



DAS KULTURHAUS SPANDAU PRÄSENTIERT

EIN FESTIVAL FÜR BERLIN

SPAM

**SPANDAU MACHT
ALTE MUSIK**

» Passion Karneval «

10/2–26/2/23

www.spam.berlin

Veranstaltungsorte

Zitadelle Spandau, Am Juliusturm 64, 13599 Berlin

St. Nikolai-Kirche, Reformationsplatz, 13597 Berlin

Kulturhaus Spandau, Mauerstraße 6, 13597 Berlin

Grußwort des Schirmherrn von SPAM, Dr. Klaus Lederer, Senator für Kultur und Europa

Liebe Freundinnen und Freunde
der Alten Musik,

vielleicht geht es Ihnen wie mir: Als Musikliebhaber, quer durch die Genres von Klassik bis Clubmusic und quer durch die Jahrzehnte und Jahrhunderte, stütze ich regelmäßig an der Schubladenbezeichnung »Alte Musik«. Musik berührt mich ... oder eben nicht. Wenn diese bestimmte innere Saite in mir klingt, mir etwas gefällt, dann ist der Zeitraum der Entstehung egal.

Und doch ist es dieser besondere Zauber »Alter Musik«, der mich dann einfängt: diese Mischung aus Ehrfurcht vor der Leistung, so früh in der Zeit, und dem Bewusstsein, quasi an den Ursprung von Musik zu reisen, und der Begeisterung, sie heute noch erleben zu dürfen. Dieses Erleben der Alten Musik macht in Berlin und – herausgehoben – hier in Spandau besondere Freude: Zahlreiche berühmte Spezialensembles für Alte Musik sind in Berlin ansässig, beispielsweise die Lautten Compagny oder die Akademie für Alte Musik Berlin. Als sicher gern gehörte Gäste sind sie in diesem Jahr beim SPAM zu finden. Plus renommierte Ensembles aus Deutschland und Europa. Plus dem thematischen Schwerpunkt, der sich im Februar geradezu anbietet, die Leidenschaft für den Karneval, daher auch das Motto in diesem Jahr »Passion Karneval« ... und als atmosphärisches Plus so großartige Auftrittsorte wie die Zitadelle oder die St. Nikolai-Kirche in Spandau, diese immerhin aus dem 14. Jahrhundert.

Die Mischung aus Mittelalter, Barock und Renaissance stimmt mehr als vorfreudig auf die endlich erste Ausgabe des SPAM-Festivals. Sehr gern habe ich die Schirmherrschaft über das vermutlich erste Festival des Jahres 2023 in unserer Stadt übernommen und würde mich über Ihren Besuch, liebe Musikliebhaber*innen, zwischen dem 10. und 26. Februar 2023 hier in Spandau sehr freuen.

Ihr



Klaus Lederer



Dr. Klaus Lederer. Foto: Andreas Domma

VERANSTALTUNGSÜBERSICHT

Fr 10.2. / 19 Uhr <i>Zitadelle, Italienische Höfe</i>	»La festa della salute« Vox Luminis, Lautten Compagny Berlin Johannes Weiss, Leitung	S.11
Sa 11.2. / 17–22 Uhr <i>Zitadelle, versch. Orte</i> 19 Uhr <i>Zitadelle, Gotischer Saal</i>	»Alte Musik HIP!« Studierende der UdK Berlin Ideen gesucht ... Alte Musik in Berlin Roundtable	S.19 S.21
So 12.2. / 15 Uhr <i>Galerie Kulturhaus</i>	»Cäcilia, Prinzessin der Orgel« Marieke Koopman, Schauspiel und Konzept Jonas Furrer, Tanz Ton Koopman, Orgel	S.23
So 12.2. / 17 Uhr <i>Zitadelle, Proviantmagazin</i> <i>vorher 16 Uhr</i>	»Unter Giganten« Margret Köll, Harfe Luca Pianca, Theorbe Museums-Führung »Enthüllt – Berlin und seine Denkmäler«	S.29 S.27
So 12.2. / 19 Uhr <i>Zitadelle, Gotischer Saal</i>	»Kein Tag ohne Bach« Ton Koopman, Tini Mathot, Cembalo	S.35
Fr 17.2. / 19 Uhr <i>Zitadelle, Gotischer Saal</i>	»Karneval & Kastagnetten« Hirundo Maris Arianna Savall, Leitung	S.41
Sa 18.2. / 19 Uhr <i>Zitadelle, Gotischer Saal</i>	»Il Gondoliere Veneziano« Holger Falk, Bariton Nuovo Aspetto	S.47
So 19.2. / 16 Uhr <i>Zitadelle, ZAK</i> <i>vorher 15 Uhr</i>	»Il salterio in maschera« Franziska Fleischanderl, Salterio Führung durch das Zentrum für Aktuelle Kunst	S.55 S.53

So 19.2. / 18 Uhr »**Akamus – Helau!**« **S.61**
Zitadelle, Italienische Höfe Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Leitung und Violine

Mo 20.2. / 19 Uhr »**Dafne 2.0**« **S.67**
Zitadelle, Italienische Höfe Musica Fiata, La Capella Ducale
Roland Wilson, Leitung und Zink

Di 21.2. / 19 Uhr »**Karneval virtuos**« **S.77**
Zitadelle, Gotischer Saal Musica Alchemica
Lina Tur Bonet, Leitung und Violine

vorher 17.30 Uhr **Schrammek trifft ... Lina Tur Bonet** **S.75**
Gespräch

Mi 22.2. / 19 Uhr »**Passionsmusik pur**« **S.83**
St. Nikolai-Kirche Vox Nostra

Fr 24.2. / 19 Uhr »**Johannes-Passion à trois**« **S.89**
St. Nikolai-Kirche Continuum

Sa 25.2. / 19 Uhr »**Von Verzweigung und Liebe – Consort songs**« **S.99**
Zitadelle, Italienische Höfe Nicholas Mulroy, Tenor
Gambenconsort Phantasm

vorher 17.30 Uhr **Schrammek trifft ... Laurence Dreyfus** **S.97**
Gespräch

So 26.2. / 15 Uhr »**Verspielt?!**« **S.105**
Galerie Kulturhaus Emmanuelle Bernard, Violine
Tobias Dutschke, Schauspiel und Perkussion

So 26.2. / 18 Uhr »**Tränen der Trauer**« **S.107**
St. Nikolai-Kirche Capella de la Torre und RIAS Kammerchor
Kaspars Putniņš, Leitung

VAM – Die Vereinigung Alte Musik Berlin **S.114**

Biographien **S.120**

Workshop an der Musikschule Spandau **S.143**

»DER IDEALE ORT FÜR EIN FESTIVAL MIT ALTER MUSIK«

**Gespräch mit Heidi Gröger, Britta Richter und Bernhard Schrammek
über das Festival »Spandau macht Alte Musik«**

**Zu Beginn eine Fangfrage – mit der Bitte um eine kurze Antwort:
Was ist eigentlich »Alte Musik«?**

Heidi Gröger (HG): Alte Musik ist die Spielweise, historisch zu musizieren.

Britta Richter (BR): Alte Musik ist beruhigend und ausgleichend.

Bernhard Schrammek (BS): Der Begriff ist eher irreführend: Alte Musik ist zwar Jahrhunderte alt, wird aber durch die lebendige Interpretation zu heutiger Musik, die uns berühren und begeistern kann.

**Seit rund 60 Jahren gibt es jetzt die intensive Beschäftigung mit Alter Musik und
historischer Aufführungspraxis. Boomt die Szene noch?**

HG: Auf alle Fälle! So wie das Interesse auch an anderen Kunstwerken der Vergangenheit nie nachlässt, bleibt auch die Alte Musik für ein breites Publikum immer aktuell und spannend.

BR: Unbedingt! Ich bin immer ganz erstaunt, wer sich alles damit auseinandersetzt. Auch von Menschen, die nur wenig musikalische Erfahrung haben, höre ich immer wieder, wie sehr sie die Alte Musik schätzen, gerade wegen ihres großen Ausdrucks. Ich glaube also, es gibt momentan immer mehr Leute, die sich wieder für Alte Musik interessieren.

BS: ... da kann ich mich nur anschließen, diese Beobachtung teile ich auch. Der CD-Markt quillt im Bereich der Alten Musik über, es gibt viele junge, top-ausgebildete Ensembles, die äußerst kreative Programme zusammenstellen, immer wieder auch mit lohnenden Neuentdeckungen. Und wenn ich Konzerte oder Festivals mit Alter Musik besuche, erlebe ich ein aufgeschlossenes und gut altersgemischtes Publikum.

**Dieses Publikum ist natürlich sehr herzlich auch bei SPAM im Februar willkommen ...
Aber es gehört schon etwas Mut dazu, in Berlin ein neues Festival für Alte Musik zu
begründen, also in einer Stadt, in der sich solch eine Veranstaltung in letzter Zeit nie
so recht etablieren konnte?**

HG: Natürlich gehört Mut dazu ... Aber wenn man ganz pragmatisch denkt, stellt man fest, dass in Berlin so viele Solisten, Ensembles und Dozenten für Alte Musik wohnen, wie in kaum einer anderen Stadt in Deutschland. Da ist es doch ziemlich absurd, wenn diese vielen Künstler zwar in aller Welt auftreten, sich aber »zu Hause« vor heimischem Publikum nicht auf einem angemessenen Festival präsentieren können. Ich glaube übrigens nicht, dass Berlin ein schwieriges Pflaster für Alte Musik ist, denn das riesige Publikum ist ja da. Man muss es nur gut ankündigen, dass auch alle Interessierten davon wissen.

BR: Ich glaube, das Problem in Berlin besteht darin, dass es immer viele Konkurrenzveranstaltungen gibt, ganz gleichgültig, was man macht. Aber da wir eine spezielle Zielgruppe ansprechen, hoffen wir auf zahlreiche Beteiligung.

BS: Dass bisherige Festivals für Alte Musik in Berlin nur eine begrenzte Zeit stattgefunden haben, sehe ich nicht als ein Scheitern an, sondern das hat sehr viel mit Interessen von einzelnen Institutionen und den allgemeinen Förderstrukturen in der Stadt zu tun. Hier hat sich gerade in den letzten Jahren viel zum Besseren gewendet: Dank der Bemühungen der Vereinigung Alte Musik (VAM) und etlicher Ensembles hat der Senat ein ansehnliches Förderprogramm für Projekte, Arbeitsstipendien und Basisförderung im Bereich der Alten Musik aufgelegt. Auch unser Festival ist nur dank der Förderung des Landes Berlin denkbar.

Genau genommen ist SPAM im Februar 2023 ja gar keine Festival-Premiere, sondern bereits die zweite Ausgabe, obwohl eine erste nie stattgefunden hat. Erklären Sie doch bitte mal die Entstehungsgeschichte ...

BR: Als Sängerin in einem Chor für Alte Musik habe ich 2018 am Rande eines Konzertes Heidi Gröger kennengelernt, die als Gambistin mitgespielt hat. Sie hat mir vom Musikfest Eichstätt erzählt, das sie organisiert und den Wunsch geäußert, so etwas auch mal in Berlin veranstalten zu können. Da fielen mir sofort die großartigen Räume der Zitadelle und der St. Nikolai-Kirche in Spandau ein, die sich für eine solche Veranstaltung doch bestens eignen würden. Gemeinsam mit Johannes Weiss haben wir dann das Konzept entwickelt und 2019 vom Berliner Senat die Bewilligung über Förderungsgelder für ein 14-tägiges Festival erhalten, das im Mai 2020 stattfinden sollte.

HG: Corona hat uns dann aber einen Strich durch die Rechnung gemacht: Im April 2020 mussten wir die Premiere von SPAM komplett absagen. Die Enttäuschung über diesen Rückschlag nach der aufwändigen Vorbereitung war natürlich riesig. Immerhin konnten wir allen Künstlern ein Ausfallhonorar zahlen – und damit hat SPAM rein »protokollarisch« 2020 stattgefunden, auch wenn kein einziger Ton erklungen ist. Nach einer gewissen

Das Team von SPAM 2023: Bernhard Schrammek, Britta Richter, Heidi Gröger. Foto: Stephan Röhl



Zeit haben wir uns aber dann doch entschlossen, einen neuen Versuch zu starten. Für Johannes Weiss, der inzwischen an der Musikuniversität Wien arbeitet, ist Bernhard Schrammek in die Künstlerische Leitung nachgerückt. Und zu unserer großen Freude haben wir Ende 2021 wiederum eine Bewilligung vom Senat erhalten und sogleich mit der Planung begonnen.

Am Termin im Mai haben Sie dann aber nicht festgehalten?

HG: Wir wollten die an Festivals reiche Zeit im Mai und Juni etwas entlasten. Zudem weiß ich als Musikerin, dass gerade in der Zeit zwischen Weihnachten und Ostern bei vielen Ensembles gewisse terminliche Freiräume bestehen. Insofern schien uns der Februar-Termin eine gute Variante.

BR: Dass es durch den Krieg gegen die Ukraine zu einer massiven Energiekrise kommen sollte, war natürlich nicht absehbar. Wir werden aber alles dafür tun, dass unsere Konzertsäle neben der musikalischen Wärme auch eine ausreichende Raumtemperatur aufweisen werden.

Eine weitere Veränderung betrifft die thematische Ausrichtung des Festivals ...

BS: Der Termin im Februar hat uns dazu inspiriert, den Kontrast von Karneval und Passionszeit zum Thema zu machen. Es gibt so viel Alte Musik, die ganz gezielt entweder für die Faschingstage oder – noch mehr – für die Fastenzeit komponiert wurde. Auf der einen Seite sind es Tanzsätze, humorvolle Programmmusik oder turbulente Opern, auf der anderen dann ernste Motetten, geistliche Madrigale und Oratorien. Diesen musikalischen Gegensatz mal »in Echtzeit« hörbar zu machen, ist das Ziel unseres Festivals.

**KULTUR. GEHÖRT.
GEFUNKT.**

DEINE OHREN WERDEN AUGEN MACHEN.

rbb / KULTUR

HG: Und wir sind sehr froh, dass viele Künstler und Ensembles sich auf unsere inhaltlichen Vorstellungen eingelassen haben und eigens Programme für SPAM konzipiert haben. Und das ist unser eigentlicher Festival-Gedanke: Diese Mischung aus ausgelassener und nachdenklicher Musik, die aus Mittelalter, Renaissance und Barock stammt, wird nur einmalig während unseres Spandauer Festivals zu hören sein!

Apropos: Was kann Spandau für dieses Festival bieten?

BR: Zuallererst die einzigartigen Räume. Die Zitadelle ist eine der wenigen hervorragend erhaltenen Festungsbauten in Europa, ihr ältester Teil stammt aus dem 15. Jahrhundert. Hier, im Gotischen Saal, finden auch die meisten Konzerte statt. Die Akustik ist dort wie auch in den Italienischen Höfen hervorragend, gerade für kleiner besetzte Ensembles. Die Räumlichkeiten und die darin erklingende Musik passen also bestens zueinander.

BS: Hinzu kommt die St. Nikolai-Kirche in der Spandauer Altstadt. Das ist für mich ganz klar die schönste gotische Kirche auf Berliner Stadtgebiet. Gemeinsam mit der Zitadelle und einigen anderen Gebäuden besitzt Spandau damit eine extrem hohe Dichte an historischer Bausubstanz. – Der Bezirk ist also wie geschaffen für ein Festival mit Alter Musik!

Am Schluss muss natürlich die Frage stehen: Planen Sie »Spandau macht Alte Musik« auch für die kommenden Jahre?

BS: Schon jetzt, im Vorfeld von SPAM 2023, erhalten wir Anfragen von Ensembles, die sich für Auftritte in den kommenden Jahren bewerben. Das Interesse seitens der Szene ist also offenbar sehr groß. Wir konzentrieren uns jetzt allerdings voll auf einen optimalen Ablauf der bevorstehenden Ausgabe im Februar. Wenn die Publikumsresonanz – wie wir sehr hoffen – auch groß ist, dann sollten wir in jedem Falle weiter nach vorn denken.

BR: Auch für mich aus Spandauer Sicht wäre es sehr wünschenswert, etwas Regelmäßiges zu etablieren, denn Spandau ist der ideale Ort für ein Festival mit Alter Musik. Wir tun unser Bestes, sind aber natürlich auch auf die Bewilligung weiterer Förderanträge angewiesen.

HG: Kultur braucht immer Förderung. Aber in Berlin sind jedenfalls die künstlerischen Kapazitäten und das Publikumsinteresse vorhanden. Das lässt auf die Zukunft hoffen.

Britta Richter – Organisatorische Leitung von »Spandau macht Alte Musik«, studierte Musikerin, Leiterin Kulturhaus Spandau / Freilichtbühne an der Zitadelle, Stellvertretende Leiterin Kulturamt Spandau.

Heidi Gröger – Künstlerische Leiterin von »Spandau macht Alte Musik«, Gambistin im Ensemble Phantasm sowie in weiteren Ensembles und solistisch, Dozentin für Viola da gamba an der Musikhochschule Frankfurt am Main.

Bernhard Schrammek – Künstlerischer Leiter von »Spandau macht Alte Musik«, Musikwissenschaftler, Moderator und Autor mit Schwerpunkt Alte Musik.

PASSION KARNEVAL

Ein Karnevals-Festival in Berlin? Das passt ja wohl gar nicht! Vorstellbar wäre so etwas in Köln, Venedig, Rio oder einer sonstigen Hochburg, aber doch nicht in dieser Stadt, deren Bewohner die Faschingstage traditionell ignorieren. Gerade einmal ein reichliches Dutzend Karnevalsvereine gibt es in Berlin, in Köln sind es zum Vergleich rund 60 »ordentliche Gesellschaften« (der FC nicht mitgerechnet). Aber keine Sorge: Wenn Sie im Februar 2023 SPAM besuchen, müssen Sie weder schlechte Büttenreden hören noch Karnevalslieder mitsingen. Wir präsentieren Ihnen dagegen einen historischen Kontrapunkt: Alte Musik aus ganz Europa, die direkt oder indirekt mit ausgelassenen Karnevalsfeiern in Verbindung steht oder sich aber auf die unmittelbar anschließende Passionszeit bezieht.

Karneval als christliches Fest

Im christlichen Verständnis kommt den geprägten Zeiten des Kirchenjahres besondere Bedeutung zu. Die vierzig tägige Fastenzeit als Vorbereitung auf das Osterfest erinnert an die vierzig Tage, die Jesus fastend in der Wüste verbracht hat. Am Ende dieser Zeit widerstand er den Versuchungen des Satans und erbrachte damit einen Beweis seiner Gottessohnschaft. Die Christen sind daher aufgerufen, in der Fastenzeit verstärkt über ihr eigenes Verhalten nachzudenken. – Unmittelbar vor der Fastenzeit liegt die Fastnacht, eine kurze Zeit der extensiven Ausschweifungen, gewissermaßen eine »Vorfeier« der Fastenzeit. Theologisch beruhen diese »tollen Tage« auf dem Grundsatz, dass wahre Umkehr und Buße nach vorheriger Darstellung der Sünde leichter erreicht werden kann. Daher war es in Renaissance und Barock vollkommen selbstverständlich, den Karneval als einen aus dem Volk stammenden Bestandteil des christlichen Kalenders anzusehen, freilich untrennbar verbunden mit der anschließenden Passionszeit.

Verkehrte Welt auf Zeit

Die Stadt Venedig zelebrierte den Karneval seit dem ausgehenden Mittelalter mit besonderer Pracht und Wucht. Vom Zweiten Weihnachtsfeiertag bis zum Aschermittwoch befanden sich die Bewohner und viele Gäste aus ganz Europa buchstäblich im Ausnahmezustand. Es gab Stierrennen über die Rialtobrücke, Scherzjagden, Spottexekutionen, Theateraufführungen, Bankette und Bälle. Die Kostümierungen hoben die sonst strengen Standesunterschiede für einige Wochen auf, ein Bauer konnte als Kardinal durch die Straßen spazieren, eine Kurtisane als Adlige. Die Maskierungen dienten obendrein als hervorragendes Mittel zur Wahrung der Anonymität. Niemand musste eine ernsthafte Strafe befürchten, denn die öffentliche Ordnung war ohnehin aufgehoben – mit fatalen Folgen: Als Begleiterscheinungen dieses ungezügelter Feierns wird über Völlerei, Plünderungen, sexuelle Gewalt und nicht zuletzt Mord und Totschlag berichtet. Die offiziellen Kirchenvertreter beobachteten die Karnevalszeit sicher argwöhnisch, versuchten es auch ab und zu mit der Eindämmung der Exzesse, mussten vor dem Treiben im Großen und Ganzen aber doch kapitulieren.

Die Musik spielte in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle, denn auch hier war eine Zensur weitgehend ausgesetzt. Mit Tanzsätzen wurde zu den Bällen aufgespielt, Madrigale und Chansons mit »eindeutigen« Texten, aber auch Spottlieder auf die Obrigkeit konnten in aller Öffentlichkeit gesungen werden. Seit dem 17. Jahrhundert war die Karnevalssaison in Venedig und bald auch in ganz Italien gleichzeitig die Hauptspielzeit



Sebastian Vrancx, Karnevalsszene auf dem Markusplatz Venedig (um 1605)

der Opernhäuser. Jährlich wurden neue Bühnenwerke komponiert und einstudiert und von einem breiten Publikum in karnevalistischer Beschwingtheit angeschaut.

»Asche auf mein Haupt«

So bizarr, schrill und extensiv die Karnevalsfeiern auch verliefen, pünktlich mit dem Beginn der Fastenzeit am Aschermittwoch mussten sie komplett beendet sein. Die »verkehrte Welt« drehte sich über Nacht wieder in die gewohnte Ordnung und der Fokus wurde nun in besonderem Maße auf die Themen Buße, Tod und Ewigkeit gelegt. Im Mittelpunkt der Aschermittwochs-Liturgie steht der Empfang des Aschekreuzes, ein Brauch, der bis ins hohe Mittelalter nachzuverfolgen ist: Die Asche der verbrannten Palmzweige des Vorjahres wird entweder als Kreuz auf die Stirn aufgetragen oder über den Kopf gestreut. Damit soll der Mensch an seine Vergänglichkeit erinnert und zur Besinnung und Umkehr aufgerufen werden. Dieses Grundthema bleibt auch in den folgenden reichlich sechs Wochen der Fastenzeit präsent und kulminiert in der Karwoche, wenn an das Leiden und Sterben Christi gedacht wird.

Obgleich die Fastenzeit prinzipiell die ruhigen Töne bevorzugt, haben Komponisten sämtlicher Epochen ein riesiges Repertoire mehrstimmiger Musik geschaffen, das speziell für diese Wochen vorgesehen ist. Dazu gehören kunstvolle Vertonungen von liturgischen Texten der Fastenzeit, also etwa der Bußpsalmen oder der Klagelieder des Jeremias, ebenso wie musikalische Umsetzungen von zeitgenössischen poetischen Texten, die sich auf Selbstbesinnung und Reue beziehen.

Kontrastreiche Festivalmusik

Unter dem Motto »Passion Karneval« wird beim Festival SPAM 2023 vielfältige Musik aus Mittelalter, Renaissance und Barock zu hören sein, die für die Fastnacht oder für die Fastenzeit vorgesehen war. Dazu zählen spanische Tanzsätze (Hirundo Maris) ebenso wie hintergründig-witzige Programmmusik-Werke (Musica Alchemica) oder Auszüge aus Karnevals-Opern (Akademie für Alte Musik Berlin). Ebenfalls auf der »Karnevals-Seite« stehen eine Stadtrundfahrt durch Venedig (Nuovo Aspetto), die Rekonstruktion der ersten deutschen Oper (Musica Fiata) und ein Salterio-Recital (Franziska Fleischanderl). Ergänzt wird dieser erste Festivalteil durch eine Reverenz an die feierliche venezianische Kirchenmusik (Vox Luminis / Lautten Compagny Berlin), ein prächtiges Cembalo-Duett (Ton Koopman, Tini Mathot) und einen Konzertabend, bei dem sich Studierende der UdK in der Zitadelle Spandau mit verschiedensten Programmen präsentieren werden.

Am Aschermittwoch ändert sich dann die musikalische Farbe grundsätzlich. In der St. Nikolai-Kirche werden Gregorianische Gesänge und Bußpsalmen angestimmt (Vox Nostra), Bachs Johannes-Passion erklingt in einer Version für drei Musiker (Continuum), schließlich gibt es außergewöhnlich schöne selbstreflexive Musik für Gambenconsort (Phantasm) und große Chorbesetzung (RIAS Kammerchor, Capella de la Torre) zu hören.

Seien Sie zu diesem kontrastreichen Festival herzlich willkommen!

St. Nikolai-Kirche Spandau. Foto: Eigengrau-films



Fr 10. 02. / 19 Uhr / Zitadelle, Italienische Höfe / ca. 120 min inkl. Pause

»La festa della salute«

Vox Luminis, Lautten Compagney Berlin Johannes Weiss, Leitung

Vox Luminis: Zsuzsi Tóth, Victoria Cassano, Sopran / Jan Kullmann, André Pérez Muíño, Alt / Raffaele Giordani, Joao Moreira, Tenor / Vincent de Soomer, Guglielmo Buonsanti, Bass

Lautten Compagney Berlin: Anne von Hoff, Paweł Miczka, Violine / Till Krause, Tural Ismayilov, David Yacus, Posaune / Annette Rheinurth, Violine / Jennifer Harris, Dulzian / Vanessa Heinisch, Erzlaute / Hans-Werner Apel, Theorbe / Luise Enzian, Harfe / Daniel Trumbull, Orgel

Johannes Weiss, Cembalo und Leitung



Mit freundlicher Unterstützung der Generalvertretung von Ostbelgien, der Föderation Wallonie-Brüssel und der Wallonie in Berlin

Lautten Compagney Berlin. Foto: Ida Zenna



Das Ende der Pest war 1631 für die Bewohner der Stadt Venedig eine große Befreiung: Man feierte eine pompöse »festa della salute« und schaute endlich wieder zuversichtlich nach vorn. Die Lautten Compagny Berlin und das belgische Vokalensemble Vox Luminis stimmen – erstmals gemeinsam – zur Eröffnung von SPAM mit Kompositionen von Claudio Monteverdi, Giovanni Rigatti und anderen Venezianern in diesen Jubel ein.

The end of the plague in 1631 was a great liberation for the inhabitants of the city of Venice. They celebrated with a pompous “festa della salute” and were finally able to look towards the future with optimism again. For the opening concert of SPAM, the Lautten Compagny Berlin and the Belgian vocal ensemble Vox Luminis – together for the first time – join in jubilation, with compositions by Claudio Monteverdi, Giovanni Rigatti, and other Venetian composers.

Biagio Marini (1594–1663)

Canzon Ottava à 6

aus: Sonate, Symphonie, Canzoni op. 8
(Venedig 1629)**Antonio Brunelli (1577–1630)**

»O quam suavis est

Domine spiritus tuus«

aus: Fioretti spirituali op. 15 (Venedig 1626)

Giovanni Antonio Rigatti

(um 1613–1648)

»Dixit Dominus« à 8

aus: Messa e Salmi (Venedig 1640)

Antiphon »Ecce ancilla Domini«

Claudio Monteverdi (1567–1643)

»Confitebor« alla francese SV 267

aus: Selva morale e spirituale (Venedig 1641)

Giovanni Battista Fontana

(um 1589–1630)

Sonata Quintadecima

aus: Sonate a 1. 2. 3 (Venedig 1641)

Claudio Monteverdi

»Beatus vir« SV 268

aus: Selva morale e spirituale

*Pause***Claudio Monteverdi**

»Laetatus sum« SV 198

aus: Messa et salmi (Venedig 1650)

Chiara Margarita Cozzolani

(1602–1676/78)

»Colligite pueri flores«

aus: Concerti sacri op. 2 (Venedig 1642)

Claudio Monteverdi

»Laudate pueri« SV 270

aus: Selva morale e spirituale

Giovanni Antonio Rigatti

»Nisi Dominus« à 3

aus: Messa e Salmi

Antiphon »Beata Mater«

Giovanni Antonio Rigatti

»Magnificat« à 7

aus: Messa e Salmi

DREI FRAGEN AN ... JOHANNES WEISS

Vor knapp drei Jahren sollte das Festival SPAM seine Premiere haben, Sie waren damals Initiator und einer der Künstlerischen Leiter. Wegen Corona musste das Festival 2020 abgesagt werden und erlebt nun eine Neuauflage. Mit welchen Gefühlen übernehmen Sie – inzwischen in Wien tätig – die Leitung des Eröffnungskonzerts?

Ich freue mich wirklich sehr, dass Spandau nach der – leider unvermeidlichen – Absage des Festivals vor 3 Jahren den neuen Anlauf unternimmt, ein Alte-Musik-Fest auf die Beine zu stellen! Angestoßen wurde das Projekt 2018 durch Britta Richter, die Leiterin des Kulturhauses. Britta entwickelte zusammen mit Heidi Gröger die Idee, Alte Musik in Form eines größeren Projekts in Spandau zu verankern – oder es doch zumindest einmal auszuprobieren. Als Heidi mich zu den ersten Brainstorming-Gesprächen hinzuzog, war ich schnell Feuer und Flamme für »Spandau macht Alte Musik«: SPAM! – Anfangs noch unser schräger Arbeitstitel für das Projekt, der am Ende natürlich blieb. Ich amüsiere mich tatsächlich noch jedes Mal, wenn ich die vier Buchstaben auf einem Plakat oder Flyer irgendwo lese! Als dann das komplett fertig geplante Festival 2020 kurz vor seinem Start

abgesagt wurde, flossen nicht wenige Frustrations-Tränen von der Spree in die Havel, sage ich ganz offen. – So viel Arbeit für nichts? Kompletter Wahnsinn!

Während der Corona-Zeit verschlug es mich dann nach Wien, wo ich seither mit Aufbau und Co-Leitung des Instituts für Alte Musik an der Universität für Musik und Darstellende Künste beschäftigt bin und komplett in der Arbeit dort aufging. Um so mehr war ich überrascht, als eine mittlerweile neu zusammengesetzte Spandauer Festivalleitung bei mir anfragte, ob ich 2023 das Eröffnungskonzert für SPAM leiten möchte, bei dem sich zwei tolle internationale Ensembles zum ersten Mal künstlerisch begegnen sollten. – Was soll ich sagen? Ich finde es mega (wie der Wiener sagt), bei der Neu-Auflage dabei sein zu können!

Unter Ihrer Leitung musizieren die jeweils preisgekrönten Ensembles Vox Luminis und Lautten Compagney Berlin erstmals gemeinsam. Was versprechen Sie sich von dieser Zusammenarbeit?

Hier treffen zwei Gruppen quasi mit ihren Kernkompetenzen aufeinander, und ich sehe mich dabei weniger als »musikalischer Leiter«, sondern vielmehr als Moderator dieser Zusammenarbeit an der Schnittstelle zwischen Vokalem und Instrumentalem. Mein eigener musikalischer Weg war immer der Sprung zwischen diesen beiden Welten; ursprünglich vom Dirigieren und Cembalo- und Gambespielen kommend, stand ich dann später fast nur noch als Sänger auf der Bühne. Dieser Spagat ist dann wohl zu meiner »Kernkompetenz« geworden, wenn man das so sagen mag. Ich möchte mich mit Instrument und Stimme immer gleichermaßen auszudrücken wissen.

Beim Programm des Eröffnungskonzerts werden die beiden Ensembles in zweifacher Weise wahrzunehmen sein: Einerseits als konzertierende Solistinnen und Solisten – die Musik fordert nahezu jede Sängerin, jeden Musiker permanent in solistischen Passagen –, andererseits als zwei Klangkörper, die Stimmen und Instrumente zu einem mal sanften, mal zapackenden Tutti zu verschmelzen wissen. Gerade diese beiden Eigenschaften zeichnen sowohl Vox Luminis als auch die Lautten Compagney Berlin aus, und gerade darauf freue ich mich schon sehr.

Auf dem Programm stehen geistliche Werke des 17. Jahrhunderts aus Venedig. Worin liegt für Sie das Faszinierende an dieser Musik?

Es ist für mich vor allem die Entwicklung der Musik, die in Italien etwa zwischen 1600 und 1650 passiert, die mich fasziniert, mich regelmäßig »flasht«. Von der Entstehung der Oper bis zum Auftauchen der ersten Solo-Geigensonaten, alles passiert in dieser Zeit! Und alles findet auch seinen Weg in die Kirchenmusik. Geistliche Solo-Motetten, die quasi als »Nebenprodukt« des für die Bühne erdachten text-basierten Stile recitativo oder Stile rappresentativo erscheinen. Ausladende Instrumental-Passagen tauchen in Psalmvertonungen auf, die dadurch plötzlich musikantisch und konzertierend daherkommen – weit entfernt von der klassischen Vokalpolyphonie, die so lange die Kirchenmusik geprägt hat. Gerade mit Musik von Rigatti und dem Spätwerk Monteverdis kann man diesen »neuen italienischen Sound« wunderbar erleben.



Johannes Weiss. Foto: Matteo Graziano

LA FESTA DELLA SALUTE – PRÄCHTIGE KIRCHENMUSIK AUS VENEDIG

Claudio Monteverdi ist und bleibt eine spannende Figur in der Übergangszeit zwischen musikalischer Renaissance und dem anbrechenden Barockzeitalter, nicht zuletzt deshalb, weil ihm ein für seine Zeit ungewöhnlich langes Leben beschert ist, und er tatsächlich von seinem 15. Lebensjahr (1582) an bis kurz vor seinem Tod Musik komponiert und publiziert. Ein Wahnsinnswerk und eine unfassbare stilistische Vielfalt! Dramatische Opern-Szenen im modernen Stile recitativo, weltliche Madrigale von außerordentlicher Expressivität, in denen er die traditionellen Regeln des Kontrapunkts bis aufs Äußerste um des puren Ausdrucks willen strapaziert, großbesetzte mehrchörige Kirchenmusik und schier endlos viele musikalische Miniaturen, Vokalsoli, -duette und -terzette, die mir mittlerweile nicht minder genial erscheinen als seine wesentlich bekannteren großen Werke.

Ein »moralischer und geistlicher Wald«

Das Konzert des heutigen Abends stellt Musik in den Fokus, die mutmaßlich in den 1630er Jahren entstand, nach Venedigs schwerer Pest-Epidemie; vieles davon ist aus Monteverdis spätester Publikation »Selva morale e spirituale« – dem »moralischen und geistlichen Wald«, gedruckt 1641. Im Vergleich zu anderen Werken Monteverdis spielen die fast 40 Stücke aus diesem Band im heutigen Konzertleben eine eher geringe Rolle, vielleicht weil sie uns fast zu »leicht« vorkommen, weil sie unsere Erwartung vom mehrchörigen polyphonen Satz, von klanglicher Mächtigkeit irgendwie nicht erfüllen, wie wir sie von früheren Werken, namentlich seiner sogenannten »Marienvesper« (publiziert 1610), kennen. Eben! Diese Musik kommt leichtfüßig daher, mal süß, mal spritzig, selten komplex. Und das macht doch den Reiz dieses Komponisten aus: Er bleibt nicht stehen, er entwickelt sich permanent weiter, probiert aus, nimmt den stilistischen Wandel seiner Zeit auf und prägt ihn zugleich mit. – Vielleicht gerade, um mit frischem musikalischen

Stil den bitteren Pest-Jahren zu entfliehen, die Monteverdi sogar seinen Sohn Francesco genommen hatten, Tenor-Solist an San Marco.

Beginnend mit den 1620er Jahren, sich verstärkend in den 1630ern, verändert sich die italienische Musik stark; die verschiedenen Instrumente etablieren sich mehr und mehr als eigenständige Player, für die dutzendweise Sonaten publiziert werden. Giovanni Fontana («Giovanni del Violino»), Biagio Marini, Marco Uccellini und andere versorgen den Musik-Markt mit virtuosem Repertoire für Solo-Instrument und mit mehrstimmiger Kammermusik, die für den Kirchenraum genauso geeignet sind wie für den Palazzo – »per chiesa e per camera«, wie Uccellini auf eines seiner Titelblätter drucken lässt. Dabei nimmt die Gefälligkeit, wie wir heute sagen würden, der Kompositionen zwischen 1600 und 1650 durchaus zu, weitläufige hübsch melodische Passagen in Terzen und Sexten sind eher die Regel als die Ausnahme. Auch die anfangs häufig noch fünfstimmig gesetzten Ritornelle in Opern und Oratorien weichen mehr und mehr einfachen zweistimmig geführten Instrumental-Zwischenspielen, die Melodie des Sängers aufgreifend und in Terzen geführt.

Volksnahe Frömmigkeit

Diese Tendenz zum kompositorisch Einfacheren lässt sich auch in der Vokalmusik beobachten. Seit Mitte des 16. Jahrhunderts geht die katholische Kirche in Form der später sogenannten Gegenreformation in allen Bereichen des Lebens intensiv gegen den sich ausbreitenden Protestantismus vor. Sie strebt nach höherer Attraktivität – so würde ich es heute formulieren –, gerade im künstlerischen Bereich. Prachtige Kirchen werden gebaut, eine volksnahe Frömmigkeitsbewegung wird unterstützt, die geistlich-moralische Dichtung in moderner italienischer(!) Sprache blüht auf und mit ihr das Madrigale spirituale und die Canzonetta spirituale, geistliche Lieder mit häufig moralisch-aufmunterndem oder warnendem Inhalt. Die Kompositionen sind in der Regel melodios gefällig und Mitte des

Vox Luminis. Foto: Ola Renska





Francesco Guardi, Santa Maria della Salute Venedig (um 1783)

17. Jahrhunderts geht ihre Publikationszahl in die Hunderte! Letzten Endes tun die Italiener damit nichts anderes als Martin Luther 100 Jahre vor ihnen: Sie begleiten ihre religiöse Bewegung mit geistlich-moralischer Dichtung und Komposition in der Landessprache des Volkes. Musik, wie so oft ein wunderbares Propaganda-Mittel, um die Schäfchen zu erreichen und zu binden.

Das Interessante dabei ist, dass diese aufkommende Leichtigkeit und Gefälligkeit auch vor dem liturgischen Kern-Repertoire nicht Halt macht. Von Sizilien bis Rom, von Neapel bis Venedig, überall werden Psalm- und Messkompositionen publiziert, die sich von der komplizierten Vokalpolyphonie entfernen und in volksnaher Terzen-Seligkeit den Kirchenraum erfüllen.

Dabei wäre es fatal, in dieser Entwicklung einen qualitativen Niedergang zu sehen, wie die Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts es leider tat. Gerade in den sinnlichen Psalmvertonungen von Monteverdis jüngerem Kollegen Giovanni Antonio Rigatti, der schon als Knabe an San Marco sang, entdeckt man exquisite kompositorische Einfälle, eine geradezu wollüstig schöne Behandlung der Vokalstimmen und so geniale musikalisch-dramaturgische Bögen, dass ich mich seit meiner Erst-Begegnung mit dieser Musik vor über 25 Jahren permanent frage, warum die Werke dieser Periode ein Schattendasein auf den Konzertpodien führen.

Auch Monteverdis späte Kompositionen fallen durch fulminante individuelle Ideen auf, die er jedem einzelnen Stück – dem Text geradezu kongenial entsprechend – zugrunde legt. Er lässt die Worte wie Perlenschnüre sich verweben, um im rechten Moment eine wichtige Parole wie einen klanglichen Blitz in den Raum zu schicken. Der über 70-jährige Monteverdi verschleißt sich nicht, er bleibt modern und ist auf der Höhe der Zeit seines fast 50 Jahre jüngeren Kollegen.

Johannes Weiss

www.barockorchester.de

Freiburger Barockorchester
Vox Luminis

fB°

MATTHÄUS PASSION

Johannes Sebastian Bach

Dienstag
21. März 2023
20 Uhr
Philharmonie Berlin

Förderer



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR VERBANDSCHAFT,
FORSCHUNG UND KUNST



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Freiburg
IM BREISGAU



NEU
START
KULTUR

Gesellschaft der Freunde und Förderer
des Freiburger Barockorchesters e.V.

Sponsoren



SÜDWESTMETALL



Partner



TICKETS



www.musikadler.de

»Alte Musik HIP!«

Studierende der UdK Berlin

Studierende des Instituts für Alte Musik der Universität der Künste Berlin

Vorbereitung und Einstudierung: **Lea Rahel Bader**, Viola da gamba und Violoncello / **Christian Beuse**, Fagott / **Sam Chapman**, Laute / **Carsten Eckert**, Blockflöte / **Susanne Fröhlich**, Blockflöte / **Christoph Huntgeburth**, Block- und Traversflöte / **Irmgard Huntgeburth**, Violine / **Natalie Pfeiffer**, Cembalo / **Doerthe Maria Sandmann**, Gesang / **Avinoam Shalev**, Cembalo

Xenia Löffler, Oboe und Gesamtkoordination



*Mit freundlicher Unterstützung
der Stiftung Rosenbaum*

Studierende der UdK Berlin. Foto: Xenia Löffler



Wir machen die Zitadelle Spandau zum Forum für junge Künstler*innen: Studierende des Instituts für Alte Musik der UdK Berlin präsentieren einen ganzen Abend lang mit fünf verschiedenen Formationen unterschiedliche europäische Nationalstile der Barockzeit. Als Bühnen dienen ihnen die faszinierend-vielfältigen Räumlichkeiten der Zitadelle Spandau, unter anderem die Ausstellung »Enthüllt«, das Archäologische Fenster und die Exerzierhalle. Das Finale im Gotischen Saal führt dann alle Beteiligten zu einem großen Ensemble zusammen.

The Zitadelle in Spandau becomes a forum for young artists: four different ensembles made up of students of the early music institute at the UdK Berlin present a full evening of Baroque music in different European national styles. Serving as the stages are the fascinatingly diverse spaces of the Zitadelle, including the *Enthüllt* exhibition, the Archäologische Fenster, and the Exerzierhalle. For the finale in the Gotischer Saal, all of the participants join together to form a large ensemble.

17 Uhr/18 Uhr/20 Uhr
Studentische Ensembles in vier parallelen Kurzkonzerten

Italienische Höfe

Musik aus Deutschland (kuratiert von Avinoam Shalev, Cembalo)

Archäologisches Fenster

Musik aus Italien (kuratiert von Doerthe Maria Sandmann, Gesang und Sam Chapman, Laute)

Exerzierhalle

Musik aus England (kuratiert von Xenia Löffler, Oboe)

Proviantmagazin

Musik aus Frankreich (kuratiert von Christoph Huntgeburth, Flöten)

Die konkreten Konzertprogramme werden am Abend bekanntgegeben.

19 Uhr / Gotischer Saal
**Ideen gesucht ...
Alte Musik in Berlin**

Roundtable mit Vertreter*innen der Alten Musik aus Berlin:
Xenia Löffler (Universität der Künste)
Berit Kramer (VAM Berlin)
Wolfgang Katschner (Lautten Comp.)
Christoph Drescher (Thüringer Bachwochen)
Bernhard Schrammek, Moderation

Es dürfte unbestritten sein, dass Berlin ein internationales Musikzentrum ersten Ranges ist. Und dennoch tut sich die Alte Musik in der deutschen Hauptstadt schwer. Was könnten die Gründe dafür sein? Wie lassen sich kreative Ideen besser verwirklichen? Welche Förderquellen können erschlossen werden? Was kann für mehr Vernetzung zum gemeinsamen Vorteil aller getan werden? Zu diesen und anderen Fragen treffen sich Protagonisten der Alten Musik aus Berlin zum Gespräch.

Das Institut für Alte Musik an der UdK wird unterstützt von der Early Music Society e.V. Weitere Informationen zum Studium der Alten Musik an der UdK unter:



21 Uhr / Gotischer Saal
Abschlusskonzert mit verschiedenen studentischen Ensembles

Auf dem Programm unter anderem:

Henry Hall (1656–1707)
A Dialogue on the Death of Mr. H. Purcell

François Couperin (1668–1733)
Sonata »La Française«
aus: »Les Nations«

DREI FRAGEN AN ... XENIA LÖFFLER

Seit dem Wintersemester 2021/22 sind Sie Direktorin des Instituts für Alte Musik der UdK Berlin. Wie erleben Sie den Studienbetrieb in dieser neuen Funktion?

Zunächst einmal habe ich mich sehr gefreut, dass ich diese verantwortungsvolle Aufgabe von Christoph Huntgeburth, der sehr viel Jahre die Geschicke unseres Instituts mit viel Kreativität und Weitblick gelenkt hat, übernehmen durfte. Ich habe mich also in ein gemachtes Nest gesetzt. Zudem erfahre ich viel Unterstützung von meinen Kolleginnen und Kollegen, denen allen an einem guten Zusammenhalt in unserem Institut gelegen ist und die sich, unabhängig ob in Festanstellung oder als Lehrbeauftragte, unheimlich für die Studierenden engagieren.

Wichtig ist mir bei unserer Arbeit neben der Ausbildung in den individuellen Instrumentalfächern die Pflege des Ensemble- und Orchesterspiels und zudem auch die Kooperation und der Austausch mit der »modernen« Abteilung. Wir möchten möglichst viele Angebote machen, die auch die Studierenden aus den anderen Instituten neugierig machen und an denen sie teilnehmen können. Trotz der teils stark eingeschränkten Möglichkeiten der letzten zwei Jahre haben wir es beispielsweise immer wieder geschafft, wunderbare Projekte gemeinsam mit dem Kammerchor der UdK zu realisieren, bei denen dann auch die Tonmeister-Studierenden mit an Bord waren, um diese Projekte im Rahmen ihres Studiums aufzunehmen und zu produzieren, wodurch wir wiederum schöne Dokumentationen unserer Arbeit haben. Das sind für alle bereichernde und wichtige Erfahrungen, von denen viele profitieren.

Bei SPAM werden die Studierenden des Instituts für Alte Musik einen ganzen Abend lang in der Zitadelle musizieren. Welche Chancen liegen in einem solchen Konzertabend für die jungen Musikerinnen und Musiker?

Ich erachte diese Auftritte als tolle Gelegenheit, dass sich unsere Studierenden – mehr als 30 werden an diesem Abend zu erleben sein – und unser Institut im Rahmen eines hochkarätigen Alte-Musik-Festivals in Berlin präsentieren können. Ich finde es sehr wichtig, dass sie miterleben, wie man für so ein großes und umfassendes Konzert-Event sämtliche Vorbereitungen trifft und plant – von der Ideen-Sammlung für das jeweilige Repertoire, der Koordination der Musizierenden für die einzelnen Programme, der Probenplanung bis hin zur professionellen Durchführung der Auftritte am Konzerttag selber. Ich erhoffe mir, dass sie viel Inspiration, Lust und Tatendrang für künftige eigene Projekte mitnehmen.

Für ihre Auftritte stehen den Studierenden mehrere Räumlichkeiten zur Verfügung. Welches Konzept haben Sie sich dabei überlegt?

Bei der ersten gemeinsamen Besichtigung der Räumlichkeiten der Zitadelle war ich überwältigt von der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Konzertsäle. Einen thematischen Bezug zu unseren Programmen herstellen zu wollen, erschien uns nicht sinnvoll, daher haben wir letztlich gemeinsam mit den Verantwortlichen des Festivals überlegt, welche Programme sich am besten in den jeweiligen Räumen präsentieren lassen. Ich bin selber sehr gespannt, ob unser Konzept aufgeht, und freue mich, genauso wie unsere Studierenden und Lehrenden, sehr auf diesen Abend!

FAMILIENKONZERT

So 12.02. / 15 Uhr / Galerie Kulturhaus / ca. 60 min ohne Pause

»Cäcilia, Prinzessin der Orgel«

Marieke Koopman, Jonas Furrer, Ton Koopman

Marieke Koopman, Schauspiel und Konzept

Jonas Furrer, Tanz

Ton Koopman, Orgel

Marieke Koopman, Ton Koopman, Jonas Furrer. Foto: Christian Klenk, Musikfest Eichstätt



Cäcilia ist eine recht einsame Statue, die in einer alten Kirche in Italien steht. Ihr Freund, Bortus, liegt sogar unbeachtet und in Stücke zerbrochen am Boden herum. Eines Tages kommt zufällig jemand in die Kirche und spielt wieder einmal die Orgel. Könnte sich dadurch alles ändern und wieder Leben in Cäcilia und Bortus kommen? – Der weltberühmte Organist Ton Koopman erzählt gemeinsam mit seiner Tochter Marieke und mit Jonas Furrer eine bewegende Geschichte von Liebe, Leidenschaft und natürlich von Musik.

Cecilia is a rather lonely statue standing in a very old church in Italy. Her friend Bortus has been lying on the floor for a while now, unnoticed and broken into pieces. One day, someone happens to come into the church and plays the organ once again. Could this change everything and bring Cecilia and Bortus back to life? The world-famous organist Ton Koopman, together with his daughter Marieke and with Jonas Furrer, tells a moving story of love, passion, and music (of course!).

DREI FRAGEN AN ... TON KOOPMAN

Wie ist die Idee zu diesem Familienkonzert entstanden?

Es liegt ja auf der Hand, dass wir bei der klassischen Musik ein neues, junges Publikum brauchen. Und da der Musikunterricht in den Schulen immer mehr abnimmt, sind Familienkonzerte ein gutes Medium, die Musik an Jüngere zu vermitteln. Meine jüngste Tochter ist Schauspielerin und wir haben uns überlegt, gemeinsam solche Konzepte zu entwickeln. Ein Programm ist die »Cäcilia«, aber wir haben zum Beispiel auch eine Kinderfassung der Matthäus-Passion erstellt, die wir regelmäßig spielen.

Cäcilia muss in Ihrem Programm ja zunächst zum Leben erweckt werden ...

Ja, das Ganze spielt in einer Kirche in Italien, wo ein Erdbeben gewesen ist. Cäcilia steht unbeweglich als Statue auf einem Sockel, ihr Partner, Bortus, dagegen ist durch das Erdbeben auf den Boden gefallen und in tausend Stücke zerbrochen. Aber wenn ich beginne, auf der Orgel zu spielen, kann sie sich bewegen und Bortus bezaubern, dass auch er wieder ins Leben zurückkehrt. Und dann rennen sie beide wie Kinder durch den Raum und machen vieles, was Kinder sonst eigentlich nicht machen dürfen ...

Welche Musik spielen Sie dabei auf der Orgel?

Ich werde kurze Kompositionen spielen, unter anderem von Johann Sebastian Bach, John Stanley, Dieterich Buxtehude und Domenico Scarlatti. Und bei einigen Stücken werde ich aber nicht ganz bis zum Ende kommen, weil mich Cäcilia und Bortus daran hindern.

Ton Koopman. Foto: Christian Klensk, Musikfest Eichstätt



13. MUSIKTAGE ZUR
TAG- & NACHTGLEICHE
In Neuruppin
17. - 19. März 2023

AEOQUINOX



KARTEN

www.reservix.de
Vorverkaufsstellen
Tel. 0172 3271800

[www.lauttencompagney.de/
aequinox/aktuelles](http://www.lauttencompagney.de/aequinox/aktuelles)

Medienpartner:

rbb/ KULTUR



© Marcus Lieberenz

FÜHRUNG

So 12.02. / 16 Uhr / Zitadelle, Proviantmagazin

Museums-Führung »Enthüllt – Berlin und seine Denkmäler«

mit Museumsleiterin Dr. Urte Evert

Eintrittskarte »Unter Giganten« notwendig

Zitadelle, Ausstellung »Enthüllt«. Foto: Stadtgeschichtliches Museum



Vor dem Konzert »Unter Giganten« wird Museumsleiterin Dr. Urte Evert entlang der geschichtsträchtigen Skulpturen durch den imposanten Ausstellungsraum führen. Die richtige Einstimmung für alle, die schon immer einmal hautnah unter Giganten sein wollten!

Before the concert "Among the Giants," museum director Dr. Urte Evert leads a tour around the historic sculptures presented throughout the impressive exhibition space. The right mood for those who have always wanted to be face-to-face with the giants!

KONZERT

So 12.02. / 17 Uhr / Zitadelle, Proviantmagazin / ca. 60 min ohne Pause

»Unter Giganten«

Margret Köll, Luca Pianca

Margret Köll, Harfe
Luca Pianca, Theorbe



Mit freundlicher Unterstützung
von versio.io

Margret Köll, Luca Pianca. Foto: Armin Linke



Seit vielen Jahren zählen die Barockharfenistin Margret Köll und der Lautenist Luca Pianca zu den besten Solisten ihres Fachs. Im Duo ihrer beiden Saiteninstrumente liegt ein ganz außergewöhnlicher klanglicher Reiz. Auf dem Programm ihres Konzerts stehen mit Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi und Johann Sebastian Bach drei wahre Giganten der Musikgeschichte, deren Werke zwischen Stein gewordenen Giganten der Ausstellung »Enthüllt« zu hören sind.

For many years, Baroque harpist Margret Köll and lutenist Luca Pianca have been considered among the best soloists in their fields. Their instruments together create an extraordinarily alluring sound. On the program are works by three true giants of music history – Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi, and Johann Sebastian Bach – whose works can be heard among the giants of stone in the exhibition *Enthüllt*.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur
BWV 998

Carlo Gesualdo (1566–1613)
Gagliarda del Principe da Venosa
Canzon del Principe con le fioriture

Claudio Monteverdi (1567–1643)
»L'Orfeo intavolato«
Ritornello I – Coro: »Ahi caso acerbo« –
Ritornello II – Ritornello I – Sinfonia e solo
»Possente spirto« – Ritornello I – Coro »È la
virtute un raggio« – Ritornello I – Recitativo e
Aria »Ecco il gentil cantore«

Johann Sebastian Bach
Suite c-Moll BWV 997
Preludio – Fuga – Sarabande – Gigue – Double

DREI FRAGEN AN ... MARGRET KÖLL

Sie sind eine der führenden Barockharfenistinnen der Gegenwart und haben mit Konzerten, CD-Aufnahmen und Forschungsprojekten diesem Instrument zu neuer Bekanntheit verholfen. Sind Sie zufrieden mit den Ergebnissen oder muss noch viel mehr für die Barockharfe getan werden?

Nachdem Andrew Lawrence-King und Mara Galassi als Pioniere für die Renaissance der historischen Harfen hervorragende Arbeit geleistet haben und dies unermüdlich immer noch tun, befinden wir uns gegenwärtig in der dritten Generation. Als Alumna der zweiten Generation bin ich überzeugt davon, dass das Potential dieses wunderbaren Instruments und seiner Familie noch bei weitem nicht ausgeschöpft ist und ich wünschte, dass die mehrreihigen Harfen nicht nur bei jedem Festival mit Alter Musik als Solo- und Continuo-Instrument fest verankert wären, sondern auch in jedem Lehrangebot von relevanten Hochschuleinrichtungen.

Sie treten in Berlin gemeinsam mit dem Lautenisten Luca Pianca auf. Worin liegt der besondere Reiz dieser Kombination Barockharfe und Theorbe?

Es ist der magische Zusammenklang der doch sehr unterschiedlichen Timbres dieser beiden Zupfinstrumente. Beim Spielen fühlt es sich wie eine Riesentheorbe oder eine Riesenharfe an, man verschmilzt zu einem einzigen Ganzen. Die Bilder, die dabei entstehen, faszinieren mich durch ihre Plastizität, die sie der Komposition verleihen. Aber auch der Wechsel zwischen dem solistischen Spiel und dem Begleiten des anderen, als Ornament- und Fundamentinstrument, um mit Praetorius zu sprechen, wirkt immer sehr eindrucksvoll.

In Ihrem Programm stehen drei Komponisten-Giganten im Mittelpunkt, die unterschiedlicher nicht sein könnten: der schillernde Fürst Gesualdo, der venezianische Kapellmeister Monteverdi und der bodenständige Thomaskantor Bach. Wie passen die drei zusammen?

Zunächst einmal: Überzeugen Sie sich selbst und besuchen unser Konzert! – Luca und ich haben zum ersten Mal bei einer Produktion von Monteverdis »Orfeo« mit Il Giardino Armonico zusammengespielt und zum Spaß mit der Intavolierung von einigen Chören aus der Oper begonnen. Der besondere gemeinsame Klang und die Klarheit unserer musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten hat uns sofort entzückt und als nächstes haben wir Bachsche Suiten transkribiert, weil wir überzeugt waren, dass wir nur sehr gute Musik von sehr guten Komponisten*innen spielen wollen. Die extrovertierte Musik von Carlo Gesualdo geht durch Mark und Bein, einmal gehört, bleibt der Virus lebenslang und wir wollten alle seine Instrumentalwerke unbedingt spielen.

UNTER GIGANTEN

Bach, Monteverdi und Gesualdo sind die drei »Giganten« im Konzert mit Margret Köll und Luca Pianca. Alle Kompositionen, die in diesem Konzert zu hören sind, beruhen auf Bearbeitungen, die die beiden Interpreten für ihre spezielle Besetzung von Harfe und Laute erstellt haben.

Bachs Werke für »Lautenclavier«

Im Nachlass von Johann Sebastian Bach befanden sich zwei Lautenclaviere. Es handelt sich dabei um Tasteninstrumente, welche die spieltechnischen Möglichkeiten eines Cembalos mit dem Klanghorizont einer Laute verbinden. Dies wird maßgeblich über die Darmbesaitung erreicht, was zu einem ausgesprochen milden Klang führt. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Bach einige Kompositionen ganz dezidiert für dieses Instrument geschrieben:

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur (BWV 998) komponierte Bach um 1740 in Leipzig. Auf dem Autograph findet sich als aufführungspraktischer Hinweis »pour la Luth. o Cembal.« Demnach ist dieses Stück sowohl auf der Laute als auch auf dem Cembalo oder dem Lautenclavier ausführbar. Das Präludium zu Beginn ist vom rasanten Spiel gebrochener Akkorde geprägt, es folgt eine dreistimmige Fuge über ein kurzes, markantes Thema sowie zum Ausklang ein beschwingter Satz im Dreiertakt. Möglicherweise steht die Entstehung des Stückes in Verbindung mit einem Besuch der beiden überragenden Dresdner Hoflautenisten Silvius Leopold Weiss und Johann Kropffgans 1739 bei Bachs in Leipzig.

Etwa aus der gleichen Zeit stammt auch Bachs Suite c-Moll (BWV 997). Eine Angabe zur instrumentalen Besetzung hat der Komponist allerdings nicht hinterlassen, was immer wieder neue Fragen aufgeworfen hat. Da einzelne Sätze den Umfang der damaligen Laute überschreiten, ist das Lautenclavier eine denkbare Möglichkeit. Berühmt ist die Suite vor allem für ihre ergreifende Sarabande, die das Thema des Schlusschors der Matthäus-Passion aufnimmt.

Die Aufführung dieser beiden großen Bach-Werke in einer Bearbeitung für Laute und Harfe ist eine hervorragende Besetzungs-Alternative, lässt sie doch – so Luca Pianca – »den transparenten Aufbau dieser Kompositionen kristallklar in Erscheinung treten. Denn



»Barberini-Harpa«, erbaut 1632/33 von Girolamo Acciari in Rom. Fotos: Armin Linke

diese Klangkombination ermöglicht – die warme und weiche, mitteltiefe Tonlage der Laute mit der Brillanz der hohen Töne der Tripelharfe vereinigend – das richtige Gleichgewicht zwischen Virtuosität und Ausdruck zu halten.«

Gesualdo instrumental

Als exzentrischer Fürst, musikalischer Autodidakt und Doppelmörder ist Carlo Gesualdo da Venosa in die Geschichte eingegangen. Sein kompositorischer Stil entzieht sich jeglicher Vergleichsmöglichkeit zu anderen Werken der Zeit um 1600. Bis an die äußersten Grenzen reiz Gesualdo die bestehenden Satzregeln aus und bedient sich einer expressiven Harmonik. Als regierender Fürst von Venosa komponierte er niemals für einen Dienstherrn oder eine Institution, sondern ausschließlich für sich selbst.

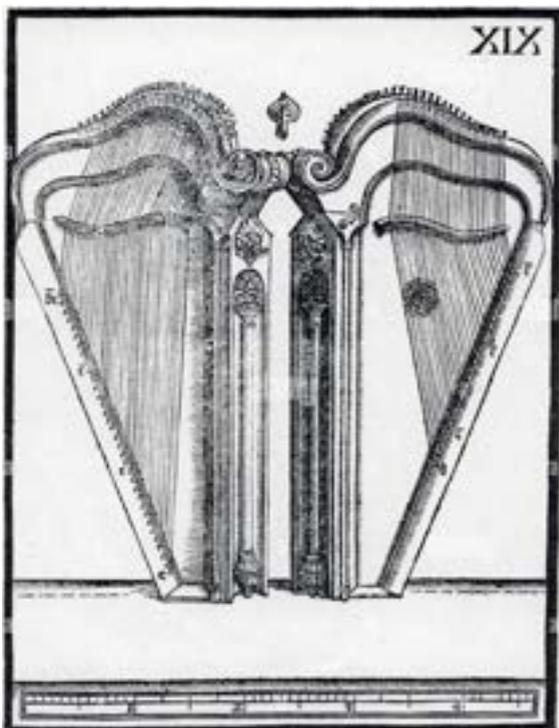
Neben zahlreichen Madrigalen und geistlichen Vokalwerken sind von Gesualdo auch einige Instrumentalkompositionen überliefert. In der *Canzon francese* des Principe wechseln sich strenge kontrapunktische Abschnitte mit improvisatorisch wirkenden Verzierungen ab, die *Gagliarda del Principe* ist gefüllt von spannungsreicher Chromatik.

Monteverdis »Orfeo«

Dieses 1607 uraufgeführte Stück ist schlichtweg genial: Claudio Monteverdis *Favola in musica »L'Orfeo«* steht ganz am Anfang der Operngeschichte und wurde dennoch in den folgenden 400 Jahren kaum übertroffen. Mit allen Registern seiner Ausdrucksskala schuf Monteverdi eine hinreißende Parabel von der Kraft der Musik, die es dem Sänger Orfeo ermöglicht, selbst die Mächte der Unterwelt von der Liebe zu seiner Frau Euridice zu überzeugen. Voraussetzungen für diese erfolgreiche Oper waren die Offenheit für neue künstlerische Formen und die gut gefüllten Kassen des gastgebenden Gonzaga-Hofes in Mantua.

Margret Köll und Luca Pianca haben für ihr Projekt »Giants« einige Abschnitte dieses Bühnenwerks für Harfe und Laute bearbeitet. Sie bewegen sich damit ganz in der Intabulierungs-Praxis des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, als sehr häufig »Coverversionen« von Madrigalen, Arien oder Ensemblestücken für eine Kammerbesetzung mit einem oder zwei Instrumenten erstellt wurden.

»Doppelharff« in: Michael Praetorius, Syntagma Musicum (1619)



KONZERT

So 12.02. / 19 Uhr / Zitadelle, Gotischer Saal / ca. 100 min inkl. Pause

»Kein Tag ohne Bach«

Ton Koopman, Tini Mathot

Ton Koopman, Tini Mathot, Cembalo

Mit freundlicher Unterstützung des Rotary Clubs



Tini Mathot und Ton Koopman. Foto: privat



Begegnung mit einer Legende: Ton Koopman ist seit einem halben Jahrhundert einer der bedeutenden Protagonisten der Alten Musik. Als Dirigent, Organist und Cembalist, Leiter des Amsterdam Baroque Orchestras und Präsident des Bach-Archivs Leipzig wirkt er in vielfältigen Bereichen. Gemeinsam mit seiner Frau Tini Mathot spielt Ton Koopman Cembalowerke aus der französischen, deutschen und spanischen Tradition. Der zeitliche Rahmen reicht dabei vom Beginn des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

A meeting with a legend: Ton Koopman has been one of the leading protagonists of early music for half a century. As conductor, organist, harpsichordist, director of the Amsterdam Baroque Orchestra, and president of the Bach-Archive in Leipzig, he is active in a variety of musical fields. Together with his wife Tini Mathot, Koopman performs harpsichord works from the French, German, and Spanish traditions of the early 17th through the late 18th centuries.

Ton Koopman und Tini Mathot spielen auf Cembali, die von Willem Kroesbergen gebaut wurden, nach Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert von Ruckers bzw. Couchet.

François Couperin (1668–1733)

Sonata »L'Impériale« für zwei Cembali
aus: »Les Nations«, 3^e ordre
Gravement – Vivement – Gravement et marqué
– Légèrement – Rondement – Vivement
Chaconne D-Dur

Louis Couperin (um 1626–1661)

Chaconne C-Dur

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)

Fuge c-Moll für zwei Cembali KV 426
Sonate D-Dur für Cembalo zu vier
Händen KV 381
Allegro – Andante – Presto

Antonio Soler (1729–1783)

Concierto II a-Moll
Andante – Allegro – Tempo de minué

Pause

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Präludium und Fuge C-Dur BWV 547,
bearbeitet für zwei Cembali
Die Kunst der Fuge BWV 1080,
bearbeitet für zwei Cembali
Contrapunctus I / II / III / IV
Canon II alla Ottava

Louis Couperin

Pavane fis-Moll

Wilhelm Friedemann Bach

(1710–1784)

Concerto F-Dur für zwei Cembali
BR-WFB A 12
Allegro ma moderato – Andante – Presto

DREI FRAGEN AN ... TON KOOPMAN

Beim Festival SPAM werden Sie gemeinsam mit Ihrer Frau Tini Mathot unter dem Motto »Kein Tag ohne Bach« auftreten. Wie sieht es in Ihrem Alltag aus – gibt es da tatsächlich keinen Tag ohne Bach?

Ja, das stimmt! Für mich ist Bach der genialste Komponist der gesamten Musikgeschichte und damit bestimmt er mein Leben. Entweder ich dirigiere Werke von Bach oder spiele sie auf dem Cembalo oder auf der Orgel. Einen Tag ohne Bach gibt es bei mir also höchstens mal im Urlaub.

Ihr Konzertprogramm reicht mit Werken von Wilhelm Friedemann Bach, Soler und Mozart bis an das Ende des 18. Jahrhunderts. Warum spielen Sie diese Werke auf dem Cembalo und nicht auf einem Hammerflügel?

Es klingt viel schöner! Ich bin eben ein etwas altmodischer Cembalist, der das Cembalo viel mehr mag als den Hammerflügel, obwohl meine Frau sehr viel Hammerflügel spielt und wir ein originales Instrument von Johann Andreas Stein besitzen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese Musik für alle Tasteninstrumente geschrieben und nicht für ein spezielles. Und wir wissen, dass Mozart sogar noch in seinen letzten Lebensjahren Cembalo gespielt hat. Man muss also für sich herausfinden, auf welchem Instrument diese Kompositionen am schönsten klingen, und für mich ist das eindeutig das Cembalo.

In Ihrem Programm tauchen auch Bearbeitungen für zwei Cembali auf, etwa bei den Contrapunctus aus der »Kunst der Fuge« oder Präludium und Fuge C-Dur von Bach. Worin liegt der Reiz dieser Bearbeitungen?

Wenn man Konzerte auf zwei Cembali spielen möchte, hat man leider das Problem, dass es zu wenig gute Originalwerke für diese Besetzung gibt. Deshalb greifen wir regelmäßig auf Arrangements zurück. Im Falle von Präludium und Fuge C-Dur ist es eine anonyme Bearbeitung aus der Zeit um 1800, die offenbar ein Organist in Frankreich angefertigt hat, da er das Werk wegen des zu geringen Pedalumfanges nicht auf der Orgel spielen konnte. Ich finde, dass es auf zwei Cembali auch ganz hervorragend funktioniert.

EIN FEST FÜR DAS CEMBALO

Die ältesten heute noch erhaltenen Cembali stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert und wurden in Italien gebaut. Gleichwohl lassen Traktate und ikonographische Darstellungen die Existenz dieses Instruments bereits für das 15. Jahrhundert vermuten. Die wichtigste Quelle hierfür ist eine Schrift des niederländischen Arztes und Naturwissenschaftlers Henri Arnaut de Zwolle, der um 1440 zahlreiche Musikinstrumente genau beschrieb, darunter auch das Cembalo. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitete sich das Cembalo in ganz Europa. Neben vielen italienischen Städten war vor allem Antwerpen ein frühes Zentrum des Cembalobaus, später kamen auch französische, englische und deutsche Metropolen hinzu.

Johann Christoph Weigel, »Clavicimbal«
in: Musicalisches Theatrum (um 1722)



Während der Barockepoche stand das Cembalo neben der Orgel an der Spitze der Tasteninstrumente. Es wurde von den Komponisten der unterschiedlichsten Nationalstile sowohl als Solo- als auch als Generalbassinstrument eingesetzt. Diese Situation änderte sich grundlegend im Laufe des 18. Jahrhunderts mit der Erfindung des Pianofortes, das mit seinen dynamischen Spielmöglichkeiten allmählich dem Cembalo den Rang ablief. Immer mehr Musiker entschieden sich für den Hammerflügel, während die Nachfrage für Cembali sank, bis die Produktion um 1820 europaweit praktisch eingestellt wurde.

Erst am Ende des 19. Jahrhunderts, im Zuge des Historismus und des steigenden Interesses an Alter Musik, besannen sich einige Instrumentenbauer auch wieder auf historische Instrumente. So waren auf der Pariser Weltausstellung 1889

gleich drei neu gebaute Cembali zu bewundern, deren Bauweise freilich etliche Elemente des Pianofortes einbezog. Dennoch lösten diese neuen Instrumente eine »Renaissance« des Cembalos aus. Maßgeblichen Anteil daran besaß die polnische Pianistin Wanda Landowska (1879–1959), der 1913 die Leitung einer Cembaloklasse an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin übertragen wurde. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts orientieren sich immer mehr Cembalobauer wieder exakt an historischen Vorbildern.

Die »Clavecinisten«

Rund 100 Jahre lang – von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts – war das Cembalo (frz. »clavecin«) ein zentrales Instrument der französischen Barockmusik.

Die Hauptvertreter dieser Ära werden gern »Clavecinisten« genannt, zwei der bedeutendsten stammen aus der weit verzweigten Musikerfamilie Couperin.

Louis Couperin wurde 1653 zum Organisten der Kirche Saint-Gervais in Paris ernannt und übernahm damit ein Amt, das bis 1823 ununterbrochen von Mitgliedern der Familie Couperin ausgeübt werden sollte. Überdies erhielt Louis Couperin um 1657 noch eine Anstellung am königlichen Hof Ludwigs XIV. Für die Entwicklung der französischen Cembalomusik besitzt er überragende Bedeutung, auch wenn seine Kompositionen zu Lebzeiten noch nicht gedruckt vorlagen, sondern nur in Manuskripten kursierten. Erst nach seinem Tod wurden die Stücke, geordnet nach Tonarten, zu Suiten zusammengestellt.

Eine Generation später leitete François Couperin, ein Neffe von Louis Couperin, eine entscheidende Wende in der Entwicklung der französischen Clavecinmusik ein. Couperin, der ab 1693 als Organist und Cembalist am königlichen Hof diente, begann in seinen Cembalokompositionen damit, die ursprünglichen Tanzsätze zu Charakterstücken umzudeuten. Zwischen 1713 und 1730 veröffentlichte er in vier umfangreichen Bänden rund 240 Einzelwerke für Cembalo. Unter dem Titel »Les Nations« erschienen 1726 vier umfangreiche Sonaten für Ensemble oder zwei Cembali, die jeweils territoriale Namen tragen: »La Française«, »L'Espagnole«, »L'Imperiale« (»Kaiserlich« – also auf das Reich bezogen) und »La Piémontoise« (auf Italien bezogen). In den Stücken gelingt Couperin eine erstaunliche Synthese der beiden damals tonangebenden Nationalstile aus Frankreich und Italien.



Cembalo von Jan Couchet (um 1650).
Foto: www.metmuseum.org

Bach und Söhne

An Tasteninstrumenten gab es im Hause Bach keinen Mangel. Laut Nachlassverzeichnis von 1750 befanden sich in Bachs Leipziger Kantorenwohnung allein fünf Cembali, darunter ein großes »fournirtes«, außerdem zwei Lautenklaviere (Cembali mit Darmbesaitung) und ein kleines Spinett. Man darf also davon ausgehen, dass für Bach und seine Familie das Cembalo ein Alltagsgegenstand war, auf dem geübt, komponiert und konzertiert wurde.

Präludium und Fuge C-Dur (BWV 547) von Johann Sebastian Bach entstanden wahrscheinlich in den 1730er Jahren in Leipzig. Das Präludium wird von einigen wenigen, stets sich wiederholenden bzw. leicht variierenden Motiven bestimmt. Die Fuge führt der Komponist zunächst lange als vierstimmigen Manual-Satz durch, bevor auf dem Höhepunkt der kontrapunktischen Entwicklung das Pedal als fünfte Stimme in verlängerten Notenwerten hinzutritt. Eine große Klangpracht entwickelt dieses Orgelwerk aber auch in der Fassung für zwei Cembali.

Unter dem Titel »Die Kunst der Fuge« vereinte Johann Sebastian Bach in seinen letzten Lebensjahren Fugen und Kanons, die jeweils auf demselben Grundthema basieren. In der Gesamtkonzeption der bis zu seinem Tod 1750 unvollendeten Sammlung ergibt sich eine einzigartige Kombination aus einem didaktischen und hochartifizialen Werk. Das Hauptthema in d-Moll wird nach allen Regeln kontrapunktischer Kunst verarbeitet: Es wird vergrößert, verkleinert, umgekehrt, gespiegelt und mit neuen Motiven konfrontiert.

Ein überragender Virtuose auf allen Tasteninstrumenten war auch Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann. Nach der Ausbildung beim eigenen Vater war er als Organist in Dresden und Halle tätig. Um 1740 ist sein Concerto F-Dur für zwei Cembali entstanden, es stellt die beiden Instrumente in virtuosem Licht dar.

Cembalo in der beginnenden Klassik

Die Affinität zum vierhändigen Spiel von Tasteninstrumenten wurde bei Wolfgang Amadeus Mozart ganz offensichtlich schon in frühester Kindheit erweckt, als er gemeinsam mit seiner Schwester auf ausgedehnten Reisen vor erlesenem Publikum in ganz Europa konzertierte. Gleichzeitig zählt er zu den ersten Komponisten, die das vierhändige Spielen durch eigene Kompositionen neu kultivierten. Seine Sonate D-Dur für Clavier zu vier Händen schuf Mozart im Sommer 1772 zwischen zwei längeren Italienaufenthalten in seiner Heimatstadt Salzburg. Das Werk zeichnet sich durch Spielfreude und originelle motivische Gestaltung aus.

Der spanische Komponist Antonio Soler war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister und Organist in der berühmten königlichen Palast- und Klosteranlage El Escorial bei Madrid beschäftigt. Hier hat er auch als Cembalolehrer für die Königsfamilie fungiert und in diesem Zusammenhang zahlreiche Werke für ein oder auch zwei Tasteninstrumente komponiert.

KONZERT

Fr 17.02. / 19 Uhr / Zitadelle, Gotischer Saal / ca. 120 min inkl. Pause

»Karneval & Kastagnetten«

Hirundo Maris, Arianna Savall

Hirundo Maris:

Arianna Savall, Leitung, Sopran, Harfe

Petter Udland Johansen, Tenor, Cister, Violine

Tanja Skok, Spanischer Tanz

Germán Echeverri Chamorro, Violine

Xavier Díaz-Latorre, Barockgitarre und Theorbe

Giorgio Paronuzzi, Cembalo

David Mayoral, Perkussion

Arianna Savall. Foto: privat



Mit temperamentvollen Gesängen und Tänzen aus Spanien stimmt das Ensemble Hirundo Maris auf die Karnevalszeit ein. Das Spektrum reicht dabei von frechen Villancicos der Renaissancezeit bis zur rasenden Folia. Hinsichtlich der Besetzung bleibt ebenfalls kein Wunsch offen: Gesang, Tanz und Instrumente wirken zusammen – und natürlich werden auch Kastagnetten dabei sein.

With spirited songs and dances from Spain, the ensemble Hirundo Maris sets the mood for the carnival season. The musical spectrum ranges from cheeky villancicos of the Renaissance to the frenzied Folia. No wish is left ungranted in the line-up: singing, dancing, and instruments all together – and there will be castanets!

Juan Vásquez (um 1500–1560)

»Quien amores tiene«

Étienne Moulinié (1599–1676)

»Repicavan las campanillas«

Juan del Encina (1468–1530)

»Más vale trocar«

Bartolomé de Selma y Salaverde

(um 1595– nach 1638)

Canzona Terza

Henry du Bailly (1590–1637) /

Arr. Arianna Savall

»Yo soy la locura«

José Marín (1618–1699)

»No piense Menguilla ya«

»Ojos, pues me desdeñáis«

Gaspar Sanz (1640–1710) /

Arr. Xavier Díaz Latorre

Xácara y Folías

Cancionero de Sablonara (17. Jh.)

Seguidillas en eco

Pause

Bernardo Storace (1637–1664)

Ciaconna

Traditionell (Katalonien) /

Arr. Arianna Savall

El Mariner

Lucas Ruiz de Ribayaz (1626–

nach 1677) / Arr. Arianna Savall

Tarantela

Federico García Lorca (1898–1936) /

Arr. Arianna Savall, Petter Udland

Johansen

La Tarara

Seguidillas sevillanas

Tres morillas

Café de Chinitas

Juan Arañés (um 1590–1650)

»Un sarao de la Chacona«

DREI FRAGEN AN ... ARIANNA SAVALL

Bei Ihrem Auftritt in Berlin werden Sie in Liedern und Instrumentalwerken die spanische Musikkultur des »Goldenen Zeitalters« präsentieren. Wie würden Sie diesen Musikstil beschreiben?

Als »Siglo de Oro« (wörtlich »Goldenes Jahrhundert«) wird rückblickend ein »Goldenes Zeitalter« Spaniens bezeichnet. Diese Epoche war in der spanischen Geschichte eine Zeit besonderer Prosperität und weltweiter politischer Macht des Landes. Sie führte in Europa zu einer Blüte der Kunst und Kultur. Das »Siglo de Oro« stellte in Spanien den Übergang von der Renaissance zum Barock dar und dauerte etwa von 1550 bis 1660. Vor allem in der Literaturwissenschaft wird das Ende der Epoche oft mit dem Tod Calderóns im Jahr 1681 angesetzt. In unserem Programm bei SPAM präsentieren wir sowohl die Volks- als auch die Kunstmusik aus dem goldenen spanischen Zeitalter, die eng miteinander verbunden sind und sich gegenseitig inspirieren.

... und dabei geht der zeitliche Rahmen Ihres Programms noch weit darüber hinaus ...

Ja, das ist richtig. Einerseits werden in unserem Programm spanische Tänze, wie Folia, Jácaras, Tarantelas, Seguidillas, Chaconas und Canarios, zu hören und zu sehen sein, die in der Renaissance entstanden und bis weit in die Barockzeit populär geblieben sind. Hinzu kommen ein paar Lieder, wie etwa »Quién amores tienes« oder »Más vale trocar« und Gesänge, die wiederum auf Tänzen basieren, zum Beispiel »Repicavan las campanillas« oder »Yo soy la locura«. Schließlich wollen wir auch einige spanische Lieder aus dem 18. Jahrhundert vorstellen, die Federico García Lorca so wunderschön arrangiert hat, da auch sie eine starke Verbindung zur Renaissance und zum Barock aufweisen.

Ein anderer »roter Faden« des Programms sind Ostinato-Melodien, also Musikstücke über ein immer gleichbleibendes harmonisches Modell. Reizt Sie diese Musik besonders?

Ja, denn solche Melodien, wie beispielsweise die Folia, geben uns geradezu unendliche Möglichkeiten zum Variieren und Improvisieren. Wir werden an diesem Abend viele Ostinati aufführen, etwa Jácaras, Canarios (»No piense Menguilla«), eine gesungene Folia (»Yo soy la locura«), Seguidillas, Chaconas, Tarantelas und ein Fandango (»El Café de Chinitas«). Das wird für das Publikum aber auch für uns selbst sehr spannend und abwechslungsreich!

DAS »GOLDENE ZEITALTER« DER SPANISCHEN MUSIK

Die Renaissance-Epoche war für Spanien ein Höhepunkt in seiner historischen, politischen und geistig-künstlerischen Entwicklung. Aus einem ehemals peripheren Land am Rande Europas wurde im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts eine Weltmacht. Eine wesentliche Ursache dieses gewaltigen Machtzuwachses lag in der raffinierten und zugleich skrupellosen Politik der spanischen Könige: 1479 vereinigten sich die bisher rivalisierenden Königreiche Aragonien und Kastilien unter dem Herrscherpaar Ferdinand II. und Isabella I. Wenig später, 1492, eroberten die Spanier das Königreich Granada und setzten damit der Maurenherrschaft in Spanien ein Ende. Gleichzeitig eröffneten die Entdeckungsfahrten eine neue Dimension des Machtzuwachses: den Kolonialismus. Große Teile Süd- und Mittelamerikas sowie die Philippinen gehörten bereits wenige Zeit später zum spanischen Besitz; die aus den Kolonien gewonnenen Erträge, vor allem Gold und Silber, erzeugten im Mutterland einen großen Reichtum. Aber auch innerhalb Europas setzte sich Spanien an die Spitze: Durch gezielte Heiratspolitik mit den Habsburgern gewann man die burgundischen Erblande hinzu. Überdies bestand maßgeblicher Einfluss auf Italien, seit Spanien 1504 das Königreich Neapel mit Sizilien in Besitz genommen hatte.

Kaiser Karl V. (in Spanien Karl I.), der Enkel Ferdinands und Isabellas, machte Spanien zum Zentrum seiner Universalmonarchie, seines Reiches, »in dem die Sonne nie unterging«. Unter seinem Sohn Philipp II., dem Regent zwischen 1555 und 1598, entwickelte sich das Land zur Vormacht des Katholizismus und der Gegenreformation. Gleichzeitig betätigte sich Philipp mit Nachdruck als Förderer von Kunst und Wissenschaft.

Zahlreiche Kriege jedoch, die der Machterhaltung in den vielen Extraterritorien dienen sollten, griffen immer stärker die Substanz des spanischen Königtums an. Mehr

als symbolisch leitete die Niederlage der Armada 1588 gegen die Engländer den Rückgang der politischen Macht Spaniens ein, im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die Vorherrschaft in Europa weitgehend verspielt.

Musikalische Glanzzeit

Die spanischen Herrscher standen den Künsten und insbesondere der Musik sehr aufgeschlossen gegenüber. In vielen Städten des Landes entfaltete sich im 16. Jahrhundert eine Musikkultur auf außerordentlich hohem Niveau, die maßstabsetzend für die musikalische Entwicklung in ganz Europa und – nicht zu vergessen – in den Kolonialgebieten Lateinamerikas war. Institutionell war Musik grundsätzlich in zwei Bereichen vertreten: den geistlichen Kapellen sowie den höfischen Ensembles. Die Kirchenmusik stand in hohem Ansehen und konnte auf feste Strukturen bauen. An den vielen spanischen Kathedralen, Kirchen und Klöstern gab es nicht nur fest angestellte Sänger, Kapellmeister und Organisten, sondern auch Ausbildungsmöglichkeiten für Knabensänger. Am Hof repräsentierte die Musik mit beträchtlichem personellen und finanziellen Aufwand herrschaftlichen Glanz.

Gleichzeitig war in ganz Spanien das weltliche polyphone Liedschaffen sehr verbreitet. Auf der Basis einer blühenden Dichtkultur entstanden zahlreiche Vokalwerke, die in handschriftlichen oder gedruckten Cancioneros zusammengefasst wurden und dadurch bis heute überliefert sind. Eine besonders beliebte Gattung war der Villancico (von »villano« – »Bauer«). Es handelt sich dabei um eine poetisch-musikalische Liedform, die wahrscheinlich auf eine mittelalterliche Refrainart zurückgeht. Die Texte besitzen fast durchweg volkstümlichen Inhalt, die Melodien sind eingängig und die drei- oder vierstimmige Satzweise ist meist ebenfalls einfach aufgebaut. Bedeutende Vertreter dieser

Arianna Savall und Petter Udland Johansen. Foto: Priska Ketterer



Gattung waren im 16. Jahrhundert beispielsweise Juan del Encina oder der hauptsächlich in Sevilla tätige Juan Vásquez. Einige Generationen später betätigte sich dann José Marín, ein Sänger in der Königlichen Kapelle, als bedeutender Komponist und Sammler von weltlichen Liedern. Viele Villancicos entstanden aber »auf der Straße« und dokumentieren damit das hohe musikalische Niveau auch abseits des eleganten höfischen Lebens.

Ein großer Teil der spanischen Instrumentalmusik beruht auf den zahlreichen, auf der iberischen Halbinsel überlieferten Tanzmodellen. Ob Tarantela, Canario oder Fandango: Stets ist das mitreißende Element des Tänzerischen hör- und spürbar.

Ostinatowerke

Im Repertoire der spanischen Renaissance- und Barockmusik finden sich häufig vokale und instrumentale Variationswerke. Dabei wurden bestimmte, unveränderliche Akkordfolgen, Bassmelodien oder rhythmische Konstruktionen immer wieder neuen Bearbeitungen unterzogen. In diesen Zusammenhang gehören die Formen Folia (auch Follia) und Chacona (auch Ciaconna oder Chaconne), die beide vermutlich auf der Iberischen Halbinsel entstanden sind. Insbesondere die Folia erfreute sich einer großen Popularität: In der Rückschau beschrieb 1611 ein Lexikonartikel das Phänomen dieses Tanzmodells folgendermaßen: »Folia – Es handelt sich um einen bestimmten lärmenden portugiesischen Tanz, an dem viele Personen mit Instrumenten teilnehmen, außerdem einige maskierte Rüpel, die auf ihren Schultern als Mädchen verkleidete Jungen tragen. Sie bilden mit ausgestreckten Armen manchmal einen Kreis oder tanzen und spielen die Schellentrommeln; der Lärm ist so groß und die Musik so schnell, dass alle von Sinnen zu sein scheinen.«

Bereits seit dem 15. Jahrhundert war dieser Tanz äußerst populär. Die Ursprünge der Folia liegen in volkstümlichen Tanzmodellen; im 16. und 17. Jahrhundert griff die Tradition auch auf das höfische Umfeld über. Gleichzeitig wird mit dem Begriff »Folia« eine harmonisch-melodische Formel bezeichnet, die ebenfalls im 15. Jahrhundert entstand. Das Folia-Motiv wurde in der Renaissance- und Barockepoche als Kompositionsgrundlage für unzählige Vokal- und Instrumentalvariationen verwendet.

Federico García Lorca

Die reiche spanische Musiktradition hat ihren Widerhall auch im frühen 20. Jahrhundert gefunden, so etwa bei dem populären Dramatiker und Lyriker Federico García Lorca. Aufgewachsen in Granada, wollte Lorca zunächst eine musikalische Laufbahn einschlagen, scheiterte jedoch am Widerstand seiner Familie. Als aufstrebender Dichter verband ihn eine enge Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem Komponisten Manuel de Falla. In den frühen 1930er Jahren, während der Zweiten Spanischen Republik, bereiste Lorca mit einer studentischen Wanderbühne viele spanische Städte und fertigte in diesem Zusammenhang nicht nur Theaterstücke, sondern auch musikalische Bearbeitungen des klassischen spanischen Repertoires an. In der Folge des Militärputsches von Franco und des dadurch ausgelösten Bürgerkrieges wurde Lorca 1936 verhaftet und erschossen.

KONZERT

Sa 18.02. / 19 Uhr / Zitadelle, Gotischer Saal / ca. 120 min inkl. Pause

»Il Gondoliere Veneziano«

Holger Falk, Nuovo Aspetto

Holger Falk, Bariton

Nuovo Aspetto:

Leonard Schelb, Flöte

Ulrike Becker, Diskantgambe und Violoncello

Elisabeth Seitz, Salterio

Johanna Seitz, Harfe

Michael Dücker, Laute und Mandoline

Stefan Maass, Gitarre und Cister

Hannes Malkowski, Perkussion

Nuovo Aspetto. Foto: Daniel Dittus



Die Stadt Venedig mit ihren wunderbaren Palästen und Kirchen, mit den unzähligen Brücken und Kanälen war und ist ein lebendiges Museum, das seit Jahrhunderten von Gästen aus aller Welt aufgesucht und bewundert wird. Insbesondere zur Karnevalszeit drängen sich viele Besucher in den engen Gassen der Stadt. Hier in Spandau schlüpft der Bariton Holger Falk für einen Abend in die Rolle des singenden Gondoliere und führt gemeinsam mit dem Ensemble Nuovo Aspetto das Publikum in die venezianische Barockzeit.

With its wonderful palaces and churches, its innumerable bridges and canals, the city of Venice is a living museum, admired for centuries by guests from all over the world. Countless visitors crowd the city's narrow alleyways, particularly at carnival time. Here in Spandau, baritone Holger Falk assumes the role of the singing gondolier for one evening, and, together with the ensemble Nuovo Aspetto, takes the audience back to the glory of the Venetian Baroque.

Giuseppe Tartini (1692–1770)
Aria del Tasso (nach Sonata XVII
d-Moll »Aria del Tasso«)

Domenico Cerutti
Il passaggio notturno in gondoletta

Antonio Vivaldi (1678–1741)
Sinfonia D-Dur RV 125
1. Allegro

Anonym
»Dolce xe quel musetto«
»Dal cuor che tanto«

Antonio Vivaldi
Concerto C-Dur RV 88
2. Largo cantabile

Pietro Auletta (1693/94–1771)
»Sono i zerbini come le rose«

Anonym
»Cento vezzi«

Antonio Vivaldi
Sinfonia D-Dur RV 125
2. Adagio

Johann Simon Mayr (1763–1845)
»La biondina in gondoletta«

Anonym
»Chi no ga la borsa grossa«

Antonio Vivaldi
Sinfonia D-Dur RV 125
3. Allegro

Anonym
»M'è nato un caso«
»Tu non dovevi«

Pause

Anonym
»Per mi aver Catina«

Antonio Vivaldi
Sonata d-Moll op. 1 Nr. 12 »La Follia«
RV 63

André Campra (1660–1744)
»Tant de valeur« aus »Tancredi«

Anonym
»Un'anguileta fresca«

Antonio Vivaldi
»La Fortuna in maschina« aus »Il
Giustino« RV 717a

Anonym
»Xe qua el fiorèr, putazze«

Domenico Cerutti
»Il gondoliere veneziano«

Anonym
Tarantella

Antonio Vivaldi
Concerto D-Dur RV 90
2. Largo

Anonym
»Ciel sereno«



Canaletto, Canal Grande in Richtung Rialto-Brücke (um 1730). Foto: www.metmuseum.org

EIN MUSIKALISCHER SPAZIERGANG DURCH VENEDIG

»In Venedig singen sie alle, auf den Plätzen, in den Straßen und auf den Kanälen! Es singt der Händler, während er seine Geschäfte macht, der Arbeiter auf dem Weg zu seinem Tagwerk und der Gondoliere, der auf seinen Padrone wartet«. So schilderte einst ein Geschichtsschreiber seine Höreindrücke aus der Lagunenstadt. Einen maßgeblichen Anteil an Venedigs Ruf als Stadt der Musik haben seit jeher die Gondoliere und Schiffer. Über Jahrhunderte hinweg formte ihre Zunft aus Elementen der Volks- und Hochkultur ein eigenes Genre, die sogenannten »Barcarolen« oder »Canzoni da battello« – wörtlich übersetzt also »Lieder, die auf einem Boot gesungen werden«.

Es gehört zum Wesen dieser als Gebrauchsmusik entstandenen Canzoni, dass sie spontan im öffentlichen Raum dargeboten wurden, nie in geschlossenen Konzertsälen. Man kann sich ausmalen, wie die Lieder in den engen Kanälen von den hohen Mauern widerhallen, sich vermischen mit dem murmelnden Gespräch der Passagiere, dem Knarzen der Ruderriemen, mit dem Geräusch der Wellen, die gegen den Bug schwappen – damals wie heute.

Ihre Blüte erlebten diese Canzoni da battello, die sowohl in venezianischem Dialekt als auch in italienischer Hochsprache in Umlauf waren, etwa Mitte des 17. Jahrhunderts. Reisende Gelehrte wie Rousseau und Goethe verbreiteten das Bild vom »singenden Gondoliere« in ganz Europa; selbst Mozart soll sich auf der Durchreise durch Venedig entzückt über den Schiffergesang geäußert haben. So wuchs im Ausland das Interesse an den eingängigen Liedern. Der berühmte Londoner Musikverleger John Walsh veröffentlichte in den 1740er Jahren eine umfangreiche Sammlung solcher Canzoni, die den urvenezianischen Gesängen den Weg in die europäischen Salons ebnete.

Mittlerweile jedoch sind die Canzoni da battello aus dem Musikrepertoire nahezu verschwunden.

Für das Programm dieses Konzerts haben wir uns durch die von Walsh publizierten Canzoni und weitere Sammlungen gegraben. Ihre feinsinnige Auswahl versammelt neben Arbeiter- und inbrünstigen Liebesliedern auch eine feurige Tarantella und die wohl berühmteste Canzone »La biondina in gondoleta«. – Ein durchkomponiertes Gesamtkunstwerk, ein Sound-Chamäleon, das sich permanent wandelt – wie auch die inmitten von Marsch- und Wattland erbaute Lagunenstadt, deren morbider Charme in Zeiten von Kreuzfahrtdampfern und Massentourismus auch ein Zeichen ihrer Vergänglichkeit ist.

Holger Falk

Holger Falk. Foto: Christian Palm



musikfest eichstätt

12. – 14. Mai 2023

Alte Musik neu entdecken!



NEU
START
KULTUR

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

INITIATIVE
MUSIK
gmbh

BR
KLASSIK

musikfest-eichstaett.de

FÜHRUNG

So 19.02. / 15 Uhr / Zitadelle, Zentrum für Aktuelle Kunst

Führung durch das ZAK - Zentrum für Aktuelle Kunst

mit Kurator **Dr. Jens-Ole Rey**

Eintrittskarte »Il salterio in maschera« notwendig

Zentrum für Aktuelle Kunst. Foto: Stadtgeschichtliches Museum



Das »ZAK – Zentrum für Aktuelle Kunst« ist mit seinen 2500 qm Ausstellungsfläche Begegnungsort für Menschen aller Kulturen. Der Kurator Dr. Jens-Ole Rey führt durch die umfangreiche Einzelausstellung der Berliner Künstlerin Margareta Hesse (*1956), die zu den führenden Lichtkünstler*innen Deutschlands gehört und international tätig ist. Gezeigt werden frühe skulpturale Arbeiten und aktuelle Lichtinstallationen von den 1990er Jahren bis heute.

The “ZAK – Zentrum für Aktuelle Kunst” (Center for Contemporary Art), with its 2500 square meters of exhibition space, is a meeting place for people of all cultures. Curator Dr. Jens-Ole Rey leads a tour through the extensive solo exhibition of the Berlin artist Margareta Hesse (b. 1956), one of the leading light artists active in Germany and abroad. On display are early sculptural works, and light installations from the 1990s to the present.

KONZERT

So 19.2. / 16 Uhr / Zitadelle, ZAK – Zentrum für Aktuelle Kunst / ca. 75 min ohne Pause

»Il salterio in maschera«

Franziska Fleischanderl

Franziska Fleischanderl, Salterio

Franziska Fleischanderl. Foto: Gerhard Winkler



Das Salterio – ein historisches Hackbrett – gehörte bis vor wenigen Jahren nicht gerade zur Stammbesetzung eines Barockensembles. Und doch bietet dieses faszinierende Instrument mit seinen vielen Saiten und Klangschattierungen enorme Möglichkeiten. Franziska Fleischanderl – eine Protagonistin der Salterio-Kunst – präsentiert bei SPAM ein virtuoses und buntes Programm, inklusive Uraufführung und Harlekin-Satz!

Until a few years ago, the salterio – a historical hammered dulcimer – was not part of the regular team of a Baroque ensemble. And yet this fascinating instrument, with its many strings and shades of sound, offers enormous musical possibilities. Franziska Fleischanderl, a leader in the art of the salterio, presents a virtuosic and colorful program, including a world premiere and a harlequin movement!

Anonym

Drei Konzerte aus dem
Salteriobuch der Klosterfrau Maria
Costantina Voglerin (Deutschland,
18. Jahrhundert)
Allegro – Grave – Allegro

Manuel Canales (1747–1786)

Minuè No. 4 per salterio
Largo – Trio

Anonym

Fandango para salterio
(Oviedo, 18. Jahrhundert)

Franziska Fleischanderl (geb. 1983)

Preludio e Rondo per salterio

Elisabeth Naske (geb. 1963)

Stelle cadenti veneziane
für Salterio solo
Uraufführung

Anonym

Variaciones sopra la Follia per salterio
(Madrid, 1754)

Anonym

Tänze für Salterio (Spanien,
18. Jahrhundert)
Seguidilla – Bayle – Minué – Arlequina franceza
– Minué – Baile – Contadanza – Contradanza –
Minué – Contradanza – Marcha

DREI FRAGEN AN ... FRANZISKA FLEISCHANDERL

Das historische Salterio hat einen langen Dornröschenschlaf hinter sich und ist maßgeblich durch Ihre musikalischen und wissenschaftlichen Aktivitäten wiedererweckt worden. Kurz gefragt: Worin liegt für Sie die Faszination dieses Instruments?

Als Musikerin bin ich persönlich vor allem am Thema »Klang« interessiert. Das Salterio ist für diese Vorliebe das perfekte Instrument, da es im 18. Jahrhundert gleich mit drei verschiedenen Spieltechniken bespielt wurde, welche ein faszinierendes, weites Spektrum an unterschiedlichsten Klangfarben und dynamischen Abstufungen ermöglichen.

Bereits die erste Technik, das Spiel mit den beiden Hämmerchen, entlockt dem Salterio sehr unterschiedliche Klänge, je nachdem, ob es mit nackten Holzhämmerchen, die sehr hell klingen, oder mit Hämmerchen mit Lederbelägen, welche viel weicher klingen, bespielt wird. Die zweite Technik ist das Finger-Pizzicato, bei dem man – wie der Name schon sagt – mit acht Fingern die Saiten zupft. Diese Art der Tonerzeugung ruft eine völlig andere Resonanz im Instrument hervor und stellt neue Möglichkeiten des Akkordspiels sowie der Klanggestaltung bereit. Die dritte Technik ist das Plektren-Pizzicato, welches im Vergleich zum weichen Finger-Pizzicato viel strahlender und durchdringender klingt.

Das Salterio wird durch diese drei historisch vielfach belegten Spieltechniken ein akustischer Verwandlungskünstler, der mal eher einer Mandoline, mal eher einer Harfe, dann einem Cembalo oder einer Zither ähnelt, aber doch bleibt, was es ist: Ein einzigartiger Klangkörper der Alten Musik, dessen ungedämpfte, frei schwingende Saiten einen unvergleichlich sphärischen, zarten, ja, himmlischen Klang erzeugen. Ein Klang, der damals wie heute »die Herzen berührt«.

In welchem Kontext wurde das Salterio im 17. und 18. Jahrhundert verwendet?

Das Salterio ist durch das Buch der Psalmen und König David schon seit vielen Jahrhunderten sehr eng mit der Kirche verbunden. In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde es dann durch einen römischen Mönch derart reformiert, dass es erstmals alle chromatischen Töne besaß. Mit der neu gewonnenen Möglichkeit zur Modulation avancierte das Salterio schnell zu einem beliebten Instrument der Aristokratie, welches regulär an den sogenannten »Collegi dei Nobili« unterrichtet wurde. Somit wurde das Salterio vor allem in diesen beiden Kontexten verwendet: Einerseits in der Kirche (vor allem in Passions-Kantaten), wo es oftmals selbst von Nonnen, Priestern und Kardinälen gespielt wurde. Andererseits an den Höfen und Palazzi, wo sich Grafen und Gräfinnen an ihren privaten und öffentlichen Akademien gegenseitig Sonaten und Konzerte vorspielten. Das Salterio erklang aber auch im Theater, wo die obligaten Salterio-Arien jedoch von Berufsmusikern aufgeführt wurden.

Welche Perspektiven könnten sich in Zukunft für das Salterio ergeben – als Solo- wie auch als Begleitinstrument?

Das Salterio hat eine große Anzahl an originalen Kompositionen, in welchen es ausschließlich als solistisches Melodieinstrument in Erscheinung tritt. Daher gilt es nun, dieses originale Repertoire dem Publikum wieder zugänglich zu machen, um das Salterio in seiner ursprünglichen Funktion neu erfahren zu können. Es lohnt aber auch sehr, mit der nicht dokumentierten, aber wahrscheinlichen Verwendung des Salterios im Continuo-Spiel zu experimentieren. Bereits Claudio Monteverdi hat zwei Salterios für seine Kapelle in San Marco angekauft, ebenso Antonio Vivaldi für die Mädchen des Ospedale della Pietà. Wie genau sie das Salterio verwendet haben, wissen wir leider nicht. Aber die Praxis zeigt, dass das Salterio durchaus in einer Begleitfunktion eingesetzt werden kann. Es gibt der Continuo-Gruppe jedenfalls eine neue, belebende Klangfarbe.

IL SALTERIO IN MASCHERA

Das Salterio ist ein Instrument mit vielen verschiedenen Gesichtern. Es sind nicht nur die verschiedenen Klänge, die es dank seiner unterschiedlichen Spieltechniken hervorbringen kann. Es ist auch seine Fähigkeit, verschiedene Stimmungen und Atmosphären unmittelbar in den Raum zu zaubern. Der Titel »Il salterio in maschera« spiegelt also den Facettenreichtum des barocken Salterios in seiner Zeit und in seinem Klang wieder.

Als Instrument, das im 18. Jahrhundert sowohl in der Kirche als auch am Hof und im Theater häufig erklang, erstreckt sich sein originales Repertoire dementsprechend über alle Genres der Zeit. Kam es in der Kirche als kontemplativer Klangkörper zum Einsatz, wo es die Gläubigen in der Meditation auf das Übersinnliche unterstützte, so war es gleichzeitig in privaten und öffentlichen Akademien der Aristokratie als schickes Klangobjekt zu hören – ein Instrument, mit dem sich Grafen und Gräfinnen unter ihresgleichen gern virtuos selbst präsentierten und damit posierten. Am Theater wiederum wurde es je nach Situation effektiv vom Komponisten in Szene gesetzt: Als unerwartete Klangüberraschung, die an strategisch wichtigen Momenten der Oper auftrat und die Aufmerksamkeit des Publikums neu zu bündeln vermochte. Das Salterio war aber auch ein Instrument zum Entspannen – sozusagen ein Wellness-Klangkörper. Nonnen wie Prinzessinnen liebten es, einfache Menuette oder schwungvolle Tänze darauf zu



spielen, zur »Rekreation« für ihre Mitschwestern am Nachmittag oder zur Aufheiterung ihrer Familien am Abend.

Es sind aber nicht nur die verschiedenen Genres des originalen, zumeist unedierten und daher weitgehend unbekanntes Salterio-Repertoires, welches die unterschiedlichen Gesichter des Salterios aufblitzen lässt. Es sind auch die chamäleonartigen Klangveränderungen des Salterios, die mittels verschiedener Spielutensilien

und Spieltechniken erzeugt werden. Klingt es, geschlagen mit zwei Hämmerchen aus Holz, noch wie die kleine Schwester des Cembalos, so erscheint es mit lederbezogenen Hämmerchen bereits im Kleid des Fortepianos. Zupft man es mit den Fingernägeln, so erinnert es an eine hellklingende Laute oder Harfe, oder vielleicht doch an eine Zither? Schließlich kommen auch noch Plektren zum Einsatz, welche dem Salterio einen durchdringenden, mandolinenartigen Klang verleihen. Am Ende bleibt das Salterio aber trotz all seinen Verwandlungen und Verkleidungen das, was es ist: Ein sphärisches Klangobjekt, das heutige Zuhörer zu einem vergnüglichen Versteckspiel einlädt.

Der ätherische Klang des Salterios hat aber noch eine andere, besondere Qualität. In den Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts ist häufig zu lesen, dass das Salterio »auf magische Weise die Herzen berührt« wie kein anderes Instrument. Man könnte also sagen, das Salterio klingt leicht, geht aber tief. »Un dolce conforto« wurde das Salterio auch genannt – »ein sanfter Trost« für alle jene, die ihm seine Aufmerksamkeit schenken.

Das Konzert »Il salterio in maschera« präsentiert Musik aus den verschiedensten Ecken des Repertoires: Stücke aus dem Salteriobuch der deutschen Nonne Maria Constantina Voglerin, welche jedoch italienischen Ursprungs sind, eine innig-dramatische Menuett-Fantasie des spanischen Komponisten Manuel Canales, die sicher für die Aufführung am Hof gedacht war, virtuose Follia- und Fandango-Variationen, eine von der Interpretin selbst komponierte Sonate im galanten Stil, temperamentvolle spanische Tänze sowie die Uraufführung eines neu komponierten Werks für Salterio solo von Elisabeth Naske.

Franziska Fleischanderl

Salterio von Michele Barbi (Rom 1725), Details. Fotos: Franziska Fleischanderl



12. INTERNATIONALER
telemann
wettbewerb



für Gesang

10. – 19. März 2023
in Magdeburg

100%
LEIDENSCHAFT
IN DREI ÖFFENTLICHEN
WETTBEWERBSRUNDEN UND
KONZERTEN

KONZERTE

Fr. 17.03. | 19.00 Uhr
Lautten Compagney Berlin
Auf der Suche nach der besten Welt

Sa. 18.03. | 20.00 Uhr
Festkonzert
mit den Preisträger:innen und
dem Leipziger Barockorchester

So. 19.03. | 16.00 Uhr
Il Gardellino Orchestra
Das befreite Israel – Oratorien von
J. H. Rolle und G. Ph. Telemann

u.a.

Karten und Informationen:
telemann.org

KONZERT

So 19.02. / 18 Uhr / Zitadelle, Italienische Höfe / ca. 120 min inkl. Pause

»Akamus – Helau!«

Akademie für Alte Musik Berlin, Bernhard Forck

Akademie für Alte Musik Berlin:

Bernhard Forck, Konzertmeister

Kerstin Erben, Barbara Halfter, Dörte Wetzel, Erik Dorset, Thomas Graewe, Violine
Clemens-Maria Nuszbaumer, Monika Grimm, Ildiko Ludwig, Viola

Aleke Alpermann, Barbara Kernig, Violoncello

Harald Winkler, Kontrabass

Raphael Alpermann, Cembalo

Thor-Harald Johnsen, Laute

Michael Metzler, Perkussion

Akademie für Alte Musik. Foto: Uwe Arens



Auszüge aus Pariser Karnevalsopern, hintergündig-humorvolle Suiten aus Hamburg, Virtuosität aus Venedig, ein »Wahnsinnstanz« aus London und ein parodistisches Schlachtengemälde aus Salzburg – all das vereint die Akademie für Alte Musik Berlin in ihrem bunten karnevalistischen Programm. Helau!

Excerpts from Parisian carnival operas, humorous suites from Hamburg, virtuosity from Venice, a Folia from London, and a parodistic battaglia from Salzburg – the Akademie für Alte Musik Berlin combines it all in a colorful carnival program. Helau!

André Campra (1660–1744)

Suite aus »Les Fêtes vénitiennes«
Entrée de la Suite da la Folie – Gigue – Air pour
la Suite du Carnaval – La Bohémienne –
Airs pour les Arlequins – Air des Espagnols –
Chaconne

*Notenmaterial erstellt und freundlicherweise
zur Verfügung gestellt von Les Arts Florissants,
William Christie.*

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Konzert für Violine, Streicher und
Basso continuo A-Dur »Die Relinge«
TWV 51:A4
Allegro – Adagio – Menuet
Ouverture burlesque B-Dur
TWV 55:B8
Ouverture – Scaramouches – Harlequinade –
Colombine – Pierrot – Menuet I/II – Mezzetin
en Turc

Pause

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Suite aus »Le Carnaval –
Mascarade royale« LWV 52
Ouverture – Air pour les Egyptiens –
Sarabande pour la Galanterie – Air pour le
Marié et la Mariée – Serenade pour les nouveaux
Mariés – Les Trivelins – Chaconne d' Arlequin

Heinrich Ignaz Franz Biber

(1644–1704)

Battalia à 10 D-Dur

Allegro – Die liederliche Gesellschaft von
allerley Humor – Der Mars – Presto – Aria –
Die Schlacht – Lamento der Verwundten
Musquetier

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Konzert für Streicher und Basso
continuo g-Moll RV 156
Allegro – Adagio – Allegro

Francesco Geminiani (1687–1762)

Concerto grosso Nr. 12 d-Moll
»La Follia« (nach Sonate op. 5 Nr. 12
von Arcangelo Corelli)
Tema e variazioni

DREI FRAGEN AN ... BERNHARD FORCK

Sie präsentieren mit Akamus am Faschingssonntag ein buntes karnevalistisches Programm mit Barockmusik aus ganz Europa. Welcher der Komponisten hatte Ihrer Ansicht nach den meisten Humor?

Ich bin mir bei Lully sehr unsicher, was seinen Humor betrifft. Alles, was wir über ihn wissen, klingt eher nach großer Strenge und Disziplin, und von Campra weiß ich zu wenig. Sicher bin ich mir, dass sowohl Biber als auch Telemann den Humor geliebt haben. So viele musikalische Kostbarkeiten zeugen davon, wie etwa Bibers »Nachtwächterserenade« oder die »Pauern-Kirchfahrt« oder Telemanns tragi-komische Suite über die »Heilung des eingebildeten Kranken« nach Molière oder über den tragischen Helden Don Quichotte.

Georg Philipp Telemann hat sich gern an der französischen Musik orientiert und auch eine längere Reise nach Paris unternommen. Hört man diese Affinität im heutigen Programm, gerade im direkten Gegensatz zu Lully und Campra?

Telemann ist in diesem Programm mit zwei sehr unterschiedlichen Stilrichtungen präsent. Zum einen gibt es den Einfluss des italienischen Stils im Konzert »Die Relinge«, obwohl auch hier die programmatische Idee wichtiger ist als das Virtuositentum. In der Suite »Ouverture burlesque« allerdings sehen wir sehr stark den französischen Einfluss. Die

Leichtigkeit der Tänze, die Verzierungen und Triller sind ganz den französischen Vorbildern nachempfunden.

Heinrich Ignaz Franz Biber ist ein Meister der Programmmusik. – Ist die Battalia »nur« ein Faschingsspaß oder könnte da vielleicht doch eine tiefere Botschaft verborgen sein?

Ich halte die Battalia durchaus nicht nur für einen musikalischen Spaß. Natürlich ist es lustig, wenn er »Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor« alle Trinklieder durcheinander grölen lässt. Aber in der damaligen Allgegenwärtigkeit des Krieges ist die Darstellung einer Schlacht und das abschließende »Lamento der Verwundten Musquetirer« auch traurige Realität.

BAROCKER KARNEVAL

In der Karnevalszeit haben sich viele Komponisten der Barockzeit besonders aktiv hervorgetan, ganz unanhängig von der nationalen Herkunft und stilistischen Ausrichtung. Ihre eigens dafür konzipierten Werke – ob nun Opern, Suiten oder Konzerte – waren wichtige und gefeierte Bestandteile von großen höfischen Festen oder auch öffentlichen Konzertreihen zum Amüsement eines ausgelassenen Publikums. So ernsthaft die Komponisten im sonstigen Jahresverlauf ihre Musik unter die Leute brachten, hier konnten sie ihre doppelbödig-humorvolle Seite präsentieren.

Französische Oper

Jean-Baptiste Lully war der prägende und zugleich auch autoritäre Protagonist der französischen Hofmusik unter dem jungen Ludwig XIV. In einer Mischung aus Genialität und nahezu militärischem Drill erreichte er eine bis dahin einzigartig präzise Orchesterkultur. Lully, gebürtiger Italiener, gelangte im Gefolge eines französischen Prinzen 1646 nach Paris, machte dort rasch Karriere und wurde an den Hof berufen, wo er schon bald als engster Vertrauter des jungen Sonnenkönigs fungierte. Dieser übergab Lully alle nur denkbaren Kompetenzen im Bereich der Musik, die Lully skrupellos nutzte – er bestimmte allein, was an welchem Ort und zu welchem Zeitpunkt in Frankreich gespielt werden durfte. Rund 25 Jahre lang – bis zu seinem Tod 1687 – war Jean-Baptiste Lully der »Musikkönig« in Frankreich. Sein wichtigstes Metier war das Musiktheater, 1675 schuf er das Ballett »Le carnaval«, das aus einer Folge von ausgelassenen Tanzsätzen besteht.

Ein ganz anderer Charakter war André Campra: Er war zunächst in seiner südfranzösischen Heimat als Kirchenmusiker tätig, kam dann um 1694 nach Paris und wirkte hier als Kapellmeister an der Kathedrale Notre-Dame. Seine Leidenschaft für das Musiktheater führte dazu, dass er einige Jahre später den Kirchendienst verließ und jährlich mit wachsendem Erfolg Opern für das königliche Theater komponierte. Nachdrücklich setzte sich Campra für eine Vermittlung zwischen dem französischen und dem italienischen Nationalstil ein, was ihm in Paris nicht nur Freunde einbrachte. Das Ballett »Les Fêtes vénitiennes« stammt aus dem Jahre 1710.

Spaßvogel Telemann

Die augenzwinkernde Seite von Telemann zeigt sich in seiner Musik besonders deutlich in den Ouvertüresuiten, die er an allen Stationen seines Lebens mit großem Vergnügen verfasst hat. Eingeleitet werden die Suiten stets durch eine Ouvertüre nach dem

maßgeblich von Jean-Baptiste Lully entwickelten »französischen Muster«: langsamer, punktierter Beginn – schneller, fugierter Mittelteil – langsamer, dem Beginn verwandter Schluss. An den Kopfsatz schließen sich nun eine Vielzahl von kürzeren Sätzen an, dabei kann es sich um deutsche, französische, italienische oder spanische Tänze handeln, aber auch Variationssätze oder musikalische Charakterschilderungen treten auf.

In der »Ouverture burlesque« (TWV 55:B8) zeichnet Telemann ein musikalisches Bild typischer Figuren der Commedia dell'arte, jenes um 1550 in Italien entstandenen, und später nach Frankreich und Deutschland transferierten Stegreiftheaters. Mit aufschneiderischem Gestus erscheint zunächst der Prahlhans Scaramouches. »Harlequinade« schildert mit flinken und zugleich eleganten Bewegungen die unbeschwerteten Späße des Harlekins, während punktierte Rhythmik und unerwartete Nonensprünge das raffinierte, exaltierte Wesen des Kammermädchens Colombina ausdrücken. Die Vorstellung des »Pierrot« (die Hanswurst-Gestalt der französischen Commedia dell'arte) ist durch einen ständigen Forte-Piano-Gegensatz gekennzeichnet. »En turc«, mit »Türkismen«, tritt zum Abschluss Mezzetin, der Diener Pantalones, auf.

Einen Spaß der besonderen Art erlaubt sich Telemann in seinem Violinkonzert A-Dur (TWV 51:A4), in dem er das Quaken der Frösche – auch »Relinge« genannt – nachahmt. Ganz offensichtlich macht sich Telemann in diesem Konzert über manch naturalistische Darstellung eines »Distelfinks« oder einer »Nachtigall« im Werk seines italienischen Kollegen Vivaldi lustig. Und das ansonsten ja eher kühle Hamburger Publikum dürfte sich prächtig amüsiert haben.

Die Schlacht

Offenbar unter großem Zeitdruck komponiert der Salzburger Hofmusiker Heinrich Ignaz Franz Biber 1673 seine zehnstimmige »Battalia«, notierte er doch am Ende der Partitur: »Das ist in eyl abcopirt worden.« Biber widmete das Stück – wie aus dem langen Titel zu entnehmen ist – dem Gott des Weines, Bacchus, was als Hinweis für die Aufführung im Rahmen eines höfischen Festes gewertet werden darf, mit großer Wahrscheinlichkeit während der Karnevalszeit. Im Mittelpunkt stand für Biber also die Unterhaltung des Publikums und nicht die mahnende Erinnerung an eine konkrete

Andreas Altomonte, Ein Maskenball in Böhmen (um 1748). Foto: www.metmuseum.org



Schlacht. Dementsprechend spielt die musikalische Darstellung der titelgebenden »Battalia« nur eine kleine Rolle, während das Gebrüll betrunkenen Soldaten oder das Jammern der Verwundeten beträchtlichen Platz einnehmen. Allen Sätzen ist ein großer klanglicher Reichtum gemeinsam, den Biber zum Teil mit außergewöhnlichen Effekten erzielt. So verlangt er im Eröffnungssatz den so genannten »col legno«-Effekt, weist also die Streicher an, mit dem Holz des Bogens auf die Saiten zu schlagen. Im zweiten Satz ist »Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor « nicht zu überhören. Dem Alkohol zugeneigte Soldaten unterschiedlicher Herkunft brüllen dabei Lieder aus ihrer Heimat in verschiedenen Tonarten durcheinander. Nach einer ruhigen Aria folgt dann die eigentliche Schlachtmusik. Das Getümmel auf dem Schlachtfeld wird durch signalähnliche Motive und schnelle 16tel-Repetitionen nachgeahmt. Besonders wirksam setzt Biber das später als »Bartók-Pizzicato« bezeichnete Zupfen ein, bei dem die Saite mit Geräusch auf das Griffbrett zurückschnellt. An den Schluss der Battalia setzt Biber das » Lamento der Verwundten Musquetirer «, in dem gleichwohl zur Belustigung des Publikums die erschöpften Soldaten seufzen und schließlich verstummen.

Venezianische Virtuosität

Als gebürtiger Venezianer hat Antonio Vivaldi die Karnevalszeit von Kindesbeinen an als selbstverständlichen Abschnitt des Jahres wahrgenommen. Sicher haben die ausgiebigen Festivitäten, Kostümierungen und Maskeraden auch vor dem Ospedale della Pietà, dem Hauptwirkungsort von Vivaldi in Venedig, nicht haltgemacht. Mit den Bewohnerinnen dieser Institution hat Vivaldi regelmäßig seine Instrumentalwerke aufgeführt, darunter vor allem zahlreiche Konzert-Kompositionen. Das Konzert für Streicher und Basso continuo g-Moll (RV 156) repräsentiert den dreisätzigen Concerto-Stil Vivaldis in einer Besetzung ohne solistische Instrumente. Es gehört zu einer Gruppe von rund einem Dutzend ähnlich gearteter Ripienkonzerte, in denen das kontrapunktische Element besonders betont wird. In allen drei Sätzen des Werkes sind imitatorische Satzstrukturen zu hören, ganz besonders deutlich im abschließenden Allegro.

Ein Wahnsinnstanz

Der Begriff »Follia« bezeichnete in der Renaissancezeit einen volkstümlichen Tanz, der sich aufgrund seiner wilden Ausgelassenheit großer Popularität erfreute und auch in höfische Kreise vordrang. Ein spanisches Lexikon von 1611 schreibt von einem »lärmenden Tanz, an dem viele Personen mit Instrumenten teilnehmen«, wobei so schnell musiziert wird, »dass alle von Sinnen zu sein scheinen.« In diesem Kontext ist auch der Name des Tanzes zu verstehen, der vermutlich vom italienischen Wort »folle« hergeleitet wurde, das mit »verrückt« oder »wahnsinnig« übersetzt werden kann. Gleichzeitig setzte sich unter der Bezeichnung »Follia« ein konkretes harmonisch-melodisches Motiv durch, das fortan als Kompositionsgrundlage für unzählige Variationsreihen verwendet wurde.

Noch im frühen 18. Jahrhundert war die Follia im Bewusstsein vieler Musiker fest verankert. Dazu trug wesentlich bei, dass Arcangelo Corelli im Jahre 1700 in seinem Violinsonaten-Druck op. 5 eine zeitgemäße Variationsfolge über das »alte« Thema veröffentlicht hatte. Dabei handelt es sich um eine gleichbleibende Bassmelodie, die von der Violine mit immer wieder neuen Melodien kontrastiert wird. Francesco Geminiani, ein gebürtiger Italiener, der dann aber seine Laufbahn vor allem in London verbrachte – bearbeitete Corellis Violinsonaten 1725 für Orchester und trug damit noch mehr zur Popularität dieser Instrumentalwerke bei. In seiner Bearbeitung der »Follia« wird der Solopart vom »Concertino« – zwei Violinen und einem Violoncello – übernommen. Virtuosität und variantenreiche Kompositionskunst vereinen sich zu einem großartigen Finale.

KONZERT

Mo 20.02. / 19 Uhr / Zitadelle, Italienische Höfe / 100 min inkl. Pause

»Dafne 2.0«

Musica Fiata, La Capella Ducale, Roland Wilson

La Capella Ducale:

Tobias Hunger, Tenor – Apollo / **Marie Luise Werneburg**, Sopran – Dafne / **Constanze Backes**, Sopran – Venus / **Juliane Schubert**, Sopran – Cupido / **Johannes Gaubitz**, Tenor – Ovidus / **David Erler**, Altus, **Johannes Gaubitz**, Tenor, **Joachim Höchbauer**, Bass – Drei Hirten

Musica Fiata:

Claudia Mende, **Uwe Ulbrich**, Violine und Viola / **Heidi Gröger**, **Juliane Laake**, Viola da gamba und Lirone / **Roland Wilson**, **Anna Schall**, Zink und Blockflöte / **Adrian Rovatkay**, Fagott / **Gerd Schnackenberg**, **Detlef Reimers**, **Clemens Erdmann**, Posaune / **Arno Schneider**, Orgel, Cembalo, Regal / **Axel Wolf**, **Max Hattwich**, Chitarrone / **Vincent Kibildis**, Harfe

Roland Wilson, Musikalische Leitung

La Capella Ducale. Foto: Christian Klenk, Musikfest Eichstätt



Wie klingt eine Schütz-Oper? Im Jahre 1627 kam anlässlich einer fürstlichen Hochzeit in Torgau die Oper »Dafne« von Heinrich Schütz zur Aufführung. Das Libretto ist erhalten, von der Musik fehlt jede Spur. Roland Wilson wollte sich damit nicht zufrieden geben und hat eine eigene Rekonstruktion dieses einzigen Bühnenwerks von Heinrich Schütz erstellt, die jetzt erstmals in Berlin zu sehen ist.

What does an opera by Heinrich Schütz sound like? In 1627, Schütz's opera *Dafne* was performed during the festivities surrounding a princely wedding in Torgau. The libretto has been preserved, but there is no trace of the music. Dissatisfied with this fact, Roland Wilson has created his own reconstruction of Schütz's only staged work, now seen for the first time in Berlin.

Heinrich Schütz (1585–1672)

»Dafne«

rekonstruiert von Roland Wilson

Personen:

Apollo – Gott des Lichts, des Frühlings, der Heilung, der Weissagung, der Musik, der Bogenschützen etc.

Cupido – Gott des Verliebens in Gestalt eines halbwüchsigen Knaben mit Pfeil und Bogen

Venus – Cupidos Mutter, die Göttin der Liebe, der Schönheit und des Verlangens

Dafne – eine Nymphe auf der Jagd

Hirten, die vor allem als kommentierender Chor fungieren

Handlung:

Vorrede

Der antike Dichter Ovid leitet die Erzählung ein und bereitet sein Publikum vor auf das Drama zwischen einer »Dame, die nicht nach der Liebe fragt und nur tut, was ihr behagt« und dem Gott des Lichts – »Der uns allen gibt das Licht, sieht vor Liebe selber nicht«.

1. Akt

Drei Hirten fürchten sich vor einem drachenartigen Ungeheuer, bis Apollo dieses erlegt und dafür von den Hirten gefeiert wird.

2. Akt

Apollo verspottet Cupido als schlechten Schützen. Dieser kündigt seiner Mutter Venus an, sich an Apollo zu rächen. Die Hirten kommentieren die Szene mit

Unbehagen: Wenn Cupido selbst über Götter so große Macht habe, »was dann wirst du nicht, o Kind, uns tun, die wir Menschen sind?«

3. Akt

Dafne ist gerade hinter einem Hirsch her, als Apollo sie erspäht, sich auf der Stelle verliebt und sie offensiv umgarnet. Aber sein Interesse stößt nicht auf Gegenliebe: Dafne ist vielmehr genervt, dass Apollo ihre Jagd behindert, und verabschiedet sich. Doch Apollo eilt ihr nach: »Wer eifrig liebt, dem kann kein Ding entinnen«. Der Hirtenchor führt aus, dass die wahre Lust in der Natur und der Jagd liege, und betont die unangenehmen Auswirkungen der Liebe: »Liebe, wer sich selber hasst. Aber wer sein gutes Leben will der freien Ruh' ergeben, reißt sich von der argen Last«.

4. Akt

Cupido verkündet Venus freudig seinen Triumph über den nun unglücklich verliebten Apollo. Die kommentierenden Hirten sehen ein, dass »kein Ding sei auf Erden, das nicht der Liebe weicht«.

5. Akt

Apollo, krank vor Liebe, fordert die fliehende Dafne auf, stehen zu bleiben. Diese bittet ihren Vater, den Flussgott Peneios, ihre Gestalt zu verwandeln. Sie erstarrt zum Lorbeerbaum, dessen immergrüne Zweige Apollo fortan in seinem Haar tragen möchte. Die Hirten und Nymphen tanzen unter Lobgesängen um den allseits beliebten Baum.

FÜNF FRAGEN AN ... ROLAND WILSON

Herr Wilson, Sie haben ja fast alles von Schütz bereits aufgeführt. Wann hatten Sie zum ersten Mal die Vision, auch seine verschollene Oper »Dafne« aufzuführen?

Ah, sehr gute Frage. Das kam aus der Coronazeit: Als plötzlich alles dichtgemacht wurde Mitte März 2020, da wusste ich in den ersten Wochen wie alle Leute nicht, was ich tun soll. Und ich habe die ganze Zeit Sudokus gemacht. Und wenn Sie sich da auskennen: Es gibt Sondersudokus für Fortgeschrittene, ganz ohne eine Zahl. Da gibt es besondere Hinweise und ganz besondere Regeln ... und da habe ich gedacht: Bei Schütz' »Dafne« ist es ähnlich – es gibt gar keine Zahl in dem Quadrat, aber es gibt Hinweise. Und wenn man logisch denkt, kann man Vieles herauskriegen. Das war der Anfangspunkt.

Wie sind Sie dann vorgegangen?

Schütz' »Dafne« ist ja ein Paradies für Musikwissenschaftler: Wo's nichts gibt, kann man viel erzählen. Ich habe natürlich alle Veröffentlichungen darüber gelesen und man muss sich fragen: Was war diese Oper? Manche Musikwissenschaftler haben behauptet: Das war gar keine Oper, es war wahrscheinlich nur ein Schauspiel mit ein bisschen Musik. Dagegen spricht sehr viel, wenn man die Geschichte kennt, wie die Oper zustande kam. Es war eigentlich nur Zufall, dass sie bei dieser Hochzeit 1627 aufgeführt wurde. Schütz suchte schon länger eine Möglichkeit, sowas zu machen. Er hat selber auch das Libretto ausgesucht. Das Libretto ist im Prinzip eine Übersetzung von Martin Opitz aus dem Italienischen von einem Libretto von Ottavio Rinuccini. Und aus Rinuccinis Libretto

Musica Fiata. Foto: Alicija Piekarska



wurden schon zwei Opern geschrieben: Eine von Marco de Gagliano 1608 und eine der ersten Opern von Jacopo Peri so um 1600. Schütz hat sie mit Sicherheit gekannt, von seiner ersten Italienreise und weil sie auch in Deutschland verbreitet wurden.

Gut, Schütz kannte die Musik, er hat dieses Thema ausgesucht und im Prinzip beauftragt, dass er eine deutsche Fassung von dem Libretto bekam. Es wurde erwähnt, dass die Aufführung von der »Kantorei« ausgeführt wurde, also von den Musikern des Hofs. Für mich ist damit ziemlich eindeutig: Schütz wollte eine Oper schreiben und hat alles in die Wege geleitet, dass er das machen konnte. Aber man weiß, dass es relativ kurzfristig war. Ursprünglich war diese Hochzeit schon für 1626 angesetzt und er hat dann wirklich wenig Zeit gehabt, das zustande zu bekommen. Es gibt die Theorie – was eigentlich das Übliche war in der Zeit – dass Schütz' »Dafne« ein Pasticcio war: also ein Teil der Musik von Schütz selbst komponiert, ein Teil von Zeitgenossen adaptiert. Und ich bin davon ausgegangen, dass er gerade bei den Teilen, die als Rezitative anzusehen sind – und die kann man eigentlich gut identifizieren in Opitz' Libretto – im Prinzip die Musik von Gagliano überarbeitet und an die deutsche Textur angepasst hat ...

Aber um zurück zum Sudoku zu kommen: Bei diesen schweren Sudokus ohne Zahl ist die erste Zahl zu finden das Schwierigste. Jetzt kam mir der erste Einfall, dass Apollo auch in dem Libretto hier ständig als der Mann mit den goldenen Haaren bezeichnet wurde. Und es gibt von Schütz das Stück »Güldne Haare«, im Prinzip eine deutsche Fassung von Monteverdis »Chiome d'oro« – also »goldblonde Haare«. Schütz selbst hat das umtextiert und erstaunlicherweise – oder vielleicht auch nicht – passt das musikalisch perfekt zu dem ersten Auftritt von Apollo in dem Dafnetext. Das war mein Einstieg. Und ich habe auch festgestellt zu meiner Überraschung, dass es nach dieser Vorlage von »Güldne Haare« bzw. Monteverdis »Chiome d'oro« mehrere andere Werke von Schütz gibt mit genau der gleichen Architektur, also mit den langen Sinfonien am Anfang, die zum Teil dann während des Liedes wiederkommen.

Das scheint Schütz besonders beeindruckt und beeinflusst zu haben. Und das war für mich der erste Schlüssel, um da rein zu kommen. Ich dachte: DAS muss es gewesen sein! Dieser Apollo-Auftritt, der Mann mit den goldenen Haaren – wahrscheinlich kannten die Hofleute alle das Lied »Güldne Haare«. Und dann kommt der Mann mit den goldenen Haaren, der gerade den Drachen geschlacht hat, und singt dieses Lied. So stell ich mir das vor! Ein anderes Lied von Schütz mit einem Text von Opitz – »Liebster, sagt in süßem Schmerzen« –, das konnte ich auch benutzen. Das passte zum Text des Schlusslieds im zweiten Akt »O du kleiner nackter Schütze«. Diese Schlusschöre nehmen ziemlich viel Platz in der Oper ein, rein zeitlich. Die sind relativ lang mit vielen Strophen und für die war es eigentlich am einfachsten, Vorlagen zu finden, weil ich oft andere weltliche Werke von Schütz, die rhythmisch dazu passen, einfach übernehmen konnte. Ich habe die ganze Schütz-Gesamtausgabe hier bei mir zuhause seit Jahrzehnten und konnte also alles auf den Tisch legen und schauen: Was passt wo da rein? So hatte ich die ersten Stücke innerhalb kurzer Zeit. Auch eine Schlüsselszene ist natürlich, als Dafne in einen Baum verwandelt wird. Sie appelliert an ihren Vater, den Flussgott Peneios, dass er sie rettet. Und hier passte der Text zu dem Trauerlied, das Schütz auf den Tod seiner Frau geschrieben hat, auch mit ganz wenigen Änderungen. Vom Gefühl her und vom Affekt her passte das so perfekt! Und jetzt, wenn ich das höre in der Oper, denke ich: Das muss dafür geschrieben sein! Es wurde auch nur etwa ein Jahr davor geschrieben. Natürlich werden wir letzten Endes nicht *genau* das hören, was die Leute 1627 gehört haben, aber wir hören etwas sehr Ähnliches. Es ist nicht dieselbe Musik, aber es ist die gleiche Musik. Es ist sehr, sehr nah dran. Dann natürlich die Rezitative, das war sehr viel Arbeit. Es war im

Prinzip klar, dass ich das nach dem Vorbild von Gagliano machen würde. Aber trotzdem: Deutsch – besonders Opitz' Deutsch – hat viel mehr Silben als das italienische Original. Und daher musste man schon rhythmisch einige Wendungen und gelegentlich auch ganze Takte einschieben, dass es überhaupt funktioniert. Das war eine viel schwerere Arbeit, als die langen Schlusschöre mit den Hirten, die nach jeder Szene kommentieren, was passiert ist. Insgesamt gesehen gibt es in meiner Rekonstruktion etwa ein Dutzend Werke von Schütz, die so umtextiert und adaptiert sind, dass sie da reinpassen. Von der Musik, die man hört, ist etwa fünfzig Prozent von Schütz.

Bei den Stücken, die Sie von Schütz umtextiert haben: War das immer eindeutig oder gab es auch Fälle, wo Sie mehrere passende Stücke zur Auswahl hatten?

Unterschiedlich. Es gab ein paar, wo es sofort klar war, wie gesagt. Ich war sehr ermutigt am Anfang, weil ich für dreißig, vierzig Prozent gleich total gut passende Sachen hatte und dachte: Wow, wenn ich so weit bin in so kurzer Zeit, dann kann ich auch das Ganze schaffen! Aber natürlich wurde es dann schwieriger und weniger eindeutig. Ein bisschen was habe ich auch aus den »Symphoniae sacrae« übernommen von 1629, also kurz danach komponiert. Aber entgegen der Vermutung mancher Musikwissenschaftler, die denken, die Musik in »Dafne« muss ähnlich gewesen sein wie bei den »Symphoniae sacrae« wegen der zeitlichen Nähe, funktioniert das meistens nicht. Nur bei einer Stelle im dritten Akt. Viel besser passend waren immer die anderen weltlichen Werke, die ähnlich konstruiert sind. Vor allem, wo die Texte von dem gleichen Dichter waren, da ging es ganz leicht. Aber immerhin einige Instrumentalsinfonien aus den »Symphoniae sacrae« habe ich übernommen. Man muss auch wissen: Schütz hatte einen Schüler, Johann Nauwach, der zwei Sammlungen von Villanellen geschrieben hat, also kleine weltliche Werke. Er war in Florenz und muss eigentlich Marco da Gagliano gekannt haben. Und wir wissen, dass Nauwach als Lautenist mitgewirkt hat bei den ganzen Festivitäten dieser Hochzeit. Zu seinem ersten Villanellen-Buch hat Schütz auch eine Nummer beigetragen, die man in der Oper hört. Zwei andere Villanellen von Nauwach selbst haben auch textlich, rhythmisch und stilistisch total gut gepasst.

Weiß man sonst etwas zur Orchesterbesetzung?

Nein, gar nichts. Da war die Kantorei und wir wissen ungefähr, was sie als weitere Besetzung zur Verfügung hatten. Sie hatten viele Zupfinstrumente und Bläser und Streicher ... also eigentlich das Übliche, was in der Zeit zur Verfügung stand: Zinken und Posaunen, Dulziane, Geigen und Gamben und mehrere Continuospieler.

Wir freuen uns auf die Aufführung Ihrer Rekonstruktion bei SPAM und sind sehr gespannt auf die Musik. Die bisherige Resonanz der Mitwirkenden auf Ihre »Dafne« ist bestimmt positiv, oder?

Die fanden das überzeugend, ja. Und wie gesagt: Es kann nicht sein, dass es dieselbe Musik ist. Aber der Eindruck, den es auf die Zuhörer macht – das hoffe ich, ist das gleiche Erlebnis, wie sie 1627 gehabt haben.

Interview: Christine Vogel

VOM ARNO AN DIE ELBE – DIE »DAFNE« VON HEINRICH SCHÜTZ

Ganze zwölf Tage dauerten die Feierlichkeiten zur Vermählung von Sophie Eleonora von Sachsen, der Tochter des Kurfürsten, und ihres Bräutigams Georg II. von Hessen-Darmstadt. Mitten im grauenvollen Treiben des 30-jährigen Krieges, im April 1627, wurde den erlauchten Gästen der Fürstenhochzeit im Schloss Hartenfels zu Torgau ein aufwändiges Festprogramm präsentiert. Neben Bärenhatz und Ringelrennen fanden auch verschiedene musikalische Ereignisse statt, deren bedeutendstes zweifellos die Aufführung der »Pastoral Tragicomödia von der Dafne« war. Die Musik stammte von keinem Geringeren als Heinrich Schütz, dem Dresdner Hofkapellmeister, das Libretto hatte der schlesische Dichter Martin Opitz verfasst. Die »Dafne« von Opitz und Schütz gilt als erste deutsche Oper, obgleich nur das Textbuch erhalten ist. Die Partitur verbrannte vollständig im Siebenjährigen Krieg.

Die Wahl des antiken Daphne-Stoffes für die Torgauer Hochzeitsfeier hängt eng mit der Entstehung der Gattung Oper zusammen. Nur rund 30 Jahre zuvor war die Oper in Italien »erfunden« worden:

Während der beiden letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts trafen sich in den Palästen der Grafen Bardi und Corsi zu Florenz vielseitig interessierte Altertumsfreunde, Wissenschaftler, Dichter und Musiker. Diese »Florentiner Camerata« diskutierte über die musikalische Gestaltung der antiken Tragödie. Die der Renaissancezeit eigene Wiederbelebung und Nachahmung von klassischen Vorbildern, wie sie auf den Gebieten der Baukunst, Malerei und Bildhauerei schon seit dem 14. Jahrhundert betrieben wurde, sollte nun auch in der Musik stattfinden. Die »Camerata« setzte sich, ausgehend von den griechischen Philosophen Platon und Aristoteles, verschiedene Richtlinien für eine neue musikdramatische Gattung. Das Wort sollte beim Gesang stets verständlich bleiben, die Deklamation dem natürlichen Tonfall der Sprache folgen, kontrapunktische Künsteleien seien zu vermeiden und nur wenige Instrumente sollten den Sängern begleiten.

Titel des Librettos zur Oper »Dafne« (1627)

DAFNE.
Auff des Durchlauchtigen /
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn /
Herrn Georgen / Landgrafen zu Hessen /
Grafen zu Cagenelndogen / Diez /
Ziegenhain vnd Nidda ;
Vnd
Der Durchlauchtigen / Hochgebor-
nen Fürstinn vnd Fräwlein / Fräwlein Sophien
Eleonoren / Herzogin zu Sachsen / Gülich / Cleve
vnd Bergen / Landgräfinn in Thüringen /
Marggräfinn zu Meissen / Gräfinn zu
der Marck vnnnd Ravenspurg /
Fräwlein zu Ravensstein
Beylager :
Durch Heinrich Schützen / Churfürstl.
Säch. Capellameistern Musicalisch in den
Schampatz zu bringen /
Auf mehreneheils eigener erfindung
geschriben von
Martin Opitzen.
In Vorlegung Dants Müllers /
Buchführers in Dreßlaw.

Die Wahl der Stoffvorlage wurde ebenfalls vom Rückgriff auf die Antike bestimmt, die meisten der frühen Opern behandelten Themen der griechischen Mythologie. Apollon, dem Musenführer und Gott der Musik, kam dabei eine besondere Rolle zu. Die Fabel seiner unglücklichen Liebe zu Daphne wurde ebenso häufig vertont wie die Geschichte seines Sohnes Orpheus. Beide Begebenheiten sind in den »Metamorphosen« des antiken römischen Dichters Ovid enthalten.

Nach den genannten Kriterien schufen zwei Mitglieder der »Florentiner Camerata« zum Karneval 1598 das erste Werk, das man vollgültig als Oper bezeichnen kann. Es handelte sich dabei um die heute fast vollständig verschollene »Dafne« von Ottavio Rinuccini (Libretto) und Jacopo Peri (Musik).

In den darauffolgenden Jahren kam es in Italien zu einer gewaltigen Entwicklung der neuen Gattung; Florenz, Rom und Venedig sowie einige Fürstenhöfe waren die ersten Zentren.

Rasch verbreitete sich das Interesse an der Oper über die Grenzen Italiens hinaus. Auch der kunstsinnige Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen beschaffte sich eine Abschrift der »Dafne« von Peri. Er beauftragte Martin Opitz mit der Übertragung des Werkes ins Deutsche für eine Aufführung zur Hochzeit seiner Tochter. Bei der Übersetzung arbeitete Opitz das italienische Libretto jedoch so um, dass Peris Musik nicht mehr darauf passte und das Stück neu komponiert werden musste. Heinrich Schütz, durch einen längeren Italienaufenthalt bereits mit den Neuerungen der italienischen Musik vertraut, stellte sich dieser Aufgabe. So entstand 1627 die erste deutsche Oper, die einem kleinen fürstlichen Publikum zu der eingangs erwähnten Hochzeit präsentiert wurde.

Heinrich Schütz' »Dafne«-Aufführung blieb jedoch über lange Zeit ein Präzedenzfall. Der Versuch des Komponisten, eine deutsche Oper zu etablieren, war zunächst vergeblich. Erst knapp 50 Jahre später unternahm der Dresdner Kapellmeister Giovanni Andrea Bontempi gemeinsam mit seinem Kollegen Marco Giuseppe Peranda einen zweiten Anlauf. Bontempi, hochgelehrter Musiker und Schriftsteller aus Perugia, hatte sich bereits 1662 mit der italienischen Oper »Il Paride« einen Namen gemacht und versuchte sich nun, 1671, an einem deutschen Opernprojekt. Wiederum fiel die Wahl auf den Daphne-Stoff; als Grundlage nutzte Bontempi das Libretto von Martin Opitz. Jedoch nahm der Italiener, der neben seiner Muttersprache auch deutsch, lateinisch und griechisch sprach, maßgebliche Veränderungen daran vor.

GESPRÄCH

Di 21. 02. / 17.30 Uhr / Zitadelle, Gotischer Saal

Schrammek trifft ... Lina Tur Bonet

Lina Tur Bonet

Bernhard Schrammek

Lina Tur Bonet. Foto: Ana-Maria G. Hdez



Lina Tur Bonet zählt zu den profiliertesten Barockgeigerinnen der Gegenwart. Mit ihrem eigenen Ensemble Musica Alchemica hat sie zahlreiche erfolgreiche CDs vorgelegt, seit kurzem ist sie Professorin für Barockvioline an der Musikhochschule Weimar. Bei SPAM tritt sie mit ihrer Lieblingsmusik aus dem Frühbarock auf. Im Gespräch vor dem Konzert erzählt sie über diese und andere musikalischen Vorlieben.

Lina Tur Bonet is one of the most distinguished Baroque violinists of today. With her ensemble Musica Alchemica, she has released numerous successful CDs, and she has also recently become professor of Baroque violin at the Musikhochschule in Weimar. At SPAM she performs her favorite early Baroque music, which she will discuss – along with her other musical preferences – in a conversation before the concert.

KONZERT

Di 21.2. / 19 Uhr / Zitadelle, Gotischer Saal / ca. 90 min inkl. Pause

»Karneval virtuos«

Musica Alchemica, Lina Tur Bonet

Musica Alchemica:

Lina Tur Bonet, Violine und Leitung

Valerio Losito, Violine

Ronald Martin Alonso, Viola da gamba

Ramiro Morales, Laute, Theorbe

Andrea Buccarella, Cembalo

Musica Alchemica. Foto: Musica Alchemica



Der Olmützer Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Castelcorn war kein Kind von Traurigkeit, schon gar nicht zur Faschingszeit. Von seinem Stargeiger Heinrich Ignaz Franz Biber und der Hofkapelle ließ er sich gern hochvirtuose, aber auch humorvolle Musik vorspielen. Eine Auswahl davon bringt die spanische Geigerin Lina Tur Bonet mit ihrem Ensemble Musica Alchemica zur Aufführung.

Karl II von Liechtenstein-Kastelkorn, Prince-Bishop of Olomouc, was no killjoy when it came to music, and certainly not at carnival time. He liked to have his star violinist Heinrich Ignaz Franz Biber and the court orchestra play highly virtuosic and also humorous pieces for him. Spanish violinist Lina Tur Bonet and her ensemble Musica Alchemica perform a selection of this dazzling repertoire.

Dario Castello (1. Hälfte 17. Jahrhundert)
Sonata Decima für zwei Violinen
und Basso continuo aus: »Sonate
Concertate in stil moderno« (1629)

Heinrich Ignaz Franz Biber
(1644–1704)

Sonata V e-Moll für Violine und Basso
continuo aus: »Sonatae Violino solo«
(1681)
Adagio – Allegro Variatio – Adagio / Presto –
Aria – Presto

Marco Uccellini (1603–1680)
Aria sopra la Bergamasca

Heinrich Ignaz Franz Biber
Sonata representativa für Violine und
Basso continuo
Allegro – Nachtigall – Cu Cu – Frosch. Adagio
– Die Henne / Der Hahn – Die Wachtel – Die
Katz – Musketier-Marsch – Allemande

Pause

Johann Heinrich Schmelzer
(um 1620–1680)
Sonata Quarta aus: »Sonatae unarum
fidium«

Andrea Falconieri (1585–1643)
Follia

Johann Paul von Westhoff
(1656–1705)
Imitazione di liuto aus: Sonata Nr. 2
a-Moll für Violine und Basso continuo

Heinrich Ignaz Franz Biber
Partia V g-Moll für zwei Violinen
und Basso continuo aus: »Harmonia
artificioso-ariosa«
Intrada. Alla breve – Aria. Adagio – Balletto.
Presto – Gigue – Passacaglia

DREI FRAGEN AN ... LINA TUR BONET

Sie sind bekannt als eine Geigerin mit einem sehr breit aufgestellten Repertoire, das bis in die Romantik hineinreicht. Gehört Ihre größte Liebe aber dann doch der virtuoson Streichermusik des 17. Jahrhunderts?

Ja, absolut. Es ist zwar richtig, dass es auch andere Epochen in der Musikgeschichte gibt, die mich faszinieren, aber wenn ich nur eine auswählen sollte, wäre das höchstwahrscheinlich das 17. Jahrhundert. Dort spüre ich regelrecht, mit welcher Leidenschaft, Neugier, Freiheit und Mut die ersten Geiger sich getraut haben, auf diesem noch relativ jungen Soloinstrument neue klangliche Möglichkeiten zu entdecken – und das immer in der Absicht, tiefe menschliche Gefühle auszudrücken und uns in neue Welten zu bringen.

Im Mittelpunkt Ihres Konzerts bei SPAM in Berlin stehen Werke von Heinrich Ignaz Franz Biber. Was begeistert Sie an diesem Komponisten?

Alles was ich eben allgemein über die Streichermusik des Frühbarock gesagt habe, kulminiert im Werk von Heinrich Ignaz Franz Biber. Hinzu kommt, dass es für mich ganz persönlich immer ein großes Vergnügen ist, seine Kompositionen zu üben und zu spielen. Ich kann das gar nicht begründen, aber seit ich zum ersten Mal seine Werke erarbeitet habe, spürte ich sofort eine unglaubliche Affinität zu seiner Musik. Das bezieht sich nicht, wie zum Beispiel bei Maurice Ravel, auf den Menschen und seine Ästhetik, sondern hier bei Biber rein auf die geigerischen und kompositorischen Raffinessen.

Auf dem Programm steht auch die kuriose »Sonata representativa« von Biber, in der Tiere nachgeahmt werden. Was das ein Karnevals-Spaß oder was könnte sich der Komponist dabei gedacht haben?

Es gibt ja viel Rätselhaftes um den Mensch und Künstler Biber. Wir wissen nur relativ wenig über sein Leben, obgleich er so ein berühmter und europaweit angesehener Künstler gewesen ist. Allerdings wissen wir, dass er seit seiner Jugend eine große Vorliebe für bizarre oder auch verschlüsselte musikalische Darstellungen und auch für die Volksmusik hatte. Das hat sich wohl auch sein erster Dienstherr, der Fürstbischof von Olmütz, von ihm gewünscht. Es gibt viel Spekulation über die musikalische Symbolik bei Biber. Aber allein schon wunderbar ist doch, wie er mit seiner Musik nicht nur Tiefe und wunderbare Melodien schaffen kann, sondern uns auch zum Lachen oder zum Tanzen bringen kann.

»SAITEN«-WEISE VIRTUOSITÄT

Italien war im späten 16. und gesamten 17. Jahrhundert das Zentrum der europäischen Musikentwicklung. Hier vollzog sich in der Zeit um 1600 jener tiefgreifende Wandel im musikalischen Stil, der den Grundstein für die gesamte Barockepoche legen sollte. Viele Musiker experimentierten in dieser Zeit mit neuen Formen und Gattungen, sowohl in der Instrumental- als auch in der Vokalmusik. Nach und nach wurde das gewaltige Ausdrucksspektrum der menschlichen Stimme, aber auch vieler Instrumente, neu entdeckt. In diesem Kontext stieg die Violine innerhalb weniger Jahrzehnte zum mit Abstand beliebtesten Soloinstrument auf, dessen große expressive Kraft immer stärker inszeniert wurde. Innerhalb weniger Jahrzehnte entstanden vollkommen neue Gattungen, wie etwa Sonate, Canzona und Sinfonia, in denen die musikalischen Affekte nonverbal umgesetzt wurden.

Italienische Instrumentalkunst

Zur Biographie Dario Castelllos sind kaum gesicherte Informationen überliefert. Lediglich die Titelseiten seiner beiden Kompositionssammlungen von 1621 bzw. 1629 geben den Hinweis, dass sich Castello als Instrumentalist in Venedig aufgehalten hat. Es darf daher vermutet werden, dass er unter der Leitung von Claudio Monteverdi in der Basilika San Marco musiziert hat. Mit Castelllos Sonatensammlungen beginnt die Erfolgsgeschichte der solistischen Instrumentalmusik in Italien. Der Komponist schien den vergleichsweise hohen Schwierigkeitsgrad seiner Werke rechtfertigen zu müssen und schreibt im Vorwort, er habe sie nicht einfacher machen können, da er sich des »neuen Stiles« befleißigt habe.

Von 1641 bis 1662 fungierte Marco Uccellini als Leiter der Instrumentalmusik am kunstsinnigen Hof der d'Este in Modena. Unter seiner Führung etablierte sich dort ein äußerst fruchtbares Zentrum der frühen Streichermusik. Uccellini hinterließ sieben gedruckte Sammlungen mit Instrumentalwerken verschiedenster Besetzung, in denen sich höchste Virtuosität mit origineller Themengestaltung verknüpft. Dass Uccellini überdies einen Sinn für Humor besaß, äußert sich auch in der Vorrede eines seiner Drucke, in der er auf seinen Namen, der wörtlich übersetzt »Vögelchen« bedeutet, anspielt: »Wie die Vögel die Sonne mit ihren Liedern grüßen, so huldige ich mit meinen Melodien Eurer erlauchten Hoheit, welche gleich einer neuen Sonne über Italien strahlt.« Weshalb der Einband des Druckes daraufhin allerdings mit der Abbildung eines großen Nashorns verziert ist, bleibt offen ...



Giovanni Domenico Tiepolo, Tanz auf dem Land (um 1755). Foto: www.metmuseum.org

Andrea Falconieri war einer der wichtigsten Vertreter der neapolitanischen Musik im 17. Jahrhundert. Er wurde in Neapel ausgebildet, hielt sich dann in verschiedenen italienischen Städten sowie eine Zeit lang auch in Wien auf und kehrte 1639 in seine Heimatstadt zurück. Dort wurde er zunächst als Lautenist und später als Kapellmeister am Hof des spanischen Vizekönigs angestellt. In diesem Amt legte Falconieri 1650 einen umfangreichen Musikaliendruck vor, das »Primo libro di canzone, sinfonie, fantasia, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte«. Die Sammlung enthält rund 60 Tanzsätze für ein bis drei Instrumente und Basso continuo. In diesen Werken zeigt Falconieri noch einmal sein ganzes kompositorisches Können und vereint dabei in beispielhafter Weise traditionelle Tänze der Renaissancezeit mit den modernen Satztechniken des frühen Barock.

Der Stargeiger Biber

Aus der nordböhmischen Provinz stammend, gelangte Heinrich Ignaz Franz Biber im Alter von etwa 20 Jahren als Instrumentalist und Komponist in den Dienst des Olmützer Fürstbischofs Karl von Liechtenstein-Kastelkorn. Dieser kunstbegeisterte Regent unterhielt an seinem Sommersitz in Kremsier eine hervorragende Hofkapelle. Die dortigen Verhältnisse stellten Biber jedoch offensichtlich nicht voll zufrieden, denn schon 1670 verließ er gleichsam fluchtartig, ohne Genehmigung seines Dienstherrn, den Hof in Richtung Salzburg. Dort wurde er mit offenen Armen empfangen und bereits nach kurzer Zeit in die Hofkapelle des Erzbischofs aufgenommen, die weit über die Grenzen der Stadt hinaus großes Ansehen genoss. Biber engagierte sich stark für die musikalischen Belange des Hofes, wurde 1678 zum Vizekapellmeister und weitere sechs Jahre darauf zum Hofkapellmeister ernannt.

Eine besondere Vorliebe besaß Biber für Programmmusik, also für die Darstellung außermusikalischer Themen in der reinen Instrumentalmusik. Diese Stilrichtung lag

im Trend der Zeit und scheint besonders an den deutschsprachigen Adelhöfen viele Anhänger besessen zu haben. Noch in Kremsier komponierte er 1669 die »Sonata representativa«, in der zahlreiche Tiere – etwa Nachtigall, Frosch und Kuckuck – musikalisch nachgeahmt werden. Der Verdacht liegt nahe, dass dieses humoristische Stück zur Aufführung im Rahmen der Karnevalstage gedacht war.

Im Jahre 1681 veröffentlichte Heinrich Ignaz Franz Biber dann eine Sammlung mit acht Solosonaten für Violine und Basso continuo. Der in Nürnberg erschienene Band, den Biber seinem Salzburger Dienstherrn Erzbischof Maximilian Wolfgang Graf von Kuenburg widmete, begründete schlagartig die überregionale Bekanntheit des komponierenden Violinvirtuosen. Ohne sich auf eine standardisierte Satzfolge festzulegen, experimentierte Biber in den Sonaten mit ganz unterschiedlichen Stilmodellen. Dabei wechseln sich – wie beispielhaft an der Sonate e-Moll zu hören ist – Tanz- und Variationsfolgen mit fugierten bzw. freien Abschnitten in dichter Folge ab. Für den Geiger hält Biber etliche technische Raffinessen bereit, darunter rasante Läufe und gebrochene Akkorde. Der virtuose Anspruch des herausragenden Geigers Biber ist stets deutlich zu erkennen.

Weitere 15 Jahre später brachte Biber schließlich seine Sammlung »Harmonia artificiosa-ariosa« mit sieben »Partien« – also Suiten – für zwei Violinen und Basso continuo an die Öffentlichkeit. Mit Doppelgriffen sowie raschen virtuoseren Läufen und Akkordbrechungen stellt er hohe geigentechnische Ansprüche. Um Griff erleichterungen in der Grundtonart g-Moll zu erreichen, schreibt Biber in der Partia V eine Umstimmung der obersten Saite beider Violinen von e² auf d² vor.

Als der englische Musikreisende Charles Burney ein Jahrhundert nach Bibers Wirken dessen Solosonaten studierte, zeigte er sich tief beeindruckt und äußerte: »Von allen Geigern des 17. Jahrhunderts scheint er mir der beste gewesen zu sein. Seine Violinkompositionen gehören zu den schwierigsten und zugleich phantasievollsten Werken jener Epoche.«

Virtuosen in Wien und Dresden

Mehr als drei Jahrzehnte lang – von 1649 bis zum seinem Tode 1680 – diente Johann Heinrich Schmelzer als Musiker in der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien. Dabei stieg er vom einfachen Violinisten bis zum Hofkapellmeister auf. Mit seiner Sammlung »Sonatae anarum fidium« war er 1664 der erste Komponist in den deutschsprachigen Ländern, der Solo-Violinsonaten veröffentlichte. Mit Sicherheit ließ sich Schmelzer in der Konzeption dieser Werke von italienischen Kollegen beeinflussen, die kurz zuvor ebenfalls Solosonaten publiziert hatten. Schmelzer gelang es jedoch noch mehr als den Italienern, eine eindrucksvolle Synthese zwischen technisch anspruchsvoller Virtuosität und kantabler Melodik herzustellen.

Johann Paul von Westhoff gilt als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Violinvirtuosen des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Zwischen 1674 und 1697 wirkte er am Hof des Sächsischen Kurfürsten in Dresden und unternahm in diesen Jahren Konzertreisen durch ganz Europa. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Weimar, wo er als Musiker und Sprachlehrer tätig war und 1703 vermutlich auch mit dem jungen Johann Sebastian Bach zusammengetroffen ist, der dort einige Monate lang als Lakai und Geiger im Hoforchester beschäftigt war. Im Jahre 1694 veröffentlichte Westhoff in Dresden eine Sammlung mit sechs Sonaten für Violine und Basso continuo. Der anspruchsvolle Solopart ist durch zahlreiche Doppelgriffe und Lagenspiel gekennzeichnet. Ein besonderer klanglicher Höhepunkt der Sonate a-Moll aus dieser Sammlung ist der Satz »Imitatione di liuto«, in dem die Violine den Klang einer Laute nachahmt.

KONZERT

Mi 22.02. / 19 Uhr / St. Nikolai-Kirche / ca. 80 min ohne Pause

»Passionsmusik pur«

Vox Nostra

Vox Nostra:

Winnie Brückner, Sopran

Philipp Cieslewicz, Altus

Burkard Wehner, Bariton, Künstlerische Leitung

Tobias Hagge, Bass

Werner Blau, Bass

Vox Nostra. Foto: Frank Blum



Das Berliner Vokalensemble Vox Nostra ist seit Jahren führend in der Interpretation von Musik aus dem Mittelalter und der frühen Renaissancezeit, die in gut liturgisch durchdachten Programmen dargeboten werden. Zum Aschermittwoch führen die fünf Sänger in der ehrwürdigen St. Nikolai-Kirche Spandau ein- und mehrstimmige Werke zur Passionszeit auf. Rein vokal. Ohne Schnickschnack.

The Berlin vocal ensemble Vox Nostra has for years been a leader in the interpretation of music from the Middle Ages and early Renaissance, presenting liturgically thought-out programs. For Ash Wednesday, five singers perform monophonic and polyphonic works for the Passion season in the venerable Kirche St. Nikolai in Spandau. Purely vocal, no frills.

Gregorianik

Hymnus »Clarum decus ieiunii
monstratur orbi«

Introitus »Misereris omnium,
Domine et nihil«

Guillaume de Machaut

(um 1300–1377)

»Kyrie eleison«

aus »Messe de Nostre Dame«

Bußgesänge der Geißlerbewegung von 1349

»Nu tret herzu, der buessen woelle«

Josquin des Prés (um 1450/55–1521)

»Domine, non secundum peccata
nostra« (Teile 1–3)

Gregorianik / Cristóbal de Morales

(um 1500–1553)

Antiphon »Iuxta vestibulum et
altare plorabunt sacerdotes« und
Psalm 31 »Beati quorum remissae
sunt iniquitates« (zum Auftragen des
Aschekreuzes)

Gregorianik

Responsorium »Immutemur habitu«
(zum Auftragens des Aschekreuzes)

Caspar Othmayr (1515–1553)

»Si turpis carnalis te male vexat«
aus den »Tricinia in pias aliquot ac maxime
salutares« (1549)

Gregorianik

Antiphon »Cum ieiunatis nolite fieri«
und Psalm 50 »Miserere mei Deus«

Josquin des Prés

»Domine, non secundum peccata
nostra« (Teil 4 »Adjuva nos«)

Gregorianik

Communio »Qui meditabitur in lege
Domini die ac nocte«

Schule Notre Dame Paris (um 1220)

»Benedicamus Domino« –
»Deo gratias«

DREI FRAGEN AN ... BURKARD WEHNER

Das Ensemble Vox Nostra ist bekannt für seine maßstabsetzenden Aufführungen von geistlicher Musik des Mittelalters und der Renaissance. Wie kam es eigentlich zu dieser außergewöhnlichen Spezialisierung?

Da wirken mehrere Komponenten zusammen. Schon während meines ersten Studiums der Germanistik und der Theologie war ich interessiert an den ältesten Zeugnissen christlicher Musik und befasste mich mit den Hymnen von Prudentius, Sedulius und Ambrosius von Mailand aus dem 4. Jahrhundert. In meinem zweiten Studium der »Vokalmusik des Mittelalters und der Renaissance« am Brabant Konservatorium in Tilburg (Niederlande) stand der Umgang mit originalen Handschriften oder Kopien davon ganz oben auf dem Lehrplan und es galt der eiserne Grundsatz »never trust a transcription«. Das Singen aus den originalen Neumen-, Quadrat- und Mensuralnotationen verhindert den Verlust an wichtigen musikalischen Informationen und Meisterkurse bei Andrea von Ramm, Jill Feldman, Pedro Memelsdorff und Marcel Pérès eröffneten mir die schillernde, komplexe und bunte Welt der Musik des Mittelalters und der Renaissance. Vor diesem Hintergrund wurde in Berlin das solistisch besetzte Vokalensemble Vox Nostra gegründet und lässt die

Zuhörerinnen und Zuhörer immer wieder eintauchen in die Welt der »reinen« Klänge nach den Gesetzen der pythagoräischen Stimmung.

Für die Musik späterer Epochen gibt es oftmals gut lesbare Handschriften oder sogar genaue Anleitungen für die Interpretation; im Mittelalter dagegen lassen die Quellenüberlieferungen viele Fragen offen. Woran orientieren Sie sich mit Vox Nostra bei der Erarbeitung dieser viele Jahrhunderte alten Werke?

Die musikalischen Quellen des Mittelalters und deren Interpretationen sind oft abhängig von der Provenienz und der Zugehörigkeit an bestimmte Ordensgemeinschaften. Der frühe Gregorianische Choral des 9. und 10. Jahrhunderts ist von einer ungeheuren Komplexität mit vielen graphischen Einzelzeichen, Ligaturen und Buchstaben (»litterae significativae«), welche die Ausführung der Neumen detailliert beschreibt. Dann folgt mit dem Aufkommen der Reform- und Bettelorden (Zisterzienser, Franziskaner etc.) eine Abkehr von »Verzierungen« und die liturgische Vokalmusik wird durch die Eliminierung sogenannter Ornamentneumen drastisch simplifiziert. Auch regionale Unterschiede und sprachliche Gegebenheiten spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Erarbeitung und Interpretation der Musik des Mittelalters.

Für das Aschermittwochs-Konzert bei SPAM haben Sie ein Programm zusammengestellt, das ganz genau auf die liturgischen Abläufe dieses Tages zugeschnitten ist. Ist das mittelalterliche Repertoire für die Passionszeit besonders vielfältig und dankbar?

Die Passionszeit ist eine Zeit der Einkehr, des Fastens und der Buße und das wird auch in der Musik deutlich. Kein festliches Alleluja erklingt, sondern an dessen Stelle ein solistisch vorgetragener Tractus, der allesamt nur in zwei plagalen Tonarten überliefert ist: dem zweiten und dem achten Kirchenton. Bis kurz vor Ostern herrschte im Mittelalter andächtige Einstimmigkeit mit bußfertigen Texten vor. Mehrstimmigkeit setzte in der Fastenzeit erst im 14. und 15. Jahrhundert ein – so beispielsweise mit den Lamentationen am Karfreitag oder Kompositionen der Messprorien. Das Repertoire des frühen Mittelalters mit den Gregorianischen Gesängen aus Messe und Stundengebet ist vielfältig, die Mehrstimmigkeit innerhalb der Fastenzeit jedoch ließ lange auf sich warten.

»DIE HERRLICHKEIT DES FASTENS«

Musik zum Aschermittwoch aus Mittelalter und Renaissance

»Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris!« – Nach dem ausgelassenen Trubel innerhalb der sogenannten 5. Jahreszeit, den verrückten Karnevalstagen voller Paraden, Gesängen, Tänzern, Umzügen in kreativen Verkleidungen und ungebremsster Feierwütigkeit, könnte die Ernüchterung größer nicht sein: »Bedenke, Mensch, dass Du Staub bist und wieder zum Staub zurückkehrst!«

So lautet der mahnende Spruch, mit dem der Priester den Gläubigen im feierlichen Bußgottesdienst am Aschermittwoch ein Aschekreuz auf die Stirn zeichnet. In Erinnerung an die Salbung mit Chrisam bei der Taufe wird hier auf rituelle Weise die menschliche Vergänglichkeit in den Mittelpunkt gerückt und damit auch das Nachdenken über die eigenen Verfehlungen. Schluss mit lustig im Karneval. Alles auf Null. Ashes to ashes.

Die Asche für das Aschekreuz gewinnt man durch das Verbrennen von Palmzweigen oder Weidenkätzchen, die in der Messfeier am Palmsonntag des letzten Jahres Verwendung

fanden. An diesem Tag wird ein großes Kirchenfest gefeiert, da Jesus nach seiner 40 Tage langen Fastenzeit in der Wüste in die Stadt Jerusalem einzieht. Dort wird er zwar von der Bevölkerung jubelnd mit Palmzweigen begrüßt, dieser Sonntag markiert aber auch den Beginn seiner unmittelbar bevorstehenden Passion und seinen Tod am Kreuz.

»In caput ieiunii« (»Am Anfang des Fastens«) oder auch »Feria quarta cinerum« (»Der vierte Tag der Asche« vom vorangehenden Sonntag aus gezählt) sind die lateinischen Begriffe für den Aschermittwoch. Quadragesima (»die Vierzigste«, bezogen auf die 40 Tage der Fastenzeit) bezeichnet die Zeit zwischen Aschermittwoch und Ostern, wobei die Sonntage nicht mitgezählt werden, um auf genau 40 Tage zu kommen. Die symbolische Zahl 40 wird bereits im einleitenden Hymnus des vorliegenden Konzertprogramms »Clarum decus ieiunii« (»Die Herrlichkeit des Fastens«) erwähnt, der dem Codex Utrecht 406 aus dem 12. Jahrhundert entnommen ist. Dort wird neben Jesus besonders auf die beiden Propheten des Alten Testaments Elias und Daniel verwiesen: Elias steigt nach 40-tägigem Fasten mit einem feurigen Wagen in den Himmel auf (2. Buch Könige 2.1-18) und Daniel versucht, einen erzürnten Gott, der Jerusalem zerstören will, durch sein Fasten als Bußakt wieder gnädig zu stimmen (Dan 9.3).

Musikalisch und liturgisch ist der Aschermittwoch geprägt von einer Dreiteilung aus Messe, Stundengebet und einem Einschub innerhalb der Messfeier für die Segnung der Asche und das Auftragen des Aschekreuzes. Über 1.000 Jahre alte, einstimmige Gesänge in lateinischer Sprache aus der ältesten Klosterbibliothek Europas in St. Gallen zur Messfeier am Aschermittwoch wie der Introitus »Misereris omnium, Domine die ac nocte« (»Du erbarmst Dich aller, o Herr«) und die Communio »Qui meditabitur in lege Domini« (»Wer das Gesetz des Herrn betrachtet Tag und Nacht«) rahmen das vorliegende Programm ein. Die Antiphone der Gregorianik »Immutemur habitu, in cinere et cilicio« (»Lasst uns ein anderes Kleid anziehen: Sack und Asche«) und »Juxta vestibulum et altare plorabunt sacerdotes« (»Zwischen Vorhof und Altar weinen die Priester«) erklingen seit dem Mittelalter beim Auftragen des Aschekreuzes – begleitet von der speziell dafür ausgewählten Psalmrezitation des Psalms 31 »Beati, quorum remissae sunt« (»Glücklich

St. Nikolai-Kirche. Foto: Eigengrau-films



zu preisen ist der Mensch«), der die Freuden des Fastens preist. Auch der Bußpsalm 50 »Miserere mei, Deus« (»Erbarme dich meiner, Gott«) ist zentraler Bestandteil des Stundengebetes am Aschermittwoch und diese Bitte wird durch das vierstimmige Kyrie eleison (»Herr, erbarme dich«) aus der Messe de Nostre-Dame von Guillaume de Machaut eindrucksvoll verstärkt.

Die Fastenzeit ist heutzutage geprägt von einfachen Bußübungen wie Verzicht auf Fleisch, Alkohol, Nikotin oder Süßigkeiten. Auch hier ist der harte Schnitt von der Zeit des Karnevals zur Fastenzeit deutlich. Konnte man bis zum Faschingsdienstag noch ungehemmt schlemmen, trinken, tanzen und rauchen, ist nun Enthaltensamkeit das Gebot der Stunde. Mit lautem Heulen der Närrinnen und Narren kündigt sich deshalb am Abend dieses Tages, wo symbolisch der Karneval zu Grabe getragen oder eine Strohpuppe für alle begangenen Sünden verbrannt wird, der Übergang in die neue Zeit der Buße an.

»Nu tret herzu, der buessen woelle« hallte es in der Mitte des 14. Jahrhunderts durch Straßen und Gassen, als Hunderte von Flagellanten in den Städten ihre blutigen Bußübungen verrichteten. Im Nacherleben der Passion Christi vollzogen sie öffentlich das Ritual der Selbstgeißelung unter Gesängen in deutscher Sprache, um Gott zur Beendigung der Pest zu bewegen. Diese drastische Form der Buße, die Züchtigung des Körpers bis auf das Blut, wird in manchen Teilen der Welt auch heute noch am Ende der Passionszeit praktiziert.

Der protestantische Komponist Caspar Othmayr geht da deutlich pragmatischer vor. In seinem dreistimmigen Zyklus »Tricinia in pias« von 1549 vertont er nach Textvorlagen der Wüstenväter des 4. Jahrhunderts wie Evagrius Pontikos (346–400) und dem Kirchenlehrer Johannes Damascenus (um 675–749) die acht Hauptversuchungen, die von den Dämonen in den Menschen geweckt werden. Dort gibt es ganz praktische Tipps zu deren Vermeidung: »Wenn dich die schändliche fleischliche Begierde übel quält, dann vertreibe sie durch Nachtwachen, Arbeit, Gebete und Fasten!«

Die Gregorianischen Choräle am Aschermittwoch und in der gesamten Fastenzeit (die Sonntage ausgenommen) legen textlich den Fokus vor allem auf Umkehr, Buße und Bitte um Erbarmen. Musikalisch werden deshalb die Gottesdienste ohne den Gesang der Engel »Gloria in excelsis Deo« und vor allem ohne das freudige und jubelnde Alleluia zelebriert. An dessen Stelle tritt ein ernster Sologesang (Tractus), der nur in den beiden plagalen Kirchentönen 2 und 8 überliefert ist.

Bis zum 15. Jahrhundert war Mehrstimmigkeit innerhalb der Fastenzeit verpönt und wirkte zu feierlich für die Zeit der Entbehrungen, aber durch den Siegeszug der frankoflämischen Polyphonie weichte auch dieses Verdikt schließlich an den Fürstenhöfen und in den Kathedralen und Kirchen auf. So werden im Konzert zwei sehr seltene polyphone Kompositionen zum Aschermittwoch zu hören sein: der Tractus »Domine, non secundum peccata nostra« (»Herr, handle nicht an uns nach unseren Sünden«) in einer zwei- bis vierstimmigen Komposition von Josquin des Prés und die bereits erwähnte Antiphon »Juxta vestibulum et altare« in einer mehrstimmigen Fassung von Cristóbal de Morales (um 1500–1553).

Zum Abschluss dieses Konzertes erklingt ein der Fastenzeit angemessenes einfaches »Benedicamus Domino« (»Lasst uns den Herrn preisen«) aus der Pariser Kathedrale Notre-Dame, komponiert um 1220, mit der einstimmigen Erwidderung des Volkes: »Deo gratias – Dank sei Gott.«

Burkard Wehner

KONZERT

Fr 24. 02. / 19 Uhr / St. Nikolai-Kirche / ca. 90 min ohne Pause

»Johannes-Passion à trois«

Continuum

Benedikt Kristjánsson, Tenor
Elina Albach, Cembalo und Orgel
Philipp Lamprecht, Schlagwerk

Das Publikum ist eingeladen, die Choräle im mehrstimmigen Satz mitzusingen.
Die Noten dazu sind im Programmheft des Abends abgedruckt.

Continuum. Foto: Bodo Gierga



Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion, verdichtet zu intensiver und fesselnder Kammermusik. Der isländische Tenor Benedikt Kristjánsson erzählt im intimen Rahmen die komplette Passion und nimmt verschiedene Rollen ein. Die Cembalistin Elina Albach und der Schlagzeuger Philipp Lamprecht zeichnen mit ihrer neuen, farbenreichen Bearbeitung das Orchester nach, während die Choräle – von der originalen Aufführungspraxis inspiriert – gemeinsam mit dem Publikum gesungen werden.

Johann Sebastian Bach's St. John Passion, condensed into intense and captivating chamber music. Icelandic tenor Benedikt Kristjánsson narrates the entire Passion in an intimate setting, taking on various roles. Harpsichordist Elina Albach and percussionist Philipp Lamprecht trace out the orchestral parts with their new, richly colored arrangement, while the chorales are sung – inspired by the original performance practice – together with the audience.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Johannes-Passion BWV 245
in einer Bearbeitung für Tenor,
Cembalo, Orgel und Schlagwerk

DREI FRAGEN AN ... ELINA ALBACH

Die »Johannes-Passion à trois« hatte vor vier Jahren ihre Premiere. Wie ist damals die Idee zu dieser »Kompaktfassung« für Tenor, Schlagwerk und Cembalo bzw. Orgel entstanden?

Am Karfreitag 2018 ist Benedikt Kristjánsson bei einer Aufführung der »Matthäus-Passion« unter Leitung meines Vaters in Berlin als Evangelist eingesprungen. Dort hat Steven Walter – damals noch Künstlerischer Leiter des »Podium Esslingen« – ihn gehört und kam sofort nach der Passion begeistert mit der Idee auf uns beide zu, ob wir nicht zu zweit eine Passion machen könnten. Ebenfalls angetan von der Idee, aber mit der Erweiterung, dass der Multi-Instrumentalist Philipp Lamprecht das Duo perfekt ergänzen könnte, haben wir dann relativ schnell mit den Planungen und Vorproben begonnen, so dass wir rechtzeitig zur Passionszeit 2019 die Reise ins Unbekannte starten konnten.

Ein wesentlicher Punkt betrifft bei dieser Aufführung die aktive Einbindung des Publikums durch das Mitsingen der Choräle, was sicher nicht ganz risikolos ist. Was war Eure Motivation dabei?

Es war uns schnell klar, dass wir mit Arrangements, wie bei den Arien und Chören, in den Chorälen musikalisch nicht weit kommen werden. Da lag die historische Aufführungspraxis des gemeinsamen Singens im Gottesdienst nahe und war schnell ein Schlüsselerlebnis zum Erfolg dieser Produktion. Wir verlassen in dem Moment des gemeinsamen Singens die Trennung zwischen Bühne und Publikum und erleben gemeinsam diese Passionsgeschichte. Die Verbindung, die wir dadurch mit den Besucher*innen in all den vielen Konzerten erlebt haben, ist einmalig.

Inzwischen habt Ihr diese Version an vielen Orten aufgeführt. Wie fallen im Allgemeinen die Reaktionen des Publikums aus, das ja die »Johannes-Passion« ganz anders im Ohr hat?

Wir haben diese Johannes-Passion inzwischen über 20 Mal in vielen verschiedenen Städten und Ländern gespielt, in kleinen und großen Kirchen, drinnen und draußen, mit vielen und wenigen Mitsänger*innen – die Reaktionen des Publikums sind fast ausnahmslos überwältigend. Die Ernsthaftigkeit unseres Musizierens und natürlich auch der »Jahrhundertevangelist« (Zitat FAZ) Benedikt Kristjánsson überzeugen dann doch fast alle Kritiker*innen und Purist*innen.

BACHS JOHANNES-PASSION ALS AUSGANGSPUNKT FÜR NEUE AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE WEGE

Am Karfreitag 1724 ereignete sich in Leipzig eine Sternstunde der Musikgeschichte. Johann Sebastian Bach – gerade einmal ein knappes Jahr im Amt des Thomaskantors tätig – führt seine erste Passionsmusik auf: die Johannes-Passion.

Noch einige Jahre zuvor wäre eine solch groß besetzte und dimensionierte Musik an dieser Stelle undenkbar gewesen. In den Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai herrschte nämlich traditionell ein recht konservativer Luther-Geist. Das war an den lange Zeit gepflegten liturgischen Abläufen des Karfreitags besonders gut ablesbar. Im Morgengottesdienst (Beginn 7:00 Uhr) wurde die Johannes-Passion in einer schlichten Version des Luther-Zeitgenossen Johann Walter gesungen, ein Brauch der seit 1530 nachweisbar ist. Am frühen Nachmittag traf sich die Gemeinde dann zum Vespertagesdienst wieder, der musikalische Beitrag dieser Feier bestand im gemeinsamen Gesang aller 23 Strophen des Passionsliedes »O Mensch, bewein dein Sünde groß«. Den Thomaskantoren des späten 17. Jahrhunderts war diese rückwärts gewandte Praxis sicher ein Dorn im Auge, brachten sie doch im verbleibenden Kirchenjahr ständig neue Werke ins Repertoire ein. Warum sollte das ausgerechnet am hochheiligen

Karfreitag nicht möglich sein? Doch das Konsistorium beharrte weiter auf dieser traditionellen Gottesdienstordnung.

Nun bildete sich aber in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts im protestantischen Deutschland ein neuer Typ der Passionsmusik heraus: das Passionsoratorium. Hierbei wurde der Bibeltext durch zeitgemäße Dichtungen entweder ergänzt oder sogar komplett ersetzt. Einen Meilenstein in dieser Entwicklung setzte der Hamburger Dichter Barthold Heinrich Brockes, als er 1712 seine Passionsmeditation »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus« (kurz »Brockes-Passion«) der Öffentlichkeit vorstellte. Der Text mit seiner bildhaften und drastischen Sprache jenseits des Evangelistenberichts traf offenbar den Nerv der Zeit und wurde zunächst vom Hamburger Operndirektor Reinhard Keiser, im Anschluss aber auch bald von Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Johann

Szenenbild Johannes-Passion à trois. Foto: Bodo Gierga



Mattheson und anderen Komponisten vertont. Die »Brockes-Mode« griff um sich und führte zu vielen weiteren Passionsoratorien, die rund um den Karfreitag in nord- und mitteldeutschen Stadtkirchen, Hofkapellen oder improvisierten Konzertsälen zu hören waren.

Auch Johann Sebastian Bach kam als Weimarer Hofmusiker am Karfreitag 1717 mit dieser neuen Musikströmung in Berührung, als er den erkrankten Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel an dessen Wirkungsstätte in der Schlosskirche Gotha zu vertreten hatte. Zwar ist kein Aufführungsmaterial erhalten, anhand der in Gotha herrschenden liturgischen Praxis ist aber davon auszugehen, dass Bach hier ein modernes Passionsoratorium geleitet hat.

Nur um die beiden Leipziger Hauptkirchen schien die neue Gattung also noch einen Bogen zu machen. Brenzlich wurde es, als in der Leipziger Neukirche – ein Gotteshaus in Sichtweite von St. Thomas, das für seine innovativen Musikkonzepte bekannt war – am Karfreitag 1717 ebenfalls ein Passionsoratorium aufgeführt wurde. Scharenweise pilgerte daraufhin das Leipziger Gottesdienstpublikum in diese Kirche und hinterließ in den Hauptkirchen leere Bänke. Das rief nun nochmals Thomaskantor Johann Kuhnau auf den Plan, er forderte energisch eine Veränderung dieser überkommenen Tradition. Weitere vier Jahre später war es dann so weit, der Küster von St. Thomas konnte in seiner Chronik notieren: »Anno 1721 ward am CharFreytag in der vesper die Passion zum 1sten mal musiciret.« Kantor Kuhnau hatte hierfür ein »Kompromisswerk« geschaffen, das zwar den kompletten Bibeltext enthielt, – darauf bestand wohl die strenge Geistlichkeit – allerdings auch Choräle und kurze reflektierende Arien. Der liturgische Ablauf wurde bei dieser Gelegenheit neu definiert: Nach einem Eingangslied erklang der erste Teil der Passion, danach folgten die Predigt, ein weiteres Lied, der zweite Passionsteil sowie Schlussgebete. Festgelegt wurde 1721 auch, dass die Passionsaufführungen fortan jährlich wechselnd in St. Thomas und St. Nikolai stattfinden sollten.

Bunt gemischtes Libretto

Unter diesen noch recht neuen Bedingungen nahm Bach vermutlich Ende Februar 1724 die Arbeit an seiner ersten Leipziger Passionsmusik auf. Ganz sicher hätte er am liebsten das modische Brockes-Libretto vertont, doch dies war angesichts der liturgischen Anordnung des Konsistoriums, unbedingt den originalen Evangelientext zu verwenden, nicht möglich. So entschied sich Bach für eine Textmischung aus verschiedenen Quellen. Mit großer Wahrscheinlichkeit nahm er diese poetische Zusammenstellung aber nicht allein vor, sondern arbeitete hierbei mit einem Dichter oder Theologen zusammen, dessen Identität freilich bis heute nicht geklärt werden konnte.

Als textliches Rückgrat des Librettos fungiert die Schilderung der Passion Jesu nach dem 18. und 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums, zuzüglich zweier kurzer Episoden aus dem Matthäus-Evangelium, von der sich der Komponist eine besonders affektreiche Umsetzung versprechen konnte (die tränenreiche Reue des Petrus nach dem Verrat an seinem Herrn sowie das Zerreißen des Tempelvorhangs nach dem Kreuzestod Christi). Das eigentliche Passionsgeschehen wird hierbei in oratorischer Tradition vom Evangelisten, Jesus, Pilatus, Petrus und anderen beteiligten Personen sowie dem Chor, der hier das Volk symbolisiert, vorgetragen.

Umrahmt und unterbrochen wird die laufende Handlung durch Eingangs- und Schlusschor sowie Arien und Ariosi mit betrachtenden Texten. Der »Kompilator« übernahm – sicher in enger Abstimmung mit dem Thomaskantor – hier entweder originale oder aber leicht umformulierte Passagen aus anderen Passionsdichtungen. Am häufigsten ist dabei – kein Wunder – die »Brockes-Passion« vertreten, aus der mehrere Arien übernommen wurden.

Hinzu kommen Fragmente aus dem Passionsgedicht »Der weinende Petrus« des Zittauer Schriftstellers und Pädagogen Christian Weise (1675) sowie aus einer Passionsdichtung des Hamburger Librettisten Christian Heinrich Postel (um 1695). Zwölf Choräle, einer davon mit einer Arie kombiniert, runden den heterogenen Text ab.

Sonderfall Johannes-Evangelium

Das Johannes-Evangelium unterscheidet sich signifikant von den drei älteren Evangelienberichten, die im Neuen Testament überliefert sind. Angelegt wurde der Text vermutlich erst zu Beginn des 2. nachchristlichen Jahrhunderts, also mit einem großen zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen. Die Person Jesu und sein öffentliches Wirken werden demzufolge hier aus der reflektierenden Sicht eines (oder mehrerer) Autoren charakterisiert, der kein direkter Augenzeuge mehr war, sondern stattdessen bereits die Ausbreitung der christlichen Tradition spüren konnte. Dementsprechend wird Christus im Johannes-Evangelium mit langen, ich-bezogenen Reden als überragende historische Persönlichkeit dargestellt. In den Passionskapiteln wird diese Sicht ganz besonders deutlich: Jesus durchschreitet souverän sämtliche Leiden und Demütigungen. Bei seiner Verhaftung im Garten Gethsemane weichen die Soldaten zunächst zurück und müssen von Jesus selbst aufgefordert werden, ihn zu ergreifen; im Verhör mit Pilatus ist Jesus förmlich »unangreifbar«; am Kreuz schließlich entfällt die Klage über die Gottverlassenheit, stattdessen gleicht das letzte Wort (»Es ist vollbracht!«) einem Triumphruf.

Musikalische Umsetzung mit theologischer Konsequenz

Als Mensch mit hoher Religiosität und Bildung übernahm Johann Sebastian Bach diese johanneische Theologie in die Vertonung seiner Johannes-Passion. Schon im Eingangschor ist dies eindringlich zu vernehmen: Das Orchester setzt mit düsterer Moll-Harmonik, beißenden Dissonanzen in den Holzbläsern und rastlosen Streicherpassagen gleichsam als Vorahnung von Leiden und Tod ein. Der Einsatz des Chores allerdings verändert den Ausdruck grundlegend: Es erklingt kein Klagegesang, sondern mit einer Textparaphrase aus Psalm 8 förmlich ein Jubelruf auf die universelle Herrschaft Christi: »Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist«. Im Mittelteil des Eingangschores kommt es dann doch zur Ankündigung der Leidensgeschichte (»Zeig uns durch deine Passion ...«), bevor die Wiederholung des A-Teils wiederum einen verklärten Christus präsentiert.

Ganz ähnliche Tendenzen zeigt als Gegenstück hierzu auch der Schlusschor. Der Satz beginnt im Duktus einer Trauer-Sarabande, strahlt aber mit dem Chorgesang (»Ruht wohl!«) weder Verzweiflung noch Hoffnungslosigkeit aus, sondern betont in großer Gelassenheit die Zuversicht auf das ewige Leben. Und damit nicht genug – Bach betrachtete den c-Moll-Schluss dieses Chores nicht als adäquates Ende seiner Passionsmusik und ergänzt noch einen letzten Choral (»Ach Herr, lass dein lieb Engelein«), der für ein geradezu triumphales Finale sorgt.

Auch in den Arien findet sich dieser enge Bezug zur Hauptfigur Jesus wieder. So formuliert die Sopranstimme ein sorgloses Liebesbekenntnis (»Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten«), das Bach in der Form eines charmanten Passetieds darstellt. Ein besonderer Höhepunkt ist die Arie »Es ist vollbracht«. Hier formt Bach eine ergreifende Trauermusik, in deren Zentrum mit einem hochvirtuosen Ausbruch die Vision der Auferstehung aufblitzt (»Der Held aus Juda siegt mit Macht«).



Szenenbild Johannes-Passion à trois. Foto: Bodo Gierga

Johannes-Passion als Lebenswerk

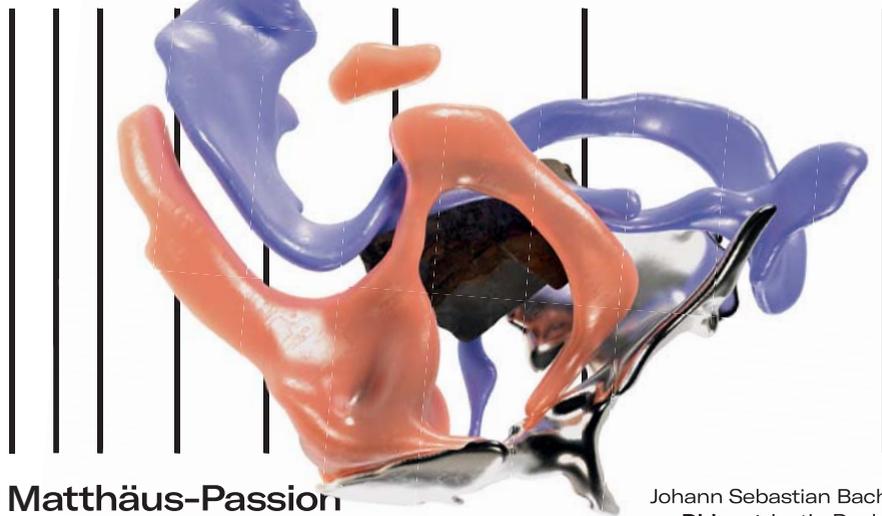
Die Beschäftigung mit seiner ersten Leipziger Passionsmusik hat Johann Sebastian Bach lebenslang nicht mehr losgelassen. Mehrfach setzte er dieses Werk am Karfreitag wieder auf das Programm des Vespertagesdienstes und nahm dabei kleinere und größere Veränderungen vor. Auf diese Weise sind heute insgesamt vier verschiedene Fassungen der Passion zu unterscheiden. Die größten Korrekturen erfolgten bereits 1725, ein Jahr nach der Erstaufführung, als Bach für den Eingangs- und Schlusschor zwei großangelegte Choralsätze einarbeitete («O Mensch, bewein dein Sünde groß» und «Christe, du Lamm Gottes») und außerdem zwei neue Arien einfügte. Bei der dritten Aufführung 1732 nahm Bach dann diese Veränderungen wieder zurück, strich aber stattdessen die beiden aus dem Matthäus-Evangelium übernommenen Abschnitte heraus (vermutlich, weil er inzwischen seine Matthäus-Passion komponiert hatte). Die letzte Fassung stammt aus dem Jahre 1749 und ist bis auf einige Besetzungsfragen nahezu identisch mit der ersten Version von 1724.

Die unterschiedlichen Fassungen und Revisionen in seinem Notenmaterial haben Bach offensichtlich selbst gestört, so dass er um 1739 mit der Niederschrift einer neuen Partitur der Johannes-Passion begann. Dabei folgte er weitgehend der Erstfassung, nahm aber besonders an der Evangelisten-Partie viele Korrekturen vor. Aus unerklärlichen Gründen brach Bach jedoch diese sorgfältige Arbeit bereits nach 20 Seiten mitten im Satz Nr. 10 ab. Eine autorisierte Fassung letzter Hand, wie sie von der Matthäus-Passion vorliegt, bleibt uns damit vorenthalten.

Johannes-Passion à trois

Bachs eigenes Hadern mit seiner ersten Passionsmusik und das heterogene Libretto machen gerade die Johannes-Passion zu einem idealen Ausgangspunkt für eine kreative und experimentelle Neubeschäftigung. Die Fassung des Ensembles Continuum für Tenor, Cembalo und Orgel sowie Perkussion, die 2019 erstmals aufgeführt wurde, geht hierbei einen besonders klaren Weg und nimmt damit eine Vorreiterrolle ein. Gesungen bzw. gesprochen wird von Benedikt Kristjánsson der komplette Bibelbericht – die Evangelisten- und Jesusworte, aber auch die Turbaechöre und die Partien der anderen handelnden Personen. Hinzu kommen einige ausgewählte Ariosi und Arien sowie der Eingangs- und Schlusschor. Elina Albach und Philipp Lamprecht begleiten den Gesang mit einer schier unerschöpflichen Klangvielfalt in den Kombinationen zwischen Cembalo, Orgel und zahlreichen Schlaginstrumenten, so dass etwaige Hörgewohnheiten schnell verblassen. Und dennoch: Der große Respekt vor dem Werk Johann Sebastian Bachs ist in jedem Moment zu spüren.

RIAS KAMMERCHOR BERLIN



Matthäus-Passion
6. April 2023, 20.00 Uhr
Philharmonie Berlin

Johann Sebastian Bach
Dirigent Justin Doyle
RIAS Kammerchor Berlin
Akademie für Alte Musik Berlin

GESPRÄCH

Sa 25.02. / 17.30 Uhr / Zitadelle, Italienische Höfe

Schrammek trifft ... Laurence Dreyfus

Laurence Dreyfus

Bernhard Schrammek



*Mit freundlicher Unterstützung
des British Council*

Laurence Dreyfus. Foto: Christian Klenk, Musikfest Eichstätt



Laurence Dreyfus leitet seit mehr als 25 Jahren das Ensemble Phantasm, ist ein brillanter Gambist, aber auch erfolgreicher Musikwissenschaftler und Autor von wissenschaftlichen Veröffentlichungen sowie Romanen über Bach, Wagner und andere bedeutende Komponisten. Im Gespräch berichtet er über die Faszination der Gambe und seine neuesten Projekte.

A brilliant gambist, Laurence Dreyfus has led the ensemble Phantasm for more than 25 years. He is also a successful musicologist and author of both scholarly publications and novels about Bach, Wagner, and other important composers. In this interview, Dreyfus talks about his latest projects and his fascination with the viola da gamba.

KONZERT

Sa 25.02. / 19 Uhr / Zitadelle, Italienische Höfe / ca. 120 min inkl. Pause

»Von Verzweiflung und Liebe – Consort Songs«

Nicholas Mulroy, Gambenconsort Phantasm

Nicholas Mulroy, Tenor

Phantasm:

Laurence Dreyfus, Diskantgambe und Leitung

Emilia Benjamin, Diskantgambe

Jonathan Manson, Altgambe

Heidi Gröger, Bassgambe

Markku Luolajan-Mikkola, Bassgambe



*Mit freundlicher Unterstützung
des British Council*

Phantasm. Foto: Marco Borggreve



Im Jahre 1610 veröffentlichte der englische Komponist Michael East ein ungewöhnliches Set von acht Fantasien für fünf Gamben mit programmatischen Titeln, in denen die spirituelle Reise eines Sünders dargestellt wird. Das Gambenconsort Phantasm ergänzt diese Stücke in seinem Programm mit Consort Songs von William Byrd, deren Texte die Wanderschaft von Verzweiflung zur Glückseligkeit widerspiegeln. Der warme Streicherton ruft auch heute noch eine tiefe emotionale Wirkung hervor.

In 1610, the English composer Michael East published an unusual set of eight fantasias for five viola da gambas, with programmatic titles depicting the spiritual journey of a sinner. In this program, the viol consort Phantasm complements these pieces with consort songs by William Byrd whose texts reflect the progression from despair to bliss. The warm string sound of these instruments has a deep emotional impact still today.

**Kompositionen von
Michael East** (um 1580–1648)
(aus: »Third Set of Books«)
und **William Byrd** (um 1540–1625)

Ich verzweifelte

Michael East, »Desperavi«
William Byrd, »Ye Sacred Muses«

Ich sündigte

Michael East, »Peccavi«
William Byrd, »In Fields Abroad«

Ich sah

Michael East, »Vidi«
William Byrd, »La Verginella«, »Truth
at the first was naked born«

Es kränkt

Michael East, »Penitet«
William Byrd, »E'en as in seas«

Ich glaubte

Michael East, »Credidi«
William Byrd, »Susanna Fair«

Pause

Ich lebte

Michael East, »Vixi«
William Byrd, »Content is rich«,
»Though Amaryllis dance in green«

Ich siegte

Michael East, »Triumphavi«
William Byrd, »My mistress had a
little dog«

Ich liebte

Michael East, »Amavi«
William Byrd, »O you that hear this
voice«, »O God that guides the
cheerful sun«

DREI FRAGEN AN ... LAURENCE DREYFUS

Mit Ihrem Gambenconsort Phantasm sind Sie seit fast 30 Jahren sehr erfolgreich unterwegs und präsentieren ein überaus facettenreiches Repertoire. Dennoch ist die englische Consortmusik der Kern Ihrer Arbeit. Ganz allgemein gefragt: Was ist das Außergewöhnliche, Reizvolle und Faszinierende an dieser Gambenmusik?

Man muss sich immer vor Augen halten, dass Großbritannien eine Insel ist. Selbst wenn der englische Königshof Elemente einer fremden Kultur als attraktiv empfand, wurden sie auf ungewöhnliche Weise eingebettet und verankert. So war es auch bei der Gambenmusik: Als im 16. Jahrhundert Gambenspieler aus Norditalien an den Hof von Heinrich VIII. eingeladen wurden, verschmolz die Musikkultur, die sie hervorbrachten, mit den langjährigen Traditionen der wohlklingenden und komplexen Polyphonie, die schon viel früher als die »Contenance anglaise« bezeichnet worden war. Und mit einem mächtigen zentralen Hof in London, dessen Monarchen selbst die Musik für Gambenconsort förderten oder sogar spielten, sehen wir schließlich, wie Eliten außerhalb des Hofes, beispielsweise an den Universitäten und Kathedralen, und schließlich wohlhabende bürgerliche Familien auf dem Lande Komponisten dazu ermutigten, Musik für Consort zu schreiben. Auf dem Kontinent gibt es eigentlich keine Entsprechung. Wenn man zu dieser Sozialgeschichte noch die herausragenden Qualitäten englischer Komponisten wie Tye, Byrd, Gibbons, Lawes, Locke und Purcell hinzufügt, wird klar, warum es für uns als Kammermusiker so wichtig war, 30 Jahre lang in diese außerordentlich reiche Tradition einzutauchen.

Wie sind Sie auf die programmatischen Fantasien von Michael East gestoßen und haben Sie eine Erklärung dafür, dass dieser Komponist so wenig bekannt ist?

Als ich in den 1990er Jahren am King's College in London unterrichtete, wurde mein Lehrstuhl nach dem englischen Spezialisten für Alte Musik und Musikwissenschaftler Thurston Dart benannt, der 1971 gestorben war. Ich war neugierig auf seinen Werdegang und seine Herangehensweise an die Musik und bekam in Paris Zugang zu einigen Briefen, die er in den frühen 1960er Jahren an seine Freundin Louise Dyer geschrieben hatte, eine große Kunstmäzenin, die in Paris das Plattenlabel »L'oiseau-lyre« gegründet hatte. In einem Brief sah ich zu meinem Erstaunen, dass Dart versuchte, Dyer zu überreden, ihm die Aufnahme von acht Fantasien für fünf Gamben des jakobinischen Komponisten Michael East zu überlassen (die er damals gerade herausgab). Die Fantasien waren insofern ungewöhnlich, als sie programmatische Titel trugen; Dart hielt sie außerdem für »eines der besten fünfstimmigen Consortstücke der Zeit«. Dyer reagierte mit Skepsis – sie bezweifelte, dass sie die Musik einer so unbekannteren Figur vermarkten könne – und das Projekt wurde nie verwirklicht, aber ich kam dazu, diese Musik zu studieren und aufzuführen, die meiner Meinung nach einige ungewöhnliche und berührende Qualitäten besitzt. Obwohl East nicht der gleichen Klasse wie Byrd oder Gibbons zuzuordnen ist, erfreuen sich seine Vokal-Madrigale in England nach wie vor einer gewissen Beliebtheit, und für die damalige Zeit war er erstaunlich erfolgreich bei der Verbreitung seiner musikalischen Werke, einschließlich dieser Gambenfantasien.

Mit den programmatischen Titeln handelt es sich bei den East-Fantasien ja fast um geistliche Musik ohne Worte. In welchem Kontext könnten damals Aufführungen stattgefunden haben?

Sie haben Recht, wenn Sie sagen, dass es sich »fast um geistliche Werke« handelt, obwohl es vielleicht zutreffender ist, sie eher als einen Versuch einer poetischen Reise des Geistes, eines Pilgerweges, zu betrachten, denn man kann daraus eine implizite Erzählung einer Seele ableiten, die in Verzweiflung beginnt und sich über das Bekenntnis persönlicher Fehler und Buße bis hin zu Triumph und Liebe bewegt. Als Komponist von Madrigalen dachte East vielleicht an geeignete Texte, die die Vorstellungskraft in seinen Gambenfantasien beflügeln würden, und es gibt sicherlich homorhythmische

Nicholas Mulroy. Foto: privat



Passagen, in denen die Worte – wären sie vorhanden gewesen – mit unmittelbarer Klarheit zu hören gewesen wären. Die Aufführungsorte für diese Werke waren typisch für die Gamberconsort-Musik jener Zeit – in den privaten Schlafgemächern des Monarchen oder des Prinzen von Wales, in den Colleges der beiden Universitäten in Oxford und Cambridge und in aristokratischen oder großbürgerlichen Haushalten in London oder auf dem Lande, von denen viele eine ansehnliche »Gamber-Truhe« (»a chest of viols«) erworben hatten, die Platz für fünf oder sechs Gamber bot, die dann von Familienmitgliedern, Gästen und sogar Dienern gespielt wurden.

MICHAEL EAST UND WILLIAM BYRD – CONSORTLIEDER MIT UND OHNE WORTE

Michael East wurde um 1580 geboren und starb 1648 in Lichfield. Er erhielt 1606 einen Abschluss in Cambridge und machte eine konventionelle Karriere als Kathedralmusiker, Privatlehrer und Kammermusiker in aristokratischen Haushalten. East gab nicht weniger als sieben Veröffentlichungen heraus, darunter Madrigale, Hymnen und Gamberwerke. Die acht Fantasien aus diesem Programm, die im Original »fancies« genannt werden, finden sich in seinem »Third Set of Books«, einer gemischten Sammlung aus dem Jahr 1610 »apt both for Viols and Voyces«. Es ist selten, dass Gamberfantasien Titel tragen, und Easts achteilige Sammlung ist einzigartig im Consort-Repertoire, da sie versucht, eine Reihe von zusammenhängenden poetischen Bildern darzustellen. Aus den Titeln geht hervor, dass die Stücke die spirituelle Reise eines Sünders beschreiben, der sich seiner Verzweiflung und seinem Fehlverhalten stellt (»Desperavi«, »Peccavi«), das Licht sieht, bereut und zum Glauben findet (»Vidi«, »Penitet«, »Credidi«) und über seine Triebe triumphiert (»Vixi«, »Triumphavi«), um sich in der Glückseligkeit der Liebe zu sonnen (»Amavi«). Um diese Verwandlung zu vollziehen, komponiert East in einem fließenden fünfstimmigen Idiom, das stark an die Vokalmadrigale angelehnt ist, dem aber natürlich die Texte und musikalischen Bezüge zu den einzelnen Wörtern fehlen. Die Musik bleibt zwar auf einer eher abstrakten Ebene, ist aber gleichzeitig Wegbereiter für einen neuen Kompositionsstil für Gamberconsort, bei dem die Vermittlung klarer Ideen, Farben und Texturen im Vordergrund steht. Rhythmischer Schwung ist ein besonderes Merkmal von Easts Fantasien, und der Komponist schwelgt in der Gestaltung besonders eindringlicher Schlüsse. Die letzten Stücke der Sammlung zeigen ein sicheres kontrapunktisches Händchen, wie zum Beispiel der ekstatische Elan der Kreuzrhythmen von »Triumphavi« und die harmonischen Tröstungen von »Amavi«.

Von den 1580er Jahren bis ins hohe Alter pflegte William Byrd die englische Tradition der von einem Gamberconsort begleiteten Gesänge, die eine erstaunliche Bandbreite an Ausdrucksformen abdecken. Ob er nun Musik zu andächtigen oder zeremoniellen Texten komponiert oder sich mit derben oder gar politisch subversiven Versen auseinandersetzt, Byrd stürzt sich auf eine Art und Weise in dieses Genre, die schlichtweg unvergleichlich ist. Anstatt Lieder für eine Solostimme mit einer Hintergrundbegleitung von vier Gamber zu schreiben, kultiviert Byrd die Unabhängigkeit jeder der fünf Stimmen auf jeder Seite des Werks. Folglich streben die Instrumentalstimmen durch die Verwendung ihrer eigenen idiomatischen Ausdrucksmittel danach, die Worte oder »Liedchen« in einer Form zu artikulieren, die die gesprochene Sprache sowohl verstärkt als auch ersetzt. Die Zuhörer werden in den Gamberstimmen nicht nur Anklänge an die klaren Gesangslinien und die dazugehörigen Texte hören: Byrd legt auch Wert darauf, die Gesangslinien in den

Gamben anzudeuten, so dass die emotionale Komponente oft musikalisch vorbereitet, was erst später durch die Worte verdeutlicht wird. Die Polyphonie funktioniert also anders als die konkurrierenden Äußerungen des fünf- oder sechsstimmigen italienischen Madrigals und hebt die bereits intensiven Ausdrucksformen der Instrumentalfantasien und des »in nomines« auf eine höhere Ebene.

William Byrds Consortlied »Ye Sacred Muses« gehört zu den genialsten Schöpfungen dieser Gattung überhaupt. Es entstand 1586 zum Gedenken an seinen verstorbenen Kollegen und Freund Thomas Tallis als ein Klage lied, das sich durch die absolute Reinheit seines Textes und die harmonische Verarbeitung von Gefühlen auszeichnet. Während sich das Gedicht in elegischen Plattitüden ergeht, projiziert Byrds Musik nicht nur einen sehr persönlichen Verlust, sondern erhebt die letzte rhetorische Figur – »Tallis ist tot und die Musik stirbt« – zur künstlerischen Unsterblichkeit. Die Sünde spielt zweifellos eine Rolle in »In fields abroad«, das auch zu einer allegorischen Lesart einlädt, da eine Erzählung über militärische Tapferkeit einer unzüchtigen Begegnung mit einer »galanten Dame, deren Petticoat aufgeschnürt ist« weicht.

Byrds Freude an der Erotik kommt in seiner sinnlichen Vertonung des Ariosto-Textes »La Verginella«, seinem einzigen im italienischen Original komponierten Lied, wunderbar zur Geltung. In Italien wurden diese Verse aus »Orlando furioso« manchmal als festliche Musik für eine Verlobung vertont, und es wird vermutet, dass Byrd das Lied auch für einen solchen Anlass komponierte. »Susanna Fair« – ein Text von Gérard, der im französischen Original unter anderem von Lassus (»Susanne un jour«) vertont und von Ferrabosco zum ersten Mal »englished« wurde – kann auch symbolische Bedeutungen haben. Das Gedicht bezieht sich auf ein beliebtes Thema aus dem apokryphen Buch Daniel, in dem die Geschichte einer jungen verheirateten Frau erzählt wird, die beim Baden von zwei alten Männern beobachtet wird. Nachdem sie die Annäherungsversuche der Männer zurückgewiesen hat, wird Susanna fälschlicherweise des Ehebruchs beschuldigt, kann ihre Unschuld aber nachweisen, nachdem Daniel Ungereimtheiten zwischen den Berichten der beiden Männer aufgedeckt hat.

Die bezaubernde Pastorale »Though Amaryllis dance in green« (veröffentlicht in einer Sammlung von 1588) erzählt von einem Schäfer, der der Liebe abschwört, nachdem sie ihm von Amaryllis wiederholt verweigert wurde, und der sich damit zufrieden gibt, ohne seine lüsternen Neigungen weiterzuleben.

Die vielleicht plausibelste Interpretation für das triumphale Ende von Byrds »My mistress had a little dog« ist, dass sich der Tod eines »hübschen Königs«, der durch einen Prozess gerächt wird, auf die Hinrichtung von Robert Devereux, dem zweiten Earl of Essex (1567–1601), bezieht. Essex, einer der schneidigsten, wenn auch ungestümen Elisabethaner, war der große Favorit der Königin, wurde aber am Ende von seinem ehemaligen Protégé Sir Francis Bacon verraten. Der lustige Text zu »My mistress« erfreut sich an nicht ganz so subtilen politischen Anspielungen und die seltsam bewegende Musik ruft ein tiefes Mitgefühl für den ermordeten »Hund« hervor. Devereux war bekannt als militärischer Draufgänger, galanter Wüstling und Förderer seiner römisch-katholischen Freunde in einer Zeit, in der religiöse Heterodoxie noch gefährlicher war als sexuelle Abtrünnigkeit. Die letzten Zeilen des Liedes stellen einen Scheinprozess mit Hunden und Beagles (vielleicht der sympathische katholische Adel) vor, bei dem ein »beastly man or manly beast« nach Tyburn verurteilt wird, dem Ort, an dem die katholischen Märtyrer – wie der Jesuit Edmund Campion – öffentlich hingerichtet wurden, nachdem sie einige Jahre zuvor auf Elisabeths Befehl gefoltert worden waren.

Laurence Dreyfus

FAMILIENKONZERT

So 26.02. / 15 Uhr / Galerie Kulturhaus / ca. 60 min ohne Pause

»Verspielt?!«

Emmanuelle Bernard, Tobias Dutschke

Emmanuelle Bernard, Violine

Tobias Dutschke, Schauspiel und Perkussion

Tobias Dutschke und Emmanuelle Bernard. Foto: privat



Ist man verspielt oder hat man sich verspielt? Wie ist das eigentlich in der Musik? Auf alle Fälle eine Frage der Spielregeln, derer es so viele gibt. Auf lustvolle Weise erklären der Schauspieler und Perkussionist Tobias Dutschke und die Geigerin Emmanuelle Bernard, wie verspielt Musik sein kann und was es bedeutet, wenn man Regeln außer Acht lässt und mit Erwartungen und Konventionen spielt.

Messing up or messing around? What does that actually mean in music? In any case, it is a question of the rules of the game, of which there are so many.... Actor and percussionist Tobias Dutschke and violinist Emmanuelle Bernard lightheartedly demonstrate how playful music can be, and what it means when you disregard the rules and mess around with expectations and conventions.

So 26.02. / 18 Uhr / St. Nikolai-Kirche / ca. 120 min inkl. Pause

»Tränen der Trauer«

Capella de la Torre, RIAS Kammerchor, Kaspars Putniņš

RIAS Kammerchor: Friederike Büttner, Katharina Hohlfeld-Redmond, Mi-Young Kim, Anette Lösch, Sophia Linden, Anja Petersen, Stephanie Petittlaurent, Inés Villanueva, Dagmar Wietschorke, Viktoria Wilson, Sopran / Ulrike Bartsch, Claudia Buhrmann, Waltraud Heinrich, Susanne Langner, Sibylla Maria Löbber, Julienne Mbodjé, Hildegard Rützel, Anna Schaumlöffel, Alt / Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Jörg Genslein, Minsub Hong, Christian Mücke, Volker Nietzke, Kai Roterberg, Shimon Yoshida, Tenor / Stefan Drexlmeier, Ingolf Horenburg, Matthias Lutze, Paul Mayr, Rudolf Preckwinkel, Andrew Redmond, Johannes Schendel, Jonathan E. de la Paz Zaens, Bass

Capella de la Torre: Friederike Otto, Zink / Birgit Bahr, Hildegard Wippermann, Altpommer / Falko Munkwitz, Sabine Gassner, Posaune / Yosuke Kurihara, Posaune und Bassposaune / Annette Hils, Bassdulzian / Martina Fiedler, Orgel / Frank Pschichholz, Theorbe / Frauke Hess, Violone / Katharina Bäuml, Schalmel und Leitung

Kaspars Putniņš, Musikalische Leitung

RIAS Kammerchor. Foto: Matthias Heyde



Der Münchner Kapellmeister Orlando di Lasso galt schon zu Lebzeiten als »prince des musiciens«. Zum Abschluss des Festivals erklingen in der St. Nikolai-Kirche Auszüge aus seinem Alterswerk »Lagrima di San Pietro«, in dem Sündhaftigkeit des Menschen sehr persönlich thematisiert wird. Mit Capella de la Torre und dem RIAS Kammerchor treffen im Abschlusskonzert von SPAM noch einmal zwei Berliner Spitzenensembles aufeinander.

Orlando di Lasso, Kapellmeister of the Munich court, was considered to be a "prince des musiciens" even during his own lifetime. For the closing concert of the festival, the Kirche St. Nikolai will resonate with excerpts from Lasso's final composition, "Lagrima di San Pietro," a very personal reflection on the sinfulness of man. Two of Berlin's top ensembles reunite: Capella de la Torre and the RIAS Kammerchor.

Giovanni Gabrieli (1557-1612)
Canzon Angioletta

Orlando di Lasso (1532-1594)
»Il magnanimo Pietro«
»Ma gli archi«
»Tre volte aveva«
aus: Lagrime di San Pietro (München 1595)

Giovanni Gabrieli
»Timor et tremor« à 6
aus: »Reliquiae sanctorum concentuum«
(Venedig 1615)

Andrea Gabrieli (1533-1585)
»O crux fidelis« à 4
aus: Ecclesiasticarum cantionum
(Venedig 1576)

Giovanni Gabrieli
»Domine exaudi« à 8
aus: Sacrae Symphoniae I (Venedig 1597)

Orlando di Lasso
»Come falda di neve«
»E non fu il pianto suo«
aus: Lagrime di San Pietro

Anonym
Passacaglia

Orlando di Lasso
»Domine quid multiplicati sunt« à 12
aus: Mottetta 6 vocum (München 1582)

Pause

Andrea Gabrieli
»Domine ne in furore tuo« à 6
aus: Psalmi Davidici (Venedig 1583)

Orlando di Lasso
»Vattene vita va«
aus: Lagrime di San Pietro

Giovanni Gabrieli
»O Domine Jesu Christe« à 8
aus: Sacrae Symphoniae I

Anonym (Improvisation)
Bergamasca

Giovanni Gabrieli
»Deus qui beatum Marcum« à 10
aus: Sacrae Symphoniae I

Orlando di Lasso
»Negando il mio Signor«
»Vide homo«
aus: Lagrime di San Pietro

Andrea Gabrieli
»Deus misereatur nostri« à 12
aus: Novi thesauri musici, liber V (Venedig 1568)

DREI FRAGEN AN ... KATHARINA BÄUML

Es gab in den vergangenen Jahren etliche sehr erfolgreiche Projekte Ihres Ensembles Capella de la Torre mit dem RIAS Kammerchor. Worin liegen die besonderen Herausforderungen, worin die besonderen klanglichen Effekte dieser Zusammenarbeit?

Der RIAS Kammerchor ist ein unglaublich toller Klangkörper, weil er so viele unterschiedliche Stimmen hat, die alle solistisch singen können und gleichzeitig diese Kultur einer großartigen Klanghomogenität erreicht. Wenn wir zusammenarbeiten, geht es darum, sehr sorgfältig die Vokal- und Instrumentalstimmen miteinander zu kombinieren, so dass die Charakteristika des Chores und unseres Ensembles bestehen bleiben, aber trotzdem möglichst viele neue Klangfarben entstehen. Ich glaube, daran haben beide Seiten großes Vergnügen.

Im Mittelpunkt des Abschlusskonzerts von SPAM stehen Werke von Orlando di Lasso und den beiden Gabrieli. Was unterscheidet den Münchner Kapellmeister von den beiden Venezianern und wie ergänzen sich diese Komponisten?

Die Musik von Orlando di Lasso kommt mir etwas strenger und gelehrter vor, er legt großen Wert auf den vertonten Text und den sauberen Kontrapunkt. Bei den beiden Gabrieli dagegen erlebe ich mehr überbordende Klangpracht und effektvolle Textwiederholungen oder – anders ausgedrückt – mehr Lächeln und südliche Sonne. Beides hat natürlich seine Berechtigung, und deswegen glaube ich, wird es eine gute Kombination ergeben.

Die »Lagrima di San Pietro« von Orlando di Lasso beruhen auf Texten, die in starken Metaphern den sündigen Menschen anklagen. Müssen wir uns auf einen Abend im »Büßergewand« einstellen oder erklingen auch optimistischere Texte als Kontrast?

Nein, ein Büßergewand ist nicht notwendig ... Die »Lagrima« sind ja ganz bewusst umgeben von anderen, klangprächtigeren Werken, deren Texte auch viel mehr Zuversicht ausstrahlen. Das Programm ist zwar als Passionskonzert angelegt, aber soll auch schon den Ausblick auf Ostern eröffnen. Und schließlich spielen wir als Capella de la Torre ja auch ein paar reine Instrumentalstücke, die in jedem Falle lebensbejahend klingen werden.

Katharina Bäuml. Foto: Anna-Kristina Bauer



TRÄNEN UND HOFFNUNG

Als bewusst letzte kompositorische Äußerung in seinem langen künstlerischen Leben verfasste Orlando di Lasso 1594 in München die Sammlung »Lagrimae di San Pietro«. Diesem Meisterwerk der A-cappella-Kunst liegen zeitgenössische Texte zugrunde, die sich dem Thema Selbstanklage und Reue widmen. Kontrastiert werden diese hochemotionalen Werke durch feierliche Motetten und geistliche Konzerte von zwei Lasso-Schülern – den Venezianern Andrea und Giovanni Gabrieli.

Ausnahmemusiker Lasso

Er war einer der populärsten und angesehensten Musiker des 16. Jahrhunderts: Orlando di Lasso. Mit seinem kompositorischen Stil prägte er eine ganze Generation und bewegte sich souverän nicht nur auf musikalischem, sondern auch auf diplomatischem Gebiet. Als er 1594 starb, gab es vermutlich keinen europäischen Musiker von Rang, der nicht ein Lasso-Werk im Repertoire hatte.

Der Grundstein zu dieser außergewöhnlichen Musiker-Laufbahn wurde im Hennegau gelegt, wo Orlando di Lasso in jungen Jahren als Sängerknabe an der Kirche St. Nicolas seiner Heimatstadt Mons wirkte. Hier erlernte er das musikalische Handwerk und machte mit seiner schönen Stimme auf sich aufmerksam. Ferrante Gonzaga, der Vizekönig von Sizilien, entdeckte auf der Durchfahrt durch die Niederlande den musikalischen Knaben und nahm ihn in sein Gefolge auf, mit dem der junge Orlando in den folgenden Jahren weite Teile Frankreichs und Italiens bereiste. Hierbei gewann er bleibende künstlerische Eindrücke, vor allem während der Aufenthalte an den Höfen von Mantua und Mailand. Um 1550 hielt sich Lasso dann in Neapel auf, wo er mit der Commedia dell'arte und weltlichen Musizierformen vertraut wurde. Weitere Stationen waren für Lasso die Stadt Rom, wo er kurze Zeit als Kapellmeister an der Lateranbasilika wirkte, und Antwerpen. Im Herbst 1556 wendete sich der bis dahin rastlose Lebenslauf des Komponisten entscheidend: Lasso siedelte nach München über, wo ihn der bayerische Herzog Albrecht V. in seine Hofkapelle aufnahm. Zunächst als Tenorist angestellt, übernahm er schon bald die Kapellmeisterposition am Hof und übte dieses Amt nahezu 40 Jahre lang bis zu seinem Tod aus. Die Vermittlung zum Münchner Hof verdankte Lasso offensichtlich seinen guten Beziehungen zur einflussreichen Bankiersfamilie Fugger. Sein Dienst als Kapellmeister bestand in der musikalischen Leitung des täglichen Gottesdienstes, der herzoglichen Tafelmusik sowie besonderen Darbietungen bei familiären Festen des Herzogs und Empfängen auswärtiger Gäste.

Während des ersten Jahrzehnts seines Münchner Wirkens stieg das Ansehen Lassos, der sich schon bald »prince des musiciens« nennen durfte, kontinuierlich. Mit Hilfe der großzügigen Unterstützung seines Dienstherrn gelang es ihm, die Hofkapelle personell erheblich zu verstärken. Zwischen 1562 und 1577 erschienen zudem jährlich meist mehrere Bände mit neuen Kompositionen des Kapellmeisters im Druck. Dank dieser Publikationen und einer beträchtlichen Reisetätigkeit wuchs der Bekanntheitsgrad Lassos auch weit über die bayerischen Landesgrenzen hinaus. Auf Einladung des französischen Königs Karls IX. weilte er 1571 in Paris; drei Jahre später empfing ihn Papst Gregor XIII. in Privataudienz und schlug ihn zum Ritter vom goldenen Sporn; Kaiser Maximilian II. erhob ihn schließlich in den Adelsstand. Zahlreiche junge Musiker reisten nach München, um Unterricht bei Lasso zu erhalten, darunter Johann Eccard, Leonhard Lechner, Gregor Aichinger und nicht zuletzt der Venezianer Giovanni Gabrieli.



Capella de la Torre. Foto: Andreas Greiner-Napp

Ab Mitte der 1580er Jahre – Herzog Wilhelm V. hatte inzwischen die Nachfolge seines verstorbenen Vaters angetreten – zog sich Lasso immer mehr aus dem höfischen Leben zurück, seine Briefe und Kompositionen aus den letzten Lebensjahren lassen sogar eine depressive Gemütsverfassung anscheinen. Orlando di Lasso starb 1594 in München, zuvor hatte er die musikalischen Ämter an seinen Sohn Ferdinand weitergegeben.

In seinem Todesjahr stellte Orlando di Lasso seine Sammlung »Lagrimae di San Pietro« zusammen. Es handelt sich um einen Zyklus von 20 italienischsprachigen Madrigalen und einer abschließenden lateinischen Motette für sieben Vokalstimmen. Die Texte stammen von dem italienischen Dichter Luigi Tansillo (1510–1568) und wurde erstmals 1560 in Druck veröffentlicht. Tansillo beschreibt in seiner metaphernreichen Lyrik das Seelenleben des Heiligen Petrus, nachdem dieser seinen Freund und Herrn Jesus am Vorabend der Kreuzigung verleugnet hat. Die Texte gleichen in ihrer Ausführlichkeit einer umfassenden Selbstreflexion und wurden von Lasso zu hoch ausdrucksvollen geistlichen Madrigalen verarbeitet.

Venezianische Pracht

Die Basilika San Marco in Venedig zählt zu den bedeutendsten Sakralbauten Europas. Errichtet im 11. Jahrhundert über den Gebeinen des Heiligen Markus, unterstand die Kirche viele Jahrhunderte lang direkt der Herrschaft des Dogen und diente ihm als Ort der sakralen Repräsentation. Die zahlreichen Mosaiken, vergoldeten Altäre und Kuppeln spiegeln Macht, Reichtum und Selbstbewusstsein der Republik Venedig wider. Erst 1807 wurde die Kirche zum Bischofssitz des Patriarchen von Venedig erklärt, bis heute ist sie ein unvergleichlicher Anziehungspunkt für Gäste aus aller Welt.

Aber auch als Herkunftsort vieler musikalischer Werke spielt San Marco eine große Rolle. Der reich ausgestattete Innenraum inspirierte zahlreiche Kapellmeister des 15. bis 17. Jahrhunderts zu großartigen Kompositionen, wobei sie den sakralen Raum gewissermaßen als Bühne begriffen. Sängerchöre und Instrumentalensembles wurden bei den Aufführungen auf verschiedenen Emporen der Basilika postiert, für die Zuhörer muss sich dadurch ein enormer Raumeindruck ergeben haben.

Im späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ist die kirchenmusikalische Praxis an San Marco untrennbar mit dem Namen Gabrieli verbunden.

Bereits im Alter von 25 Jahren bewarb sich Andrea Gabrieli – gebürtiger Venezianer – zum ersten Mal um eine Stelle als Organist an San Marco. Vorgezogen wurde jedoch zunächst Claudio Merulo, was Gabrieli dazu veranlasste, die Stadt zu verlassen. Er traf in München auf den fast gleichaltrigen Kollegen Orlando di Lasso und arbeitete vermutlich längere Zeit mit ihm zusammen. 1566, neun Jahre nach der Erstbewerbung, spielte Andrea Gabrieli wieder an San Marco vor und wurde als erster Organist eingestellt. In dieser Funktion war er nicht nur für die Orgeldienste in den zahlreichen liturgischen Feiern verantwortlich, sondern komponierte an der Seite des Kapellmeisters Gioseffo Zarlino zahlreiche groß besetzte Werke für Chor und Instrumente. Eine Offerte von Orlando di Lasso, doch in die Münchner Hofkapelle zu wechseln, lehnte Gabrieli ab, vermutlich aus Verbundenheit mit seiner Heimatstadt.

Nur wenige Monate vor seinem Tod konnte Andrea Gabrieli 1585 sicherlich zu seiner persönlichen Zufriedenheit feststellen, dass sein Neffe Giovanni als zweiter Organist an San Marco angestellt wurde. Zuvor hatte Giovanni – auf Empfehlung des Onkels – ebenfalls den Weg über die Alpen nach München angetreten und mehrere Jahre Unterricht bei Orlando di Lasso erhalten. Als Organist an San Marco veröffentlichte Giovanni Gabrieli dann eine Vielzahl von kirchenmusikalischen Werken, die den speziellen aufführungspraktischen Gegebenheiten des Markusdoms angepasst waren. Sein Hauptwerk, in dem sich seine Auffassung von moderner Kirchenmusik manifestiert, ist dabei die Sammlung »Sacrae Symphoniae«, deren zwei Bände 1597 bzw. posthum 1615 in Venedig erschienen. Neben zahlreichen mehrchörigen Motetten finden sich in den opulenten Ausgaben auch etliche rein instrumentale Werke, die der Komponist meist mit »Sonata« oder »Canzona« überschrieben hat.

Hans Mielich, Orlando di Lasso im Kreise seiner Musiker (um 1570)



Die Vereinigung Alte Musik Berlin (VAM Berlin) bündelt seit 2012 die Interessen der Berliner Alte-Musik-Szene, fördert den Diskurs innerhalb der Kollegenschaft und dient mit ihrer Expertise als Ansprechpartner für Politik und Verwaltung. Sie wird als solidarisches Netzwerk von aktiven Musiker*innen der Alten Musik in ehrenamtlichem Engagement geführt. Ihr gehören aktuell 170 Künstler*innen, Unterstützer*innen und Ensembles an.

*Basierend auf dem Grundgedanken, Musik jeweils im Kontext ihrer Entstehungszeit und auf Instrumenten der jeweiligen Epoche zu interpretieren, hat die künstlerisch-forschende Arbeit der Musiker*innen der Alten Musik in den letzten Jahrzehnten die Spiel- und Hörgewohnheiten im gesamten klassischen Musikbetrieb maßgeblich verändert, die Spielpläne der Festivals und Opernhäuser aufgebrochen und die Curricula der Hochschulen erobert. Die Musiker*innen arbeiten ausschließlich freischaffend, eine institutionelle Verankerung der Alten Musik in Form von staatlichen oder städtischen Orchestern gibt es in Deutschland nicht. Die daraus resultierende Unabhängigkeit und künstlerische Eigenständigkeit werden wertgeschätzt, gehen aber einher mit unsicheren und zumeist ungeregelten Arbeitsverhältnissen.*

In den vergangenen Jahren hat die VAM Berlin vielfältige Ideen entwickelt und verwirklicht, um die Alte Musik und deren Akteur*innen in Berlin zu fördern.

Sichtbarkeit der Alten Musik in Berlin

Die VAM setzt sich insbesondere für die Anerkennung der spezifischen Arbeitsweisen der Alten Musik ein. So konnte in engem Austausch mit der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa dank des Engagements der VAM erstmals wieder eine Förderung für das Genre Alte Musik in Berlin etabliert werden (Stipendien, Projektförderung, Basisförderung für Ensembles). Einzelkünstler*innen und Ensembles können ihre künstlerischen Ideen nun häufiger in Berlin verwirklichen.

Um die Sichtbarkeit der Alten Musik in Berlin zu erhöhen und Konzerte einem breiten Publikum zugänglich zu machen, betreibt die VAM außerdem eine Website mit einem Konzertkalender und Beiträgen zu den in Berlin aktiven Künstler*innen und Ensembles (www.alte-musik-berlin.de).

Stärkung der Musiker*innen und Ensembles

Zur Stärkung der Akteur*innen der Alten Musik selbst bietet die VAM derzeit ein Workshop-Programm zu Themenbereichen wie Akquise, Marketing, Vertragsgestaltung und Förderanträgen an, außerdem stehen Fragen zu sozialer Absicherung und Arbeitsbedingungen der freischaffenden Musiker*innen im Fokus. Das Vorhaben kann

dank einer Förderung des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) sowie der Senatsverwaltung für Kultur und Europa durchgeführt werden.

Das Projekt findet mit dem Festtag für Alte Musik am 6. Mai 2023 seinen feierlichen Abschluss. In der Villa Elisabeth und der Kirche St. Elisabeth wird eine Vielzahl exzellenter Berliner Musiker*innen und Ensembles auftreten und ein buntes Rahmenprogramm rund um die Alte Musik bieten.

Netzwerk und Kommunikation

Die VAM ermöglicht und fördert den Austausch innerhalb der Alte-Musik-Szene. Sie veranstaltet regelmäßig Treffen, in denen Themen rund ums Musiker*innen-Dasein diskutiert und Debatten angestoßen werden. Sie bietet dabei eine Plattform, über die vertrauensvoll Informationen ausgetauscht und Wissen und Know-How miteinander geteilt werden können. Besonders auch in der Corona-Krise hat sich dieses Netzwerk als wichtiger Anker und Informations-Pool für die Musiker*innen erwiesen.

Vernetzung und kulturpolitische Arbeit mit anderen Verbänden

Die Kooperation mit den Verbänden anderer Musikgenres und Kunst-Sparten ist ein wichtiger Teil der Arbeit der VAM. Die VAM Berlin ist Mitglied im Berliner Landesmusikrat, vernetzt mit der Koalition der Freien Szene Berlin und Teil des DACH Musik Berlin, einem Zusammenschluss von Verbänden verschiedener Musikgenres. Sie engagiert sich außerdem – stellvertretend für die Bundes-VAM – aktiv in der bundesweiten Allianz der Freien Künste (AFK).

Im Rahmen dieser Zusammenarbeit beteiligt sich die VAM Berlin maßgeblich an genre- und spartenübergreifenden Diskursen. Ein aktuelles wichtiges Thema sind dabei beispielsweise Honoraruntergrenzen in öffentlicher Förderung. Gemeinsam mit den Verbänden des DACH Musik Berlin und mit Unterstützung der Berliner Kulturverwaltung konnte hier auf Berliner Landesebene erstmals ein Konsens verschiedener Musikgenres erzielt und der Prozess zu einer schrittweisen und nachhaltigen Etablierung von Honoraruntergrenzen in öffentlicher Förderung begonnen werden.

Die VAM Berlin freut sich über Anregungen, neue Mitglieder und alle, die sich einbringen und den Verband unterstützen möchten!

Moni Fischaleck

William Hogarth, The Enraged Musician (1741)



www.alte-musik-berlin.de



Zitadelle Spandau, Foto: Stephan Röhl

SPANDAU – VOLLER KULTUR

Willkommen in Spandaus Kulturlandschaft!

ZITADELLE

Die Zitadelle ist einer der bekanntesten Orte in Berlin und ein Wahrzeichen Spandaus. Die ältesten Teile der Festungsanlage stammen aus dem Mittelalter. Heute gilt sie als best-erhaltene Renaissancefestung Europas. Hier öffnet sich eine Geschichtslandschaft, die verschiedene Museen und Ausstellungen beherbergt: etwa die faszinierende Skulpturen-Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“, oder das Stadtgeschichtliche Museum, das Archäologische Fenster und die Galerien Kronprinz und Alte Kaserne mit dem Zentrum für Aktuelle Kunst.

GOTISCHES HAUS

Das Gotische Haus ist nicht nur ein Juwel der Altstadt Spandau, es ist auch das älteste erhaltene Bürgerhaus Berlins. Hier findet man das Stadtgeschichtliche Museum, das in einer historischen Ausstellung die Geschichte des besonderen Hauses beleuchtet und das städtische Leben und Wohnen im 19. Jahrhundert zeigt. In den einzigartigen Galerieräumen finden unter gotischem Gewölbe regelmäßig wechselnde Kunstaustellungen statt.

GALERIE IM HISTORISCHEN KELLER

Der Historische Keller ist Teil eines Patrizierhauses aus dem 14. Jahrhundert, das erst als Regimentshaus, später als Gasthaus und Gericht genutzt wurde. Nach seiner Zerstörung 1944 wurde der Keller erst 1987 wiederentdeckt und archäologisch untersucht. Heute wird er als Kunstgalerie genutzt.

ST. NIKOLAI-KIRCHE

Von hier aus verbreitete sich die Reformation in Berlin und Brandenburg. 1539 erhielt der damalige Herrscher Kurfürst Joachim II. zum ersten Mal das Abendmahl in Form von Brot und Wein und konvertierte zum evangelischen Glauben. Zur NS-Zeit war sie ein Zentrum der Bekennenden Kirche, die sich dem Regime widersetzte. Heute finden zusätzlich zum aktiven Gemeindebetrieb Konzerte in und um die Kirche herum statt.

ST. MARIEN-KIRCHE IM BEHNITZ

Zwischen Altstadt und Zitadelle befindet sich die älteste katholische Kirche Spandaus. 1847 erfolgte die Grundsteinlegung. Anfang der 2000er Jahre wurde die Kirche, die in Privatbesitz ist, aufwändig restauriert – der prachtvolle Innenraum ist sehenswert. Mittlerweile ist die Kirche ein beliebter Veranstaltungsort. Hier finden regelmäßige Lesungen und Konzerte statt.

GALERIE SPANDOW

Die im Jahr 1987 gegründete Galerie Spandow im Handwerkerhof des Juwelier Brose umfasst heute die Goldschmiede und Schmuckgalerie im Fachwerkhaus sowie die Remise und den Kunstsalon im Seitenflügel.

Die Remise und der Kunstsalon sind der abstrakten Malerei gewidmet. Der kleine und feine Kunstsalon ist Spielstätte für Theater- und Kabarettveranstaltungen. Hier finden auch Lesungen und Konzerte statt.

KULTURHAUS SPANDAU

Das Kulturhaus Spandau steht für kulturelle Vielfalt im Bezirk. Neben einem abwechslungsreichen Veranstaltungsmix im Theatersaal aus Konzerten, Theater, Show & Comedy und einem kurzweiligen Kinderprogramm, wird das Angebot durch das Kino im Kulturhaus, das Café & Bistro Unvernunft und Ausstellungen in der Galerie abgerundet.



St. Nikolai-Kirche (c) visitBerlin, Foto: Dagmar Schwelle

SPANDAU

URLAUB IN BERLIN

Spandau hat viel zu bieten: Historische Altstadt, (Industrie-)Kultur, Erholung im Grünen, Entspannung und Sport am Wasser. Nur 20 Minuten aus Berlins Mitte in die Großstadtoase.

Beratung & Unterkünfte, Tickets, Tipps & Touren für Sie und Ihre Gäste gibt es in der Tourist-Information Berlin-Spandau. Schauen Sie rein und entdecken Sie Spandau – wir freuen uns auf Ihren Besuch!

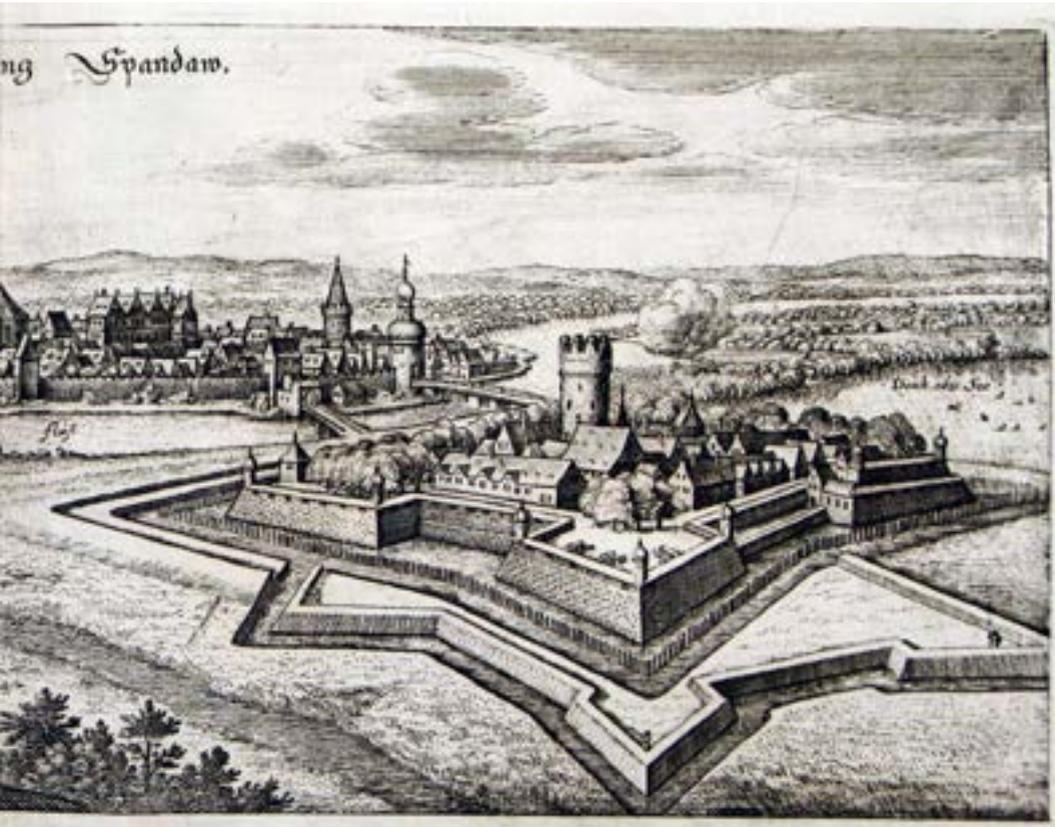
Öffnungszeiten: Mo bis Sa von 10-17 Uhr
Golisches Haus, Breite Str. 32, 13597 Berlin
Tel. 030 333 93 88, info@visitspandau.de

WWW.VISITSPANDAU.DE



Matthäus Merian, Die Stadt und Vestung Spandau (1633)

ng Spandaw.



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Die Akademie für Alte Musik Berlin (kurz Akamus) feierte 2022 ihr 40-jähriges Bestehen. 1982 in Berlin gegründet, gehört das Ensemble heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester. Seit vier Jahrzehnten beweist das Orchester immer wieder seine Wandlungsfähigkeit mit aufregenden Konzertprojekten und musikalischen Entdeckungsreisen. So leistete Akamus Wesentliches für die Wiederentdeckung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs und Georg Philipp Telemanns. Konsequenter und wohl überlegter hat das Ensemble sein Kernrepertoire in Barock und Klassik nach und nach bis ins 19. Jahrhundert ausgeweitet, so jüngst mit seinem vielbeachteten Zyklus »Beethovens Sinfonien und ihre Vorbilder«.

Ob in New York oder Tokio, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Gastspiele führten das Orchester im Jubiläumsjahr unter anderem in das Concertgebouw Amsterdam, den Wiener Musikverein und das Festspielhaus Baden-Baden. Als Artist in Residence war Akamus 2022 zudem gleich mehrfach in der Londoner Wigmore Hall sowie beim Deutschen Mozartfest Augsburg zu erleben. Im Kulturleben seiner Heimatstadt Berlin ist Akamus ein zentraler Pfeiler. Seit über 35 Jahren gestaltet das Orchester eine Abonnement-Reihe im Konzerthaus Berlin. Das musikalische Herz von Akamus schlägt aber auch für das Musiktheater: An der Berliner Staatsoper widmet sich das Ensemble seit 1994 regelmäßig der Barockoper. Mit einer eigenen Konzertreihe ist Akamus seit 2012 zudem regelmäßig im Münchner Prinzregententheater zu Gast.

Akamus musiziert unter der wechselnden Leitung seiner beiden Konzertmeister Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie ausgewählter Dirigenten. Mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine besonders enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Darüber hinaus leiteten in jüngster Zeit Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini und Christophe Rousset das Orchester. Hervorzuheben ist ferner die inzwischen 30-jährige Kooperation mit dem RIAS Kammerchor Berlin.

Die mittlerweile rund hundert Aufnahmen des Ensembles wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter Grammy Award, Diapason d'Or, Gramophone Award, Edison Award, MIDEM Classical Award, Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. 2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.

ELINA ALBACH

Dass Elina Albach nicht nur als Fünfjährige begann, Cembalo zu spielen, sondern auch als Spross einer sehr musikkaffinen Familie mit Hintergründen in Alter Musik und Kirchenmusik von klein auf mit deren Repertoire bekannt ist, hatte weitreichende Folgen. Denn vielleicht muss etwas so tief eingesickert, so vertraut und verbunden sein, damit es völlig neu und mit Risiko anders gedacht werden kann: Nicht nur ist Albach als Cembalistin heute international gefragt und vielfach ausgezeichnet, auch gilt das von ihr erdachte fluide Ensemble CONTINUUM als Keimzelle einer so noch nie gehörten Herangehensweise an Alte Musik.

Elina Albach, Jahrgang 1990, studierte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Prof. Jörg-Andreas Bötticher, leitete bereits das Vocalconsort Berlin, die Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker und unterrichtete an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden und der Hochschule für Musik Detmold Kammermusik, Generalbass und Cembalo. Sie trat in verschiedenen Besetzungen und solo auf zahllosen renommierten Festivals und in legendären Häusern auf vier Kontinenten auf. Unter ihren zahlreichen Stipendien stach zuletzt das Fellowship #beethoven von PODIUM Esslingen und der Kulturstiftung des Bundes heraus, die 2017–2021 jungen Künstler*innen ermöglichte, neue Wege in Aufführungspraxis, Interpretation und Komposition zu finden. In dieser Zeit entstanden mit CONTINUUM Projekte, die die Aktualität der Alten Musik und innovative Konzertdesigns in spektakulärer Weise ausgelotet haben. 2022 wurde Elina Albach eingeladen, die Residency »Younger than Jesus« mit vier Konzerten beim renommierten MA Festival in Brügge zu kuratieren und zu gestalten. Derzeit arbeitet sie vor allem daran, kanonisierte Werke des Barock durch Verdichtung in kleinen Besetzungen intensiv neu erlebbar zu machen. Besonders berückend gelang dabei die Aufführung von Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion für Tenor allein (Benedikt Kristjánsson), Schlagwerk (Philipp Lamprecht), Orgel und Cembalo, die zu Karfreitag 2020, in der Hochphase des ersten Corona-Lockdowns, in der leeren Leipziger Thomaskirche aufgezeichnet wurde und weit über die Grenzen der Klassikszene hinaus für Aufmerksamkeit sorgte. Bereits 2019 erhielt diese Inszenierung den Preis OPUS Klassik für das innovativste Konzert.

KATHARINA BÄUML

Katharina Bäuml, geboren in München, studierte zunächst moderne Oboe und legte ihr Diplom mit Auszeichnung ab. Daneben studierte sie Barockoboe und historische Rohrblattinstrumente an der Schola Cantorum in Basel und beendete auch diese Ausbildung mit Auszeichnung. Seitdem spezialisierte sich Katharina Bäuml in verschiedenen Bereichen der Alten Musik. Ihr ganz besonderes Interesse gilt der Bläsermusik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Folgerichtig gründete sie 2005 die Capella de la Torre, das heute wichtigste deutsche Ensemble für Renaissancemusik. Die Gruppe hat bislang 32 CD-Einspielungen vorgelegt, seit 2013 ist sie exklusiv für das Label Sony tätig. 2016 erhielt Katharina Bäuml mit Capella de la Torre den ECHO Klassik als Ensemble des Jahres für die CD »Water Music«. 2017 und 2018 folgten ein weiterer ECHO und ein OPUS Klassik für die Alben »Da Pacem – Echo der Reformation« (zusammen mit dem RIAS Kammerchor, geleitet von Florian Helgath) und »Serata Venexiana«.

Katharina Bäuml widmet sich aber nicht nur der Alten, sondern ebenso der zeitgenössischen Musik auf historischen Instrumenten. Seit 2010 entstanden so zahlreiche Kompositionen für das Duo Mixtura, unter anderem zu hören beim Berliner Festival Ultraschall. Als Leiterin mehrerer Festivals und Konzertreihen initiiert Katharina Bäuml immer wieder Begegnungen zwischen Musik der frühen Neuzeit und Jazz. So ist sie Künstlerische Leiterin der Konzertreihe »Musica Ahuse« in der romanischen Klosterkirche Auhausen (Bayern), in der jährlich renommierte Spitzenensembles der Alten Musik auftreten. In Niedersachsen leitet und verantwortet Katharina Bäuml die Reihe »Renaissancemusik an Elbe und Weser« und in Berlin das neu konzipierte Festival »Sounding Collections«.

Besonders wichtig ist Bäuml auch die Vermittlung von Musik in unterschiedlichen Kontexten und an heterogene Zielgruppen. Genauere Infos und Beispiele dazu finden sich u. a. im Education-Bereich von Capella de la Torre und der Studio4Culture/ ACADEMY. Seit 2020 ist Katharina Bäuml Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin der interaktiven Internetplattform www.studio4culture.net, auf der regelmäßig neue interaktive Konzertformate entstehen.

EMMANUELLE BERNARD

Emmanuelle Bernard, geboren in Die (Frankreich), studierte Violine am Conservatoire de Grenoble, an der Yehudi Menuhin School in England und an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin wo sie den 1. Preis für Interpretation zeitgenössischer Musik gewann. Zudem studierte sie Historische Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (Main). Sie ist Gründungsmitglied des Ensemble Zafraan. Seit 2014 ist sie auch bei der Akademie für Alte Musik Berlin zu hören.

Als Violinistin und Bratschistin beschäftigt sie sich mit vielen unterschiedlichen Musikstilen, vom romantischen Repertoire über die historische Aufführungspraxis bis hin zur zeitgenössischen Musik. Ihr besonderes Interesse gilt dabei der Kammermusik. Sie spielt regelmäßig beim Festival Podium in Esslingen, in Haugesund in Norwegen und Matadopera in Spanien. Zahlreiche Konzertauftritte führten sie zudem nach Asien, Lateinamerika und in weitere europäische Länder, wo sie als Solistin mit dem European Union Chamber Orchestra und als Konzertmeisterin der Heidelberger Symphoniker spielte. Emmanuelle Bernard arbeitet mit vielen Komponisten zusammen, unter anderem Stefan Keller, Sanchez Verdú, Tristan Murail, Ursula Mamlock, Gabriel Iruny, Cheryl Frances-Hoad, Yoav Passovski oder Laure M. Hiendl. Sie war an mehreren CD-Produktionen beteiligt, darunter Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« und eine Porträt-CD der Komponistin Sarah Nemtsov. 2018 hat sie Kammermusik- und Solowerke von Samir Odeh-Tamimi für das Label Kairos eingespielt und 2019 die Kammermusikwerke von Christophe Bertrand für den Westdeutschen Rundfunk.

CAPELLA DE LA TORRE

Capella de la Torre ist stolz, sich zu den weltweit führenden Ensembles für Bläsermusik der Frühen Neuzeit zählen zu dürfen. Capella wurde im Jahr 2005 von der Oboistin und Schalmespezialistin Katharina Bäuml in Berlin gegründet. Seitdem hat das Ensemble sein

KONZERTREIHE Saison 9 | 2023

 **titans
rising**

ALTE MUSIK AM LIETZENSEE

- 22.01.2023 **SOCIAL HARMONY** | Ein Violinenconsort mit Veronika Skuplik, Heidi Gröger u.a.
19.02.2023 **BON JOUR, BON MOIS** | Dufay Chansons mit Ensemble Alta Musica
19.03.2023 **AD MORTEM FESTINAMUS** | Vox Nostra singt Josquin und Othmayr
16.04.2023 **FREUDE, DU LUST DER GÖTTER** | Barockensemble Stella Maris zum 20. Jubiläum
23.04.2023 **FOLIA – SHEER MADNESS.** | Friederike Vollert (Blockflöte) & Tung-Han Hu (Cembalo)
07.05.2023 **COME AGAIN!** | Silke Strauf (Viola da Gamba) & Gösta Funck (Cembalo)
20.05.2023 *Samstag, 19 Uhr!* **SCHÜTZ 351** | Grenzacher Kantorei & Cappella Leodgarensis
11.06.2023 **Saisonabschlusskonzert: SCHWESTERN-AKT** | Titans Rising Ensemble für Alte Musik

Eintritt frei | Spenden willkommen!

Sonntags, 17 Uhr | Ev. Kirche Am Lietzensee | Herbartstraße 4-6 | 14057 Berlin-Charlottenburg

www.titansrising.de DIE BUNTE VIELFALT DER ALTEN MUSIK.

Publikum in weit mehr als 1.000 Konzerten stets aufs Neue begeistert. Hinzu kommen bislang 32 CD-Einspielungen und eine Vielzahl von Live-Mitschnitten. Auf diese Weise hat sich Capella de la Torre umfangreiche Erfahrung in der Musik des 14. bis 17. Jahrhunderts erspielt. 2016 wurde Capella der ECHO Klassik in der Kategorie »Ensemble des Jahres« verliehen. 2017 erhielt das Ensemble einen weiteren ECHO Klassik für die CD »Da Pacem – Echo der Reformation« zusammen mit dem RIAS Kammerchor. 2018 erhielt Capella de la Torre den ersten OPUS Klassik für die Aufnahme »Serata Venexiana«.

Um die Musik vergangener Jahrhunderte für heutige Ohren lebendig werden zu lassen, finden aktuelle historische und musikwissenschaftliche Erkenntnisse ständig Eingang in die Programme von Capella de la Torre. Dazu gehört besonders die Arbeit mit Quellen und Originaltexten. Ein besonderes Anliegen des Ensembles ist neben den Konzerten die Arbeit mit einem jungen Publikum, die in einer Vielzahl von Vermittlungsprojekten ihren Ausdruck findet.

Der Name »de la Torre« ist auf zweierlei Weise zu verstehen: Anfang des 16. Jahrhunderts komponierte der Spanier Francisco de la Torre das wohl berühmteste Stück für eine Bläserbesetzung, seine »Danza Alta«. Neben dieser Hommage an den Komponisten ist der Name aber auch ganz wörtlich zu verstehen: »de la Torre« bedeutet übersetzt »vom Turm herab«; Bläsergruppen musizierten seinerzeit bei den verschiedensten Gelegenheiten auf Türmen oder Balkonen.

LA CAPELLA DUCALE

La Capella Ducale wurde 1992 von Roland Wilson als vokale Ergänzung zum Instrumentalensemble Musica Fiata gegründet, um eine stilistische Einheit bei größeren Werken zu gewährleisten. Von der Kritik wurde dem Ensemble eine bestechende Leistung sowohl im Solo- als auch im Ensemblebereich attestiert. Zudem wird die außerordentlich homogene Verbindung mit dem Instrumentalklang hervorgehoben. Der Erfolg der ersten CD bei Sony mit Musik aus Claudio Monteverdis »Selva Morale« brachte Einladungen zu Festivals in ganz Europa. Weitere CD-Aufnahmen – unter anderem »The Feast of San Rocco« mit Musik von Giovanni Gabrieli – haben den guten Ruf des Ensembles gefestigt. Italienische Barockmusik, vor allem aus dem 17. Jahrhundert, ist einer der Schwerpunkte des Ensembles geblieben: 2008 haben Musica Fiata und La Capella Ducale Monteverdis »Marienvesper« (1610) bei den Schwetzingener Festspielen aufgeführt, 2010 gastierten sie damit in Spanien und Portugal. Die 2009 bei Deutsche Harmonia Mundi erschienene CD mit Vespermusik von Antonio Vivaldi wurde in den höchsten Tönen gelobt. Ein zweiter Schwerpunkt des Ensembles liegt auf der deutschen Kirchenmusik vor Johann Sebastian Bach. Musica Fiata und La Capella Ducale feierten hier große Erfolge, zum Beispiel mit den wiederentdeckten »Psalmen Davids« von Johann Hermann Schein, Kantaten von Johann Schelle sowie mit Kantaten und dem Oratorium »Das jüngste Gericht« von Dieterich Buxtehude.

CONTINUUM

Continuum ist vor allem: vieles nicht. Zum Beispiel: kein festes Ensemble und kein Kollektiv. Es ist eher eine über den konkreten Projekten und Personen schwebende Gesamtidee, die in alle Richtungen sich lehnen kann. Ein Label unter diesem Namen gibt es schon – »Continuu|records|m« – vielleicht auch irgendwann einen Projektraum. Continuum ist die Freiheit, Alte Musik ganz neu zu denken, innovativ zu präsentieren und sie damit in Bezug setzen zu einer Gegenwart, die ihr nicht so fern liegt, wie der Name und die gewöhnliche Aufführungspraxis suggerieren.

Continuum ist alles, was die vielfach ausgezeichnete Cembalistin Elina Albach mit Besetzung macht, egal wie groß die ist. Es ist ein Pool von Instrumentalist*innen und Sänger*innen, auf die sie zurückgreifen kann, und der ihr ermöglicht, beinahe jede denkbare Version eines Stückes umzusetzen: Von großen Chorensembles zu intimen Dreier-Besetzungen. Continuum debütierte 2015 bei den Köthener Bachfesttagen und spielt seitdem auf wichtigen Festivals in Deutschland und Europa, auf Einladung des Goethe-Instituts auch bereits in Bolivien. 2022 gestaltete das Ensemble eine Residency mit vier Konzerten beim renommierten MA Festival in Brugge. Wenn der Name Continuum auch barock erscheinen mag, ein Verweis auf den dominierenden Generalbass der Epoche, so bezieht er sich doch auf ein Stück der Neuen Musik: György Ligeti schrieb sein »Continuum« 1968 für Cembalo, Elina Albachs Hauptinstrument. Es flimmert und flirrt und versucht gerade darüber, über das Tempo der Anschläge, einen kontinuierlichen Sound herzustellen. Ein Transzendieren der Zeit, genau wie die immer aufs Neue erstaunlichen Projekte unter dem Namen Continuum.

LAURENCE DREYFUS

Laurence Dreyfus, Diskant-Gambist und Künstlerischer Leiter von Phantasm, wurde in Boston in eine Familie von Musikern hineingeboren und lernte Notenlesen, bevor er Englisch lesen konnte. Seine Ausbildung erhielt er zunächst an der Juilliard School in New York, wo er bei Leonard Rose Violoncello studierte und als Gründungsmitglied dem Ensemble angehörte, das heute als Emerson String Quartet Weltruhm genießt. Nach seinem Konzertdiplom an der Juilliard entschied er sich, noch ein akademisches Studium anzuschließen und schrieb sich an der Columbia University für Theologie, Politologie und Musikwissenschaft ein. Während seiner Promotion bei dem Bach-Forscher Christoph Wolff begann er dann auf eigene Faust Gambe zu lernen und erlag den Reizen dieses Instrumentes nach kürzester Zeit so sehr, dass er es bei Wieland Kuijken am Königlichen Konservatorium in Brüssel studierte, wo er dann in zwei Jahren gleich zwei Diplomstudiengänge glanzvoll absolvierte.

Im Laufe seiner dualen Karriere als Musikwissenschaftler und Gambist war Laurence Dreyfus auf der ganzen Welt unterwegs, forschte als Musikhistoriker, gab Konzerte, hielt Vorträge und Meisterklassen. Er lehrte als Professor an den Universitäten Yale, Stanford, Chicago, am King's College London und zuletzt an der Universität Oxford und dem dortigen Magdalen College. Seine Verdienste um die Bach- und Wagner-Forschung wurden unter anderem mit der Mitgliedschaft in der British Academy belohnt.

1994 gründete er sein Gampenconsort Phantasm, das seitdem auf allen bedeutenden Konzertbühnen in Europa, den USA und Fernost vertreten ist. 2015 zog Dreyfus sich von seiner Lehrtätigkeit in Oxford zurück, um mehr Zeit für Konzerte und unabhängige Forschung zu haben. Er wurde sowohl von der Universität, als auch vom College mit dem Titel des Professor Emeritus geehrt. Drei vielgelobte und einigen Staub aufwirbelnde Bücher – zwei über Johann Sebastian Bach, eines über Richard Wagner – sowie ungezählte Fachartikel und einige Dutzend CD-Einspielungen, von denen viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden, machten ihn weit über Musikwissenschafts- oder Alte-Musik-Kreise hinaus bekannt. Der Gambist lebt inzwischen in Berlin, wo er einstmals als Doktorand zwei inspirierende Jahre mit Bach-Forschung auf beiden Seiten der (damaligen) Mauer verbracht hatte. Nach einem knappen Vierteljahrhundert in England fand er hier nun seine neue Basis, von der aus er weiterhin forscht, konzertiert und neues Repertoire aufnimmt, um es Musikliebhabern auf der ganzen Welt nahezubringen.

TOBIAS DUTSCHKE

Tobias Dutschke wurde 1967 in Woltersdorf bei Berlin geboren und studierte klassisches Schlagzeug an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Er komponierte und realisierte Bühnenmusiken unter anderem für das Deutsche Theater Berlin, das Schauspiel Hannover, das Theater Baden-Baden und das Staatstheater Cottbus. Auch für Deutschlandfunk Kultur erstellte er diverse Geräuschkompositionen und Radiofeature als Autorenproduktion. Heute arbeitet er als Musiker und Performer für Theater und Musiktheater. Mit dem Trio schindelkilliusdutschke hat er in den letzten Jahren mehrere Musiktheaterabende und Performances entwickelt, die zwischen experimentellen

und tradierten Formen mäandern: Tschechows »Drei Schwestern« werden zu »Zwölf Schwestern« in einer dadaistisch beleuchteten deutschen Provinz; und Figuren aus dem »Struwelpeter« werden mit Musik von Cage, Dieter Schnebel und Georges Aperghis präsentiert. Seit 2017 ist er Co-Leiter des Kreativorchesters der Hamburger Elbphilharmonie und im Bereich community music tätig.

HOLGER FALK

Beweglichkeit, Farbigkeit und Unmittelbarkeit im Ausdruck machen Holger Falk zu einem international gefragten Interpreten. Sowohl mit zahlreichen Opernengagements als auch als begeisterter Konzert- und Liedsänger ist er an großen Häusern in ganz Europa und den USA zu Gast und arbeitet mit namhaften Dirigenten und Regisseuren zusammen. Eine große Leidenschaft verbindet ihn mit dem zeitgenössischen Musiktheater. Zahlreiche neue Partien wurden speziell für Holger Falk komponiert: So sang er die Uraufführungen »Der Goldene Drache« von Peter Eötvös an der Oper Frankfurt und bei den Bregenzer Festspielen sowie »Ein Brief« von Manfred Trojahn an der Oper Bonn. Für seine überragenden Interpretationen der Partien der Cassandra in Iannis Xenakis »Oresteia« (2017), des Johannes in Georg Friedrich Haas' »Morgen und Abend« (2017) sowie des Lord Byron in Michael Wertmüllers Uraufführung »Diodati. Unendlich« (2019) wurde er vom Magazin »Opernwelt« bereits dreimal für den Sänger des Jahres nominiert.

Regelmäßig konzertiert er mit Ensembles für Neue Musik wie dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern, dem Ensemble Resonanz, der Musikfabrik NRW, dem Doelen Ensemble Rotterdam, der Basel Sinfonietta sowie mit Ensembles für Barockmusik wie dem Elyma Genève (Monteverdis »Orfeo«), Elbipolis Hamburg (Graupners »Dido«), Concerto Köln (Hasses »Leucippo«) und der Kammerakademie Potsdam (Mendelssohns »Elias«).

Holger Falks diverse CD-Produktionen, darunter eine vierteilige Reihe der Lieder Hanns Eislers, die Gesamteinspielungen der »Mélodies et Chansons« von Erik Satie und aller 115 »Mélodies« von Francis Poulenc und »Il Gondoliere Veneziano – ein musikalischer Spaziergang durch Venedig«, erhielten renommierte Auszeichnungen wie den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2017, den Gramophone Editor's Choice Award und den ECHO Klassik.

Holger Falk begann seine musikalische Ausbildung bei den Regensburger Domspatzen. Sein Gesangsstudium absolvierte er in Würzburg und in Mailand bei Sigune von Osten, Franco Corelli und Neil Semer. Holger Falk ist Professor für Liedinterpretation und Aufführungspraxis für zeitgenössische Musik an der Kunstuniversität Graz.

FRANZISKA FLEISCHANDERL

Franziska Fleischanderl wurde in Linz geboren. Im Alter von vier Jahren kam sie zum ersten Mal mit dem Salterio in Kontakt. Infolgedessen absolvierte sie zwei Masterstudiengänge in Linz und Basel bei Karl-Heinz Schickhaus, Hopkinson Smith und Rudi Lutz, die sie mit Auszeichnung abschloss, und gibt Konzerte in und außerhalb Europas. Sie trat

mit Ensembles wie La Cetra, La Ritirata, dem Tonhalle-Orchester Zürich oder dem Tonkünstlerorchester Niederösterreich auf und gab Konzerte unter anderem bei den Wiener Festwochen, der Styriarte oder bei den Donaueschinger Musikwochen. Außerdem war sie an etlichen CD- und Radioproduktionen des ORF, BR, SWR, der Deutschen Grammophon, von Glossa und Christophorus beteiligt.

Franziska Fleischanderl widmet sich seit vielen Jahren der Erforschung ihres Instruments in den Bereichen der Alten und der Zeitgenössischen Musik. Sie brachte rund 30 für sie geschriebene Kompositionen zur Uraufführung, so etwa von György Kurtág. Dank der Vermittlung von Andrea Marcon erwarb sie 2015 ein Salterio, das von Michele Barbi 1725 in Rom gebaut wurde. In ihrer Doktorarbeit an der Universität Leiden beschäftigt sie sich mit der Geschichte, der Stimmung und den Spieltechniken des italienischen Salterios. Um die Musik für dieses Instrument wieder zum Leben zu erwecken, gründete sie das Ensemble Il Dolce Conforto. Dessen beim Label Christophorus erschienenen CD-Aufnahmen »Sacred Salterio« und »Salterio italiano« riefen internationales Echo hervor und wurden im BR und Ö1 als »CD der Woche« ausgezeichnet.

BERNHARD FORCK

Seit seinem fünften Lebensjahr hat sich Bernhard Forck der Violine verschrieben. Dem Studium an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin bei Professor Eberhard Feltz folgte 1986 ein Engagement am Berliner Sinfonie-Orchester, beides begleitet von einem ausgeprägten Interesse für die Alte Musik, das ihn unter anderem zu Nikolaus Harnoncourt an das Mozarteum Salzburg führte. Seine Mitgliedschaft in der 1982 gegründeten Akademie für Alte Musik Berlin, wo er einer der Konzertmeister ist, steht in der Konsequenz seiner intensiven Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis. Mit Akamus gastiert Bernhard Forck regelmäßig in den musikalischen Zentren Europas. Tourneen führten ihn in den Nahen Osten, nach Japan, Südostasien, Australien, Nord- und Südamerika. CD-Produktionen und internationale Gastspiele dokumentieren sein künstlerisches Renommee, das zahlreiche pädagogische Verpflichtungen wie etwa an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin umfasst. – Um sich auch der späteren Musik, insbesondere der Neuen Wiener Schule zu widmen, gründete er 1995 das Manon-Quartett Berlin. Über viele Jahre arbeitete Bernhard Forck mit dem Händelfestspielorchester Halle eng zusammen, von 2007 bis 2019 war er dessen Musikalischer Leiter.

JONAS FURRER

Der Schauspieler und Tänzer Jonas Furrer stammt aus Bern und wurde an der Rotterdamse Dansacademie und am Liverpool Institute for Performing Arts (Klavier) ausgebildet. Er war freischaffender Tänzer bei verschiedenen Kompanien in Holland und Griechenland. Von 2007 bis 2010 war er Mitglied der Dance Company De Stilte in Breda (NL). Seit August 2010 ist er regelmäßig mit dem CSDE aufgetreten, so in Produktionen wie »Van Gogh Variation« und »scripsi, scriptum«.

HEIDI GRÖGER

Zusammen mit Bernhard Schrammek kuratiert Heidi Gröger als Künstlerische Leitung »SPAM. Spandau macht Alte Musik. Ein Festival für Berlin«. Von Beruf ist sie Gambistin und verzeichnet einen dicht gefüllten Konzertkalender mit internationalen Auftritten und CD-Aufnahmen. Dem Gambenconsort Phantasm gehört sie seit 2017 als festes Mitglied an. Ihre Liebe zur Alten Musik vermittelt sie ihren Studenten an der Musikhochschule Frankfurt am Main und auf Kursen als leidenschaftliche Lehrerin. Gleichermaßen im Management als auch in Organisation gewandt gründete sie vor 10 Jahren zusammen mit Johannes Weiss das »Musikfest Eichstätt. Alte Musik neu entdecken!« in ihrer bayerischen Heimatstadt im Altmühltal, welches sich binnen kürzester Zeit zu einem Kleinod-Festival für Alte Musik etablierte.

HIRUNDO MARIS

Im Jahre 2009 gründeten Arianna Savall und Petter Udland Johansen das Ensemble Hirundo Maris, das sich auf Alte Musik vom Mittelalter bis zum Barock, dem eigenen Schaffen und Early Fusion spezialisiert hat. Aus ihrer weitreichenden Zusammenarbeit ist der schöpferische Hauptschwerpunkt, die mediterrane und nordische Musik, entstanden. So wie die Schwalbe, die dem Ensemble ihren Namen verleiht, finden sie über das Meer und die Musik zu gemeinsamen Wegen, die seit Urgedenken Skandinavien und die Iberische Halbinsel miteinander verbinden.

Hirundo Maris tritt in zahlreichen Musikfestivals in Europa und Asien auf, etwa den Stanser Musiktagen, dem Kölner Fest für Alte Musik, Jazz in Church Bucharest, dem Menuhin Festival Gstaad, den Bachwochen Thun, der Styriarte, dem Harfenfestival in Dinan (Bretagne), Arp Sanati Dergi in Istanbul (Türkei), dem Festival Alia Vox Fontfroide und dem Hongkong Art Festival. Seine erste CD »Chants du Sud et du Nord« hat Hirundo Maris beim renommierten Label ECM aufgenommen, es folgten weitere Aufnahmen, darunter »Vox Cosmica«, »Il Viaggio d'Amore« und die Weihnachts-CD »Silent Night«.

MARGRET KÖLL

Nach Anfängen auf der Tiroler Volksharfe studierte Margret Köll Konzertharfe in Innsbruck, Baltimore und München, wo sie bei Helga Storck mit einem pädagogischen und künstlerischen Diplom abschloss. Ihre Ausbildung an der historischen Harfe erhielt sie bei Andrew Lawrence-King und Mara Galassi, bei der sie in Mailand an der Accademia Internazionale della Musica diplomierte. Seit 2012 unterrichtet sie die Klasse für Barockharfe an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. 2008 wurde sie mit dem österreichischen Jakob-Stainer-Preis ausgezeichnet. Neben Engagements als erste Harfenistin verschiedener Orchester (z. B. den Münchner Symphonikern) war Margret Köll auch Mitglied der zeitgenössischen Folk-Band »Die Knödel«, mit der sie zahlreiche Tourneen durch Europa, die USA, Kanada, Japan oder Mexiko unternahm, unter anderem im Rahmen von Kollaborationen mit Künstlern wie Meredith Monk, Sainkho Namtchylak

oder dem Kronos Quartet. Als Spezialistin für historische Harfe profilierte sich Margret Köll sowohl als Solistin als auch als Continuospielderin. Sie spielte mit Barockorchestern wie Il Giardino Armonico, der Accademia Bizantina, Europa Galante, dem Balthasar-Neumann-Ensemble, der Akademie für Alte Musik Berlin, B'Rock oder Concerto Köln. Immer wieder wirkt Margret Köll an CD-Aufnahmen und Tourneen mit, beispielsweise von Cecilia Bartoli, Magdalena Kožena, Sonia Prina oder Roberta Invernizzi. 2014 erschien ihre Solo-CD »L'arpa di Partenope« mit frühbarocker Musik aus Neapel beim Label Accent, die mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2015 folgte ebenfalls bei Accent ihre zweite CD »L'arpa Barberini« zusammen mit der Sopranistin Roberta Invernizzi. Im gleichen Jahr war Margret Köll auf Tournee in Kalifornien als Solistin mit Concerto Köln. Im Januar 2017 wirkte sie beim Eröffnungskonzert der Hamburger Elbphilharmonie mit, im Duo mit dem Countertenor Philippe Jaroussky. Die 2018 erschienene CD »Toys for Two« ist ein Duo mit dem Lautenisten Luca Pianca und präsentiert englische Musik für Harfe und Laute, den beiden mythischen Instrumenten der britischen Musiktradition. Zuletzt erschien 2022 ein Soloalbum von Margret Köll mit Werken von Purcell und Dowland, gespielt auf einer Welsh Triple Harp.

MARIEKE KOOPMAN

Marieke Koopman ist eine Künstlerin mit jeder Faser ihres Daseins. Ihre Interpretationen und ihre Interaktion mit dem Publikum sind magisch und berauschend. Immer, wenn sie die Bühne betritt, findet sie einen Weg, ihr Publikum zu fesseln – auch die jüngsten unter ihnen – und lässt singuläre Momente entstehen. Sie hofft, als Schauspielerin ihr junges Publikum zu inspirieren und die Menschen in die wundersame Welt von Barockmusik und Theater einzuführen.

Seit 2013 ist Marieke mit dem Amsterdam Baroque Orchestra und Ton Koopman künstlerisch verbunden, es entstehen dabei Theater-Konzerte für Kinder. Bisherige Projekte sind: »Earwig« (2014), »Noleta's story – A matthew passion for children« (2017) und »I am a Knight« (2017). Marieke Koopman spielte in vielen der großen Theater in Holland, unter anderem am Concertgebouw in Amsterdam. Seit 2015 begann sie auch mit Auftritten in Barcelona, der Dordogne, in Lyon und Emden. Für die Zukunft plant sie, ihre internationalen Projekte auszuweiten.

TON KOOPMAN

Ton Koopman studierte Orgel, Cembalo und Musikwissenschaft in Amsterdam. Er konzentrierte seine Studien auf Barockmusik mit besonderem Augenmerk auf Johann Sebastian Bach und wurde so bald zu einer führenden Figur in der Bewegung der »authentischen Aufführungspraxis«. Als Organist und Cembalist trat Ton Koopman in den angesehensten Konzerthäusern der Welt auf und spielte Europas schönste historische Instrumente. 1979 gründete er das Amsterdam Baroque Orchestra und 1992 den Amsterdam Baroque Choir. Ton Koopman war an allen bedeutenden Konzerthäusern und Festivals der Welt zu Gast. Als Cembalist und Dirigent des Amsterdam Baroque Orchestra & Choir gastierte er in den europäischen Musikzentren. Als Gastdirigent

arbeitet Ton Koopman mit vielen herausragenden Orchestern weltweit, darunter die Berliner Philharmoniker oder das New York Philharmonic Orchestra. Zahlreiche CD/ DVD-Aufnahmen dokumentieren seine umfangreiche Tätigkeit. Ton Koopman ist Präsident der Internationalen Dieterich Buxtehude Society und seit 2012 Buxtehude-Preisträger der Hansestadt Lübeck; 2006 wurde ihm die Bach-Medaille der Stadt Leipzig verliehen. 2017 erhielt er den Edison Classical Award. Ton Koopman ist emeritierter Professor der Universität Leiden, Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Künstlerischer Leiter des Festivals Itinéraire Baroque und Präsident des Bach-Archivs Leipzig.

BENEDIKT KRISTJANSSON

Der Tenor Benedikt Kristjánsson wurde in Húsavík (Island) geboren. Seinen ersten Gesangsunterricht erhielt er im Alter von 16 Jahren von seiner Mutter, Margrét Bóasdóttir, an der Reykjavík Akademie für Gesang. Er studierte bei Scot Weir an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin und besuchte Meisterkurse bei Peter Schreier, Christa Ludwig, Elly Ameling, Robert Holl, Andreas Schmidt und Helmut Deutsch. Gemeinsam mit dem Gitarristen Sergio Coto-Blanco gewann er 2010 den Internationalen Wettbewerb für Kammermusik mit Gitarre in Aschaffenburg. 2011 erhielt er neben dem 1. Preis auch den Publikumspreis des Internationalen Gesangs-Wettbewerbs cantateBach in Greifswald. Beim Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig wurde ihm 2012 ebenfalls der Publikumspreis verliehen. Im Jahr 2019 sang Benedikt Kristjánsson Bachs Johannes-Passion für Tenor allein, Cembalo, Orgel und Schlagwerk in einer Produktion des PODIUM Esslingen, die mit dem Opus Klassik als »Innovatives Konzert des Jahres« ausgezeichnet wurde.

Solistische Engagements führten ihn unter anderem ins Konzerthaus Wien, die Berliner Philharmonie, die Chapelle Royal in Versailles, die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles und das Concertgebouw Amsterdam. Er arbeitete mit namenhaften Orchestern wie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, Gaechinger Cantorey, Hofkapelle München, Nederlandse Bachvereniging, Dresdner Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin und dem Freiburger Barockorchester sowie mit den Dirigenten Jos van Veldhoven, Andreas Spering, Christoph Spering, Václav Luks, Reinbert de Leeuw, Reinhard Goebel und Hans-Christoph Rademann.

Sowohl barockes als auch modernes Repertoire sang Benedikt Kristjánsson an der Staatsoper Berlin, am Theater Kiel und am Staatstheater Braunschweig. Daneben tritt er regelmäßig bei Festivals wie dem Musikfest Stuttgart, den Thüringer Bachwochen, der Bachwoche Ansbach, den Händel-Festspielen Halle und dem Festival Oude Muziek in Utrecht auf. Seine Debüt-CD »Drang in die Ferne« mit Liedern von Franz Schubert und isländischen Volksliedern a capella erschien im Mai 2019 bei Genuin classics.

PHILIPP LAMPRECHT

Philipp Lamprecht – ein vielseitig agierender Musiker mit Faible für Neues und Altes. Als Mitglied verschiedener Ensembles für zeitgenössische und historische Musik arbeitet er hauptsächlich im Bereich Kammermusik und realisiert eigene

Solo- und Educationprojekte. Seinen bunten musikalischen Alltag bestreitet er – neben etablierten Schlaginstrumenten – mit Tamburelli, Einhandflöte und Tabor, Barockpauken, mittelalterlichen Kastagnetten und Nakers (mittelalterlichen Pauken), Landsknechtsttrommeln, einer Vielzahl unterschiedlicher Handtrommeln, Drehleier, romanischen Bienenkorbglöckchen und anderen mehr.

1984 in Meran (Südtirol/Italien) geboren begann der diplomierte Hotelkaufmann 2003 ein Studium bei Peter Sadlo an der Universität Mozarteum Salzburg. Er trat unter anderem mit Orchestern wie der Camerata Salzburg, dem Münchener Kammerorchester, der Kremerata Baltica und der Philharmonie der Nationen in Europa und Asien auf. Außerdem gewann er 2005 den ersten Preis sowie zwei weitere Preise bei der International Percussion Competition Luxembourg mit dem Schlagzeugquartett Via Nova Percussion Group. 2011/12 war er Akademist der Internationalen Ensemble Modern Akademie in Frankfurt am Main. Seit dem Wintersemester 2015/16 ist der versierte Musiker Lehrbeauftragter für Schlaginstrumente an der Universität Mozarteum.

Regelmäßige Zusammenarbeit mit Komponisten aus aller Welt sowie Aufführungen bereits etablierter Solo- und Kammermusikwerke des 20. und jungen 21. Jahrhunderts für Stabspiele, Multipercussion und außereuropäische Instrumente prägen Philipp Lamprechts musikalisches Leben mit etwa einem Dutzend Uraufführungen pro Jahr. Das vielfältige Schlaginstrumentarium der Alten Musik – insbesondere der mittelalterlichen Musik – begeistert Philipp Lamprecht und hat in den letzten Jahren zu einer Spezialisierung auf dem Gebiet der historisch informierten Aufführungspraxis und einer regen Konzerttätigkeit auch in diesem Bereich geführt, vornehmlich mit seinen eigenen Ensembles, dem Duo Enßle-Lamprecht (Blockflöte/Schlagzeug) und La Petite Ecurie (Oboenband), aber auch mit anderen Klangkörpern, darunter Concerto Köln, dem Svapinga Consort, der Münchner Hofkapelle.

LAUTTEN COMPAGNEY BERLIN

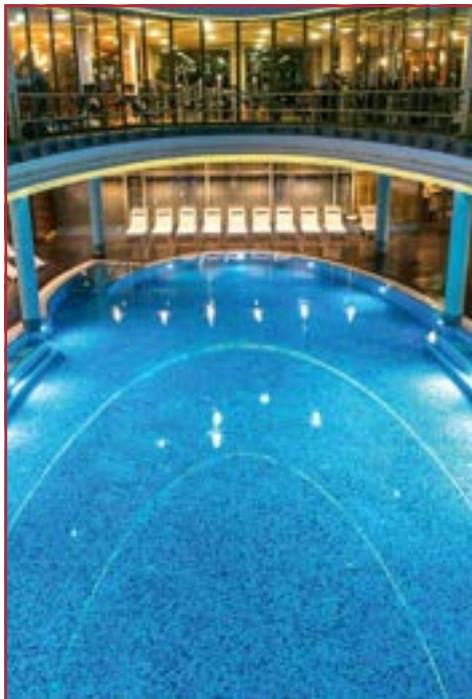
Die Lautten Compagny Berlin ist eines der renommiertesten und kreativsten deutschen Barockensembles. Ganz gleich, ob als Kammerensemble oder als Opernorchester, mit ansteckender Spielfreude und innovativen Konzepten überwindet es immer wieder Grenzen und sucht die Begegnung mit neuen Klängen und anderen Künsten. Die Lautten Compagny Berlin ist Preisträger des OPUS Klassik 2019 und wurde mit der Aufnahme »War & Peace 1618:1918« mit Dorothee Mields in der Kategorie »Ensemble/Orchester« ausgezeichnet. Eine große Leidenschaft des Ensembles gilt dem Musiktheater. Seit 2004 jedes Jahr als Opernensemble zu Gast bei den Händelfestspielen Halle, präsentierte es 2011 Händels »Rinaldo« in einer Realisierung der Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, die 2015 bei Arthaus Musik als DVD erschien. 2017 wurde mit Händels »Giustino« die zweite Zusammenarbeit in Bad Lauchstädt gezeigt. Als einziges großes deutsches Barockensemble widmet sich die Lautten Compagny Berlin der historischen Bühnenkunst.

Im kommenden Jahr 2024 wird die Lautten Compagny Berlin ihr 40-jähriges Bestehen feiern. Sie blickt auf eine ausgesprochen reiche und intensive Zeit zurück, in der sie wiederholt ihre Wandlungsfähigkeit auf höchstem künstlerischen Niveau unter Beweis gestellt hat: vom Lautenduo, gegründet in der DDR in einer Zeit, zu der historisch informierte Aufführungspraxis ein heiß diskutiertes Feld meist als »Müsligeiger«

belächelter Spezialisten war, hat sich das Ensemble nach der Wende zu einer gefragten Kammermusik- und Opernformation entwickelt – nicht zuletzt Wolfgang Katschners Händel-Preis von 2004 dokumentiert dies. Seit über zehn Jahren zählt die Lautten Compagny nun zur europäischen Spitze der Barockensembles. Die neueste Selbsterfindung schlägt sich in den bahnbrechenden Repertoire-Kombinationen und intelligenten Wort-Musik-Programmen nieder. So gesehen stellt die Lautten Compagny Berlin auch die Avantgarde des klassischen Musikbetriebs dar: abseits oft bemüht wirkender Programme mit zeitgenössischer Musik lädt sie ihr Publikum regelmäßig dazu ein, die »Klassische Musik« neu zu erfahren und Wahrnehmungsschranken zu überwinden.

XENIA LÖFFLER

Xenia Löffler hat sich mit einem unverwechselbaren Oboenklang und überzeugenden Interpretationen in den vergangenen Jahren einen hervorragenden Ruf erworben. Die Kritik lobt ihre »vollkommen selbstverständliche Virtuosität« und ihren »eleganten, an Farben und Nuancen reichen Ton«. Seit 2001 ist sie Mitglied und Solo-Oboistin der Akademie für Alte Musik Berlin und tritt als Solistin und Kammermusikerin auch mit anderen Ensembles und Orchestern unter namhaften Dirigenten weltweit auf. Sir John Eliot Gardiners Einladung, als Solo-Oboistin bei seiner Bach Cantata Pilgrimage im Jahr 2000 mitzuwirken, gehört sicher zu den prägenden Erlebnissen ihres musikalischen Werdegangs. An der Schola Cantorum Basiliensis ausgebildet, ist ihr die Erforschung



centrovital.
Das Mehr für Ihr Wohlbefinden.

- | Spa & Sportclub mit 25-m-Pool und Saunalandschaft
- | Wellness & Ayurveda
- | Restaurant emil's | Sonntagsbrunch
- | Bar & Bistro La Havanita | Rooftop Bar
- | Hotel mit 158 Zimmern und 12 Veranstaltungsräumen

centrovital
Brauereihof 6
13585 Berlin
T +49/30/818 75-0
info@centrovital-berlin.de
www.centrovital-berlin.de
centromed Berlin-Spandau Betriebs GmbH & Co. KG

und Einspielung von unbekanntem Oboenrepertoire ein besonderes Anliegen. Inzwischen liegen zahlreiche Solo-CDs bei Labels wie Harmonia Mundi France (Oboenkonzerte von Carl Philipp Emanuel Bach, Venezianische Oboenkonzerte), Supraphon (Werke von Reichenauer und Jiránek) und Accent (Oboenkonzerte aus Dresden bzw. aus Berlin, Händel »My favourite instrument«) vor. Einige dieser Aufnahmen erhielten bedeutende Auszeichnungen (Diapason d'Or) oder Nominierungen, unter anderem für die BBC Music Awards wie auch den Gramophone Award. Ihrer kammermusikalischen Leidenschaft geht sie in Konzerten und CD-Aufnahmen mit Ausnahme-Musikern wie Isabelle Faust, Maurice Steger, Vittorio Ghielmi und Václav Luks nach. Mit dem von ihr mitgegründeten Amphion Bläseroktett spielte sie neun vielbeachtete CDs ein und trat bei internationalen Festivals auf. Xenia Löffler gibt Meisterkurse im In- und Ausland, ist seit 2018 Künstlerische Leiterin der Sommerakademie Neuburg an der Donau und seit dem Wintersemester 2021/22 ist sie Direktorin des Instituts für Alte Musik der UdK Berlin.

TINI MATHOT

Tini Mathot wurde in Amsterdam geboren und studierte dort zuerst Klavier, danach am Sweelinck Konservatorium Cembalo. Sie arbeitet eng mit ihrem Ehemann und früheren Dozenten Ton Koopman zusammen. So bildet das Paar ein Duo, das zahlreiche bekannte und weniger bekannte Werke für Cembalo, Fortepiano und Orgel zur Aufführung bringt. Gemeinsam waren Tini Mathot und Ton Koopman mit Kammermusik-Projekten und Konzerten in den berühmtesten Konzertsälen Europas, der USA und Japans zu Gast, so etwa im Musikverein Wien, im Metropolitan Museum New York, im Chatelet Theater in Paris sowie in Genf, Mailand, Lausanne, Echternach, Ansbach, Southampton, Bristol und Tokyo.

Tini Mathot ist Mitglied des Corelli-Ensembles, das sie zusammen mit der Blockflötistin Reine-Marie Verhagen gegründet hat. Für die Interpretation der Haydn-Trios (die sie zusammen mit Andrew Manze, Violine, und Jaap ter Linden, Violoncello, einspielte), erhielt sie in Frankreich den Diapason d'Or. Als Aufnahmeleiterin für Ton Koopman, sein Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, aber auch für andere herausragende Solisten und Ensembles hat Tini Mathot unzählige CDs produziert. Im Jahr 2005 erschien Schuberts Winterreise auf CD, bei der sie Klaus Mertens (Bariton) auf einem originalen historischen Hammerflügel begleitete. Tini Mathot unterrichtete als Dozentin für Cembalo am Königlichen Konservatorium in Den Haag.

NICHOLAS MULROY

Der Tenor Nicholas Mulroy, geboren in Liverpool, erhielt seine Gesangsausbildung an der Royal Academy of Music in London und ist seit vielen Jahren sowohl im Vereinigten Königreich als auch im Ausland in Konzerten, Liederabenden und Opernvorstellungen gefragt. Erfolgreiche Auftritte absolvierte er unter anderem im Sydney Opera House, in der Boston Symphony Hall, in der Carnegie Hall New York, in der Londoner Royal Albert Hall, der Berliner Philharmonie sowie bei den Salzburger Festspielen. Er arbeitete mit Sir John Eliot Gardiner und den English Baroque Soloists, mit Paul McCreech und dem Gabrieli

Consort, mit Lars Ulrik Mortensen und Concerto Copenhagen, aber auch mit John Butt, Andrzej Kosendiak, Stephen Layton und Jordi Savall zusammen. Auf der Opernbühne war er unter anderem in Paris (Palais Garnier und Opéra Comique), Glyndebourne, Kopenhagen, Lille und Toulouse zu hören.

Als passionierter Liedsänger tritt Nicholas Mulroy regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall auf und bietet hier ein breites Repertoire von Purcell über Schubert bis hin zu Britten. Seine wichtigsten musikalischen Partner sind dabei die Pianisten John Reid, Joseph Middleton, Alisdair Hogarth und die Lautenistin Elizabeth Kenny. Bei zahlreichen CD-Aufnahmen hat er mitgewirkt, viele davon wurden mit renommierten Preisen geehrt. Nicholas Mulroy ist Musician in Residence am Girton College in Cambridge, stellvertretender Direktor des Dunedin Consort und Gastprofessor an der Royal Academy of Music.

MUSICA ALCHEMICA

Das Ensemble Musica Alchemica wurde von der spanischen Geigerin Lina Tur Bonet gegründet, um Musik aller Epochen zu interpretieren und interdisziplinäre Projekte durchzuführen. Es wurde von der Stiftung Villa Musica initiiert, die Lina Tur Bonet mit der Gründung eines Kammerorchesters beauftragte, das unter der Leitung von Alan Curtis Händels »Alessandro« im Schloss Engers und bei den Musikfestspielen Potsdam Sanssouci aufführte. Seitdem geht Musica Alchemica einer umfangreichen Konzerttätigkeit nach und trat bei zahlreichen Festivals auf, beispielsweise bei Música Antigua de Zaragoza, Música Sacra Madrid, beim ORF Wien und in der Kartause Mauerbach. Mit einer Reihe von außergewöhnlichen CD-Aufnahmen hat Musica Alchemica in den letzten Jahren für großer Aufmerksamkeit gesorgt, dazu gehören die Rosenkranzsonaten von Biber, die Violinsonaten op. 5 von Corelli und Vivaldi-Konzerte.

MUSICA FIATA

Musica Fiata wurde 1976 von Roland Wilson als Ensemble zur Aufführung der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts auf historischen Instrumenten gegründet. Ein ausführliches Studium der Quellen zur Aufführungspraxis, der originalen Instrumente dieser Epoche und ihrer Spieltechniken führte zur Entwicklung einer sprechenden Spielweise und eines charakteristischen Klangs, die selbst die dichtesten Strukturen transparent erscheinen lassen. Aufgrund ihrer aufregenden und virtuosen Aufführungen wurde Musica Fiata zu führenden Festivals, beispielsweise in Brügge, Prag, Kopenhagen, Utrecht, Barcelona, Venedig, Ravenna, Israel, Ansbach, Graz, Breslau und York eingeladen. Neben zahlreichen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen hat Musica Fiata mehr als 30 CDs bei Sony Classical, Deutsche Harmonia Mundi, Pure Classics und cpo eingespielt, wovon mehrere mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. Ihre jüngste Einspielung ist eine Rekonstruktion der ersten deutschen Oper, »Dafne« von Heinrich Schütz (2022).

NUOVO ASPETTO

Das Ensemble Nuovo Aspetto wurde 2011 von Michael Dücker, Johanna Seitz und Elisabeth Seitz gegründet. Der Name ist Programm: Mit Wiederentdeckungen barocker Werke für ungewöhnliche Besetzungen ermöglicht das Ensemble immer wieder neue Blickwinkel auf scheinbar längst ausgelotetes Repertoire und beschert mit seinen exquisiten Programmen echte Entdeckungen. Besonderes Augenmerk findet das Repertoire mit den Instrumenten Salterio, Harfe und Laute.

Die erste CD »Arie et Sinfonie« widmete das Ensemble der Musik des fast in Vergessenheit geratenen Haydn-Entdeckers Johann Georg Reutter, der unter anderem das sagenumwobene Pantaleon mit bezaubernden und berausenden Partien bedacht hat. 2014 erschien die zweite CD »Dialoghi con l'Angelo« des Oratorien-Komponisten Francesco Ratis mit Musik aus seiner Sammlung »Canzonette spirituali« von 1657. Mit dem Countertenor Valer Sbadus legte Nuovo Aspetto 2015 ein Album mit Arien von Antonio Caldara vor, das international Aufmerksamkeit erregte. Eine weitere CD mit Musik von Joseph Haydn in Kammermusik-Versionen für Harfe, Laute und Streicher aus dem 18. Jahrhundert wurde gemeinsam mit dem Bayerischen Rundfunk produziert. 2020 erschien die viel beachtete CD »Il Gondoliere Veneziano« mit Holger Falk beim Label Prospero in Koproduktion mit dem WDR.

»Jubel wie im Jazzkeller« und »helle Begeisterung« löste das Ensemble bei seinen Gastspielen auf renommierten Festivals und in legendären Konzertsälen aus, wie dem Konzerthaus Wien, der Elbphilharmonie und der Laeiszhalle Hamburg, der Schubertiade Schwarzenberg, den Innsbrucker Festwochen für Alte Musik, dem Bozar Brüssel, dem Prinzregententheater München, dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, den Händel-Festspielen Karlsruhe, dem Musikfest Bremen und dem Kanazawa Festival in Japan. Das Goethe-Institut lud das Ensemble 2020 zu einer Konzertreise nach Südostasien ein. Darüber hinaus wurden viele Konzerte von Rundfunk und Fernsehen mitgeschnitten, darunter vom BR, WDR, Radio Bremen, NDR, HR und ORF.

PHANTASM

Das vielfach preisgekrönte Gamberensemble Phantasm wurde 1994 von Laurence Dreyfus gegründet und etablierte sich schnell als das aufregendste Gamberconsort im weltweiten Konzertleben, indem es durch die Intensität und technische Perfektion seiner Interpretationen neue Maßstäbe im Bereich der Consort-Musik setzte. Zu internationaler Bekanntheit gelangte Phantasm bereits durch seine Debüt-CD mit Werken von Henry Purcell, die mit einem Gramophone Award für die beste instrumentale Barockeinspielung des Jahres 1997 ausgezeichnet wurde. Seitdem tourte das Ensemble durch die ganze Welt und konzertierte auf den jeweils bedeutendsten Kammermusikpodien in Städten wie London, Prag, Tokio, Istanbul, Helsinki, Berlin, New York und Washington DC. Kürzliche Engagements führten die Musiker*innen unter anderem zu Festivals wie Tage Alter Musik Regensburg, Festival Oude Muziek Utrecht, Barcelona Early Music Festival und Bergen International Festival.

Ein Schwerpunkt des Repertoires von Phantasm liegt auf der englischen Musik der Renaissance und des Barock, doch auch italienische oder französische Gamberliteratur

stehen auf den Programmen des Ensembles, ebenso wie Bearbeitungen von Bach-Werken. Die bislang rund 20 Aufnahmen des Gambenconsorts wurden von Publikum und Kritikern einmütig begeistert aufgenommen und vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Gramophone Award oder dem Diapason d'Or. Im März 2023 steht das Debüt der Tanz- und Consort-Produktion »Art of Being Human« im Pierre Boulez Saal Berlin an.

LUCA PIANCA

Der Lautenist Luca Pianca, 1958 in Lugano geboren, studierte an der Salzburger Universität Mozarteum bei Nikolaus Harnoncourt, der ihn 1982 zum Concentus Musicus Wien holte – dies war der Startschuss für eine über 30 Jahre währende Zusammenarbeit. Interpretationsgeschichte schrieb Pianca, als er 1985 gemeinsam mit Giovanni Antonini das Ensemble Il Giardino Armonico gründete und mit dieser Formation für Furore in der Szene der Alten Musik sorgte. Seit 2008 leitet Luca Pianca sein eigenes Ensemble Claudiana. Mit ihm gestaltet er seither im Wiener Konzerthaus einen Bach-Zyklus, in dessen Rahmen bereits rund 100 Kantaten sowie das Weihnachtsoratorium und die Johannes-Passion zur Aufführung gelangten. Als Solist trat Pianca in den renommiertesten Konzertsälen auf, etwa in der New Yorker Carnegie Hall, in der Berliner Philharmonie, im Wiener Musikverein, in der Londoner Wigmore Hall oder in der Oji Hall in Tokio. Er gastierte bei den Salzburger Festspielen und wirkte bei Opernproduktionen am Opernhaus Zürich wie auch am Theater an der Wien mit. Unter der Leitung von Sir Simon Rattle interpretierte er die Johannes-Passion auch mit den Berliner Philharmonikern, gemeinsam mit Riccardo Muti war er in Oratorien von Alessandro Scarlatti zu hören. Luca Pianca arbeitet unter anderem mit dem Geiger und Countertenor Dmitry Sinkovsky, der Harfenistin Margret Köll, dem Gambisten Vittorio Ghielmi oder den Sängerinnen Marie-Claude Chappuis und Roberta Mameli zusammen. Seine Diskographie umfasst über 80 Einspielungen; gleich fünf Mal wurde er mit dem Diapason d'Or und vier Mal mit dem Choc von Le Monde de la Musique ausgezeichnet. Zuletzt erschien 2022 eine Solo-CD von Luca Pianca mit Werken von Kapsberger, Piccinini und weiteren italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts. 2018 wurde Luca Pianca mit dem Schweizer Musikpreis geehrt.

KASPARS PUTNIŅŠ

Seit 2020/21 ist Kaspars Putniņš Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Schwedischen Rundfunkchors. Zuvor hatte er von 2014 bis 2021 die Position des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters des Estnischen Philharmonischen Kammerchors inne. Darüber hinaus ist Putniņš seit 1994 ständiger Dirigent des Latvian Radio Choir und gefragter Gastdirigent bei führenden Chören wie dem RIAS Kammerchor, dem SWR Vokalensemble, dem Collegium Vocale Gent, dem Netherlands Radio Choir und dem NDR Vokalensemble. Kaspars Putniņš' umfangreiches Repertoire reicht von der Polyphonie der Renaissance bis zu zeitgenössischer Musik, wobei ihm die Förderung herausragender neuer Chormusik ein besonderes Anliegen ist. Mit vielen baltischen und nordischen Komponisten wie Maija Einfelde, Mārtiņš Viļums, Gundega Šmite, Toivo Tulev, Lasse Thoresen, Gavin Bryars und Andris Dzenitis hat er eine enge Zusammenarbeit aufgebaut und mit seinen Interpretationen Standards gesetzt. Er

initiierte verschiedene szenische Projekte in Zusammenarbeit mit Schauspielern und bildenden Künstlern. Putniņš' Diskographie beinhaltet Einspielungen von Peteris Vasks' »Mate Saule«, Jonathan Harvey's »The Angels« sowie Werken von Gavin Bryars, Ēriks Ešenvalds, Arturs Maskats und Valentyn Silvestrov mit dem Latvian Radio Choir. Zudem hat Kaspars Putniņš Rachmaninows »The Divine Liturgy of St. John Chrysostom« mit dem Flemish Radio Choir und Rachmaninows »Vespers« mit dem Netherlands Chamber Choir aufgenommen. Das Album des Estnischen Philharmonischen Kammerchors unter Putniņš' Leitung mit Alfred Schnittkes Bußpsalmen und Arvo Pärts Magnificat wurde 2018 mit dem Gramophone Award und dem Diapason d'Or ausgezeichnet. Außerdem hat Kaspars Putniņš Meisterkurse für junge Sänger und Chorleiter geleitet, unter anderem an der Bachakademie Stuttgart sowie bei Vocaal Talent in Utrecht. Von 2013 bis 2017 war Kaspars Putniņš Künstlerischer Leiter des Tenso Europe Chamber Choir. Kaspars Putniņš ist Preisträger des lettischen Grand Prix für Musik und des Preises für herausragende kulturelle und wissenschaftliche Leistungen in Lettland. Für seine Verdienste im Musikleben Estlands als Chefdirigent des Estnischen Philharmonischen Kammerchors wurde er mit dem Estnischen Kulturpreis 2019 ausgezeichnet.

RIAS KAMMERCHOR

Der RIAS Kammerchor Berlin zählt zu den weltweit führenden Profichören. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren die internationale Reputation, darunter der Preis der Deutschen Schallplattenkritik, ECHO Klassik, Gramophone Award, Choc de l'année, Prix Caecilia oder der Ehrenpreis »Nachtigall« der Jury des Preises der Deutschen Schallplattenkritik. 34 professionell ausgebildete Sänger*innen bilden den multinationalen Klangkörper. Maßgeblich bekannt ist der RIAS Kammerchor Berlin für sein präzises Klangbild. Das Repertoire erstreckt sich von historisch informierten Renaissance- oder Barock-Interpretationen über Neudeutungen von Werken der Klassik und Romantik bis hin zu regelmäßigen Uraufführungen. Seit der Saison 2017/18 ist Justin Doyle Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Im Herbst 2018 gab er mit dem RIAS Kammerchor sein Debüt in Japan. Mittlerweile sind vier Einspielungen mit ihm mit seinem Chor erschienen – Brittens »Hymn to Cecilia«, Haydns »Missa Cellensis«, Händels »Messiah« und die beiden Liebesliederzyklen von Brahms. Im Rahmen des RIAS Kammerchor Studio werden darüber hinaus vier Akademist*innen pro Saison Teil des Chores.

Mit bis zu 50 Konzerten pro Saison auf den Bühnen Deutschlands und der Welt zählt der RIAS Kammerchor zu den wichtigsten Tourneechören des Landes. In seiner Heimatstadt präsentiert er sich mit zehn Berlin-Konzerten, darunter das renommierte Neujahrskonzert, den Forumkonzerten in Zusammenarbeit mit dem Verein der Freunde und Förderer, im Rahmen derer außergewöhnliche Orte zur Konzertbühne werden, sowie gemeinsamen Programmen mit Schwesterensembles wie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin oder dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Mit dem Deutschen Musikrat veranstaltet er alle zwei Jahre das Abschlusskonzert des Deutschen Chordirigentenpreises, der am Ende eines mehrjährigen Förderprogramms steht. Zusätzlich unterhält der RIAS Kammerchor im Rahmen seines Education-Programms Schulchorpatenschaften zu Berliner Gymnasien.

Führende Künstlerpersönlichkeiten wie Günther Arndt, Uwe Gronostay, Marcus Creed, Daniel Reuss und Hans-Christoph Rademann haben mit ihren Chefdirigaten den Chor seit seiner Gründung 1948 als Ensemble des RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor)

geformt und geprägt. Regelmäßige Kooperationen bestehen mit bedeutenden Ensembles wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester sowie Dirigenten wie Sir Simon Rattle, René Jacobs, Yannick Nézet-Séguin, Iván Fischer und Rinaldo Alessandrini.

Der RIAS Kammerchor Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH Berlin (ROC). Gesellschafter sind Deutschlandradio, die Bundesrepublik Deutschland, das Land Berlin und der Rundfunk Berlin-Brandenburg.

BRITTA RICHTER

Britta Richter hat ihr Diplom als Orchesterklarinetistin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin gemacht. Nach 15 Jahren als Instrumentalpädagogin, Ensembleleiterin und später Fachbereichsleiterin an der Musikschule Spandau hat sie 2014 die Leitung für das Kulturhaus Spandau und die Freilichtbühne an der Zitadelle übernommen. Beides sind Einrichtungen des Kulturamtes Spandau, zu dem auch die Zitadelle gehört. Seit acht Jahren ist Britta Richter Mitglied in einem Berliner Chor für Alte Musik und hat seitdem ihre Liebe zur historischen Aufführungspraxis entdeckt. Immer mehr nahm daher die Idee, die Zitadelle mit ihren wunderschönen Räumlichkeiten zu *dem* Ort für Alte Musik in Berlin zu machen, Gestalt an. Eine zufällige Begegnung mit Heidi Gröger bei einem Chorkonzert war schließlich der ausschlaggebende Impuls, mit dem Festival SPAM einen ersten Schritt in diese Richtung zu unternehmen. Übrigens ist Britta Richter in Spandau geboren und aufgewachsen.

ARIANNA SAVALL

Arianna Savall, spanische Harfenistin, Sopranistin und Komponistin, ist die Tochter von Montserrat Figueras und Jordi Savall und wurde in der Schweiz geboren. Sie studierte in Basel und im katalanischen Terrassa, sowie Alte Musik bei Rolf Lislevand in Toulouse. Ferner erhielt sie Unterricht im Fach Gesang bei Kurt Widmer und im historischen Harfenspiel bei Heidrun Rosenzweig an der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 1997 gibt sie mit Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya, Malapunica, dem Ricercar Consort und Il Desiderio weltweit Konzerte, so überall in Europa, in den USA, Südamerika, Australien, Neuseeland und Israel. Dabei tritt sie als Solistin auf, begleitet sich selbst auf der Harfe und präsentiert – neben dem breiten barocken Repertoire – auch eigene Kompositionen.

Ihr Debüt als Barockopernsängerin gab sie 2000 in einer Aufführung der »Opera Seria« von Florian Leopold Gassmann in Basel. 2002 folgte in Barcelona eine sehr erfolgreiche Produktion von Monteverdis »Orfeo« unter der Regie von Jordi Savall mit Arianna in der Rolle der Eurydice. Zahlreiche CD-Aufnahmen, die häufig auch mit Preisen bedacht wurden, zeugen von der Ausnahmerecheinung der Künstlerin. 2009 gründete sie mit ihrem Mann, Petter Udland Johansen, das Ensemble Hirundo Maris, das auf Alte Musik und eigene musikalische Kreationen spezialisiert ist. Im Mittelpunkt der kreativen Arbeit dieses Ensembles und, als Ergebnis einer umfangreichen gemeinsamen Arbeit, stehen mediterrane und nordische Musik.

BERNHARD SCHRAMMEK

Bernhard Schrammek, geboren 1972 in Leipzig, lebt als freiberuflicher Musikwissenschaftler und Autor in Berlin. Er absolvierte seine Studien in Berlin und Rom und promovierte 2001 an der Humboldt-Universität Berlin mit einer Arbeit über Virgilio Mazzocchi und die römische Kirchenmusik der Barockzeit. 2011 folgte sein Buch »Die Musikwelt der Klassik«. Im RBB moderiert Bernhard Schrammek seit 2014 Sendungen zur Alten Musik, beim MDR läuft seit 2020 sein wöchentlicher Podcast »Die Bach-Kantate mit Maul und Schrammek« (mit Michael Maul). Eng verbunden ist er mit Beiträgen und Moderationen auch Deutschlandfunk Kultur. Neben der Radioarbeit schreibt Bernhard Schrammek zahlreiche Einführungstexte für Konzertinstitutionen und Festivals, entwirft Konzertprogramme, moderiert Veranstaltungen und hält Einführungsvorträge. Gemeinsam mit Heidi Gröger kuratiert er als Künstlerischer Leiter das Festival »SPAM. Spandau macht Alte Musik. Ein Festival für Berlin« 2023.

LINA TUR BONET

Lina Tur Bonet zählt zu den herausragenden Geigerinnen der Gegenwart. Ihr Repertoire umfasst sowohl Barockmusik als auch Werke aus Klassik, Romantik und Moderne. Geboren auf der spanischen Insel Ibiza, studierte sie Violine an den Musikhochschulen Freiburg und Wien bei Ana Chumachenco, Günter Pichler und Hiro Kurosaki. Darüber hinaus besuchte sie Meisterkurse von Tibor Varga, Joseph Silverstein, Maria João Pires, Erich Höbarth sowie Rainer Kussmaul und erhielt Stipendien und internationale Preise. Seit vielen Jahren geht Lina Tur Bonet einer umfangreichen Konzerttätigkeit nach, sowohl als Konzertmeisterin bedeutender Ensembles (Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Mahler Chamber Orchestra, Concerto Köln) als auch als Kammermusikerin und Solistin. Sie trat unter anderem in der Wigmore Hall London, im Wiener Konzerthaus, im Palau de la Música Barcelona, bei vielen Festivals und auf Bühnen in aller Welt auf.

Zahlreiche CD-Einspielungen, meist gemeinsam mit ihrem Ensemble Musica Alchemica, sind mit Auszeichnungen geehrt worden. Parallel zum Violinspiel widmet sich Lina Tur Bonet auch der wissenschaftlichen Arbeit und erhielt für ihre Arbeit »Rhetorik, Symbologie und Bachs Ciaccona« den Titel Magistra der Universität für Musik Wien. Als Pädagogin ist sie umfassend tätig, von 2005 bis 2016 hatte sie den Lehrstuhl für Violine am Konservatorium für Musik von Zaragoza inne, außerdem unterrichtete sie am Konservatorium Katarina Gurska in Madrid und an der ESMUC in Barcelona. Seit dem Sommersemester 2022 ist Lina Tur Bonet Professorin für Barockvioline und Barockviola an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar.

UNIVERSITÄT DER KÜNSTE – INSTITUT FÜR ALTE MUSIK

Alte Musik auf historischen Instrumenten hat an der Universität der Künste Berlin, ehemals Hochschule für Musik, eine lange Tradition. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von Curt Sachs an der Hochschule die Sammlung historischer Instrumente, heute Teil des Musikinstrumenten-Museums Berlin, begründet. Hochschullehrende um Paul Hindemith trafen sich regelmäßig zum Spielen Alter Musik auf historischem Instrumentarium. Seit den 1930er-Jahren wird Alte Musik auf historischen Instrumenten gelehrt. Heute studieren rund 50 Studentinnen und Studenten in sieben Instrumentalklassen am Institut für Künstlerische Ausbildung/Alte Musik. Neben dem Hauptfachunterricht bietet das Institut zum Teil in Zusammenarbeit mit der Musikwissenschaft ein breites Angebot an regelmäßigen Veranstaltungen zur Aufführungspraxis Alter Musik: Vorlesungen zur Musikwissenschaft, Übungen (Gruppenunterricht) in Basso-continuo-Praxis, Verzierungslehre, Barocktanz, Kammermusik, Stimmkurs, zeitgenössische Musik auf historischen Instrumenten und anderes. Ergänzend finden Lectures und Workshops mit auswärtigen Dozentinnen und Dozenten statt. Zu den zahlreichen Wettbewerbserfolgen von Studierenden und Alumni gehören erste Preise beim Festival van Flandern Brugge, Telemann-Wettbewerb Magdeburg, beim Graun Wettbewerb Liebenwerda, beim Deutschen Musikwettbewerb Berlin/Bonn und beim Berliner Bachwettbewerb.

VOX LUMINIS

Seit seiner Gründung im Jahr 2004 wird das Vokalensemble Vox Luminis unter der Leitung von Lionel Meunier international für seinen einzigartigen Klang gelobt. Vox Luminis hat sich auf englisches, italienisches und deutsches Repertoire aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert spezialisiert und bringt nicht nur bekannte Meisterwerke, sondern auch musikalische Raritäten zum Klingen. Je nach Repertoire wird die Stammbesetzung von Gesangssolist*innen erweitert und durch Soloinstrumente oder ein komplettes Orchester ergänzt. 2012 gelang dem Ensemble mit der Einspielung von Heinrich Schütz' »Musicalischen Exequien« der internationale Durchbruch. Mit der Auszeichnung dieser Aufnahme als »Gramophone Recording of the Year« begannen umfangreiche Konzertreisen durch Europa, Nordamerika und Asien und mehrjährige Residenzen in der Wigmore Hall, beim Aldeburgh Festival, beim Utrecht Early Music Festival und aktuell im Concertgebouw Brügge. Mehr als ein Dutzend sehr erfolgreiche Alben folgten, von denen 2019 die Einspielung von Dieterich Buxtehudes »Abendmusiken« mit dem Ensemble Masques und Oliver Fortin den zweiten Gramophone Award gewann. Momentan gibt das Ensemble jährlich etwa 70 Konzerte an den renommierten Häusern und auf Festivals, darunter Bozar Brussels, deSingel Antwerp, Auditorio Nacional Madrid, L'Auditori Barcelona, Wigmore Hall London, Philharmonie Berlin, Lincoln Center New York, Zaryadye Hall Moscow, Festival of Flanders, Festival de Wallonie, Festival de Saintes, Festival Oude Muziek Utrecht, Musikfest Bremen, Bachfest Leipzig, Aldeburgh Festival und Boston Early Music Festival. Im Oktober 2022 fungierte Vox Luminis als Ensemble in Residence beim Heinrich Schütz Musikfest.

VOX NOSTRA

Seit seiner Gründung im Jahr 2001 widmet sich das Vokalensemble Vox Nostra unter der Leitung von Burkard Wehner praktisch und auch theoretisch der Vokalmusik des Mittelalters. Mit ihrem obertonreichen und raumfüllenden Vokalklang entführen die Sänger und Sängerinnen ihr Publikum in archaische Klangwelten. Einstimmige Gregorianische Choräle, uralte Psalmen und die hypnotischen Gesänge der Hildegard von Bingen gehören ebenso zum Repertoire des Ensembles, wie die feinzisierten Motetten der Zisterzienser oder die berückende Mehrstimmigkeit des Pariser Magister Perotin. Der menschliche Atem ist das Zeitmaß für diese Musik, deren Zauber sich durch die reiche Verzierungskunst der Neumen und durch die schier unendlich scheinenden Melodiebögen entfaltet.

In liturgisch fundierten Konzertprogrammen wird die geistliche Musiktradition Europas erlebbar gemacht, indem die Sänger*innen im jeweiligen Kirchenraum wandelnd diesen singend erkunden und mit ihrem Gesang zum Klingen bringen. Zu der musikwissenschaftlich fundierten Arbeitsweise von Vox Nostra gehören das Singen nach Neumen, Modal- und Mensural-Notationen ebenso, wie das sorgfältige Austarieren der reinen Intervalle früher Mehrstimmigkeit seit 1150.

BURKARD WEHNER

Geboren in Steinach an der Saale (Unterfranken), studierte Burkard Wehner Germanistik und Theologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und ergänzte die Ausbildung durch das Spezialstudium »Vokalmusik des Mittelalters und der Renaissance« am Brabant Konservatorium in Tilburg, Holland. Er nahm an Meisterkursen unter anderem bei Andrea von Ramm, Jill Feldman, Marcel Pérès und Pedro Memelsdorff teil. Auf zahlreichen internationalen Festivals in Polen, den Niederlanden, Österreich, Frankreich und Deutschland trat er als solistischer Sänger auf. Burkard Wehner ist musikalischer Berater für zahlreiche Ensembles im Bereich der mittelalterlichen Musik, lehrte im Fach Musiksoziologie an der Humboldt-Universität Berlin und leitet Workshops und Seminare zu Interpretation und Aufführungspraxis der Vokalmusik des Mittelalters. 2008 übernahm er die Regiearbeit für die Barockoper »Zenobia« von Tomaso Albinoni für die syrische Nationaloper Damaskus im Rahmen der Kulturhauptstadt Damaskus. Für die Landesausstellung »Das Konstanzer Konzil – Weltereignis des Mittelalters 1414–1418« (Konstanz 2014) war er Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats und verfasste Katalogbeiträge. Er nahm Vokalmusik für die Audioguides zu Ausstellungen in den ehemaligen Zisterzienser-Klöstern Chorin (Brandenburg) und Salem (Bodenseekreis) auf. Burkard Wehner geht umfangreichen wissenschaftlichen Tätigkeiten im Bereich der Quellenforschung mittelalterlicher Musikhandschriften nach. Nominiert wurde er für den Maltesischen Buchpreis 2019 als Co-Autor (gemeinsam mit Martina Caruana) mit dem Buch »The Wignacourt Psalter – A medieval Carthusian treasure in Malta«. Seit 2001 ist er Leiter und Bariton im Ensemble Vox Nostra.

JOHANNES WEISS

Johannes Weiss ist als Sänger, Instrumentalist und musikalischer Leiter vor allem der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts verbunden. Er arbeitet regelmäßig als Tenor-Solist mit Akadèmia und unterrichtet als Senior Lecturer für Ensemblesmusik und Interpretationspraxis an der mdw, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo er zugleich auch stellvertretender Leiter des Instituts für Alte Musik ist. Während des Studiums gewann er bei verschiedenen Kammermusik-Wettbewerben, unter anderem beim Biagio-Marini-Wettbewerb, Van-Wassenaer-Concours und Alte-Musik-Wettbewerb der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Solo-Verträge als Sänger führten ihn unter anderem an die Opernhäuser in Frankfurt, Brüssel, Prag, Paris, Danzig und Monte Carlo. Durch sein Engagement als Musiker, Dirigent, Organisator und Lehrer versucht er, über das reine »Musik-Machen« hinaus die musikalische Landschaft zu formen und zu prägen; vom Wunsch getrieben, mehr Menschen mit der Lust auf Musik anzustecken.

ROLAND WILSON

Roland Wilson zählt definitiv zu den Pionieren der Alte-Musik-Bewegung. Zunächst studierte er Trompete am Royal College of Music in London. Aufgrund seines Interesses für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts fing er danach an, autodidaktisch Zink zu lernen und ging zu weiteren Studien an das Königliche Konservatorium in Den Haag. Als Gründungsmitglied und Leiter von Musica Fiata hat er bei führenden Festivals in ganz Europa gespielt und war häufig Gast bei anderen renommierten Ensembles. Seine musikalischen Aktivitäten konzentrieren sich jetzt auf Musica Fiata und La Capella Ducale und schließen dabei Forschungen zur Aufführungspraxis und eigene Editionen von bisher unbekanntem Werken mit ein. Roland Wilsons Arbeit wird auf zahlreichen CDs bei Sony Classical, Deutsche Harmonia Mundi, cpo und Pure Classics dokumentiert. Seine hervorragenden Kenntnisse der Musik des 17. Jahrhunderts ermöglichten ihm, viele unvollständig überlieferte Werke von Komponisten wie Biber, Scheidt, Valentini, Buxtehude oder Gabrieli stilecht zu rekonstruieren, so auch die erste deutsche Oper, »Dafne« von Heinrich Schütz. Seine Aufführungen sind gekennzeichnet durch eine Kombination aus historischer Genauigkeit und künstlerischer Inspiration. Nebenbei baut Roland Wilson Rekonstruktionen historischer Zinken.

SPAM IN ZUSAMMENARBEIT MIT DER MUSIKSCHULE SPANDAU

Um die Begeisterung für die Alte Musik generationsübergreifend zu vermitteln, arbeitet das Festival SPAM – Spandau mit der Musikschule Spandau zusammen.

Die Künstlerische Leiterin des Festivals, die Gambistin Heidi Gröger, gibt im Vorfeld des Festivals am 8. Februar 2023 einen Workshop mit dem Barockorchester der Musikschule. Im Mittelpunkt steht dabei das Basso-continuo-Spiel in der französischen und italienischen Barockmusik; erproben wird es das Ensemble unter Leitung von Christine Trinks und Ingrid Rohrmoser an Werken unter anderem von Jean-Philippe Rameau und Antonio Vivaldi.

Darüber hinaus werden einige der Spandauer Musikschüler*innen eine Probe der Akademie für Alte Musik Berlin für das SPAM-Konzert dieses Ensembles in den Italienischen Höfen der Zitadelle Spandau besuchen.

 Deutschlandfunk Kultur

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.



**Konzerte,
jeden
Abend.
Jederzeit.**

In der Dlf Audiothek App, im Radio
über DAB+ und UKW
deutschlandfunkkultur.de/konzerte

DANK

Das Festival SPAM wird maßgeblich finanziert durch die großzügige Unterstützung der Spartenoffenen Förderung der Senatsverwaltung für Kultur und Europa.



Wir danken unseren Partnern und Förderern



Medienpartner



IMPRESSUM

Eine Veranstaltung des Bezirksamtes Spandau von Berlin, Kulturamt
Kulturhaus Spandau, Mauerstr. 6, 13597 Berlin

Organisatorische Leitung: Britta Richter (Leiterin Kulturhaus Spandau,
Stellvertretende Leiterin Fachbereich Kultur)

Künstlerische Leitung: Heidi Gröger, Bernhard Schrammek

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Christine Vogel

Autor und Redaktion des Programmbuches: Bernhard Schrammek

Grafik: Bernhard Rose

www.spam.berlin

info@spam.berlin

030-333 40 22



Leitungsteam SPAM. Foto: Stephan Röhl



