

Basel, 21. bis 29. August 2015

ProgrammBuch

Festtage Alte Musik Basel

Vom Barock zur Klassik



www.festtage-basel.ch

Titel:
Johann Georg Platzer (1704–1761), Das Konzert
© Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Abdruck mit Quellenangabe erwünscht

© 2015
Verein zur Förderung Basler Absolventen
auf dem Gebiet der Alten Musik
Dornacherstrasse 161 A, CH-4053 Basel
Telefon +41 (0)61 361 03 54

CH17 0840 1016 1968 0160 3

info@festtage-basel.ch
www.festtage-basel.ch

Redaktion: Jörg Fiedler, Peter Reidemeister
Satz, Gestaltung: Buser, Kommunikation GmbH, Basel
Druck: Gremper AG, Basel

Festtage Basel
Geschäftsleitung: Renato D. Pessi
Künstlerische Leitung: Peter Reidemeister

Preis: 10 Franken

Inhaltsverzeichnis

	<i>Dr. Guy Morin,</i> <i>Regierungspräsident des Kantons Basel-Stadt</i>	
	Zum Geleit	17
	<i>Renato-D. Pessi-Gsell</i>	
	Grusswort des Präsidenten	20
	<i>Peter Reidemeister</i>	
	Vom Barock zur Klassik – das Programm dieser Festtage	22
<hr/>		
1	<i>Eröffnungskonzert</i> «Tempora mutantur» – von Bach zu Haydn	30
	<i>Peter Rummenhölter</i> «Aus der Seele muss man spielen ...» Vom Barock zur Klassik in der Musik	38
<hr/>		
2	Aus Lucas Sarasins Musiksammlung – Mannheimer und Mailänder Triosonaten als Wegbereiter der Klassik	42
	Zur Sammlung Lucas Sarasin	44
	<i>Christian Friedrich Daniel Schubart</i> Die Pfalzbayerische Schule	49
	<i>Christoph Riedo</i> Der Musikliebhaber Lucas Sarasin und das Musizieren im protestantischen Basel	51
	Die CD zu den Festtagen: «Zu Gast im Blauen Haus»	58
<hr/>		
3	<i>Vortrag 1 Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen</i> Aus dem Basler Musikleben des späteren 18. Jahrhunderts	62
	<i>Thomas Drescher</i> Jakob Christoph Kachel, eine markante Persönlichkeit im Basler Musikleben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	66
<hr/>		
4	Suiten und Concerti von G. Ph. Telemann, J. S. Bach, J. Fr. Fasch, J. D. Zelenka	69
<hr/>		
5	Johann Adolf Hasse, Messe in d (1751)	81

6	Stadtführung mit Mitarbeitern der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt <i>Martin Möhle</i> Basler Baukunst im 18. Jahrhundert	86 87	13	Bläsersextette von Danzi bis Mozart	173
7	Tafel und «Tafelmusik» in historischem Ambiente – Telemann, Händel und Apéro riche <i>Paul Henry Boerlin</i> Jeremias Wildt, der Bauherr des Wildt'schen Hauses in Basel, als Musikfreund <i>Carsten Lange, Magdeburg</i> «Er ist ein Moderner ...»	92 98 106	14	Violinsonaten von Gaspard Fritz (Genf) und seinen Zeitgenossen Ein Basler über Gaspard Fritz	179 188
8	Zwischen deutschem und französischem Orgelbau – Johann Andreas Silbermann in Basel <i>Jörg-Andreas Bötticher</i> Die Silbermann-Orgel der Predigerkirche Basel	114 116	15	<i>Vortrag 2 Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen</i> Bach, Händel und die Wiener Klassiker: Kontinuität oder Neuentdeckung?	191
9	Jean (Johann) Schobert, «Sonates en trio pour Clavecin ou Pianoforte, 2 Violons et Violoncelle»	119	16	Georg Benda, «Ariadne auf Naxos» – Ein berühmtes Melodram <i>Silke Leopold</i> Schauspiel mit Musik oder Oper ohne Gesang? Die kurze Blüte des Melodrams <i>Thomas Leininger</i> Prolog und Epilog zu «Ariadne auf Naxos» oder: Aus der Komponistenwerkstatt	194 204 211
10	Domenico Cimarosa, «L'impresario in angustie» – eine unbekannte Opera buffa	129	17	Die Mara – Lebensbild und Favoritarien der Primadonna Friedrichs des Grossen <i>Felix Wörner</i> Kulturelle Zentren – kultureller Transfer	214 220
11	«Concert zum täglichen Plaisir» – Konzerte und Kammermusik für Harfe	144	18	Streichquartette von F. X. Richter, Streichquintette von L. Boccherini	223
12	«Freye Fantasie» und Poesie für die Seele – Hommage an das intimste Instruments des Sturm und Drang Über das Clavichord <i>Charles Burney</i> Besuch bei Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg Carl Philipp Emanuel Bach: «Von der freyen Fantasie» <i>Christian Friedrich Daniel Schubart</i> Vom Flügel oder dem Klaviere <i>Sally Fortino</i> «Gefährtin meiner Einsamkeit» – Sehnsucht nach dem Clavichord	150 156 158 159 163 165	19	«Organo concertato» – von Händel bis Haydn <i>Jean-Claude Zehnder</i> Die Familie Silbermann <i>Paul Henry Boerlin</i> Silbermann-Cembali bei Jeremias Wildt	230 235 238
			20	«Lieder zum Clavier zu singen» <i>Johann Gottfried Mützel</i> Vorbericht an die Freunde und Liebhaber der Musik	245 252

21	<i>Vortrag 3 Dr. Martin Kirnbauer, Basel</i>	255
	Blicke in Basler «Musiqstuben» – Über Bilder und Musikinstrumente des 18. Jahrhunderts	255
	<i>Veronika Gutmann</i>	
	Musik in Basel um 1750 – Die Familie Emanuel Ryhiner-Leissler auf zwei Gemälden von Joseph Esperlin, 1757	258
22	Quartetti fugati – Streichquartette mit Schlussfugen aus der Wiener Frühklassik und Klassik	265
23	Divertimento a tre – Kammermusik zwischen Hof und Bürgertum	274
	<i>Andreas Küng</i>	
	Jeremias Schlegel	283
24	Basler «Musiqstuben» im Museum für Musik	290
25	<i>Schlusskonzert</i>	
	Joseph Haydn, «Die Schöpfung»	292
	<i>Georg August Griesinger</i>	
	Originalität	300
	<i>Albert Christoph Dies</i>	
	«Die Schöpfung»	302

Freitag, 21. August 2015

20.15 Uhr, Martinskirche

Eröffnungskonzert

«**Tempora mutantur**» – von Bach zu Haydn

Werke von J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Haydn

Ensembles Café Zimmermann und Ripieni Festivi

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 30

Samstag, 22. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

Aus Lucas Sarasins Musiksammlung –

Mannheimer und Mailänder Triosonaten als Wegbereiter der Klassik

Werke von J. und C. Stamitz, A. Filtz,

G. B. Sammartini, G. Conti, J. Chr. Bach

Ensemble Der musikalische Garten

Eintritt frei, Kollekte

Seite 42

18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,

Augustinergasse

Vortrag 1

Aus dem Basler Musikleben

des späteren 18. Jahrhunderts

Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen

Eintritt frei

Seite 62

20.15 Uhr, Martinskirche

Suiten und Concerti von G.Ph. Telemann,

J. S. Bach, J. Fr. Fasch, J. D. Zelenka

Freiburger Barockorchester

Andreas Staier, Cembalo

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 69

Sonntag, 23. August 2015

10 Uhr, Münster zu Basel

Gottesdienst mit Abendmahl

Johann Adolf Hasse, Messe in d (1751)

Ensembles Cantori Festivi, Café Zimmermann,

Ripieni Festivi

Eintritt frei

Seite 81

15 Uhr und 17 Uhr, Besammlung vor dem Blauen Haus,
Rheinsprung 16

Stadtführung mit Mitarbeitern der Kantonalen

Denkmalpflege Basel-Stadt

Dr. Thomas Lutz, Dr. Martin Möhle

Eintritt frei

Seite 86

19 Uhr, Wildt'sches Haus, Petersplatz

Tafel und «Tafelmusik» in historischem

Ambiente – Telemann, Händel und Apéro riche

Ensemble L'Ornamento

Benefizveranstaltung zugunsten des Vereins zur

Förderung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der

Alten Musik

Eintritt: 300 CHF

Seite 92

Montag, 24. August 2015

12.15 Uhr, Predigerkirche

Zwischen deutschem und französischem

Orgelbau – Johann Andreas Silbermann

in Basel

Demonstration der Silbermann-Orgel in der

Predigerkirche durch Jörg-Andreas Bötticher

Eintritt frei, Kollekte

Seite 114

18 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**Jean (Johann) Schobert, «Sonates en trio pour
Clavecin ou Pianoforte, 2 Violons et Violoncelle»**

Edoardo Torbianelli, Anaïs Chen, Eva Saladin, Fernando

Caida Greco

Eintritt: 25 CHF

Seite 119

20.15 Uhr, Martinskirche

**Domenico Cimarosa, «L'impresario in angustie» –
eine unbekannte Opera buffa**

Ensemble Musica Fiorita

Moderation: Hans-Dieter Jendreyko

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 129

Dienstag, 25. August 2015

12.15 Uhr, Peterskirche

«Concert zum täglichen Plaisir» –

Konzerte und Kammermusik für Harfe

Giovanna Pessi, Ensemble Ripieni Festivi

Eintritt frei, Kollekte

Seite 144

18 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**«Freye Fantasie» und Poesie für die Seele –
Hommage an das intimste Instrument
des Sturm und Drang**

Dirk Börner, Clavichord

Roswita Schilling, Rezitation

Eintritt: CHF 25

Seite 150

20.15 Uhr, Martinskirche

Bläsersextette von Danzi bis Mozart

Ensemble Winds Unlimited

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 173

Mittwoch, 26. August. 2015

12.15 Uhr, Peterskirche

**Violinsonaten von Gaspard Fritz (Genf)
und seinen Zeitgenossen**

Plamena Nikitassova, Violine

Jörg-Andreas Bötticher, Cembalo

Maya Amrein, Violoncello

Eintritt frei, Kollekte

Seite 179

18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,
Augustinergasse

Vortrag 2

Bach, Händel und die Wiener

Klassiker: Kontinuität oder Neuentdeckung?

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich

Eintritt frei

Seite 191

20.15 Uhr, Martinskirche

**Georg Benda, «Ariadne auf Naxos» –
Ein berühmtes Melodram**

Kompositionsauftrag für Prolog und Epilog:

Thomas Leininger

Ensemble Der musikalische Garten

mit Gottfried von der Goltz, Violine

Regie: Sigrid T'Hoof

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 194

Donnerstag, 27. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**Die Mara – Lebensbild und Favoritarien
der Primadonna Friedrichs des Grossen**

Gunhild Lang-Alsvik, Sopran

Edoardo Torbianelli, Fortepiano

Roswita Schilling, Markus Jans, Rezitation

Eintritt frei, Kollekte

Seite 214

18 Uhr, Martinskirche

**Streichquartette von F. X. Richter,
Streichquintette von L. Boccherini**

Quartetto Rincontro

mit Christophe Coin, Violoncello

Eintritt: 25 CHF

Seite 223

20.15 Uhr, Predigerkirche

**«Organo concertato» –
von Händel bis Haydn**

Jörg-Andreas Bötticher an der Silbermann-Orgel,

Ensemble Ripieni Festivi

Eintritt: 35 CHF

Seite 230

Freitag, 28. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

«Lieder, zum Clavier zu singen»

Werke von C. Fr. Zelter, J. G. Mühel,

Fr. W. Rust, J. Fr. Reichardt

und F. Schubert u. a.

Ulrich Messthaler, Gesang und Fortepiano

Eintritt frei, Kollekte

Seite 245

18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,

Augustinergasse

Vortrag 3

Blicke in Basler «Musiqstuben»

Über Bilder und Musikinstrumente

des 18. Jahrhunderts

Dr. Martin Kirnbauer, Basel

Siehe auch Führung durch das Museum für

Musik am Samstag, 29. August 2015, 15 Uhr

Eintritt frei

Seite 255

20.15 Uhr, Martinskirche

«Quartetti fugati» – Streichquartette mit

Schlussfugen aus der Wiener Frühklassik und

Klassik

Werke von M. G. Monn, J. G. Albrechtsberger,

G. J. Werner und J. Haydn

Quatuor Mosaïques

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Seite 265

Samstag, 29. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

«Divertimento a tre» –

Kammermusik zwischen Hof und Bürgertum

Werke von J. Chr. Bach, Fr. Devienne,

C. Stamitz, J. Mysliveček, W. A. Mozart

Karel Valter, Flöte

Katharina Heutjer, Violine

Jonathan Pešek, Violoncello

Eintritt frei, Kollekte

Seite 274

15 Uhr, HMB – Museum für Musik, Im Lohnhof 9

Basler «Musiqstuben» im Museum

für Musik

Besuch im Museum für Musik

mit Dr. Martin Kirnbauer

Eintritt frei

Seite 290

19.15 Uhr, Martinskirche

Schlusskonzert

Joseph Haydn, «Die Schöpfung»

Sophie Karthäuser, Sopran

Maximilian Schmitt, Tenor

Johannes Weisse, Bass-Bariton

Collegium Vocale Gent

Baroque Orchestra B'Rock Gent

Leitung: René Jacobs

Eintritt frei, Kollekte

Seite 292

Preise

Vorträge, Führungen und Orgeldemonstration, Mittagskonzerte Musik-Akademie, Schlusskonzert: Eintritt frei

Musik-Akademie Basel, Grosser Saal, 18-Uhr-Konzert, freie Platzwahl: 25 CHF

Martinskirche, 18-Uhr-Konzert, freie Platzwahl: 25 CHF

Predigerkirche, 20.15-Uhr-Konzert, freie Platzwahl: 35 CHF

Martinskirche, 20.15-Uhr-Konzerte, nummerierte Plätze:

Kat. A: 50 CHF Kat. B: 40 CHF Kat. C: 30 CHF

Abendkasse 1 Stunde vor Konzertbeginn

Wildt'sches Haus: 300 CHF, beschränkte Anzahl Plätze

Anmeldung: renato.pesti@festtage-basel.ch

Ermässigungen für AHV/IV-Bezüger: 5 CHF Rabatt

für Schüler, Studenten und Lehrlinge: 18-Uhr-Konzerte und

Abendkonzerte Kat. C: 15 CHF, gegen Vorlage eines gültigen Ausweises

Festtagepass für 7 Abendkonzerte und 3 18-Uhr-Konzerte, ohne
Benefizveranstaltung vom 23. August 2015

Kat. A: 325 CHF Kat. B: 280 CHF

Türöffnung 20 Minuten vor Konzertbeginn

Vorverkauf

Bider & Tanner – Ihr Kulturhaus in Basel

Aeschenvorstadt 2, Basel, Tel: 061 206 99 96 und
an allen üblichen Vorverkaufsstellen

Onlineverkauf: www.biderundtanner.ch

Dr. Guy Morin,

Regierungspräsident des Kantons Basel-Stadt

Zum Geleit

Mit grosser Freude kann ich den Festtagen Alte Musik Basel meine besten Wünsche zur Ausgabe 2015 aussprechen. Das Festival setzt in Basel einen bedeutenden Akzent im Bereich der Alten Musik, mit der unsere Stadt bekanntlich seit über achtzig Jahren mehr als namhaft verbunden wird, sowohl durch ihre ausgezeichneten Ausbildungsstätten sowie dank den Veranstaltern im Gebiet der Alten Musik und der Musikforschung. Die gelungene Verbindung der musikalischen Talente von berühmten Meistern der Vergangenheit und von Basler Absolventen der Gegenwart wird die Festtage einmal mehr für sämtliche Gäste aus dem In- und Ausland zu einem anregenden musikalischen Vergnügen machen.

«Jeder ist, was er geworden ist», sagt ein Sprichwort, und man kann es nicht nur auf Menschen, sondern auch auf Städte beziehen. In Basel begegnet man auf Schritt und Tritt einer langen und stolzen Geschichte, die das Lebensgefühl hier wesentlich mitbestimmt.



Die musikalische Geschichte Basels in die Programme der Festtage einzubeziehen, war seit deren Gründung das Anliegen und ist auch heute noch eine glückliche Entscheidung. Dieses Jahr steht der Epochenwechsel vom Barock zur Klassik und zum Klassizismus an. Verschiedene Basler Phänomene, die das Leben noch heute mitbestimmen, wie Lucas Sarasin und das Blaue Haus, Jeremias Wildt und das Wildt'sche Haus, der Orgelbauer Johann Andreas Silbermann oder das Collegium musicum, in dem die musizierenden Bürger zusammenkamen und von dem zahlreiche Initiativen ausgingen, werden im Programm aufgegriffen. Aber auch die musikalischen Leckerbissen der deutschen, österreichischen, italienischen und französischen Musik jener Zeit werden in die Festtage einfließen.

Natürlich ist es für die Festtage sehr glanzvoll, namhafte internationale Musiker und Ensembles vor Ort erleben zu können. Nicht weniger glanzvoll ist aber das zentrale Anliegen der Nachwuchsförderung, das der Verein zur Förderung Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik verfolgt. Denn die Begabten, die in Basel ihre Ausbildung absolvieren und danach ihr berufliches Leben beginnen, müssen auf dem Weg ins Musikleben mit verschiedenen Engagements und Aufnahmen unterstützt werden. Beispielhaft steht dafür dieses Jahr das Ensemble Der musikalische Garten, das in Zusammenarbeit mit Radio SRF 2 Kultur die CD zu den Festtagen mit Musik aus der Sammlung Sarasin aufnehmen und präsentieren wird.

Dass Alte Musik jung und frisch sein kann und bezaubernd in allen Belangen, das zu erleben wünsche ich den Initiatoren der Festtage Alte Musik Basel, al-

len Künstlern, Zuhörern und Interessenten in freudiger Erwartung von wunderbar klingvollen Musikstunden und begegnungsreichen Festivals.

Grusswort des Präsidenten

Geschätzte Musikfreundinnen und -freunde



Ich heisse Sie willkommen zu den dritten Festtagen Alte Musik. Ein derart grosses Unterfangen wie diese Festtage sind nur möglich und erfolgreich dank der intensiven Zusammenarbeit mit unserer künstlerischen Leitung in der

Person von Dr. Peter Reidemeister. Mit ihm haben die Festtage einen Garanten für ein interessantes und anspruchsvolles Programm. Seine ausgezeichneten Kontakte zur Welt der Alten Musik und zu Absolventinnen und Absolventen der Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik, der Musikakademie Basel, die mittlerweile zur musikalischen Spitzenklasse gehören, sind äusserst wertvoll und unersetzlich. Sie bieten Gewähr, dass die Studierenden ihre Vorbilder live in Basel erleben können.

Unser Verein hat die Aufgabe, eben diesen Absolventinnen und Absolventen Konzerte zu ermöglichen. Dies geschieht nun auch im Rahmen unserer Festtage. Die jungen Musikerinnen und Musiker können sich so mit arrivierten Grössen messen. Sie sollen keinesfalls ihr Licht unter den Scheffel stellen!

Es sind jedoch nicht nur alle die begnadeten Künstlerinnen und Künstler, welche die Festtage Alte Musik Basel möglich machen. Die Festtage sind ohne die grosszügige finanzielle Hilfe namhafter Institutionen, Stiftungen, Gönner und Sponsoren nicht denkbar. Ihnen allen gebührt unser Dank!

Mein Dank geht auch an die Hochschule für Alte Musik FHNW, Schola Cantorum Basiliensis, für die freundliche Unterstützung in Sachen Instrumente, Probe- und Aufführungsräume.

Der Verein zur Förderung Basler Absolventen im Bereich Alte Musik ist der Träger der Festtage Basel. Stärken Sie ihn durch Ihre Mitgliedschaft!

Ich wünsche Ihnen viel Freude und Genuss an unseren dritten Festtagen Alte Musik Basel.

Vom Barock zur Klassik – das Programm dieser Festtage



Aus der Fülle der Erscheinungen, die das Musikleben zwischen ca. 1740 und 1780 prägten und die für die weitere Entwicklung der Musik von Bedeutung waren, werden im Programm dieser Festtage die wesentlichen Aspekte

herausgegriffen – das Problem des Weglassens war wesentlich schwerer zu lösen als das der Auswahl.

Zwei Schwerpunkte sind eng mit Basel verbunden:

Die berühmte Sammlung Sarasin in der Universitätsbibliothek Basel ist weit über die Grenzen der Stadt hinaus von grosser musikgeschichtlicher Relevanz. Der Geschäftsmann Lucas Sarasin ist der Erbauer des Blauen Hauses am Rheinsprung, er wirkte als begeisterter Musikdilettant auch selber in seiner Hauskapelle mit, und er legte eine Musikaliensammlung an, von der etwa ein Drittel noch erhalten ist. Von diesen Stücken wissen wir definitiv, dass sie seinerzeit in Basel aufgeführt worden sind. Die CD zum Festival, produziert in Zusammenarbeit mit Radio SRF 2 Kultur, wird bedeutenden Werken der Mannheimer Schule (die man zu den Wegbereitern der Klassik zählen kann) und von Mailänder Komponisten aus der Sarasin-Sammlung ge-

widmet sein, ausgeführt von einem jungen, erfolgreichen Ensemble, dessen Mitglieder ihre Ausbildung in Basel erhalten haben. Das Konzert wird gleichzeitig die «CD-Taufe» sein.

Die Orgeln des Johann Andreas Silbermann in diversen Kirchen Basels stammen alle aus jenem Zeitraum, den das Thema der Festtage beleuchtet. Diesem grossen Instrumentenbauer gelten ein Programm an der Silbermann-Orgel der Predigerkirche mit Orgelkonzerten aus der Zeit von Händel bis Haydn sowie eine Orgeldemonstration. In diesem Programmbuch scheint der Name Silbermann immer wieder auf (vgl. die Beiträge von J.-C. Zehnder, P. H. Boerlin u.a.).

Für das Eröffnungskonzert der Festtage und für die Messe im Rahmen des Gottesdienstes im Münster zu Basel wird das profilierte französische Ensemble Café Zimmermann eng mit einer 12-köpfigen Gruppe aus Basler Absolventen (Ripieni Festivi) zusammenarbeiten, die extra für diese Festtage zusammengestellt wird. Diese Gruppe übernimmt auch die Begleitung der Orgelkonzerte sowie, in einem weiteren Programm, der Harfenkonzerte. Das Konzept der Festtage, nämlich Aufführungen durch namhafte Meister einerseits, andererseits durch junge Nachwuchstalente aus Basel, die unser Verein satzungsgemäss fördert, hat sich als «Gesicht» der Festtage Alte Musik in Basel bewährt und wird fortgesetzt, symbolisiert durch die Integration der begabten Alumni in das namhafte Ensemble.

Der Titel des Eröffnungskonzerts geht zurück auf den Namen der Sinfonie Nr. 64 von Joseph Haydn «Tempora mutantur», die zum Abschluss dieses Abends erklingt

– ein passenderes Motto für einen Epochenwandel ist kaum vorstellbar: «Die Zeiten ändern sich (und wir uns in ihnen).» Die Messe, die im Münster zur Aufführung kommt, stammt von einem der bedeutendsten Komponisten der Zeit, den man in der Regel mit der Oper in Verbindung bringt und dessen geistliche Musik eher unbekannt ist: Johann Adolf Hasse. Er schrieb die Messe in d-Moll für die Einweihung der katholischen Hofkirche in Dresden 1751. Das Vokalensemble (Solisten und Chor) besteht aus jungen Absolventen der Schola Cantorum (Cantori Festivi, ebenfalls extra für diese Festtage gebildet), das dieses Werk unter der Leitung von Gerd Türk einstudiert. Musiziert wird ohne Dirigent.

Zu einem besonderen Wiedersehen kommt es mit zwei ehemaligen Schola-Dozenten, die tiefe Spuren im Basler Musikleben hinterlassen haben: Andreas Staier und René Jacobs. Staier wird als Solist mit dem Freiburger Barockorchester Cembalokonzerte von Johann Sebastian Bach spielen und auch einen «Ausflug» zu Carl Philipp Emanuel Bach unternehmen. Jacobs dirigiert das Schlusskonzert mit belgischen Ensembles und bekannten Solisten: Haydns «Schöpfung» stellt eine schöne und überaus passende Abrundung des Weges «vom Barock zur Klassik» dar.

Zwei weitere Akzente sind szenischer Art: Süd-italienische Sängerinnen und Sänger sowie das Ensemble Musica Fiorita lenken mit einem unbekanntem, aber seinerzeit höchst erfolgreichen «Intermezzo» von Domenico Cimarosa die Aufmerksamkeit auf die Geschichte der Opera buffa, wobei Hans-Dieter Jendreyko als Moderator die oft seitenlangen Rezitative kürzen und die theaterüblichen Obertitel vermeiden hilft; und ein

Melodram von Georg Benda, das 1775 für Furore sorgte (auch Mozart äusserte sich begeistert darüber) und das heute im Musikleben quasi vergessen ist, belebt die Diskussion über die Beziehung von Dichtung und Musik aufs Neue. Zwar sieht die Originalbesetzung von Bendas «Ariadne auf Naxos» ein grosses, frühklassisches Orchester vor, aber der Komponist fertigte selber, neben einem Klavierauszug, auch eine Reduktion für Streichquartett an, die in unserem Konzert erklingt. Die Einstudierung der Schauspieler durch Sigrid T’Hooft, die namhafte Tanz- und Gestikspezialistin, erfolgt nach historischen Quellen und Vorbildern. Ein Kompositionsauftrag an den jungen Basler Thomas Leininger ergänzt das Benda’sche Melodram.

Nicht nur die Entwicklung der Sinfonie fällt in die Epoche, die diese Festtage fokussieren, sondern auch die des Streichquartetts. Deshalb ist mit dem international renommierten Quatuor Mosaiques und dem jüngeren Quartetto Rincontro, bestehend aus den Stimmführern des Ensembles Café Zimmermann, die Gattung des Streichquartetts im Festprogramm prominent vertreten. Die «Meister» (nämlich das Quatuor Mosaiques) werden spätbarocke und frühklassische Musik aus Wien zum Klingen bringen, die Jüngeren konzentrieren sich auf Mannheimer und italienische Werke, wobei auch Quintette von Luigi Boccherini einbezogen werden, zu deren Aufführung sich Christophe Coin dem jungen Ensemble zugesellt.

Das Gegengewicht zu diesen Streicher-«Highlights» wird ein Konzert mit Bläsersextetten sein – eine Besetzung, die damals ausserordentlich beliebt war und bis heute durch die zahlreichen Bearbeitungen von Opern

für Harmoniemusik bekannt ist. Die je zwei Klarinetten, Hornisten und Fagottisten des Ensembles Winds Unlimited gehören zu den «rising stars» im heutigen Konzertleben.

Am Sponsoren- und Benefizanlass der Festtage soll u.a. Telemanns «Tafelmusik» zum Zuge kommen. Georg Philipp Telemann († 1767) als «Proto-Avantgardist» darf im Gesamtprogramm nicht fehlen, denn in vielen seiner Wesenszüge war er in hohem Mass «seiner Zeit voraus». Musik und geselliges Miteinander finden im Wildt'schen Haus am Petersplatz statt, einem Bauwerk aus den 1760er-Jahren, das historisch und stilistisch zum musikalischen Repertoire der Festtage glänzend passt. Jeremias Wildt war, wie Lucas Sarasin, ein passionierter Musikamateur in Basel, der neben diversen Streichinstrumenten unter anderem zwei Cembali aus der Werkstatt von Johann Andreas Silbermann besass. Auch seinem Namen begegnet man in diesem Programmbuch öfter (vgl. u.a. den Beitrag von P. H. Boerlin).

Unterschiedliche Kammermusikformationen werden verschiedene Akzente setzen: in Violinsonaten von Gaspard Fritz, einem wenig bekannten, qualitativ hochstehenden Komponisten, der in Genf gelebt und gearbeitet hat, sodann in Fortepiano- und Streichermusik von Jean Schobert, der im Gesamtprogramm für die Vertretung der französischen Musik sorgt, in Konzerten und Kammermusik für Harfe, ein Instrument, das damals am Beginn seiner glänzenden Geschichte als Soloinstrument stand, sowie in der seinerzeit überaus beliebten Besetzung Flöte-Violine-Violoncello, für die zahlreiche Perlen von Hausmusik geschrieben worden sind, ganz speziell in der Zeit der Frühklassik.

Damit nicht nur die Ebene der *Komposition* im Mittelpunkt steht, sondern auch einmal diejenige der *Aufführung*, soll in einem kommentierten Konzert das Leben der berühmten Sängerin Gertrud Elisabeth Schmeuling («Die Mara») nacherzählt werden. Das Publikum begleitet anhand ihrer eigenen Lebensbeschreibung und anhand jener Arien, die sie am liebsten gesungen hat – aus Werken von Händel, Graun, Hasse bis hin zu Haydns «Schöpfung», was eine schöne Querverbindung zum Schlusskonzert ergibt – das wechselvolle Schicksal dieser berühmten Virtuosin. Die Mara war die früheste Primadonna des 18. Jahrhunderts, die keine Italienerin war. Friedrich der Grosse engagierte sie als erste Sängerin an seinem Hof, beeindruckt von der Stärke und der Koloraturfähigkeit ihrer Stimme.

Aber nicht nur das *Aufführen* von Werken prägte damals das Musizieren, sondern auch das *Improvisieren* im intimen häuslichen Rahmen, wobei das Clavichord allen anderen Instrumenten vorgezogen wurde. Mit einem Programm, das aus komponierten und hauptsächlich improvisierten Fantasien, Variationen und Rondos besteht, soll diese Seite der Musik und des privaten Musizierens in den Festtagen vertreten sein; Roswita Schilling wird dazu aus den zahlreichen Hommagegedichten der Zeit auf das Clavichord einige der schönsten Beispiele lesen. Der englische Musikschriftsteller Charles Burney berichtet eingehend von Carl Philipp Emanuel Bachs Improvisationen am Clavichord. Das vokale Pendant in puncto kleine, ja kleinste (Ein-Mann-) Besetzung sind die «Lieder, zum Clavier zu singen», wie die Titel der Liedpublikationen damals so oft lauteten: Die Musizierenden haben gesungen

und sich selber am Klavier begleitet, daheim, für sich, den Texten und Melodien hingegeben. Einer der ganz wenigen Heutigen, die diese Doppelfunktion im Konzert wagen, ist Ulrich Messthaler. Das Einfache, Intime, ja Volkstümliche ist im Gesamtbild des damaligen Musiklebens neben den grossen Formen Sinfonie, Oper und Oratorium eminent wichtig und charakteristisch gewesen.

Die drei Vorträge im Rahmen der Festtage werden vom Basler Martin Staehelin (Göttingen), Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich) und Martin Kirnbauer (Leiter des Basler Museums für Musik) bestritten. Sie werden die verschiedenen Facetten des Basler und Schweizer Musiklebens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Thema haben: Laien- und berufliches Musizieren, Collegia musica, Musiksammlungen, Instrumentensammlungen, Analyse von Bilddokumenten und vieles andere mehr. Eine Führung im Museum für Musik im Lohnhof rundet diese Seite des Programms ab.

Gespannt darf man auch wieder auf die Stadtführung durch die Mitarbeiter der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt sein, die schon 2011 und 2013 Architektur- und Musikgeschichte Basels anschaulich und erfolgreich miteinander verbunden haben. Aus der Zeit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sind die Baudenkmäler in Basel zahlreicher und vielfältiger als aus den Epochen der beiden früheren Festivals.

Der Reigen der 25 Veranstaltungen dieser Festtage stellt Musik unterschiedlichster Charaktere und Besetzungen ins Zentrum: Traditionelles und Neues, Expansives und Intimes, Musik in Basel und epochale Wer-

ke der Zeit zwischen dem Ende des Barock und dem Beginn der Klassik – eine einzigartige Möglichkeit für das Basler Publikum und Musikinteressenten von ausserhalb, tiefer in eine sehr besondere und vielgestaltige Zeit einzudringen, die man sehr treffend auch «Epoche zwischen den Epochen» genannt hat.

1

Freitag, 21. August 2015
20.15 Uhr, Martinskirche

Eröffnungskonzert

«Tempora mutantur» – von Bach zu Haydn

Werke von J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Haydn

Petr Skalka – Violoncello

Ensemble Café Zimmermann

Pablo Valetti – Konzertmeister

Mauro Lopes Ferreira, David Plantier, Andoni Mercero,

Timoti Fregni – Violine

Patricia Gagnon – Viola

Petr Skalka – Violoncello

Ludek Brany – Kontrabass

Céline Frisch – Cembalo

Emmanuel Laporte, Katharina Andres,

Laura Duthuillé – Oboe

Carlès Cristobal – Fagott

Thomas Müller, Raul Diaz – Horn

Hannes Rux, Almut Rux – Trompete

Daniel Schaebe – Timpani

Ensemble Ripieni Festivi

Leila Schayegh, Anaïs Chen, Sara Bagnati, Eva Saladin,

Katia Viel, Katya Polin – Violine

Joanna Bilger, Sonoko Asabuki – Viola

Daniel Rosin – Violoncello

Bret Sinner – Kontrabass

Karel Valter, Regina Gleim – Flöte

Shai Kribus, Philipp Wagner – Oboe

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Programm

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

**Erstes Brandenburgisches Konzert F-Dur,
BWV 1046**

*(ohne Bez.) – Adagio – Allegro – Menuetto – Trio I –
Menuetto – Polacca – Menuetto – Trio II – Menuetto*

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

**Konzert für Violoncello und Orchester A-Dur,
Wq 172**

Allegro – Largo, con sordini mesto – Allegro assai

Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie Es-Dur, Wq 179

Prestissimo – Larghetto – Presto

Joseph Haydn (1732–1809)

**Symphonie Nr. 64 A-Dur, «Tempora mutantur»,
Hob I:64**

Allegro con spirito – Largo – Allegretto – Presto

Zum Programm

«Die Zeiten ändern sich – und wir uns mit ihnen»

Das lateinische Dictum, dem Haydn den Titel seiner Sinfonie Nr. 64 entlehnt, beschreibt ein halbes Jahrhundert nach Bachs Brandenburgischen Konzerten pointiert die musikalische Landschaft des post-aufklärerischen 18. Jahrhunderts. Vom überfeinerten Nationalstil zum klanglichen Internationalismus, von der Klangrede zum musikalischen Gefühl – die Geschichte der Musik parallelisiert die Geschichte des Denkens in dem Umsturz, den die Französische Revolution markierte.

Als Eröffnungsstück des dem Markgrafen Ludwig von Brandenburg gewidmeten Zyklus repräsentiert das erste der Brandenburgischen Konzerte eine Musik, die gleichermassen der musikalischen Umgangssprache wie nationalen Eigenheiten verpflichtet ist. Während die drei kontrastierenden ersten Sätze ihre Motivik eher aus rhetorischen Quellen schöpfen, so zeigt der letzte Satz unmissverständlich die französische Fär-



*Thomas Hardy, Joseph Haydn,
London 1791*

bung des Ensembles, die einer Suite Lullys entstammen könnte. Die vom italienischen Concerto grosso ererbte Schreibweise für ein Solisten-Ensemble (hier Hörner, Oboen, Fagott und Violino piccolo) zeigt, wie kritisch und sensibel für stilistische Nuancen das musikalische Leben von 1721 war.

Entstanden nur drei Jahre nach dem Tod des Vaters, zeigt das Cellokonzert A-Dur von Carl Philipp Emanuel Bach, dem zweiten Sohn des Thomaskantors, bereits einen deutlichen Wandel im musikalischen Zugriff. Auch wenn die rhetorische Anlage der Gliederung weitgehend fortbesteht, so hat doch die Melodie nicht mehr ohne Weiteres ihre Entsprechung in der Sprache, sie sucht einen wortlosen Ausdruck menschlicher Empfindungen. Dies ist das Charakteristikum der Zeitströmung der Empfindsamkeit, zu deren gefeiertsten Repräsentanten Carl Philipp Emanuel Bach zählt.

Umrahmt von der Heiterkeit des ersten Satzes und dem Fieber des Finales, zeigt der herzerreissende Schmerz des Largo das ganze Ausmass der eben begonnenen musikalischen Revolution.

Indem sie den Bereich der Metapher zugunsten eines direkteren Zuganges zu den Geheimnissen des Gefühls aufgibt, lebt die Empfindsamkeit weiter in der Epoche des Sturm und Drang, die das aufgeregte, gewalttätige und unfassbare Wesen des Gefühls erforscht – zum Nachteil einer rationalen Fassung der Sinnesindrücke.

Wenn auch eine stilistische Grenze schwer zu ziehen ist, so beweist doch die Sinfonie Es-Dur von 1757 nachdrücklich den Primat des Gefühls über den Verstand. Die Attitüde des Musikers bezeugt hier eine

innerliche und damit allgemeinemenschliche Vision, die jenseits aller nationalen Eigenheiten angesiedelt ist: ein Schritt hin zu einem aufgeklärten Europa, das seine symbolischen Systeme abstreift zugunsten der Rechte des Individuums.

Geschrieben 1773, entstand Haydns Sinfonie Nr. 64 mit dem Untertitel «Tempora mutantur» an einem Wendepunkt seines Schaffens, an dem er mehr und mehr die Errungenschaften des Sturm und Drang hinter sich lässt zugunsten von etwas, das der Zuhörer wohl als absolute Musik bezeichnen könnte: eine Musik, die sich auf ihre eigentliche Expressivität besinnt, und in der vom gesprochenen Wort, sonst Garant der Verbindung zwischen Sinn und Welt, nicht viel mehr bleibt als das dialektische Prinzip kontrastierender Themen.

Vom ersten Satz an stehen die reinen Klangeffekte – dynamische Kontraste, Färbungen der musikalischen Textur – für nichts als sich selbst, und der Atem des Largo scheint dem logischen Zeitablauf, in dem er geschieht, Hohn zu sprechen. In der Tat, die Zeiten haben sich geändert, und die menschliche Seele wird eins mit der Schwingung der Welt.

*Text: Luca Dupont, Student am Conservatoire de Paris
Coordination éditoriale: Johann Elart, Université de Rouen
Übersetzung: Jörg Fiedler*

*«... Freiheit, Weitergehn ist in der Kunstwelt,
wie in der ganzen grossen Schöpfung, Zweck...»*

*Ludwig van Beethoven in einem Brief an Erzherzog Rudolf
vom 29. Juli 1819*



Zum Ensemble

Seit seiner Gründung 1999 hat sich Café Zimmermann in der vordersten Reihe der Barockensembles Frankreichs und des übrigen Europa positioniert. Unter der Leitung des Geigers Pablo Valetti und der Cembalistin Céline Frisch vereint das Ensemble Solisten, die sich zur Aufgabe gemacht haben, den musikalischen Wettstreit wiederzubeleben, den das Etablissement Gottfried Zimmermanns im Leipzig des 18. Jahrhunderts bot. Café Zimmermann arbeitete zusammen mit Künstlern wie Gustav Leonhardt, Sophie Karthäuser, Roberta Invernizzi, Dominique Visse oder dem Chor Les Eléments et Accentus.

Seit 2011 residiert Café Zimmermann im Grand Théâtre de Provence. Das Ensemble spielt in den renommiertesten Konzertsälen und bei den wichtigsten Festivals, wie Cité de la Musique Paris, Festival Innsbruck, Bachfest Leipzig, Library of Congress in Washington, Théâtre des Champs-Élysées. Sein Bestreben ist dabei, die Musik des 18. Jahrhunderts einem grösser-

ren Publikum näherzubringen. Café Zimmermann unternimmt regelmässig grössere internationale Tourneen in die USA, nach Japan, China oder Südamerika.

Das Ensemble Café Zimmermann wird unterstützt vom Ministère de la Culture et de la Communication – Direction régionale des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur, von der Communauté du Pays d'Aix und der Région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Es ist Mitglied von FEVIS und PROFEDIM.

Seit 2012 ist Mécénat Musical Société Générale Hauptsponsor von Café Zimmermann.

Céline Frisch, Cembalo und künstlerische Leitung

In Marseille geboren, studierte Céline Frisch Cembalo am Conservatoire d'Aix-en-Provence, was ihr in der Folge die Tore der prestigeträchtigen Schola Cantorum Basiliensis öffnete.



Sie war Lauréate des Juventus-Festivals (1969), erste Cembalistin, die ausgewählt wurde für die Victoires de la Musique Classique (2002), und wurde zum Chevalier des Arts

et Lettres (2009). Ihre Bach-Interpretationen erhielten begeisterte Besprechungen in der internationalen Fachpresse. Abgesehen von diesem Repertoire befasst sie sich intensiv mit der französischen Musik aus der Zeit von Louis XIV, den englischen Virginalisten und der

deutschen Musik des 17. Jahrhunderts. Gleichermassen erkundet sie mit Begeisterung die Musik des 20. Jahrhunderts und das zeitgenössische Musikschaffen.

Ihre Einspielungen erhielten hohe Auszeichnungen, darunter den Diapason d'or, den Choc de Classica und den Grand Prix de l'Académie Charles Cros.

Pablo Valetti, Violine und künstlerische Leitung

Ausgebildet an der Schola Cantorum Basiliensis, konzertierte er regelmässig als Solist oder Konzertmeister mit den wichtigsten Ensembles und Barockorchestern der internationalen Szene wie Les Arts Florissants, Le Concert des Nations, Concerto Köln, Hespèrion XX etc., bevor er 1999 das Ensemble Café Zimmermann gründete.



Seine CD-Einspielung der Sonaten für Violine und obligates Cembalo (zusammen mit Céline Frisch) erhielt den Choc du Monde de la Musique sowie den Coup de Cœur des Magazins ResMusica.

Abgesehen von seinen solistischen Aktivitäten ist er regelmässig eingeladen als Dirigent des Orquesta Barroca von Sevilla. Er unterrichtet an der Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona und am Conservatoire de Nice.

Pablo Valetti spielt eine Violine von Giovanni Battista Guadagnini von 1758.

«Aus der Seele muss man spielen ...» Vom Barock zur Klassik in der Musik

Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschern-der Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch.» So schwärmerisch beschreibt Christian Friedrich Daniel Schubart seinen Eindruck vom Spiel des berühmten Mannheimer Hoforchesters, und Carl Philipp Emanuel Bach, in seinem «Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen», befindet: «Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel» – und: «Wie denn ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey denn selbst gerührt ...»

Das sind ganz neue Töne, Fanale eines Aufbruchs in eine neue Zeit. Musik als Ausdruck der Seele, der Rührung des Gemüts und Gefühls, der Klang des Orchesters als Naturereignis: Es kündigt sich eine ästhetische Revolution an, wir treten ins Zeitalter des Sturm und Drang und der Empfindsamkeit ein, eine grandiose Epoche der Musik bricht an (für die wir heute leider nur die etwas schwächlichen Begriffe Vor- oder Frühklassik haben) und mit ihr die Zeit der «Originalgenies», der Neuerungen und des Fortschrittglaubens in der Musik.

Der englische Musikreisende Charles Burney, 1770 beim Flöten spielenden Friedrich dem Grossen in Potsdam zu Gast, urteilte über die Kompositionen von Johann Joachim Quantz, dem Flötenlehrer des Königs, dass sie «nach gerade alt und gemein werden», und vergleicht sie mit «Weinen, die mit der Zeit schaal und flach werden, man mag sie so gut verwahren, wie man will». Die neue Zeit, die «Geniezeit», duldet

kein Altern. Die Mannheimer Johann Stamitz mit seinen Söhnen, Franz Xaver Richter, Christian Cannabich u.a. verwandeln die bunten generalbassgestützten Barockensembles (siehe Bachs Brandenburgische Konzerte) in das moderne Symphonieorchester, das durch gemeinsames Crescendo und Decrescendo, die «Mannheimer Rakete» bzw. «Walze», das Publikum verblüfft und enthusiasmiert. Mozart ist davon so fasziniert, dass sein Vater ihn vor dem «vermanirirten mannheimer göut» warnen muss.

Einer der grossen Theoretiker und Praktiker des neuen Zeitalters, man würde ihn heute wohl einen «Chefideologen» nennen, war der zweite Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788). Der berühmte Komponist und Klavierspieler (Klopstock zum Tode Emanuels: «Der tief sinnige Harmonist / Vereinte die Neuheit mit der Schönheit») war Vorbild für die, die wir heute die Wiener Klassiker nennen. Haydn sagte von Philipp Emanuel, er sei sein einziger Lehrer gewesen, obwohl er ihm nie persönlich begegnet ist, Mozarts unverbürgter Ausspruch «Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer was Rechtes gelernt hat, hat es von ihm gelernt» zeugt von dem allgemeinen Respekt, auch Beethoven unterrichtete seinen Schüler Carl Czerny, wie dieser in seiner Autobiographie glaubhaft macht, nach Emanuels Lehrbuch, und auch 1812 verlangt Beethoven von seinem Verleger alle Werke von Emanuel («Sie vermodern Ihnen ja doch!»).

Aber über der überragenden Gestalt Emanuel Bach sei der Jüngste aus der Bach-Familie, Johann Christian, der «Londoner» Bach, nicht vergessen. Der eleganteste jener «Sendboten der alten Zeit an die neue» war von so grossem Einfluss auf den jungen Mozart, dass dessen Klaviersonaten noch lange wie Christian Bach klingen sollen (und nicht umgekehrt!). Der gegenüber seinen Kollegen so kritische Mozart hat dem

jüngsten Bach-Sohn immer ein ehrendes Andenken bewahrt. Johann Christian war es auch, der mit dem Gambisten Carl Friedrich Abel die ersten Abonnementskonzerte im heutigen Sinne in London (am Hanover Square) einrichtete, in denen er sich übrigens zum ersten Mal auf einem Hammerflügel hören liess.

Das bringt uns auf die Instrumentenfrage der Zeit, die auch in dieser Hinsicht eine Zeit der Neuerungen und des Umbruchs war. Zwar beherrschte bei den Tasteninstrumenten das feudale Cembalo (der Flügel, le clavecin, the harpsichord) die Szene, übrigens länger, als man heute für gewöhnlich liest, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Aber das Hammerklavier (in Flügelform und als Tafelklavier) tritt nun seinen Siegeszug an. Mozart lässt sich 1782 vom Wiener Klavierbauer Anton Walter einen Hammerflügel bauen, an dem er bis an sein Lebensende als Virtuose auftritt. Daneben erlebt das Clavichord, von jeher das Instrument, an dem unterrichtet und komponiert wurde, das dem Organisten als Übungsinstrument (mit Pedal!) diente und die Musiker auf Reisen begleitete, eine letzte Blüte. Sein einfacher Mechanismus, der die Beeinflussung des Tones nach dem Anschlag zulässt («Bebung»), machte das «Clavier» (so wurde das meist genannt) zum idealen Instrument der Empfindsamkeit. (Man lese die einschlägigen Stellen in Goethes «Werther» nach, dem Manifest der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang: Lotte am Clavier!)

Aber nicht nur die Tasteninstrumente, auch für zwei Blasinstrumente begann eine neue Karriere: Die Mannheimer führten die Klarinette ins Orchester ein, ab da unverzichtbarer Klang im Bläsersatz des Symphonieorchesters, und die Hörner gaben von nun an dem Orchesterklang die üppige Fülle.

In den Zentren Europas reagierte man unterschiedlich auf die neue Zeit.

Während in Paris vor allem der ideologische Streit um die Vorherrschaft des Nationalfranzösischen gegen das weltläufig Italienische tobte (der «Buffonisten-Streit» und der Streit zwischen den «Gluckisten» und den «Piccinisten»), hielt Friedrich der Grosse; in Berlin und Potsdam konservativ am Ideal seiner Jugend, dem sein Hofkomponist Carl Heinrich Graun genau entsprechen musste, fest. In Wien bereiteten zugleich Haydn und Mozart den Stil vor, den wir heute die Wiener Klassik nennen.

Erst als Beethoven 1803 befand: «Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen», ging die Epoche des Umbruchs und des Aufbruchs in die historische Phase über, die Beethoven mit seinem «neuen Weg» einleitete und für das grosse 19. Jahrhundert verpflichtend machte. Erst jetzt hatte die sogenannte Vorklassik ihre historische Schuldigkeit getan. Ihr sei noch heute Dank dafür!

2

Samstag, 22. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**Aus Lucas Sarasins Musiksammlung –
Mannheimer und Mailänder Triosonaten
als Wegbereiter der Klassik**

*Werke von J. und C. Stamitz, A. Filtz, G. B. Sammartini,
G. Pugnani, G. Conti, J. Chr. Bach*

Ensemble Der musikalische Garten

German Echeverri Chamorro – Violine

Karoline Echeverri Klemm – Violine

Annekatriin Beller – Violoncello

Daniela Niedhammer – Cembalo und Fortepiano

Eintritt frei, Kollekte

Programm

Johann Wenzel Anton Stamitz (1717–1757)

Trio à Violino Primo, Secondo et Basso A-Dur

*Allegro assai – Andante, poco adagio – Menuetto / Trio –
Prestissimo*

Giovanni Battista Sammartini (1700/1701–1775)

Sonata à Trè A-Dur

Larghetto – Minuetto allegrissimo / Trio

Carl Philipp Stamitz (1745–1801)

Sonata à Trè G-Dur

*Allegro – Andante – Menuetto / Trio primo / Trio secondo
(vgl. Abbildungen S. 61/62)*

Giacomo Conti (1754–1805)

Trio g-moll

Adagio – Allegro

Gaetano Pugnani (1731–1798)

Sonata à Trè Es-Dur

Adagio – Allegro – Grazioso

Johann Christian Bach (1735–1782)

Sonata Notturna à Trè D-Dur

Allegro assai – Minué, allegrino grazioso

Anton Fils (1733–1760)

Trio à Violino Primo, Secondo et Basso D-Dur

*Allegro moderato – Andante molto – Menuetto / Trio –
Presto*

Zur Sammlung Lucas Sarasin

Lucas Sarasin (1730–1802), Sohn des Basler Seidenbandfabrikanten Hans Franz Sarasin (1695–1746), wurde nach einer Lehre zum Seidenbandfärber Teilhaber der väterlichen Fabrik und übernahm diese wenig später zusammen mit seinem Bruder Jakob (1742–1802). Die zu Reichtum gelangten Kaufleute liessen sich in den 1760er-Jahren das Blaue und das Weisse Haus am Rheinsprung bauen. Beide Patrizierhäuser gehören heute zu den prächtigsten Barockbauten Basels. Während in dem von Jakob Sarasin bewohnten Weissen Haus literarische Kreise verkehrten und Jakob 1777 mit Isaak Iselin die Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel gründete, begeisterte sich Lucas vor allem für die Musik. Im rechten Trakt seines Blauen Hauses liess er einen grossen Musiksaal mitsamt einer Orgel einrichten. Lucas, der selber Geige und Kontrabass gespielt haben soll, traf sich hier regelmässig mit wohl situierten Stadtbürgern und Berufsmusikern zum gemeinsamen Musizieren.

Bereits in jungen Jahren begann Sarasin eine Sammlung von Musikalien anzulegen. Über seine anwachsende Musiksammlung wurde fein säuberlich Buch geführt, wobei das Bestandsverzeichnis glücklicherweise bis heute erhalten geblieben ist. Aufgrund dieser Aufzeichnungen sind wir detailliert über die damals im Blauen Haus verfügbaren Kompositionen unterrichtet und können auch gesicherte Schlüsse über das musikalische Geschehen im Basler Patrizierhaus ziehen. Triosonaten in der Besetzung für zwei Violinen und Bass besass Lucas Sarasin besonders viele; jedes sechste

Werk seiner Musikbibliothek gehörte dieser Gattung an und so lässt uns ein Querschnitt durch dieses Repertoire einen besonders zuverlässigen Eindruck von der Klangwelt im Basler Patrizierhaus erhaschen.

Sarasin schaffte sich Kompositionen aus sämtlichen seinerzeit tonangebenden Musikzentren Europas an. Ab den 1740er-Jahren bildete sich am kurpfälzischen Hof in Mannheim ein illustrier Musikerkreis, dessen geistiges Haupt der aus Böhmen stammende Johann Stamitz (1717–1757) war. Von Johann Stamitz, aber auch von seinem ältesten Sohn Carl Philipp (1745–1801) und dem aus Oberbayern stammenden Anton Filtz (1733–1760), der mit 21 Jahren der Mannheimer Hofkapelle beitrug, besass Sarasin zahlreiche Triosonaten. Dem früh verstorbenen Filtz wäre gemäss Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) eine grosse Karriere beschieden gewesen, denn er bezeichnete ihn als «den besten Symphonieschreiber, der jemals gelebt hat». Die Triosonaten von Johann Stamitz und Anton Filtz zeichnen sich durch die viersätzliche Folge Schnell – Langsam – Menuett mit Trio – Schnell aus, wodurch die Orientierung an der Mannheimer Symphonie besonders deutlich wird.

Neben Musik, die am kurpfälzischen Hof entstanden war, erklangen im Blauen Haus auch Werke anderer Provenienz, vornehmlich von norditalienischen Komponisten. Mailand spielte im Stilumbruch der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle. Daher überrascht es nicht, dass Vertonungen von Giovanni Battista Sammartini (1700/1701–1775), in dessen Mailänder Umkreis um 1730 die Konzertsinfonie entstanden war, in Sarasins Sammlung vorliegen. Von

Johann Christian Bach (1735–1782), dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs, sind in Basel ausschliesslich Kompositionen aus dessen ab den späten 1750er-Jahren beginnender Mailänder Schaffensphase vorhanden. Gaetano Pugnani (1731–1798) wurde in Turin geboren und starb ebendort. Längere Konzertreisen führten ihn durch Deutschland, nach Paris, London sowie nach Bern und Genf. Der in Mailand geborene Giacomo Conti (1754–1805) konzertierte nachweislich 1786 in Zürich, bevor er seine Karriere in Wien fortsetzte.

Die Manuskripte der Sammlung Sarasin sind unterschiedlicher Provenienz. Etliche bezog der Basler Kaufmann wohl direkt aus Mailand, andere wiederum scheinen in Basel abgeschrieben worden zu sein. Letztlich umfasst seine Musikbibliothek Werke, die praktisch alle musikalischen Strömungen der Zeit reflektieren, die zur Epoche der Klassik führten.

Christoph Riedo

Zum Ensemble



Einen «feinen Garten» voll «natürlicher und frischer Spielhaltung» (Bayerischer Rundfunk) legt das Ensemble Der musikalische Garten für den Zuhörer mit seiner Musik an. Und ähnlich wie es in einem Garten unterschiedliche Pfade und ungewöhnliche Blumen zu entdecken gibt, erschliessen auch die vier Musiker des Ensembles immer wieder neue musikalische Wege. Einer dieser Wege führte Karoline Echeverri Klemm, German Echeverri Chamorro, Annekatrin Beller und Daniela Niedhammer zu der Musikaliensammlung des Basler Kaufmannes Lucas Sarasin.

2014 erschien die erste gemeinsame CD mit dem Titel «à 2 Violin. Verstimmt» und stellte mit der reizvol-

len und ungewöhnlichen Klangwelt der Skordatur das Kernrepertoire des Ensembles vor. Mit seiner zweiten CD-Produktion zu Sarasins Musiksammlung nutzt Der musikalische Garten diesmal einen Heimvorteil. Alle vier Musiker studierten zusammen an der Schola Cantorum Basiliensis historische Aufführungspraxis, somit war der Weg zu der Sammlung Sarasins nicht weit.

Fünfmal war das Ensemble im Jahr 2013 Preisträger bei internationalen Wettbewerben. Es gewann jeweils den ersten Preis beim Internationalen H. I. F. Biber Wettbewerb (St. Florian, AT), beim 1. Internationalen Berliner Bach-Wettbewerb (DE), beim 6. Internationalen Wettbewerb um den Gebrüder-Graun-Preis (Bad Liebenwerda, DE) und den Förderpreis Alte Musik 2013 des Saarländischen Rundfunks (DE). Daneben wurde Der musikalische Garten beim York Early Music International Young Artists Competition (UK) mit dem First EUBO Development Trust Prize für das vielversprechendste Ensemble ausgezeichnet.

www.dermusikalischegarten.com

Christian Friedrich Daniel Schubart

Die Pfalzbayerische Schule

Dieser Churfürst [Carl Theodor von der Pfalz] spielte die Flöte und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, liess Landeskinder von Genie reisen, sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichen Stücke aller Art aus ganz Europa und liess sie durch seine Tonmeister aufführen. Dadurch unterschied sich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: In Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein grosser Meister den Ton angab, so halte er fort – bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft genug besass, den vorigen zu verdrängen. Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komischtragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannigfaltigkeit. Das Theater des Churfürsten und sein Concertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. [...] Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der «Londoner» Bach, Gluck, Schweizer – wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Componisten seiner eignen Meister ab, so dass es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war, und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte; so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik;

ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen.

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein Forte ist ein Donner sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Kristallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht sein sollen: Sie heben und tragen oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen.

Auch in der Singkunst hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser grossen Schule gebildet – und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden [...] Alle Arten der Tonkunst werden daselbst mit äusserster Genauigkeit kultiviert. Die Kirchenstücke sind tief und gründlich gesetzt; der Opernstil ist reich und mannigfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Grösse, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen; auch Abwechslung des musikalischen Stils – und in der Sinfonie strömt alles in ein unaussprechlich schönes Ganzes zusammen.»

Aus: Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Reclam-Verlag, Leipzig 1977, S. 121–123

Christoph Riedo

Der Musikliebhaber Lucas Sarasin und das Musizieren im protestantischen Basel

Das musikalische Leben in der Alten Eidgenossenschaft war stark von den konfessionellen Gegebenheiten geprägt. Während in den grösseren katholischen Kirchen der Gottesdienst mit einer Sängergruppe und einem kleinen Instrumentalensemble musikalisch ausgestaltet wurde, sah die Situation in den protestantischen Gebieten der Schweiz anders aus. Da im reformierten Gottesdienst dem Gesang zunächst keine liturgische Bedeutung zukam, entfaltete sich die Musik in den reformierten Kantonen ausserhalb der Kirche. Um das Singen von Psalmen und Andachtsliedern dennoch zu pflegen und zu fördern, wurden in den protestantischen Gebieten sogenannte Collegia musica gegründet. Diese Musikgesellschaften entstanden seit dem frühen 17. Jahrhundert in fast allen reformierten Städten der Deutschschweiz. In Basel wurde 1692 ein Collegium musicum ins Leben gerufen. Die Statuten berichten, dass keinesfalls alle Bewerber aufgenommen werden sollten, sondern nur diejenigen, die den hohen musikalischen Anforderungen genügten. Um musikalischen Nachwuchs heranzuziehen, sollten gemäss den Satzungen aus den unteren Klassen des Gymnasiums die Fähigsten ausgesucht und täglich eine



Lucas Sarasin, Medaillon des 18. Jahrhunderts, Staatsarchiv Basel

Stunde in der Instrumental- und Vokalmusik unterrichtet werden. In den Augen der Musikgesellschaft hätte also ein vorbildlicher Anwärter bereits im Gymnasium täglich eine Stunde Musikunterricht genossen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts nahmen das Psalmsingen und das Singen religiöser Lieder einen immer geringeren Platz in den Collegia musica ein. Gleichzeitig stieg die Bedeutung der Instrumentalmusik. Zudem traten die Musikgesellschaften nun vermehrt auch in der Öffentlichkeit auf, wobei sich die Basler Collegianten zunächst schwer damit taten. Die Mitglieder des Basler Collegiums forderten nämlich, dass die Musikerbühne «möchte mit einer Wand oder Umbhang zugeschlossen werden». Ein Vorhang sollte demnach den nicht immer versierten Dilettanten die Anonymität gewähren und sie vor den Blicken kritischer Zuhörer bewahren. Ein solcher Behang verhüllte übrigens seinerzeit auch die Musiker des Berner Collegiums. Weil die Berner in einer Kirche auftraten und Frauen das Singen im Gotteshaus verboten war, gelang es dank des Vorhangs hier auch den singenden Patrizierinnen, in der Öffentlichkeit aufzutreten und dabei unerkannt zu bleiben.

Wie in der ganzen Deutschschweiz rekrutierten sich auch in Basel die Mitglieder der Collegia musica aus dem städtischen Bürgertum sowie aus der Studentenschaft. Als 19-Jähriger war auch der Basler Lucas Sarasin (1730–1802) dem Collegium musicum beigetreten. Der Sprössling einer lothringischen Hugenottenfamilie, der bevorzugt einen scharlachroten Rock mit schwarzer Weste, schwarzen Hosen und Strümpfen aus Seide trug, absolvierte 1745–1748 eine Lehre als Seidenfärber in Zürich. Zurück in seiner Heimatstadt, wurde er 1751 Teilhaber der väterlichen Seidenbandfabrik und übernahm diese drei Jahre später zusammen mit seinem jüngeren Bruder Jakob (1742–1802).

In den 1760er-Jahren errichteten die zu Reichtum gelangten Kaufleute am Rheinsprung zwei prächtige, von Samuel Werenfels gebaute Patrizierhäuser. Im rechten Flügel seines Blauen Hauses liess Lucas Sarasin einen Musiksaal mitsamt Orgel einrichten. Hier sollen auch zahlreiche andere Instrumente zur Verfügung gestanden haben. Dies zumindest berichtet eine anonyme französische Quelle: «J'y vis une salle consacrée à faire de la musique; tous les instruments nécessaires à un grand orchestre y sont déposés et appartiennent au propriétaire.» Ausserdem stand im Gang seines Anwesens ein hohes Barometer, und im anderen Flügel waren ein Laboratorium für physikalische und optische Versuche sowie ein Marionettentheater und eine Geisterbühne mit Phantasmagorien untergebracht. Ob der Musikliebhaber Lucas Sarasin schon während seiner Schulzeit täglich in den Genuss eines einstündigen Musikunterrichts kam, so wie es das Basler Collegium

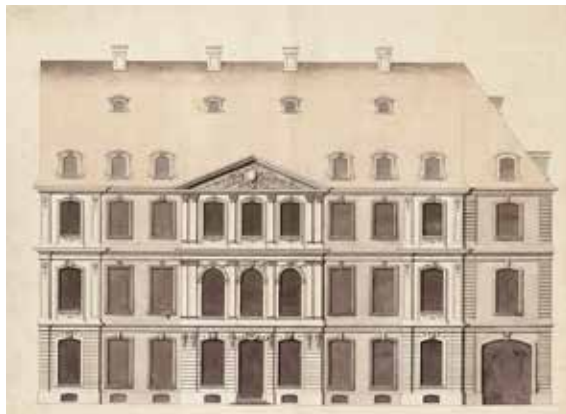


Eine Seite aus dem Katalog der Sammlung Sarasin, Universitätsbibliothek Basel

Jahrzehnte zuvor anempfohlen hatte, ist denkbar, aber nicht belegt. Zumindest wird Sarasin in den Quellen abwechselnd als Geiger oder Kontrabassist bezeichnet. Es ist durchaus möglich, dass der Musikliebhaber sogar beide Streichinstrumente beherrschte.

Lucas Sarasin leistete sich nun einen Luxus, der seinesgleichen suchte in der Alten Eidgenossenschaft. Mit Jacob Christoph Kachel (1728–1795) hielt der Kaufmann einen Hauskapellmeister und Hauskomponisten, der seinen Gönner auf der Geige zu unterhalten hatte und ihn zu freudigen sowie traurigen Familienereignissen mit Gelegenheitskompositionen versorgen sollte. So komponierte Kachel im Jahre 1791 die Ode «Woh flieh ich hin» auf den Tod der Gattin seines Bruders Jakob. Überhaupt wusste Sarasin mit Kachel, der zeitweise auch das Collegium musicum leitete, den seinerzeit anerkanntesten Berufsmusiker Basels in seinen Diensten. Jacob Christoph Kachel war in Basel geboren. Sein Vater Jsaak Jacob jedoch, ein Organist und Orgelbauer, stammte aus Sachsen-Gotha und heiratete in Basel eine Stähelin. Das geigerische Talent des jungen Jacob fiel bereits früh auf. Kein Geringerer als der junge Prinz Wilhelm Ludwig von Baden-Durlach (1732–1788) nahm ihn 1743 auf eine Italienreise mit. Der 15-jährige Kachel kam dabei bis nach Neapel, und während des Österreichischen Erbfolgekriegs verbrachte er sogar eineinhalb Jahre in einem Regiment auf Sardinien. Der Zufall wollte es, dass der bedeutendste Schweizer Komponist des 18. Jahrhunderts, der Luzerner Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee (1720–1789), zur gleichen Zeit Offizier in einem Luzerner Regiment in Sardinien-Piemont war. Daher ist es sogar wahrscheinlich, dass sich die beiden Eidgenossen in Italien begegnet sind.

Nebst einer Instrumentensammlung konnte Lucas Sarasin



Blaues Haus, Zeichnung Samuel Werenfels, 1762.
Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt PLA W 2/64,13

auch eine beachtliche Musikbibliothek vorweisen. Glücklicherweise ist bis heute ein Bestandsverzeichnis erhalten geblieben, das die in Sarasins Besitz befindlichen Musikalien aufführt und diese nach Gattungen ordnet. Aufgrund dieses thematischen Katalogs sind wir detailliert über die damals verfügbaren Kompositionen unterrichtet und können auch gesicherte Schlüsse über das musikalische Geschehen im Blauen Haus ziehen. Unter der Leitung Kachels und mit seiner musikalischen Beteiligung sind vor allem Violinsonaten, Trios, Quartette, Quintette, Violinkonzerte und Sinfonien erklingen. Die Vokalmusik hingegen nimmt im thematischen Katalog eine marginale Stellung ein. Lediglich sporadisch dürften auch Arien, Duette und Terzette aufgeführt worden sein. Nur sehr wenige der im Katalog aufgeführten Komponisten waren vor 1700 geboren. Instrumentalwerke von Locatelli, Mascitti, Senaillé und Boccherini befanden sich ebenso in Sarasins Musik-

bibliothek wie solche von Holzbauer, Vanhal, Haydn und Mozart. Dabei treffen wir zumeist die gleichen Komponisten an wie sie auch aus den privaten Aufzeichnungen von Jeremias Wildt-Socin (1705–1790), einem anderen Basler Seidenbandfabrikanten, Collegianten und Musikliebhaber, hervorgehen. Allerdings erweist sich die Musiksammlung Sarasins als noch etwas umfangreicher und umfasst zusätzlich auch im französischen Kulturkreis entstandene Vertonungen.

Doch nicht alleine der fein säuberlich geführte Katalog berichtet vom Musizieren im Blauen Haus. Von den insgesamt 1241 aufgelisteten Kompositionen sind nämlich bis heute sogar deren 473 Musikalien erhalten geblieben. Diese Handschriften offenbaren weitere Aspekte von Sarasins Sammelleidenschaft: So fällt auf, dass die Mailänder Komponisten besonders prominent vertreten sind (G. B. Sammartini, J. Chr. Bach, F. Galimberti, M. Chiesa, G. Piazza, C. Monza, P. Valle usw.). Dabei frappt, dass deren in Basel erhaltene Kompositionen meistens in der Handschrift von Mailänder Kopisten vorliegen. Lucas Sarasin befriedigte sein Verlangen nach Mailänder Instrumentalmusik offensichtlich, indem er diese Vertonungen direkt aus Norditalien bezog. Vielleicht hatte Jakob Sarasin, als er 1761 in Italien weilte, aus der Lombardei einige Musikalien für seinen Bruder mitgebracht. Noch wahrscheinlicher scheint jedoch, dass Sarasins Hausmusiker Kachel seit seinem Italienaufenthalt enge Beziehungen zur Mailänder Musikwelt unterhielt und sich über diese Kontakte für seinen Gönner mit den neuesten Kompositionen aus Norditalien versorgte. Gegebenenfalls kamen diese Verbindungen sogar über den Luzerner Meyer von Schauensee zustande, der in den 1740er-Jahren bei Ferdinando Galimberti in Mailand studiert hatte.

Lucas Sarasin mag lediglich ein nicht adeliger, aber sehr wohlhabender Basler Kaufmann gewesen sein, der eine

besondere Vorliebe für die Musik hatte. Sein prunkvolles Spätbarockhaus mit dem Musiksaal und der umfangreichen Instrumentensammlung bekunden aber, dass der langjährige Direktor der Basler Kaufmannschaft seinen Reichtum und seinen sozialen Status sehr gerne zur Schau trug. Die erlesene und umfassende Musikbibliothek mit über 1200 Werken unterstreicht seine ehrgeizigen Ambitionen. Im 18. Jahrhundert wird Sarasin womöglich der einzige Eidgenosse gewesen sein, der sich einen Hausmusiker leistete – und mit dem Geiger Kachel hielt er sogar einen Musiker, der früher zur markgräflichen Entourage gehörte.

Als, nach Sarasins Tod, im Jahre 1814 nachweislich Kaiser Franz I. im Blauen Haus musizierte, war nun für einen kurzen Augenblick auch tatsächlich adeliger Geist am Rheinsprung eingekehrt.

Zu den Festtagen erscheint beim Label ARS Produktion eine CD mit dem Titel

Zu Gast im Blauen Haus – Triosonaten aus der Sammlung Sarasin, Basel

Werke von J. und C. Stamitz, A. Filtz, G. B. Sammartini, G. Conti, V. Roeser und J. Chr. Bach

Eine Koproduktion mit Radio SRF 2 Kultur

Ensemble Der musikalische Garten

German Echeverri Chamorro – Violine

Karoline Echeverri Klemm – Violine

Annekatrin Beller – Violoncello

Daniela Niedhammer – Cembalo und Fortepiano

Diese CD zum Festival ist eine Hommage an Lucas Sarasin, den passionierten Musik-Liebhaber im Basel des 18. Jahrhunderts, den Sammler von Musikalien und Instrumenten, den Erbauer des Blauen Hauses am Rheinsprung (heute Wirtschaftsdepartement des Kantons Basel-Stadt).

Mit den «Mannheimern» bzw. ihrem Gründer und Oberhaupt, dem böhmischen Geiger Johann Stamitz, kommen eine neue Satztechnik und ein neuer «Tonfall» in die Musik – belebt, tänzerisch, «handelnd» in den schnellen, singend, «rührend» in den langsamen Sätzen – die Musik wird harmonisch und melodisch klarer, eleganter als im Barock. Der Generalbass beginnt, an struktureller Bedeutung zu verlieren, die Oberstimmen werden dominanter – kein Wunder,



dass so viele Barockkomponisten Cembalisten und Organisten waren, Stamitz aber Geiger und Filtz Cellist. Sowohl von Mannheim wie von Italien her weht der «neue Wind» in Richtung Klassik, wobei es interessant ist, zu beobachten, welche Elemente in diesen beiden musikalischen Regionen und Traditionen ähnlich und welche unterschiedlich sind. Das Programm lädt zum Vergleichen ein und macht den Weg «vom Barock zur Klassik» zum Erlebnis.

Die vier jungen Musiker/-innen des Ensembles Der musikalische Garten haben während ihres Fortbil-

dungsstudiums an der Schola Cantorum Basiliensis zusammengefunden und nach ihrem Diplom durch viele Erfolge den Namen Basels in die Musikwelt getragen. Allein 2013 war das 2011 gegründete Ensemble fünfmal Preisträger bei internationalen Wettbewerben.

Die CD hat die doppelte Aufgabe, einerseits Ohren und Herzen auf die Musik dieser Festtage vorzubereiten (bzw., umgekehrt, einen bleibenden «klingenden Rückblick» auf die Musik zwischen 1740 und 1780 zu gewähren, der diese Festtage gewidmet sind), andererseits dem jungen erfolgreichen Ensemble mit dieser Dokumentation eine weitere «Visitenkarte» zu bieten auf seinem Weg ins Musikleben. Gerade dies ist ja das Ziel des Vereins zur Förderung Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik, der nach 2011 und 2013 zum dritten Mal als Veranstalter der Festtage fungiert.

Allen Besucherinnen und Besuchern der Festtage, allen Freunden der Alten Musik und allen Förderern des talentierten musikalischen Nachwuchses sei deshalb diese CD zum Vorzugspreis von CHF 25.– aufs Herzlichste empfohlen.

www.dermusikalischgarten.com

Hinweis

Das Historische Museum Basel hat im Untergeschoss der Barfüsserkerche eine Ausstellungsvitrine eingerichtet, deren Inhalt den Festtagen Alte Musik Basel 2015 und ganz besonders der Sammlung Sarasin gewidmet ist. Zusammengestellt von Frau Marion Fahrenkämper, finden sich dort ausgewählte Originale der Sammlung aus der Universitätsbibliothek Basel und weitere Dokumente zu Lucas Sarasin, dem Sammler und leiden-



Konzert des Collegium musicum, Tuschezeichnung von Emanuel Burckhardt, Basel um 1792 (HMB Inv. 1999.127.); Foto P. Portner

schaftlichen Hobbymusiker im Blauen Haus am Rheinsprung. Selbstverständlich steht bei den Exponaten der Zusammenhang mit dem Programm der CD und des Konzerts vom 22. August 2015 im Vordergrund. Auf diese Weise kann die erklingende Musik direkt mit denjenigen Notenhandschriften verglichen werden, aus denen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Basel musiziert worden ist.

Der Universitätsbibliothek und dem Historischen Museum Basel danken wir herzlich für die Zusammenarbeit!

3

Samstag, 22. August 2015

18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,
Augustinergasse

Vortrag 1

**Aus dem Basler Musikleben des späteren
18. Jahrhunderts**

Prof. Dr. Martin Staehelin, Göttingen

Eintritt frei

Das Quellenmaterial zum Musikleben der Stadt Basel und ihrer Einwohner im 18. Jahrhundert bezeugt eine ganze Zahl von Orten, an denen Musik erklingen ist, und von Personen, welche diese Musik ausgeübt haben. Die Voraussetzungen, unter denen dabei musiziert wurde, waren allerdings meist verschieden: So kann der Vortrag kein Gesamtbild nachzeichnen; er wird versuchen, anhand von einzelnen Beispielen aus der baslerischen Musizierpraxis der Zeit wesentliche Eindrücke zu vermitteln; auch einige klingende Proben sind vorgesehen.

*Folgende Seiten: Carl Stamitz: Trio G-Dur aus der Sammlung Sarasin,
1. Satz mit drei verschiedenen Takavorzeichnungen, Universitätsbibliothek Basel,
Sammlung Sarasin*





Martin Staehelin,

gebürtiger Basler, studierte in Basel zunächst Alte Sprachen, Geschichte, Schulmusik sowie Flöte. 1967 wurde er dann im Hauptfach Musikwissenschaft und den Nebenfächern der Alten Sprachen promoviert.

Nach seiner Zürcher Habilitation über den Komponisten Heinrich Isaac wurde Staehelin zunächst Direktor des Beethoven-Archivs und des Beethoven-Hauses in Bonn, bevor er 1983 als Professor auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Göttingen berufen wurde.



Seit 1987 ist er Ordentliches Mitglied der Philologisch-Historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Dort hielt er 2013 die Laudatio zur Verleihung der Lichtenberg-Medaille an Joshua Rifkin. 1993 wurde er zum ehrenamtlichen Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen ernannt. Seit demselben Jahr ist er Mitglied der Academia Europea London und seit 1998 Mitglied des Beirats der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin.

Jakob Christoph Kachel, eine markante Persönlichkeit im Basler Musikleben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Johann Christoph Kachel ist ein Kind der Stadt Basel, wo er am 9. Dezember 1728 geboren wurde und am 24. März 1795 auch verstarb. Sein Wirken machte ihn zum wohl einflussreichsten Musiker der Stadt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er war der Sohn des Organisten und Orgelbauers Isaac Jacob Kachel aus Sachsen-Gotha, der sich 1735 in Basel niederliess, nachdem er durch seine Frau Margareth Stähelin schon verwandtschaftliche Beziehungen in die Stadt besass. Jakob Christoph muss schon als Kind musikalisches Talent gezeigt haben, das dem Prinzen Wilhelm von Baden-Durlach bei einer Durchreise aufgefallen ist, sodass er den Knaben in seine Dienste nahm. 1743 gelangte er auf diese Weise nach Italien und verbrachte eineinhalb Jahre in einem sardischen Regiment, das dem Prinzen unterstand. Während dieser Zeit soll er auch Neapel besucht haben, eine blühende Musikstadt. 1750 schliesslich taucht Kachel dann in den



Konzertmeister Kachel, Bild Privatbesitz

Protokollen des Basler Collegium musicum erstmals auf und wird bereits 1752 als Geiger in der höchsten Besoldungsklasse geführt. In vielen Konzerten trug er Soli auf der Violine vor, manche davon sicher aus der eigenen Feder. Daneben hat er sich auch ausgiebig als Kopist des Orchesters betätigt und musste sogar die Singschüler bei ihrer Aufnahme examinieren. In den Protokollen des Collegium musicum lässt sich Kachels ständiger Kleinkrieg mit dem Direktorium um eine bessere Bezahlung verfolgen, denn er fühlte sich offensichtlich nicht seinen Verdiensten und Talenten gemäss entlohnt. Dies liess er den Verein spüren, indem er beispielsweise zu Konzerten einfach nicht erschienen ist und andere Musiker an seiner Statt die Soli spielen liess. Natürlich waren seine Eigenheiten bei der Leitung des Collegium musicum nicht gern gesehen, doch beugte man sich wohl der allgemeinen Beliebtheit Kachels beim Basler Publikum.

Eine besondere Auszeichnung erfuhr er 1760 mit dem Auftrag, für das 300-Jahr-Jubiläum der Universität die Festkantate von Professor J. J. Spreng in Musik zu setzen. Darüber hinaus steuerte er auch die übrigen Musiken zu dieser Feier bei und leitete die Aufführungen, für die ihm ein Orchester von etwa 60 Musikern zur Verfügung stand. Nicht zuletzt wegen dieses repräsentativen öffentlichen Auftritts wurde Kachel schliesslich 1762 in die Basler Bürgerschaft aufgenommen.

Ein wichtiges Betätigungsfeld fand er als Hauskapellmeister und Komponist beim reichen Fabrikanten Lucas Sarasin, Direktor des Postwesens, im Blauen Haus (Reichensteinerhof) am Rheinsprung. Sarasin hielt sich als aktiver Musikliebhaber – er selbst spielte Violine – eine eigene Kapelle mit vollem Instrumentarium. Durch ein Inventar ist der reiche Notenbestand für dieses Ensemble gut dokumentiert, doch hat sich nur

etwa ein Drittel davon in der Basler Universitätsbibliothek erhalten. Unter den Verlusten befinden sich leider auch die Instrumentalkompositionen Kachels. Da das gleiche für die Bestände des Collegium musicum gilt, können wir uns heute keinen Eindruck mehr von seinen Fähigkeiten machen. Das einzige schriftliche Zeugnis seiner Tätigkeiten ist ein originelles musikhistorisches Traktat von 1792 mit dem Titel «Kurtzer historisch critischer Versuch über die Alte, Mittlere und Neue Music ...» (UB Basel, kr IV 387). Ein Aquarell von 1780 aus der Hand von Franz Feyerabend gibt ausserdem eine Vorstellung von seiner Erscheinung. Es zeigt einen grossen, hageren Mann mit Haarzopf im dunklen Gehrock, auf dem Kopf einen breitkrempigen Hut. Als Insignien seines Berufes trägt er unter dem linken Arm ein Konvolut von Papieren und hält in der rechten Hand eine ziemlich verzerrt wiedergegebene Violine samt Bogen. Kachel scheint jedoch auch mit vielen anderen Instrumenten vertraut gewesen zu sein. So regte er 1771 beispielsweise an, eine Bläuserschule für das Collegium musicum einzurichten, in der die Schüler auf Waldhörnern, Trompeten, Oboen und Fagotten ausgebildet werden sollten, wobei er sich selbst als Lehrer anerbote. Der Plan wurde zwar nicht realisiert, wirft aber ein bezeichnendes Licht auf Kachels Vielseitigkeit, mit der er die musikalische Kultur Basels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf vielen Ebenen anregte.

4

Samstag, 22. August 2015
20.15 Uhr, Martinskirche

**Suiten und Concerti von G. Ph. Telemann,
J. S. Bach, J. Fr. Fasch, J. D. Zelenka**

*Andreas Staier – Cembalo
Susanne Regel – Oboe
Freiburger Barockorchester
Petra Müllejans – Violine und Leitung*

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Programm

Georg Philipp Telemann (1681–1767)
**Ouverture B-Dur, TWV 55:B1 und Conclusion
B-Dur, TWV 50:10**

*aus «Musique de Table», III. Production
für 2 Oboen, Streicher und Basso continuo
Ouverture: Lentement – Bergerie – Allegresse, vite –
Postillons – Flaterie – Badinage – Menuet – Furioso*

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Konzert f-moll, BWV 1056
*für Cembalo solo, Streicher und Basso continuo
[ohne Bezeichnung] – Largo – Presto*

Johann Friedrich Fasch (1688–1758)

Concerto d-moll, FWV L: d 4

für Violine und Oboe solo, Streicher und Basso continuo

Allegro – Largo – Allegro



Jan Dismas Zelenka (1679–1745)

«Hipocondrie» à 7 Concertanti A-Dur, ZWV 187

für 2 Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo

[ohne Bezeichnung] – Allegro

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Sonate Nr. 3, e-moll, Wq 49/3, H33, aus den

«Württembergischen Sonaten»

für Cembalo allein

Allegro – Adagio – Vivace

Johann Sebastian Bach

Konzert A-Dur, BWV 1055

für Cembalo solo, Streicher und Basso continuo

Allegro – Larghetto – Allegro ma non tanto

Zum Programm

Dieses Programm soll – am Abend nach dem Eröffnungskonzert – den Weg «vom Barock zur Klassik», den das Festtagemotto verheißt, recht eigentlich beginnen; enden wird er mit Haydns «Schöpfung» im Schlusskonzert: Während dort der klassische Stil voll in Blüte stehen wird, ist im heutigen Konzert der Ausgangspunkt des Weges geprägt von der Generation der um 1680 Geborenen (1679 Zelenka, 1681 Telemann, 1685 Bach, 1688 Fasch), d.h. der Musik des Hochbarock in den wichtigsten norddeutschen Musikzentren: Dresden (Zelenka), Hamburg (Telemann), Leipzig (Bach) und Zerbst (Fasch).

Zwei musikalische Gattungen stehen sich in dieser Zeit gegenüber, deren Namen bereits ihre Herkunft und ihren Charakter verraten (französisch der eine, italienisch der andere): die «Suite» und das «Concerto». Zwischen den beiden Nationalstilen, denen diese Genres angehören, pendelt die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts und findet erst recht spät zu sich selber.

Typisch für den jungen Autodidakten aus Magdeburg, Georg Philipp Telemann, war seine nimmersatte Neugierde auf Neues, Fremdes, Herausforderndes, das er sich im Sinne eines «learning by doing» bienenfleißig zu eigen machte. Mit Elan griff er französische, italienische, ja polnische Stileigentümlichkeiten auf und wollte den «Muttersprachlern» beweisen, dass er ihre musikalische Sprache mindestens genau so «akzentfrei» beherrschte wie sie selber. Dass ihm das auch gelungen ist, zeigt z.B. der ungeheure Erfolg, den er während seines Aufenthalts in Frankreich (1737/1738)

mit seinen Kompositionen hatte, unter ihnen die «Pariser Quartette». Schon 1733 hatte er in Hamburg seine «Musique de Table, partagée en Trois Productions» (nomen est omen!) im Eigenverlag herausgebracht, deren «Overture» B-Dur aus dem 3. Teil das Programm eröffnet. Unter den 206 Subskribenten der Sammlung befanden sich Komponisten wie «Hendel», Blavet, Hebenstreit, Quantz und Pisendel. Zwei Dinge mögen ihn an der französischen Musik gereizt haben: 1. die Kunst der Charakterisierung, die häufig auch Lautmalerei und Programmmusik einschloss (es kommen in unserer B-Dur-Suite Satzüberschriften wie «Bergerie», «Postillons» und «Flaterie» vor); 2. die Tänze, d.h. die Bewegungstypen, den Abwechslungsreichtum der Tempi. Beides war in der durch Lully geschaffenen Gattung der Ouverturesuite bestens anzuwenden.

Auf der anderen Seite steht das italienische Concerto, an dessen Stil die deutschen Komponisten vermutlich das Vitale, das dramatische Element, der Kontrast zwischen Soloinstrument und «Ripieno» anzogen. Für diese Aspekte stand in der von Vivaldi geschaffenen Concerto-Form ein weites Experimentierfeld zur Verfügung. Auch Bach war in diesem Genre überaus aktiv und erfinderisch. Das Cembalokonzert mit Streicherbegleitung war damals durchaus ein Novum, denn vorher gab es an Soloinstrumenten die Trompete, die Oboe und natürlich die Violine, aber nicht das Cembalo, dessen Funktion auf den Generalbass fixiert war. Und so sind denn auch die sieben Cembalokonzerte BWV 1052–1058 durchwegs Bearbeitungen von prä-existenten Versionen für ein anderes Soloinstrument, vor allem die Violine. Von den beiden Konzerten des

heutigen Programms hingegen fehlt eine Vorlage. Man hat als Urgestalt des f-moll-Konzerts BWV 1056 eine g-moll-Fassung für Violine angenommen; und unter den modernen (Rück-)Bearbeitungen des A-Dur-Konzerts BWV 1055 ist auch eine mit Oboe d'amore als Soloinstrument. Dass Johann Sebastian Bach einerseits von der Musikwissenschaft häufig als «Schöpfer des Klavierkonzerts» bezeichnet wird, andererseits aber seine Concerti durch Umarbeitung eigener (Violin-)Konzerte schuf, ist ein gewisses Kuriosum.

Zwischen den Werken des Vaters einen Blick auf das Neue im Stil des Sohnes (Carl Philipp Emanuel) zu werfen, ermöglicht verblüffende Vergleiche: Obwohl es in Carl Philipps Autobiographie heisst, dass er nie einen anderen Lehrer gehabt hätte als seinen Vater, und obwohl die «Württembergischen Sonaten» des 30-Jährigen noch zu Lebzeiten des Vaters, wohl 1742/1743, komponiert worden sind (gedruckt 1744), liegen Welten zwischen den künstlerischen Richtungen dieser zwei: Die Musik des Jüngeren ist gekennzeichnet durch einen diskontinuierlichen, zerklüfteten Verlauf, rasche Affektwechsel und harmonische Überraschungen – man versuchte, ihrem Wesen mit den Begriffen der «Empfindsamkeit» und des «Sturm und Drang» gerecht zu werden. Interessieren würde uns, was der Vater und Lehrer im tiefsten Herzen von der neuen Richtung der jungen Generation gehalten hat ...

Jan Dismas Zelenka's «Hipocondrie» (die Bedeutung des Titels bleibt im Dunkeln) scheint, gemäss der Besetzungsangabe «à 7 Concertanti», auf den ersten Blick eher auf die Concerto-Seite zu gehören, ist in Wirklichkeit aber der aus langsamer Eröffnung und

nachfolgender Fuge bestehende «Ouvverturen»-Teil einer Suite, deren Tanzsätze allerdings fehlen – geschickt durchsetzt mit solistischen Passagen, harmonisch originell, im «Ton» unkonventionell, wie man es von diesem böhmischen Komponisten in sächsischen Diensten kennt. Fasch dagegen, hoch geschätzt von seinen Kollegen, ist in diesem Programm mit einem typischen dreisätzigen Concerto im Vivaldi'schen Stil vertreten, allerdings für zwei Soloinstrumente, die auch meistens zusammen, quasi im Verbund, agieren – abgesehen von einem 16-taktigen Violinsolo im letzten Satz. Auch er hatte aber, gemäss seinen eigenen Lebenserinnerungen, als Thomasschüler in Leipzig ab 1701 unter Johann Kuhnau die französische Overture studiert und sich als Muster die Werke Telemanns gewählt, «von dessen schönen Arbeiten damals meist alles erlernte».

Suite – Concerto, französisch-italienisch: Mit wie viel Erfindungsreichtum die «nördlichen» Komponisten zwischen diesen beiden Positionen ihren eigenen Weg bahnten, zeigt dieses Programm.

P. R.



Freiburger Barockorchester

Das Freiburger Barockorchester (FBO) blickt auf eine über fünfundzwanzigjährige musikalische Erfolgsgeschichte zurück: Aus studentischen Anfängen im Jahr 1987 entstand innerhalb weniger Jahre ein international gefragter Klangkörper, der inzwischen regelmässig in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern gastiert. Neben der Vielfalt des Repertoires vom Frühbarock bis in die Gegenwart wird vor allem die besondere Klangkultur des auf historischen Instrumenten spielenden FBO gerühmt. Seit Mai 2012 verfügt das Orchester gemeinsam mit den Kollegen vom ensemble recherche über ein international einzigartiges Domizil: das Ensemblehaus Freiburg, eine musikalische Werkstatt und Ideenschmiede für zwei Spitzenensembles der Alten und Neuen Musik unter einem Dach.

Das FBO arbeitet mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Kristian Bezuidenhout, Christian Gerhaher und Pablo Heras-Casado zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label har-

monia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äussert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie zuletzt dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2014 und 2013, Edison Classical Music Award 2013, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2012, Gramophone Award 2012, Edison Classical Music Award 2012, Gramophone Award 2011, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2011 und dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

Petra Müllejans, *Violine*

Die Geigerin Petra Müllejans ist eine vielseitige Musikerin, die nahezu jede Art von Musik liebt und mit Leidenschaft spielt. Am liebsten tut sie dies in einem vertrauten Umfeld mit ihr auch persönlich nahestehenden, musikalischen Partnern. Seit vielen Jahren ist sie Mitglied und Gesellschafterin im Freiburger Barockorchester (FBO), das sie als Konzertmeisterin leitet und mit dem sie auch als Solistin regelmässig auftritt. Ausserdem gehört sie zum festen Stamm des Freiburger Ba-

rockConsort, der Kammermusikformation des FBO, die sich auf solistisch besetzte Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts spezialisiert hat.

Petra Müllejans' Zugang zur Musik des Barocks und der Klassik ist geprägt von der ständigen Suche nach



einer erzählenden Musizierweise, die sich für sie am besten in der von ihr geliebten Arbeit im Orchester, der Zusammenarbeit mit Hille Perl und Lee Santana im Ensemble The age of passions und mit ihrer Klezmergruppe Hot and Cool realisieren lässt. Im Laufe ihres musikalischen Lebenswegs ist sie ruhiger und gelassener geworden (worüber sie sehr glücklich ist), sie ist

eine leidenschaftliche Lehrerin, der die Arbeit mit ihren Studenten am Herzen liegt.

Petra Müllejans ist Professorin für Barockvioline an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main und unterrichtet ausserdem an der Hochschule Luzern.

Susanne Regel, *Oboe*

Die gebürtige Freiburgerin startete ihre Konzerttätigkeit im Alter von 20 Jahren als Solooboistin des renommierten Ensembles Musica Antiqua Köln unter der Lei-

tung von Reinhard Goebel, wechselte später aber auch in andere Ensembles wie das Freiburger Barockorchester, mit denen sie als Solistin wie Orchestermusikerin ein gern gesehener Gast in den besten Konzertsälen der Welt war. Als junge Solistin trat sie bereits in der Tschaikovsky Concert Hall, Moskau, der Philharmonie von St. Petersburg, in Tokyo und vielen weiteren, bekannten Konzertsälen der internationalen Musikwelt auf.

Zusätzlich zu ihrer Konzerttätigkeit und eigener musikwissenschaftlicher Forschung entwickelt Susanne Regel neue Konzertprogramme für unterschiedlichste Besetzungen, von exquisiter Kammermusik bis zu Projekten für grosses Orchester. Dabei scheut sie auch nicht davor zurück, spartenübergreifend zu arbeiten.



Andreas Staier, Cembalo

Andreas Staier, 1955 in Göttingen geboren, studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam und war drei Jahre lang Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. 1986 begann er seine Solistenkarriere als Cembalist und Pianofortespieler. Er profilierte sich als einer der einflussreichsten Interpreten seines Fachs, der Komponisten von Haydn bis Schumann intellektuell wie emotional neu beleuchtet, zugleich grosse Literatur jenseits des Repertoires erschliesst (Hum-

mel, Field) und mit kreativen Konzepten («Delight in Disorder», «Hamburg 1734») überzeugt.

Als Kammermusiker arbeitet Staier zusammen mit Künstlern wie Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov, Christine Schornsheim; ein festes Klaviertrio etablierte er mit Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras. Mit dem Tenor Christoph Prégardien verbindet den Pianisten eine langjährige musikalische Partnerschaft, in der CDs mit Liedern von u.a. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Beethoven und Brahms entstanden. In Brahms' Liederzyklus «Die Schöne Magelone» arbeitete Staier zudem mit Senta Berger und Vanessa Redgrave als Sprecherinnen zusammen.



Als Solist gibt Andreas Staier regelmässig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées, Paris, u.a. Er gastiert bei den grossen internationalen Musikfestivals (Festival de La Roque d'Anthéron, Festival de Saintes, Festival de Montreux, Styriarte Graz, Schubertiade Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bach-Fest Leipzig, Bach-Tage Berlin, Bachwoche Ansbach, Kissinger Sommer u.a.) und auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo.

Andreas Staier hat rund 50 CD-Einspielungen vorgelegt, die grösstenteils mit internationalen Schallplatten-

preisen ausgezeichnet wurden. Bis 1995 stand Andreas Staier bei BMG/Harmonia mundi Deutschland unter Vertrag. Mit Teldec verband ihn bis 2002 ein Exklusivvertrag, seit 2003 arbeitet Staier mit harmonia mundi France zusammen. Zuletzt erschien hier «Frühwerke», Musik des jungen J. S. Bach, eingespielt auf einem Cembalo von H. A. Hass, dem grössten, das im 18. Jahrhundert gebaut wurde. Für den Fortepianospieler Andreas Staier komponierte der Franzose Brice Pauset seine «Kontra-Sonate», die der Musiker 2001 zur Uraufführung brachte.

Von 1987 bis 1997 war Andreas Staier Hauptfachdozent für Cembalo und Ensemble an der Schola Cantorum Basiliensis.



Das kleine Orchester als Zizenhauser Tonfiguren, nach einer Vorlage von Franz Feyerabend, Zizenhausen bei Stockach um 1800 (HMB Inv. 1924.188.); Foto P. Portner

5

Sonntag, 23. August 2015

10 Uhr, Münster zu Basel, Eintritt frei

Gottesdienst mit Abendmahl

Johann Adolf Hasse, Messe in d (1751)

Ensembles Cantori Festivi, Café Zimmermann, Ripieni Festivi

Alicia Amo – Sopran

Dina Koenig – Alt

Michael Feyfar – Tenor

Ismael Arroniz – Bass

Vokalensemble Cantori Festivi

Alicia Amo, Alice Borciani, Stefanie Steger,

Dina Koenig, Ana M. Fonseca, Stefan Kahle,

Michael Feyfar, Ivo Haun, Dan Dunkelblum,

Ismael Arroniz, Jean-Chr. Groffe, Jedediah Allen

Gerd Türk – Einstudierung

*Ensemble Café Zimmermann (siehe auch S. 35),
ergänzt vom Ensemble Ripieni Festivi,*

Pablo Valetti – Konzertmeister

Programm

Kyrie eleison I (Chor)
Christe eleison (Soli und Chor)
Kyrie eleison II (Chor)

Gloria in excelsis Deo (Chor und Soli)
Domine Deus (Arie)
Qui tollis (Solo und Chor)
Quoniam tu solus sanctus (Chor)
Cum sancto spiritu (Chor)

Credo in unum Deum (Chor)
Et incarnatus est / Crucifixus (Soli und Chor)
Et resurrexit (Chor)

Sanctus (Chor)
Benedictus (Duett)
Hosanna (Chor)

Agnus Dei / Dona nobis pacem (Arie und Chor)

Zum Programm

Johann Adolph Hasse ist vom Sänger zum Komponisten geworden und als Komponist immer Sänger geblieben. In Hamburg studierte er Gesang und wurde im Alter von 19 Jahren als Tenor an der Oper am Gänsemarkt engagiert. Mit 22 komponierte er seine erste Oper, in deren Braunschweiger Aufführung er selber die Titelrolle sang. Seine musikalische Prägung erhielt er 1722 bis 1725 in Neapel, wo er bei Nicola Porpora

und Alessandro Scarlatti Komposition studierte. In der Folge wurde er durch die Zusammenarbeit mit Pietro Metastasio und den modernen, «Rokoko»-haften Ton seiner Musik als «caro Sassone» («lieber Sächse») zu einem der beliebtesten und bekanntesten Opernkomponisten seiner Epoche.



1730 heiratete er die damals schon berühmte Sängerin Faustina Bordoni. Seit 1731 datiert die Verbindung beider «Stars» zum Sächsischen Hof in Dresden, wo Johann Sebastian Bach mit seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann der Uraufführung der Hasse-Oper «Cleofide» beiwohnte. Unter König August III. begann 1733 eine lange, sich über 30 Jahre erstreckende erfolgreiche Wirkungszeit Hasses in der sächsischen Hauptstadt.

Mit den europaweit berühmten Sängern und dem nicht minder bewunderten, ca. 40-köpfigen Orchester, die er zur Aufführung seiner Opern herangebildet hatte (Konzertmeister war Johann Georg Pisendel), wird 1751 auch die Uraufführung der «Messe in d» erfolgt sein.¹ Der seit der Reformation protestantische sächsi-

¹ «Zur Zeit des Kapellmeisters Hasse gab man grosse Kirchenmusiken mit 16 Vokalstimmen (acht Kastraten- und Männerstimmen, acht Kapellenaben), 2 × 6 oder 2 × 8 Violinen, 4 Bratschen, starkem Generalbass in wechselnder Zusammensetzung und den jeweils benötigten Bläsern.» (Ortrun Landmann, 1983). Eines dieser Roeser-Trios ist im Programm der «CD zum Festival», ausgeführt vom Ensemble «Der musikalische Garten»

sche König war 1697 zum Katholizismus konvertiert, als ihm die polnische Krone übertragen wurde, und so war es nötig, einen neuen Kirchenraum zu schaffen, wo – neben dem weiterhin zentralen Protestantismus – die katholischen Gottesdienste abgehalten werden konnten: Die Hofkirche wurde erbaut (Architekt: Gaetano Chiaveri) und der Hofkomponist Hasse mit der Komposition der Eröffnungsmesse beauftragt. Am 29. Juni 1751 («Peter und Paul») erfolgte die Einweihung der noch nicht restlos vollendeten Kirche mit dieser Messe.

Neben den zahlreichen Opern und (alle Gattungen der Kirchenmusik umfassenden) geistlichen Werken hat Hasse auch mehrere Messen geschrieben, etliche davon in seinen späten Jahren in Venedig, aber auch neun, deren handschriftliches Notenmaterial in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt wird. Die Messe von 1751 ist gekennzeichnet von seiner im Operngenre gewonnenen «Schreibart»: der ungeheuer kenntnisreich und sensibel behandelten Singstimme, seinem untrüglichen Gefühl für musikalische Wirkung, der expressiven Melodik, der engen



Hasse: Titelblatt zum Gloria der autographen Partitur



Hofkirche Dresden, Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, Dresden, vom linken Elbufer oberhalb des Altstädter Brückenkopfs (1748), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatl. Kunstsammlung Dresden, Foto: Hans-Peter Klut

Verflechtung von Sprache und Musik, einer gekonnten Instrumentierung und einer kompositorischen Sprache, in der er ebenso weit über Händel und Porpora hinausging, wie er später vom jungen Mozart übertroffen wurde: Hasse ist einer der typischsten und bedeutendsten Komponisten der Zeit zwischen Barock und Klassik.

P. R.

6

Sonntag, 23. August 2015

15 Uhr und 17 Uhr, Besammlung vor dem Blauen Haus, Rheinsprung 16

Stadtführung mit Mitarbeitern der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt

Dr. Thomas Lutz, Dr. Martin Möhle

Eintritt frei

Zum Alltag der Kantonalen Denkmalpflege gehört die Beschäftigung mit Städtebau und Architektur, Kultur- und Kunstgeschichte, Politik und Kommunikation. Die im Denkmalverzeichnis eingetragenen Denkmäler und baulichen Ensembles geniessen gesetzlichen Schutz. Die Denkmalpflege engagiert sich für die Erhaltung wichtiger Bauten, die das Stadtbild prägen. Sie erforscht und dokumentiert die Entstehung und Veränderung der Bauwerke und trägt so zu ihrem Verständnis bei. Sie berät Bauherren und Architekten, um die Zukunft wertvoller Bauten zu sichern. Sie vermittelt ihr Wissen über Basels Baudenkmäler, erklärt deren Bedeutung und fördert das Werteverständnis.

<http://www.denkmalpflege.bs.ch>

Martin Möhle

Basler Baukunst im 18. Jahrhundert

Lucas Sarasin, der Bauherr und Eigentümer des Blauen Hauses am Rheinsprung, wandte sich im September 1764 mit einem besonderen Anliegen an die Universität. Er habe die Absicht, seine Häuser neu bauen zu lassen, und dabei sei ihm das alte Gebäude der Universität, das seit 1460 am Steilufer des Flusses balanciert, im Weg. Er bot an, die Dächer des alten Hauses auf seine Kosten «in eine gerade symmetrische Gleichheit» zu bringen, wodurch sie zwar in der Höhe verlieren, aber vom Rhein aus «weit schöner und artiger» aussehen würden. Seine wahre Absicht nennt er am Schluss des Briefs: «Ich aber würde insonderheit in den dem Collegium gegenüber zu stehen kommenden Gebäuden auf den obersten Etages eine angenehmere Aussicht erhalten.»



Blaues Haus am Rheinsprung, Basel



Der grosse Saal im 1774–1775 durch das Direktorium der Kaufmannschaft erbauten Posthaus (heute Stadthaus) gehört zu den stilistisch ausgereiften Werken des Barock im Übergang zum Louis-XVI-Stil.

Foto: Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt, Erik Schmidt, 2011

An dieser Bitte, der übrigens nicht entsprochen wurde, lässt sich ein Selbstbewusstsein und ein gestalterischer Wille der reichen Bürger ablesen, die kennzeichnend für das 18. Jahrhundert sind. Die Stadtansicht Basels von Matthäus Merian aus dem Jahr 1645 zeigt die Stadt noch in ihren mittelalterlichen Befestigungen, die während und nach dem Dreissigjährigen Krieg eher verstärkt als abgebaut wurden. Auch das Strassennetz und die Parzellengliederung sind noch auf demselben Stand, den sie nach dem grossen Erdbeben von 1356 bis zum Ende des 14. Jahrhunderts erreicht hatten. Die Strassenbreite hat Merian erheblich übertrieben. In Wirklichkeit muss die Verkehrssituation in den engen Gassen chaotisch gewesen sein.

Vor allem aber wandte man sich stets nach innen, sich selbst zu. An der Stelle des Blauen Hauses befand sich schon zuvor ein grosser Hof im Besitz der Adelsfamilie von Reichenstein. Seine Hauptfassade war jedoch nicht dem Rhein, sondern der Martinsgasse auf der anderen Seite zugewandt. Die Häuser an der «Rheinhalde» zeigten den Fischern und Schiffleruten ihre Rückseiten mit angehängten hölzernen Vorbauten. Merian war zwar nicht der Erste, der die gesamte Stadt darstellte, jedoch beginnt mit ihm verstärkt die Wahrnehmung der Stadt als eines Bildes, das sich auch nach aussen präsentiert. Entsprechendes Gewicht gewann das Rheinpanorama und die freie Aussicht aus den Fenstern der dortigen Gebäude. Sehen und gesehen werden, auch aus der Ferne, wurde ein wichtiger Aspekt in der Architektur des 18. Jahrhunderts. Er hatte Folgen, nicht nur für die Fassadengestaltung, sondern auch für die Einteilung und Ausstattung im Inneren der Häuser.

Es dauerte nach Merian freilich noch mehrere Jahrzehnte, bis die veränderte Sichtweise auch in der Architektur manifest wurde. Der Anstoss kam schliesslich von aussen: Der Markgraf von Baden liess ab 1698 in der Neuen Vorstadt (heute Hebelstrasse) ein riesiges Palais errichten, das die gesamte Strassenseite prägte und mit der überkommenen kleinteiligen Bauweise aufräumte. Grundlage waren Pläne des französischen Architekten Charles Augustin D'Aviler, die als Stichwerk wenige Jahre zuvor im Druck erschienen waren. Zusammen mit dem namentlich nicht bekannten Baumeister des Markgräflerhofs kamen damals eine grössere Anzahl von Steinmetzen, Schreibern, Stuckateuren und anderen Meistern aus Bauberufen nach Basel oder waren zumindest mit ihren Werken präsent.

Bereitwillig griff das reiche Bürgertum, das sich im Laufe des 17. Jahrhunderts neben der zünftisch organisierten Hand-

werkerschaft herausgebildet hatte, die neuen Grundriss- und Aufrissformen nach französischen und deutschen Vorbildern auf. Die reichen Bauherren wünschten eine grössere Prachtentfaltung und eine Abkehr vom «Altbaslerischen». Die immense Wertschöpfung des prosperierenden internationalen Handels erlaubte besonders den Seidenbandfabrikanten und Bankiers das Ausleben ihrer «Bauwut». Erstmals kam es in grösserem Umfang in der Innenstadt zu Häuserabbrüchen und Neubauten, die mehrere Parzellen übergriffen. Gerade dieses Bestreben, der mittelalterlichen Stadt ein neues «Gesicht» zu geben, scheint kennzeichnend für die Epoche zu sein. Zum Rhein hin prägten Johann Carl Hemelings Ramsteinerhof und die Zwillinganlage des von Samuel Werenfels entworfenen Blauen Hauses und des Weissen Hauses das Grossbasler Panorama neu. Am Rand und vor den Toren der Stadt liessen sich begüterte Handelsherren ihre Sommersitze errichten, unter denen die «Sandgrube» und das Wildt'sche Haus am Petersplatz zwei charakteristische Beispiele sind. Am Blumenrain wurde gleichzeitig die Strasse verbreitert: Hier entstand um 1788 der Segerhof, dessen Ausstattung heute einen wesentlichen Teil des Wohnmuseums im Haus zum Kirschgarten ausmacht. Das Direktorium der Kaufmannschaft, eine ausserhalb der Zünfte bestehende Vereinigung, setzte sich schliesslich mit dem heute als Stadthaus bekannten Gebäude in der Nähe des Marktplatzes ein eigenes Denkmal.

Bei allen Neuerungen gebärdeten sich die Bauherren und Architekten kaum avantgardistisch. Ihre Bauwerke schufen sehr bald schon ein gängiges Repertoire dessen, was unter den Auftraggebern als angemessen und anerkannt galt. An den meisten Bauten ist das Muster der breit gelagerten, durch Risalite symmetrisch gegliederten Fassaden zu bemerken. Im Inneren befanden sich die grossen Eingangshallen (die bas-

lerischen «Sommerhäuser») mit Treppenanlagen an zentraler Stelle, über ihnen die stuckierten Repräsentationssäle an der Strassenseite. Für die Bauherren besaßen der exaltierte architektonische Ausdruck oder die überbordende Prachtentfaltung keine Priorität. Ihnen ging es um die Bildung einer gesellschaftlichen Gruppe, innerhalb derer Konsens über Formen der Repräsentation und des Austauschs herrschte. Nur so ist zu erklären, dass die besten Künstler und Lieferanten von Bauherr zu Bauherr weitgereicht wurden. Überliefert ist, dass sich der Eigentümer des Wildt'schen Hauses am Petersplatz derselben Ofenentwürfe bediente, die für das Blaue und das Weisse Haus vorgesehen gewesen waren. Bei geselligen Zusammenkünften – zu denen auch etwa die musikalischen Abende bei Lucas Sarasin im Blauen Haus gehörten – konnten die Basler sich bei Freunden, Geschäftspartnern und Konkurrenten heimisch fühlen und mit dezemtem Selbstbewusstsein als Gastgeber von Reisenden und Fremden auftreten. Dies kulminierte im Jahr 1813, als anlässlich des Durchmarsches der alliierten Armeen gegen Napoleon drei gekrönte Häupter in Basel Quartier nahmen und in drei gleichermassen prächtigen Palais unterkamen: Kaiser Franz im Blauen Haus, Zar Alexander im Segerhof und König Friedrich Wilhelm von Preussen im Deutschen Haus an der Rittergasse 35.

7

Sonntag, 23. August 2015
19 Uhr, Wildt'sches Haus, Petersplatz

**Tafel und «Tafelmusik» in historischem
Ambiente – Telemann, Händel und Apéro riche**

Ensemble l'Ornamento

*Juliane Heutjer – Blockflöte
Katharina Heutjer – Violine
Jonathan Pešek – Violoncello
Sebastian Wienand – Cembalo*

*Benefizveranstaltung zugunsten des Vereins zur Förde-
rung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten
Musik*

Eintritt: 300 CHF

Programm

Georg Friedrich Händel (1685–1759)
Ouverture zu «Rinaldo», HWV 7a

Georg Philipp Telemann (1681–1767)
**«Musique de table», Sonate A-Dur, TWV 41:A4
für Violine und Basso continuo**
Andante – Vivace – Cantabile – Allegro

Marin Marais (1656–1728)
**aus: Suite Nr. 3 D-Dur («Pièces en trio...»), Paris
1692)**
Prélude

Christoph Graupner (1683–1735)
aus: Entrata per la Musica di Tavola
Allegro

Michel Richard Delalande (1657–1726)
**aus: Symphonies pour les Soupers du Roy
Suite in D**

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)
aus: Les plaisirs de l'île enchantée
Rondeau pour les violons et flûtes allant à la table du Roi

Giovanni Battista Bononcini (1670–1747)
**Divertimento VIII, G-Dur für Blockflöte und
Basso continuo**

Affettuoso – Allegro – Lento

Georg Philipp Telemann
**Triosonate für Blockflöte, Violine und Basso
continuo, a-moll, TWV 42:a4**

Largo – Vivace – Affettuoso – Allegro

**Tafelmusik – Musique de table –
Musica da tavola**

Ein jahrhundertalter Brauch, zu Tische Musiker aufspielen zu lassen, wird mit diesem Konzert wieder aufgegriffen. Und passend zum Apéro riche soll die Musik keinesfalls aus der Konserve serviert, sondern vor den Ohren ihrer Zuhörer zubereitet, gepfeffert und ange richtet werden.

Die Tafelmusik zu Banketten und Festen hat eine bis auf die alten Ägypter und antiken Römer und Griechen zurückgehende Tradition und erfuhr im 17. und 18. Jahrhundert eine besondere Blütezeit, in welcher sich mit ihr gar ein eigenes Kompositionsgenre heraus bildete. Namhafte Komponisten steuerten Werke zu dieser Gattung bei, unter ihnen als wohl bekanntestes Beispiel Georg Philipp Telemann, dessen 1733 erschie nene Sammlung der «Musique de table» abwechslungs reiche Stücke in den verschiedensten Besetzungen ent hält. Von Michel Richard Delalande erfahren wir den

hohen höfischen Anspruch, dem eine Musik genügen musste, um Louis XIV bei einem viergängigen Souper nicht den Appetit zu verderben. Im Mai 1664 liess der Sonnenkönig in Versailles ein riesiges einwöchiges Fest ausrichten, für das Jean-Baptiste Lully eigens Bühnen- und Instrumentalmusik komponierte, teilweise in Zu sammenarbeit mit Molière. Die Bewegungsart des Ron deaus aus Lullys instrumentaler Sammlung zu diesen Feierlichkeiten mit dem Titel «Les plaisirs de l'île en chantée» lässt den elegant schreitenden Gang der Musi ker zum Tisch des Königs erahnen. Die 1722 in London erschienenen Divertimenti von Giovanni Battista Bo noncini könnte man auf den ersten Blick unbedacht als leichte Kost abtun. Was dem Zielpublikum der geübten Dilettanten mit dieser Musik allerdings an Virtuosität abverlangt wurde, ist beachtlich, und darüber hinaus ist es auch immer erlaubt, mit einigen geschmackvollen Verzierungen kunstvoll etwas nachzuwürzen.

Um, wie einem guten Wein, dem Programm eine ge lungene Balance aus Frucht und Säure zu verschaffen, stehen an Anfang und Ende des Programms Werke, die bei einem Bankett des 18. Jahrhunderts wohl eher nicht zu Gehör gebracht worden wären: Die Ouverture von Georg Friedrich Händels «Rinaldo», die freilich etwas zweckentfremdet ist und das Anheben der Servierglo cke statt des Theatervorhangs nach sich zieht. Und Te lemans Trio in a-Moll, das wie eine gute Nachspeise zwiespältige Gefühle hervorruft – Melancholie ob des nahenden Endes, aber gleichzeitig zügelloses Vergnü gen am letzten Bissen.

Guten Appetit!

Sebastian Wienand

Zum Ensemble

«L'Ornamento» – die Verzierung, der Schmuck – Ausdruck des Wunsches nach Schönheit in der Kunst und zugleich Sinnbild der Suche nach dem Neuen, dem Ungewöhnlichen.

In der Barockmusik waren Komponist und ausführender Musiker unzertrennliche Partner im kreativen Prozess und die Verzierungskunst zentrales Mittel der Interpretation. Angetrieben von der Neugierde und der Lust am Experimentieren verstehen die Gründer von l'Ornamento ihren Namen als Herausforderung: Aus dem papiernen Notentext «nach allen Regeln der Kunst» neue und unverwechselbare Interpretationen zu schaffen.

Mit diesem Ziel taten sich die vier jungen Musiker Juliane und Katharina Heutjer, Sebastian Wienand und Jonathan Pešek im Jahr 2001 zum Ensemble l'Ornamento zusammen und studierten gemeinsam historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Wichtige Impulse erhielten sie dabei von Chiara Banchini, Christophe Coin, Jörg-Andreas Bötticher, Jesper Christensen u.a.



Foto: Holger Jacoby

Im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens von l'Ornamento steht die Musik für Blockflöte, Violine und Basso continuo des 17. und 18. Jahrhunderts, doch erweitert das Ensemble sein Repertoire mit eigenen Bearbeitungen und lädt regelmässig andere Künstler aus der Alten Musik zu gemeinsamen Projekten ein.

Die vier Musiker verbindet ein gemeinsamer kammermusikalischer Weg vom klassischen und romantischen Repertoire bis hin zur Alten Musik und ein in langjähriger Zusammenarbeit geschmiedeter gemeinsamer Klang, der dieses Ensemble so unverwechselbar macht.

Bei den zahlreichen Auftritten von l'Ornamento in Deutschland und der Europäischen Union bei Konzerten und Festivals, in Radio und Fernsehen stiess die Mischung aus perfektem Zusammenspiel und unermüdlicher Spielfreude beim Publikum auf Begeisterung. Beim Wettbewerb Musica Antiqua Brügge gewann l'Ornamento im Jahr 2003 den ersten Preis und wurde zudem mit dem Preis des Publikums geehrt.



Das Wildt'sche Haus am Petersplatz, Basel

Jeremias Wildt, der Bauherr des Wildt'schen Hauses in Basel, als Musikfreund

Wohl der bedeutendste Barockbau in Basel ist das Wildt'sche Haus am Petersplatz (Nr. 13), und zwar hinsichtlich seiner erlesenen Durchformung und des Reichtums seiner Dekoration wie auch in seiner architektonischen Gesamtdisposition mit dem monumentalen, symmetrisch angelegten Treppenhaus in der Mittelachse des Baues – einer Anlage nach dem Vorbild deutscher Barockschlösser. Architekt dieses Bauwerkes war der Basler Ingenieur-Architekt Johann Jakob Fechter (1717–1797); erbaut hat er es für Jeremias Wildt-Socin (1705–1790).

Jeremias Wildt galt als einer der reichsten Basler seiner Zeit. Er war Seidenfabrikant, besass umfangreichen, einträglichen Grundbesitz in Basel und in Baselland und tätigte vor allem auch Bankgeschäfte. An der Politik der Stadt nahm er

nur begrenzten Anteil: Er war Mitglied des Grossen Rates und von 1756 bis 1770 Rechenrat, das heisst einer der drei Vertreter des Rates im obersten Finanzorgan der Stadt.

Wohnsitz von Jeremias Wildt war das Haus zum Gyrengarten an der Hebelstrasse (Nr. 7), dessen Garten sich bis zum Petersplatz hinaufzog. Hier oben liess Wildt 1762–1764 (Dekoration bis 1770) das neue Palais erbauen. Er selbst hat es allerdings nie bewohnt. Es war eigentlich für seinen Sohn Jeremias (1753–1760) bestimmt, doch starb dieser zwei Jahre vor Baubeginn. So wurde die repräsentative Liegenschaft zur Mitgift für die Tochter Margarethe (1755–1810; 1778 verheiratet mit Daniel Burckhardt, 1752–1819).

Kaum bekannt ist, dass Jeremias Wildt ein eifriger, aktiver Musikfreund gewesen ist. Tatsächlich finden sich in seinen «Nota Büchlein», das heisst in jenen Rechnungsheften, die für die Jahre 1764–1766, 1770–1775 und 1783–1787 erhalten sind, nicht nur bunt gemischt Angaben über Privates und Geschäftliches – von Geld- und Bankgeschäften über Ausgaben für Bettsocken bis zu Haus- und Küchenrezepten –, sondern auch zahlreiche Notizen zu seiner musikalischen Tätigkeit ...

1. Wo hat Jeremias Wildt musiziert?

Im Wildt'schen Haus findet sich im 1. Stock, gegen den Petersplatz, westlich des Mittelsalons (von aussen gesehen links), ein grosses Zimmer, in welchem die Mitte der beiden Längswände vergoldete Konsoltische mit hohen Spiegeln einnehmen. Die Dessus-de-glaces sind vergoldete Holzreliefs aus der Berner Werkstatt Funk, welche Musikinstrumente zeigen: beim einen Spiegel Laute, Tambourin, Oboe, dazu Notenhefte, beim anderen Spiegel Trompete, Trommel, Pfeifen sowie Fahnen und allerhand Kriegsgerät, also Elemente kriegerischer Musik. Man hat daher diesen Raum als Musikzimmer bezeichnet.

Jeremias Wildt selbst spricht in seinen «Nota Büchlein» einmal von Noten «In der Musiq Stuben auf dem Tisch neben dem Offen».

Wo aber war diese «Musiq stube»: im Wildt'schen Haus am Petersplatz oder im Haus zum Gyrengarten an der Hebelstrasse? Der erwähnte Raum im Haus am Petersplatz war vermutlich vom Baukonzept her sehr wohl als Musikzimmer für die potenziellen künftigen Bewohner gedacht. Aber da ja Jeremias Wildt seinen Wohnsitz im Haus zum Gyrengarten an der Hebelstrasse beibehalten hatte, dürfte auch sein Musizieren dort stattgefunden haben. Denkebar wäre höchstens, dass vielleicht bei einem Repräsentationsanlass im Haus am Petersplatz das Musikzimmer dort als solches benutzt worden wäre. Doch darüber ist weiter nichts bekannt.

2. Welche Musik wurde im Hause Wildt gespielt?

Jeremias Wildt besass eine grosse Notensammlung. Über seine Anschaffungen führte er sorgfältig Buch, sodass wir sehr gut informiert sind. Er liess sich regelmässig Noten kommen, wobei seit 1770 sein Hauptgewährsmann Emanuel Brändlin war. Doch bediente er sich bisweilen auch anderer Lieferanten. So hat er am 3. Oktober 1766 einem «Pariser zu Rebleuten bezahlt pro Musicalien [folgt eine längere Liste] L 34.4». Unter dem Titel «Bey Ihme bestellt von Paris komen zu lassen» erscheint eine weitere Liste. Am Schluss steht allerdings die Bemerkung «ist Nichts darauß worden».

Im November 1766 [?] wird «H Stüchelberger Ersucht Von Lion komen zu lassen ...». Hier handelt es sich zweifellos um Emanuel Stüchelberger-Zwinger (1708–1782), einen erfolgreichen Basler Seidenbandfabrikanten, der eine Fabrik in Lyon besass. Er spielte ebenfalls im Collegium musicum und hatte 1748 laut Protokoll zusammen mit Jeremias Wildt den

Unwillen des Gremiums erregt, weil die beiden sich nicht an den Unkosten beteiligen wollten.

Manchmal liess Wildt sich auch Auswahlendungen mit Noten kommen: In den Akten sind gelegentlich Einträge zu finden mit zwei Kolonnen «Zurückgesandt» — «behalten», so etwa unter dem 22. März 1774.

Was Jeremias Wildt erwarb, waren natürlich meist gedruckte Ausgaben. Indessen tauchen z.B. auch «6 Duo geschriben von Roeser L 6" — pro 2 Violini» auf (Valentin Roeser, um 1735 bis nach 1782).¹ Damit sind Manuskripte gemeint. Allerdings sicher nicht Autographen, sondern Abschriften. Um 1773 erwähnt Wildt zwar «die Viele getruckte Musicalien», daneben aber auch «die Viele geschribene Musicalien, seindt in Alte und Neüwe zu Erleßen; davon viele Zimblich Rar seindt».

Gewisse Werke hat Wildt auch selbst abschreiben lassen. Am 30. März 1772 sandte Herr Sarasin, «umb abcopieren zu laßen 2 Sinfonies à 4 von Heyden auß C.thon». Und am 9. Juli 1772 hat Wildt «an H[errn] L Sarasin durch den Heinrich die zwey geliehenen quatri von Heyden wider zurück gesandt». Der Kontrahent ist hier also Lucas Sarasin (1730–1802), der Erbauer des Blauen Hauses am Rheinsprung, der grosse Musikfreund des 18. Jahrhunderts in Basel, der einen eigenen Musiksaal besass, ein eigenes Orchester und einen eigenen Kapellmeister, zahlreiche Instrumente und eine riesige Notensammlung.

Fragt man nun nach den Komponisten, von denen Werke in Wildt's Sammlung vorhanden waren, so lassen sich von 1765 bis 1775 mindestens 65 Namen zählen. Da in den «Nota Büchlein» praktisch keine Vornamen genannt sind, kann die Identifizierung bisweilen schwierig werden, doch

¹ Eines dieser Roeser-Trios ist im Programm der CD zum Festival, ausgeführt vom Ensemble Der musikalische Garten.

finden sich zahlreiche berühmte und allgemein bekannte Meister, wie z.B.

- Geminiani, Francesco (1687–1762)
- Tartini, Giuseppe (1692–1770)
- Galuppi, Baldassare (1706–1785)
- Martini, Padre Giambattista (1706–1784)
- Holzbauer, Ignaz (1711–1783)
- Benda (welcher[?]: Franz, 1709–1786; Johann, 1713–1752; Georg, 1722–1795; Joseph, 1724–1804)
- Gassmann, Florian Leopold (1729–1774)
- Haydn (wohl Joseph, 1732–1809, nicht sein jüngerer Bruder Michael, 1737–1806)
- Gossec, François-Joseph (1734–1829)
- Bach (mit grösster Wahrscheinlichkeit Johann Sebastian Bachs jüngster Sohn Johann Christian, 1735–1782, der «italienische» oder «Londoner» Bach)
- Vanhal, Johann Baptist (1739–1813)
- Grétry, André-Ernest-Modeste (1741–1813)
- Boccherini, Luigi (1743–1805)
- Stamitz (welcher[?]: Johann, 1717–1757; oder einer seiner Söhne, Carl, 1745–1801; oder Anton, 1750–1796. Explizit erwähnt ist einmal Carl Stamitz, von dem Wildt 1775 «3 geschriebene quatri» erwarb).

Es erscheinen aber auch viele heute vergessene oder ganz unbekannt Komponisten. Hier wiederum eine Auswahl:

- Friedrich Schwindl, geb. etwa 1740 in Holland. Geiger, Cembalist, Flötist, Komponist. Zog umher. Kam 1770 nach Zürich und Genf. Führt am 16. März 1775 in Genf eine seiner Sinfonien auf. Am 4. Juni 1775 begutachtete er in Basel bei Jeremias Wildt eine Violine als «Ein Veritable Stainer geigen». Gestorben 1786.

- Antonin Kammel, geb. 1730 in Böhmen. Geiger, Schüler von Tartini, Komponist. Studierte an der Prager Universität Philosophie und Jurisprudenz. Seit ca. 1764 in London im Kreis um Johann Christian Bach. Schrieb Instrumentalmusik, die in London und Paris publiziert wurde. Gestorben in London um 1787.
- Franz Asplmayr, geb. 1728 in Linz. Österreicher. Geiger und Komponist. Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle. Schrieb Kammermusik und Ballette. Gestorben in Wien 1786.
- Dominik Stalder, geb. 1725. Luzerner. Von ihm gibt es gedruckte Sinfonien. Gestorben 1765.
- Gaspard Fritz, geb. in Genf 1716. Als Geiger in Italien ausgebildet. Seit 1736/1737 in Genf niedergelassen. Unterrichtete dort die *jeunesse dorée*. Zu seinen Schülern zählte auch Christoph Kachel (1755–1783), ein Sohn von Jacob Christoph Kachel (1728–1795), dem zeitweiligen Leiter des Basler Collegium musicum. Fritz darf als der beste Schweizer Komponist des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden. Er schrieb Kammermusik, Sinfonien und einige Instrumentalkonzerte. Gestorben 1783. Von ihm erwarb Wildt am 25. September 1772 sechs Trios.

Gelegentlich kommt unter Wildt's Musikalienankäufen auch ganz Anonymes vor: So im Dezember 1771 neben Quartetten von Haydn und Boccherini ein Trio «von unbekanntem» für L 1" und am 11. Januar 1772 ein weiteres Trio «von Einem unbekanntem» für L 1".

3. Ein Überblick

Die 65 in den hier verarbeiteten Quellen vorkommenden Komponistennamen lassen erkennen, dass vor allem die

Generation der zwischen 1730 und 1740 Geborenen vertreten ist. Die Quellen umfassen die Jahre von 1765 bis 1775, jenen Zeitraum, als Jeremias Wildt 60–70 Jahre alt war. Demgegenüber waren die Komponisten 25–45-jährig, also 25–35 Jahre jünger als Wildt. Wenige nur sind wesentlich älter, das heisst genaue Zeitgenossen von Wildt: Padre Giambattista Martini (1706–1784), Baldassare Galuppi (1706–1785) und Alessandro Besozzi (1702–1793). Und nur zwei sind noch im 17. Jahrhundert geboren: Giuseppe Tartini (1692–1770; von ihm befanden sich 18 Sonaten bei Wildt), und Francesco Geminiani (1687–1762; Concerti von ihm erwarb Wildt 1772).

Mit anderen Worten: Was Jeremias Wildt erworben und gepflegt hat, war fast ausschliesslich die gerade aktuelle Musik, wobei vielleicht noch mitgespielt haben mag, dass diese Literatur leicht zugänglich war.

Der Überblick über Wildt's Musikaliensammlung ermöglicht auch, eine Vorstellung von seinen stilistischen Präferenzen innerhalb der Musik seiner Zeit zu gewinnen. Eine deutliche Vorliebe hat er offensichtlich für die italienische Musik gehabt. Franzosen dagegen finden sich nur wenige.

Seine ganz besondere Neigung scheint aber der Mannheimer Schule gegolten zu haben. Bekanntlich hat Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz (1724–1799) in Mannheim, wo er 1743–1777 residierte, ein bald berühmtes Orchester gegründet, aus dem die Mannheimer Schule entstand, die in der Folge eine entscheidende Rolle in der Musikgeschichte spielen sollte. Die meisten Komponisten der Mannheimer Schule waren bei Wildt vertreten, so Ignaz Holzbauer (1711–1783), die Familie Stamitz (Johann, 1717–1757 [?]; Carl, 1745–1801; Anton, 1750–1796 [?]). Toëtschi (wohl Carl Joseph, 1731–1788), Anton Filtz (1733–1760), Franz

Beck (1734–1809), Ignaz Fränzl (1736–1811, gastierte 1787 im Basler Collegium musicum), Johann Baptist Wendling (1723–1797).

Die dritte markante Gruppe bilden Wiener Komponisten, darunter Franz Asplmayer (1728–1786), Florian Gassmann (1729–1774), Leopold Hofmann (1738–1793, Hoforganist und Geiger), Johann Baptist Vanhal (1739–1813, aus Böhmen, schrieb Sinfonien, Streichquartette, Streichtrios und Klavierkompositionen, von ihm hat Wildt zahlreiche Werke erworben). Vor allem aber hat Wildt sich immer wieder Werke von Joseph Haydn (1732–1809) beschafft. Er besass ca. 25 Quartette, 8 Trios, 19 Sinfonien, 12 Menuette.

Dass Jeremias Wildt offenbar gerne das Aktuellste gesucht hat, belegt eine Notiz gerade bei Haydn: Am 25. August 1772 zahlte Wildt «an H. Brändtlein pro 6 quatro von Heyden das Neüweste opus L 9 4"-». Diese Werke lassen sich identifizieren. 1772 schrieb J. Haydn sechs Quartette, die «Sonnenquartette», op. 20 (Hoboken-Verzeichnis Nr. 31–36). Diese Quartettserie kann es aber nicht sein, da sie erst 1775 gedruckt wurde. Dagegen hatte Haydn 1771 ebenfalls sechs Quartette komponiert (E, F, Es, c, G, D), und diese sind tatsächlich 1772 im Druck erschienen: op. 17, Hoboken Nr. 25–30. Wildt verschaffte sich also wirklich «das Neuste».

Aus:

Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 101, 2001: S. 51–77 (Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel), mit freundlicher Genehmigung

«Er ist ein Moderner ...»

Georg Philipp Telemann (1681–1767) ist im Rahmen eines Musikfestes, welches den Bogen vom Barock zur Klassik spannt, sehr gut aufgehoben. Das verdeutlicht schon seine Lebenszeit: Heinrich Schütz (1585–1672) war erst wenige Jahre tot, als Telemann das Licht der Welt erblickte, und Mozarts «Wunderkind»-Erfolge in Paris und London lagen schon drei Jahre zurück, als Telemann starb. Grosse stilistische Veränderungen in der Musik vollzogen sich in diesem Zeitraum, und einer, der sie vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Wandlungsprozesse aktiv und bewusst mitgestaltete, war Georg Philipp Telemann. Davon zeugen seine Kompositionen, zahlreiche überlieferte Schriftdokumente (z.B. Briefe, Vorworte, Autobiographien) sowie Hinweise seiner Zeitgenossen.



Georg Lichtensteger (1700–1784):
Georg Philipp Telemann

Und selbstbewusst lässt er sich um 1744 porträtieren: als Künstlerpersönlichkeit, mit offenem Hemd, stolz auf sein jüngstes Werk zeigend, einen gedruckten Jahrgang mit Kirchenkantaten.

Telemann, in dessen Kopf – wie er 1718 verschmüzt schrieb – schon in jungen Jahren «muntrere Töngens spukten»,

The image shows the title page of a musical score. At the top, the title 'MUSIQUE DE TABLE' is written in a large, elegant cursive script. Below it is a circular seal or emblem. Underneath the seal, the instrument 'Flauto traversiere I.' is written in a smaller cursive script. Further down, the text 'Premier Production.' and 'Flauto traversiere I.' is written, followed by 'OUVERTURE.' in a bold, serif font. The bottom half of the page is filled with musical notation, including staves with notes, rests, and dynamic markings like 'Lento e cel.' and 'Viv.'. The notation is in a historical style, likely from the 18th century.

als er sie im Unterricht vernahm, ist mit seiner Aufgeschlossenheit und Neugierde, mit seiner Unvoreingenommenheit Unbekanntem oder Andersartigem gegenüber und seinem spürbaren Drang nach Universalität ganz vom aufklärerischen Denken seiner Zeit durchdrungen. Sein Erschließen neuer Bereiche für die Tonkunst steht vollkommen im Einklang mit dem Bestreben des wissenschaftlichen Entdeckens der Welt im 18. Jahrhundert – man denke z.B. an die Reisen des James Cook (1728–1779), die 1748 beginnenden Ausgrabungen von Pompeji oder die Begründung der modernen Archäologie und Kunstgeschichte durch Johann Joachim Winckelmann (1717–1768).

Auf seiner «Musikalischen Reise ins Land der Vergangenheit» (1919) macht der französische Historiker und Schriftsteller Romain Rolland auch bei Telemann «Station» und konstatiert: «In dem großen Streit der Alten und der Neuen ist er ein Moderner, und er glaubt an den Fortschritt.» In dieser prägnanten Einschätzung der historischen Rolle Telemanns zeigen sich erste Früchte der 1907 beginnenden jüngeren Telemann-Rezeption. Telemanns Zeitgenossen urteilten ähnlich. Sie kennzeichneten ihn – wie in einem 1767 anonym veröffentlichten Nachruf – als einen «Mann von seltenen [= einzigartigen] Verdiensten um die Music» und in einem Kondolenzschreiben an Telemanns Enkel ist zu lesen, dass Telemann der Musik in Deutschland «neuen Schwung gegeben» und «die musicalische Welt [...] ihren Vater der Music» verloren habe.

Erfolgreich beschäftigte sich Telemann mit allen musikalischen Gattungen seiner Zeit, wie sich 1732 in knapper Form im Musikalischen Lexikon von Johann Walther nachlesen lässt. Unter Rückgriff auf einen Brief Telemanns hielt er merksatzähnlich fest: «Was er in den stylis der Music gethan,

ist überall zur Genüge bekannt. Erst war es der Polnische, dem folgte der Frantzösische, Kirchen= Cammer= und Opern=Styl, und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem er denn jetzo das mehreste zu thun hat.»

Jedes der angesprochenen Themenfelder prägte Telemann zukunftsorientiert. So ist seine Ausformung der Kirchenkantate neuen Stils zu nennen in der als ideal geltenden Abfolge: Bibelspruch – freier Wechsel von Rezitativen und Arien – Choral. 1710/1711 legte er erstmals diesen Aufbau einem Jahrgang von Kantaten für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres zugrunde, der als Modell für die barocke Kirchenkantate schnell Nachahmer fand, unter ihnen J. S. Bach. Vorbildhaft wirkten auf Zeitgenossen auch die «edle Stärke» des Ausdrucks sowie der leichte und natürliche Tonfall der Melodien nicht nur in Telemanns kirchenmusikalischen Werken. Seine Melodik trägt den Text und ebnet ihm Wirkungsmöglichkeiten im Hinblick auf eine Entfaltung von Gefühlen und Empfindungen. Glauben wir Telemann, so hat er die «Kirchen-Music am meisten werth geschätzt» (AB 1718).

Zu Recht wird der Blick auf Telemanns Instrumental- und Kammermusik gelenkt mit ihrem unverkennbaren Personalstil, der im Blick auf Erfindungsgabe, Eleganz und Ausdrucksreichtum die Stilentwicklung im 18. Jahrhundert prägte. Kern ist eine gegenseitige Durchdringung der vorhandenen Gattungs- und Nationalstile und die Verbindung von Elementen der Volkes-, Tanz- und Kunstmusik. Nationalstilistische Grenzen überwand er im Vermischen von Italienischem, Französischem und Polnischem und im Durchweben der französisch geprägten Ouverture mit Elementen des italienischen Konzerts – und umgekehrt. Markant ist dabei auch Telemanns virtuosos Kombinieren der zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente (darunter früh die bemerkenswerte

Verbindung von Block- und Traversflöte, von altem und neuem Modeinstrument).

Und es klingt die Wertschätzung seiner Opern an, die auf Spielplänen über Leipzig und Hamburg hinaus standen und in ihrer Mischung von venezianischen Traditionslinien und französischen Elementen und wohl auch durch die besondere Gabe Telemanns, einzelne Charaktere, Situationen und Ereignisse mit entsprechender Melodik, Motivik und Instrumentation musikalisch stark zu zeichnen, künstlerisch überzeugten und zugleich den Geschmack des Publikums trafen. Dieses dürfte dabei auch angetan gewesen sein von spielfreudigen Opernszenen in einem Buffo-Ton, wie ihn vor Telemann kein anderer deutschsprachiger Komponist beherrschte.

Telemanns vom Grundsatz «Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen» (Telemann, 1718) intendierte Musiksprache ist erfindungsreich und anmutig, seine Textdeklamation ist deutlich, und seine Experimentierfreude lässt ihn neue Klangfarben und tonmalersche Effekte erschliessen. Insbesondere seine programmatischen Tonmalereien fanden zu Lebzeiten starke Fürsprecher und lieferten zugleich den Kritikern nach seinem Tod reichlich Angriffsfläche.

Mit seinen Melodien und Tonmalereien ging es Telemann nicht allein um Effekte, wie ihm später mitunter vorgeworfen wurde. Vielmehr glaubte er an die Weiterentwicklung der Musik und war selbst beständig auf der Suche nach neuen Möglichkeiten. Das umreißt 1751 eine Äusserung Telemanns in einem Brief an den Berliner Komponisten Carl Heinrich Graun: «Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden, so muss man es in der Harmonie suchen.» Telemann dürfte hier Bezug nehmen auf kühne, expressive, ja extreme Akkordfortschreitungen und Intervallkombinationen, die in einigen seiner Werke zu beobachten sind. Er sah sich – von

einem gewissen Sendungsbewusstsein durchdrungen – veranlasst, die Ergebnisse seiner «Entdeckungsfahrt in musikalisches Neuland» (Wolfgang Hirschmann, 2007) theoretisch zu begründen und legte dazu die für reichlich Diskussionsstoff sorgende Schrift «Neues musicalisches System» (1743) vor. Musiktheoretische Überlegungen und eine eigene Intervall- und Akkordlehre beschäftigten ihn noch im letzten Lebensjahr. Im Grunde genommen ist Telemann mit seinem Ausloten neuer Tonbereiche und Klangwelten all jenen Komponisten im Geiste verbunden, die sich bis heute mit einem vorhandenen Tonvorrat zur musikalischen Umsetzung ihrer Ideen nicht begnügen wollen.

Telemanns Offenheit Neuem gegenüber tritt auch in seinem Umgang mit unterschiedlichen nationalen Idiomen zutage. Daraus resultiert eines der wohl am nachhaltigsten wirkenden Verdienste Telemanns, wie die Schrift eines französischen Autors und insbesondere natürlich die in Deutschland ablaufende Stildiskussion belegen. Gewürdigt wird sein wegweisendes Integrieren von Elementen des französischen, italienischen und polnischen Stils, ohne dabei seine eigene kompositorische Handschrift und Herkunft zu verleugnen. Schliesslich kommt der Berliner Komponist und Flötenlehrer Friedrich Johann Joachim Quantz mit Blick auf Telemann zu folgendem Schluss: «Wenn man aus verschiedener Völcker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nummehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte.» (1752) Was Quantz für Deutschland reklamiert, hat aufgrund der Ingredienzien europäischen Zuschnitt. Und tatsächlich fanden Telemanns Werke eine Verbreitung von Skandinavien bis Italien, von Russland bis

Spanien. Aus dieser Quelle schöpften Nachfolgende reichlich, ist doch das Allgemeingültige eine der Besonderheiten des klassischen Stils. So hätte auch Telemann – einen Ausspruch von Haydn gegenüber Mozart vorwegnehmend – von seiner Musik sagen können, dass man sie «durch die ganze Welt» (freilich die europäische) verstehe.

Die im diesjährigen Programm einbezogene Komposition aus Telemanns berühmter und quasi einem Kompendium instrumentalmusikalischer Formen und nationaler Stile gleichkommender Sammlung «Musique de table» (1733) vermittelt Einblicke in diese Klangwelt. Die Sammlung lenkt den Blick aber auch auf Telemanns Engagement bei der Verbreitung seiner Werke. Ganz erfüllt von dem Gedanken: «Wer vielen nutzen kann, thut besser, als wer nur für wenige was schreibet» (1718), der sich nicht nur auf seine Kompositionen auswirkte, gab Telemann über zwei Jahrzehnte hinweg ihm wichtige Werke im Selbstverlag heraus, oftmals die Noten eigenhändig stechend. Dabei nutzte er ab 1728 als einer der Ersten in Deutschland eine Druckplattenlegierung, die erst kurz zuvor in England erfunden worden war. Und dass auch die 1733 publizierte «Musique de table» zur Risikominimierung auf Pränumerationsbasis vertrieben wurde, vermittelt einen weiteren Einblick in das fortschrittliche unternehmerische Denken Telemanns. Die Liste der Subskribenten druckte er (werbewirksam) auf den ersten Seiten mit ab. Daraus ist zu ersehen, dass 185 Besteller in Vorkasse gingen und 206 Exemplare dieser prachtvollen Sammlung erwarben. Ein großes Vertrauen, was Angehörige aus Adelskreisen und ebenso musikalische Laien wie Berufsmusiker aus Deutschland, Holland, Frankreich, England, Spanien, Norwegen, Dänemark, der Schweiz und dem Baltikum Telemann da entgegenbrachten in der Gewissheit, Besonderes zu erwerben. Wie liesse

sich besser Telemanns vernetztes Denken kennzeichnen, das Musikleben auf sehr moderne Weise mit anspruchsvoller und mustergebender Literatur zu befruchten. Dass er auch wesentliche Beiträge zur Etablierung des öffentlichen Konzertlebens lieferte und als Veranstalter beispielhaft voranschritt, sei wenigstens am Rande erwähnt und möge am Schluss dieses schlaglichtartigen Blickes auf einen «Modernen unter den Alten» und seine «seltenen Verdienste um die Music» stehen.

8

Montag, 24. August 2015
12.15 Uhr, Predigerkirche

Zwischen deutschem und französischem Orgelbau – Johann Andreas Silbermann in Basel

*Demonstration der Silbermann-Organ in der
Predigerkirche durch Jörg-Andreas Bötticher*

Eintritt frei, Kollekte

Jeder kennt das prachtvolle Äussere der «Königin der Instrumente», jeder bewundert das «volle Werk» in einer schön überakustischen Kirche, jeder geniesst die Grösse einer Bach'schen Orgelfuge. Aber wer hat schon einen Blick «hinter die Kulissen» und in eine offene Orgel getan? Wer weiss, was eine Windlade ist, was die wunderbare Vielfalt des Orgelklanges bestimmt, wie das alles funktioniert?

Die Demonstration ist aber weit mehr als eine Einführung in die Geheimnisse des Orgelbaus. Sie soll



auch die Frage nach dem Klangstil dieser Epoche und dieser Organ thematisieren und die besondere Position des grossen Organbauers Johann Andreas Silbermann umreissen, der aus der deutschen Tradition bzw. einer sächsischen Familie stammte und sein berufliches Leben in Strassburg geführt hat: Welche Einflüsse aus französischer und deutscher Ästhetik prägten diesen berühmten Handwerkerkünstler und seine Instrumente, die so zahlreich in und um Basel bestellt und gebaut worden sind?

Neben Antworten auf all diese Fragen wird es auch einige schöne Musik geben – passend sowohl zum Thema «Vom Barock zur Klassik» wie auch zu dieser wunderschönen Organ.

Niemand kennt dieses Instrument besser und ist für diese Demonstration geeigneter als der Organist dieser Kirche, Jörg-Andreas Bötticher, der sich weit über Basels Grenzen hinweg auch als Cembalist, Ensembleleiter, Schola-Dozent und Spiritus Rector der Abendmusiken in der Predigerkirche in hohem Mass profiliert hat.



Jörg-Andreas Bötticher

Die Silbermann-Orgel der Predigerkirche Basel

Die Stadt Basel hatte im 18. Jahrhundert die grösste Dichte an Orgeln der französischen Silbermann-Linie um Andreas (1678–1734) und Johann Andreas Silbermann (1712–1783). Deren Instrumente befanden sich im Münster, in St. Peter, St. Leonhard und in der Predigerkirche. Diese Orgeldynastie ist besonders interessant, weil sich hier Verbindungen zwischen französischem, elsässischem und deutschem Orgelbau ergeben. Hörend lässt sich auch heute noch nachvollziehen, was Johann Andreas Silbermann beispielsweise bei seinem Onkel Gottfried (1683–1753) in Freiberg in Sachsen gelernt und welche Elemente dessen Orgelstils er nach Strassburg und Basel mitgebracht hat. Die Orgel in der Predigerkirche wurde «ex liberalitate civium» (so das Emblem über der Orgel) als 35. Instrument Johann Andreas Silbermanns – nach längerer Planung und Vorarbeit – 1767 in nur 27 Tagen aufgestellt, intoniert und gestimmt und 1769 durch ein Rückpositiv ergänzt.

Leider hat keine der Orgeln in Basel und der Region die ästhetischen und bautechnischen Veränderungen des 19. Jahr-



Pfeifen im Prospekt des Rückpositivs,
Foto: Franz-Josef Stiele Werdermann

hunderts unbeschadet überstanden. Mit der Orgelbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wuchs das Bewusstsein, den historischen Kern der Silbermann-Orgeln als ein unschätzbare Erbe der Barockzeit verantwortungsvoll bewahren bzw. wiederherstellen zu wollen. Die Silbermann-Orgel im Dom zu Arlesheim, bei der ausser grossen Teilen des Gehäuses noch ca. 70% der Pfeifen auf Silbermann zurückgehen, wurde in diesem Sinne schon 1958–1962 von Metzler vorbildlich restauriert. Inzwischen wurde sie mit neueren Erkenntnissen über die Windversorgung und Intonation bereits wieder revidiert (Gaston Kern 2005). Ihr folgten die Rekonstruktion bzw. der Neubau einer Orgel im Silbermann-Gehäuse in der Peterskirche (1968) und der Leonhardskirche (1969).

Der christkatholische Schulmusiker, Organist und Chorleiter Hans Bieli erkannte schon früh die Bedeutung des Instrumentes in der Predigerkirche. Im Frühjahr 1965 wurde der Orgelexperte Heinz Kobel mit einer Expertise beauftragt. Er empfahl einen Neubau im alten Gehäuse, jedoch keine Rekonstruktion, «da die Musikgeschichte seit Silbermann immerhin um 200 Jahre weitergeschritten» sei. Darauf wurden verschiedene Orgelbauer angefragt. Auch ein Verkauf des Gehäuses wurde geprüft. Im August 1968 entschied sich der Gemeinderat für eine «neue Orgel nach Bauweise Silbermann» und vergab den Auftrag an die Firma Metzler. Dabei wurde auch festgehalten: «Kunsthistorisch darf die jetzige Orgel nicht von Basel abwandern, weil Basel in Europa der Platz mit den meisten Silbermann-Orgeln ist.» (Aktennotiz vom 14.8.1968)

In die Rekonstruktion der Orgel 1978 durch die Firma Metzler in Zusammenarbeit mit Bernhard Edskes und Marc Schaefer flossen die bisherigen Erfahrungen des noch jungen historisierenden Orgelbaus in der Schweiz und im nahen

Elsass ein wie auch die Forderungen der in Basel lehrenden Orgelprofessoren Eduard Müller und später Jean-Claude Zehnder an neue Barockorgeln. Besonders letzterer beschäftigte sich intensiv mit spieltechnischen und klanglichen Komponenten des Orgelspiels, wie sie aus dem Studium der historischen Quellen erwachsen.

Wenn die Predigerkirche auch nur sehr wenig originale Pfeifen aus der Zeit von Silbermann enthält, darf das Ergebnis der Rekonstruktion von 1978 als äusserst gelungen bezeichnet werden. Die Spielanlage ist zu 100% nach Silbermann rekonstruiert, die Register kommen einzeln und in ihren verschiedenen Mischungen den besten erhaltenen Silbermann-Organen in der Region sehr nahe (Marmoutier, Ebersmünster, Arlesheim). Es ist zudem ein Glücksfall, dass die Orgelklasse der Schola Cantorum Basiliensis, der Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik, auf der neu erbauten Orgel Gastrecht bekam. Dadurch kamen in den letzten über 30 Jahren Hunderte von Orgelstudenten aus aller Welt in Kontakt mit diesem wunderbaren Instrument.

Der Organist der Predigerkirche, Jörg-Andreas Bötticher, führt in die Geschichte dieser Orgel ein, erläutert die Register und zeigt die Besonderheiten der typischen elsässischen Klangmischungen der spätbarocken Zeit.

9

Montag, 24. August 2015

18 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

Jean (Johann) Schobert, «Sonates en trio pour Clavecin ou Pianoforte, 2 Violons et Violoncelle»

*Edoardo Torbianelli, Anaïs Chen, Eva Saladin,
Fernando Caida Greco*

Eintritt: 25 CHF

Programm

Johann Schobert (1735–1767)

Sonate en quatuor Op. VII, Nr. 1 («Avril») Es-Dur

Allegro moderato – Minuetto/Trio – Allegro assai

Sonate pour le clavecin avec l'accompagnement du violon Op. I, Nr. 2 C-Dur

Allegro assai – Andante Polonoise – Allegro assai e scherzando

Sonate en quatuor Op. VII, Nr. 2 («May») f-moll/F-Dur

Andante – Minuetto/Trio – Allegro

Sonate pour le clavecin avec violon et basse
Op. XVI, Nr. 1 B-Dur

Andante – Menuetto/Trio – Presto

Sonate en quatuor Op. VII, Nr. 3 («Juin»)
g-moll/G-Dur

Andante – Tempo di minuetto / Trio



Beginn des Cembaloparts der Sonate en quatuor Op. VII, Nr. 3 («Juin»)

Quellen:

Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon.
par Mr. Schobert, Clavessiniste de S. A. Ser. Mgr. Le Prince de Conti.
Opera I. (1761)

Sonates en quatuor pour le clavecin avec accompagnement de deux Violons et Basse ad Libitum. Dédiées à Monsieur le Comte de Brancas Ancien Colonel d'Infanterie par Mr. Schobert, Claveciniste de S.A.S. Monseigneur Le Prince de Conti. Opera VII. (1764)

IV Sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un Violon et Basse.
Opera XVI (posth)

Zum Programm

In der «Correspondance Littéraire» vom September 1767 berichtet der Baron Grimm eingehend über das tragische Schicksal, das wenige Tage vorher Johann Schobert, «einen der besten Cembalisten von Paris», und seine ganze Familie das Leben gekostet hatte: eine Wanderung im Wald mit Pilzsammlung, der Versuch, in zwei unterschiedlichen Wirtshäusern am Waldesrand die Pilze kochen zu lassen, jedes Mal vom Küchenmeister und Oberkellner abgelehnt unter Hinweis auf die Giftigkeit der Pilze, das sture Beharren eines befreundeten Arztes in der Familiengruppe, der von der Essbarkeit der Pilze überzeugt war, schlussendlich ein fatales selbst zubereitetes Abendessen zu Hause, die Unmöglichkeit, Hilfe zu rufen, da alle Beteiligten von der Vergiftung betroffen waren, die Entdeckung der auf dem Boden liegenden Vergifteten erst am nächsten Morgen, in mehreren Fällen tagelange Todeskämpfe, kein Überlebender.

Im selben Nachruf äussert sich Baron Grimm über die Eigenschaften von Schobert als Klavierspieler und Komponist: grosses Talent, brillanter und zauberhafter Vortrag, unvergleichbar leichter Anschlag und überaus fantasievolle Verzierungsweise. Sein Genie sei nicht so gross wie jenes von Eckard, aber seine Musik würde die Leute mehr ansprechen, zwar mit weniger guten Ideen als sein Konkurrent, aber dafür mit entzückender Leichtigkeit und guten harmonischen Effekten.

Die Gegenüberstellung mit der Musik des strengeren und gesuchteren Johann Gottfried Eckard findet sich auch in einem Brief von Leopold Mozart von

seiner Reise mit seinen Kindern in Paris an Madame Hagenauer im Februar 1764. Hier wird Schobert sogar als ein ganz unaufrichtiger und falscher Charakter beschrieben, neidisch und eifersüchtig auf den guten Vortrag der schwereren Werke von Eckard durch die junge Tochter Mozarts (Nannerl). Die wichtigsten Klavierkomponisten von Paris hatten die Wunderkinder Mozart besucht und mit dem Geschenk ihrer Werke bedacht.

Das Gefällige, der einfachere Stil der Schobert'schen Musik, der die genuinen, glänzenden Klaviereffekte und schön verbundenen Harmonien ausnutzt und auf einem perlenden und abgerundeten Vortrag beruht, findet berechtigten Platz in der Geschichte der sich entwickelnden Pianofortemusik für den Gebrauch einer galanten Gesellschaft, die u.a. die neuen Ausdrucksmöglichkeiten des «Hammercembalos» zu schätzen weiss. In Paris wird der Gebrauch des Pianofortes schnell zunehmen, obwohl die Koexistenz mit dem traditionsreichen Cembalo noch lange Jahre dauern wird. Schobert wird zum Inbegriff eines neuen Stils in der Musik für Tasteninstrumente. Nach ihm wird in Paris um die Jahrhundertwende eine grosse Reihe von Klavierkomponisten, nicht selten von deutscher oder böhmischer Herkunft (Schobert war vermutlich Schlesier), den Grundstein für eine wichtige pianistische Tradition legen. Darunter befinden sich Namen wie Dussek, Hüllmandel, Edelman, Héléne de Montgéroult, die Gebrüder Jadin, Louis Adam und andere.

Charakteristisch für Schobert und die Generation nach ihm wird auch eine gewisse neue Kombination des Klavierinstruments mit den Streichern – ein kom-

plexeres und facettenreicheres Phänomen als man glauben würde und bisher angenommen hat. Die Sonate für ein Klavierinstrument (Cembalo o Pianoforte) mit (Ad-libitum-)Begleitung eines (oder mehrerer) Streichinstrumente ist in dieser Zeit eine häufig gepflegte Gattung, die auch ganz besondere Konnotationen aufweist. Im sozialen Sinne ist sie unter anderem ein Ort der Begegnung zwischen Mann (an der Geige) und Frau (am Klavier), wobei die Interaktion der beiden Instrumente sogar bis zu erotischer Symbolik gehen kann.

Musikdidaktisch ist sie die Gattung, in der ein vollkommener Musiker durch sein Geigen- (oder häufig auch Flöten-)Spiel dem/-r jüngeren, auszubildenden Klavierspieler/-in den schönen Ausdruck, vor allem aber den richtigen «Aplomb» lehrt und ihn/sie mit seinen musikalischen «Kommentaren» in der Bahn hält. «Aplomb», ein Wort, dessen musikalische Bedeutung nur partiell durch «Taktfestigkeit» übersetzt werden kann, ist in jener Zeit in Frankreich ein wichtiger Begriff in der Musik, der eine äusserst genaue, aber organische und nicht allzu «metronomische» Haltung des Tempos bezeichnet, die sich mit Eleganz, Charme und Selbstsicherheit verbindet. Häufig vom Meister «hinter dem Pult» der Jüngeren am Klavier improvisiert, werden dann diese Begleitungen, wenn notiert, zu einem wichtigen integrierenden Bestandteil der Komposition, der einem häufig schon selbständigen Musikstück neuen Reiz und Fülle hinzufügt.

Das erklärt den grossen Erfolg und die hohen Verkaufszahlen der Schobert'schen Werke in Paris. Ihre Drucklegung wurde sehr wahrscheinlich vom Komponisten selber bezahlt und organisiert und nur dank der

vornehmen Patronage des Prinzen Conti ermöglicht, des adligen Mäzens, dessen Kammercembalist Schober war.

Bei den Sonaten «en quatuor» entwickelt sich Schober's Schreibweise fast in Richtung einer konzertierenden Struktur. Im dritten Quartett werden in der Klavierpartie Solostellen gegenüber Tutti-Eintritten ausdrücklich angedeutet. Charmant sind die Monatsbezeichnungen, von denen wir «Avril», «May» und «Juin» ins Programm aufnehmen.

Edoardo Torbianelli

Edoardo Torbianelli,

Fortepiano

Nach dem Klavier- und Cembalodiplom in Trieste (I) studierte er u.a. an der Hochschule Antwerpen (B) und an jener von Tillburg (NL). Schon mit 20 Jahren interessierte er sich für historische Aufführungspraxis und erforschte mit schriftlichen Quellen und Tondokumenten die Technik und Ästhetik des klassischen und romantischen Klavierspiels.

Er spielte für berühmte Konzertreihen in ganz Europa und in Kolumbien, machte Aufnahmen für mehrere Rundfunkstationen und bespielte historische Hammerklaviere aus den wichtigsten Instrumentensammlungen Europas.



Seine zahlreichen CD-Produktionen (harmonia mundi, Pan Classics, Glossa, Phaedra, Gramola ...) sind von der Presse immer mit Lob und Preis geschätzt (u.a. 2-mal Diapason d'or und ein Ehrendiplom der ungarischen Liszt-Studiengesellschaft in Rahmen des «Grand Prix du Disque 2012»).

Unter seinen Spielpartnern befinden sich u.a. Thomas Albertus Irnberger, Pierre-André Taillard, Lyndon Watts, Sergio Azzolini, Amandine Beyer, Leila Schayegh, Chiara Banchini, Cristoph Coin, Maria Christina Kiehr, Gerd Türk.

An der Schola Cantorum Basiliensis und an der Hochschule für Künste Bern (HKB) ist er seit 1998 resp. 2008 Dozent für Hammerklavier, Kammermusik und historische Aufführungspraxis.

2010 war er in der Forschungsabteilung der HKB Leiter eines Projekt über Ästhetik, Technik und Didaktik des Klavierspiels zwischen 1800 und 1850.

Er ist auch Gastdozent an mehreren Institutionen in Europa (worunter das Forschungszentrum für Musik in Royaumont), an der Universität von Bogotà (Kolumbien) und er ist seit September 2014 an der Universität La Sorbonne in Paris für den instrumentalen Teil des neuen Masters Musikologie/Fortepiano angestellt.

Anaïs Chen, Violine

Anaïs Chen hat in Zürich und Detmold moderne Violine studiert und sich in Berlin und Basel auf Barockvioline spezialisiert, wo sie jeweils mit Auszeichnung abschloss.

Sie ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe (u.a. Premio Bonporti mit dem Ensemble Dai-

monion, Telemann-Wettbewerb Magdeburg, H. I. F. Biber Wettbewerb St. Florian, Concorso di Musica antica Genova Nervi). Sie war Mitglied der Schweizerischen Studienstiftung und erhielt einen Werkjahrespreis der Dienemann-Stiftung Luzern.

2010 bis 2012 kam sie einer Lehrtätigkeit als Dozentin für Barockvioline an der Hochschule für Musik Karlsruhe nach.

Im Rahmen einer internationalen Tätigkeit als Solistin, Kammermusikerin und Konzertmeisterin wird sie von Ensembles wie La Fenice

(Jean Tubéry), La Cetra, Freitagsakademie Bern, Gli Angeli Genève, Il Profondo, Kesselberg Ensemble, Il concerto delle viole und weiteren eingeladen.

Sie widmet sich dem von ihr und der Cembalistin María González gegründeten Ensemble Daimonion (www.ensembledaimonion.com) und dem Duo L'Istante (www.listante.com) mit dem Cembalisten Johannes Keller, mit welchen sie zu zahlreichen Festivals und Konzertreihen eingeladen wird.

Eva Saladin, *Violine*

Eva Saladin (Niederlande/Schweiz, 1987) erlernte das Geigenspiel in Arnhem (NL) bei Anna Wiersum und Aimée Broeders. Von 2005 bis 2011 studierte sie Bachelor (Diplom mit Auszeichnung) und Master auf moderner



Geige bei Kees Koelmans und Barockgeige bei Lucy van Dael am Konservatorium Amsterdam.

Danach studierte sie Barockgeige bei Leila Schayegh und David Plantier an der Schola Cantorum Basiliensis und schloss das Studium 2013 mit Auszeichnung ab. Auch beschäftigte sie sich intensiv mit historischer Improvisation in der Klasse von Rudolf Lutz.

Sie experimentiert mit den verschiedenen überlieferten Spielstilen und -techniken und erforscht die Entwicklungsgeschichte der Edition von Violinliteratur.

Regelmässige Zusammenarbeit mit La Cetra Barockorchester Basel, Il Profondo (CH), Profeti della Quinta (IS/CH), De Nieuwe Philharmonie Utrecht (NL), Ensemble Odyssee (NL), Stile Galante (IT). Sie machte mehrere CD-Aufnahmen und spielte an Festivals und in Konzertreihen wie Oude Muziek Serie Nederland, Grachtenfestival Amsterdam, Freunde alter Musik Basel, Festival de l'Abbaye Saint-Michel en Thierache, La Folia Rougemont, Alte Musik Tage Berlin.



Fernando Caida Greco, *Violoncello*

Der Cellist Fernando Caida Greco legte nach Studien bei Jorge Schultis sein Diplom summa cum laude am Conservatorio Santa Cecilia in Rom ab. Er führte seine Studien fort bei Amedeo Baldovino und schliesslich an

der Musik-Akademie Basel, wo er ebenfalls mit Erfolg das Lehr- wie das Solistendiplom ablegte. Nach einer Weiterbildung bei Ivan Monighetti und Rocco Filippini legte er das Kammermusikdiplom der Accademia Nazionale di Santa Cecilia ab.

Er gewann namhafte internationale Wettbewerbe, 2002 erhielt er den 1. Preis des internationalen Wettbewerbs V. Bucchi (Rom). Er unterrichtet beim Meisterkurs der Accademia Musicale Pescarese sowie am Conservatorio di Pescara.



10

Montag, 24. August 2015

20.15 Uhr, Martinskirche

Domenico Cimarosa, «L'impresario in angustie» – eine unbekannte Opera buffa

*Libretto von Giuseppe Maria Diodati (aktiv 1786–1798),
Uraufführung: Neapel, Teatro Nuovo, 1786*

<i>Pietro Naviglio – Bass</i>	<i>Don Cristobolo, Impresario</i>
<i>Giuseppe Naviglio – Bass</i>	<i>Don Perizonio, Librettist</i>
<i>Sara Bino – Sopran</i>	<i>Fiordispina, prima buffa</i>
<i>Cristina Grifoni – Sopran</i>	<i>Merlina, prima donna giocosa</i>
<i>Paola Leoci – Sopran</i>	<i>Doralba, prima donna seria</i>
<i>Makoto Sakurada</i>	<i>Gelindo, Komponist</i>
<i>Alberto Comes</i>	<i>Strabino</i>

<i>Hans-Dieter Jendreyko</i>	<i>Sprecher</i>
<i>Daniel Tuzzato</i>	<i>Kostüme</i>
<i>Raphael Zehnder</i>	<i>Beleuchtung</i>

Ensemble Musica Fiorita

Priska Comploi, Katharina Andres – Oboe
Katharina Heutjer, German Echeverri Chamorro – Violine
Salome Janner, Lola Fernandez – Viola
Jonathan Pešek – Violoncello
Hiram Santos – Fagott
Olivier Picon, Ella Vala Ármansdóttir – Horn

Marco Lo Cicero – Violine
Juan Sebastian Lima – Theorbe
Rafael Bonavita – Barockgitarre
Daniela Dolci – Cembalo und Leitung

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Zum Programm

In einem Theater in der Nähe von Neapel wird gerade eine neue Opernproduktion vorbereitet. Die drei Primadonnen Fiordispina, Merlina und Doralba verlangen vom Librettisten und vom Komponisten Rollen und Arien, die jede von ihnen glänzen lassen, und fordern auch dem frustrierten Impresario Don Cristobolo einiges ab. Wird er es schaffen, alle zufriedenzustellen und die Oper aufzuführen?

Der Opernbetrieb und insbesondere die Figur des profitgierigen Impresario sind in vielen satirischen Bühnenwerken des späten 18. Jahrhunderts beliebte Themen. Auch die



Domenico Cimarosa, Stich von Giovanni Battista Sasso nach Antonio Bramati

komische «farsa per musica» (musikalische Farce/Posse) «L'impresario in angustie» ironisiert die Eitelkeit der Primadonnen, die Ignoranz der Librettisten und die Unehrlichkeit der Impresarios. Charakteristisch für die Gattung der «farsa» sind der freche Humor und die derbe, dialektale Sprache, die so manche Figur als einfaches Gemüt entlarvt.

Uraufgeführt wurde das Stück des neapolitanischen Komponisten Domenico Cimarosa (1749–1801) im Jahr 1786 im Teatro Nuovo in Neapel. Bis zur Jahrhundertwende wurde es von Lissabon bis Kopenhagen in ganz Europa gespielt. 1787 wohnte Johann Wolfgang von Goethe einer Aufführung in Rom bei und war so begeistert, dass er das Stück auf Deutsch übersetzte und es ab 1791 als «Die theatralischen Abenteuer» in Weimar aufführte, indem er zwei eigene Lieder – «Die Spröde» und «Die Bekehrte» – und später auch Teile aus Mozarts «Der Schauspieldirektor» hinzufügte. Eine neuerliche Bearbeitung von «Die theatralischen Abenteuer» durch Christian August Vulpius wurde noch bis 1810 in Weimar gespielt. Ein weiterer berühmter Meister, der Gefallen an Cimarosas «farsa» fand, war Joseph Haydn, der «L'impresario in angustie» leicht verändert 1790 im Schloss Eszterháza aufführte.

Werke wie dieses verhalfen Domenico Cimarosa zu europaweitem Ruhm. Als Sohn von Arbeitern studierte er am Conservatorio di S. Maria di Loreto in Neapel. 1772, kurz nach Ende seiner Ausbildung, komponierte er seine erste Oper und war bald in seiner Heimatstadt und ganz Italien berühmt. Zehn Jahre später wurde er Lehrer an den venezianischen Ospedaletti, und sein wachsender Erfolg führte zu seiner Berufung nach

St. Petersburg durch Katharina die Grosse. 1791 verliess er Russland und wurde Kapellmeister in Wien, wo er seine bedeutendste Oper, «Il matrimonio segreto», uraufführte. Kurze Zeit später kehrte er zurück in seine Heimat, wo er Kapellmeister der Königlichen Kapelle des Hofes von Neapel wurde. Cimarosa starb 1801 in Venedig während der Vorbereitungen einer Operproduktion zur Karnevalszeit.

Seit 25 Jahren bringt das Ensemble Musica Fiorita unter der Leitung von Daniela Dolci Werke der Spätrenaissance und des Barock auf die Bühne. Das Ensemble reflektiert den neuesten Stand historischer Aufführungspraxis und ist einerseits der Werktreue, andererseits der Lebendigkeit verpflichtet.



Zum Ensemble

Repertoire, Instrumentarium und Generalbasspraxis von Musica Fiorita berücksichtigen die aktuellsten Strömungen in der Alten Musik. Die Klangfarben des in jener Zeit beliebtesten Instruments, des Cornetto (Zink), eine vielfältig besetzte Generalbassgruppe (Laute, Theorbe, Viola da Gamba, Psalterio, Cembalo und Orgel) sowie die stilgerechte, reich verzierte Art des Gesangs charakterisieren das Klangbild des Ensembles Musica Fiorita (der altitalienische Ausdruck für Verzierung war «fioritura»!). Mit instrumentaler und vokaler Virtuosität und einer improvisatorisch wirkenden Interpretation kommt Musica Fiorita einer Spielweise nahe, die man «erfrischend authentisch» nennen könnte. In ihren historischen Kontext eingebettet, entwickeln sich auch jahrhundertlang vergessene Partituren zu fühlbarer Lebensnähe. Darüber hinaus ermöglicht Musica Fiorita den Nachvollzug des ganzen Spektrums leidenschaftli-

cher Affekte – dies ganz im Sinne des Barockzeitalters – und ist damit heute aktueller denn je.

In der ausgewogenen Mischung vokaler und instrumentaler Musik und im Kontrast zwischen geistlichen und weltlichen Werken verwirklicht Musica Fiorita in ihren Konzertprogrammen das abwechslungsreiche Konzept des Früh- und Hochbarock. Die Aufführungen ausgewählter Kammermusik werden – wie einst – als gesellschaftliches Ereignis inszeniert; die Kirchenmusik lebt dagegen von Einfachheit, Poesie und Tiefe.

Die Besonderheit dieses Ensembles besteht darin, dass seine Mitglieder zwar aus vielen Teilen der Welt stammen, dass sie jedoch alle dasselbe Klangbild anstreben und dieselbe «musikalische Sprache» sprechen dank ihres Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis, dem Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel, das nicht nur die künstlerische Kompetenz seiner Absolventen geprägt hat, sondern auch ihre Lust am Forschen, Suchen, Entdecken von Neuem, an Horizonsweiterung und Weiterentwicklung.

Sowohl hinsichtlich der Konsensfindung – bei aller Vielfalt – als auch bezüglich Repertoire, Instrumentarium und historischer Musizierpraxis ist das Ensemble Musica Fiorita darauf ausgerichtet, Brücken zu schlagen und die Alte Musik in aktuelle Zusammenhänge zu stellen.

Das Ensemble veranstaltet seit vielen Jahren eine eigene Konzertreihe mit dem Ziel, neu entdeckte Alte Musik in den passenden historischen Räumlichkeiten in Basel und der Region erklingen zu lassen. Doch auch international ist das Ensemble Musica Fiorita tätig, un-

ter anderem indem es Werke von Schweizer Barockkomponisten im Ausland aufführt. Dank reger Konzerttätigkeit und pädagogischer Arbeit in vielen Teilen der Welt (siehe unten) sowie enger Zusammenarbeit mit diversen musikwissenschaftlichen Institutionen und Bibliotheken konnte ein Kontaktnetzwerk geknüpft werden, wodurch es auch jetzt wieder mehrere Projekteinladungen für die kommenden Jahre erreicht haben, beispielsweise für das Jahr 2015 eine Opernproduktion für ein Festival in Italien, für das Jahr 2016 eine weitere Opernproduktion in Südamerika (in Zusammenarbeit mit Universitäten in Kolumbien und Chile) und für das Jahr 2017 wiederum eine Opernproduktion für die Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth (UNESCO-Weltkulturerbe).

Daniela Dolci, Leitung

Die Cembalistin und Leiterin des Ensembles Musica Fiorita, Daniela Dolci (geboren in Sizilien), studierte Alte Musik mit Hauptfach Historische Tasteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. In der Folge arbeitete sie im Sinne eines Fortbildungsstudiums mit Gustav Leonhardt in Amsterdam. Schwerpunkt ihres Interesses ist, inspiriert durch die Arbeit mit Jesper B. Christensen, die originale Generalbasspraxis nach Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts.



Ihre mannigfaltige Tätigkeit umfasst Konzerte, Operaufführungen, Fernseh- und Rundfunkaufnahmen mit ihrem und mit anderen Ensembles (René Jacobs – Bach-Tage Berlin, Hans-Martin Linde – Moskauer Kammermusikfestival; mit ihrem Ensemble Musica Fiorita in Tallin und Riga, St. Petersburg, Oude Muziek Utrecht; Händel-Festspiele in Göttingen, Tage der Alten Musik Herne, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik; Tourneen in Japan, Polen, Italien, Deutschland, Argentinien, Bolivien, Uruguay; Tanzprojekte in Zusammenarbeit mit Barocktanzgruppen; Musikwissenschaftliche Symposien u. a. m.). Verfügbar sind CD-Einspielungen mit den Ensembles Dulzaina und Concerto di Viole sowie mit Ivan Monighetti.

Den pädagogischen Aspekt gewichtet Daniela Dolci gleichermassen. Sie hält Vorträge über Komponistinnen und Aufführungspraxis in der Alten Musik und gibt Generalbass- und Ensemble-Meisterkurse (Leipzig, Riga, Moskau, St. Petersburg, Puerto Madryn und Mendoza [Argentinien], Santa Cruz [Bolivien], Universität von Potenza, Matera und Bologna). Inzwischen dirigiert sie auch moderne Formationen, die ihre Kenntnisse der Alten Musik vertiefen wollen.

Im Jahre 2006 erhielt sie eine Würdigung als Friedensbotschafterin durch die Musik von den Ehrenbürgern Chiquitos, Bolivien. Im Jahre 2008 erhielt sie von der Italienischen Republik die Ehrung des Cavaliere dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana zur Anerkennung ihrer Bemühungen um die italienische Kultur im Ausland. 2010 erhielt sie den Hans Roth Preis aus Bolivien.

Pietro Naviglio, *Bass*
begann sein Gesangsstudium bei Gino Lorusso Toma, ein Aufbaustudium schloss sich an bei Rina Filippini Del Monaco und Paride Venturi.



Er gewann den Gesangswettbewerb Mattia Battistini in Rieti und debütierte mit «I Masnadieri», «Rigoletto», «Il Trovatore», «Don Carlos», «La Traviata», «Lucia di Lammermoor», «La Sonnambula» und «Il Barbiere di Siviglia».

Als Solist bei der Oper der Stadt in Bonn trat er in «Salomè» von Richard Strauss, «La Fanciulla del West» und «Tosca», «Gianni Schicchi», «Il Tabarro», «Werther», «Manon Lescaut», «Les Contes d'Hoffmann», «Carmen», «Il Guarany» und «Il Barbiere di Siviglia» auf.

Seine Konzerttätigkeit führt ihn regelmässig ins Ausland (Wiener Konzerthaus, Palau de la Música Catalana in Barcelona, Berliner Philharmonie, Barockfestival in Oporto, Montpellier, Parigi, Malta, Salonicco, São Paulo in Brasilien, Barcelona) mit einem breit gefächerten Repertoire (Aida, Traviata, Nabucco, Un ballo in maschera, Ariadne auf Naxos, Carmen, Attila, Tosca, Le nozze di Figaro etc.).

Giuseppe Naviglio, *Bass*

wurde in Bari geboren. Er absolvierte zunächst ein Literaturwissenschaftsstudium. Zwischen 1992 und 1996 war er am Theater in Bonn als Solist engagiert. Ab 1996 arbeitete er mit dem Barockmusikensemble La

Cappella della Pietà de' Turchini in Neapel mit und war bei einigen der angesehensten Theater der Welt zu Gast (Konzerthaus in Wien, Teatro Colon in Buenos Aires, Zarzuela in Madrid, Palau de la Música in Barcelona, Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Teatro Olimpico und Accademia Filarmonica in Rom, Teatro di San Carlo in Neapel usw.). Sein Repertoire reicht von Alter Musik bis zur zeitgenössischen und symphonischen Musik, Opern- und Kammermusik. Er nahm 24 CDs auf, einige davon erhielten angesehene Auszeichnungen der internationalen Kritik (Timbre de platine, Diapason d'or usw.). Zudem ist er als Dozent im Fach Gesang tätig.



Bei renommierten Institutionen hielt er Kurse (Centro di musica antica in Neapel, Fondation musicale Royaumont in Paris) und wirkte an Aufnahmen für niederländische, spanische, israelische, österreichische, französische Radiosen-

der mit sowie für den deutsch-französischen TV-Sender Arte, BBC und Rai. Er war Dozent für Barockgesang am Konservatorium Niccolò Piccinni in Bari.

Sara Bino, Sopran

in Venedig geboren, absolvierte ihr Gesangstudium am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig und setzte ihre musikalische Ausbildung an der Schola Cantorum Basiliensis fort. 2003 begann ihre Konzert- und

Theatertätigkeit als Solistin. Sie trat in verschiedenen Rollen in Barockopern wie in «La Calisto» von Francesco Cavalli (Dirigent A. Marcon), in «Ifigenia in Tauride» von B. Galuppi (Dirigent F. M. Bessan) und in den Mozart-Opern «Idomeneo», «La Clemenza di Tito», «Le nozze di Figaro» (als Susanna) und in «Don Giovanni» (als Zerlina) auf.

In Italien und im Ausland nahm sie an berühmten Musikfestivals unter der Leitung weltbekannter Dirigenten wie Riccardo Muti, S. Montanari, A. Marcon u.a. teil. Zu ihren weiteren Tätigkeiten gehören Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit Werken von Vivaldi, Pergolesi, Monteverdi und Caldara, die Teilnahme an dem Dokumentarfilm «Musica Nascosta» über Antonio Vivaldi sowie die Mitwirkung, dank ihrer starken Bühnenpräsenz, an Theateraufführungen mit Werken von H. Purcell, Händel und Hindemith.



In den letzten Jahren sang sie in der «Juditha Triumphans» von Vivaldi und in der «Fairy Queen» von Purcell sowie als Solistin in der Cappella Marciana in Venedig. Das französische Repertoire mit «Le Petit Concert Baroque» führte sie durch ganz Europa. Zurzeit ist sie mit der CD-Aufnahme des Requiems von Rubino und des «Te deum» von G. B. Lully beschäftigt.

Cristina Grifoni, Sopran

hat ihre Abschlussprüfung in Gesang mit Auszeichnung im Jahr 2008 am Konservatorium S. Pietro a Majella in Neapel abgelegt. Bereits im Jahr 2006 begann sie, mit mehreren neapolitanischen Chören und Orchestern zusammenzuarbeiten. Sie trat mit dem Chor Mysterium Vocis in Neapel, Frankreich und Finnland auf. Mit dem neuen Orchester Alessandro Scarlatti sang sie als Solistin in vielen Konzerten im Auditorium Parco della Musica in Rom, im Auditorium Rai in Neapel und im Prinzregententheater in München.

Im Jahr 2011 spezialisierte sie sich in Kammermusik mit Maestro Antonio Florio und sang bei Festivals



wie Pavia Barocca, Actus Humanus, Danzig, Festival Bach in Lausanne. Im gleichen Jahr gewann sie den ersten Preis beim Premio Nazionale delle Arti mit dem Ensemble für Alte Musik Scarlatti Lab.

Im Jahr 2012 gewann sie den internationalen Wettbewerb für Kirchenmusik Beata Paola Montaldi. Gegenwärtig arbeitet sie mit dem Ensemble Turchini di Antonio Florio, mit dem sie an vielen internationalen Festivals teilnahm.

Im Jahr 2013 nahm sie zusammen mit den Turchini di Antonio Florio die CD «La Santissima Trinità – Oratorio di Gaetano Veneziano» für das Label Glossa auf.

Paola Leoci, Sopran

1990 in Monopoli (Bari) geboren, begann Paola Leoci das Violinstudium an der Musikhochschule ihrer Heimatstadt bei Professorin Rita Paglionico. Als Sopranistin debütierte sie in der Rolle der Bastiana in «Bastien und Bastienne» von Wolfgang Amadeus Mozart. Ausserdem war sie bereits in folgenden Rollen zu hören: Adele in «Die Fledermaus» und Pepi in «Wiener Blut» von Johann Strauss sowie Norina in «Don Pasquale» von Gaetano Donizetti. Paola Leoci hat an mehreren internationalen Gesangswettbewerben teilgenommen. Sie gibt regelmässig als Sängerin und Violinistin Konzerte in Italien und Frankreich.



Makoto Sakurada, Tenor

Der japanische Tenor Makoto Sakurada ist seit 2009 Solist des Chors der J. S. Bach-Stiftung. Sein Schwerpunkt liegt im barocken Repertoire.



Sein Gesangsstudium absolvierte er bei Tadahiko Hirano in Tokyo und Gianni Fabbrini in Bologna. Gegenwärtig ist er vorrangig als Solist in Oratorienaufführungen zu hören. Er arbeitet mit verschiedenen Ensembles und Orchestern wie der Accademia Bizantina, der Capella della Pietà de Turchini, Europa Galante, Il

Giardino Armonico oder dem Orchestra Barocca di Venezia zusammen.

Er arbeitete zusammen mit Dirigenten wie Ottavio Dantone, Antonio Florio, Fabio Biondi, Giovanni Antonini, Andrea Marcon, Sergio Balestracci, Claudio Cavina, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken und Ton Koopman. Zusätzlich ist er auch immer wieder auf der Opernbühne zu hören, so unter anderem in Monteverdis «Orfeo», «Il ritorno d'Ulisse in patria» und «L'incoronazione di Poppea».

Seit 1995 arbeitet Makoto Sakurada regelmässig mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan. Tourneen u.a. durch Europa, die USA, Israel und Australien.

Er ist Preisträger des Alte-Musik-Wettbewerbes in Brügge (2002).

Alberto Comes

studierte Gesang bei Bagus Kentus Norontako und Professor M. G. Pani am Conservatorio Nino Rota seiner Heimatstadt Monopoli (BA). Er gewann mehrere internationale Wettbewerbe. Sein Debut gab er 2012 in der Rolle des Colas in Mozarts «Bastien und Bastienne»; im gleichen Jahr nahm er an einer Produktion von Strauss' «Fledermaus» in der Rolle des Ivan teil. Im Jahr 2013 sang er unter anderem den Publio in Mozarts «La Clemenza di Tito», 2014 in «Wiener Blut» von Strauss und in «Don Pasquale» von Donizetti. Alberto Comes tritt ausserdem auch an Solist in Kammer- und Kirchenkonzerten auf.

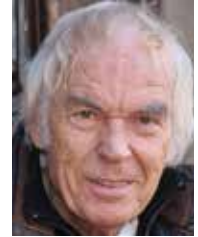


H.-Dieter Jendreyko, Sprecher

hat als Schauspieler und Regisseur u.a. in Bremen, München, Zürich, Basel, Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt etc. gearbeitet, bevor er 1986 in Basel das Od-theater gründete und in freien Produktionen (mehrheitlich kantonal und von Stiftungen gefördert) literarisch anspruchsvolle Stoffe zu vielen Aufführungen brachte.

2002 erhielt H.-Dieter Jendreyko den Baselbieter Kulturpreis.

1994 begründete er mit Gertrud Antonia Jendreyko «Lyrik im Od-theater».



11

Dienstag, 25. August 2015
12.15 Uhr, Peterskirche

«Concert zum täglichen Plaisir» –
Konzerte und Kammermusik für Harfe

Giovanna Pessi – Harfe
Anaïs Chen – Violine
Daniel Rosin – Violoncello
Marc Meisel – Cembalo
Ensemble Ripieni Festivi

Eintritt frei, Kollekte

Programm

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777)
Konzert G-Dur für Harfe und Streicher (1761)
Allegro – Andante – Vivace

Johann Baptist Krumpholtz (ca. 1745–1790)
Präludium Nr. 6, g-moll für Harfe
Moderato – Lento – Andante siciliano

Johann Baptist Krumpholtz
**Sonate in B-Dur für Harfe, arrangiert für Harfe
und Cembalo von Philip Seybold (18. Jh.)**
Allegretto – Romanza – Rondo

Johann Wilhelm Hertel (1727–1789)
**Trio Nr. 2, F-Dur für Harfe, Violine und
Violoncello**
Allegro – Largo – Allegro

Johann Wilhelm Hertel
Konzert F-Dur für Harfe und Streicher
Allegro con Brio – Adagio – Tempo di Minuetto

Zum Programm

Johann Wilhelm Hertel war ausgebildeter Cembalist und Geiger. Er leitete die Hofkapelle von Mecklenburg-Strelitz und war später am Hof von Schwerin als Komponist und Cembalist angestellt. Zu seinen Lehrern gehörten Carl Philipp Emanuel Bach und Franz Benda.

In seiner Autobiographie erwähnt Hertel die Harfe erstmals 1748 nachdem er eine Aufführung von Grauns «L'Europa galante» gehört hat. Die Aufführung gefiel ihm außerordentlich gut, besonders hebt er die Arien des Kontratenors Pasquale



*Marie Antoinette spielt Harfe,
Gouache von Jean-Baptiste André
Gautier Dagoty, Paris 1777*

Bruscolino hervor: «Gemeinlich begleiteten seine Arien eine obligate Harfe mit zwei Flöten; welches eine überaus gute Wirkung machte.»

Während des Siebenjährigen Krieges nahm Hertel die Stelle als Musikdirektor an der Hauptkirche Strahlsund an. Dorthin lud er die junge Harfenistin Marie-Therese Petrini (1736–1824) zu der Konzertreihe «Concerte zum täglichen Plaisir» ein.

Marie-Therese Petrini, für die Hertel möglicherweise seine Werke für Harfe komponierte, kam aus einer Harfenistenfamilie. Ihr Vater war der berühmte Petrini, Harfenist der königlichen Kapelle. Ihre erste Ausbildung im Harfenspiel und im Gesang erhielt Marie-Therese durch ihren Vater. Auch der vier Jahre jüngere Bruder Franz wurde durch den Vater ausgebildet, später machte er sich ebenfalls einen Namen als Virtuose und Lehrer für Harfe in Berlin.

1740 zog die Rheinsberger Kapelle mit dem jungen König nach Berlin. Hier übernahm Marie-Therese Petrini im Jahr 1750 nach dem Tod ihres Vaters dessen Stelle als Harfenistin. Nun wurde sie von Johann Friedrich Agricola im Gesang und Generalbassspiel unterrichtet. Marie-Therese war sowohl eine ausgezeichnete Harfenistin als auch eine sehr gute Sängerin.

Im Jahre 1754 nahm sie eine Anstellung als Harfenistin in der Kapelle des Markgrafen Karl Albrecht von Brandenburg-Schwedt in Berlin an. Sie trat auch als Sängerin in Erscheinung. So sang sie am 27. März 1755 die zweite Sopranpartie in der Uraufführung von Carl Heinrich Grauns «Tod Jesu». Petrini unternahm auch kleine Konzertreisen. Später erhielt Marie-Therese Petrini eine Anstellung als Kammersängerin und

Harfenistin in Strelitz, wo sie den Forstsekretär und Hofcellisten Johann Samuel Coghov heiratete. Dort konzertierte sie bis zu ihrer Pensionierung im Jahre 1800.

Georg Christoph Wagenseil wurde als Sohn eines Augsburger Kaufmannsgeschlechts in Wien geboren und vom Hofkapellmeister Johann Joseph Fux ausgebildet. Wagenseil komponierte von 1739 bis zu seinem Ableben für den Kaiserhof. Er war zeitweilig auch als Organist und Cembalospieler angestellt. Er brachte Marie Antoinette, die später in Paris vor allem Harfe gespielt hat, das Klavierspiel bei.

Johann Baptist Krumpholtz wuchs in Böhmen auf und folgte als junger Mann seinem Vater, der als Musiker Anstellung in Frankreich fand. Krumpholtz führte ein bewegtes Leben, er reiste bereits als junger Mann viel und spielte neben der Harfe Oboe, Geige, Bratsche und Horn und verdiente zwischenzeitlich sein Geld als Verkäufer im Laden des Vaters. Seinen eigenen Angaben zufolge waren die Harfe und die Komposition seine grössten Leidenschaften. Er wurde der gefragteste Harfenlehrer in Paris, konzertierte und schrieb zahlreiche Kompositionen für sein Instrument.

Eine wichtige Station in seinem Leben spielte Österreich. Er erhielt Kompositionsunterricht von Wagenseil und wurde nach einem gelungenen Konzert am Hof Esterházy von Joseph Haydn für die Hofkapelle engagiert. Während seiner Zeit als Mitglied des Esterházy'schen Orchesters (1773–1776) soll er auch Kontrapunktktionen bei Joseph Haydn genommen haben. Ein besonderes Verhältnis verband ihn mit Jan Ladislav Dusík: Vor dessen Flucht aus Frankreich nach London verliess

seine Frau, die Harfenistin Anne-Marie Krumpholtz (1755–1824), ihren Mann, um mit dem Komponisten in die britische Hauptstadt zu gehen. Aus Kummer darüber ertränkte sich Krumpholtz 1790 in der Seine. Als Ironie des Schicksals kann es wohl bezeichnet werden, dass Anne-Marie später selbst von Dusík für dessen zweite Frau Sophie Corri verlassen wurde.

Giovanna Pessi, Harfe

in Basel geboren und aufgewachsen, erhielt sie den ersten Harfenunterricht im Alter von sieben Jahren. Von 1995 bis 2000 studierte sie historische Harfe und Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis bei Heidrun Rosenzweig und in Den Haag bei Edward Witsenburg.

Von 2000 bis 2002 ergänzte sie ihre Ausbildung mit einem Studium bei Rolf Lislevand an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen.



Als Solistin und Kammermusikerin spielt Giovanna Pessi mit zahlreichen Grössen des Fachs wie zum Beispiel mit Eduardo Egüez, Rolf Lislevand und dessen Ensemble Kapsberger oder mit Philippe Pierlot und dem Ricercar Consort. Zahlreich sind auch die CD-Aufnahmen, an denen sie mitgewirkt hat, hervorzuheben sind dabei zum Beispiel die Einspielung des Händel-Harfenkonzertes mit dem Ricercar Consort im Jahr 2006 oder das Album «Diminuito» von Rolf Lislevand, das 2009 beim Münchner Label ECM erschienen ist.

Giovanna Pessi hat bisher bei vielen Opernproduktionen mitgewirkt und hat dabei mit Dirigenten wie Konrad Junghänel, Philippe Pierlot, Harry Bicket, Nikolaus Harnoncourt und Marc Minkowski zusammengearbeitet.

Von 2004 bis 2010 beschäftigte sich Giovanna Pessi als festes Mitglied der norwegischen Formation Christian Wallumrød Ensemble intensiv mit zeitgenössischer Musik auf der Barockharfe. Im Herbst 2010 hat Giovanna Pessi mit ihrem Ensemble ein eigenes Projekt für das Label ECM Records mit Songs von Henry Purcell, Leonard Cohen, Nick Drake und Susanna Wallumrød eingespielt, das Album ist im Oktober 2011 erschienen.

www.giovanmapessi.com

12

Dienstag, 25. August 2015

18 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**«Freie Fantasie» und Poesie für die Seele –
Hommage an das intimste Instruments des
Sturm und Drang**

Dirk Börner – Clavichord

Roswita Schilling – Rezitation

Eintritt: 25 CHF

Programm

Freie Fantasie Es-Dur

(Improvisation)

«Sei mir gegrüsst, schmeichelndes Clavier»

(Rezitation J. T. Hermes)

**Variationen über das Thema eines Clavierstücks
von G. D. Türk (1750–1813)**

(Improvisationen zwischen den Strophen)



Ouverture c-moll

(Improvisation)

**Gotthold Ephraim Lessing: «Für wen ich singe»,
Strophe 2, 4, 7, 8**

(Rezitation und Improvisationen zwischen den Strophen)

**Carl Philipp Emanuel Bach: Rondo c-moll, Wq
59/2, H268)**



Moses Mendelssohn: «Auf dem dunklen Pfad»

(Rezitation)

**Carl Philipp Emanuel Bach, «Freie Fantasie fürs
Clavier» fis-moll, Wq 67, H300**



**Carl Philipp Emanuel Bach: Sonate A-Dur, Wq
55/4 (aus: «Clavier-Sonaten für Kenner und
Liebhaber», 1. Sammlung, 1779)**

Allegro assai – Poco adagio – Allegro



**Christian Friedrich Daniel Schubart: «Serafina an
ihr Clavier» (Strophe 1, 2, 3, 6, 9)**

*(Rezitation und Improvisation gleichzeitig, im Stil eines
Melodrams)*

Zum Programm

«Sei mir gegrüßet, schmeichelndes Clavier»

Gemeint ist das Clavichord, Lieblingsinstrument der Empfindsamkeit, welches auf ideale Weise die feinsten Schattierungen der Seele zu widerspiegeln vermag. Dem Improvisator liefert es hierzu einen unbegrenzten Vorrat an Klangfarben und verfeinerten Möglichkeiten des «touché», wie es Charles Burney, zu Besuch bei Carl Philipp Emanuel Bach, aufs Anschaulichste darstellt:

... Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrument zu ziehen, der nur auf dem Clavichord und vielleicht nur allein ihm möglich ist hervorzubringen ...

Bekannt ist Carl Philipp Emanuel Bachs Vorliebe für dieses besondere Instrument. Ihn aber auf die solchermaßen beschriebene, nach innen gerichtete Klage zu reduzieren, hiesse, seine Nähe zu Sturm und Drang und zur Aufklärung zu ignorieren. Gotthold Ephraim Lessing, mit dem er in den 1740er-Jahren in Berlin befreundet war, spottet hierüber in «Nathan der Weise»:

Begreifst du aber, wie viel andächtig Schwärmen leichter als Gut handeln ist? Wie gern der schlaffste Mensch andächtig schwärmt, um nur – ist er zu Zeiten – sich schon der Absicht deutlich nicht bewusst – um nur gut handeln nicht zu dürfen?

In seinem Gedicht «Für wen ich singe», kommt neben dem Spott auch das Bedürfnis nach stolzer Unabhängigkeit des Künstlers zum Ausdruck.

Carl Philipp Emanuel Bachs Rondo in c-moll liefert hierzu eine musikalische Entsprechung.

Der grosse jüdische Philosoph der Aufklärung, Moses Mendelssohn, dem Lessing in «Nathan der Weise» ein Denkmal setzte, führt uns in die Gefilde des Grübelns, Zweifelns und tiefen Nachsinnens:

Auf dem dunklen Pfad, auf dem ein Mensch hier auf Erden gehen muss, gibt es gerade so viel Licht, wie er braucht, um den nächsten Schritt zu tun. Mehr würde ihn nur blenden.

Die berühmte fis-Moll-Fantasie Carl Philipp Emanuel Bachs mit ihren enharmonischen Verwechslungen, überraschenden Wendungen und ihrem nichtdesto-trotz doch klaren Aufbau (den man allerdings erst am Ende versteht!) zeichnet dieses Grübeln und Zweifeln musikalisch nach.

Die unbekümmert-virtuose A-Dur-Sonate entspricht dagegen eher einem Kant'schen Optimismus: Die aus ihrer – selbst verschuldeten – Unmündigkeit befreite Menschheit strebt ihrer Vervollkommnung entgegen! (Moses Mendelssohn war da wesentlich skeptischer ...)

Sanftes Clavier!

Welche Entzückung schaffst du mir.

Christian Friedrich Daniel Schubarts Gedicht, dargeboten in Form eines improvisierten Melodrams, führt uns zurück an unseren Ausgangspunkt: Clavichordimprovisationen und Gedichtrezitationen, sich gegenseitig inspirierend, um Sie, liebes Publikum, anzuregen zum gemeinsamen Nach-innen-Hören

Dirk Börner

Dirk Börner, *Clavichord*

Nach seinem Klavierstudium am Conservatoire national régional in Strassburg wendete sich Dirk Börner der Alten Musik zu. An der Schola Cantorum Basiliensis studierte er Cembalo bei Andreas Staier und Jesper Christensen und schloss mit dem Solisten- und Aufführungsdiplom ab.



Rege Konzerttätigkeit führte ihn durch ganz Europa, Süd- und Nordamerika. Dirk Börner tritt regelmäßig mit folgenden Ensembles auf: Stylus Phantasticus (Pablo Valetti – Violine, Friederike Heumann – Viola da gamba), The Rare Fruits Council (Manfredo Kraemer – Violine), Café Zimmermann (Céline Frisch – Cembalo) und Aux Pieds du Roy. Zahlreichen Einspielungen (C. P. E. Bach, J. Mattheson, D. Buxtehude, J. M. Hotteterre, J. P. Erlebach, A. Reincken, J. S. Bach, F. Mancini) sind bei Alpha, harmonia mundi France, Pan Classics, Carpe Diem, Astrée Naïve, K 617, Accent und Raumklang erschienen. Darüber hinaus liegen Rundfunkaufnahmen bei Radio de la Suisse Romande, bei Radio classique (Paris), France Musique, bei BBC, bei ORF, beim Bayerischen sowie beim Norddeutschen Rundfunk vor.

Zusammen mit Michael Form leitete Dirk Börner ein vom Schweizerischen Nationalfonds unterstütztes Forschungsprojekt («La plasticité du rythme»), welches die

Interaktion von Tanz und Musik in der französischen Barockmusik untersuchte.

Ein Ergänzungsstudium bei Rudolf Lutz an der Schola Cantorum (Basiliensis) im Fach Improvisation absolvierte Dirk Börner 2010 bis 2012. Seitdem ist er Mitglied der Forschungsgruppe Basel Improvisation.

Dirk Börner ist Dozent für Cembalo, Generalbass, Kammermusik und historische Aufführungspraxis an der Hochschule der Künste Bern und lehrt Generalbass und Improvisation am Conservatoire national supérieur Musique et danse de Lyon.

Seit dem Wintersemester 2014 unterrichtet Dirk Börner historische Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis.

Roswita Schilling, *Rezitation*

Nach Engagements an deutschen und schweizer Theatern arbeitete sie als Sprecherin und als Sprechausbilderin bei Radio SRF. Sie unterrichtet an Hochschulen und bei den Landeskirchen und seit einigen Jahren in ihrem Atelier für Stimme und Sprache in Arlesheim. Sie erfindet und gestaltet literarische und musikalische Abende. Begeistert arbeitet sie mit alten und neuen Texten aus Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften. Und sie liebt Psalmen, Barock, Hölderlin, Dada und viele Gedichte von heute.



Über das Clavichord

In seinem Buch «Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen» von 1753 bzw. 1762 hat C. Ph. E. Bach festgehalten, ein gutes Clavichord, «ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat», vereine alle Schönheiten der Klavierinstrumente in sich, es habe einen «nachsingenden, schmeichelnden Ton», verfüge über «die Bebung und das Tragen der Töne», könne «alle Arten des forte und piano reine und deutlich herausbringen», weil man es «sowohl ziemlich angreifen als schmeicheln kann», es unterstütze «am besten eine Ausführung, wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen», und es sei «also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist».

Tatsächlich hat man durch die Tangenten, die bei dieser Mechanik den Klang erzeugen, über die dynamischen Schattierungsmöglichkeiten hinaus den direktesten Kontakt mit der Saite, und man kann den Klang auch noch nach dessen Beginn beeinflussen (z.B. durch die berühmte «Bebung», ein Hin- und Herwiegen des Fingers, das eine Art Vibrato zur Folge hat), man kann ihn modifizieren und «schmeicheln»: «Wer mit einer guten Art auf dem Clavichorde spielen kann, wird solches auch auf dem Flügel [s.v.w. Cembalo] zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt», meint der «Hamburger» Bach. Zu Ehren des «Leipziger» Bach muss man allerdings anmerken, dass dieser nicht nur in der Kunst des Improvisierens, sondern auch in seiner Vorliebe für das Clavichord bereits vorausgegangen ist. Forkel berichtet darüber 1802: «Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten

Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.»

Durch all diese Eigenschaften war das Clavichord vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (besonders im Norden Europas) das Studieninstrument schlechthin, – es war leiser, kleiner, preiswerter und transportabler als ein Cembalo, und es war weniger anfällig hinsichtlich Bekielungs- und Stimmungsproblemen. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu: Viel üblicher als man heute denkt waren wohl damals auch zweimanualige Pedalclavichorde, auf denen man die gesamte Orgelliteratur spielen konnte und die als Üb-, Improvisations- und Kompositionsinstrumente einen veritablen Ersatz für die grosse Orgel darstellten in Zeiten, als die Kirchen ungeheizt und ausserdem zum Betätigen der Bälge stets Kalkanten nötig waren. Ziemlich sicher verfügten die Clavichorde-«Manuale» damals schon über einen Umfang von 5 Oktaven (F–f).

P. R.

Besuch bei Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg

Nachdem ich solche [mehr als 150 Bildnisse von grossen Tonkünstlern, teils gemalt, teils in Kupfer gestochen] gesehen hatte, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Lieblingsinstrument, ein Silbermannsches Clavier, zu setzen, auf welchem er drei oder vier von seinen besten und schweresten Kompositionen mit der Delikatesse, mit der Präcision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord und vielleicht nur allein ihm möglich ist vorzubringen.

Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich's von ihm, dass er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um elf Uhr des Abends. Während dieser Zeit geriet er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder, und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern als nur, soweit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist itzt neunundfunfzig Jahr alt, ist eher kurz als lang von Wuchs, hat schwarze Haare und Augen, eine

bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene und ist dabei munter und lebhaft von Gemüt.

Sein heutiges Spiel bestärkte meine Meinung, die ich von ihm aus seinen Werken gefasst hatte, dass er nämlich nicht nur der grösste Komponist für Klavierinstrumente ist, der jemals gelebt hat, sondern auch im Punkte des Ausdrucks der beste Spieler. Denn andere können vielleicht eine ebenso schnelle Fertigkeit haben. Indessen ist er in jedem Stile ein Meister, ob er sich gleich hauptsächlich dem Ausdrucksvollen widmet. Er ist, glaub' ich, gelehrter als selbst sein Vater, sooft er will, und lässt ihn in Ansehung der Mannigfaltigkeit der Modulation weit hinter sich zurück. Seine Fugen sind allemal über neue und sinnreiche Subjekte, und er bearbeitet solche mit ebenso viel Kunst als Genie.

Aus:

Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise (1770–1772)*, dt. Übersetzung Wilhelmshaven 1980, S. 457–458

Carl Philipp Emanuel Bach: «Von der freyen Fantasie»

§1 Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzt sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

§2 In diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien

überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolg gelernt haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeachtet schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, dass man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewissheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeien kann, wenn er nicht zu spät anfänget, und wenn er viel schreibet.

§3 Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können. Man muss hierbei eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeachtet in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältnis in der Abwechslung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältnis in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfelet alsdenn gemeinlich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzt zu werden, und man erkennt die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem ersten Theile dieses Versuchs, in dem letzten Hauptstücke desselben, von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verwiese.

§4 Der Flügel oder die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleissig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mässige; wenigstens muss man diese letztern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Orgeln selten gut temperirt sind. Das Clavichord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man

die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiss, das reizendste zum Fantasiren.

§5 Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muss. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein Vorspiel angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränket, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlangt. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muss der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

§6 Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muss, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Am Anfange muss die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiss höre, woraus gespielt wird; man muss sich aber auch vor dem Schlusse wider lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse eingepräget werde.

§7 Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenthalben Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vorspielen bedienen können, ist diese: dass man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielt werden soll, mit allerhand Bezifferungen und einigen eingeschalteten halben Tönen in und ausser der Ordnung mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden

Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträgt. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden.

§8 Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weicht man in andere Tonarten weitläufiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlusscadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, worin man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen-, Sexten- oder Sextquintenaccord darüber Statt: ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen. Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlusscadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.

Aus:

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen
(Berlin 1753 und 1762), zweiter Teil,
Kapitel «Von der freyen Fantasie»

Christian Friedrich Daniel Schubart

Vom Flügel oder dem Klaviere

Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süsse Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust, können nicht nur die musikalischen Localfarben, sondern auch die Mittelintinen, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinschmelzende, unter den Fingern verathmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort, alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast, und stürmt; wessen Herz sich oft und gern in süssen Empfindungen ergiesst, – der geht am Flügel und Fortepiano vorüber, und wählt ein Clavichord von Fritz, Spath, oder Stein. – Daher gibt es sehr viele Flügel- und Fortepianospiele; aber äusserst wenige Claviristen.»

[...]

«Kannst zwar nicht Concerte mit starker Hand spielen, denn es hagelt und wettet nicht wie's Fortepiano, kannst auch nicht umflutet von vielen Hörern damit rasen und ihr Bravogetreusch, dem Wellengemurmel gleich, somit überschreiben. Aber wo das Clavier (ich will sagen Clavichord) Steins oder Fritzens oder Silbermanns oder Spaths gemächlig ist, weich und für jeden Hauch der Seele empfänglich, so findest du hier deines Herzens Resonanzboden. Wer am Clavichorde nach dem Flügel schmachtet, hat kein Herz, ist ein Stümper, steht am Rheinstrom und sehnt sich – nach einem Krebsbach. Süsse Schwermut, schmachtende Liebe,

Abschiedswehen, Seelengelispel mit Gott, schwühle Ahnung, Blicke ins Paradies durch jäh zerrissenes Gewölke, süßes Tränenriesel – und dann die Verzierungen der Kunst im doppelten und dem unter dem Finger hin sterbenden Triller, in den schmeichelnden Vorschlägen, im wollüstigen Hin-schmachten der Mitteltinte, in Bund und Schwebung, im Tragen und Beben, in der halben und ganzen Berührung, im Pizzicato und Vibrato dieser überraschenden Saiten und leisen Tastenbestreifung. Schau, Spieler oder Spielerin, all dieses liegt im Clavichorde. Drum sehne dich nicht, wenn du allein vom Monde beschienen phantasierst oder dich kühlst in der Sommernacht oder Frühlingsabende feierst. Ach, da sehne dich nicht nach dem Flügelgetöse. Sieh, dein Clavichord atmet ja so sanft wie dein Herz.»

Aus:

Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, ca.1784/1785

Sally Fortino

«Gefährtin meiner Einsamkeit» – Sehnsucht nach dem Clavichord

Doris ans Clavier
Gefährtin meiner Einsamkeit!
Vergnügendes Klavier,
Ein frohes Lied voll Dankbarkeit
Singt deine Freundin dir.

Wie oft labt mich mein Saitenspiel
Mit Freuden sanfter Art.
Macht den Geschmack, macht das Gefühl
Für jeden Reiz so zart.

Verfolgt von ieder Stutzer Schwarm,
Flieh ich an mein Klavier.
Gleich fast [sic!] mein Damon mich beym Arm,
Und singt und spielt mit mir.

Dem Scherz, dem zärtlichen Gesang
Will ich mein Leben weihn!
Es stimme mit der Saiten Klang,
Sey Harmonie, sey rein!

Dieses Gedicht (von Loder; ob Mann oder Frau ist unklar) ist eines von mindestens 43 deutschen Gedichten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen das «sanfte Clavier» gepriesen wird. Diese Verse wurden auch vertont und 1783 in einer Liedersammlung in Leipzig veröffentlicht. Der Titel der Sammlung lautet «Lieder,

beim Klavier zu singen»; der Komponist war Christian Gott-
 hilf Tag (1753–1811), ein Kantor und Lehrer in Hohenstein-
 Erstthal und Freund Johann Gottlieb Naumanns (1741–
 1801). Tags Vertonung scheint die einzige zu diesem Text zu
 sein, aber es gibt eine grosse Anzahl anderer Liedkompositio-
 nen zu ähnlichen Claviergedichten. Gemeint ist mit «Clavier»
 stets das Clavichord, das während der Zeit der Empfindsam-
 keit wegen seiner starken Ausdrucksmöglichkeiten zum Lieb-
 lingsinstrument sowohl von Kennern als auch Liebhabern
 wurde. Um die Eigenschaften des Clavichords in empfindsamer
 und für diese Zeit typischer Weise zu schildern, benutzen
 die Dichter Ausdrücke wie «süssertönend», «sanft», «schmei-
 chelnd», «lieblich», «zärtlich», «sanfttröstend», «sanftklagend»,
 «vertrautest», «bestes kleines», «silbertönend», «vergnügend»,
 «sympathetischer Freund», «getreues Saytenspiel» usw. In den
 meisten Fällen wird dieses Clavichord als eine «Gefährtin der
 Einsamkeit» idealisiert (wie wir schon gelesen haben) oder als
 Hilfsmittel für trostsuchende Seelen sogar direkt angespro-
 chen. Die Gedichte sind ein Beweis für die Beliebtheit des
 Clavichords im späteren 18. Jahrhundert und zeigen deutlich,
 welche Eigenschaften des Instruments am meisten geschätzt
 wurden.

Die übliche Haupthandlung dieser Dichtung stellt einen
 Leidenden (oder eine Leidende) dar, der (oder die) einen sen-
 siblen, mitleidvollen Gesprächspartner (nämlich das Clavier)
 sucht, einen, der als Vermittler dient oder sogar eine Genesung
 fördert. Oft wird dem Clavichord gedankt. Häufig bittet die
 melancholische Seele das Clavier um Linderung der Schmer-
 zen, oder ein Liebhaber ersucht Fürsprache vom Clavier.

Die sehr private Beschaffenheit der Schmerzen des Dich-
 ters (bzw. des Sängers oder Spielers) und die ruhige Ästhetik
 des Clavichords bilden eine nahezu perfekte Paarung, die



Gesang zum Clavichord, aus: Johann Wilhelm Häßler, Clavier- und Singstücke,
 Erfurt 1782

verborgenes Bekenntnis und intimes Vertrauen erlauben. Aus
 dieser poetischen Welt erhebt sich das Clavichord und nimmt
 die Eigenart einer atmenden, fühlenden, sprechenden und
 hörenden Gestalt an. Der Leidende darf in seinem Kummer
 schwelgen.

Betrachten wir nun einige Beispiele dieser Poesie. Ver-
 schiedene Dichter/Dichterinnen zollen dem Erfinder des Cla-
 vichords Tribut, wie z.B. in der dritten Strophe des berühmten
 Gedichts «An das Clavier» aus Sophiens Reise von Memel
 nach Sachsen, dem Roman von Johann Timotheus Hermes,
 wo auch der Clavier- und Fortepianobauer Johann Andreas
 Stein erwähnt wird:

Und Heil sey ihm, Vertrauter meiner Brust,
Heil sey dem Mann, der dich erfand!
Hat ihn, der Schmerz und Lust
An deine Saiten band,
Kein Stein genannt?

Das Clavichord besass die Kraft, betrübte Herzen zu beruhigen, wie die folgenden Verse von Philippine Gatterer («An das Clavier») zeigen:

Mit stillem Kummer in der Brust,
Schleich ich mich jetzt zu dir.
Bring Harmonie in mich, und Lust;
Du liebliches Clavier.

In deine Saiten sing ich's oft,
Bestürmt ein Leiden mich.
Die Thräne rollt – und unverhoft [sic!]
Geniess ich Ruh durch dich.

Ein Clavierinstrument als Begleitung des Sologesangs wurde im 18. Jahrhundert immer in Betracht gezogen. Lieder sollten Komponist, Dichter, Sänger, Spieler und Instrument vereinigen.

Die Gefühle der Dichter werden von den Komponisten übernommen und weiter auf die Sängerin und Clavierspielerin übertragen, die zusammen die Emotionen an die Zuhörer, soweit vorhanden, übermitteln. Öfers ist die Sängerin in einem persönlichen Zwiegespräch mit dem Clavichord wie im Gedicht «An mein Clavier» von Christian Friedrich Daniel Schubart:

Bin ich allein, bin ich allein,
Hauch' ich dir meine Empfindungen ein,
Himmlich und rein.

In den meisten Oden zum Clavier werden zwei Aspekte des Instruments offenbart: seine klanglichen Eigenschaften und seine gefühlsmässige Wirkung. Die sanften Merkmale des Clavichords werden besonders betont, wie wir in den nachstehenden Beispielen lesen können. Solche Eigenschaftswörter wie «lieblich», «zärtlich», «sanft», «schmeichelnd», «silbern» und «harmonisch» grenzen natürlich auch an das gefühlsmässige. Der empfindsame Klang des Instruments und die Gefühle, die aus den Interpreten bzw. aus dem Zuhörer hervorgeholt werden, sind manchmal schwer zu unterscheiden.

Sanftes Clavier, sanftes Clavier!
Welche Entzückungen schaffest du mir!
Wenn sich die Schönen tändelnd verwöhnen,
Weih' ich mich dir, liebes Clavier!
(Christian Friedrich Daniel Schubart, «An mein Clavier»)

Die sanften Clavichordklänge können sogar symbolisch für die gesellschaftlichen Bedürfnisse stehen. Lesen Sie, wie Gottlob Wilhelm Bormann in seinem Gedicht «An mein Clavier» schreibt:

O mein zärtliches Clavier,
Haus und Hof und Weib sey mir!
Dein harmonischer Accord
Jage meine Grillen fort.

Was die Ausdrucksmöglichkeiten des Claviers betrifft – die charakteristische Eigenschaft, die dem Instrument am häufigsten zugeschrieben wurde, ist die Fähigkeit, menschliche Launen und Gefühlslagen zu spiegeln und auszudrücken. Eines der beliebtesten Claviergedichte ist betitelt: «Du Echo meiner Klagen» (Justus Friedrich Wilhelm Zachariae).

Das Clavichord kann Freude, Trauer oder Frömmigkeit ausdrücken, je nach Stimmung des Sängers oder Spielers:

Scherz ich, so ertönet mir
Ein scherzhaftes Lied von dir;
Will ich aber traurig seyn,
Klagend stimmst du mir mit ein;
Heb' ich fromme Lieder an,
Wie erhaben klingst du dann!
(Christian Felix Weisse, «Das Clavier»)

Emotionen können durch das Clavichord auch besiegt werden, indem z.B. Schwermut verschwindet:

Freund! Wie mächtig kannst du siegen!
Welch ein Schöpfer von Vergnügen
Ist dein zauberndes Clavier!
Bändiger der finstern Klagen!
Allen Gram kannst du verjagen!
Alle Sorgen fliehn vor dir!
(Gottlieb Fuchs, «Das Clavier»)

Manchmal steht das Clavier vertretend für einen Menschen und spendet einem Einsamen Trost, wenn menschliche Gesellschaft fehlt – eine echte «Gefährtin der Einsamkeit»:

Nicht die Menschen, du allein
Webst an meinem Lebensfaden,
Schmeichelst mich in Sonnenschein
Wenn die Wange Thränen baden.
(Karoline Luise von Klenke, «An das Clavier»)

Neben dem Spiegeln der Launen des Dichters (Sängers oder Spielers) und dem Überwinden von Trauer oder Einsamkeit, kann das Clavichord sogar Gefühle und Stimmungen erschaffen:

Unermülich will ich hören!
Spiele glückliches Bethören!
Spiele Lust und Traurigkeit!
Ich will zweifelhaftig scheinen;
Ich will lächeln; ich will weinen,
Wie es dein Clavier gebeut.
(Gottlieb Fuchs, «Das Clavier»)

In einem sehr bekannten Gedicht von Christian Felix Weisse, «Das Clavier» (die 2. Strophe wurde schon zitiert), für Kinder geschrieben und in mindestens vier Kinderliedersammlungen aufgenommen, finden wir, über die Gefühle und Launen hinaus, die das Clavichord verkörpert, auch eine moralische Anweisung an den Jugendlichen:

Du bist, was ich selber will,
Bald Erweckung und bald Spiel.

Und einige Zeilen weiter:
Meine Freuden müssen rein,
So wie deine Saiten seyn.

Und mein ganzes Leben nie
Ohne süsse Harmonie.

*Dieser Artikel ist die gekürzte Fassung eines Aufsatzes
der Verfasserin in: Christian und Gregor Klinke (2001):
Fundament aller Clavirten Instrumenten – Das Clavichord.
Symposium im Rahmen der 26. Tage Alter Musik in Herne
2001. Musikverlag Katzschlichler, München.*

13

Dienstag, 25. August 2015
20.15 Uhr, Martinskirche

Bläsersextette von Danzi bis Mozart

Ensemble Winds Unlimited

*Chen Halevi, Michal Lewkowicz – Klarinetten
Lisa Goldberg, Giulia Genini – Fagotte
Bart Aerbeydt, Denis Dafflon – Hörner*

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert



*Kupferstich von J. Punt nach P. v. Cuyck (1752), ehemals Sammlung Ernst
W. Buser, Birmingen*

Programm

Johann Christian Bach (1732–1782)
**Bläusersinfonie Nr. 4 B-Dur für 2 Klarinetten,
2 Hörner und Fagott (1782)**

Allegro – Largo – Marche – Cotillon: Allegro

Franz Danzi (1763–1826)
**Sextett Es-Dur für 2 Klarinetten, 2 Hörner und
2 Fagotte Op.10**

Allegro – Andante – Allegretto

Joseph Haydn (1732–1809)
**Parthia Nr. 4 B-Dur für 2 Klarinetten, 2 Hörner
und 2 Fagotte (1761)**

Allegro – Andante arioso – Menuetto – Scherzo – Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
**Serenade Nr. 11 Es-Dur, KV 375,
für Bläsersextett (1781)**

*Allegro maestoso – Menuetto – Adagio – Menuetto –
Finale: Allegro*

Zum Programm

Was wäre wohl das Pendant zur Jukebox im 18. Jahrhundert? Etwas Populäres müsste es sein, in dem sich die sozialen Bedürfnisse jener Tage spiegeln. Und diese Bedürfnisse – abgesehen vom üblichen Flirten, dem Vor-

führen der kostbarsten Kleider und des Schmucks, dem Angeben und hochnäsigen Geplänkel, den politischen und künstlerischen Debatten, das waren musikalische Lustbarkeiten bei Hofe, in Privathäusern und auf offener Strasse.

Dazu ein Schnipsel mit einer speziellen Beobachtung aus dem «Wiener Theateralmanach»:

«... In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Strassen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr, und noch später. Man ist gewissermassen gezwungen, die Ständchen sehr spät zu halten, da das Gerassel der Wagen, die von den Soupers immerfort, selbst in abgelegeneren Strassen, immer auf und ab rollen, erst sehr spät ein Ende nimmt. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien, oder Spanien in dem simplen Accompagnement einer Guitarre, Mandore, oder eines ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus bläsenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die grössten Symphonien auf. [...] Gerade bei diesen nächtlichen Musiken, zeigt sich auch die Allgemeinheit und Grösse der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn, sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause

eil, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zu klatschen, öfters wie im Theater die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist [...]» (Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794)

Ein Grund für den Erfolg derartiger Gruppen – wenigstens im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts – war ihr sehr gebräuchlicher Einsatz als Tafelmusik, den die wohlhabende Mittelschicht und der niedere Adel in Anlehnung an den Kaiser Joseph II. pflegte. Der Kaiser hatte ein Bläseroktett als Hauskapelle, für die Musik für Freiluftkonzerte in der Tradition der Serenade geschrieben wurde.

Die Werke Johann Christian Bachs sind dem galanten Stil zuzurechnen mit einer Betonung des Gefühlsausdrucks und instrumentaler Virtuosität. Sein Œuvre, das unter anderem Opern, Kammermusik und allein 90 Sinfonien umfasst, ist von enormem Umfang.

Franz Danzi war mit seinem sehr differenzierten Verständnis der Eigenheiten und Bedürfnisse von Blasinstrumenten ein wichtiger Wegbereiter einer idiomatischen Schreibweise für diese Instrumentengruppe.

Was Intelligenz und Eleganz angeht, die wir von Haydns Sinfonien gewohnt sind, so bildet die Partita hier keine Ausnahme. Dieser Komponist, der schon allein im Hinblick auf seinen musikalischen «Output» alle Zeitgenossen in den Schatten stellt, erhielt sich seine natürliche Neugier und seinen Witz. Immer wieder kann man an unerwarteten Stellen auf raffinierte Wendungen und Überraschungen stoßen. Er kannte Mozart und

schätzte ihn hoch, von Zeit zu Zeit machten die beiden Kammermusik miteinander, und stets wusste er in der Öffentlichkeit Lobendes über den jungen Kollegen zu sagen. So schmerzte es ihn, als Europas berühmtesten Komponisten seiner Zeit, mitansehen zu müssen, wie Mozart nicht die Anerkennung erfuhr, die ihm gebührt hätte.

Unser Schlusstück ist Mozarts Serenade Nr. 11 Es-Dur, KV 375, die zunächst als Sextett geschrieben, später – unter Hinzufügung zweier Oboenparts – zum Oktett erweitert wurde. Mozart ist das verbindende Element zu den übrigen Komponisten unseres Programms: er kannte sie alle, betrachtete Haydn als Freund, Lehrer und Mentor. Die starken thematischen Einheiten Johann Christian Bachs erinnern an Mozart, ebenso wie der aufregende Gebrauch des Crescendo, den das Mannheimer Orchester vorgemacht hatte, das Danzi so gut kannte.



Zum Ensemble

Winds Unlimited ist ein einzigartiges Holzbläsersextett, welches Chen Halevi, der durch seine glänzende Karriere einen herausragenden Ruf auf internationaler Ebene geniesst, gründete und damit hervorragende Musiker aus aller Welt um sich versammelte. Alle Mitglieder des Ensembles spielen auf Nachbauten historischer Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit ihren vereinten musikalischen Kenntnissen und ihren jahrelangen Erfahrungen als Solisten, Kammer- und Orchestermusiker vereinen sie Authentizität und Fantasie.

Winds Unlimited möchte nicht nur die Meisterwerke grosser Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung bringen, sondern auch weniger bekannten Perlen der Klassik, etwa Werken von Johann Christian Bach, Hoffmeister, Krommer, Castil-Blaze u.a. zu neuem Glanz verhelfen.

14

Mittwoch, 26. August 2015
12.15 Uhr, Peterskirche

Violinsonaten von Gaspard Fritz (Genf) und seinen Zeitgenossen

Plamena Nikitassova – Violine
Jörg-Andreas Bötticher – Cembalo
Maya Amrein – Violoncello

Eintritt frei, Kollekte

Programm

Johann Antonin Stamitz (1717–1757)

Sonata I G-Dur

Adagio – Allegro – Minuetto (Sei Sonate da Camera a Violino Solo col Basso, op. VI, Paris [1759])

Gaspard Fritz (1716–1783)

Sonata III C-Dur

Allegro – Largo – Allegro (Sei Sonate a Violino solo e Basso, Genève 1756)

Armand Louis Couperin (1727–1789)

Sonata III F-Dur

Allegro – Andante – Minuetto (Sonates en pièces de clavecin, avec accompagnement de violon ad libitum, Paris 1765)

Gaspard Fritz

Sonata III B-Dur

Allegro – Largo – Allegro (Sei Sonate a Violino solo e Basso, Genève 1756)

Armand Louis Couperin

L'Arlequin ou La Adam [sic] – Rondeau G-Dur – La Blanchet G-Dur

(Pièces de clavecin, Paris 1751)

Giuseppe Tartini (1692–1770)

Sonate «le Trille du Diable d'après le Rêve du Maître, qui disait avoir vû le diable au pied de son lit executant le trille écrit dans le morceau final de cette Sonate»

Larghetto affettuoso – Tempo giusto della Scuola Tartinista – Sogni dell'autore andante – Allegro assai – Trillo del diavolo al piede del letto – Andante – Allegro assai – Trillo del diavolo – Andante – Allegro assai – Adagio

Zum Programm

Wie könnte man nach Arcangelo Corellis bahnbrechendem Opus V (Rom 1700) noch für Geige und Basso continuo komponieren, wo doch die musikalische Sprache in diesem Werk eine scheinbar ewig gültige und damit geradezu klassisch zu nennende Form und Ausprägung erhalten hat? In der Tat haben sich die Schüler Corellis leichter damit getan, die Werke des Meisters unendlich zu variieren und auszuschnücken, anstatt sich von seinen sowohl formal als auch melodisch und harmonisch

perfekt ausbalancierten kompositorischen Lösungen zu trennen und Neues zu entwickeln. Dennoch gab es auch andere Ansätze, die sich nicht unmittelbar auf Corelli zurückführen lassen und nicht nur neue galante Aspekte ins Spiel bringen, sondern auch bisher unbekannte Bogentechniken und neue Verzierungsarten verlangen.

Der Genfer Komponist Gaspard Fritz studierte in Turin und war Schüler von Giovanni Battista Somis. Zu-



Gaspard Fritz, zeitgenössischer Scherenschnitt

rück in Genf, war er erfolgreich als Violin- und Musiklehrer tätig und fand trotz einem Umfeld enger calvinistischer Moral in Zirkeln ausländischer Gesandter und Reisender einen grossen Freiraum. Die diversen internationalen Widmungen seiner Werke lassen die Unterstützung durch viele ausländische Gönner erahnen. So sind die im Geburtsjahr Mozarts komponierten Vio-

linsonaten op. 3 John Penn, dem späteren Gouverneur Pennsylvaniens, zugeeignet. Während der Stil seiner Sonaten durchaus vermischt ist und sowohl norditalienische, französische als auch englische Elemente vereint, scheut Fritz bisweilen weder vor einfachen harmonischen Strukturen noch vor höchst virtuosen und extrovertierten Verzierungen zurück. Gerade die Verbindung

von schlichten Bassführungen und unerwarteten violinistischen Eskapaden – immer mit einem humorvollen Augenzwinkern – deutet auf einen gesellschaftlichen Aufführungskontext, der musikalisches Amusement mit distinguiertem Konversation, noble Etikette mit echter Kennerschaft verbindet. So bewunderte beispielsweise der englische Musikgelehrte Charles Burney nicht nur Fritz' Leichtigkeit bei der Bewältigung technischer Schwierigkeiten, sondern auch seinen Bogenstrich sowie seine Ausdrucksfähigkeit im Violinspiel.

Drei Jahre nach Fritz' op. 3 erschienen die Violinsonaten des aus Böhmen stammenden Johann Anton Stamitz. Ab 1741 zunächst als Geiger am Mannheimer Hoforchester tätig, arbeitete er sich kontinuierlich an dessen Spitze (1750 Hof- und Instrumentalmusikdirektor) und wurde durch die Entwicklung neuer virtuoser und klangmalerischer Elemente zum Begründer der Mannheimer Schule. Für einige Jahre weilte er in Paris und hatte dort die Leitung des Orchesters von Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière inne. Es liegt nahe, dass Stamitz in Paris auch in Kontakt kam mit Armand-Louis Couperin, der als Organist an verschiedenen Pariser Hauptkirchen amtierte und als Cembalist in engsten höfischen Kreisen wirkte. Die beiden Cembalostücke aus dessen Madame Victoire de France gewidmeten Pièces de clavecin (1751) sind nette Charakterstücke, die sich durch ihre Verspieltheit selbst zu karikieren scheinen und in der Luftigkeit der Schreibweise schon das Schwebende des Rokokostils vorwegnehmen. La Blanchet dürfte eine Hommage an Elisabeth Antoinette sein, die Tochter des Orgelbauers François-Etienne Blanchet, die er ein Jahr später ehelichte.

1798 erschien unter dem Titel «L'art du violon» in Paris eine umfangreiche Schule des Geigers Jean-Baptiste Cartier für das Pariser Conservatoire, enthaltend 140 Stücke der berühmtesten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Darin unterschied er drei nationale Schulen des Geigenspiels, Corelli und Tartini, Stamitz und Mozart, Leclair und Gaviniès, wobei Tartini in seiner Darstellung einen Ehrenplatz einnimmt. Folgt man den biographischen Angaben, so scheint dieser sich nach intensivem Fechttraining in jungen Jahren auf der Geige vor allem autodidaktisch gebildet zu haben. Prägend dürften die drei Jahre im Kloster San Francesco in Assisi gewesen sein und die anschließende Begegnung mit Veracini 1716, der ihm neue Impulse für eine veränderte Bogentechnik gegeben haben soll. Die wohl schon 1749 entstandene «Teufelssonate» war als Manuskript zunächst im Besitz von Giovanni Battista Viotti und wurde erst 1799 von Cartier im Druck veröffentlicht. Die dazugehörige Geschichte offenbarte Tartini wenige Jahre vor seinem Tod dem französischen Astronomen Jerome Lalande (1769):

«Eines Nachts träumte mir, ich hätte einen Pakt mit dem Teufel um meine Seele geschlossen. Alles ging nach meinem Kommando, mein neuer Diener erkannte im Voraus all meine Wünsche. Da kam mir der Gedanke, ihm meine Fiedel zu überlassen und zu sehen, was er damit anfangen würde. Wie groß war mein Erstaunen, als ich ihn mit vollendetem Geschick eine Sonate von derart erlesener Schönheit spielen hörte, dass meine kühnsten Erwartungen übertroffen wurden. Ich war verzückt, hingerissen und bezaubert; mir

stockte der Atem, und ich erwachte. Dann griff ich zu meiner Violine und versuchte die Klänge nachzuvollziehen. Doch vergebens. Das Stück, das ich daraufhin geschrieben habe, mag das Beste sein, das ich je komponiert habe, doch es bleibt weit hinter dem zurück, was ich im Traum gehört habe.»

Die der Geigerin hier zugemuteten teuflischen spieltechnischen Schwierigkeiten beispielsweise der Doppeltriller des letzten Satzes, durch die diese Sonate ihren Namen erhielt, sind aber nur ein Aspekt dieses Stückes. Aus der heutigen Perspektive scheint die Frage nicht weniger interessant, ob wir wie Tartini bereit sind, solche Begegnungen mit dem Unbewussten zuzulassen und die Macht der Träume als Entwicklungspotenzial zu nutzen ...

Jörg-Andreas Bötticher

Zum Ensemble

Plamena Nikitassova, *Violine*

Die 1975 in Varna (Bulgarien) geborene Geigerin Plamena Nikitassova begann ihre musikalisch-berufliche Laufbahn mit dem Studium der modernen Violine an der Musikhochschule Genf bei M. Karafilova Piguet. Nachdem sie dort im Jahre 1999 ihr Solistendiplom «Erster Preis mit Auszeichnung» abschloss, widmete sie sich



zunächst intensiver Konzerttätigkeit in der Welt des romantischen und zeitgenössischen Repertoires, bevor sie den Weg zur Alten Musik einschlug. Durch das anschließende Studium an der Schola Cantorum Basiliensis bei Chiara Banchini mit dem Hauptfach Barockvioline spezialisierte sie sich in den Stilrichtungen und Epochen von der Renaissance bis hin zur Klassik.

Als Duopartnerin konzertiert sie regelmässig mit dem Cembalisten und Organisten Jörg-Andreas Bötticher und dem Pianisten und Dirigenten Rudolf Lutz zusammen. Ihre CD-Einspielungen «Violinsonaten von C. Zuccari», Panclassics 2012 (Diapason d'or découverte), «Violinsonaten von Gaspard Fritz 1747», Panclassics 2014, sowie «Violinsonaten von L. v. Beethoven, M. Ravel, C. Debussy», Gallus Media 2014, fanden höchstes Lob bei Publikum und Presse. Die Schwerpunkte des Repertoires von Plamena Nikitassova liegen bei Werken des Frühbarocks bis zur romantischen Musik.

Seit 2013 ist sie als Konzertmeisterin des Orchesters der J. S. Bach-Stiftung, St. Gallen, tätig. Sie spielt auf einer Geige von Sebastien Klotz, (Mittenwald 1720–1750).

Maya Amrein, *Violoncelle*

wuchs in Zug auf und erlangte in Winterthur und Bern Lehrdiplom und Konzertreife. Danach studierte sie an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin. Meisterkurse besuchte sie bei Jaap ter Linden und



John Holloway. Vielfältige Konzerttätigkeit im In- und Ausland unter anderem bei Le Concert des Nations (Jordi Savall), Cantus Coelln (Konrad Junghänel), Freiburger Barockorchester, Orchester der Ludwigsburger Schlossfestspiele, La Cetra Basel, Bachstiftung Trogen (Rudolf Lutz). Intensive Kammermusiktätigkeit mit Les Plaisirs du Parnasse. Verschiedenste Aufnahmen für diverse Labels.

Unterrichtstätigkeit an mehreren Musikschulen.

Jörg-Andreas Bötticher, *Cembalo*

wurde in Berlin geboren, studierte Alte Musik in Basel. Einem Diplom für Orgel bei Jean-Claude Zehnder und für Cembalo bei Andreas Staier schlossen sich Studien bei Jesper B. Christensen und Gustav Leonhardt an.

Er konzertiert als Solist, im Duo oder Trio mit Plamena Nikitassova, Maya Amrein u.a. sowie mit verschiedenen Ensembles (u.a. La Cetra, Akademie für Alte Musik, Die Freitagsakademie). 2013/2014 wirkte er bei Aufführungen



der Matthäus-Passion mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle mit. Bötticher ist Professor für Cembalo, Orgel und Generalbass an der Schola Cantorum Basiliensis. An der Musikhochschule Basel unterrichtet er Aufführungspraxis älterer Musik. Kurse und Vorträge führten ihn an verschiedene europäische Musikhochschulen und nach Bogotá. Er ist Organist an

der Predigerkirche Basel und Mitinitiator der dortigen Gesamtauführung der Bach-Kantaten (2004–2012) sowie der «Abendmusiken in der Predigerkirche» (ab 2013). Er publizierte zu den Themen Generalbass, Musikästhetik und zum Kantatencœuvre Bachs. Verschiedene CD-Aufnahmen dokumentieren sein Faible für unbekanntere Komponisten.

Ein Basler über Gaspard Fritz

Im Jahr 1758 verliess der damals noch nicht verheiratete Achilles Ryhiner seine Vaterstadt (Basel), um auf einer grösseren Reise über Bern und Genf nach Oberitalien, dann über Rom und Neapel nach Sizilien und Malta und schliesslich auch nach Frankreich zu gelangen; erst 1760 kehrte er nach Basel zurück. Die auf dieser Reise genommenen, in französischer (!) Sprache gehaltenen Tagebuchnotizen (...) formte Ryhiner seit 1765 zu einer inhaltlich überarbeiteten, wohlpräsentierten Darstellung um. (...) Als Geiger waren ihm natürlich Violinspieler und deren Leistungen wichtig, und so berichtet er etwa über Pugnani oder ausführlich über seine freundschaftlichen Gespräche mit Tartini. Wir lesen von Opernbesuchen, aber oft auch von miterlebten privaten Konzerten der «besten» Kreise; in diese fand der offensichtlich sehr auf sich haltende und wohl gar etwas eitle junge Herr auch in fremden Landen leichten Eingang. Ein solcher Anlass verschaffte ihm in Genf am 2. Februar 1758 die Bekanntschaft mit Gaspard Fritz; doch lassen wir ihn nun selber sprechen:

«L'après midi je fus introduit chez M. Pitt chéz lequel il y avoit grand Concert. Il est anglois et demeure ici depuis quelques Années avec ses deux filles... Il a Concert chéz lui régulièrement une fois la Semaine; tout le beau monde s'y trouve, rarement l'on y voit des femmes. Les anglois qui se trouvent à Genève s'y rendent ordinairement. Come Mr. Pitt est fort prèvenu pour le gout de son país, l'on y entend beaucoup de Musique angloise. Les meilleurs sujets qui s'y trouvent à

l'ordinaire sont le Sieur Fritz pour le Violon et le Sieur Baridon pour le Violoncello. Je trouve Le prèmier fort pour les difficultès et la grande exactitude dans les tons, mais je ne lui trouve pas de gout; il orne et charge tellement ce qu'il joue que souvantefois cela lui fait perdre la mèsure; il est malheureux dans le choix de sa musique, et entètè come un Ane, car s'il trouve beau un morceau, tout le monde auroit beau lui dire qu'il ne vaut rien; il ne changera pas de Sentiment pour cela. Il lui arrive assès souvant que les morceaux de de sa composition dont il n'est pas satisfait, sont fort aplaudis, tandis que d'autres dont il se promet mont et merveilles ne le sont que parce que c'est lui qui les èxecute; car à dire vrais, les Genevois ne jurent que par fritz: ils s'imaginent



Achilles Ryhiner spielt die Violine. Ölgemälde von Joseph Esperlin (1757), Museum für Musik Basel

qu'il n'y a pas son semblable; il conviennent cependant que, hors son violon, il est un grand Animal: milles grimaces qu'il fait en jouant ne donnent guere de r elief   son jeu; pour devenir son Ami l'on n'a qu'  lui acheter de sa musique: il l'offre le premier jour que l'on a fait sa connoissance come une chose dont un Amateur ne peut se passer. Mess:rs les Genevois l'ont rendu si vain qu'un jour il lui prit envie d'aller   Paris ou il debuta par se faire sifler;   Paris l'on ne veut pas seulement un Virtuose, mais de plus un homme traitable, polis et complaisant; sans ces qualit es la l'on est sur d'y échouer, quand du reste l'on auroit un talent superieur. Mons. Fritz prit le parti de s'en retourner tout de suite   Geneve ou il fera bien de demeurer. Baridon est l'opos  de fritz: c'est un homme doux, polis & complaisant; s'il ne vaut pas l'autre pour sa force de son jeu, il le surpasse pour le gout... Mr. Pitt joue m diocrement de la flute, et Mad:lle sa fille ain e touche passablement du Clavecin.» (Die Schreibweise entspricht dem Original.)

Diese Sicht wird freilich das Urteil nicht verändern können, das sich aus der Betrachtung und aus dem klingenden Eindruck seines musikalischen Werkes ergibt und das Gaspard Fritz zu einem der ersten Meister macht, die im Laufe des 18. Jahrhunderts auf «Schweizer» Boden gewirkt haben.

*Aus: Martin Staehelin,
Gaspard Fritz im Urteil eines Zeitgenossen,
in: Schweizerische Musikzeitung 1968, S. 239–242*

15

Mittwoch, 26. August 2015

18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,
Augustinergasse

Vortrag 2

**Bach, Händel und die Wiener Klassiker:
Kontinuität oder Neuentdeckung?**

Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Zürich

Eintritt frei

Lange Zeit hat vor allem die deutsche Musikgeschichtsschreibung sehr gern die beiden Barockmeister Bach und Händel mit den drei Meistern der Wiener Klassik in eine glatte Kontinuit tslinie gestellt. So ergab sich eine ungebrochene H henkammlinie qualitativ hochstehender deutscher Musik mit gemeinsamen Merkmalen. In jüngerer Zeit ist jedoch klar geworden, dass hinter diesem Musikgeschichtsbild eher ein Wunschdenken als ein Bündel wirklich belastbarer Fakten steht. So einfach, wie früher gern angenommen, ist das Bild nicht.

Bach und Händel sind auf sehr verschiedenen Wegen und in sehr unterschiedlichen Traditionslinien rezipiert worden, und auch die drei Wiener Klassiker haben an die beiden Barockkomponisten in sehr unterschiedlicher Weise, in sehr unterschiedlichen Phasen und mit sehr unterschiedlicher Zielsetzung angeknüpft. Es wird Aufgabe des Vortrags sein, in diese in Wirklichkeit recht

komplexe Situation ein wenig Ordnung zu bringen: Dann wird sich zeigen, dass die Anknüpfung der Wiener Klassik an Bach und Händel, soweit sie denn wirklich stattgefunden hat, zwar alles andere als ein bruchloser Vorgang, alles in allem aber ein überaus spannender kreativer Prozess auf der Grundlage einer interessanten und bereicherten Selektion gewesen ist. Insofern zeigt die Überschrift die Extreme an, zwischen denen sich diese Rezeption abgespielt hat.



Johann Sebastian Bach in der Mitte der Komponisten-sonne,
in: Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1801

Hans-Joachim Hinrichsen

Geboren 1952, studierte er Germanistik und Geschichte, später Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion und Habilitation). Seit 1999 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitherausgeber der Zeitschriften «Archiv für Musikwissenschaft», «Schubert: Perspektiven» und «wagnerspectrum». Seit 2008 Mitglied der Academia Europaea, seit 2009 korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, zur Musikästhetik und zur Interpretations- wie Rezeptionsgeschichte.



Jüngste Bücher: Bruckner-Handbuch (als Herausgeber), Stuttgart/Kassel 2010; Franz Schubert, München 2011; Beethoven. Die Klaviersonaten, Kassel u.a. 2013

16

Mittwoch, 26. August 2015
20.15 Uhr, Martinskirche

Georg Benda, «Ariadne auf Naxos» – Ein berühmtes Melodram

Thomas Leininger, Kompositionsauftrag
für Prolog und Epilog

Franziska Ernst – Ariadne
Meinhardt Möbius – Theseus

Ensemble Der musikalische Garten

Gottfried von der Goltz (als Gast) – 1. Violine
Karoline Echeverri Klemm – 2. Violine
German Echeverri Chamorro – Viola
Annekatriin Beller – Violoncello

Sigrid T'Hoof – Regie

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Thomas Leininger (*1981) Prolog für Streichquartett, **Uraufführung**

1. Schilderung der Liebe und Zuneigung des Paares
Andante quasi Allegretto

2. Das Labyrinth des Minotaurus
Adagio e maestoso

- Ingressus oder der furchterregende Anblick des Labyrinthes
- Die Furcht und Verzagttheit des Theseus
- Wie Ariadne seine Furcht lindert und ihm Mut einflösst
- Seine wiederholte Bangigkeit und wie sie von Ariadne besänftigt wird
- Medium oder wie Theseus den Eingang durchschreitet
- Der Weg durch das Labyrinth
- Centrum oder der Kampf mit dem Minotaurus
- Wie Theseus sich Ariadnes erinnert
- Wie ihm die Erinnerung und der Faden den Weg weisen
- Wie Theseus allmählich das Licht der Sonne wiedererlangt
- Exitus oder das Wiedersehen des jungen Paares
- Die Erinnerung an die vergangenen Schrecken sowie die Tröstungen und Liebkosungen Ariadnes

3. Die Fahrt über das Meer nach der Insel Naxos
Allegro di molto

Georg Anton Benda (1722–1795)

«**Ariadne auf Naxos**»

Thomas Leininger

Epilog für Streichquartett, Uraufführung

Moderato e dolce – Recitativo – Cantabile

Zum Programm

Das Melodram (oder «Monodram» oder «Duodram», wie es in zeitgenössischen Quellen auch oft heisst) hat in der Musikgeschichte eine kurze, aber intensive Blüte erlebt. Jean Jacques Rousseau war der Anreger gewesen («Pygmalion», 1762), und Georg Benda wird – obwohl auch einige andere Komponisten sich in diesem Genre versucht haben – für immer als der früheste und bedeutendste Vertreter dieser Gattung in Erinnerung bleiben. 1775 hat er während eines Jahres seine beiden wichtigsten und berühmtesten Stücke geschrieben und in Gotha, dem Ort seiner Tätigkeit als Hofkomponist, auf die Bühne gebracht: «Ariadne auf Naxos» und «Medea» – und auf Anhieb einen durchschlagenden Erfolg mit ihnen gehabt, wie etwa das Erscheinen einer Streichquartettreduktion und eines Klavierauszugs noch zu Lebzeiten des Komponisten bezeugt – beides für Aufführungen in kleineren Schauspielergesellschaften oder privaten Theatern inten-

diert. 1779 folgten dann noch «Pygmalion» und «Almansor und Nadine». Die Begeisterung über diese neue, für die Zeit der Aufklärung charakteristische Form der Verbindung von Text und Musik – nämlich gesprochener Prosatext und interpolierte Musik-«Einwürfe» nach Art eines «Recitativo accompagnato» – wurde sogar von Wolfgang Amadeus Mozart geteilt, der in einem Brief aus Mannheim an seinen Vater schrieb: «Ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe.» (Siehe unten.)

Benda stammt aus einer weit verzweigten böhmischen Musikerfamilie und war 1742 als 20-Jähriger seinem um 13 Jahre älteren Bruder Franz, der bereits eine wichtige Position unter Friedrichs des Grossen Musikern einnahm, nach Berlin in die Königliche Kapelle nachgereist, wo er nach dem Vorbild des Königs Protestant und Freimaurer wurde. Einige Jahre später übersiedelte er in das kleinere, aber kulturell interessante Gotha, wo er Hofkapellmeister und später Hofmusikdirektor wurde.



Angelika Kauffman, *Die von Theseus verlassene Ariadne*, 1774

Die Geschichte seiner ersten Komposition eines szenischen Melodrams – unserer «Ariadne» – ist etwas kurios: Der Text des Literaten Johann Christian Brandes (1735–1799), für seine Frau Charlotte Brandes, eine ausgezeichnete Schauspielerin, verfasst, war ursprünglich dem grössten Konkurrenten Bendas, Anton Schweitzer, zur Komposition übergeben worden. Dieser kam aber nicht dazu, und so gelangte der Text zu Benda. Am 27. Januar 1775 fand die Aufführung im Schlosstheater in Gotha statt. Zu dem grossen Erfolg soll auch die Kostümierung der Brandes beigetragen haben – ein klassizistisches griechisches Gewand. Das Stück erlebte in der Folge eine enorme Anzahl Aufführungen in ganz Deutschland und eine lebendige Diskussion in Fachkreisen. Tatsächlich ist die «Ariadne» von der Stringenz und Frische eines neuen theatralischen Genres geprägt, auch wenn sich dieses in der weiteren Geschichte nicht als selbstständige,



Anton Graff: Rollenporträt Esther Charlotte Brandes (1742–1786) als «Ariadne» im gleichnamigen Stück (Benda/Brandes), 18./19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 124 × 94 cm Inv. Nr. 31781 (Sammlung Niessen) Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Schloss Wahn

abendfüllende Form hat halten bzw. durchsetzen können. Immerhin sind Elemente davon in grossen Werken der Folgezeit erkennbar: Mozart, «Zaide»-Fragment; Beethoven, «Fidelio», Kerkerszene; Weber, «Freischütz», Wolfsschluchtszene; Smetana, «Zwei Witwen»; Berg, «Lulu».

«Abendfüllend» ist auch die Dauer des Melodrams nicht. Das ist der Grund dafür, dass die Festtage einen Kompositionsauftrag an den jungen Cembalisten, Organisten und Komponisten Thomas Leininger, Absolvent der Schola Cantorum Basiliensis und bereits mit einem umfangreichen Œuvre an Kompositionen im alten Stil hervorgetreten, erteilt haben zur «Kompletierung» der Partitur durch Prolog und Epilog.

Die jüngste Tochter von Georgs Bruder Franz Benda, Juliane, heiratete den Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt; sie beschrieb Georg Benda als «Vereinigung höchster Talente». Reichardt selber rühmte Bendas «treffenden Witz», gab aber auch Beispiele für Bendas offensichtlich leicht kauziges Wesen. Als Schöpfer des deutsch textierten Melodrams ist er gleichwohl in die Geschichte eingegangen.

P. R.

Zum Ensemble

Franziska Ernst, *Rezitation*,

geboren in Dresden, ist sie ausgebildete Logopädin und doziert an der IB Berufsfachschule für Logopädie in Leipzig. 2010 begann sie ihr Bachelorstudium an der Hochschule für Musik und Theater (HMT) Leipzig Felix Men-

delssohn-Bartholdy im Fach Historischer Gesang bei Marek Rzepka. Im Rahmen ihres Studiums wirkte sie bereits an einigen Produktionen der Fachrichtung Alte Musik mit, zuletzt als Ariadne in dem Melodram «Ariadne auf Naxos» von Georg Anton Benda und als Galatea in



Händels Serenata «Aci, Galatea e Polifemo» sowie beim Bachfest Leipzig mit Werken von Bach, Kuhnau und Knüpfer. Ihr Bachelorstudium schloss sie 2014 erfolgreich ab und befindet sich seitdem im Masterstudium an der HMT Leipzig. 2012

nahm sie an Meisterkursen der Sopranistin Emma Kirkby sowie des englischen Lautenisten Bill Carter teil. In diesen Meisterkursen erarbeitete sie sich unter anderem englischsprachiges Repertoire der Komponisten Händel, Daniel und Dowland. In der Zeit von 2006 bis 2010 war sie Mitwirkende verschiedener Inszenierungen am Dresdner Schauspielhaus.

Meinhardt Möbius, Rezitation,

geboren 1988, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei den Dresdner Kapellknaben und am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden. 2008 begann er ein Studium der Musikwissenschaft und Geschichte an der Technischen Universität Dresden, welches er 2011 abschloss. Seit September 2011 studiert er Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig bei KS Professor Jürgen Kurth.

Der junge Bassbariton war mehrfach Preisträger beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert. Erste Erfahrungen im Musiktheater konnte er bei Produktionen der Kinder- und Jugendoper Dresden und von scene12 sammeln, und er beschäftigte sich auch mit historischer Gestik und Deklamation. In zahlreichen Engagements konnte er sich bereits ein breites Repertoire im Bereich Konzert und Oratorium erarbeiten, wie z.B. die Matthäus-Passion und das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach, die Marienvesper von Claudio Monteverdi, das Fauré-Requiem und Mozarts Grosse Messe in c-Moll.



Sigrid T'Hooft, Regie,

studierte klassische Tanz und erhielt ein Diplom in Musikwissenschaft der Université de Louvain. Bereits während ihrer Ausbildung begann sie mit vertieften Studien zu historischen Tänzen, der Commedia dell'Arte und historischen Interpretationstechniken. Sigrid T'Hooft erlangte internationales Renommée nicht allein als Tänzerin und



Forscherin, sondern ebenso als Choreographin und Regisseurin. Im Laufe der Jahre konnte sie viel Erfahrung sammeln mit historischen Aufführungspraktiken, heute ist sie sehr gefragt sowohl für Inszenierungen als auch als Choreographin.

Sie brachte Werke von Blow, Purcell, Caldara, Caccini, Keiser, Schmelzer, Lanciani, Vivaldi, Hasse, Bach, Haendel, Jommelli und anderen auf die Bühne in Städten wie Prag, Den Haag, Brüssel, Karlsruhe und anderen.

Sigrid T’Hooft unterrichtet barocke Gestik und historische Bühnenpraxis am Konservatorium von Den Haag, an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig sowie an der Händel-Akademie in Karlsruhe. Darüber hinaus inszeniert sie historische Opern und choreographiert mit Corpo Barocco und gibt Kurse.

Sigrid T’Hooft hatte die Gelegenheit, mit grossen Musikern zusammenzuarbeiten wie etwa Peter Van Heyghen, Nigel North, Roel Dieltiens, Christoph Hammer oder Sigiswald Kuijken. Sie war regelmässig Gast wichtiger Festivals für Alte Musik in Brügge, Antwerpen, Prag, Nantes, Utrecht etc.

Sie ist Mitbegründerin und Mitglied des Verwaltungsrates der International Opera Foundation Eszterháza.

Thomas Leininger

studierte Cembalo, Orgel, Generalbass und historische Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis. 2003 wurde seine zweite Oper mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung uraufgeführt. Dem 2005 im Rahmen der Händel-Festspiele vom Staatstheater Karls-

ruhe erteilten Auftrag zur Ergänzung unvollständig überlieferter Orchestersätze und Arien der Oper «Almira» von Georg Friedrich Händel folgten 2006–2009 Aufträge des Festivals Winter in Schwetzingen zur Rekonstruktion und Neukomposition verlorener Teile von Antonio Vivaldis Opern «Il Motezuma» und «Il Bajazet». Rezitative und Ensemblesätze zu Galuppi Oper «Arcifanfano» wurden 2008 im historischen Stil ergänzt und im Ekhof-Theater Gotha sowie in Basel zur Aufführung gebracht. 2012 erlebte die Kinderoper «Dino und die Arche» am Staatstheater Karlsruhe ihre Uraufführung.



Das Schaffen für die Bühne wird begleitet von zahlreichen Kompositionsaufträgen kirchlicher Institutionen. An geistlicher Musik ist neben Vespern, Messen und Kantaten zuletzt ein Weihnachtsoratorium für Kinder in deutscher Sprache entstanden. Thomas Leininger verfolgt eine internationale Konzerttätigkeit als Spezialist für historische Aufführungspraxis, die sich auch auf diversen CD-Einspielungen dokumentiert. Unterricht und schriftliche Publikationen wie zuletzt im Händel-Lexikon ergänzen seine Arbeit.

Schauspiel mit Musik oder Oper ohne Gesang? Die kurze Blüte des Melodrams

«wissen sie was meine Meinung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen»

Der dies schrieb, war kein Geringerer als Wolfgang Amadeus Mozart, als er auf der Rückreise von Paris in Mannheim Station machte und auf einen Kompositionsauftrag für ein Duodrama nach Art Georg Bendas hoffte, der ihm «unter den lutherischen kapellmeistern» der liebste war. In dem Brief an seinen Vater vom 12. November 1778 schwärmte Mozart von der wunderbaren Wirkung jener Kombination von gesprochenem Text und instrumentaler Begleitung, die das Melodram auszeichnete, seit Jean-Jacques Rousseau es mit «Pygmalion» 1762 aus der Taufe gehoben hatte. «Pygmalion» war eine neue Antwort auf die alte Frage, wie sich dramatischer Dialog und Musik zu einer glaubwürdigen, plausiblen Handlung in einer Welt verbinden konnte, in der Menschen nun einmal nicht singen, wenn sie miteinander kommunizieren. Diese Frage hatte schon die Entstehung der Oper um 1600 begleitet, und die Antwort des ersten Opernkomponisten Jacopo Peri hatte darin bestanden, den Gesang ganz auf das zu beschränken, was er selbst als ein «Mittelding zwischen Singen und Sprechen» bezeichnete. Claudio Monteverdi gab in seinem «Orfeo» (1607) nur wenige Jahre später der Musik ihre eigene Würde zurück, indem

er zwischen dieser musikalischen Deklamation und virtuosen Gesangsnummern unterschied und so den Grundstein für jene Unterscheidung in Rezitativ (= Handlungsdialog) und Arie (= Affektdarstellung) legte, die fortan die Opernkomposition beherrschen sollte. Ein Jahr nach «Orfeo» komponierte er dann eine grosse dramatische Szene, die Klage der verlassenen Ariadne auf Naxos als Herzstück seiner Oper «L'Arianna», die als «Lamento d'Arianna» zum Vorbild aller derartigen Klageszenen in der Oper werden sollte. Anders als die hochvirtuose, für einen Sänger konzipierte Partie des Orpheus schrieb Monteverdi die Rolle der Arianna einer Schauspielerin auf den Leib, die nicht so sehr die Gesangkunst, dafür aber umso mehr den dramatischen Ausdruck, die pathetische Geste beherrschte.

Der Siegeszug der italienischen Oper durch ganz Europa schrieb diese zwei Kulturen des dramatischen Gesangs für Jahrhunderte fest. Lediglich in England und Frankreich regte sich Widerstand gegen die Oper mit ihren gesungenen Dialogen: in England, weil dort Singen als Zeichen fehlender Vernunft und überschüssiger Gefühle galt, in Frankreich, weil das florierende Sprechtheater dem Musiktheater andere Aufgaben zuwies, als den dramatischen Dialog zu singen. In beiden Ländern mischte man gesprochene Handlung mit gesungenen Arien, in England in Gestalt der «semi-opera», in Frankreich als «opéra comique» (Schauspiel-Oper) oder «comédie mêlée d'ariette» (Schauspiel mit Gesang). Rousseaus Erfindung des Melodrams war zunächst einmal nichts anderes als eine weitere Variante, das grundsätzliche Dilemma der mangelnden Wahrscheinlichkeit dessen, was auf der Bühne geschah, im musikalischen Drama abzumildern. Hinter Rousseaus «Pygmalion» stand aber auch eine philosophische Idee – die Annahme, dass der Ursprung der Sprache in der

Musik zu finden sei, dass aber der Gesang im Laufe der Zivilisation insbesondere in Frankreich degeneriert sei und dass es gelte, eine neue Art des dramatischen Ausdrucks zu finden. Dazu gehörte ganz zentral das Gebärdenspiel des Darstellers, die stumme Aktion zu einer instrumentalen Musik, also eine Art «Körpermusik», verbunden mit einer Deklamation, die irgendwo zwischen Singen und Sprechen angesiedelt war. Wie das zu realisieren sei, wusste auch Rousseau nicht so genau; «Pygmalion» wurde erst 1770 unter Mitarbeit eines anderen Komponisten in Lyon fertiggestellt, fand aber dann rasch seinen Weg nach Paris und von dort auch in den deutschsprachigen Raum. Zahlreiche Komponisten vertonten den Text neu, in Wien, in Weimar und in Gotha. Und er regte diese Komponisten an, eigene Melodramen zu verfassen. Dass diese Kunstform vor allem in Mitteldeutschland, an den Höfen Weimars und Gothas blühte, hatte seinen besonderen Grund.

Die kurze Blüte des Melodrams fällt in eine Zeit, in der sich in Mittel- und Norddeutschland ein neues Interesse an einer deutschsprachigen Oper entwickelte, Singspiel genannt und in der Machart der französischen «opéra comique» nachempfunden. Es war die bürgerliche Antwort auf die überall in Europa vorherrschende italienische «opera seria», eine höfische Gattung für die man virtuose (und teure) Sänger benötigte. Bevor Mozart mit seiner «Entführung aus dem Serail» (1782) auch dem Singspiel eine musikalische Grösse verlieh, wie sie der «opera seria» eigen war, beschränkte sich die Musik der Singspiele auf einfache Arien und eher simple Orchesterbegleitung. Es waren die fahrenden Schauspieltruppen, die auch Singspiele im Repertoire hatten, und die musikalische Ausgestaltung richtete sich nach den Möglichkeiten, die ihnen zur Verfügung standen. Zwar gehörte das Singen zur Ausbildung eines jeden Schauspielers, aber nicht

die Belcanto-Virtuosität der Oper. Und die Instrumentalbegleitung musste so konzipiert sein, dass sie auf ein Minimum reduziert werden konnte, wenn an diesem oder jenem Ort kein Geld oder kein Platz für ein Orchester war. Zu den erfolgreichsten Schauspieltruppen gehörte die Schauspiel-Gesellschaft des aus Liestal in der Schweiz gebürtigen Hamburgers Abel Seyler, der überall dort spielte, wo man sich für deutschsprachiges Theater interessierte – in Hamburg und Mannheim, aber vor allem in den kleinen mitteldeutschen Residenzstädten, wo die Herrschenden ihren fehlenden politischen Einfluss durch engagierte Kulturförderung wettzumachen versuchten. 1772 hatte die Seyler'sche Truppe Rousseaus «Pygmalion» mit der Musik Anton Schweitzers in Weimar aufgeführt, und der Erfolg war so gross, dass Seyler mehr von dieser neuen Art des Musiktheaters wollte, das sich für seine Schauspieler so gut eignete, weil sie hier nicht als Sänger mit vokalen Defiziten auftreten mussten, sondern ihre ganze eigene Darstellungskunst vorführen konnten. Die Musik dazu erklang im Orchester, sie agierte als Handlungsplattform einerseits, indem sie die Bühnensituation lautmalerisch skizzierte, und als Seelendolmetscher andererseits, indem sie die Gefühle der sprechenden Person mit musikalischen Mitteln untermauerte, intensiviertere oder überhaupt erst hörbar machte.



Georg Anton Benda, Kupferstich von Geyser nach Mechau

Eher zufällig wurde Georg Benda die Aufgabe zuteil, ein weiteres Melodram im Geiste Rousseaus für die Seyler'sche Truppe zu schreiben. Seine «Ariadne auf Naxos», 1775 in Gotha uraufgeführt, wurde dann aber, nicht zuletzt durch die Darstellung der Schauspielerin Charlotte Brandes, für die dieses Melodram geschrieben wurde, ein derart überwältigender Erfolg, dass Benda nur wenige Monate später ein weiteres mit dem Titel «Medea» folgen liess, diesmal von Sophie Seyler in Auftrag gegeben, der Frau des Prinzipals. Was aus dem Konkurrenzgerangel eifersüchtiger Schauspielerinnen hervorging, entwickelte sich rasch zu einer neuen Mode: Christian Gottlob Neefe, Beethovens Lehrer, folgte schon 1776 mit seiner «Sophonisbe», Johann Friedrich Reichardt steuerte gleich drei Werke zu der neuen Gattung bei, und Goethe selbst verfasste ein Melodram und führte es 1779 in Weimar auf.

Warum aber Ariadne auf Naxos? Sicher, die Klage der verlassenen Frau hatte seit Monteverdis «Lamento d'Arianna» ihren festen Platz in der Musikgeschichte. Der Siegeszug des Melodrams, in dem zunächst fast ausschliesslich Szenen aus der antiken Mythologie verarbeitet wurden, speiste sich aber noch aus einer anderen Quelle. 1755 hatte Johann Joachim Winckelmann sein epochemachendes Werk «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst» veröffentlicht, das zur Gründungsschrift des deutschen Klassizismus, namentlich der Weimarer Klassik, werden sollte. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass die Idee, die Antike nicht nur durch die bildende Kunst, sondern auch auf der Theaterbühne nachzuahmen, gerade in Weimar aufkam. Ariadne und Medea sind gleichsam in Bewegung versetzte Skulpturen der antiken Bildhauerkunst, Statuen, die zu Fleisch und Blut werden, wie es dem Bildhauer Pygmalion einst mit der von ihm

selbst geschaffenen Frauenplastik und der Hilfe der Göttin Venus gelungen war.

So schnell, wie das Melodram am Theaterhimmel erschienen war, so jäh verschwand es auch wieder von der Bühne. War es nun Schauspiel mit Musik oder Oper ohne Gesang? Darüber konnten sich die zahlreichen ästhetischen Schriften, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts (jenes «tintenklecksenden Säkulums», vor dem es Karl von Moor in Schillers «Die Räuber» so ekelte) verfasst wurden, nicht einigen. Der Philosoph Johann August Eberhard brachte die Kritik in seinem Artikel «Über das Melodram» 1788 auf den Punkt, als er von der «Mißhelligkeit» sprach, die aus der Verbindung von «unmusikalischer Deklamation» und «musikalischer Begleitung» entstehe. Bald auch schienen die Stoffe aufgebraucht, die sich für eine melodramatische Darstellung anboten. Doch das Melodram hatte, auch wenn es als eigenständige Theaterform bestenfalls eine Generation Bestand hatte, seine Eignung als eine mögliche Antwort auf die Frage bewiesen, wie man Drama und Musik verbinden konnte: Noch in den 1770er-Jahren wanderte es als ein neuer Szenentypus in die Oper, wo es sich neben Rezitativ und Arie als eine weitere musikalische Möglichkeit etablierte, dramatische Spannung zu erzeugen. Und auch wenn sich Mozarts Plan zerschlug, ein Duodrama für Mannheim zu schreiben, so brachte er den «Melolog», wie er es nun nannte, dann doch kurz darauf in seiner Fragment gebliebenen Oper «Zaide» (1779/1780) unter.

12.11.1778 – Wolfgang Amadeus Mozart
an Leopold Mozart:

«[...] Dallberg ist Director davon; – dieser läst mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe, und in der that habe ich mich gar nicht lange besonnen; – denn, diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewünschen; – ich weis nicht, habe ich ihnen, wie ich das erstemahl hier war, etwas von dieser art stücke geschriebeñ? – ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnüßen aufführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemal etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut; – was ich gesehen war Medea von Benda – er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft – fürtreflich; sie wissen, das Benda unter den lutherischen kapellmeistern immer mein lieblich war; ich liebe diese zwey wercke so, daß ich sie bey mir führe; Nun stellen sie sich meine freüde vor, daß ich das, was ich mir gewünschen zu machen, habe! – wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen; [...]

Thomas Leininger

Prolog und Epilog zu «Ariadne auf Naxos» oder: Aus der Komponistenwerkstatt

Als mich der Auftrag erreichte, zu Bendas «Ariadne auf Naxos» ergänzende Musik für Streichquartett zu schreiben, war ein bestimmtes Ziel mit diesem Auftrag verbunden: Die neu komponierte Musik sollte sich mit Bendas Original zu einem schlüssigen, thematisch einheitlichen Ganzen verbinden – und sie sollte die Dauer des Melodrams auf die heute übliche Länge eines Konzerts erweitern.

Die beiden neuen Stücke Prolog und Epilog mussten also mehrsätzig und recht eigenständig ausfallen.

Für den Prolog lag es nahe, die Vorgeschichte zu Ariadnes Aufenthalt auf der Insel Naxos zu erzählen. Das 18. Jahrhundert kannte bereits eine reiche Tradition der rein instrumentalen Programmmusik (man denke an Kuhnaus «Biblische Sonaten», Vivaldis «Vier Jahreszeiten» u.a.m.), und auch zu Bendas Zeit experimentierte man fleißig weiter. So erzählen die drei Sätze dieses ersten Streichquartettes von der ersten Begegnung und Liebe des jungen Paares, von Theseus' Kampf im Labyrinth des Minotaurus sowie von der Schifffahrt nach Naxos.

Die Verbindung zu Bendas Melodram wird dabei vor allem auf motivischer Ebene hergestellt. Während die musikalischen Abschnitte des Melodrams zwangsläufig meist sehr knapp ausfallen, bot sich in den Streichquartetten die Gelegenheit, einige von Bendas Gedanken aufzugreifen und detaillierter auszuführen. So hören wir zu Beginn des ersten Satzes ein Benda'sches Motiv in der Bratsche erklingen. Die Bratsche mag man dabei der Stimme der Ariadne zuordnen.

Im folgenden, frei erfundenen Thema des Cellos können wir Theseus hören. Formal bot sich für diesen, mit den zwei Stimmen der Protagonisten arbeitenden Satz eine «klassische» Sonatenhauptsatzform an. An die beiden Hauptthemen schliesst sich jedoch noch ein weiteres kleines Thema an: ein Wechselnotenmotiv, das in diesem Satz zunächst nur als «Nukleus» hervortritt, im Verlauf der weiteren Sätze bis zum Epilog allerdings zu einem eigenen, wiederkehrenden Thema wächst. Es steht am ehesten für die Sehnsucht – für die Sehnsucht zweier Liebender zueinander, später aber auch für die Wehmut, die wir empfinden, wenn alles zu einem Ende gekommen ist.

Weitere «originale» Benda-Motive sind in der Durchführung dieses ersten Satzes zu hören.

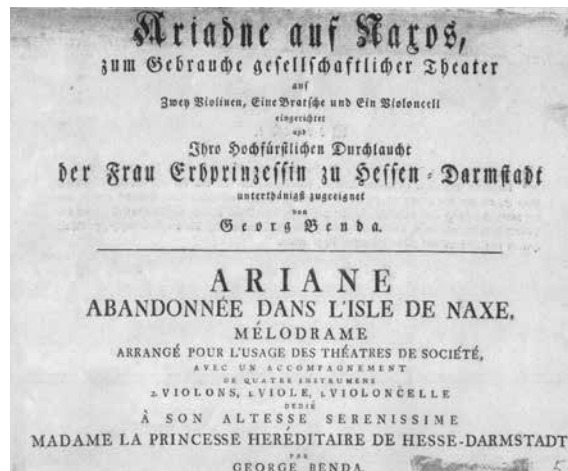
Der zweite Satz – das Labyrinth – ist vor allem vom tonmalerischen Prinzip inspiriert. Ein markanter, punktierter Rhythmus bezieht sich auf den Beginn von Bendas Melodram, melodisch motivische Bezüge zum vorangegangenen Satz und auch schon zum Epilog werden allerdings ebenfalls entwickelt.

Im abschliessenden Quartett, dem Epilog, wird die Idee der schildernden Programmmusik aufgegeben. Was bleibt nach dem Ende einer grossen Liebe, was bleibt nach dem Tod? Hier eine Handlung vorschreiben zu wollen, wäre genauso plump wie vermessen. Die kompositorische Aufgabe mag vielmehr darin bestehen, einen gewissen «Affect» zur Verfügung zu stellen, der jedem Hörer genügend Raum lässt, seinen eigenen Empfindungen nachzuspüren, das Geschehene nachzulingen zu lassen und zu verarbeiten.

Das im zweiten Satz des Prologs vorkommende instrumentale Rezitativ hält dem Prinzip «Melodram» gleichsam einen Spiegel vor – haben wir im Melodram zuvor gesproche-

ne Rezitative ohne komponierte Melodie gehört, so hören wir nun, wo es nichts mehr zu sagen gibt, das rein instrumentale Rezitieren ohne Text. Das 18. Jahrhundert kannte beides.

Die Disposition der Tonarten von Prolog und Epilog ist nicht in sich geschlossen, sondern nur in Bezug auf Bendas Melodram als Kernstück zu verstehen – Bendas eigene Disposition stellt ein prächtiges Es-Dur an den Beginn und ein schreckliches d-Moll an den Schluss seines Werkes. Die neu komponierten Sätze bewegen sich innerhalb dieses vorgegebenen tonalen Spannungsfelds.



Titelblatt der Version für Streichquartett, Leipzig o. J.

17

Donnerstag, 27. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

Die Mara – Lebensbild und Favoritarien der Primadonna Friedrichs des Grossen

Gunhild Lang-Alsvik – Sopran

Edoardo Torbianelli – Fortepiano

Roswita Schilling, Markus Jans – Rezitation

Eintritt frei, Kollekte

Programm

G. F. Händel

Ich weiss, dass mein Erlöser lebt (aus «*Der Messias*»)

J. A. Hasse (1699–1783)

Raggio di luce (aus «*Sant' Elena al Calvario*»)

C. H. Graun (1704–1759)

Mi paventi (aus «*Britannico*»)

Chr. W. Gluck (1714–1787)

Divinités du Styx (aus «*Alceste*»)

J. Haydn (1732–1809)

Nun beut die Flur (aus «*Die Schöpfung*»)

Zum Programm

In diesem Programm stehen für einmal nicht Komponisten oder Werke im Zentrum, sondern eine Sängerin – allerdings eine sehr besondere, die erste nicht-italienische Primadonna des 18. Jahrhunderts, die eine «pan-europäische» Karriere machte. Gertrud Elisabeth Schmeuling, wegen ihrer Heirat mit einem italienischen Cellisten «die Mara» genannt, war gerade einmal 22 Jahre alt, als sie in Potsdam dem preussischen



Anton Graff: Gertrud Elisabeth Mara (1775)

König Friedrich dem Grossen vorsang. Wie diese «Audition» ablief und was aus ihr folgte, beschreibt sie in einer Autobiographie, die sie im Alter von ca. 70 Jahren begann und die ein hoch interessantes Licht auf das damalige Musikleben wirft. Erst 1876 wurde sie gefunden und veröffentlicht – eine Fundgrube von Einblicken in ein Künstlerleben, das sich von einer kränklichen Jugend zum höchstbezahlten Opernstar entwickelte: 3000 Taler erhielt sie an der Berliner Hofoper als Jahresgehalt, wohingegen der erste Cembalist im Hoforchester mit 300 auskommen musste – und das war niemand Geringeres als Carl Philipp Emanuel Bach! Das Ganze ist doppelt bemerkenswert dadurch, dass Friedrich der

Grosse stets die Meinung vertreten hatte, lieber lasse er sich eine Arie von seinem Pferd vorwiehern, als dass er eine Deutsche als Primadonna in seiner Oper engagieren würde – die Dominanz des italienischen Gesangs und des Kastratenwesens auf der Opernbühne war bis dahin ungebrochen. Aber was über die Stimme der Mara in zeitgenössischen Quellen berichtet wird, macht diese historische Zäsur verständlich. In einer Biographie des Berliner Operndirektors Johann Friedrich



Friedrich der Grosse, Ölskizze von Johann Georg Ziesenis, 1763

Reichardt von Hans-Michael Schletterer aus dem Jahre 1865 heisst es z.B.: «Ihre Stimme – vollkommen gleich, stark oder schwach, in gehaltenen, laufenden oder springenden Noten, hatte in dieser Zeit den Umfang von f bis e^m und war so kraftvoll, dass sie den stärksten Chor zusammt dem Orchester mit seinen Trompeten und Pauken übertönen konnte, und von dieser Stärke wusste sie durch alle Grade allmählig bis zu dem leisesten, zartesten und doch deutlichsten Pianissimo herabzusteigen; in Bezug auf Kehlfertigkeit übertraf sie keine der lebenden Sängerinnen.» Die junge Sängerin trat zuerst (und mit riesigem Erfolg) in Hasses «Piramo e Tisbe» auf, zusammen mit dem Kastraten des Ensembles Concialini sowie in der Carnevalsoper «Britannico» von

Carl-Heinrich Graun. Bejubelt wurden ihre Stimme, ihre Verzierungskunst, ihre Mühelosigkeit – «alles klang leicht, ungezwungen, ohne Anstrengung». Der berühmte Berliner Maler Anton Graff malte ihr Porträt. Ihre Lebensdaten sind nahezu die gleichen wie diejenigen Goethes. Goethe hatte die Mara bereits im Junglingsalter in Weimar gehört und widmete ihr noch zum 82. Geburtstag ein wunderschönes Gedicht, in dem er an die Jugendeindrücke anknüpfte. Die Mara schrieb in ihrem Dankesbrief: «Mit angenehmen Gefühlen gedenke ich der Zeit, wo es mir vergönnt war, viele Menschen durch meinen Gesang zu erfreuen, und mit dankbarem Herzen erkenne ich es an, dass mich das Wohlwollen der Edelsten bis an das Ende begleitet. Möchten Sie, Hochverehrter, den segnenden Gruss, den Sie mir sandten, ebenso erfreut von mir annehmen, als ich ihn froh gerührt empfang ...»

In dieser Veranstaltung werden Ausschnitte aus ihrer Selbstbiographie (mit Schwerpunkt auf ihrer Berliner Zeit) mit denjenigen Arien aus Opern und Oratorien abwechseln, denen die Mara ihren Ruhm zu verdanken hatte.

P. R

Zum Ensemble

Gunhild Lang-Alsvik, *Sopran*

Gunhild Lang-Alsvik begann ihre musikalische Ausbildung in ihrem Heimatort Trondheim. Nach der Matura begann sie ihr Studium (Hauptfach Gesang) an der Musikhochschule in Oslo, wo ihre Professoren Barbro Marklund-Petersone und Håkan Hagegård waren. Im Mai 2005 erhielt Gunhild Lang-Alsvik den Bachelor of voice performance. Danach ging sie für weitere Studien an die Schola Cantorum Basiliensis, wo sie sich der Aufführungspraxis Alter Musik widmete. Hier studierte sie bei Evelyn Tubb. Obwohl sich ihr sängerisches Hauptgebiet in Barock und Klassik befindet, pflegt sie ebenso gerne das Repertoire der Romantik und gelegentlich auch der zeitgenössischen Musik.

Gunhild Lang-Alsvik ist bereits eine gefragte Solistin und gibt Konzerte in ganz Europa. In den vergangenen zwei Jahren trat sie u.a. in der Zürcher Tonhalle, dem Herkulesaal in Wien und bei den Festspielen des Fränkischen Sommers sowie in der Jeunesse-Reihe in Österreich auf. Zuletzt war sie im Konzerthaus Wien (H. Schütz, «Sinfoniae sacrae» u.a.) und im Konzerthaus Berlin (J. S. Bach, Weihnachtsoratorium) zu hören.



Fortepiano: Eduardo Torbianelli (siehe Seite 124)

Roswita Schilling, *Rezitation* (siehe Seite 155)

Markus Jans *Rezitation*,

ist Professor emeritus der Schola Cantorum Basiliensis (Hochschule für Alte Musik, Basel), wo er das Fach Historische Satzlehre (1972–2009) mitentwickelte und unterrichtete. An der Hochschule für Musik Basel unterrichtete er Geschichte der Musiktheorie (1979–2010). Er veröffentlichte Publikationen in verschiedenen Periodika zu Fragestellungen von Komposition, Theorie und Analyse im historischen Kontext.



*Die Mara als Armida,
Kupferstück des 18. Jh.*

Kulturelle Zentren – kultureller Transfer

Von Basel im Südwesten bis Königsberg im Nordosten, von Emden im Nordwesten bis Wien im Südosten finden sich in der frühen Neuzeit im gesamten deutschsprachigen Raum Residenzstädte wie Stuttgart, München, Dresden, Berlin oder Rudolstadt, freie Reichsstädte wie Hamburg, Universitätsstädte wie Prag, Heidelberg oder Tübingen und Erzbistümer wie Köln, die mit vielen weiteren ein dichtes Netz kultureller Zentren über einen politisch, wirtschaftlich und religiös pluralistischen zentraleuropäischen Raum spannen. Trotz räumlicher Distanzen – im 18. Jahrhundert noch ein erhebliches Hindernis für schnelle Kommunikation – existierten diese Zentren nicht voneinander isoliert, sondern entfalteten in der Regel eine grosse überregionale Ausstrahlung wie auch Anziehungskraft. Mit ihrer von weltlicher wie kirchlicher Macht geschätzten Repräsentationsfunktion kam der Musik dabei eine besondere Bedeutung zu. Die Oper diente an den Höfen der Inszenierung eigener politischer Macht wie moralischer Legitimität, an einigen Bischofssitzen wurde Kirchenmusik aus vergleichbaren Gründen hoch geschätzt. Mit dem Stilwandel zwischen 1730 bis 1780 trat auch die Instrumentalmusik allmählich aus dem privaten Raum heraus und eroberte insbesondere in den Metropolen langsam eine wichtige Stellung im entstehenden öffentlichen Konzertwesen.

Ortswechsel von häufig nur befristet verpflichteten Musikern, das Zirkulieren von Repertoires in handschriftlichen Kopien und Drucken, die Berichte von Diplomaten, aber auch die Reisetätigkeit von Musikern führten zu einem stetigen Austausch zwischen kulturellen Zentren, der auf die künst-

lerische Produktion einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat. Die heute wohl bekannteste reisende Musikekpersönlichkeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Wolfgang Amadeus Mozart, der seine erste grosse europäische Reise noch als Kind zwischen 1763 und 1766 unternahm. Von Salzburg führte die Route über München und Ludwigsburg rheinaufwärts über Mannheim bis Köln, anschliessend durch die Beneluxländer zuerst nach Paris und dann nach London. Von dort aus bereisten die Mozarts die Niederlande und anschliessend wieder über Paris nach Lyon, um schliesslich über die Schweiz (Genf, Bern, Zürich und Winterthur) nach Salzburg zurückzukehren. Mit seiner ersten Italienreise 1770, die bis nach Neapel führte, hatte Mozart früh die wichtigsten zeitgenössischen Stile und Geschmacksrichtungen kennengelernt.

Während der junge Mozart stilistische Einflüsse noch unbewusst aufnahm, zeigen seine späteren Briefe, wie genau Komponisten neue Entwicklungen beobachteten und sich inspirieren liessen. Am 12. November 1778 berichtet Mozart aus Mannheim seinem Vater, er habe zwei Werke von Georg Benda, «Medea» und «Ariadne auf Naxos», gesehen, die er so liebe, «daß ich sie bey mir führe», und die intensive Tonmalerei des Benda'schen Melodrams findet in Mozarts für Kurfürst Carl Theodor komponierten Oper «Idomeneo» deutlichen Niederschlag. Die Fähigkeit, eine breite Palette zeitgenössischer stilistischer Möglichkeiten kompositorisch umzusetzen, versetzte Komponisten darüber hinaus in die Lage, sich dem Geschmack des jeweiligen Publikums anzupassen. So teilte Mozart mit gewissem Stolz am 26. September 1781 seinem Vater mit, Disposition und Gestaltung der «Entführung aus dem Serail» sei «ganz für die Wiener geschrieben».

Zu den wahren und am höchsten honorierten «Stars» des Musikbetriebs avancierten im 18. Jahrhundert jedoch Sän-

gerinnen und Sänger, die – wenn überhaupt – nur durch enorme Honorare an einen Ort zu binden waren. Die wohl berühmteste deutsche Sängerin war die 1749 in Kassel geborene Gertrud Elisabeth Mara, deren technische Souveranität, Stimmumfang und Ausdrucksvermögen legendär wurden. Konzerte in Leipzig und ihr Operndebüt in Dresden ebneten der Mara in den späten 1760er-Jahren den Weg an den Hof Friedrich II., der sie nur gegen die Zusicherung, dauerhaft an seinem Hof zu bleiben, als Primadonna engagierte. Doch die ebenso brillante wie exzentrische Sängerin verliess Potsdam Ende der 1770er-Jahre und eroberte auf ihren ausgedehnten europäischen Konzertreisen u.a. die Herzen des Publikums in Paris und London. In der britischen Hauptstadt feierte sie in verschiedenen Rollen in italienischen Opern ihre grössten Triumphe. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereiste die Sängerin trotz allmählich abnehmender stimmlicher Möglichkeiten erneut Deutschland, trat in Wien auf und lebte nach 1804 in St. Petersburg, Moskau und später in Estland, wo sie 1833 verarmt starb. Kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe widmete der Mara zum 82. Geburtstag ein Gedicht, das mit den Zeilen beginnt: «Sangreich war Dein Ehrenweg, Jede Brust erweiternd ...» Neben der Originalität der Komponisten und herausragenden Interpretenpersönlichkeiten verdankt sich das facettenreiche musikalische Panorama des 18. Jahrhunderts auch den überraschenden und anregenden «Begegnungen» zwischen eigenen und fremden Stilen, Gattungen und kompositorischen Ideen, die auch durch die Reisen von Musikern gefördert wurden.

18

Donnerstag, 27. August 2015

18 Uhr, Martinskirche

**Streichquartette von F. X. Richter,
Streichquintette von L. Boccherini**

Quartetto Rincontro

Pablo Valetti – Violine

Mauro Lopes Ferreira – Violine

Patricia Gagnon – Viola

Petr Skalka – Violoncello

Christophe Coin (als Gast) – Violoncello

Eintritt: CHF 25

Programm

Franz Xaver Richter (1709–1789)

Quartett I C-Dur, Opus V

Allegro con brio – Andante poco – Rincontro

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

**Drei Fugen, KV 405 (aus «Das Wohltemperierte
Clavier» von J. S. Bach in der Bearbeitung von
W. A. Mozart für Streichquartett)**

Fuga Es-Dur – Fuga c-moll – Fuga G-Dur

Luigi Boccherini (1743–1805)

Quintett a-moll, G320

Allegro – Minuetto

Luigi Boccherini

Quintett A-Dur, G316

Allegro moderato – Minuetto – Largo cantabile –

Presto, il ballo tedesco

Zum Programm

Der Umbruch zur Epoche der musikalischen Klassik ist untrennbar verbunden mit dem Aufstieg einer neuen Kammermusikgattung: des Streichquartetts (und mit ihm des Streichquintetts). Es formt eine geradezu archetypische soziale Situation: eine im Geist der Gleichheit und Brüderlichkeit musizierend kommunizierende Gruppe von Menschen (einschliesslich der die Musik mitvollziehenden Hörer), vereint unter dem Vorzeichen von Geist und Botschaft des Komponisten.

Das heutige Programm vereint einige derartiger musikalischer «Conversationsen».

Die musikalische Form der Fuge war seit Anbeginn der mehrstimmigen Musik ein fundamentaler Bestandteil nicht nur der Ausbildung, sondern auch des formalen Repertoires der Komponisten aller Epochen. Ihre satztechnischen, quasi-rhetorischen Eigenheiten schienen wie geschaffen für das geistige und politische Klima der musikalisch-literarisch-philosophischen Salons des ausgehenden 18. Jahrhunderts: die Vertiefung eines «in Rede stehenden» Themas mittels Wiederholungen,

Kommentaren, Variationen – bei prinzipieller «demokratischer» Gleichberechtigung der musikalischen Gesprächspartner.

«Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeit der Instrumente zu lernen.» (J. W. Goethe, Brief an Zelter)

Natürlich war auch Wolfgang Amadeus Mozart häufiger Gast dieser Salons – wo er neben vielfältigen musikalischen Eindrücken auch Kontakt bekam zum damaligen Hofbibliothekspräfekten Baron Gottfried van Swieten. Der wiederum eröffnete dem jungen Komponisten den Zugang zum Œuvre von Komponisten wie Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian



Bach. Es mutet also nur konsequent an, wenn Mozart in der Tradition von Haydn selber Fugen komponierte oder Bach'sche Fugen für Streichquartett (bzw. -trio) arrangierte.

Franz Xaver Richter, «Mannheimer» mit böhmischen Wurzeln, wurde rasch bekannt durch seine in London 1768 publizierten «Quartetos for two Violins, Tenor and VIOLONCELLO» (sic). Ihre neuartige Satztechnik lotet in mannigfaltiger Weise die Möglichkeiten des musikalischen Miteinanders der vier Partner aus. Es finden sich Duo- wie Triopassagen, fugierte Abschnitte, Solos mit Begleitung, dialogisierende Hauptstimmen, die sich doch stets wieder zusammenfinden – «Rincontrò».

Fast ahnt man hier Haydns etwa 15 Jahre später erschienenenes und «auf ganz neue besondere art» komponiertes op. 33 voraus ...

Welcher Art die Einflüsse auf Luigi Boccherinis Werdegang waren, ist auch heute noch schwer zu sagen. Unstreitig jedoch zählt er mit seinem riesigen Œuvre zu den wichtigsten Namen des späten 18. Jahrhunderts. Wenn Haydn der Vater des Streichquartetts ist, so ist Boccherini der Vater des Streichquintetts. Der fulminante Cellist schuf eine Musik, die hochemotional und schattierungsreich, gleichzeitig aber liebenswürdig und tief empfunden ist. Und, was Wunder, sie ist mit ihrer Spielfreude den Streichinstrumenten «auf den Leib geschneidert».

Giuseppe Cambini, Altersgenosse Wolfgang Amadeus Mozarts und Mitglied in einer der ersten Streichquartettformationen (zusammen mit Nardini, Manfredi und Boccherini), riet den angehenden Musikern, sich

intensiv mit dem Streichquartett auseinanderzusetzen, sie zu «studieren und ausführen zu lernen» – was das Verstehenlernen naturgemäss mit einschliesst.

Es ist diese Haltung des Studierens und Suchens, die uns «Rincontristen» seit den Studientagen an der Schola Cantorum Basiliensis antreibt. Bei Christophe Coin, Mitglied des Quatuors Mosaïques, erhielten wir vor 15 Jahren unseren ersten Streichquartettunterricht, der bis heute in vielem nachwirkt. Insofern ist es ein «Rincontrò» besonderer Art, wenn wir heute musikalisch mit ihm «zusammentreffen».

Zum Ensemble



Die Mitglieder des Quartetto Rincontro

Das Rincontro-Quartett entstand aus der langjährigen Freundschaft der Gründer des Ensembles Café Zimmermann, die das Repertoire auf die Epoche der Klassik, genauer gesagt, das Streichquartett, ausdehnen wollten. Wie bei Café Zimmermann, so stehen auch hier die Beachtung des historischen Kontextes und die Aufführungspraxis im Vordergrund. Das Ensemble widmet sich nicht allein den Meisterwerken des Genres, sondern auch den Werken, die jene berühmten Meister inspirierten.

Die Evolution des Streichquartetts ist alles andere als eine gerade, störungs- und überschneidungsfreie Linie von Haydn und Mozart hin zu Beethoven. Das Rincontro-Quartett lädt ein zu einer Erkundungsreise durch

die Geschichte des Streichquartetts, wobei für einmal genau jene vergessenen Komponisten im Fokus stehen sollen, die es uns erlauben, Umfeld, Einflüsse und Folgen zu verstehen, die ihre Musik mit den berühmtesten Werken ihrer Epoche verbindet.



Christophe Coin

19

Donnerstag, 27. August 2015
20.15 Uhr, Predigerkirche

«Organo concertato» – von Händel bis Haydn

Jörg-Andreas Bötticher an der Silbermann-Orgel,
Ensemble Ripieni Festivi

Eintritt: CHF 35

Programm

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Orgelkonzert op. 4, Nr. 1 g-moll

Larghetto, e staccato – Allegro – Adagio – Andante

John Bennett (ca. 1735–1784)

Voluntary 4 c-moll

(aus: Ten voluntaries for the organ or harpsichord, London 1758)

Philip Hayes (1738–1797)

Organ Concerto Nr. 5 B-Dur

(aus: Six Concertos, with accompaniments, for the organ, harpsichord or fortepiano, London [1769])

Allegro – Affettuoso – Minuetto

Justin Heinrich Knecht (1752–1817)

Variationen F-Dur für Geübtere

(aus: Vollständige Orgelschule, Leipzig 1795–1798)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonate da chiesa für Organo obbligato, 2 Violinen und Bassi

Allegro C-Dur, KV 328 (Salzburg 1779) – Adagio G-Dur, aus KV 7 für Violine+Orgel (Clavier) (Paris 1764) – Allegro C-Dur, KV 336 (Salzburg 1780)

Justin Heinrich Knecht

Toccata c-moll, Moderato

(Neue vollständige Sammlung [...], Mainz o. J.)

Cantabile c-moll für Geübtere

(aus: Vollständige Orgelschule, Leipzig 1795–1798)

Joseph Haydn (1732–1809)

**Konzert für Orgel und Orchester C-Dur
Hob XVIII:1 (1756)**

Moderato – Largo – Allegro molto

Zum Programm

«Organo concertato» – vom Pausenfüller zum Solokonzert

Der Siegeszug des italienischen Concertos zu Beginn des 18. Jahrhunderts ergoss sich wie eine klingende Lawine über ganz Europa. Kaum ein Komponist, der diese Form des Wettstreits zwischen kurzen Orchesterterritornellen und längeren solistischen Abschnitten nicht für sich entdeckte, und kaum ein Instrument, das von diesem immer wieder faszinierenden Dialog ausgenommen wurde. Doch mit Ausnahme einzelner Kantatensätze mit obligater Orgel eines bis dato ansonsten relativ unbekanntem Leipziger Kantors musste die Königin der Instrumente erstaunlich lange warten, bis sie in mehrsätzigen Concerto-Kompositionen als Soloinstrument auftreten durfte. Dies ist zunächst mit einem rein praktischen Grund erklärbar: Orchestermusik wurde im bürgerlichen Zeitalter in der Regel an Orten aufgeführt, an denen keine Orgel zur Verfügung stand, sei es im Zimmermann'schen Kaffeehaus in Leipzig, in Stadthäusern in Hamburg oder im Burgtheater in Wien. Anders die Situation in London, wo sich in einzelnen Theaterräumen bereits «chamber organs» befanden und auf Initiative von Händel zu Beginn der 1730er-Jahre ein neues Modell einer grösseren «theater organ» entwickelt wurde. Nicht zuletzt um mit Starsolisten wie Farinelli konkurrenzieren zu können, fügte er in seine Oratorienaufführungen gewissermassen als Pausenmusik Orgelkonzerte ein; so entstand ein neues Genre, das zeitgenössischen Berichten zufolge mit grosser Begeisterung aufgenommen wurde. Händel

scheint durch diese Zusammenführung des galanten italienischen Konzertstils mit der Orgel als Soloinstrument den Zeitgeist getroffen zu haben. Für eine Ohrenzeugin waren diese Konzerte sogar «the finest thing I ever heard in my life». Das Programm dieses Abends schlägt eine Brücke von englischen Orgelkonzerten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zu entsprechenden Werken Mozarts und Haydns.

Händels Orgelkonzerte op. 4 erschienen 1738 im Druck, kursierten aber bereits vorher in Abschriften und Raubdrucken. Das aus dem Jahre 1735/1736 stammende Concerto in g-mol, op. 4 Nr. 1, wendet sich nach einer melancholisch-dunklen Eröffnung bereits im zweiten Satz in ein heiteres G-Dur, gibt dem Organisten im darauffolgenden Adagio viel Platz für Adlibitum-Improvisationen und schliesst mit einem pastoralen Menuett.

Die 1758 erschienenen Voluntaries sind das einzige Werk des an der St. Dionis Backchurch in London amtierenden Organisten John Bennett. Ob der zu dieser Zeit schon völlig erblindete Händel, der mit Boyce und Stanley zu den 244 Subskribenten der Sammlung Bennetts zählte, das Werk noch gehört oder selbst gespielt hat, entzieht sich unserer Kenntnis.

Philip Hayes war nicht nur Sänger, Dirigent und Organist, sondern auch Musikprofessor in Oxford, dessen Vorlesungen aus Oden und Oratorien bestanden, die an der Oxford Music School aufgeführt wurden. Ihm gebührte die Ehre, dem musikalischen Empfang für Joseph Haydn vorzustehen, als dieser 1791 in Oxford eintraf.

Die Variationen und Einzelsätze des in Biberach wirkenden Organisten, Musikdirektors und Musikpä-

dagogen Justin Heinrich Knecht zeigen etwas von dem Orgelrepertoire, das im späten 18. Jahrhundert abseits der grossen Hauptstädte gespielt worden sein mag: lieblich-verspielte, experimentelle und klangmalerische Stücke, die deutlich auf eine kirchenmusikalische Praxis zugeschnitten sind, als Anregung für den grossen Bedarf an Stücken und Improvisationen der Organisten im katholischen oder evangelischen Dienst.

Wolfgang Amadeus Mozarts Kirchensonaten entstammen einer speziellen Salzburger Tradition, bei der es üblich war, zum Offertorium in einer kleinen Besetzung mit zwei Geigen, Cello und Orgel zu musizieren. In diesem Rahmen konnte auch die Orgel solistisch hervortreten. Auch Joseph Haydn widmete sich der Gattung des Solokonzerts und schuf deren ca. 24 für verschiedenste Instrumente, darunter das 1756 entstandene, opulente Concerto per l'organo in C-Dur, das in seiner Motivik und Formensprache bereits frühklassischen Duft verströmt. In Haydns Entwurfskatalog wird es wahlweise auch «per il clavicembalo» genannt.

*J.-A. Bötticher
(zum Curriculum vitae von Jörg-Andreas Bötticher
siehe S. 186)*

Der Christkatholischen Kirche Basel-Stadt danken wir herzlich für ihr Entgegenkommen bei den Mietkosten für die Predigerkirche.

Jean-Claude Zehnder

Die Familie Silbermann

Der Name Silbermann hat einen guten Klang: Auch wer sich nur von ferne für die Orgel interessiert, meint sich zu erinnern, solche «silberhellen» Klänge schon einmal gehört zu haben ...

Die Familie Silbermann stammt aus Sachsen; in Kleinbritzsch, unweit von Freiberg im Erzgebirge, kann man noch heute das Geburtshaus der beiden Brüder Andreas und Gottfried Silbermann besuchen. Warum Andreas, der ältere, seine Schritte ins Elsass lenkte, um dort das Orgelbauhandwerk zu erlernen, wissen wir nicht. Sein erster Lehrmeister war Friedrich Ring in Strassburg, aber auch in Paris hat er sich weitergebildet und dabei viele Eigenheiten des französischen Orgelstils übernommen.



*Blick ins Rückpositivgehäuse, Dom zu Arlesheim
Foto: Franz-Josef Stiele-Werdermann*

Nebenbei: Auch der jüngere Bruder, Gottfried, kam ins Elsass, lernte bei seinem Bruder, ging aber später nach Sachsen zurück. Das ist der Grund, warum sowohl im Elsass, in Südbaden und in der Schweiz als auch in Sachsen Silbermann-Orgeln zu bewundern sind. Der Klang der beiden Silbermann-Zweige ist freilich recht verschieden.

In Arlesheim haben wir es mit der zweiten Generation zu tun: Der Sohn des Andreas, Johann Andreas oder Jean André (1712–1783), führte den Elsässer Zweig weiter. Seine Persönlichkeit ist nicht nur durch zahlreiche erhaltene bzw. teilweise erhaltene Orgeln dokumentiert, er ist auch der Autor einer Geschichte der Stadt Strassburg. Zudem gibt es über 1000 Seiten Notizen über Orgeln der Familie Silbermann und anderer Orgelbauer und dazu ein Tagebuch zu seiner eigenen Tätigkeit (Silbermann-Archiv). Auf dem Titelblatt der Geschichte Strassburgs nennt er sich «Orgelbauer und Alterthums Forscher»; Johann Andreas war ein perfekter Handwerker, ein genialer Klangtechniker und ein universell gebildeter Geist des ausgehenden Barockzeitalters.

Die musikalische Bedeutung der Silbermann-Orgel

In der Zeit um 1760 gab es im Raum Elsass/Schweiz nur wenig eigentliche Orgelmusik. Wahrscheinlich spielten viele Organisten Musik à la mode: Menuette und andere Tanzsätze und Sonaten des Klavierrepertoires. Und nicht zu vergessen: Häufig wurde und wird auf der Orgel improvisiert; aus alter Tradition ist das Spiel aus dem Stegreif auf diesem Instrument zu Hause. Wenn wir uns heute an den französischen Farben (Nazard, Tierce, Cromorne) mit Musik von Couperin, Clérambault oder de Grigny erfreuen, so ist dies streng historisch betrachtet ein Anachronismus; es ist unwahrscheinlich, dass den Basler Organisten von 1760 diese Musik zur



*Orgel, Dom zu Arlesheim
Foto: Franz-Josef Stiele-Werdermann*

Verfügung stand. Etwas später können wir die musikalische Tradition in unserer Region wieder genauer fassen: Martin Vogt (1781–1854), der einige Jahre als Organist in Arlesheim gewirkt hat, ist als Komponist und Verleger mit einem umfangreichen Werk an die Öffentlichkeit getreten. Auch wenn die Musikgeschichte diesen populären, nachklassischen Stil wenig würdigt, finden Vogts Orgelstücke und Messen ein dankbares Publikum.

Aus:

*Die Silbermannorgel im Dom zu Arlesheim,
Verlag Schnell & Steiner GmbH, Regensburg 2007
Fotos: Franz-Josef Stiele-Werdermann, Konstanz*

Silbermann-Cembali bei Jeremias Wildt

Aus Jeremias Wildts Rechnungsheften, die er «Nota BÜchlein» nannte,¹ ist ersichtlich, dass er ein eifriger Amateurgeiger war und dass er nicht nur zeitweise im Basler Collegium musicum mitspielte, sondern vor allem auch regelmässig und intensiv Hausmusik betrieb.

Diese musikalischen Zusammenkünfte fanden mindestens einmal pro Woche, am Samstag, manchmal aber auch öfters statt und dauerten im Allgemeinen je vier Stunden. Mitmusizierende waren neben einzelnen Mitgliedern der Basler Gesellschaft in erster Linie Berufsmusiker, die Wildt engagierte und honorierte.

Sodann liess er sich von den professionellen Musikern neu publizierte Kompositionen besorgen, sodass allmählich eine beachtliche Notenbibliothek zusammenkam.

Schliesslich hat Wildt im Verlauf von 40 Jahren «für Mein freud»¹ auch Instrumente gesammelt und sie in den «Nota BÜchlein» in vier Verzeichnissen erfasst.² Dabei handelte es sich – da Wildt ja Geiger war – fast ausschliesslich um Streichinstrumente. So waren im Jahre 1774 (Verzeichnis D) offenbar 12 Violinen und eine Bratsche vorhanden. Nun gibt es aber zwei Ausnahmen. Ihnen gelten diese Ausführungen.

Die einschlägigen Stellen in den «Nota BÜchlein» lauten folgendermassen:

Nota BÜchlein, A 1, fol. 2 r^o (Verzeichnis A)
«1766. 10. 8b. [Oktober]

1 Die «Nota BÜchlein» befinden sich im Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Privatarhiv 865, A 1–6.

2 Nota BÜchlein, A 3, S. 93 (im Verzeichnis D).

Meine Instrumenten betreffend

1. Das grosse Clavecin [=Cembalo] ist ein Meisterstück von dem alten SilberMan so das beste ist daß sich Hier befindtet wegen dessen Egalitet Im discant et Basse auch wegen dessen Lieblichkeit.»

Nota BÜchlein, A 2, p. 11
1770

«laut HaußHaltungs Conto an H [erru] Dömelein Jgr [den Jüngerer] wegen dem Neüwen Spinnetlein und wegen reparation des Clavecins pro discretion geben 4 NtH [Neutaler]»

«11 do August ...

Ca. umb Pffingsten [?] dem H[errn] Silberman andreas von

Sitbg [Strassburg] das große Clavier Zu Leimen Es ware

Ein Spalt aufdem Resonantzboden 2 NtH [Neutaler] seinem

gesellen Trinkegelt 1/2 NtH.»¹

Nota BÜchlein, A 3, p. 18 (Verzeichnis B)

«1773 / Meine beste Musiq Instrumenten seindt No. 0. NB. das große 3 Registrische Clavier von

1 Da Wildts Eintragungen nicht immer streng chronologisch, sondern bisweilen auch nach Massgabe des verfügbaren Platzes angeordnet sind, ist das Augustdatum von 1770 äusserst fraglich. Zutreffender scheint die Angabe, Silbermann sei «umb Pffingsten» zu Wildt gekommen: 1770 war Pffingsten am 3. Juni, und nach seinen eigenen Angaben fuhr Johann Andreas Silbermann tatsächlich am 23. Juni mit der Diligence von Basel nach Strassburg. Siehe Marc Schaefer (Hrg., 1994): Das Silbermann-Archiv. Der handschriftliche Nachlass des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712–1783). Winterthur, S. 295.

dem alten H [errn] Silberman kostete incirca 20
NLdor [Neue Louis d'or].»

Jeremias Wildt besass also nicht nur eine Reihe von Violinen, sondern auch ein grosses Cembalo¹ aus einer berühmten Werkstatt, sowie ein Spinett. Obwohl seine Angaben nur knapp sind, lässt sich doch eine Vorstellung von diesem Cembalo gewinnen. Es wird als «3 Registrisch» bezeichnet, das heisst, es verfügte über drei Register und besass demnach mit Sicherheit die in jener Zeit für solche Instrumente (namentlich in der französischen Tradition) übliche Disposition: 2 Manuale; auf dem unteren Manual ein 8-Fuss- und ein 4-Fuss-Register, auf dem oberen Manual ein zweites 8-Fuss-Register; Manualkoppel; möglicherweise Lautenzug für den oberen 8-Fuss. Der Manualumfang dürfte – wie damals ebenfalls beliebt – fünf Oktaven, F–f², gewesen sein, bei einer Länge des Instrumentes von ca. 240 cm.

In seinem Instrumentenverzeichnis von 1766 (A) setzte Wildt dieses Cembalo an die Spitze, nannte es ein Meisterstück und lobte seine klanglichen Eigenschaften. Auch im Verzeichnis von 1773 (B) führte er es an erster Stelle und erwähnte, es habe an die 20 Neue Louis d'or gekostet. Mit einem so hohen Betrag figuriert im Verzeichnis D nur noch eine «alte Veritable Amati»-Geige, die Wildt einst als Geschenk erhalten hatte; alle anderen Streichinstrumente hat er nur auf einen Bruchteil dieser Summe geschätzt.

Wie Wildt schreibt, stammt das Cembalo «von dem alten Silber-Man». Die Familie Silbermann war bekanntlich im 18. Jahrhundert eine der berühmtesten Familien von Orgel-

¹ Dass Wildt für «Cembalo» nicht nur die französische Bezeichnung «Clavecin» verwendet, sondern auch «Clavier», will nichts besagen, da gerade im 18. Jahrhundert «Clavier» Verschiedenes bedeuten konnte: Manual/Klavatur, Clavichord, und auch als Sammelbegriff für besaitete Tasteninstrumente verwendet wurde.

bauern und Herstellern von Tasteninstrumenten. Ihre Vorfahren waren in Böhmen Bildschnitzer gewesen und möglicherweise durch die Arbeit an Orgelgehäusen mit dem Orgelbau in Kontakt gekommen. Im Folgenden hat sich ein Zweig in Sachsen und ein anderer im Elsass niedergelassen. Der wichtigste sächsische Silbermann ist Gottfried (1683–1753), Orgelbauer in Freiberg, der mit Johann Sebastian Bach bekannt war. Sein älterer Bruder Andreas (1678–1734) hatte seine Werkstatt in Strassburg und verfügte über gute Beziehungen zu Basel. Hier baute er die Orgeln im Münster (1709–1711), zu St. Peter (1711–1712) und zu St. Leonhard (1718–1719). Von seinem Sohn Johann Andreas (1712–1783) stammten die Orgeln in der Predigerkirche («Französische Kirche», 1766, Rückpositiv 1769), in der Theodorskirche (1770) und das Rückpositiv (1770–1771) in der Leonhardskirche sowie die Orgel im Dom zu Arlesheim (1759–1762).

Für Juli [?] 1770 hatte Wildt eine Zahlung an «H [errn] Dömelein Jgr wegen dem Neüwen Spinettlein und wegen reparation des Clavecins» notiert, und im gleichen Jahr, vermutlich um Pfingsten, kam «H [err] Silberman andreas von Stbg [Strassburg]» mit einem Gesellen, um beim grossen Cembalo einen Riss im Resonanzboden zu leimen.

Johann Rudolf Dömmelin (1730–1785) war in Basel Organist an der Predigerkirche (der «Französischen Kirche»), seit 1761 Leiter des Collegium musicum und seit 1762 Inspektor aller Orgeln der Stadt. Ob die von ihm vorgenommene «reparation des Clavecins» ebenfalls den Riss im Resonanzboden betraf wie die Reparatur durch Silbermann, ist nicht auszumachen.

«[H] err Silberman andreas von Stbg [Strassburg]» kann natürlich nur Johann Andreas Silbermann (1712–1783), sein, denn sein Vater Andreas, geboren 1678, war schon

1734 gestorben. War aber der Sohn Johann Andreas auch der Erbauer dieses Instrumentes? Jeremias Wildt nennt in seinem Verzeichnis von 1766 (A) das Cembalo «Ein Meisterstück von dem Alten SilberMan». Ist nun mit «alt» das Lebensalter oder die Generation gemeint? Da beide Silbermann, Vater und Sohn, in Basel Orgeln gebaut haben, ist anzunehmen, dass den Musikinteressierten auch beide bekannt gewesen sind. Und da Johann Andreas Silbermann, geboren 1712, sieben Jahre jünger war als Wildt (geboren 1705), Vater Andreas Silbermann, geboren 1678, aber 27 Jahre älter, dürfte Wildt mit «der alte Silbermann» in der Tat den Angehörigen der vorhergehenden Generation, Andreas Silbermann, gemeint haben. Sein Cembalo ist also ohne Zweifel ein «Meisterstück» von Andreas Silbermann gewesen.

Von der Familie Silbermann haben sich angeblich nur vier Cembali erhalten: Eines von Gottfried Silbermann, dem Bruder von Andreas, in Sachsen; zwei von Andreas selbst, davon eines in Barcelona, eines in Paris; eines in Lourdes von Johann Heinrich Silbermann, einem jüngeren Bruder von Johann Andreas in Strassburg.

Das Instrument des Andreas in Paris entspricht durchaus der für das Wildt'sche Instrument vermuteten Gestalt – mit einer Ausnahme: Der Manualumfang reicht nur von C bis e^m (bei den anderen drei Instrumenten dagegen von F' bis f^m).

Über Jeremias Wildts «Neüwes Spinetelein» wird nichts weiter mitgeteilt. Es kommt nur an dieser einen Stelle vor, und über seinen Hersteller ist nichts zu erfahren.

Allerdings ist auch in diesem Zusammenhang die Familie Silbermann nicht ganz aus dem Auge zu verlieren. Johann Heinrich Silbermann (1727–1799), Mitglied der Strassburger Werkstatt seines älteren Bruders Johann Andreas, hatte sich auf besaitete Tasteninstrumente spezialisiert. Er baute

Cembali, Spinette, Clavichorde und Hammerklaviere. Vor allem seine ausgezeichneten, grossen, fünfkantigen Spinette müssen äusserst beliebt und verbreitet gewesen sein, haben sich doch von diesem Typus nicht weniger als neun Instrumente erhalten, davon zwei in Basel: eines in Privatbesitz (aus dem Kunsthandel), eines aber im Historischen Museum als Geschenk (1878) von Stadtrat Friedrich Hagenbach-Merian (1804–1900).¹

Verlockend wäre es, anzunehmen, dass dies das «Spinetelein» von Jeremias Wildt gewesen sei. Bedenkt man die vielen Kontakte von Andreas Silbermann und seinen Söhnen mit Basel und auch mit Wildt, der als Rechenrat z.B. 1770 dem Johann Andreas Silbermann, als dieser in Basel seine Theodorsorgel fertigstellte, die Revision und Stimmung der drei Basler Orgeln seines Vaters (Münster, St. Peter, St. Leonhard) antrug – und bedenkt man, wie hoch Wildt sein Silbermann-Cembalo schätzte, dann scheint eine solche Möglichkeit nicht so abwegig. Allerdings war bisher nicht nachweisbar, dass irgendein familiärer Erbgang von Jeremias Wildt bzw. von seinem Schwiegersohn Daniel Burckhardt-Wildt her den Stadtrat Friedrich Hagenbach-Merian in den Besitz von Wildts «Spinetelein» gebracht hätte.

Ausser dem Cembalo bei Jeremias Wildt sind in Basel im 18. Jahrhundert aber noch andere Silbermann-Cembali archivalisch nachgewiesen. Bei den Erben der Familie Silbermann hat sich ein umfangreicher Bestand an Archivalien erhalten, das sogenannte «Silbermann-Archiv», zusammengetragen von Johann Andreas Silbermann. Er behandelt

¹ Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1878.9. Siehe Veronika Gutmann, (1996): Die Bestände der Musikinstrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel, Die besaiteten Tasteninstrumente, II. Tangentenklaviere und Kielklaviere. In: Historisches Museum Basel, Jahresbericht, S.14.

elsässische und auswärtige Orgeln, beschreibt die Orgeln seines Vaters und viele seiner eigenen, erwähnt die Arbeitsweise anderer Orgelbauer, zitiert Korrespondenzen und hält allerhand merkwürdige Begebenheiten fest. Der Strassburger Musikwissenschaftler, Organist und Orgeldenkmalpfleger Prof. Marc Schaefer hat dieses Archiv 1994 mustergültig herausgegeben. Es handelt sich um eine Fundgrube, in der sich auch Belege dafür finden, dass zwei weitere Silbermann-Cembali in Basler Besitz gewesen sind.

Aus: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde,
Bd. 101, 2001, S. 51–77

20

Freitag, 28. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

«Lieder zum Clavier zu singen»

Werke von L. Zinck, C. Fr. Zelter, J. G. Mützel,
Fr. W. Rust, J. Fr. Reichardt und Fr. Schubert u. a.

Ulrich Messthaler – Gesang und Fortepiano

Eintritt frei, Kollekte

Programm

Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796)

An die Laute (Johann Friedrich Freiherr von Croneck)

Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800)

Liebeszauber (Gottfried August Bürger)

Johann Gottlieb Karl Spazier (1761–1805)

Die Nacht (Justus Friedrich Wilhelm Zachariae)

Johann Abraham Peter Schulz

Der Freier (Johann Heinrich Voss)

Carl Friedrich Zelter (1758–1832)

Um Mitternacht (Johann Wolfgang von Goethe)

Franz Schubert (1797–1828)
Der König von Thule (*Johann Wolfgang von Goethe*)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
«**Aus Goethe's Faust**» (*Johann Wolfgang von Goethe*)

Ludwig van Beethoven
Marmotte (*Johann Wolfgang von Goethe*)

Franz Schubert
Liebhaber in allen Gestalten (*Johann Wolfgang von Goethe*)

Carl Friedrich Zelter
Todes Wiegenlied (*Georg Philip Schmidt von Lübeck*)

Daniel Gottlieb Türk (1750–1813)
Was ist Lieb? (*Johann Martin Miller*)

Johann Gottfried Mützel (1728–1788)
An das Clavier (*Dichter unbekannt*)

Franz Schubert
Totengrabers Heimweh (*Johann Nicolaus Reichsfreiherr von Craigher de Jachuletta*)

Friedrich Wilhelm Rust
Todtenkranz für ein Kind (*Friedrich von Mathisson*)

Johann Philip Sack (1722–1763)
Klagen eines unglücklichen Liebhabers, Ode I
(*Justus Friedrich Wilhelm Zachariae*)

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)
Die schöne Nacht (*Johann Wolfgang von Goethe*)

Franz Schubert
Der Schiffer (*Johann Baptist Mayerhofer*)

Zum Programm

Das deutsche Lied zwischen 1750 und 1800 hat unter Musikliebhabern häufig noch den Ruf des Unfertigen, ja auch Minderwertigen inne. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass diese Werke nahezu nie in heutigen Konzertprogrammen auftauchen. Die Musikwelt hat in den letzten Jahrzehnten gelernt, Werke von Monteverdi, Händel, Schumann oder selbst Mussorgski als in sich schlüssige, absolute Zeugnisse einer Epoche, welche diese gleichzeitig transzendieren. Sie werden also nicht mehr mit der Brille des musikalischen Fortschritts betrachtet, die spätere Komponistengenerationen auf der Stufenleiter der musikalischen Wertigkeit dank einer fragwürdigen Fortschrittsästhetik höher ansiedelt. Dem Lied vor Schubert ist dagegen nur die Rolle des noch nicht vollendeten Vorbereiters zugewiesen.

In meinem Programm wollte ich bewusst diese «Vorbereiter» und den «Vollender» nebeneinanderstellen, damit, so hoffe ich, ersichtlich und erhörbar wird, dass diese Sichtweise zu kurz greift.

Sicher, Max Friedländer macht in seiner ungemein verdienstvollen Publikation «Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert» (1902) mit süffisant-trockener Kritik

deutlich, dass viele dieser Liedkompositionen besser hätten nicht gedruckt werden sollen, aber es gibt eben

auch viele Lieder, die gleich einer Monade in sich selbst so zusammengesetzt sind, als ob sie anders gar nicht hätten geschrieben werden können: eben authentische, sprich nicht beliebige, sondern wirklich gute Musik. Werke von Johann Philip Sack (1722–1763) in ihrer Neuartigkeit (langes Instrumentalvorspiel, Aufteilung in verschiedene, sehr unterschiedliche Abschnitte, Notierung in drei Notensystemen), Spazier- oder besonders Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796) sind von einer erstaunlichen Qualität, die keiner weiteren Rechtfertigung bedarf.

Wenn wir uns diesen Lieder nähern wollen, kommen wir nicht an den Textdichtern, fast immer Zeitgenossen der Komponisten, vorbei. Sie spiegeln in ihren Gedichten ihre Zeit und deren Umwälzungen mehr oder weniger direkt wider. Allen voran Gottfried August Bürger (1747–1794), der in der vorrevolutionären Zeit eine sehr klare antifeudalistische Position bezog und immer wieder mit seinen Publikationen die herrschende Klasse («Adelsbrut», «Pfaffengeschmeiss») provozierte. Wie dürfen nicht vergessen: in Sachsen war bis 1790 die Leibeigenschaft noch nicht verboten! Auch bei dem Komponisten Harnack Otto Conrad Zink brodelte es heftig, als er zur Entstehung seiner sechsten Sonate (mit einer gesungenen Ode als letztem Satz [!]) ausführte: «Ich war (weiss nicht mehr, worüber) ärgerlich und verdrüsslich, und kam so bis ans Clavier, um darauf meine Bosheit auszulassen, und polterte daher ...» (Hamburg 1783).

Auf der anderen Seite gab es die psychologisch in Zeiten grosser Veränderungen verständliche Reaktion des häuslichen Zurückziehens, die ja letztlich später ein

18 **Fünftes Lied.**
Clavier langsam und angezogen.

Bruch! wie mächtig kannst du sein! Wie ein Götze von Welt gehst du ein
 Ich bin ja - kochst du - was! Nicht gar her zu - dem Ma - gen!

Was du kannst du sein - ja - gen! Ich - le - berge dich ein

ist!

Das Clavier.

Bruch! wie mächtig kannst du sein! Wie ein Götze von Welt gehst du ein Ich bin ja kochst du was! Nicht gar her zu dem Magen!	Druck dich, und wirf dich Kannst du von dem Clavier Ein altes Liedlein sein. Ich bin ja kochst du was! Nicht gar her zu dem Magen!	Unendlich will ich leben! Ewig glücklich sein! Ewig toll und dumm! Ich will gar nicht wissen! Ich will nicht, ich will nicht, Wie ich sein kann!
Bruch, toll und Clavier, und Spiel! Ich bin ja kochst du was! Nicht gar her zu dem Magen! Ich bin ja kochst du was! Nicht gar her zu dem Magen!	Der Druck dich, und wirf dich Kannst du von dem Clavier Ein altes Liedlein sein. Ich bin ja kochst du was! Nicht gar her zu dem Magen!	Kleider, die ich trage Sind gar nicht mein! Ich will nicht, ich will nicht, Wie ich sein kann!

J. G. Muthel, Beginn des Liedes «Freund! Wie mächtig kannst du siegen!» siehe Quellenangaben „Aus:“ auf Seite 254

Aspekt des Biedermeier wurde. Dazu ein Zitat aus dem Gedicht «An die Laute» von Croneck (1731–1758):

*«So sei mein Leben still beglückt,
Sanft aber unbekannt,
Mit stillen Tugenden geschmückt,
Im sichern Mittelstand.»*

Die Komponisten dieser Epoche hatten also ein weites Spektrum sehr unterschiedlicher dichterischer Vorlagen zur Verfügung, welches durch das Erscheinen der ersten Gedichtbände Goethes nochmals erweitert wurde und in den 1790er-Jahren eine wahre Flut an neuen Kompositionen auslöste.

Ulrich Messthaler

Ulrich Messthaler

studierte zuerst Klavier und Philosophie in München, anschließend Gesang in Augsburg, Basel und New York. Sein erstes Engagement hatte er am Theater Basel, wo er mit Anne-Sofie von Otter in «Ariadne auf Naxos» debütierte, dem bald Produktionen wie «Idomeneo» unter Armin Jordan, «Die lustigen Weiber von Windsor», aber auch «Oronthea» von Cesti unter René Jacobs



und Monteverdis «Orfeo» unter Joshua Rifkin folgten. Er sang ebenfalls in Opernproduktionen in Brüssel, Hamburg oder Monte Carlo, wobei er so unterschiedliche Rollen wie den Caronte und den Escamillo in Bizets «Carmen» verkörperte.

Bald wurde Ulrich Messthaler an bedeutende Musikzentren wie z.B. Tonhalle Zürich, Musikverein Wien, Herkulesaal in München, Berliner Philharmonie, Kölner Philharmonie, Palais Garnier und Théâtre des Champs-Élysées in Paris oder Suntory Hall in Tokio eingeladen, ebenfalls zu den Festivals in Rastatt, Urach, Ambronay, Piccardie, Lyon, Beaune, Arles, Fribourg, Innsbruck, der namhaften Konzertreihe «St. Maurizio» in Mailand oder «Printemps des Arts» in Monte Carlo.

Ulrich Messthalers Konzerttätigkeit zeichnet sich durch eine Besonderheit aus: Immer häufiger führt er, sich selbst vorzugsweise am Hammerflügel begleitend, Lieder des späten 18. Jahrhunderts oder die Liederzyklen von Schubert auf. Aber auch Werke von Loewe, Schumann, Brahms, Liszt und Jensen gehören zu seinem bevorzugten Repertoire. Ein anderer Aspekt sind seine Interpretationen der französischen «mélodie» mit Werken von Fauré, Chausson, Hahn, Debussy, Ravel, Ibert und Poulenc.

Seine CD-Einspielungen mit über 30 Titeln erstrecken sich von Werken Palestrinas über Opern von Monteverdi und Händel bis zu Werken von Ravel.

Ulrich Messthaler unterrichtet an der Schola Cantorum Basiliensis und ist künstlerischer Leiter des Festival des Cordes Sensibles in Südfrankreich.

Vorbericht an die Freunde und Liebhaber der Musik

Da meine vor einigen Jahren herausgegebene Sonaten und Variationes für das Clavier das Glück gehabt, den Beyfall verschiedener Kenner und Liebhaber zu erlangen: so wage ich es um so viel dreister, diese Geburten des Scherzes, des sanften Vergnügens und der Freude öffentlich zu zeigen. Zwar weiss ich sehr wohl, dass die Freunde der Musik keinen Mangel an Stücken dieser Art haben; ob aber ein Überfluss an wohlgerathenen darunter ist, will ich Kennern zur Beurtheilung überlassen. Es ist nicht so sehr leicht, als viele wohl glauben, dergleichen Poesien so in die Musik zu bringen, dass Kenner und Liebhaber davon zufrieden seyn können. Es gehöret eine genaue Kunstrichtigkeit dazu; eine besondere fliessende Melodie; ein Überfluss an schönen Einfällen; eine scharfe Musterung und kluge Wahl der Einfälle, um den Affect der Poesie auf das natürlichste und lebhafteste auszudrücken: unerwartete, und doch ungezwungene, feine, zärtliche Züge müssen bey Arbeiten dieser Art sich vorzüglich zeigen, wo man nicht in das Matthe und Schlechte gerathen will.

Ich würde mich einer übertriebenen Eigenliebe schuldig geben müssen, wenn ich verlangte, dass Eigenschaften gleich gut sollten gerathen seyn. Diess wäre zu stolz und verwegen gedacht. Doch bin ich ehrgeizig genug, zu wünschen, dass der grösste Theil davon den Freunden der Musik so wenig misfallen möge, als sie hie und da einzeln das Glück gehabt, zu gefallen.

Ehe ich schliesse, finde ich noch ein paar Worte der Melodien und Poesien wegen zu sagen. Ich habe mich an verschie-

denen Stellen einiger Freyheit bedienet, die, wie ich glaube, bey itzigen aufgeklärten Zeiten, da man Melodien dieser Art nicht nach verworfenen pedantischen Regeln misst, vollkommen erlaubt sind. Überdem ist bekannt, so wie ein wohlge-sitteter Mann im Umgange, so muss ein Scribent oder Componist im Schreiben oft kleine Fehler begehen, um grössere zu vermeiden. Hätte man bey Oden und Liedern nicht viele Verse: so würde man den Ausdruck der Worte viel genauer und lebhafter in die Melodie setzen können. Da man aber nur auf den Hauptaffect und gewisse vorzügliche schöne Stellen sehen darf: so ist es kein Wunder, dass die Melodie bey allen Versen nicht gleiche Wirkung thut. Man wird mir auch vielleicht vorwerfen, dass die Melodien zu sorgfältig poliret und geputzt wären; dass ein geschickter Hals, eine geschickte Hand, alles dieses von selbst wisse; dass ich mir im Unerwarteten, so wie im Affect, sehr viele Freyheit nähme; dass ich bey verschiedenen Stellen hätte einförmiger denken können; und dergleichen. Ich halte es theils zu weitläufig, theils für unnöthig, mich itzo über diese und dergleichen Punkte einzulassen. Ich will für diesmal zu meiner etwanigen Vertheidigung folgende schöne Worte eines berühmten Schriftstellers anwenden: «In einer Composition, worinnen weder Ebbe noch Fluth, worinnen eine regelmässige Kälte, eine gelehrte Kraftlosigkeit herrschet, welche, um nicht zu fehlen, bey einerley ruhigem Tone bleibt, finden wir wohl nichts zu tadeln; aber wir möchten darüber einschlafen.»

Die Poesien sind nicht alle von mir gesammelt. Ich habe verschiedene von guten Freunden und Freundinnen geschrieben erhalten, und kann ich also für die gänzliche Richtigkeit derselben nicht stehen. Die Namen der Poeten würde ich gern beygesetzt haben; weil aber die mehresten Poesien ohne Namen erschienen, und die von dem Herrn von Hagedorn, dem

Herrn Professor Gellert, dem Herrn Lessing und aus den Belustigungen und Beyträgen bekannt genug sind: so habe es deswegen unterlassen.

Mein Vorbericht ist unvermerkter Weise fast grösser geworden, als ich es haben wollte. Ich finde itzo nichts weiter zu sagen, als dass ich mich den Freunden und Liebhabern der Musik zum geneigten und gütigen Andenken empfehle.

Geschrieben in Riga

Aus:

*Auserlesene Oden und Lieder von verschiedenen Dichtern,
zum musikalischen Vergnügen in die Musik gesetzt von
Johann Gottfried Mithel, Hamburg 1759*

21

Freitag, 28. August 2015

**18 Uhr, Aula des Naturhistorischen Museums,
Augustinergasse**

Vortrag 3

**Blicke in Basler «Musiqstuben» – Über Bilder und
Musikinstrumente des 18. Jahrhunderts**

Dr. Martin Kirnbauer, Basel

*(Siehe hierzu: Besuch im Museum für Musik mit
Dr. Martin Kirnbauer am Samstag, 29. August 2015,
15 Uhr, S. 290)*

Eintritt frei

Musik als ephemere Kunstform erklingt bekanntlich nur im Moment des Musizierens – und verschwindet buchstäblich mit ihrem Nachklang. Vor der Erfindung des Phonographen Jahre 1877 durch Edison war dieses Verschwinden unwiderruflich (und über die sinnliche Qualität der in der Folge mittels Klängaufzeichnungsgeräten bewahrten Musik lässt sich bis heute trefflich streiten). Über einst erklungene Musik geben in erster Linie nur die einer Aufführung zugrundeliegenden Noten und die dabei verwendeten Musikinstrumente Auskunft, weitere Informationen liefern etwa Traktate über das Spiel der Instrumente oder das Lesen der Noten. Zusätzlich können archivalische Dokumente wie Abrechnungen für Konzerte oder Tagebucheinträge mit Konzertein-

drücken interessante Informationen liefern. Eine weitere ganz wichtige Quelle stellen schliesslich Bilder dar, die musikalische Situationen darstellen oder bei denen Musikinstrumente eine Rolle spielen.

Um solche Bildquellen aus dem 18. Jahrhundert, von denen sich glücklicherweise in Basel eine ganze Reihe erhalten haben, soll es in dem Vortrag gehen. Sie gewähren etwa Einblicke in Basler «Musiqstuben», wie sie ein Zeitgenosse nannte, oder zeigen den Stellenwert von Musik und Musikinstrumenten in der damaligen Gesellschaft. Dabei wird aber deutlich, dass Bilder nie unschuldig eine reale Situation spiegeln, sondern eine ganz eigene und ideale Wirklichkeit schaffen, die durch ein sorgfältiges «Lesen» dieser Bilder erst zu dekonstruieren ist.

Martin Kirnbauer

(geboren 1963 in Köln) war nach einer Ausbildung zum Holzblasinstrumentenmacher und Musikstudien zunächst Restaurator für historische Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Er absolvierte ein Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Mittelalterlichen Geschichte an den Universitäten Erlangen und Basel (Promotion 1998). Zwischen 1994 und 2004 war er wissenschaftlicher Assistent am Musikwissen-



schaftlichen Institut der Universität Basel, betraut u.a. mit der Leitung des umfangreichen Mikrofilmarchives, und Lehrbeauftragter für Ältere Musikgeschichte. Nach der Habilitation 2007 bis Ende 2010 Vertretung des Lehrstuhls für Ältere Musikgeschichte.

Seit Mai 2004 ist er Leiter des Musikmuseums in Basel und Kurator für die Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel sowie Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

Musik in Basel um 1750 – Die Familie Emanuel Ryhiner-Leissler auf zwei Gemälden von Joseph Esperlin, 1757

Es waren die bürgerlichen Kreise, die in Basel die Hausmusik pflegten und sich in den Konzerten des Collegium musicum zusammenfanden. Das Collegium musicum wurde 1692 gegründet, zunächst aus dem Wunsch heraus, den mehrstimmigen kirchlichen Gesang auch ausserhalb der Schule zu pflegen und die Freude am gemeinsamen Musizieren zu fördern. Hier bestanden im Unterschied zu den bereits früher gegründeten Collegia musica in anderen Schweizer Städten Verbindungen zur Kirche und zum Gymnasium sowie ein direkter Bezug zur Universität, wo seit dem 16. Jahrhundert Musik auch praktisch gelehrt wurde.



Musikabend im Blauen Haus, Karikatur von Franz Feyerabend (1755–1800)

Das Unterfangen war von unterschiedlichem Erfolg gekrönt. 1708 wurden zu den Dilettanten Berufsmusiker zugezogen, um die Qualität anzuheben. Jeden Mittwoch traf man sich von vier bis sieben Uhr zur gemeinsamen Übung. Erst Jahre später, nach 1717, wurden Zuhörer zugelassen, was einen grossen Erfolg brachte. Neue Unstimmigkeiten entstanden durch die Verpflichtung der mitwirkenden Berufsmusiker, an 13 Sonntagen im Jahr ohne Honorar in den sogenannten «Solennen Musiken» in einigen Basler Kirchen aufzutreten. Sie blieben den Kirchenkonzerten häufig fern; der dadurch entstandene Schaden, die fehlende professionelle Unterstützung der Dilettanten, schlug sich in einer sich verbreitenden Nachlässigkeit der übrigen Musiker nieder, was das Publikum fumbleiben liess.¹

Ab Ende der 1740er-Jahre erfuhr das darbenende Collegium musicum eine neuerliche Förderung; durch Zuwendungen neuer Musikfreunde erhielt es neuen Aufschwung. Ab 1749 hiessen die Veranstaltungen «Concerte» und nicht mehr Musikabend oder Musiktag.² Gleichzeitig bemühte man sich um einen grösseren Raum, den man 1751 im sogenannten «Prytaneum» im «Oberen Collegium» der Universität an der Augustinergasse (heute Museumsbau von Melchior Berri von 1849) fand. Der gegen 400 Personen fassende Raum konnte dank eines Kredits der Universität von 2500 Pfund (Laufzeit 30 Jahre, Zins 3%) umgebaut und 1752 eingeweiht werden. Um regelmässige Einkünfte für die Musikerhonorare und die Unkosten zu sichern, wurden jährlich zu bezahlende «Abonnementsconcerte» eingeführt, die zwar

1 Wölfflin, Eduard (1860): Das Collegium musicum und die Concerte in Basel. In: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd. 7, S. 337–388 und S. 344 ff., Basel; Martin Staehelin (1963), Basels Musikleben im 18. Jh. In: Schweizerisches Jahrbuch «Die Ernte», S. 122–126.

2 E. Wölfflin, a.a.O., S. 344–346.

nicht öffentlich waren, aber doch einem breiteren Publikum offenstanden.

Die Konzerte fanden jeweils am Mittwoch, «praecis um 5 Uhr», statt. 1752 wurde zudem ein fester Programmablauf bestimmt, wonach sich das Konzert im Allgemeinen in drei Teile gliederte, die je durch eine halbstündige Pause unterbrochen waren. «Der erste Actus beginnt mit einer starken Sinfonie mit Waldhorn etc. (sofern Leute, die es spielen, vorhanden). Nach derselben eine Arie [...] und von H. Kachel ein Solo auf der Violin». ¹ Die darauf folgende Pause sollte «denen Auditoribus, insbesondere weiblichen Geschlechtes nach einer so grossen Fatigue der Musik stillschweigend zuzuhören, eine Rastzeit von ½ Stund lang erlaube[n], damit sie sich durch das liebe Geschwätz wiederum erholen.» Zu Beginn des 2. Teils eine «starke Sinfonie ohne Waldhorn», dann eine Arie und ein Flöten- oder Oboenkonzert. «Der dritte Actus wird mit einer starken Overture mit Waldhörnern etc. angefangen, und darauf mit einem Duetto zu 2 Stimmen oder mehreren, auch vollstimmigerem Choro beschlossen werden.»

1752 waren es mit dem Direktor 18 bezahlte Musiker und kaum weniger Dilettanten, die vor allem bei den Streichern zu finden waren. ² Die Qualität konnte sich jedoch nicht kontinuierlich halten, und die Jahre ab 1755 zeigten ein bewegtes Auf und Ab sowie verschiedene «Rettungsversuche». Dass bei diesen Anlässen der gesellschaftliche Aspekt oft wichtiger war als der künstlerische, zeigt uns ein von Emanuel Wölleb, dem Basler Aufklärer und Freund Isaac Iseilins, verfassten satirisch-kritischen Bericht zu einem Konzert vom 9. Januar 1755, den Martin Staehelin 1999 mit einem

¹ Hier und im Folgenden zitiert nach E. Wölfli, a.a.O., S. 349; dazu auch Martin Staehelin: Basels Musikleben im 18. Jahrhundert. a.a.O. S. 428 f.

² E. Wölfli, a.a.O., S. 350.

ausführlichen Kommentar publizierte. ¹ Darin berichtet ein Adelbodner Pfarrer im Ruhestand unvoreingenommen und in allen Einzelheiten über eine Reise nach Basel und die damit verbundene Einladung zu dem genannten Konzert. Dem satirischen Charakter der Schrift entspricht gewissermassen auch eine wesentlich später (um 1790) entstandene Karikatur eines Konzerts des Collegium musicum, die der junge Emanuel Burckhardt-Sarasin mit Tusche gezeichnet hatte (siehe Abbildung Seite 61).

Aus dem Bericht ist unter anderem auch zu entnehmen, dass in den Konzerten des Collegium musicum jeweils aktuelle Musik, nicht älter als zehn Jahre, gespielt wurde: «Es regiert eine gewisse Pedanterey unter den Musikanten, dass sie verachten, was alt ist; wäre es noch so schön, so finden sie es nicht so, wann es über zehen Jahre hat.» ² Dazu gehörten um 1757, dem Entstehungsjahr der beiden Gemälde von Esperlin, vor allem Komponisten der Mannheimer Schule sowie italienische und österreichische Tonsetzer; französische Werke waren in der Minderheit. Wesentlich war, dass die Werke als Druck erworben werden konnten, um daraus für die Ausführung die einzelnen Stimmen von Hand zu kopieren. Eine ähnliche Praxis galt wohl auch für das Musizieren in den privaten Kreisen.

An dieser Stelle scheint es angebracht, sich einige Namen und Daten von Komponisten, Kompositionen und Publikati-

¹ Martin Staehelin (1999): Der Basler Schultheiss Emanuel Wölleb und seine satirische Schrift «Die Reise nach dem Konzerte». In: Neujahrsblatt der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnütze, Basel.

² In Wöllebs Schrift S. 17 bzw. M. Staehelin, a.a.O., S. 117. – Die im Collegium musicum aufgeführten Werke sind nur zum Teil durch indirekte Beschreibungen und erhaltene Musikalien bekannt, vgl. dazu die Publikation von Edgar Refardt (1957): Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universität Basel. Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Bd. 6.

onen um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu vergegenwärtigen und sie gegebenenfalls mit dem überlieferten Repertoire des Collegium musicum in Zusammenhang zu bringen.

Mit dem Umzug der Residenz von Heidelberg nach Mannheim im Jahre 1720 wurden von Kurfürst Carl Philipp von der Pfalz die Voraussetzungen für die nachhaltige musikalische Entwicklung von Mannheim geschaffen. Sein Nachfolger Carl Theodor (ab 1742), der auch selbst verschiedene Instrumente spielte, förderte die Künste intensiv und vermochte damit, begabte Musiker und Komponisten in die Stadt zu holen. 1747 waren es 61 Sänger und Instrumentalisten und im Jahre 1778, als der Hof nach München übersiedelte, 90 Musiker. Mozart weilte insgesamt viermal in Mannheim, zum ersten Mal, als er 1763, siebenjährig, im benachbarten Schwetzingen im Konzert auftrat.

Etwa zur selben Zeit wie Carl Theodor sein Amt übernahm, kam der in Böhmen geborene Johann Wenzel Anton Stamitz (1717–1757) als Violinvirtuose nach Mannheim. Er wurde später Konzertmeister und ab 1750 Hofkapellmeister. Nach seinem frühen Tode übernahm der in Mannheim geborene und an verschiedenen Orten ausgebildete Christian Cannabich (1731–1798) seinen Posten. Beide komponierten vor allem Sinfonien und Kammermusik für ihr Hoforchester. Sinfonien von Vater und Sohn Carl Stamitz (1745–1801) sowie von Cannabich gehörten auch in Basel zu den in den Konzerten des Collegium musicum aufgeführten Werken.

Aus Italien sind verschiedene Namen überliefert, deren Kompositionen nachweislich in Basel erklingen sind, allen voran Antonio Vivaldi (1678–1741), dessen Violinkonzert «La primavera» in dem oben genannten Konzert vom 9. Januar 1755 zu hören war. In den Beständen der Universitätsbibliothek finden sich zudem Sinfonien, Violinkonzerte

und Kammermusik des angesehenen, in Mailand wirkenden Komponisten und Kapellmeisters Giovanni Battista Sammartini (1700/1701–1775). Dieser traf mit dem jüngsten Sohn von Johann Sebastian Bach, Johann Christian (1735–1782) zusammen, der von um 1754 bis 1762 in Mailand weilte, und machte die Bekanntschaft mit Mozart, der 1770 in Mailand konzertierte. Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren, im selben Jahr, in dem sein Vater Leopold (1719–1787) den Versuch einer gründlichen Violinschule, ein in dieser Zeit wegweisendes Werk für das Violinspiel, publizierte.

In den Listen der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Musikalien in Basel finden sich im Weiteren auch verschiedene Namen, die mit Wien verbunden sind. Ende der 1750er-Jahre erreichte Joseph Haydn (1731–1809) in Wien endlich grössere Beachtung und erhielt erstmals eine bezahlte Stelle. Der aus Böhmen stammende und durch seine Opern bekannt gewordene Florian Gassmann (1729–1774) kam über Venedig nach Wien, während Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) in Wien geboren war.

Im Jahre 1750 starb Johann Sebastian Bach 65-jährig in Leipzig. Seine Werke fanden allerdings erst im 19. Jahrhundert zaghaft Eingang in Basels Konzertprogramme. Von seinem älteren Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) erschien 1753 in Berlin das für das Spiel historischer Tasteninstrumente unverzichtbare Lehrbuch «Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», dies nur ein Jahr später als das entsprechende Werk für die Querflöte «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen» von Johann Joachim Quantz (1752). Auch Bachs Zeitgenosse Georg Friedrich Händel, der 1759 in London im Alter von 74 Jahren starb, blieb in Basel in dieser Zeit unbeachtet.

Schliesslich sei der in Belgien geborene und in Paris wirkende Musiker François-Joseph Gossec (1734–1829) erwähnt. Er kam 1751 nach Paris und war bis 1762 Violinist im Privatorchester von Le Riche de La Pouplinières. Zwischen 1756 und 1762 veröffentlichte er 24 Sinfonien, von denen sich manche im Basler Verzeichnis feststellen lassen.

Aus: Basler Kostbarkeiten 24,
Historisches Museum Basel, Basel 2003, S. 26–31



22

Freitag, 28. August 2015

20.15 Uhr, Martinskirche

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummeriert

Quartetti fugati – Streichquartette mit Schlussfugen aus der Wiener Frühklassik und Klassik

Werke von M. G. Monn, J. G. Albrechtsberger,
Gr. J. Werner und J. Haydn

Quatuor Mosaïques

Erich Höbarth – Violine

Andrea Bischof – Violine

Anita Mitterer – Viola

Christophe Coin – Violoncello

Programm

Matthias Georg Monn (1717–1750)

Quartett Nr. 5 g-moll

Andante – Allegro moderato – Adagio – Allegro

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809)

**Sonata Nr. 1 c-moll per Violino, Viola,
Violoncello**

Un poco andante – Allegretto

Gregor Joseph Werner (1693–1766)

Zwei Fugen mit Einleitungen (Bearbeitung für Streichquartett von J. Haydn)

Joseph Haydn

Quartett op. 20 Nr. 2 C-Dur, Hob. III, 32

Moderato – Capriccio (Adagio) – Menuet (Allegretto) – Fuga a quattro Soggetti (Allegro)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett cis-moll, op. 131

Adagio ma non troppo e molto espressivo – Allegro molto vivace – Allegro moderato – Andante ma non troppo e molto cantabile – Presto – Adagio quasi un poco andante – Allegro

Zum Programm

«... es ist bekannt, dass die Veränderung des Geschmacks auf die Fuge sehr wenig Einfluss hat. Schon aus diesem Grunde haben die Liebhaber der Quartettmusik nicht zu befürchten, in diesen [...] Kunstprodukten etwas zu finden, was dem Geschmacke unserer Zeit geradezu anstößig sei [...] eben weil sie mit Geist geschrieben sind, der ja nie veraltet ...» (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 1808)

Sonnenquartette

«Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist»
(E. L. Gerber [*Lexikograph*], 1812)

Keine musikalische Idee hat Joseph Haydns Streichquartette op. 20 zu ihrem Namen «Sonnenquartette» verholten, sondern schlicht die Umschlagsgestaltung des Verlegers J. J. Hummel, die ein Sonnenmotiv zielt.

Musikalisch markieren diese Werke einen deutlichen Schritt in Haydns Entwicklung. Sie brechen die noch hier und da erkennbare Klangwelt der Baritontrios auf mit kontraststarken, bisweilen schockierenden oder bizarren Einfällen (wie etwa in vielen Menuetten), aber auch liebevollen langsamen Sätzen. Für die Schlusssätze greift Haydn gleich dreimal auf die eigentlich etwas aus der Mode gekommene Form der Fuge zurück.

Für die Geschichte des Streichquartetts kann dieses op. 20 ohne Übertreibung als einer der zentralen Bezugspunkte gelten.

Dass es wiederum Haydn ist, der zehn Jahre später mit seinen Quartetten op. 33 den Gang der Entwicklung definiert, macht ihn zur wohl zentralen Gestalt in der Geschichte des Streichquartetts. Ohne das Wirken Haydns wäre die Geschichte dieser Gattung mit Sicherheit gänzlich anders verlaufen – wenn es sie denn in der heute gewohnten Form überhaupt gäbe.

Es ist die grosse Vielschichtigkeit (nicht zuletzt das Erbe Haydns), die die Beschäftigung mit dem Streichquartett für den Musiker zu einer Lebensaufgabe werden lässt, eine unendliche Entdeckungs- und Entwicklungsreise – mit der Gewissheit, niemals die einzig gültige und endgültige Interpretation zu finden.

Quartetti fugati

So fortschrittlich der österreichische Kaiser Joseph II. (1741–1790) in sozialer und politischer Hinsicht auftrat, so konservativ war sein musikalischer Geschmack, der noch ganz in der Formenwelt des Barock zu Hause war. Insbesondere die Fuge hatte es ihm angetan.

Dieser kaiserliche Anachronismus blieb nicht ohne Rückwirkung auf das musikalische Leben jener Tage.

So war es nicht verwunderlich, dass Streichquartette kontrapunktische Passagen oder gar vollständige Sätze in Fugenform enthielten. Der Katalog der Hofbibliothek führte sogar «Quartetti fugati» und «Quintetti fugati» in eigenen Rubriken auf.

Im Gefolge der eher politisch motivierten Anlehnung an historische Modelle wuchs aber auch ein tiefer gehendes Interesse an Alter Musik. Es ist in erster Linie der Hofbibliothekspräfekt Gottfried van Swieten (1733–1803), der aus seinen Jahren als junger Diplomat in Berlin Kenntnis und Interesse an den Kompositionen des «alten» Bach mit nach Wien brachte. Van Swieten hatte nicht allein intensiven und freundschaftlichen Kontakt mit den Wiener Komponisten, er arbeitete auch selber mit an den Texten zu Haydns Oratorien. Beethoven widmete ihm seine erste Sinfonie, Johann Nicolaus Forkel sein Buch über Johann Sebastian Bach, die erste Bach-Biographie.

So ist die Tatsache, dass Mozart die Fugen des «Wohltemperierten Claviers» für Streichquartett arrangierte und Händels «Messiah» bearbeitete, letztlich dem Kontakt zu van Swieten zu verdanken.

Ihrer inneren Natur nach kommt die Fuge jedoch von vornherein den Bedürfnissen des Streichquartetts entge-

gen: Immerhin ist sie eine Form, die die beteiligten Stimmen weitgehend ausbalanciert – fast möchte man von einer «demokratischen Form» reden.

Gregor Joseph Werner (1693–1766)

Als Haydn 1761 zum Fürsten Paul Anton Esterházy (1711–1762) als «Vice-Capel-Meister» nach Eisenstadt berufen wurde, war sein unmittelbarer Vorgesetzter



Carl Johann Arnold, *Quartettabend bei Bettine von Arnim*, ca. 1854/1856

der bereits 30 Jahre im Hofdienst stehende Gregor Joseph Werner. Das Verhältnis der beiden Musiker gestaltete sich alles andere als unproblematisch: Werner beklagte sich beim Dienstherrn Fürst Nikolaus bitter über Nachlässigkeiten des von ihm wenig geschätzten Kollegen – trotz getrennter Arbeitsbereiche (Haydn betreute die Kammermusik und die Oper, während Werner die Pflege der Kirchenmusik oblag).

Von Werner sind mehr als 50 Messen und deutsche Oratorien erhalten. An weltlicher Musik sind u.a. bekannt: sechs Präludien und Fugen für Streichquartett, ein «Neuer und sehr curios-Musikalischer Instrumental-Calender» sowie «Der Wienerische Tandmarkt».

Haydn, aus ärmlichsten Verhältnissen stammend, war anfangs auf Hilfe von Bekannten und Freunden angewiesen. Es passt zum Bild vom Gutmenschen «Papa Haydn», dass er solche Unterstützung nicht unvergolten liess, als seine Verhältnisse dies zuliesse. So holte er die Tochter eines Chorsängers, der ihn eine Weile beherbergt hatte, als Sängerin an den Fürstenhof. Der Enkelin eines Freundes, der ihm mit einem zinslosen Darlehen ausgeholfen hatte, hinterliess er gar testamentarisch stattliche 100 fl.

Auch Werner trug er offenbar dessen wenig kollegiales Verhalten nicht nach. Er beförderte 1804 die «VI Fugen in Quartetten» des ehemaligen Vorgesetzten mit folgender Anmerkung zum Druck: «Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger J. Haydn, Wien.»

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809)

«Ich habe kein Verdienst dabei, daß ich gute Fugen mache, denn mir fällt kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Contrapunkt brauchen läßt», so soll der 1736 in Klosterneuburg geborene spätere Wiener Domkapellmeister über sich selbst gescherzt haben. In der Tat zeigt er sich sowohl in Kammermusikwerken als auch in grösseren Besetzungen als höchst virtuoser «Contrapunctist». Bekannt geworden ist auch seine Fuge über das Thema «B-A-C-H» – ein weiterer Beleg für die bereits angesprochene Beschäftigung mit alter Musik.

Albrechtsberger war mit Joseph Haydn befreundet, der junge Wolfgang Amadeus Mozart schätzte den versierten Komponisten ausserordentlich, zu dessen Veröffentlichung auch eine «Gründliche Anweisung zur Composition» (1790) zählte. Ludwig van Beethoven schliesslich nahm bei Albrechtsberger Unterricht – offenbar mit wenig Fortüne, wenn man dem Urteil des Meisters Glauben schenken will: Beethoven werde «nie was Ordentliches machen»

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethovens Streichquartett Nr. 14 ist auf besondere Weise mit der Form der Fuge verbunden: Die Skizzenbücher Beethovens zeigen, dass seine einleitende Fuge wohl unmittelbar nach der Arbeit an der sogenannten «Grossen Fuge» op. 133 B-Dur entstand, die ursprünglich den Schluss des 13. Quartetts bildete.

Auf den ersten Blick springt die quasi durchkomponierte Anlage des Werkes ins Auge, die die traditionelle viersätzliche Konzeption mit eingeschobenen «Überlei-

tungs-Sätzen» von teilweise nur 11 Takten abwandelt. Dies veranlasste Karl Holz, der in dem Beethoven nahe stehenden Schuppanzigh-Quartett die zweite Violine spielte, zu der bangen Frage an Beethoven: «Muss es ohne aufzuhören durchgespielt werden? – Aber dann können wir nichts wiederholen! – Wann sollen wir stimmen?» Beethoven bestand darauf, dass bis einschliesslich des mit «Presto» übertitelten Teiles keine Unterbrechung zu dulden sei ...

Auch wenn Beethoven zunächst eine Aufführung des Werkes ablehnte (vielleicht eine Reaktion auf den Misserfolg der besagten «Grossen Fuge»), so scheint ihm das Werk doch persönlich sehr am Herzen gelegen zu haben: «[...] Später erklärte er doch für sein grösstes, das cis-Moll-Quartett», teilt Karl Holz mit.



Zum Ensemble

Das Quatuor Mosaïques wurde 1989 in Wien von den Stimmführern des Concentus Musicus Wien (Nikolaus Harnoncourt) gegründet. Es widmet sich der historischen Aufführungspraxis auf Originalinstrumenten. Ein Schwerpunkt sind dabei neben der klassischen Quartettliteratur insbesondere Werke der Wiener Klassik, aber auch Wiederentdeckungen von unbekanntem Meisterwerken aus Klassik und früher Romantik (z.B. von Louis-Emmanuel Jadin, Luigi Boccherini).

Das Quartett erhielt zahlreiche Schallplattenpreise, unter anderem den Gramophone Award für die Einspielungen von Quartetten von Haydn (1993 und 1996).

23

Samstag, 29. August 2015

12.15 Uhr, Musik-Akademie, Grosser Saal

**Divertimento a tre –
Kammermusik zwischen Hof und Bürgertum**

*Werke von J. Chr. Bach, Fr. Devienne, C. Stamitz,
J. Mysliveček, W. A. Mozart*

*Karel Valter – Traversflöte
Katharina Heutjer – Violine
Jonathan Pešek – Violoncello*

Eintritt frei, Kollekte

Programm

Johann Christian Bach (1735–1782)

Trio in C-Dur für Flöte, Violine und Violoncello

Allegretto – Adagio – Allegro

François Devienne (1759–1803)

Trio g-moll Op. 66 Nr. 2 für Flöte, Violine und Violoncello

Allegro poco agitato – Adagio – Rondeau, Presto

Carl Stamitz (1745–1801)

Sonata III F-Dur aus: 6 Trios à une Flûtte ou deux Violons et Violoncelle Op. 14

Andantino – Rondo. Allegro

Josef Mysliveček (1737–1781)

Sonata Nr. 4 B-Dur, Op. 1, für Flöte, Violine und Violoncello

Vivace – Andante – Menuetto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Trio C-Dur für Flöte, Violine und Violoncello

*(basiert auf KV Anhang 229 (KV 439b), diese Fassung
erschien bei Artaria, Wien, 1804, Pl.-Nr. 1656)*

Allegro – Adagio – Menuetto – Rondo. Allegro

Die in diesem Konzert gespielte Traversflöte ist extra für die Festtage Alte Musik Basel 2015 gefertigt worden. Sie ist die Replik eines Instruments von Jeremias Schlegel («Schlegel à Bâle») von ca. 1770–1780 aus dem Museum für Musik Basel, gebaut von Giovanni Tardino, BauArt Basel.

Wir danken Herrn Tardino aufs Herzlichste!

Zum Programm

Im Zuge der sozialen und politischen Entwicklungen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts übernahm das wohlhabende Bürgertum in immer grösserer Masse die Lebensweise und den Luxus, der vordem den adligen Höfen vorbehalten war. Damit entstand eine völlig neue musikalische Infrastruktur, die auch neue Formen zur Folge hatte.

Eine dieser Formen ist das Trio für Flöte, Violine und Violoncello, eine neue «Standardbesetzung», deren bekannteste Beispiele wohl Joseph Haydns «Divertimenti»

aus dem Jahr 1784 sein dürften. Die Verwendung der unter Musikliebhabern so populären Flöte – ein Novum in Haydns Kammermusik – war dabei vermutlich ein ausdrücklicher Wunsch des englischen Verlegers Forster: So war eine grosse Nachfrage und damit ein vorteilhaftes Geschäft gesichert.



Es erschienen in der Folge Werke in allen Schwierigkeitsgraden, von einfacher Hausmusik bis hin zu Virtuosenstücken, die der betreffende Komponist (etwa Devienne) sich «in die Finger» schrieb.

Eine wichtige Funktion dieser Werke war die Wiedergabe und Verbreitung bekannter Melodien. Bereits Joseph Haydn hat in seinen «Divertimenti» sechs Mal Themen aus seiner im Jahre 1777 komponierten Oper «Il mondo della luna» wiederverwendet. Für das Trio von Wolfgang Amadeus Mozart in unserem Programm sieht das nicht anders aus.

Wir haben allerdings in unserem Programm auf die «Standardwerke» Haydns verzichtet, um Raum zu lassen für andere Beispiele dieser Gattung.

Das Trio C-Dur von Johann Christian Bach steht noch ganz in der Tradition der barocken Triosonate mit Basso continuo, wie die von den Oberstimmen unabhängige Führung der Cellostimme erkennen lässt, die noch ganz in der Tradition von Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach steht. Das hat dazu geführt, dass dieses Werk im 20. Jahrhundert mit ausgesetzter Klavierstimme herausgegeben wurde – entgegen der klaren Angabe der (im Übrigen unbezifferten) Originalausgaben, die «Violoncello» und nicht «Basso continuo» verlangen. Die sehr späte Erstveröffentlichung im Jahre 1800, also lange nach Johann Christian Bachs Tod 1782, erklärt sich daraus, dass diese Ausgabe mit Erlaubnis des Widmungsträgers Earl of Abingdon erfolgte.

Der bekannte französische Flötist und Komponist François Devienne lernte bereits früh die Werke Joseph Haydns kennen. Er war Mitglied der Société Olym-

pique, für die Joseph Haydn 1784–1786 seine Pariser Symphonien komponierte. Devienne trat auch als Flötenpädagoge hervor, so dass man annehmen kann, dass er seine Kammermusik auch im Hinblick auf seine Schüler schrieb. Deviennes Methode von 1800 wurde noch Mitte des 19. Jahrhunderts auf andere Instrumente übertragen. Er wirkte an der Ecole gratuite de musique de la Garde nationale, einer kostenfreien Musikschule für die Kinder der Nationalgardisten, welche 1795 in Conservatoire de musique umbenannt wurde.

Auch die Trios von Carl Philipp Stamitz verdanken ihre Existenz der französischen und englischen Vorliebe für die Flöte, seine Trios wurden sämtliche in London veröffentlicht. Sein Op. 14 entstand 1770–1772 in Paris, Stamitz war zu dieser Zeit Hofkomponist des Herzogs Louis de Noailles.

Als gebürtiger Mannheimer wuchs Stamitz in der Umgebung der Mannheimer Hofkapelle auf, in der sein tschechisch-stämmiger Vater ab 1743 zu Ruhm gekommen war. Diese Einflüsse der frühen klassischen Sinfonien sind in dem von uns gespielten Trio F-Dur überhörbar.

In gänzlich anderem Umfeld begann der künstlerische Weg von Josef Mysliveček. Als Sohn eines Prager Müllers konnte er sich erst 1761, im Alter von 24 Jahren, endgültig für den musikalischen Berufsweg entscheiden.

1763 ging er nach Italien, wo er rasch reüssierte und bald zu einem der höchstbezahlten Opernkomponisten wurde. 1766 entstanden 4 Trios für Flöte, Violine und Violoncello – im gleichen Jahr, in dem er mit der Oper «Il Bellerofonte» seinen endgültigen Durchbruch erzielte. Nicht unbeteiligt an dem Erfolg war sicherlich

der gefeierte Tenor Anton Raaf, den der junge Mozart hier kennenlernte und für den er später in «Idomeneo» die bekannten Arien schrieb. Zwischen Mysliveček und dem erst 12-jährigen Mozart entstand in diesen Jahren eine enge Freundschaft.

Mozarts Trio C-Dur basiert auf dem ersten der «5 Divertimenti», KV Anhang 229 (439b) für 3 Bassethörner, die Mozart nach dem Jahr 1783 für seinen Freund Anton Stadler schrieb. Der unbekannte Bearbeiter (Ed. Artaria & Co. Wien, 1804) kürzte die traditionell 5 Sätze auf 4, indem er aus dem jeweiligen A- und B-Teil des ersten und zweiten Menuetts einen neuen Satz kombinierte. So konnten gleichzeitig die typischen «Klari-nettentriolen» vermieden werden, die auf der Violine keine besondere Wirkung hätten.

Diese Form der Bearbeitung kann als typisch gelten für den Musikalienmarkt am Ende des 19. Jahrhunderts mit seinem Bedürfnis, grosse Namen in klingende Münze umzusetzen. Bezeichnenderweise entstehen in diesen Jahren die ersten Grundzüge eines eigentlichen Urheberrechtes – wozu die Firma Artaria mit ihrem berühmten Prozess gegen Beethoven nicht unerheblich beigetragen hat.

Karel Valter

Zum Ensemble

Karel Valter, Traversflöte

studierte zunächst in seiner Heimatstadt Prag am Konservatorium Querflöte und Dirigieren. 2006 schloss er sein Studium im Fach Traversflöte an der Schola Canto-

rum Basiliensis ab, ein Jahr später diplomierte er im Fach Dirigieren an der Musikhochschule Luzern. Er vertiefte sein Wissen über historische Aufführungspraxis in Meisterkursen bei Ashley Solomon und Barthold Kuijken. Seit 2005 wirkt er als Flötist des Barockorchesters Capriccio und spielt regelmässig auch im Barockorchester La Cetra Basel und dem Venice Baroque Orchestra. Mit den Barockorchestern Capriccio und La Cetra trat Karel auch solistisch auf wie ebenfalls mit dem Barockorchester La Stagione Frankfurt. Karel Valter ist Finalist des Internationalen Telemann-Wettbewerbs 2009 in Magdeburg. Im gleichen Jahr hat er in York (UK) mit dem Ensemble Meridiana den Wettbewerb Early Music Network International Young Artists gewonnen. Auf dem Gebiet der Kammermusik tritt er im Duo mit Gitarre in alter Mensur und in verschiedensten Kammerformationen auf. Seine Auftritte wurden von vielen europäischen Rundfunkgesellschaften mitgeschnitten, auf CD hat er für die Labels Tudor (Schweiz), Deutsche Grammophon und Ars Produktion (Deutschland) aufgenommen. Karel wird auch als Dirigent von verschiedenen Orchestern und Opernhäusern angefragt (La Cetra Barockorchester, Orquesta de Ciudad Granada, Theater Basel) und arbeitet ebenfalls als freier CD-Produzent für diverse Orchester, Ensembles und Labels.



Katharina Heutjer, Violine

erhielt als Vierjährige ihren ersten Blockflötenunterricht. Ein Jahr später begann sie mit dem Violinspiel. Entscheidend beeinflusst wurde Katharina Heutjer von ihrer Lehrerin Chiara Banchini, in deren Violinklasse sie an der Schola Cantorum Basiliensis im Oktober 2003 das Studium aufnahm und im Dezember 2007 das Solodiplom summa cum laude erlangte. Weitere künstlerische Anregungen erhielt sie von Musikerpersönlichkeiten wie Jesper Christensen, Jörg-Andreas Bötticher und John Holloway.

Seit ihrem sechsten Lebensjahr nahm sie regelmässig bei Jugend musiziert und dem Deutschen Tonkünstlerwettbewerb teil und ging mehrfach als 1. Preisträgerin hervor. Als Solistin konzertierte Katharina Heutjer in der Liederhalle Stuttgart, im Gewandhaus Leipzig und mit dem Kurpfälzischen Kammerorchester im Schwetzingen Schloss. Sie trat darüber hinaus in Belgien, Kolumbien, Portugal und Tschechien auf und wurde von Ensembles wie Collegium Vocale Gent, La Fenice, Ensemble Baroque des Limoges, Ensemble Akadèmia, Le Poème Harmonique, Les Agrémens, Les Cornets Noirs und Daedalus engagiert und spielte unter Dirigenten wie Konrad Junghänel und Gerd Albrecht.



Als Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben spielt Katharina Heutjer seit November 2008 eine Ba-

rockvioline von Sebastian Kloz, Mittenwald, 1760, aus dem Deutschen Musikinstrumentenfonds.

Seit September 2008 ist sie als Konzertmeisterin von La Cetra Basel tätig.

Jonathan Pešek, Violoncello

erlernte das Cellospiel bei dem Cellisten und Dirigenten Klaus-Peter Hahn sowie bei Mario De Secondi an der Hochschule Trossingen.

An der Schola Cantorum Basiliensis studierte er Violoncello in alter Mensur bei Christophe Coin und ist 1. Cellist beim La Cetra Barockorchester Basel. Er ist Mitbegründer und 1. Cellist des Ensembles L'Ornamento, der Barockorchester Orchestre Atlante, Il Gusto Barocco, und des Continuoensembles Il Profondo, Mitglied bei Musica Fiorita, sowie 1. Cellist des Ensembles Inégál, Prag. Jonathan Pešek spielt ebenfalls Viola da Gamba und Basse de Violon.

Sein aktuelles Forschungsprojekt ist die akkordische Generalbass- und Rezitativbegleitung nach historischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts.



Andreas Küng

Jeremias Schlegel

Jeremias Schlegel wurde laut Taufregister von St. Peter am 12. Januar 1730 in Basel zu St. Peter getauft. Seine Jugend verbrachte er in Basel, wurde hier von seinen Eltern in der reformierten Religion aufgezogen und von seinem Vater in die Kunst des Instrumentenbaus eingeführt. Wie er in einer Bitschrift im November 1763 schreibt, ist er beständig in Basel geblieben. Eine Lehrzeit im Ausland war ihm nicht vergönnt. Der Grund dafür dürfte wohl der Umstand gewesen sein, dass sein Vater früh starb. Jeremias war zu diesem Zeitpunkt erst 16 Jahre alt. Ohne Eltern musste er von nun an für seinen Lebensunterhalt selber besorgt sein. Dies gelang ihm offenbar recht gut, denn schon fünf Jahre später reichte er ein Gesuch ein, um als «civis academicus» aufgenommen zu werden.

1752 schenkte Jeremias Schlegel dem Collegium musicum ein Fagott, um auf diesem in den Konzerten mitzuspielen. Dieses Geschenk war sicher ein wohldurchdachter Zug von Jeremias, denn nun wurde er als «musicus» endgültig aufgenommen und gleichzeitig von Waltz, dem wohl universalsten Basler Musiker dieser Zeit, als Musiker und Mitspieler empfohlen.



Jeremias Schlegel Porträt im Museum für Musik, Basel

Vom Jahr 1753 an erscheint der Name Jeremias Schlegel regelmässig in den Jahresrechnungen des Kollegiums.

Um 1750, also in sehr jungen Jahren, verheiratet sich Jeremias zum ersten Mal, nämlich mit der Baslerin A. Margreth Staehelin, des «küeffers» Tochter. Aus dieser Ehe stammen die beiden Söhne Abraham, getauft am 1. Oktober 1752, und Rudolf, getauft am 17. Januar 1754. Sie hatten beide mit Musik nichts zu tun. Rudolf wird als Gürtler, später als Kaffewirt in den Akten genannt, während Abraham um 1790 total verschuldet gewesen zu sein scheint und sein Haus, das er von seinem Vater übernommen hatte, versteigert wurde. Die Mutter dieser beiden Söhne wurde bereits im Jahr 1756, am 24. Mai, zu St. Peter begraben. Sie wurde nur 29 Jahre und 2 Monate alt.

Bald nach dem Tod seiner ersten Frau verheiratete sich Schlegel zum zweiten Mal. Wiederum war es eine Basler Bürgerstochter, nämlich Maria Barbara Hess, die er 1758 zum Altar führte. Aus dieser Ehe sind keine Kinder hervorgegangen. Maria B. Hess wurde am 28. April 1772 zu Grabe getragen. Einen Monat zuvor hatte Jeremias Schlegel seinen Kontrakt mit dem Musikkollegium gekündigt. Die Begründung, für Frau und Kinder sorgen zu müssen, ist in Anbetracht der Umstände verständlich. Jeremias Schlegel selbst wird am 6. Februar 1792 begraben.

Wie oben erwähnt, erhielt Jeremias Schlegel 1752 als «musicus» die Würde eines «civis academicus». Zu diesem Zeitpunkt muss seine Kunst so weit fortgeschritten gewesen sein, dass er es wagen konnte, dem Kollegium ein Fagott zu verehren. Über die wahrscheinlich recht erfolgreiche und vielseitige Tätigkeit Schlegels geben die Jahresrechnungen des Kollegiums Auskunft. Während zwanzig Jahren, von 1753 bis 1773, ist er Jahr für Jahr in den Akten desselben erwähnt.

Aufgeführt sind nicht nur die bezogenen Salarien, sondern auch Entlohnungen für verkaufte oder reparierte Instrumente sowie für das Abschreiben von Musikstücken. (Da oft nur eine Partitur der im Konzert gespielten Stücke vorhanden war, mussten die Stimmen von den Musikern selber, meist gegen Bezahlung, abgeschrieben werden.) 1753 erhielt er als «musicus dritter Claß» den bescheidenen Lohn von 6 Pfund (gegenüber 16 Pfund der zweiten Klasse und 30 Pfund der ersten!). Ein Jahr später sind es bereits 9 Pfund 36 Schilling, und 1756 erhielt er den Lohn der 2. Klasse von 18 Pfund 24 Schilling. Für Reparaturen am Waldhorn («Aufsätze und Sourdinen») bezieht er im gleichen Jahr 2 Pfund 18 Schilling.

Ab 1759 bezieht Schlegel einen Lohn von 24 Pfund und ab 1766 den der ersten Klasse von 34 Pfund 48 Schilling. Dieses Gehalt bleibt bis zu seiner Kündigung im Jahr 1772 konstant.

Interessant ist auch der Vermerk, wonach ihm 1772 für «zwey octavflötlein» 8 Pfund bezahlt wurden. Ob es sich hierbei um Blockflöten handelte, ist ungewiss, da vermutlich im Orchester des Kollegiums Querflöten gebraucht wurden. Laut einem Eintrag im Archiv der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG) aus dem Jahr 1764 war Schlegel nicht nur als Fagottist tätig, sondern vor allem als Flötist anerkannt. Auch hierbei handelt es sich wohl um ein Entgegenkommen gegenüber Schlegel, um ihm eine höhere Besoldungsklasse zukommen lassen zu können.

Dass er die Flöten selbst gebaut hat, ist anzunehmen. Neben der Tätigkeit als ausübender Musiker hatte Schlegel grossen Erfolg mit dem Instrumentenbau. Das beweist nicht nur die recht grosse Zahl der heute noch erhaltenen Instrumente. Einige Stellen in den Akten zeigen, dass Schlegel ziemlich berühmt gewesen sein muss. In den Bittschriften um Bürgeraufnahme weist er darauf hin, dass durch Versendung

seiner Instrumente sowohl das Postamt wie das Kaufhaus, und somit die Stadt, ihren Verdienst an ihm habe. Er schreibt unter anderem: «Meine arbeit gehet meistens in die ferne und der Verdienst fallt in die Statt.»



Jeremias Schlegel, Kupferstich des 18. Jahrhunderts (Sammlung Giovanni Tardino)

1765 erscheint in den «Nürnberger Frag- und Anzeigennachrichten» eine Verkaufsanzeige, nach der Querflöten der «berühmten Meister» Schlegel aus Basel und H. C. Holke zu verkaufen seien. Vermutlich hat Schlegel etliche Beziehungen mit dem Ausland unterhalten, sicher vor allem mit Deutschland und Frankreich. Darüber eingehender zu forschen, würde sich wahrscheinlich als lohnend erweisen.

Nach eigener Aussage ist Jeremias Schlegel Verfertiger von «Fagots, Hautbois, fleutes travers und à becq, Clarinettes, Chalumeaux, flacholettes, harffen (etc) ...» und treibt diesen Beruf mit «guthem Success».

Die Tatsache, dass Blockflöten noch nach 1750 gebaut wurden, ist durch obige Instrumentenaufzählung bewiesen. So sind wohl auch die Elfenbeinblockflöten Jeremias Schlegels um oder nach 1750 zu datieren.

Jeremias Schlegel unterhielt seine Tätigkeit als Orchestermusiker, wie oben erwähnt, bis 1772. Offenbar wurde ihm die Arbeit im Kollegium dann zu anstrengend und er zog es vor, sich ganz seinen Instrumenten zu widmen. Ein Brief an Lucas Sarasin – vermutlich einer der damaligen Direktoren des Kollegiums – gibt darüber Auskunft. Die letzten zwanzig Jahre im Leben von Jeremias Schlegel liegen im Dunkeln. Ausser mehrfacher Erwähnung seines Namens im Historischen Grundbuch (Staatsarchiv Basel) war über diese Zeit nichts zu finden. Verschiedene Hinweise auf Schlegels Malereikennnisse und sein Bilderkabinett deuten jedoch darauf hin, dass er sich in dieser Zeit mit der bildenden Kunst befasst hat. Zugleich sind sie ein Hinweis auf die recht beachtlichen Vermögensverhältnisse. Die Vermutung liegt nahe, dass Jeremias Schlegel bis zu seinem Tode gearbeitet und mit seinen Instrumenten gehandelt hat.

Der Brief

Herren

Herren Lucas Sarasin – Graf(†)

Bey Hauss

Basel

19 Merz 1772

Jeremias Schlegel

In Sonders Hochgeachter Herr!

Dieselben, allss Ein vernimpfftiger Herr; werten wissen, dass Eines Ehrlichens Manns seine Erste pflicht ist, fir seine frau und kinder zu sorgen; u dises kann bey mir, auff keine bessere arth geschehen allss wen ich meine gesundheit conserviere damit ich, solang ich noch leben werte meine arbeit mit gehörigem fleiss und achtsamkeit verfertigen kann, mithin bin ich gezwungen meine brust, (um meine Instrumenten zu examinieren) in guthem stand zu erhalten u dieselbe nicht länger anzustrengen wie ich schont [sic] einige Jahr gethan, Mein Zweck wahr; mich jedermann gefellig zu machen alein die volgen daran [?], verbieten mir solches länger zu thun, ich finde aus oben angefierten grund, dass Es die höchste zeit ist, die Music zu quittieren. Hoffe also dieselben werten mir meine Resignation nicht ybel deiten. u nicht glauben, wie sie von einer falschen zungen beredet worden; dass solches auss bossheit geschehe nein, finden meine hochgeEhrten herren

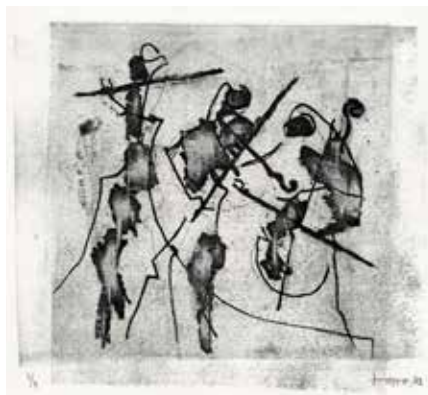
mich ausser der Music im stande, denselbigen zu sonsten Etwass gefellig zu sein, so Erwartde denselben u eines Jedens befehle, wo ich alsdenn zeigen wird dass ich mir jederzeit Ein wahres verniegen [sic] darauss machen wirdt mich demselben gefellig zu machen. der ich ohnehin mit aller achtung behaare

dero dienstschuldiger
diener

J. Schlegel

Aus:

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis, hrsg. von Peter Reidemeister (1988), Band XI (1987), Winterthur 1988 (mit freundlicher Genehmigung)



Dorothea Jappe, «Flötentrio» (Kupferätzung, 2013)

24

Samstag, 29. August 2015

15 Uhr, HMB – Museum für Musik, Im Lohnhof 9

Basler «Musikstuben» im Museum für Musik

Eintritt frei

(Siehe hierzu: Vortrag von Freitag, 28. August, 18 Uhr, S. 255)

Die grösste Musikinstrumentensammlung der Schweiz ist seit November 2000 mit neuem Ausstellungskonzept in grösserem Rahmen zu sehen. Das neue Museum für Musik löst die frühere Musikinstrumentensammlung ab, die seit 1957 praktisch unverändert ausgestellt war und deren Bestand sich seither mehr als verdoppelt hat. Schwerpunkte bilden etwa berühmte Instrumentenmacher und Herstellungszentren aus dem 16. bis zum 20. Jahrhundert, Instrumente mit einer «Basler Biographie» sowie die Blechblasinstrumente generell.

Drei Ausstellungsgeschosse sind je einem thematischen Schwerpunkt gewidmet und zeigen die Instrumente in entsprechender Beziehung zueinander: Musik in Basel (Erdgeschoss) vermittelt Musikinstrumente aus fünf Jahrhunderten in ihrem musikalischen oder sozialen Kontext. Konzert, Choral und Tanz (1. Obergeschoss) bestimmen als musikalische Gattungen die Gruppierung der Instrumente, während Parade, Feier und Signale (2. Obergeschoss) die An-

lässe hervorheben, bei denen bestimmte Instrumente gespielt wurden.

Das Publikum kann die Welt der Instrumente auch klingend erfahren: Zu jedem Thema sind Musikbeispiele sowie vertiefende Informationen in deutscher, französischer und englischer Sprache ab Bildschirm elektronisch abrufbar.

Das Museum liegt in einem denkmalgeschützten Gebäudebereich. Entsprechend Ausstellungsgeschossen wurde die vorgegebene Raumstruktur des 1835 eingerichteten und 1995 aufgehobenen Gefängnisses beibehalten. Die gesamte Anlage geht auf das im 12. Jahrhundert von Augustiner Chorherren gegründete Kloster St. Leonhard zurück.

Die Führung durch den Leiter des Museums, Dr. Martin Kimbauer, wird ergänzt durch Klangbeispiele, die von Jermaine Sprosse an originalen Tasteninstrumenten vorgespielt werden. So wird z.B. ein Spinett von Johann Heinrich Silbermann aus der Sammlung zu hören sein.

25

Samstag, 29. August 2015
19.15 Uhr, Martinskirche

Schlusskonzert

Joseph Haydn, «Die Schöpfung»

*Sophie Karthäuser – Sopran
Maximilian Schmitt – Tenor
Johannes Weisse – Bass-Bariton*

*«Collegium vocale Gent»
«Baroque Orchestra B'Rock Gent»
René Jacobs – Leitung*

Eintritt frei, Kollekte

Die Schöpfung

*Oratorium in drei Teilen
Musik von Joseph Haydn
Text von Gottfried van Swieten
Uraufführung: Wien, 1798*

«Die Schöpfung»

Ein ersterbender Eröffnungsakkord. Dann Stille, gebrochen nur hier und da von zögernden Melodien und gleichermassen ziellosen Rhythmen. Auf solch revolutionäre Weise malte Joseph Haydn das Chaos des Universums in den ersten Takten seines Oratoriums «Die Schöpfung». Was dann folgt, ist ein überwältigendes Panorama der göttlichen Schöpfung, die schliesslich mit Adams und Evas Eintritt in das Paradies endet. Die Schöpfungsgeschichte wird zum Leben erweckt in einer Abfolge von Szenen für Chor, Orchester und drei Vokalsolisten. Nach ihrer frenetisch gefeierten Premiere in Wien trat «Die Schöpfung» ihren Siegeszug rund um die Welt an. Mit gutem Grund, haben doch Haydn und sein Librettist van Swieten ein glanzvolles Universum erschaffen, das von klassischer Dichtung und Händel'schem Drama widerhallt.

Unter der Leitung von René Jacobs feiern B'Rock und das Collegium Vocale Gent eine Ode an die grandiosen, kosmischen Farben dieses zeitlosen Werkes.

Rene Jacobs

Mit mehr als 200 Einspielungen und seiner lebhaften Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt René Jacobs zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalre-



pertoires der Musik des Barocks und der Klassik. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben seinem Studium der Altphilologie an der Universität Gent studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt gaben den Anstoss zu seinem Entschluss, sich auf die Barockmusik und das Stimmfach des Countertenors zu spezialisieren, in dem er rasch grosse Erfolge feiern konnte. Schon 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er dieses Repertoire auf den Bühnen Europas und in Japan zur Aufführung brachte. Gleichzeitig produzierte er für harmonia mundi eine ganze Reihe massstabsetzender Einspielungen, die alle mit internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden sind. Seine Tätigkeit als Operndirigent begann mit der Produktion von Cestis Orontea im Jahr 1983 bei den Festspielen für Alte Musik in Innsbruck, die er bis 2009 leitete.

René Jacobs, der lange Zeit Dozent an der Schola Cantorum Basiliensis war, ist dieser Einrichtung, aus der zahlreiche von ihm ausgebildete Sänger hervorgegangen sind, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten, immer noch in besonderer Weise verbunden.

Sophie Karthäuser, Sopran

Die belgische Sopranistin Sophie Karthäuser, bekannt als eine der besten Mozart-Interpretinnen ihrer Generation, sang Pamina erstmals mit René Jacobs an La Monnaie in Brüssel und die Rolle der Susanna mit William Christie an der Opéra de Lyon. In den darauffolgenden Jahren war sie in unzähligen weiteren Mozart-Partien

zu hören, unter anderem als Tamiri am Théâtre des Champs-Élysées, als Serpeta im Konzerthaus Berlin, als Despina und Zerlina an La Monnaie und als Ilia in Aix-en-Provence sowie im Théâtre des Champs-Élysées mit Jérémie Rhorer. Zuletzt wurde sie in dieser Partie unter der Leitung von René Jacobs am Theater an der Wien von Publikum und Presse gefeiert.



Maximilian Schmitt, Tenor

Maximilian Schmitt entdeckte seine Liebe zur Musik bereits in jungen Jahren bei den Regensburger Domspatzen. Er studierte Gesang bei Roland Hermann und Prof. Anke Eggers an der Berliner Universität der Künste. 2005 und 2006 war er Mitglied im Jungen Ensemble der Bayerischen Staatsoper München. Noch während seiner Münchner Zeit debütierte Maximilian Schmitt am Salzburger Landestheater als Tamino in der «Zauberflöte», bevor er sich für vier Jahre dem Ensemble des Mannheimer Nationaltheaters verpflichtete.



Neben seiner Leidenschaft für die Oper hat der Konzertsänger grosses Gewicht. Sein weit gefächertes Repertoire reicht von Monteverdi über Mozart bis Mendelssohn.

Ebenso wichtig sind die Liederabende in Maximilian Schmitts Kalender, die er zusammen mit Gerold Huber gibt.

Johannes Weisser, *Bariton*

wurde 1980 in Norwegen geboren. Er studierte am Konservatorium von Kopenhagen und der Royal Danish Academy of Opera in Kopenhagen.

Seit seinem Bühnendebüt 2004 hat er sich als einer der gesuchtesten skandinavischen Sänger seiner Generation einen Namen gemacht.

Engagements führten ihn an Orte bzw. Anlässe wie Salzburger Festspiele, Staatsoper Berlin, Theater an der Wien, Théâtre de La Monnaie in Brüssel, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra national du Rhin Strassburg, Opéra de Dijon, Opera Bilbao, Megaron Athens, Festspielhaus Baden-Baden, Komische Oper Berlin, Norwegian National Opera, Royal Danish Opera, Edinburgh International Festival, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik und Flanders Festival Bruges.



Collegium Vocale

2010 feierte das Collegium Vocale Gent den 40. Jahrestag seiner Gründung aus einer Gruppe von Studienkollegen der Universität Gent auf Initiative von Philippe Herreweghe. Sie zählten zu den ersten, die die neuen Ideen zur barocken Aufführungspraxis auf die Vokalmusik anwendeten.

Das Collegium Vocale Gent genießt seit 2011 die Unterstützung des Kulturprogramms der EU. Dies erlaubte die Bildung eines sinfonischen Chores mit Sängern aus ganz Europa, der erfahrene Sänger und junge Talente zusammenbringt.

Unter Philippe Herreweghes Leitung erarbeitete das Collegium Vocale Gent eine eindrucksvolle Diskographie von bislang mehr als 80 Aufnahmen, die zumeist bei harmonia mundi France und Virgin Classics erschienen.

Das Collegium Vocale Gent wird finanziell unterstützt durch die Flämische Gemeinde, die Provinz Ost-

flandern und die Stadt Gent. Von 2011 bis 2013 war das Ensemble Botschafter der EU.



B'Rock Orchestra

wurde 2005 in Gent gegründet aus der steten Notwendigkeit zur Erneuerung und Verjüngung der Welt der Alten Musik. Die ausgewählten internationalen Musiker sind Spezialisten der historisch informierten Aufführungspraxis.

Das Orchester gibt pro Saison etwa 45 Konzerte, sowohl in Belgien als auch im Ausland. Es wurde zu zahlreichen internationalen Konzerten und Festivals eingeladen wie etwa Concertgebouw Amsterdam, Cité de la Musique Paris, Kölner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Wigmore Hall, Holland Festival, Wiener Festwochen, Festival Oude Muziek Utrecht, Operadagen Rotterdam, Rheingau Musik Festival, Musikfest Bremen,

Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Styriarte in Graz und Wratistlawia Cantans.

Für 2015 sind Aufführungen geplant in Potsdam, Rotterdam, Köln, Grenoble, London, Bremen, Bochum (Ruhrtriennale), Basel, Wien, Paris, Hamburg und York.

Originalität

Haydn brachte diese dreissig Jahre (1761–1790) meistens zu Eisenstadt in Ungarn mit seinem Fürsten (Nikolaus Esterházy) zu, und nur im Winter kam er auf zwei bis drei Monate nach Wien. Er wusste es selbst nicht, wie berühmt er im Auslande war, und er erfuhr es nur zuweilen durch reisende Fremde, die ihn besuchten.

Viele derselben, auch Gluck, rieten ihm, nach Italien und Frankreich zu reisen, aber seine Furchtsamkeit und seine beschränkte Lage hielten ihn zurück, und wenn er gegen den Fürsten ein Wort davon fallen liess, so drückte ihm dieser ein Dutzend Dukaten in die Hand, und nun liess er wieder alle solche Projekte fahren.

Haydn glaubte selbst, dass er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumentalbegleitung ein vorzüglicher Opernkomponist geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen.

Zweimal betraf ihn der Unfall, dass ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal liess es der Fürst wieder aufbauen. Einige Haydn'sche Opern und andere Kompositionen wurden dabei ein Raub der Flammen, und es existiert schwerlich noch eine Kopie davon.

Wenn übrigens Haydns äussere Lage nichts weniger als glänzend war, so verschaffte sie ihm dagegen zur Ausbildung seines vielseitigen Talents die beste Gelegenheit. «Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef meines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen.

Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.»

Aus:

Joseph Haydn, Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen, zusammengestellt und herausgegeben von Willi Reich, Manesse-Verlag, Zürich 1962, S. 66–68

«Die Schöpfung»

Die erste Veranlassung zu diesem Werk gab Salomon in London. Da derselbe in so vielen musikalischen Unternehmungen bis dahin glücklich gewesen war und Haydn nicht wenig zu diesem Glücke beigetragen hatte, so wurde seine Kühnheit zu neuen Unternehmungen immer grösser. Salomon fasste den Entschluss, von Haydn ein grosses Oratorium schreiben zu lassen, und übergab ihm zu dem Endzweck einen schon alten Text in englischer Sprache (von einem gewissen Linley, nach Miltons «Verlorenem Paradies»). Haydn setzte Misstrauen in seine Kenntnisse der englischen



Sprache, unternahm nichts, und reiste endlich am 15. August 1795 von London ab.

Er erinnerte sich erst wieder des englischen Textes, als kurz nach seiner Ankunft in Wien der Freiherr van Swieten zu ihm sagte: «Haydn, wir möchten doch noch ein Oratorium von Ihnen hören!» Er belehrte den Freiherrn über die Lage der Sache und zeigte ihm den englischen Text. Swieten erbot sich, eine abgekürzte deutsche freie Übersetzung davon zu machen, die er auch, wie sie einmal fertig war, so zu erheben wusste, dass unserm Haydn keine Wahl mehr übrig blieb und er sich ernsthaft vornahm, den deutschen Text zu bearbeiten.

Van Swieten war die Triebfeder, woher der hohe Adel oft angespornt ward, sich zu grossen Unternehmungen zu vereinigen und Dinge hervorzubringen, die, wenn van Swieten nicht gewesen wäre, vielleicht nie zur Wirklichkeit gelangt wären. Die Betriebsamkeit war also van Swietens grosses Verdienst, welches ihm niemand abstreiten kann. Er äusserte sie vorzüglich diesmal, und durch sie ward eine Vereinigung von zwölf Personen des höchsten Adels bewirkt, die am 29. und 30. April 1798 mit unglaublichem Beifall im Fürstlich Schwarzenbergischen Saale aufgeführt wurde. Haydn hatte alle Erwartungen übertroffen.

Aus: Joseph Haydn, Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen, zusammengestellt und herausgegeben von Willi Reich, Manesse-Verlag, Zürich 1962, S. 239–241

Ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der «Schöpfung» arbeitete. Täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.– Bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schläge gerührt zu werden. – Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposition vorge-rückt war, merkte ich, dass sie geraten würde.

J. Haydn im Gespräch mit G. A. Grisinger

Aus: Joseph Haydn, Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen, zusammengestellt und herausgegeben von Willi Reich, Manesse-Verlag, Zürich 1962, S. 241



Die Festtage werden ermöglicht durch folgende Geldgeber:



L. & Th. La Roche Stiftung



Peter und Simone Forcart-Staehelin



Irma Merk Stiftung



Hathor-Fonds



Basler Zeitung

Die Festtage danken folgenden Institutionen für die Nutzung der Aufführungsorte:

Christkatholische Kirche Basel-Stadt, Evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Basel-Stadt, Naturhistorisches Museum Basel-Stadt, Museum für Musik, Musik-Akademie Basel, Universität Basel