kampf zwischen Kronos und Zeus strafte letzterer die Titanen dafür, dass sie auf Kronos' Seite kämpften, und liess sie in den Tartarus werfen. Atlas jedoch, ein Bruder von Prometheus, wurde an den westlichsten Rand der bekannten Welt verbannt. Dort hin, wo Himmel (Uranos) und Erde (Gaia) einander zu berühren scheinen. Dort ist es seither seine Aufgabe, die urweltliche Umklammerung dieser beiden zu verhindern. Herakles, der für den König Eurysthenes die Äpfel der Hesperiden – der Töchter des Atlas' – besorgen muss, klagt Atlas sein Leid über diese unlösbare Aufgabe, denn die Äpfel werden vom hundertköpfigen Drachen Ladon bewacht. Atlas bietet Herakles an, den Drachen zu überwinden und die Äpfel zu holen, wenn Herakles dafür eine Zeit lang das Tragen des Himmelsgewölbes übernimmt. Der ist einverstanden. Atlas jedoch – berauscht von seiner neuen Freiheit – will das Himmelsgewölbe nicht mehr zurück nehmen, nachdem er die Äpfel geholt hat. Durch eine List gelingt es Herakles aber, Atlas das Himmelsgewölbe zurückzugeben.

Die Komponistin Helena Winkelman hat für die Ittinger Pfingstkonzerte folgenden Text verfasst: Das für Nicolas Altstaedt geschriebene Konzert für Solocello, Streicher und Pauke folgt nicht direkt dem Erzählstrang der Sage, sondern verwendet die Figuren Atlas, Herakles und den Drachen als Inspiration. Atlas und das Himmelsgewölbe finden sich in den weitgespannten Obertonakkorden des Prologs und Epilogs des ersten Satzes. Ausgehend vom Grundton A (für Atlas) bewegt das Solocello als Träger des Himmelsgewölbes den Grundton der Obertonreihen und schreitet in slow motion das ganze Passacaglia-Thema ab, wie es dann später im Mittelteil des Satzes erklingen wird. Dieser Mittelteil ist ganz der Begegnung zwischen Atlas und Herakles gewidmet. Kenner des ersten Violinkonzerts von Schostakowitsch hören im Heroismus und Zerrissenheit dieses Mittelteils Anleihen an die berühmte Passacaglia von Schostakowitsch.

Im zweiten Satz betreten wir den mythischen Garten der Hesperiden. Das Solocello dialogisiert in Flageolett-Glissandi mit den Pianissimo-Glissandi der Pauke. Zentraltöne sind Es und C. Der ganze Verlauf des Satzes wurde in einer Art «écriture automatique» entworfen: Während sechs Minuten, die mit einer Stoppuhr getimt wurden, zeichnete die Komponistin nur eine einzige, einer Fieberkurve ähnelnde Linie, welche einem imaginären inneren Spannungsverlauf folgte. Nach diesem wurden Dynamik und Tonhöhen des begleitenden Ensembles gestaltet. Was dem Satz die Atmosphäre eines verwunschenen Waldes gibt, ist jedoch die Verwendung von Pizzicati fluidi und dünnen Stricknadeln zwischen den Saiten. Dieser hohe sirrende Klang ergibt den magisch changierenden Hintergrund für die Soli des Cellos und der Pauke. Der letzte Satz explodiert nach einer langsamen Einleitung in ein Perpetuum Mobile, das die Auseinandersetzung zwischen Atlas und dem Drachen Ladon inszeniert. Diese beiden verkörpern gleichzeitig Himmel (Zentralton Fis) und Erde (Zentralton Es). Eine Kombination von 8/8-Takt im Ensemble und 7/8-Takt im Solocello erzeugt ein rhythmisches Spannungsfeld von grosser Sprengkraft. Jede 56. Achtelnote bringt die beiden unterschiedlichen Metren wieder zusammen, woraus sich strukturelle Knotenpunkte ergeben, die durch Dynamik und Gestus verstärkt werden. Es gibt in diesem Satz mehrere kurze Perioden der Entspannung, wenn sich die beiden Metren angleichen. Der Satz findet seinen Höhepunkt in der Verschmelzung der beiden Zentraltöne Es und Fis in einem monumentalen Obertonklang über H.

Winkelman, «Papa Haydn's Parrot»

In ihrem Streichquartett «Papa Haydn's Parrot», einem Auftragswerk der Esterházy Privatstiftung, erweist Helena Winkelman dem von ihr verehrten grossen Vorgänger auf originelle Art ihre Reverenz. Auslöser war ein Besuch in Wien, wo sie erfuhr, dass nach Haydns Tod auch ein Lebensgefährte und Schüler unter den Hinterbliebenen war – einer mit Federn: «Ein lebender Papagey aus dem Geschlechte der gelehrigen Jakos in Taubengröße grau mit rothem Schweif», heisst es im Inventarverzeichnis: «Da die Papageys nach allen Naturhistorikern ein hohes Alter bei 100 Jahren erleben, so ist dieser noch jung. Herr Haydn kaufte denselben vor 19 Jahren, noch nicht völlig erwachsen, in London um einen hohen Preis und unterrichtete ihn selbst. Wohnt wie gewöhnlich in einem blechern Hause.» Der «Kult um Haydn», so Winkelman, habe dann dazu geführt, «dass sein gefiedertes Haustier für mehr Geld versteigert wurde, als Haydn einige Jahre zuvor für den Bau eines zweiten Stockwerks seiner Residenz bezahlte. Seinen deutschen Titel «Des Papstes Papagei» verdankt das Quartett einer Information von Rainer Schmidt, dem Geiger des Hagen Quartetts: dass «Papa» im Kontext mit Haydn nicht liebevoll Väterchen heisst, wie gemeinhin

angenommen, sondern Papst. So wichtig war damals Haydn – und Wien und das Kaiserhaus hatten zu dieser Zeit nicht gerade eine sehr enge Verbindung zu Rom.» Das liess in Helena Winkelman die Idee reifen, für ihre Hommage Haydns «Vogelquartett» zu analysieren und jeden der vier Sätze von zwei verschiedenen Seiten neu zu beleuchten, weshalb ihr Quartett acht Abschnitte umfasst.

Die Komponistin erklärt:

«Haydns Kopfsatz findet sich im ersten und (quasi als Rückblick) fünften Satz wieder. Die erste Reflektion ist eine Charakteranalyse. Ich habe darin versucht, Haydns Charaktere und Atmosphären mit meiner eigenen musikalischen Sprache nachzustellen. Mein fünfter Satz hat genau die gleiche Taktzahl (167) wie Haydns erster, die strukturellen und zum Teil sogar harmonischen Besonderheiten sind darin beibehalten, auch die ständigen Unterbrechungen. Er ist mit seinen vielen Flageolets, Ponticello-Effekten und gehuschten Figurationen eine rechte Geisterbahn. Mein zweiter Satz bezieht sich auf Haydns Scherzo. Man hört dabei ein verbindendes Element zwischen Österreich und der Schweiz heraus: die Berge, hier symbolisiert durch die Obertonreihe, die man in ihrem Urzustand vom Alhorn gespielt hört. Die Vortragsbezeichnung lautet «Ruhig, wie von ferne» – und wer ganz aufmerksam lauscht, erkennt Haydns Phrasierung wie in Zeitlupe wieder. Da fast alle Noten dieses Satzes aus natürlichen Flageolets bestehen, muss die erste Geige ihre G-Saite auf A umstimmen. Die mir selbst auferlegte Regel war, dass die erste Geige nur auf der A-Saite, die zweite nur auf der D-, die Bratsche nur auf der G- und das Cello nur auf der C-Saite spielen. Ich habe mich fast daran gehalten.

Aus Haydns Trio wurde bei mir ein eigener (dritter) Satz, der eine ganz neue Klangwelt eröffnet: Dazu schieben die beiden Mittelstimmen zwischen die Saiten eine Stricknadel, die in leichte Vibration versetzt wird. Kontrapunkt dazu sind mikrotonale Tonleitern in den Randstimmen, normales Pizzicato und Pizzicato fluido im Wechsel. Die Verwendung der Stricknadeln ist eine Erfindung des Schweizer Komponisten Jürg Wytenbach, dieser Satz ist eine kleine Hommage an ihn. Der vierte Satz nimmt Bezug auf Haydns Adagio. Mein Titel bedeutet ungefähr: «Vogel in Schräglage» oder: «auf abschüssigem Gelände». Dieser Satz spielt auf ganz andere Art mit Mikrotönen wie das Trio davor. Der Dominantseptakkord zwischen Bratsche und 2. Violine im ersten Takt verschiebt sich langsam um einen Viertelton nach unten, worauf schliesslich 1. Violine und Violoncello einen klaren F-Dur Akkord darüber setzen. Da sich das Ohr des Hörers an den vierteltönig verschobenen Klang davor gewöhnt hat, klingt der F-Dur-Akkord nun verstimmt. Dies geschieht viermal in dem kurzen Satz. Darum herum gruppieren sich kleine Haydn'sche Elemente. Als schneller Einschub zwischen den beiden Reflektionen zum Adagio kommt nun die Reminiszenz

des ersten Satzes, bevor der sechste die meisterhaften Diminutionen aufgreift, die Haydn im langsamen Satz hören lässt. Drei der vier Quartettstimmen folgen einander in enger Imitation – die erste zeigt die einfache Linie, die zweite und dritte folgen mit Verzierungen, Synkopierungen, Nachschlägen und Oktavierungen. Selbst in meiner zeitgenössischen Reflexion zeichnet sich dieser Satz durch jene harmonische Schönheit aus, welche im Zentrum aller Ornamente steht.

Der 7. Satz ist die erste Reflektion von Haydns Finale, einem Rausschmeisser par excellence, und entpuppt sich, auch durch seine Anspielung auf Flöhe und Kratzen, als regelrechter Schwank. Dieser Satz ist wohl die am leichtesten zu erkennende Paraphrase, da Melodie und Rhythmus des Vorbilds grösstenteils erhalten geblieben sind, allerdings garniert mit zeitgenössischen Spieltechniken. Es wird hinter dem Steg gespielt, mit Überdruck auf dem Griffbrett gekratzt, Akkorde werden mit dem Holz des Bogens geschlagen, es wird auf das Instrument geklopft, Sechzehntelfiguren werden mit einem Finger (quasi glissando) realisiert und manche Bogenstriche sind weit entfernt von dem üblichen Auf–Ab, sondern erinnern mehr an die Rotorblätter eines Helikopters. Koordinativ ist die Miniatur eine rechte Herausforderung für die Interpreten.

Die zweite Reflektion des letzten Satzes von Haydn folgt attacca und heisst «Haydn on the rocks – your personal bird experience». Schon der Titel bringt viele Bezüge zur Popkultur («bird» ist hier auch ein Mädchen). Die Vortragsangabe lautet «think big band». Dieser Satz bringt sehr viele Jazz- und Rockelemente; das Ganze endet in einem Klangrausch aus leeren Saiten. Obwohl auch dieser Satz zur Paraphrase gehört, wird darin kaum jemand das Vogelquartett von Haydn wiedererkennen – ausser vielleicht in seinem mutwilligen Spottlied-Charakter.»

Haydn, Konzert C-Dur für Violoncello und Orchester

Wer in den Frühlingsmonaten des Jahres 2009 zu Gast in Wien war und einen Abstecher ins Mozarthaus wagte, bekam dort in einer Sonderausstellung eine Rarität zu sehen: die einzige erhaltene Abschrift des Cellokonzerts in C-Dur von Joseph Haydn. Fast genau 200 Jahre hatte es gedauert, bis diese Abschrift 1961 in den Sammlungen des Tschechischen Museums für Musik entdeckt worden war – eine musikhistorische Sensation, zumal das Autograph des Komponisten bis heute als verschollen gilt. Wie mag sich Oldrich Pulkert gefühlt haben? Der Musikforscher und Archivar war damals zu Recherchezwecken im Prager Nationalmuseum unterwegs, als ihm plötzlich eine alte Notenabschrift in die Hände fiel. Auf der Titelseite war sie als eine Komposition Joseph Haydns ausgewiesen, innen befanden sich die ursprünglichen Orchester- und Solostimmen. Pulkert dürfte rasch gehaut haben, welchen Kalibers dieser Fund war, denn Haydns Konzert galt lange Zeit als verschollen. Ausser einem eigenhändigen Eintrag des Komponisten in seinem Werkkatalog war nichts Näheres darüber bekannt. Nach Pulkerts Fund rekonstruierte man rasch die Partitur, die am 19. Mai 1962 beim Festival «Prager Frühling» erstmals aufgeführt wurde – wirklich uraufgeführt?

Wahrscheinlich nein, denn dieses Cellokonzert wurde höchstwahrscheinlich bereits im Schloss der Esterházy in Eisenstadt erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Solist war wohl Haydns Freund Joseph Weigl. Er war von 1761 bis 1769 als Cellist in der Musikkapelle der Esterházy angestellt, anschliessend arbeitete er in verschiedenen Wiener Ensembles.

Solo-Aufgaben für Freunde

Damals war es guter Brauch, Gelegenheitswerke für befreundete Musiker zu komponieren, um diesen die Chance zu bieten, ihr Können am Hof unter Beweis zu stellen. Weigl soll über eine überragende Technik verfügt haben, und Haydn hat dem mit der stellenweise auffallend hohen Lage des Soloparts offenbar entsprochen. Der erste Satz trägt spätbarocke Züge, Orchester und Soloinstrument wechseln einander spielerisch ab – Blockbildung nach altem Muster. Die Besetzung ist vergleichsweise klein: Zwei Oboen, zwei Hörner, ein nicht obligates Fagott (zur Bassverstärkung) und Streicher. Vermutlich sassen in diesem Orchester ein, maximal zwei Cellisten. Einer von ihnen dürfte auch der Solist gewesen sein; er spielte also die Solopassagen und dazu auch die Abschnitte des Orchestertutti.

Weitgespannt folgt das Adagio, das die Geigen mit einer grossen Kantilene eröffnen, bevor sie ihre Melodie ans Cello weiterreichen. Hier spart Haydn die Bläser komplett aus. Der dritte Satz ist noch heute für jeden Cellisten eine heikle Herausforderung und dürfte damals der Kategorie «Virtuosenfutter» zugeordnet worden sein. Von barocker Feierlichkeit ist nichts mehr übrig, vielmehr erinnert das permanente Wechselspiel von Solist

und Orchester an einen musikalischen Wettkampf, jeder inspiriert den anderen zu neuer Höchstleistung – ein Satz, der geradewegs dazu verleitet, immer noch schneller gespielt zu werden...

Der Weg nach Prag

Wie aber kam das Notenmaterial nach Prag? Vermutlich über einen Umweg. Wahrscheinlich schlummerte die gefundene Abschrift lange Zeit in der Sammlung des damaligen Kämmerers und Stadtrates Philipp Franz Graf Kolowrat-Krakowsky im Schloss Radenín in Südböhmen. Dort ist es wohl bis nach dem Zweiten Weltkrieg verblieben. Als dann sämtliche Dokumente und Archivalien aus tschechischen Schlössern und Klöstern, darunter auch das Notenarchiv von Graf Kolowrat, beschlagnahmt wurden, gelangten die Noten nach Prag, wo sie fachlich erfasst, inventarisiert und katalogisiert wurden – und endgültig für die Öffentlichkeit entdeckt wurden.

KONZERT 2 SAMSTAG, 8. JUNI 2019, 12.15 UHR, REMISE

Nicolas Altstaedt, Violoncello



Johann Sebastian Bach **Suite für Violoncello solo Nr. 1 G-Dur** BWV 1007
(1685–1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I / II
Gigue

Suite für Violoncello solo Nr. 2 d-Moll BWV 1008

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuett I / II
Gigue

Suite für Violoncello solo Nr. 3 C-Dur BWV 1009

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I / II
Gigue

» keine Pause

PODIUM

Samstag, 8. Juni 2019, 15.30 Uhr
Podiumsgespräch mit der Komponistin
Helena Winkelmann und dem
künstlerischen Leiter Nicolas Altstaedt
Moderation:
Andreas Müller-Crepon

Bach, Suiten für Violoncello solo Nr. 1–3

Übungen für den Hausgebrauch – nicht mehr. Wohl selten ist einem herausragenden Zyklus der Musikgeschichte so viel unberechtigte Abwertung widerfahren wie den sechs Suiten für Violoncello von Johann Sebastian Bach. Seit den ersten Ausgaben – sie erschienen Mitte der 1820er Jahre, rund hundert Jahre nach ihrer mutmasslichen Entstehung – galten die Werke allenfalls als gehobene Etüden, die man zwar studiert haben sollte, die man aber tunlichst nicht in der Öffentlichkeit präsentiert. Was für ein grandioser Irrtum!

Ausgerechnet ein jugendlicher Musikbegeisterter war es, der diesen Werken zum Durchbruch verholfen hat: Barcelona, 1890. Ein dreizehnjähriger Junge und sein Vater schlendern durch die engen Gassen der Stadt. An einer alten Musikalienhandlung bleiben sie stehen. Drinnen stapeln sich die Noten fast bis unter die Decke. Der Junge ist aufgeregt, denn erst seit einigen Tagen ist er im Besitz eines neuen Cellos. Es ist das erste eigene. Der Junge stöbert also durch die Berge von Noten und entdeckt dabei eine Ausgabe mit sechs Suiten für Cello. Nachdem er diese erstanden hat, präsentiert er sie seinem Lehrer. Der aber schüttelt den Kopf, denn ihm sind die Werke unbekannt.

Der junge Musiker hiess Pablo Casals. Zum Glück liess sich Pau, wie er sich damals noch nannte, von der Unkenntnis seines Lehrers nicht irritieren, er studierte die neuartigen Werke nacheinander ein und präsentierte zwölf Jahre später eine dieser sechs Suiten erstmals in einem Konzert, mitsamt allen Wiederholungen. «Als ich die Suiten für Cello allein zum ersten Mal in Deutschland spielte, sagten die Puristen, das sei nicht Bach; die anderen aber sagten, dass es eine wirkliche Entdeckung war», erinnert sich Casals später. «Nun wurde Bach zu dieser Zeit wie eine Etüde und ohne musikalischen Sinn gespielt. Sie fürchteten sich, etwas hineinzulegen, sie fürchteten sich! Und selbst jetzt fürchten sich manche heutigen Künstler, Bach zu spielen.»

Musikalische Früchte aus Köthen

Johann Sebastian Bach war kein gelernter Cellist. Trotzdem hat er sechs Suiten für das Violoncello geschrieben. Er war nicht der erste, und er war nicht der einzige zu seiner Zeit. Dennoch sind seine Suiten der Mount Everest für jeden Cellisten, bis heute.

«Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, daß keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte», behauptet der erste Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel. Nur zur Einordnung: Sein Buch erschien erstmals im Jahr 1802, also mehr als ein halbes Jahrhundert nach Bachs Tod. Forkel schreibt: «Man machte sich in jener Zeit zur Regel, daß jede Vereinigung von Stimmen ein Ganzes machen, und die zur vollständigen Angabe des Inhalts nothwendigen Töne

so erschöpfen müsse, daß nirgends ein Mangel fühlbar sey, wodurch die Beyfügung noch einer Stimme etwa möglich werden könnte. Man hatte diese Regel bis auf Bachs Zeit bloß auf den 2–3 und 4stimmigen Satz, und zwar überall noch sehr mangelhaft angewendet. Er that dieser Regel nicht nur im 2–3 und 4stimmigen Satz volle Genüge, sondern versuchte auch, sie auf den einstimmigen Satz auszudehnen. Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit der Modulation erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, daß eine zweyte weder nöthig noch möglich ist.»

Hier werden sie also erstmals erwähnt, diese sechs Suiten, deren Entstehung bis heute nicht ganz geklärt ist. Es ist wie so oft bei Bach: Konkrete Anlässe und genauere Hintergründe über die Entstehung seiner Werke findet man nur selten.

Es ist anzunehmen, dass diese Werke während seiner Zeit in Köthen nahe Halle entstanden sind. Als Bach die dortige Hofkapelle übernahm, zählte sie 16 Mitglieder und bestand fast ausschliesslich aus Instrumentalisten. Gepróbt wurde meist in Bachs eigenem Haus, das war für alle Beteiligten gleichermaßen bequem, denn alle lebten fussläufig in der Stadt. Bach übrígens erhielt für diese Proben im eigenen Heim einen jährlichen Mietzuschuss. Die regelmässigen Proben haben vermutlich jede Woche, vielleicht sogar noch öfter stattgefunden. Und wie an anderen Höfen auch, dürften musikalische Soireen und andere Formen musikalischer Unterhaltung auch in Köthen zum festen Bestandteil des höfischen Lebens gezählt haben.

So weit, so gut. Doch an diesem Punkt öffnen sich für Historiker und Musikforscher erste Leerstellen. Denn bis heute ist nicht klar, welches Notenmaterial vorgelegen und wie genau sich das Repertoire zusammengesetzt hat. Was die Gattungen betrifft, so dürfte es sich um Konzerte und Sonaten sowie um eine Reihe von Solostücken gehandelt haben. Daher lassen sich in Bachs Werkkatalog die «Brandenburgischen Konzerte», die «Französischen Suiten», das «Wohltemperierte Klavier» sowie die Sonaten und Partiten für Solovioline und eben die Suiten für Cello einigermaßen genau seinen Köthener Jahren zuordnen. Bach war Ende 1717 gekommen und blieb bis 1723, bevor er sein Amt als Thomaskantor in Leipzig antrat.

Komplizierte Quellenlage

Ein Autograph der sechs Cellosuiten existiert nicht. Stattdessen müssen wir uns mit vier Hauptquellen begnügen. Sie alle weichen in puncto Artikulation voneinander ab. Man kann sich leicht vorstellen, welche Schwierigkeiten das für Wissenschaftler und Musiker bis heute bedeutet ... Da aus Bachs eigener Hand eben kein Manuskript existiert, sind die Abschriften umso wichtiger. Sie stammen von Bachs Frau Anna Magdalena, von dem thürin-

gischen Kantor Johann Peter Kellner, einem möglichen Bach-Schüler, ausserdem von einem gewissen Herrn Schwanberg, einem Bach-Freund, sowie von einem anonymen Kopisten.

Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass erste verbürgte Erwähnungen nicht in die Köthener Zeit fallen, sondern in Bachs Leipziger Jahre. Dort waren seine Söhne eng in die tägliche Arbeit, in das Einstudieren und Abschreiben von Musik, eingebunden, ebenso wie die wechselnden Thomaner, Studenten und andere Bach-Schüler. Kein Wunder, dass Sohn Carl Philipp Emanuel von einem «Taubenhaus» gesprochen hat. In diesem personell umtriebigen Umfeld sind die Abschriften durch Kellner und Anna Magdalena entstanden.

Alte Formen neu erschlossen

Zwölf Werke für Solo-Streicher hat Bach insgesamt hinterlassen, sechs für Violine, sechs für Cello. Dass beide Zyklen zusammengehören, liegt auf der Hand und wird erhärtet durch die Tatsache, dass Bach auf dem Autograph der Violinwerke explizit vom «Libro primo» spricht. Mithin dürften die Cello-Suiten den «zweiten Teil» gebildet haben – was aber keineswegs zu der Annahme führt, dass diese Werke erst nach den sechs Stücken für Geige entstanden sind. Fast könnte man glauben, das Gegenteil sei der Fall. Denn die Sonaten und Partiten für Violine sind vom Aufbau und der Form her nochmals komplizierter als die Cello-Suiten. Letztere folgen alle demselben Grundschema: Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Intermezzo (Menuett, Bourrée, Gavotte), Gigue. In keinem anderen Suiten-Zyklus hat Bach diesen Aufbau so konsequent verfolgt wie hier, weder in den Werken für Solo-Geige noch in den «Englischen» noch den «Französischen Suiten» für Cembalo/Klavier.

Doch bevor ein Missverständnis aufkommt: Die genannten Zyklen stehen alle für höchste Virtuosität. Bach zeigt, dass er mit den technischen Spielmöglichkeiten der Instrumente bestens vertraut war, bis an ihre Grenzen hin. Gleichzeitig beweist er mit diesen Zyklen, dass er auch ohne begleitende Basslinie in der Lage ist, raffinierte Harmonien zu entwickeln und diese mit den jeweiligen Tanzformen in Einklang zu bringen.

Die Gigue ist – abgesehen vom Prélude, dem keine Tanzform zugrunde liegt – der einzige Satz, dessen Ursprung britisch ist. Alle anderen Sätze weisen eine Nähe zur französischen Musik auf: Die Allemande stammt, wie der Name bereits sagt, zwar aus Deutschland, wurde aber von den Franzosen gern übernommen. Sie war zwar ein Tanzsatz, doch getanzt wurde nach einer Allemande zu Bachs Zeit schon lange nicht mehr. Ähnliches gilt für die aus dem Südamerikanischen und Spanischen importierte Sarabande, die teilweise wegen ihrer angeblichen «Lüsternheit» sogar verboten war. Die Courante galt als Lieblingstanz von Sonnen-König Louis XIV. Doch auch hier gilt: Als Tanzmusik im eigentlichen Sinne war die Courante bereits aus der Mode gekommen.

Die Satz-Formen waren also ihrer Struktur nach vorgegeben. Nur waren sie bis dato meist am Cembalo bzw.

Klavier umgesetzt worden, das heisst in einer mehrstimmigen Form. Bach sah sich also der Herausforderung gegenüber, diese Modelle, die auf Mehrstimmigkeit ausgelegt waren, für ein einzelnes Streichinstrument spielbar zu machen. Man darf davon ausgehen, dass Bach sich der Schwierigkeit dieser Aufgabe sehr wohl bewusst war. Was gäbe man drum, hätten sich hierzu Tagebucheinträge oder Briefaufzeichnungen erhalten ...

«Unerklärliche Wunder»

Die ersten drei der sechs Suiten wirken eher konventionell, sofern dieser Begriff bei Bach überhaupt angemessen ist. Die vierte Suite entwickelt sich bereits zu einem Kabinettstück für Techniker, ihre Gigue ist die virtuoseste. Zur fünften Suite änderte Bach dann die Skordatur, d. h. eine Saite musste umgestimmt werden, konkret: die A-Saite ist auf g herunterzustimmen. Zur sechsten Suite verlangte er dann ein fünfsaitiges Cello.

Wie eng Bach die einzelnen Sätze teilweise miteinander verwoben hat, zeigt sich besonders in der zweiten Suite. Das einleitende Prélude beginnt mit den Tönen des d-Moll-Dreiklangs. Dann folgt der verminderte Septakkord, anschliessend eine die siebte Stufe umspielende Sequenz. Bach nutzt diesen Beginn wie ein Motto, denn alle folgenden Sätze beziehen sich entweder auf die Konstellation Grundakkord-Septakkord oder sie umspielen die siebte Stufe.

«Ob in der Höhle des Minotaurus oder in der Kathedrale von Chartres – Bach leitet uns durch alle Labyrinth und führt uns zu immer neuen Ein- und Ausblicken», schreibt die Amerikanerin Kim Kashkashian, die Bachs sechs Cello-Suiten auf der Bratsche eingespielt hat. Und Cellist Stephen Isserlis behauptet: «Wie alle unerklärlichen Wunder – Stonehenge, die Höhlenmalerei von Lascaux usw. – sind auch die Bach-Suiten unendlichen Theorien über ihre innere Bedeutung ausgesetzt. Diese Theorien haben oft die Köpfe der Cellisten vollgestopft und ihre Interpretationen völlig verdorben».

An dieser Kritik ist sicher etwas dran, legt man die bisherige Aufnahmegeschichte dieser sechs Suiten zugrunde. Sie führt zurück in die 1930er Jahre. Damals hiess der erste Interpret Pablo Casals...

KONZERT 3 **SAMSTAG, 8. JUNI 2019, 19 UHR, REMISE**

Alexander Lonquich, Klavier
Cristina Barbuti, Klavier
Vilde Frang, Violine
Barnabás Kelemen, Violine
Lawrence Power, Viola
Katalin Kokas, Viola
Nicolas Altstaedt, Violoncello



Cristina
Barbuti



Lawrence
Power



Barnabás
Kelemen



Katalin
Kokas

Franz Schubert
(1797–1828)

Divertissement à la hongroise g-Moll
für Klavier zu vier Händen D 818 (1818?)
Andante
Marcia. Andante con moto
Allegretto

Sándor Veress
(1907–1997)

Trio für Streicher (1954)
Andante
Allegro molto

» Pause

Béla Bartók
(1881–1945)

Klavierquintett C-Dur op. 3 (1904/20)
Andante – Allegro molto
Vivace scherzando
Adagio
Vivace

Ausschnitte des Konzerts werden auf Radio SRF 2 Kultur
am «Musikabend», Sonntag, 16. Juni 2019, ab 22 Uhr gesendet.

PFINGSTGOTTESDIENST
9. Juni 2019, 10 Uhr, Klosterkirche
Gottesdienst mit musikalischer
Umrahmung durch Mitwirkende
der Pfingstkonzerte

Schubert, Divertissement à la hongroise

Franz Schubert bekommt zwei neue Schülerinnen. Marie und Karoline heissen sie. Sie sind aus hohem Hause, Töchter des Grafen Johann Karl Esterházy von Galántha auf Schloss Zseliz an der Gran (damals Ungarn – das heutige «Zeliezovce» liegt inzwischen in der Slowakei). Zweimal führen ihn mehrmonatige Aufenthalte nach Zseliz, möglicherweise hat er die beiden zwischenzeitlich auch in Wien unterrichtet. Gerade für Karoline beginnt Schuberts Herz immer heftiger zu schlagen und bis heute ist nicht ganz klar, ob die Angebotete seine Avancen tatsächlich nicht erwidert oder ob sie ihre Zuneigung mit Rücksicht auf ihren Stand nicht zu erkennen gegeben hat. Für Schubert jedenfalls zählen die Schloss-Aufenthalte in Zseliz zu den schönsten Phasen seines Lebens. Auffallend hoch ist die Quote an vierhändigen Klavierwerken, die er nun schreibt, und es braucht nicht allzu viel Fantasie, um anzunehmen, dass er diese Stücke komponiert hat, um sie mit Karoline gemeinsam aufzuführen – zumal bei einigen Passagen die Arme in auffälliger Weise einander kreuzen. Neben den «Acht Variationen über ein eigenes Thema» entsteht auch das «Divertissement à la hongroise». 1826 in Wien veröffentlicht, gehört dieses Werk im 19. Jahrhundert zu den bekanntesten Kompositionen Schuberts.

Metamorphose eines Küchengesang

Zunächst hatte Schubert eine zweihändige «Mélodie hongroise» D 817 notiert, die er dann im Finale des vierhändigen «Divertissement» ausarbeitet; insofern ist anzunehmen, dass das vierhändige Werk erst nach seiner Rückkehr aus Zselis entstanden ist. Heinrich Kreissle von Hellborn, hauptberuflich Sekretär der kaiserlich-königlichen Zentralkommission der Tabakfabriken und Einlöseämter in Wien, nebenamtlich der erste Schubert-Biograf, schreibt: «Das Divertissement à la Hongroise besteht ausschließlich aus derlei aneinandergereihten meist schwermüthigen Melodien; das Thema dazu holte sich Schubert in der Eßterhazy'schen Küche, wo es eine Magd, am Herd stehend, sang, und er, mit Schönstein eben von einem Spaziergang zurückkehrend, die Melodie im Vorübergehen hörte. Er brummte das Lied im Weitergehen vor sich hin, und im nächsten Winter erschien es als Thema in dem Divertissement.» Das Werk bekommt bis heute nicht die besten Kritiken. Richard Wagner monierte eine gewisse Trivialität und Felix Mendelssohn den monotonen Rhythmus, auch deutet der Titel «Divertissement» an, dass Schubert selbst die Bedeutung des musikalischen Materials nicht allzu hoch angesiedelt hat – zumal diese Bezeichnung von ihm selbst stammt und, im Gegensatz zu den «Impromptus» und «Moments musicaux», nicht auf den Einfall eines Verlegers zurückzuführen ist.

Veress, Trio für Streicher

Wolfgang Amadeus Mozart hatte die Gattung Streichtrio mit seinem monumentalen Es-Dur-Streichtrio gleichsam aus dem Nichts direkt auf einen Höhepunkt geführt. In seinem Schatten folgten dann Beethoven und Schubert mit weiteren Werken für Geige, Bratsche und Cello. Doch im mittleren und späten 19. Jahrhundert kam plötzlich nichts mehr. Die Gattung schien erledigt. Erst durch Arnold Schönberg und die beiden so unterschiedlichen Streichtrios von Paul Hindemith wurde sie erfolgreich wiederbelebt. In dieser Tradition ist auch das Trio von Sándor Veress aus dem Jahr 1954 anzusiedeln. Veress, Sohn eines Historikers und einer Sängerin, stammt – wie Ligeti, Kurtág, Eötvös und andere – aus dem heute rumänischen, ehemals ungarischen Kernland. 1907 in Kolozsvár (Cluj, Klausenburg) geboren, studierte Veress bei Béla Bartók Klavier und bei Zoltán Kodály Komposition. Veress emigrierte 1949 und liess sich in der Schweiz nieder, wo er sich nicht nur als Professor an der Universität in Bern Hochachtung verdiente. Trotz seiner jahrzehntelangen Verankerung und Verehrung in der Schweiz betrachtete sich Veress stets als ungarischer Komponist im Exil. Er starb am 4. März 1992 in Bern.

Zwölftöniges Experimentieren

Gemessen an seinen früheren Kammermusikwerken, vor allem an den beiden Streichquartetten, bildet Veress' Streichtrio einen deutlichen Gegensatz, denn es fällt in seine Phase des Experimentierens mit der Zwölftontechnik. In diesem Werk, so erklärte sein vielleicht prominentester Schüler Heinz Holliger einmal, «kristallisiert sich die Essenz von Veress' musikalischem Denken. Hier gelingt ihm scheinbar mühelos die schwerelose Balance zwischen komplexem, formvollendetem Gestalten und spontaner Ausdruckskraft.» Der 47-jährige Veress legt mit diesem Werk ein klares Bekenntnis für seinen eigenen Stil ab, indem er sich vom Bartók-Erbe zu befreien sucht und gleichzeitig den Weg für Kurtág und Ligeti öffnet. Dabei vertraut er auf die Zweisätzigkeit. Das einleitende Andante beginnt suchend, fragend. Die drei Streicher schieben unisono die einzelnen Akkorde gleichsam vor sich her, bis das Cello sich mit Seufzer-Gestus davon löst. Darauf entwickeln die drei Instrumente ein Netzwerk von chromatischen Motiven, deren harmonische Schritte alle dicht beieinander liegen, was den Eindruck von teils zärtlichen Reibungen erweckt. Im an- und abschliessenden Allegro molto tritt der Schatten Béla Bartóks mit rhythmisch-perkussiver Kraft hervor. Selbst wenn Veress den Hörer in leise Regionen führt, verliert die Musik nichts von ihrer soghaften Wirkung.

Als Veress 1954 sein neues Streichtrio abgeschlossen hatte, wurde es nicht etwa in den damaligen Neue-Musik-Hochburgen, in Darmstadt oder Donaueschingen, erstmals aufgeführt, sondern in Venedig.

Bartók, Klavierquintett C-Dur

Es war, im Nachhinein betrachtet, nichts als die Befreiung aus einer schöpferischen Krise. Als Béla Bartók die Tondichtungen von Richard Strauss für sich entdeckte – besonders der Besuch einer «Zarathustra»-Aufführung im Jahr 1902 wirkte prägend – schien er auf einmal wie befreit. Nun wusste er wieder, worauf es beim Komponieren ankam. So hat Bartók es selbst rückblickend festgehalten. Auch der damalige Zeitgeist blieb nicht ohne Wirkung. Eine zunehmende Nationalisierung in den Künsten setzte ein, die auch Bartók dazu bewog, «etwas typisch Ungarisches» schaffen zu wollen. Er wandte sich dem zu, was «damals als ungarische Volksmusik angesehen wurde»: «Unter diesen verschiedenen Einflüssen komponierte ich 1903 eine symphonische Dichtung mit dem Titel «Kossuth» [über den Helden des ungarischen Freiheitskampfes von 1848/49 gegen Österreich], die sofort von Hans Richter zur Aufführung in Manchester (im Februar 1904) angenommen wurde. Eine Violinsonate und ein Klavierquintett entstanden auch in jener Zeit. Diese drei Werke sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Zu dieser Periode können wir auch noch die 1904 komponierte Rhapsodie für Klavier und Orchester (Opus 1) [...] sowie die Erste Suite für großes Orchester von 1905 zählen.»

Es ist eine Zeit des Wartens und Suchens in Bartóks Biographie. Da man ihm in Ungarn erst vier Jahre nach dem Abschluss seiner Studien eine Lehrstelle an der Budapester Musikakademie anbot, versuchte Bartók in den Jahren 1903 bis 1907 in Wien und Berlin Fuss zu fassen. Die 1907 erfolgte Ernennung zum Professor für Klavier an der königlich-ungarischen Musikakademie ermöglichte ihm letztlich eine längerfristige Niederlassung in Ungarn.

Leidenschaftlich neue Wege

Das Klavierquintett steht demnach an einer Scharnierstelle. Es bildet den Abschluss der Früh- und Jugendwerke und signalisiert zugleich Bartóks Emanzipation von den Einflüssen seines Lehrers Hans Koessler (einem Brahms-Schüler); ausserdem leitet es über zum reifen Bartók. Romantisch, leidenschaftlich und überschwänglich klingt dieses viersätzigige Quintett. Natürlich klingt hier noch das Erbe von Johannes Brahms nach, und selbst in den ungarisch inspirierten Passagen schimmern die zingharezese-Einflüsse à la Brahms durch. Von daher steht dieses Werk tatsächlich in einem stilistischen Spannungsfeld. Genau das aber macht Bartóks Quintett so aufregend, denn das Aufeinanderprallen der deutschen Musiktradition des 19. Jahrhunderts, der sanfte Weg hin zur Moderne im Sinne eines Richard Strauss und schliesslich die Einbindung volkstümlicher Elemente als Grundsubstanz einer neuen Kunstmusik führen zu ungewöhnlichen Rhythmen und harmonischen Kühnheiten, zu einem in seiner Tonalität weit gespannten markanten Adagio-Satz und zu den perkussiven Härten im Finale. Besonders das temperamentvolle Scherzo verrät die Entwicklung des Komponisten Bartók: die pendelnde Melodie, die

einmal nach oben und dann wieder nach unten hinausragt, wird zu einem seiner Markenzeichen und findet sich bis in seine späten Werke hinein immer wieder.

«Einen Bock geschossen»

Die erste Aufführung des Klavierquintettes fand am 21. November 1904 in Wien statt, mit dem Prill-Quartett und dem jungen Komponisten am Klavier. Eine Aufführung in Budapest war für den 4. Dezember geplant, doch die Mitglieder des Grünfeld-Bürger-Quartetts wurden mit dem Einstudieren der Partitur nicht rechtzeitig fertig. So spielte man, mit Bartók am Klavier, das «Forellenquintett» von Franz Schubert. Kurios genug, dass der Rezensent der «Az-Ujság», der dem Konzert allem Anschein nach ferngeblieben war, anschliessend schrieb: «bei dem Komponisten verschmilzt in schöner Harmonie das heisse Nationalgefühl mit dem Klassizismus. Heute wurde ein Klavierquintett gespielt, bei welchem der Komponist [...] den Klavierpart spielte. Auch in diesem Werk ertönt sein starkes ungarisches Herz, doch zugleich auch sein umfassendes Wissen, mit dem er das Werk geschrieben hat.» Bartók sandte den Zeitungsausschnitt nach Erscheinen einem Freund in Wien zu und vermerkte lakonisch: «Das nenne ich einen Bock geschossen!» Wenig später reichte Bartók sein neues Werk, zusammen mit der gerade fertig gestellten Rhapsodie op. 1 für Klavier und Orchester (zu jenem Zeitpunkt noch als «Concertstück» bezeichnet), beim Anton Rubinstein-Wettbewerb in Paris ein. Dort nahm er gleichzeitig noch als Pianist teil und gewann prompt den zweiten Preis hinter Wilhelm Backhaus. Doch das konnte Bartók nicht darüber hinwegtrösten, dass sein Quintett im Vorfeld abgelehnt worden war: Es galt als zu schwer. Daraufhin reichte er seine e-Moll-Violinsonate von 1903 nachträglich ein. Als dann aber ein Italiener namens Attilio Brugnoli mit seinen Kompositionen erfolgreicher abschnitt, war für Bartók das Mass voll. Empört schrieb er an seine Mutter: «Es ist ziemlich skandalös, dass die Jury nicht erkannte, um wie viel besser meine Werke sind.»

Revision und Totschweigen

Trotz dieses Rückschlages hielt Bartók an seinem Quintett fest, er spielte es weiter im Konzert und nahm ausserdem im Jahr 1920 eine ausführliche Bearbeitung vor, die er dann im Januar des folgenden Jahres in Budapest erstmals dem Publikum präsentierte. Das Werk muss durchaus erfolgreich gewesen sein, denn Bartók reagierte gekränkt und wütend, als sein Quintett höher eingeschätzt wurde als die in der Zwischenzeit neu entstandenen Werke. Daraufhin entschloss er sich, sein Klavierquintett ganz zurückzuziehen und für alle Zeit unerwähnt zu lassen. Diese konsequente Verweigerung führte dazu, dass seine Zeitgenossen glaubten, Bartók habe das Werk sogar vernichtet. Erst 1963 tauchte die revidierte Fassung im ungarischen Nachlass des Komponisten wieder auf, und nochmals dauerte es zehn Jahre, bis das Werk erneut in einem Konzert aufgeführt wurde – mehr als ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung.

KONZERT 4 PFINGSTSONNTAG, 9. JUNI 2019, 12.15 UHR, REMISE

Barnabás Kelemen, Violine
Nicolas Altstaedt, Violoncello
Vilde Frang, Violine
Alexander Lonquich, Klavier



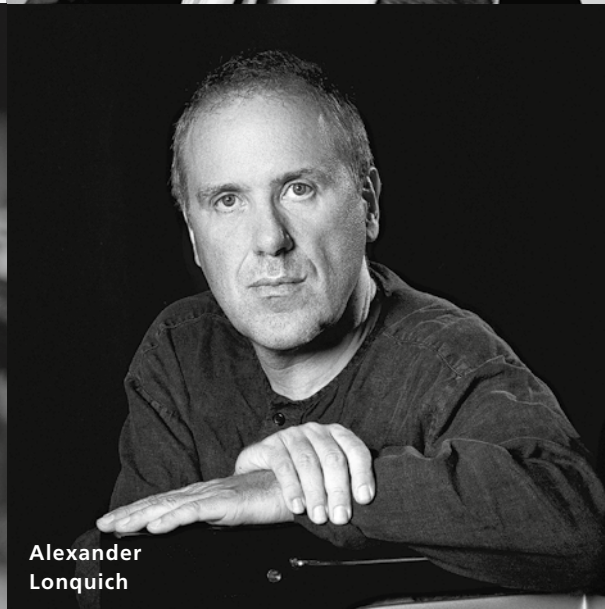
Barnabás
Kelemen



Nicolas
Altstaedt



Vilde
Frang



Alexander
Lonquich

Zoltán Kodály
(1882–1967)

Duo für Violine und Violoncello op. 7 (1914)

Allegro serio, non troppo
Adagio – Andante
Maestoso e largamente – Presto

Antonín Dvořák
(1841–1904)

Klaviertrio f-Moll op. 65 (1883)

Allegro ma non troppo
Allegretto grazioso
Poco Adagio
Finale. Allegro con brio

» keine Pause

Kodály, Duo für Violine und Violoncello

Ungarn, 1910. Zwei Musiker rüsten sich für eine Expedition. Sie wollen allerdings nicht zum Nordpol, sondern Gesänge der Landbevölkerung erforschen, unweit von Schloss Esterházy, Joseph Haydns langjähriger Wirkungsstätte. Sie stecken jede Menge Notenpapier ein, und vor allem einen Edison-Phonographen mit Wachswalzen, die damals weniger Verschleiss erleiden mussten und mehrfach verwendet werden konnten. Die Namen der Forscher: Béla Bartók und Zoltán Kodály. Besonders die Pentatonik (Fünftönigkeit) der ungarischen Bauernmusik hat es Kodály angetan, ausserdem der mitunter derb-rustikale Gebrauch der Instrumente.

Umsetzung von Forschungsergebnissen

Vier Jahre später komponiert Kodály, teilweise im österreichischen Feldkirch, ein Duo für Geige und Cello, in dem diese Feldforschungen ihren Niederschlag finden. Alles, was er über die Fünftönigkeit in der ungarischen Volksmusik herausgefunden hat und was er in der Zwischenzeit auch einer ethnologischen Studie zu Papier gebracht hat, findet nun Anwendung in diesem neuen Werk. Es steht auf den ersten Blick einerseits in der Tradition des klassischen Duos und ähnelt andererseits mit seiner formalen Geradlinigkeit einer zweistimmigen Invention von Johann Sebastian Bach. Doch Kodály geht natürlich weit darüber hinaus, er bewegt sich auf virtuose Weise und mit erstaunlicher Souveränität in einem Spannungsfeld zwischen französischem Impressionismus und der ungarisch geprägten Volksmusik. Zunächst verblüfft die komplette Verschmelzung der beiden Instrumente, hier die für Brillanz und Virtuosität zuständige Geige, dort das dunkle, nostalgisch färbende Cello.

Über eine Fuge zum Kehraus

Das Werk, das aus drei fast gleich langen Sätzen besteht, beginnt «Allegro serio» mit einem im Kanon vorgetragenen, rhapsodischen Thema, das auf unaufhörlich wechselnden Rhythmen basiert und am Ende doch immer zu konsonanten Auflösungen findet. Sofort ist der Hörer mitten drin im Geschehen, es gibt kein langes Verweilen. Girlandenartig windet sich die Geigenmelodie, unterstützt vom Cello; doch mehrmals tauschen die beiden Instrumente ihre Rollen und finden dadurch zu einem abwechslungsreichen Dialog. Stellenweise wirkt das Ganze wie improvisiert. Effektivoll auch, wenn beide Instrumente unisono in die tiefen Tonregionen rauschen, bevor sie mit einem völlig neuen Gedanken ansetzen. Mal überlagert der Gesang des Cellos das Spiel der Geige, dann wieder entfaltet sich die Geige über den Pizzicati des Violoncellos.

Das Adagio basiert auf einer zweistimmigen Fuge, wobei das Cello einen gleichermassen komplexen wie ausdrucksvollen Kontrapunkt zur Geige bildet. Das Cello eröffnet diesen Satz solo, bevor es im Mittelteil mit energischen Tremoli gewitterartig einen zwischenzeitlichen

Stimmungswechsel herbeiführt, den die Geige in sehr hoher Lage mit chromatischen Oktaven aufgreift. Erstaunlich, wie es Kodály gelingt, die beiden Stimmen an einigen Stellen extrem weit voneinander wegzuführen und sie dann, auf natürlich-organische Weise, wieder zusammenzubringen. Gelegentlich gewinnt man den Eindruck, als höre man lediglich einem einzigen Instrument zu.

Den Schlusssatz mit seiner «Maestoso»-Einleitung eröffnet die Geige solistisch – sie lädt in diesem Monolog quasi zum Tanz ein, bevor das nachfolgende Presto, eine «Friska», ganz vom Schwung der Zigeunermusik lebt. Hier führt Kodály zwei virtuose Tanzweisen zusammen, bevor im letzten Satzteil ein drittes Motiv hinzutritt, das auch vom späteren Béla Bartók stammen könnte. So steuert dieses Werk auf seinen bunten Kehraus zu.

Verspätete Premiere

Die Uraufführung dieses Werkes wurde wegen des inzwischen ausgebrochenen Ersten Weltkrieges verschoben und fand erst im Mai 1918 statt – mit Imre Waldbauer an der Geige und Jenő Kerpely am Cello, die gemeinsam im Jahr 1910 das Waldbauer-Kerpely-Quartett gegründet hatten und eine Reihe von Werken ihrer Musikerfreunde Bartók, Dohnányi und eben Kodály uraufführten. Gemeinsam mit dem Duo präsentierten sie an jenem 7. Mai auch Kodálys Sonate für Violoncello solo op. 8 sowie das neu geschriebene Streichquartett Nr. 2 op. 10. Die Popularität des Duos op. 7 ist bis heute ungebrochen, zumal das Werk oft im Verbund mit dem fast zeitgleich entstandenen Duo von Maurice Ravel aufgeführt wird.

Dvořák, Klaviertrio f-Moll

Nichts und niemand schien ihn aufhalten zu können. Seine Reputation stieg rasant, nicht nur in der böhmischen Heimat, sondern in ganz Europa, besonders in England. Vor allem seine Opern hatten ihn populär gemacht, aber auch die «Mährischen Duette» und die erste Sammlung der «Slawischen Tänze» waren Erfolgsnummern.

Ende der 1870er und zu Beginn der 1880er Jahre steigt daher der Druck auf Antonín Dvořák. Er muss nun liefern und neue Werke vorlegen, mit denen er seinen Ruf festigen kann. Man erwartet von ihm, dass er sich stilistisch noch weiterentwickelt, weiter in Richtung der Musik seines Freundes und Förderers Johannes Brahms. Das aber bedeutet auch, dass er seinen Anspruch, eine national geprägte Musik zu komponieren, zumindest lockern, wenn nicht sogar aufgeben muss. Das kann einem Komponisten wie Antonín Dvořák nicht gefallen.

In dieser Situation erinnert sich Dvořák womöglich an einen Brief seines Verlegers Simrock. Er ist schon einige Jahre alt, datiert vom Oktober 1879, hat aber nichts von seiner Gültigkeit verloren: «Sie sollten gelegentlich ein recht schönes Trio für Klavier, V[ioline] und Violoncello schreiben. Ich meine, ein Neues, und Ihr Bestes

dazu tun; lassen Sie sich Zeit dazu.» In seiner Antwort bringt Dvořák ein Klavierquartett als Alternative ins Spiel, aber Simrock macht keinen Hehl daraus, dass er ein Trio bevorzugt: «wenn es Ihnen gelänge, ein wirklich recht schönes, melodienreiches Trio zu schreiben [...], so würde das großen Erfolg haben können; die Trioliteratur ist arm und [wird] sehr verlangt».

Ein Amalgam unterschiedlicher Einflüsse

Also beginnt Dvořák die Arbeit an einem neuen Klaviertrio. Sechs Trios hat er insgesamt geschrieben, nur vier haben überlebt. Jedes dieser Werke steht für einen weiteren Schritt innerhalb seiner Entwicklung als Komponist.

Es ist inzwischen Februar 1883. In den nächsten zwei Monaten entwirft Dvořák die Partitur zu seinem neuen Trio. Es steht in f-Moll. Dvořák arbeitet schnell. Vielleicht eine Spur zu schnell, denn für die anschliessende Veröffentlichung nimmt er noch eine Reihe von Korrekturen vor. Er ist offenbar nicht zufrieden und ändert unter anderem die Reihenfolge der beiden mittleren Sätze. Auch konzipiert er einzelne Passagen neu und kürzt einige Stellen heraus. Vor allem aber verfeinert er in beinahe jedem Takt Dynamik, Harmonik und Hinweise zum Vortrag. Wann genau diese zweite, endgültige Fassung entstand, ist unbekannt, da sich keine Handschriften dazu erhalten haben.

Lässt sich überhaupt nachweisen, inwieweit Dvořák in diesem Werk eine bewusste Annäherung an die Musik von Brahms gesucht hat? Man wird es sicher nicht endgültig belegen können, allenfalls helfen einige Indizien. Da ist beispielsweise das nervöse Seitenthema im Kopfsatz. Normalerweise wählt Dvořák an diesen Stellen eher getragene Melodien – nicht so hier. Oder täuscht er uns alle, indem gar nicht Brahms als direktes Vorbild gedient hat? Etwas mehr als zehn Jahre vor Dvořáks Klaviertrio hat der tschechische Komponist Zdeněk Fibich ein Klaviertrio geschrieben, übrigens ebenfalls in f-Moll, dessen Eröffnungsthema eine auffallende Ähnlichkeit mit Dvořáks Musik aufweist. Vielleicht kommen hier ja mehrere Umstände zusammen. Schliesslich darf man auch nicht vergessen, dass es kaum zwei Monate her ist, dass Dvořák seine heiss geliebte Mutter verloren hat, als er mit diesem neuen Kammermusikwerk beginnt. Dieser Verlust hat ihn nachweislich in eine depressive Stimmung versetzt.

Leidenschaft und Melancholie

So dicht, so düster und zugleich so virtuos hat Dvořák bislang noch nicht komponiert. Auch die äusseren Ausmass dieses Trios sind ungewöhnlich, man könnte schon fast von einer Sinfonie für Klavier, Geige und Cello sprechen. Man merkt diesem Werk an, dass Dvořák sich irgendwie befreien möchte, dass er mehr sein möchte als ein böhmisch-mährischer Komponist, der in erster Linie die Klangsprache seiner Heimat beherrscht. Das epische Ausmass des ersten Satzes zeigt das sehr gut. Melancholie, Leidenschaft, Niedergeschlagenheit und Ener-

gie prägen diesen Abschnitt, der am Ende jedoch keine Lösung bereithält – und die auch der zweite Satz, dieses nervös pulsierende Scherzo, nicht liefern kann. Erst im dritten Satz gelangt das Werk zur Ruhe, eine Zurücknahme, die sich zur Elegie auswächst. Doch sobald der vierte Satz beginnt, wird klar, dass diese Ruhe nur eine Oase war: aufgewühlt und aggressiv, zugleich (nach wie vor) mit grosser innerer Wehmut komponiert Dvořák das Finale. Es ist ein aufwühlender Satz, der erst ganz am Ende, nach rund 45 Minuten des Kampfes und auch des Leidens, doch noch zu einem Happy-End findet – in strahlendem Dur.

In Halbtonschritten zu neuen Ufern

Schaut man bei einigen Passagen genauer hin, so wird deutlich, inwieweit sich Dvořák kompositorisch weiterentwickelt hat. Da ist gleich das erste Thema im Kopfsatz, dieser leise Beginn, geisterhaft im Pianissimo. Dieses Thema ist sehr vielschichtig und aus unterschiedlichen Elementen zusammengesetzt, bevor drei schroffe Akkorde fortissimo daraus abgeleitet werden. Immer wieder sind es Halbtonschritte, mit denen Dvořák hier operiert. Zunächst in den drei Fortissimo-Akkorde, dann aber finden sie sich auch im Seitenthema, das zunächst vom Cello gespielt und dann von der Geige übernommen wird. Der seltsam wirkende Halbtonschritt trübt dieses Seitenthema von Beginn an ein. Auch im zweiten Satz, begegnen wir Halbtonschritten, genauer: im Mittelteil, wo Dvořák auf diese Weise eine sehr melancholische Stimmung erzeugt.

Die Uraufführung erfolgte am 27. Oktober 1883 in Mladá Boleslav (Jungbunzlau, nordöstlich von Prag) – mit dem Komponisten am Klavier und zwei befreundeten Kollegen, dem Geiger Ferdinand Lachner und Alois Neruda am Cello. Relativ rasch folgten weitere Aufführungen, in Prag, Mannheim, Wien und London.

Auch die Musikkritik zeigte sich von diesem neuen Werk angetan. Der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick beispielsweise schreibt in der «Neuen Freien Presse»: Das «Clavier-Trio in F-moll [...] zeigt uns seinen Autor auf der Höhe seines bisherigen Schaffens. [...] im Allgemeinen dürfen wir Dvořák's Trio nachrühmen, daß Phantasie und Kunstverstand sich darin vollkommen decken, die Ideen stets logisch und dennoch überraschend sich entwickeln.»

Der internationale Durchbruch war also schnell geglückt, und Dvořák lässt in relativ zügiger Folge weitere bedeutende Werke folgen, darunter die siebte Sinfonie (in d-Moll!), das A-Dur-Klavierquintett und das Klavierquartett op. 87.

KONZERT 5 PFINGSTSONNTAG, 9. JUNI 2019, 17 UHR, REMISE

Vilde Frang, Violine

Alexander Lonquich, Klavier

Nicolas Altstaedt, Violoncello

Johannes Fischer, Schlagzeug

Domenico Melchiorre, Schlagzeug



Vilde
Frang



Alexander
Lonquich



Johannes
Fischer



Domenico
Melchiorre

Franz Schubert
(1797–1828)

Fantasie C-Dur für Violine und Klavier D 934 (1827)
Andante molto – Allegretto – Andantino – Tempo I –
Allegro vivace – Allegretto – Presto

» Pause

Dmitri Schostakowitsch
(1906–1975)

Sinfonie Nr. 15 A-Dur op. 141 (1971)
(kammermusikalische Bearbeitung für Klaviertrio und Schlagzeug
von Viktor Derevianko, 1972)
Allegretto
Adagio – Largo (attacca)
Allegretto
Adagio – Allegretto

Schubert, Fantasie C-Dur

Sie beginnt wie eine Nebelwand, unwirklich, ungreifbar. Dieses Tremolo im Klavier, mit dem Franz Schubert seine C-Dur-Fantasie D 934 eröffnet, ist eines der grossen Mysterien der Musikgeschichte. Das gilt auch für den Moment, wenn sich wenig später ein lang gehaltener Geigenton dazugesellt, aus dem spät, sehr spät, eine schimärenhafte Melodie abgeleitet wird. Das war zu viel für das damalige Wiener Publikum. Als Franz Schuberts Fantasie für Violine und Klavier D 934 noch in seinem Sterbejahr 1828 erstmals aufgeführt wird, leert sich während des Vortrags mehr und mehr der Saal. Diese Musik war zu neuartig, zu fremd für damalige Ohren. Dieser 28. Januar muss demnach als eines der grossen Missverständnisse in der Musikgeschichte gelten. Einer der anwesenden Chronisten gibt später zu: «der Autor dieser Zeilen muß gestehen, daß er selbst außerstande ist, etwas über das Ende des Stückes zu sagen.» Natürlich ist dieses Stück nicht gerade kurz mit einer Spieldauer von rund 25 Minuten: «Die Fantasie dehnte sich etwas zu lange über die Zeit aus, die der Wiener den geistigen Genüssen widmen will», urteilte einer der damaligen Zuhörer. Doch das allein dürfte die Menschen nicht zu den Saaltüren getrieben haben. Vielmehr ist es die Fülle an Ideen, Ungewöhnlichem, Überraschendem, womit Schubert die Menschen vor den Kopf gestossen hat. Auch die Form hat sicherlich verstörend gewirkt, denn Schubert schreibt keine Sonate, er verzichtet auch auf die damals übliche Satzaufteilung schnell-langsam-schnell. Die scheinbar lose, oft unverbindliche Aneinanderreihung der Melodien, Themen und Variationen hat die Wiener Zuhörer verblüfft, gelangweilt und verprellt.

Abweichende Form

Im Sommer 1827 reist Franz Schubert nach Graz und kommt Ende September «ganz begeistert, aber nur um zwei Lieder reicher» nach Wien zurück. Dort komponiert er neben seiner Fantasie den zweiten Teil der «Winterreise» sowie die Impromptus D 935. Gleichzeitig wächst die Zahl an Hinweisen für seine Krankheit: «Ich bin krank, und zwar von der Art, daß ich für jede Gesellschaft gänzlich untauglich bin», schreibt Schubert beispielsweise am 15. Oktober. Glücklicherweise ist das Autograph datiert. Es belegt, dass Schubert diese Fantasie im Dezember 1827 zu Papier gebracht hat – möglicherweise schon im Wissen um die erste Wiener Aufführung mit Josef Slawjck und Carl Maria von Bocklet, dem Schubert auch seine D-Dur-Klaviersonate D 850 gewidmet hat. Mit der «Wanderer-Fantasie» und der f-Moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen D 940 bildet die Fantasie für Violine und Klavier D 934 eine Trias. Allen drei Werken liegt ein, gegenüber dem Frühwerk, gewandeltes Gattungsverständnis zugrunde: Sie sind harmonisch geschlossen und setzen sich aus mehreren Sätzen zusammen. Schon die Einleitung der Fantasie D 934 ist, wie oben beschrieben, ein Kosmos für sich. Dieser erste Abschnitt wird aber nicht wirklich abgeschlossen und übernimmt damit

eher die Funktion einer ausgedehnten rhapsodischen Einleitung. Daran schliesst sich ein Allegretto an, dessen heiteres, rhythmisch bewegtes Thema die Nähe zu einem ungarischen Tanz nicht leugnen kann. Schubert verlangt für dieses Thema ganz bestimmte Akzente, und zwar von beiden Instrumenten. Dadurch entstehen reizvolle rhythmische Verschiebungen. Auch wenn auf den ersten Blick vieles auf einen klassischen Sonatensatz hindeutet, Schubert lässt Haupt- und Seitenthema auf derselben Tonstufe beginnen (einmal in Moll, einmal in Dur) – das ist mehr als ungewöhnlich, ebenso wie die Anordnung der einzelnen Teile: normalerweise steht die so genannte Durchführung zwischen dem ersten Teil und der Reprise, der Wiederaufnahme; hier aber findet sich diese Durchführung erst im Anschluss an die Reprise und leitet damit zum nächsten Satz über.

Ein Lied im Zentrum

Im Zentrum steht eines von Schuberts eigenen Liedern: die Rückert-Vertonung «Sei mir gegrüsst» D 741 findet sich im Andantino-Abschnitt der Fantasie und wird dort variiert. Das entsprechende Lied hatte Schubert bereits im Jahr 1822 komponiert. Was steht dort als Tempo-Vorschrift? «Langsam»! In der Fantasie hingegen steht «Andantino». Es ist zweifellos ein magischer Moment, wenn dieses Lied anhebt. Der erste Themen-Abschnitt wird zunächst vom Klavier vorgestellt, dann von der Geige wiederholt. Im zweiten Teil jedoch wiederholt die Geige lediglich die Schlusstakte. Offenbar hatte es Schubert die harmonische Rückung von As-Dur nach C-Dur besonders angetan. Darauf deutet zumindest das nochmals wiederkehrende Zitat im Finalsatz hin. Wie genau Schubert diese Fantasie konzipiert hat, verrät gerade der Schlussabschnitt. Hier werden alle entscheidenden Tonstufen, die Schubert in den vorausgegangenen Teilen durchschritten hat, noch einmal abgerufen. So entsteht der Eindruck, als habe Schubert diesem Werk ein Thema unterlegt – zwar kein Programm im engeren Sinne, so doch zumindest einen Leit-Gedanken: Ahnung, Erinnerung, Zeit sind Assoziationen, die sich hier immer wieder aufdrängen und die gleichzeitig charakteristisch sind für Schuberts gesamtes Spätwerk.

Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 15 A-Dur

Dmitri Schostakowitsch besass einen ausgeprägten Sinn für Humor, für Ironie. Doch seine Lebensumstände erlaubten ihm nicht, immer fröhlich zu sein. Im Gegenteil: Todesassoziationen und Bedrohung waren für ihn ein ständiger Begleiter. In seinen späten Werken wurde der Tod zu einem seiner wichtigsten Themen, etwa in seiner 14. Sinfonie von 1969, einem Zyklus von elf Gesängen, die alle den Tod zum Inhalt haben. Diese Thematik findet sich auch in der 15. und letzten Sinfonie. Im Juni 1971 befand sich Schostakowitsch im Krankenhaus, Behandlungen an Armen und Beinen standen auf

dem Bulletin. Dort begann er mit der Arbeit an seiner neuen Sinfonie. Wenige Monate später, am 16. September – nur einen Tag vor seinem zweiten Herzinfarkt – schreibt er an einen polnischen Komponistenfreund: «In der letzten Zeit bin ich oft kränklich. Ich bin es auch jetzt. Aber ich hoffe, dass ich wieder gesund werde und zu Kräften komme. Im Moment bin ich sehr schwach. Im Sommer dieses Jahres habe ich noch eine Sinfonie abgeschlossen, die 15. Vielleicht sollte ich nicht mehr komponieren. Doch ohne das kann ich nicht leben. Die Sinfonie ist viersätzig. Sie enthält genaue Zitate aus Rossini, Wagner und Beethoven. Manches steht unter dem direkten Einfluss von Mahler.»

Ein Fest von Anspielungen und Zitaten

Vieles an diesem Werk scheint rätselhaft. Gleich zu Beginn erleben wir Schostakowitsch mit all seinem Witz und Esprit, die immer wieder in seinen Werken durchfunkeln – man denke nur an die Ecksätze der neunten Sinfonie oder das Finale der Sechsten. Es ist ein leichter Ton, der hier dominiert, sowohl das Hauptthema als auch die splitterhaften Polka- und Blasmusikepisoden, bis hin zum schmetternden Motiv aus Rossinis «Wilhelm Tell»-Ouvertüre. Die vielen musikalischen Zitate und Rückgriffe mögen als Indiz dafür gelten, dass diese Sinfonie, die oft von ihrem kammermusikalischen Gestus lebt, als klingende Autobiografie gedacht ist. Dem Dirigenten Michail Jurowski gegenüber hatte Schostakowitsch einmal gestanden, dass er als Kind durch das geöffnete Fenster seines Elternhauses in Sankt Petersburg mehrfach eine Blasmusik-Kapelle aus dem unweit gelegenen Park hatte spielen hören. Zu deren Repertoire zählte auch die «Wilhelm Tell»-Ouvertüre – nur habe diese Kapelle oft schrecklich falsch gespielt. Fast fühlt man sich hier an Paul Hindemith und seine Persiflage auf Wagners Ouvertüre zum «Fliegenden Holländer» erinnert...

Ungewöhnliche Kontraste

Maxim Schostakowitsch, der Sohn des Komponisten, hat einmal behauptet, diese Sinfonie behandle «die Probleme des menschlichen Lebens von Anfang bis Ende». Dafür spricht auch die Tatsache, dass Schostakowitsch in dieser Sinfonie nicht nur andere Komponisten zitiert, sondern auch Themen aus eigenen Werken aufgreift. Im Adagio kommt es zur Gegenüberstellung von schweren Bläser-Akkorden und einer Zwölftonreihe, die vom Solocello vorgetragen wird. Geeint wird dieser ungewöhnliche Kontrast durch einen klagenden Charakter, der auf den Trauermarsch im Mittelteil vorausdeutet. Immer wieder lassen verschiedene Klage-Motive so etwas wie Resignation erkennen oder assoziieren ein Gefühl von Nichtigkeit. Reminiszenzen an sein 9. und 13. Streichquartett sowie an sein zweites Violinkonzert münden letztlich in einer Sequenz aus der orthodoxen Kirchenmusik: «Lieber Gott, erhöre mich!» Und auch im dritten Satz begegnen wir dem Tod, der hier mit der Violine aufspielt wie im Scherzo von Gustav Mahlers vierter Sinfonie. Ohnehin ist Schostakowitschs

Allegretto gespickt mit Sarkasmen. Klarinette und Solo- Violine etwa stimmen ein zwölftöniges Thema an. Doch auch hier reihen sich unterschiedliche Anspielungen aneinander, etwa die Frage aus Ludwig van Beethovens Streichquartett op. 135: «Muss es sein? Es muss sein!» Und auch die Posaunen-Glissandi stellen eine beissende Erinnerung dar, denn sie beziehen sich auf eine Liebeszene in Schostakowitschs Oper «Lady Macbeth von Mzensk», die 1936 für einen grossen Skandal gesorgt hatte, mit Diktator Stalin als entschlossenem Strippenzieher im Hintergrund.

Der Tod als Begleiter

In der langsamen Einleitung zum Schlusssatz zitiert Schostakowitsch das Motiv der «Todverkündigung» aus Richard Wagners «Walküre»: Brünnhilde tritt in dieser Szene vor Siegmund hin und eröffnet ihm, dass er die Ehre habe, bald sterben zu dürfen. «Nur Todgeweihten taugt mein Anblick;/ wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht. [...] doch zwingt dich Toren der Tod:/ ihn dir zu künden, kam ich her.» Dreimal erklingt diese «Todesverkündigung», bevor Schostakowitsch ein Klagemotiv aus «Tristan und Isolde» einfließen lässt und danach zum Allegretto-Teil mit einer rührend schönen Melodie überleitet. Im Mittelteil setzt eine leise beginnende Passacaglia ein, deren Grundthema an einen Abschnitt in Schostakowitschs 14. Sinfonie erinnert, wo er ein Gedicht von Guillaume Apollinaire vertont hat: «Es muss heut' Abend sterben den Tod im Schützengraben, mein kleiner Sturmsoldat...» Dieser Abschnitt, der so stoisch begonnen hat, erlebt eine heftige Steigerung, die in einer Schreckensvision mündet und die als Reminiszenz an die Schrecknisse des Zweiten Weltkrieges und der Stalin-Herrschaft gewertet werden kann. Danach scheint sich alles wieder in ruhiges Fahrwasser zu begeben, doch das stumpfe Pochen der Pauke erscheint keinen Sinn mehr in sich zu tragen. Selbst die Piccoloflöte vermag keinen wirklich neuen Akzent mehr setzen zu können. Am Ende erscheint dann doch noch ein Silberstreif am Horizont, wenn die Streicher die Sinfonie in verklärendem A-Dur beenden.

Eine Sinfonie im Kammermusikformat

Die Uraufführung erfolgte am 9. Januar 1972 mit dem Grossen Rundfunk-Symphonieorchester der UdSSR unter der Leitung von Maxim Schostakowitsch. Der russische Pianist Viktor Derevianko – ein Schüler von Heinrich Neuhaus und später Professor in Tel Aviv – kannte das Werk in einer von Schostakowitsch selbst eingerichteten Version für zwei Klaviere. Kurz nach der Uraufführung entschloss sich Derevianko, diese 15. Sinfonie für Klaviertrio und zwei Schlagzeuger zu bearbeiten: «Ich hatte mir die Aufgabe gestellt, alle klanglichen Besonderheiten der Sinfonie zu erhalten.» Schostakowitsch selbst hat diese Fassung gekannt und gebilligt, ohne eine einzige Korrektur vorzunehmen. Dereviankos Version wurde am 23. September 1972 in Moskau uraufgeführt.

KONZERT 6 PFINGSTSONNTAG, 9. JUNI 2019, 21 UHR, KLOSTERKIRCHE

Nicolas Altstaedt, Violoncello



Johann Sebastian Bach **Suite für Violoncello solo Nr. 4 Es-Dur** BWV 1010
(1685–1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I / II
Gigue

Suite für Violoncello solo Nr. 5 c-Moll BWV 1011

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I / II
Gigue

» keine Pause

Bach, Suiten für Violoncello solo Nr. 4–5

Es gibt sie, die Herrscher, denen das liebste Hobby fast gleich viel bedeutet wie das politische Weltgeschehen in der näheren oder weiteren Umgebung: Von Friedrich dem Grossen beispielsweise wissen wir, wie sehr er die Musik geschätzt hat, sein Haus- und Hofflötist Quantz wusste davon zu berichten.

Ähnlich ist es auch bei Leopold von Anhalt-Köthen. Als Vierzehnjähriger wirkt er bei einer Oper am Berliner Hof als Tänzer mit, im Winter 1710/11 ist er für mehrere Monate in Den Haag und besucht dort zwölfmal die Oper. Er schwärmt für den grossen Lully und ersteht sogar eine seiner Opern. Leopold spielt Cembalo und Geige.

Als im Jahr 1716 seine Schwester heiratet, dürfte er in Nienburg erstmals Johann Sebastian Bach begegnet sein. Inwieweit es zu einem direkten Kontakt kam, ist ungewiss, doch vermutlich kreuzten sich ihre Wege auch bei späteren Geburtstagsfeiern. Als dann im Jahr 1717 der Posten des Kapellmeisters am Hof zu Köthen frei wurde, war für Leopold klar, dass Bach sein Wunschkandidat war. Und dieser war froh, dass sich ihm eine neue Perspektive eröffnete. Er wollte weg von Weimar, und er erkannte, welche Chancen sich ihm in Köthen bieten würden, auch finanziell, denn der Musik liebende Fürst liess sich nicht lumpen bei der Bezahlung. Als sicher darf gelten, dass Bach am 29. Dezember 1717 sein erstes Gehalt ausgezahlt bekam, was darauf schliessen lässt, dass er seinen Dienst pünktlich zu den Neujahrs-Festivitäten angetreten hat. Der neue Brotgeber hatte keinen grossen Bedarf an Kirchenmusik, seiner Passion folgend lag ihm an der Instrumentalmusik umso mehr. Bach war 32 Jahre alt, als er sein neues Amt antrat. Auch als er fünf Jahre später weiterzog, um Thomaskantor in Leipzig zu werden, blieb der Kontakt zu Leopold erhalten, sie waren so etwas wie Freunde geworden. Als der Fürst Ende März 1728 gestorben war, führte Bach zu seinen Ehren die so genannte «Köthener Trauermusik» auf, die mehrere Sätze der zu dieser Zeit im Entstehen begriffenen «Matthäus-Passion» enthalten haben dürfte. Es war eine ungewöhnliche Beziehung zwischen dem Fürsten und seinen Musikern, zumal Leopold fast zehn Jahre jünger war als Bach.

Inmitten einer Umbruchsituation

In Bachs Köthener Zeit fällt auch der plötzliche Tod seiner ersten Frau Maria Barbara im Juli 1720. Wenige Wochen später bewirbt er sich in Hamburg auf eine freigewordene Organistenstelle – und bis heute rätselt die Forschung, warum Bach von Köthen wegwollte. Äussere Gründe gab es dafür nicht, allenfalls innere. Der Verlust seiner Frau, natürlich, vielleicht auch sein innerster Wunsch, endlich wieder als Organist tätig sein zu können. Doch Bach zog die Bewerbung in Hamburg zurück, und schon im Dezember 1721 heiratete er seine zweite Frau Anna Magdalena.

All diese Hintergründe beleuchten ein wenig die Lebenssituation, in der Bach seine Solowerke für Geige und

Cello komponiert hat. Als Komponist war er ohnehin weitgehend Autodidakt. Sein älterer Bruder Johann Christoph hatte ihm zwar die grundlegenden Kompositionsregeln beigebracht, doch ist dieser nie wirklich selbst als Komponist hervorgetreten und dürfte von der praktischen Ausübung verschiedener Instrumente nur wenig Ahnung gehabt haben.

Über Bachs Arbeitsweise gibt es sehr widersprüchliche Aussagen. So behauptet sein Sohn Carl Philipp Emanuel beispielsweise, dass der Vater «ohne Instrument componirt» habe, andere Zeitgenossen behaupten genau das Gegenteil. Sucht man nach einem kleinen gemeinsamen Nenner, so könnte man behaupten, dass Bach das Vom-Blatt-Spiel fremder Musik als Inspirationsquelle für sich selbst benötigte, um dann seine eigenen Werke ohne Nutzung des jeweiligen Instrumentes auszuarbeiten. Zumindest in seiner Köthener Zeit hat Bach mithilfe eigener Skizzen gearbeitet, auf denen er Einfälle festgehalten oder einzelne Motive ausgearbeitet hat. Erhalten hat sich davon jedoch nichts, allenfalls einige Abschriften in Reinschrift.

Ein Cello ist nicht gleich ein Cello

Nun sprechen wir heute von den «Violoncello»-Suiten. Doch was heisst das überhaupt im frühen 18. Jahrhundert? Die Geschichte dieses Instruments war zu Bachs Zeit noch relativ jung. Das Cello mit seinen vier Saiten in der Stimmung C-G-d-a, wie wir es heute kennen, wurde erst ab ca. 1710 von Stradivari gebaut, also rund ein Jahrzehnt, bevor Bach an seinen Suiten gearbeitet hat. In den ersten Jahren fungierte das Cello in Europa vor allem als Begleitinstrument, als Generalbassstimme. Erste Solowerke entstanden mit den «Ricercari» von Domenico Gabrielli um 1680 sowie mit den Solo-Sonaten von Giuseppe Maria Jacchini um 1700.

Die Hofkapelle dürfte Bach oft von der Geige aus begleitet haben, auch spielte er gern Bratsche. In einer Reihe seiner Leipziger Kantaten findet man in der Partitur die Bezeichnung «Violoncello piccolo», das jedoch immer nur in einzelnen Sätzen auftritt. Bach dürfte wohl ein «Violoncello da spalla» favorisiert haben, das entweder in Armhaltung oder, bei grösseren Modellen, zwischen den Beinen bzw. auf dem Boden gespielt wurde. Sein Weimarer Amtsvorgänger, Johann Gottfried Walther, erwähnt beispielsweise in einem Lexikon ausschliesslich die Armhaltung. Ähnliches gilt für Johann Mattheson in «Das neu-eröffnete Orchestre» von 1713. Selbst Leopold Mozart bezeichnet die Beinhaltung einige Jahrzehnte später noch als etwas Neuartiges. Für die sechste Suite hat Bach vermutlich an eine «Viola pomposa» gedacht, da viele Celli des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts fünf Saiten umfassten. Diese zusätzliche Saite ermöglicht dem Solisten, auch das höchste Register zu nutzen – bis zum zweigestrichenen G. Fünf Saiten eröffneten dem Spieler ganz andere Möglichkeiten, und die möchte Bach – eben mit einer Saite mehr – nun auch in seiner sechsten Suite nutzen.

Grundsätzlich kannte das 18. Jahrhundert eine Normierung nicht, wie wir sie heute dank der Tendenzen einer historisch orientierten Aufführungspraxis vornehmen. Daher kommen eben auch verschiedene Typen von Instrumenten in Betracht, die unter der Bezeichnung Violoncello zusammengefasst wurden. «Violone», «Basso di viola», «Violoncello piccolo», «Viola pomposa», «Viola da spalla» – gemeinsam ist diesen Instrumenten der gerundete Korpus in Gestalt einer sehr grossen Viola, also mit f-Löchern. Gespielt wurden sie mit eigens entwickelten Cello-, oder aber Gambenbögen. All diese Instrumente waren nicht einfach zu transportieren, weswegen man häufig Instrumente aus einheimischen Werkstätten spielte. Zu Bachs Köthener Zeit wurden am dortigen Hof zwei grosse Celli angeschafft, sie sind nachweislich in einem Inventar aus dem Jahr 1729 erwähnt.

Sanfte Abweichungen

Bach fordert in seinen Suiten, anders als viele Komponisten im 19. Jahrhundert, dem Cello nicht zuerst dunkel getönte, zur Feierlichkeit neigende Klänge ab, sondern er komponiert Musik von grosser Beweglichkeit und Leichtigkeit. Das zeigt das Prélude der vierten Suite, die in der – für ein Cello – ungewöhnlichen Tonart Es-Dur steht. Der Eingangssatz wirkt auf den ersten Blick wie eine detaillierte Studie aufgelöster Akkorde, ähnlich dem ersten Präludium im «Wohltemperierten Klavier». Immer zwei Takte bilden eine harmonische Einheit, was zugleich als Indikator für das zu wählende Tempo zu werten ist. Diese Struktur wird im weiteren Verlauf des Satzes aufgebrochen durch Sechzehntelfiguren, die Bach durch verschiedene harmonische Stufen laufen lässt. Bei der anschliessenden Allemande fällt auf, dass der zweite Teil länger ist als der erste – dies ist das einzige Mal, dass Bach sowohl in diesen Suiten als auch in seinen «Englischen Suiten» einen solchen Aufbau wählt. Rhythmisch vertrackt ist die Courante, in der er Achtel- und Sechzehntelfiguren einer Triolenbewegung gegenüberstellt, was diesen Satz zu einer Art Zwitter macht, pendelnd zwischen französischer Courante und italienischer «Corrente».

Auf eine arg stilisierte Sarabande folgt mit den beiden Bourréen ein sehr ungleiches Tanzpaar: Virtuosität in der ersten und auffallende Knappheit in der zweiten! Die abschliessende Gigue wirkt auf den ersten Eindruck hin auffallend schlicht, was wiederum dem Interpretieren ein zügiges Tempo ermöglicht.

Klage in tieferer Stimmung

Die fünfte Suite, die französischste innerhalb dieses Zyklus, hebt Bachs Experimentierlust auf eine andere Stufe. Sie steht in tragisch-düsterem c-Moll (die Version für Laute in g-Moll, BWV 995) und sieht eine andere Stimmung vor, denn das Werk ist in Skordatur notiert, soll heissen: Die a-Saite wird um einen ganzen Ton nach unten gestimmt. Solche so genannten «falschen» Stimmungen waren zu Bachs Zeit durchaus üblich, er selbst jedoch nutzte sie nur sehr sparsam. Trotzdem oder gerade

deswegen ist ihm hier ein Virtuosenstück ganz eigenen Zuschnitts geglückt.

Die Ungewöhnlichkeit dieser Suite zeigt sich bereits im anfänglichen Prélude, das als einziges aller sechs Vorspiele aus zwei Teilen besteht – und mit 223 Takten den bei weitem umfänglichsten Satz aller sechs Suiten darstellt. Dieses Präludium erscheint wie eine Ouvertüre, in der ein komplettes Spektrum unterschiedlicher Stimmungen durchmessen wird. Der erste Teil, langsam, bewegt sich reich ornamentiert und wie improvisiert wirkend, von Akkord zu Akkord. Das Ganze dauert nur 23 Takte. Der zweite, ungleich längere Teil wirkt dagegen leichter, tänzerischer, mit seinen eingeschobenen Trillern und den filigranen Sechzehntelläufen. Irgendwie erinnert dieser Satz zugleich an die ersten beiden Solo-Sonaten für Violine mit ihrer Satzfolge von Adagio und Fuge. Herzstück dieser fünften Suite ist die Sarabande. Die abwärts führenden Figuren am Beginn sind wie grosse Klagelaute, sie spiegeln so etwas wie Einsamkeit oder Resignation; innerhalb einzelner Takte werden grosse Tonräume durchschritten. All das ist ungewöhnlich. Selten ist Bach mit der konventionellen Tanzform so frei umgegangen wie hier, gleichzeitig scheint er in diesem dissonanten Klagegesang der Kantaten-Arie «Seufzer, Tränen, Kummer, Not» nachzusinnen...

Die Gigue am Ende, der man gelegentlich den Beinamen «Canarie» (eine französische Form der Gigue) verpasst hat, ist wiederum auffallend schlicht, was dem Interpretieren auffallend viele Freiräume gewährt. Fantasie ist Trumpf.

KONZERT 7 PFINGSTMONTAG, 10. JUNI 2019, 11.30 UHR, REMISE

Lockenhaus Festival Ensemble
Nicolas Altstaedt, Violoncello



Johann Sebastian Bach **Suite für Violoncello solo Nr. 6 D-Dur** BWV 1012
(1685–1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I / II
Gigue

» Pause

John Tavener
(1944–2013)

The Protecting Veil (1988)
The Protecting Veil
The Nativity of the Mother of God
The Annunciation
The Incarnation
The Lament of the Mother of God at the Cross
The Resurrection
The Dormition
The Protecting Veil

Bach, Suite für Violoncello solo Nr. 6

Sechs Annäherungen

I. Auf Bildern sieht Johann Sebastian Bach oft griesgrämig aus, missmutig und zermürbt. Vielleicht war er oft müde. Die vielen Verpflichtungen, die vielen inneren Kämpfe... Seine Kunst aber hat er darunter nie leiden lassen. Bachs Musik kann nicht nur kompliziert und ausgetüftelt klingen, sondern auch spitzfindig und geradezu verspielt, wie seine vielen Zahlen-Bezüge beweisen. Wir werden nie genau klären können, warum genau Johann Sebastian Bach ein Genie war. Wir haben seine Werke vorliegen, wir dürfen sie bestaunen, können sie analysieren und feststellen, was er wie gebaut hat. Aber wir wissen nicht, wie sein Gehirn gearbeitet hat. Vielleicht war es angelegt wie eine grosse Festplatte. Denn immer schien es für alles gewappnet zu sein, immer hatte es antizipierend Lösungen parat.

II. Bachs Biograph Forkel berichtet: «Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Komponist von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein; dann freuete er sich, und stieß den Sohn an, um ihn aufmerksam darauf zu machen.»

Anders gesagt: Bach war offenbar, sobald er ein Fugen-Thema hörte, jederzeit in der Lage, dieses mit allen erdenklichen kontrapunktischen Möglichkeiten in seinem Kopf durchzuspielen: Spiegelungen, Umkehrungen, Einsätze, Abwandlungen. Daraus liesse sich schliessen, dass Bach in einem permanenten inneren Überfluss gelebt hat, zehrend von einer lebendigen Fantasie, der perfekten Beherrschung des Handwerks und einer langen Erfahrung im Improvisieren.

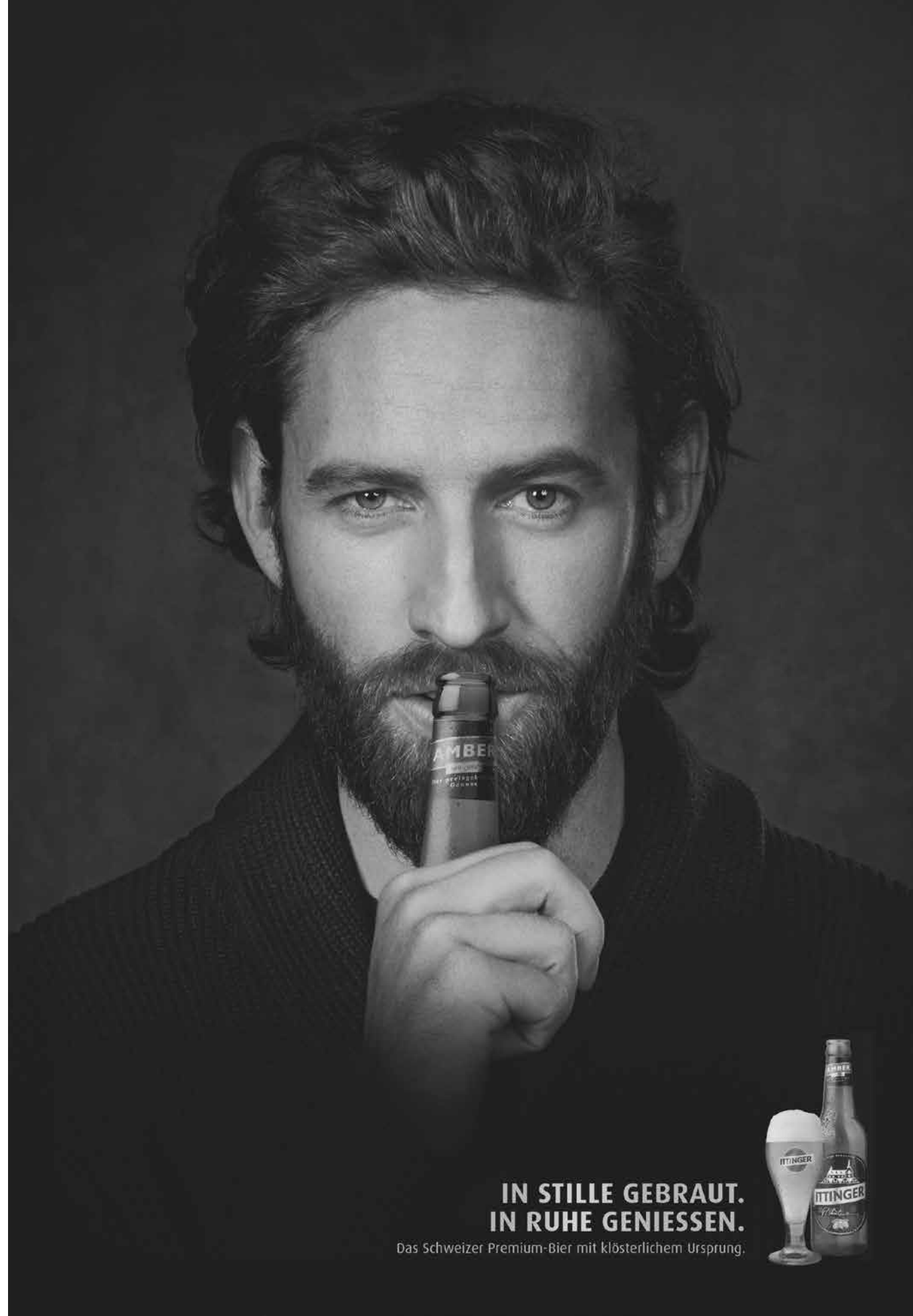
III. Strenge und Spiel: Wenn man sich Bachs Handschriften anschaut, sehen sie oft aus wie ein Kupferstich voller Verzierungen, entworfen an einer Art Reissbrett, das vor allem optisch gefallen will. Natürlich lugte hinter dieser Anordnung Bachs Wille zur Strenge hervor, seine Konzentration auf das Wesentliche. Je kleiner die Gebäude, die er errichtete, desto grösser sind oft die Überraschungen. Mal sind es zum Beispiel nur kleine Halbtonschritte, mit denen er den Hörer verblüffen kann. Mag seine Musik auf einen ersten Blick noch so streng aussehen, eines ist Bach nie: pompös. Er kann gewichtig schreiben, grave, aber nie trägt seine Musik einen dicken Mantel. Mag sie noch so verzweigt sein, ihr eignet stets ein hohes Mass an Transparenz.

IV. Auch wenn wir uns noch so sehr bemühen, wir werden Bach nicht näherkommen. Wir wissen viel über ihn und doch erschreckend wenig. In seiner geistlichen

Musik mögen wir gewiss den glaubenden Menschen erkennen, aber in seiner Instrumentalmusik erkennen wir niemanden. Dabei müssen wir davon ausgehen, dass Bach der Arbeitsalltag mit den schwierigen Rahmenbedingungen oft genervt hat. Er hat oft gefeilscht, er war streitdurstig und sicher nicht immer diplomatisch. Er hatte oft Sehnsucht, etwa nach Dresden, denn er wäre gern beim sächsischen Kurfürsten in Dienst getreten. All das kompensierte er. Bach hat sich das Leben komponierend erträglich gemacht. Diese Gewissheit gilt sowohl für seine geistlichen als auch für seine weltlichen Werke.

V. Wir können Bachs Musik bis in ihre kleinsten Verästelungen hin zerlegen, wir können, auch bei seinen sechs Suiten für Violoncello, jede harmonische Wendung beschreiben, jeden Taktwechsel. Wir können Vorbilder eruieren und daraus schliessen, inwieweit Bach sich daran orientiert hat und wo er davon abgewichen ist. Wir können komplizierteste kontrapunktische Gebilde dechiffrieren, oft indem wir an die Grenzen unserer sprachlichen Vermittlung vordringen. Wir können Bachs Sinn für Zahlensymbolik entschlüsseln, indem wir Noten, das Alphabet und Zahlen zueinander in Beziehung setzen und dabei oft zu verblüffenden Ergebnissen kommen (14 = BACH). Wir können heute genau entschlüsseln, wo Bach sich bei anderen Komponisten bedient hat und wo bei sich selber. Es war im Barock nichts Anrüchiges, Selbstklau bei eigenen Werken zu betreiben. Wir können jeder Fährte nachgehen, mit modernsten musikkriminalistischen Mitteln oder ganz einfach mit unserem menschlichen Verstand. Kommen wir dadurch dem Geheimnis Bach näher? Oder sollten wir nicht viel lieber seine Musik auf uns wirken lassen?

VI. Die «Suite 6me a cinq cordes» (sic) – so hat Anna Magdalena Bach in ihrer Abschrift notiert – bildet den Höhepunkt des Zyklus. Sie ist freier, noch experimentierfreudiger als die anderen Suiten. Sie steht in D-Dur, einer feierlichen Tonart, einer Jubel-Tonart. Dass Bach mit diesem Werk etwas Besonderes ausdrücken wollte, verrät allein die Tatsache, dass er ein Instrument mit fünf Saiten vorgesehen hat. Auffallend auch, wie er den Umfang der Prélude-Sätze immer mehr gesteigert hat, von 42 Takten in der ersten Suite bis zu 91 Takten in der vierten (die fünfte Suite nimmt eine Sonderstellung ein). In dieser sechsten Suite nun umfasst das Präludium 104 Takte. Rhythmisch ähnelt es mit seinem 12/8-Takt einer Gigue. Nach der dunklen fünften Suite, deren Scordatura die Erniedrigung der höchsten Saite verlangte, lässt der durch die zusätzliche Saite um eine Quinte nach oben erweiterte Umfang diese abschliessende Suite besonders hell erklingen. Bach arbeitet mit Klangbrechungen und immer neuen Klangfarben, mit Orgelpunkten und einer Art von Mehrstimmigkeit, wie wir sie in den ersten fünf Suiten nicht gekannt haben. Kein Wunder also, dass Mstislaw Rostropowitsch von einer «Sinfonie für Violoncello» gesprochen hat. Den Rest, alles, was wir hier nicht beschreiben, wollen wir erhören, dankbar, sprachlos.



Tavener, The Protecting Veil

Am Ende werden die Tränen angebetet, die Tränen der Mutter Gottes. Die Welt ist zerrüttet. Trost gibt es nur in einer anderen Welt. So endet «The Protecting Veil», komponiert von John Tavener im Auftrag der britischen BBC 1988/89, uraufgeführt in London mit Steven Isserlis als Solist.

In England war Tavener äusserst beliebt, er wurde regelrecht verehrt, während man ihn in Kontinental-Europa oft mit dem Renaissance-Komponisten John Taverner verwechselte, auch wegen der phonetischen Gleichheit ihrer Namen. Tavener – ohne r – gilt als der britische Arvo Pärt mit seiner spirituellen Musik, die tief in der englischen Chormusik wurzelt. Tavener, der auch Musik für Björk und anlässlich der Beerdigung von Lady Diana den «Song for Athene» schrieb, war lebenslang ein Suchender, ein Krisenbewältiger, im Leben und im Glauben. Ob in seiner an Olivier Messiaen angelehnten Kantate «The Whale» (1968), die die Beatles so sehr begeisterte, dass sie das Werk auf ihrem Label veröffentlichten, oder in seinem siebenstündigen Epos «The Veil of the Temple» (2003) – Taverens Musik verrät viel von diesem Suchen. Tavener, der einem presbyterianischen Umfeld entstammte und sich 1976 der griechisch-orthodoxen Kirche zuwandte, suchte komponierend nach kosmischer Tiefe. Doch dieses Suchen war für ihn stets mit allenfalls temporärem Finden verbunden. So fühlte er sich später zum Buddhismus und zum Islam hingezogen. Die neun- undneunzig Namen für Allah vertonte er auf Arabisch. Doch letztlich fand Tavener vor allem eines: eine generelle Skepsis gegenüber allen Religionen.

Schutzmantelfest in acht Stationen

«The Protecting Veil» basiert auf dem sogenannten Schutzmantelfest der orthodoxen Kirche, das acht Stationen im Leben der Mutter Gottes ehrt. Die Eröffnungssequenz repräsentiert Marias überirdische Schönheit. Ihren «beschützenden Schleier» zeichnet Tavener musikalisch nach durch ein ekstatisch aufsteigendes Cello-Motiv. Die folgenden Abschnitte bilden verschiedene Stationen in Marias Leben ab, darunter ihre Totenklage am Fusse des Kreuzes (wo das Cello solistisch spielt) und die Auferstehung Jesu.

Tavener möchte keineswegs das rein äussere Geschehen in Klang übersetzen, sondern die inneren Prozesse. Daher setzt er das Cello als lyrische Gesangsstimme Mariens ein, während das Orchester wie ein kosmischer Resonanzraum erscheint, der die Tiefendimensionen dieses akustisch-mystischen Klang-Gemäldes wiedergibt. Tavener selbst hat sich zu seiner Musik wie folgt geäussert: «In einer Zeit unmittelbarer Bedrohung Griechenlands durch die herannahenden Sarazenen erblickten der ‚heilige Narr‘ Andreas und sein Jünger Epiphanius während einer Nachtwache die Mutter Gottes. Sie schwebte hoch über ihnen in der Luft, umgeben von einer Schar Heiliger. Inbrünstig betend, breitete sie ihren Schleier als schützendes Dach über die Christen. Ermutigt aufgrund

dieser Vision, widerstanden die Christen dem Überfall und trieben das Sarazenenheer zurück. Zur Feier dieses Ereignisses wird von der orthodoxen Kirche das «Fest des schützenden Schleiers» begangen.»

Schlicht und wahrhaftig

Tavener hat sich im Laufe seines Komponistenlebens immer mehr auf eine einfache Klangsprache konzentriert – darin ebenfalls Arvo Pärt seelenverwandt. Ornamentierendes Beiwerk war nicht seine Sache. Vielmehr bedeutete Tavener diese Form der Entsagung – in bewusster Abkehr von Experiment und Komplexität – eine Reduktion auf das ihm Wesentliche. Dieser Weg steht zugleich auch für eine Entpersönlichung des Ausdrucks. Eine klare Gliederung seiner Werke und erkennbare Formen zeichnen auch «The Protecting Veil» aus – immer im Dienste einer spirituellen Wahrhaftigkeit. Die Orthodoxie habe sein Werk «in Ikonen aus Noten statt aus Farbe» verwandelt, gestand Tavener einmal. Er sah sich eben nicht als Kultur-Künstler (obwohl er genau das für viele seiner Anhänger wurde), vielmehr wollte er aller akademischen Gelehrigkeit und dem Erbe des Romantischen entgegenwirken. «Die religiöse Tradition sagt, dass nur das Spontane wahr ist – wenn ich zu komponieren versuche und es nicht spontan ist, dann kann nichts dabei herauskommen. Sobald ich beginne nachzudenken oder auf Schwierigkeiten stosse, verwerfe ich alles. Das ist genau das Gegenteil der westlichen Kompositionsidee: dass jemand sich abmüht, damit eine Sache gelingt.»

Künstlerische Leitung



Nicolas Altstaedt

Der deutsch-französische Cellist Nicolas Altstaedt ist derzeit einer der gefragtesten und vielseitigsten Musiker. Nicolas Altstaedt war letzte Spielzeit «Artist in Spotlight» im Concertgebouw Amsterdam und in dieser Saison «Artist in Residence» des NDR Elbphilharmonie Orchesters in Hamburg, wo er mit Krzysztof Urbanski, Hannu Lintu und Christoph Eschenbach auftreten wird. Zu Beginn der Saison 2017/2018 spielte Nicolas Altstaedt die finnische Erstaufführung des neuen Cellokonzertes von Esa-Pekka Salonen unter der Leitung des Komponisten beim Helsinki Festival. Kommende Höhepunkte in den folgenden Saisons sind Debüts beim NKH und Yomiuri Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique und National de France, dem NAC Washington, Residenzen im Theatre de Champs-Élysées, der Alten Oper Frankfurt und beim SWR Symphonieorchester, mit welchem er unter Teodor Currentzis auf Tournee sein wird. 2010 wurde Nicolas Altstaedt mit dem Credit Suisse Young Artist Award ausgezeichnet, welcher zu seinem Debut mit den Wiener Philharmonikern unter Gustavo Dudamel beim Lucerne Festival führte. 2012 wurde Nicolas Altstaedt auf Vorschlag von Gidon Kremer dessen Nachfolger als künstlerischer Leiter des Kammermusikfestes Lockenhaus. 2014 folgte er Ádám Fischer als künstlerischer Leiter der Österreichisch-Ungarischen Haydn-Philharmonie, mit der er regelmässig zu Gast im Wiener Konzerthaus und beim Esterhazy Festival Eisenstadt ist und in der Saison 2017/2018 in China und Japan auf Tour war. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Janine Jansen, Vilde Frang, Lawrence Power, Pekka Kuusisto, aber auch die Komponisten Jörg Widmann, Sofia Gubaidulina, Thomas Ades und Fazil Say.

Seine jüngste Aufnahme mit Konzerten von C.P.E. Bach (Hyperion) wurden mit dem BBC Music Magazine Concerto Award 2017, seine neueste Recital-CD mit Fazil Say (Warner) wurde mit dem Edison Klassiek 2017 ausgezeichnet. Von 2010 bis 2012 war Nicolas Altstaedt ein «BCC New Generation Artist». 2009 erhielt er den Borletti Buitoni Trust Fellowship, zuletzt den Musikpreis der Stadt Duisburg 2018.

Interpreten

Cristina Barbuti, Klavier

1999 gründete Alexander Lonquich gemeinsam mit der italienischen Pianistin Cristina Barbuti ein Klavierduo, das sich in kürzester Zeit mit grossem Erfolg in ganz Europa und USA etablieren konnte. Cristina Barbuti, die mit vier Jahren das Klavierspielen zu erlernen begann, absolvierte ihr 1989 abgeschlossenes Musikstudium in Ferrara und Brescia und zusätzlich ein Studium der Philosophie und Pädagogik an der Universität in Florenz. Gleichzeitig bildete sie sich im Bereich des klassischen und modernen Tanzes aus, u. a. an der Rubin Academy of Music and Dance in Jerusalem. Mit Alexander Lonquich gründete sie Anfang der 1990er Jahr das Ensemble VILLON, eine Gruppe von Musikern und Schauspielern, die neben Konzerten mit Textlesungen auch «Kammermusiktheater» realisiert. Zu den bisher aufgeführten Produktionen zählen: «Hyle» (1999), «Nocturnall» (2002), «Co'stell'azioni» (2003), «Incantations – sublimes» (2004, mit Video von Michele Dantini). Cristina Barbuti, die sich neben der Klassik auch für Jazz und alte argentinische Tangos begeistern kann, leitet Workshops für Musik/Theaterprojekte in Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Vincenza Modica und mit ihrem Mann Alexander Lonquich, mit spezifischer Ausrichtung auf das Ausdruckspotenzial von Kindern und Heranwachsenden.

Vilde Frang, Violine

Eigentlich wollte sie Kontrabass spielen, so wie Vater und Schwester. Aber ein Bass passte nicht mehr ins Auto, und daher wählte sie, ein paar Nummern kleiner, die Geige. Inzwischen ist Vilde Frang in die Phalanx der international erfolgreichen Geigerinnen aufgestiegen, mit dem Ziel: «Ich möchte mit meinem Instrument Brücken bauen.» Geboren 1986 in Oslo, begann sie mit vier Jahren mit dem Geigenspiel. Im Kindesalter unterstützt durch den Dirigenten Mariss Jansons, finanziell gestützt durch die Stiftung von Anne-Sophie Mutter, studierte Vilde Frang in Hamburg bei Kolja Blacher und an der Kronberg Academy bei der Geigenlehrer-Legende Ana Chumachenko. Ausserdem hat sie 2007 als Gewinnerin eines Stipendiums des Borletti-Buitoni Trusts mit Mitsuko Uchida gearbeitet. Von 2003 bis 2009 war sie Stipendiatin der Anne-Sophie Mutter Stiftung. 2012 wurde Vilde Frang mit dem «Young Artists Award» der Credit Suisse ausgezeichnet, woraufhin sie ihr Debüt mit den Wiener Philharmonikern unter Bernard Haitink beim Lucerne Festival gab. 2016 folgte ihr gefeiertes Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle. Nach weiteren Auftritten mit vielen namhaften Dirigenten und Orchestern ist Frang inzwischen Professorin an der Norwegischen Musikhochschule. Vilde Frang ist als Exklusivkünstlerin bei Warner Classics unter Vertrag. Ihre Aufnahmen haben zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter den Edison Klassiek Award, den Classic BRIT Award, den Diapason d'Or, den Deutschen Schallplattenpreis und den Gramophone Award in der Kategorie Konzert für ihre Aufnahme der Violinkonzerte von Korngold und Britten. Ihr Instrument? Eine Jean-Baptiste Vuillaume von 1864.



Cristina Barbuti



Vilde Frang

Johannes Fischer, Schlagzeug

Der Schlagzeuger Johannes Fischer war der überragende Gewinner des 56. Internationalen ARD Musikwettbewerbes in München 2007 und wurde mit einem ersten Preis, dem Publikumspreis sowie mit drei weiteren Sonderpreisen ausgezeichnet. Seine Auseinandersetzung mit Musik erfolgt nicht nur aus Sicht des Interpreten, sondern auch als Komponist, improvisierender Instrumentalist, Lehrer und Dirigent. Dabei geniesst er die Bandbreite und Vielfältigkeit seiner unterschiedlichen Betätigungsfelder und deren inspirierende Wechselwirkungen. Als Schlagzeuger und auch als Komponist erhielt er zahlreiche Auszeichnungen sowie Kompositionsaufträge des Crested Butte Music Festivals USA, der Lucerne Festival Academy sowie des Louvre Paris in Kooperation mit dem Lucerne Festival. Seine Werke wurden bereits in Deutschland, in der Schweiz, der Ukraine, den USA und Korea aufgeführt. Geboren 1981 in Leonberg, studierte Johannes Fischer von 2000 bis 2008 an der Musikhochschule Freiburg bei Bernhard Wulff, Taji-ro Miyazaki und Pascal Pons sowie als Gerd-Bucerus-Stipendiat bei Steven Schick an der University of California. Darüber hinaus betrieb er intensive Studien in Dirigieren und Komposition bei Francis Travis und Dieter Mack. Im Sommer 2009 wurde Johannes Fischer als Schlagzeug-Professor an die Lübecker Musikhochschule berufen. In seinem Repertoire pflegt er die wichtigen Werke des 20./21. Jahrhunderts, darunter Musik von Steve Reich, Iannis Xenakis, John Cage oder Morton Feldman. Darüber hinaus schreibt er in letzter Zeit vermehrt an eigenen abendfüllenden elektro-akustischen Solokonzepten wie Beispiel «one drum, many dreams», einem durchkomponierten Programm mit einer Kombination aus eigenen Stücken für kleine Trommel und Werken von James Tenney, Mauricio Kagel u. a.



Johannes Fischer



Barnabás Kelemen

Barnabás Kelemen, Violine

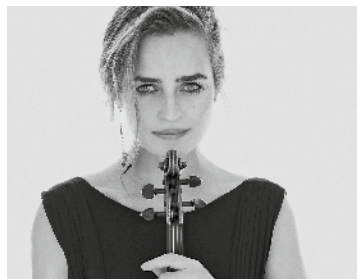
1978 in Budapest geboren, begann Barnabás Kelemen im Alter von elf Jahren an der Franz Liszt-Akademie in Budapest Violine zu studieren. Preise bei internationalen Wettbewerben ebneten ihm den Weg ins internationale Rampenlicht, unter anderem war er als Gewinner beim Wettbewerb von Indianapolis und als Preisträger beim Queen Elizabeth-Wettbewerbs in Brüssel erfolgreich. Mehrfach wurde er vom ungarischen Staat ausgezeichnet, darunter mit dem Sándor Végh-Preis 2001, dem Franz Liszt-Preis 2003 und den Kossuth Preis 2012. Seit 2005 ist Barnabás Kelemen als Professor an der Liszt-Akademie in Budapest tätig und seit 2014 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Ausserdem unterrichtet er regelmässig in Meisterklassen und als Gastprofessor an der Indiana University Bloomington. Neben klassischem Repertoire spielte Kelemen die ungarischen Erstaufführungen der Violinkonzerte von Ligeti und Schnittke sowie Uraufführungen neuer Werke von Gubaidulina und Kurtág. Unter Barnabás Kelemens Einspielungen ist besonders die Produktion mit Tamás Vásáry von Brahms' Sonaten für Violine und Klavier hervorzuheben, die mit dem «Diapason d'Or» ausgezeichnet wurde. Seine Aufnahme von Bartóks Rhapsodien und Violinkonzert Nr. 2 mit dem Hungarian National Orchestra und Zoltán Kocsis gewann den «Preis der deutschen Schallplattenkritik». Auch einen Gramophone Award in der Kategorie Kammermusik konnte Kelemen bereits gewinnen. Er spielt eine Guarneri del Gesù-Violine von 1742 (vormals in Händen von Dénes Kovács), die ihm vom ungarischen Staat zur Verfügung gestellt wird.

Katalin Kokas, Viola

Katalin Kokas wurde 1978 im ungarischen Pécs geboren. Mit fünf Jahren begann sie mit dem Violinspiel, im Alter von elf Jahren wurde sie bereits an der Franz Liszt-Akademie in Budapest unterrichtet. Mit 16 Jahren wechselte sie ans Konservatorium von Toronto und wurde Schülerin von Lóránd Fenyves. Meisterklassen führten sie u. a. zu György Kurtág, Tibor Varga, Jaime Laredo und Leon Fleischer. Zwischen 1994 und 2002 gewann Katalin Kokas mehrere Preise bei internationalen Wettbewerben, darunter 1999 den Carl Flesch-Violinwettbewerb und 2002 den renommierten Joseph Szigeti-Wettbewerb in ihrer ungarischen Heimat. Katalin Kokas ist sowohl als Geigerin wie auch mit der Bratsche aufgetreten, u. a. mit Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, und Dénes Várjon. Sie ist bei den Festivals von Paris, Sevilla, Wien, New York und Washington ein gern gesehener Gast. Ausserdem ist Katalin Kokas Mitglied im Streichquartett ihres Mannes Barnabás Kelemen und unterrichtet als Professorin für Geige an der Franz Liszt-Akademie in Budapest. Katalin Kokas spielt auf einem Testore-Instrument von 1698 (Mailand), einer Leihgabe des ungarischen Staates.

Alexander Lonquich, Klavier

«Jede Begegnung mit einem Kunstwerk ist gleichzeitig das Ausloten des eigenen existentiellen Standorts. Nur so hat Musikmachen heute Sinn.» Das ist eine der Maximen von Alexander Lonquich. Der Sohn des deutschen Komponisten Heinz Martin Lonquich wurde 1960 in Trier geboren. Er studierte Klavier u. a. bei Astrid Schmid-Neuhaus und Paul Badura-Skoda. Mit 16 Jahren gewann er den ersten Preis beim Concorso Pianistico Internazionale Alessandro Casagrande, dem 1966 gegründeten internationalen Klavierwettbewerb im italienischen Terni. Als begeisterter Kammermusiker ist er Partner von Nicolas Altstaedt, Vilde Frang, Heinz Holliger, Sabine Meyer, Christian Tetzlaff, Carolin Widmann, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann, dem Artemis Quartett und vielen anderen. Für Aufsehen sorgte seine Mitwirkung bei der Uraufführung von «gefaltet», einem «Choreografischen Konzert» von Sasha Waltz und Mark Andre, mit der die Internationale Stiftung Mozarteum ihre Mozartwoche 2012 eröffnete. Als Solist und Dirigent tritt Lonquich mit Orchestern wie der Camerata Salzburg, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Mahler Chamber Orchestra sowie Orchestern in München, Frankfurt, Basel, Bremen und Rom auf. Seine Devise: «Die Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens sollten als erweiterte Kammermusik aufgeführt werden: Der Pianist befindet sich hier in einem ständigen Dialog mit dem Orchester.» Regelmässig ist Lonquich Gast bei internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, der Mozartwoche Salzburg, der Schubertiade Schwarzenberg, dem Edinburgh Festival und den Kammermusikfestivals von Lockenhaus, Mondsee und Schleswig-Holstein. Herausragende Einspielungen liegen beim Label ECM vor, darunter zuletzt ein Doppel-Album mit Klavierwerken von Franz Schubert. Im Jahr 2013 errichtete Lonquich mit seiner Frau Cristina Barbuti ein eigenes Haus in Florenz, das «Kantoratelier» – ein kleiner Theaterraum, in dem Themen der Psychologie, der Musik und des Theaters durch Workshops, Seminare und Konzerte vertieft werden.

**Katalin Kokas****Alexander Lonquich****Domenico Melchiorre, Schlagzeug**

Domenico Melchiorre ist einer der herausragenden Perkussionisten unserer Zeit. Geboren wurde er 1982 in Basel – und dort ist er seit der Spielzeit 2007/2008 als Solopauker des Sinfonieorchesters Basel tätig. Studiert hat Melchiorre an der Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bei Bernhard Wulff, Taijiro Miyazaki und Pascal Pons. Von 2007 bis 2010 war er Dozent im Hauptfach Schlagzeug an der Musikhochschule in Lugano. Domenico Melchiorre ist dreimaliger erster Preisträger des «Schweizerischen Perkussionisten Wettbewerb» und erhielt im Jahr 2003 den ersten Preis am «Österreichischen Perkussionisten Wettbewerb». Als Solist und Mitglied verschiedener Ensembles gastiert er regelmässig bei internationalen Festivals, ausserdem ist er Mitbegründer und festes Mitglied des internationalen Schlagzeugzwölferts ENSEMBLE XII, das 2005 beim «Lucerne Festival» ins Leben gerufen wurde. Pierre Boulez hat das ENSEMBLE XII mehrfach dirigiert und die Entstehung einer Reihe von neuen Kompositionen gefördert, die das Ensemble uraufgeführt hat. Domenico Melchiorre und sein Duopartner Johannes Fischer erhielten als Schlagzeugduo EARDRUM den Carl-Seemann-Preis 2006 und weitere Musikpreise. Domenico Melchiorre arbeitet eng mit zeitgenössischen Komponisten zusammen und setzt sich für die Aufführung neuer Werke nicht nur als Solist sondern auch als Dirigent ein. Mit dem Ensemble DeciBells realisierte er diverse Uraufführungen sowohl in Europa als auch in Asien. Im Jahr 2016 gründete er eine Firma, die originelle und von Hand gefertigte Musikinstrumente entwirft, entwickelt und produziert. «In ihrer Philosophie vereint sie die Leidenschaft bei der Erforschung edler Klangwelten und die Einzigartigkeit der Kreationen. Sie steht für Innovation und Qualität in der Musik unserer Zeit.

**Domenico Melchiorre****Lawrence Power****Lawrence Power, Viola**

Lawrence Power zählt zu den führenden Bratschisten der Gegenwart. Er ist weltweit gefragt als Solist und Kammermusikpartner. Als leidenschaftlicher Verfechter der zeitgenössischen Musik hat er sich ein grosses Repertoire an neuen Werken erarbeitet. Er spielte u. a. die britische Erstaufführung von Olga Neuwirths Konzert «Remnants of Song» und die Uraufführung von Esa-Pekka Salons «Pentatonischer Étude» und Mark-Anthony Turnages «Power Play». 1977 geboren, begann er mit acht Jahren das Geigenspiel und wurde bereits drei Jahre später Jungstudent an der Guildhall School of Music and Drama in London. Später studierte er an der berühmten Juilliard School in New York. Neben seiner kammermusikalischen Tätigkeit, u. a. im Nash Ensemble und im Leopold String Trio, ist er inzwischen als Bratscher ein weltweit gefragter Solist. Mit dem Pianisten Simon Crawford-Phillips ist eine erfolgreiche musikalische Partnerschaft entstanden, ausserdem arbeitet Power mit Musikern wie Maxim Vengerov oder Joshua Bell zusammen. Er war Artist in Residence beim Bergen Philharmonic Orchestra und hat auch eine enge Beziehung zum London Philharmonic Orchestra aufgebaut. Powers preisgekrönte Aufnahmen umfassen u. a. die Bratschenkonzerte von Bartók, Rosza, Rubbra und Walton sowie die Sonaten von Brahms und Schostakowitsch. Die Gesamteinspielung aller Werke Hindemiths für Bratsche gilt als Referenz-Aufnahme. Power, der an der Zürcher Hochschule der Künste lehrt, ist Gründer und künstlerischer Leiter des West Wycombe Chamber Music Festivals. Er spielt eine seltene Viola von Antonio Brenzi (Bologna, ca. 1610).

Helena Winkelman, Komposition

Helena Winkelman stammt aus einer schweizerisch/holländischen Musikerfamilie. Aufgewachsen mit Barockmusik, entwickelte sie früh ein grosses Interesse an Improvisation und zeitgenössischer Musik und begann mit 19 Jahren zu komponieren. Nachdem sie ihr Violinstudium mit Auszeichnung abgeschlossen und mehrere Preise bei nationalen- und internationalen Violinwettbewerben gewonnen hatte, verbrachte sie ein Studienjahr in New York, wo sie ersten Kompositionsunterricht erhielt. Nach ihrer Rückkehr studierte sie während fünf Jahren in Basel bei Roland Moser und Georg Friedrich Haas Komposition. In Seminaren und Meisterkursen lernte sie von György Kurtág, Peter Eötvös, Gidon Kremer und Beat Furrer. Sie nahm Unterricht in klassischer Indischer Musik bei Ken Zukerman am Ali Akhbar College in Basel und war während einem Monat in Varanasi, Indien, um bei Ritwik Sanyal die Grundlagen des Dhrupad-Gesanges zu lernen. Der Literatur (vor allem Dante, Rumi, Wölflü und Volkserzählungen) und Traditionen indigener Völker verdankt sie viel ihrer Inspiration. Fünf Jahre lang war Helena Winkelman Mitglied des Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado. 2011 übernahm sie die Leitung der Camerata Variabile Basel. Die Programmation aussergewöhnlicher Konzerte und die Vermittlung neuer Musik sind ihr ein grosses Anliegen. Sie versteht sich als Musikerin ohne Berührungsängste. So setzt sie sich mit Schweizer Volksmusik auseinander und gründete 2003 eine Rockgruppe mit Streichern, Klavier und Perkussion. Ihre reiche Erfahrung als Solistin und Kammermusikerin fliesst direkt in die Erschaffung ihres Werks, welches unterdessen fast alle Gattungen vom Solo bis zum grossen Orchesterwerk umfasst. Helena Winkelman erhielt 2017 den Schweizer Musikpreis.



Helena Winkelman

Quartett der Camerata Variabile Basel

*Helena Winkelman (Violine), Manuel Oswald (Violine),
Lea Boesch (Viola), Mara Miribung (Violoncello)*

Die Camerata variabile ist kein Klaviertrio, kein Streichquartett, kein Bläserquintett, sondern alles zusammen: Statt einer festen Besetzung sieht das Modell bewegliche Formationen vor, die vom Solostück bis zum Nonett alle Kombinationsmöglichkeiten erlauben. Dies eröffnet der Programmgestaltung ein weites Feld. Das Ensemble wurde 1994 von Simon Gaudenz in Basel gegründet, und 2011 übernahm Helena Winkelman die künstlerische Leitung. Zur Kernbesetzung gehören die Flötistin Isabelle Schnöller, die Klarinetistin Karin Dornbusch, der Cellist Christoph Dangel und die Pianistin Stefka Perifanova. Eine spezielle Qualität der Camerata variabile sind die themenorientierten Programme, die Musik in einen grösseren Kontext setzen: Liebeskunst, Bewusstsein, Sturm, Kosmos, Le Contrat Social oder Homo Ludens. Der Camerata variabile ist es dabei wichtig, alte und neue Musik in einen Bezug zu einander zu setzen und dadurch auch Zuhörern, die sich nicht als Spezialisten für neue Musik sehen, Wege zum Verständnis des zeitgenössischen Musikschaﬀens zu eröffnen. Ein besonderes Anliegen ist der Camerata variabile auch die Aufführung neuer Werke von Schweizer Musikschaﬀenden.



Helena Winkelman



Manuel Oswald



Mara Miribung



Lea Boesch



Lockenhaus Festival Ensemble

Das Lockenhaus Festival Ensemble blickt auf eine langjährige Tradition im Rahmen des Kammermusikfests Lockenhaus zurück. Auch wenn in Lockenhaus naturgemäss die Kammermusik im Mittelpunkt der Programmierung steht, wurden seit der Gründung des Festivals in 1981 zahlreiche Orchesterwerke in prominenter Besetzung der jeweiligen Künstler vor Ort aufgeführt. Orchesterwerke wie zum Beispiel von Arvo Pärt, Valentin Silvestrov oder Sofia Gubaidulina wurden dabei einer westlichen Öffentlichkeit nahegebracht. Dirigenten von Vladimir Ashkenazy bis Sir Simon Rattle waren ebenso zu Gast wie des Öfteren Nikolaus Harnoncourt, beispielsweise mit einer Aufführung von Joseph Haydns *Abschiedssinfonie*. Dieser Tradition folgend führte das Lockenhaus Festival Ensemble unter der künstlerischen Leitung von Nicolas Altstaedt seit 2012 zahlreiche Werke wie *Illuminations* von Benjamin Britten, Carlo von Brett Dean, das Cellokonzert von Raphael Merlin, *Transsylvanische Tänze* von Sándor Veress oder *Bandes Dessinées* von Helena Winkelmann auf.

Besetzung

Violine

Daniel Giglberger, Konzertmeister
Timoti Fregni
Ulrike Greuter
Yumi Onda
Manuel Oswald
Eszter Osztrosits
Eva Osztrosits
Katharina Naomi Paul
Oskar Varga
Veronika Spalt

Viola

Ada Meinich
Lea Boesch
Sara Marzadori
Veronika Körmendi

Violoncello

Piroska Baranyay
Sebestyén Ludmány
Samuel Justitz
János Ripka

Kontrabass

Zsolt Fejérvári
Ivan Nestic

Oboe

Isabella Unterer
Melinda Kózar

Horn

Stefan Blonk
Péter Harsányi

Pauke

Johannes Fischer

Bis 25. August 2019

Helen Dahm – Ein Kuss der ganzen Welt

Gratiseintritt in die Museen mit
Ihrem Konzertbillet der Ittinger Pfingstkonzerte

Besuchen Sie auch unsere Ausstellungen:

L'univers de Germaine.
Muda Mathis, Sus Zwick, Hipp Mathis

Till Velten – La condition humaine

Wasser – Lebensader des Klosters

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

Helen Dahm mit einer ihrer Katzen, 1955/56,
Foto: Emil Spühler, Zürich
Nachlass Regula Witzig, Oetwil am See

Organisation und Durchführung
Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, Gais

Herausgeber
Stiftung Kartause Ittingen

Redaktion
Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, Gais

Werkcommentare, Interviews
Christoph Vratz, Köln

Gestaltung, Satz
Susanna Entress, Frauenfeld
Daniela Bieri-Mäder, Niederbüren

Druck
Zehnder Print AG, Rickenbach/Wil

Bildnachweise:
Nicolas Altstaedt © Marco Borggreve
Vilde Frang © Marco Borggreve
Barnabas Kelemen © László Emmer
Katalin Kokas © László Emmer
Alexander Lonquich © Cecopato Photography
Mara Miribung © Elam Rotem
Lawrence Power © Jack Liebeck
Helena Winkelmann © Margrit Müller

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 mit dem Stichwort «Freund/Freundin Ittinger Pfingstkonzerte» oder mit dem Bestelltalon im Pfingstkonzertflyer freut uns sehr.