



INTERNATIONALES
KAMMERMUSIKFESTIVAL

17. bis 20. Mai 2024

ITTINGER PFINGST- KONZERTE

KÜNSTLERISCHE LEITUNG
ISABELLE FAUST



Hochuli Konzert

In Zusammenarbeit mit
Hochuli Konzert AG

**ITTINGER
PFINGSTKONZERTE
2024**

5	Vorwort
6	Interview mit Isabelle Faust
8	KONZERT 1 Freitag, 17. Mai 2024, 19 Uhr Remise
14	KONZERT 2 Samstag, 18. Mai 2024, 11.45 Uhr Remise
18	KONZERT 3 Samstag, 18. Mai 2024, 19 Uhr Remise
26	KONZERT 4 Pfungstsonntag, 19. Mai 2024, 11.45 Uhr Remise
32	KONZERT 5 Pfungstsonntag, 19. Mai 2024, 17 Uhr Remise
38	KONZERT 6 Pfungstsonntag, 19. Mai 2024, 21 Uhr Klosterkirche
44	KONZERT 7 Pfungstmontag, 20. Mai 2024, 11.45 Uhr Remise
48	Biografie Isabelle Faust Künstlerische Leitung
49	Biografien Interpretinnen und Interpreten
55	Impressum

HERZLICHEN DANK FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG

Lotteriefonds
des Kantons Thurgau
Kulturpool Regio Frauenfeld
Dr. Heinrich Mezger Stiftung
TKB Jubiläumsstiftung
Freunde der Ittinger
Pfungstkonzerte

Thurgau
Lotteriefonds



Samstag, 18. Mai 2024 und Pfingstsonntag, 19. Mai 2024, 14 bis 17 Uhr
Weindegustation im Klosterladen

Samstag, 18. Mai 2024, 15 Uhr
Geführter Rundgang durch die Gärten der Kartause Ittingen
15 Uhr, Start bei der Réception

Pfingstsonntag, 19. Mai 2024, 10 Uhr
Ökumenischer Gottesdienst, musikalisch umrahmt durch
Mitwirkende der Ittinger Pfingstkonzerte

Pfingstsonntag, 19. Mai 2024, 15 Uhr
Öffentliche Führung in den Museen

PFINGSTEN IN DER KARTAUSE ITTINGEN

Öffnungszeiten

Restaurant Mühle 8.30 bis 23.30 Uhr

Ochsenstall-Bar 17 Uhr bis ca. 1 Uhr

Klosterladen 10 bis 18 Uhr

Ittinger Museum und

Kunstmuseum Thurgau 11 bis 18 Uhr

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

Aktuelle Ausstellungen

Ittinger Museum

1524 Stürmische Zeiten – Der Ittinger Sturm im Fokus

Gärten der Kartause Ittingen – Zum Nutzen und zur Freude

Kunstmuseum Thurgau

Hans Krüsi – Jeder kann nicht machen was er will

Olga Titus – Das ausgebrochene Pixel

www.kartause.ch

HERZLICH WILLKOMMEN

Es ist uns eine Freude, Sie bei den Ittinger Pfingstkonzerten begrüßen zu dürfen. Diese Freude gilt zunächst der Tatsache, dass die Ausgabe unseres bevorstehenden Kammermusikfestivals ursprünglich für das Pandemie-Jahr 2021 geplant war und nun doch noch – und nahezu unverändert – zur Aufführung kommen kann.

Wir freuen uns ausserdem, Ihnen die herausragende und international hoch angesehene Geigerin Isabelle Faust nach 2017 und 2022 zum dritten Mal als künstlerische Leiterin unseres Festivals zu präsentieren – diesmal mit dem Thema «Notturmo».

Isabelle Faust hat sich in ihrer erfolgreichen Karriere immer wieder als begeisterte Kammermusikerin erwiesen, und diese Leidenschaft teilt sie mit den Künstlerinnen und Künstlern, die sie in diesem Jahr in die Kartause Ittingen eingeladen hat, und mit denen sie seit langem eng und intensiv zusammenarbeitet.

«Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht?», fragt der Dichter Novalis in seinen «Hymnen an die Nacht». Mit dem Begriff «Notturmo» verbinden sich vielseitige Assoziationen wie Abend, Dämmerung, Geheimnis, Einsamkeit, Melancholie, Abschied, aber auch Aufbruch. Der Begriff «Notturmo» kann als Auslöser für Impressionen dienen, die sich ins Traumhafte verlieren. Die Romantiker sahen darin zugleich einen Ausdruck des Fantastischen.

Im Mittelpunkt unseres Festivals stehen Werke der Wiener Klassik, der Romantik und der Zweiten Wiener Schule. Zeitlich am weitesten auseinander liegen der englische Renaissance-Musiker Orlando Gibbons und György Kurtág, einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart. In diesem Spannungsfeld hat Isabelle Faust ein ideen- und facettenreiches Programm entwickelt, das überraschende Querverbindungen ebenso aufzeigt wie unverhoffte Kontraste. Das gilt auch für den grossartigen, lange Zeit wenig bekannten Liederzyklus «Notturmo» von Othmar Schoeck.

Die Ittinger Pfingstkonzerte stehen seit mehr als zwei Jahrzehnten für aussergewöhnliche Programme sowie eine herausragende musikalische Qualität, und nicht zuletzt auch für die einzigartige Umgebung. Daher möchten wir Sie auch 2024 wieder einladen, die Museen und Gärten zu erkunden, einschliesslich des Restaurants Mühle mit der idyllischen Gartenwirtschaft.

Freuen Sie sich mit uns, auch in diesem Jahr Bewährtes und Neues vorzufinden, lassen Sie sich entführen in die Welt der Musik an diesem unvergleichlichen Ort. Damit heissen wir Sie, unser neugieriges und treues Publikum herzlich willkommen.

Heinz Scheidegger
Procurator Stiftung Kartause Ittingen

Jürg Hochuli
Hochuli Konzert AG

Interview mit Isabelle Faust

Bereits 2017 und 2022 war Isabelle Faust als künstlerische Leiterin der Ittinger Pfingstkonzerten zu Gast. Nun kehrt sie zurück. Seit vielen Jahren zählt sie zu den international gefeierten Ausnahme-Geigerinnen. Aus ihrer Liebe zur Kammermusik hat sie nie einen Hehl gemacht. Auch eine tiefe Neigung, sich historisch überlieferten Spieltechniken anzunähern, ist Teil ihres Erfolgsweges. «Dass sie mit den Techniken und Grammatiken der historischen Aufführungspraxis vertraut ist, fällt gar nicht als Spezialität auf, so selbstverständlich geht sie davon aus.» So hiess es 2012 treffend in einem Artikel in «Die Zeit». Auch ihre rege Aufnahme-tätigkeit untermauert Isabelle Fausts Sonderstellung im heutigen Musikleben. Kaum eine Geigerin, ein Geiger hat sich in den letzten Jahren das Repertoire für und mit Geige so systematisch und in solcher Breite erschlossen wie Isabelle Faust.

Mit unserem Autor Christoph Vratz hat sich Isabelle Faust im Vorfeld der Ittinger Pfingstkonzerte über ihr Konzept unterhalten.

Wenn Sie in die Rolle einer Festivalleiterin, einer Programmgestalterin schlüpfen – wie gehen Sie vor, wo liegen die Reize, die Herausforderungen?
Es ist zunächst eine äusserst komplexe Angelegenheit, vor allem wenn man sich einen thematisch roten Faden überlegt, bei dem am Ende möglichst alles in sich stimmig sein und einen runden Bogen darstellen soll. Dabei spielen nicht zuletzt auch ganz pragmatische Dinge eine Rolle: Wer spielt wann was? Wie organisiert man die Proben, schon im Vorfeld des Festivals? Das ist jedes Mal eine grosse Herausforderung.

In diesem Jahr haben Sie sich für das Motto «Notturmo» entschieden ...
Auch in diese Entscheidung haben organisatorische Fragen mit hineingespielt. Denn die Konzerte finden in sehr geballter Form statt, mit mehreren Auftritten pro Tag. Das bedeutet: Vor Ort bleibt relativ wenig Zeit zum Proben. Also habe ich Werke ausgewählt, die ich entweder mit meinen musikalischen Freunden schon einmal erarbeitet habe oder die ich bereits im Vorfeld der Pfingstkonzerte mit ihnen einstudieren kann.
Nun bin ich bekanntlich eine begeisterte Kammermusikerin und hatte einige der Stücke bereits in frühere Programme eingebaut, oder sie standen im Zentrum von CD-Produktionen. Othmar Schoecks «Notturmo» ist ein grossartiges Werk, von dem 2021 eine Auf-führung direkt nach den Ittinger Pfingstkonzerten

geplant war. Daher kam ich auf die Idee, um dieses Werk herum ein Programm für Ittingen zu entwickeln. Und da ich beispielsweise Schönbergs «Verklärte Nacht» schon einmal mit einigen der eingeladenen Musiker erarbeitet hatte, gab schliesslich ein Werk das andere. Worauf ich mich zum Beispiel sehr freue, auch weil ich es lange Zeit nicht kannte, ist das «Notturmo» von Richard Strauss – ein ausgesprochen schönes Stück, das Nikolay Borchev singen wird.

Hat das Thema «Notturmo» durch die Erfahrungen der Corona-Zeit noch eine eigene Note bekommen, eine andere Intensität?
Für mich persönlich hat die Coronazeit exemplarisch aufgezeigt, wie wichtig mir der musikalische Austausch mit den Kollegen, aber auch mit dem Publikum ist. Beides war ja während der Lockdown-Zeit nur sehr begrenzt möglich. Das «Notturmo»-Thema kreist sicher teilweise auch um Einsamkeit und Isolation, um die Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Aber es geht hier auch um eine andere Wahrnehmung in nächtlicher Umgebung, um andere Dimensionen, die sich eröffnen, um Erweiterung der Sensibilität und auch um Stille.

Eigentlich ist alles, was zu diesem Thema erst am Ende des 19. oder im 20. Jahrhundert komponiert worden ist, letztlich dem romantischen Erbe verpflichtet.
Absolut. Und um diesen Bezug zur Romantik möglichst vielseitig abzubilden, haben wir einerseits mehrere Schubert-Lieder mit diesem Thema ins Programm genommen, andererseits zwei «Nocturnes» von John Field und Frédéric Chopin, die mit diesem Titel sozusagen eine eigene Gattung innerhalb der Charakterstücke geprägt haben.

Bei vielen Werken, die das Thema «Notturmo» abbilden, spielen die Abstufungen im Piano-Bereich eine besondere Rolle. Spiegelt sich das auch in Ihren Proben und bisherigen Aufführungen dieser Werke?
Ich bin ein grosser Fan des In-mich-Hineinhörens, bzw. In-ein-Werk-Hineinhörens. Für mich wird es erst richtig spannend, wenn die leisesten Zwischenräume ausgelotet und plastisch werden, wenn die Musiker sich so genau zuhören, dass jede kleinste Nuance wahrgenommen und aufgegriffen wird. Diese Art von Kommunikation ist nur in der Musik möglich und besonders in den leisen Bereichen. Insofern ist es also bestimmt kein Zufall, wenn ich an «Notturmo»-Stücken so sehr hänge ...

Sind Sie selbst eigentlich auch ein Nacht-Mensch?
Nein, dafür ist mir mein Schlaf zu wichtig. Ich zähle nicht zu den Menschen, die nachts üben oder sogar CDs aufnehmen. Auf der anderen Seite liebe ich die Abendstimmung sehr, sie hat immer wieder etwas sehr Inspirierendes. Nach einem dicht gepackten Tag haben diese späten Stunden oft etwas von spezieller

Entspannung, von Ausklingen, frei von den Herausforderungen des Tages. Der Abend ist die Zeit des Schweifen-Lassens, wofür übrigens die unmittelbare Umgebung von Ittingen ein wunderbarer Ort ist. Daher habe ich das Schönberg-Streichsextett in die Kirche verlegt, weil die Stimmung dort besonders intensiv ist.

Ein zweiter roter Faden, der sich weniger am Thema «Notturmo» orientiert, ist die Zweite Wiener Schule. Das verbindende Stück ist sicher Schönbergs «Verklärte Nacht». Dennoch stimmt es: Ich möchte den klassisch-romantischen Stücken noch etwas gegenüberstellen, etwas eigenständig Verbindendes. So kam ich auf die Werke von Webern und Berg, die mir, auch ihrer Kürze wegen, einen gewissen Spielraum bei der Programmgestaltung bieten.

Wenn Sie ein solches Programm konzipiert haben und anschliessend Ihre Kolleginnen und Kollegen anrufen, um sie zu fragen, ob sie dabei sind: Wie rasch können Sie sie dafür gewinnen?
Das geht sehr schnell – im Gegensatz zu meiner eigenen Planungszeit, die ich brauche, bis mir das Konzept gefällt. Da die Ittinger Pfingstkonzerte für mich eine wunderbare Gelegenheit sind, meine engsten Freunde zur selben Zeit an einem Ort zusammenzuführen, brauchte es überhaupt keine Überzeugungsarbeit. Umgekehrt ist beispielsweise auch ein Künstler wie Nikolay Borchev dabei, mit dem ich bislang noch nicht zusammengearbeitet habe, so dass ich mich sehr auf diese neuen Erfahrungen freuen kann. Es ist nicht wie bei anderen Festivals, wo mitunter Musiker zusammengeführt werden, die alle noch nie miteinander gespielt haben und sich dadurch erst einmal kennen lernen müssen. Hier ist von Anfang an eine grosse Vertrautheit gegeben, die umso wichtiger ist, als man auf sehr engem Raum zusammen ist. Intensität bildet in der Kartause Ittingen eine besonders wichtige Grundlage.

Ein Festival wie dieses lebt immer von einer ganz eigenen Atmosphäre. Wann empfinden Sie diese spezielle Stimmung erstmals? Wenn Sie ins Auto oder in den Zug steigen? Wenn Sie vor Ort den Koffer auspacken? Nach der ersten Aufführung?
Richtig intensiv wird es erst vor Ort, wenn das Publikum hinzukommt und wenn man aus jedem Zimmer hören kann, wie geprobt wird. Die Proben im Vorfeld, wenn wir uns beispielsweise in Berlin treffen, sind dagegen eher gewohnte Situationen. Aber dieses spezielle Gefühl von Gemeinsamkeit empfinde ich tatsächlich erst vor Ort, wenn es dann endlich losgeht.

Welche Logistik erfordert es, wenn Sie sowohl auf historischen als auch auf modernen Instrumenten spielen?
Wir Streicher wechseln Darmsaiten und moderne Saiten. Das war übrigens auch einer der Aspekte, die in die Programmgestaltung mit hineingewirkt haben. Wenn man Pausen einplant, muss man berücksichtigen,

dass eventuell ein Werk (etwa das Beethoven-Septett) auf Darmsaiten, nach der Pause (beispielsweise bei Othmar Schoeck) dann aber auf Metall-Saiten gespielt wird. Die Saiten in der Pause zu wechseln, ist bei einer Geige noch machbar, beim Cello dagegen kaum. Es ist zumindest sehr sportlich ... Die Alternative wäre, dass man mit zwei Instrumenten anreist, was auch nicht nur Vorteile bietet, gerade bei Flugreisen. Alexander Melnikov wird Schumann und Chopin auf einem historischen Hammerflügel von Ignace Pleyel spielen (Paris 1851). Für Schubert, Mozart und Beethoven gibt es einen Hammerflügel nach Conrad Graf (Wien 1826) und für die Musik des 20. Jahrhunderts einen modernen Steinway.

Wie reagiert eine Stradivari-Geige, wenn sie in einer Konzertpause neu besaitet wird?
Meine Geige ist es inzwischen schon gewohnt, oder umgekehrt: Ich habe inzwischen genug Erfahrung, worauf es, auch in der Kürze der Zeit, bei einer kompletten Neu-Besaitung ankommt. Aber man ist nie ganz Herr der Dinge, weil Darmsaiten sehr, sehr sensibel sind. Ein bisschen Nervenkitzel ist immer dabei, zumal auch klimatische Bedingungen die jeweilige Situation beeinflussen können.

Was hat sich durch Ihre Erfahrungen der eigenverantwortlichen Programm-Kuratierung für die Ittinger Pfingstkonzerte für Sie verändert?
Es ist ein grosses Glück, ab und zu all meine verehrten Musiker-Freunde an einem Ort zusammenzubringen, um Kammermusik-Höhepunkte in konzentrierter Form einer verschworenen Festival-Gemeinde zu präsentieren. Ich stelle selber mehr oder weniger erstaunt fest, dass ich hier, unter anderem, immer wieder bei Robert Schumann lande, um ihn kreise und alle anderen Werke irgendwie zu ihm in Relation setze. Die Ittinger Pfingstkonzerte 2025, die ich ebenfalls kuratieren werde, werden dies noch deutlicher zutage bringen, offensichtlich hat mich Schumann fest in seinen Klauen ...

Zum Schluss noch einmal zum Thema Nacht-Notturmo: Ist es für Sie grundsätzlich leichter, wenn die Musik einen konkreten assoziativen Hintergrund mitliefert?
Ich gebe gerne zu, dass eine, wie auch immer gelagerte Programmatik hilfreich sein kann, besonders natürlich bei einem Stück wie «Verklärte Nacht», in dem es sehr konkrete Entsprechungen zum Text gibt. Grundsätzlich bin ich, auch bei absoluter Musik, für jeden möglichen bildlichen Bezugspunkt immer dankbar. Wenn ein Satz nur mit «Allegretto non troppo» überschrieben ist, ich aber irgendwo lese, dass dieser Satz klingen soll wie eine tanzende Elfe, dann ist das sicherlich hilfreich für jede Interpretation.

Am Ende des Gesprächs ein «Herzliches Dankeschön» für Ihre Einblicke. Wir wünschen Ihnen allen ein erfolgreiches Festival.

KONZERT 1

Freitag
17. Mai 2024
19 Uhr
Remise

Nikolay Borchev Bariton
Isabelle Faust Violine
Anne Katharina Schreiber Violine
Antoine Tamestit Viola
Jean-Guihen Queyras Violoncello
Alexander Melnikov Klavier
Alevtina Sagitullina Klavier



Anton Webern (1883–1945)
Vier Stücke op. 7 (1910)
für Violine und Klavier
Sehr langsam
Rasch
Sehr langsam
Bewegt

Robert Schumann (1810–1856)
Klavierquartett Es-Dur op. 47 (1842)
Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
Scherzo. Molto vivace
Andante cantabile
Finale. Vivace

» Pause

Richard Strauss (1864–1949)
Notturmo op. 44/1 (1899)
für tiefe Stimme, Violine und Klavier

Robert Schumann
Streichquartett a-Moll op. 41/1 (1842)
Andante espressivo – Allegro
Scherzo. Presto
Adagio
Presto

Richard Strauss: Notturmo

*Text: Richard Dehmel (1863–1920)
[von Richard Strauss nicht vertont]*

*[So müd hinschwand es in die Nacht,
sein flehendes Lied, sein Bogenstrich;
und seufzend bin ich aufgewacht.
Wie hat er mich so sanft gemacht,
so sanft und klar
der Traum – und war
doch also trüb und feierlich.]*

Hoch hing der Mond; das Schneegefild
lag bleich und öde um uns her,
wie meine Seele bleich und leer.
Denn neben mir, so stumm und wild,
so stumm und kalt wie meine Not,
als wollt' er weichen nimmermehr,
saß starr und wartete der Tod.

Da kam es her wie einst so mild,
so müd' und sacht
aus ferner Nacht,
so kummerschwer
kam seiner Geige Hauch daher,
und vor mir stand sein stilles Bild.

Der mich umflochten wie ein Band,
dass meine Blüte nicht zerfiel,
und dass mein Herz die Sehnsucht fand,
die große Sehnsucht ohne Ziel:
Da stand er nun im öden Land
und stand so trüb' und feierlich
und sah nicht auf noch grüßte mich,
nur seine Töne ließ er irr'n
und weinen durch die kühle Flur;
und mir entgegen starrte nur
aus seiner Stirn,
als wär's ein Auge hohl und fahl,
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und trüber quoll das trübe Lied,
und quoll so heiß, und wuchs, und schwoll,
so heiß und voll
wie Leben, das nach Liebe glüht,
wie Liebe, die nach Leben schreit,
nach ungenossner Seligkeit,
so wehevoll,
so wühlend quoll
das strömende Lied und flutete,
und leise, leise blutete und strömte mit
ins bleiche Schneefeld, rot und fahl,
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und müder glitt die müde Hand,
und vor mir stand
ein bleicher Tag,
ein ferner, bleicher Jugendtag,
da starr im Sand
zerfallen seine Blüte lag,
da seine Sehnsucht sich vergaß,
in ihrer Schwermut Übermaß
und ihrer Traurigkeiten müd'
zum Ziele schritt;
und laut aufschrie das weinende Lied,
das wühlende, und flutete,
das seiner Saiten Klage schnitt,
und seine Stirne blutete
und weinte mit
in meine starre Seelennot,
als sollt' ich hören ein Gebot,
als müsst' ich jubeln, dass ich litt,
als möcht' er fühlen, was ich litt,
mitfühlen alles Leidens Schuld
und alles Lebens warme Huld –
und weinend, blutend wandt' er sich
ins bleiche Dunkel und verblich.

Und bebend hört' ich mir entgehn,
entfliehn sein Lied. Und wie so zart,
so zitternd ward
der langen Töne fernes Flehn,
da fühlt' ich kalt ein Rauschen wehn
und grauenschwer
die Luft sich rühren um mich her,
und wollte bebend nun ihn sehn,
ihn lauschen sehn,
der wartend saß bei meiner Not,
und wandte mich – da lag es kahl,
das bleiche Feld, und fern und fahl
entwich ins Dunkel auch der Tod.

Hoch hing der Mond, und mild und müd'
hinschwand es in die leere Nacht,
das flehende Lied,
und schwand und schied,
des toten Freundes flehendes Lied.
[und seufzend bin ich aufgewacht.]

Anton Webern Vier Stücke für Violine und Klavier

Atonale Musik – für Anton Webern war dieser Ausdruck ein «schreckliches Wort», denn strenggenommen und wörtlich meint es: «Musik ohne Töne». Kein Wunder, dass Webern sich darüber aufgeregt hat, steckt in dem Begriff doch eine gewisse Polemik nach dem Motto: Wer von der traditionellen Tonalität abweicht, komponiert im luftleeren Raum.

Ganz so ist es natürlich nicht. In den 1930er Jahren schaute Webern selbst ein wenig moderater zurück: «Eines Tages konnte man auf die Beziehung zum Grundton verzichten. Denn es war nichts konsonierendes mehr da... Dieser Moment – ich kann da aus eigenem Erleben sprechen – dieser Moment, an dem wir alle teilgehabt haben, ereignete sich etwa im Jahre 1908. [...] Es ist also Musik entstanden, die nichts vorgezeichnet hatte, um populär zu sprechen: die gewissermassen in C-Dur nicht nur die weissen, sondern auch die schwarzen Tasten benützte.»

Die Vier Stücke op. 7 führen in Weberns erste produktive Schaffensphase. Zwischen 1908 und 1910 entstehen seine ersten acht Werke, die anschliessend im Druck erscheinen. Mehrere Jahre Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg liegen hinter ihm, er startet mehrere Versuche als Kapellmeister, unter anderem in Teplitz, Bad Ischl und Danzig.

Hohe Expressivität

Gerade in seinen frühen Werken dominiert ein ungewöhnlicher Hang zu Knappheit, zu Verdichtung des musikalischen Geschehens auf sehr engem Raum, etwa in den Fünf Sätzen für Streichquartett op. 5, den Sechs Stücken für Orchester op. 6 und eben den Vier Stücken op. 7 – eine besondere Kunst. Um es an diesen Vier Stücken konkret zu machen: Die einzelnen Sätze sind nur 9, 24, 14 und 15 Takte lang...

Die Fassung von 1910 wurde am 23. April 1911 im Wiener Ehrbar-Saal erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, mit dem Komponisten am Klavier. 1914 hat Webern das Werk überarbeitet und in seine endgültige Fassung gebracht. Der Aufbau ist regelmässig: auf zwei langsame Abschnitte folgt jeweils ein schneller. Doch dahinter lauert eine hohe Expressivität, die sich aus grossen Intervallsprüngen, häufigen Tempowechsels und blitzartigen Veränderungen der Dynamik speist.

Besonders der Geigenpart erweist sich als virtuoso, wird hier doch eine ganze Fülle an Spielarten verlangt, etwa bei der Kombination von Pizzicato und Tremolo am Steg zu Beginn des zweiten Stückes. Kontrast wird hier zum ästhetischen Prinzip, auch was die Dynamik betrifft. In den beiden raschen Sätzen reicht die Skala von ppp bis zu fff. Am Ende schliesst die Musik «wie ein Hauch».

Robert Schumann Klavierquartett

«Abends spielten wir Roberts Es dur Quartett zum ersten Male bei uns, und ich war wahrhaft entzückt wieder von diesem schönen Werke, das so jugendlich und frisch ist, als wäre es das Erste.» So Claras Tagebuch-Eintrag nach der Premiere am 5. April 1843. Es war eine private Aufführung mit Clara am Klavier, mit dem Schumann-Freund Ferdinand David an der Geige und dem Komponisten Niels Wilhelm Gade als Bratscher.

Entstanden ist das Klavierquartett schon ein paar Monate zuvor. Im Oktober 1842 liest man in Schumanns Einträgen: «Anflug zu einem Quartett – schrecklich schlaflose Nächte immer.» Am 7. November 1842 vermerkt er: «am Quartett angef. zu schreiben». Keine drei Wochen später heisst es: «Das Quartett fertig aufgeschrieben.» An Franz Liszt schreibt er über dieses Werk am 3. Januar 1843: «Auch ein Quartett für Pianoforte und ein Trio hab' ich fertig – aber noch nicht gehört.»

Unmittelbar nach der privaten Erstaufführung teilt Schumann seinem Verleger Friedrich Wilhelm Whistling mit: «Wir haben gestern das Quartett zum erstenmal gespielt, und es nimmt sich recht effektiv aus, ich glaube, effektvoller als das Quintett. Doch darüber steht mir selbst kein Urteil zu.» Es wird jedoch noch ein Vierteljahr dauern, bis er sein Opus 47 Whistling zum Druck anbietet. Dieser nimmt dankend an, wartet allerdings mit der Erstveröffentlichung bis zum Mai 1845.

Ungleiches Pärchen

Man kann dieses Werk nicht ganz isoliert betrachten. Zumindest ein Seitenblick auf das Schwesterwerk, das Klavierquintett, das nur drei Monate früher, zwischen Ende September und Mitte Oktober 1842 entstanden ist, sei gestattet, denn beide Stücke bilden ein ungleiches Duo. Beide Kompositionen stehen in derselben Tonart, in Es-Dur. Der Charakter allerdings ist ein anderer, dazu muss man nur die ersten Takte beider Werke vergleichen. Das Quintett wirkt sinfonischer, das Quartett intimer, feinsinniger, raffinierter – vielleicht auch, weil sich hier eine stilistische Nähe zu Felix Mendelssohn Bartholdy nachweisen lässt, gerade im zweiten Satz, einer Art von klingendem Perpetuum mobile.

«Das Quartett ist wieder von höchst origineller Erfindung und zeugt von der Productivität des Componisten. Es ist gleichzeitig mit oben erwähntem Quintett komponiert, und dennoch ist die Form und der Inhalt, obgleich die Tonarten dieselben, so wesentlich von jenem verschieden, daß man glauben könnte, es liege zwischen der Geburt des ersten und des zweiten wenigstens ein Lustrum*», heisst es 1847 in der «Monatsschrift für Dramatik, Theater und Musik». [*Zeitraum von 5 Jahren]

Komponieren nach Gattungen

Die unmittelbare Nachbarschaft beider Werke ist kein Zufall, denn Schumann liebte das Komponieren nach Gattungen: In seinen frühen Jahren schrieb er fast ausschliesslich Klaviermusik, 1840 wurde zu seinem berühmten «Liederjahr» mit Zyklen wie den beiden «Liederkreisen» und «Dichterliebe», 1841 schrieb er zwei Sinfonien (von denen eine später als seine «Vierte» geführt werden wird). 1842 wurde schliesslich zum Kammermusik-Jahr. Wie so oft bei Schumann ging auch hier der praktischen Erprobung neuer Formen ein intensives, vergleichendes und urteilendes Studium anderer Werke voraus. In diesem Fall waren es unter anderem die späten Quartette Beethovens.

In seinem Klavierquartett greift Schumann im weiteren Verlauf des Kopfsatzes die langsame Einleitung noch einmal auf, mit ihrem ursprünglichen Tempo – wie bei Beethoven! Die motivische Verzahnung erstreckt sich über mehrere Sätze. Das Thema im Finale ist ohne den ersten Satz kaum vorstellbar; gleichzeitig verklammert es Schumann mit einer kleinen Melodie aus der Coda des dritten Satzes.

Wie später auch Brahms, so sieht Schumann in seinem Klavierquartett das Klavier nicht in der Führungsrolle und die Streicher nicht nur in begleitender Funktion – er möchte alle Instrumente gleichberechtigt miteinander verweben. So erscheint es im Nachhinein fast als logische Vorstufe, dass Schumann erst wenige Wochen zuvor seine drei Streichquartette abgeschlossen und er sich auf diese Weise mit kleineren Streicher-Besetzungen vertraut gemacht hatte.

Man könnte nun fragen, inwieweit Zufall oder Absicht dahinterstecken, dass Schumann seine Kammermusikbesetzungen mit Klavierbeteiligung zunehmend reduziert hat: Auf sein Quintett folgte das Quartett, 1847 schrieb er sein erstes Klaviertrio, schliesslich die Violinsonaten.

Richard Strauss Notturmo

«Eigentlich sind mir meine Lieder das Liebste», gestand Richard Strauss einmal dem Sänger Hans Hotter. Vielleicht weil sie sein gesamtes kompositorisches Schaffen abbilden: 78 Jahre Liedschaffen – vom ersten Lied des Sechsjährigen bis zum letzten, 1948 in der Schweiz komponierten Lied des 84-Jährigen.

Immer wieder hat man ihm zum Vorwurf gemacht, fast ausschliesslich Dichter der zweiten Reihe vertont zu haben. Dazu zählt auch Richard Dehmel, der um 1900 gerade in Literaturkreisen äusserst beliebt war – und übrigens federführend wirkte beim Erstkontakt zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Strauss hat zwischen 1895 und 1901 elf seiner Texte vertont – später allerdings keinen einzigen mehr. Dass Dehmel heute

weniger als Dichter, sondern primär durch Vertonungen, etwa von Reger, Pfitzner, Schönberg und Webern, bekannt ist, zählt zu den Auffälligkeiten seiner Rezeption.

Zwielicht der Tonarten

Die Entstehungszeit von «Notturmo» fällt in den Hochsommer des Jahres 1899, rund ein halbes Jahr nachdem das «Heldenleben» vollendet war. Es handelt sich, obwohl zunächst als Lied mit Klavierbegleitung konzipiert, um das erste von zwei Liedern mit Orchesterbegleitung, die im Strauss-Werkverzeichnis unter der Nummer 44 geführt werden. Schon die Besetzung ist ungewöhnlich: keine Hörner, keine Trompeten, keine Schlaginstrumente, dafür drei Posaunen, die die nächtliche Atmosphäre klanglich intensivieren sollen. Schliesslich hat Strauss der Klavierversion auch eine Solovioline hinzugefügt, um die besondere Stimmung des Liedes stärker zu betonen.

Die Textvorlage ist ungewöhnlich. Sie besteht aus sieben Strophen von unterschiedlicher Länge – passend lautet der originale Titel bei Dehmel «Erscheinung». Das Gedicht beschreibt eine Traumvision des Todes, der in der Gestalt eines geliebten Freundes im Mondschein erscheint und mit der Geige aufspielt. Strauss hat die erste Strophe und die letzte Zeile markanterweise nicht vertont, denn er war der Überzeugung, dass die Vorstellung der Erscheinung als Traumbild das dramatische Element der Dichtung abschwäche.

Es handelt sich um eines der am wenigsten bekannten und zugleich anspruchsvollsten Lieder im gesamten Strauss-Œuvre. Raffiniert ist allein schon die diffuse Tonart, die ständig zwischen den weit entfernten Tonarten fis-Moll und g-Moll schwankt.

Die Uraufführung erfolgte am 3. Dezember 1900 mit den Berliner Philharmonikern unter Strauss' Leitung und mit dem Bassisten Baptist Hoffmann.

Robert Schumann Streichquartett op. 41/1

Es gibt kaum einen Komponisten, dessen Laufbahn sich so entwickelt hat, dass man einzelne Jahreszahlen mit bestimmten Gattungen verknüpfen kann – ausser bei Robert Schumann. Nach seinem «Liederjahr» 1840 und seinem «Sinfonienjahr» 1841 folgt 1842 ein «Kammermusikjahr». Im Sommer komponiert er seine drei Streichquartette op. 41 – sie werden Schumanns einziger Beitrag zu dieser Gattung bleiben –, im Herbst folgen das Klavierquintett op. 44 und das Klavierquartett op. 47.

Wie bei seinen sinfonischen Werken, so lassen sich auch bei den Streichquartetten einzelne frühere Vorläufer ausmachen, die jedoch im Fragmentarischen steckengeblieben sind. Mindestens zwei Anläufe lassen sich datieren. Unter dem Datum «Sonntag d. 25. [Februar] bis

Montag d. 5ten März 38» notiert Schumann im Tagebuch: «Immer schön componirt u. gelebt – Quartettbegeisterung». Flankierend hierzu berichtet er am 2. April in einem Brief von einem «Quartett für Streichinstrumente, das mich eben hat [sic] und ganz beglückt, obgleich es nur als Versuch gelten kann». Vermutlich hat ihn der Konzertzyklus des David-Quartetts in der Wintersaison 1837/38 dazu ermuntert, sich näher mit dieser Gattung zu beschäftigen; denn Schumann verfasst anschliessend eine ausführliche Besprechung dieser Konzerte. Darin verweist er ausserdem auf die neuen Quartette von Felix Mendelssohn (gemeint sind dessen op. 44, Nr. 2 und 3) und Beethovens Spätwerke op. 127 und 131, die für Schumann «Kostbarkeiten erster Grösse» darstellen.

Der zweite ernstzunehmende Versuch fällt in den Juni 1839, als Schumann an seine Frau Clara schreibt: «Zwei Quartette habe ich angefangen – ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn – und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe». Tatsächlich lagern heute in der Staatsbibliothek zu Berlin einige Skizzen zu zwei Werken in D-Dur und Es-Dur.

Klassische Ausrichtung

Schumann erwähnt den Namen von Joseph Haydn nicht umsonst. Bevor er mit seiner Sammlung op. 41 zum Erfolg kommt, studiert Schumann die Quartette Haydns und Mozarts sehr genau. Daher überrascht es auch nicht, wie «klassisch» sich Schumann in seinen Streichquartetten gibt. Er übernimmt in diesen Werken die traditionelle Sonatenhauptsatzform fast uneingeschränkt, teilweise sogar eins zu eins wie aus dem Lehrbuch. Und so hören wir hier nicht mehr (nur) diese subjektive, schwärmerische, ausbrechende Musik wie in seinen frühen Klavierwerken, vielmehr findet Schumann zu einem objektiveren Stil, zu einer Zurücknahme der Mittel. Schumann, der es liebt, in seiner Musik einen Taumel zu inszenieren, den er sich im realen Leben untersagt, findet hier zu einer Ordnung, die sich mit der Genauigkeit seines Haushaltsbuches vergleichen liesse.

Die drei Quartette op. 41 entstehen in einem für Schumann charakteristischen Schaffensschub. Alle drei Werke schreibt er innerhalb von nur sechs Wochen, zwischen Anfang Juni und Mitte Juli 1842. Ursprünglich hatte Schumann nur mit zwei Quartetten geplant. So erklärt sich auch der Umstand, dass im ersten Quartett das Eingangs-Allegro – nach einer langsamen Einleitung – sowie der langsame dritte Satz in F-Dur stehen, was wiederum der Tonart des zweiten Quartetts entspricht. In diesem Adagio zitiert Schumann übrigens ein Motiv aus dem langsamen Satz von Beethovens neunter Sinfonie. Das ungewöhnliche c-Moll im Scherzo des zweiten Quartetts wiederum bezieht sich auf eine längere Passage im Finale des ersten Quartetts.

Gleichzeitig sucht Schumann in diesen Werken, wie durch die Hintertür, nach einem sinfonischen Duktus. Wie sehr

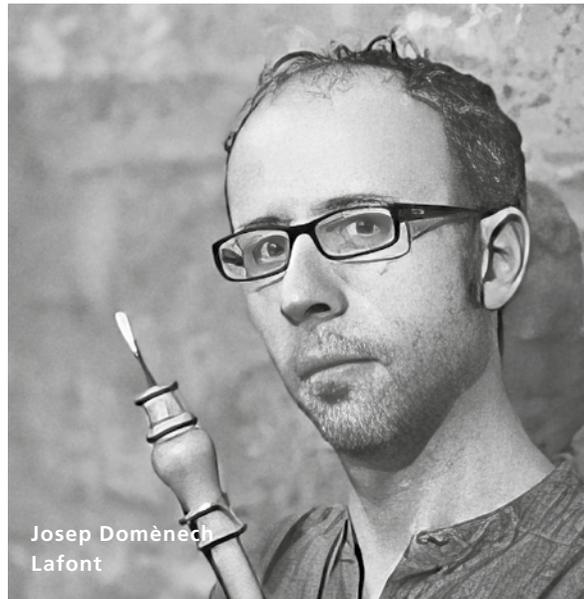
ihm das gelingt, zeigt vor allem der Schlusssatz des a-Moll-Quartetts. Wie zuvor bereits Beethoven (op. 59, Nr. 3) führt auch Schumann die Stimmen kunstvoll zu- und miteinander, formuliert er die Themen in orchesterähnlicher Bauweise.

An Claras 23. Geburtstag, dem 13. September 1842, kommt es im privaten Kreis zur ersten Aufführung der neuen Quartette. Clara befindet: «Ich kann über die Quartette Nichts sagen als daß sie mich entzückten bis in's Kleinste. Da ist Alles neu, dabei klar, fein durchgearbeitet und immer quartettmässig». Die Widmung lautet: «Herrn Raimund Härtel / zur Erinnerung / R. Sch. / Leipzig / den 19. November 1846». Alle drei autographen Partituren von op. 41 hat Robert Schumann seinem Leipziger Verleger Härtel vermacht. Heute befinden sie sich im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf.

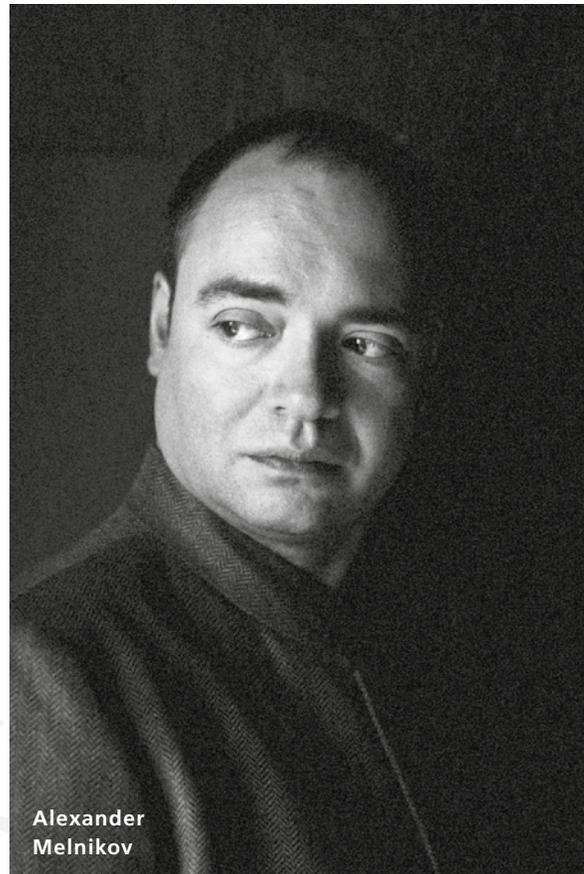
KONZERT 2

Samstag
18. Mai 2024
11.45 Uhr
Remise

Josep Domènech Lafont Oboe
Isabelle Faust Violine
Anne Katharina Schreiber Violine
Antoine Tamestit Viola
Jean-Guihen Queyras Violoncello
Alexander Melnikov Klavier



Josep Domènech
Lafont



Alexander
Melnikov

GEFÜHRTER
RUNDGANG
durch die Gärten
der Kartause Ittingen
Samstag, 18. Mai 2024,
15 Uhr, Start
bei der Réception

Franz Schubert (1797–1828)
Adagio Es-Dur D 897
«Notturmo» (1827/28)
für Violine, Violoncello und Klavier

Robert Schumann (1810–1856)
Drei Romanzen op. 94 (1849)
für Oboe und Klavier
Nicht schnell
Einfach, innig
Nicht schnell

György Kurtág (*1926)
Vier Duos für Violine und Viola aus «Signs,
Games and Messages»:
Szigoruan magánlevél a 80 évesnek (2001)
Ligatura y (1993/2003)
Vie silencieuse – Franz Emlékére (2001)
... eine Blume für Tabea... (2000)

» Pause

Robert Schumann
Klavierquintett Es-Dur op. 44 (1842)
Allegro brillante
In modo d'una marcia.
Un poco largamente
Scherzo. Molto vivace
Allegro ma non troppo

Franz Schubert Adagio «Notturmo»

Es ist eines der geheimnisvollsten und berührendsten Werke der Kammermusik-Literatur: ein einzelner, schlichter Satz, bestehend aus zwei eingängigen Melodien, dessen eigentliche Bedeutung bis heute im Dunklen liegt.

«Adagio» lautet die einfache Überschrift dieses Werkes, das erst 18 Jahre nach dem Tod des Komponisten das Licht der Öffentlichkeit erblickte, im Rahmen einer Veröffentlichung durch das Wiener Verlagshaus Diabelli im Jahr 1846. Und mit dieser Erstveröffentlichung war auch der bis heute populäre Beiname «Nocturne» («Notturmo») in der Welt.

Wie so oft bei Franz Schubert, ist auch hier nicht genau klar, wann er diese Musik zu Papier gebracht hat. Nur der grobe Rahmen lässt sich feststecken: zwischen Oktober 1827 und März des Folgejahres. Das bedeutet auch, dass dieser Satz im Umfeld seiner beiden Klaviertrios in B-Dur und Es-Dur entstanden ist. Ob dieses Adagio nun in eines dieser Werke integriert oder Teil eines nie komponierten dritten Trios werden sollte, ist nicht geklärt.

Den Aufbau mit seiner fünfteiligen symmetrischen Architektur hat Schubert bewusst übersichtlich gehalten. Nur zwei Themen prägen diesen Satz: sehnsuchtsvoll-wiegend das erste, energisch und von aufbrausenden punktierten Rhythmen geprägt das zweite. Das Besondere jedoch ist, wie Schubert zwischen diesen beiden Themen und den jeweiligen Formabschnitten die Harmonien verlaufen lässt. So entsteht ein permanenter Schwebezustand zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Fragen und der Aussichtslosigkeit auf Antworten. So sehr die Bezeichnung «Notturmo» dem Charakter dieses Satzes auch entsprechen mag, diese Musik allein auf eine abendlich-nächtliche Stimmung reduzieren zu wollen, würde sicherlich zu kurz greifen.

Robert Schumann Drei Romanzen

Als sein Verleger Simrock den Vorschlag äusserte, Robert Schumann möge doch seine Oboen-Romanzen mit einer alternativen Klarinetten-Stimme veröffentlichen, antwortete der Komponist grimmig: «Wenn ich originaler für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde es wohl etwas ganz anderes geworden sein.» In der Tat sind diese drei Romanzen deutlich intimer als die «Fantasiestücke» op. 73 mit Klarinette.

Die Romanzen waren ein Weihnachtsgeschenk für Clara, Schumann komponierte sie zwischen dem 7. und 12. Dezember 1849. Am 27. Dezember ist eine Privataufführung im Hause Schumann in Dresden belegt – wengleich mit der Besetzung: Geige und Klavier. Die eigentliche Uraufführung (mit Oboe!) erfolgte im November 1850 in Düsseldorf.

Raum für Experimentelles

Schumann hatte sich bereits im November 1849 genau mit den Klangmöglichkeiten der Oboe vertraut gemacht. Vielleicht sind die drei Romanzen daher auch als Ergebnis seiner eigenen Studien zu sehen. Jedenfalls vermeidet er auffallend all jene Registerbereiche der Oboe, die als wenig klangschön gelten. Umgekehrt ausgedrückt: Er verwendet erstaunlich häufig die Töne, mit denen die Oboe ihre Schokoladenseite präsentieren kann.

Auf jeden Fall bilden diese Romanzen einen zentralen Teil innerhalb einer Werk-Abteilung mit mehreren Miniaturen, die in ihrer Summe ein eigenes, vielleicht sogar neues Genre bilden, ohne ein eigenes Genre sein zu wollen. Schumann probiert verschiedene Instrumente in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen aus, immer im engen Bezug zu dem ihm vertrautesten Instrument, dem Klavier. Es sind Stücke, die für den Privat-Raum gedacht sind, wo das Experimentelle per se einen höheren Stellenwert genießt. Daher finden sich auch in diesen Romanzen (gleich zu Beginn) intim geflüsterte Bekenntnisse und (im zweiten Satz) gesangliche Linien, Lied-ohne-Worte-ähnlich, und traurige Rufe, wie im letzten Stück, das zumindest in seiner Grundtonart a-Moll den Bogen zurück zum ersten Stück schlägt.

György Kurtág «Signs, Games and Messages»

«Die Musik von György Kurtág ist hochsensibel, äusserst kompakt und ökonomisch. Es gibt da nichts Unnötiges.» Sagt der ungarische Pianist András Schiff.

Kurtág ist, mit knapp hundert Jahren, ein Phänomen. Er ist ein musikalischer Querdenker und zugleich ein Virtuose, der sich entlang des Erbes zwischen Bach und Stockhausen, zwischen Monteverdi und Ligeti mit souveräner Kenntnis und Leichtigkeit bewegt, dessen eigene Musik dabei jedoch unverkennbar bleibt. Denn bei Kurtág ist die kleine Form immer etwas ganz Grosses. Kein Komponist hat wohl die Kunst der Miniatur so beherrscht und so auf die Spitze getrieben wie er, der sich mit diesen Kurzformen an Béla Bartóks «Mikrokosmos» und an den Kurzwerken von Anton Webern orientiert. György Kurtág behauptet von sich: «Ich schreibe fortwährend an meiner Autobiographie.» Viele seiner Kompositionen tragen daher Titel wie: «In memoriam» oder «Hommage», in Erinnerung und Würdigung an Freunde und Zeitgenossen.

In seiner Sammlung «Signs, Games and Messages» (Zeichen, Spiele und Botschaften) vereint Kurtág Werke für unterschiedliche Streicher-Besetzungen: für Violine, Viola, Streichtrio, Kontrabass und Violoncello. Insofern bildet diese Kompilation das Pendant zur 1973 begonnenen Sammlung «Játékok» (Spiele) mit kleinen Stücken ausschliesslich für Klavier. Beide Sammlungen stehen für ein «work in progress» über viele Jahre. Die Arbeit an «Signs, Games and Messages» hat Kurtág im Jahr 1961 begonnen.

Kaleidoskop an Stimmungen

Wie so oft in seiner Musik entwickelt György Kurtág auch in diesen Miniaturen eine eigene Kraft, die genährt wird aus der Lust am Spiel, an der Entdeckung, an der (De-)Maskierung. Das beweist auch die Tatsache, dass weder das Instrument noch die Zusammenstellung der Stücke von vornherein festgesetzt sind. Es gibt demnach sowohl Solo-Fassungen als auch die Möglichkeiten einer Aufführung für Streichduo und -trio. In «... eine Blume für Tabea...» etwa dient die Violinstimme als eine Art Resonanz der Motive, die die Bratsche spielt. Die Inspirationsquellen für dieses «klingende Tagebuch» sind verschieden: mal bezieht sich Kurtág auf Naturphänomene, mal komponiert er in Form von Erinnerungen, mal findet man Bezüge zur Literatur, mal sind es allgemeine «Signs», Zeichen des Lebens – und Zeichen für Kurtágs weites kulturelles Verständnis. Kein Wunder, bezieht er sich auch zeichenhaft auf seine eigene Herkunft, denn geboren wurde Kurtág in Lugo, das im heutigen Rumänien liegt. In «Ligatura Y» findet sich eine rumänische Vortragsbezeichnung: «Drag» (lieb-voll) – hier hat Kurtág aus der ursprünglichen Trio-Fassung 2003 eine Reduktions-Version für Violine und Viola angefertigt.

Robert Schumann Klavierquintett

Bereits im Juni 1939 erhält Robert Schumann einen Brief von Franz Liszt. Darin fordert er seinen Kollegen unmissverständlich auf, «einige Kammermusikwerke zu schreiben, Trios, Quintette oder Septette. Sie verzeihen mir doch, dass ich auf diesem Punkt insistiere? Ich habe den Eindruck, dass Sie wie kein anderer heutzutage fähig dazu wären. Und ich bin überzeugt, dass Sie damit Erfolg hätten, auch finanziell.» Doch noch muss sich Liszt gedulden. Erst widmet sich Schumann vermehrt Liedern, anschliessend der Sinfonik, dann ist die Kammermusik an der Reihe.

Endlich öffnet Schumann den Vorhang und präsentiert gleich eine bis dahin nicht gekannte Gattung: das Klavierquintett, ausschliesslich mit Streichern und eben dem Klavier. Brahms, Dvorák und César Franck werden später in Ausmass und Bedeutung vergleichbare Beiträge liefern. Es muss ungeklärt bleiben, inwieweit andere Vorgängerwerke von Mozart, Beethoven (beide mit Bläsern) und Schubert (mit Kontrabass) als Modelle gedient haben.

Redakteur und Komponist

Unstrittig ist, dass Schumann im Laufe seines «Kammermusik»-Jahres 1842 eine Art künstlerisches Idealbild entwickelt, das sich teilweise mit seinen Vorstellungen vom Lied deckt. Beispielsweise schreibt er über ein Trio von Moscheles: «So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder

weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig gediegen.» Hier benennt Schumann mehrere Eigenschaften, die ihm selbst wichtig waren, zumal im weiteren Verlauf des Moscheles-Artikels Begriffe fallen wie: «Charakter», «Grundton» und «innige Verbindung zwischen Sätzen».

Man darf nicht unterschätzen, dass seine gleichzeitige Tätigkeit als Herausgeber der «Neuen Zeitschrift für Musik», die er zwischen 1834 und 1844 erscheinen lässt, auch wesentlich auf seinen Kompositionsstil Einfluss genommen hat. Dabei dient ihm die Zeitschrift – Schumann verantwortet zwei Ausgaben pro Jahr – einerseits als allgemein musik-ästhetisches Kampforgan und andererseits auch als persönliches Sprachrohr. Schumanns Ziele als Autor *über* Musik und als eigener Produzent von Musik waren deckungsgleich: Er wollte das Musikleben voranbringen, beschleunigen, modernisieren, Platz machen für neue Klangsprachen. Und so haben insbesondere seine Artikel über kammermusikalische Werke – über Streichquartette, Trios, Quintette – sein Gattungsverständnis entscheidend geschärft.

Ein unerkanntes Programm?

Das ungewöhnlich weite Ausdrucksspektrum seines Klavierquintetts hat mehrfach die Frage aufgeworfen, ob Schumann hier ein nicht näher bekanntes inhaltliches Programm verfolgt: der lebensbejahende Überschwang und feierliche Optimismus im ersten Satz, gepaart mit vielen Lyrismen, der als Trauermarsch angelegte zweite Satz, die markante Motorik im Scherzo, der c-Moll-Beginn im Finale mit einem Seitensatz in G-Dur – als Grundlage für ein ständiges Changieren zwischen Bewegung und Ruhe, Intensität und fast schubert-naher lyrischer Zartheit.

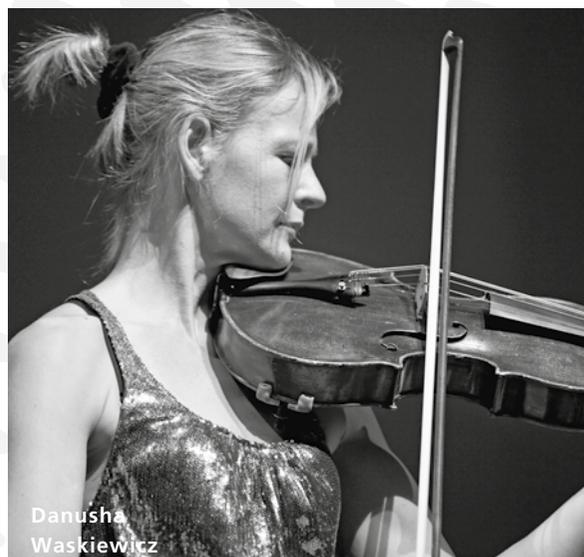
Das Klavierquintett wird erstmals am 8. Januar 1843 im Leipziger Gewandhaus öffentlich gespielt, mit Clara Schumann am Klavier. Rund neun Monate später erscheint bei Breitkopf & Härtel die erste Ausgabe im Druck, pünktlich zu Claras Geburtstag, so wie Schumann es sich gewünscht hatte.

Die Resonanz ist gross: Richard Wagner ist Zeuge einer Aufführung 1843 in Leipzig und zeigt sich in einem Brief an Schumann angetan: «Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. Besonders schweben mir noch lebhaft die 2 ersten Sätze vor. Ich hätte den 4ten Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wohinaus Sie wollen, u. versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!» – Oder verbirgt sich hinter diesem Zuspruch ein taktisches Manöver gegenüber dem einflussreichen Redakteur der «Neuen Zeitschrift für Musik»? Peter Tschaikowsky jedenfalls wird später im zweiten Satz eine «ganze Tragödie» erkennen. Die Popularität dieses Werkes ist bis heute ungebrochen.

KONZERT 3

Samstag
18. Mai 2024
19 Uhr
Remise

Nikolay Borchev Bariton
Lorenzo Coppola Klarinette
Javier Zafra Fagott
Bart Aerbeydt Horn
Isabelle Faust Violine
Anne Katharina Schreiber Violine
Danusha Waskiewicz Viola
Christian Poltéra Violoncello
Jean-Guihen Queyras Violoncello
Kristin von der Goltz Violoncello
James Munro Kontrabass
Alexander Melnikov Klavier



Ernest Bloch (1880–1959)
Trois Nocturnes (1924)
Andante
Andante quieto
Tempestoso

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Septett Es-Dur op. 20 (1799–1800)
für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola,
Violoncello und Kontrabass
Adagio – Allegro con brio
Adagio cantabile
Tempo di Menuetto
Tema. Andante con Variazioni
Scherzo. Allegro molto e vivace
Andante con moto alla Marcia – Presto

» Pause

Othmar Schoeck (1886–1957)
Notturmo op. 47 (1931–33)
für tiefe Stimme und Streichquartett
Ruhig
Presto
Unruhig bewegt
Ruhig und leise
Rasch und kräftig (quasi Recit.)

Ernest Bloch Trois Nocturnes

Im englischsprachigen Raum gilt er gelegentlich als «Hebrew Prophet». Doch wie so oft: Der Prophet hat es im eigenen Land mitunter schwer. Doch welches Land wäre in diesem Fall gemeint? Die Schweiz, wo Ernest Bloch 1880 in Genf geboren wurde und später auch für eine kurze Zeit als Dirigent gearbeitet hat? Belgien und Deutschland, wo er studiert hat? Oder die USA, wo er einen Grossteil seines Lebens verbracht hat und 1959 in Portland gestorben ist? Jedenfalls steht der Name Bloch für einen Komponisten, der bis heute noch nicht in dem Masse wiederentdeckt worden ist, wie er es verdient hätte.

1916 soll Ernest Bloch als Leiter einer Tanzgruppe eine Tournee durch Nordamerika bestreiten. Schiffsreisen sind zu dieser Zeit noch ein heikles Unterfangen. Drei Monate vor Blochs Abreise etwa ertrinkt Enrique Granados beim Untergang der «Sussex», und der Name «Titanic» steht für sich. Um die Gefahr zu minimieren, lässt Bloch seine Frau und die drei kleinen Kinder zunächst in der Schweiz zurück.

Die Tournee allerdings entpuppt sich als Flop und endet früher als geplant. Als man ihm Ende November in einem New Yorker Hotel seinen Wintermantel raubt, steht Bloch mittellos auf der Strasse. Der Verkauf seiner Geige soll ihm das Überleben sichern. Glücklicherweise kann der sensationelle Erfolg seines ersten Streichquartetts die Stimmung aufhellen. Bald schon steht Bloch am Pult wichtiger amerikanischer Orchester. In Cleveland übernimmt er, anfangs skeptisch, die Leitung eines neuen Musikinstituts.

Nostalgische Reminiszenz

Die Kammermusik spielt in Blochs Leben eine wichtige Rolle. In diesem Kontext sind auch mehrere impressionistische Miniaturen für Streichquartett zu nennen, die Anfang der 1920er Jahre entstehen, darunter «Night» (Nacht) und «Paysages» (Landschaftsbilder).

Bloch ist inzwischen 44 Jahre alt und hat ein oft entbehrensreiches Leben hinter sich, als er 1924 die «Drei Nocturnes» für Klaviertrio schreibt, sein einziges Werk für diese Besetzung. Sie sind von seiner tiefen Naturliebe geprägt, von klaren Melodien und oft sacht pochenden Rhythmen. Gespielt wird «con sordino», mit Dämpfer bei den Streichinstrumenten. So entsteht ein verschleiender Tonfall. Die «Nocturnes» wirken wie eine nostalgische Rückbesinnung auf das verlorene Land seiner Kindheit.

Das zentrale Thema im ersten Satz, dem kürzesten der drei, geht auf ein Schweizer Lied zurück, ein altes waadtländisches Volkslied, das Bloch übrigens auch 1929 in der sinfonischen Dichtung «Helvetia» zitiert. Wie einzelne Fragmente durchweht diese Melodie nicht nur das erste Andante, sie wird in allen drei Teilen wie eine Art Leitmotiv verwendet. In der zweiten Nocturne wirkt diese Melodie besänftigt, als würde sich hier eine

Form von Abendfrieden ausbreiten. Im letzten Abschnitt, Tempestoso, wird die Ruhe durchbrochen durch eine Art Gewitter, das sich entlädt. Dann folgt, strahlend, fast magisch ein Wechsel nach C-Dur – Zeichen der sich Bahn brechenden Sonne? – bevor sich das Unwetter, noch sanft in der Ferne grollend, endgültig verzieht.

Ludwig van Beethoven Septett

Ob Beethoven das wirklich so sah? «Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den Beifall, den es erhielt», behauptet sein Schüler Carl Czerny. Immerhin hat Beethoven sein Septett später für Klaviertrio bearbeitet, auch nimmt es in seiner Biographie eine besondere Stellung ein.

Seine Karriere als Pianist und Komponist hatte Beethoven in Wien vor allem durch eigene «Akademien» vorangetrieben. Der Ruf eines ausgezeichneten Virtuosen war ihm von Bonn aus vorausgeeilt. Schnell hatten sich ihm in der Donaustadt die Türen der aristokratischen Salons geöffnet. Doch anders als das eher konventionelle, elegant-brillante Spiel eines Hummel, Steibelt, Wölffl oder Gelinek, zeigte Beethovens Klavierspiel völlig neue Dimensionen des Ausdrucks – auch dank seines Kompositionsstils.

Unter einer Akademie verstand man Konzertveranstaltungen in angemieteten Räumen, in der Regel auf Rechnung der ausführenden Musiker. Unternehmerisch war das Ganze also ein grosses Wagnis.

Bei Beethovens erster eigener Akademie, also seinem ersten selbstveranstalteten Konzert am 2. April 1800, führte er sein Septett für Streicher und Bläser erstmals auf. Als Ort hat er nicht etwa einen der Redoutensäle ausgesucht, wo gewöhnlich die Hofbälle veranstaltet wurden, sondern das «kaiserl. königl. National-Hof-Theater nächst der Burg». Das ist die oberste kulturelle Adresse im Kaiserreich – ein kühner und spektakulärer Coup.

Serenade – oder mehr?

Auf dem Programm stehen eine Mozart-Sinfonie und Ausschnitte aus Haydns «Die Schöpfung», zwei bekannte Komponisten als Flanken für den Neuling: Beethoven präsentiert sich also im direkten Vergleich als «Erbe» von Mozart und Haydn. Er selbst spielt sein Klavierkonzert Nr.2 op.19, ausserdem erklingen erstmals seine erste Sinfonie und eben das Septett: «[Sodann] wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Piano-Forte fantasieren.» Die freie Improvisation war damals ein fester Bestandteil von Konzertprogrammen und für das Publikum eine der Hauptattraktionen.

Allen Zuhörern im Saal wird an diesem 2. April klar: Hier präsentiert sich ein Musiker mit eigenem, unverkennbarem Profil, ein Emanzipierter. Beethovens Ansehen steigt und damit auch sein Marktwert. Sogar die notorisch skeptischen Verleger folgen ihm. «Ich fordere, und man zahlt», schreibt Beethoven in die alte Bonner

Heimat. Als er im Dezember desselben Jahres seine beiden neuen Werke bei einem Leipziger Verleger zur Veröffentlichung anpreist, schreibt er unter anderem: «Dieses Septett hat sehr gefallen.»

Ausserdem lässt er wissen: «tutti obligati. (Ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin.)» Hier schimmert noch Beethovens rheinischer Humor durch, was später gelegentlich missverstanden und als Hinweis auf Beethovens kompositorisches Selbstverständnis gewertet worden ist. Beethoven ging es mit dieser Äusserung vor allem darum, seinen Verleger darauf hinzuweisen, dass man das Septett mit allen sieben Stimmen komplett drucken müsse, die Bläser sind also keineswegs «ad libitum» zu spielen, im Sinne einer dekorativen Verstärkung der Streicher.

Mit diesem Werk erzielt Beethoven nicht nur einen grossen Erfolg, mehr noch: er initiiert eine neue Gattung für Kammermusik für Bläser und Streicher, erwachsen aus der Tradition der Kassationen, Divertimento- und Serenadenmusik des 18. Jahrhunderts. Formal gibt es im Opus 20 durchaus Entsprechungen zu diesen Vorbildern, etwa die Zahl von sechs Sätzen sowie mit Menuett und Scherzo zwei tanznahe Sätze und ein Marsch-Motiv im Finale. Auch eine gewisse Nähe zu Mozarts Streichtrio KV 543 lässt sich nicht wegdiskutieren, denn Beethoven hat dieses Werk sehr geschätzt.

Kurios ist nur, dass Beethoven zunächst ausgesprochen ärgerlich auf Anerkennung reagiert hat. Warum? Offenbar haben nahezu alle Komponisten, die sich für diese neue Gattung begeistern konnten, ob sie nun Spohr, Kreutzer oder Hummel hiessen, allein diesen einen Aspekt erkennen wollen: grösser besetzte Kammermusik als Unterhaltungsmusik. «Anmuthig» war einer der häufig kursierenden Ausdrücke, was Beethoven missfiel. Nur einer hat seine Intention offenbar genau erkannt: Franz Schubert, der 1824 nach dem Vorbild dieses Septetts sein Oktett schreiben wird.

Entstanden ist Beethovens Septett in der zweiten Hälfte des Jahres 1799 und in den ersten drei Monaten des Jahres 1800. Auf Umwegen und durch Beziehungen war es Beethoven gelungen, bei einer überaus prominenten Person die Möglichkeit zu einer Widmung zu erwirken: Kaiserin Maria Theresia.

Alles atmet Freude

Der erste bedeutende Beethoven-Biograph, Alexander Wheelock Thayer, hat eine bildreiche Beschreibung des Septetts hinterlassen. Nachfolgend einige Auszüge.

Allegro con brio-Abschnitt:

«Die Spieler klopfen kräftig an, machen ihre Verbeugung, die Erwartung wird rege. Und nun beginnt das reizende Spiel; eine Melodie von so anmutigem Leben, wie er noch wenige geschaffen, und in welcher er sich ganz als er selbst zeigt. In den Fortsetzungen gibt sich ein erstaunlicher Reichtum der Erfindung zu erkennen; nirgendwo nur Überleitungsphrasen, überall feste The-

men, die organisch verbunden sind; nicht nur ein zweites, sondern auch noch ein drittes Seitenthema.»

Adagio cantabile:

«Eine wunderbar rührende Kantilene bringt dann die Klarinette in dem Adagio, gewiss eine der schönsten, die Beethoven geschrieben hat. Auch hier waltet hochbefriedigte Stimmung, aber ernster und gehaltener; die Nebenthemen sind etwas belebter, halten aber die Stimmung fest.» «Das Menuett ist der Sonate Op.49 Nr.2 entnommen, aber selbständig behandelt. Im Trio ergehen sich Horn und Klarinette; auch sonst die Klangfarben schön gemischt. Wahrhaftig eine gute, edle Unterhaltung.»

Andante con Variazioni:

«Wieder wird es ruhiger, es folgt das Andante mit Variationen auf eine sehr reizende Melodie. Dieselbe soll nicht von Beethoven sein, sondern ein niederrheinisches Volkslied (Ach Schiffer, lieber Schiffer), welches Kretzschmer in seinen Deutschen Volksliedern (Berlin 1838) veröffentlichte. Nottebohm führt beachtenswerte Gründe dagegen an [...] Wir erachten die Behauptung damit als abgetan; wir haben es einfach mit einer Beethovenschen Melodie zu tun.»

Scherzo: «Humoristisch und frisch ist das Scherzo, wo auf den Ruf des Horns die übrigen sich zu lustigem Aufschwung zusammenfinden, im zweiten Teil besonders die Violine losgelassen wird und jubelnd in die Höhe steigt. Dem tritt im Trio besänftigend das Violoncell mit schöner Kantilene gegenüber.»

Finale: «Genug der Lustigkeit! Die Kräfte sammeln sich in einen kurzen Mollsatz und mahnen zur Einkehr; das Horn sucht wie nach etwas Verlorenem. Dann tritt als Grundlage des letzten Satzes ein festes Motiv mit dem Charakter frohen Selbstbewusstseins auf [...]; alles atmet Freude über etwas Erreichtes.»

Othmar Schoeck Notturmo

«Gespenstische Winterreise», «Nachtgedanken von anderen Planeten», «Zwielicht und Dunkel» – Umschreibungen wie diese finden sich immer wieder, wenn der oft durch alle denkbaren Wahrnehmungsraster gefallene Othmar Schoeck ins Licht des Konzertalltags befördert wird. «Hier ist ein Komponist, den es wieder zu entdecken gilt.» So unmissverständlich hat Oboist und Komponist Heinz Holliger einmal sein Credo zugunsten seines Schweizer Landsmanns formuliert. Zu den häufigen Reaktionen, wenn eines von Schoecks Werken eine Renaissance vermelden kann, zählen Fragen wie: Warum wird das nicht öfters gespielt? Wieso kannte man das bislang nicht oder kaum? Vielleicht liegt es daran, dass man Schoeck bevorzugt als einen «einzelgänger-

schen, verbissenen Traditionalisten» gesehen hat, wie Holliger mutmasst. Das mag durchaus sein, denn von den damals in der Schweiz gepflegten neoklassischen und neobarocken Tendenzen hat sich Othmar Schoeck nie beeinflussen lassen.

Nachdem Schoeck am 8. März 1957 in Zürich gestorben war, war in einem Nachruf von «Die Zeit» zu lesen, er sei «zu jener gar nicht so selten vorkommenden Kategorie von künstlerischen Erscheinungen» zu zählen, «die zwar oft mit Respekt genannt, im allgemeinen aber wenig gekannt werden. Seine Kunst stellt Anforderungen an den Hörer, sie erschliesst sich nicht der oberflächlichen Genusssucht, sondern nur der ernsteren Bereitschaft, dieser freilich um so reicher und beglückender». An dieser Feststellung hat sich auch mehr als ein halbes Jahrhundert später nichts Grundsätzliches geändert. Seine über 400 Lieder und acht Opern bilden nach wie vor eine Randerscheinung im heutigen Musikbetrieb.

Ohne stilistische Verortung

Zu den möglichen Gründen zählt ein auffallend individualisierter Personalstil, der sich bereits in oft ungewöhnlichen Besetzungen äussert. Die Kleist-Oper «Penthesilea» etwa verlangt einen Bläsersatz mit einer Oboe, dafür aber mit sechs Klarinetten, denen wiederum nur vier Solo-Violinen zur Seite stehen. Nur wenige Jahre später, Anfang 1933, vollendet Schoeck sein «Notturmo», ein Liedzyklus ohne Klavier, aber mit Streichquartett. Während die grosse Oper «Penthesilea» gerade einmal 80 Minuten dauert, nimmt das «Notturmo» mit rund 50 Minuten Spielzeit einen, zumindest für ein Kammermusikwerk, ungewöhnlichen Raum ein.

Sucht man nach musikhistorischen Wahlverwandten, so könnte man bei Alban Bergs «Lyrischer Suite» fündig werden, die jedoch eher gegensätzlich als komplementär erscheint. Schoeck gelingt es in diesem Liederzyklus, die ungewöhnliche Besetzung mit einer teilweise fast spröden klanglichen Sinnlichkeit in Einklang zu bringen, ohne eine allgemeine stilistische Verordnung möglich zu machen. Hier verbinden sich Spätromantik, Expressivismus und frühe Avantgarde zu einem ganz eigenen Ton, der teils einen beschwörerischen Gestus, teils Welt-schmerz-Atmosphäre erzeugt, was natürlich in erster Linie den ausgewählten Texten geschuldet ist. In fünf Sätzen vertont Schoeck zehn Gedichte.

Die Lyrik von Nikolaus Lenau wurde oft mit Attributen wie Nacht, Einsamkeit, Trauer, Melancholie und Desillusionismus in Verbindung gebracht – ein Weltbild, das sich nicht zuletzt einem stark schwankenden Charakter Lenaus und einem intellektuellen Skeptizismus verdankt. Verallgemeinernd könnte man auch von einer tiefschwarzen Romantik sprechen, die auch in den hier ausgewählten Gedichten zum Ausdruck kommt. Umso markanter, dass Schoeck am Ende seines Zyklus, um sich aus der fast radikalen Depression der Lenau-Texte zu befreien, ein Fragment aus den nachgelassenen Gedichten von Gottfried Keller (dem Schoeck mit «Lebendig begrabenen» einen eigenen Lied-Zyklus widmet) wählt:

In «Heerwagen» (gemeint ist das Sternbild «Grosser Wagen») schwingt die Hoffnung mit, beim Blick in die Sterne die Bürde menschlicher Existenz abzustreifen. «Ich wäre nie fähig gewesen, mit Lenau zu schliessen», hat Schoeck rückblickend erklärt. «Ich wollte mich und den Hörer aus der Depression herausführen.»

Gläsern und körperlos

Der Zyklus erzählt keine Geschichte im engeren Sinne, vielmehr besteht seine Einheit in einem Mischklang aus unterschiedlichen Formen von Dunkelheit. Wenn man sich die Entstehungszeit, die frühen 1930er Jahre, anschaut, könnte man der Versuchung erliegen, einen Bezug zu den politischen Entwicklungen in Europa abzuleiten, doch Othmar Schoeck präsentiert hier eine Musik, deren Ursprünge rein persönlicher Natur sind. Eines der zentralen und mehrfach wiederkehrenden Themen entstammt einem Klavierstück aus dem Jahr 1919, «Consolation», komponiert für seine damalige Geliebte Mary de Senger. Diese Beziehung ging nach mehr als drei Jahren in die Brüche, Schoeck heiratete eine junge deutsche Sängerin, doch blieb diese Ehe reich an Konflikten. Anfangs hat Schoeck künstlerisch darauf mit Ironie geantwortet, etwa in seiner Oper «Vom Fischer un syner Frau», doch zur Zeit des «Notturmo» sah er in diesem Mittel keine adäquate Lösung mehr. Liebesbegeisterung wird in traumatische Distanz und Liebesverlust überführt und darüber hinaus am Beispiel des Verfalls der Natur dargestellt. Diese Analogie zu Schuberts «Winterreise» ist offenkundig. Auch vereinzelte Anklänge an Gustav Mahlers «Lied von der Erde», bei Schoeck etwa im fünften Abschnitt, schimmern durch. So entsteht insgesamt ein subtiles Gespinnst von eigenem, geradezu unwiderstehlich fahlem Charme. Die Musiksprache ist manchmal faszinierend gläsern, beinahe körperlos, mitunter auch gespensterhaft grotesk, etwa wenn die melodische Linienbildung des Sängers zugunsten eines rhythmischen Sprechgesangs aufgehoben wird. Die zwischendurch eingeschalteten instrumentalen Zwischenspiele sind Beiträge wortlosen Schmerzes.

Othmar Schoeck Notturmo

Texte 1–9: Nikolaus Lenau (1802–1850)
Text 10: Gottfried Keller (1819–1890)

1.

Erste Stimme

Sieh dort den Berg mit seinem Wiesenhange,
Die Sonne hat verzehrend ihn durchglüht,
Und Strahl auf Strahl noch immer niedersprüht;
Wie sehnt er nach der Wolke sich so bange!

Dort schwebt sie schon in ihrem luftgen Gange,
Auf deren Kuß die Blumenfreude blüht;
Wie flehend sich um ihre Neigung müht
Der Berg, daß sie sein Felsenarm umfange!

Sie kommt, sie naht, sie wird herniedersinken,
Er aber die Erquickungsreiche tief
Hinab in seinen heißen Busen trinken.

Und auferblüht in wonniger Beseelung
Wird, was an schönen Blüten in ihm schlief.
Ein treues Bild der Liebe, der Vermählung!

2.

Zweite Stimme

Sieh hier den Bach, anbei die Waldesrose.
Sie mögen dir vom Lieben und Vermählen
Die wandelbaren, täuschungsvollen Lose
Getreuer viel, als Berg und Wolk, erzählen.

Die Rose lauscht ins liebliche Getöse,
Umsungen von des Haines süßen Kehlen,
Und ihr zu Füßen weint der Ruhelose,
Der immer naht, ihr immer doch zu fehlen.

Ein schönes Spiel! solange der Frühling säumt,
Die Rose hold zum Bach hinunter träumt,
Solang ihr Bild in seinen Wellen zittert.

Wenn Sommersgluten sie vom Strauche jagen,
Wenn sie vom Bache wird davongetragen,
Dann ist sie welk, der Zauber ist verwittert!

3.

Die dunklen Wolken hingen
Herab so bang und schwer,
Wir beide traurig gingen
Im Garten hin und her.

So heiß und stumm, so trübe
Und sternlos war die Nacht,
So ganz wie unsre Liebe
Zu Tränen nur gemacht.

Und als ich mußte scheiden
Und gute Nacht dir bot,
Wünscht' ich bekümmert beiden
Im Herzen uns den Tod.

4.

Sahst du ein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ist's gut in einem Strom zu sehn,
Wo Alles wogt und schwindet.

O, starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,
Was dir, und soll's dein Liebstes seyn,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick' unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Tränen fallen,
Und sieh durch ihren warmen Guß
Die Flut hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen.

5.

Der Traum war so wild, der Traum war so schaurig,
So tief erschütternd, unendlich traurig.
Ich möchte gerne mir sagen:
Daß ich ja fest geschlafen hab',
Daß ich ja nicht geträumt hab',
Doch rinnen mir noch die Tränen herab,
Ich höre mein Herz noch schlagen.

Ich bin erwacht in banger Ermattung,
Ich finde mein Tuch durchnäßt am Kissen,
Wie man's heimbringt von einer Bestattung;
Hab ich's im Traume hervorgerissen
Und mir getrocknet das Gesicht?
Ich weiß es nicht.

Doch waren sie da, die schlimmen Gäste,
Sie waren da zum nächtlichen Feste.
Ich schlief, mein Haus war preisgegeben,
Sie führten darin ein wüstes Leben.
Nun sind sie fort, die wilden Naturen;
In diesen Tränen find' ich die Spuren,
Wie sie mir Alles zusammengerüttet
Und über den Tisch den Wein geschüttet.

6.

Es weht der Wind so kühl, entlaubend rings die Äste,
Er ruft zum Wald hinein: Gut Nacht, ihr Erdengäste!

Am Hügel strahlt der Mond, die grauen Wolken jagen
Schnell übers Tal hinaus, wo alle Wälder klagen.

Das Bächlein schleicht hinab, von abgestorbenen Hainen
Trägt es die Blätter fort mit halbersticktem Weinen.

Nie hört ich einen Quell so leise traurig klingend,
Die Weid am Ufer steht, die weichen Äste ringend.

Und eines toten Freunds gedenkend lausch ich nieder
Zum Quell, er murmelt stets: wir sehen uns nicht wieder!

Horch! plötzlich in der Luft ein schnatterndes Geplauder:
Wildgänse auf der Flucht vor winterlichem Schauder.

Sie jagen hinter sich den Herbst mit raschen Flügeln,
Sie lassen scheu zurück das Sterben auf den Hügeln.

Wo sind sie? ha! wie schnell sie dort vorüberstreichen
Am hellen Mond und jetzt unsichtbar schon entweichen;

Ihr ahnungsvoller Laut läßt sich noch immer hören,
Dem Wanderer in der Brust die Wehmut aufzustören.

Südwärts die Vögel ziehn mit eiligem Geschwätze;
Doch auch den Süden deckt der Tod mit seinem Netze.

Natur das Ewge schaut in unruhvollen Träumen,
Fährt auf und will entfliehn den todverfallnen Räumen.

Der abgerißne Ruf, womit Zugvögel schweben,
Ist Aufschrei wirren Traums von einem ewgen Leben.

Ich höre sie nicht mehr, schon sind sie weit von hinnen;
Die Zweifel in der Brust den Nachtgesang beginnen:

Ists Erdenleben Schein? - ist es die umgekehrte
Fata Morgana nur, des Ewgen Spiegelfährte?

Warum denn aber wird dem Erdenleben bange,
Wenn es ein Schein nur ist, vor seinem Untergange?

7.
Rings ein Verstummen, ein Entfärben:
Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
Ich liebe dieses milde Sterben.

Von hinnen geht die stille Reise,
Die Zeit der Liebe ist verklungen,
Die Vögel haben ausgesungen,
Und dürre Blätter sinken leise.

Die Vögel zogen nach dem Süden,
Aus dem Verfall des Laubes tauchen
Die Nester, die nicht Schutz mehr brauchen,
Die Blätter fallen stets, die müden.
In dieses Waldes leisem Rauschen
Ist mir als hör' ich Kunde wehen,
daß alles Sterben und Vergehen
Nur heimlich still vergnügtes Tauschen.

8.
«Ach, wer möchte einsam trinken,
Ohne Rede, Rundgesang,
Ohne an die Brust zu sinken
Einem Freund im Wonnedrang?»

Ich; – die Freunde sind zu selten;
Ohne Denken trinkt das Tier,
Und ich lad aus andern Welten
Lieber meine Gäste mir.

Wenn im Wein Gedanken quellen,
Wühlt ihr mir den Schlamm empor,
Wie des Ganges heilige Wellen
Trübt ein Elefantenchor.

Dionys in Vaterarme
Mild den einzlen Mann empfing,
Der, gekränkert von dem Schwarme,
Nach Eleusis opfern ging.

9.
O Einsamkeit! wie trink ich gerne
Aus deiner frischen Waldzisterne!

10.
Heerwagen, mächtig Sternbild der Germanen,
das du fährst mit stetig stillem Zuge
über den Himmel [vor meinen Augen]
deine herrliche Bahn,
von Osten aufgestiegen alle Nacht!
O fahre hin und kehre täglich wieder!
Sieh meinen Gleichmut und mein treues Auge,
das dir folgt so lange Jahre!
Und bin ich müde, o so nimm die Seele,
die so leicht an Wert, doch auch an üblen Willen,
nimm sie auf und lass sie mit dir reisen,
schuldlos wie ein Kind, das deine Strahlendeichsel
nicht beschwert, hinüber!
ich spähe weit, wohin wir fahren.

[von Schoeck nicht vertont]

Oktober 2023 bis 9. Juni 2024

Hans Krüsi – Jeder kann nicht machen was er will

Gratiseintritt in die Museen mit Ihrem
Konzertbillet der Ittinger Pfingstkonzerte

Besuchen Sie auch unsere Ausstellungen:
Olga Titus – Das ausgebrochene Pixel
Gärten der Kartause Ittingen – Zum Nutzen und zur Freude
1524 Stürmische Zeiten – Der Ittinger Sturm im Fokus

Thurgau

Kunstmuseum Thurgau
Ittinger Museum
Kartause Ittingen

KUNST UND
GESCHICHTE
ERLEBEN

Hans Krüsi, Grüne Figur, undatiert
Acryl, Sprayfarbe und Filzstift auf Papier
14,8 x 10,8 cm

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.tg.ch

KONZERT 4

Pfingstsonntag
19. Mai 2024
11.45 Uhr
Remise

Josep Domènech Lafont Oboe
Lorenzo Coppola Klarinette
Javier Zafra Fagott
Bart Aerbeydt Horn
Isabelle Faust Violine
Antoine Tamestit Viola
Alexander Melnikov Klavier



GOTTESDIENST
AM PFINGSTSONNTAG
Sonntag, 19. Mai 2024
10 Uhr, Klosterkirche
ökum. Gottesdienst mit
musikalischer Umrahmung
durch Mitwirkende
der Pfingstkonzerte

Robert Schumann (1810–1856)
Märchenbilder op. 113 (1851)
für Viola und Klavier
Nicht schnell
Lebhaft
Rasch
Langsam, mit melancholischem Ausdruck

John Cage (1912–1992)
Nocturne für Violine und Klavier (1947)

Alban Berg (1885–1935)
Vier Stücke op. 5 (1913)
für Klarinette und Klavier
Mässig
Sehr langsam
Sehr rasch
Langsam

» Pause

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Quintett op. 16 (1796)
für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn
und Fagott Es-Dur
Grave – Allegro ma non troppo
Andante cantabile
Rondo. Allegro ma non troppo

Robert Schumann Märchenbilder

Werke des späten Robert Schumann gelten gemeinhin als eine eher sperrige Angelegenheit. Verglichen mit seinen frühen Klavierkompositionen, den Liedern aus dem Ertragsjahr 1840 oder mit dem Klavierkonzert haben Spätlinge wie die Albumblätter für Klavier, die Lieder jenseits der 100er-Marke im Opusverzeichnis, Der Rose Pilgerfahrt und zu Teilen sogar das erst 1937 uraufgeführte Violinkonzert einen vergleichsweise schweren Stand. Das gilt auch für seine Kammermusik. So gelten das Klavierquintett und die Streichquartette, auch unter Geigern, als pflegeleichter, verglichen mit den beiden späten Violinsonaten.

Was aber ist mit den kammermusikalischen Stücken in freier Form? Schumann näherte sich dieser Untergattung in der Form des Duos. Erst spät, mit den als Klaviertrio gedachten Stücken op. 88, wird er diese Besetzung um ein zusätzliches Instrument erweitern. So gehören die Märchenbilder op. 113 zu einer Gruppe von Kammermusikwerken, die in Konzertführern häufig in einem Absatz zusammengefasst werden: Adagio und Allegro op. 70 (für Pianoforte und Horn), die Stücke im Volkston (für Cello bzw. Violine und Klavier), Fantasiestücke op. 73, die Romanzen op. 94 (Oboe bzw. Geige und Klavier) sowie die Märchenerzählungen op. 132 (für Klarinette oder Violine, Viola und Klavier), lässt man die verschollenen Romanzen für Cello und Klavier von 1853 einmal ausser Acht.

Im Ton des Volkes

Schumann hat, auch als er sich in Düsseldorf den Belastungen durch das Amt des Musikdirektors ausgesetzt sah, die Kammermusik nie aus dem Blick verloren. Besonders hat ihn die Ankunft seines neuen Konzertmeisters beflügelt, des Leipziger Geigers Joseph von Wasielewski, der später auch sein Biograph werden sollte. Mit ihm und Clara probierte er zum ersten Mal die Märchenbilder, die Schumann Anfang März 1851, innerhalb von fünf Tagen komponiert hat.

Die im ersten Bild in d-Moll aufgeworfenen Fragen, die sich in dem munteren Wechselspiel der beiden Instrumente ausdrücken, werden im zweiten in F-Dur mit kühner rhythmischer Bestimmtheit beantwortet. Ein wenig scheint es, als hätten hier wieder der Träumer Eusebius und der tatkräftige Florestan Schumann als Inspiration gedient. Im dritten Bild kehren wir am wirbelnden Beginn und im brillanten Schlussabschnitt zu d-Moll zurück, während in der Mitte eine romantisch-expressive Episode in Dur ruht. Ein «Langsam», mit melancholischem Ausdruck verlangt Schumann im Schluss-Tableau, ein besänftigendes Wiegenlied, das kaum ein Instrument besser zu singen vermag als die dunkel timbrierte Bratsche.

Umgekehrt etwa zu Beethovens Septett, wo die unterhaltende in die ernste Musik überführt werden soll, scheint Schumann hier die ernste mit der unterhaltenen Musik vereinen zu wollen. Abgesehen davon, dass ein Denken in diesen zwei Kategorien eher unserer heutigen Gewohnheit entspricht, möchte Schumann in diesen «Märchenbildern» einen «Ton des Volkes» anstimmen. Dafür schraubt er sein eigenes Ich, anders als in den Frühwerken, zurück. Insofern haben wir es hier nicht mit einem Subjektivismus zu tun, der mitreissen soll auf der Grundlage eigener, neuer Ideen. Vielmehr gelingt es Schumann hier, sich formal zu begrenzen und sich in Form knapper Charakterstücke (mit klar erkennbaren Gegensätzen) dem Bedarf eines musikinteressierten Laien-Publikums zuzuwenden. Auf diesem Hintergrund darf man jedoch nicht irrtümlich glauben, diese Werke seien Zeugnisse einer angeblich nachlassenden musikalischen Schaffenskraft.

John Cage Nocturne

Zwei leise clusterartige Akkorde im Klavier, dann ein lang gehaltener Ton der Geige. Dann setzen, ab und auf, in wellenförmigen Bewegungen, leise rauschende Läufe des Klaviers ein, die ständig in ihren Bewegungsabläufen mutieren: mal Triolen, mal Quintolen, mal 32tel.

So eröffnet John Cage sein rund vierminütiges «Nocturne», das am 23. Oktober 1947 in New York uraufgeführt worden ist. Cage versucht, die Unterschiede beider Instrumente miteinander zu vereinigen – und das auf der Folie eines fast romantischen Klangbildes. Den Bewegungen und einzelnen Akkorden im Klavierpart stehen meist lang gezogene Klänge der Geige gegenüber. Der Charakter einer sanft changierenden Bewegung wird von vornherein durch die Vorgabe «Sempre rubato» vom Komponisten eingefordert.

Alban Berg Vier Stücke

Er war «begeisterungsfähig, unkritisch, aber empfänglich für altes und neues Schönes» – so urteilte rückblickend sein ehemaliger Lehrer, sein Mentor und oberster Kritiker Arnold Schönberg über Alban Berg. Ohne diese Begeisterungsfähigkeit, auch für die anderen Künste, für Literatur, bildende Kunst und Theater, wäre wohl nie eine Oper wie «Wozzeck» entstanden. Bei der Wiener Erstaufführung von Georg Büchners Drama «Woyzeck» im Jahr 1914 sassen weder Schönberg noch Anton Webern im Publikum, sondern Berg, der unverzüglich mit ersten Skizzen zu einer Vertonung begann.

Berg studierte zwischen 1904 und 1910 bei Schönberg – eine Zeit, die auch für den Lehrer und dessen künstlerisches Vorankommen von grösster Bedeutung sein sollte.

Berg setzte sich intensiv mit Schönbergs neuesten Werken auseinander, darunter mit den beiden ersten Streichquartetten und der ersten Kammer-sinfonie. Diese Erfahrungen schlagen sich in seinen eigenen Werken nieder, etwa in der Tonsprache der Klaviersonate op. 1 oder in den Vier Stücken op. 5, die sich in eine Reihe von miniaturistischen Werken eingliedern, zu denen auch Weberns Stücke für Geige und Klavier op. 7 zählen sowie Bergs Orchesterstücke op. 6. Mit diesen, vom Umfang her drastisch reduzierten Werken zeichnet sich eine Gegenbewegung zu den Riesen-Sinfonien à la Mahler rund um die Jahrhundertwende ab. Das kürzeste der Vier Stücke op. 5 besteht aus gerade einmal neun, das längste aus immerhin 20 Takten ...

Berg hat diese Stücke Schönberg gewidmet, der zugleich Gründer und Präsident des «Vereins für musikalische Privataufführungen» war. In diesem Rahmen fand auch die Uraufführung am 17. Oktober 1919 statt. Entstanden waren die Werke jedoch schon kurz vor Kriegsbeginn 1913. Berg war 28 Jahre alt, als er an seine Frau Helene schrieb: «Die Klarinettstücke – in der Form unscheinbar, als Bekenntnis aber nicht minder wichtig – wirst Du vielleicht auch lieben, wenn Du ihren Inhalt weisst und sie gut geblasen und gespielt einmal hörst.»

Der orchestral gehaltene Klavierpart hat dazu geführt, dass es von diesen Stücken auch eine Bearbeitung für Kammerorchester gibt, die allerdings nicht von Berg selbst stammt.

Ludwig van Beethoven Quintett

Die Begegnung mit dem jungen Ludwig van Beethoven erscheint oft wie der Gang durch eine Nebelwand. Immer noch gibt er uns etliche Rätsel auf. Beispielsweise lässt sich das kompositionshistorische Scharnier zwischen Bonn und Wien nicht eindeutig bestimmen. Die meisten seiner Werke aus dieser Zeit lassen sich nicht genau datieren, und auch ihre Anlässe bleiben oft vage. Die Musikwissenschaft hat zwei Wege beschritten, um Licht ins Dunkel zu bringen: Sie hat die kammermusikalischen Werke chronologisch untersucht – welches Werk ist wann entstanden? – mit dem Ergebnis, dass einige Kompositionen durch das Kriterien-Raster der übrigen «Frühwerke» fallen und sich einfach nicht zuordnen lassen; auf der anderen Seite steht der systematische Ansatz – welche Besetzungen oder Besetzungsgruppen lassen sich zusammenführen und geben Aufschlüsse? Auch hier ist das Ergebnis mager, da es nur drei Kammermusikwerke gibt, bei denen die Besetzung doppelt auftaucht.

Zusätzlich verkompliziert werden die Erkenntnisse durch Entwicklungen im Konzertwesen an der Schwelle des 19. Jahrhunderts. Während die Zahl der Werke, die an geistliche oder weltliche Institutionen gebunden sind, schrumpft, nehmen Aufführungen an privaten Orten immer mehr zu. Anders gesagt: Die Grenzen zwischen «privater» und «öffentlicher» Aufführung beginnen sich zu verwischen. Davon betroffen ist in erster Linie die Kammermusik. Privatakademien der gehobenen bürgerlichen und adligen Häuser bilden mehr und mehr ein eigenes Forum für Komponisten und Zuschauer, so «daß Fremde, welche hierher kommen, leicht Zutritt daselbst finden und sehr gefällig aufgenommen werden» («Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag», 1796). Bei diesen halb-privaten, halb-öffentlichen Abenden finden unterschiedlichste Musikformen ihren Platz, Solowerke, Orchesterwerke, Ensemblewerke – aufgeführt von Berufsmusikern und Laien. Auch die so genannten «Harmonieabende», bei denen Bläsersextette oder -oktette, oft mit Bearbeitungen bekannter Opernmelodien, aufgeführt werden, erfreuen sich grosser Beliebtheit.

Harmoniemusik mit Klavier?

Wer also über Beethovens frühe Kammermusik spricht, bewegt sich auf unsicherem Boden – sowohl was den Komponisten, als auch was den genauen historischen Kontext betrifft. Zu den Werken aus jener Zeit zählen u.a. das Trio für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37, das Es-Dur-Oktett mit der später vergebenen Opusnummer 103, das Rondo für je zwei Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagotte WoO 25, das Sextett für zwei Hörner und Streichquartett op. 81b. Die wohl bekanntesten Werke sind das Septett op. 20 sowie das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 16, das in der ersten Hälfte des Jahres 1796 entstanden ist und

erstmals in Wien 1801 veröffentlicht wurde (von diesem Quintett existiert übrigens auch eine Fassung für Klavier und Streichquartett).

Dass Beethoven hier das Klavier mit einbezieht, erscheint logisch, wollte er sich doch gerade als Ankömmling in Wien vor allem als Pianist beweisen. Vermutlich ist dieses Quintett entstanden, um es selbst zu präsentieren, zumindest belegt das eine erste dokumentierte Aufführung bei einer Akademie im April 1797, die der Geiger Ignaz Schuppanzigh veranstaltet hat. Mit den ersten Skizzen hatte Beethoven bereits während einer Konzertreise nach Prag begonnen, dessen Musikleben zur damaligen Zeit etliche Parallelen mit den Wiener Verhältnissen aufwies. Ob diese Musik jedoch für einen Prager Auftraggeber entstanden ist, zählt zu den bis heute nicht gelösten Rätseln. Beethoven bringt in diesem Quintett nicht nur die für die damalige Harmoniemusik wichtigsten Blasinstrumente mit dem Klavier zusammen, sondern er orientiert sich zugleich an einem konkreten Vorbild: Mozarts Quintett KV 482 aus dem Jahr 1784. Zumindest lässt die Anordnung der drei Sätze keinen anderen Schluss zu: Sonatensatz mit langsamer Einleitung, langsamer Mittelsatz, Rondo.

Allseitiges Entzücken

Beethovens Botschaft ist klar: Alle fünf Instrumentalisten müssen in der Lage sein, auf gleich hohem, virtuossem Niveau zu spielen – eben wie bei Mozart. Daher wundert es nicht, dass die künstlerische Wertigkeit dieses Quintetts deutlich höher zu bewerten ist als die der meisten anderen frühen Kammermusikwerke Beethovens, wie ein Bericht von Ferdinand Ries zeigt, der nach einer Aufführung des Quintetts bei einem Privatkonzert des Fürsten Lobkowitz im Dezember 1804 festhält: «der berühmte Oboist Ram [Friedrich Ramm] von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. Im letzten Allegro ist einigemal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt, bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu fantasieren, nahm das Rondo als Thema, und unterhielt sich und die Anderen geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten, und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt».

Neue Konzertreihe Zürich

Saison 2024/25

Tonhalle Zürich
Grosser Saal

Zwei Abonnemente

mit Bartoli, Schiff,
Dovgan, Herreweghe,
Gabetta, Frang,
Kobekina, Volodos,
und vielen mehr

Konzertprogramme, Aktuelles und
Infos zu Abos & Vorverkauf unter:

hochuli-konzert.ch



Photo © Xenia Zasetskaya



KONZERT 5

Pfingstsonntag
19. Mai 2024
17 Uhr
Remise

Nikolay Borchev Bariton
Josep Domènech Lafont Oboe
Lorenzo Coppola Klarinette
Javier Zafrá Fagott
Bart Aerbeydt Horn
Christian Poltéra Violoncello
Alexander Melnikov Klavier
Alevtina Sagitullina Klavier



Alevtina
Sagitullina



Javier
Zafrá

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Quintett Es-Dur KV 452 (1784)
für Klavier, Oboe, Klarinette,
Horn und Fagott Largo – Allegro moderato
Larghetto
Allegretto

Anton Webern (1883–1945)
Drei kleine Stücke op. 11 (1914)
für Violoncello und Klavier
Mässige Achtel
Sehr bewegt
Äusserst ruhig

John Field (1782–1837)
Nocturne Nr. 5 B-Dur H. 37 (1817)
Cantabile, assai lento

Frédéric Chopin (1810–1849)
Nocturne Nr. 15 f-Moll op. 55/1 (ca. 1842)

Anton Webern (1883–1945)
Drei kleine Stücke op. 11 (1914)
für Violoncello und Klavier
Mässige Achtel
Sehr bewegt
Äusserst ruhig

Franz Schubert (1797–1828)
An den Mond D 193
Nacht und Träume D 827
Nachtstück D 672
**Der du von dem Himmel bist (Wandrer's
Nachtlied)** D 224
An den Mond D 259
Willkommen und Abschied D 767

» keine Pause

Wolfgang Amadeus Mozart Quintett

Mozart, der geniale Schnell-Schreiber? Genial ja, aber leicht war es für Mozart nie so ganz. So verhält es sich auch mit seinem Quintett KV 452. Diesem vorausgegangen ist ein erster Anlauf, ein Fragment von nur 35 Takten: eine Einleitung, geschrieben für Oboe, Klarinette, Bassethorn, Fagott und Klavier. Mozart merkte, dass er so nicht zu dem gewünschten Ergebnis kommen würde. Daher unternahm er einen neuen Anlauf, bei dem er das Bassethorn durch das Naturhorn ersetzte, um so eine grössere Ausgewogenheit des Klangs und eine bessere Balance zu erzielen.

Am 30. März 1784 verkündet Mozart in seinem eigenhändig gepflegten Werkverzeichnis dann den Abschluss eines neuen Klavierquintetts. Bereits zwei Tage später, am 1. April, liegen die Stimmen in kopierter Form vor (heute gelten sie als verschollen), und noch am selben Tag wird das Werk erstmals im Wiener Burgtheater öffentlich aufgeführt – mit grossem Erfolg.

An seinen Vater schreibt er am 10. April: «Ich habe 2 grosse Concerten geschrieben, und dann ein Quintett, welches ausserordentlichen beyfall erhalten; – ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. – es besteht aus 1 oboe, 1 Clarinetto, 1 Corno, 1 fagotto, und das Piano forte; – Ich wollte wünschen sie hätten es hören können! – und wie schön es aufgeführt wurde!»

1784 ist ein Schwellenjahr in Mozarts Leben: Sein zweiter Sohn kommt zur Welt, seine Schwester Nannerl heiratet, das Verhältnis zu seinem Vater scheint sich ein wenig entspannt zu haben. Sein Privatleben ist zu dieser Zeit also von entscheidenden Ereignissen geprägt. Und beruflich? 1784 ist das Jahr, in dem er sich in Wien als Musiker etablieren kann. Die Werke dieses Jahres strahlen – weitgehend – Fröhlichkeit und innere Harmonie aus. Auch kompositionstechnisch macht er Fortschritte: Die Klavierkonzerte von 1784 sind im Vergleich zu den früheren Werken KV 413-415 deutlich komplexer, polyphoner und opernhafter konzipiert.

Unspektakulär spektakulär

Bei Mozart ist die Situation vom Prinzip her vergleichbar mit der von Johann Sebastian Bach. Bei beiden verbinden sich zwei Aspekte sozusagen zu einer Einheit. Bei Bach ist es das Sakrale und das Säkulare, bei Mozart das Öffentliche und das Intim-Private. In seinen Opern, Sinfonien und Klavierkonzerten gibt es immer wieder Inseln der Intimität, andererseits enthalten seine Kammermusik-Werke oft opernhafte oder sinfonische Elemente wie in der Violinsonate KV 454 oder eben dem Quintett KV 452.

Mozart liegt mit seiner Selbsteinschätzung, dies sei «das beste», was er geschrieben hat, nicht falsch, lässt man die Absolutheit als solche einmal aussen vor: Dieses Quintett ist wahrhaft singulär, kompositorisch ein Non-plus-Ultra. Dabei ist das Werk an sich überhaupt nicht

spektakulär, und einem heutigen Publikum fällt es nicht immer leicht, diesen Ausnahme-Rang hörend nachzuvollziehen. Es ist zweifellos ein Schlüsselwerk in Mozarts Gesamtschaffen, weil er hier zum ersten Mal die Kombination von Blasinstrument und Klavier erprobt. Es ist eine Schwelle, die Mozart hier überschreitet und die unmittelbar zu den grossen Klavierkonzerten hinführt. Insofern steht das Quintett am Anfang und zugleich an der Spitze der Wiener Instrumentalwerke. Was aber macht dieses Werk so besonders? Sucht man nach einem allgemeinen Nenner, so könnte man von der Vielfalt der eingesetzten Mittel sprechen, von der Perfektion und von der Bildhaftigkeit der Struktur, die sich dem Prinzip der Einheit unterordnet; und da ist gleichzeitig der ausserordentliche Reichtum, wie Mozart vier unterschiedliche Blasinstrumente und das Klavier zueinander in Beziehung setzt.

Anton Webern Drei kleine Stücke

Anton Weberns Drei kleine Stücke op. 11 sind dem Umfeld kammermusikalischer Kompositionen zuzurechnen, deren Kontext bereits im Zusammenhang mit den Vier Stücken op. 7 skizziert worden ist. Die Werke entstanden im Jahr 1914, doch wurden sie erst ein ganzes Jahrzehnt später erstmals aufgeführt und auch dann erst veröffentlicht.

In diesen drei Miniaturen treibt Webern seinen aphoristischen Stil auf die Spitze. Auch hier sei die Länge der Taktangaben nicht verschwiegen: 9, 13, 10! Nach einer Kritik Arnold Schönbergs hatte er zur Zeit der Entstehung jedoch bereits ein Werk begonnen, das Webern als «eine größere Sache für Cello und Klavier» beschrieben hat. Diese «Größe» erstreckt sich auf 41 Takte und bildet den ersten Satz einer in zwei Sätzen geplanten Sonate (op. posth).

Rückblickend lässt Anton Webern ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu dieser extremen Knappheit durchblicken: «Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.» Webern zählte zu den ersten Komponisten, die Schönbergs Zwölftontechnik nicht nur ausprobiert, sondern ab den 1920er Jahren auch in grösserem Kontext erprobt haben.

Für jeden Ton im Klavier fordert Webern eine neue Dynamik oder eine andere Anschlagsart, und auch die Anweisungen für das Cello stehen diesen in nichts nach. Besonders der erste Satz birgt Überraschungen, ist er doch – bei und trotz aller Kürze – von Pausen durchsetzt. Stürmisch hingegen der zweite Satz, der sich ausschliesslich im Bereich zwischen Forte und dreifachem Forte bewegt, bevor der dritte Abschnitt im Gegensatz dazu Celloflageolet-Töne verlangt, die sich an der Grenze des Unhörbaren bewegen.

Die «Drei kleinen Stücke» bilden Höhe- und Schlusspunkt einer von Komprimierung geprägten Kompositi-

onsphase und zugleich den vorläufigen Abschied von der Kammermusik. Erst 1927 wird sich Webern, nach Jahren mit vornehmlich vokalen Werken, dem Genre in seinem Streichtrio wieder zuwenden.

John Field & Frédéric Chopin Nocturnes

Nacht und Dämmerung bedeuteten vor allem für die Romantiker: Mysterium, Geheimnis, Rätsel. Der Mond galt als Symbol für das Unbekannte und Ungeordnete, im Volksglauben wurde die Nacht mit dunklen Mächten assoziiert, sie diente als Kulisse für das Wunderbare, für Magie, Traum und Wahnsinn. Die Nacht steht für Ausnahmezustände, für die Begegnung mit fremden Wesen und dem eigenen Ich. Achtung Doppelgänger!

Es bleibe dahingestellt, ob man der Nacht eine eigene «Gattung» zuordnen darf. Jedenfalls hat der irische Komponist John Field mit seinen «Nocturnes» einen Weg gewiesen, den Frédéric Chopin dankbar aufgegriffen hat: Klavierstücke von überschaubarer Länge und voll träumerischer Atmosphäre mit Nacht-Bezug bereits im Titel. Musikhistorische Anknüpfungspunkte für diese «Nocturnes» gibt es reichlich: der Belcanto etwa mit den sehnsuchtsvollen Melodien, mit vielen Verzierungen und einer eher schlichten Begleitung, mal mit harfenartigen Akkorden, mal mit wellenwogenden Bewegungen. Musik zum Träumen...

Field siedelte nach ersten Erfolgen von Dublin nach London über, wo er fast sklavische Dienste für Muzio Clementi verrichten musste – ähnlich einer der ausgebeuteten Gestalten in den Romanen von Charles Dickens. Field musste für den als Verleger tätigen Clementi von morgens bis abends arbeiten, durfte ihn auf Tourneen begleiten, und erhielt zum Dank die Erlaubnis, die eigenen Werke in Clementis Verlag zu veröffentlichen – anonym! Später versuchte er sich zu emanzipieren, doch sein unrühmlicher Lebenswandel brachte ihm nicht nur den Spitznamen vom «betrunkenen John» ein, sondern auch Krankheit und einen relativ frühen Tod.

Von den 18 Nocturnes ist das fünfte eines der bekanntesten, vielleicht wegen der auffälligen Sparsamkeit der eingesetzten Mittel. Auch hier dominieren pastellfarbene Töne, feine Linien und eine klare Aufteilung von Melodie und Begleitung. Was Chopin später verfeinern und genauer ausspielen sollte, ist vom Stimmungsgehalt bei John Field bereits angelegt: ein zartes Empfinden, leise Sehnsucht, vage Erinnerungen.

Sphärische Höhen

Chopin geht darüber einen oder mehrere Schritte hinaus. Er erweist sich als Meister der Verdichtung. Bei ihm geschieht innerhalb weniger Takte mehr als bei anderen Komponisten in einem ganzen Stück. Er schreibt Miniaturklavieroper, voller Konfliktpotenzial und voller Versöhnungslust, geprägt von einer dicht gewebten Kontrast-Dramaturgie. Er schreibt so kompakt, dass kein

Raum für leere Floskeln bleibt. Auch in seinen Nocturnes lebt seine Musik in erster Linie von Inhalten, nicht von Show – gerade in seinen Nocturnes!

Seine beiden Nocturnes op. 55 zeigen diese Kunst der Komprimierung sehr eindrucksvoll. Der Beginn der ersten Nocturne ist auffallend schlicht, liedhaft. Wenn Chopin das Thema wiederholt, schmückt er es aus, Konfliktwelten scheinen unendlich weit weg – bis der Mittelteil mit einem fast militärischen, auf jeden Fall bedrohlichen Charakter einsetzt, bestehend aus einer parallel geführten Bewegung im Bass, die jeweils beantwortet wird von schroffen, appellhaften Akkorden. Am Ende löst sich diese Musik in sphärische Höhen auf. Ein wahrhaft genialer Schluss.

Franz Schubert «Nacht»-Lieder

Lange haben sich klischeeartige Bilder von Franz Schubert in der öffentlichen Wahrnehmung gehalten: der kleine Mann mit Brillchen, der in seiner Kammer sitzt und alles in Musik setzt, was ihm unter die Finger kommt. Schubert, ein beinahe naiv vor sich hin komponierender Idylliker? Weit gefehlt. Dass Schubert sehr genau und keineswegs immer einer plötzlichen Eingebung folgend vorgegangen ist, zeigt eine Notiz Eduard von Bauernfelds, Dichter und Freund Schuberts: «Auch in der Literatur war er übrigens nichts weniger als unbewandert [...] es finden sich Exzerpte von seiner Hand aus historischen, selbst philosophischen Schriften vor, seine Tagebücher enthalten seine eigenen, zum Teil höchst originellen Gedanken, auch Gedichte, und sein Lieblingsumgang waren Künstler und Kunstverwandte.»

Im Jahr 1811, zufällig dem Entstehungsjahr von Schuberts ersten Liedern, forderte der Musikschriftsteller Hans Georg Nägeli in der «Leipziger Allgemeinen Zeitung» eine eigene Liedästhetik, eine klare Fixierung der Gattung. Zwar hatte er selbst keine genauere Vorstellung von dem, wonach er suchte, doch war ihm klar, dass der Komponist im Lied dem Dichter «im Allgemeinen» gerecht werden müsse. Vermutlich dachte er dabei an Carl Philipp Emanuel Bachs Gellert-Vertonungen. Sechs Jahre später, in einem Artikel der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung», meldete sich Nägeli erneut zu Wort und gab zu erkennen, dass er auf der Suche nach einem «höheren Liedstyl» erste Erklärungsansätze anzubieten hat: Er sieht eine Entwicklungsphase kommen, in der Rhythmus und Sprache zu einer Einheit komprimiert werden sollten: «Polyrhythmie» nannte er das, was in der Instrumentalmusik als Polyphonie bekannt ist. Und Schubert? Er hatte zu diesem Zeitpunkt längst umzusetzen begonnen, wonach Nägeli suchte.

Einsamkeit und Mond-Betrachtung zählen zu den beliebtesten Motiven der Romantiker; sie finden sich bereits bei einigen Dichtern des späten 18. Jahrhunderts, etwa bei Höltz. Dessen «An den Mond» hat Schubert

mit all seiner Melancholie durch eine düstere Klavierbegleitung in D 193 abgebildet. Wir haben es hier nicht mit einer nächtlichen Idylle zu tun, sondern der Nacht kommt hier eine doppelte Bedeutung zu, ganz real und symbolisch: Hier steht jemand im Dunkel, verlassen, einsam!

Nächtliches Wandern

Bei den rund 70 Goethe-Vertonungen fällt auf, dass Schubert sich hauptsächlich für frühe Texte entscheidet, Gedichte aus den 1770er und 80er Jahren, aus Goethes Sturm- und Drang-Zeit: wertherfiebrig, verspielt, entdeckerküstig, bildintensiv – wie in «An den Mond», das Schubert als D 295 vertonte. Nach dieser Vertonung verwendet er den Text noch ein weiteres Mal (D 296), wählt dann aber einen anderen Charakter und eine andere Form. Das Beispiel zeigt, wie sehr Schubert um neue Ausdrucksformen in der Gattung Lied gerungen hat.

Am 25. Mai 1824 entsteht «Wandrer's Nachtlied». Die Tonart B-Dur steht bei Schubert oft für Erwartung, und so transformiert er Goethes Intention von «Erfüllung» in eine Erwartung, die das Wandern in den Kontext von Ewigkeit rückt. Das entsprechende Schreit-Motiv zeigt sich bereits in der Einleitung durch das Klavier. Dieses Motiv bleibt prägend, auch wenn die Singstimme einsetzt, so dass der Eindruck entsteht, der Sänger nutze das Fundament der Begleitung im Sinne eines Rezitativen. Komplementär hat Schubert das andere «Wandrer's Nachtlied», «Der du von dem Himmel bist» D 224, bereits im Juli 1815 komponiert. Acht Verse vertont er in elf Takten – minimalistisch sozusagen, aber expressiv dank dieser Kompaktheit. Mit dem Ruf nach Ruhe («Süßer Friede») geht immer auch eine innere Unruhe einher. Überraschend, dass Schubert am Schluss, wo die Sehnsucht nach Frieden kulminiert, ein «Etwas geschwinder» fordert, bevor das eintaktige Nachspiel die endgültige Hingabe an diesen Frieden zum Ausdruck bringt.

«Willkommen und Abschied» D 767 ist im Dezember 1822 entstanden, basierend auf einem der bekanntesten Goethe-Texte überhaupt, niedergeschrieben ca. 1771 zu datieren ist (Erstdruck 1775). Schuberts Vertonung wird geprägt durch den pulsierenden Triolen-Rhythmus, dessen Erregung die Grund-Stimmung des Liedes einfängt. Kurzes Verweilen ergibt sich an textlich markanten Stellen, wie beim Ausruf «ihr Götter» in der dritten Strophe. Auch einige Wiederholungen intensivieren den emphatischen Charakter.

Neben Nacht und Sehnsucht bilden Nacht und Tod eine häufige Paar-Assoziation, so auch im «Nachtstück» D 672, wo der Tod letztlich als Erlöser auftritt (das Lied endet in C-Dur!), während die Nacht – «Berge», «Nebel», «Gräser» – als Zeichen des Ungefährlichen, des Undefinierbaren dient. Natur als religiöse Andacht wiederum rückt der Silbertext zu Abendbilder D 650 in den Mittelpunkt. Schubert fängt diesen Gedanken durch eine sanfte Triolen-Bewegung im Klavier ein – «moderato» –, die ihrerseits den «Lindenbaum» aus der Winterreise

vorwegzunehmen scheint. Zwischen den Strophen variiert Schubert ausgesprochen subtil. Von «Nacht und Träume» gibt es zwei Fassungen, die erste hat Schubert mit «Langsam», die zweite mit «Sehr langsam» überschrieben – feierlich ist der Gestus in beiden Varianten.

An den Mond D 193

Text: Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776)

Geuss, lieber Mond, geuss deine Silberflimmer
Durch dieses Buchengrün,
Wo Phantasien und Traumgestalten
Immer vor mir vorüberfliehn!

Enthülle dich, dass ich die Stätte finde,
Wo oft mein Mädchen saß,
Und oft, im Wehn des Buchbaums und der Linde,
Der goldnen Stadt vergaß!

Enthülle dich, dass ich des Strauchs mich freue,
Der Kühlung ihr gerauscht,
Und einen Kranz auf jeden Anger streue,
Wo sie den Bach belauscht!

Dann, lieber Mond, dann nimm den Schleier wieder,
Und traur' um deinen Freund,
Und weine durch den Wolkenflor hernieder,
Wie dein Verlaßner weint!

Nacht und Träume D 827

Text: Matthäus von Collin (1779–1824)

Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;
Nieder wallen auch die Träume,
Wie dein Mondlicht durch die Räume,
Durch der Menschen stille Brust;
Die belauschen sie mit Lust,
Rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder, heil'ge Nacht,
Holde Träume, kehret wieder.

Nachtstück D 672

Text: Johann Mayrhofer (1787–1836)

Wenn über Berge sich der Nebel breitet
Und Luna mit Gewölken kämpft,
So nimmt der Alte seine Harfe, und schreitet
Und singt waldeinwärts und gedämpft:
«Du heilige Nacht:
Bald ist's vollbracht,

Bald schlaf ich ihn, den langen Schlummer,
Der mich erlöst
Von allem Kummer.»
Die grünen Bäume rauschen dann:
«Schlaf süß, du guter, alter Mann»;
Die Gräser lispeln wankend fort:
«Wir decken seinen Ruheort»;
Und mancher liebe Vogel ruft:
«O lass ihn ruh'n in Rasengruft!»
Der Alte horcht, der Alte schweigt –
Der Tod hat sich zu ihm geneigt.

Der du von dem Himmel bist (Wandrer's Nachtlied) D 224

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süsser Friede!
Komm, ach komm in meine Brust!

An den Mond D 259

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)
[von Schubert ausgelassen]

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge, mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fliesse, fliesse, lieber Fluss!
Nimmer werd ich froh;
So verrauschte Scherz und Kuss,
Und die Treue so.

[Ich besass es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Dass man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergisst!]

Rausche, Fluss, das Tal entlang,

Ohne Rast und [ohne] Ruh,
Rausche, flüstere meinem Sang
Melodien zu,

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschliesst,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,
Was, von Menschen nicht gewusst
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Willkommen und Abschied D 767

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh' gedacht;
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht:
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsterniss aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah [seh] ich, und die milde Freude
Floss von dem süßen Blick auf mich;
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich – Ihr Götter!
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

KONZERT 6

Pfingstsonntag
19. Mai 2024
21 Uhr
Klosterkirche

Isabelle Faust Violine
Anne Katharina Schreiber Violine
Antoine Tamestit Viola
Danusha Waskiewicz Viola
Kristin von der Goltz Violoncello
Christian Poltéra Violoncello
Jean-Guihen Queyras Violoncello
James Munro Kontrabass

Orlando Gibbons (1583–1625)
Fantazia a due VgSG Nr. 1 o.D.

György Kurtág (*1926)
Aus «Signs, Games and Messages»
für Kontrabass solo:
Schatten (2000)
... eine Botschaft an Valérie (2000)

Orlando Gibbons
Fantazia a due VgSG Nr. 4
Fantazia a due VgSG Nr. 5

Arnold Schönberg (1874–1951)
Verklärte Nacht op. 4 (1899)
für Streichsextett

» keine Pause



Gibbons Fantazias

Mit Orlando Gibbons führt der Weg ins Elisabethanische Zeitalter, eine Blütezeit in der englischen Kulturgeschichte. Massgeblichen Anteil an diesem Aufschwung hatten Komponisten wie William Byrd und der deutlich jüngere Gibbons. Mit 19 Jahren wurde letzterer Mitglied der «Chapel Royal» am St. James's Palace in London, zunächst vermutlich unbezahlt. Zwei Jahre später erfolgte seine Vereidigung und damit verbunden auch eine finanzielle Sicherheit. Gibbons blieb bis zu seinem Lebensende 1625 Mitglied der «Chapel» und übernahm weitere Ämter, etwa als Organist der Westminster Abbey.

Er galt als «best finger of that age», was auf herausragende Qualitäten als Tasten-Interpret hinweist. Doch im Gegensatz etwa zu Byrds ist Gibbons' erhaltenes kompositorisches Gesamtschaffen eher schmal, dafür aber von herausragend konstanter Qualität. Während er in seinen «Anthems» die Tradition der englischen Vokalpolyphonie fortführt, entwickelt er in seinem Instrumentalwerk einen eigenen, fast schon deklamatorisch zu nennenden Stil. Inwieweit ein Zusammenhang zwischen der geistlichen Vokalmusik im Kirchenraum und dem vergleichsweise intimen Aufführungskontext seiner Instrumentalmusik besteht, bleibe dahingestellt. Ein Grossteil von Gibbons' instrumentaler Ensemblemusik trägt den Titel «Fantasien» («Fantazias»), die mal drei-, mal vierstimmig («for the Double Bass»), aber auch sechsstimmig sein können (mit Violine). Auffallend ist eine grosse stilistische Vielfalt, für deren adäquate praktische Umsetzung Gibbons selbst gesorgt hat; denn er zählt zu den ersten englischen Komponisten, die genauere Vortrags- und Tempobezeichnungen in ihren Werken notiert haben. Reich in ihrer harmonischen Ausgestaltung, dicht in ihrer polyphonen Struktur, raffiniert in ihrer motivischen Arbeit und den kontrapunktischen Details, bietet diese Musik immer wieder Überraschungen.

Freie Formen

Bei seinen Beiträgen für das «Consort of viols» (also die damals beliebteste Form der instrumentalen Kammermusik) stellt sich die Frage, ob diese Werke für den Dienst beim König bestimmt waren oder ob Gibbons damit auch begabte Laien in den Blick genommen hat. Denn an genügend musikalischen Amateuren herrschte auch im damaligen London kein Mangel. Zumindest deuten die zahlreichen handschriftlichen Kopien und Editionen ab ca. 1620 auf diese Möglichkeit hin. Fest steht, dass das «Consort of viols» zwischen 1600 und 1625 einen Höhepunkt in seiner Entwicklung erreicht hat, auch durch Beiträge von Holborne (1599) und Dowland (1604).

Es gibt mehrere Hinweise darauf, etwa in der Benennung seiner einzigen Madrigalsammlung, dass Gibbons' Leidenschaft für Instrumentalmusik ausgesprochen hoch

gewesen sein muss. Immerhin sind heute 42 Kompositionen bekannt, die er für das «Consort of viols» geschrieben hat. Dabei hat er alle denkbaren Besetzungen vom Duo bis zum Sextett berücksichtigt und auch innerhalb dieser Gruppierungen unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, mal mit zwei Diskant- und einer Bassstimme, mal mit Diskant, Bass und Kontrabass.

Eine durchgehende Entwicklung einzelner musikalischer Themen, wie später üblich, gab es zur damaligen Zeit noch nicht. Doch die Bezeichnung «Fantazia» ermöglichte es Gibbons, relativ frei zu komponieren, sei es im Umgang mit Wiederholungen und Verzierungen, sei es in der formalen Anlage. Das wiederum spricht für die Annahme, dass diese Musik insbesondere für Unterhaltungszwecke komponiert worden ist.

Zu György Kurtágs Werken

aus «Signs, Games and Messages»
finden Sie eine Beschreibung beim
Konzert 2 (Seite 16/17).

Schönberg Verklärte Nacht

Verdeckte Liebesbekenntnisse finden sich in der Musikgeschichte relativ häufig, etwa in Werken von Clara und Robert Schumann, aber auch mit Beginn der Moderne rund um die Wende zum 20. Jahrhundert: Alban Berg beispielsweise hat 1925 seine «Lyrische Suite» für Hanna Fuchs komponiert, Arnold Schönberg 1899 seine «Verklärte Nacht» für Mathilde von Zemlinsky (Schwester des Komponisten Alexander von Zemlinsky). Zwei Jahre später hat er sie dann geheiratet...

Es ist die Zeit, als Schönberg sich auf tonalem Gebiet noch wohl fühlt. Das Erbe der Romantik achtet er hoch, wie etwa vereinzelt Brahms-Einflüsse in seinem D-Dur-Streichquartett verraten. Trotzdem erkennt man hier bereits eine Freiheit der Bewegung, die den Erneuerer und Umwälzer Schönberg erahnen lässt. In seinen frühen Jahren schreibt er vor allem Lieder; doch erst 1899 entschliesst er sich dazu, zwei davon mit einer Opus-Zahl zu versehen. Auf dieses Opus 1 folgen noch im August desselben Jahres vier weitere Lieder als op. 2, darunter «Erwartung» nach einem Text von Richard Dehmel – demselben Autor, dessen Text «Verklärte Nacht» Schönberg zu seinem Streichsextett angeregt hat.

Rückblickend schreibt Schönberg 1950: «Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts waren Detlev von Liliencron, Hugo von Hofmannsthal und Richard Dehmel die vordersten Vertreter des Zeitgeistes in der Lyrik. In der Musik hingegen folgten nach dem Tod von Brahms viele junge Komponisten dem Vorbild von Richard Strauss und komponierten Programmmusik. Dies erklärt den Ursprung der «Verklärten Nacht»: es ist Programmmusik, die das Gedicht von Richard Dehmel schildert und zum Ausdruck bringt.» Gemeint ist ein Text Dehmels aus der

1896 veröffentlichten Sammlung «Weib und Welt». In der Ankündigung für eine Aufführung beim Deutschen Tonkünstlerfest in Berlin am 30. Oktober 1902 erklärt Schönberg: «Bei der Komposition von Richard Dehmels Gedicht «Verklärte Nacht» leitete mich die Absicht, in der Kammermusik jene neuen Formen zu versuchen, welche in der Orchestermusik durch Zugrundelegen einer poetischen Idee entstanden sind. Zeigt das Orchester die gleichsam episch-dramatischen Gebilde ton-dichterschen Schaffens, so kann die Kammermusik die lyrischen oder lyrisch-epischen darstellen.»

Unverhoffte Milde

Schönberg geht es in seiner zwischen September und dem 1. Dezember 1899 entstandenen Komposition nach eigenem Bekunden nicht darum, eine Handlung oder ein Drama zu schildern, sondern die «Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken». Den ersten Teil des Dehmel-Gedichts fasst der Komponist selbst zusammen: «Bei einem Spaziergang im Park bekennt die Frau dem Mann in einem dramatischen Ausbruch eine Tragödie: Sie hatte einen Mann geheiratet, den sie nicht liebte. Sie war unglücklich und einsam in dieser Ehe, und nachdem sie schließlich dem mütterlichen Instinkt gefolgt ist, trägt sie jetzt ein Kind von einem Mann, den sie nicht liebt. Voller Verzweiflung geht sie nun neben dem Mann her, den sie liebt.» Und dieser gibt sich betont milde...

Schönbergs Werk besteht aus nur einem Satz – eine Entwicklung, die etwa Franz Liszt mit seiner h-Moll-Klaversonate musikhistorisch zementiert hatte. Auch die Symphonischen Dichtungen von Richard Strauss folgen teilweise diesem Form- und Erfolgsmodell. Schaut man sich die Form bei Schönberg genauer an, so lassen sich Spuren eines Rondo-Satzes erkennen, der von drei Themen geprägt wird: Auf das Thema, das die klare Mondnacht illustriert, folgt ein Motiv, das Untreue und Unglück der Frau bezeichnet; das nächste Thema bildet den Zwang zur Treue ab, ein viertes wird daraus abgeleitet.

Von der Musik bezaubert

Bei der Uraufführung am 18. März 1902 im Kleinen Saal des Musikvereins zu Wien (u.a. mit dem Rosé-Quartett) wurde das Werk ausgezischt, es kam zu Krawall im Publikum – laut Schönberg sogar zu «Faustkämpfen».

In der «Wiener Neuen Freien Presse» war anschliessend zu lesen: «Programmmusik, die schon mehr als einmal ein Scheinleben begann und jetzt wieder eine vorübergehende Auferstehung feiert, scheint nun auch in die Kammermusik übergreifen zu wollen. A. Schönberg, der Komponist eines Streichsextetts nach Richard Dehmel, hat uns auf diese alt-neue Angelegenheit gebracht. Dass er diesmal soweit vom Ziel blieb wie mancher andere, der sich an der Ermöglichung des Unmöglichen versuchte, wird wohl jedermann erkennen, der dem Verlauf des merkwürdigen Werkes folgte [...] Dabei unterläuft nun nebst Absichtlich Confusem und Hässlichem manches Ergreifende, Rührende, manches, das

den Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt bezwingt, sich ihm in Herz und Sinne drängt.»

Schönberg hat von der «Verklärten Nacht» 1917 eine Fassung für Streichorchester erstellt, die im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt wurde. Schliesslich klopfte 1939 ein amerikanischer Verleger an und wünschte eine Orchesterfassung. Schönberg liess sich darauf ein und modifizierte dafür die Dynamik und korrigierte einige Streicher-Striche. «Die neue Version [...] wird das Gleichgewicht zwischen ersten und zweiten Violinen einerseits sowie Bratsche und Cello andererseits verbessern und die Balance der Originalfassung für Sextett mit sechs gleichwertigen Instrumenten wiederherstellen.» Was sagte eigentlich Dichter Dehmel zu Schönbergs Vertonung? Er schreibt entzückt an den Komponisten: «Gestern Abend hörte ich die «Verklärte Nacht», und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert.»

Verklärte Nacht

Text: Richard Dehmel (1863–1920)

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

Ich trag ein Kind, und nit von dir
ich geh in Sünde neben dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensfrucht [*Schönberg: Lebensinhalt*],
nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfängen
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
Nun bin ich dir, o dir begegnet.

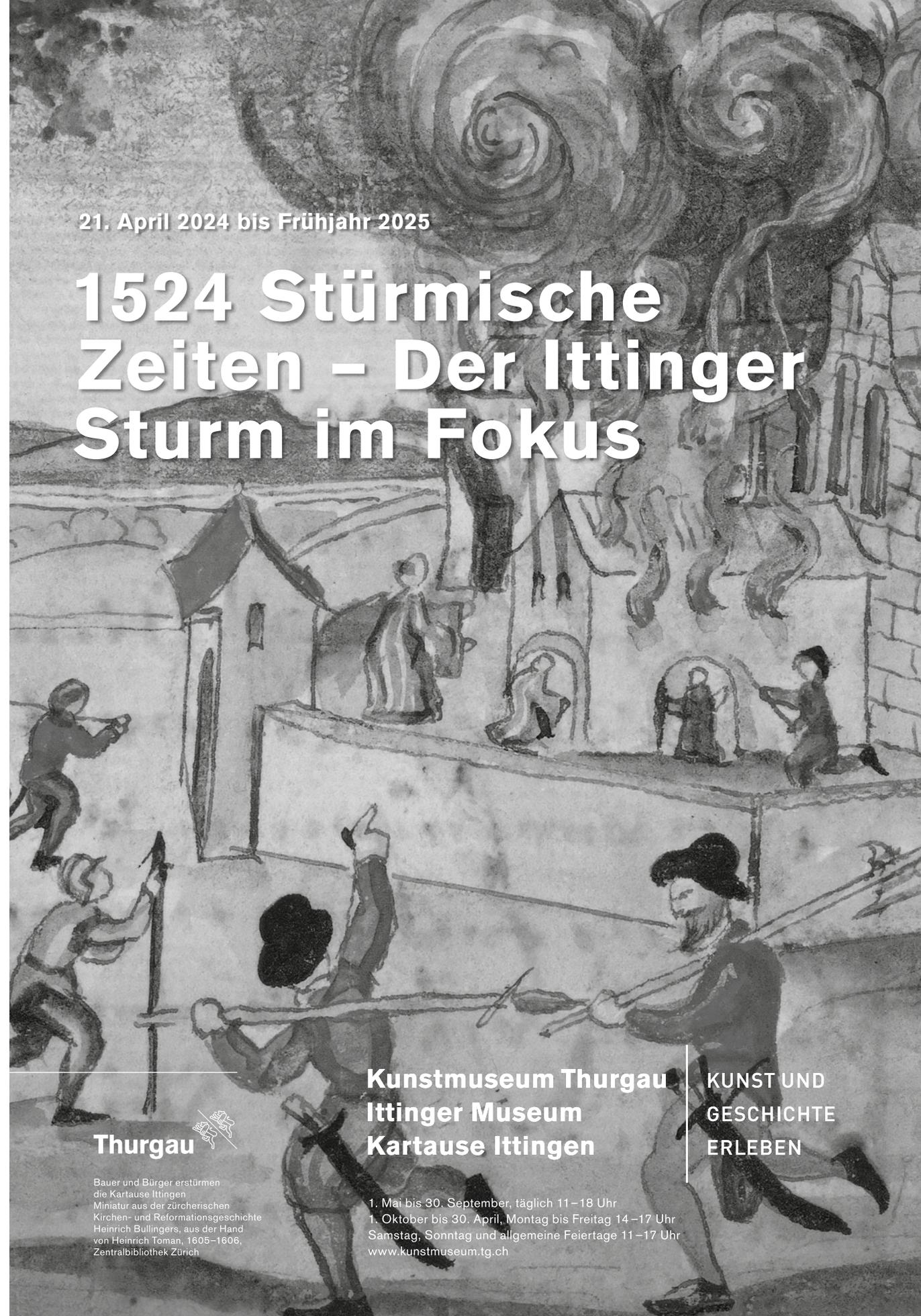
Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

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

Er fasst sie um die starken Hüften.
Ihr Atem mischt [*Schönberg: küsst*] sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

21. April 2024 bis Frühjahr 2025

1524 Stürmische Zeiten – Der Ittinger Sturm im Fokus



Thurgau

Bauer und Bürger erstürmen
die Kartause Ittingen.
Miniatur aus der zürcherischen
Kirchen- und Reformationsgeschichte
Heinrich Bullingers, aus der Hand
von Heinrich Toman, 1605–1606,
Zentralbibliothek Zürich

Kunstmuseum Thurgau
Ittinger Museum
Kartause Ittingen

KUNST UND
GESCHICHTE
ERLEBEN

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.tg.ch

KONZERT 7

Pfingstmontag
20. Mai 2024
11.45 Uhr
Remise

Lorenzo Coppola Klarinette
Javier Zafra Fagott
Bart Aerbeydt Horn
Isabelle Faust Violine
Anne Katharina Schreiber Violine
Danusha Waskiewicz Viola
Kristin von der Goltz Violoncello
James Munro Kontrabass



Anne Katharina
Schreiber



Kristin
von der Goltz

Anton Webern (1883–1945)
Sechs Bagatellen op. 9 (1911–13)
für Streichquartett
Mässig
Leicht bewegt
Ziemlich fließend
Sehr langsam
Äusserst langsam
Fließend

Franz Schubert (1797–1828)
Quartettsatz c-Moll D 703 (1820)
Allegro assai

Anton Webern
Sechs Bagatellen op. 9 (1911–13)
für Streichquartett
Mässig
Leicht bewegt
Ziemlich fließend
Sehr langsam
Äusserst langsam
Fließend

» Pause

Franz Schubert
Oktett F-Dur D 803 (1824)
für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen,
Viola, Violoncello und Kontrabass
Adagio – Allegro
Adagio
Allegro vivace – Trio [Scherzo]
Andante (mit 7 Variationen)
Menuetto. Allegretto – Trio
Andante molto – Allegro

Webern Sechs Bagatellen

«Bedenken Sie, welche Bescheidenheit erforderlich ist, um sich so knapp auszudrücken. Sie können jeden Blick zu einem Gedicht verlängern, jedes Seufzen zu einer Novelle. Eine Novelle dagegen in einer einzigen Geste auszudrücken, eine Freude in einem Atemzug – solche Konzentration kann nur im Verhältnis zur Abwesenheit von Selbstmitleid vorhanden sein.» So schreibt Arnold Schönberg im Vorwort zu Weberns «Sechs Bagatellen». Sie sind kaum mehr als ein Hauch: sechs Stücke in knapp vier Minuten – da lässt sich leicht ein Durchschnittswert errechnen, der die hohe Kunst des Minimalismus belegen wird. Anton Weberns Bagatellen zählen zum Dichtesten und Radikalsten, was der Komponist jemals geschrieben hat. Obwohl freitonal konzipiert, ist das erste dieser Stücke bereits latent zwölftönig, auch wenn Arnold Schönberg seine Methode der «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» erst über zehn Jahre später vorstellte: Die ersten zwölf Töne der Bagatelle Nr. 1 bilden ohne Tonwiederholung eine vollständige Reihe. Schon die verschiedenen differenzierten Spielanweisungen, die mitunter nur einen einzelnen Ton betreffen, bezeugen den Stellenwert von Klangfarbe und die Bandbreite des klanglich Gedachten.

Als im Jahr 1906 Weberns Mutter starb, bedeutete das für den knapp 23-Jährigen eine Tragödie, die ihm noch lange zu schaffen machen sollte und die auch in seinen Kompositionen ihren Niederschlag gefunden hat. Auch die komplizierte Entstehungsgeschichte der Bagatellen ist eng mit diesem Verlust verknüpft. Die Stücke Nr. 2, 3, 4, und 5 bildeten zunächst ein Streichquartett in vier verdichteten Sätzen, die Webern im Sommer verfasst hatte. Zwei Jahre später – Webern hatte gerade eine psychoanalytische Behandlung bei dem Freud-Schüler Alfred Adler hinter sich – komponierte er ein Streichquartett noch radikalerer Art: Zwei instrumentale Sätze umringten dabei ein zentrales Szenario für Sopran und Streichquartett auf ein selbst verfasstes Gedicht, das seine enge und geradezu leidenschaftliche Fixierung auf die Mutter thematisiert. Diese Fassung hat Webern jedoch nie veröffentlicht. Erschien ihm etwa seine Bestürzung über den Tod der Mutter als zu privat, um sie der Öffentlichkeit in Form eigener Gedichtzeilen mitzuteilen? Das bleibt Spekulation. Fakt ist, dass Webern den Sopranpart tilgte, und in der endgültigen Fassung die äusseren, instrumentalen Sätze seines Streichquartetts von 1913 als ersten und sechsten Satz der Bagatellen nutzte, während die übrigen Stücke auf das 1911 komponierte viersätziges Werk zurückgehen. In dieser Form wurde das Opus 1924 erstmals veröffentlicht.

Schubert Quartettsatz

«Dec. 820» – so hat Franz Schubert das Autograph seines so genannten Quartettsatzes in c-Moll datiert. Dieser Satz ist ein Solitär, auch was die Verortung innerhalb seines gesamten Schaffens betrifft, denn sein letztes komplettes Streichquartett lag zu diesem Zeitpunkt schon vier Jahre zurück, und es sollte erneut vier Jahre dauern, bis er mit dem «Rosamunde»-Quartett abermals einen vollwertigen Beitrag zu dieser Gattung liefern sollte.

Neben diesem einzelnen «Allegro assai» liegen ausserdem wenige Entwurfstakte zu einem zweiten Satz (As-Dur) vor. Warum Schubert dieses Projekt so unverhofft abgebrochen und nie wieder aufgegriffen hat, ist bis heute nicht geklärt.

Nach dem Tod des Komponisten gelangte dieses Fragment zunächst in die Hände seines Bruders Ferdinand Schubert, später zählte Johannes Brahms zu den Besitzern, der 1867 eine Aufführung in Wien veranlasste und federführend wirkte bei der Veröffentlichung einer Noten-Edition im Jahr 1870. Auch die heutige Bezeichnung «Quartett-Satz» verdanken wir Johannes Brahms.

Schaut man sich die Handschrift genauer an, so fällt auf, dass Schubert nachträglich noch einige Änderungen vorgenommen hat – so hat er etwa 26 Takte am Ende des ersten Teils gestrichen, an anderer Stelle das Cello eine Oktave tiefer gesetzt –, dennoch kann man nicht wirklich von einer konsequenten Schlussredaktion sprechen; dafür sind die vorgenommenen Korrekturen in sich zu wenig konsequent. Hatte Schubert in der so genannten Exposition die erwünschten Änderungen markiert, so findet sich davon in der Reprise am Ende des Satzes jedoch nichts.

Die Anlage dieses Entwurfs deutet darauf hin, dass Schubert diesen Satz nicht komponiert hat, um den damaligen Hörererwartungen zu entsprechen. Zu rau ist der Charakter, zu düster der Gestus von Drohung und Verzweiflung, zu überraschend die unverhofften Gegensätze, vor allem in der Dynamik, aber auch im Charakter, bis hin zu einer beinahe liedhaften Gelassenheit. Darin verrät dieser Satz zugleich, dass Schubert endgültig seinen Personalstil gefunden hat. So bleibt am Ende die lapidare Feststellung, dass Schubert auch in der Kammermusik eine Art «Unvollendete» hinterlassen hat.

Schubert Oktett

Am 31. März 1824 schreibt Franz Schubert seinem Freund, dem Maler Leopold Kupelwieser, einen Brief nach Rom. Seine Zeilen bezeugen eine gedrückte Stimmung, sogar Niedergeschlagenheit. Zu seinen jüngsten Kompositionen merkt er an: «In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich komponierte 2 Quartetten

für Violinen, Viola u. Violoncelle [D 804 & D 810] u. ein Oktett, u. will noch ein Quartetto schreiben [nicht ermittelt], überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur grossen Sinfonie bahnen. Das Neueste in Wien ist, dass Beethoven ein Concert gibt [...] Wen Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.» Während das angekündigte Konzert Beethovens tatsächlich am 7. Mai 1824 stattfand, blieb Schuberts Vorhaben ein unerfüllter Traum.

Wenige Tage vor diesem Brief an Kupelwieser notiert Schubert die folgenden Zeilen: «Schmerz schärft den Verstand und stärkt das Gemüth; da hingegen Freude sich um jenes selten bekümmert, und dieses verweicht oder frivol macht». Schubert ahnt und weiss, dass er krank ist, und gerade im März 1824 ereilt ihn ein neuer Schub, was ihn offenbar nicht abhalten kann, ungehemmt zu komponieren. Im unmittelbaren Umfeld der genannten Quartette entsteht die Wanderer-Fantasie für Klavier, die h-Moll-Sinfonie (Unvollendete) und eben das Oktett – Werke von teils sehr unterschiedlichem, fast gegensätzlichem Charakter. «Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen», klagt Schubert an anderer Stelle.

Im Fahrwasser Beethovens?

Nun ist es bei Franz Schubert immer schwierig, automatische Bezüge zwischen Leben und Werk herzustellen. Es gilt als gesichert, dass Schubert sein Oktett auf Wunsch des Grafen Ferdinand Troyer geschrieben hat, seines Zeichens Geheimer Rat und Obersthofmeister in Diensten des Kardinals von Olmütz, Erzherzog Rudolph, dem engen Beethoven-Freund. Troyer war ein ambitionierter Hobby-Klarinettist, was auch erklären würde, warum Schubert in diesem Werk der Klarinette besondere Aufmerksamkeit schenkt. Allerdings trägt das Autograph keinerlei Widmungsvermerk. Es ist überliefert, dass bei der ersten Aufführung im Frühjahr 1824 – das genaue Datum lässt sich nicht ermitteln – in der Wohnung Troyers dieser auch die Klarinette gespielt hat, im Beisein des Komponisten. Bei der ersten öffentlichen Aufführung am 16. April 1827 allerdings war der Geheimer Rat nicht mit von der Partie.

Troyer durfte das Septett Ludwig van Beethovens sicherlich bekannt gewesen sein, und so könnte er den Wunsch geäussert haben, Schubert möge ein wesensverwandtes Werk komponieren. Wenn dem so gewesen ist, steht zu vermuten, dass Troyer eher ein Werk der gehobenen Unterhaltung erwartet haben dürfte. Doch Schubert war ein viel zu genauer Beethoven-Kenner, als dass er sich mit Vordergründigkeiten zufriedengegeben hätte. Schubert hat in diesem Septett mehr gesehen als ein Divertissement, er dürfte den genuinen Kunstanspruch Beethovens auch in diesem Werk klar erkannt haben. Allein die äusseren Dimensionen lassen erkennen, dass er die Sphäre der Hausmusik hier überschreitet.

Die Aufführungsdauer nähert sich mit rund 50 Minuten

Spielzeit dem Umfang der grossen C-Dur-Sinfonie... Die Analogien zu Beethovens Septett erstrecken sich auf die Anzahl (einschliesslich der langsamen Einleitungen in den Ecksätzen) und die Benennung der einzelnen Sätze – schaut man von der Vertauschung der Reihenfolge von Menuett und Scherzo einmal ab. Auch die Besetzung ist weitgehend identisch, bei Schubert tritt lediglich eine weitere Violine hinzu.

«Lichtvoll» und «angemessen»

Bei aller Nähe zu diesem wahrscheinlichen Vorbild: Dieses Oktett ist originaler Schubert! Unverwechselbar, unnachahmlich. Die Arbeit daran hat Schubert vermutlich schon im Februar begonnen, denn die Finalisierung des Autographs lässt sich auf den 1. März datieren. Schubert macht mit seiner Aussage, er wolle sich den Weg zur grossen Sinfonie bahnen, in diesem Werk ernst. Davon zeugen einerseits die vielen Wechsel der Klangfarben, andererseits die Behandlung der Bläser: Jedes Instrument wird wie ein Vertreter einer gesamten Bläsergruppe innerhalb des Orchesters behandelt, während die Streicher als ein eher homogener Klangkörper betrachtet werden.

Hört man dieses Oktett wie im heutigen Konzert auf historischen Instrumenten, so wirkt der Klang auf einmal deutlich schlanker, unmittelbarer und bei plötzlichen Akzenten und Attacken schärfer. Der zweite Satz, Adagio, erinnert mit seinen Melodielinien an lange, weit gespannte Seidenfäden, die sich bei minimalem Wind in der Luft bewegen. Umso grösser dann der Kontrast zum Scherzo: scharf pointiert mit beinahe zackigen Rhythmen. Einer der zentralen Sätze ist das Andante mit den Variationen. Das Thema stammt aus Schuberts früherer Oper «Die Freunde von Salamanca». Schubert leuchtet die romantische Welt in allen erdenklichen Nuancen aus. Die Tremoli und das gleichzeitige An- und Abschwellen der Lautstärke am Beginn des letzten Satzes verleihen dem Finale anfangs eine geradezu gespenstische Atmosphäre. Wenn dann der heiterere Abschnitt einsetzt, ist diese Geister-Atmosphäre verfliegen, Streicher und Bläser bilden unbekümmert eine Einheit. Schuberts originale Partitur gelangte 1830 in den Besitz des Wiener Verlegers Anton Diabelli, doch die Erstausgabe (mit der postumen Opuszahl 166) erschien erst 1853 bei dessen Nachfolger Carl Anton Spina – eine unvollständige Edition, denn Menuett und Variationsatz waren hier nicht enthalten. Überhaupt hat sich seither das allgemeine Verständnis diesem Werk gegenüber grundlegend gewandelt. Man denke nur an eine der ersten Kritiken nach der Uraufführung 1827: «Herrn Schuberts Composition ist dem anerkannten Talente des Autors angemessen, lichtvoll, angenehm und interessant; nur dürfte die Aufmerksamkeit der Hörer durch die lange Zeitdauer vielleicht über die Billigkeit in Anspruch genommen seyn.» Über diesen Zustand sind wir heute glücklicherweise hinaus...

Isabelle Faust Künstlerische Leitung



Seit vielen Jahren zieht Isabelle Faust das Publikum mit souveränen Interpretationen in ihren Bann. Jedem Werk nähert sie sich äusserst respektvoll und mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium.

Geboren im schwäbischen Esslingen, nahm Isabelle Faust mit fünf Jahren ersten Violinunterricht, studierte später u.a. bei Christoph Poppen und Dénes Zsigmondy. Nachdem Isabelle Faust 1987 Preisträgerin des renommierten Leopold Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs 1993 geworden war, gastierte sie schon bald regelmässig bei den bedeutendsten Orchestern der Welt. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, John Eliot Gardiner und Daniel Harding. Isabelle Fausts künstlerische Neugier schliesst alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Ihre Vorliebe gilt den grossen sinfonischen Violinkonzerten ebenso wie zahlreichen Kammermusik-Werken und auch der zeitgenössischen Musik. Für die nächsten Spielzeiten sind Uraufführungen von Péter Eötvös, Brett Dean, Ondřej Adámek und Oscar Strasnoy in Vorbereitung.

Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie «Diapason d'Or», «Gramophone Award» und «Choc de l'année» ausgezeichnet. Zu ihren jüngsten Aufnahmen zählen Johann Sebastian Bachs Violinkonzerte mit der Akademie für Alte Musik Berlin und das Violinkonzert e-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Auch ihr Schumann-Projekt mit sämtlichen Trios und Solo-Konzerten fand grosse Aufmerksamkeit. Bereits zuvor waren Mozarts Violinkonzerte mit Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini erschienen sowie Bachs Sonaten für Violine und Cembalo mit Kristian Bezuidenhout. Mit dem Pianisten Alexander Melnikov verbindet sie eine langjährige kammermusikalische Partnerschaft. Unter anderem erschienen gemeinsame Aufnahmen mit Sonaten für Klavier und Violine von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms. Zu den Höhepunkten der Spielzeit 2023/24 gehört eine umfassende Tournee mit Les Siècles und François-Xavier Roth zur Feier des 100. Geburtstag von György Ligeti. Isabelle Faust ist in dieser Saison auch «Artist in Residence» beim SWR Symphonieorchester. Sie spielt auf der «Dornröschen»-Stradivari von 1704 und auf einer Geige des Tirolers Jacobus Stainer von 1685.

Interpretinnen und Interpreten

Bart Aerbeydt

Bart Aerbeydt erhielt seinen ersten Hornunterricht an der Musikschule Adriaen Willaert bei Stefaan Vanlede. Danach studierte er modernes Horn an den Musikhochschulen von Gent und Antwerpen bei Luc Berge und Rik Vercruysse. Aus dieser Zeit stammt bereits sein Interesse am farbigen und ausdrucksvollen Klang des Naturhorns. Nach seinem Masterdiplom im modernen Horn studierte er Naturhorn am Sweelinck conservatorium Amsterdam bei Teunis van der Zwart. Inzwischen spielt Bart Aerbeydt in den führenden Orchestern der Alte Musik-Szene. Nach vielen Jahren als Gastmusiker wurde Bart Aerbeydt 2011 zum Gesellschafter und festem ersten Horn beim Freiburger Barockorchester gewählt. Bart Aerbeydt wohnt mit Frau und Kindern in Velzeke (Belgien). Er unterrichtet Naturhorn am Konservatorium Amsterdam und an der Musikhochschule Freiburg, ausserdem ist er Hornist der Kammermusikformation Ensemble Dialoghi.



Bart Aerbeydt

Nikolay Borchev

Nikolay Borchev wurde 1980 in Pinsk/Weissrussland geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung ab dem 7. Lebensjahr in den Fächern Klavier, Flöte und Orgel in Moskau. Ab dem 16. Lebensjahr studierte er Gesang am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium, anschliessend an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» in Berlin bei Heinz Reeh, Julia Várady und Wolfram Rieger. Schon in jungen Jahren war er für einige Jahre Ensemble-Mitglied der Bayerischen Staatsoper, bevor er für zwei Spielzeiten fest an die Wiener Staatsoper wechselte. Neben seiner Tätigkeit als Opernsänger an vielen international renommierten Häusern ist Borchev auch ein gefragter Konzertsänger. Besondere Beachtung findet darüber hinaus seine Mitwirkung in den genreübergreifenden, inszenierten und getanzten Crossover-Produktionen mit dem Ensemble «Nico and the Navigators», die u.a. bei den Festspielen in Weimar, in Berlin, in Dijon, Brüssel/BOZAR und in Paris aufgeführt wurden. Zukünftige Projekte beinhalten u.a. eine Konzerttournee «Die Soldaten» mit dem Gürzenich Orchester Köln nach Hamburg, Paris und Köln, eine Konzerttournee «Orfeo» mit dem Freiburger Barockorchester (René Jacobs) sowie seine Rückkehr an die Bayerische Staatsoper.



Nikolay Borchev

Lorenzo Coppola

In Rom geboren, studierte Lorenzo Coppola historische Klarinette bei Eric Hoeplich am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Nach seinem Umzug nach Paris im Jahr 1991 begann er mit verschiedenen, auf historische Instrumente spezialisierten Ensembles zu musizieren, darunter das Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, La Petite Bande und das Orchestra of the Eighteenth Century. Seine Liebe zur Kammermusik teilt er mit Musikern wie Andreas Staier, Alexander Melnikov, dem Kuijken Quartet und Isabelle Faust. Mit dem Ensemble «Dialoghi» erschliesst er ein breites Kammermusikrepertoire und legt dabei besonderen Wert auf die Kommunikation mit dem Publikum. Seit 2004 unterrichtet er historische Klarinette an der «Escola Superior de Música de Catalunya» in Barcelona.

Alexander Melnikov

Geboren 1983 in Moskau, absolvierte Alexander Melnikov sein Studium am Moskauer Konservatorium bei Lev Naumov. Zu seinen musikalisch prägendsten Erlebnissen zählen die Begegnungen mit Sviatoslav Richter, der ihn regelmässig zu seinen Festivals in Russland und Frankreich einlud. Melnikov ist Preisträger bedeutender Wettbewerbe wie dem Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb (1989) und dem Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel (1991). Früh begann Alexander Melnikov sich mit der historischen Aufführungspraxis auseinanderzusetzen. Wesentliche Impulse erhielt er von Andreas Staier und von Alexei Lubimov, mit dem er in zahlreichen Projekten zusammengearbeitet hat. 2018 erschien seine von Kritikern hochgelobte Aufnahme «Four Pieces, Four Pianos», zudem spielte er die gesamten Klaviersonaten von Prokofiev ein und veröffentlichte 2023 sein neues Album «Fantasie – Seven Composers Seven Keyboards», in dem er, wie auch im Programm «Many Pianos» die Stücke auf den Instrumenten der jeweiligen Zeit spielt und somit an sein Album von 2018 anknüpft.

James Munro

James Munro wurde 1968 in Australien geboren und studierte Kontrabass am Sydney Conservatorium of Music. 1988 erhielt er ein Stipendium für ein Studium bei Thomas Martin in London. Noch während seines Studiums entwickelte er Interesse an Alter Musik und der historischen Aufführungspraxis. Dies führte ihn 1990 in die Niederlande, wo er am Königlichen Konservatorium in Den Haag sein Studium fortsetzte. Seine Bekanntheit mit dem Geiger Sigiswald Kuijken führte zu einer fruchtbaren zehnjährigen Zusammenarbeit als Solobassist in dessen Orchester La Petite Bande. Er war ausserdem als Solobassist für viele andere Ensembles tätig, darunter das Collegium Vocale Gent und das Orchestre des Champs-Élysées, für Anima Eterna, das Bach Collegium Japan und das Freiburger Barockorchester. So kam auch eine Beteiligung an mehr als 50 CD-Einspielungen zustande. James Munro ist Gründungsmitglied des Ensembles Ausonia.



Lorenzo Coppola



Alexander Melnikov



James Munro

Christian Poltéra

Bereits in jungen Jahren entschied sich der Schweizer Christian Poltéra, 1977 in Zürich geboren, für das Cello. Er begann seine Studien bei Nancy Chumachenco und setzte diese dann bei Boris Pergamenschikov und Heinrich Schiff in Salzburg und Wien fort. 2004 wurde er mit dem «Borletti-Buitoni Preis» ausgezeichnet und als «BBC New Generation Artist». Neben seiner ausgiebigen Gast-Tätigkeit bei international führenden Orchestern widmet sich Christian Poltéra mit grosser Hingabe der Kammermusik. Die Aufnahmen des Trios Zimmermann – zusammen mit Frank Peter Zimmermann (Violine) und Antoine Tamestit (Viola) – wurden bereits mehrfach mit Preisen bedacht. Seit 2013 ist Christian Poltéra künstlerischer Leiter der Kammermusiktage in der Bergkirche Büsingen. Zudem ist er Dozent an der Hochschule Luzern, gibt regelmässig Meisterkurse und hat Urtext-Ausgaben für den Henle-Verlag herausgegeben. Er spielt ein Violoncello von Antonio Casini aus dem Jahre 1675 und das legendäre Violoncello «Mara» (1711) von Antonio Stradivari.

Jean-Guihen Queyras

Geboren 1967 im kanadischen Montréal, studierte Jean-Guihen Queyras in Lyon, Freiburg und New York. Nach mehreren Wettbewerbserfolgen wurde er Mitglied im Ensemble Intercontemporain von Pierre Boulez, mit dem ihn eine lange Zusammenarbeit verband. 2004 gründete er mit der Geigerin Antje Weithaas, dem Geiger Daniel Sepec und der Bratschistin Tabea Zimmermann das Arcanto Quartett. Mit Isabelle Faust und Alexander Melnikov bildet er ein festes Trio. Jean-Guihen Queyras ist Professor an der Musikhochschule Freiburg und künstlerischer Leiter des Festivals «Rencontres Musicales de Haute-Provence» in Forcalquier. Er spielt ein Cello von Gioffredo Cappa von 1696, das ihm die Mécénat Musical Société Générale zur Verfügung stellt.

Josep Domènech Lafont

Josep Domènech Lafont studierte Oboe mit Josep Julià am «Conservatori Superior» von Barcelona, ausserdem am Konservatorium von Amsterdam bei Alfredo Bernardini. Er hat mit Orchestern, die sich auf historische Aufführungspraxis spezialisiert haben, zusammengearbeitet, darunter Les Talens Lyriques, Bach Collegium Japan, Il Giardino Armonico, Balthasar Neumann Ensemble, Europa Galante, hinzu kommen John Eliot Gardiners Orchestre Révolutionnaire et Romantique und Jordi Savalls «Concert des Nations». Lafont unterrichtete historisches Oboenspiel zunächst an den Konservatorien von Girona und Toulouse, seit 2015 in Amsterdam.



Christian Poltéra



Jean-Guihen Queyras



Josep Domènech Lafont

Alevtina Sagitullina

Nach Abschluss ihres Klavierstudiums am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium schloss Alevtina Sagitullina 2009 ihr Gesangsdiplom und zwei Jahre später ihr Korrepetitor-Diplom ab. Sie übernahm Lehraufträge an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler», der Universität der Künste Berlin und der Sungshin University in Seoul. Ihre Tätigkeit als freiberuflicher Coach für Operneinstudierungen führten sie u.a. an die Staatsoper Berlin, die Vlaamse Opera Antwerpen sowie an die Oper Frankfurt. Darüber hinaus ist sie bei vielen Festivals Gast als Lied-Pianistin. Sie ist Studienleiterin am Theater an der Wien und coacht darüber hinaus international gefragte Sänger wie John Tomlinson, Hanna Schwarz und Nikolay Borchev.

Anne Katharina Schreiber

Schon während ihres Studiums in Freiburg bei Rainer Kussmaul wurde die Geigerin Anne Katharina Schreiber 1988 Mitglied des Freiburger Barockorchesters, mit dem sie auch als Konzertmeisterin und Solistin in Konzerten und auf CDs zu hören ist. Ausserdem arbeitet sie regelmässig mit Ensembles für barockes und modernes Repertoire zusammen, wie dem «ensemble recherche», der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Kammerorchester Basel und als Konzertmeisterin beim Collegium Vocale Gent. Ein weiteres, wichtiges musikalisches Standbein ist die Kammermusik: Seit über 20 Jahren ist Anne Katharina Schreiber Mitglied des Trios Vivente, mit dem sie ebenfalls zahlreiche CD-Aufnahmen herausgegeben hat. Anne Katharina Schreiber unterrichtet an der Hochschule für Musik in Freiburg und ist Dozentin bei der Ensemble-Akademie Freiburg.

Antoine Tamestit

Bratscher Antoine Tamestit wurde 1979 in Paris geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Er erregte internationale Aufmerksamkeit, als er eine Reihe bedeutender Wettbewerbe gewann, darunter den ersten Preis beim Musikwettbewerb der ARD in München, den William Primrose Wettbewerb und die Young Concert Artists (YCA). Sein breitgefächertes Repertoire reicht von der Barockzeit bis zur Gegenwart. Seine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik spiegelt sich in zahlreichen Uraufführungen wider. Eines der für Tamestit komponierten Werke ist das Konzert von Jörg Widmann, das er 2015 mit dem beauftragenden Orchestre de Paris unter Paavo Järvi uraufgeführt hat. Gemeinsam mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltéra gründete Tamestit das Trio Zimmermann. Er ist mit Nobuko Imai Co-Art Director des «Viola Space Festival» in Japan mit Schwerpunkt auf die Entwicklung des Bratschenrepertoires und einer breiten Palette von Bildungsprogrammen. Antoine Tamestit spielt auf einer Bratsche von Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger-Stiftung zur Verfügung gestellt wird.



Alevtina Sagitullina



Anne Katharina Schreiber



Antoine Tamestit

Danusha Waskiewicz

Geboren 1973 in Würzburg, begann Danusha Waskiewicz mit sechs Jahren mit dem Violin- und mit zehn mit dem Violaunterricht. Von 1994 bis 1999 studierte sie bei der Bratschistin Tabea Zimmermann, sammelte anschliessend Orchestererfahrungen u.a. als Erste Bratschistin beim Chamber Orchestra of Europe, beim Mahler Chamber Orchestra, der Camerata Bern, beim Orchestra des Teatro alla Scala in Mailand, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und schliesslich bei den Berliner Philharmonikern. Ab 2004 spielte Danusha Waskiewicz die Erste Viola im von Claudio Abbado gegründeten Orchestra Mozart in Bologna, 2010 wurde sie Mitglied des Lucerne Festival Orchestra. Danusha Waskiewicz ist seit 2018 Mitglied im italienischem Quartetto Prometeo.



Danusha Waskiewicz

Kristin von der Goltz

Die Cellistin Kristin von der Goltz, 1966 in Würzburg geboren, studierte bei Christoph Henkel in Freiburg und bei William Pleeth in London, wo sie Mitglied bei New Philharmonia London unter dem damaligen Chefdirigenten Guisepppe Sinopoli war. Von 1991 bis 2004 war sie Mitglied des Freiburger Barockorchesters, von 2009 bis 2011 Solocellistin beim Münchner Kammerorchester. Heute spielt sie auf dem modernen und dem barocken Cello und ist als Solocellistin international gefragt. Sie unterrichtete an der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg modernes Cello und wurde nach mehreren Lehraufträgen Professorin für Barockcello an den Hochschulen für Musik in Frankfurt und München. Kristin von der Goltz ist Mitglied im Klaviertrio «Trio Vivente», neben der Pianistin Jutta Ernst und Geigerin Anne Katharina Schreiber. Seit 2015/16 ist sie regelmässig als künstlerische Leiterin zu Gast beim Norsk Barokkorkester in Oslo.



Kristin von der Goltz

Javier Zafrá

Geboren in Alicante, ging Javier Zafrá nach seinem dortigen Studium am Conservatorio Superior de Musica 1996 in die Niederlande. Dort studierte er historisches Fagott und Kammermusik bei Donna Agrell am Königlichen Konservatorium in Den Haag. 1997 wurde er Mitglied des European Union Baroque Orchestras (EUBO), damals unter der Leitung von Ton Koopman. Ausserdem spielte er bislang in den Ensembles Anima Eterna, dem Orchestre des Champs-Élysées und Le Concert d'Astrée. Er ist Mitglied des Bläsersextetts «Nachtmusique» von Eric Hoeplich und Gründer des Bläseroktetts «Els Sonadors de Martin i Soler». Er ist ferner Gründer des Orchesters Le Cercle de l'Harmonie in Paris. Seit 2000 ist Javier Zafrá Mitglied des Freiburger Barockorchesters.



Javier Zafrá

Organisation und Durchführung

Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, St. Gallen und Gais

Herausgeber

Stiftung Kartause Ittingen

Redaktion

Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, St. Gallen und Gais

Werkkommentare, Interviews

Christoph Vratz, Köln

Gestaltung, Satz

Susanna Entress, Frauenfeld
Daniela Bieri-Mäder, Niederbüren

Druck

Mattenbach AG, Winterthur

Tasteninstrumente

Konzertflügel Steinway & Sons
von Gebr. Bachmann, Wetzikon

Zwei Hammerflügel aus der Clavierwerkstatt
Christoph Kern, Staufeu i.Br.,
Originalinstrument von Ignace Pleyel (Paris 1851)

Hammerflügel nach Conrad Graf (Wien 1826/
Clavierwerkstatt Christoph Kern 2019)

Bildnachweise

Isabelle Faust © Felix Broede & Marco Borggreve
Nikolay Borchev © Nina Ai-Artyan
Alexander Melnikov © Julian Mignot
Christian Poltéra © Needa Navae
Jean-Guihen Queyras © Marco Borggreve
Antoine Tamestit © Philippe Matsas
Danusha Waskiewicz © Transamericaner
Kristin von der Goltz © Marco Borggreve
Javier Zafra © Foppe Schut

Ittinger Sonntagskonzerte 2024/25

3. November 2024
Miloš Karadagić Gitarre

8. Dezember 2024
Hanna Weinmeister Violine
Monika Baer Violine
Stella Mahrenholz Viola
Alex Jellici Violoncello
Helmut Vogel Erzählung

9. Februar 2025
Äneas Humm Tenor
Doriana Tchakarova Klavier

2. März 2025
L'Orfeo Bläserensemble
Carin van Heerden Leitung & Oboe

6. April 2025
Viktoria Mullova Violine
Alasdair Beatson Hammerflügel

jeweils 11 Uhr