

NGITAS VANITATUM

Festtage Alte Musik
2024

19. – 21. April 2024

Vanitas vanitatum

vom Barock ins
21. Jahrhundert

Vier Konzerte und ein
Vortrag zum Thema
Vergänglichkeit

URAUFFÜHRUNG
des neuen Werkes von
Lukas Langlotz



Homo bulla



Verein zur Förderung
von Basler Absolventen auf
dem Gebiet der Alten Musik

www.festtage-basel.ch



Impressum

Herausgeber: Verein zur Förderung
von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik
Dornacherstrasse 161, 4053 Basel
www.festtage-basel.ch

März 2024

Auflage 750 Exemplare
gedruckt in der Schweiz

Die Broschüre kann unter folgendem Link als pdf
heruntergeladen werden:



Titel: Martin Engelbrecht
Titelblatt aus «Verzeichius deren von einer Hochlöblichen Privilegirten Kay(serlich)
König(lichen) Todten Bruderschaft übernommenen Malleficanten 23. Juny 1702–26.
August 1830« · Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften
und alten Drucken, Cod. CVB 8363.



Festtage Alte Musik
2024

19. – 21. April 2024

Vanitas vanitatum

vom Barock ins
21. Jahrhundert

Vier Konzerte und ein
Vortrag zum Thema
Vergänglichkeit

URAUFFÜHRUNG
des neuen Werkes von
Lukas Langlotz

Homo bulla

FESTTAGE ALTE MUSIK 2024

19. – 21. April 2024

Freitag, 19. 4. 2024, 18 Uhr, **Seite 12**
Klingental, Kleines Refektorium, 1. Stock
Vortrag Dr. Gian Casper Bott
**Glücksrad, Totentanz und Vanitas –
Musik als Zeitmetapher in der
abendländischen Malerei.**
Umrahmende Musik von Jacob van Eyck
mit Mira Gloor, Blockflöte
Eintritt frei, Kollekte

Freitag, 19. 4. 2024, 19.30 Uhr, **Seite 18**
Klingental, Grosses Refektorium
Vanitas vanitatum
Werke von Robert Schumann und Frédéric Chopin
Christophe Coin, Violoncello, und Akiko Ebi,
Fortepiano
Eintritt: CHF 35, Studierende CHF 20

Samstag, 20. 4. 2024, 18 Uhr, **Seite 30**
Klingental, Grosses Refektorium
Es gibt kein Festhalten
Lukas Langlotz
«**Als wäre es**», 6 Lieder für Bassbariton und
Streichquartett über Texte von Andreas Gryphius
und Fernando Pessoa
URAUFFÜHRUNG (Kompositionsauftrag der
Festtage, ermöglicht von der Irma Merk Stiftung)
Franz Schubert
**Drei Lieder und Streichquartett Nr. 14, d-Moll,
«Der Tod und das Mädchen»**
Dominik Wörner, Bassbariton, und das
Streichquartett: Plamena Nikitassova, Germán
Echeverri, Alessandro D'Amico, Alexandre Foster
Eintritt frei, Kollekte

Sonntag, 21. 4. 2024, 11 Uhr, **Seite 46**
Wildt'sches Haus am Petersplatz
**Musik und Lyrik aus
dem Dreissigjährigen Krieg**
Musik von Philipp Heinrich Erlebach, Thomas Selle,
Johann Staden u.a., Texte von Andreas Gryphius,
Paul Fleming und Martin Opitz
Capricornus Consort Basel
Markus Jans, Rezitation
Eintritt frei, Kollekte

17 Uhr, Musik-Akademie, **Seite 50**
Grosser Saal
**Fagott und Bass–
Konzerte und Opern-Arien
von Antonio Vivaldi**
Dominik Wörner, Bass, und Miho Fukui,
Barockfagott
Ensemble F
Eintritt: CHF 35, Studierende CHF 20

Vorverkauf: Bider & Tanner AG
Aeschenvorstadt 2, 4010 Basel
info@biderundtanner.ch
Vorverkauf: 061 206 99 96
ticket@biderundtanner.ch

Die Festtage werden
unterstützt von

Irma Merk Stiftung



Zum Geleit

Vergänglichkeit und schöner Schein

Nur noch schnell ein Selfie machen, kurz die Mails durchgehen. Mit einem Emoji eine Nachricht beantworten, gleichzeitig einen Blick in den Newsfeed werfen und dann noch flüchtig abchecken, wie viele Followerinnen und Follower das neue Profilbild kommentiert haben. Das plätschert im Alltag munter vor sich hin, läuft bei vielen von uns beinahe automatisch.

Dann fällt der Blick auf das diesjährige Programm der Festtage Alte Musik. Und der Zeigefinger bleibt auf der glänzenden Oberfläche des Tablets oder Smartphones hängen: «Vanitas vanitatum» prangt da als Motto von einem geschwungenen Spruchband über einem menschlichen Schädelfragment. Ein sommerlicher Blumenstraus steht in unmittelbarer Nähe, lässt grüne Ranken über die Schädeldecke klettern. In seiner Vase wird er nicht ewig halten. Das grüne blumige Leben umfängt den fahlen Tod. Der Zeigefinger ruht auf dem spiegelglatten Display, es wird nicht mehr gescrollt, gewischt oder getippt.

Der lateinische Begriff «Vanitas» bedeutet so viel wie «die Nichtigkeit», «der leere Schein», «die Eitelkeit» oder auch «die Vergänglichkeit». Mit der Themenwahl der diesjährigen Festtage Alte Musik beweisen die Veranstalterinnen und Veranstalter einmal mehr ihr Geschick, einen weiten Bogen vom Mittelalter – oder in diesem Programm dem Barock – bis in die Gegenwart zu spannen und packende Aktualitätsbezüge zu schaffen.

Natürlich greift es zu kurz, vereinfachende Vergleiche zwischen der Zeit des Dreissigjährigen Krieges und der aktuellen Situation der Verunsicherung in Europa ziehen zu wollen. Und doch hat die Auseinandersetzung mit dem Vanitasmotiv in unserer Gesellschaft erneut an Bedeutung und Dringlichkeit gewonnen.



Die Festtage laden alle Zuhörerinnen und Zuhörer dazu ein, dieser «Vanitas vanitatum», also «der Eitelkeit der Eitelkeiten», dem leeren Schein und der Vergänglichkeit nachzuspüren. Und damit Musikerinnen und Musikern aus dem Umfeld der Schola Cantorum Basiliensis wichtige Auftrittserfahrung zu ermöglichen. Besonders gespannt darf man auf

die Uraufführung der Auftragskomposition «Als wäre es» des Basler Komponisten und Dozenten Lukas Langlotz sein. Das Werk ist für Gesang und historische Instrumente geschrieben.

Ich bedanke mich bei allen, die zum Gelingen dieser Festtage beitragen. Den Verantwortlichen des «Vereins zur Förderung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik», den Künstlerinnen und Künstlern und natürlich auch Ihnen, geschätztes Publikum.

*Dr. Conradin Cramer,
Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt*

VANITAS VANITATUM

Musik und Vergänglichkeit

Beim Blick auf das Weltgeschehen in unserer krisengeschüttelten Zeit kann man leicht die Zuversicht verlieren. Zukunftsängste breiten sich aus: Wir sterben entweder an der Pandemie oder im Krieg oder erleiden den Klimatod.

Die Gedanken gehen zurück (und voraus) zu einem Thema, das aus der Welt der jüdisch-christlichen Religion stammt und die Menschen seit eh und je beschäftigt hat: an die Vorstellung, dass alles Irdische und wir selber vergänglich, dass Ruhm, Reichtum und Schönheit nichtig sind und wir uns infolgedessen auf das jenseitige Leben vorbereiten müssen.

Zu diesem Hauptmotiv gesellen sich zwei Nebenthemen, die mit eindringlichen Bildern ebenfalls viel Einfluss auf die Gläubigen ausgeübt haben: Das «Memento mori» und der Totentanz. Vor der Zeit und vor dem Tod sind alle gleich, arm und reich, jung und alt, machtlos und mächtig.

Erfinderisch sind die Menschen beim Versuch, «den Tod zu überleben»: Der eine zeugt 12 Söhne und hofft, dass sich sein Leben in seinen Nachkommen fortsetzt, der andere gründet eine Firma oder eine Stiftung und denkt, dass sein Name damit überdauert, der Künstler strebt nach Unsterblichkeit durch seine Werke und einen Nachruhm, der gegenüber der (gefühl) zu geringen Resonanz zu Lebzeiten ein Triumph sein wird. Alle möchten auf ihre Weise dem Tod ein Schnippchen schlagen.

Schon im Buch Prediger («Kohélet») des Alten Testaments kommt neben den gewünschten Wirkungen ein Zusammenhang zur Sprache, der überrascht: «Denn was kriegt der Mensch von aller seiner Mühe und dem Streben seines Herzens, womit er sich abmüht unter der Sonne? ... So sah ich denn, dass nichts Besseres ist, als dass ein Mensch fröhlich

sei in seiner Arbeit; denn das ist sein Teil...» Bis zur Quintessenz des Horaz «carpe diem», «pflücke (bzw. «nutze», «geniesse») den Tag» – mit dem vorausgehenden Satz «Schon ist uns die missgünstige Zeit entflohen» und dem Nachsatz «Denk nicht an die Nachwelt» – ist es nicht mehr weit.

Hilfreich für die Verarbeitung des lebenslang drohenden Damoklesschwerds, des unausweichlichen Todes, kann auch der tröstliche Gedanke an den ewigen Kreislauf der Natur sein, an die Reihenfolge von Entstehen, Werden und Vergehen, das «Stirb und werde» in Goethes Gedicht «Selige Sehnsucht»: Jedes Absterben, Welken, Zurücktreten macht einem Neubeginn Platz, es gibt nur Transformation,– Metamorphose als Teil der Natur.

Dass sich seit dem Mittelalter die Künste der Vergänglichkeits-Thematik bemächtigt haben, ist nicht verwunderlich: Neben der Kirche waren auch die Maler und Dichter dankbar, mit diesen Warnungen starke Bilder zur Verfügung zu haben, deren Aussage die Menschen direkt und unvermittelt erreicht. Der Phantasie der Künstler und den Variationsmöglichkeiten der Gestaltung waren keine Grenzen gesetzt. In den wunderschönen Stillleben, die wirken, als seien sie, entgegen dem Thema, «für die Ewigkeit» gemalt, kommt das ganze Arsenal an Metaphern zum Einsatz: Totenkopf, Sanduhr, welke Blumen, Seifenblasen kurz vor dem Zerplatzen ins Nichts und vor allem die Musikinstrumente der Zeit mit ihrer Symbolik des schnell verrinnenden Klangs. Andreas Gryphius unterstreicht in seinen eindringlichen Gedichten den engen Zusammenhang der Vanitas-Thematik mit den Ängsten der Menschen zur Zeit des grossen europäischen Religionskrieges im 17. Jahrhundert.

Das Programm dieses Festtage-Wochenendes zum Aspekt der Vergänglichkeit zeichnet den Weg von Angst und Trübsal hin zum Feiern des Lebens aus dem Bewusstsein seiner Endlichkeit. Im Zentrum stehen die Uraufführung des neuen Vanitas-

Stücks des Basler Komponisten Lukas Langlotz für Gesang und Streichquartett sowie die Werke des 17. Jahrhunderts in Lyrik und Musik. Den Auftakt bilden Robert Schumanns «Fünf Stücke im Volkston», deren erstes mit «Vanitas vanitatum» überschrieben ist, und zum Abschluss steht jener Komponist im Mittelpunkt, dessen Musik so lebensbejahend ist wie kaum eine andere, Antonio Vivaldi: Von Todesbildern und Zukunftsängsten zu Lebensmut und Lebensfreude. Der Bogen spannt sich vom 17. über das 18. und 19. bis ins 21. Jahrhundert zu einem brennenden Thema in einer leicht entzündlichen Welt:

VANITAS VANITATUM

Peter Reidemeister

*Evert Collier (1640–1707)
Stilleben mit einem Band von Wither's «Emblemes»,
National-Gallery, London
Ausschnitt*



Freitag, 19. 4. 2024, 18 Uhr, Klingental,
Kleines Refektorium, 1. Stock

Vortrag Dr. Gian Casper Bott

**Glücksrad, Totentanz und Vanitas –
Musik als Zeitmetapher in der
abendländischen Malerei.**

Umrahmende Musik von Jacob van Eyck
mit Mira Gloor, Blockflöte

Eintritt frei, Kollekte



*Evert Collier: Selbstporträt mit Vanitas-Stilleben, 1684
Honolulu Museum of Art, Ausschnitt*

Zur Einstimmung

Jakob van Eyck (1590–1657)

«**Onan of Tanneken**»

Das Stück ist auf einem Vanitas-Stilleben von Evert Collier abgebildet.

Nicolas Vallet hat dasselbe Lied in seiner Sammlung
«Apollos soete lier» für Violine und Bass festgehalten.
Hier erklingt eine Fassung für Blockflöte.

Zum Ausklang

Jakob van Eyck

«**Onse Vader in Hemelryck**»

Van Eyck hat auch über dieses Stück schöne Varia-
tionen geschrieben.

Jacob van Eyck (Utrecht, um 1590–26. März 1657),
Glockenspieler und Flötist/Komponist, war von
Geburt blind. 1644 erhielt er eine Gehaltserhöhung
unter der Bedingung, dass er die Spaziergänger auf
dem Kirchhof mit dem Klang seines Flötchens er-
freue.



Dirck Hals (1591–1656)



*Überreste des Glücksrads vom Basler Münsters,
um 1225, Museum Kleines Klingental*

Foto: Mark Niedermann



Details vom Glücksrad, Museum Kleines Klingental

Gian Casper Bott

Studium der Kunstgeschichte in Zürich, Venedig und Florenz. 1988–1990 Forschungsjahre in Rom zum Verhältnis von Malerei und Musik in der Neuzeit, 1992 Promotion an der Universität Zürich. Studienaufenthalte in London und Paris. 1994–1996 wissenschaftliche Mitarbeit am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, 1999–2004 am Kunstmuseum Basel, 2005–2009 am Kunsthaus Zürich. Kurator zahlreicher Ausstellungen, etwa für das Kunsthaus Zürich, das Frye Art Museum in Seattle, das Museum Tinguely in Basel, die Casa Console in Poschiavo. Seit 2015 ist Bott Leiter des Museums Kleines Klingental in Basel.

Autor diverser Monografien, worunter *Der Klang im Bild* (Berlin 1997); *Albert von Keller. Salons, Séances, Secession* (München 2009); *Stillleben* (Köln 2008) sowie Essays bzw. Lexikonartikeln, u.a. *Ut pictura musica: Zu Evaristo Baschenis' Ricercata Quinta* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1994); *Leon Battista Alberti* (MGG, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1999); *Tänzerische Metaphern des Schreckens. Wolfgang Hildesheimers Todesbilder* (Jahrbuch der Europäischen Totentanzvereinigung, 2007); *Lautenspiel und Abschied. Ein Diptychon von Gerard David in Basel* (Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 2019).

Mira Gloor

wurde in Basel geboren und erhielt ihren ersten Blockflötenunterricht im Alter von vier Jahren. Von 2009 bis 2012 studierte sie an der Schola Cantorum Basiliensis bei Conrad Steinmann. Im Sommer 2012 schloss sie da ihr Bachelorstudium mit Auszeichnung ab. Sie setzte ihr Studium bei Pedro Memelsdorff in Barcelona an der Escola Superior de Música de Catalunya fort, wo sie im Sommer 2013 den «Màster de Musicologia, educació musical i interpretació de la música antiga» ebenfalls mit Aus-

zeichnung abschloss. Für den Master in Musikpädagogik kehrte sie an die Schola Cantorum Basiliensis zurück und schloss ihr Studium bei Conrad Steinmann und Katharina Bopp im Sommer 2015 sowohl im künstlerischen als auch im pädagogischen Fach mit Auszeichnung ab. Ihr Repertoire reicht von der mittelalterlichen bis zur zeitgenössischen Musik und sie konnte ihre Kenntnisse in zahlreichen Meisterkursen u.a. bei Nikolaj Ronimus, Han Tol, Dan Laurin und Peter Van Heyghen sowie bei verschiedenen Soloauftritten mit Orchester stetig erweitern. Neben ihrer regen Konzerttätigkeit ist sie auch als Musikpädagogin aktiv.

Sie ist Mitbegründerin und Mitglied des Ensemble Matis und des Consort Tourterelles, mit denen sie regelmässig Konzertprogramme erarbeitet und in ganz Europa, Israel und Südkorea aufführt. Mit dem Ensemble Matis gewann sie im März 2013 den zweiten Preis beim Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg und nahm zwei CDs auf: «Vanitas – Chamber music from the early baroque» und «André Cheron – Sonatas from the French Baroque», die 2017 und 2018 bei ARS Produktion erschienen sind.

Sonnenuhr am Basler Münster >



Freitag, 19. 4. 2024, 19.30 Uhr, Klingental,
Grosses Refektorium

Vanitas vanitatum

Robert Schumann (1810–1856)

Fünf Stücke im Volkston, op. 102 (1849)

- Vanitas vanitatum: Mit Humor. Langsam
- Langsam
- Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen
- Nicht zu rasch
- Stark und markirt

Frédéric Chopin (1810–1849)

Grand Duo concertant E-dur, B. 70 (1832)

über Themen aus der Oper «Robert le diable» (1831)
von Giacomo Meyerbeer (1791–1864)

Sonate g-Moll, op. 65 (1846)

- Allegro moderato
- Scherzo
- Largo
- Finale. Allegro

Christophe Coin, Violoncello

Akiko Ebi, Fortepiano

Eintritt: CHF 35, Studierende CHF 20

*Flügel von «Erard, Paris, 1850» aus der Sammlung des
«Salon des Pianos, Basel».*

*Der «Salonflügel» mit der Seriennummer 21 971 wurde
im Oktober 1850 an die Basler Firma Hegar (Musika-
lienhandel als Vorgänger von Musik-Hug) geliefert.*

Zum Programm

Robert Schumann schrieb seine «Fünf Stücke im Volkston» 1849, in jenem Jahr, in dem die Deutsche Revolution das Sächsische Königreich und seine Hauptstadt Dresden – den Wohnsitz der Schumanns – überrollte. Er gehörte, wie sein erster Biograph Wilhelm J. von Wasielewski bezeugt, «in politischer Hinsicht, gleichwie in religiöser, zu den Freimütigen.» Er war ein «Liberaler, fortschrittlich Gesinnter», der «jederzeit innerlich lebhaften Anteil an allen Weltgegebenheiten» nahm. Gleichzeitig war er aber von zurückhaltender, nervöser Wesensart, und so fühlte er zwar mit den Republikanern, aber anders als beispielsweise Richard Wagner trieb ihn diese Haltung während des blutigen Mai-Aufstandes nicht auf die Barrikaden, sondern in die Flucht. Zutiefst erschüttert durch den Krieg vor seiner eigenen Haustür und die Toten auf den Strassen, blieb Schumann in seinen vier Wänden, und als die republikanischen Milizen ihn mit Gewalt in ihre Reihen zwingen wollten, flohen Clara und Robert Hals über Kopf durch die Gartentür aufs Land.

Zu all dem Grauen fand Schumann aber, wie er sagte, ein «Gegengewicht,» das ihm half, diesen schlimmen Stürmen standzuhalten. Er war «sehr fleissig,» und das Jahr 1849 bildete mit 30 Opera zumindest in quantitativer Hinsicht den Höhepunkt seines gesamten kompositorischen Schaffens. Anregungen fand er hierfür weniger in der gefährlichen, chaotischen Aussenwelt als in der Literatur. 1849 war ein «Goethe-Jahr» – allenthalben wurde der hundertste Geburtstag des Weimarer Dichters begangen –, und bei Schumann löste dieses Jubiläum eine intensive Beschäftigung mit dessen Werken aus. Im Sommer, nach der Rückkehr aus dem ländlichen Exil, entstanden die «Faust-Szenen» Teil I und II, das «Requiem für Mignon» und die «Lieder und Gesänge aus dem «Wilhelm Meister.» Und auch die «Fünf Stücke

im Volkston» op. 102 haben eine Verbindung zum Weimarer Heroen.

Als Heranwachsender hatte Schumann beim Zwickauer Musikdirektor Meissner Cellostunden genommen – dieses Instrument war ihm also vertraut. Von daher ist es erstaunlich, dass es neben dem Cellokonzert von 1850 nur die «Fünf Stücke im Volkston» sind, in deren Original-Version er das Cello in den Mittelpunkt stellt. Im übrigen verweist der «Volkston» seines op. 102 keineswegs auf die Idylle biedermeierlicher Gutbürgerlichkeit. Vor allem das erste Stück scheint mit seiner widersprüchlichen Überschrift «Vanitas vanitatum. Mit Humor Bezug auf den zerrissenen, vom Kampf zwischen restaurativen und revolutionären Kräften geprägten Zeitgeist zu nehmen. Beim lateinischen Wort «Vanitas» hatte der Goethe-Kenner Schumann möglicherweise weniger den Ausruf des Predigers Salomo «Es ist alles ganz eitel!» (Salomo 1, 2) im Ohr; eher mag er an jenes Gedicht gedacht haben, mit dem Goethe 1806 das bekannte Kirchenlied «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, er macht's mit mir, wie's ihm gefällt» auf den Kopf gestellt hatte. Denn während sich der christliche Liedersänger trotz all seines in neun Strophen geschilderten Elends sicher in Gottes Obhut weiss, erzählt Goethes «Held» mit schwer zu steigerndem Sarkasmus, dass er auf nichts mehr hoffen kann; dass er Geld, Frauen, Ehre und Gesundheit besessen und verloren hat, und dass ihm, dem einbeinigen Krüppel, jetzt nur noch der Suff bleibt, auch wenn nicht mehr viel im Glas ist:

Vanitas! Vanitatum! Vanitas!
Ich hab' mein Sach auf Nichts gestellt.
Juchhe!
Drum ist's so wohl mir in der Welt
Juchhe!
Und wer will mein Kamerade sein,
der stosse mit an, der stimme mit ein,
bei dieser Neige Wein.

Schumann übersetzt diese mit ironischem Humor getarnte Verzweiflung in den «Volkston» eines $\frac{2}{4}$ -Polka-Rhythmus, dessen Naivität vortäuschende Symmetrie sogleich durch überraschende metrische Verschiebungen wieder aufgehoben wird. Die in der Solostimme im Affekt recht angriffig gehaltenen «Polka»-Abschnitte sind verhängt mit Legato-Partien und Akkordbildungen, in denen das Cello angesichts eines kompakten, übermächtigen Klaviersatzes stellenweise fast bis zur Unhörbarkeit zurückgenommen wird und gleichsam ums Überleben kämpft. Derartige Kontrastbildungen finden sich häufig im Spätwerk Schumanns – erinnert sei an das Violinkonzert von 1853. Sie erzählen von Übermacht und Ohnmacht, von Hoffnungs- und Hilflosigkeit, die sich nur noch mit Sarkasmus und Trotz zu maskieren weiss. Es sind dies musikalische Transformationen eines bitteren, tiefschwarzen Vanitas-Humors, den Schumann im Falle des «Volkston»-Stückes bis hin zum verzweifelt-ironischen «Juchhe!» – den dem Milieu der Kaffeehaus-Musik entstammenden chromatischen Septolen-Läufen am Schluss – in seine Musiksprache übertrug.

Ganz anders der zweite Satz: In der Literatur wird er mit seinem regelmässigen $\frac{2}{4}$ -Takt und seinen weit ausschwingenden Cellokantilenen oft als Wiegenlied beschrieben, was auch angesichts seiner kurzen Dauer und seiner übersichtlichen Form schlüssig ist. Im ersten Teil «singt» das Cello das Thema in zweimaliger Folge und kreiert eine wolkenlose Abendrotstimmung im schönsten F-Dur. Im kurzen Mittelteil ziehen mit der Tonart f-Moll Wolken in Form alternierender Sechzehntel-Passagen auf, gefolgt von fragmentierten Elementen des Themas. Aber bereits nach 14 Takten kehrt das Thema in der Grundtonart zurück, erst vom Cello vorgetragen, dann vom Klavier beantwortet. Der Schlusspassus, der nochmals Details des Mittelteils, diesmal in Dur, aufnimmt, endet mit einem beruhigenden F-Dur-Schlussakkord – das Kind ist eingeschlafen.

Im dritten Stück behält Schumann den liedhaften Volkston von Nummer Zwei bei, aber hier singt das Cello kein Wiegenlied, sondern zeigt sich dank seines synkopenreichen $\frac{9}{8}$ -Taktes und seiner reichen, lebendigen Tongebung eher in Aufbruchstimmung. Dem A-Teil in a-Moll folgt ein B-Teil in A-Dur, zu dessen Beginn die beiden Protagonisten fest in die Saiten bzw. in die Tasten greifen, und die Sextparallelen des Cellos klangliche Helligkeit und Tatkraft ins musikalische Geschehen bringen. Aber Schumann, der Meister der Kontraste, lässt es dabei nicht bewenden. Das Cello intoniert eine zarte Melodie erst im Piano, dann im Pianissimo, die von Sechzehntelläufen des Klaviers geheimnisvoll verschleiert wird. Es folgt eine verkürzte Fassung des A-Teiles, und den Abschluss bildet eine Coda, die Elemente des «verschleiernden» Mittelteils wieder aufnimmt.

Der vierte Satz beginnt mit einem kurzen Einleitungsschlenker, gefolgt von einer vierzehntaktigen Periode, deren rhythmisch und melodisch pointierter Vordersatz nochmals den Volkston – vielleicht im Sinne eines Dorffestes – manifestiert und einem Nachsatz, der das soeben Gehörte wiederholt und zu einer kraftvollen Schlusskadenz in D-Dur führt. Der Mittelteil kontrastiert einmal mehr zum Beginn, indem das Klavier mit stark chromatisierten Legato-Achtelläufen die zarte Cellostimme untermalt, und den Abschluss bildet der wiederholte kraftvolle A-Teil mit einer Coda.

Hatte bislang eher das Cello die Führung, so sind im fünften Stück beide Instrumente gleichberechtigte Partner. Der Satz spielt mit der kontrastierenden Gegenüberstellung von Achteln und Triolen, die der Musik eine ganz eigene Spannung verleiht. Zu Beginn des Mittelteils versinkt das Cello in den eigenen Tiefen, während das Klavier das Achtel-Triolen-Spiel weitertreibt, um sich dann mit dem Cello einen in Triolen formulierten lustvollen Abtausch zu liefern. «Stark und markiert» beendet

Schumann sein op. 102 mit der Wiederholung des ersten Teiles.

Robert Schumann und Frédéric Chopin waren gleichaltrig – beide sind 1810 geboren – und sie kannten sich. Um das Jahr 1831 waren Schumann Chopins Mozart-Variationen op. 2 – «Là ci darem la mano» aus dem Don Giovanni – in die Hände gefallen, die Chopin 17-jährig geschrieben und 1830 als sein op. 2 veröffentlicht hatte. Schumann, der zuvor noch nie etwas von diesem jungen Komponisten gehört hatte, war so begeistert, dass er sogleich unter dem Titel «Ein Werk» eine ebenso umfangreiche wie poetische Rezension in dem musikalischen Fachblatt der Zeit – der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung – einrückte. Schumann liess dort Eusebius seinen Davidsbündlern mit dem nachmals berühmt gewordenen Ausruf «Hut ab, ihr Herren, ein Genie» die Variationen vorspielen und den Freund Julius schwärmen: «... ich glaubte, Mozart's «Là ci darem la mano» durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln, und Don Juan flog im weissen Mantel an mir vorüber.» So war Schumann der erste, der der deutschsprachigen Musikwelt den Namen Frédéric Chopin ins Bewusstsein rückte. Der hat es ihm allerdings nicht wirklich gedankt. Die ihm von Schumann gewidmete Kreisleriana liess er lange liegen, und seine Ballade op. 38 widmete er Schumann eher aus Pflichtgefühl denn aus Freundschaft oder gar Bewunderung. Zudem spöttelte er in einem Brief an seinen Freund Tytus Woyciechowski vom Dezember 1831 über Schumanns Rezension als diejenige «eines von diesen [Mozart-] Variationen begeisterten Deutschen, worin er nach riesigen Einleitungen an die Analyse eines jeden Taktes der Variationen schreitet. [...] Von der zweiten Variation sagt er: dass Don Juan und Leporello laufen, von der dritten, dass er Zerline umarmt, während Masetto in der linken Hand sich darüber ärgert, von dem fünften Takt des Adagio sagt er, dass Don Juan Zerline in Des-Dur küsst!»

Am Schluss dieses Briefes erzählte er dem Freund dann noch, der Pariser Verleger Maurice Schlesinger habe ihm vorgeschlagen, Variationen über Themen aus der damals enorm erfolgreichen Oper «Robert le Diable» von Giacomo Meyerbeer zu schreiben. 1832 lernte Chopin den berühmten Cellisten Auguste Francomme kennen, und der scheint ihn davon überzeugt zu haben, diesem Vorschlag Folge zu leisten. So entstand das «Duo concertant pour Piano et Violoncelle sur des Themes de Robert le Diable», und dies im Sinne einer Zusammenarbeit: Der Klavierpart des Autographs ist in Chopins Handschrift, die Cellostimme in der von Francomme geschrieben, und die Namen beider Künstler erscheinen auf dem Titelblatt von Schlesingers Druckausgabe von 1832.

Auch hier gibt es eine Verbindung zu Schumann. Der empfand eine innige Verachtung Meyerbeers Musik gegenüber, wie sich seinem Total-Verriss der Oper «Les Huguenottes» in der Neuen Zeitschrift für Musik von 1837 entnehmen lässt. Demgegenüber versagt er sich in seiner Rezension des Grand Duo jeden Seitenhieb auf Meyerbeer und begeisterte sich über Chopins Umgang mit dessen Themen, die er als «phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiern» empfand, so dass «sie Einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen.» Das Ganze könne man nur empfehlen, wenn es auch im «kleinen Salonstyl» geschrieben sei.

Das Grand Duo war zu seiner Zeit sehr beliebt, und Francomme berichtet, er und Chopin hätten es oft als Schluss-Bouquet ihrer gemeinsamen Konzerte gespielt. Es ist im «style brillant» geschrieben, der damals in Paris en vogue war. Die Introduction ist fast ausschliesslich dem Klavier vorbehalten und durch reiches, von dichtem akkordischen Satz unterbrochenem Passagenwerk bestimmt. In der ersten Variation *singt* das Cello ein Lied in E-Dur – im Original ist es eine vom Sopran gesungene Romanze –, das verhalten einsetzt und sich bis zum Appassio-

nato steigert. Die zweite Variation, bei Meyerbeer ein Ensemble mit Chor, wechselt nach A-Dur und stellt ein auftaktiges, im luftigem $\frac{6}{8}$ -Takt gehaltenes Thema dar. Das dritte Thema geht auf ein Gesangstrio zurück, und auch hier lassen Chopin und Francomme das Cello singen. In einem umfangreichen Schlussteil überwiegen im Klavier virtuose, häufig sequenzierende Sechzehntel-Läufe, während das Cello noch drei Mal das A-Dur-Thema der zweiten Variation vorführt. Schumann meinte dazu in seiner höflichen Art: «Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stück machen, wäre nicht unrecht.»

Chopin hat zwei frühe und ein spätes Werk für Cello und Klavier geschrieben: «Introduction und Polonaise» op. 3 (1829) für den Cello spielenden Fürsten Radzivil, das er mit dem viel zitierten Statement «Nichts ausser Blendwerk darin, für den Salon, für die Damen» versah; das «Grand Duo concertant» (1832) und die «Sonate für Pianoforte und Violoncello» op. 65, das letzte Werk, dem er selbst noch eine Opuszahl gab, und das letzte, dessen Drucklegung im Jahre 1847 er noch erlebte. Es ist Auguste Francomme gewidmet, der den zweiten, dritten und vierten Satz zusammen mit Chopin an dessen letztem Pariser Konzert am 16. Februar 1848 spielte. Die Sonate entstand in schwieriger Zeit. Ein Jahr zuvor hatten sich Chopin und George Sand voneinander getrennt, er litt unter einer kontinuierlich sich verschlimmernden Tuberkulose mit Blutstürzen und Erstickungsanfällen, und darüber hinaus wird ihm seine zwischen Schwerkut und Reizbarkeit schwankende Charakterstruktur das Leben schwer gemacht haben.

All das mag dazu beigetragen haben, dass ihm die Komposition seiner Cellosonate Mühe bereitete. «Mit meiner Sonate für Violoncello bin ich einmal zufrieden, ein andermal nicht», schrieb er. «Ich werfe sie in die Ecke, dann sammle ich sie wieder auf.» Die Hauptschwierigkeit bestand vielleicht

darin, dass er partnerschaftliche Ausgewogenheit zwischen den beiden Instrumenten anstrebte, dass er aber als ebenso brillanter wie erfahrener Pianist gewohnt war, einen klanglich dichten Klaviersatz zu schreiben. Gleichwohl ist ihm dieser Balanceakt gelungen. Der ausgedehnte erste Satz ist im Sinne der Sonatensatzform gestaltet: Die Exposition mit dem verhaltenen Haupt- und dem klar herausgehobenen Nebenthema wird in ihrer ganzen Länge wiederholt. Dem folgen eine Durchführung und eine Reprise, bei der Chopin unerwartet das erste Thema weglässt; vielmehr beginnt sie mit dem Nebensatz, der bestimmt ist durch Symmetrie und imitatorische Gestaltung beider Stimmen.

Das nachfolgende Scherzo in d-Moll setzt schwung- und temperamentvoll ein und entwickelt im weiteren Verlauf eine ebenso charmante wie geistvolle Unterhaltung beider Instrumente «unter Freunden». Im Trio wechselt die Tonart nach D-Dur, und das Cello singt cantabile ein zu Herzen gehendes Wiegenlied im $\frac{3}{4}$ -Takt, vom Klavier mit sanften Achtel-Wellenbewegungen begleitet. Im kurzen Largo duettieren beide Instrumente aufs Schönste: Das Cello übernimmt zunächst die melodische Führung, während das Klavier begleitet, um dann, seinerseits begleitet vom Cello, die melodische Linie weiterzuführen. Dieses lyrische Wechselspiel vollzieht sich einige Male, bis sich beide Stimmen am Ende melodisch vereinen und den Satz im Pianissimo aushauchen. Das Finale setzt schliesslich mit seiner überbordenden, vorwärtsdrängenden Energie und seiner fast durchgehend synkopierenden Rhythmik einen ebenso kraftvollen wie virtuosen Schlusspunkt.

Dagmar Hoffmann-Axthelm



Ausführende

Christophe Coin, Violoncello

Christophe Coin (geb. 1958 in Caen) begann seine musikalische Ausbildung in seiner Heimatstadt bei Jacques Ripoché. Anschliessend studierte er bis 1976 am Conservatoire Supérieur in Paris bei André Navarra (Premier Prix de Violoncelle 1974). Als 16-Jähriger erhielt er ein Stipendium für einen Auslandsaufenthalt in Wien. Ebenfalls in Wien kam es zum ersten Kontakt mit Nikolaus Harnoncourt, dem er wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit seinem Instrument und mit der Alten Musik generell verdankt. 1978/79 kam Coin an die Schola Cantorum Basiliensis nach Basel, um sich bei Jordi Savall gründlich in die Welt der Viola da gamba zu vertiefen. Seit 1988 unterrichtete er bis zu seiner Pensionierung 2023 Violoncello an der SCB und führte ausserdem eine Klasse für Viola da gamba am CNSM in Paris.

Christophe Coin gehört heute zu den profiliertesten Cellisten seiner Generation, wie zahlreiche

CD-Einspielungen belegen. Nach der Arbeit beim Concentus Musicus Wien und neben seiner Karriere als Solist leitete er viele Jahre lang das Ensemble Baroque de Limoges. Mit dem Quatuor Mosaïque widmete er sich mit grossem Erfolg bekannter und unbekannter Streichquartettliteratur der Zeit um 1800. Coins Interesse gilt überdies den alten Streichinstrumenten generell sowie instrumentenkundlichen Fragen, deren Ergebnisse er in seine praktische Tätigkeit einfließen lässt.

Christophe Coin spielt ein Violoncello von Alessandro Gagliano (Neapel um 1720) als Leihgabe des Fonds Instrumental Français.



Akiko Ebi, Klavier

Akiko Ebi begann ihre Laufbahn, nachdem sie in jungen Jahren als Studentin an der Tokyo National

University of Fine Arts and Music den 41. Music Competition of Japan gewonnen hatte. Nach ihrem Abschluss in Tokyo studierte sie am Conservatoire in Paris. Dort war sie Gewinnerin des Grand Prix des Marguerite Long-Jacques Thibaud Wettbewerbs, bevor sie auch bei anderen Wettbewerben wie dem A. Rubinstein-Wettbewerb, dem Internationalen Chopin-Wettbewerb u.a. ausgezeichnet wurde.

Seit mehr als dreissig Jahren ist Akiko Ebi im Musikleben tätig, bei Festivals und Aufnahmen für Radio und Fernsehen in vielen Ländern und Kontinenten wie Japan, Europa, den USA, Kanada, Zentral- und Süd-Amerika, Russland, China und dem Mittleren Osten. Mit den namhaftesten Orchestern hat sie musiziert, und eine Klavierduo-Tournée mit Martha Argerich wurde vom Fernsehen mit viel Erfolg in zahlreiche Länder übertragen. Zehn CDs liegen von ihr vor mit Werken von Chopin, Webern, Franck, Pierné u.a.

Als Hochschul-Professorin wirkte Frau Ebi am Department of Instrumental Music der Tokyo National University of Fine Arts and Music, an der Graduate School of Nihon University College of Art. Bei vielen internationalen Wettbewerben in Japan, Frankreich und anderen Ländern ist sie bis heute Mitglied der Jury.

Samstag, 20. 4. 2024, 18 Uhr, Klingental,
Grosses Refektorium

Es gibt kein Festhalten

Franz Schubert (1797–1828)

Der Wanderer, D 689,

«Ich komme vom Gebirge her»

(Georg Philipp Schmidt v. Lübeck)

für Gesang und Streichquartett
eingesetzt von Lukas Langlotz

Lukas Langlotz (geb. 1971)

«Als wäre es»

**Sechs Lieder nach Texten von Andreas
Gryphius und Fernando Pessoa**

für Bassbariton und Streichquartett, Uraufführung
(Kompositionsauftrag der «Festtage Alte Musik»,
ermöglicht von der Irma Merk Stiftung zu Ehren
von Hans Linnartz, gewesenen Direktor der Musik-
Akademie Basel).

Franz Schubert

Der Tod und das Mädchen, D 531,

«Vorüber! Ach, vorüber!» (Matthias Claudius)

für Gesang und Streichquartett
eingesetzt von Lukas Langlotz

Streichquartett Nr. 14, d-Moll,

«Der Tod und das Mädchen», D 810

*Allegro – Andante con moto – Scherzo. Allegro molto –
Presto*

**Sehnsucht, D 636, «Ach, aus dieses Tales
Gründen» (Friedrich Schiller)**

für Gesang und Streichquartett
eingesetzt von Lukas Langlotz

Eintritt frei, Kollekte

Ausführende

Dominik Wörner, Bassbariton

Streichquartett:

Plamena Nikitassova, Violine

Germán Echeverri, Violine

Alessandro D'Amico, Viola

Alexandre Foster, Violoncello

*Das Konzert wird von Radio SRF2 aufgenommen und am
23. Mai um 20 Uhr in der Sendereihe «Im Konzertsaal»
ausgestrahlt.*



*Harmen van Steenwyck (1612–1656),
National Gallery, London, Ausschnitt*



Zum Programm

Lukas Langlotz zu seinem neuen Stück

«Als wäre es», sechs Lieder, die in drei Paaren gruppiert sind und jeweils durch Zwischenspiele getrennt werden, zeigen zwei in ihrer Haltung divergierende dichterische Welten: der deutsche Barockdichter Andreas Gryphius und der portugiesische Schriftsteller Fernando Pessoa, der in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts lebte, treten miteinander in einen Dialog. Gryphius erlebte die Grauen des Dreissigjährigen Krieges, seine Dichtung dreht sich um die Themen Leid, Vergänglichkeit und die Unbeständigkeit alles Materiellen. Doch setzt er dem menschlichen Elend einen Gottesglauben entgegen, der ihm Hoffnung und Halt spendet. Dagegen steht Pessoa, er hinterfragt feste Werte und Vorstellungen, seine Dichtung beschäftigt sich wiederholt mit der Unbegreiflichkeit unserer Existenz, mit der Haltlosigkeit von Begriffen, oftmals führt sein Zweifel an der Wirklichkeit zur Melancholie, gar zur Leere. Beide beschäftigt das Ungreifbare, die tiefe Unsicherheit menschlichen Daseins, ihre Gedanken kreisen wiederholt um Dinge, die uns entgleiten, kaum dass wir das Gefühl haben, sie besitzen zu können.

Meine Musik tritt deutlich in Beziehung mit verschiedenen Seiten dieser Welten. Es gibt die metaphorisch-emotionale Ebene, in der Bilder der Texte mit musikalischen Mitteln gespiegelt werden, so beispielsweise in den Liedern 1 und 2, wo die Musik in kreisenden und sich hoch schraubenden Passagen Rast- und Haltlosigkeit vermittelt. Oder im Lied 5, wo eine suchende lange Linie dem zweifelnden, sich ins Unbewusste vortastenden Dichter zu folgen versucht. Emotionale Werte klingen an in mehrmals wiederkehrenden Akkorden, die eine leitmotivische Bedeutung erhalten, indem sie übergreifend in verschiedenen Liedern und auch in den Zwischenspie-

< Polen, *Memento mori*, 18. Jahrhundert, Ausschnitt

len erscheinen. Dabei spielen Mikrintervalle eine wichtige Rolle, sie geben den Klängen eine unverwechselbare Farbe mit gleichzeitig vagierendem Charakter. Doch das Ungreifbare, das Entgleitende findet seine Entsprechung par excellence im verklingenden Ton an sich: So war die Musik schon seit jeher eines der prominentesten Vanitassymbole. In meinen Kompositionen kommen öfters Klänge an der Schwelle zum Verschwinden vor, sehr leise, brüchig oder im Decrescendo hin zum Nichts. Der verrinnenden Zeit entkommt nur, wer es schafft, ganz im Jetzt zu sein. So sieht es Gryphius jedenfalls in seiner «Betrachtung der Zeit», dem letzten Lied in meinem Zyklus. Die Musik ist dort reduziert auf langsam sich mikrintervallisch verändernde Klänge, die einladen, ganz genau hinzuhören, jeden Moment wahrzunehmen. Auch der Text wird sozusagen mikroskopisch in seine klanglichen Bestandteile zerlegt, sein «Inneres» tritt zutage, jede Kleinigkeit wird wichtig. Die Musik kommt zum Verweilen im «Augenblick», wie es bei Gryphius heisst, kein Fortschreiten mehr, keine Erzählung. So bildet das Lied 6 schliesslich den Gegenpol zur in den beiden ersten Liedern thematisierten Haltlosigkeit.

Zu Franz Schuberts Streichquartett «Der Tod und das Mädchen»

Patricia Kopatchinskaja und Lukas Fierz
aus dem booklet zur CD

«Death and the Maiden», Alpha Classics 265
(2015), mit freundlicher Genehmigung

In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde die Hälfte der europäischen Bevölkerung von der Beulenpest bzw. dem «Schwarzen Tod» hinweggerafft. Von dieser Zeit an erschienen an Kirchenwänden oder auf Friedhöfen oft Darstellungen des «Totentanzes», bei dem ein menschliches Wesen einer Personifizierung des Todes begegnete und mit ihm tanzte. Die Botschaft, dass der Tod uns alle, ungeachtet der Lebens-

situation, in der wir uns befinden, treffen kann, wurde in Form einer Reihe von Bildern zum Ausdruck gebracht, die die Hierarchie der Gesellschaft vom Papst über den Kaiser, den Kardinal, den König, den Kleriker, den jungen Mann, die Jungfrau bis hin zum Kind usw. zeigen. Oft wurden die einzelnen Bilder von kurzen, vierzeiligen Gedichten begleitet. Die Regel dabei war, dass der Mensch etwas zum Tod sagte und dieser dann darauf antwortete. Die Verse enthielten oft eine gewisse Art von Humor und manchmal sogar etwas Gesellschaftskritik.

Auch verschiedene szenische Darstellungen des Totentanzes wurden dokumentiert. In dem spanischen Dorf Verges ist dieser mittelalterliche Brauch der Aufführung eines Totentanzes bis heute erhalten geblieben. In der Nacht vor Karfreitag tanzen mit Sensen bestückte Skelette auf dem Hauptplatz zu Trommelrhythmen. Bestimmte Episoden des Totentanzes haben auch als künstlerische Motive die Zeit überdauert, so war beispielsweise die ergreifende Kombination von einem Skelett und einem unschuldigen jungen Mädchen ein beliebtes Thema der Barockmaler. (...)

Das Gedicht «Der Tod und das Mädchen» (1785) von Matthias Claudius (1740–1815) ist sicher auch auf diese mittelalterliche und barocke Tradition zurückzuführen. Es wird sogar die Form der alten Verse und der Dialog zwischen dem Opfer und dem Tod übernommen. Das zutiefst erschütterte Mädchen bittet den Tod, fortzugehen, und fährt dann fort: «Geh, Lieber, und rühre mich nicht an!» Der Tod antwortet jedoch: «Gib deine Hand, du schön und zart Gebild'. Bin Freund und komme nicht, zu strafen. Sei guten Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen!» Von solchen tröstenden und sogar verführerischen Worten bekommt man aber trotzdem eine Gänsehaut, wenn sie von einem Skelett stammen, das uns ins Grab bringen will.

Franz Schubert hat das Gedicht in einem Lied «Der Tod und das Mädchen» (1817) vertont. Nach

dem aufgeregten und rhythmisch unregelmässigen Aufschrei des entsetzten Mädchens wird der Rhythmus in dem Augenblick, da es den Tod «Lieber» nennt, zu dem einer gravitätischen Pavane. Die Pavane war ein würdevoller, langsamer Renaissance-tanz, der oft vom König getanz und auch häufig in Trauermusik – wie im Falle von Dowlands «Seaven Teares» – verwendet wurde. In Schuberts Lied bringt der Rhythmus der Pavane die souveräne Macht des Todes über das sich ergebende menschliche Wesen zum Ausdruck.

Genau dieses Material verwendete Schubert auch in seinem Quartett Nr. 14 in d-Moll «Der Tod und das Mädchen» (1824). Im langsamen Variationensatz werden verschiedene Aspekte dieser Pavane dargestellt: Angst, Bedrohung, Zorn. Die Cello-Variation kann als zarte Verführung einer schüchternen Jungfrau gehört werden.

Der erste Satz greift die Atmosphäre des aufgewühlten ersten Teils des Liedes auf: Vom ersten Taktschlag an herrscht Angst und Schrecken, der Tod erscheint aus dem Nichts, die Triolenrepetitionen erzeugen verunsicherte Aufregung.

Das Scherzo ist der Totentanz. Das Trio ist jedoch ein zärtlicher, fast erotischer Walzer, in dem das Mädchen sich immer noch nach dem Leben zurücksehnt, oder sehnt sie sich schon nach dem Tod? Bei der Wiederholung des Scherzos ergibt sich das Mädchen immer mehr dem brutalen Tanz.

Der letzte Satz ist eine wilde, unwirkliche und geisterhafte Tarantella, die ins Jenseits rast.

Schubert schrieb dieses Quartett in einer für ihn sehr schweren Zeit. Das Scheitern seiner Opern, die Armut, sein erbärmlicher und sich ständig verschlechternder Gesundheitszustand, die Abwesenheit seiner besten Freunde und der Kummer über eine enttäuschte Liebe trieben ihn zur Verzweiflung: In einem Brief an seinen Freund Leopold Kupelwieser schrieb er:

«Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denke



Lukas Langlotz

Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zunichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? «Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr», so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen, denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram».

Der Tod wird hier ganz deutlich als Freund und Erlöser dargestellt. (...)

Biographien

Lukas Langlotz, 1971 in Basel geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik Basel (Klavier, Orchesterleitung und Komposition), in Paris (Komposition bei Betsy Jolas), Luzern und Zürich (Orchesterleitung, Musiktheorie). Zu seinen wichtigsten Lehrern gehörte Rudolf Kelterborn. Weitere Studien führten Langlotz ans Ircam Paris und nach Darmstadt (Ferienkurse für Neue Musik). Die Musik von Langlotz wird regelmässig von renommierten Ensembles aufgeführt (u.a. Kammerorchester Basel, Mondrian Ensemble, Ensemble Phoenix). Mehrere Radiosendungen (u.a. Porträt im Bayerischen Rundfunk 2015) und CDs (u.a. Grammont Portrait). Langlotz war bis 2016 Präsident der IGNM Basel und gründete 2011 «studio-klangraum» (zusammen mit Beat Gysin), einen Verein, der sich mit spezifisch räumlichen Aspekten von Musik auseinandersetzt.

Im Werk von Langlotz kommen immer wieder religiöse Bezüge zum Tragen. So beispielsweise in den Kompositionen «Windspiel» (über das Buch Qohelet), «Missa Nova» (Vertonung des lateinischen Messordinariums) oder «Gebet» (liturgisches Werk zum Pater noster). Ebenso zentral ist die wiederholte Beschäftigung mit alter Musik, Beispiele hierfür sind «Ricerca» (ein Streichtrio über J.S.Bachs «Musicalisches Opfer»), «Masken» (Orchesterwerk zu W.A.Mozarts Skizzen KV 299c) oder «Amer» (eine Auseinandersetzung mit G.de Machauts Motettenwerk). In diesem Zusammenhang stehen auch Langlotz's Kompositionen für historische Instrumente wie «Cinq Impromptus» (für Gambenquartett) und «Serpentin» (für Arciorcano und Ensemble).

Lukas Langlotz unterrichtet an der Musik-Akademie Basel Komposition, Musiktheorie und Gehörbildung sowie Partiturspiel. An der dortigen Musikschule setzt er sich für die Förderung junger Komponist*innen ein und hat zusammen mit dem

Dirigenten Matthias Kuhn das Projekt «Komposition Plus» lanciert.

www.lukaslanglotz.ch

Zu den Ausführenden

Der Bassbariton **Dominik Wörner** gilt als einer der vielseitigsten Sänger seiner Generation. Sein Repertoire reicht von Werken der Renaissance bis zur Moderne. Seit dem Gewinn des Leipziger Bachwettbewerbs 2002 verfolgt er eine internationale Karriere, die ihn nach Europa, Asien, Australien, Nord- und Südamerika geführt hat, wobei vor allem seine Bachinterpretationen weltweite Anerkennung erfahren (Beteiligung an drei Bach-Gesamteinspielungen: Allobach NL, Bachstiftung St. Gallen CH, Bach Collegium Japan JPN). Neben einer intensiven Konzert- und Bühnentätigkeit im klassischen Repertoire mit den drei Hauptsäulen Oratorium, Oper und romantisches Lied ist ihm der Einsatz für Werke der Moderne ein grosses Anliegen. Etliche Komponisten haben für ihn Werke komponiert, die er uraufgeführt hat:

- G.Veser «Schwarzfilm» für Bariton und Klavier auf Texte von Heiner Müller (Bern)
- W. Jacob «Lamentatio» für Bariton, Horn, Harfe, 6 Percussionsspieler und Orgel (Nürnberg)
- A. Ruoff «Memento creatoris» für Bariton und Orgel (Kirchheim)
- M. Sofianopoulo «Canticum Canticorum» für Bariton, Orgel und Tonband (Triest)
- W. Jacob «Triptychon» für Sopran, Bariton und Kammerensemble (Nürnberg)
- A. Dangel Liederzyklus auf Texte von Rose Ausländer für Bariton und Klavier (Stuttgart)

Dabei kommt ihm seine «duale» Ausbildung mit jeweils drei instrumentalen und vokalen Diplomen sehr zugute (darunter je ein Solistendiplom Orgel und Gesang). Ein Rezensent der Stuttgarter Zeitung hat nach einer Aufführung der extrem anspruchsvollen Baritonpartie in «Apocalipsis cum figuris» von

Bengt Hambraeus geschrieben: «...einen vehementer und klarer gestaltenden Solisten als Dominik Wörner in der Partie des Erzählers, Mahners und Vergegenwärtigers konnte man sich kaum vorstellen.»

Daneben gilt Wörners besondere Leidenschaft dem Liedgesang. Die Meisterklasse für Lied bei Irwin Gage in Zürich schloss er mit Auszeichnung ab. Mit seinem reichhaltigen Liedrepertoire gastierte er unter anderem in Bern, Istanbul, Leipzig, München, Salzburg, Toblach, Tokyo und Zürich. Seine Einspielungen von Schuberts Winterreise und Schwanengesang – jeweils auf einem originalen Hammerflügel der Biedermeier-Zeit (ARS) – wurden in der Fachpresse als «exemplarisch und berührend» gelobt. Als Artistic Director des Deutsch-Japanischen Liedforums Tokyo und Mitbegründer der Biennale «Kirchheimer Liedersommer» bringt er sich auch als Veranstalter aktiv für die Pflege des Kunstlieds in beiden Ländern ein. Die erste CD-Einspielung im Rahmen des DJL mit Masato Suzuki erfolgte auf einem historischen Streicher-Flügel von 1870 mit dem Zyklus «Die Schöne Magelone» von Johannes Brahms.

www.dominikwoerner.de

Das Telos der Geigerin Plamena Nikitassova beruht auf der Auseinandersetzung mit dem Violinrepertoire des Barocks, der Klassik und Romantik, mit dem Bestreben, die Werke vom 17. bis 19. Jh. durch die Erschließung des theoretischen Quellenmaterials sowie durch das Ergründen der spieltechnischen Besonderheiten jener Epoche, aufzuführen.

Für ihre CD-Einspielungen mit «Violinsonaten von C. Zuccari», 2012 (Diapason d'Or Découverte), «Violinsonaten von Gaspard Fritz 1747» 2014, «The Violin's Delight – a garden of pleasure» 2017 (Diapason 5), sowie «Beethoven, Debussy und Ravel» 2016, «Mozart und seine Zeitgenossen» 2018 und «Johann Sebastian Bach-Sonaten» 2021, «Heinrich Ignaz Franz Biber – Sonatae Violine Solo», 1681, («Bestenliste für Alte Musik der Preis der Deutschen

Schallplattenkritik») die höchstes Lob bei der internationaler Presse fanden, wurde sie von Jörg-Andreas Bötticher, Dirk Börner am Cembalo, Rudolf Lutz und Aline Zylberajch am Klavier begleitet.

Die Solo-CD der Geigerin mit den Suiten von Johann Paul von Westhoff «Suites for solo violin», worin sich ihr besonderes Interesse



Plamena Nikitassova

an der heutzutage selten praktizierten historischen Spielart der Geige (die so genannte «Tiefe Haltung» des Instrumentes, das an der Brust angesetzt wird) wurde April 2020 mit dem Preis «Diapason d'Or», gewürdigt und im August in die «Bestenliste der Preis der Deutschen Schallplattenkritik» aufgenommen.

Nikitassova studierte klassische Violine an der Genfer Musikhochschule und an der Musikhochschule Wien. Mit «Premier Prix de Virtuosité» und Auszeichnung erhielt sie 1999 ihr Master of Arts in Music/Solo Performance in Genf. Nach ihrer Begegnung mit dem Geiger Jaap Schröder (Amsterdam) wandte sich Nikitassova der alten Musik zu und schloss 2005 ein Studium der Renaissance- und Barockvioline bei Chiara Banchini an der Schola Cantorum Basiliensis ab.

1999 wurde Plamena Nikitassova mit dem Preis der «Leenhardts Stiftung» in Lausanne ausgezeichnet. 2020 gründete Nikitassova in Basel die Kammer-

musikreihe «Im Wandel der Zeit» mit dem Ziel bekannte und unbekanntere Kompositionen des 18. und 19. Jh. in ihrem ursprünglichen stilistisch-ästhetischen Kontext auf Instrumenten in alter Mensur zu präsentieren.

nikitassova.com



Germán Echeverri Chamorro ist in Wien geboren, stammt aus einer kolumbianischen Musikerfamilie und wuchs in Spanien auf. Nach seinem Studium bei Raquel Castro und Pablo Valetti an der ESMuC (Barcelona) und bei Amandine Beyer an der Schola Cantorum Basiliensis, gründete Germán Echeverri Chamorro 2011 mit der Geigerin Karoline Echeverri Klemm das Ensemble «Der Musikalische Garten». Das Ensemble gewann im Jahr 2013 mehrere internationale Wettbewerbe und nahm bereits vier CDs auf. (www.dermusikalischegarten.com) Germán Echeverri arbeitet als Konzertmeister in mehreren Ensembles wie Musica Fiorita, Freitagsschule Bern, La Cetra Basel u.a. und spielt in verschiedenen Orchestern und Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Gli Incogniti, Les Passions de l'Âme. Germán Echeverri konzertiert solistisch in der Schweiz, Deutschland, Südkorea, Südamerika und Spanien und gibt Meisterkurse in der Schweiz, Ukraine und Kolumbien.

Alessandro D'Amico wurde 1986 in Caracas geboren und begann 1997 seinen Musikunterricht an der lokalen Musikschule Montalban. Von 2002 bis

2009 war er Mitglied des international renommierten Simon Bolivar Youth Orchestra und hatte die Möglichkeit, mit grossartigen Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Claudio Abbado, Gustavo Dudamel, Esa-Pekka Salonen, Heinrich Schiff und Sir Simon Rattle zu arbeiten.

Ab 2002 studierte D'Amico bei Gerard Causè und Rainer Schmidt an der Escuela Superior de Musica Reina Sofia in Madrid. Er studierte auch bei Peter Langgartner am Mozarteum in Salzburg, bevor er dem exklusiven Graduate Course for String Quartets in Basel unter der Leitung von Professoren Walter Levin, Günter Pichler und Rainer Schmidt beitrug.

Alessandro erwarb seinen Bachelor- und Masterabschluss in Viola bei Professorin Silvia Simionescu an der Musikakademie Basel im Jahr 2015. Darüber hinaus hat er in Meisterkursen für Musiker wie Nobuko Imai, Veronika Hagen, Atar Arad, Wolfram Christ, Gerard Causè, Ralph Gothoni, Rudolf Barschai, Ferenc Rados und Benjamin Zander gespielt.

Er hat unter anderem mit Kammermusikpartnern wie Jörg Widmann, Diemut Poppen, Yura Lee, Dénes Várjon, Alasdair Beatson, Claudio Martinez-Mehner, Anton Kernjak, Anita Leuzinger und Jürg



Alessandro D'Amico

Dähler zusammen gespielt. Alessandro hatte auch die Gelegenheit, mit renommierten Komponisten wie Helena Winkelmann, Heinz Holliger, David Philip Hefti, Martin Jaggi und Iris Szeghy zu arbeiten.

Als Gast-Soloviola hat er mit verschiedenen Gruppen wie Kammerorchester Basel, Stuttgarter Kammerorchester, Luzerner Sinfonieorchester und Kammerorchester i Tempi aufgetreten. Er wurde für der Saison 2022/2023 als Solo-Viola der Camerata Zürich ernannt. Er ist Mitglied des Merel Quartet, Opalio Quintet, Camerata Variabile, Ensemble Phoenix Basel und Cappella Andrea Barca.

Seit 2021 unterrichtet er als Assistent von Silvia Simionescu Klasse an der Musikakademie Basel.

Alexandre Foster, wurde in Kanada geboren und lebt in Basel. Er tritt als moderner Cellist sowie auch als Barockcellist mit führenden Künstlern beider Fachrichtungen in einigen der renommiertesten Sälen Europa (Casa da Música, KKL, Herkulesaal, u.a.) auf.

Als begeisterter Kammermusiker konzertiert er an zahlreichen Konzerten und Musikfestivals mit Musikkolleginnen wie Anton Kernjak, Silvia Simionescu, Maurice Steger, Sini Simonen, Christine Busch, Els Biesemans, Krystian Bezuidenhout, u.a. auf.

Er ist auch Gründungsmitglied des Calvino Trios. Mit diesem hat er bereits Konzerte auf der ganzen Welt gegeben. Bei Wettbewerben gewann das Calvino Trio den ersten Preis «Norbert Schenkel» bei der Jeunesse Musicale Competition 2015 in der Schweiz und den ersten Preis «Orpheus» bei der Swiss Chamber Music Competition 2016. Des Weiteren spielt Alexandre Foster (Violoncello solo) im Barock-Ensemble «Les Passions de l'Âme».

Zu seiner umfangreichen Diskographie gehören unter anderem die erste Aufnahme von Beethovens Klavierquartetten auf historischen Instrumenten (Dynamik) und die Gesamtaufnahme von Bibers Har-

monia Artificioso-Ariosa (Deutsche Harmonia Mundi), die weltweit von der Kritik gefeiert wurde. 2010 wurde er für die Uraufführung der Sonate von Hermann Keller ausgezeichnet, welche von Radio SWR 2 mitgeschnitten wurde.

Seine letzte Aufnahme mit Musik für Violoncello solo (Veress, Wyttenbach, Holliger, Moser, Ligeti, Kurtag, Demenga), bei der Heinz Holliger mitwirkte, erschien im September 2023 bei Prospero.

Zu seinen Lehrern zählen Thomas Demenga, Conradin Brotbek, Rainer Schmidt und Ferenc Rados. Die Faszination für historisch informierte Aufführungspraxis führte Alexandre Foster an die Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Dort schloss er 2014 mit dem Master of Arts in Early Music bei Christophe Coin (Barockcello) ab.

Alexandre Foster unterrichtete mehrere Jahre an der Hochschule der Künste Bern, an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und am Konservatorium Bern. Seit 2023 unterrichtet er Violoncello an der Musikakademie der Stadt Basel.



Alexandre Foster

www.alexandrefoster.com

Texte

Der Wanderer

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer,
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land,
Gesucht, geahnt, und nie gekannt?
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn;

Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du? ...

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück,
«Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.»
Georg Philipp Schmidt von Lübeck, 1808

1. Abend

Der schnelle Tag ist hin; die Nacht schwingt ihre
Fahn
Und führt die Sternen auf. Der Menschen müde
Scharen
Verlassen Feld und Werk; wo Tier und Vögel waren
Trauert jetzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!
Der Port naht mehr und mehr sich zu der Glieder
Kahn.
Gleich wie dies Licht verfiel, so wird in wenig Jah-
ren

Ich, du, und was man hat, und was man sieht, hin-
fahren.

Dies Leben kömmt mir vor als eine Rennebahn.
Lass höchster Gott mich doch nicht auf dem Lauf-
platz gleiten

Lass mich nicht ach, nicht Pracht, nicht Lust, nicht
Angst verleiten

Dein ewig heller Glanz sei vor und neben mir
Lass, wenn der müde Leib entschläft, die Seele
wachen

Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend
machen,

so reiss mich aus dem Tal der Finsternis zu dir!

Andreas Gryphius, (1616–1664)

aus: Andreae Gryphii Sonnete, Das erste Buch (1643)

2. Nicht die Stunden

Nicht die Stunden waren es, die wir verloren,
Noch versäumten wir den Zug, der nicht kam.

Nur das Boot, der Ruder steten Schlag
Und das triste, schon vergangene Leben.

Uns war, als hätten wir uns zwischen
Gassen in der Strasse geirrt,

Hätten die Liebe nicht gefunden

Und für die Traurigkeit nichts als den Mond ...

All dies war, als wär es nicht gewesen ...

Hätte es nur nicht so lange gedauert ...

Nun denn, was soll's? ... Es gibt kein Festhalten ...

Und der ewige Himmel ist auch nur heiter ...

Fernando Pessoa (1888–1935)

Original: «Não foram as horas»(21.2.1915)

3. An die Sterne

Ihr Lichter die ich nicht auf Erden satt kann schauen,
Ihr Fackeln, die ihr Nacht und schwarze Wolken
trennt,

Als Diamante spielt und ohn Aufhören brennt;

Ihr Blumen, die ihr schmückt des grossen Himmels
Auen:

Ihr Wächter, die als Gott die Welt auf wollte bauen;

Sein Wort die Weisheit selbst mit rechten Namen
nennt
die Gott allein recht misst, die Gott allein recht
kennt.
(Wir blinden Sterblichen! was wollen wir uns trauen!)
Ihr Bürgen meiner Lust, wie manche schöne Nacht
hab ich, in dem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden dieser Zeit, wenn wird es doch gesche-
hen?
Dass ich, der euer nicht allhier vergessen kann,
euch, deren Liebe mir steckt Herz und Geister an
von andern Sorgen frei werd unter mir besehen?

Andreas Gryphius

aus: Andreae Gryphii Sonnete, Das erste Buch (1643)

4. Ein hoher Himmel

Ein hoher Himmel, den Gestirne enthüllen
Zwischen Wolken, die nicht mehr sind
Als das Nichts, das ihn nicht verhüllt,
Welche Träume schmückt meine Seele mit Sternen?
Welche Nacht ist mein Herz?

Fernando Pessoa Original: «Céu alto» (23.6.1934)

5. Ich schlafe

Ich schlafe. Eine Rückkehr, ein Warten?
Ich weiss es nicht. Ein Traum fließt
Zwischen dem, was ich bin, und dem, was ich will,
Zwischen dem, was ich träume, und dem, was ich
war.

Fernando Pessoa Original: «Durmo» (19.10.1927)

6. Betrachtung der Zeit

Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genom-
men;
Mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kom-
men;
Der Augenblick ist mein, und nehm' ich den in acht,
So ist der mein, der Jahr und Ewigkeit gemacht.

Andreas Gryphius aus: Epigramme, das erste Buch (1663)



Andreas Gryphius



Fernando Pessoa

*Wir danken dem S. Fischer-Verlag für die Vertonungsrechte an den
Gedichten von Fernando Pessoa in der Übersetzung von Inés Koebel.
Sie sind dem Buch entnommen:
Pessoa – Er selbst. Poesie aus dem Portugiesischen übersetzt von Inés
Koebel. Frankfurt am Main 2014.*

Der Tod und das Mädchen

Das Mädchen:

Vorüber! Ach vorüber!
Geh wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sey gutes Muths, ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Matthias Claudius, 1775

Einen Nachen seh' ich schwanken,
Aber ach! der Fährmann fehlt.
Frisch hinein und ohne Wanken,
Seine Segel sind beseelt.
Du musst glauben, du musst wagen,
Denn die Götter leih'n kein Pfand,
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.

Friedrich Schiller, 1801

Sehnsucht

Ach, aus dieses Thales Gründen,
Die der kalte Nebel drückt,
Könnst' ich doch den Ausgang finden,
Ach, wie fühlt' ich mich beglückt!
Dort erblick' ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
Hätt' ich Schwingen, hätt ich Flügel,
Nach den Hügeln zög' ich hin.
Harmonien hör' ich klingen,
Töne süßer Himmelsruh',
Und die leichten Winde bringen
Mir der Düfte Balsam zu.
Gold'ne Früchte seh' ich glühen,
Winkend zwischen dunkelm Laub,
Und die Blumen, die dort blühen,
Werden keines Winters Raub.

Ach wie schön muss sich's ergehen
Dort im ew'gen Sonnenschein,
Und die Luft auf jenen Höhen,
O wie labend muss sie sein!
Doch mir wehrt des Stromes Toben,
Der ergrimmt dazwischen braust,
Seine Wellen sind gehoben,
Dass die Seele mir ergraut.

Sonntag, 21. 4. 2024, 11 Uhr, Wildt'sches Haus
am Petersplatz

Musik und Lyrik

aus dem Dreissigjährigen Krieg

Musik von Philipp Heinrich Erlebach, Thomas Selle,
Johann Staden u.a., Texte von Andreas Gryphius,

Paul Fleming und Martin Opitz

Capricornus Consort Basel

Peter Barczy, Eva Borhi, Barockvioline

Sonoko Asabuki, Barockviola

Daniel Rosin, Barockcello

David Blunden, Cembalo

Julian Behr, Theorbe

Markus Jans, Rezitation

Eintritt frei, Kollekte



Paul Fleming



Martin Opitz

Programm

Dietrich Becker (1623–1679)

Suite a 4 e-Moll aus «Musikalische Frühlingsfrüchte»

Paul Fleming (1609–1640)

Gedanken über der Zeit

Johann Staden (1581–1634)

Canzon primi toni

Martin Opitz (1597–1639)

Schönheit dieser Welt

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)

Balletti Lamentabili

Johann Erasmus Kindermann (1616–1655)

Ach Gott, wie oft hab ich verhofft

Kindermann ist der Komponist dieses Stücks für 4
Singstimmen und B.c., der Textdichter ist nicht
feststellbar, ev. der Komponist selbst?

Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680)

Lamento sopra la morte Ferdinandi III

Andreas Gryphius (1616–1664)

Abend

Antonio Bertali (1605–1669)

Sonata a 4 d-Moll



Capricornus Consort Basel

Seit seiner Gründung 2006 widmet sich das Capricornus Consort Basel vorrangig seltenen und solistisch zu besetzenden Werken des Barock und Hochbarock, vermag aber seine Kerngruppe für spezielle Projekte auch bis zur vollen Orchestergröße zu erweitern.

Der Primgeiger, Gründer und künstlerische Leiter Peter Barczy scharf im Capricornus Consort Basel eine Gruppe von Musikerinnen und Musikern um sich, deren gegenseitige künstlerische Verbundenheit meist schon auf Freundschaften aus der Studienzeit an der Schola Cantorum Basiliensis zurückgeht. Ihren musikalischen Zusammenhalt finden die Mitglieder des Ensembles aber nicht zuletzt in der anhaltenden Übereinstimmung, was die speziellen und viel diskutierten Anforderungen an Interpreten im Umgang mit Alter Musik betrifft.

Das Ensemble kann auf Einladungen namhafter Festivals zurückblicken und hat insbesondere mit seinen CD-Produktionen die Aufmerksamkeit der internationalen Fachpresse erregt. Seine Einspielungen, unter anderem Monographien zu Werkkomplexen von Komponisten wie Philipp Heinrich Erlebach (1675–1714), Christoph Graupner (1683–1760), Francesco Manfredini (1684–1762) und Franz Xaver Richter (1709–1789), wurden mit Preisen wie Diapason d'Or, International Classical Music Award, Echo Klassik und Preis der Deutschen Schallplattenkritik honoriert.

Das Capricornus Consort Basel wurde zudem bereits dreimal mit dem OPUS KLASSIK-Preis ausgezeichnet.

Markus Jans (*1946)

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



Sonntag, 21. 4. 2024, 17 Uhr, Musik-Akademie,
Grosser Saal

**Fagott und Bass –
Konzerte und Opern-Arien
von Antonio Vivaldi**

Dominik Wörner, Bass

Miho Fukui, Barockfagott

Ensemble F:

Christoph Rudolf, Filip Rekieć, Violine

Daila Dambauska, Viola

Ilze Grudule, Violoncello

Shuko Sugama, Violine

Ryosuke Sakamoto, Theorbe

Han-na Lee, Cembalo

Eintritt: CHF 35, Studierende CHF 20

Programm

**Konzert G-Dur für Fagott, Streicher und Basso
continuo, RV 494**

Allegro – Largo – (ohne Satzbezeichnung)

**Aus dem Konzert a-Moll für Fagott, Streicher
und Basso continuo, RV 499**

– Allegro

**Arie «Non lusinghi il core amante» aus der
Oper «L'incoronazione di Dario» (1717),
RV 719**

Sinfonia C-Dur, RV 112

Allegro – Andante – Presto

**Aus dem Konzert Es-Dur für Fagott, Streicher
und Basso continuo, RV 483**

– Presto

**Arie «Con la face di Megera»
aus der Oper «Semiramide» (1732), RV 733**

– Presto molto

**Konzert g-Moll für Streicher und Basso
continuo, RV 157**

Allegro – Largo – Allegro

**Arie «Gelido in ogni vena» aus der Oper
«Farnace» (1727), RV 711**

**Konzert e-Moll für Fagott, Streicher und Basso
continuo, RV 484**

Allegro poco – Andante – Allegro

Zum Programm

Der enorme, europaweite Erfolg Vivaldis und seines neuen Instrumentalstils schon zu seinen Lebzeiten verdankt sich dem rhythmischen Elan und dem italienisch-extrovertierten Ausdruck seiner Musik: Die schnellen Sätze zeigen eine bis dahin ungehörte Frische, und die langsamen eine Kantabilität und Gefühlstiefe, die ebenfalls bisher noch unbekannt waren. Schon kurz nach ihrer Zirkulation als Abschriften erschienen seine Solo-Konzerte im Druck beim berühmten Amsterdamer Verleger Estienne Roger. Durch diese Publikationen lernte sie u.a. auch Johann Sebastian Bach kennen und war von diesem innovativen Umgang mit dem «Concerto»-Prinzip so angetan, dass er zahlreiche Werke Vivaldis bearbeitete und wahrscheinlich in der Reihe seiner Konzerte des Collegium musicum im «Zimmermannschen Kaffeegarten» in Leipzig zur Aufführung brachte bis hin zum bekannten Konzert in a-Moll für vier Cembali und Streicher, das auf einem Vivaldi-Konzert für 4 Violinen in h-Moll basiert. Kein anderer musikalischer Stil als dieser wäre in der Lage, einen wirksamen Kontrast zur Darstellung der «Vanitas» zu bilden und das «Carpe diem» als Überwindung des Vergänglichkeits-Schmerzes zu symbolisieren.

Vivaldis Konzert-Kompositionen gehen auf seine Tätigkeit am «Pietà»-Waisenhaus in Venedig zurück, wo er jahrelang Violinunterricht erteilte, neue Werke für die Mädchen schrieb und die Aufführungen leitete. Viele zeitgenössische Berichte von Reisenden auf der «Grand Tour» zeugen von der hervorragenden Qualität der Veranstaltungen, der Musik und der Ausführenden. Bei den Solo-Instrumenten spielt nach der Violine das Fagott die nächstwichtigste Rolle. Ob Vivaldi unter seinen jungen Musikerinnen auch Fagottistinnen hatte, die den Ansprüchen der Solo-Partien gewachsen waren, ist nicht bekannt. Hingegen wissen wir, dass er bei anderen Gelegenheiten wie z.B. im Rahmen seiner Arbeit für die

Kapelle des Grafen Morzin in Prag ausgezeichnete Fagottisten vorfand, für die auch andere Komponisten wie etwa Anton Reichenauer Konzerte geschrieben haben. 39 Konzerte für Fagott sind von Vivaldi erhalten, daneben auch zahlreiche Werke, in denen das Fagott als Solo-Partner in Kombination mit anderen Instrumenten oder Gesang eingesetzt wird. Vivaldi muss für dieses Instrument ein besonderes Faible gehabt haben.

Im einleitenden G-Dur-Konzert unseres Programms werden klar und verständlich die Tutti-Ritornelle in ihren verschiedenen Tonarten-Stationen und die Solo-Passagen mit ihrer Darstellung der klanglichen und technischen Möglichkeiten des Instruments einander gegenübergestellt, während der langsame Mittelsatz in der Unterdominante C-Dur in einer einfachen Liedform verläuft und bei den Umspielungen und Brechungen der Akkorde die virtuose Seite des Instruments betont.

Der Allegro-Satz aus dem a-Moll Konzert ist nahe verwandt mit der Bass-Arie «Non lusinghi» aus der Oper «L'incoronazione di Dario» von 1717. Es ist das erste Werk Vivaldis, in dem eine eigenständige Fagottpartie vorkommt (die in den Gesangs-Solopassagen mit der Singstimme «colla parte» verläuft), und scheint den Komponisten zu einem späteren Fagottkonzert inspiriert zu haben. Bei den vielen Übernahmen von einem Stück in ein anderes ist es allerdings nicht immer einfach zu festzustellen, welche Version die frühere und welche die spätere «Bearbeitung» ist. In jedem Fall zeigt unser Programm an drei Beispielen auf, wie vielfältig die Zusammenhänge zwischen Opern-Arien für Bass-Stimme und Sätzen aus Fagott-Konzerten Vivaldis sind – die Bass-Lage im vokalen und im instrumentalen Bereich scheint die Phantasie des Komponisten oft in ähnliche Bahnen gelenkt zu haben.

Die kurze «Sinfonia» in C-Dur (in der Vivaldi-Gesamtausgabe des Ricordi-Verlags «Concerto per archi» genannt) gehört zu jenen Stücken, die häufig in

Opernpausen aufgeführt wurden. Es galt dabei, die Affekte der Oper aufzunehmen und zu vertiefen. Im langsamen Mittelsatz (c-Moll) des vorliegenden Werks ist es z.B. speziell der achtmal wiederholte, chromatisch absteigende «Lamento-Bass», der beim Publikum eine eindeutige Wirkung von Trübsal und Trauer bewirkt haben dürfte.

Auch der 1. Satz aus dem Es-Dur Konzert (Presto) und die Arie «Con la face di Megera» (Presto molto), ebenfalls in Es-dur, weisen eine starke Übereinstimmung der kompositorischen Ideen auf. Dem Ausdruck des «barbarischen Zorns», von dem der Arientext handelt, dienen nicht nur die Tonart und der akzentreiche 2/4-Takt, sondern auch das Tempo und die raschen Tonwiederholungen.

Ein besonders grosses und ausdrucksstarkes Werk ist die Arie (Larghetto) «Gelido in ogni vena» aus der Oper «Farnace» von 1727. Ursprünglich eine Alt-Arie, wird sie in unserem Konzert von der Basstimme gesungen, nichts Aussergewöhnliches, wenn man bedenkt, dass z.B. Vivaldis Fagottkonzert a-Moll RV 500 auch als Oboenkonzert RV 463 überliefert ist. Im instrumentalen Vorspiel setzt der Komponist die unheimliche Atmosphäre der eisigen Kälte, von der im Text die Rede ist, musikalisch ähnlich um wie im Kopfsatz des «Winters» aus den «Vier Jahreszeiten» von 1723, indem er die in Tonrepetitionen aufgelösten Akkorde durch Dissonanzen und ihre Auflösungen vorwärts bewegt und der rasche Wechsel von forte und piano und die Synkopationen die Hörer*innen förmlich erstarren lassen – eine für Vivaldi typische tonmalerische Darstellung der Kälte. Sieben Fassungen der Oper «Farnace» zwischen 1727 und 1738 liegen vor, wovon nur in der vierten Fassung diese Arie Eingang gefunden hat. Allerdings verwendete Vivaldi «Gelido in ogni vena» erstmals in seiner Oper «Siroe re di Persia» (1727) und danach noch in «Argippo» (1730), bevor sie in der vierten Fassung von «Farnace» RV 711d (1731) ihren endgültigen Platz gefunden hat. Dies

zeigt, wie wichtig dem Komponisten diese Arie mit ihrem einzigartigen Ausdrucksspektrum war. Sie bildet einen starken Gegensatz zu den furios-virtuosen Arien des heutigen Programms und passt sehr gut zum Thema «Vanitas» dieser Festtage: Farnace betrauert den vermeintlichen Tod seines geliebten Sohnes, den er zwangsweise selbst befohlen hat. Heftigste Emotionen durchwallen den Vater, der dem Schmerz über den grausamen Verlust freien Lauf lässt, ohne zu wissen, dass sein Sohn noch lebt. Das Abschlusskonzert in e-Moll breitet wie in einer Zusammenfassung alle Charakteristika des Fagotts nochmals aus: die grosse klangliche Bandbreite, seine besonderen Klangfarben in der tiefen wie in der hohen Lage, die bei Vivaldi oft verwendeten weiten Sprünge und die Möglichkeit, sowohl in den Solo-Passagen zu glänzen als auch mit der Klangverstärkung der Bass-Region das Tutti zu bereichern. Die Expressionsskala des Instruments reicht vom «Grand Seigneur» der Holzblasinstrumente bis zum Schalk- und Clownhaften.

Peter Reidemeister



Die Ausführenden

Der Bassist **Dominik Wörner** studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft, Cembalo, Orgel und Gesang in Stuttgart, Fribourg und Bern. Sein massgeblicher Lehrer in Gesang war Jakob Stämpfli. Den Grundstein für seine internationale Karriere legte er mit dem Gewinn des 1. Preises beim renommierten Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig 2002. Mit den grossen Oratorienpartien seines Fachs trat er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auf; beispielsweise Concertgebouw Amsterdam, Royal Albert Hall London, Théâtre des Champs Elysées Paris, Lincoln Center New York, Sydney Opera House und Tokyo Suntory Hall. Dabei arbeitete er mit bedeutenden Dirigenten zusammen wie Carl St. Clair, Christophe Coin, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado, Philippe Herreweghe, Michael Hofstetter, Manfred Honeck, Tõnu Kaljuste, Sigiswald Kuijken, Helmuth Rilling oder Masaaki Suzuki. Als gern gesehener Gast trat er mit berühmten Orchestern und Ensembles auf wie dem Bach Collegium Japan, dem Concerto Melante, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Deutschen Sinfonieorchester Berlin, den Prager Philharmonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, der Berliner Bachakademie, den Bamberger Symphonikern, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Münchner Rundfunkorchester, dem Collegium Vocale Gent, La Petite Bande und dem Ensemble Baroque de Limoges.

Sein erfolgreiches Operndebüt gab Wörner in Solothurn in Rousseaus «Le devin du village» (cpo). Beim Murten Classics reüssierte er als Dulcamara in Donizettis «L'elisir d'amore». Gefeierte wurden seine Darstellung als Nanni in Haydns «L'infedeltà delusa» in Mailand und München ebenso wie seine Interpretationen als Sander in Gretrys «Zémire et Azor» sowie als Ulysses in Gouvys spätromantischer Oper «Polyxena».

Sein vielseitiges Können dokumentieren mittlerweile über 100 CD- und DVD-Produktionen Alter und Neuer Musik bei verschiedensten Labels, darunter preisgekrönte Aufnahmen (BBC Music Magazine Choral Award, Diapason d'Or de l'Année, Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik) sowie TV- und Rundfunkübertragungen.

Höhepunkte der letzten Zeit waren Konzerte und CD-Aufnahmen (Ersteinspielungen) von Graupner-Kantaten in Kirchheim und Gent, Bach-Solokantaten in Valletta/Malta und Verona, eine Tournée mit Monteverdis *Selva morale e spirituale* in Girona, Barcelona und Madrid, Bach-Kantaten in der Berliner Philharmonie, Pergolesis «*La serva padrona*» in Klaipeda/Litauen, Bachs *Aeolus-Kantate* in Budapest (Radio), weltliche Kantaten von Bach (Finale der Gesamtaufnahme mit BCJ) in Tokyo sowie eine US-Tour (NY Lincoln Center u.a.) mit Bachs Weihnachtsoratorium und dem Bach Collegium Japan.

In nächster Zeit stehen unter anderem Auftritte in Hannover (Opern-Pasticcio Blow/Purcell), Graz (Styriarte – Monteverdi Orfeo), Bremen (Priuli), Berlin (Carissimi), Tokyo (Mozart Requiem Suntory Hall), München (Bach Herkulesaal) Basel (Abendmusiken), Kobe (Bach-Kantaten), Zürich (Bach Kaffeekantate), Trogen (Konzerte und DVD-Aufnahmen Bachkantaten) sowie eine Deutschland-Tournée mit Haydns *Schöpfung* (Thomanerchor und Gewandhausorchester) im Kalender.

Dominik Wörner ist Gründer des Kirchheimer VokalConsorts, des Kirchheimer BachConsorts, Mitbegründer von Sette Voci sowie Künstlerischer Leiter der von ihm in seiner pfälzischen Heimat initiierten Konzertreihe «Kirchheimer Konzertwinter» (www.konzertwinter.de).

Miho Fukui erhielt ihren ersten Fagottunterricht im Alter von zwölf Jahren. Danach besuchte sie die Musikoberschule der Tokyo University of the Arts und begann nach bestandener Aufnahmeprüfung an der renommierten Universität ein Fagottstudium in der Klasse von Professor Yoshihide Kiryu. Sie wurde während ihres Studiums Mitglied des Bachkantaten-Ensembles unter der Leitung von Professor Michio Kobayashi, wo sie mit dem Spielen barocker Continuo-Stimmen auf dem modernen Fagott vertraut wurde. Um sich in den Fagottklassen von Matthew Wilkie (Frankfurt) und Professor Volker Tessmann (Lübeck) weiterzubilden, zog sie im Anschluss an ihr Diplom in Japan nach Europa. Sie begann sich in der Kammermusik-Klasse von Professor Michael Schneider (Frankfurt) intensiv mit der Musik des Barock zu beschäftigen, was schliesslich den Anlass zur musikalischen Schwerpunktlegung darauf gab. Im Jahr 2003 verlegte sie ihren Wohnort in die Schweiz, um an der Schola Cantorum Basiliensis ein Aufbaustudium für barockes und klassisches Fagott bei Professor Donna Agrell und für Dulzian bei Josep Borràs anzugehen. Von 2008 bis 2009 folgte ein Nachdiplom-Studiengang für modernes Fagott bei Professor Sergio Azzolini an der Musik-Akademie Basel. Seit 2014 wird Miho Fukui an der Schola Cantorum von Carole Wiesmann in Barockoboe unterwiesen. Überdies absolvierte sie Meisterkurse für Barockoboe an der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe (2015) und am Institut für Alte Musik der Universität Mozarteum in Innsbruck (Innsbruck Barock 2016) unter Leitung von Alfredo Bernardini sowie 2017 bei Andreas Helm ebenfalls am Institut für alte Musik der Universität Mozarteum in Innsbruck (Innsbruck Barock). Von 2018 bis 2020 studierte sie bei Paolo Grazzi (Oboe) am Conservatorio Statale di Musica «E. F. Dall'Abaco».



Miho Fukui ist international tätig und spielt in Orchestern und Ensembles in der Schweiz, in Japan und in Deutschland historisches und modernes Fagott. Unter anderem wurde sie 2008 vom Capriccio Barockorchester Basel als Solistin für Joseph Haydns Sinfonia Concertante in B-Dur, Hob. I:105 ausgewählt. 2010 fand gemeinsam mit Sergio Azzolini und dem Capriccio Barockorchester eine Aufnahme der Sinfonia in B-Dur für 2 Fagotte und Streicher des frühklassischen Komponisten Johann Wilhelm Hertel statt. Auf Miho Fukuis Initiative wurde 2009 das Ensemble F gegründet, welches sich vorwiegend den Fagottkonzerten von Antonio Vivaldi widmet. Die 2014 und 2018 herausgegebenen CDs (Ars-Produktion) mit Vivaldis Fagottkonzerten gehen auf von Miho Fukui veranstaltete Konzerte (2013, 2017 und 2022) in Tokyo zurück, an denen führende japanische Musiker auf dem Gebiet der historischen Instrumente mitwirkten. Die dritte CD mit Dominik Wörner erscheint 2024. Seit 2005 unterrichtet Miho Fukui Fagott an verschiedenen Musikschulen der Schweiz: Musikschule MUSOL in Witterswil, Musikschule Horw (LU) und Musikschule Köniz (BE).

Die Texte

RV 719, L'incoronazione di di Dario, Non lusinghi

Non lusinghi il core amante
Importuna la vendetta
Con lo sdegno e col furor;
Mai non gode un bel sembiante
Cor superbo, se l'alletta la vendetta ed il rigor.

*Die aufdringliche Rache soll dem liebenden Herz
Nicht mit Entrüstung und Zorn schmeicheln;
Denn niemals kann sich ein überhebliches Herz
Eines schönen Angesichts erfreuen,
Wenn es sich zu Rache und Härte verlocken lässt.*

RV 733, Semiramide, Con la face di Megera

Con la face di Megera
Spirito errante io tornerò
Pien di barbaro furor.

*Mit der Fackel der Megera
Werde ich als wandernder Geist zurückkehren
Voll barbarischen Zornes.*

Della strage iniqua,
E fiera la vendetta far saprò
Contro un'Empia e un Traditor.

*Des ungerechten Blutvergiessens
Werde ich mich stolz zu rächen wissen
An einer Ungläubigen und einem Verräter.*

RV 711, Farnace, Gelido in ogni vena

Gelido in ogni vena
Scorrei mi sento il sangue,
L'ombra del figlio esangue
M'ingombra di terror.

*Eiskalt fühle ich das Blut
In all meinen Adern fließen,
Der Schatten des leblosen Sohnes
Erfüllt mich mit Entsetzen.*

E per maggior mia pena
Credo che fui crudele a un'anima innocente
Al core del mio cor.

*Und zu meinem grössten Leid
Glaube ich, dass ich grausam war
Gegenüber einer unschuldigen Seele,
Dem Herzen meines Herzens.*



Theodor Matham

Vanitas, 1622, Kupferstich, 22,9 × 32,8 cm, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Fine Arts Museums of San Francisco

Der Kupferstich gibt durch die Betitelung «Vanitas» (im Bild) wertvolle Hinweise auf jene Gegenstände und die damit assoziierten Tätigkeiten, die als eitel und vergänglich interpretiert wurden.

INIGTAS VANIGTATUM



Homo bulla