

Ekstase & Anbetung

Festival Alte Musik Zürich
18. – 29. März 2009



Dieses «&» im Titel des Festivals EKSTASE & ANBETUNG – verbindet es nicht allzu eng zwei Dinge, die so eng nicht zusammengehören: Weltliches und Religiöses, Fleischliches und Geistliches, Erotik und Gebet?

Zumindest in der Musik mochte man das früher nicht so streng trennen. Geradezu exemplarisch – und auch etwas verblüffend – sind etwa jene Bearbeitungen, die ein gewisser Aquilino Coppini von einigen Madrigalen Claudio Monteverdis verfertigte: Er entfernte die amourösen Hirtendichtungen und unterlegte der Musik seine eigenen geistlichen Dichtungen – et voilà: Schon wurde aus den Liebesqualen einer *Anima dolorosa* das Flehen einer *Anima miseranda*, aus dem erotischen Schmachten und Seufzen die fromme Anbetung.

Weder beim Widmungsträger Kardinal Borromeo noch beim Komponisten selbst scheint dieses Vorgehen auf Kritik gestossen zu sein. Im Gegenteil: Monteverdi selbst bearbeitete seine berühmteste Komposition, die Klage der von Theseus verlassenen Ariadne, *Il Lamento d'Arianna*, als Klage Marias unter dem Kreuz, *Il pianto della Madonna*. – Unser Festival bietet die dritte dieser Umarbeitungen, das erst vor kurzem entdeckte *Lamento della Maddalena*.

Es ist das hierzulande noch wenig bekannte italienische Ensemble *Delitiae Musicae* aus Verona, das uns einen detaillierten Blick auf dieses «Crossover» in Monteverdis Musik ermöglicht. Die renommierte Solistin *Maria Cristina Kiehr* mit ihrem *Concerto soave* und das brillante Vokalensemble *Peregrina* aus Basel zeigen in ihren Konzerten jeweils weitere Aspekte dieser musikalischen Grenzüberschreitungen zwischen Weltlichem und Geistlichem.

Wiederum andere Grenzen erkunden Instrumentalisten der Sonderklasse. *Andreas Staier*, wohl der vorrangige Fortepiano-Spieler unserer Zeit, interpretiert mit dem Violinisten *Daniel Sepec* Robert Schumanns Kammermusik zwischen romantisch-schwärmerischer Fantasie und klassisch-strenger Sonate, während der norwegische Akkordeonist *Frode Haltli* mit seinem Quartett alte norwegische Volksmusik mit seiner eigenen Musik verknüpft.

Auch an diesem Festival werden wiederum *Studierende der Zürcher Hochschule der Künste* auftreten und zeigen, was sich unter dem Festival-Motto im Werk des Komponisten und Violinvirtuosen H. I. F. Biber finden lässt ...

In welcher Stimmung also auch immer, eher dem Geistlichen oder eher dem Weltlichen zugewandt: Sie werden eine reiche Welt des musikalischen Ausdrucks antreffen.

Martina Joos und Roland Wächter, Präsidium
FORUM ALTE MUSIK ZÜRICH



Neubau
Revisionen
Konzertvermietung

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

Festivalübersicht

Mi	18. 3.	20.30 h	Moods im Schiffbau PASSING IMAGES ... aus Norwegen Frode Haltli, Akkordeon Arve Henriksen, Trompete Garth Knox, Viola Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, Stimme	S. 4
Do	26. 3.	12.30 h	Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6 TREPPENHAUSKONZERT H. I. F. Biber: Rosenkranz-Sonaten und Partia Nr. 1 Studierende der Zürcher Hochschule der Künste	S. 6
		19.30 h	Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6 ROMANTISCHES SCHWÄRMEN – KLASSISCHE FORMEN Werke von Robert Schumann Andreas Staier, Hammerflügel; Daniel Sepec, Violine	S. 9
Fr	27. 3.	18.30 h	Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter VORKONZERT H. I. F. Biber: Rosenkranz-Sonaten und Partia Nr. 1 Studierende der Zürcher Hochschule der Künste	S. 12
		19.30 h	Kirche St. Peter Zürich HIMMLISCHE LIEBE – WELTLICHE LIEBE G.-F. Sances, Cl. Monteverdi, A. Cesti Maria Cristina Kiehr und Concerto soave (Paris)	S. 12
Sa	28. 3.	18.00 h	Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13 Konzertgespräch mit Philipp Zimmermann	S. 16
		20.00 h	Wasserkirche Zürich MEL ET LAC – HONIG UND MILCH Hildegard von Bingen, Peter Abaelard und Marianische Gesänge des 12. Jahrhunderts ensemble Peregrina (Basel)	S. 16
So	29. 3.	17.00 h	Kirche St. Peter Zürich FROMME HIRTEN – VERLIEBTE HEILIGE? Claudio Monteverdi: Sacro - Spirituale - Profano Delitiae Musicae (Verona)	S. 20

Mi, 18. März 20.30 h Moods im Schiffbau

PASSING IMAGES ... aus Norwegen

Frode Haltli · Akkordeon
Arve Henriksen · Trompete
Garth Knox · Viola
Maja Solveig Kjelstrup Ratkje · Stimme

Passing Images

Passing Images

Auf seiner CD *Looking on Darkness* spielte Frode Haltli die Musik von zeitgenössischen Komponisten: Bent Sørensen, Magnus Lindberg, Maja Ratkje und andern. Auf dem Album *Passing Images*, an dem sich das Konzertprogramm orientiert, bietet der norwegische Akkordeonist anscheinend etwas ganz anderes: Einen neuen Zugang zu und sicher einen ganz untraditionellen Umgang mit der norwegischen Volksmusiktradition. Dennoch stellen Volksmusik und neue Musik für Frode Haltli keinen Gegensatz dar.

Durch seinen Lehrer Erik Bergene kam Frode Haltli früh zur zeitgenössischen Musik, gleichzeitig begann er aber auch, in seinem Heimatdorf Volksmusik zu spielen. Als 13jähriger war er das jüngste Mitglied einer Tanzband. Die Lieder, die er damals lernte, gehören immer noch zu seinen musikalischen Bezugspunkten.

Frode Haltli zu einigen Stücken, die er im Konzert spielen wird:
Psalm ist eine traditionelle Melodie von Nordfjord, einem kleinen Ort in Norwegens westlichen Fjorden. Anders Hovden (1860-1943) versah diese Melodie mit Texten, und so wurde sie bekannt als *Ned i vester soli glader*. Ich lernte das Lied durch die Volksmusiker Arve Moen Bergset und Unni Løvlid kennen. Meine Komposition *Der Brief* hat als Inspirationsquelle *Jeg Skriver til min piga* (Ich schreibe meinem Mädchen) von Mari Furuberget (1874-1947) aus Asnes Finnskog, in der Nähe meines Heimatortes.

Vandring basiert auf dem Lied *Jeg er på vandring gjennom livet*, wie es Elias Akselsen (geb. 1947) singt. Er ist ein bekannter Sänger und Vertreter der auch in Skandinavien lang unterdrückten Minderheit der Roma. Die Melodie hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem amerikanischen *Wayfaring Stranger*.

Die Stücke *Pre*, *Lyrisk vals* und *Passing Images* haben alle die gleiche Herkunft. Ich wuchs in Våler i Solør im südöstlichen Norwegen nahe der schwedischen Grenze auf, wo die Landschaft von Föhrenwäldern dominiert wird. Lange nachdem ich aus meinem Heimatdorf weggezogen war, hörte ich eine Aufnahme des Geigers Gustav Kåterud (1882-1941). Sowohl seine Spieltechnik wie auch die Aufnahmequalität waren undeutlich und dennoch hoch interessant wegen ihrem Gegensatz von Tonalität und walzerähnlichem Tempo, so dass in mir bald die Imagination angestachelt wurde, sie mit neuem Leben zu erfüllen. Das erste Resultat *Lyrisk vals* (Lyrischer Walzer) war ein mehr oder weniger improvisiertes Stück, das ich auf dem Solo-Akkordeon spielte. Ich habe dann eine neue Version für Akkordeon, Bratsche und Trompete geschrieben. Ausserdem machte ich daraus auch eine kürzere Version, *Pre* für Akkordeon und Bratsche, welche die Musik noch weiter aus den Wäldern heraus führte. *Passing Images* schliesslich, mit dem Untertitel *Walzer*, ist ursprünglich ein Stück für Solo-Akkordeon, das Maja Solveig Kjelstrup Ratkje 2003 mit dem *Lyrisk vals* im Gedächtnis komponierte.

Do, 26. März 12.30 h Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6

Treppenhauskonzert

SONATEN UND GEBETE

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER ROSENKRANZ-SONATEN UND PARTIA (1644-1704)

Sonate Nr. 2: Mariä Heimsuchung (Mariä Besuch bei Elisabeth)
aus den fünf Freudenreichen Rosenkranz-Sonaten
Sonata - Presto - Allemande - Presto

Partia Nr. 1 d-Moll für 2 Violinen und Basso continuo
aus: Harmonia artificiosa-ariosa, diversi mode accordata
Sonata - Allamande - Aria - Sarabande - Finale: Presto

Sonate Nr. 14: Mariä Himmelfahrt
aus den fünf Glorreichen Rosenkranz-Sonaten
(Sonata) - Aria I und II - Gigue

Studierende der Zürcher Hochschule der Künste
Marita Seeger und Annina Wöhrle · Barockviolinen
Luise Buchberger · Barockcello
Maiko Endo · Orgel

Dieses Programm wird ein zweites Mal als öffentliches Vorkonzert gespielt:
Fr, 27. März 18.30 h Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter

Sonaten als Gebete

Du wirst meine viersaitige, auf fünfzehn Arten verstimmte Leyer finden in verschiedenen Sonaten, Praeludien, Allemanden, Courenten, Sarabanden, Arien, Ciaconen, Variationen etc. zusammen mit dem Basso continuo, mit grosser Sorgfalt und nach meiner geringen Fähigkeit mit grosser Kunstfertigkeit ausgearbeitet.

So schreibt Heinrich Ignaz Franz Biber – mit der für die Zeit typischen Mischung aus Eigenlob und verbalem Bückling – in seiner Widmung an den Salzburger Erzbischof Max Gandolph, seinen *Erhabensten und ehrwürdigsten Fürsten, Herrn und weisesten Herrn*. Mit dieser im Original lateinischen Widmung versah Biber seine einzigartige Sammlung von fünfzehn Violinsonaten, die heute als *Mysterien- oder Rosenkranzsonaten* bekannt sind. Wie Biber selbst die Sammlung nannte, ist unbekannt, da ihr Titelblatt verloren ging. Und weil sie zu Lebzeiten des Komponisten nicht gedruckt wurde, bleibt auch das Entstehungsjahr 1678 eine Vermutung.

In seiner Widmung lässt Biber auch keinen Zweifel daran, dass diese Werke einen ganz besonderen Hintergrund haben: *Wenn Du den Auftrag wissen möchtest, so werde ich Dir den Grund erklären: Dies alles habe ich zur Ehre der fünfzehn heiligen Mysterien geweiht, weil Du diese so glühend förderst*. Was der Erzbischof so glühend förderte, war das Rosenkranzgebet, in dem die fünfzehn sogenannten *Mysterien* (Glaubenswahrheiten) formuliert werden. Die fünf Mysterien des *Freudenreichen Rosenkranzes* kreisen thematisch um Weihnachten (im Konzert: Sonate Nr. 2), die fünf des *Schmerzensreichen* um Karfreitag, die fünf des *Glorreichen* um die Zeit nach Ostern (im Konzert: Sonate Nr. 14). Zu jedem dieser fünfzehn Mysterien schrieb Biber eine Sonate mit einer immer wieder anderen Anzahl von Sätzen. Den Abschluss des Zyklus (Nr. 16) bildet eine Passacaglia für Violine solo.

Doch hier beginnt das «Mysterium» dieser Musik erst so richtig! Im Autograph, das der Erzbischof erhielt, war jeder Sonate ein Kupferstich mit der Darstellung des entsprechenden biblischen Ereignisses vorangestellt, das im Rosenkranz genannt wird. So stellt sich bis heute die Frage, inwiefern sich diese bildliche Darstellung auch in der Musik wiederfindet: Wollte Biber den Inhalt des jeweiligen Mysterium konkret vertonen oder diente er ihm nur als Anregung? Sollten die Sonaten eine Art geistliche Programmmusik oder vielmehr eine Art Gebet durch Musik sein? Ist also etwa im *Presto* der 2. Sonate das eilige Laufen Mariens zu hören, in den Sprüngen der *Allemande* das «Hüpfen» des Kindes im Schooss der Elisabeth? Oder umgekehrt: Es scheint plausibel, dass am Schluss der 14. Sonate mit dem plötzlichen Verstummen der Solo-Violine das Entschwinden Mariens im Himmel dargestellt sein könnte – doch gibt es darüber hinaus noch mehr an Bedeutung?

Angefeuert wird diese Diskussion um den Bedeutungsgehalt der Sonaten noch durch einen «special effect» dieser Musik, nämlich durch die Skordatur der Violine, die *auf fünfzehn verschiedene Arten verstimmte Leyer*. Von den insgesamt sechzehn Stücken des Zyklus stehen nur gerade das erste und das letzte in der normalen Quinten-Stimmung. Für alle anderen Sonaten verlangt Biber immer wieder andere, *teilweise haarsträubend unpraktikable Verstimmungen* (Reinhard Goebel). Dadurch verändert sich die Resonanz des Instruments, so dass jede Sonate ihren eigenen «Klangraum» erhält. Weiter sind neue Griffe möglich, wodurch sich das Repertoire der Mehrfachklänge stark erweitert.

Die Skordatur dient also einer je spezifischen Klanglichkeit, die mit dem Inhalt des betreffenden Mysteriums in Beziehung steht. Biber verwendet die Skordatur dann auch nochmals in einer weiteren Sammlung, der *Harmonia artificiosa-ariosa*. Diese sieben Suiten (bei Biber *Partia*) gehören zur Gattung der Triosonate mit zwei Melodie-Instrumenten und Basso continuo; somit müssen also zwei Instrumente umgestimmt werden. Anders als die *Rosenkranz-Sonaten* wurde diese Sammlung 1696 gedruckt. Weil damals Bibers Tochter Anna Magdalena – wie ihr Vater auf der Violine höchst virtuos – ins Kloster eintrat, wird spekuliert, dass der Druck ein Geschenk des Vaters zu ihrer Profess gewesen sein könnte und ein Zeugnis früheren gemeinsamen Musizierens auf höchstem Niveau. Möglicherweise wollte Biber mit diese Sammlung ambitionierter Werke angesichts der leichteren neuen Triosonate aus Italien aber auch nochmals sein künstlerisches Credo formulieren, zwar mit Bezug auf die *Rosenkranz-Sonaten*, aber diesmal auf rein musikalischer Ebene.

Sonaten als Gebete

Wir wünschen Ihnen rundum
(be)sinnliche Musikerlebnisse!

NOTEN
PUNKT

Notenpunkt AG
www.noten.ch

Winterthur
Obere Kirchgasse 10
8400 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

Das Musiknoten-Schlaraffenland

Kammermusik von Robert Schumann

Do, 26. März 19.30 h Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6

ROMANTISCHES SCHWÄRMEN – KLASSISCHE FORMEN

ROBERT SCHUMANN KAMMER- UND KLAVIERMUSIK
(1810-1856)

Phantasiestücke für Pianoforte und Klarinette (ad libitum Violine oder Violoncello) op. 73

Zart und mit Ausdruck
Lebhaft, leicht
Rasch, mit Feuer

Ciaccona

Aus: J. S. Bach, Partita II d-Moll BWV 1004
Mit Klavierbegleitung von Robert Schumann

Gesänge der Frühe op. 133

In ruhigem Tempo
Belebt, nicht zu rasch
Lebhaft
Bewegt
Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo

Sonate (a-Moll) für Pianoforte und Violine op. 105

Mit leidenschaftlichem Ausdruck
Allegretto
Lebhaft

PAUSE

Zweite grosse Sonate (d-Moll) für Violine und Pianoforte op. 121

Ziemlich langsam - Lebhaft
Sehr lebhaft
Leise, einfach
Bewegt

Daniel Sepec · Violine
Andreas Staier · Hammerflügel

Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht ... Dieses Zitat Robert Schumanns aus dem Jahr 1839 mag aufs Erste vortäuschen, dass die Frage und Problemstellung «Sonate oder Phantasie?» dem Komponisten gleichgültig gewesen sei. Dem ist jedoch keineswegs so. Zwar herrschen in Schumanns Klavierstücken der 1830er Jahre die freien Formen durchaus vor, und kaum ein anderer Werktitel findet sich bei ihm so oft wie *Phantasie*. Durch Schumanns Werk zieht sich deutlich aber auch das Bemühen, eine zeitgemässe Gestaltung der Sonatenform zu finden und sie nicht bloss, den klassischen Vorbildern entsprechend, sklavisch nachzuahmen. Das zeigt sich auch in den Duo-Werken dieses Konzerts.

Die *Phantasiestücke op. 73* sind Schumanns erstes kammermusikalisches Werk in freier Form, entstanden 1849. Dies ist das Dresdener Revolutionsjahr und auffälliger Weise auch Schumanns fruchtbarstes Schaffensjahr... Im gleichen Jahr folgen noch drei weitere Duo-Werke, die das Klavier mit immer wieder anderen Instrumenten (Horn, Cello, Oboe) kombinieren, dabei aber auch Ad-libitum-Besetzungen zulassen. Es zeigt sich hier sowohl Schumanns Bestreben nach einer grösseren Verbreitung seiner Musik wie auch das Festhalten an den inhaltlich und gestalterisch neuen Ideen des Frühwerks. Programmatisch benannte Schumann das ursprünglich *Soiréestücke* betitelte Werk zu *Phantasiestücke* um. – Auf's erste gesehen scheinen die drei Sätze von ihrem Charakter her unverbunden nebeneinander zu stehen. Doch weisen Attaca-Vorschriften auf ihre Einheitlichkeit hin. Darüber hinaus stiften wiederkehrende melodische Wendungen einen satzübergreifenden Zusammenhang.

Die *Phantasiestücke* stellen in gewisser Weise auch den äusseren Auslöser der beiden Violinsonaten dar. 1850 schrieb Ferdinand David, Freund der Schumanns und Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus, an den Komponisten: *Deine Phantasiestücke für Piano u. Clarinette gefallen mir ungemein; warum machst Du nichts für Geige und Clavier?* Allerdings musste der Geiger etwas warten, bis er die erste Sonate 1852 zusammen mit Clara Schumann im Gewandhaus aufführen konnte, mit eher wenig Erfolg beim Publikum. Schumann seinerseits hatte sich nach der Vollendung der ersten im Herbst 1851 sofort an die Komposition einer zweiten Violinsonate gemacht, die er Ferdinand David widmete; möglicherweise nennt deshalb der Titel die beiden Instrumente in für die damalige Zeit unüblicher Reihenfolge. Uraufgeführt wurde die zweite Sonate allerdings von Joseph Joachim, wiederum mit Clara Schumann am Klavier, 1853 in Düsseldorf.

Die beiden Werke op. 105 und 121 zeigen deutlich Schumanns freien Umgang mit den Konventionen der Sonate. In der Sonate op. 105 erzielt er durch thematische Verbindungen zwischen allen drei Sätzen eine Bogenform. Vor allem die beiden Ecksätze – beide in Sonatenhauptsatzform – sind durch Zitate und Reminiszenzen stark auf einander bezogen. Charakteristisch ist auch die Kaleidoskop-Technik, mit der einzelne motivisch verwandte Elemente, kontinuierlich verwandelt, neu gruppiert werden. Der Mittelsatz hat seinerseits sowohl Merkmale des Lieds wie des Tanzes. In der Sonate op. 121 sind dann vor allem die beiden Mittelsätze gedanklich miteinander verbunden: Der zweite Satz ist ein (nicht so genanntes) fünfteiliges Scherzo mit einheitlichen Motiven. Kurz vor Schluss erklingt als Zitat die Choralzeile *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*. Diese wird dann zum Thema der Variationen des dritten Satzes. Umgekehrt wird das Hauptthema des Scherzos in die dritte Variation eingebracht. In das Hauptthema des ersten Satzes ist im übrigen mit der Tonfolge *D-A-F-D* der Name des Widmungsträgers *David* eingearbeitet, wobei *F* für *V* steht und das *I* fehlt.

Das Zitat eines «Bach-Chorals» mag andeuten, welche Wichtigkeit Bach für Schumann besass; dafür liessen sich sowohl zahlreiche verbale Äusserungen wie auch kompositorische Verfahren anführen. So schrieb Schumann – wohl nicht zuletzt mit Bezug auf seine eigene Musik: [...] *das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik [hat seinen] Ursprung aber zumeist in Bach. (1840)*

Andreas Staier schreibt dazu:

Bach ist für Robert Schumann zeitlebens höchste Instanz. Der junge Autodidakt definiert seinen Begriff von kompositorischer Meisterschaft nach den Massstäben, die er bei Bach vorfindet. Von Anfang an geht es dabei um mehr als polyphone Satztechnik: «Fugen sind Charakterstücke höchster Art», also auch in der Prägnanz ihrer Affekt-Darstellung Vorbild für Schumanns romantisches Klavierstück. Der reife Komponist sucht Zuflucht bei Bach in seinen periodisch wiederkehrenden psychischen Krisen, er verordnet sich kontrapunktische Studien und Analysen in der Hoffnung, Inspiration und seelischen Halt zurückzugewinnen. Schumanns lebenslanges Bemühen um Bach hat also wenig mit Historismus zu tun. Mozart und Beethoven sind für Schumann verehrungswürdige Genies der Vergangenheit, Bach jedoch wird ihm immer mehr zu einer allgegenwärtigen Grösse und Herausforderung, zu einem Lebenselexier.

Schumanns Beschäftigung mit Bach findet ihren Endpunkt in der – heute als merkwürdig empfundenen – Harmonisierung von dessen Sonaten und Partiten für Violine solo wie auch der Suiten für Cello solo. Erste entstehen 1852/53 in Düsseldorf, letztere in der Heilanstalt Endenich. Schumann versteht diese Bearbeitungen als eine zeitgemässe Möglichkeit, Bachs Musik einem grösseren Publikum zu vermitteln. Seine Klavierbegleitung ist über weite Strecken eine bloss Harmonisierung und wird nur selten kontrapunktisch eigenständig. Die Begleitung der *Chaconne* ist dabei am differenziertesten ausgearbeitet.

Die *Gesänge der Frühe* entstehen 1853 als eines von Schumanns letzten Werken. Nebst dem Titel findet sich in Schumanns Tagebuch auch die rätselhafte Eintragung *An Diotima*. Deutlicher (auch durch die Anlehnung an Beethoven) ist Schumanns Mitteilung an den Verleger, dass *die Stücke die Empfindung beim Herannahen u. Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei*. Dem Titel entsprechend tragen sie denn auch deutlich vokale Züge: Choral (Nr. 1 und 5), Duett (Nr. 2), Jagdlied (Nr. 3) und Sologesang (Nr. 4). *Ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigne Stimmung darin*, meinte Clara Schumann.

Fr, 27. März 18.30 h Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter

H. I. F. BIBER: SONATEN UND GEBETE

Programm und Ausführende siehe Seite 6

19.30 h Kirche St. Peter Zürich

HIMMLISCHE LIEBE – WELTLICHE LIEBE

HIMMLISCHE LIEBE

Giovanni-Felice Sances **O bone Jesu**
(ca. 1600-1679) *Motetti a voce sola*. Venezia, 1638

Domenico Mazzocchi **Fin dal monte Sion**
(1592-1665) *Musiche Sacre e Morale*. Roma, 1640

Girolamo Kapsberger **Toccatà**
(1580-1651) *Libro Quarto*. Roma, 1640

Giovanni Antonio Rigatti **Surge, amica mea**
(1615-1649) *Motetti*. Venezia, 1643

Giovanni Pierluigi da Palestrina **Pulchra es, amica mea**
(ca. 1525-1594) *Passeggiato per la viola*

Giovanni-Felice Sances **Stabat mater dolorosa**
Motetti a voce sola. Venezia, 1643

PAUSE

Himmliche Liebe

Weltliche Liebe

WELTLICHE LIEBE

Claudio Monteverdi **Ohimè ch'io cado, ohimè**
(1567-1643) *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*. Venezia, 1624

Anonimo **Toccatà per l'arpa**
Manoscritto Chigi. Roma, Biblioteca Vaticana

Claudio Monteverdi **Si dolce' l tormento**
Quarto scherzo delle ariose vaghezze. Venezia, 1624

Bernardo Strozzi **Ciaccona per il cimbalo**
(ca. 1637-ca. 1707) *Selva di varie compositioni*. Venezia, 1664

Claudio Monteverdi **Quel sguardo sdegnosetto**
Scherzi musicali a voce sola. Venezia, 1632

Vincenzo Bonizzi **Invidioso Amor** (del Striggio)
(?-1630) *Passeggiato per la viola*
Alcune opere. Venezia, 1625

Luigi Rossi **Passacaille**
(ca. 1597/98-1653) *Manuscrit Bauyn*. Paris, Bibliothèque Nationale

Giovanni-Felice Sances **Proserpina gelosa: Dal più profondo abisso**
Quarto libro di Cantate. Venezia, 1636

Antonio Cesti **Chi non prova star lontano**
(1623-1669) *Manoscritto*. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

Concerto soave (Paris)
Maria Cristina Kiehr · Sopran
Sylvie Moquet · Gambe
Mara Galassi · Harfe
Matthias Später · Erzlaute
Jean-Marc Aymes · Cembalo, Orgel und Leitung

HIMMLISCHE LIEBE, WELTLICHE LIEBE

Von Jean-Marc Aymes

Wenn Titian in seinen Gemälden die himmlische und die weltliche Liebe durch die gleiche Frauengestalt – einmal bekleidet, einmal nackt – darstellt, so tut er das in völliger Übereinstimmung mit der Ästhetik seiner Zeit. Diese verwirrende Vermischung von Geistlichem und Säkularem findet sich tatsächlich in allen Künsten – nur dass daran für jene Zeit durchaus nichts Verwirrendes war. Auch die Kunst selbst galt damals als etwas ihrem Wesen nach Göttliches. Wenn also **Claudio Monteverdi** seinen berühmten *Lamento d'Arianna als Pianto della Madonna* paraphrasiert, indem er ihm – bei nur geringfügigen Änderungen der Musik – einen neuen lateinischen Text unterlegt, so impliziert das, dass der höchste Schmerz edler Personen (über den Verlust eines Geliebten oder Sohnes) Gefühlsäusserungen und damit auch eine Musik von durchaus geistlicher Natur hervorruft. Das zeigt sich auch in den Auswirkungen der Gegenreformation auf die Künste: Sie wollte den Gläubigen emotional ansprechen und so auch die grossen Persönlichkeiten des Christentums «humanisieren».

Giovanni-Felice Sances, Sänger und sehr fruchtbarer Komponist aus Rom, wurde dort am *Collegio Germanico* ausgebildet, arbeitete aber viele Jahre auch als Kapellmeister am kaiserlichen Hof in Wien. In seinem bewegenden *Stabat mater* verfuhr er als bedeutender Opernkomponist nicht anders als **Monteverdi**: Sein *Stabat mater* könnte durchaus in einer seiner Opern als *Lamento* einer grossen historischen oder mythologischen Persönlichkeit figurieren. Es handelt sich dabei um eine *Aria* über einem unablässig wiederholten chromatischen *basso ostinato*, wobei die *Aria* von kurzen Rezitativen interpunktiert wird. Dennoch werden die Nuancen des Texts widergespiegelt mit dem Spiel der Dissonanzen, der Melodieführung und der Chromatik, und all das mit einer Ökonomie, die aus der Komposition ein Meisterwerk der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts macht. Sein *O bone Jesu* ist demgegenüber etwas konventioneller, aber von einer grossartigen Faktur und von jener Süsse, die auch *Surge, amica mea* von **Giovanni Antonio Rigatti** und *Fin dal monte Sion* von **Domenico Mazzocchi** charakterisiert. Der Venezianer Rigatti und der Römer Mazzocchi finden in diesen Texten – beide aus dem *Hohen Lied der Liebe* – das gleiche Klima von Zärtlichkeit und Sinnlichkeit, das auch die schon erwähnten Gemälde Titians auszeichnet. Es sei nur darauf hingewiesen, wie die Chromatik einmal für den Ausdruck höchsten Schmerzes, aber auch für die Darstellung einer fast erotischen Süsse eingesetzt werden kann. Dies ist auch die Epoche, die der Darstellung des von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastians etwas Erotisches abgewinnt (und das *Stabat mater* spricht davon, dass man sich an der Liebe zum Gekreuzigten berausche...).

In der weltlichen Musik gibt es dann überhaupt keine Skrupel mehr, Schmerz und Glück einander anzunähern. Verlassene Liebende ergötzen sich geradezu an ihren Qualen und ihrer Einsamkeit. In *Ohimè ch'io cado, ohimè* und *Si dolce è il tormento* von **Claudio Monteverdi** erfreut sich der Geliebte bald auf humoristische, bald auf nostalgische (quasi masochistische) Art und Weise an den Qualen, die die Liebe ihm bereitet. Und in *Quel sguardo sdegnosetto*, das zum Teil auf einem *Ciaccona*-Bass beruht, beobachtet man einen anfänglich noch humoristischen Widerstand gegen die Blicke der Schönen, der jedoch durch ein süsches Lächeln schnell überwunden wird. – Dramatischer ist das Klima jedoch im *Lamento Proserpina gelosa* von **Giovanni-Felice Sances**. Hier finden wir uns in einer echten Opernszene wieder: Proserpina, die ihrer Mutter von Pluto entführt wurde, sucht verzweifelt nach ihrem entflohenen Gemahl. Sie lässt ihrer heftigen Eifersucht freien Lauf,

Lust und Schmerz

Lust und Schmerz

ruft alle Gottheiten der Unterwelt an, und in einem kurzen, bewegenden Rezitativ enthüllt sie ihre Sehnsucht nach der Jugend, als sie noch Jungfrau und rein wie die Mondgöttin war. Der Komponist folgt dieser psychologischen Entwicklung seiner Figur zwischen Wut und Verlassenheit mit einer eindrücklichen musikalischen Gestaltung. – Die Nostalgie, die wir am Schluss dieses *Lamento* finden, herrscht uneingeschränkt auch in der kurzen Kantate *Chi non prova star lontano* von **Antonio Cesti**. Wie in allen Werken dieses Komponisten, der ausser in Italien auch an den habsburgischen Höfen in Innsbruck und Wien tätig war, sind auch hier für ihn bezeichnend die Schönheit der Melodielinie und die würzigen Dissonanzen zwischen Gesang und Basso continuo.

Die Instrumentalwerke, die das Programm ergänzen, illustrieren den Reichtum eines Repertoires, das damals erst im Entstehen war. Die Werke der römischen Komponisten **Luigi Rossi** und **Girolamo Kapsberger** (genannt *Tedesco della tiorba*) oder ihres sizilianischen Zeitgenossen **Bernardo Storace** zeigen bewundernswert den hohen Stand des Repertoires für Tasteninstrumente und Laute. Die Werke für Gambe von **Vincenzo Bonizzi** und die *Adaptation des Pulchra es* von **G. P. da Palestrina** in diesem Stil zeugen von der Kunst der Diminution, der Kunst der Verzierung durch verkleinerte Notenwerte, wie sie im 16. Jahrhundert entsteht und noch im 17. weiterlebt. Alle diese Werke – wie auch die anonym überlieferte *Toccata* für Harfe –, ausgewählt auch wegen ihren Bezügen zur Vokalmusik, zeigen uns einen hochgradigen und berührenden Reichtum des Ausdrucks.

Sa, 28. März 18.00 h Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

KONZERTGESPRÄCH
mit **Philipp Zimmermann**
Anschliessend Apéro

20.00 h Wasserkirche Zürich

MEL ET LAC – HONIG UND MILCH

HILDEGARD VON BINGEN, PETER ABAELARD UND MARIANISCHE LIEDER DES 12. JAHRHUNDERTS

01. Patris ingeniti filius – Benedicamus-Lied
02. Noster cetus – Benedicamus-Lied
03. O virga ac diadema – Sequentia de Sancta Maria
(Hildegard von Bingen, 1098-1179)
04. Instrumentalstück
05. Plebs domini – Versus
06. Lectio libri sapientie / Maria mater – Tropierte Lesung
07. O clarissima mater – Responsorium de Sancta Maria
(Hildegard von Bingen)
08. Epithalamica – Prosa (Peter Abaelard, 1079-1142)

KURZE PAUSE

09. Thronus regis – Versus
10. Instrumentalstück
11. Res iocosa – Versus
12. Hodie aperuit – Antiphon (Hildegard von Bingen)
13. Virgo mater – Benedicamus-Lied
14. Flos floriger – Benedicamus-Lied
15. Instrumentalstück
16. O viridissima virga – Lied (Hildegard von Bingen)
17. Verbum patris – Versus
18. Castitatis lilium – Benedicamus-Lied

ensemble Peregrina (Basel)

Agnieszka Budzinska-Bennett · Gesang, Harfe, Vielle à rouer
Kelly Landerkin · Gesang
Lorenza Donadini · Gesang
Jane Achtman · Fidel

Instrumente:

Romanische Harfe · Claus Henry Hüttel, Düren (D) 2001
Vielle à rouer · Alden and Cali Hackmann, Indianola, WA (USA) 1996
Fidel · Robert Foster, Wellington (GB) 2001

Lieder von Milch und Honig

Neue Lieder

MEL ET LAC – HONIG UND MILCH MARIANISCHE GESÄNGE DES 12. JAHRHUNDERTS

Von Philipp Zimmermann

Flos floriger, candor mundicie,
ducis novum solem iusticie.

Blütenreiche Blume, Weiss der Reinheit,
du bringst die neue Sonne der Gerechtigkeit.

Novität ist ein zentrales Konzept in lateinischen liturgischen Kompositionen des 12. Jahrhunderts, fokussiert nicht zuletzt im Begriff der *nova cantica* – der neuen Lieder: einerseits als theologisches Bild in den Texten selbst (dem neu gekommenen Weltenherrscher gebührend neue, zuvor noch nie gehörte, unerhörte Lieder), andererseits als eine neue Gattung liturgischer Gesänge. In der Tat entstanden ab der Zeit um 1100 und nicht zuletzt in den Klöstern Aquitaniens im Südwesten Frankreichs eine Unzahl lateinischer wie auch volks-sprachlicher liturgischer Lieder, deren Neuheit auf der hohen Kunstfertigkeit beruhte, mit der für jedes einzelne dieser Stücke eine individuelle Strophengestaltung im Zusammenspiel zwischen Dichtung und Musik erreicht wurde. Dies steht in markantem Gegensatz zu älteren strophischen Konzepten, wie etwa den Hymnen, wo formale Vorgaben mit festgelegter Silben- und Verszahl sowie Standardmelodien das Text-Musik-Verhältnis regelten und es so ermöglichten, auf die gleiche Melodie austauschbare Texte vorzutragen. Bei den *nova cantica* gleicht keine Strophengestaltung der anderen, ja die Strophenbildung variiert sogar innerhalb der gleichen Komposition. Mit den Mitteln unterschiedlicher Verslänge, Metrik, Anzahl Verse, mit Binnen- und Endreimen werden so immer neue kunstvolle und beziehungsreiche Gebilde entworfen. Entsprechend haben sich auch Rolle und Funktion der Musik gewandelt. In subtiler Interaktion mit der Dichtung wird sie zur Mitgestalterin in der Artikulation der Form.

Viele dieser *nova cantica* haben ihren Platz in der Liturgie des Weihnachtsfestkreises. Im Zuge der aufblühenden Marienverehrung wurde auch die Gottesmutter als *nova mater* mit einer Vielzahl solcher Lieder gefeiert – nicht nur in der Weihnachtszeit, sondern zu allen marianischen Festen, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Die unbefleckte Empfängnis Mariä wird mit der Niederkunft des Heiligen Geistes in Form einer himmlischen Flüssigkeit (*mel*) symbolisiert. Ihre Rolle als Mutter des Erlösers erschöpft sich nicht in der Funktion des Gefässes, sondern sie ist auch Lebensspenderin und -erhalterin (*lac*). Der theologische Gedanke einer zentralen Funktion Marias im Heilsgeschehen ist typisch für das 12. Jahrhundert, was sich auch in der zunehmenden Prominenz dieser Thematik im Schaffen und Denken von Künstlern, Dichtern, Musikern und Theologen zeigt. Dies muss auf dem Hintergrund einer breiteren kulturhistorischen Strömung gesehen werden, die in den Schlagwörtern einer ‚Renaissance‘ oder ‚Reform‘ des 12. Jahrhunderts zusammengefasst wurde: Die Kirche gewann an Vitalität, Wissenschaft und Gelehrsamkeit florierten und die Künste blühten auf. Die in jener Zeit so vitalistische Bildlichkeit einer Wieder-Geburt wird auch in der verwendeten Metaphorik wie etwa *Flos floriger* – blütenbringende Blume – evident. So stehen die heute erklingenden Lieder im Kreuzungspunkt zweier Entwicklungslinien: Auf der einen Seite erlebte das 12. Jahrhundert in Theologie und Kunst ein stets wachsendes Interesse an der Gottesmutter Maria. Auf der anderen Seite existierte eine Selbst-Reflexivität in den musikalischen Sprachmitteln zur Verdeutlichung dieses Konzeptes. Die daraus hervorgegangenen Kompositionen können schlicht als «neue Lieder für Maria» bezeichnet werden.

Eine grosse Untergruppe innerhalb der *nova cantica* bilden die *Benedicamus*-Lieder, die im ganzen mittelalterlichen Europa verbreitet waren. Ihren Platz hatten sie wohl bei der letzten liturgischen Handlung im Stundengebet der Laudes und der Vesper, bei der Entlassung mit der Aufforderung *Benedicamus domino* (Lasset uns den Herrn preisen) und der Antwort der Feiernden *Deo gratias* (Dem Herrn sei Dank). In Erweiterung dieser einfachen Dialogstruktur von Ruf und Antwort erwachsen höchst faszinierende dichterische und musikalische Schöpfungen, in denen dem ursprünglichen Dialog textliche und musikalische Erweiterungen – oftmals in strophischer Form – vorangestellt sind, die im Zitat oder einer Paraphrase der originalen Dialogteile münden. Zum Teil nehmen diese Lieder nur den Ruf *Benedicamus domino* auf (wie etwa *Flos floriger* oder *Virgo mater*), zum Teil sowohl den Ruf wie die Antwort (wie etwa *Castitatis liliium*).

Andere dieser Lieder sind formal ungleich schwieriger zu fassen und werden oft einfach versus genannt. Es ist nicht unmittelbar klar, in welcher Funktion diese Lieder aufgeführt wurden. In einigen Fällen deuten textliche Elemente darauf hin, dass sie im Zusammenhang mit den Lesungen während des Stundengebets gesungen wurden (z.B. *Plebs Domini*, das mit den Worten *iam lectio legatur* zu der *Lectio Libri Sapientiae* führt: hier schliesst die Lesung an). Es ist aber auch vorstellbar, dass sie in anderen Momenten der liturgischen Feier an besonders hohen Festtagen gesungen wurden oder gar anlässlich von weiteren Zusammenkünften an solchen Tagen. Sie zeigen eine grosse Bandbreite in der Behandlung von dichterisch-musikalischen Verfahren und Themen, wie etwa das dreistimmige *Verbum patris* oder *Thronus regis*, das als einstimmiges Lied überliefert ist, vom ensemble Peregrina aber improvisierend zur Mehrstimmigkeit erweitert wird.

Einen Sonderfall innerhalb der *nova cantica* bildet die Komposition *Epithalamica*, die sich nur schwer einordnen lässt. Dieses ambitionöse Stück – das die Forschung einem der grössten Geister des 12. Jahrhunderts, Petrus Abaelardus, zugeschrieben hat – nimmt die biblische Sprache und Symbolik des Hoheliedes auf, um die dramatische Geschichte zu erzählen, wie die Braut den verlorenen Bräutigam wieder findet und ihr Kummer von übermässiger Freude abgelöst wird. Die Sprache an und für sich ist auch aus anderen *nova cantica* vertraut, aber das Ausmass und die Mannigfaltigkeit von melodischer Repetition sowie die schiere Länge dieser Komposition sind neuartig. So gesehen stellt *Epithalamica* eine der vollendetsten Leistungen innerhalb der neuen Lieder des 12. Jahrhunderts dar.

Vier Gesänge der Hildegard von Bingen ziehen sich sozusagen als Roter Faden durch das Konzert. Inhaltlich greifen diese vier Lieder zwar ebenfalls die Marien-Thematik auf; Hildegards literarisch und musikalisch weit ausschweifende, ekstatische Sprache gibt ihnen jedoch einen ganz eigenen Charakter. – Das Konzert wird von einigen Instrumentalstücken interpunktiert, die das melodische Material von Liedern aufgreifen und dieses improvisierend weiterentwickeln.



Dieses Konzert wird von DRS 2 aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt gesendet.



STREICHINSTRUMENTE BOGEN

BAROCK · KLASSISCH · MODERN

RAST Geigenbauer

Hans Peter Rast / Felix Rast Mühle Hirslanden

Forchstrasse 244 Fon +41 (0)44 422 43 43
CH-8032 Zürich Fax +41 (0)44 381 07 03
info@rast-violins.ch www.rast-violins.ch

Beratung

An- und Verkauf
von alten und
neuen Instrumenten

Reparaturen
Restaurationen
Reglagen

Schüler- und
Mietinstrumente
Zubehör

So, 29. März 17.00 h Kirche St. Peter Zürich

FROMME HIRTEN – VERLIEBTE HEILIGE?

CLAUDIO MONTEVERDI SACRO - SPIRITUALE - PROFANO
(1567-1643)

Sacro Ab aeterno ordinata sum – aus: *Selva morale e spirituale*, 1640

Qui pependit in cruce (*Ecco, Silvio*)
Maria, quid ploras (*Dorinda ah, dirò mia*)
Qui pietade (*Ma se con la pietà*) – verschollen
Te, Iesu Christe (*Ecco piegando*)
Pulchrae sunt (*Ferir quel petto, Silvio*)
Motettenzyklus aus: *Musica tolta da i madrigali di Cl. Monteverdi ... e fatta spirituale da Aquilino Coppini*, 1607 (nach: *Quinto Libro de Madrigali*, 1605)

Salve regina – aus: *Ghirlanda sacra*, 1625

Spirituale Lamento de la Maddalena
Contrafacta spirituale nach dem Lamento d'Arianna, aus einem Manuskript des Museo Bibliografico Martini, Bologna, undatiert

Se d'un angel il bel viso
Fuggi, cor
Beide Stücke aus einem Manuskript der Biblioteca Queriniana, Brescia, 1610

Esulta filia Sion – aus: *Quarta raccolta de' Canti Sacri, Venezia*, 1629

E' questa vita un lampo – aus: *Selva morale e spirituale*, 1640

PAUSE

Profano Lamento della Ninfa – aus: *Madrigali guerrieri et amorosi. Libro ottavo*, 1638

Ecco, Silvio, colei (*prima parte*)
Ma se con la pietà (*seconda parte*)
Dorinda, ah dirò mia (*terza parte*)
Ecco piegando le genocchie (*quarta parte*)
Ferir quel petto, Silvio (*quinta ed ultima parte*)
Madrigalzyklus aus: *Quinto Libro de Madrigali*, 1605

Tirsi e Clori. Ballo concertato – aus: *Concerto. Settimo libro de madrigali*, 1619

DELITIÆ MUSICÆ (Verona)

Marina Bartoli · Sopran, Alessandro Carmignani und Paolo Costa · Countertenor,
Fabio Fürnari · Tenor, Marco Scavazza · Bariton, Walter Testolin · Bass,
Carmen Leoni · Orgel und Cembalo, Maurizio Piantelli · Theorbe, Marina Bonetti · Harfe

Marco Longhini · Leitung

Kirchlich – Geistlich – Weltlich

Kirchlich – Geistlich – Weltlich

KIRCHLICHES, GEISTLICHES UND WELTLICHES IN CLAUDIO MONTEVERDIS WERK

Von Marco Longhini

In einem Festival, das den Beziehungen zwischen kirchlicher, geistlicher und weltlicher Musik gewidmet ist, kann ein Monteverdi gewidmetes Konzert nicht fehlen – nicht nur wegen der besonderen Stellung des Komponisten in der Musikgeschichte, sondern auch weil er sich sein ganzes Leben mit diesen drei Ausdrucksarten beschäftigte.

In Mantua wuchs er, musikalisch gesprochen, an einem der verfeinertsten Höfe der Renaissance auf: Die Gonzaga-Herzöge schenkten den Künsten immer grösste Aufmerksamkeit, durchaus in Konkurrenz mit dem Hof der d'Este im benachbarten Ferrara. Gerade hier war Musik eine hoch geschätzte Kunst, und gerade Monteverdi war der Künstler, der die bis dahin komponierte Musik in das verwandeln sollte, was wir heute als den Anfang der modernen Musik verstehen.

In Mantua war Monteverdi für die weltliche Musik des Hofes zuständig. Nie hatte er die offizielle Aufgabe, für die fürstliche *Cappella palatina* der Kirche Santa Barbara zu komponieren: In der Kirche sangen zwar die gleichen Sänger wie am Hof; dennoch hatte Monteverdi keine religiöse Musik zu komponieren, nicht einmal, als die Stelle des Kapellmeisters der Kirche vakant wurde – die Gonzagas wollten ihn eifersüchtig ganz für sich haben. So berühmt war Monteverdi für seine Musik und ihre gleichzeitig revolutionären wie genialen Entwicklungen, dass Mantua und sein Hofmusiker (*il divino Claudio*, wie man ihn zu nennen begann) als Zentrum der europäischen Kultur galten.

Die Madrigale seines Vierten (1603) und vor allem Fünften Buches (1605) wurden an allen Höfen diskutiert, und die berühmte Polemik von Giovanni Maria Artusi (einem Verteidiger der alten Kompositionsweise) belebte diese Diskussion über die Bedeutung der Kunst noch: Monteverdi nahm sich in der Tat die Freiheit heraus, jedes erdenkliche Mittel – alt oder neu – zu verwenden, um den dichterischen Text durch die Musik auszudrücken und ihn dabei im Ausdrucksgehalt und in der künstlerischen Form völlig zu verwandeln.

Artusi dagegen hielt fest: *Die Seconda Pratica, man muss es wahrlich sagen, ist der Abschaum der Prima Pratica*; er akzeptierte die neue, dissonante und nicht den traditionellen Kompositionsregeln verpflichtete Sprache nie. Er sah sich jedoch bald ins Unrecht versetzt von der neuen Schreibweise, die in wenigen Jahren die alte Welt unwiderruflich veränderte und sowohl die generalbassbegleitete Monodie wie auch die Oper mit sich brachte.

Bei Monteverdi erhält das Madrigal eine neue Form: Der traditionell fünfstimmige Vokalsatz verwandelt sich in ein Laboratorium, das sowohl Instrumentalsinfonien wie ausgedehnte Passagen für Terzett, Duett oder auch Solo zulässt, die von einer «innovativen Invention» gestützt werden: von einer absolut autonomen Instrumentalstimme, die man, da sie von *Anfang bis Schluss kontinuierlich abläuft, basso continuo nennt* (Giovanni Battista Doni, 1635).

Das Fünfte Madrigalbuch enthält auffällig viele Madrigale auf Texte von Giovanni Battista Guarini: 10 von insgesamt 19 Stücken sind seinem *Pastor Fido* entnommen. Mirtillos Verzweiflung an seiner Liebe, die Amarilli nicht erwidern kann, und Dorindas schmerzliche Ermahnungen an Silvio: Das sind die beiden zentralen Passagen eines Buches, das sich thematisch mit der unerwiderten Liebe beschäftigt.

Monteverdi widmet dem unglücklichen Paar Dorinda-Silvio einen Höhepunkt der «alten» *a capella* Schreibweise, die vor der Ankunft des *basso continuo* und der Monodie vorherrschte. Eine Gruppe von fünf Madrigalen (3. Teil des Konzerts) bildet eine ausgedehnte dramatische Szene in Dialogen, die der eigentlichen Oper vorausgeht und deren Entwicklung vorantreibt.

Mit dieser Szene von geradezu theatralischer Wirkung scheint das Madrigal sowohl seine formalen wie expressiven Möglichkeiten erforscht und vielleicht auch erschöpft zu haben. Aber auch nach diesem Gipfel wird Monteverdis Genialität neue künstlerische Wege entdecken und dabei neue Mittel und Formen finden, wie wir sie im Ballo *Tirsi e Clori* und im *Lamento della Ninfa* vor uns haben (ebenfalls 3. Teil des Konzerts).

Der Kirchenmusik widmete Monteverdi den letzten Teil seines Lebens, nachdem er Mantua verlassen hatte und mit allen Ehren von der *Serenissima Repubblica di Venezia* aufgenommen worden war. Sein dortiges Amt (*suavissimo*, wie Monteverdi selbst es im Vergleich mit demjenigen in Mantua nannte) führte zur umfangreichen Publikation der *Selva Morale e Spirituale* von 1640. Neben den weltlichen und den eigentlichen religiösen Werken finden sich auch geistliche Werke, die nicht für den Gottesdienst, sondern für die private Andacht bestimmt waren: so die beiden graziösen Canzonetten *Se d'un angel il bel viso* und *Fuggi, cor* aus einem bisher noch unveröffentlichten Manuskript in Brescia. Sie sind nur mit der Gesangslinie erhalten, die Begleitung wird vom Ensemble im Stil der Zeit rekonstruiert.

Viele von Monteverdis Werken wurden aber auch von anderen Komponisten aufgegriffen. Frappant ist eine faszinierende Anthologie mit geistlichen Travestien, die Aquilino Coppini, Professor für Rhetorik in Padua, 1607 veröffentlichte und Kardinal Borromeo widmete: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, a cinque et a sei voci, e fatta spirituale* (Musik nach den Madrigalen von Claudio Monteverdi und anderen Komponisten, zu fünf und sechs Stimmen, geistlich übertragen).

Coppinis Arbeit bestand darin, der Musik der berühmtesten Madrigale des Fünften Buches neue lateinische Texte zu unterlegen und sie damit für den Gebrauch etwa in Andachten dienlich zu machen. In seiner Widmung schrieb er: *Die darstellende Musik des Fünften Madrigalbuches von Signor Claudio Monteverde, geregelt durch den natürlichen Ausdruck der menschlichen Stimme, die Affekte berührend (und) mit süssester Weise in die Ohren fließend, ist durchaus würdig, in den Gemächern der edelsten Geister gesungen und gehört zu werden.*

Interessant also, Monteverdis weltliche Originale und die religiösen Umdichtungen im ersten beziehungsweise letzten Teil des Konzerts einander gegenübergestellt zu hören. Da Frauen bekanntlich im Gottesdienst nicht singen durften, werden die religiösen Werke von Counterpointen in den Oberstimmen (Cantus I und II) ausgeführt, während die Sopranistin dann in den geistlichen und weltlichen Gesängen eingesetzt wird. Unter den geistlichen Gesängen ist auch eine Kontrafaktur des berühmten *Lamento d'Arianna*, die erst vor kurzem in einem Manuskript in Bologna entdeckt wurde: ein *Lamento de la Maddalena* (Ms Q43). Anders als in der Umgestaltung zum lateinischen *Pianto della Madonna* verwendet der Autor der Klage der Magdalena am Fusse des Kreuzes weiterhin das Italienische. Auffällig ist, dass nicht nur der jeweilige Anfang – *Lasciatemi morire* – in beiden Lamenti wörtlich der gleiche ist, sondern grossenteils überhaupt der ganze Text: Gelegentlich ersetzte der anonyme Autor nur *O Teseo* durch *O Gesù mio*. Hier zeigt sich die Nähe, ja Übereinstimmung von religiöser und weltlicher Musik in ihrem musikalischen und emotionalen Gehalt aufs Deutlichste.

Kölliker

Blumenhaus Pfauen Zürich

Hottingerstr. 6
8032 Zürich

Tel. 044 251 16 80
Fax 044 251 16 77

Blumen & Fleurop

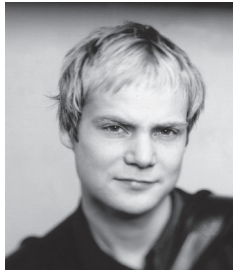
**Musikerinnen des Treppenhauskonzerts
der Zürcher Hochschule der Künste (Do, 26. März)
und des Vorkonzerts (Fr, 27. März)**

Marita Seeger, aufgewachsen in Schaffhausen und Winterthur, begann im Alter von sechs Jahren mit dem Violinspiel. Sie wurde unterrichtet von Sophia de Jong Bunschoten und Rahel Cunz. Nach der Maturität mit musikischem Profil begann sie das Studium an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Sie studierte in der Klasse von Rudolf Koelman und machte im Juni 2008 ihr Konzertdiplom. Zurzeit studiert sie im Masterstudiengang Performance mit Schwerpunkt Orchesterausbildung in der Klasse von Nora Chastain. Marita Seeger spielt in verschiedenen Orchestern und Kammermusikformationen. Seit 2008 ist sie Mitglied der Kammerphilharmonie Graubünden.

Annina Wöhrle wurde 1986 in Zürich geboren. Nach Privatunterricht bei Barbara Bolliger wechselte sie 2001 ans Zürich Konservatorium Klassik und Jazz zu Simone Zraggen. Von 2001 bis 2006 besuchte Annina Wöhrle das K+S-Gymnasium Rämibühl Zürich, welches sie im Sommer 2006 erfolgreich mit der Maturität abschloss. 2003 erhielt sie am Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb einen 1. Preis in der Kategorie Kammermusik und im Jahr darauf einen 1. Preis mit Auszeichnung in der Kategorie Violine solo. Während sieben Jahren spielte sie im Jugend-Sinfonieorchester Zürich mit, davon zwei Jahre als Konzertmeisterin. Annina Wöhrle besuchte Meisterkurse u. a. bei A. van Wijnkoop, V. Pikaysen, C. Swanepoel und G. Pauk. Seit 2005 Violinstudium in der Klasse von Ulrich Gröner an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), wo sie voraussichtlich im Sommer 2009 das Lehrdiplom ablegen wird.

Maiko Endo wurde in Sendai, Japan, geboren. 2003 schloss sie ihr Studium an der Musashino Academia Musicae in Tokio mit dem Prädikat «Sehr gut» im Hauptfach Klavier ab. In den letzten zwei Jahren an der Musashino Academia Musicae studierte sie zusätzlich Liedgestaltung; dann setzte sie 2004 ihr Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe bei Mitsuko Shirai und Hartmut Höll fort. 2007 schloss sie mit dem Diplom Künstlerische Ausbildung «Mit höchstem Prädikat» ab. Seit 2006 lebt sie in Zürich, wo sie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Hauptfach Cembalo bei Michael Biehl studiert. Ebenfalls belegt sie bei ihm die Fächer Generalbass und Fortepiano. Maiko Endo gibt Solo- und Kammermusikkonzerte im In- und Ausland.

Luise Buchberger studierte Violoncello bei Clemens Hagen an der Universität Mozarteum Salzburg und schloss ihre Studien dort 2007 mit Auszeichnung ab. Zur Zeit vervollständigt sie ihre Ausbildung in der Klasse von Thomas Grossenbacher an der Zürcher Hochschule der Künste. Luise Buchberger war Preisträgerin des Bundeswettbewerbes «Jugend musiziert» in der Kammermusik- und Solowertung. 2000 erhielt sie den Kulturpreis der BVB-Volksbank-Stiftung, verbunden mit einem dreijährigen Förderstipendium, und 2004 den Raiffeisen-Klassik-Preis der Universität Mozarteum Salzburg. Neben ihren vielfältigen kammermusikalischen Aktivitäten wird sie regelmässig zur Mitwirkung in namhaften Orchestern eingeladen, zuletzt beim *Chamber Orchestra of Europe*, dem *Mahler Chamber Orchestra* und als Solocellistin der *Camerata Salzburg* und der *Deutschen Kammerakademie Neuss*. Ausserdem ist sie eine gefragte Continuo-Spielerin sowohl auf dem Barock- wie dem modernen Cello.



Frode Haltli studierte an der Staatlichen Norwegischen Musikakademie Oslo und am Dänischen Königlichen Konservatorium Kopenhagen. Er beendete sein Studium 2000 und lebt jetzt in der Nähe von Oslo. Er musiziert derzeit im Duo mit Trygve Seim, im Trio *Poing*, das zeitgenössische Musik spielt, und im Ensemble *Rusk*, das sich auf Volksmusik konzentriert.

Der Trompeter **Arve Henriksen** arbeitet oft mit Frode Haltli und Trygve Seim zusammen. Er ist ein Jazzmusiker, der immer über den Jazz hinausschaut und sich von östlichen Instrumenten wie Duduk, Bansuri oder Shakuhachi inspirieren lässt. Er pflegt einen flüssigen, vokalen Trompetenklang und ist gleichermaßen zu Hause im *Christian Wallumrød Ensemble* – mit seiner ruhigen und konzentrierten vom Barock inspirierten Musik – wie in den elektronischen Klanglandschaften von *Supersilent*.

Garth Knox ist seit 1978 als freischaffender Bratschist in London tätig und arbeitete mit der *London Sinfonietta*, dem *Ballet Rambert*, dem *English Chamber Orchestra* und vielen andern. 1980 schrieb Hans Werner Henze eine Bratschen-Sonate für ihn; 1983 lud ihn Pierre Boulez ins *Ensemble Intercontemporain* ein. Nach einem siebenjährigen Aufenthalt in Paris kehrte Garth Knox nach England zurück und wurde 1990 Mitglied des *Arditti Quartets*. Mit dem Arditti Quartet nahm er verschiedene CDs auf. Seit 1998 hat der schottisch-irische Musiker seine Tätigkeit noch weiter ausgedehnt. Seine CD mit Solowerken von Kurtág, Ligeti, Berio u. a. (Montaigne) gewann den Deutschen Schallplattenpreis; mit der französischen Cellistin Agnès Vestermann nahm er die CD *D'Amore* auf, die sowohl Improvisationen und Volksmusik als auch barocke und zeitgenössische Kompositionen enthält (ECM).

Maja Solveig Kjelstrup Ratkje ist Komponistin und Performerin, aktiv sowohl als Sängerin, Elektronikerin und Klangingenieurin, oft in Verbindung mit dem Improvisationsensemble *Spunk* und dem Noise Duo *Fe-mail*. Ihre *Gagaku Variationen* waren auf Frode Haltlis CD *Looking on Darkness* zu hören; andere ihrer Kompositionen wurden aufgeführt von der *Oslo Sinfonietta*, dem *Norwegischen Radio-Orchester*, dem *Cikada-* und dem *Vertavo-Streichquartett*. 2003 spielte sie die Hauptrolle in ihrer ersten Oper, die auf Texten der Nag Hammadi Bibliothek beruht. Sie hat verschiedene Preise, darunter den Arne Nordheim Prize, erhalten.

Kurzbiografien



Foto: Alvaro Yanez

Andreas Staier wurde 1955 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam und war drei Jahre lang Cembalist des Ensembles *Musica Antiqua Köln*. 1986 begann er seine Solistenkarriere als Cembalist und Pianofortespieler. Er profilierte sich als einer der einflussreichsten Interpreten seines Fachs, der Komponisten von Haydn bis Schumann intellektuell wie emotional neu beleuchtet, zugleich grosse Literatur jenseits des Repertoires erschliesst (Hummel, Field) und mit kreativen Konzepten («Delight in Disorder», «Hamburg 1734») überzeugt. Als Kammermusiker arbeitet Staier zusammen mit Künstlern wie Anne Sophie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov und Christine Schornsheim; ein festes Klaviertrio etablierte er mit Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras. Mit dem Tenor Christoph Prégardien verbindet den Pianisten eine langjährige musikalische Partnerschaft, in der CDs mit Liedern von u. a. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Beethoven und Brahms entstanden sind. Als Solist gibt Andreas Staier regelmässig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées Paris u. a. Er gastiert bei den grossen internationalen Musikfestivals und auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo. Andreas Staier hat rund 50 CD-Einspielungen vorgelegt, die grösstenteils mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. Zuletzt erschien bei HMC «Frühwerke», Musik des jungen J. S. Bach, und «Hommage à Bach», eine CD mit Klavierwerken von Robert Schumann.



Foto: Marlon Traber

Daniel Sepec, 1965 in Frankfurt am Main geboren, studierte bei Dieter Vorholz in Frankfurt und bei Gerhard Schulz in Wien. Seit 1993 ist er Konzertmeister der Deutschen Kammerphilharmonie, mit der er ebenfalls regelmässig solistisch auftritt, unter Dirigenten wie Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Frans Brüggen und Trevor Pinnock, aber auch in eigener Leitung. Dank der Ausdrucksvielfalt der Barockmusik gewann die Barockvioline für Daniel Sepec zunehmend an Bedeutung. So wirkt er regelmässig als Konzertmeister in dem auf Originalinstrumenten musizierenden Balthasar-Neumann-Ensemble unter der Leitung von Thomas Hengelbrock mit. Als Gast-Konzertmeister und als Solist trat und tritt er mit zahlreichen Kammerorchestern auf. Mit Andreas Staier und Jean-Guihen Queyras spielt Daniel Sepec seit 2003 Klaviertrio (eine CD mit Werken von Hummel und Beethoven erschien bei HMC), im Jahr darauf war er Mitbegründer des Arcanto-Quartetts (eine CD mit Bartóks 5. und 6. Quartett erschien ebenfalls bei HMC). Für seine Aufnahme von Beethoven-Sonaten mit Andreas Staier, die internationale Anerkennung fand, spielte Daniel Sepec auf der wiedergefundenen Violine des Komponisten. Dieses Instrument wurde ihm dankenswerterweise vom Beethoven-Haus Bonn geliehen.

Maria Cristina Kiehr wurde in Argentinien geboren und erhielt dort auch ihre erste musikalische Ausbildung. 1983 kam sie nach Europa und studierte bei René Jacobs an der Schola Cantorum Basiliensis, um sich besonders im Barockgesang auszubilden, während sie gleichzeitig Gesangstechnik bei Eva Krasmai studierte. Maria Cristina Kiehrs Interesse gilt besonders dem Frühbarock; sie ist heute eine der grossen Persönlichkeiten der Barockmusik und hat weltweit bei zahlreichen Konzerten, Festivals, Opernproduktionen und CD-Aufnahmen mitgewirkt, u. a. zusammen mit René Jacobs, Chiara Banchini, Konrad Junghänel, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Frans Brüggen und Nikolaus Harnoncourt. Sie war Mitbegründerin des Ensembles *La Colombina*, und ihre Begegnung mit dem Cembalisten und Organisten Jean-Marc Aymes führte zur Gründung des Ensembles *Concerto soave*.

Jean-Marc Aymes gilt als einer der brilliantesten Interpreten Alter Musik seiner Generation. Nach seiner Ausbildung in Toulouse und Brüssel wandte er sich vor allem der italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts zu. Zusammen mit dem Cornettisten Jean Tubéry gründet er das Ensemble La Fenice und spielte mit ihm mehrere, zum Teil preisgekrönte CDs ein; ausserdem wirkte er bei zahlreichen anderen Aufnahmen mit. Als Solist hat er u. a. von Girolamo Frescobaldi die *Toccate d'intavolatura di Cimbalo et Organo* aufgenommen; die CD soll der Beginn einer Gesamtaufnahme sein.



Concerto soave widmet sich besonders der italienischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts. Es bildet ein «Concerto» im eigentlichen Sinn des Worts, d.h. ein Ensemble mit reicher Instrumentalpalette begleitet den Sologesang. Die bisherigen Aufnahmen galten der Musik von Giovanni-Felice Sances, Barbara Strozzi, Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti und Sigismondo d'India. Mehrere von ihnen wurden mit grossem Lob bedacht und mit Preisen ausgezeichnet.

Kurzbiografien

Kurzbiografien



Die Gründerinnen des Basler **ensemble Peregrina**, Agnieszka Budzinska-Bennett und Kelly Landerkin, begannen ihre Zusammenarbeit 1997 während ihres Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis. Sie widmen sich der Erforschung und Aufführung der Musik Europas vom 12. bis ins 14. Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt auf der Polyphonie für gleiche Stimmen.

Die geistliche und weltliche Musik des Mittelalters, wie z. B. Organa und Conductus der hochmittelalterlichen Notre-Dame, aquitanische ‚nova cantica‘ und Ars Antiqua-Motetten, bietet einen reichen Fundus an mehrstimmiger Musik und bildet im Moment die Hauptbeschäftigung des Ensembles. Für einzelne Programme wird die Stammbesetzung je nach Bedarf durch GastsängerInnen und InstrumentalistInnen ergänzt. Für seine Interpretationen orientiert sich das ensemble Peregrina direkt an den musikalischen Quellen, an Traktaten, aber auch an neuesten musikwissenschaftlichen und historischen Forschungen.

Der Name Peregrina (die Umherziehende) spielt auf den Musik- und Ideentransfer im mittelalterlichen Europa an, spiegelt aber auch die Wege der Sängerinnen selber. Die Mitglieder des Ensembles schaffen durch ihre verschiedene Herkunft (Polen, Schweiz und USA) ein dynamisches Gleichgewicht und machen durch ihr gemeinsames Musizieren die Interaktion und die Konvergenzen von Kulturen und Geschichten in der von ihnen aufgeführten Musik erlebbar.

Das Ensemble wurde zu verschiedenen Festivals in der Schweiz und Europa (Polen, Deutschland, Spanien, Estland, Tschechien) eingeladen und konnte sich in renommierten Konzertreihen präsentieren (z. B. Musica Antigua Palma de Mallorca 2002, Berliner Tage für Alte Musik 2003, Lucerne Festival 2003, Freunde Alter Musik in Basel 2002 & 2006)

Die Mitglieder des Ensembles wurden im Jahr 2003 eingeladen, einen Workshop über aquitanische Musik des 12. Jahrhunderts an der Schola Cantorum Basiliensis zu leiten. Die kontinuierliche Zusammenarbeit mit dieser Institution führte zur CD *Mel et lac – Marianische Gesänge des 12. Jahrhunderts* (Raumklang). Die zweite CD des Ensembles, *Filia praeclara*, mit der Musik aus polnischen Klarissenklöstern des 13. und 14. Jahrhunderts ist 2008 erschienen. Beide Einspielungen wurden in der internationalen Presse gelobt.

Delitiae Musicae ist ein Instrumental- und Vokal-Ensemble, das 1992 gegründet wurde. Nach wenigen Jahren schon galt es als eines der entdeckungsfreudigsten Alte Musik-Ensembles Italiens und erlangte internationale Beachtung. Es trat an verschiedenen europäischen Festivals auf, so mit *La rappresentazione del Pastor fido* von Guarini und Monteverdi in Utrecht und mit *Carissimis Oratorium Jephthe* in Madrid. Das Ensemble veröffentlichte mittlerweile einige wichtige CDs mit italienischer Renaissance- und Barockmusik, so die *Missa Philomena Praevia* von Verdelot und vier CDs mit Messen von Palestrina. Ihnen folgten Adrian Willaerts Weihnachtsvesper sowie Madrigalbücher von Banchieri, *Pazzia senile & Saviezza giovanile*, *Studio dilettevole* und *Metamorfosi*. *Delitiae Musicae* hat inzwischen eine Gesamtaufnahme sämtlicher *Madrigali* von Monteverdi abgeschlossen (14 CDs) und arbeitet jetzt an einer Gesamtaufnahme der Madrigale von Carlo Gesualdo.



Marco Longhini studierte in Mailand Komposition, Solo- und Chorgesang und schloss mit einem Diplom als Orchesterdirigent ab. Gleichzeitig beendete er ein Architekturstudium mit einer Arbeit über die Beziehung zwischen Architektur und Musik. Marco Longhini konzentriert sich heute in seiner Arbeit auf die italienischen Meisterwerke – oft noch unpubliziert – des 16. und 17. Jahrhunderts, ein Repertoire, in dem er sich mittlerweile grosse Kenntnisse erworben hat. Neben *Delitiae musicae* verfolgt er eine Karriere als Dirigent: So wurde er in den letzten Jahren verpflichtet für Aufführungen von Monteverdis *Orfeo*, *Rappresentazione di Anima e di Corpo* von Emilio de' Cavalieri und eine Produktion des *Orfeo* von Antonio Sartorio. Marco Longhini ist Professor am Conservatorio «Lucca Marenzio» in Brescia und Herausgeber einer neuen Kritischen Ausgabe von Monteverdis Madrigalen.

Unsere Arbeit

Streichinstrumente in alter
und moderner Mensur

Ihr Klangerlebnis



ISLER + IRNIGER
Meisterwerkstatt für Geigenbau AG

Hirschengraben 22
CH-8001 Zürich

Telefon 044 262 03 80

Fax 044 262 03 81

Internet www.isler-irniger.ch



Forum und Festival Alte Musik Zürich Postfach 517 · CH 8044 Zürich
 Tel/Fax: +41 (0)44 252 63 23
 E-mail: forum@altemusik.ch
 www.altemusik.ch

<i>Vorstand</i>	<i>Präsidium</i>
Monika Baer	Martina Joos
Martina Joos	Roland Wächter
Martin Korrodi	
Roland Wächter	<i>Patronat</i>
Martin Zimmermann	Alice und Nikolaus Harnoncourt
	Hans-Joachim Hinrichsen
<i>Ehrenmitglieder</i>	Alexander Pereira
Peter Reidemeister	
Matthias Weilenmann	<i>Sekretariat</i>
	Monika Kellenberger
<i>Redaktion</i>	<i>Werden Sie Mitglied:</i>
Roland Wächter	Einzelmitglied Fr. 60.–
<i>Visuelle Gestaltung</i>	Juniormitglied Fr. 20.–
Johanna Guyer	Gönner Fr. 600.–
	PC: 84-58357-5

Preise Festival Frühling 2009	Normal	Mitgl.	Stud.
1. Woche: Haltli, Moods	38.–	28.–	15.–
2. Woche: Staier / Sepec	42.–	30.–	15.–
M. C. Kiehr / Concerto soave	38.–	28.–	15.–
Peregrina	38.–	28.–	15.–
Delitiae Musicae	38.–	28.–	15.–
Spezialangebot: Festivalpass 5 Konzerte	152.–	112.–	60.–
Übliche Ermässigungen. Treppenhauskonzert, Vorkonzert, Konzertgespräch: Eintritt frei			

Vorverkauf ab 21. Februar 2009:
 Jecklin +41 (0) 44 253 76 76 oder www.altemusik.ch
 Vorverkauf Moods-Konzert (Frode Haltli):
 Jecklin oder Moods 0900 325 325 (CHF 1.19/min.) oder www.starticket.ch
 Programmänderungen vorbehalten

Wir danken herzlich: Präsidialdepartement der Stadt Zürich · Artepila-Stiftung ·
 Zürcher Hochschule der Künste · Secure Data Innovations AG · Familien-Vontobel-Stiftung ·
 Alfred & Ilse Stammer-Mayer Stiftung · DRS 2 · Blumen Kölliker



HENRY PURCELL (1659-1695) 350. GEBURTSTAG

FESTIVAL ALTE MUSIK ZÜRICH 19. - 27. September 2009

ANTHONY ROOLEY'S HOMMAGE TO HENRY PURCELL

Sa, 19. 9. Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

Rezital I

15.00 h In a Garden so Green – Country Music at the Court

Eva Oertle · Flöte, **Christoph Greuter** · Laute

16.00 h Konzertgespräch mit **Anthony Rooley**

17.00 h Songs of Love and Devotion

Evelyn Tubb · Sopran, **Anthony Rooley** · Laute

18.00 h Apéro

So, 20. 9. Kulturhaus Helferei, Kirchgasse 13

Rezital II

15.00 h Grounds, Airs and Suites: H. Purcell und G. F. Händel

Julian Vital Frey · Cembalo

16.00 h Konzertgespräch mit **Anthony Rooley**

17.00 h Anatomy of Solitude

Evelyn Tubb · Sopran, **Anthony Rooley** · Laute

18.00 h Apéro

Do, 24. 9. Moods im Schiffbau

D'AMORE

Garth Knox · Viola d'amore, **Agnès Vestermann** · Cello

Fr, 25. 9. Kirche St. Peter Zürich

ANTHEMS AND ODES

Geistliche Musik von Henry Purcell

Basler Madrigalisten, **La Gioconda**, Ltg. **Fritz Näf**

Sa, 26. 9. Augustinerkirche Zürich

SONGS AND FANTAZIAS

Lieder und Fantasien für Gamben-Consort von Henry Purcell u. a.

Fretwork und **Clare Wilkinson** · Sopran

So, 27. 9. Kirche St. Peter Zürich

KING ARTHUR

Semi-Opera von Henry Purcell

Lautten Compagny

Änderungen vorbehalten