

Tastenspiel

33. Festival Alte Musik Zürich

11.–27. September 2020





Neubau
Revisionen
Konzertvermietung

Markus Krebs
Alpenstrasse 11
CH - 8200 Schaffhausen
Tel/Fax 052 625 31 06
info@krebs-cembalobau.ch
www.krebs-cembalobau.ch

Titelseite: Clavicytherium, Deutschland ca. 1750

Editorial

Selten war ein Festival der Alten Musik Zürich so expansiv wie dieses, und selten eines so exklusiv. Das hat mit dem reichen Repertoire der alten Musik für Tasteninstrumente zu tun, und natürlich auch mit dem Interesse, das hervorragende InterpretInnen diesem heute entgegenbringen.

Mindestens so erfreulich ist aber, dass das Festival mit einem Präludium von **Octoplus**, dem Blockflötenensemble von Musikschule Konservatorium Zürich MKZ, beginnt; in der Mitte folgt dann das **ZHdK**-Präludium und -Apérokonzert.

Arrangements haben heute nicht gerade den besten Ruf. Doch lange gab es nichts Anderes, wenn man auf die Begegnung mit gross oder speziell besetzten Meisterwerken nicht verzichten wollte – zum Beispiel mit Mozarts Klavierkonzerten. **Leonardo Miucci** zeigt, was es mit diesen arrangierten Fassungen auf sich hat.

Intensiv «zur Sache» geht es am ersten Wochenende mit dem **Tastentag I und II**. ExpertInnen ihres Instruments führen vor, wie sie klingen: das *Organetto*, *Clavisimbalum*, *Cimbalo cromatico*, *Clavichord* und *Pantolon*.

Zwei Werkzyklen bilden jeweils den Schlusspunkt: Jean-Philippe Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* und Franz Schuberts *Schöne Müllerin*. Es sind dabei: **Aline Zylberajch mit ihrem Trio, Julian Prégardien & Els Biesemans**.

Bei der Durchführung des Festivals beachten wir natürlich die aktuellen Schutzmassnahmen und -empfehlungen; dies auch in Absprache mit den Vermietern der jeweiligen Konzertlokalität und insbesondere, was die zur Verfügung stehenden Plätze betrifft. Sie unterstützen uns dabei, wenn Sie den Online-Vorverkauf benützen (keine Reservationsgebühren). Auf unserer Webseite www.altemusik.ch finden Sie entsprechende Hinweise, falls kurzfristige Anpassungen des Festivalprogramms nötig würden. Wir danken für Ihr Verständnis.

Die beiden anderen Wochenenden warten mit drei grossen Namen der Alten Musik auf: **Kristian Bezuidenhout** spielt Solowerke von Beethoven, **Mahan Esfahani** Tastenmusik der englischen Renaissance und **Christine Schornsheim** quasi zwei *Wohltemperierte Claviere* – und nur das eine ist von Bach.

Dann drei Spezialkonzerte: Zum ersten Mal gibt es ein *Preisträger-Konzert*: Der Nachwuchs-Cembalist **Andrea Buccarella** lässt Händel und Scarlatti gegen- (oder mit-) einander antreten.

Den Weg selbst unter die Füsse nehmen müssen Sie beim **Orgelspaziergang** zu drei Zürcher Stadtkirchen: Wie klang Bach um 1900 auf stadtzürcher Orgeln? Alte Musik also aus neuerer Zeit – das ist das Thema der drei kommentierten Orgelrezitale.

Und einen seltenen Anblick wird Ihnen das Schlusskonzert bieten: Für eine Begegnung von Vivaldi und Bach gruppieren sich das **Zürcher Barockorchester** und seine SolistInnen nicht um eines oder zwei, sondern gleich um drei und vier Cembali.

Soweit die Planung – wir hoffen, dass sie sich im September auch tatsächlich in Klang verwandelt ...

Mit besten Grüssen!
Martina Joos und Roland Wächter
Präsidium Forum Alte Musik Zürich

Tastenspiel

33. Festival Alte Musik Zürich
11.–27. September 2020

Fr 11.09. S. 6

18.15h Kirche St. Peter

Präludium

Octoplus – Schülerinnen und Schüler der MKZ

19.30h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

arrangiert – improvisiert S. 7

Mozart/Hummel –

Beethoven/Beethoven

Leonardo Miucci *Fortepiano*

AleaEnsemble

mit Martin Skamletz *Flöte*

Sa 12.09.

17.15h Johanneskirche, beim Limmatplatz

Tastentag I

Catalina Vicens

Organetto & Clavisimbalum S. 10

Johannes Keller

Cimbalo cromatico S. 13

19.30h

J.-Ph. Rameau: Pièces S. 16

de clavecin en concerts

Ryo Terakado, Kaori Uemura,

Aline Zylberajch

So 13.09.

17.15h Johanneskirche, beim Limmatplatz

Tastentag II

Gerald Hambitzer *Clavichord* S. 19

Pierre Goy *Pantalon* S. 22

19.30h

F. Schubert: S. 25

Die schöne Müllerin

Julian Prégardien

& Els Biesemans

Fr 18.09.

18.30h Lavatersaal,

vis-à-vis Kirche St. Peter

Präludium

Rebecca Ineichen *Virginal* S. 28

19.30h Kirche St. Peter

L. van Beethoven: S. 30

Vier Klaviersonaten

Kristian Bezuidenhout *Hammerflügel*

Sa 19.09.

15.00h Weinschenke Hotel Hirschen,

Hirschengasse 6

Apérokonzert S. 28

Rebecca Ineichen *Virginal*

19.30h St. Anna-Kapelle, St. Anna-Gasse 11

The Passing Measures: S. 32

Tallis, Byrd, Gibbons,

Bull, Farnaby

Mahan Esfahani *Cembalo*

So 20.09. S. 35

17.00h St. Anna-Kapelle,

St. Anna-Gasse 11

Preisträger-Konzert:

Händel vs. Scarlatti

Andrea Buccarella *Cembalo*

Fr 25.09. S. 38

19.30h St. Anna-Kapelle,

St. Anna-Gasse 11

Fischer & Bach

wohltemperiert

Christine Schornsheim *Cembalo*

Sa 26.09. S. 40

Orgelspaziergang:

Bach um 1900

Moderation: Lion Gallusser

14.15h Kirche Neumünster,

Neumünsterallee 21

Anna-Victoria Baltrusch *Orgel*

15.30h Kirche St. Anton,

Neptunstrasse 70

Michael Meyer *Orgel*

16.30h Französische Kirche,

Schanzengasse 25

Benjamin Graf *Orgel*

So 27.09. S. 42

17.00h Kirche St. Peter

Bach & Vivaldi:

Un estro armonico

Sofija Grgur, Thomas Jäggi,

Matías Lanz, Yvonne Ritter *Cembali*

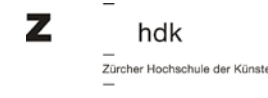
Zürcher Barockorchester

Wir weisen Sie freundlich darauf hin, dass Bild- und Tonaufnahmen (auch für Privatzwecke) während des Konzerts nicht erlaubt sind.

Wir danken herzlich

Präsidialdepartement Stadt Zürich
Fachstelle Kultur des Kantons Zürich
Musikschule Konservatorium Zürich MKZ
Zürcher Hochschule der Künste ZHdK
St. Anna Forum
Freunde der Alten Musik
RHL Foundation
Schüller-Stiftung
SRF2 Kultur

Wir danken weiteren GönnerInnen und Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden möchten.



Fr 11.09.

18.15h Kirche St. Peter

Präludium

OCTOPLUS

Maya Adler, Selina Bähler, Emma Cook, Diego Galván, Simon Giesch, Oliver Graf, Linus Leu, Sarah Mettler, Samuel Mink, Andrea Spiri, Andrea Vogler *Blockflöten*

Martina Joos *Leitung*

Jonkheer Jacob van Eyck **Boffons**

(um 1590–1657)

Jean d'Estrée

(um 1500–1576)

John Bull

(1562/63–1628)

Diomedes Cato

(nach 1560–nach 1607)

Johann Pachelbel

(1653–1706)

Giovanni Gabrieli

(1557–1612)

Branle Les Bouffons

Diminutionen: Maya Adler

Les Buffons

Fantasia cromatica

Ricercar in c

Canzon primi toni a 10 (1597)

Les Bouffons hiess ein populärer Tanz der Renaissancezeit, in den verschiedenen Schreibweisen der Zeit auch *Boffons*, *Buffons* oder (engl.) *Buffens*. Und der Tanz war auch optisch spektakulär, gehörte er doch trotz seinem Namen – und auch trotz seinem heiter-freundlichen Charakter – zum Genre des *Schwerttanzes*. Gefragt waren also nicht nur elegante Tanzschritte, sondern auch behände Fechtbewegungen mit einem (natürlich stumpfen) Degen, Florett oder Rapier ... Angesichts seiner eingängigen Melodie konnte es nicht ausbleiben, dass der Tanz bald auch zum Thema von Variationswerken wurde –, und in einigen der virtuos-brillanten Variationen von John Bull sind denn auch sehr flinke Finger gefragt. Eine der Variationstechniken bestand in der sogenannten *Diminution* (wörtlich: *Verkleinerung*), bei der eine Note in mehrere kleinere und somit schnellere unterteilt, mit anderen

Tönen umspielt oder mit Trillern verziert wurde. Im Konzert ist der *Branle* von Jean d'Estrée mit Diminutionen von Maya Adler, Mitglied von OCTOPLUS, zu hören.

Wie so manche Tänze der Renaissancezeit beruht auch *Les Bouffons* auf einem vorgegebenen harmonischen Basisschema, das jeweils als «Fundament» dient und ununterbrochen wiederholt wird; hier ist es der *Passamezzo moderno*. Diese *Basso ostinato*-Werke bilden den populären Teil des Musikrepertoires von Spätrenaissance und Frühbarock. Die weiteren Stücke des Programms – *Fantasia*, *Ricercar* und *Canzone* – gehören ihrerseits alle zu den «gelehrten» Gattungen der Instrumentalmusik um 1600: Hier geht es um strenge thematische Arbeit und kunstvolle Mehrstimmigkeit – allerdings, wie bei Giovanni Gabrieli, gern verbunden mit prachtvoller Klangentfaltung.

Fr 11.09.

19.30h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

arrangiert – improvisiert

W. A. Mozart/J. N. Hummel –

L. van Beethoven/L. van Beethoven

AleaEnsemble

Fiorenza De Donatis *Violine*

Stefano Marcocchi *Viola*

Marco Frezzato *Violoncello*

Martin Skamletz *Flöte*

Leonardo Miucci *Fortepiano*

Originaler Hammerflügel von Wilhelm Löschen, Wien 1816

Wolfgang Amadé Mozart
(1756–1791)

Rondo a-Moll KV 511

Wolfgang Amadé Mozart /
Johann Nepomuk Hummel
(1778–1837)

Klavierkonzert Nr. 20 d-Moll KV 466
Arr. für Klavier, Flöte, Violine und Cello

Allegro
Romance
Allegro assai

Leonardo Miucci
(*1982)

Improvisation

Hommage à Beethoven: Thema und Variationen

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Quartett für Klavier und Streichinstrumente Es-Dur op. 16
Arr. des Quintetts für Klavier und Blasinstrumente op. 16

Grave – Allegro, ma non troppo
Andante cantabile
Rondo: Allegro, ma non troppo

Mozart und Beethoven – zwei schicksalshafte Namen im Leben von **Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)**. Der musikalisch hochtalentierter Knabe zieht 1786 mit seiner Familie von Breslau/Bratislava nach Wien, wo der Vater eine Schule für Militärmusik leiten wird. Mozart ist vom Talent des Knaben so begeistert, dass er ihn bei sich aufnimmt und gratis zwei Jahre unterrichtet. Als Neunjähriger tritt Hummel zum ersten Mal öffentlich auf – mit einem Klavierkonzert seines Mentors –, dann gehen der Vater und das Wunderkind auf eine Europa-Tournee. Sie endet mit einem mehrjährigen Aufenthalt in London, wo der Knabe Unterricht von Muzio Clementi erhält. 1792 kehren Vater und Sohn nach Wien zurück, letzterer studiert dort weiter bei Albrechtsberger, Haydn und Salieri.


Im gleichen Jahr kommt auch ein anderes «Musiktalent» nach Wien: Beethoven. Hummel ist von ihm sehr beeindruckt, und die beiden freunden sich an. So wirkt Hummel bei der Aufführung von Werken Beethovens mit; und dieser schreibt in Hummels Stammbuch den Rätselkanon *Ars longa, vita brevis*. Später soll Hummel Beethoven finanziell unterstützt haben, wie der Weimarer Schauspieler Eduard Genast berichtet: *Hummel war nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch verehrungswürdig, denn viele unglückliche Familien wurden durch seine grossmütige Hilfe dem Elend entrissen. Dabei durfte nie sein Name genannt werden ... Erst nach seinem Tode fand seine Gattin in einem geheimen Fache seines Schreibtisches die Dankbriefe Beethoven's, welchen Hummel bis zu dessen Tode unterstützt hatte.*

1804 wird Hummel Konzertmeister des Fürsten Esterházy in Eisenstadt, nach Haydns Tod dann auch Kapellmeister. Anders als Haydn hat Hummel mit dem Hof jedoch seine Probleme, und er wird schliesslich entlassen. Nach einigen Jahren als freischaffender Musiker lässt sich Hummel 1816 – zusammen mit seiner Frau, der Sängerin

Elisabeth Röckel – als Kapellmeister nach Stuttgart engagieren. Dort findet er jedoch einen an Musik wenig interessierten Fürsten vor sowie als Gegner den ebenso arroganten wie ignoranten Theaterdirektor Baron Karl von Wächter. Bereits 1819 wechselt Hummel deshalb nach Weimar und wirkt dort bis zu seinem Tod als Kapellmeister. In Weimar ist – als Minister und Theaterdirektor – auch J. W. von Goethe tätig; in dieser Zeit wird das einst provinzielle Weimar zu einem kulturellen Zentrum Deutschlands. Hummel begründet auch die Tradition von Benefizkonzerten für bedürftige Musiker, engagiert sich für ein einheitliches Urheberrechtsgesetz, unterrichtet zahlreiche Schüler und verfasst eine *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*.

Daneben entsteht eine grosse Zahl von Werken in allen Musikgenres – mit Ausnahme der Sinfonie –, und regelmässig geht Hummel auf Konzerttournee durch Europa. Freilich: Nach seinem Tod verblasst der Ruhm des Komponisten allmählich; im Repertoire bleiben nur gerade sein Trompetenkonzert und etwas Kammermusik, darunter das Septett op. 74 und das Quintett op. 87 (in der gleichen Besetzung wie Schuberts späteres «Forellenquintett»).

Seinem einstigen Mentor Mozart gegenüber erweist sich Hummel in besonderer Weise dankbar: Er bearbeitet mehrere von dessen sinfonischen und konzertanten Werken für eine Kammermusik-Besetzung. Heute haben Arrangements einen eher schlechten Ruf; sie gelten als Zweitwertungen, die meist aus kommerziellen Gründen entstanden. Das mag in vielen Fällen zutreffen – vielleicht sogar bei **Ludwig van Beethovens** Opus 16: Dieser bearbeitet sein erfolgreiches Quintett für Klavier und vier Blasinstrumente (1801) selbst als Quartett für Klavier und drei Streichinstrumente.



Martin Vogelsanger
Dipl. Restaurator MA
Musikinstrumente, Möbel
Schiltwiesenweg 2
8404 Winterthur
Tel: 079/416 63 69

home: www.martinvogelsanger.ch
mail : info@martinvogelsanger.ch

In dieser Epoche des beginnenden öffentlichen Konzertlebens bieten Bearbeitungen oft die einzige Möglichkeit, grossbesetzte Werke auch ausserhalb der Musikmetropolen aufzuführen. Und Hummel geht es auch darum, Mozarts Werke für das Konzertleben zu gewinnen – eine neue Idee in einer Zeit, als meist nur Werke lebender Komponisten aufgeführt werden. Neben Mozarts Sinfonien 36 bis 41 bearbeitet Hummel auch sieben seiner Klavierkonzerte, die ab 1827 gedruckt in London erscheinen, mit – wie der Verlag betont – [...] *Cadences and Ornaments expressly written for them by the celebrated J. N. Hummel [...]*

Bei diesen Fassungen ist einerseits die Besetzung drastisch reduziert: Das Klavier übernimmt den Hauptpart, das Cello vertritt die Bass-, die Violine die Melodie- und die Flöte die Bläserstimme(n). Andererseits reichert Hummel die Partitur aber auch an: mit improvisatorischen *Eingängen* (Einleitungen), *Cadences* (Kadenzen) und *Ornaments* (Verzierungen), vor allem aber mit zahlreichen dynamischen und agogischen Anweisungen. In all dem mag sich die Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts spiegeln, wahrscheinlich aber auch Mozarts eigene Interpretationsweise – Hummel hatte sie ja schliesslich aus erster Hand mitbekommen.

Sa 12.09.

17.15h Johanneskirche, beim Limmatplatz

Tastentag I/1

Singende Tasten – Vokalmusik aus dem 14. und 15. Jh. auf Tasteninstrumenten

Catalina Vicens *Organetto & Clavisimbalum*

Organetto: Mittelalterliche Portativorgel nach ikonografischen Vorbildern des 15. Jahrhunderts (Stefan und Annette Keppler 2014)

Clavisimbalum: Mittelalterliches Cembalo nach ikonographischen Vorbildern des 15. Jahrhunderts (David Boinnard 2018)

Anonym **Audi pontus, audi tellus**
Planctus: Quis dabit capiti
Benedicamus Domino
Codex Las Huelgas, 13./14. Jh.

Anonym **Lobt all zungen**
Unicornis captivatur
Codex Engelberg, 14. Jh.

Anonym **Ave maris stella**
Codex Faenza, 14./15. Jh.

Guillaume de Machaut
(ca. 1300–1377)

De tout flours
Codex Faenza

Francesco Landini
(ca. 1325–1397)

Ecco la primavera

Anonym

Lucente stella
Codex Rossi, 14. Jh.

Anonym

Chominciamento di gioia
GB-Lbl Add. MS 29987, 14. Jh.

Anonym

Preambulum super D
Buxheimer Orgelbuch, ca. 1470

Conrad Paumann?
(ca. 1410–1473)

Mit ganzem Willen

Anonym
(14./15. Jh.)

Redeutes in sol

Gilles Binchois
(ca. 1400–1460)

Adieu ma tres belle
Buxheimer Orgelbuch

Carson Cooman
(*1982)

Nova Cantiga: Rondeau

Laudate eum in tympano et choro;
laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus;
laudate eum in cymbalis jubilationis.
Psalm 150:4-5

Lobt ihn mit Pauken und Chören,
lobt ihn mit Saiten und mit der Orgel.
Lobt ihn mit wohlklingenden Zimbeln;
lobt ihn mit jubelnden Zimbeln.

Im Mittelalter war die Entwicklung der Musikinstrumente eng verbunden mit den biblischen Texten und ihrer Auslegung. Die Vorstellung, dass man Gott mit Instrumenten – *Organa* – loben solle, setzt die Idee voraus, dass Instrumente so wie die menschliche Stimme eine Botschaft übermitteln können.

Dank mehrfachen Umdeutungen können die Begriffe *organa*, *organo* und *organum* ganz allgemein ein Musikinstrument meinen oder dann speziell jene Instrumente, die Pfeifen und Luft benötigen, um ihren Klang hervorzubringen. Allerdings bedeuten sie manchmal auch die neuen mehrstimmigen Kompositionen der *Notre Dame*-Schule (Paris, 12. Jh.) oder einfach nur die Musik der menschlichen Stimme.

Im 13. und 14. Jh. wurden manche Instrumente allmählich aus der Kirche verbannt, während die Orgel, zusammen mit der Stimme, immer mehr mit der Liturgie verknüpft wurde. Die Fähigkeit der Orgel, gleichzeitig mehrere Stimmen spielen zu können, wurde gern als Nachahmung eines menschlichen oder himmlischen Chors verstanden. Ihr kleineres Geschwister, das *Organetto* oder *Portativ*, wird ebenfalls in dieser Zeit immer populärer und erscheint in vielen Bildern; besonders bei der Darstellung der Krönung Mariens sind Engel ohne *Organetto* fast undenkbar.

Im 13. Jh. wurde im Kloster Las Huelgas, nahe der nordspanischen Stadt Burgos gelegen, für die Nonnen ein umfangreiches Manuskript mit einstimmiger und mehrstimmiger Musik angelegt. Die Kathedrale selbst und wahrscheinlich auch die Lob- und Anbetungsgesänge wurden mit *Organa* ausgeschmückt. Das Manuskript steht in der Tradition der Pariser *Notre Dame*-Schule und enthält Vertonungen unterschiedlichster Texte, wie den einstimmigen *Conductus Audi pontus, audi tellus* mit dem dramatischen Text einer apokalyptischen Vision, den *Planctus* (Klagegesang) **Quis dabit capiti** und **Benedicamus Domino**, ein hochverziertes Lied, das das Ende der Messe anzeigte und oft auf der Orgel ausgeführt wurde.

Etwas später, um 1372, wurde im Kloster Engelberg der Codex 314 zusammengestellt. Auch darin finden sich ältere französische Stücke aus dem 12. und 13. Jh., jedoch auch viele, die nur hier erhalten sind (*Unica*), so den hochsymbolischen Ostergesang **Unicornis captivatur** und weitere Musik, die im 14. Jh. im deutsch-alemannischen Raum entstand. Tatsächlich ist der Codex eine der ältesten Quellen, die Musikstücke mit deutschem Text wie das Lied **Lobt all zungen** überliefern.

In dieser Epoche finden sich auch die frühesten Hinweise auf Tasteninstrumente mit Saiten: im letzten Viertel des 14. Jh.s sind *echequiers* und *clavisimbala* in ganz Europa dokumentiert. Das *Clavisimbalum* ist, wie sein Name sagt, ein *Cymbalum* (ein Instrument, dessen Saiten angeschlagen oder gezupft werden) mit *Claves* (Tasten); auch ein Glockenspiel kann so bezeichnet werden. Der Wiener Arzt, Astrologe und Organist Hermann Poll gilt als Erfinder solch eines kleinen Cembalos, das er nach einer Reise nach Norditalien konstruierte und *Clavicembalum* nannte.

Ebenfalls in Norditalien findet sich eine der wichtigsten Quellen spätmittelalterlicher Tastenmusik, der *Codex Faenza* (um 1400). Darin begegnen wir Kompositionen in einem schon sehr entwickelten und ausgeprägten Instrumentalstil. Sie dienen wohl liturgischen Zwecken, denn das Manuskript enthält improvisatorische Stücke wie etwa über den populären Gesang **Ave maris stella**; dazu finden sich zahlreiche Arrangements von Chansons wie **De tout flours** des französischen Dichter-Komponisten Guillaume de Machaut. Auf virtuose Art arrangiert wurden auch viele italienische Lieder im *Trecento*-Stil.

Im Italien des 14. Jh.s wird das *Organetto* ein Instrument von Kirche und Volk zugleich: Das tragbare Instrument (*Portativ*) ermöglichte es, den Gottesdienst ins Freie zu bringen, da es bei Prozessionen mitgeführt werden konnte. Ein Beispiel dafür ist **Lucente stella** aus dem *Rossi-Codex*; der Text ist etwas zweideutig, denn er könnte sowohl ein höfisches Liebeslied an eine ferne Geliebte als auch ein Lied an die Jungfrau Maria sein.

Einer der bekanntesten Spieler des *Organetto* ist Francesco Landini (ca. 1325–1397), auch bekannt unter dem Namen *Francesco degli Organi*. Die Werke des blinden Dichters, Komponisten, Sängers und Organisten sind im *Squarcialupi Codex* überliefert, einer grossartigen Kompilation, die im 15. Jh. entstand. Die Sammlung enthält Landinis berühmte Ballata **Ecco la primavera**, die sich auch auf seinem Grabstein in der Kirche San Lorenzo in Florenz findet, wo er Organist war.

In Italien bekannt als *il cieco miracoloso* (der wunderbare Blinde) war Conrad Paumann (ca. 1410–1473). Der Organist, mit Stellen in Nürnberg und München, war in ganz Europa für seine Improvisation von freien Stücken wie **Praecambula** und **Redeunt** berühmt und ebenso für die Übertragung (Tabulatur) von geistlichen

und weltlichen Liedern auf die Orgel. Leider haben nur wenige seiner Werke überlebt, doch finden sich diese in einer monumentalen Sammlung mit Orgeltabulaturen, dem *Buxheimer Orgelbuch*. Es enthält eine grosse Bandbreite an lateinischen, französischen, italienischen und deutschen Liedern; darunter ist das rhythmische **Mit ganzem Willen** und das lyrische **Adieu ma tres belle**. Letzteres stammt vom burgundischen Komponisten Gilles Binchois (ca. 1400–1460) und existiert auch mit dem Text *Ave Corpus Christi*.

So unterschied man lange Zeit nicht zwischen Lied und Instrumentalmusik. Deshalb kann man getrost sagen: Sowohl die Orgel wie das Cembalo sangen und singen in der Sprache der Engel.

Catalina Vicens

Sa 12.09.

18.15h **Johanneskirche**, beim Limmatplatz

Tastentag I/2

Warum nur 12?!

Die Klangwelt einer Musik mit mehr als 12 Tönen pro Oktave

Johannes Keller *Cimbalo cromatico*

Clavemusicum Omnitonum mit 31 Tasten pro Oktave, frei nach dem Originalinstrument von Vito Trasuntino, 1606 (Markus Krebs 2016)

Cembalo in italienischer Bauweise mit 16 Tasten pro Oktave nach norditalienischen Vorbildern des frühen 17. Jahrhunderts (Matthias Griewisch 2014)

Michelangelo Rossi (1601/02–1656)	Toccata prima aus: Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo, Rom 1657
	Alma afflitta Madrigal-Intavolierung
Tarquino Merula (1594/95–1665)	Un cromatico overo Capriccio primo tuono per li semituoni
Michelangelo Rossi	Toccata settima aus: Toccate e Corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo, Rom 1657
Ascanio Mayone (ca. 1570–1627)	Beispielkompositionen im enharmonischen Genus Aus dem Traktat von Fabio Colonna und Scipione Stella: La Sambuca Lincea, overo dell'istromento musico perfetto , Neapel 1618–1622
Gioanpietro del Buono (aktiv um 1641)	Sonata V. Fuga Cromatica Sonata VI. Sonata VII. Stravagante, e per il cimbalo cromatico aus: Canoni, oblighi, et sonate in varie maniere sopra l'Ave Maris Stella, Palermo 1641
Nicola Vicentino (1511–ca. 1576)	Beispielkompositionen im enharmonischen Genus Aus dem Traktat: L'antica musica ridotta alla pratica moderna, Rom 1555
Giovanni Maria Trabaci (ca. 1575–1647)	Toccata Terza & Ricercar Sopra il Cimbalo Cromatico aus: Il secondo libro de ricercate & altri varij capricci, Neapel 1615

Wozu mehr als 12 Töne pro Oktave? Vor dem Hintergrund des 16. und 17. Jahrhunderts ist es naheliegender, die Frage umzudrehen: Warum *nur* 12?! Denn dem Wunsch, mit «natürlichen» (also nicht-temperierten) Intervallen zu arbeiten, begegnet man ab dem 16. Jahrhundert auf Schritt und Tritt. Eine direkte Folge davon ist aber die Existenz von zwei sehr unterschiedlich grossen Halbtonschritten. Für Tasteninstrumente in nicht-temperierter Stimmung bedeutet dies: Jede schwarze Taste kann *entweder* ein Kreuz (Fis, Cis, Gis, etc.) *oder* ein b (B, Es, As, etc.) verkörpern, nicht aber beide Töne gleichzeitig. Eine historisch übliche Klaviatur hat – zum Beispiel – auf der schwarzen Taste zwischen C und D *entweder* ein Cis *oder* ein Des, aber nicht beides. Daraus folgt, dass einige Töne fehlen.* Was also tun?

Man kann mit dieser Einschränkung wunderbar komponieren, und es entstanden so denn auch die berückendsten Kompositionen. Welche Möglichkeiten tun sich jedoch auf, wenn man davon ausgeht, dass überall *beide* Halbtöne zur Verfügung stehen – also immer ein Kreuz *und* ein b? Die Konsequenzen reichen weit, und sie vereinen ganz unterschiedliche künstlerische, ästhetische, aufführungspraktische, instrumentenbauliche und spieltechnische Strömungen.

Das Konzertprogramm zeigt verschiedene Möglichkeiten, wie sich mit einer Klaviatur mit 16 oder 31 Tasten pro Oktave umgehen lässt. Die Musik öffnet die Ohren, überrascht und provoziert, da sie es nicht zulässt, dass wir in gewohnten Bahnen hören. Das Programm lässt so eine schillernde Vielfalt und Experimentierlust durch die fahlen Vorhänge der Musikgeschichte hindurchschimmern. Ob diese seltsame Musik heute Gefallen findet oder nicht – sie kann durch ihre schiere Existenz inspirieren und aufrütteln.

Johannes Keller

* Beim modernen Klavier ist die Situation völlig anders: Durch die gleichstufige Temperierung sind die beiden Halbtöne Cis und Des identisch, also auf der gleichen schwarzen Taste spielbar.

Wenigstens für die Musik war es eine glückliche Entwicklung: 1442 wurde Neapel zum spanischen Vizekönigreich und entwickelte in der Folge ein reiches musikalisches Leben. Dies wurde noch bestärkt durch das politische Ende des Herzogtums Ferrara 1598: Dort waren kürzer oder länger Komponisten wie Cipriano de Rore, Giaches de Wert und Luzzasco Luzzaschi tätig gewesen und hatten eine avanciert-raffinierte Musikkultur etabliert. Nach 1598 wanderten die Ferrareser Musiker nun vor allem nach Neapel und Rom ab, wo sie ähnliche Arbeitsbedingungen erwarten konnten.

Schon etwas früher, um 1585, war der Niederländer Jean (später Giovanni) de Macque nach Neapel gekommen. Dort war er sowohl im Hause von Fabrizio Gesualdo (dem Vater von Carlo Gesualdo), an der Kirche S. Annunziata und auch in der Hofkapelle des Vizekönigs tätig. Zu seinen Schülern gehörten neben dem jungen Carlo Gesualdo **Ascanio Mayone (ca. 1570–1627)** und **Giovanni Maria Trabaci (ca. 1575–1647)**, die später in Neapel ähnliche Stellen wie ihr Lehrer innehatten. Vor allem aber veröffentlichten sie Werke – insbesondere Madrigale und Werke für Tasteninstrumente –, die sich durch eine harmonisch kühne, expressive Musiksprache auszeichneten.

Ausgelöst wurde diese Entwicklung nicht zuletzt durch den Komponisten und Theoretiker **Nicola Vicentino (1511–ca. 1576)**. In seinem Traktat *L'antica musica ridotta alla prattica moderna* (Rom 1555) hatte er darüber nachgedacht, wie die nur in der Theorie überlieferte altgriechische Musik für die Gegenwart wieder fruchtbar gemacht werden könnte. Vicentino sah vor allem eine Möglichkeit, nämlich den freizügigen Gebrauch von chromatischen Tonschritten und von Mikrotönen (Tonschritte kleiner als ein Halbton). Eine solche Musik liess sich jedoch nur vokal, aber nicht auf den üblichen Tasteninstrumenten ausführen. Um das zu ermöglichen, baute Vicentino ein spezielles Cembalo, das *Archicembalo*

mit insgesamt 132 Tasten und 31 (anstatt 12!) Tönen pro Oktave.

Vicentinos Ideen wurden natürlich auch angezweifelt, und anscheinend war das *Archicembalo* für die meisten Spieler auch nur schwer spielbar; erhalten geblieben ist es nicht. (Das älteste noch existierende Instrument dieses Typs wurde 1606 von Vito Trasuntino gebaut.) Dennoch zeigte all dies seine Wirkung: Vor allem Claudio Monteverdis Musikdenken ist davon deutlich beeinflusst, nicht zuletzt in seinen Madrigalen. Aber auch die Komponisten einer späteren, schon dem Frühbarock angehörenden Generation – **Michelangelo Rossi, Tarquinio Merula, Giovanni Maria Trabaci** – schrieben manchmal Stücke mit kühnem chromatisch-expressivem Charakter, die denn auch ausdrücklich für das *Cimbalo cromatico* bestimmt sind.

Eine schattenhafte Figur ist der jüngste Komponist, **Gioanpietro del Buono (aktiv um 1641)**. Er war höchstwahrscheinlich in Palermo tätig und liess dort 1641 eine Sammlung mit 83 Kanons über den Cantus firmus *Ave Maris Stella* drucken. Diese sind von atemberaubender Komplexität, in bis zu 8 Stimmen. Am Ende der Sammlung stehen

14 *Sonate*, die jedoch keine Sonaten, sondern ebenfalls Cantus-Firmus-Sätze sind. Im Gegensatz zu den Kanons sind diese Stücke explizit dem Cembalo zugeschrieben, eines davon dem *Cimbalo cromatico*. Dass del Buono – wie andere Komponisten dieser Zeit auch – der *Sonata VII.* den Beinamen *Stravagante* gibt, scheint auf eine gewisse Nähe zum sogenannten Manierismus in der Bildenden Kunst hinzuweisen.



STREICHINSTRUMENTE BOGEN

BAROCK · KLASSISCH · MODERN

Seit 1969

RAST

Geigenbauer

Neubau von
Instrumenten und Bogen

Reparaturen/Restaurationen
Reglagen

Handel mit alten und neuen
Instrumenten und Bogen

Beratung/Schätzung
Gutachten/Expertisen

Mietinstrumente für Anfänger
und Musiker/Zubehör

Forchstrasse 244 +41 (0)44 422 43 43
CH-8032 Zürich info@rast-violins.ch
Mühle Hirslanden www.rast-violins.ch

Sa 12.09.

19.30h Johanneskirche, beim Limmatplatz

Tastentag I/3

Jean-Philippe Rameau

Pièces de clavecin en concerts (1741)

Ryo Terakado *Violine*

Kaori Uemura *Viola da gamba*

Aline Zylberajch *Cembalo*

Cembalo in französischer Bauweise nach Pierre Donzelague 1711
(Detmar Hungerberg 2019)

Jean-Philippe Rameau
(1683–1764)

Premier concert (c-Moll)

La Coulicam – La Livri – Le Vézinet

La Livri (Cembalo solo)

Deuxième concert (G-Dur)

La Laborde – La Boucon – L'Agaçante – 1er Menuet, 2ième Menuet

L'Agaçante (Cembalo solo)

Troisième concert (A-Dur)

La La Pouplinière – La Timide – 1er Tambourin, 2ième Tambourin

La Timide (Cembalo solo)

Quatrième concert (B-Dur)

La Pantomime – L'Indiscrète – La Rameau

L'Indiscrète (Cembalo solo)

Cinquième concert (d-Moll)

La Forqueray – La Cupis – La Marais

Ces Pièces exécutées sur le Clavecin seul ne laissent rien à désirer; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément. C'est du moins l'opinion de plusieurs personnes de goût et du métier que j'ai consultées sur ce sujet et dont la plupart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques unes.

Werden diese Stücke (*Pièces de clavecin en concerts*) nur auf dem Cembalo aufgeführt, so lassen sie dennoch nichts zu wünschen übrig; man würde nicht einmal vermuten, dass irgendeine andere Zusammensetzung für sie geeignet sein könnte. Das wenigstens ist die Meinung mehrerer Personen von Geschmack und Kenntnis, die ich zu diesem Thema konsultiert habe, und von denen mir die meisten die Ehre erwiesen, einigen [Stücken] Namen zu geben.

Eine etwas erstaunliche Aussage, die **Jean-Philippe Rameau (1683–1764)** im Vorwort der Erstausgabe seiner *Pièces de clavecin en concerts 1741* macht. Alle 16 Stücke dieser Sammlung tragen Titel – zum Teil beschreibende wie *La Timide*, zum Teil mit Namen von konkreten Personen wie *La Rameau*. Und wie kamen die Stücke zu ihren Titeln? Unwillkürlich möchten wir ja annehmen, dass diese irgendwie schon bei der Kompositionsarbeit im Kopf des Komponisten präsent waren. Das scheint nach Rameaus etwas doppeldeutiger Aussage nicht immer so zu sein: Einige von ihnen könnten erst *nach* der Komposition hinzugekommen sein, auf Vorschlag der *Personen von Geschmack und Kenntnis*. Oder fragte der Komponist bei diesen um die Erlaubnis an, ihnen ein Stück – durch die Nennung ihres Namens im Titel – widmen zu dürfen? Die Antwort muss offen bleiben, doch stellt sich hier die allgemeinere Frage, was die Titel von Rameaus *Pièces* zum Verständnis der Musik überhaupt beitragen können oder sollen. – Gehen wir sie mal durch.

Da sind zum einen die Titel, die allgemeine menschliche Eigenschaften bezeichnen: Aufdringlichkeit in *L'Agaçante*, Schwatzhaftigkeit in *L'Indiscrète*, Ängstlichkeit in *La Timide* usw. Der Artikel *La* sollte übrigens nicht dazu verleiten, diese Eigenschaften nur beim weiblichen Geschlecht zu sehen; er ist hier die Kurzform von *La pièce* und wird auch verwendet, wenn es – wie im Folgenden – um Männer geht.

Zahlreiche Titel verweisen auf eine bestimmte Person: Mit *La Livri* und *La La Pouplinière* sind zwei von Rameaus Mäzenen gemeint: Graf Louis Sanguin de Livry und der königliche Steuereinnahmer Alexandre Joseph Le Riche (!) de La Pouplinière, dessen Privatorchester Rameau mehrere Jahre leitete. Der verstorbene Graf wird mit einer etwas melancholischen Musik bedacht; der Steuereinnahmer La Pouplinière scheint in Rameaus Stück einen etwas «wankelmütigen» Charakter zu haben.

Bei anderen Personennamen ist die Sache weniger klar: *La Forqueray* und *La Marais* – mit ihnen sind doch wohl die beiden grossen Komponistenkollegen Rameaus gemeint und charakterisiert! Nach der heutigen Forschung eben nicht: Gemeint sind eher deren Söhne Jean-Baptiste Forqueray bzw. Roland Marais. – Und hören wir die Musik nun anders?

Diese Frage stellt sich auch bei *La Rameau*: Porträtierte der Komponist mit diesem Stück sich selbst oder eventuell seine Cembalo-spielende Tochter? Sicher aber ist *La Boucon* der damals bekannten Cembalistin Anne-Jeanne Boucon gewidmet, der späteren Frau von Joseph Cassanéa de Mondonville.

Rätsel der einen und anderen Art geben weitere Stücke auf: *La Coulicam* verstand man lange als Anagramm von *L'ami cocu*, *Der Hahnrei* (also der von seiner Ehefrau betrogene Mann). Der Titel verweist aber auf das damals vielgelesene Buch *Thamas*

Kouli Khan, nouveau roi de Perse. Warum Rameau diesem Buch die Ehre erweisen wollte, ist erklärbar: Er kannte dessen Autor. Warum es im Titel zu dieser Verballhornung kam, ist jedoch eher rätselhaft. Ebenso bleibt es unklar, welches Mitglied der jeweiligen Familie mit *La Laborde* oder *La Cupis* gemeint sein könnte. Überraschend ist auch, dass der Pariser Vorort *Le Vézinet*, damals eine waldige Gegend, als einziger Ort mit einem Stück beehrt wurde (und wie das Stück zum Artikel *Le* kam ...). Es bleibt also in der Tat in manchen, ja in den meisten Fällen eher rätselhaft, welche Beziehung zwischen Titel und Musikstück besteht; letztlich ist für uns nur die Musik selbst «erfassbar», sei es nun mit diesem oder jenem Titel ...

Aber auch die Musik selbst kann rätselhaft sein – oder zumindest eine weitere Bemerkung Rameaus im Vorwort: *Werden diese Stücke nur auf dem Cembalo aufgeführt, so lassen sie dennoch nichts zu wünschen übrig*. Ein Trio – mit Violine, Gambe, Cembalo –, das nur auf dem Cembalo gespielt wird, soll nichts zu wünschen übriglassen? Interessant ist auch, dass der sonst sehr selbstsichere Komponist hier *die Meinung mehrerer Personen von Geschmack und Kenntnis* anführt. Ein Marketingtrick also?!

Sicher nicht nur: Denn die *Pièces* gehören nicht zum Genre der damals beliebten Trio-sonate, mit zwei führenden Oberstimmen und einem begleitenden Continuo-Cembalo. Bei Rameau ist es genau umgekehrt: Das Cembalo ist das eigentliche Solo-Instrument, während Violine und Gambe (nur) begleitend mit ihm «konzertieren» und seinen Part «kolorieren». Rameaus Vorbild dafür waren im übrigen die *Pièces de clavecin en sonates* (1734) des Ehemanns von Anne-Jeanne Boucon, also Mondonville. Aber es ist gerade diese «umgekehrte» Disposition der Instrumente, die Rameaus *Pièces* zu einem oft überraschenden Klangerlebnis macht.

So 13.09.

17.15h **Johanneskirche**, beim Limmatplatz

Tastentag II/1

Musicalisches Blumen=Büschlein ...

Gerald Hambitzer *Clavichord*

Clavichord nach Johann Heinrich Silbermann 1775 (Matthias Griewisch 2014)

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746) **Praeludium und Chaconne D-Dur**
aus: *Musicalisches Blumen=Büschlein* (1696/98)

Georg Friedrich Händel (1685–1759) **Suite Nr. 2 F-Dur, HWV 427**
Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) **Fantasia F-Dur, Wq. 59/5**

Johann Sebastian Bach (1685–1750) **Suite pour le Clavessin (Französische Suite) Nr. 3 h-Moll BWV 814**
Allemande – Courante – Sarabande – Anglaise – Gigue

Christian Gottlob Neefe (1748–1798) **Sonata B-Dur**
Allegro – Arioso ed un poco sostenuto – Molto Presto

Wir wünschen viele beeindruckende musikalische Erlebnisse.

Beeindruckend ist auch unsere breite Auswahl an Notenheften.

NOTEN PUNKT

Notenpunkt AG

Winterthur

Obere Kirchgasse 10
8402 Winterthur

Fon 052 214 14 54

Fax 052 214 14 55

info@noten.ch

Zürich

Froschaugasse 4
8001 Zürich

Fon 043 268 06 45

Fax 043 268 06 47

zuerich@noten.ch

online

www.noten.ch

Das *Clavichord* nahm seit seiner Entwicklung im 14. Jahrhundert bis ins frühe 19. Jahrhundert unter den Tasteninstrumenten eine Sonderstellung ein. Aufgrund der speziellen Tonerzeugung, die einen stufenlosen Unterschied der Dynamik ermöglicht, brachte man ihm eine besondere Wertschätzung entgegen. Lange vor der Entwicklung des Fortepianos (Hammerflügel) und des modernen Klaviers bzw. Konzertflügels hatten die Cembalisten und Organisten ein Tasteninstrument zur Hand, dem man vielfältige Nuancen, ein stufenloses Crescendo und Decrescendo sowie das einzigartige *Tastenvibrato* entlocken konnte. Bis ins frühe 19. Jahrhundert galt das Clavichord deshalb als ideales Instrument für das tägliche Üben, das dazu beitrug, die musikalische Vorstellungskraft auszubilden. In den historischen Traktaten wurde es deshalb gerne als *das eigentliche Clavier* bezeichnet. So lässt sich erahnen, wie farbig und differenziert das Spiel der barocken Tastenvirtuosen gewesen sein muss!

Das Spezielle an der Mechanik des Clavichords: Am Tastenende befindet sich eine kleine Messingtangente, die beim Anschlagen der Taste die Saite unterteilt und so in Schwingung versetzt. Der Ton bleibt so lange, wie der Finger auf der Taste und somit die Tangente in Kontakt mit der Saite bleibt. Mit einem wiederholten leichten Fingerdruck kann man die sogenannte *Bebung* bzw. das *Tastenvibrato* erzeugen und so dem Ton an geeigneten Stellen einen besonderen Ausdruck verleihen. Über diese ungemein reizvolle Besonderheit verfügt unter allen Tasteninstrumenten nur das Clavichord. Aufgrund des intimen Gesamtklangs eignet es sich allerdings nicht zum Konzertieren in grossen Sälen. Für das private Musizieren und zum Ausdrücken der eigenen Empfindungen ist es aber ein idealer musikalischer Partner.

Gerald Hambitzer

Von dem aus Böhmen stammenden **Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746)** sind nur sehr spärliche biografische Angaben und leider auch nur wenige Werke erhalten. (Siehe dazu S. 39, Konzert Christine Schornsheim).

Einen Hauptteil von Fischers erhaltenen Kompositionen bilden vier Bände mit französisch geprägter Musik für Tasteninstrumente: Die *Pièces de Clavessin* (1696), 1698 neu aufgelegt als *Musicalisches Blumen=Büschlein*, der *Musicalische Parnassus* (Neun Suiten mit den neun Musen im Titel), die *Praeludiae et Fugae (für Orgel)* sowie *Ariadne Musica* (1702). Dieser Band enthält (vor Bach!) Präludien und Fugen in 20 verschiedenen Tonarten.

Neben seinen Opern und Oratorien sind die Cembalo-Suiten von **Georg Friedrich Händel (1685–1759)** im heutigen Konzertleben etwas in den Hintergrund geraten. Acht davon hat Händel 1720 als *Suites de Pièces pour le Clavecin (First Set of Suites)* selbst veröffentlicht. (Siehe auch S. 36 Rezital Andrea Buccarella).

Die *Suite Nr. 2* unterscheidet sich auffallend von den übrigen: Sie besteht nicht wie üblich aus einer Folge von französischen Tanzsätzen, sondern aus der gleichen viersätzigen Anlage wie die italienische *Sonata da camera*. Besonders berührend und instruktiv ist das einleitende *Adagio*. Gerald Hambitzer gibt dazu einen Interpretationshinweis: *Hier hat Händel mit kleingedruckten Verzierungen dem Spieler eine Anleitung hinterlassen, nach welchen Prinzipien eine Melodie mit zusätzlichen improvisierten Verzierungen bereichert werden soll. So «inspiriert» soll der Spieler in ähnlicher Weise den dritten Satz – ebenfalls Adagio – zum Klingen bringen: Händel hat in diesem Satz nur ein melodisches Gerüst notiert und überlässt es der Fantasie des Spielers, ihn im Stil der Zeit mit «gutem Geschmack» auszuführen.*

Zu **Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)** siehe S. 23, Rezital Pierre Goy. Die *Fantasie F-Dur* stammt aus der fünften von dessen sechs Sammlungen *für Kenner und Liebhaber* (1785).

Obwohl **Johann Sebastian Bach (1685–1750)** Deutschland nie verliess, war er über die musikalischen Entwicklungen seiner Zeit gut unterrichtet; er beschäftigte sich geradezu systematisch mit nahezu allen zeitgenössischen musikalischen Gattungen und Stilen. Neben italienischen Werken, beispielsweise von Vivaldi oder Scarlatti, waren ihm französische Vorbilder, vor allem auch François Couperin, sehr wichtig. So scheint es auch klar, dass seine *Suites pour Clavessin* bzw. *Französische Suiten* sich am französischen Stil orientieren – wie könnte es anders sein? Tatsache ist jedoch, dass bis heute darüber diskutiert wird, was das spezifisch Französische an diesen Suiten (und auch was das Englische an den *Englischen Suiten*) sein könnte. Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass das typisch französische *Prélude* gerade bei diesen Suiten durchwegs fehlt; und etwas paradox erscheint es, wenn die *Französische Suite Nr. 3* neben den üblichen Suitensätzen (Allemande – Courante – Sarabande – Gigue) – ausgerechnet! – auch eine *Anglaise* einschliesst. Eine etwas tiefer greifende Antwort ist, dass Bach in diesen Suiten auf die neuartigen Cembalowerke von François Couperin reagierte, der damals einen Schritt weg von den alten Tanzformen hin zum Charakterstück machte.

Es könnte auch sein, dass die *Französischen Suiten* mehr als andere Tastenwerke Bachs für das Clavichord gedacht waren; und aus seinem Schülerkreis wird berichtet, dass diese Werke stets auf Bachs Lehrplan standen, um die Schüler frühzeitig mit den Feinheiten der Verzierungskunst und den clavieristischen Nuancen vertraut zu machen.

Wenn der Komponist **Christian Gottlob Neefe (1748–1798)** heute noch irgendwie bekannt ist, so weil er der Lehrer des jungen Beethoven war. Neefe stammte aus einer Handwerkerfamilie in Chemnitz und zeigte schon früh musikalisches Talent. So wurde er zwölfjährig Chorknabe der dortigen Stadtkirche und erhielt gleichzeitig seinen ersten musikalischen Orgel- und Clavierunterricht. Die Förderung durch seine Lehrer ermöglichte es ihm, in Leipzig Jura zu studieren; zusätzlich nahm er Musikunterricht beim Komponisten Johann Adam Hiller. Als dessen Assistent sammelte Neefe unter anderem wichtige Erfahrungen im Bereich der Oper. Über verschiedene Stationen gelangte er nach Bonn und wurde dort 1779 Musikdirektor und Hoforganist. Neefe unterrichtete auch Klavier und Komposition; so zählte der (damals noch nicht zehnjährige) Ludwig van Beethoven bald zu seinen Schülern. Neefe veröffentlichte auch als Erster Kompositionen von Beethoven. In Neefes eigenem Werk finden sich Kammermusik, Klavierwerke, Chormusik sowie Opern und Singspiele.

So 13.09.

18.15h **Johanneskirche**, beim Limmatplatz

Tastentag II/2

*Auf den Spuren des Claviers: das Pantalon
Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*

Pierre Goy *Pantalon*

Originales Pantalon von Johann Andreas Mahr, Wiesbaden 1776

Carl Philipp Emanuel Bach **Fantasia C-Dur Wq. 59/6**
(1714–1788)

Pièces caractéristiques:

Les Langueurs tendres Wq. 117/30

La Pott Wq. 117/18

La Boehmer Wq. 117/26

Rondo c-Moll Wq. 59/4

Fantasia B-Dur Wq. 61/3

Rondo D-Dur Wq. 56/1

Sonate e-Moll Wq. 59/1

Presto

Adagio

Andantino

Fantasia C-Dur Wq. 61/6

Alle Werke mit den Wotquenne-Nr. 56, 59 und 61 stammen aus einer von C. Ph. E. Bachs sechs *Sammlungen für Kenner und Liebhaber*:
Zweite Sammlung Wq. 56: Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-Piano (1780)
Fünfte Sammlung Wq. 59: Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos (1785)
Sechste Sammlung Wq. 61: Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos (1787)

Die *Pièces caractéristiques* Wq. 117 wurden von J. H. Westphal zusammengestellt in der *Sammlung von Solfeggio's, Fantasien und Charakteristische-Stücke fürs Clavier*.

Das Pantalon

Zu den Vorfahren des Klaviers gehört das Tympanon, dessen Saiten mit Holzschlägeln angeschlagen werden. Ende des 17. Jahrhunderts faszinierte der sächsische Musiker **Pantaleon Hebenstreit (1668–1750)** ganz Europa mit seinem Riesentympanon, das er um 1697 entwickelt hatte. Sein Instrument war mehr als zwei Meter lang und hatte 185 Darm- und Metallsaiten. Die Holzschlägel, mit denen das Tympanon gespielt wurde, erzeugten einen sehr brillanten Klang. Man konnte jedoch die Klangfarbe ändern, indem man mit einem Teil des Schlägels spielte, der entweder mit Stoff oder mit Leder versehen war. Da das Instrument keine Dämpfer hatte, blieben die angeschlagenen Töne «liegen» und bildeten harmonisch dichte Klangwolken.

Als Pantaleon Hebenstreit in Versailles vor König Ludwig XIV. spielte, erklärte dieser, das Tympanon solle fortan den Namen seines Erbauers tragen: *Pantaleon* oder *Pantalon*. Nachdem Hebenstreit nach Deutschland zurückgekehrt war, wurde er zuerst Tanzmeister am Hof von Eisenach, danach (hochbezahlter) Hofmusiker und Organist in Dresden. Sehr schnell gingen dann die Instrumentenbauer daran, das Pantalon mit einer Tastatur auszustatten, die das Spiel erleichtern würde. Sie brachten ausserdem Registerzüge an, die es ermöglichen, das Spiel mit Holz, Stoff oder Leder klanglich zu imitieren.

Das Instrument, das im Konzert gespielt wird, ist mit Holzhämmerchen ausgestattet. Mit kleinen Knöpfen auf der Vorderseite (unterhalb der Klaviatur) lässt sich die Klangfarbe verändern. So kann es also mit der Grundfarbe eines Tympanons erklingen, dann aber auch wie ein Cembalo, ein Hammerklavier oder eine Harfe. Diese Klangregister lassen sich auch kombinieren, was die Bandbreite der Klangfarben stark erweitert.

Pierre Goy

Zu seinen Lebzeiten zählte **Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)** zu den berühmtesten Virtuosen und *Clavieristen* Europas, und vielfach bezeichnete man ihn wegen seines emotionsgeladenen Kompositionsstils, der von rhythmischen Überraschungen und kühn kontrastierenden Motivwechsellinien sowie einer sprechenden Melodik geprägt ist, als Originalgenie. Bach, der virtuose *Clavierist*, spielte seine Musik nicht nur – wie zu erwarten – auf Cembalo, Hammerklavier und Clavichord, sondern auch auf dem Pantalon.

Früh erhält Carl Philipp vom Vater Unterricht in Komposition und Clavierspiel. 1731 sticht er seine erste Komposition, das *Menuett pour le clavessin* (Wq. 111), eigenhändig in Kupfer. Er beginnt ein Jurastudium an der Universität Leipzig und wechselt dann an die Universität Frankfurt/Oder, wo er auch als Musiker tätig wird: So komponiert er ein Adventsoratorium und zwei Huldigungskantaten, die eine für den preussischen Kronprinzen Friedrich.

1738 beruft ihn der Kronprinz in seine Kapelle. So unerwartet die Berufung ist, so gering ist später die Wertschätzung, die Friedrich II. seinem Cembalisten entgegenbringt. Dennoch bleibt Carl Philipp fast dreissig Jahre in der Hofkapelle, hauptsächlich wohl, weil der König ihn für seine Abendmusiken nicht allzu sehr beansprucht und der Komponist in Berlin eine Reihe von gleichgesinnten Musikern, Literaten und Malern findet. Ihr «Anführer» Johann Wilhelm Ludwig Gleim erinnert sich später: *Ramler, Lessing, Sulzer, Agricola, [...] Bach, Graun – kurz alles, was zu den Musen und Freyen Künsten gehört, gesellte sich täglich zueinander, bald zu Lande, bald zu Wasser. Was für ein Vergnügen war es, in solcher Gesellschaft auf der Spree mit den Schwänen um die Wette zu schwimmen!* Eine ganze Reihe dieser Bekannten hat Carl Philipp mit einem *Pièce caractéristique* bedacht; nach den französischen Vorbildern (etwa bei J.-Ph. Rameau, s. S. 17) heissen sie denn auch

La Pott, La Boehmer usw. und erschienen gedruckt etwa in der Berliner Wochenzeitschrift *Musikalisches Allerley*.

1767 stirbt in Hamburg Carl Philipps Patenonkel Georg Philipp Telemann. Carl Philipp bewirbt sich erfolgreich um sein Amt des Musikdirektors, das die Kirchenmusik an Hamburgs fünf Hauptkirchen einschliesst. Darüber hinaus veranstaltet er eigene Konzerte, publiziert seine Werke und empfängt die zahlreichen Besucher, die den nun europaweit berühmten Komponisten sehen und hören wollen. Als er 1788 stirbt, ehrt Mozart ihn mit dem Satz: *Er ist der Vater, wir sind die Bub'n*.

Wie warme Semeln bey der Börse auf dem Naschmarkt, so der Komponist, verkauften sich seine *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*. Diese Sammlung (Wq. 55) mit dem marketinggerechten Titel erscheint 1779 und wird tatsächlich zu einem sensationellen Erfolg, auch finanziell. Dies führt dazu, dass Carl Philipp bis 1787 insgesamt sechs Sammlungen *für Kenner und Liebhaber* veröffentlicht. Dieses Titelement bleibt zwar bei allen Publikationen gleich, doch der Inhalt verändert sich: Die Sammlungen II und III beinhalten nebst Sonaten auch einige Rondos, die Sammlungen IV bis VI dann auch freie Fantasien.

Das Ambitiöse dieser Sammlungen liegt in der Absicht, eine Musik anzubieten, die sowohl den musikbewanderten Kenner wie den musikgeniessenden Liebhaber anzusprechen vermag. So vereinen sich in den Sonaten eigentlich unvereinbare Eigenschaften; nach Meinung des Komponisten sind sie nämlich *original, gefällig*, (aber) *lange nicht so schwehr, wie vieles Zeugs, das jetzt erscheint*. Auch das Genre des leicht fasslichen Rondos wartet mit allerlei Überraschungen auf, und vor allem in den Fantasien brechen immer wieder unerwartete Einfälle in den Duktus der Musik ein.

Es ist dies die Sprache der *Empfindsamkeit* und des *Sturm und Drang*, wie sie sich auch in der zeitgenössischen Literatur zeigt, etwa in Goethes *Werther* (1774) – und auch Goethe galt ja, wie Bach, den Zeitgenossen als «Originalgenie». Die Musik hat einen sprachähnlichen Duktus, sie operiert mit kontrastierenden Gefühlen und dramatischen Gesten, mit unerwarteten Pausen und heftigen Akzenten; in ihr spricht deutlich ein Ich von sich selbst.

So 13.09.

19.30h **Johanneskirche**, beim Limmatplatz

Tastentag II/3

Franz Schubert: Die schöne Müllerin D 795

Julian Prégardien *Gesang*

Els Biesemans *Hammerflügel*

Hammerflügel nach Walter und Sohn 1805 (Paul McNulty 2012)

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. Das Wandern | Das Wandern ist des Müllers Lust ... |
| 2. Wohin? | Ich hört' ein Bächlein rauschen ... |
| 3. Halt! | Eine Mühle seh' ich blinken ... |
| 4. Danksagung an den Bach | War es also gemeint, mein rauschender Freund ... |
| 5. Am Feierabend | Hätt' ich tausend Arme zu rühren ... |
| 6. Der Neugierige | Ich frage keine Blume ... |
| 7. Ungeduld | Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein ... |
| 8. Morgengruss | Guten Morgen, schöne Müllerin! ... |
| 9. Des Müllers Blumen | Am Bach viel kleine Blumen steh'n ... |
| 10. Tränenregen | Wir sassen so traulich beisammen ... |
| 11. Mein! | Bächlein, lass dein Rauschen sein ... |
| 12. Pause | Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand ... |
| 13. Mit dem grünen Lautenbande | Schad' um das schöne grüne Band ... |
| 14. Der Jäger | Was sucht denn der Jäger am Mühlbach hier? ... |
| 15. Eifersucht und Stolz | Wohin so schnell, so kraus und wild ... |
| 16. Die liebe Farbe | In Grün will ich mich kleiden ... |
| 17. Die böse Farbe | Ich möchte zieh'n in die Welt hinaus ... |
| 18. Trockne Blumen | Ihr Blümlein alle, die sie mir gab ... |
| 19. Der Müller und der Bach | Wo ein treues Herze in Liebe vergeht ... |
| 20. Des Baches Wiegenlied | Gute Ruh', gute Ruh', tu' die Augen zu ... |

Zeit seines Lebens hatte **Franz Schubert (1797–1828)** in der Wiener «Musikszenen» allgemein wenig Erfolg –, die Ausnahme war das Lied. Dafür gab es mehrere Gründe, künstlerische und soziale. Gedichte entsprachen Schuberts Talent als Lyriker, und die grossen Vorbilder Haydn, Mozart, Beethoven hatten auf dem Gebiet des Liedes nicht allzu viel produziert; Beethoven wird seinen innovativen Liederzyklus *An die ferne Geliebte* erst 1815/16 schreiben. Das Lied war vergleichsweise kurz; es konnte ohne grossen Aufwand abgeschrieben oder gedruckt werden; so war es – neben der Klaviermusik – für die Geselligkeit der Biedermeierzeit eine ideale Gattung. Und mit dem Hofopernsänger Johann Michael Vogl sowie Freiherr Karl von Schönstein traten nun zum ersten Mal auch Liedsänger an die Öffentlichkeit.

So fliesst seit *Hagars Klage* D 5 (dem ersten erhaltenen Lied von 1811) ein fast ununterbrochener Strom von Liedern aus Schuberts Feder; rund 600 werden es insgesamt sein. Doch der Komponist produziert nicht einfach unkritisch-naiv vor sich hin: Gleich das nächste Lied, *Des Mädchens Klage* D 6, vertont der «Perfektionist» später noch ein zweites und drittes Mal. Drei Jahre später, 1814, folgt dann das erste Meisterwerk, *Gretchen am Spinnrade* D 118; der Komponist ist gerade siebzehnjährig.

Im Oktober 1823 muss der erkrankte Schubert ins Spital. Von dort schreibt er an den Freund Franz von Schober, er habe *seit der Oper* (Fierabras) *nichts komponiert als ein paar Müllerlieder*. Dies ist der erste Hinweis auf den Liedzyklus *Die schöne Müllerin*, der zwischen Oktober 1823 und vermutlich Anfang 1824 auf Texte von Wilhelm Müller entsteht.

Die Gedichte von **Wilhelm Müller (1794–1827)** gingen aus einem Gesellschaftsspiel hervor: In einem Berliner Salon stellte man sich die Aufgabe, die Liebesgeschichte

um die «schöne Müllerin» Rose in einem Singspiel nur mittels Liedern darzustellen. Die Mehrzahl der Gedichte stammte von Wilhelm Müller, die Musik vom Liedkomponisten Ludwig Berger. Vorbild dafür scheint eine kleine Gedichtfolge Goethes gewesen zu sein, die ebenfalls um eine Müllerin kreist: Sie macht dem einen Bewerber, dem Müllerburschen, zwar Hoffnungen, bevorzugt schliesslich aber den andern, den Jäger.

Wilhelm Müller überarbeitete seine Gedichte und veröffentlichte sie 1820 als Teil der *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. Ein Prolog und ein Epilog umrahmen den Zyklus und geben der unglücklichen Liebesgeschichte eine ironische Note, lädt der Dichter doch ein zu *einem funkel-nagelneuen Spiel / im allerfunkelnagelneuesten Stil*.

Damit kann Franz Schubert nichts anfangen; er lässt die beiden Gedichte (samt drei weiteren) weg. Dennoch hat auch sein Zyklus einen «Rahmen»: *Das Wandern* bildet den Prolog; der Müllerbursche erscheint als Person erst am Schluss des Gedichts. *Des Baches Wiegenlied* bildet den Epilog; hier spricht nicht mehr der Bursche, sondern der Bach. Beide Lieder stehen denn auch nicht in der «Haupttonart» G-Dur, sondern in B-Dur bzw. E-Dur.

Im ersten Teil des Zyklus nimmt der (namenlose) Müllerbursche seinen Abschied von einer alten Anstellung und geht auf die Suche nach einer neuen – immer im Gespräch mit dem Bach, der ihn führt. In den Liedern 2 bis 11 scheint sich nicht nur diese Anstellung anzubahnen, sondern – trügerisch – auch gleich noch eine Liebesbeziehung zur schönen Müllerstochter. (Damit wäre für den Burschen auch ein sozialer Aufstieg vom Gesellen zum Meister möglich).



*Ihr KLANGERLEBNIS,
unser HANDWERK.*



ISLER
IRNIGER
SENNHAUSER

GEIGENBAUMEISTER AG

SCHLOSSERGASSE 9, 8001 ZÜRICH, WWW.GEIGENBAUMEISTER.CH

Mit Lied 12 gibt es vorerst eine *Pause*: Moment einer unruhigen Ruhe. Dann führt Lied 13 die Handlung weiter: Mit dem *grünen Lautenbände* kündigt sich vermeintlich die grünende Liebeshoffnung an, in Wirklichkeit jedoch der grüngerleidete Jäger, der (vermutlich) erfolgreiche Konkurrent des Müllerburschen. Von hier an dominiert in den Gedichten die Farbe Grün als Konkurrentin zum Bach; dieser kann den desillusionierten Müllerburschen schliesslich nur noch zur «Ruhe» im Tod führen.

Schon Wilhelm Müller selbst setzt in den Gedichten also Signale, dass die Geschichte nicht so ausgehen wird, wie der optimistisch-treuerherzige Müllerbursche sich das wünscht. Franz Schubert geht noch einen Schritt weiter: Seine harmonisch vielfältig gestaltete Klavierstimme hat durchwegs die Rolle, den Text zu färben, ja umzudeuten: Was eindeutig scheint, wird doppeldeutig, unsicher, fragend, ahnungsvoll ...

Fr 18.09.

18.30h Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter

Präludium

Aus dem Fitzwilliam Virginal Book

Rebecca Ineichen *Virginal*

Virginal nach Giovanni Celestini 1589 (Carl Heinz Hug 1986)

William Byrd **Pavana Ph. Tr.** (Philippa Tregian) & **Galiarda**

(1539/40–1623)

John Bull

(1562/63–1628)

In Nomine

The King's Hunt

William Byrd

Fantasia in C

The Carmans Whistle

The Bells

Sa 19.09.

15.00h Weinschenke Hotel Hirschen, Hirschengasse 6

Apérokonzert

Aus dem Fitzwilliam Virginal Book

Rebecca Ineichen *Virginal*

Virginal nach Giovanni Celestini 1589 (Carl Heinz Hug 1986)

Giles Farnaby **The King's Hunt**

(ca. 1563–1640)

Jan Pieterszoon Sweelinck

(1562–1621)

John Dowland

(1563–1626)

Edward Johnson

(1549–ca. 1602)

Praeludium (&) Toccata

Lachrimae Pavan (arr. Giles Farnaby)

Jhonson's Medley

The King's Hunt

In Nomine

John Bull

(1562/63–1628)

William Byrd

(1539/40–1623)

Pavana Ph. Tr. (Philippa Tregian) & **Galiarda**

The Bells

Das *Fitzwilliam Virginal Book*: ein höchst ungewöhnliches Buch mit einer höchst ungewöhnlichen Geschichte! Das Manuskript entstand noch vor den ersten englischen Musikdrucken und enthält rund 300 Stücke für Tasteninstrumente. *Fitzwilliam* heisst es, weil der siebte Viscount Fitzwilliam es 1812 der Universität von Cambridge schenkte. Vermutlich müsste es aber wohl *Tregian Virginal Book* heissen.

Die Tregians waren eine begüterte Familie in Cornwall, die nach der Reformation katholisch blieb und die geforderte Anerkennung Elisabeths I. als Oberhaupt der englischen Kirche verweigerte. Das war schon schlimm genug und wurde jährlich mit Bussen bestraft. Francis Tregian d. Ä. ging aber noch weiter und beherbergte heimlich den Priester Cuthbert Mayne, obwohl katholische Priester als Agenten des Papstes gegen die Königin galten und entsprechend verfolgt wurden. Als das Versteck aufflog, wurde Mayne hingerichtet, die Familie enteignet, Francis Tregian d. Ä. selbst zum Tod verurteilt, schliesslich aber zu einer langen Haftstrafe und zum Leben im Exil begnadigt.

Dort – in Portugal, Italien und Frankreich – wuchs sein Sohn *Francis Tregian d. J.* auf und erhielt eine vielseitige (natürlich katholische) Erziehung, auch in Musik. Später kehrte er nach England zurück und versuchte, den Landsitz der Familie in Cornwall wieder in seinen Besitz zu bringen. Dabei verstrickte er sich jedoch in Schulden und kam ins Londoner *Fleet*-Gefängnis. Dort lebte er von ca. 1611 (oder früher) bis zu seinem Tod 1617 unter (erkauften) erleichterten Haftbedingungen, die anscheinend auch Besuche in Cornwall erlaubten.

Soweit die Fakten – nun der spekulative Teil! Während seiner Gefängniszeit soll sich Tregian vor allem der Musik gewidmet, zahlreiche Werke gesammelt und sie in vier verschiedene Manuskripte – darunter auch

das (*Fitzwilliam*) *Virginal Book* – kopiert haben. Und das mit anscheinend geradezu manischem Eifer, denn je nach Dauer der (nicht genau dokumentierten) Haftstrafe hätte Tregian durchschnittlich alle ein bis zwei Tage ein Werk kopieren müssen. Allerdings wird heute zumindest die alleinige Urhebererschaft Tregians angezweifelt – ohne dass jedoch andere Autoren genannt werden könnten. Sicher scheint, dass das Manuskript mit der Tregian-Familie zu tun hatte, wird doch etwa der Stücktitel *Pavana Ph. Tr.* als *Pavana Philippa Tregian* gedeutet; Philippa war eine von Francis' Schwestern.

Neben Werken vieler anderer Komponisten der Zeit um 1600 enthält das Manuskript vor allem zahlreiche Kompositionen von William Byrd, John Bull und Giles Farnaby sowie – von den kontinentaleuropäischen Komponisten – Jan Pieterszoon Sweelinck. Es dokumentiert so die erste grosse Blüte einer genuinen Musik für Tasteninstrumente – Cembalo, Clavichord, Orgel und natürlich auch für das spezifisch englische Virginal und das niederländische Muselaar.

Siehe auch S. 33, Rezital von Mahan Esfahani.

Hinweis:

Anne Cuneo hat in ihrem 1995 erschienenen Buch *Der Lauf des Flusses* die wenigen gesicherten Fakten über Francis Tregian zu einem historischen Roman verarbeitet.

Fr 18.09.

18.30h Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter

Präludium

Aus dem Fitzwilliam Virginal Book

Rebecca Ineichen *Virginal*

(Siehe Seite 28)

19.30h Kirche St. Peter

Ludwig van Beethoven Vier Klaviersonaten

Kristian Bezuidenhout *Hammerflügel*

Hammerflügel nach Johann Fritz, Wien um 1815 (Mirko Weiss 2004)

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Sonate Nr. 10 G-Dur, op. 14 Nr. 2

Allegro
Andante
Scherzo. Allegro assai

Sonate Nr. 17 d-Moll, op. 31 Nr. 2, Sturm-Sonate

Largo – Allegro
Adagio
Allegretto

Sonate Nr. 7 D-Dur, op. 10 Nr. 3

Presto
Largo e mesto
Menuetto. Allegro – Trio
Rondo. Allegro

Sonate Nr. 8 c-Moll, op. 13, Grande Sonate pathétique

Grave – Allegro di molto e con brio
Adagio cantabile
Rondo. Allegro

In seinen ersten Wiener Jahren wurde der junge Beethoven als Improvisator offenbar höher geschätzt denn als Komponist. Vielleicht konnten die Zeitgenossen, zumal in den Salons der besseren Gesellschaft, seine Musik als spontane Eingebung besser verstehen und akzeptieren. Durch ausgedehntes, manchmal überlanges Fantasieren fiel er auf, manchmal mag er auch mit Eskapaden, mit Schroffheiten und Kehrtwendungen erschreckt haben, wie sie schon das Vorbild, Carl Philipp Emanuel Bach, kultivierte. Auch in den früheren Klaviersonaten Beethovens ist davon mehr zu spüren als in den meistens höher geschätzten der mittleren und späten Schaffensphase. Gerade den vier Sonaten dieses Programms, die zwischen 1797 und 1802 entstanden, kommt man am ehesten auf die Spur, wenn man sie von ihrer Wendigkeit her versteht. Was sich da frisch und verspielt auf zuweilen engstem Raum tummelt, entschädigt dafür, dass diese Stücke manchmal auch etwas befremden.

Am besten macht man sich mit dem Komponisten zusammen auf Entdeckungstour. Zum einen nämlich erkundet Beethoven das Klavier als Spielraum, mal von der Weite der Klaviatur her, mal aus der subtilen Phrasierung der Finger heraus. Von da ausgehend gelangt er zu neuartigen Einfällen und Formverläufen. Zum anderen erprobt er die kompositorischen Mittel. Als Vorlage dient ihm zwar die drei- oder viersätzigige Sonate, mit einem langsamen Satz in der Mitte. Aber muss denn eine Sonate immer eine Sonate sein? Das neuartige Scherzo, eigentlich als Ersatz für das Menuett gedacht, wächst sich zum Beispiel im op. 14/2 unvermutet zu einem Finale aus.

Auch der innere Bau der Sätze wird unheimlich abwechslungsreich gestaltet. In dieser selben G-Dur-Sonate schießen die Themen überraschend ineinander – kaum ist eines abgeschlossen, wird es von einem anderen verdrängt. Auf ebenso kecke Weise nimmt Beethoven im Kopfsatz der D-Dur-Sonate

op. 10/3 das Thema auseinander, bis nur noch ein Viertonmotiv übrig bleibt, das über die Tastatur hin und her verschoben wird, spielerisch, bis die Musik woanders fortfährt. Da zeigt sich der Improvisator, ebenso in der Art, wie er die langsamen Einleitungen in der *Grande Sonate pathétique* op. 13 und der *Sturm-Sonate* op. 31/2 behandelt: Sie werden nicht einfach als bedeutungsschwere improvisatorische Elemente der Satzstruktur vorangestellt, sondern kehren an Scharnierstellen zurück, als Momente des Innehaltens, des Sich-Orientierens. Beethovens Musik besinnt sich da gleichsam ihrer selbst.

Und dann ist da eine Vielfalt von langsamen Sätzen: Neckisch fast das marschartige *Andante* der G-Dur-Sonate; von grosser pathetischer Geste das *Largo e mesto* jener in D-Dur; gesanglich wiederum das *Adagio cantabile* der *Pathétique* – ja, auch singen konnte Beethoven auf dem Klavier; tief zerklüftet schliesslich, die Höhe und Tiefe des Instruments auslotend das *Adagio* der *Sturm-Sonate*.

Dass Beethoven dabei an Shakespeares gleichnamiges Stück erinnerte – der Komponist angeblich zu seinem Sekretär Anton Schindler: *Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm* –, hilft kaum weiter, aber im Gestus entwirft diese Sonate etwas Neues. Wie schon die *Pathétique* weist sie voraus auf die weitere Entwicklung der Klaviersonaten. So paart sich in jeder Programmhälfte des Konzerts ein leichtfüssigeres mit einem schwergewichtigeren Stück. Man sollte allerdings in jedem Augenblick darauf gefasst sein, dass die Musik spontan die Richtung ändert oder ändern könnte.

Thomas Meyer

Sa 19.09.

15.00h Weinschenke Hotel Hirschen, Hirschengasse 6

Apérokonzert

Aus dem Fitzwilliam Virginal Book

Rebecca Ineichen *Virginal*

(Siehe Seite 28)

19.30h St. Anna-Kapelle, St. Anna-Gasse 11

The Passing Measures

Mahan Esfahani *Cembalo*

Cembalo in italienischer Bauweise nach Grimaldi, Messina 1697 (Markus Krebs 2011)

Cembalo in flämischer Bauweise nach Ruckers 1624 (Markus Krebs 2020)

Thomas Tallis
(ca. 1505–1585)

Felix namque II

William Byrd
(1539/40–1623)

**The nynth Pavian and Galliarde, *the passinge mesures*
Will you walk the wood so wild?
Ut – re – mi – fa – sol – la**

Dublin Virginal MS
(vor 1570)

***Chi passa*
Romanesca**

Orlando Gibbons
(1583–1625)

**Great Pavan in g
Pavan and Galliard *My Lord Salisbury*
*The Hunt's Up***

John Bull
(1562/63–1628)

***Les Bouffons*
Fantasia on a Theme by Sweelinck**

Giles Farnaby
(ca. 1563–1640)

Fantasia X

Jan Pieterszoon Sweelinck
(1562–1621)

Fantasia chromatica
Variationen über ***Mein junges Leben hat ein Endt***

Samuel Scheidt
(1587–1654)

Variationen über ***Also geht's, also steht's***

The Passing Measures oder in der Schreibweise des 16. Jahrhunderts *The Passinge Mesures*: Der Konzerttitel stammt vom Beinamen der Neunten Pavane von William Byrd. Soll er ihren Charakter bezeichnen: die vorbeiziehenden, vorübereilenden, sich verflüchtigen Takte?

Gewiss, eine schöne Idee ..., doch: *Passing Measures* ist nichts anderes als die Übersetzung des italienischen Tanzes *Passamezzo* ins Englische – verballhornt wie so manch anderes auch: Meistens wird aus der *Gaillarde* eine *Galiard*, aus der *Pavana* eine *Pavian* (!) und aus dem *Passamezzo* ... So heisst Byrds Werk im originalen Titel denn auch *The nynth Pavian, the passinge mesures – The Galliarde*. In einem von Shakespeares Stücken findet sich übrigens eine *passy-measure pavin* ...

Dennoch bleibt *The Passing Measures* ein passendes Motto für das Rezital: Das Programm skizziert nicht nur das reiche Spektrum der damaligen Musik für Tasteninstrumente, sondern zeigt auch die vielfältigen, hin- und herziehenden Einflüsse zwischen kontinentaler und englischer Musik, ihren Komponisten und Formen. Viele der Kompositionen finden sich im *Fitzwilliam Virginal Book*; dazu siehe S. 29 (Apérokonzert und Präludium).

Thomas Tallis (ca. 1505–1585) ist die Vaterfigur der englischen Spätrenaissance in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ab 1545 war er Mitglied der *Chapel Royal*, und er erlebte so (von Heinrich VIII. bis Elisabeth I.) die verschiedenen Stadien der englischen Reformation. Tallis selbst blieb Katholik, zollte jedoch der neuen Strömung mit einigen einfach gehaltenen, englischsprachigen Werken seinen Tribut. Seine beiden Tastenwerke *Felix namque I & II* gehören zum Typus der ***Cantus firmus-Komposition***. Dieser liegt (meistens) ein Ausschnitt aus einem einstimmigen gregorianischen Gesang zugrunde, der dann mit weiteren, freien Stimmen mehrstimmig ausgearbeitet wird. Tallis verwendet die Marien-Antiphon

Felix namque es, sacra virgo Maria, die im Verlauf des Stücks mit zunehmend virtuosen Passagen umspielt wird.

Tallis' Schüler, späterer Freund und Kollege in der *Chapel Royal* war **William Byrd (1539/40–1623)**. 1575 erhielten die beiden katholischen Komponisten von der anglikanischen (!) Elisabeth I. die Erlaubnis für den ersten englischen Druck (*Cantiones sacrae*). Als sich unter aussenpolitischem Druck die Massnahmen gegen die Katholiken verschärften, zog sich Byrd nach 1590 vom Hof zurück und übernahm eine Stelle im Haus des katholischen Aristokraten Sir John Petre in Essex. Für den geheimen katholischen Gottesdienst komponierte er weiterhin zahlreiche Werke. Sein umfangreiches Werk für Tasteninstrumente sammelte er im grossangelegten *My Lady Nevell's Book*, und es ist im *Fitzwilliam Virginal Book* zahlreich vertreten. Byrd setzte den Massstab für die jüngere Komponistengeneration in mehreren Genres: so mit dem Satzpaar *Pavane & Galliarde* (vergleichbar dem späteren Präludium & Fuge), mit unterschiedlichsten Variationswerken über bekannte Melodien wie etwa *Will you walk the wood so wild?* oder mit der gelehrten Hexachord-Fantasie über Ut – re – mi – fa – sol – la (die ersten sechs Töne der Tonleiter). Darüber schrieb Byrd auch eine Variante für – neckischerweise – drei Hände ...

Der erste englische Druck mit Werken für Tasteninstrumente (*Parthenia*) erschien erst 1613; umso wichtiger sind also früher entstandene Manuskripte. Zu ihnen gehört auch das **Dublin Virginal Manuscript** (vor 1570). Nebst anderem enthält es zwei Werke von damals sehr populärem Charakter: Das ist einerseits das venezianische Lied *Chi passa (per questa strada)*, das Stoff für Variationen über diese Melodie bot – und in England unter dem Namen *Kapassa* kursierte. Weiter enthält das Manuskript eine ***Romanesca***. Der Bass dieses italienischen Tanzes bietet (wie auch der *Passamezzo*) ein einfaches, stets gleichbleibendes Fundament (*Basso*

ostinato), über dem frei improvisiert werden kann. Eine freiere Variante davon ist der *Ground*, in England bis in die Barockzeit eine beliebte Technik in vielen Werken.

Orlando Gibbons (1583–1625) ist im *Fitzwilliam Virginal Book* als einziger bedeutender Komponist der Zeit – unerklärlicherweise – fast nicht vertreten. Er ist aber mit Byrd und Bull einer der drei Komponisten, deren Werke sich im ersten englischen Musikdruck mit Tastenwerken finden (*Parthenia*, 1613). Gibbons war Mitglied der *Chapel Royal* sowie der königlichen Privatkanzelle und Organist an Westminster Abbey. Sein früher Tod ist einer der tragischen Verluste der englischen Musik, auch angesichts seines vielfältigen Werks mit geistlicher Vokal-, Consort- und Tastenmusik. Unter seinen in der *Parthenia* veröffentlichten Werken finden sich *Pavan and Galliard 'My Lord Salisbury'*. Die beiden Tanzsätze **Pavane und Galliarde** bilden in der Tastenmusik der Renaissance ein festes Paar; sie unterscheiden sich durch ihren gegensätzlichen Charakter (zweitaktig-getragen – dreitaktig-lebhaft), teilen aber manchmal das gleiche motivische Material. Gibbons' *Great Pavan* entwickelt sich andererseits zum expressiven Charakterstück.

John Bull (1562/63–1628) war nicht nur der renommierteste Tastenvirtuose seiner Zeit, er besass auch zwei Universitätsabschlüsse (Bachelor in Oxford und Doktor in Cambridge). Bull gehörte der *Chapel Royal* an und unterrichtete als Professor am Gresham College of Music –, aber schnell erwarb *Dr. Bull* sich auch einen Ruf als Rowdy und Unhold. Nachdem er als reisender Virtuose und (vermutlich) als Spion für Elisabeth I. auf dem Kontinent unterwegs gewesen war, floh er 1613 aus England – angeblich wegen seines katholischen Glaubens, wahrscheinlich jedoch eher wegen seines anrühigen Lebenswandels. Nach einem kurzen Aufenthalt in Brüssel kam er nach Antwerpen, wo er eine Anstellung fand. Sicher kam er dort mit dem in Amsterdam tätigen Sweelinck in Kontakt, wie der Titel seiner *Fantasia on a*

Theme by Sweelinck andeutet. Andere Werk-titel zeigen einen speziellen (englischen?) Humor: *A Batell and No Batell – Myself – Fantasia 'Mr. Dr. Bull' ...*

Giles Farnaby (ca. 1563–1640) war nicht nur ein hochtalentierter Komponist, er führte in London auch eine Werkstatt für Tasteninstrumente. Bekannt sind heute vor allem seine Miniaturen wie *A Toye*, *Giles Farnabys Dream*, *Farnabys Conceit*, *His Humour* etc. Im Konzert ist eine seiner Fantasien zu hören. Die **Fantasia** entwickelte sich von einem grossenteils «fantasierten», also improvisierten Stück zu einer gelehrten, kunstvoll mehrstimmigen Komposition, die aber improvisatorische Passagen enthalten konnte.

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) war Organist an der Oude Kerk in Amsterdam (damals Teil der spanischen Niederlande). Da der calvinistische Gottesdienst jedoch keine Musik wünschte, spielte Sweelinck jeweils morgens und abends ein rund einstündiges, sozusagen «autonomes» Konzert. Unter den Werken des Komponisten finden sich sowohl protestantische Psalmen wie katholische Motetten, französische Chansons wie italienische Madrigale. Auch seine Musik für Tasteninstrumente zielt auf eine Synthese der italienischen, spanischen und englischen Tradition. Sweelinck verliess seine Heimat nie, doch zog sein Ruhm viele Besucher – aus England John Bull, Orlando Gibbons und Peter Philips – und mehrere Schüler aus dem Ausland an, so aus Deutschland **Samuel Scheidt (1587–1654)**. Dieser stammte aus Halle und war zeitlebens auch dort tätig – allerdings unter den schwierigen Bedingungen des Dreissigjährigen Kriegs. Ihre beiden Werke im Programm sind **Variationen** über damals bekannte Kirchenlieder.

Mahan Esfahani spielt im Konzert ein italienisches und ein flämisches, aber kein englisches Instrument. Diese Wahl soll zumindest ansatzweise den verschiedenen nationalen Einflüssen auf die Musik des Programms gerecht werden.

So 20.09.

17.00h St. Anna-Kapelle, St. Anna-Gasse 11

Preisträger-Konzert *Händel vs. Scarlatti*

Andrea Buccarella *Cembalo*

Cembalo in deutscher Bauweise nach Michael Mietke um 1700 (Markus Krebs 2007)

Andrea Buccarella ist Gewinner des Wettbewerbs *Musica Antiqua*, Brügge 2018

Georg Friedrich Händel **Chaconne G-Dur** (mit 21 Variationen) **HWV 435**
(1685–1759)

Domenico Scarlatti **Sonate C-Dur K 132 Cantabile**
Sonata C-Dur K 49 Presto

Sonate d-Moll K 213 Andante
Sonate D-Dur K 535 Allegro

Georg Friedrich Händel **Suite Nr. 3 d-Moll HWV 428**
Präludium – Allegro (Fuge) – Allemande – Courante – Air (mit 5 Variationen) – Presto

Domenico Scarlatti **Sonate G-Dur K 144 Cantabile**
Sonate G-Dur K 146 Allegro

Sonate A-Dur K 208 Adagio e cantabile
Sonate A-Dur K 113 Allegro (Vivo)

1685 – 1709

1685 war für die Geschichte der Musik ein wahres *Annus mirabilis*, wurden doch innerhalb weniger Monate drei der grössten Komponisten und Tastenvirtuosen der Barockzeit geboren: Georg Friedrich Händel (23. Februar), Johann Sebastian Bach (21. März) und Domenico Scarlatti (26. Oktober).

Während Bach die beiden anderen Komponisten nie getroffen hat (obwohl er bei zumindest einer Gelegenheit versuchte, Händel zu sehen), hatten Händel und Scarlatti wiederholt Kontakt, wie zahlreiche Zeitzeugnisse ausgiebig dokumentieren.

Da gibt es zum Beispiel die Anekdote des musikalischen Wettstreits zwischen Händel und Scarlatti, der 1709 im Palast von Kardinal Ottoboni in Rom stattfand: Er ging «unentschieden» aus, da man sich darauf einigte, dass Scarlatti am Cembalo und Händel an der Orgel siegte. Wir wissen aber mit Sicherheit, dass die beiden sich zum ersten Mal schon 1706 in Venedig trafen. Daraus ging eine feste Freundschaft hervor, die auf gegenseitiger Wertschätzung beruhte und ihr ganzes Leben lang andauerte. Es heisst, dass Händel häufig von Scarlatti sprach und jeweils nebst seinem grossen Talent auch seinen angenehmen Charakter hervorhob. Andererseits soll Scarlatti, wann immer er für sein brillantes Spiel gelobt wurde, sofort Händel erwähnt und sich dabei zum Ausdruck der Bewunderung bekreuzigt haben ...

Als Hommage an den legendären Wettstreit von 1709 vereint das Programm dieses Konzerts einige der bekannten Kompositionen der beiden Tastengenies; dies bezeugt so nicht nur ihre grosse Virtuosität, sondern auch ihre Eleganz und delikate Ausdruckskraft.

Andrea Buccarella

«Verkehrte Welten»: So häufig heute Händels Oratorien, Opern und Orchesterwerke gespielt werden, so wenig ist im Konzert seine Cembalomusik anzutreffen. Und so selten heute Domenico Scarlattis Frühwerk (vor allem weltliche und geistliche Vokalmusik) aufgeführt wird, so fest sind seine Cembalosonaten im Repertoire verankert, sogar weit über die Alte Musik hinaus.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

schrieb den Grossteil seiner Cembalomusik vermutlich vor allem 1717/19 auf dem Landsitz *Cannons* des Herzogs von Chandos, wo Händel damals Hauskomponist war. Diese Werke wurden schnell populär und verbreiteten sich weitherum – allerdings, wie der Komponist feststellte, *in surreptitious and incorrect copies (in räuberischen und fehlerhaften Kopien)*. Somit sah sich Händel – sowohl aus finanziellen wie künstlerischen Gründen – gezwungen, einige Werke selbst herauszugeben: 1720 erschienen die *Suites de Pièces pour le Clavecin (First Set of Suites)* mit acht Suiten. Später kam noch eine zweite Sammlung mit wiederum acht Suiten heraus, an deren Publikation Händel selbst aber nicht mehr mitwirkte.

Anders als Bachs detailliert ausgefeilte Veröffentlichungen bietet Händels Druck in manchen Sätzen ein eher nur skizzenhaftes «Notat». Dementsprechend darf und muss die Musik mit Verzierungen und Mittelstimmen ergänzt werden. – Dieser Eindruck des Skizzenhaften verstärkt sich noch bei der *Chaconne in G-Dur* (mit 21 Variationen), kursiert sie doch bis heute in zwei unterschiedlichen Versionen: Während die ersten 15 Variationen identisch sind, weichen im weiteren Verlauf des Werks manche voneinander ab. Gravierend ist das allerdings nicht: Die Variationen der Barockmusik sind nicht so sehr einer strengen «thematischen Arbeit» verpflichtet; sie sind vielmehr meist brillant-spielerische, manchmal expressive Melodie-Varianten, die sich hier, in einer Chaconne, über einem gleichbleibenden Bassmodell «abspielen».

Während Händels Cembalomusik also eher zu seinem frühen Schaffen gehört, entsteht diejenige von **Domenico Scarlatti (1685–1757)** eher spät, ein Grossteil möglicherweise sogar sehr spät in seinem Leben. Der Sohn des damals berühmten Alessandro Scarlatti schuf in seiner Jugend ein umfangreiches Werk an Opern, Kantaten, Serenaden und geistlicher Musik, war damit aber – auch im Vergleich zu seinem Vater – nur mässig erfolgreich. 1719 folgte er einem Ruf nach Lissabon, wo er Kapellmeister an einer Kathedrale und Lehrer von Prinzessin Maria Barbara wurde. Als diese den Kronprinzen Spaniens heiratete, folgte ihr der Komponist dorthin. Dreimal reiste er in den 1720er Jahren über Frankreich nochmals zurück nach Italien, danach verliess er Spanien nicht mehr.

So wie er sein Heimatland zurückliess, liess der Komponist anscheinend auch sein früheres Schaffen hinter sich, denn in Portugal und Spanien scheint er – mit einigen wenigen Ausnahmen – nur noch Sonaten für Cembalo geschrieben zu haben. Wenige von ihnen (30 Sonaten) erschienen 1738 (in London!) gedruckt als *Essercizi per gravicembalo*; 496 Sonaten dagegen wurden «exklusiv» in 15 Bänden von 1742 bis 1757 für Maria Barbara gesammelt; 555 Sonaten sollen es insgesamt sein. Und: Keine einzige Sonate ist in einem Manuskript von Scarlattis eigener Hand erhalten.

Tatsächlich verschwindet der Mensch Scarlatti fast ganz hinter der ebenso eigenwie einzigartigen Musik der Sonaten. Unzählige Male und ohne Nachlassen der Erfindungskraft stellt der Komponist sich der Aufgabe, die durchwegs zweiteilige Form mit immer neuen Varianten des musikalischen Ausdrucks zu erfüllen. Nie erscheinen im Titel von Scarlattis Sonaten die Bezeichnungen der vielfältigen barocken Tanzsätze, doch übersteigt das musikalische Spektrum die Welt der barocken Sprache bei weitem. Dies dank einer prägnanten Melodik, freien Harmonik, überraschungsreichen

Rhythmik, einer manchmal «harschen» Klanglichkeit – dies nicht zuletzt auch durch Anklänge an die spanische Volksmusik.

In den Maria Barbara-Bänden finden sich öfters Hinweise, dass zwei Sonaten zusammen gespielt werden sollen, was Andrea Buccarella in seinem Programm konsequent umsetzt.

Fr 25.09.

19.30h St. Anna-Kapelle, St. Anna-Gasse 11

Fischer & Bach wohltemperiert

Christine Schornsheim *Cembalo*

Cembalo in deutscher Bauweise nach Michael Mietke um 1700 (Markus Krebs 2007)

JCFF JSB	Präludium und Fuge C-Dur Präludium und Fuga C-Dur BWV 870
JCFF JSB	Präludium und Fuge cis-Moll Präludium und Fuge cis-Moll BWV 873
JCFF JSB	Präludium d-Moll und Fuge dorisch Präludium und Fuge d-Moll BWV 851
JCFF JSB	Präludium und Fuge Es-Dur Präludium und Fuge Es-Dur BWV 852
JCFF JSB	Präludium und Fuge E-Dur Präludium und Fuge E-Dur BWV 878
JCFF JSB	Präludium und Fuge F-Dur Präludium und Fuge F-Dur BWV 856

JCFF JSB	Präludium und Fuge fis-Moll Präludium und Fuge fis-Moll BWV 859
JCFF JSB	Präludium g-Moll und Fuge dorisch Präludium und Fuge g-Moll BWV 861
JCFF JSB	Präludium As-Dur und Fuge lydisch Präludium und Fuge As-Dur BWV 886
JCFF JSB	Präludium und Fuge A-Dur Präludium und Fuge A-Dur BWV 864
JCFF JSB	Präludium und Fuge B-Dur Präludium und Fuge B-Dur BWV 866
JCFF JSB	Ricercar h-Moll Präludium und Fuge h-Moll BWV 869

Alle Stücke von **Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746)** stammen aus:
Ariadne Musica (1702/1715).

Alle Stücke von **Johann Sebastian Bach (1685–1750)** stammen aus:
Das Wohltemperierte Clavier Band I BWV 846–869 (1722) und Band II BWV 870–893 (1740/42).

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746) ist bis heute eine der schattenhaften Figuren der Barockmusik; nur wenige Fakten sind von ihm bekannt. Getauft wird er am 7. September 1656 im böhmischen Schönfeld (südlich von Karlsbad, heute Tschechische Republik). Der Sohn eines Handwerkers bekommt eine musikalische Ausbildung, vermutlich an der Schule der Piaristenmönche und in der Hofkapelle in Schlackenwerth (ebenfalls Nähe Karlsbad). Hier residieren die Herzöge von Sachsen-Lauenburg, die sich eine ansehnliche Hofkapelle mit 17 bis 20 Musikern leisten. Fischer wird in den späten 1680er Jahren ihr Kapellmeister.

Nun kommt zum ersten Mal die Politik ins Spiel: 1690 heiratet die herzogliche Regentin Francisca Sibylla den badischen Markgrafen Ludwig Wilhelm. Da dessen Regierungssitz in Baden-Baden von einem französischen Heer zerstört wurde, residiert das Paar vorerst weiterhin in Schlackenwerth. 1697 beginnt der Markgraf jedoch mit dem Bau einer neuen Residenz in Rastatt (Baden-Württemberg). Das Vorbild ist – soll man sagen: ausgerechnet oder natürlich? – Versailles; auch Fischer wird sich in seiner Musik für den Hof am französischen Stil orientieren. Nach dem Tod ihres Mannes übernimmt Francisca Sibylla die Regierungsgeschäfte, gründet u.a. ein Gymnasium und beruft 1715 Fischer als Kapellmeister nach Rastatt. Er ist sowohl für die Hof- wie für die Kirchenmusik zuständig und schreibt bis zu seinem Tod 1746 ein umfangreiches Werk mit Opern, Serenaden, Kammer- und Kirchenmusik.

Und wiederum kommt die Politik ins Spiel – mit katastrophalen Folgen. Erbprinz Ludwig Georg verbietet 1747, dass die Musikalien seiner Hofkapelle kopiert und so andernorts verbreitet werden. Als dann die Alliierten 1942 Karlsruhe bombardieren – wo die markgräfliche Musikbibliothek inzwischen gelagert wurde –, verbrennt der Grossteil von Fischers Werk. Erhalten sind

heute nur einige geistliche Kompositionen, die noch in Böhmen entstanden, sowie die sieben Veröffentlichungen, die Fischer selbst herausgab: zwei Bände mit Kirchen- und ein Band mit Orchestermusik (*Le Journal de Printemps*), weiter je zwei Bände mit Cembalo- bzw. Orgelmusik, darunter *Ariadne Musica*.

Dieser Band, der 1702 in Schlackenwerth herauskam, enthält Präludien und Fugen in zwanzig verschiedenen Tonarten; er kann somit als Vorläufer des *Wohltemperierten Claviers* gelten. Dass Bach Fischer kannte, geht aus einem Schreiben C. Ph. E. Bachs an J. N. Forkel hervor: Sein Vater habe unter anderen auch *die Werke von (...) dem Badenschen Capellmeister Fischer (...) geliebt u. studirt*. Bach erweist dem älteren Komponisten im *Wohltemperierten Clavier* denn auch zweimal die Reverenz: Er übernimmt aus Fischers *Ariadne Musica* wörtlich das Thema der Fuge in E-Dur BWV 878 und in variierte Form das Thema der Fuge in F-Dur BWV 856.

Christine Schornsheim über ihr Konzertprogramm:

In diesem Programm erklingt jeweils ein Satzpaar *Präludium & Fuge* aus Fischers *Ariadne Musica* vor einem aus Bachs beiden Büchern des *Wohltemperierten Claviers*. In den 12 Gegenüberstellungen werden dabei 12 verschiedene Tonarten chromatisch aufsteigend von C bis h durchschritten.

Fischer komponierte seine *Präludien & Fugen* für Orgel, Bach die seinen für Cembalo oder Clavichord – oder doch zum Teil auch für Orgel? In diesem Konzert erklingen alle Werke auf dem Cembalo.

Fischers Präludien und insbesondere auch die Fugen – allesamt sehr kurze Stücke – wirken wie Skizzen; oft gelangen sie schon ans Ende, wenn die Themen in allen Stimmen gerade einmal erschienen sind. Fischer gestaltet also konzise Miniaturen. Ganz anders bekanntlich Bach: Sowohl in den Präludien als auch in den Fugen erscheint ein Kosmos von kontrapunktischen Künsten sowie von verschiedensten Formen und Affekten.

Orgelspaziergang: Bach um 1900

Stationen der Bach-Interpretation im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Moderation: Lion Gallusser

Dieses Jahr findet der traditionelle Zürcher Orgelspaziergang als Kooperation mit dem Festival Alte Musik Zürich statt: Grund genug für ein spezielles, dem Festival-motto *Tastenspiel* angemessenes Programm. Aufgrund des legendären Kirchenmusikverbots des Reformators Huldrych Zwingli – eines ansonsten äusserst gebildeten, auch musikalisch ambitionierten Humanisten – existieren in Zürichs Kirchen heute keine Orgeln, die auf die Zeit vor dem 19. Jahrhundert zurückgehen. Dieses Faktum diene als Anlass, Orgelklang und Aufführungspraxis jener Zeit in den Blick zu nehmen, für die die Zwinglistadt einige bemerkenswerte historische Instrumente bereithält. Von diesen werden deren drei besucht: Erstens die sogenannte ‚Alte Tonhalle-Orgel‘ im Neumünster, deren Pfeifenmaterial zu einem erheblichen Teil auf das Jahr 1872 zurückgeht; dann die romantisch-symphonische Orgel der katholischen Kirche St. Anton aus dem Jahr 1914, die 2002 in den Originalzustand zurückversetzt wurde; und schliesslich die Orgel der französischen Kirche aus dem Jahr 1935, die der Elsässer Orgelreform verpflichtet ist.

Den Roten Faden des Programms bildet, den Instrumenten entsprechend, die Rezeption der Musik Johann Sebastian Bachs vom mittleren 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Es erklingen zum einen Werke, die in enger Auseinandersetzung mit dem Thomaskantor entstanden sind, so etwa von Alexandre Guilmant. Zweitens werden Bearbeitungen

zu hören sein, also Einrichtungen von eigentlich für eine andere Besetzung geschriebenen Kompositionen, etwa aus der Feder von Sigfrid Karg-Elert. Und drittens wird auch ein Bach-Werk aus einer Interpretationsedition Karl Straubes gespielt, das heisst aus einer Ausgabe, in der die Interpretation des Herausgebers Straube mithilfe reicher Angaben zu Dynamik, Phrasierung, Artikulation und Tempo festgelegt ist.

Es handelt sich also um eine Reise, die die Klangwelten dreier historischer Orgeln mit jeweils passenden Episoden aus der Geschichte der Bach-Rezeption kombiniert – eine Reise, auf der durchaus überraschende und ungewöhnliche Aufführungstraditionen erklingen. Sie haben mit den seit der Mitte des 20. Jahrhunderts üblich gewordenen historisch informierten Lesarten nichts zu tun, auch nicht mit den gerne spitzen und scharfen Orgelklängen, die damit assoziiert werden. Im Gegenteil: Es wird romantische Orgelkunst geboten; wehmütig-getragenes Säuseln wird genauso zu hören sein wie aufgischend-erhabenes Brausen!

Michael Meyer

Der Zürcher Orgelspaziergang wird dank eines grosszügigen Beitrags von *Katholisch Stadt Zürich* ermöglicht: Es sei an dieser Stelle sehr herzlich für die Unterstützung gedankt!

Erste Station: 14.15h Kirche Neumünster, Neumünsterallee 21

Anna-Victoria Baltrusch *Orgel*

JSB / August Gottfried Ritter
(1811–1885)

Fuge E-Dur BWV 878
aus: Wohltemperiertes Clavier II

JSB / Johann Gustav Eduard Stehle
(1839–1915)

Air
aus: Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068

Friedrich Kühmstedt
(1809–1858)

Sollt ich meinem Gott nicht singen
aus: Gradus ad Parnassum op. 4, 4. Lieferung

JSB / Franz Liszt
(1811–1886)

Adagio
aus: Sonate Nr. 4 für Violine und Cembalo BWV 1017
Einleitung und Fuge
aus: Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21

Zweite Station: 15.30h Kirche St. Anton, Neptunstrasse 70

Michael Meyer *Orgel*

JSB / Karl Straube
(1873–1950)

Präludium h-Moll BWV 544

JSB / Sigfrid Karg-Elert
(1877–1933)

Air
aus: Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068

JSB / Max Reger
(1873–1916)

Chromatische Fantasie BWV 903

Dritte Station: 16.30h Französische Kirche, Schanzengasse 25

Benjamin Graf *Orgel*

JSB / Alexandre Guilmant
(1837–1911)

Presto
2. Sinfonia der Kantate *Geist und Seele wird verwirret* BWV 35

JSB / Louis Vierne
(1870–1937)

Sicilienne
aus: Flötensonate Es-Dur BWV 1031

JSB / Albert Schweitzer
(1875–1965)

Präludium und Fuge
Wohltemperiertes Clavier I Nr. 20, BWV 865

JSB / Charles Marie Widor
(1844–1937)

Aria
Nr. 4 aus: *Bach's Memento* (1925)

Alexandre Guilmant

Sortie dans le style de Bach op. 65/38

17.00h Kirche St. Peter

Bach & Vivaldi: ... un estro armonico ...

Konzerte für zwei, drei und vier Cembali (und Violinen)

Zürcher Barockorchester

Renate Steinmann & Monika Baer *Violine & Leitung*

Elisabeth Kohler, Jemma Abrahamyan *Violine*

Susanna Hefti *Viola*

Bruno Hurtado *Violoncello*

Armin Bereuter *Violone*

Sofija Grgur, Thomas Jäggi, Matías Lanz, Yvonne Ritter *Cembalo*

Cembalo in Dresdner Bauweise nach Johann Heinrich Gräbner, 1739 (Denzil Wraight 2018)

Cembalo in französischer Bauweise nach Pierre Donzelague, 1711 (Detmar Hungerberg 2020)

Cembalo in deutscher Bauweise nach Michael Mietke um 1700 (Markus Krebs 2007)

Cembalo in italienischer Bauweise nach einem Vorbild aus dem 17. Jh. (Atelier von Nagel 1992)

Johann Sebastian Bach **Konzert d-Moll für drei Cembali und Orchester BWV 1063**
(1685–1750) (ohne Bezeichnung) – Alla Siciliana – Allegro

Antonio Vivaldi **Konzert a-Moll für zwei Violinen und Orchester RV 522**
(1678–1741) *L'Estro armonico* op. 3, Nr. 8
Allegro – Larghetto e spiritoso – Allegro

Johann Sebastian Bach **Konzert c-Moll für zwei Cembali und Orchester BWV 1060**
Allegro – Adagio – Allegro

Johann Sebastian Bach **Konzert C-Dur für drei Cembali und Orchester BWV 1064**
(ohne Bezeichnung) – Adagio – Allegro

Antonio Vivaldi **Konzert e-Moll für 4 Violinen und Orchester RV 550**
L'Estro armonico op. 3, Nr. 4
Andante – Allegro assai – Adagio – Allegro

Johann Sebastian Bach **Konzert a-moll für vier Cembali und Orchester BWV 1065**
nach Antonio Vivaldis Konzert h-Moll RV 580
L'Estro armonico op. 3, Nr. 10
(ohne Bezeichnung) – Largo – Allegro

Von der Wirkung dieses Konzerts [für vier Cembali] kann ich nicht urtheilen, da es mir nie gelungen ist, vier Instrumente und vier Spieler dazu zusammen zu bringen.

Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Monographie Leipzig, 1802

Das Zitat lässt es bereits erahnen: Eine Aufführung von Bachs Konzerten für mehrere Cembali zieht einen grossen Aufwand nach sich, und er liegt meist ausserhalb der Möglichkeiten des «normalen» Konzertlebens. Umso erfreulicher ist es, dass sich vier CembalistInnen und das Zürcher Barockorchester an diese Herausforderung wagen. In ihrem Programm stellen sie Bachs Konzerte für zwei, drei und vier Cembali neben zwei Violinkonzerte Antonio Vivaldis aus dem *Estro armonico* op. 3. Somit stehen Bachs Werke direkt ihrer italienischen Inspirationsquelle gegenüber – un estro armonico, eine harmonische Eingebung!

Bachs 14 Cembalokonzerte, die ersten Cembalokonzerte der Musikgeschichte, stammen fast alle aus seiner Leipziger Zeit. Sie wurden zwischen ca. 1729 und 1741 komponiert – oder vielmehr bearbeitet. Denn bis auf wenige Ausnahmen sind sie Bearbeitungen von älteren Konzerten für andere Soloinstrumente. Aufgeführt wurden die Cembalokonzerte wohl meist im *Zimmermannischen Caffee-Haus*, wobei vermutlich Bachs Schüler wie etwa Johann Ludwig Krebs und seine ältesten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel mitwirkten.

Gottfried Zimmermann führte sein *Caffee-Haus* in zwei grossen Sälen eines Palais in der vornehmen Catharinenstrasse (und sommers auch im *Zimmermannischen Coffee-Garten*), normalerweise mit einem Konzert, während der drei grossen Leipziger Messen mit zwei Konzerten pro Woche. Der Eintritt war gratis – die «Umwegrendite» war anscheinend gross genug!

Bereits ab 1702 hatte Georg Philipp Telemann, noch als Student, mit seinem Collegium Musicum bei Zimmermann konzerziert, Bach leitete das Collegium dann von 1729 bis 1737 und wiederum von 1739 bis 1741. Leider ist nur wenig dokumentiert, was er an eigener Musik gespielt haben könnte: vermutlich weltliche Kantaten, die vier Orchestersuiten (Ouvertüren) sowie die Violin- und Cembalo-Konzerte.

Zu Bachs wichtigsten Inspirationsquellen auf dem Gebiet der Instrumentalmusik gehören u.a. Antonio Vivaldis Solokonzerte, wie J. N. Forkel in seiner Monographie anmerkt: *Als Anleitung dienten ihm die damals neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi*. Im frühen 18. Jahrhundert hatte Vivaldi eine Form des Solokonzerts entwickelt, die bald für viele Komponisten zum Vorbild wurde, gerade auch für Bach. Sein intensives Studium blieb denn auch nicht theoretisch, Bach bearbeitete vielmehr insgesamt neun von Vivaldis Werken, fünf davon aus dessen revolutionärem Opus 3 *L'Estro armonico* (1711).

«Bearbeiten» heisst für Bach meistens «ausarbeiten», «erweitern», «weilerspinnen». So schrieb er Vivaldis Konzert Nr. 10 für vier Violinen zu einem Konzert für vier Cembali um – ein etwas überraschendes künstlerisches Vorgehen angesichts des Wechsels vom linearen Melodieinstrument Violine zum vollgriffigen Tasteninstrument Cembalo! Doch da ist einmal der «praktische» Aspekt: Konzerte mit drei und vier Cembali boten die Möglichkeit eines «Familienauftritts». Darüber hinaus zeigen sie einen Aspekt, den man bei Bach gemeinhin aufs Erste nicht erwartet: Der Komponist scheint mit seinem Instrumentarium durchaus auch die Möglichkeit eines klangsinnlichen «Tastenrausche(n)s» zu erproben.

Tageszeiten – Jahreszeiten

Das für den März 2020 geplante und dann wegen Corona abgesagte Festival *Tageszeiten – Jahreszeiten* wird auf März 2022 verschoben. Mit allen Ensembles konnten die entsprechenden Vereinbarungen bereits getroffen werden.

Fr 18.03.

19.30h Kirche St. Peter

Tenebrae-Gesänge für den Karsamstag

Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Carlo Gesualdo, Gregorio Allegri

Ensemble Corund
Ltg. Stephen Smith

Sa 19.03.

17.30h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

Tageszeiten und Jahreszeiten in Mantua

Giaches de Wert, Giovanni Giacomo Gastoldi, Salomone Rossi, Claudio Monteverdi

Voces Suaves

Ensemble Capricornus

So 20.03.

17.00h Kirche St. Peter

Bachs Jahr

Soli und Ensemble der J.S. Bach-Stiftung St. Gallen
Ltg. Rudolf Lutz

Fr 25.03.

19.30h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

Fanny Mendelssohn: *Das Jahr und Jahreszeiten-Lieder*

Els Biesemans *Fortepiano*
Antje Rux *Sopran*

Sa 26.03.

17.15h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

Christopher Simpson: *The Monthes*

Cellini Consort
Aaron Hitz *Sprecher*

19.30h

Christopher Simpson: *The Four Seasons*

Hille Perl und die Sirius Viols
Aaron Hitz *Sprecher*

So 27.03.

17.00h Kirche St. Peter

Nicolas Chédeville:

Les Saisons amusantes

Nach Antonio Vivaldis Quattro Stagioni
Monika Mauch *Sopran*
Tobie Miller *Drehleier*
Ensemble Danguy

Datum und Ort noch offen

Zum 402. Geburtstag

Isabella Leonarda – Nonne und Komponistin

Ensemble Cavalieri del Cornetto

Biografien

Ausführliche Biographien der KünstlerInnen finden sich online:
www.altemusik.ch

OCTOPLUS



OCTOPLUS wurde 2010 an der heutigen MKZ, Musikschule Konservatorium Zürich, von Martina Joos als Ensemble für BlockflötenchülerInnen gegründet, die neben ihrer individuellen Ausbildung auf anspruchsvollem Niveau mit anderen SpielerInnen musizieren möchten. Das Kernrepertoire umfasst die mehrhörige Musik der Spätrenaissance; im Repertoire von OCTOPLUS finden sich aber auch Werke des 20./21. Jahrhunderts sowie Bearbeitungen von Werken aus Klassik und Romantik.



Martina Joos:

Studium mit Hauptfach Blockflöte an der heutigen Zürcher Hochschule der Künste, Lehr- und Konzertdiplom mit Auszeichnung. Lizenziat an der Universität

Zürich in Musikwissenschaft, Musikethnologie und Kunstgeschichte. Konzerttätigkeit in zahlreichen Ländern als Solistin und als Mitglied des Ensembles RAYUELA. Mitglied des Zürcher Barockorchesters und Zuzügerin von La Scintilla am Opernhaus Zürich; Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Ottavio Dantone, William Christie, Marc Minkowski und Giovanni Antonini. CD- und Rund-

funk-Aufnahmen. Unterrichtstätigkeit und Fachschaftsleitung Alte Musik an Musikschule Konservatorium Zürich MKZ. Dozentin bei Kursen für Alte Musik. Mitglied der Musikkommission der Stadt Zürich.

www.martinajoos.ch

Leonardo Miucci



Leonardo Miucci

ist Fortepianist und Musikologe. Er studierte am Royal Conservatory in Den Haag und am Mozarteum Salzburg. Parallel dazu verfolgte er ein Studium

der Musikwissenschaft. Häufige Auftritte in Europa und den USA, dazu verschiedene CD-Aufnahmen. Anlässlich des Beethovenjahrs 2020 unternimmt er die erste Gesamtaufnahme von Beethovens Klavierquartetten, von denen er auch die erste moderne Kritische Ausgabe publiziert. Er unterrichtet an der Hochschule der Künste Bern und am Conservatorio della Svizzera italiana in Lugano.

Martin Skamletz



Martin Skamletz

stammt aus Österreich. Er studierte Flöte und Musiktheorie in Wien und Traversflöte in Brüssel. Neben seinen Aktivitäten in Lehre und Forschung an

der Hochschule der Künste Bern ist er Flötist im Concerto Stella Matutina. Verschiedene CD-Aufnahmen, darunter «Cherubini in Wien».

www.skamletz.ch

AleaEnsemble

Das **AleaEnsemble** wurde 2002 von Fiorenza De Donatis und Andrea Rognoni (Violine), Stefano Marcocchi (Viola) sowie Marco Frezzato (Cello) gegründet. Alle vier MusikerInnen verfolgen eine erfolgreiche Karriere auf dem Gebiet der Alten Musik und spielen bei renommierten Orchesterensembles in und ausserhalb Europa mit, meist als KonzertmeisterIn oder StimmführerIn. Das Ziel des AleaEnsembles ist die Erarbeitung des Repertoires des klassischen und romantischen Streichquartetts. Es hat bisher Mozarts Divertimento KV 563, Boccherinis Streichquartette op. 2 und op. 15 sowie Haydns Quartette op. 77 und op. 42 aufgenommen und erhielt dafür mehrere Kritikerpreise.

Catalina Vicens



Catalina Vicens ist gebürtige Chilenin und heute wohnhaft in Basel. Sie studierte am Curtis Institute of Music in Philadelphia, an der Musikhochschule Freiburg und an der Schola Cantorum Basiliensis.

Catalina Vicens verbindet eine lebhaft internationale Solisten- und Forschungskarriere. Als Spezialistin für alte Tasteninstrumente wurde sie eingeladen, auf dem ältesten spielbaren Cembalo der Welt zu spielen (CD «Il Cembalo di Partenope»). Zusammen mit Spezialisten arbeitet sie an der Rekonstruktion von Mittelalter- und Renaissance-Orgeln. Catalina Vicens unterrichtet regelmässig, gibt Meisterkurse zu historischer Tastenmusik in Europa und den USA. Sie konzertiert und tritt häufig mit Ensembles für Mittelalter, Renaissance, Barock und Neue Musik auf; dies auch unter der Leitung von Dirigenten wie Gottfried von der Goltz, Andrea Marcon, Skip Sempé und Carlos Miguel Prieto. Sie ist künstlerische

Leiterin des Ensembles Servir Antico. Derzeit ist Catalina Vicens Doktorandin an der Universität Leiden / Orpheus-Institut Gent.

www.catalinavicens.com

Johannes Keller



Johannes Keller ist in der Ostschweiz aufgewachsen und lebt heute in Basel. Er schloss 2010 seine Studien an der Schola Cantorum Basiliensis in den Fächern Cembalo, Ensemble-

leitung und Generalbass ab. Seine Lehrer waren Jörg-Andreas Bötticher, Jesper Christensen und Andrea Marcon. Seither machte Johannes Keller viel Musiktheater, sowohl im Bereich der Barockoper wie der Neuen Musik. Als musikalischer Leiter oder Assistent von Dirigenten wie Andrea Marcon, Christian Curnyn, Christopher Moulds und Michael Form arbeitet er an Theatern im In- und Ausland; er entwickelt Bühnenformate und realisiert eigene Produktionen. Seit 2013 ist er Dozent für Intonation und Stimmungen an der Schola Cantorum Basiliensis. Sein Forschungsschwerpunkt sind vieltönige Instrumente und ihre Musik. Zur Zeit arbeitet Johannes Keller an seiner Dissertation über das Arciorgano von Nicola Vicentino.

www.johanneskeller.ch

Ryo Terakado



Ryo Terakado wurde in Santa Cruz (Bolivien) geboren. Im Alter von vier Jahren begann er mit dem Violinunterricht und studierte später an der Musikhochschule Tōhō

Gakuen Daigaku in Tokio. Ab 1986 studierte er Barockvioline bei Sigiswald Kuijken und erhielt drei Jahre später sein Solistendiplom. Seit 1987 wirkte er in vielen Barockorchestern Europas und Japans als Konzertmeister, so bei Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, dem Tokyo Bach-Mozart Orchestra, La Petite Bande und dem Bach Collegium Japan. Inzwischen dirigierte Ryo Terakado auch Opern von Monteverdi bis Mozart; er unterrichtet Barockvioline und Orchesterleitung in Den Haag, Brüssel, Tokyo und Seoul. Verschiedene CD-Einspielungen.

Kaori Uemura



Kaori Uemura wurde in Japan geboren. Dreijährig begann sie das Violinspiel und nahm mit 12 Jahren ein Studium der Gambe auf; ihr Lehrer war der Pionier dieses

Instrumentes in Japan, Toshinari Ohashi. Nach ihrem Diplom studierte sie in Brüssel bei Wieland Kuijken weiter. Sie liess sich in Brüssel nieder und ist seither europaweit eine gefragte Gambistin. Regelmässig spielt sie und macht Aufnahmen mit Ensembles wie Les Talens Lyriques, Les Arts Florissants, Gli Angeli Genève, L'Armonia Sonora und dem Ricercar Consort.

Aline Zylberajch



Die musikalische Karriere von **Aline Zylberajch** ist geprägt von ihrer Leidenschaft für die klangliche Vielfalt der alten Tasteninstrumente, durch die Beschäftigung mit der

Vokalmusik und durch ihre Begeisterung für das Unterrichten. Ihr Diplom erhielt sie am CNSMD de Paris und am New England Conservatory Boston. Seither spielte sie bei zahlreichen Produktionen von Ensembles wie La Chapelle Royale, Les Musiciens du Louvre und Le Parlement de Musique. Gleichzeitig erforschte sie das unterschiedlichste Repertoire sowohl des Cembalos wie des Pianofortes. Lange war sie Professorin für Cembalo in Strasbourg; heute ist sie Professorin für Didaktik am CNSMD de Paris und wird weltweit für Interpretationskurse angefragt. Sie ist Gründungsmitglied der Association Clavecin in Frankreich.

www.aline-zylberajch.net

Gerald Hambitzer



Gerald Hambitzer ist ein gefragter Solist und Kammermusiker an Cembalo, Clavichord und Fortepiano. 1957 in Bonn geboren, erhielt er zunächst eine musikalische Ausbildung

mit Hauptfach Cembalo an der Hochschule für Musik in Köln. Noch während des Studiums begann seine internationale Konzerttätigkeit, vor allem als Cembalist des Barockorchesters Concerto Köln. Inzwischen hat er bei mehr als 70 CD-Produktionen mitgewirkt, so auch als Solist in Cembalokonzerten von J.S. Bach, C.Ph.E. Bach und F. Durante. Darüber hinaus gilt sein besonderes Interesse dem Clavichord. 1999 wurde Gerald Hambitzer Professor sowie Leiter des Instituts für Alte Musik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Pierre Goy



Pierre Goy studierte zuerst Klavier. Von den Ausdrucksmöglichkeiten der alten Tasteninstrumente begeistert, besuchte er darüber hinaus Kurse bei Luciano Sgrizzi,

Paul Badura-Skoda, Jos van Immerseel und Jesper Christensen. Pierre Goy ist bestrebt, jede Musik auf einem Instrument ihrer Zeit widerzugeben. Mit Nicole Hostettler bildet er ein «Clavierduo»; Kammermusik spielt er zusammen mit Il Giardino Armonico, Quatuor Mosaiques, Ensemble baroque de Limoges und mit der Mezzosopranistin Marie-Claude Chappuis. Er unterrichtet an den beiden Hautes Ecoles de Musique in Genf (HEM) und in Lausanne (HEMU), und er ist Begründer der Rencontres Internatio-

nales harmoniques de Lausanne, bei denen sich Instrumentenbauer, Musiker, Musikologen und Konservatoren treffen.

www.pierregoy.com

Julian Prégardien



Julian Prégardien wurde 1984 in Frankfurt geboren. Nach seinen Studien war er von 2009 bis 2013 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Parallel entwickelte sich seine interna-

tionale Konzerttätigkeit. Inzwischen ist der Tenor ein international herausragender Vertreter der jungen Sänger-Generation; er gastierte beim Festival d'Aix en Provence, an der Hamburgischen und an der Bayerischen Staatsoper, an der Opéra Comique Paris, Wiener Staatsoper und Staatsoper Berlin. Er konzertierte mit zahlreichen Orchestern Europas und debütierte in der Saison 2019/2020 beim Cleveland Orchestra. Einen besonderen Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit bilden Julian Prégardiens Liederabende und Kammermusikprojekte, zusammen mit Kristian Bezuidenhout, Lars Vogt, Martin Helmchen, Eric le Sage und Sir Andras Schiff. Julian Prégardien ist Professor für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München.

www.julianpregardien.de

Els Biesemans



Els Biesemans wurde 1978 in Antwerpen geboren. Sie studiert Klavier, Orgel und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Löwen. Nach dem Master of Music kam sie auf

Einladung von Andrea Marcon 2005 nach Basel und studierte an der Schola Cantorum Basiliensis. Els Biesemans ist Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe, sie war und ist als Solistin zu hören in ganz Europa, USA, Kanada und Japan. Mit ihrem Ensemble Elsewhere erweitert Els Biesemans kontinuierlich ihr Repertoire. Besondere Aufmerksamkeit legt die Interpretin auf in Vergessenheit geratene Musik; so entstand die CD-Ersteinspielung der Sonaten für Violine und Klavier von Franz Xaver Sterkel (2017). Begeistertes internationales Presse-Echo gab es für ihre CD-Aufnahmen mit Fanny Hensel-Mendelssohns «Das Jahr», Schubert-Transkriptionen von Franz Liszt sowie des symphonischen Orgelwerks von Maurice Duruflé. Els Biesemans lebt in Zürich, wo sie das Hammerklavierfestival Flügelschläge ins Leben gerufen hat und leitet. Sie ist Organistin an der Bühl- und Predigerkirche.

www.elsbiesemans.be

Rebecca Ineichen



Rebecca Ineichen wurde 1996 geboren und studiert seit 2013 an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Nachdem sie den Master Music Pedagogy im Fach Klavier bei Karl-An-

dreas Kolly mit Auszeichnung abschloss,

beendete sie 2019 auch das Studium DAS Kirchenmusik / Orgel bei Tobias Willi. Seit 2018 studiert sie nun Cembalo im Master Music Performance bei Michael Biehl. Neben dem Solo- und Kammermusikspiel ist Rebecca Ineichen sehr gefragt als Korrepetitorin und freischaffende Musikerin auf Klavier, Cembalo und Orgel. Sie unterrichtet seit einigen Jahren an der Musikschule Zürcher Oberland und ist seit 2019 Kirchenmusikerin in der Kirchgemeinde Russikon.

Kristian Bezuidenhout



Kristian Bezuidenhout wurde 1979 in Südafrika geboren; er gilt heute als einer der profiliertesten Tasteninterpreten weltweit. Er studierte zunächst in Australien und in den USA,

anfangs modernes Klavier, später Cembalo, Hammerklavier sowie Generalbassspiel und historische Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. Bezuidenhout tritt regelmässig als Solist mit den wichtigen Orchestern der Welt auf, er war Gastdirigent bei vielen Ensembles der Alten Musik und spielte zusammen mit prominenten Künstlern wie John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger u.v.a. Er nahm zahlreiche CDs auf, die regelmässig hervorragende Kritiken erhielten. 2017/18 wurde er Künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters und Principal Guest Conductor des English Concert; er ist Gastprofessor an der Schola Cantorum Basiliensis und an der Eastman School of Music in Rochester (USA).

www.kristianbezuidenhout.com

Mahan Esfahani



Mahan Esfahani wurde im Iran geboren und wuchs in den USA auf. Er studierte zunächst Musikwissenschaft und Geschichte und anschliessend Cembalo. 2009

gewann er den Borletti-Buitoni-Preis, und dreimal war er als Künstler des Jahres nominiert. Er gab und gibt Konzerte in aller Welt, und regelmässig arbeitet er mit Klangkörpern wie Ensemble Modern, BBC Symphony Orchestra, Münchner Kammerorchester und Los Angeles Chamber Orchestra zusammen. Highlights seiner Karriere waren bisher sein Debüt im Wiener Musikverein, seine Zusammenführung von Cembalo und elektronischer Musik in Kooperation mit dem Tectonics Festival und dem Barbican Centre, die Wiederentdeckung von Luc Ferraris Musique socialiste sowie Auftragswerke und Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten. Mehrfache Auszeichnungen für seine CD-Aufnahmen, so auch für «The Passinge Mesures».

www.mahanesfahani.com

Andrea Buccarella



Andrea Buccarella ist Cembalist, Organist und Dirigent. Geboren wurde er 1987 in Rom; am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom erhielt er 2008 sein Diplom im Fach Orgel

und Orgelkomposition; danach absolvierte er eine zweijährige Spezialausbildung für Cembalo und historische Tasteninstrumente. Sein Studium bei Andrea Marcon schloss er 2018 mit Auszeichnung im Fach

Cembalo an der Schola Cantorum Basiliensis ab. Im gleichen Jahr gewann er den ersten Preis beim Internationalen Cembalowettbewerb Brügge und auch den Outhere-Preis. Es entwickelte sich in der Folge eine intensive künstlerischen Tätigkeit, die Andrea Buccarella an wichtige Festivals in Europa, USA, Korea und Japan führte; weiter spielte er bei verschiedenen Aufnahmen mit. 2011 übernahm er die Leitung des Ensembles Abchordis, mit dem er bisher zwei CDs einspielte. 2019 kam Buccarellas erste Solo-CD heraus, die den Weg der Toccata von Claudio Merula bis zu J.S. Bach verfolgt.

Christine Schornsheim



Christine Schornsheim zählt zu den international anerkannten SpezialistInnen der Alten Musik. Sie ist als Solistin am Cembalo und am Hammerflügel gleichermassen

gefragt wie als musikalische Partnerin u.a. von Andreas Staier, Hille Perl oder dem Ensemble Zefiro.

Konzertreisen führten sie in die meisten europäischen Länder sowie in die USA, nach Israel und nach Japan. Ihre Konzerttätigkeit wird regelmässig durch Rundfunk- und CD-Aufnahmen erweitert; eine ganze Reihe wurde mit Preisen ausgezeichnet, nicht zuletzt ihre Gesamteinspielung der Klaviersonaten von Joseph Haydn. Ab 1992 war Christine Schornsheim Professorin für Cembalo und Hammerklavier an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig, danach übernahm sie die Cembaloprofessur an der Hochschule für Musik und Theater München.

www.christine-schornsheim.de

Anna-Victoria Baltrusch



Anna-Victoria Baltrusch, 1989 in Berlin geboren, studierte an der Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau; 2016 legte sie dort mit Auszeichnung ihr Konzertdiplom

im Fach Orgel ab. Nach zahlreichen Preisen bei internationalen Orgelwettbewerben pflegt sie eine rege Konzerttätigkeit in ganz Europa. Seit 2016 ist Anna-Victoria Baltrusch Organistin an der Alten Tonhalle-Orgel des Neumünsters Zürich, seit 2017 leitet sie den freien Kammerchor TonArt Zürich.

Michael Meyer



Michael Meyer, geboren 1986 in Zürich, studierte Musik- und Geschichtswissenschaft an der Universität Zürich sowie Orgel an der Zürcher Hochschule der

Künste. Promotion 2014, Habilitation 2019. Von 2010 bis 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter, danach Assistent und Oberassistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Seit März 2020 Mitglied der Geschäftsleitung der Orgelbau Kuhn AG, Männedorf, und weiterhin Privatdozent an der Universität Zürich. Daneben Organist an der Guthirt-Kirche in Zürich-Wipkingen.

Benjamin Graf



Benjamin Graf wurde 1998 in Zürich geboren und wuchs im Zürcher Oberland auf. Nach erstem Klavierunterricht lernte er mit 14 Jahren die Orgel kennen; sie

entwickelte sich zu seiner grossen Leidenschaft. Benjamin Graf studiert Kirchenmusik an der ZHdK Zürich bei den Professoren Tobias Willi und Beat Schäfer und spielt regelmässig Konzerte. Er gründete und leitet den Orpheo Jugendchor. Von 2017–2020 war Benjamin Graf Organist der Reformierten Kirche Volketswil, seit Juni 2020 ist er als Organist an der katholischen Guthirt-Kirche Zürich-Wipkingen tätig.

Sofija Grgur



Die in Sarajevo geborene Serbin **Sofija Grgur** begann ihre musikalische Ausbildung an der Belgrader Musikakademie und setzte sie an der Hochschule für Musik in Würz-

burg fort. Sie studierte Orgel, Improvisation, Dirigieren sowie historische Tasteninstrumente. An zahlreichen Meisterkursen bekam sie künstlerische Impulse u.a. von Lorenzo Ghielmi, James David Christie und Richard Egarr. Zurzeit studiert sie Historische Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis. Zusammen mit dem Violinisten Filip Rekiec gründete sie das Ensemble Interrogatio. Sofija Grgur ist konzertant sowohl als Solistin wie in Ensembles tätig. Daneben verfolgt sie leidenschaftlich Projekte im interkulturellen Bereich und pflegt intensiv die Praxis der Improvisation von Klassik bis Jazz.

Yvonne Ritter



Yvonne Ritter ist 1983 in Muri AG geboren und dort aufgewachsen. Sie studierte Blockflöte an der Zürcher Hochschule der Künste und an der Universität der Künste in

Berlin wie auch Cembalo an der Zürcher Hochschule der Künste und am Conservatoire de Strasbourg. Wichtige musikalische Impulse erhielt sie von Christophe Rousset, Gerald Hambitzer und Christine Schornsheim. Yvonne Ritter tritt regelmässig als Solistin und Kammermusikerin auf und ist u.a. Mitglied des Ensembles Romanesca. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit unterrichtet sie mit Leidenschaft Blockflöte, Cembalo und Generalbass.

Matías Lanz



Matías Lanz, geboren und aufgewachsen in Winterthur, ist als freischaffender Cembalist und Organist in verschiedenen Bereichen tätig. Schwerpunkte liegen auf der Kon-

zerttätigkeit mit seinem Ensemble Cardinal Complex und auf seiner Unterrichtstätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Organist arbeitet er an den reformierten Kirchen Winterthur Veltheim und Zell/Kollbrunn. Matías Lanz studierte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Jörg-Andreas Böttcher Generalbass und davor an der Zürcher Hochschule der Künste bei Michael Biehl Cembalo und bei Ursula Jaggi Orgel.

Thomas Jäggi



Thomas Jäggi wurde 1984 in Zürich geboren. Orgelunterricht bei Bernhard Billeter und Ursina Cafilisch. Bachelor- und Masterstudium mit Konzertdiplom Orgel bei Stefan

Johannes Bleicher und Tobias Willi an der Zürcher Hochschule der Künste. Danach ebenda Cembalo-Lehrdiplom bei Michael Biehl. Thomas Jäggi ist Organist an der Stadtkirche Baden und der Kirche St. Felix und Regula Zürich. Er tritt als Solist wie auch als Kammermusiker auf und spielt Continuo beim Orchester Le Phénix. Intensive Duo-tätigkeit auf Orgel und Cembalo mit Matías Lanz.

Zürcher Barockorchester



Das **Zürcher Barockorchester** wurde 2002 im Umfeld der Musikhochschule Zürich gegründet. Seit 2018 teilen sich die beiden Zürcher Geigerinnen Monika Baer und Renate Steinmann die künstlerische Leitung und leben somit eine selten anzutreffende Form der Zusammenarbeit. In den letzten Saisons realisierte das ZBO vielbeachtete Projekte wie *Tresor* mit noch nie gehörten Werken aus einer Dresdner Musiksammlung oder das Opéra-Ballet *Terpsicore* im Theater Rigiblick. Mit der *Festa Corelliana*, Campras Requiem oder einem Programm rund um C. Ph. E. Bach und F.

Mendelssohn interpretierte das Orchester aber auch bekanntere Werke. Sie werden in neuen Formaten präsentiert, sei es durch das Setzen thematischer Schwerpunkte, das Aufzeigen historischer Zusammenhänge oder auch durch neue Spielformen.

Renate Steinmann ist Konzertmeisterin der J.S. Bach-Stiftung St. Gallen, und **Monika Baer** ist in der gleichen Position beim Orchestra La Scintilla an der Oper Zürich engagiert. Beide Künstlerinnen sind neben ihrer stilistischen Spezialisierung und Profilierung im schweizerischen Musikleben auch ausgewiesene Pädagoginnen und widmen sich intensiv kreativen Möglichkeiten, ein Publikum aktiv miteinzubeziehen. 2019 verlieh die Stadt Zürich dem Zürcher Barockorchester das Werkjahr *Interpretation*, welches das Leitungsduo in seiner Arbeit bestärkte und u.a. eine professionelle Video-Produktion mit weitgehend unbekanntem Werken für Violinconsort ermöglichte.

www.zuercherbarockorchester.ch

Ausführliche Biographien der KünstlerInnen finden sich online:
www.altemusik.ch

Festivals

Herbst	2002	Unterwegs
Herbst	2003	Dasein
Herbst	2004	Eppur si muove
Herbst	2005	Festen – 10 Jahre Forum Alte Musik
Herbst	2006	Zentren
Frühling	2007	Dietrich Buxtehude (+1707)
Herbst	2007	Rokoko
Frühling	2008	Tenebrae
Herbst	2008	Habsbvirg
10. Festival Alte Musik Zürich:		
Frühling	2009	Ekstase & Anbetung
Herbst	2009	Henry Purcell (*1659)
Frühling	2010	Ludwig Senfl
Herbst	2010	Die Elemente
Frühling	2011	Iberia
Herbst	2011	Humor
Frühling	2012	Komponistinnen
Herbst	2012	Himmel & Hölle
Frühling	2013	Zahlenzauber
Herbst	2013	Ferne Musik
20. Festival Alte Musik Zürich:		
Frühling	2014	altemusik@ch
Herbst	2014	Bach-Brüder (C. Ph. E. Bach *1714)
Frühling	2015	Passion
Herbst	2015	Epochen – 20 Jahre Forum Alte Musik
Frühling	2016	Trauer & Trost
Herbst	2016	Mittelalter – Fünf Musik-Biographien
Frühling	2017	Claudio Monteverdi (*1567)
Herbst	2017	Wein, Tanz, Gesang
Frühling	2018	In Paradisum
Herbst	2018	Windspiel
30. Festival Alte Musik Zürich:		
Frühling	2019	Metamorphosen
Herbst	2019	Bogenspiel
Frühling	2020	Tageszeiten – Jahreszeiten (verschoben)
Herbst	2020	Tastenspiel
Frühling	2021	Josquin & Praetorius



Mitgliederbeiträge

Einzelmitglied: Fr. 80.-
 Paarmitglieder: Fr. 120.-
 Juniormitglied: Fr. 20.-
 Gönnermitglied: Fr. 600.-

PC: 84-58357-5

Impressum

Forum und Festival

Alte Musik Zürich
 Postfach 1111
 CH-8031 Zürich
 +41 (0)44 252 63 23
 forum@altemusik.ch
 www.altemusik.ch

Vorstand

Monika Baer
 Thomas Goetschel
 Martina Joos
 Yvonne Ritter
 Roland Wächter

Präsidium

Martina Joos
 Roland Wächter

Geschäftsführung

Regula Spirig

Beirat

Martin Korrodi
 Martin Zimmermann

Patronat

Ruth Genner
 Alice Harnoncourt
 in memoriam
 Nikolaus Harnoncourt
 Hans-Joachim Hinrichsen
 John Holloway
 Alexander Pereira

Ehrenmitglieder

Susanne Hess
 Peter Reidemeister
 Matthias Weilenmann

Mitarbeit Festival

Simon Giesch
 Marianne Lehner
 Barbara Ott
 Markus Werder
 Vera Zürcher

Redaktion

Roland Wächter

Lektorat

Yvonne Ritter

Visuelle Gestaltung

Mauro Lardi

Preise Festival Tastenspiel

Wir beachten die aktuellen Schutzmassnahmen. Deshalb ist bei einigen Konzerten mit beschränkter Platzzahl zu rechnen. Wir bitten Sie, den Vorverkauf zu benützen (keine Reservationsgebühren).

		Regulär	Mitglieder	Carte Blanche / AHV	Studierende / Kulturlegi
Fr 11.09.	Octoplus	Frei	Frei	Frei	Frei
Kirche St. Peter					
Fr 11.09.	Mozart/Beethoven	44.-	33.-	35.-	15.-
Kulturhaus Helferei L. Miucci & Ensemble					
Sa 12.09.	Tastentag I				
Johanneskirche					
Alle drei Konzerte	Vicens/Keller/Rameau	70.-	50.-	55.-	20.-
17.15h und 19.30h					
Nur Konzert 19.30 h	Rameau: Pièces	44.-	33.-	35.-	15.-
So 13.09.	Tastentag II				
Johanneskirche					
Alle drei Konzerte	Hambitzer/Goy/Schubert	70.-	50.-	55.-	20.-
17.15h und 19.30h					
Nur Konzert 19.30 h	Schubert: Schöne Müllerin	44.-	33.-	35.-	15.-
Fr 18.09.	Präludium	Frei	Frei	Frei	Frei
Lavatersaal Rebecca Ineichen					
Fr 18.09.	Beethoven	55.-	40.-	44.-	15.-
Kirche St. Peter Kr. Bezuidenhout					
Sa 19.09.	Apérokonzert	Frei	Frei	Frei	Frei
Hotel Hirschen Rebecca Ineichen					
Sa 19.09.	Passing Measures	44.-	33.-	35.-	15.-
St. Anna-Kapelle M. Esfahani					
So 20.09.	Preisträger-Konzert	44.-	33.-	35.-	15.-
St. Anna-Kapelle A. Buccarella					
Fr 25. 09.	Wohltemperiert	44.-	33.-	35.-	15.-
St. Anna-Kapelle Chr. Schornsheim					
Sa 26.09.	Orgelspaziergang	Kollekte			
Drei Kirchen					
So 27.09.	Bach & Vivaldi	44.-	33.-	35.-	15.-
Kirche St. Peter Zürcher Barockorchester					
Festivalpass		370.-	270.-	295.-	115.-

Vorverkauf: altemusik.ch / ticketino.com / Tel 0900 441 441 (CHF 1.00/Min.) / **Poststellen**
 Als FAMZ-Mitglied erhalten Musik-StudentInnen der ZHdK und der Uni Zürich freien Eintritt.
 Alle Preise in CHF. Programmänderungen vorbehalten.

Josquin & Praetorius

500. Todestag von Josquin Desprez († 27. August 1521 Condé sur l'Escaut)

400. Todestag von Michael Praetorius († 15. Februar 1621 Wolfenbüttel)

Fr 12.03.

Kirche St. Peter

Antoine Brumel:

Missa *Et ecce terrae motus*

Josquin Desprez: Motetten

amarcord und Calmus Ensemble

Fr 19.03.

Kirche St. Peter

Von Josquin bis Praetorius:

Tänze der Renaissance

Danza antica

Capella de la Torre

Sa 13.03.

Kulturhaus Helferei

Amour et Mars

Chansons von Josquin,

Janequin, LeJeune

thélème

Sa 20.03.

Kulturhaus Helferei

Comme femme desconfortée

Chansons und Motetten der

Renaissance

Elizabeth Rumsey und Ensemble

So 14.03.

Kirche St. Peter

Michael Praetorius:

Polyhymnia

Cardinal Complex

So 21.03.

Kirche St. Peter

Josquin Desprez:

Missa *D'ung aultre amer*

und grosse Motetten

The Tallis Scholars

Mi 24.03.

St. Anna-Kapelle

Old and New

Motets, Anthems, Madrigals:

England um 1600

chant 1450

Voraussichtlich Sa 13.03. oder 20.03.2021

Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich

Themennachmittag *Michael Praetorius*