



ZAHLEN
UNDBE

21. 02. – 03. 03. 2013

Festival 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

*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi:
Musik ist eine arithmetische Übung der Seele, die sich des Zählens nicht bewusst ist.*

Musik als Zahlenübung des Unbewussten: So sah es der Philosoph G. W. Leibniz 1712. Heutzutage mag das manche befremden. Hat Musik durch ihre Klanglichkeit nicht viel mehr mit Emotionen zu tun? – Dass das Rationale und das Emotionale gerade in der Musik keine Gegensätze sind, zeigen die Konzerte des Festivals auf oft überraschende Art und Weise.

Aller guten Dinge sind drei, das galt schon in der **Renaissance**, und hörbar wird es im Konzert des Vokalensembles CINQUECENTO. Das Zweier-Metrum galt als menschlich und deshalb als unperfekt. Für Göttliches stand das Dreier-Metrum, das Tempus perfectum.

Ein Zahlen-Tüftler ersten Ranges war Johann Sebastian Bach. *Sucht und ihr werdet finden*, schrieb er etwas ironisch über einen der Rätselkanons des **Musikalischen Opfers**. Nach dieser «höheren Arithmetik» in Konzertform werden Sie mathematisch-musikalisch wohlinstruiert nach Hause gehen. Ein illustres Ensemble um den Cembalisten JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER sorgt dafür.

Aus eins mach zwei. Das sagte sich oft **Claudio Monteverdi**. Die Psalmen seiner *Selva morale e spirituale* erscheinen in Mehrfachvertonungen und geradezu buchhalterisch nummeriert. Echo-Stücke dagegen lassen aus eins ganz poetisch zwei werden und «verzaubern» die Bedeutung der Worte. CANTUS CÖLLN sorgt für Buchhaltung und Zauber.

Manchmal macht's die Masse: So schön der einstimmige gregorianische Gesang, so überwältigend die vierzigstimmige Motette *Spem in alium* von Thomas Tallis. Nicht immer geht es so extrem zu, doch in der **Renaissance** arbeiten die Komponisten gern mit grossen Besetzungen. Die ZÜRCHER SING-AKADEMIE hat ihre Besetzung für dieses Konzert aufgestockt.

Gewiss handelt Bachs **Matthäus-Passion** nicht von Zahlen, aber sie verwendet diese fast wie Leitmotive durch die drei Tage der Passionsgeschichte. Dirigent ANDREA MARCON garantiert für eine historisch informierte Interpretation, und grosse Namen der Alten Musik sorgen für eine emotional und musikalisch bezwingende Wirkung.

Ein weiteres Mal begleitet ein wissenschaftliches **Symposium** unser Festival. Und die Studierenden der Zürcher Hochschule der Künste tragen eine eigene Note mit kniffligen Instrumentalstücken bei.

Ob Ihnen nun mehr an musikalischer Arithmetik oder mehr an den Emotionen des Klangs liegt: Sie sind bei uns am richtigen Ort. Herzlich willkommen!

Martina Joos und Roland Wächter
Präsidium FORUM ALTE MUSIK ZÜRICH

Do 21. Feb. 12.30 h	Zürcher Hochschule der Künste, Florhofgasse 6 Treppenhauskonzert Werke von John Baldwin, Vincenzo Ruffo und anderen STUDIERENDE DER ZHdK	S.4
Fr 22. Feb. 18.15 h	Lavatersaal bei Kirche St. Peter Präludium Werke von John Baldwin, Vincenzo Ruffo und anderen STUDIERENDE DER ZHdK	S.5
19.30 h	Kirche St. Peter 3 = O und 2 = C Musik der Renaissance CINQUECENTO – Renaissance vokal Gamben-Trio: Tore Eketorp, Brian Franklin, Thomas Goetschel	S.6
Sa 23. Feb.	Theater Rigiblick, Germaniastrasse 99 Bach-Parcours	S.10
17.00 h	Johann Sebastian Bach: Sonaten, Suiten, Partiten	
20.00 h	Johann Sebastian Bach: Das musikalische Opfer BWV 1079 Jörg-Andreas Bötticher Hélène Schmitt Marc Hantai Maya Amrein Andreas Müller-Crepon	
So 24. Feb. 16.00 h	Lavatersaal bei Kirche St. Peter Konzertgespräch mit Konrad Junghänel (CANTUS CÖLLN)	S.16
17.00 h	Kirche St. Peter 1 = 2 und 3 = 1 Claudio Monteverdi: Motetten, Madrigale, Ehostücke CANTUS CÖLLN, Dir. Konrad Junghänel	

Fr 1. März 19.30 h	Kirche St. Peter 40 = 1+2+3+4+8+12+19 = 41 Vokalmusik der Renaissance ZÜRCHER SING-AKADEMIE, Dir. Tim Brown	S.20
Fr 1. März 14.30 h	Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich, Florhofgasse 11	S.24
Sa 2. März 9.30 h	Zürcher Hochschule der Künste, Kuppelsaal, Florhofgasse 6 SYMPOSIUM «Numerus harmonicus» LEITUNG Prof. Dr. CRISTINA URCHUEGUÍA und Dr. INGA MAI GROOTE	
So 3. März 17.00 h	Kirche St. Peter 30 Silberlinge – Dreimal verleugnen – Nach drei Tagen auferstehen Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion Maria Cristina Kiehr Carlos Mena Gerd Türk (Evangelist) Michael Feyfar Marián Krejčík Tobias Berndt (Jesus) Chor der Schola Cantorum Basiliensis La Cetra Barockorchester Basel ANDREA MARCON	S.27

EVERGREENS UND KUNSTSTÜCKE
TREPPENHAUSKONZERT

Elway Bevin (1554-1638) Browning
Cosyn Virginal Book 1620

William Cornysh (1465-1523) Fa la sol (1502)

Vincenzo Ruffo (ca.1508-1587) La gamba in tenore
Capricci a tre voci 1564

Stefan Thomas (*1968) Veränderungen (1993)

Vincenzo Ruffo La gamba in basso e soprano
Capricci a tre voci 1564

John Baldwin (ca.1560-1615) Browning
*Coockow as I me walked
The Commonplace Book 1606*

Studierende der ZHdK

Maria Hänggi
Elisabeth Ratej
Sophia Rieth Blockflöten

EVERGREENS UND KUNSTSTÜCKE
PRÄLUDIUM

Studierende der ZHdK

Maria Hänggi
Elisabeth Ratej
Sophia Rieth Blockflöten

Programm siehe Treppenhauskonzert linke Seite

*The leaves be greene,
The nuts be browne,
thaie hange so highe,
thaie will not come downe.*

Dies der Text des im 16. Jh. sehr populären englischen Volkslieds *Browning*. In einer andern Quelle lautet er wesentlich simpler, aber etwas mysteriös:

Browning Madame, browning Madame, so merrily we sing, browning Madame.

Was immer seine Bedeutung: Das Lied war für Komponisten attraktiv, weil es sich sowohl als Bass wie als Melodiestimme in einem mehrstimmigen Satz verwenden liess. So wurde es von mehreren Komponisten – unter ihnen **Elway Bevin**, **John Baldwin** und auch William Byrd – für Instrumentalvariationen verwendet. Die Melodie wandert dabei auf kunstvolle Weise und zunehmend versteckter durch alle Stimmen, wobei etwa John Baldwin sich einen Spass daraus macht, sie bei jedem Einsatz auf einem andern Taktteil beginnen zu lassen. John Baldwin ist auch einer der bedeutenden Schreiber von englischen Musikhandschriften, darunter *My Lady Nevells Booke* mit Cembalowerken von William Byrd sowie *Baldwin's Commonplace Book*, in dem der Komponist auch 20 seiner eigenen Werke festhielt.

Vincenzo Ruffo war ein sehr produktiver Komponist geistlicher Musik und schuf – ganz im Geist des Konzils von Trient – zahlreiche Messen und Motetten, in denen die Wortverständlichkeit an erster Stelle steht. Daneben komponierte er ebenfalls viele Madrigale. Vor allem aber sind seine instrumentalen *Capricci in musica* von Bedeutung. Bei diesem Werk taucht nicht nur der Begriff *Capriccio* zum ersten Mal in einem Werktitel auf, die Musik selber zeichnet sich – quasi diesem Titel entsprechend – durch auffällige rhythmische Kunststücke aus.

Der Komponist **Stefan Thomas** schreibt zu seinen *Veränderungen*:

Von allen Instrumenten der Blockflötenfamilie hat die Bassflöte den für mein Empfinden interessantesten Klang, weil er mich an ein leises Orgelregister erinnert. Diese Assoziation ergab dann auch den Ausgangspunkt für meine Komposition. Das Stück beginnt mit einem eigentlich einstimmig gedachten kurzen melodischen Motiv, dessen Töne aber auf die drei Instrumente verteilt werden, was einen ähnlichen Klangeindruck ergibt wie eine Orgel, die in einer großen, halligen Kirche gespielt wird. Das Dreitonmotiv des Beginns wird in leicht veränderter Form wiederholt, was zu einem neuen Motiv führt, das ebenfalls kaum merklich verändert wird, in seiner Grundstruktur aber gleich bleibt – ein Verfahren, das dem Werk seinen Namen gab.

*Wir wünschen viele beeindruckende
musikalische Erlebnisse.*

Beeindruckend ist auch unsere breite Auswahl an Notenheften.

NOTEN
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

3 = O UND 2 = C

**TEMPUS PERFECTUM:
ZAHLENAUBER DER RENAISSANCE-MUSIK**

Spätmittelalter/Frührenaissance

Guillaume Dufay
(?1397-1470)

Apostolo glorioso à 5

Kyrie aus Missa *Se la face ay pale* à 4

Johannes Regis
(ca.1430-ca.1485)

Clangat plebs à 5

Gambenmusik aus Flandern und Frankreich

Antoine Brumel
(ca.1460-ca.1516)

Mater patris

Adrian Willaert
(ca.1490-1562)

Ricercar in sol

Antoine Brumel

T'Andernaken

Johannes Martini
(ca.1440-1497/8)

La Martinella

Josquin Desprez
(ca.1440-1521)

Fortuna desperata

Loyset Compère
(ca.1445-1518)

Garisses moi

Generation Josquin

Jacob Obrecht
(1457/1458-1505)

Factor orbis à 5

Josquin Desprez

Ave Maria à 4

Stabat mater à 5

– PAUSE –

Cinquecento

Cinquecento

Hochrenaissance England

John Taverner
(ca.1490-1545)

Gloria à 4 aus *The Mean Mass*

Thomas Tallis
(ca.1505-1585)

O nata lux à 5

Christopher Tye
(ca.1505-?1572)

Sanctus / Benedictus à 4-5 aus *The Mean Mass*

Gambenmusik aus England

William Byrd
(ca.1543-1623)

Fantasia

Thomas Preston
(?-ca.1563)

O lux beata trinitas

William Byrd

Fantasia

John Baldwin
(ca.1560-1615)

Cockow as I me walked

William Byrd

Fantasia

John Baldwin

Browning

Hochrenaissance Flandern

Orlando di Lasso
(1532-1594)

Agnus Dei à 4 aus *Missa Sesquialtera*

Jacob Regnart
(1540/1545-1599)

Lamentabatur Jacob à 5

Philippe de Monte
(1521-1603)

Laudate Dominum à 8

CINQUECENTO – Renaissance Vokal

Terry Wey Cantus
Jakob Huppmann Altus
Tore Tom Denys Tenor
Ulfried Staber Bass
Als Gast: Tomáš Král Bariton

GAMBEN-TRIO

Tore Eketorp
Brian Franklin
Thomas Goetschel

Tempus perfectum: Wer aus diesem Begriff die Idee des «Perfekten» heraushört, liegt durch- aus nicht falsch. *Tempus perfectum* ist ein kompositionstechnischer Begriff der Renaissance. Er meint die Aufteilung der Brevis-Note (damals die Basis-Notenlänge) in drei Semibreven. Die Aufteilung in zwei Notenwerte dagegen ist das *tempus imperfectum*, und auch da darf man die Idee des «Nicht-Perfekten» heraushören. Denn die Zahl zwei gehört zum Bereich des Menschlichen, die Zahl drei hingegen zur Sphäre des Göttlichen, besonders der Trinität Gottes: Vater, Sohn und Heiliger Geist sind drei Personen in einer.

In der Originalnotation wird das *tempus perfectum* durch das perfekte geometrische Zeichen, den Kreis O, symbolisiert. Im Kontrast dazu wird das *tempus imperfectum* durch den unvollständigen Kreis C gekennzeichnet. Komponisten der Renaissance verwenden in ihrer Musik beide Metren, behalten das *tempus perfectum* aber oft der Hervorhebung textlich besonders wichtiger Stellen vor, z.B. der direkten Erwähnung von Gott, Christus oder der Trinität. Ebenso verwenden die Komponisten dieses Metrum aber auch als Mittel musikalischer Vielfalt oder zur Darstellung von emotional besonders wichtigen Momenten. Darüber hinaus kann die Zahl Drei natürlich auch noch anders bestimmend sein, etwa bei der Anzahl Stimmen, bei der Aufteilung einer Komposition in drei Abschnitte usw. – Mit unserem heutigen Abstand zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ist allerdings der gedankliche Hintergrund, wie ein Komponist mit diesen Zahlenverhältnissen umgeht, nicht immer zu erkennen. Im Folgenden einige Hinweise.

Guillaume Dufay: Das die Messe eröffnende *Kyrie* ist schon als Text dreiteilig (*Kyrie – Christe – Kyrie*), jede dieser drei Anrufungen wird auch dreimal gesungen, und das erste *Kyrie* von Dufays Komposition hat deutlich hörbar ein Dreier-Metrum. Dufays fünfstimmige Motette *Apostolo glorioso* hat wie die meisten Motetten der Zeit um 1400 mehrere Texte, die gleichzeitig gesungen werden; anders als alle andern aber sind hier die beiden Haupt- texte italienisch, der Tenor ist wie üblich lateinisch. Die Motette wurden für den Bischof von Patras, Pandolfo Malatesta, zur Einweihung der Kirche St. Andreas komponiert. Der katholische Bischof sollte die griechisch-orthodoxen Christen – ganz im Sinn der *ecclesia militans* – zum rechten Glauben bekehren. Die Stimmen setzen eine nach der andern im Dreier-Metrum ein.

In der Generation von **Josquin Desprez** wird in der Motette nur noch ein (lateinischer) Text vertont. Josquins beide Werke sind an die Gottesmutter gerichtet: *Ave Maria* beginnt zwar mit den Worten des gleichnamigen Gebets, besteht dann aber in der Folge aus fünf gereimten Strophen, die alle mit dem hymnischen Anruf *Ave* beginnen. Beim vierten Anruf wechselt Josquin zum Dreier-Metrum. – Josquins *Stabat Mater* ist die erste polyphone Vertonung dieser mittelalterlichen Dichtung über die Gottesmutter beim Kreuz, die aus zahlreichen gereimten Doppelstrophen besteht. Josquin verwendet – überraschend für uns, aber kaum für seine Zeit – einen weltlichen Cantus firmus: *Comme femme desconfortée*. Seine Vertonung hat wenig von einem Trauergesang an sich: Im Vordergrund steht vielmehr die Idee, dass die Gläubigen sich innig ins Leiden von Mutter und Sohn einfühlen sollen. Das zeigt sich besonders deutlich bei den Worten der drittletzten Strophe, *Inflammatu et accensus*: Genau hier wechselt Josquin zu einem auffällig lebhaften Dreier-Metrum, was kaum auf göttliche Trinität, sondern auf menschliche Emotionalität verweist.

Geradezu prädestiniert für die Verwendung des *Tempus perfectum* sind einige Passagen des Messetextes, vor allem in den beiden Lobgesängen *Gloria* und *Sanctus/Benedictus*. In ihrer jeweiligen *Mean Mass* (*mean* bezeichnet hier die Altstimme) setzt es **Christopher Tye** beim Ruf *Hosanna* ein, **John Taverner** gleich in mehreren Passagen seines *Gloria*: im *Gratias agimus*, dann im *Qui sedes* und ab *Jesu Christe* bis zum Schluss. Ebenso macht auch **Orlando di Lasso** in seiner Vertonung des *Agnus Dei* davon Gebrauch, das – wie das *Kyrie* – von seiner Textgestalt her ebenfalls schon dreiteilig ist.

Jacob Regnart war einer von nicht weniger als fünf Brüdern, die alle Komponisten und Musiker waren und meist im Dienst eines Habsburger Hofes standen. Seine Motette *Lamentabatur Jacob* schildert die Klage Jakobs um seine Söhne Joseph und Benjamin, die in Ägypten gefangen gehalten werden, letzterer als Geisel oder Pfand. Diese Passage *ducto pro alimoniis* vertont er homophon und – eher überraschend – im Dreier-Metrum. Emotionaler Ausdruck oder Hinweis auf den späteren Opfertod Jesu?

Philippe de Monte sei *one alles widersprechen der pest Componist, der in dem ganzen land ist*. Das schrieb der kaiserliche Gesandte in einem Brief. Gleichzeitig heisst es darin, dass er Italienisch spreche, *als wenn er ein geporner Italiener wär*. Beides ist bezeichnend: Der Komponist wird im belgischen Mechelen geboren, hält sich aber lange in Italien auf, bevor er 1568 Kapellmeister am kaiserlichen Hof in Wien und Prag wird – und das 35 Jahre bleibt. In diesen Jahren fließt ein endloser Strom von weit über 1000 italienischen Madrigalen aus seiner Feder, deren subtiler Stil auch seine Motetten beeinflusst: Kontrapunkt, illustrative Dissonanzen, affektgeladene Melismen und Taktwechsel sind immer in einen wohlklingenden Klangfluss eingebunden. Den Psalm 150, *Laudate Dominum*, vertont de Monte als doppelchörige Festmotette. Das *Tempus perfectum* setzt der Komponist sinnenfällig bei der Aufzählung der Musikinstrumente ein: Psalterium und Harfe (*in psalterio et cythara*), Pauken, Saiteninstrumente und Trommel, sowie die hellklingende Zymbel (*in cymbalis iubilationis*) sollen das Lob Gottes verkünden.

Gambenwerke

Die Auswahl der Stücke für Gamben-Trio ist einerseits dem franko-flämischen und andererseits dem englischen Repertoire gewidmet. Es wird auffallen, dass die meisten Stücke Titel tragen und so auf ein Vokalwerk verweisen: *T'Andernaken*, *La Martinella*, *Fortuna desperata*, *Cookow* oder *Browning* waren berühmte Lieder ihrer Zeit und existierten in verschiedensten Fassungen. Besonders beliebt war, sie als Ausgangspunkt von instrumentalen Variationswerken zu verwenden (siehe auch Kommentar zum Treppenhauskonzert S.5).

Titel wie *Ricercar* (Adrian Willaert) oder *Fantasia* (William Byrd) verweisen dann darauf, dass sich die Instrumentalmusik allmählich von ihrer vokalen Herkunft emanzipiert und immer mehr ein eigenständiges Genre wird. So gesehen ist es auch kein Zufall, dass Thomas Prestons *O lux beata trinitas* am Schluss sozusagen obligatorisch ins Dreier-Metrum wechselt, was jedoch keine von William Byrds Fantasien tut.

Sa 23. Feb. **Theater Rigiblick, Germanistrasse 99**
(Seilbahn von Tramhaltestelle Rigiblick)

BACH-PARCOURS

17.00 h
JOHANN SEBASTIAN BACH:
(1685-1750)

Konzert I SONATEN, SUITEN UND PARTITEN

Englische Suite II in a-Moll BWV 807 für Cembalo solo
*Prélude – Allemande – Courante – Sarabande –
Bourrée I – Bourrée II – Gigue*

Musikalisches Opfer: Fuga canonica in Epiadiapente

Partita in a-Moll BWV 1013 für Flauto solo
Allemande – Corrente – Sarabande – Bourrée anglaise

– Pause –

Sonate in c-Moll BWV 1017
für Violine und Cembalo obligato
Largo (Siciliano) – Allegro – Adagio – Allegro

Musikalisches Opfer: Canon à 2, violini in unisono

Suite I in G-Dur BWV 1007 für Violoncello solo
*Prélude – Allemande – Courante – Sarabande –
Menuet I – Menuet II – Gigue*

MARC HANTAÏ	Traverso
HÉLÈNE SCHMITT	Violine
MAYA AMREIN	Violoncello
JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER	Cembalo

Englische Suite II in a-Moll BWV 807 für Cembalo solo

Die *Englischen Suiten* datieren vermutlich aus Bachs Zeit in Köthen. Den Titel erklärt der Bach-Biograph J. N. Forkel 1802 mit dem Umstand, *weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat*. Von diesem Engländer hat sich bisher zwar keine Spur finden lassen, doch hielt sich der Fürst von Köthen 1711 in London auf, so dass es zwischen seinem Hof und London durchaus Beziehungen gegeben haben mag. Abgesehen davon sind diese Werke in verschiedener Beziehung eher französisch geprägt. Darauf deutet schon ihre formale Anlage hin: Jede Suite beginnt mit einem (ausgedehnten) *Prélude*, dann folgen die traditionellen vier Suitensätze, wobei jedoch vor der *Gigue* jeweils ein typisch französischer Satz mit seinem «Double» eingeschoben ist, die sogenannten *Galanterien*. In der 2. Suite sind das *Bourrée I* und *Bourrée II*. Das Herzstück dieser Suite ist die *Sarabande*, für die Bach in der Wiederholung der beiden Teile reichlich Verzierungen im französischen Stil schrieb.

Bach-Parcours

Bach-Parcours

Allerdings ist in den Suiten noch ein weiteres Stilelement auszumachen: Das «französische» *Prélude* ist in italienischer Concerto-Form angelegt. Die Suiten sind somit ein Kompendium des zeittypischen «vermischten Geschmacks» in Bachs ganz persönlicher Ausprägung.

Partita in a-Moll BWV 1013 für Flöte solo

In der einzigen überlieferten Abschrift ist dieses Werk als *Solo pour la flûte traversière* betitelt. Der ungewöhnliche französische Titel könnte darauf hinweisen, dass Bach das Werk für den französischen Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin schrieb, der 1715 bis 1749 am Dresdner Hof angestellt und mit Bach bekannt war. Die Satzfolge entspricht der Standardform der Suite; nur der Schlusssatz, eine burlleske *Bourrée* anstatt der üblichen *Gigue*, tanzt buchstäblich aus der Reihe und betont den französischen Charakter des Werks. Vor allem im ersten Satz zielt Bach darauf, mit einem einstimmigen Instrument den Eindruck von Mehrstimmigkeit zu erwecken. Basstöne erklingen immer auf den schweren Taktzeiten und klingen so zumindest im Kopf des Hörers nach, während die Sechzehntel der Melodie bereits weiter eilen.

Suite I in G-Dur BWV 1007 für Violoncello solo

In zeitlicher und formaler Nachbarschaft zu den *Englischen Suiten* entstehen die *Suiten für Cello solo*, alle ebenfalls mit einem *Prélude* und den diversen *Galanterien* vor der abschliessenden *Gigue*. Wie bei den Werken für Violine oder Flöte geht es Bach hier darum, auf einem Solo-Instrument den Eindruck eines akkordischen und sogar mehrstimmigen Spiels zu suggerieren.

Sonate IV in c-Moll BWV 1017 für Violine und Cembalo obligato

Die 6 Clavirtrio sind von den besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Carl Philipp Emanuels Beschreibung der Sonaten für Violine und Cembalo mag aufs erste befremden: Warum *Clavirtrio*? – Tatsächlich verweist dieser Begriff auf die besondere musikalische Faktur der sechs Sonaten BWV 1014-1019. Sie sind, obwohl nur für zwei Spieler geschrieben, eigentlich Triosonaten für zwei Melodiestimmen (Violine und rechte Hand des Cembalos) und Bassstimme (linke Hand des Cembalos). Wie die älteste Quelle der sechs Sonaten im Titel sagt – *Sechs Sonaten für obligates Cembalo und Solovioline, nach Belieben mit einer Bassbegleitung für Viola da Gamba* –, nimmt das in der früheren Triosonate eher nur begleitende Cembalo bei Bach nun den ersten Platz ein. Es spielt gleich zwei voll auskomponierte Stimmen, so dass weitere Continuo-Instrumente im Bass zwar möglich, aber nicht unbedingt notwendig sind.

Carl Philipp seinerseits macht eine weitere treffende Beobachtung: *Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann.* Die Form der *Sonata da chiesa* mit der Satzfolge langsam/schnell – langsam/schnell gibt Bach in jedem Werk die doppelte Gelegenheit zu solchen «sangbaren Adagii». Das erste der Sonate IV, ein *Largo-Siciliano*, klingt deutlich an die Arie *Erbarme dich* der *Matthäus-Passion* an, das zweite hat einen eher heiter-innigen Charakter. Die hochgradig ausgearbeitete Konstruktion der Musik erhält so ein Gegenwicht in ihrer emotionalen Expressivität.

Sa 23. Feb. Theater Rigiblick, Germanistrasse 99
(Seilbahn von Tramhaltestelle Rigiblick)

BACH-PARCOURS

20.00 h Konzert II
Quaerendo invenietis – Sucht und ihr werdet finden

JOHANN SEBASTIAN BACH: DAS MUSIKALISCHE OPFER BWV 1079
(1685-1750)

Gespräch zu den Kanons und Ricercari

Thema Regium

Ricercar à 3

Canon perpetuus super Thema Regium

Fünf Canones:

- à 2 cancrizans
- à 2 violini in unisono
- à 2 per motum contrarium
- à 2 per augmentationen, contrario motu
(Notulis crescentibus crescat fortuna regis)
- à 2 per tonos (Ascendenteque modulatione
ascendat gloria regis)

Fuga canonica in Epiadiapente

Ricercar à 6

– Pause –

Gespräch zu den Kanons und zur Triosonate

Zwei Rätselkanons (Quaerendo invenietis):

- Canon à 2
- Canon à 4

Triosonate: Sonata Sopr' Il Soggetto Reale a Traversa,
Violino e Continuo

Largo – Allegro – Andante – Allegro

Canon perpetuus

MARC HANTAÏ	Traverso
HÉLÈNE SCHMITT	Violine
MAYA AMREIN	Violoncello
JÖRG-ANDREAS BÖTTICHER	Cembalo
ANDREAS MÜLLER-CREPON	Sprecher

Bach-Parcours

Bach-Parcours

Am frühen Abend des 7. Mai 1747 trifft Bach in Begleitung seines Sohnes Wilhelm Friedemann in Potsdam ein, wo sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel als Cembalist des Königs amtiert. Friedrich der Grosse (1712–1786), Staatsmann, Feldherr, Kunstmäzen, Freimaurer, begabter Komponist und Flötist, will sein abendliches Flötenkonzert beginnen, als er die Nachricht von Bachs Besuch bekommt. Sofort bricht er das Konzert mit den Worten ab: *Meine Herren, der alte Bach ist gekommen*, beordert Bach aufs Schloss und nötigt *den damahls schon sogenannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannische Fortepiano zu probiren*, wie der erste Bachbiograph Forkel berichtet. Bach improvisiert, der König mag ihm ein Thema vorgespielt haben, sie konversieren auf gelehrte und amüsante Weise, bezeugen sich ihre gegenseitige Achtung.

Dieser denkwürdigen Begegnung zwischen dem Staatsmann und dem Thomaskantor haben wir die Entstehung des *Musikalischen Opfers* zu verdanken. Kaum zurück in Leipzig macht sich Bach sofort an die Arbeit, das vom König gegebene Thema *in einer ordentlichen Fuga zu Papiere zu bringen, und hernach in Kupfer stechen* zu lassen. Am 30. September 1747 kann, wie den Zeitungsannoncen zu entnehmen ist, *das versprochene Königl. Preussische Fugen-Thema*, eine Sammelmappe mit zwei Fugen, einer Triosonate und *verschiedenen Canonibus* zum Preis von einem Taler käuflich erworben werden, *bey dem Autore, Capellmeister Bachen, als auch bey dessen beyden Herren Söhnen in Halle und Berlin*.

Da der Originaldruck aus nicht nummerierten Einzel- und Doppelblättern besteht, lässt sich die von Bach beabsichtigte Reihenfolge nicht eindeutig bestimmen. Die Sammlung ist als musikalisches Kunstbuch zu verstehen, ähnlich älteren Beispielen von Johann Theile (1646-1724) oder Giovanni Battista Vitali (1644-1692). Darüber hinaus lässt sich aber im *Musikalischen Opfer* eine starke Beziehung zu Formelementen der Rhetorik feststellen. Auf diesem Hintergrund hat die Musikwissenschaftlerin Ursula Kirkendale eine Abfolge der Stücke vorgeschlagen, der die heutige Aufführung folgt.

Dass diese Anordnung des *Musikalischen Opfers* dem Aufbau einer klassischen Rede folgt, kann bis ins Detail nachgewiesen werden. Selbstverständlich kann aber auch jeder Satz oder jedes Genre für sich betrachtet werden: Die beiden *Ricercari*, die verschiedenen *Canones* und die *Triosonate* repräsentieren unterschiedliche Kompositionsgattungen und zeigen einerseits, wie meisterlich Bach mit dem *stilo antico*, also dem kontrapunktischen Stil umgeht; andererseits kann die Triosonate als eine Huldigung an den neuen empfindsam-galanten Stil gesehen werden, der gegen Mitte des 18. Jahrhunderts rund um Friedrich den Grossen schon in Hochblüte ist. Insbesondere der dritte Satz dieser Sonate (Andante) offenbart eine hoch raffinierte und fein differenzierte Ausdruckswelt, voll von Seufzerfiguren, aus dem Nichts kommenden und wieder ins Nichts verschwebenden Melodiefragmenten, teilweise nur angedeuteten Harmonien, fragiler Klanglichkeit voller Schatten und Licht.

Die lateinischen Titel und die Auflösung der Rätselkanones

- **RICERCAR: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta**
(Der auf Geheiss des Königs verfasste Gesang [die Fuge] und das Übrige [die Kanonsätze] nach Kanonkunst aufgelöst)
- **Canon à 2, cancrizans:**
Krebskanon, die zweite Stimme beginnt das Thema gleichzeitig mit der ersten, aber von hinten
- **Canon à 2, violini in unisono:**
Kanon im Einklang, um einen Takt verschoben
- **Canon à 2, per motum contrarium:**
Die zweite Stimme beginnt um einen halben Takt quartverschoben in Gegenbewegung
- **Canon à 2, per augmentationem, contrario motu:**
Die zweite Stimme beginnt um einen halben Takt quintverschoben in Gegenbewegung und Vergrößerung
Im Widmungsexemplar Beischrift: *Notulis crescentibus fortuna regis (Mit wachsenden Notenwerten wachse das Glück des Königs)*
- **Canon à 2, per tonos:**
Die zweite Stimme beginnt um einen Takt quintverschoben. Das ganze Stücke moduliert über eine Oktave in Ganztonschritten
Im Widmungsexemplar Beischrift: *Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis (Und mit der aufsteigenden Modulation steige der Ruhm des Königs)*
- **Fuga canonica in Epidiapente**
Kanonische Fuge für 2 Stimmen und Basso continuo, zweiter Einsatz nach 10 Takten in der Oberquarte
- **Canon perpetuus super Thema Regium:**
Ewiger (endloser) Kanon, Thema in der Mittelstimme, Aussenstimmen im Kanon ganz-taktig versetzt um zwei Oktaven
- **Rätselkanons. Quaerendo invenietis (Sucht und ihr werdet finden):**
Canon à 2, keine Einsätze notiert. Lösung: Einsatz der Bassstimme nach 2.5 Takten in Umkehrung, in der Unterseptim
Canon à 4, keine Einsätze notiert. Lösung: Einsatz nach 7 Takten im Einklang
- **Trionsonate:**
viersätzlich im italienischen, bzw. empfindsamen Berliner Stil; im zweiten Satz erklingt das unverzierte *Thema regium* fünfmal. Die Trionsonate erklingt in einer Generalbassaussetzung des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger (1721-1783).
- **Canon perpetuus:**
Ewiger (endloser) Kanon, zwei Stimmen in Gegenbewegung um zwei Takte quint-versetzt, dazu ein unabhängiger Basso continuo.

Jörg-Andreas Bötticher, März 2012

STREICH-/ INSTRUMENTE / und BOGEN / in moderner und alter MENSUR /

Fachkundige,
individuelle Beratung
An- und Verkauf
Barock-Rückbau
Reparatur, Restauration
Darmsaiten für alle Instrumente
Klang optimieren
Etuis und Zubehör
Sehr gut klingende Mietinstrumente
für Schüler und Meister

ISLER+IRNIGER

MEISTERWERKSTATT FÜR GEIGENBAU AG

Hirschengraben 22 · 8001 Zürich · t 044 262 03 80 · f 044 262 03 81 · isler_irniger@hotmail.com · www.isler-irniger.ch



So 24. Febr. 16.00 h Lavatersaal vis-à-vis Kirche St. Peter

**KONZERTGESPRÄCH
MIT KONRAD JUNGHÄNEL (CANTUS CÖLLN)**

Cantus Cölln

Cantus Cölln

17.00 h Kirche St. Peter

1 = 2 UND 3 = 1

**CLAUDIO MONTEVERDI: Motetten, Madrigale, Echostücke
(1567-1643)**

Confitebor Terzo alla francese (Selva morale e spirituale 1641)
SATTB und Basso continuo

Salve Regina, a 3 voci (Selva)
ATB und Basso continuo

Salve Regina, Audi caelum con dentro un ecco, voce sola risposta d'ecco,
e due violini (Selva)
TT, 2 Violinen und Basso continuo

Pianto della Madonna (Selva)
S und Basso continuo

Lamento d'Arianna (Sesto libro de' Madrigali, 1614)
SATTB

– Pause –

Chi vol haver felice (Madrigali guerrieri ed amorosi,
Aches Madrigalbuch 1638)
SATTB und Basso continuo

Audi caelum (Vespro della beata Vergine 1610)
SATTB und Basso continuo

Salve Regina, a 2 voci (Selva)
SA und Basso continuo

Duo Seraphim (Vespro della beata Vergine 1610)
TTT und Basso continuo

Tirsi e Clori (Settimo libro de' Madrigali, 1619)
SATTB und Basso continuo

CANTUS CÖLLN

Monika Mauch Sopran
Elisabeth Popien Alt
Hans Jörg Mammel, Mirko Ludwig, Georg Poplutz Tenor
Wolf Matthias Friedrich Bass
Matthias Müller Lirone
Carsten Lohff Orgel und Cembalo

Gäste: Monika Baer und Mechthild Karkow Violine

KONRAD JUNGHÄNEL Laute & Leitung

*Tres sunt, qui testimonium dant in caelo:
Pater, Verbum et Spiritus Sanctus.
Et hi tres unum sunt.*

*Drei sind es, die Zeugnis geben im Himmel:
Der Vater, das Wort und der Heilige Geist.
Und diese drei sind eins.*

1 = 3

1641 veröffentlichte Claudio Monteverdi in Venedig seine monumentale Publikation *Selva morale e spirituale*. Der Band enthält Werke, die Monteverdi während seiner langen Tätigkeit als Kapellmeister an San Marco schrieb und die wohl meist für die Vesper dieser Kirche bestimmt waren: Nebst einigen geistlichen Madrigalen sind dies vor allem Motetten und Psalmen, letztere oft in Mehrfachvertonungen. Diese unterschiedlichen Vertonungen des gleichen Psalmtextes können sich im kompositorischen Anspruch, im Charakter, vor allem aber auch von der Besetzung, also vom aufführungspraktischen Aufwand her, unterscheiden. So findet sich der Psalm *Confitebor* in drei Vertonungen: Die erste verlangt aufwändige 3 Solo- und 5 Ripieno-Stimmen, die zweite bescheidene 3 Solo-Stimmen, dazu aber zwei Violinen. *Confitebor Terzo* ist für 5 Stimmen komponiert, bietet aber eine Aufführungsvariante: *si può concertare, se piacerà, con quattro viole da braccio, lasciando la parte del soprano alla voce sola*. Man kann das Stück also auch mit (nur einer) Sopranstimme und vier Streichinstrumenten aufführen.

Der Maestro von San Marco hatte somit bei seiner geistlichen Musik praktischerweise eine ganze Reihe von Aufführungssituationen mit bedacht – und er war bei dieser dritten *Confitebor*-Vertonung auch sonst durchaus ökonomisch verfahren. Sie basiert nämlich auf einem früheren Madrigal, *Chi vol haver felice*, dessen eingängige Melodik sicher auch in der Kirche gut ankommen würde. Aus eins mach also zwei, warum auch nicht?, schliesslich machte man ja damals noch keinen Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Musik.

1 = 2

Aus eins mach zwei, so wie es die Natur etwa beim Echo selbst auch tut. Zur akustischen Nachahmung von Naturphänomenen ist die Musik ja durchaus fähig. Zwar beklagt sich Monteverdi – wie später auch Haydn – in einem Brief entrüstet, man habe von ihm verlangt, in einem bestimmten Werk Wind und Wellen nachzuahmen. Doch den Effekt des Echos nachzuahmen war ihm anscheinend nicht bedenklich, denn er findet sich bei ihm mehr als einmal, so in *Salve regina*, *Audi caelum* und *Audi caelum*. (Das *Salve regina* wiederum findet sich in der *Selva morale* ebenfalls in drei Vertonungen und dazu in einer Paraphrase.) In beiden Echo-Werken geht es freilich um mehr als um einen rein akustischen Effekt, denn das Echo bejaht jeweils die religiöse Aussage des Haupttextes, indem es das Schlusswort des Satzes fast identisch wiederholt und so dessen Aussage mit eigenen Worten bekräftigt. Auch wenn hier natürlich Worte und die Ähnlichkeit ihrer Lautung die entscheidende Rolle spielen (maria = Meere und Maria), so geht es letztlich um die barocke Idee der Sprachfähigkeit von Musik.

2 oder 3

Allerdings: Ist das Gleiche immer das Gleiche? Zweimal hat Monteverdi die berühmte Klage der von Theseus verlassenen Ariadne vertont: einmal als Sologesang mit Basso continuo-Begleitung (in der leider verlorenen Oper *Arianna* von 1608), den er jedoch separat 1623 publizierte, und einmal als fünfstimmiges Madrigal im Sechsten Madrigalbuch (1614). Dieser *Lamento d'Arianna* findet sich nun aber in der *Selva morale* von 1641 noch in einer dritten Version, als *Pianto della Madonna*. Die Klage der verlassenen Ariadne wird zur Klage der verlassenen Mutter Jesu am Kreuz – zwar mit anderen Worten, aber zur (fast) gleichen Musik. Das mag uns heute irritieren: das Schmächten und Seufzen einer verlassenen Geliebten und die Klage der Gottesmutter beim Kreuz – das soll ein und dasselbe sein?!

3 = 1

Dass Drei manchmal ein und das selbe sind, das zeigt uns der Klangmagier Monteverdi mit einem ebenso einfachen wie berückenden Einfall, der sozusagen am andern Ende des «Zahlspektrums» seiner Musik steht. Und dabei muss er erst noch etwas schummeln. *Zwei Seraphim riefen einander zu: Heilig ist der Gott der Herrscharen*, so beginnt die Motette *Duo Seraphim*. Und natürlich setzt Monteverdi für dieses Stück zwei gleiche Stimmen, zwei Tenöre, ein. Doch bei der eingangs zitierten Stelle *Tres sunt (Drei sind es)* kommt unerwartet ein dritter Tenor/Seraphim hinzu, ohne dass der Text einen Grund dazu liefern würde. Der Grund zeigt sich allerdings später noch: *Et hi tres unum sunt – Und diese Drei sind eins*. Und es versteht sich, dass die drei Stimmen beim Wort *eins (unum)* im Einklang auf dem gleichen Ton zusammenfinden.

3 gegen 2

Lange nicht zusammen finden der Schäfer Tirsi und die Schäferin Clori im Ballett *Tirsi e Clori* –, wenigstens was die Taktart betrifft. Wiederholt fordert Tirsi im Dreiertakt seine Angebetete auf, sich mit ihm dem Tanz anzuschliessen. Und wiederholt stimmt ihm Clori zwar dem Anschein nach zu, jedoch im Parlando eines völlig untänzerischen Zweiertaktes. Wie wird das denn enden ...?!

Fr 1. März 19.30 Kirche St. Peter

40 = 1 + 2 + 3 + 4 + 8 + 12 + 19 = 41

STIMMENZAUBER DER RENAISSANCE

Alessandro Striggio (1536/37-1592)	Ecce beatam lucem à 40
Guillaume Dufay (?1397-1470)	Gaude redempta
Orlando di Lasso (1532-1594)	Bicinia
William Byrd (ca.1543-1623)	Mass for three voices: Agnus Dei
Josquin Desprez (ca.1440-1521)	Tu solus qui facis mirabilia à 4
	– Pause –
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594)	Stabat Mater à 8
Andrea Gabrieli (1532/33-1585)	Magnificat à 12
Robert Carver (ca.1490-1546)	O bone Jesu à 19
Thomas Tallis (ca.1505-1585)	Spem in alium à 40

ZÜRCHER SING-AKADEMIE

TIM BROWN Leitung

Zürcher Sing-Akademie

Zürcher Sing-Akademie

40 Der Mantuaner Komponist und Diplomat **Alessandro Striggio** (Vater des gleichnamigen Librettisten von Monteverdis *Orfeo*) schrieb seine 40stimmige Motette *Ecce beatam lucem* 1561, als Kardinal Ippolito d'Este auf dem Weg nach Frankreich Florenz besuchte. Der Text spricht hymnisch vom Licht der Seligkeit, das der richtige Glaube gewährt. Striggio gruppiert die 40 Stimmen in 10 Chöre zu je vier Stimmen, weist ihnen jedoch stets wechselnde Funktionen zu. So haben in der Passage *virtus alma* einige lediglich die Aufgabe, mit Begleitakkorden die Chöre 5 und 6 zu stützen, während diese ein kontrapunktisches Stimmengeflecht singen. An anderen Stellen sind alle 40 Stimmen in eine komplexe Polyphonie eingebunden; Schlüsselworte wie *hic David* oder am Schluss *in paradisum* werden im Kontrast dazu durch einfache Homophonie hervorgehoben.

1 Selten nur sind die einstimmigen gregorianischen Gesänge einem bestimmten Komponisten zuschreibbar; sie sind meist anonym überliefert. Eine grosse Ausnahme im Mittelalter sind diejenigen der Hildegard von Bingen, eine grosse Ausnahme in der Renaissance diejenigen von **Guillaume Dufay**. Gemäss der Musikwissenschaftlerin Barbara Haggh bat Michael de Beringhen, Kanoniker an der Kathedrale von Cambrai, den Dekan der Kathedrale 1457 um Texte für ein neues Marienfest, das er zu stiften gedenke. Als die Texte vorlagen, wurde Dufay beauftragt, diese zu vertonen. Im August 1458 erklangen am neuen Festsonntag *Recollectio festorum beatae Mariae virginis* erstmals Dufays neue Gesänge. Weil sie aber – wie damals eben üblich – ohne Namen des Verfassers in die Chorbücher kopiert wurden, ging dieser allmählich vergessen. Nur dank der Rechnungsbücher des Kanonikers de Beringhen ist die ganze Geschichte rekonstruierbar.

2 Werke für nur zwei Stimmen werden in der Renaissance kaum je komponiert; zweistimmige Musik erklingt allenfalls in Kontrastpassagen innerhalb mehrstimmiger Werke. Eine Ausnahme bildet das sogenannte *Bicinium* für Stimmen oder Instrumente. Es galt als Unterrichtsstück sowohl für die Komposition wie auch für das Musizieren. **Orlando di Lasso** hat seine Bicinia zu kunstvollen kleinen Miniaturen geformt.

3 William Byrd hielt im reformierten England von Elisabeth I. hartnäckig am katholischen Glauben fest und komponierte für die verbotenen und deshalb heimlichen Gottesdienste der Katholiken drei Messen, die mit unterschiedlich grossem Aufwand gesungen werden konnten. Dass dies auch für den erklärten Favoriten der Königin nicht ganz ohne Risiko war, zeigt der Umstand, dass die drei Messen ohne Titelblatt (also auch ohne den Namen des Komponisten) publiziert wurden. Musikalisch auffällig sind zwei Charakteristiken: Alle drei Messen basieren nicht – wie in der Renaissance sonst üblich – auf bereits existierender Musik, sie haben also auch keinen Cantus firmus; und Byrd gestaltet die Worte des Messtextes mit höchster Aufmerksamkeit: Die Musik ist in seinen eigenen Worten *framed to the life of the words* (nach dem lebendigen Ausdruck der Worte gestaltet).

4 Josquin Desprez schrieb mit seiner Motette *Tu solus* ein im Vergleich mit seinen andern Werken sehr schlichtes Werk. Es beginnt mit blockhaften, statischen Akkorden, die offensichtlich die im Text beschworene Allmacht und Majestät Gottes evozieren. Dann wechselt die Faktur zu einer rhythmisch etwas bewegten Zweistimmigkeit. Zu Beginn des zweiten Teils montiert Josquin – etwas überraschend – wörtlich eine französische Chanson von Johannes Ockeghem in den lateinischen Text: *D'un autre amer* (amer = amour) esset fallacia: Eine andere Liebe als diejenige zu Gott, also eine menschliche, wäre Dummheit, so lautet die Aussage des Textes, und Josquin verdeutlicht dies, indem er zum Schluss wieder den Stil des Anfangs anklingen lässt.

8 Das *Stabat mater* von **Giovanni Pierluigi da Palestrina** gilt als einer der Höhepunkte von Palestrinas Kunst. Die Musik fliesst im unauffälligen, melodiosen Kontrapunkt, wobei die acht Stimmen oft in zwei sich antwortenden Halbchören eingesetzt werden. Wie Josquin in seinem *Stabat mater* wechselt auch Palestrina an einer bezeichnenden Stelle des Textes – *Eia mater, fons amoris* – vom Zweier- zum Dreier-Metrum. (Zum tempus perfectum siehe Seite 8)

12 An Venedigs Hauptkirche San Marco entwickelte sich im Lauf des 16. Jahrhunderts das Musizieren mit *cori spezzati*: einzelne vokale und/oder instrumentale Chorgruppen sangen und spielten dabei auf den verschiedenen Orgelemporen. Geradezu synonym für diese Entwicklung sind die Namen **Andrea Gabrieli** und Giovanni Gabrieli (Andreas Neffe), beide Organisten an San Marco. Im Vergleich mit Werken für 24, 28 und 32 Stimmen nimmt sich Andrea Gabrielis *Magnificat* für 12 Stimmen eher bescheiden aus. Mit der grossen Besetzung der *cori spezzati* ging eine Veränderung des Stils einher: An die Stelle der langen fliessenden Melodielinien und einer ununterbrochenen imitativen Kompositionsweise treten kürzere Motive mit prägnanter rhythmischer Gestalt. Die kontrapunktische Faktur weicht einer mehr homophonen. Am auffälligsten ist aber das neue dialogische Spiel der Chorgruppen: Frage und Antwort, Ruf und Gegenruf, hoch und tief, laut und leise stehen einander gegenüber.

19 Die meisten vielstimmigen Werke sind so angelegt, dass sie eine gewisse Anzahl von gleichbesetzten vier- oder fünfstimmigen Chören verlangen. Ein Rätsel ist jedoch, wie der schottische Komponist **Robert Carver** dazu kam, seine Motette *O bone Jesu* für die «schräge» Zahl von 19 Stimmen zu schreiben, von denen 9 Tenöre sind! – Das Werk ist ein Folge von Anrufungen des Namens Jesu, wobei das Wort *Jesu* oft in langen Notenwerten herausgestellt wird. Diese akkordischen Blöcke wechseln mit melodisch und rhythmisch lebhaften Passagen im Kontrapunkt.

41 Alessandro Striggio kam 1567 als Diplomat nach London, im Gepäck hatte er seine 40stimmige Motette *Ecce beatam lucem*. Der Londoner Hof war von dieser Musik überwältigt, doch der Herzog von Norfolk soll die Frage gestellt, ob denn kein Engländer diesem Kunststück etwas entgegenzusetzen habe. **Thomas Tallis** nahm die Herausforderung schliesslich an und schrieb zwischen 1567 und 1572 seine Motette *Spem in alium*, ein Werk ebenfalls für 40 Stimmen – plus eine begleitende 41. Stimme (*The Thorough Bass*). Tallis erweist seinem Vorbild die Reverenz, indem er die gleiche Grundtonart G wählt. Gleichzeitig setzt er sich von ihm ab: Anders als Striggio bezieht er die acht fünfstimmigen Chöre konsequent in die imitative Faktur der Musik mit ein; nach *Domine Deus* setzt er sie auch als *cori spezzati* in verschiedenen Kombinationen der Stimmen ein. Akkordisch-homophone Momente reserviert er für wenige Momente, vor allem für den Anruf *respice*. Und natürlich zeigt sich Tallis auch als Meister typischer englischer Kunststücke: Die 40 Stimmen erklingen erstmals alle zusammen präzise bei der 40. Brevis-Note.



**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

**Fr 1. März Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich
Seminarraum, Florhofgasse 11**

Sa 2. März Zürcher Hochschule der Künste, Kuppelsaal, Florhofgasse 6

«Numerus harmonicus»

SYMPOSIUM ZUM FESTIVAL ALTE MUSIK «ZAHLENZAUBER»

Leitung **Prof. Dr. Cristina Urchueguía und Dr. Inga Mai Groote**

Musik und Zahl erscheinen auf den ersten Blick als ein fast nicht voneinander zu trennendes Paar:

Schon lange bevor Erziehungswissenschaftler ein Verhältnis zwischen Musikkompetenz und guten Noten in Mathematik diagnostizierten, verwiesen Theologen auf das Diktum, wonach die Welt nach «Mass, Zahl und Gewicht» geordnet ist. Damit begründete das Christentum die Auffassung, dass der Welt ein verborgener und in den Zahlen aufzuspürender Sinn zugrunde liege, der dann auch in der Musik gesucht werden darf. Die philosophische Lehre der Pythagoräer berief sich ebenfalls auf die aus den einfachsten Zahlen abgeleiteten Proportionen als Schlüssel zur Harmonie der Welt. Die Symbolik «heiliger» Zahlen wie 3, 10 oder 12 ist in vielen Kunstwerken zu entdecken.

Auch die Musik als theoretisches Fach wird seit dem Spätmittelalter zu den «mathematischen» Fächern der Quadriviums gerechnet – denn sie handelt von der «klingenden Zahl». Klänge lassen sich überdies in der physikalischen Realität als Verhältnisse von Schwingungen mittels Zahlen beschreiben, und die Zählbarkeit ist die Grundlage für Rhythmus und Takt. Über diese prinzipiellen Verwandtschaften hinaus wurde allerdings gerade Komponisten wie Johann Sebastian Bach oder Josquin Desprez immer wieder zugeschrieben, dass sie ihren Werke elaborierte zahlenmässige Strukturen zugrunde legten, um deren Symbolik zu integrieren – hier stellt sich allerdings die Frage, ob sich diese Ebene dem Zuhörer ohne weiteres erschliesst oder nur bei Betrachtung des Notentextes festzustellen ist.

Für die komponierte Musik kann daher die Rolle der Zahlen auf ganz unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sein – handelt es sich um konstruktive Prinzipien der Kompositionen selbst oder um zahlensymbolische Verweissysteme? Welche Formen der Zahlhaftigkeit sind vom Komponisten selbst intendiert, welche stellen eher Analyse- und Interpretationshilfsmittel dar – und wann schlägt schliesslich der Bezug zu den Zahlen in eine Legitimationsstrategie für spätere Interpretationen um?

Die Beiträge des Symposiums wollen sich sowohl mit der kompositorischen als auch der konzeptionellen Seite des Gegenstands auseinandersetzen – unter welchen Umständen bieten Zahlen tatsächlich einen Schlüssel zur Musik? Wann bieten sie Verweise auf weitergehende Bedeutungsebenen, wann dienen sie der Fasslichkeit für den menschlichen Verstand, wann bestimmen sie die kompositorische Struktur?

Die Beiträge widmen sich dazu einerseits Fallbeispielen aus der praktischen Musik, andererseits den konzeptionellen Grundlagen sowie den Verhältnissen in den Nachbardisziplinen.

Symposium

Symposium

**Fr 1. März Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich
Seminarraum, Florhofgasse 11**

14.30 Begrüssung

14:45 Laurenz Lütteken (Zürich)

Musik – Zahlen – Symbolik. Eine Einführung ins Thema

15:15 Isabel Mundry (Zürich)

Kompositorische Perspektiven

– Pause –

16:30 Michael Meyer (Zürich)

Zahlhaftigkeit und Versprachlichung im Werk und der Rezeption Josquins

17:15 Catherine Deutsch (Paris)

« Mille scherzi, mille giri, mille fughe d'intorno » : usages poétiques et musicaux du nombre mille dans le madrigal italien / « Mille scherzi, mille giri, mille fughe d'intorno »: poetische und musikalische Erscheinungen der Zahl Tausend im italienischen Madrigal

**Sa 2. März Zürcher Hochschule der Künste
Kuppelsaal, Florhofgasse 6**

9:30 Vasco Zara (Dijon)

Le Nom derrière les Nombres: Castel del Monte et l'Harmonie des Sphères / Der Name hinter den Zahlen: Castel del Monte und die Sphärenharmonie

10:15 Inga Mai Groote (Zürich)

Von Mono-, Tetra- und Dekachorden:
Zahlhaftigkeit zwischen Theorie und Praxis

– Pause –

11:15 Cristina Urchueguía (Bern)

Wie viele sollen's sein?

Gruppierung in Instrumentaldrucken des 17. und 18. Jahrhunderts

12:00 Peter Niedermüller (Mainz)

Musik und Zahl als Seinsgeschichte. Zu Friedrich Kittlers
fragmentarischem letzten Werk Musik und Mathematik

**DREISSIG SILBERLINGE –
DREIMAL VERLEUGNEN –
NACH DREI TAGEN AUFERSTEHEN**

**JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäus-Passion BWV 244
(1685-1750)**

Maria Cristina Kiehr Sopran
Carlos Mena Altus
Gerd Türk Tenor (Evangelist)
Michael Feyfar Tenor
Marián Krejčík Bariton
Tobias Berndt Bass (Jesus)

Chor der Schola Cantorum Basiliensis
La Cetra Barockorchester Basel

ANDREA MARCON Leitung

Die Matthäus-Passion in Zahlen

Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, dass er gekreuziget werde.

Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth, zu den Hohenpriestern

Und sie boten ihm dreissig Silberlinge.

Aber am ersten Tage der süssen Brote traten die Jünger zu Jesus

Und am Abend satzte er sich zu Tische mit den Zwölfen.

Wahrlich, ich sage dir: Ehe der Hahn krähet, wirst du mich dreimal verleugnen.

Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu zagen.

Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend und sprach zu ihnen: Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?

Zum andernmal ging er hin, betete und sprach: Mein Vater ...

Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und er liess sie und ging abermal hin und betete zum drittenmal ...

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer

Oder meinst du, dass ich nicht könnte meinen Vater bitten, dass er mir zuschicke mehr denn zwölf Legion Engel?

Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen und sprachen: Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

Und er leugnete abermal und schwur dazu: Ich kenne des Menschen nicht.

Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen.

Da das sahe Judas ... gereuete es ihn, und brachte herwieder die dreissig Silberlinge ...

Da ist erfüllet, was gesagt ist durch den Propheten Jeremias, der da spricht: *Sie haben genommen dreissig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel ...*

Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?

Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken.

Die aber vorübergingen, lästerten ihn und sprachen: Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in drei Tagen, hilf dir selber!

Und von der sechsten Stunde an war eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.

Und um die neunte Stunde schrie Jesu laut ...

Aber Jesu schrie abermal und verschied.

Der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben an bis unten aus.

Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebete: *Ich will nach drei Tagen wieder auferstehen*. Drum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag ...



Elisabeth Ratej, geboren in Graz, wuchs in einer musikalisch geprägten Familie auf und beschäftigt sich seit frühester Kindheit mit der Blockflöte. Sie studierte von 2007 bis 2011 Blockflöte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Hans Maria Kneihns, wo sie auch Leistungsstipendantin war, und setzt dieses Studium im Master of Performance seit 2011 an der Zürcher Hochschule der Künste bei Matthias Weilenmann fort. Ihren musikalischen Werdegang prägten neben ihren Hauptfachlehrern vor allem Katharina Lugmayr, Johannes Fischer und Han Tol.

Maria Hänggi geboren 1990, aufgewachsen im Fricktal (AG), studiert seit dem Herbst 2009 Blockflöte bei Matthias Weilenmann an der Zürcher Hochschule der Künste. Nach erfolgreich abgeschlossenem Bachelor-Studium im Sommer 2012 absolviert sie jetzt das Master-Studium Pädagogik. Wichtige künstlerische Impulse erhielt sie unter anderem von Carin van Heerden und Dorothee Oberlinger. Neben der Blockflöte stellt die Orgel für sie einen wichtigen Schaffensbereich dar.



Sophia Rieth erhielt ersten Blockflötenunterricht im Alter von acht Jahren. Von 2008 bis 2012 studierte sie Elementare Musikpädagogik mit Hauptfach Blockflöte bei Iris Lichtinger an der Universität Augsburg. Während ihres Bachelorstudiums trat sie als Solistin mit dem Kammerorchester der Universität Augsburg auf, besuchte Meisterkurse und wirkte bei vielen Konzerten im Bereich der Alten und Neuen Musik mit. 2010 wurde sie als Stipendiatin bei «Live Music Now» aufgenommen und spielt hierbei auch Kinderkonzerte. Seit 2012 absolviert sie ihr Studium «Master Music Performance» in Blockflöte bei Matthias Weilenmann an der Zürcher Hochschule der Künste.

Sophia Rieth · Maria Hänggi · Elisabeth Ratej

CINQUECENTO

CINQUECENTO besteht aus sechs Sängern aus fünf verschiedenen Ländern. Diese Zusammensetzung schlägt einen Bogen zu den Ensembles der kaiserlichen Kapellen des 16. Jahrhunderts (italienisch: Cinquecento), deren Musiker ebenfalls aus ganz Europa kamen. CINQUECENTO wurde 2004 in Wien gegründet und etablierte sich schnell als eines der führenden Vokalensembles Europas. Sein Ziel ist es, die damals weniger bekannte Vokalmusik der kaiserlichen Höfe und die kaleidoskopische Vielfalt der Stile bekannter zu machen. In jüngerer Zeit wurden auch Werke zeitgenössischer Komponisten ins Repertoire aufgenommen. Das Ensemble machte Tourneen durch ganz Europa, seine CDs erhalten von der internationalen Fachkritik höchste Anerkennung. Seit 2005 ist CINQUECENTO Ensemble in Residence der Pfarrei St. Rochus und Sebastian in Wien, wo jede Woche eine mehrstimmige Messe aufgeführt wird.





Tore Eketorp ist in Stockholm geboren. Nach dem Grundstudium bei Keren Bruce an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm mit Hauptfach Viola da gamba absolvierte er ein Aufbaustudium (Solistendiplom) in Basel an der Schola Cantorum Basiliensis bei Paolo Pandolfo, welches er im November 2009 mit Auszeichnung abschloss. Während seiner Studienzeit erhielt er Unterricht in Fidel und Musik des Mittelalters bei Randall Cook.

Tore Eketorp ist mit dem Ensemble Meridiana und Trio Stravaganti Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe. Nach der York International Young Artists Competition lobte die Presse ihn als «herausragendsten Instrumentalisten» des Wettbewerbs. Als Solist und Kammermusiker tritt er mit Ensembles und Orchestern wie Capriccio Basel, Ensemble Daedalus, Oslo Filharmonien, Drottningholms Barockensemble, La Morra, Ensemble Villancico und Les Cornets noirs an den verschiedensten europäischen und südamerikanischen Festivals und Konzertreihen auf. Zahlreiche Auftritte im Rundfunk und Fernsehen sowie CD-Aufnahmen runden die Tätigkeit des jungen Musikers ab.

Tore Eketorp · GAMBEN-TRIO

Thomas Goetschel · Brian Franklin · GAMBEN-TRIO



Der Gambist **Thomas Goetschel** erhielt seinen ersten Musikunterricht auf der Gitarre bei Dominique Starck. Als Teenager begann er sich für die Alte Musik, insbesondere für die Viola da Gamba, zu interessieren. Darauf folgte ein Gambenstudium bei Brian Franklin am Konservatorium Zürich mit Lehrdiplomabschluss. Wichtige Impulse erhielt er in dieser Zeit von Johann Sonnleitner, Matthias Weilenmann, Kees Boeke u.a. Zwischen 2001 und 2004 studierte er bei Vittorio Ghielmi am Conservatorio della Svizzera Italiana in Lugano, wo er mit dem Konzertdiplom abschloss. Er tritt als Kammermusiker mit allen Instrumenten der Gambenfamilie auf, u.a. mit Musica Bellaria, Les Boréades, Concerto Poetico.

Brian Franklin, gebürtiger US-Amerikaner, ist in Toronto aufgewachsen, wo er auch seine ersten Erfahrungen mit Gambe und Alter Musik machte. Er kam 1977 nach Basel, um bei Jordi Savall an der Schola Cantorum Basiliensis zu studieren, schloss sein Studium dort 1982 ab und ist seit 1983 als Dozent für Viola da Gamba an der Zürcher Hochschule der Künste und am Konservatorium Zürich tätig. Neben der Beschäftigung mit der Musik des 16. Jahrhunderts in gemischter Besetzung in den Ensembles «Canti B» und «Daedalus» ist ihm die Mitwirkung im «Concerto di Viole» und «Marais Consort» von grosser Bedeutung. Von beiden Ensembles liegen mehrere CDs vor. Ein Schwerpunkt der letzten Jahre lag bei J. S. Bachs Sonaten mit obligatem Cembalo und den Solopartien in den Kantaten und Passionen. Die Aufführung der «Kunst der Fuge» mit dem «Concerto di Viole» am Bachfest Schaffhausen 2012 schloss auch die Uraufführung der für dieses Ensemble komponierten «Cinq Impromptus» von Lukas Langlotz ein.

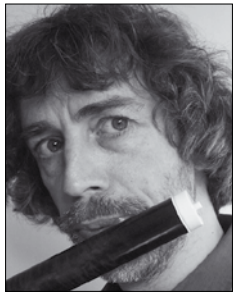




© Guy Vivien

Die französische Violinistin **Hélène Schmitt** studierte moderne Geige in Paris. Nach mehreren Jahren Orchestererfahrung begann sie ein Studium der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Dem Universum der Barockvioline widmet sie sich nun mit Hingabe seit mehr als zwanzig Jahren. In dieser Zeit nahm sie als Solistin beim französischen Label Alpha neun CDs auf, einige davon auch in Zusammenarbeit mit ihrem langjährigen Duopartner Jörg-Andreas Bötticher. 2009 erweiterte sie ihr Repertoire und beschäftigt sich seither intensiv mit der klassischen und romantischen Violinliteratur. Sie gründete das Quatuor Baillot, das auf historischen Instrumenten spielt.

Hélène Schmitt wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Komponisten wie Thierry Escaich oder Florentine Mulsant Thier schrieben für sie neue Werke. Sie lebt in Paris, konzertiert in Europa, in Japan und in den USA, unterrichtet Barockvioline am Conservatoire de Boulogne Billancourt und gibt regelmässig Meisterkurse.



Marc Hantaï war Schüler von Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium für Musik in Brüssel und schloss diese Studien 1986 mit Auszeichnung ab. Er arbeitete als erster Flötist mit bekannten Orchestern der Alten-Musik-Szene zusammen, unter der Leitung von Dirigenten wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, William Christie, Fabio Biondi, Jos van Immerseel. Als Solist und Kammermusiker konzertiert er häufig in Europa, Japan, Korea und den Vereinigten Staaten. Auf CD hat er unter anderen W. F. Bachs 6 Flötenduetten, Haydns Londoner Trios, *Les Nations* von Couperin mit den Kuijken-Brüdern, *Das musikalische Opfer* sowie die Flötensonaten von J. S. Bach eingespielt. Marc Hantaï unterrichtet an der Hochschule für Musik in Barcelona (ESMUC) und an der Schola Cantorum Basiliensis.

Marc Hantaï · Hélène Schmitt



Jörg-Andreas Bötticher stammt aus Berlin; er besuchte in Lörrach das humanistische Gymnasium. Während dieser Zeit war er Mitglied der Knabenkantorei Basel. Darauf studierte er Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Einem Diplom für Orgel bei Jean-Claude Zehnder und für Cembalo bei Andreas Staier (mit Auszeichnung) schlossen sich Studien u.a. bei Jesper B. Christensen und Gustav Leonhardt an. Er konzertiert als Solist, im Duo mit den Geigerinnen Hélène Schmitt, Chiara Banchini und Plamena Nikitassova sowie mit verschiedenen Ensembles (u.a. La Fenice, Akademie für alte Musik, La Cetra, Die Freitagsakademie) in mehreren Ländern Europas. Bötticher ist Professor für Cembalo, Orgel, Generalbass und Kammermusik an der Schola. An der Musikhochschule Basel unterrichtet er Aufführungspraxis älterer Musik. Kurse und Vorträge führten ihn an die Musikhochschulen in ganz Europa. Er ist Organist an der Predigerkirche Basel; im Rahmen des Zyklus «Bachkantaten in der Predigerkirche» (2004–2012) leitete er mehr als 100 Kantaten J. S. Bachs. Verschiedene CD-Aufnahmen (u.a. Poglietti, Albertini, Gottlieb Muffat, Zuccari, J. S. Bachs Sonaten für Violine und Cembalo) sowie wissenschaftliche Veröffentlichungen dokumentieren seine vielseitigen Arbeitsgebiete im Bereich der Aufführungspraxis und Musikästhetik. Er lebt mit seiner Familie in der Nähe von Basel.

Andreas Müller-Crepon, geboren in Hamburg, wuchs in Zürich auf, studierte Romanistik und Musikwissenschaft und entschied sich dann fürs Theater. Als Sprecher, Darsteller und Autor hat er zahlreiche Projekte im Spannungsfeld von Musik und Sprache realisiert, u.a. mit dem Tonhalle-Orchester, dem Zürcher Barockorchester, dem Festival les muséiques Basel sowie an der ZHdK. Als Medienschaffender arbeitete Andreas Müller-Crepon nach Anfängen beim Lokalradio u.a. beim Klassiksender «Opus Radio». Für SRF2 Kultur (früher «Schweizer Radio DRS2») ist er seit 1992 als Radio-Moderator und Redaktor tätig. 2002 entstand sein erstes Radio-Feature, dem weitere folgten. Regelmässig ist er in den Sendungen «Apéro», «Musikmagazin» und «Jazz Collection» am Mikrofon.



Andreas Müller-Crepon · Jörg-Andreas Bötticher · Maya Amrein

Maya Amrein wuchs in Zug auf und erlangte in Winterthur und Bern Lehrdiplom und Konzertreife. Danach folgten ein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin sowie Meisterkurse bei Jaap ter Linden und John Holloway. Sie widmet sich einer vielfältigen Konzerttätigkeit im In- und Ausland unter anderem bei *Le Concert des Nations (Jordi Savall)*, *Cantus Coelln*, *Freiburger Barockorchester*, *Les Plaisirs du Parnasse*. Maya Amrein wirkte bei verschiedenen preisgekrönten Aufnahmen mit und ist des öftern als Solo-Continuo-Cellistin am Theater Basel und als Stimmführerin in verschiedenen Barockorchestern im In- und Ausland tätig, so auch im Orchester der Bachstiftung in Trogen, Ltg. *Rudolf Lutz*. Intensive Unterrichtstätigkeit an mehreren Musikschulen.





CANTUS CÖLLN wurde 1987 von Konrad Junghänel als solistisches Vokalensemble gegründet und hat sich in kürzester Zeit als eines der angesehensten Ensembles dieser Art im internationalen Musikleben etabliert. Es widmet sich in erster Linie dem deutschen und italienischen Vokalrepertoire aus Renaissance und Barock: Mit der Wiederbelebung eines weitgehend vergessenen Repertoires hat es in den letzten Jahren beim Publikum großen Anklang gefunden. Die meisten der inzwischen über 35 CD-Produktionen, die ein Repertoire von Monteverdis Madrigalen, der Marienvesper, Schützens *Psalmen Davids* bis hin zu Bachs Kantaten und Motetten umfassen, wurden mit internationalen Preisen gewürdigt. 2002 wurde Cantus Cölln für seine Einspielung der *Selva morale e spirituale* von Claudio Monteverdi sowohl mit den *Gramophone Award*, dem *Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik* als auch mit dem *Caecilia Price* ausgezeichnet. Für seine Gesamtaufnahme des *Altbachischen Archivs* erhielt Cantus Cölln im Jahr 2004 den *ECHO Klassik* in der Kategorie Choreinspielung. Weitere herausragende Produktionen waren die Marienvesper von Monteverdi und die von Johann Rosenmüller, welche den Beginn einer kleinen internationalen Renaissance dieses bedeutenden «deutsch-italienischen» Komponisten einläutete. Ebenso stiessen die Produktionen der Motetten, frühen Kantaten und der h-Moll Messe von Johann Sebastian Bach auf ein begeistertes internationales Echo. Im Jahre 2000 wurde das Ensemble mit dem Buxtehude-Preis der Hansestadt Lübeck für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik ausgezeichnet. Auftritte in ganz Europa (Festivals in Utrecht, Herne, Stuttgart, Barcelona, Innsbruck, Schleswig-Holstein, Flandernfestival, Salzburg, Breslau etc.) sowie Einladungen nach Übersee (Nord- und Südamerika, Asien, Afrika, Australien) tragen zu seinem Ruf bei.

Konrad Junghänel gehört zu den führenden Dirigenten auf dem Gebiet der Alten Musik. Er begann seine Karriere als Lautenist. Bereits während des Studiums in Köln entstand die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen dem für seine Virtuosität gerühmten Instrumentalisten und dem Countertenor René Jacobs und mit Ensembles wie Les Arts Florissants, La Petite Bande, Musica Antiqua Köln. Für seine Aufnahmen sämtlicher Lautenwerke J. S. Bachs und von Solowerken von S. L. Weiss wurde er mit internationalen Preisen ausgezeichnet. Seit 1994 ist er Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln. Seit vielen Jahren ist Konrad Junghänel auch gefragter Gastdirigent im In- und Ausland, im Konzertbetrieb und vor allem bei Opernproduktionen des Barock und der frühen Klassik. In einer Kritikerumfrage der «Welt am Sonntag» wurde Konrad Junghänel zum besten Dirigenten der Opernspielzeit 2010/2011 in Nordrhein-Westfalen gekürt. Er arbeitete mit vielen renommierten Opernregisseuren zusammen, so zuletzt bei einem Mozart- und Monteverdi-Zyklus an der Oper Köln: *La Clemenza di Tito* (Regie: Uwe Eric Laufenberg) und *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Regie: Bernd Mottl). Mit der erfolgreichen Inszenierung von G. F. Händels *Xerxes* an der Komischen Oper Berlin (Regie: Stefan Herheim) gastierte Konrad Junghänel auch in Bergen, Norwegen.



Tim Brown stammt aus einer sehr musikalischen Familie. Wie sein älterer Bruder tritt er dem Chor von Westminster Abbey bei. Später singt er als Altus-Student im Chor von King's College Cambridge, unter dem legendären (Sir) David Willcocks, und als professioneller Altus (layclerk) im New College Choir Oxford. Nach einigen Jahren als Musiklehrer wird er 1979 Dirigent des Chors und Dozent für Musik am Clare College, Cambridge. Mit dem Chor von Clare College unternimmt er viele Auslandstourneen, Rundfunk- und CD-Aufnahmen.

Unter seiner Leitung arbeitet der Clare College Choir erfolgreich zusammen mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger

Norrington, Ivor Bolton und René Jacobs.

Als Musikdirektor am Clare College dirigiert er auch den Cambridge University Chamber Choir und gründet 1986 die English Voices, konzipiert als Ensemble für junge professionelle SängerInnen, deren musikalische Herkunft überwiegend in den Chören von Oxford und Cambridge liegt. Der Chor nimmt unter Browns Leitung an internationalen Festivals teil und arbeitet darüber hinaus mit Dirigenten wie René Jacobs, Ivor Bolton und Louis Langrée. 2008 ist Tim Brown Assistent von René Jacobs in einer Produktion von Händels «Belshazzar» in Berlin, Aix-en-Provence und Innsbruck. Durch seine Arbeit mit Clare College Choir, Cambridge University Chamber Choir und English Voices hat Tim einen internationalen Ruf als Chorpädagoge und Dirigent errungen; er ist ein weltweit gefragter Gastdirigent und Chor-experte. Seit 2010 verfolgt Tim Brown eine Karriere als freiberuflicher Dirigent.

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

Vorstand Präsidium
 Monika Baer Martina Joos
 David Hanke Roland Wächter
 Martina Joos
 Martin Korrodi *Patronat*
 Roland Wächter Alice und Nikolaus Harnoncourt
 Martin Zimmermann Hans-Joachim Hinrichsen
 Alexander Pereira

Ehrenmitglieder
 Peter Reidemeister *Sekretariat*
 Matthias Weilenmann Monika Kellenberger

Redaktion *Werden Sie Mitglied:*
 Roland Wächter Einzelmitglied Fr. 60.–
 Juniormitglied Fr. 20.–
Visuelle Gestaltung Gönner Fr. 600.–
 Johanna Guyer PC: 84-58357-5

Preise Festival Zahlenzauber	Normal	Mitgl.	Stud. / KL
22. Feb. Cinquecento und Gambentrio	38.–	28.–	15.–
23. Feb. Bach-Parcours Theater Rigiblick: Konzert 17.00 h Kammermusik	35.–	26.–	15.–
Konzert 20.00 h Musikal. Opfer	35.–	26.–	15.–
Kombi für beide Konzerte	60.–	46.–	25.–
24. Feb. Cantus Cölln: Monteverdi	38.–	28.–	15.–
1. März Zürcher Singakademie 1- 40	38.–	28.–	15.–
3. März Bach: Matthäus-Passion			
1. Kat.	50.–	38.–	20.–
2. Kat.	38.–	28.–	15.–
Festivalpass (1 Konzert gratis)	164.–	122.–	67.–
Als FAMZ-Mitglied erhalten Musik-StudentInnen der ZHdK und der Universität Zürich freien Eintritt. Treppenhauskonzert, Präludium und Symposium: Eintritt frei Übliche Ermässigungen. KulturLegi (KL) Carte blanche an der Abendkasse 20%			

Vorverkauf ab 1. Februar 2013:
 Jecklin +41 (0) 44 253 76 76 oder www.altemusik.ch
 Vorverkauf Theater Rigiblick: ticket@theater-rigiblick.ch
 Programmänderungen vorbehalten

Die Festivals des Forums Alte Musik Zürich

Herbst 2002 Unterwegs
 Herbst 2003 Dasein
 Herbst 2004 Eppur si muove – 10 Jahre Forum Alte Musik
 Herbst 2005 Festen
 Herbst 2006 Zentren
 Frühling 2007 Dietrich Buxtehude (+1707)
 Herbst 2007 Rokoko
 Frühling 2008 Tenebrae
 Herbst 2008 Habsbvirg
 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

Die CDs des Forums Alte Musik Zürich

Fanny Hensel-Mendelssohn: «Das Jahr» und andere Klaviermusik (Els Biesemans, Fortepiano)
 Ludwig Senfl: «All Ding ein Weil» – Lieder und Instrumentalstücke (Ensemble LA CACCIA)
 «Made of Melting Snow» – Elizabethan Consort Songs (Ensemble RAYUELA)

Die CDs sind zum Preis von 25.- Fr. (plus Porto) beim Sekretariat bestellbar

Wir danken herzlich:
 Präsidialdepartement Stadt Zürich, Secure Data Innovations AG,
 Zürcher Hochschule der Künste, Alfred & Ilse Stammer-Mayer Stiftung, Rahn Kulturfonds,
 SRF 2 Kultur



FERNE MUSIK

Festival Alte Musik Zürich Herbst 2013

Fr, 27. September Kirche St. Peter
Vesper in Rio de Janeiro
Marcos Portugal: Marienvesper
ENSEMBLE TURICUM

In Rio de Janeiro unterhielt der portugiesische Vizekönig eine grossbesetzte Kapelle. Mit ihr führte Kapellmeister Marcos Portugal (1762 – 1830) auch seine Marienvesper auf. Das Werk erlebt beim Festival seine Erstaufführung in moderner Zeit.

So, 29. September Kirche St. Peter
Hashirim 'asher lishlomo – Lieder Salomons
Synagogengesänge und weltliche Musik von Salomone Rossi
PROFETI DELLA QUINTA

Kollege Monteverdis am Mantuaner Hof war der Komponist Salomone Rossi. Er schrieb Instrumentalmusik im damals modernen Stil, vertonte aber auch – da selbst jüdischer Abstammung – die alten Synagogengesänge neu im Stil der mehrstimmigen Musik.

Fr, 4. Oktober Kirche St. Peter
Mediterraneum
Musik des Mittelmeers
ONY WYTARS

Eine musikalische Reise durchs Mittelmeer: Spanische, italienische, griechische, türkische und arabische Lieder und Tänze bilden einen bunten Reigen – fern und verwandt zugleich.

Sa, 5. Oktober Theater Rigiblick
Tonos y Tonados
Musik aus Spanien und Südamerika
LA CHIMERA

Natürlich brachten die Europäer ihre europäische Musik in die spanischen Kolonien mit. Dort verschmolz sie mit den Melodien und Rhythmen der afrikanischen Sklaven und Indio-Untertanen, woraus allmählich ein südamerikanischer Musikstil entstand.

So, 6. Oktober Kirche St. Peter
Les Sauvages
Indianische und andere exotische Musik aus Europa
L'ORFEO BAROCKORCHESTER

Wie man sich unter einer barocken Perücke wilde Völker und ferne Regionen musikalisch ausmalt: Die Franzosen Rameau und Grétry evozieren die amerikanischen «Wilden» und der Hamburger Telemann malt das Treiben von Nereiden und Nymphen in der Unterwasserwelt der Elbe.

Studierende spielen ein eigenes Programm sowohl als Treppenhauskonzert wie als Präludium.

