

**WDR 3**

TAGE  
**ALTER MUSIK**  
IN HERNE

**REDUCE  
REUSE  
RECYCLE**

KREATIVE NACHHALTIGKEIT  
IN DER MUSIK VOM  
MITTELALTER BIS ZUR KLASSIK

**14. BIS 17. NOVEMBER 2024**

Eine Veranstaltung mit der



**Stadt Herne**

Wir sind deins.  
**ARD 1**



## VERANSTALTUNGSORTE



### KULTURZENTRUM HERNE

Willi-Pohlmann-Platz 1

44623 Herne

\ U 35 »Archäologie-Museum/Kreuzkirche«



### KREUZKIRCHE

Bahnhofstr. 8

44623 Herne

\ U 35 »Archäologie-Museum/Kreuzkirche«



### FLOTTMANN-HALLEN

Straße des Bohrhammers 5

44623 Herne

\ Bus 312 »Flottmann-Hallen«

\ U 35 »Hölkeskampring« oder »Berninghausstaße«

Von diesen Haltestellen aus erreichen Sie die Flottmann-Hallen nach ca. 10-minütigem Fußweg über die Flottmannstraße oder die Straße des Bohrhammers.

**DIE  
BROSCHÜRE  
AUCH ZUM  
DOWNLOAD:  
WDR3.DE**

TAGE  
**ALTER MUSIK**  
IN HERNE

**REDUCE – REUSE – RECYCLE**

KREATIVE NACHHALTIGKEIT IN DER MUSIK  
VOM MITTELALTER BIS ZUR KLASSIK

**14. BIS 17. NOVEMBER 2024**



**8 GRUSSWORTE**

**10 EINFÜHRUNG**

**DO 14. NOVEMBER 2024**

**20.00 UHR / KREUZKIRCHE**

**15 SO ODER SO**

Sonaten mit veränderten Reprisen

**EVGENY SVIRIDOV** / Violine

**OLGA PASHCHENKO** / Cembalo

**ALEXANDER SCHERF** / Violoncello

**LIZA SOLOVEY** / Theorbe

**FR 15. NOVEMBER 2024**

**15.00 UHR / KULTURZENTRUM (FOYER / SAAL CRANGE)**

**23 WDR 3 TONART VOR ORT**

Live-Musik und -Gespräche

**NICOLAS TRIBES** / Moderation

**KATRIN PAULSEN** / Redaktion

**15.00 UHR / KULTURZENTRUM (FOYER)**

**25 MUSIK ERLEBEN – EINFACH MAL ANDERS!**

Workshop der Jugendkunstschule Herne

**ANNIKA DÖRING** / Leitung

**16.00 UHR / KREUZKIRCHE**

**27 BESONDERS RAFFINIERT**

Vokal- und Instrumentalmusik der Ars subtilior

**TASTO SOLO**

**KULTURZENTRUM (FOYER)**

**35 FOYER-KONZERTE**

**CATERVA MUSICA**

20.00 UHR / KULTURZENTRUM

## 37 PASSGENAU

Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Giovanni Battista Pergolesi

**DEBORAH CACHET** / Sopran

**MARIANNE BEATE KIELLAND** / Mezzosopran

**B'ROCK ORCHESTRA**

**CECILIA BERNARDINI** / Leitung, Violine

SA 16. NOVEMBER 2024

12.00 UHR / KULTURZENTRUM

## 45 ALTES NEU GEDACHT

Werkstattkonzert der Stadt Herne

**STUDIERENDE DES INSTITUTS FÜR ALTE MUSIK  
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND TANZ KÖLN**

16.00 UHR / KREUZKIRCHE

## 47 INNOVATIV TRADIERT

Musik des 16. und 17. Jahrhunderts im Zyklus der Jahreszeiten

**CAPELLA DE LA TORRE**

**KATHARINA BÄUML** / Leitung, Schalmei

20.00 UHR / KULTURZENTRUM

## 55 VON JEDEM DAS BESTE

*La sepoltura di Cristo* (Bologna, nach 1704). Passionsoratorium von Giacomo Antonio Perti nach einer Partitur von Giacomo Cesare Predieri sowie Instrumentalwerke von Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli und Tomaso Antonio Vitali

**FRANCESCA ASPROMONTE** / Sopran

**CHIARA BRUNELLO** / Alt

**LEONARDO CORTELLAZZI** / Tenor

**FULVIO BETTINI** / Bass

**ARSENALE SONORO**

**BORIS BEGELMAN** / Leitung, Violine

23.00 UHR / FLOTTMANN-HALLEN

**65 NEU ORGANISIERT**

Improvisierte Mehrstimmigkeit des Mittelalters auf dem Jakobsweg

**PER-SONAT**

**SABINE LUTZENBERGER** / Leitung, Mezzosopran

**SO 17. NOVEMBER 2024**

11.00 UHR / KULTURZENTRUM

**73 BERÜHREND REDUZIERT**

Originalkompositionen und originale Tastentranskriptionen von Girolamo Frescobaldi, Jean-Henri d'Anglebert und Johann Sebastian Bach

**MAHAN ESFAHANI** / Cembalo

12.00 UHR / KULTURZENTRUM (FOYER / SAAL CRANGE)

**79 BR-KLASSIK: TAFEL-CONFECT ON TOUR**

Mitschnitte, Reportagen, Live-Gäste

**STEFANIE BILMAYER-FRANK** / Moderation

**THORSTEN PREUSS** / Redaktion

16.00 UHR / KREUZKIRCHE

**81 WIEDERAUFBEREITET**

Weltliche Madrigale von Claudio Monteverdi und ihre geistlichen Travestien von Aquilino Coppini

**VOCES SUAVES**

19.00 UHR / KULTURZENTRUM

**89 WENIGER IST MEHR**

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

*Idomeneo* (Fassung München 1781)

**TUOMAS KATAJALA** / Tenor

**MARI ERIKSMOEN** / Sopran

**ANNA LUCIA RICHTER** / Mezzosopran

**SIOBHAN STAGG** / Sopran

**ZÜRCHER SING-AKADEMIE**

**HELSINKI BAROQUE ORCHESTRA**

**AAPO HÄKKINEN** / Leitung, Cembalo

# KOOPERATION UND THEMENAUSTAUSCH

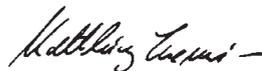
Die Alte-Musik-Szene hat sich seit der Gründung der Cappella Coloniensis vor genau 70 Jahren beim damaligen NWDR stürmisch entwickelt und wird seitdem vom WDR durch Produktionen und Konzertmitschnitte aktiv mitgestaltet. Dabei hat sich über die Jahre immer wieder gezeigt, dass die Alte Musik alles andere als traditionsbehaftet oder rückwärtsgewandt ist. Stattdessen stehen ihre Akteure für Innovationen im Musikleben und für Unkonventionelles. Man denke nur an Personen wie Nikolaus Harnoncourt oder Reinhard Goebel.

Nachhaltigkeit ist das Thema der diesjährigen TAGE ALTER MUSIK IN HERNE. Das gilt nicht nur inhaltlich-musikalisch, sondern ist auch eine Orientierung bei unseren Aktivitäten als Rundfunkanstalt des Landes Nordrhein-Westfalen. Ein schönes Beispiel dafür ist die über die Jahrzehnte hinweg stabil gebliebene Kooperation mit der Stadt Herne, trotz aller finanzieller Herausforderungen auf Seiten des WDR und sicher auch auf kommunaler Ebene. Was in Herne dem Konzertpublikum präsentiert wird, ist nach dem Festival nicht vorbei, sondern kommt in den Sendungen im Radio oder online einem landesweiten Publikum zugute und sogar über die Europäische Rundfunkunion (EBU) einer internationalen Fangemeinde. Eine Art von Nachhaltigkeit im Sinne von Kooperation und Themenaustausch besteht auch darin, dass bereits zum zweiten Mal der Bayerische Rundfunk in Herne mit seiner Sendung *Tafel-Confect* zu Gast ist, oder auf der Produktionsebene,

indem wir seit Jahren auf WDR-Seite wie bei der Stadt Herne in einem bewährten Team zusammenarbeiten können, wodurch es möglich ist, die Programmideen in einer, wie wir es im WDR neuerdings nennen, »Smart Media Production« zur Realität werden zu lassen.

So ist es uns auch dieses Jahr wieder gelungen, unserem Publikum ein vielfältiges und dramaturgisch sorgfältig entwickeltes Konzertprogramm bieten zu können. Unter dem Motto »Reduce – Reuse – Recycle« wollen wir auf der künstlerischen Seite herausfinden, wie sich der Grundgedanke der Nachhaltigkeit in der Musik vergangener Jahrhunderte zeigt. Dabei stellt sich heraus, dass für die Komponisten von jeher das konstruktive Weiterentwickeln dessen, was sie vorfanden, eine Grundvoraussetzung für ihr künstlerisches Tun ist, und wenn es sich mit Originalität verbindet, wie im Werk von Johann Sebastian Bach (ein Schwerpunkt in diesem Jahr), zu einzigartigen Schöpfungen führen kann.

Ich wünsche Ihnen, die Sie vor Ort das Festival besuchen, es im Radio oder als Streaming verfolgen, viel Vergnügen und eine anregende Zeit bei den diesjährigen TAGE ALTER MUSIK IN HERNE.



MATTHIAS KREMIN  
Programmmchef WDR 3 & WDR 5

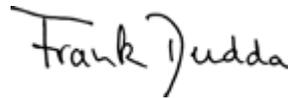
# LIEBE GÄSTE,

herzlich willkommen zu den TAGEN ALTER MUSIK IN HERNE 2024. Es ist mir eine große Freude, Sie dazu jedes Jahr aufs Neue in unserer Stadt begrüßen zu dürfen. In diesem Jahr steht die Konzertreihe unter dem Motto »Reduce – Reuse – Recycle: Kreative Nachhaltigkeit in der Musik vom Mittelalter bis zur Klassik«. Ein Thema, das kaum aktueller sein könnte. Der Klimawandel, die Ressourcenknappheit und die ökologischen Herausforderungen unserer Zeit erfordern ein Umdenken in allen Bereichen unseres Lebens – und können auch zum Umdenken in Kunst und Kultur anregen.

Vom 14. bis 17. November erwartet Sie ein außergewöhnliches Programm, das die vielfältigen Facetten von »Reduce – Reuse – Recycle« in der Musik beleuchtet. Herausragende Ensembles aus ganz Europa werden uns zeigen, wie vorhandenes Material vergangener Epochen aufgegriffen, reduziert, wiederverwendet und neu interpretiert wird. Die kreative Auseinandersetzung mit dem Bestehenden führt zu innovativen und stilprägenden Werken. Denn Kreativität und Einfallsreichtum braucht es sowohl für musikalische als auch für ökologische Nachhaltigkeit. Die musikalische Reise durch die Jahrhunderte verspricht nicht nur höchsten musikalischen Genuss, sondern regt auch

zum Nachdenken über unseren heutigen Umgang mit Ressourcen an. Sie zeigt uns, dass Kreativität und Nachhaltigkeit keine Gegensätze sind, sondern sich gegenseitig befruchten können.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Richard Lorber, dem künstlerischen Leiter der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE, und seinem engagierten Team für die Zusammenstellung dieses einzigartigen Programms. Mein aufrichtiger Dank gilt ebenso allen Besucherinnen und Besuchern, den Künstlerinnen und Künstlern sowie allen weiteren Beteiligten hinter den Kulissen. Ihr Engagement macht dieses Festival zu etwas Besonderem. Allen Gästen der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE und allen Zuhörerinnen und Zuhörern im Kulturradio WDR 3 wünsche ich wieder inspirierende Konzerterlebnisse. Lassen Sie uns gemeinsam erleben, wie Altes zu Neuem wird, und einen neuen Blickwinkel darauf gewinnen, was uns Musik über Nachhaltigkeit lehren kann.



DR. FRANK DUDDA  
Oberbürgermeister der Stadt Herne

## REDUCE – REUSE – RECYCLE

In Paraguay gibt es das »Recycled Orchestra«, gegründet von dem Musiker und Umwelttechniker Favio Chavez. Er ist in die Slums von Cateura gegangen, wo die Menschen vom Recycling dessen leben, was sie auf der Mülldeponie finden. Auch die Instrumente des Recycled Orchestra bestehen aus solchen Materialien: eine Geige aus Dosen, Holzlöf-feln und Metallgabeln, das Saxofon aus einem Abflussrohr, der Korpus eines Cellos aus einem Ölfass. Darauf klingt eine Solosuite von Johann Sebastian Bach erstaunlich sonor, wovon man sich im Dokumentarfilm *Landfill harmonic* überzeugen kann. Man weiß kaum, was man an Chavez' Initiative mehr bewundern soll: die Bewusstseins-schärfung für Umweltfragen, den sozialpä-dagogischen Impuls oder einfach den Akt der wundersamen Verwandlung des Materials.

Bei den TAGEN ALTER MUSIK IN HERNE halten wir unter dem Motto »Reduce – Reuse – Recycle« auch jede Menge Verwandlungen bereit. Aber eher solche, die sich in den Noten, nicht in den Instrumenten finden. Einmal abgesehen davon, dass allein die Verwendung von historischen Instru-menten, ob im Original oder im Nachbau, wie sie bei den heutigen Ensembles der Alten Musik üblich ist, schon eine Art Up-Cycling-Prozess darstellt. Wenn »Recycling« echte Wiederverwertung meint, dann ist Bachs Aneignung von Giovanni Battista Pergolesis *Stabat Mater* eine solche, denn er

reicherte das schon zu seiner Zeit berühmte Werk nicht nur musikalisch an, sondern machte daraus ein Gebrauchsstück für den protestantischen Gottesdienst in Form der Psalmkantate *Tilge, Höchster, meine Sünden* (B'Rock Orchestra am 15.11.).

Seine sogenannten »Englischen« Suiten hat der junge Bach in Weimar für den eigenen Gebrauch zur Demonstration seiner klavie-ristischen Fähigkeiten geschrieben. Das d-Moll-Präludium der 6. Suite ragt in dieser Sammlung mit seinen monumentalen Dimen-sionen hervor. Es ist eine Mischung aus Fuge und italienischem Concerto mit einem quasi improvisatorischen Beginn. Das ist weit ent-fernt von den französischen Vorbildern für ein »Prélude« zu einer Suite und quasi das Gegenteil einer »Reduktion«. Wohl aber eine für Bach typische Art der Aneignung: der aufmerksame, genial weiterentwickeln-de Umgang mit den musikalischen Univer-sen seiner Zeit (Mahan Esfahani am 17.11.).

Eine Kunstproduktion, die höchsten An-sprüchen genügt und sich zugleich des Ver-gangenen bedient, findet man schon im aus-gehenden Mittelalter in der »Ars subtilior«. Hier wurden die Prinzipien der Isorhythmie und der Chromatik auf die Spitze getrieben, und es entstand eine Ausdrucksdichte, die auch heute noch fasziniert (Tasto Solo am 15.11.).

Etwas überspitzt formuliert, ist das Zeitalter der Renaissance die erste Vintage-Bewegung. An deren Ende wollte man in Italien mit der Erfindung der Monodie sogar die Gesänge der griechischen Antike wiederbeleben. In dieser Epoche zeigte ein Komponist wie Antonio de Cabezón nun eine andere Art von Kreativität in der Aneignung von populären Volksliedern, die er für kontrapunktische Kunststücke in seinen Tientos verwendete (Capella de la Torre am 16.11.).

Es gibt in der Musikgeschichte aber auch Beispiele echter Wiederverwertung. Der Dichter und Musiker Aquilino Coppini, der in Diensten des Mailänder Kardinals Federico Borromeo stand, suchte sich aus Claudio Monteverdis Madrigalbüchern die passendsten Stücke heraus und versah sie mit neuen geistlichen Versen. Das Besondere dabei: Diese Texte sind eine Art geistliche Übersetzung der weltlichen Madrigaldichtung und behalten deren Phoneme, Akzente und Rhythmen bei. Also auch auf der Ebene der Dichtung eine Art Wieder- oder Weiterverwertung (Voces Suaves am 17.11.).

Wie eine Verschwendung kreativer Energien wirkt es, wenn sich zwei Komponisten und Rivalen wie Giacomo Antonio Perti und Giacomo Cesare Predieri in Bologna am Karfreitag 1704 in zwei gegenüberliegenden

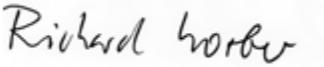
Kirchen ein künstlerisches Duell lieferten, indem sie zur selben Stunde in Text und musikalischer Anlage ganz ähnlich konzipierte Passionsoratorien aufführten. Einige Jahre später besann sich Perti auf eine Art musikalische Ökonomie oder sogar Wiederherstellung eines musikalisch-ökologischen Gleichgewichts: Er mixte seine Musik mit Teilen aus der Partitur seines Kollegen, was im 18. Jahrhundert noch als ein Akt der Wertschätzung galt und nicht als Verletzung eines Urheberrechts (Arsenale Sonoro am 16.11.).

Charles Burney schrieb über Franz Benda, den Konzertmeister von Friedrich dem Großen, dass er sich einen großen Ruhm erworben habe nicht bloß durch seine »ausdrucksvolle Manier« die Violine zu spielen, sondern auch durch seine »sehr schönen und reizenden Kompositionen für dieses Instrument«. In welcher unterschiedlicher Form sich Benda die Solostimme in seinen Sonaten dabei vorstellte, das zeigen die beiden Alternativ-Fassungen der Violinpartie in einer Abschrift seines Meisterschülers Friedrich Wilhelm Rust, die der Nachwelt erhalten blieb. Da entsteht in der Aufführung beim Wiederholen eines Satzabschnitts im Sinne eines Recycling-Vorgangs eine neue kompositorische Gestalt (Evgeny Sviridov und Ensemble am 14.11.).

Bei mehrstimmiger Musik erwartet man, dass sich die Konstruktion der Harmonien nur nachvollziehen und bewahren lässt, wenn sie genau in Noten notiert ist. In Wirklichkeit aber entwickelte sich die Mehrstimmigkeit im Mittelalter aus einer improvisatorischen Praxis. Auch dazu gab es Regeln. Aber gelingen konnte ein solches Musizieren nur, wenn die Sänger die Fähigkeit besaßen, die vorgegebene Chormelodie in einer Ad-hoc-Vergegenwärtigung weiter zu benutzen und zu überformen. Ein musikalisches Ereignis, das z. B. die Pilger in der Kathedrale von Santiago de Compostela erleben konnten (Per-Sonat am 16.11.).

Bei Wolfgang Amadeus Mozart schließlich fließt alles zusammen: »Reuse« in ideeller Hinsicht, indem sein *Idomeneo* noch in der Tradition der Gluck'schen Reformopern steht; »Reduce«, indem der Komponist nicht davor zurückschreckte, das Werk selbst während der Probenphase noch ohne Hemmungen zu kürzen (in Herne erklingt die Münchner Uraufführungsversion von 1781); »Recycling«, indem Mozart die Abläufe aus Rezitativen und Arien in der italienischen und aus Chor- und Ballettszenen in der französischen Oper aufs Wesentliche konzentrierte und daraus seinen originären Opernstil kreierte (Helsinki Baroque Orchestra am 17.11.).

Im Programm der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE geht es neben solchen dramaturgischen Besonderheiten immer auch und vor allem um spannende Konzerterlebnisse mit Ensembles, die aus ganz Europa anreisen und fast alle ihr Debüt bei unserem Festival geben. Im Kulturradio WDR 3 werden sie in den Live-Übertragungen und den Konzertsendungen, die sich bis in den Februar anschließen, ein überregionales, später in den Übernahmen durch die European Broadcasting Union ein internationales Publikum finden. Außerdem sind als aktuelle journalistische Sendungen die *WDR 3 Tonart* und das *Tafel-Confect* von BR-KLASSIK vor Ort und laden das Publikum in ihre Live-Sendungen am Freitag Nachmittag und Sonntag Mittag ein.



DR. RICHARD LORBER  
Künstlerische Leitung  
WDR 3





**DO 14. NOVEMBER 2024 / 20.00 UHR**  
**KREUZKIRCHE**

# SO ODER SO

SONATEN MIT VERÄNDERTEN REPRISEN

## **GIUSEPPE TARTINI (1692 – 1770)**

SONATE NR. 7 G-MOLL

für Violine und Basso continuo

aus: Sonate a violino e basso, op. 2 (Rom 1745)

*Andante Affettuoso – Allegro assai – Allegro assai*

## **FRANZ BENDA (1709 – 1786)**

SONATE NR. 17 A-MOLL, L3.118

für Violine und Violoncello

aus: Manuskript Friedrich Wilhelm Rust (Berlin, Staatsbibliothek PK)

*Adagio un poco Andante con Sordino –*

*Allegretto – Presto*

## **CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714 – 1788)**

SONATE NR. 4 D-MOLL, Wq. 50.4

aus: VI Sonates pour le Clavecin avec des Reprises variées (Berlin 1760)

*Allegretto grazioso – Adagio sostenuto – Allegro*

## **JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)**

PARTITA I H-MOLL, BWV 1002

für Violine solo

aus: Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato (Manuskript Berlin, Staatsbibliothek PK)

*Allemanda – Double – Courante – Double –*

*Sarabande – Double – Tempo di Bourrée – Double*

## **FRANZ BENDA**

SONATE NR. 27 G-DUR, L3.86

für Violine und Violoncello

aus: Manuskript Friedrich Wilhelm Rust

*Allegretto – Siciliano – Scherzando Presto*

**EVGENY SVIRIDOV** / Violine

**OLGA PASHCHENKO** / Cembalo

**ALEXANDER SCHERF** / Violoncello

**LIZA SOLOVEY** / Theorbe

**Konzert ohne Pause**

SENDUNG  
**DI 3. DEZEMBER 2024, 20.03 UHR**  
**WDR 3 KONZERT**

ZUM NACHHÖREN IM  
**WDR 3 KONZERTPLAYER**



# DASSELBE ANDERS

*»Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser wirklichen Zierden der Ausführung!«*

Eine Krise der Reprise beklagt da im Juli 1759 der königlich-preußische Kammercembalist **Carl Philipp Emanuel Bach** im Vorwort zu einem Druck mit sechs Tastensonaten und prangert die weit verbreitete Unsitte an, beim Wiederholen »beynahe jeden Gedanken« zu verändern, »ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks, und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt«. Da werde »wider den Affect« gespielt und »wider das Verhältnis der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten«. Selbst bei einem Interpreten, der genug Intellekt und Empfindsamkeit zu geschmackvollen und angemessenen Auszierungen einer wohl ausbalancierten Satzkonstruktion mitbringt, stellt sich für Carl Philipp Emanuel Bach die bange Frage: »Ist er auch allezeit dazu aufgelegt?«

Den Ausweg liefert er gleich mit in diesen *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (so der deutsche Titel der Zweitauflage 1785): Statt am Ende eines zu wiederholenden Satzabschnitts den üblichen Doppelpunkt vor den Taktstrich zu setzen, schreibt er die detailreich variierte Fassung des Voranstehenden Note für Note aus.

Offenbar sei er der Erste, der in dieser Form seinen »Gönnern und Freunden« entgegenkomme, beschließt der sonst für seine Höflichkeit und Contenance bekannte Musiker die in recht polemischem Ton gehaltenen Ausführungen. Dazu hatte er sicherlich die Rückendeckung der Widmungsträgerin des Drucks, seiner Gönnerin Prinzessin Anna Amalia von Preußen. Sie war eine hervorragende Tasteninterpretin.

## DIE KUNST DER VARIATION

Das Prinzip, bei der Wiederholung eines Satzabschnittes mehr oder weniger spontan Veränderungen anzubringen in der Melodieführung, im Rhythmus, vielleicht sogar in der Harmoniefolge, war nun alles andere als eine Modeerscheinung des 18. Jahrhunderts. Die Kunst der Variation dürfte so alt sein wie das Musizieren selbst. Zum Diskussionsgegenstand konnte sie erst werden, nachdem man im ausgehenden Mittelalter Notationsformen entwickelt hatte, durch die sich ein musikalischer Gedanke detailliert fixieren und damit auch eine Idealgestalt definieren ließ. Die interpretatorische Freiheit, das Vorgegebene in der Aufführung abzuwandeln – ob aus purer Lust am Verändern, aus virtuosem Spieltrieb, aus individuellem Ausdrucksbedürfnis oder vielleicht auch aus Unvermögen – blieb davon grundsätzlich unberührt. Grenzen setzten die allgemein akzeptierten Satzregeln über die Abfolge konsonanter und dissonanter Klänge und der »gute Geschmack«. Beides war im Laufe der Musikgeschichte selbst Veränderungen unterworfen, aber immer blieben Spielräume.

## MEISTERWERKE FÜR MEISTERSCHÜLER

Selbstverständlichkeiten des Improvisierens und stegreifartigen Ornamentierens gingen im Laufe des 19. Jahrhunderts weiter verloren in der akademisch geprägten Welt der Konservatorien und Urtext-Ausgaben. Wie weit man sich zuvor tatsächlich beim Musizieren vom Notierten entfernen konnte, davon zeugt indes eine Vielzahl historischer Quellen, in denen die normalerweise improvisierte Praxis doch einmal in Noten festgehalten wurde. Besonders wertvoll sind diese Quellen, wenn sie wie im Falle der Sonaten mit veränderten Reprisen von den Komponisten selbst stammen. Mit diesen Stücken für ein überwiegend anonymes Publikum aus »Kennern und Liebhabern« erwies sich Carl Philipp Emanuel Bach als Kind der Aufklärung, aber doch auch als der Sohn Johann Sebastian Bachs. »*Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus*«, hatte 1737 der junge Musiker und Publizist Johann Adolph Scheibe von Hamburg aus den Leipziger Thomaskantor öffentlich kritisiert, ohne ihn beim Namen zu nennen. Das zielte in erster Linie auf den komplexen Kompositionsstil von Vater Bach; da schwingt aber auch die Klage des Interpreten Scheibe mit, der sich in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt sieht.

Olga Pashchenko stellt heute Abend die vierte der Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach vor, die als Ideallösungen aus der Zeit der musikalischen Empfindsamkeit für eine angemessene ornamentale Ausgestaltung

gelten können. Im Violinrepertoire des 18. Jahrhunderts hat indes Evgeny Sviridov einige rare Meisterstücke aufgetan, in denen die Komponisten ebenfalls zeigen, wie man Reprisen geschmackvoll variiert. Dabei handelt es sich nun nicht um Druckveröffentlichungen, sondern um Notenhandschriften. Sie richteten sich in erster Linie an den unmittelbaren Schülerkreis. Ein pädagogisch-didaktischer Hintergrund also auch hier – aber ebenso der hohe künstlerische Anspruch.

## KULMINATIONSPUNKT AFFETTUOSO

Als führender italienischer Violinpädagoge im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts darf **Giuseppe Tartini** gelten. 1727 hatte der Virtuose aus Istrien in seiner Wahlheimat Padua eine Violinschule eröffnet, in der er seine herausragenden geigerischen Fähigkeiten bald an Talente aus ganz Europa weitergab. Vor Ort ließ sich beim Meister auch erlernen, wie seine im Druck veröffentlichten Violinwerke angemessen zu verzieren sind. Das betraf vor allem die langsamen Sätze. Der Zusatz »Affettuoso« darf bei einem zweiteiligen Andante oder Adagio als eindringliche Aufforderung verstanden werden, über das Notierte hinaus die eigene Kreativität im Ornamentieren unter Beweis zu stellen. Für seine Schüler hat der Meister gelegentlich auch eigene Aufführungsfassungen ausgeschrieben. Ein Manuskript, das den Weg bis ins kalifornische Berkeley gefunden hat, bietet 110 verzierte langsame Sätze Tartinis in seiner eigenen Handschrift. Darunter den Eröffnungssatz jener *Sonate g-Moll*, die erstmals 1745 in einem römischen

Druck erschien; der Sonatenband bezeichnet sich etwas willkürlich als das Opus 2 Tartinis. Evgeny Sviridov hat sich selbstverständlich auch von den übrigen Beispielen der Berkeley-Handschrift inspirieren lassen – schließlich hält die Sonate noch zwei weitere, schnellere Sätze mit Wiederholungsabschnitten bereit. Da bleibt die Phantasie des Interpreten gefragt.

### POTSDAM STATT PADUA

Ein ebenso großartiger Violinist und Instrumentalpädagoge wurde zu Tartinis Zeiten in Deutschland der Böhme **Franz Benda**. 1733 war er im Alter von 23 Jahren der Kammerviolinist und persönliche Lieblingsinterpret jenes musikbegeisterten Kronprinzen Friedrich geworden, der sieben Jahre später den preußischen Königsthron bestieg. Benda blieb zeitlebens in dessen Diensten, und das Reiseziel für angehende Geigenvirtuosen aus dem nördlichen Deutschland hieß bald nicht mehr Padua, sondern Potsdam. Für die Doppelbegabung Friedrich Wilhelm Rust aus Dessau, dem sein Landesherr ein entsprechendes Stipendium gewährte, zahlte sich die Reise zweifach aus: Er genoss 1763/64 den Violinunterricht Bendas und den Cembalounterricht Carl Philipp Emanuel Bachs. Benda ließ Rust damals 33 seiner Violinsonaten aufzeichnen und dabei zu allen Sätzen die Solostimme über der Basspartie in zwei Versionen festhalten. Ob sich da die ursprüngliche Idee nun im ersten oder im zweiten Notensystem findet, ist mitunter nicht so einfach zu entscheiden. Die melodisch schlichtere Form ist jedenfalls meist oben, manchmal aber doch darunter zu finden. Das lässt sich auch als Hinweis deuten, dass mit dem Variieren durchaus auch die Reduktion eines profiliert ausgestalteten Gedankens auf seinen

melodischen Kern gemeint sein kann. Zwei der galanten Sonaten aus Rusts Manuskript sind heute Abend zu hören und geben einen nachhaltigen Eindruck von der außergewöhnlichen melodischen Erfindungsgabe Bendas und gleichzeitig von seinen hohen violintechnischen Ansprüchen.

### MIT DOUBLE

In einer außergewöhnlichen Fülle von Handschriften aus dem 18. Jahrhundert ist das halbe Dutzend Sonaten und Partiten überliefert, das **Johann Sebastian Bach** noch als Kapellmeister in Köthen für Violine allein komponierte. Über sein eigenes Manuskript hat der Komponist *Sei Solo* als Überschrift gesetzt. Was entweder in fehlerhaftem Italienisch sechs Solostücke bezeichnet oder tatsächlich sagen soll: »Du bist allein« – die Stücke sind auf 1720 datiert, das Todesjahr von Bachs erster Frau Maria Barbara. Die detaillierten Artikulationsangaben, mit denen er das bald ein- und bald mehrstimmig geführte Melodieinstrument bedacht hat, legen jedenfalls nahe, dass der hervorragende Violinist Bach die sechs Werke auch im Hinblick auf weitere Interpreten komponiert hat. In der ersten *Partita* mit ihrem ersten Grundthema in h-Moll gibt er ihnen zu jedem der vier expressiven Tanzsätze noch ein »Double« an die Hand, eine in der virtuoseren Beweglichkeit deutlich intensiviertere Variante. Freizügiger und vollendeter zugleich als in dieser Form lässt sich eine veränderte Reprise kaum formulieren.

BERND HEYDER





EVGENY SVIRIDOV

**EVGENY SVIRIDOV** wurde bereits als Student am Konservatorium seiner Geburtsstadt St. Petersburg Preisträger renommierter Wettbewerbe. Gleichzeitig bildete er sich quasi im Selbststudium im barocken Spiel aus. Aus dem Stand gewann er 2010 den 1. Preis beim Bach-Wettbewerb in Leipzig. Von 2015 bis 2017 studierte er Barockgeige in Köln, 2016 und 2017 erhielt er erste Preise bei den Wettbewerben in Rouen und Brügge. Mit seiner Ankunft am Rhein wurde er Konzertmeister bei Concerto Köln, seitdem ist er immer wieder bei weiteren Ensembles als Solist oder Konzertmeister zu Gast, so bei B'Rock, dem Ensemble 1700, Il Pomo d'Oro und Il Gardellino. Verschiedene CD-Projekte dokumentieren seine musikalische Tätigkeit, darunter in Koproduktion mit WDR 3 eine herausragende CD-Aufnahme seines Ensembles Ludus Instrumentalis mit Kammermusik des Bach-Schülers Johann Gottlieb Goldberg. Seine jüngst erschienene Einspielung hat er den Violinsonaten von Franz Benda gewidmet. In Herne war Evgeny Sviridov als Solist zuletzt 2018 zu Gast und schlüpfte dabei in die Rolle des italienischen Violinvirtuosen Francesco Maria Veracini in einem fiktiven musikalischen Duell mit dem Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel alias Leila Schayegh.



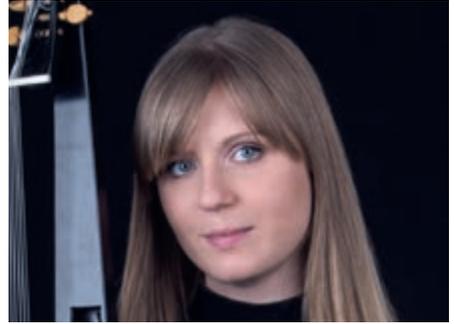
OLGA PASHCHENKO

**OLGA PASHCHENKO** darf als eine der vielseitigsten Tasteninterpretinnen der Gegenwart gelten; ihr künstlerisches Schaffen erstreckt sich von der Orgel über das Cembalo und den Hammerflügel bis zum modernen Klavier. Schon mit sieben Jahren war sie Preisträgerin beim gesamtrossischen Wettbewerb für junge Pianisten und besuchte daraufhin die berühmte Gnessin-Musikschule in ihrer Geburtsstadt Moskau. Es folgte ein Studium am Tschaikowsky-Konservatorium bei Alexei Lubimov (Hammerflügel und modernes Klavier), Olga Martynova (Cembalo) und Alexei Schmitov (Orgel); nach dem Examen mit Auszeichnung 2010 setzte sie ihre Studien auf Hammerflügel und Cembalo bei Richard Egarr am Sweelinck Conservatorium in Amsterdam fort. Vor kurzem wurde sie dort zur Professorin für Hammerflügel ernannt. Olga Pashchenko geht einer regen Tätigkeit als Solistin, Kammermusikerin und Orchesterpartnerin nach, die sie durch ganz Europa und in die USA führt. Sie ist regelmäßig zu Gast bei Festivals für Alte Musik wie für zeitgenössische Musik. Vor zwei Jahren präsentierte sie sich in Herne am Hammerflügel mit Klaviermusik der Wiener Klassik von Haydn, Dussek und Beethoven.



ALEXANDER SCHERF

**ALEXANDER SCHERF** studierte Violoncello, Dirigieren und Historische Aufführungspraxis in Düsseldorf und London und tourt seitdem als Cellist von Concerto Köln rund um den Globus. Dabei ist er regelmäßig zu Gast in bedeutenden Konzertsälen wie der Carnegie Hall New York, der Tonhalle Zürich, dem Théâtre des Champs-Élysées Paris und dem Concertgebouw Amsterdam sowie bei wichtigen Festivals in Europa und Übersee. Zusammen mit dem Pianisten Alexander Puliaev hat er ein Album mit Beethovens frühen Werken für Violoncello und Hammerflügel vorgelegt. Seit 2018 ist Alexander Scherf künstlerischer Leiter von Concerto Köln und lässt neue Ideen in die Arbeit des renommierten Ensembles einfließen. Regelmäßig entwickelt und moderiert er Konzertprogramme für junge Hörer. Für Concerto Köln gestaltete er das viel beachtete Education-Programm *Die Hörschiffen*.



LIZA SOLOVEY

**LIZA SOLOVEY** studierte zunächst die Schalenhalbslaute Domra am Ural-Konservatorium ihrer Geburtsstadt Jekaterinburg. 2008 kam sie nach Deutschland, wo sie ihr Studium an der Hochschule für Musik und Tanz Köln bei Caterina Lichtenberg auf der Mandoline begann und einen zweiten Master-Studiengang auf der Laute in der Klasse von Konrad Junghänel anschloss. Die Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe konzertierte als Solistin und als Continuo-spielerin mit Orchestern wie dem Ural Philharmonic Orchestra unter Leitung von Thomas Sanderling und Leo Kremer, den Bergischen Symphonikern und dem Sinfonieorchester Wuppertal sowie MusicAeterna unter Leitung von Teodor Currentzis. Als Mitglied im Barockensemble Ludus Instrumentalis gastierte sie bei bedeutenden Festivals wie dem Bachfest Leipzig, den Köthener Bachfesttagen, dem Festival de Musique du Haut Jura und Les Saisons Baroques in Rouen. Seit 2019 spielt Liza Solovey auch im Barockorchester Concerto Köln.



**FR 15. NOVEMBER 2024 / 15.00 – 17.45 UHR**  
**KULTURZENTRUM (FOYER / SAAL CRANGE)**

# WDR 3 TONART VOR ORT

LIVE-MUSIK UND -GESPRÄCHE  
MIT VERSCHIEDENEN MITWIRKENDEN DER TAGE ALTER MUSIK IN HERNE

**NICOLAS TRIBES** / Moderation

**KATRIN PAULSEN** / Redaktion

Die *WDR 3 Tonart* sendet einen Nachmittag live von den TAGEN ALTER MUSIK IN HERNE. Es erwarten Sie spannende Live-Auftritte und -Gespräche mit Mitwirkenden des Festivals und ein musikalischer Blick auf die Stadt Herne. Erleben Sie *WDR 3 Tonart* an diesem Nachmittag live vor Ort in Herne oder im Radio – direkt aus dem Saal Crange im Foyer des Kulturzentrums.

*WDR 3 Tonart* freut sich über Publikum und lädt herzlich ein vorbeizukommen. Als Live-Publikum sind Sie mittendrin. Stellen Sie Fragen, teilen Sie Ihre Eindrücke oder genießen Sie einfach die besondere Atmosphäre. Der Eintritt ist frei. Eine Anmeldung ist nicht erforderlich.



**FR 15. NOVEMBER 2024 / 15.00 – 18.00 UHR**  
**KULTURZENTRUM (FOYER)**

# **MUSIK ERLEBEN – EINFACH MAL ANDERS!**

WORKSHOP DER JUGENDKUNSTSCHULE HERNE

**ANNIKA DÖRING** / Leitung

Die Jugendkunstschule Herne bietet im Rahmen der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE einen Workshop für Kinder und Jugendliche im Foyer des Kulturzentrums an. Annika Döring, Dozentin der Jugendkunstschule, gestaltet mit den Teilnehmenden Teelichthalter aus transparentem Notenpapier, die mit selbst gemalten Musikinstrumenten verschönert werden und beim Einsatz eine stimmungsvolle Atmosphäre herbeizaubern: Musik – einfach einmal anders erlebt!

Die Teilnahme ist kostenlos. Alle Teilnehmenden erhalten Freikarten zu einem Konzert der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE. Die Teilnehmer:innen-Zahl ist begrenzt. Anmeldungen ausschließlich über die Jugendkunstschule Herne unter [jks-herne.de](https://jks-herne.de), [info@jks-herne.de](mailto:info@jks-herne.de) oder 02325 51515



**FR 15. NOVEMBER 2024 / 16.00 UHR**  
**KREUZKIRCHE**

# BESONDERS RAFFINIERT

VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK DER ARS SUBTILIOR IN SPANIEN

## **JACOB DE SENLECHES (14./15. JAHRHUNDERT)**

JE ME MERVEIL / J'AY PLUSEURS FOIS

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly (Manuskript Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé)

## **TREBOR (14./15. JAHRHUNDERT)**

PASSEROSE DE BEAUTÉ

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## **JACOB DE SENLECHES**

FUIONS DE CI

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## **TREBOR**

QUANT JOYNE CUER

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## **ANONYMUS**

ALLELUYA

Gregorianischer Gesang

## **PHILIPPE DE VITRY (1291 – 1361)**

IMPUDENTER / VIRTUTIBUS LAUDABILIS / ALMA REDEMPTORIS MATER

Motette zu 4 Stimmen, aus: Manuskript Apt, Cathédrale Sainte-Anne, Bibliothèque du Chapitre

## **PHILIPPE DE VITRY / ANONYMUS**

FIRMISSIME FIDEM / ADESTO / ALLELUYA

Motette zu 3 Stimmen aus dem Robertsbridge-Codex (Manuskript London, The British Library) und weiteren Textquellen

## **JACOB DE SENLECHES**

LA HARPE DE MELODIE

Virelai zu 3 Stimmen aus: Manuskript Chicago, Newberry Library

## FRANCISCUS ANDRIEU (14. JAHRHUNDERT)

ARMES, AMOURS / O FLOUR DES FLOURS

Ballade zu 4 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## BERNARD DE CLUNY (14. JAHRHUNDERT)

PANTHEON ABLUITUR / APOLLINIS ECLIPSATUR / ZODIACUM SIGNIS

Motette zu 5 Stimmen nach mehreren historischen Quellen

## JACOB DE SENLECHES

EN ATTENDANT, ESPERANCE CONFORTE

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Modena-Codex (Manuskript Modena, Biblioteca Estense)

## TREBOR

EN SEUMEILLANT

Ballade zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## JACOB DE SENLECHES

EN CE GRACIEUX TAMPS

Virelai zu 3 Stimmen aus dem Codex Chantilly

## TASTO SOLO

Anne-Kathryn Olsen / Sopran

Marine Fribourg / Mezzosopran

Víctor Sordo / Tenor

Pau Marcos, Natalie Carducci / Fidel

Bérengère Sardin / Gotische Harfe

## GUILLERMO PÉREZ / Leitung, Organetto, Clavisimbalum

Konzert ohne Pause



SENDUNG  
FR 29. NOVEMBER 2024, 20.03 UHR  
WDR 3 KONZERT

ZUM NACHHÖREN IM  
WDR 3 KONZERTPLAYER



# KOMPLEXE KOMBINATORIK

»Ars subtilior« – »subtile Kunst«: So bezeichnet man heute eine kurze musikgeschichtliche Epoche der Jahrzehnte um 1400. Die Komponisten jener Zeit schrieben äußerst raffinierte mehrstimmige Werke, reich an Synkopen, Rhythmuswechseln, gewagten harmonischen Wendungen und tonalen Überraschungen: Musik, die für einen kleinen Kreis adeliger Liebhaber gedacht war. Lange galt dieser Stil als maniert, intellektuell, gar dekadent. Der Musikhistoriker Willi Apel vermutete sogar, die Stücke seien vielleicht in erster Linie nicht geschrieben worden, um gespielt und gehört zu werden, sondern um das kompositorische Können ihrer Urheber zu beweisen. Erst in jüngerer Zeit haben Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis sich ernsthaft mit den Werken der Ars subtilior beschäftigt und ihre vielschichtige, klangvolle Musik wieder zum Leben erweckt.

## EINE EPOCHE DER GEGENSÄTZE

Gesellschaftlich und politisch war die Zeit um 1400 äußerst unruhig. Europa wurde von verheerenden Pestepidemien heimgesucht, innerhalb weniger Jahre wurde ein Drittel der Bevölkerung dahingerafft, ganze Landstriche wurden entvölkert. Sintflutartige Regengüsse, ungewöhnlich kühle Temperaturen und klirrende Frostmonate sorgten für katastrophale Missernten. Hungersnot war allgegenwärtig. Kirche und Adel pressten die leidende Bevölkerung mit immer höheren Steuern aus, um die eigene Prunksucht zu befriedigen. Bauernaufstände wur-

den auf grausame Art niedergeschlagen, Andersgläubige – vor allem Juden – verfolgt und gemordet. Folter und Inquisition breiteten sich aus. Der Hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England verwüstete blühende Landstriche. Auch in der Kirche herrschte Unfrieden: in Rom und Avignon konkurrierten zwei, später sogar drei Päpste um die Herrschaft. Intrigen und Vetternwirtschaft führten zu einem Verfall kirchlicher Autorität. Gleichzeitig sorgte die maßlose Verschwendungssucht religiöser und weltlicher Herrscher für eine immense Prachtentfaltung: Der Adel stellte seinen Reichtum ungeniert zur Schau und betätigte sich als großzügiger Förderer von Kunst und Musik.

Hunger, Armut und Not neben Gier, Reichtum und Prunk, bange Todesangst und unbekümmerte Lebensfreude, sittliche Verrohung und künstlerische Sensibilität – eine Zeit der Gegensätze und des Umbruchs.

*Der ferne Spiegel* – so nannte die amerikanische Historikerin Barbara Tuchman ihre brillante historische Studie über das unruhige 14. Jahrhundert. Doch beim Blick in diesen fernen Spiegel zeigen sich neben dunklen auch viele helle Seiten. Das gewalttätige, gequälte 14. Jahrhundert war nämlich zugleich die Epoche, in der Kunst und Musik zu blühen begannen – der »Herbst des Mittelalters« war auch der »Frühling der Menschheit«.

## AUSGEKLÜGELTE KLANGNOTATE

Die Kompositionskunst der Ars subtilior greift bewusst auf die musikalischen Errungenschaften vorangegangener Generationen zurück – und hängt unzertrennlich mit der Fortentwicklung der abendländischen Notenschrift zusammen. Schon im hohen Mittelalter hatten Mönche gregorianische Gesänge auf Pergament aufgezeichnet in den sogenannten »Neumen«, den Vorläufern unserer heutigen Noten. Wenig Schwierigkeiten bereitete die Notierung der Tonhöhe: für einen höheren Ton wurde die Neume weiter oben, für einen tieferen weiter unten geschrieben. Der Benediktiner Guido von Arezzo erfand dann im 11. Jahrhundert die Notenlinien. Das erleichterte die eindeutige schriftliche Festlegung einer Melodie. Um mehrstimmig komponieren zu können, musste aber auch ein Weg gefunden werden, die rhythmischen Verhältnisse aufzuschreiben. Doch wie sollte man die Dauer eines Tones kenntlich machen? Uns sind Halbe-, Viertel- und Achtelnoten so geläufig, als habe es sie schon immer gegeben. Aber die heutige Notenschrift ist das Ergebnis einer jahrhundertelangen Entwicklung, in der Gelehrte sich darum bemühten, die rhythmischen Verhältnisse einer Melodie schriftlich zu fixieren.

Erst im 13. Jahrhundert ermöglichte es die Notenschrift, rhythmische Proportionen zwischen Tönen exakt festzulegen. Nun konnten auch mehrere Stimmen zeitlich in Beziehung zueinander gesetzt werden. Die Stube des Komponisten wurde zum Labor für neue Ideen und Klänge. So wie ein Dichter seine Verse schmiedete, konnte ein Musiker sein Werk in allen Einzelheiten konzipieren und schriftlich fixieren.

## POLYPHONES GEWIMMEL?

Um 1300 führten die Meister der Notre-Dame-Epoche die Mehrstimmigkeit zu einer ersten Blüte. Die anschließende Bewegung der »Ars nova« breitete sich im 14. Jahrhundert von Paris in ganz Frankreich und auch bis Italien aus. Guillaume Machaut, der bekannteste Komponist jener Zeit, ließ prachtvolle Handschriften von seinen Werken anfertigen und war sich seines Wertes und seiner Stellung bewusst. Seine mehrstimmigen Balladen und Messen erklangen in Kementaten und Kathedralen. Wie Machaut war **Philippe de Vitry**, die andere große Komponistengestalt dieser Epoche, ein Kirchenmann. Papst Clemens VI. erhob ihn 1351 sogar zum Bischof von Meaux.

So mancher Theoretiker, vor allem aber Kirchenfürsten, reagierten indes wütend auf die neue mehrstimmige Musik. Papst Johannes XXII. hatte sie schon 1324/25 in einem Dekret in harten Worten verdammt: *»In der Kirche Gottes sollen Psalmen gesungen werden. Die Sänger der Ars nova aber machen diese Melodien mit ihren hinzugefügten Stimmen schlüpfrig und stampfen einen platten Rhythmus dazu. Unter dem Gewimmel ihrer vielen Noten wird der heilige Gesang verdunkelt und herabgewürdigt. Diesbezüglich legen wir ausdrücklich fest, dass sich dies in der heiligen Messe nicht schickt! Wenn aber einer zuwiderhandelt, so soll er für acht Tage vom Gottesdienst suspendiert werden.«*

Der komplexe Musikstil der Ars subtilior etablierte sich dann in den 1370er Jahren vor allem in Südfrankreich und an den Fürstenthöfen Norditaliens. Dabei griffen die Komponisten bewusst auf die Musik der vorangegangenen Epoche der Ars nova

zurück und bemühten sich, die harmonische Dichte und rhythmische Raffinesse der Vorgängergeneration noch zu übertreffen. Durch die Einführung kleinerer Notenwerte und vieler Synkopen entstanden polymetrische Strukturen, deren rhythmische Schwerpunkte changierten. Auch in harmonischer Hinsicht erlaubten sich die Komponisten viele Freiheiten, schreckten nicht vor ungewohnten Klangkombinationen und Dissonanzen zurück. In den Liedtexten finden sich Rätsel und Wortspiele, versteckte Anspielungen auf antike Mythen oder Werke früherer Komponisten.

Besonders auffällig ist die graphische Gestaltung mancher Notentexte: Man findet Stücke, bei denen die Notenlinien in der Form eines Kreises angeordnet sind oder ein Herz bilden. Die Partitur des Virelais *La harpe de melodie* von **Jacob Senleches** ist graphisch umrahmt von einer Harfe – die Notenlinien bilden die Saiten des Instruments, das der Komponist virtuos beherrschte.

## EIN LEICHTSINNIGER FÖRDERER DER KÜNSTE

Nicht nur in Frankreich oder Italien, auch am Hof von Kastilien und Aragon wurde die raffinierte Musik der *Ars subtilior* gepflegt. Das war vor allem dem kunstsinnigen König Johann I. (1350–1396) zu verdanken. Zu Lebzeiten nannte man ihn »Joan el Caçador«, Johann den Jäger, denn die Jagd liebte der Monarch über alles. Nachfolgende Generationen zeichneten ein zwiespältiges Bild des Herrschers und bezeichneten ihn als »Johann den Leichtsinigen«. Tatsächlich war der König offensichtlich überfordert: Die Korruption blühte, die Wirtschaft brach ein, Besitztümer der Krone in Sardinien und

Griechenland gingen verloren. Zugleich aber war Johann ein überaus großzügiger Förderer der Künste. Viele der berühmtesten Musiker seiner Zeit hielten sich an seinem Hof auf. Barcelona wurde zum Treffpunkt von Sängern, Instrumentalisten und berühmten Komponisten. Im Archiv der Krone von Aragon finden sich zahlreiche Briefe, die das rege musikalische Leben am Hof dokumentieren. Es wird darin vom Erwerb neuer Noten und Bücher berichtet, man liest über die Reparatur von Instrumenten, den Kauf von Saiten, das Engagement neuer Musiker. Jacob de Senleches wurde als Harfenist des Königshofes mit einem Empfehlungsschreiben seines Dienstherrn zu einer Lehrzeit nach Flandern geschickt. In einem anderen Brief erzählt der König von einer Komposition, die er selbst mit der Unterstützung seiner Sänger anfertigte. Die mehrstimmigen Chansons von Senleches und seines Kollegen **Trebor** (möglicherweise das Pseudonym für einen ansonsten unbekanntenen »Robert«) spiegeln Begebenheiten am Hof wider – etwa den Tod der Schwester des Königs (*Fuions de ci*) und den Sieg in einer Schlacht (*En seumeillant*). Oder sie beschreiben die Kunst, wie Musik »geschmiedet« – spricht: komponiert – wird (*Je me merviel / J'ay plusieurs fois* und *En ce gracieux tamps*). In Trebors Ballade *Quant joyne cuer* schließlich wird die Großzügigkeit des Königs besungen.

THOMAS DAUN



TASTO SOLO

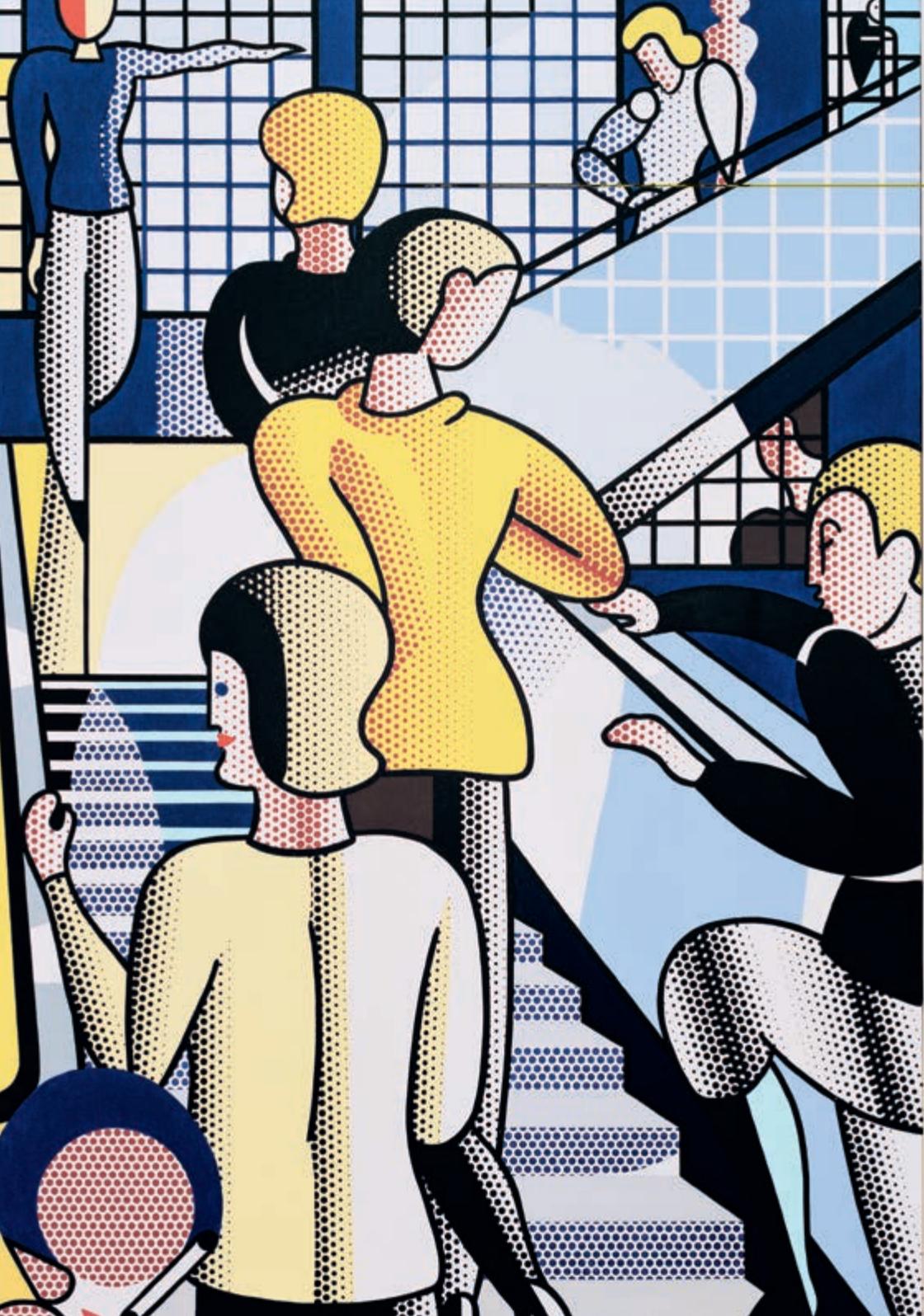
**TASTO SOLO** verbindet in seinen Interpretationen der Musik aus Mittelalter und Frührenaissance Kreativität, historische Forschung und Virtuosität. Unter der Leitung seines Gründers, des Tastenspezialisten Guillermo Pérez, nimmt das Ensemble eine bedeutende Rolle in der Szene der Alten Musik ein. Seit seinem internationalen Debüt 2006 tritt Tasto Solo in renommierten Konzertsälen und bei Festivals für Alte Musik in ganz Europa auf. 2020 gab die Gruppe ihr USA-Debüt mit einer Tournee in Zusammenarbeit mit dem Arizona State University Herberger Institute for Design and the Arts. Von 2019 bis 2022 war Tasto Solo Artist in Residence im Château de Bournazel in Okzitanien. Ebenso ist das Ensemble mit der Académie Bach in Arques-la-Bataille in der Normandie verbunden. Die Diskografie von Tasto Solo umfasst bislang zwei Alben eines Triptychons, das der Musik für Tasteninstrumente des 15. Jahrhunderts gewidmet ist: *Meyster ob allen Meystern* und *Le chant de leschiquier*. Eine weitere Produktion gilt dem englischen Repertoire des frühen 16. Jahrhunderts; die jüngste Aufnahme *Eros & Subtilitas* stellt italienische Renaissancemusik von Vincenzo Ruffo und Zeitgenossen vor.



GUILLERMO PÉREZ

**GUILLERMO PÉREZ** ist Dirigent, Forscher, Spezialist für alte Tasteninstrumente und renommierter Virtuose auf dem Organetto, der expressiven spätmittelalterlichen Portativorgel. Er ist der Gründer und künstlerische Leiter von Tasto Solo und arbeitet mit weiteren renommierten Ensembles für Alte Musik zusammen, darunter Mala Punica, Hespèrion XXI, Micrologus und Diabolus in Musica. Im Laufe der letzten Jahre hat er zahlreiche CDs aufgenommen. Darüber hinaus ist er an mehreren Instituten in Europa mit Vorlesungen und Meisterkursen präsent; für das Koninklijk Conservatorium Brüssel, das Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes in Moissac, das Musikkonservatorium von Girona in Spanien und das Centro Studi Europeo di Musica Medievale in Spello hat er Studienprogramme zur mittelalterlichen Musik entwickelt. Derzeit unterrichtet er Renaissancemusik am Konservatorium von Toulouse. Zusammen mit dem italienischen Orgelbauer Walter Chinaglia rekonstruiert er mittelalterliche und Renaissance-Organmodelle. Im Jahr 2012 erweckten sie das Organetto zum Leben, das Leonardo da Vinci 1503 entworfen und in einem seiner persönlichen Notizbücher beschrieben hat.





**FR 15. NOVEMBER 2024 / 19.15 UHR**  
**SA 16. NOVEMBER 2024 / 19.15 UHR**  
**SO 17. NOVEMBER 2024 / 18.15 UHR**  
**KULTURZENTRUM (FOYER)**

## **FOYER-KONZERTE**

### **CATERVA MUSICA**

Wolfgang Fabri, Elke Fabri / Violine

Michael Goede / Cembaloorganum

Zum Einlass aller Abendkonzerte der TAGE ALTER MUSIK IN HERNE im Kulturzentrum präsentiert das renommierte Barockensemble Caterna Musica spannende Kurzkonzerte im Foyer. Passend zum Festival-Motto »Reduce – Reuse – Recycle« erkunden Wolfgang und Elke Fabri mit Michael Goede in Werken von Johann Heinrich Schmelzer, Antonio Vivaldi, Johann Pachelbel und Marco Uccellini musikalische Reduktionen, Wiederverwendungen und kreative Neuinterpretationen. So blüht Barockmusik im modernen Kontext neu auf und reflektiert aktuelle Fragen.



FR 15. NOVEMBER 2024 / 20.00 UHR  
KULTURZENTRUM

# PASSGENAU

## GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

ARMIDA ABBANDONATA, HWV 105  
Cantata für Sopran, 2 Violinen und Basso continuo  
(Rom 1708 / Fassung Leipzig 1731)

## JOHANN SEBASTIAN BACH

CONCERTO D-DUR, BWV 1050.1  
für Cembalo, Traversflöte, Violine solo, Violine  
ripieno, Viola und Basso continuo (Köthen um 1718?)  
*Allegro – Adagio – Allegro*

Pause

## JOHANN SEBASTIAN BACH

TILGE, HÖCHSTER, MEINE SÜNDEN, BWV 1083  
Psalmkantate für Sopran, Alt, 2 Violinen, Viola und  
Basso continuo (Leipzig um 1747)  
nach dem *Stabat Mater* von GIOVANNI BATTISTA  
PERGOLESI (Neapel 1736)

**DEBORAH CACHET** / Sopran  
**MARIANNE BEATE KIELLAND** /  
Mezzosopran

## B'ROCK ORCHESTRA

Sien Huybrechts / Traversflöte  
Yukie Yamaguchi / Violine  
Manuela Bucher / Viola  
Rebecca Rosen / Violoncello  
Tom Devaere / Kontrabass  
Karl Nyhlin / Laute  
Sebastian Wienand / Cembalo, Orgel

**CECILIA BERNARDINI** / Leitung, Violine

Diese Produktion wird mit der Unterstützung der Steuererleichterungsmaßnahme  
der belgischen Bundesregierung durch Flanders Tax Shelter realisiert.

FLANDERS  
TAX  
SHELTER



Vor dem Konzert: Foyer-Konzert mit Caterna Musica ab 19.15 Uhr, siehe Seite 35



SENDUNG  
LIVE  
WDR 3 KONZERT

ZUM NACHHÖREN IM  
WDR 3 KONZERTPLAYER



# MUSIKALISCHE NACHHALTIGKEIT IM HAUSE BACH

Büchersammlungen verraten bekanntlich viel über ihre Besitzer bzw. Besitzerinnen, Notensammlungen ebenfalls. Johann Sebastian Bach besaß eine vermutlich recht stattliche private Notenbibliothek, die nach seinem Tod in alle Himmelsrichtungen zerstreut wurde. Glücklicherweise konnte ein beachtlicher Teil der Partituren und Einzelstimmen wieder ausfindig gemacht werden. Der wiederentdeckte Notenbestand ist von unschätzbarem Wert, denn er spiegelt nicht nur Bachs musikalische Interessen und Vorlieben wider, er gibt auch Einblicke in seine Auseinandersetzung mit der Musik seiner Zeit und der Vergangenheit. So gehören zu Bachs Notenbibliothek beispielsweise Messen von Giovanni Pierluigi da Palestrina, italienische Instrumentalkonzerte unter anderem von Antonio Vivaldi und Tomaso Albinoni, Werke von Bachs Vorfahren und von seinen Söhnen sowie vokale Kirchenmusik von befreundeten Barockmeistern wie Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel. Ebenfalls Teil der Sammlung sind die beiden Vokalwerke des heutigen Konzertabends: Georg Friedrich Händels italienische Solokantate *Armida abbandonata* und Giovanni Battista Pergolesis *Stabat Mater* in Bachs Umarbeitung zur geistlichen Psalmkantate *Tilge, Höchster, meine Sünden*.

## RÖMISCHES FÜRS LEIPZIGER KAFFEEHAUS

Wie Bach Händels *Armida abbandonata* kennenlernte, wissen wir nicht. Tatsache ist, dass er sich 1731 – während seiner Zeit als Leipziger Thomaskantor – eine Kopie davon anfertigte. Also nahezu ein Vierteljahrhundert, nachdem der junge Händel das Werk 1707 auf seiner großen Italienreise für den römischen Musikmäzen Marchese Francesco Maria Ruspoli komponiert hatte. Die hochanspruchsvolle Sopranpartie war maßgeschneidert für die gefeierte Primadonna des Marchese, die 21-jährige Margherita Durastanti. Die Uraufführung fand auf Ruspolis Landsitz in Vignanello nördlich von Rom statt, vor der Kulisse eines zauberhaften Barockgartens. Der war wie gemacht für Händels dramatische Kantate, die eine Szene aus Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata* (Das befreite Jerusalem) aufgreift.

Kurz zur Vorgeschichte dieser Szene: Die Zauberin Armida hat sich in ihren Erzfeind, den Kreuzritter Rinaldo, verliebt. Durch einen Zauber bringt sie ihn dazu, sie zu lieben und ihr auf eine magische Insel zu folgen. Dort leben die beiden in trauter Zweisamkeit, bis Rinaldos Kameraden den Freund aus seinem Liebeswahn befreien. Händels Kantate beginnt in dem Moment, da Armida realisiert, dass sie verlassen wurde. Hin- und hergerissen zwischen Verzweiflung, Trauer und Wut irrt sie durch ihren Zaubergarten. Händel setzt das mit drei großartigen Arien samt Rezitativen musikalisch in Szene.

Bachs Abschrift von Händels Kantate für seine Notenbibliothek unterscheidet sich nur in wenigen Details vom Original. Was dafür spricht, dass Bach eine passgenaue Wiederverwendung für das Werk im Blick hatte – höchstwahrscheinlich im Zimmermann'schen Kaffeehaus in Leipzig. Das bot seinen Gästen neben Kaffee und Kuchen nämlich auch Exquisites fürs Ohr. Bach ist mit seinem Collegium musicum in den 1730er Jahren dort wöchentlich aufgetreten, mit abwechslungsreichen Programmen aus Instrumentalkonzerten, Kammermusik und eben auch Kantaten wie Händels *Armida abbandonata*.

## EIN SPÄTBAROCKER KLASSIKER

Möglicherweise hatte Bachs Umarbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* zur Kantate *Tilge, Höchster, meine Sünden* einen ähnlich konkreten Aufführungsanlass wie sein Rückgriff auf Händels Kantate – etwa im Rahmen einer sonntäglichen Gottesdienstmusik in einer der Leipziger Hauptkirchen. Belege dafür gibt es allerdings nicht.

Pergolesi komponierte das *Stabat Mater* 1736 als Auftragswerk für eine Laienbruderschaft in Neapel. Es ist seine letzte und zugleich bekannteste Komposition. Sie verarbeitete sich damals in rasantem Tempo in ganz Europa, obwohl Pergolesis modern-galanter und leicht opernhafter Stil anfänglich durchaus für Kritik sorgte. Der wurde nämlich hinsichtlich des vertonten Textes – der Klage Marias über das Leiden und den Tod ihres Sohnes am Kreuz – von konser-

vativen Musikgelehrten als zu leichtgewichtig und belanglos befunden. Was die Mehrheit des Publikums aber nicht weiter beeindruckte, war sie doch zutiefst berührt von Pergolesis expressiver Musik.

In Deutschland kursierten bereits Anfang der 1740er Jahre handschriftliche Kopien des Werks. Dass auch der Lutheraner Bach an diesem durch und durch katholischen Kirchenwerk interessiert war, das zudem noch von einem Komponisten aus der Generation seiner Söhne stammte, mag erstaunen, zeigt aber seine Unvoreingenommenheit und sein Interesse an neuesten Musikentwicklungen. Was Bach zu seiner Umarbeitung des *Stabat Mater* veranlasst hat, ist nicht bekannt. Wohl lässt sich aber der Zeitpunkt der Umarbeitung aufgrund von Bachs Handschrift und des verwendeten Papiers eingrenzen auf die Jahre zwischen 1744 und 1749.

## DIE KONVERSION EINER MARIENKLAGE

Bachs entscheidende Veränderung an Pergolesis Werk ist die Verwendung eines neuen Textes, einer anonym überlieferten deutschsprachigen Paraphrase über Psalm 51. Was die Musik betrifft, hat Bach in seiner Umarbeitung eine Art Recycling-Technik benutzt, bei der er das musikalische Material wiederverwertet und teilweise auch neu aufbereitet.

Pergolesis *Stabat Mater* ist mit Solo-Sopran und -Alt besetzt, dazu kommen zwei Violinen, Viola und Basso continuo. Die Violinen spielen oft im Unisono bzw. *colla parte* mit den Singstimmen, die Viola wird fast durchgehend parallel zum Instrumentalbass geführt, allerdings eine Oktave höher. Dadurch klingt der Instrumentalpart insgesamt schlicht und durchsichtig.

In Bachs Bearbeitung ist die Instrumentalbesetzung komplexer und reichhaltiger. Zum einen, weil die beiden Violinen größtenteils unabhängig voneinander agieren, zum anderen, weil Bach die Viola aus dem vorhandenen musikalischen Material heraus als eigenständige Stimme neu konzipiert hat. Außerdem ändert Bach Pergolesis Schlussdramaturgie, indem er die Musik der beiden letzten Duette vertauscht. Nicht zuletzt hängt er Pergolesis abschließender Amen-Fuge in f-Moll noch eine Variante in F-Dur an, was der Kantatenfassung einen optimistischen Ausklang gibt.

## SPARVERSION FÜR UNTERWEGS

Das Bach'sche Instrumentalkonzert des heutigen Abends ist eine weniger bekannte Vorgängerversion des *Brandenburgischen Konzertes Nr. 5* D-Dur. 1721 ließ Bach dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt seine heute als »Brandenburgische Konzerte« bekannten Kompositionen in Form einer Widmungspartitur zukommen. Diese *Six Concerts Avec plusieurs Instruments*, wie Bach sie selbst nannte, waren aber nicht explizit für den Markgrafen entstanden. Bach griff dafür auf bereits existierende Konzerte aus seiner Weimarer und Köthener Zeit zurück, die er entsprechend bearbeitete. Eben auch auf besagte Vorgängerversion zum fünften Konzert, die im aktuellen Bach-Werke-Verzeichnis unter der Nummer 1050.1 geführt wird.

Entstanden ist sie möglicherweise im Zusammenhang mit einem Kuraufenthalt von Bachs Köthener Dienstherrn Fürst Leopold 1718 in Karlsbad. Der Fürst reiste damals in Begleitung seines Kapellmeisters Bach und fünf weiterer Mitglieder der Köthener Hofkapelle in die böhmische Kurstadt. Was passgenau der Besetzung dieses Konzertes entspricht: mit Cembalo, Flöte und Violine als konzertierende Soloinstrumente sowie Violine, Viola und Violone bzw. alternativ Kontrabass im so genannten »Ripieno«.

Der sicherlich ohrenfälligste Unterschied zwischen den beiden Versionen ist die Cembalo-Kadenz im 1. Satz, von Bach als »solo senza stromenti« bezeichnet. In der frühen Version ist sie 19 Takte lang, im Brandenburgischen Konzert 65 Takte. Der Grund für die spätere »Verlängerung« war möglicherweise ein neues zweimanualiges Cembalo des Berliner Instrumentenbauers Michael Mietke, das im Frühjahr 1719 in Köthen eintraf. Um es in seiner ganzen Klangsönheit zur Geltung zu bringen, ist es nur verständlich, dass Bach dem Cembalisten – also sich selbst – im wahrsten Sinne des Wortes viel Spielraum zugestand, unter anderem mit dieser 65-taktigen Kadenz. Während sie vor allem in schier endlosen Tonkaskaden und virtuosem Tastenspiel glänzt, besticht die heute Abend zu hörende reduzierte Variante durch extrem unkonventionelle harmonische Wendungen und schnelle Chromatik.

GELA BIRCKENSTAEDT



DEBORAH CACHET

Die belgische Sopranistin **DEBORAH CACHET** tritt mit namhaften Ensembles vornehmlich im Bereich der Alten Musik auf. Sie ist dabei ebenso im Theater an der Wien zu Gast wie im Bozar Brüssel, der Londoner Wigmore Hall und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Sie studierte in Leuven an der Luca School of Arts bei Gerda Lombaerts und Dina Grossberger und am Conservatorium van Amsterdam bei Sasja Hunnogo. Danach vervollkommnete sie ihre Gesangstechnik bei Rosemary Joshua. Sie gewann erste Preise beim Concours International de Chant Baroque de Froville und beim New Tenuto Wettbewerb, war Finalistin des Antonio-Cesti-Wettbewerbs in Innsbruck und Stipendiatin im Jardin des Voix von Les Arts Florissants. Neben dem französischen Barock rückt zunehmend die Musik von Bach und Händel ins Zentrum ihrer Arbeit, ob als Iphis in Händels *Jephtha* mit Les Talens Lyriques in Oslo, Halle und Namur, dem Sopransolo in *Messiah* mit dem Collegium 1704 in Prag, Dresden und Sevilla oder der *h-Moll-Messe* mit Gli Angeli Genève in der Westschweiz. In ihrer reichen Diskografie finden sich neben dem Soloalbum *La chambre bleue* von 2023 ebenso Opern von Lully wie Musik des italienischen Barocks in Produktionen mit dem Ensemble Scherzi Musicali. In Herne war Deborah Cachet 2021 gemeinsam mit dem Ensemble Il Gardellino zu Gast.



MARIANNE BEATE KIELLAND

**MARIANNE BEATE KIELLAND** gastiert auf vielen wichtigen Bühnen und Konzertpodien in Europa und ist die erste norwegische Sängerin, die eine *Grammy*-Nominierung in der Kategorie »Best Vocal Classical Album« erhalten hat. Das Repertoire der vielseitigen Mezzosopranistin, die ihre Karriere an der Staatsoper Hannover begann, reicht von Werken des frühen 17. Jahrhunderts bis zur zeitgenössischen Musik. Sie ist eine gefragte Sängerin in Barockopern, hat aber ebenso die Fricka in Wagners *Rheingold* gesungen. Regelmäßig gibt Marianne Beate Kielland Liederabende mit dem Pianisten Nils Anders Mortensen. Mehr als 60 CD-Aufnahmen dokumentieren ihre Gesangkunst in Oratorien, Opern, Kantaten und Liedern von Bach, Händel, Vivaldi, Caldara, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Mahler, Mussorgsky, Martin, Chausson, Korngold, von Suppé, Schönberg, Webern, Berg und Sigurd Islandsmoen. Neben ihrer regen Tätigkeit als freischaffende Sängerin ist Marianne Beate Kielland künstlerische Leiterin des Osloer Kammermusikfestivals. Sie hat darüber hinaus eine Teilzeitprofessur an der Norwegischen Musikakademie in Oslo inne. 2017 trat sie zuletzt in Herne gemeinsam mit dem Ensemble NeoBarock auf.



B'ROCK ORCHESTRA

Das belgische **B'ROCK ORCHESTRA** erkundet auf historischen Instrumenten fünf Jahrhunderte Musik in Oper, Oratorium und Konzert und empfindet dabei die exzellente Aufführung eines barocken Meisterwerks als ebenso wertvoll wie die Uraufführung zeitgenössischer Musik. Mit dem kürzlich gegründeten B'Rock Vocal Consort, zu dem gleichgesinnte Sängerinnen und Sänger gehören, können weitere Repertoirefelder erschlossen werden. In neu entwickelten künstlerischen Konzepten werden auch Themen wie Kolonialismus und Ausbeutung thematisiert, das Verhältnis von Mensch und Natur oder die Rolle der Frau in der Kunst im Laufe der Jahrhunderte. Im Musikvermittlungs-Programm *B'Rock Encounters* will das Ensemble die Verbindung zum jungen Publikum und künftigen Musikerinnen und Musikern vertiefen. Mit starken flämischen Wurzeln und der Stadt Gent als Heimatbasis ist das B'Rock Orchestra in der ganzen Welt aktiv. Associated Artist im Antwerpener Kunstzentrum deSingel, ist es darüber hinaus langfristige Partnerschaften mit OperaBallet Vlaanderen, dem Conservatorium Gent, dem Muziektheater Transparant und der Opéra de Rouen eingegangen. Regelmäßig ist das B'Rock Orchestra auch in den Konzerthäusern von Brügge und Amsterdam sowie der Kölner Philharmonie zu Gast.



CECILIA BERNARDINI

Die niederländisch-italienische Musikerin **CECILIA BERNARDINI** hat sich auf die historische Aufführungspraxis spezialisiert und gilt als eine der vielseitigsten Geigerinnen ihrer Generation. Als Solistin, Kammermusikerin und künstlerische Leiterin ist sie international auf den renommiertesten Konzertpodien zu Gast und auf vielen von der Kritik gefeierten CD-Aufnahmen zu hören. Cecilia Bernardini hat verschiedene Ensembles mit historischen und mit modernen Instrumenten geleitet, darunter die Nederlandse Bachvereniging, Zefiro, Arcangelo, Vox Luminis, das Scottish Chamber Orchestra und die Camerata Salzburg. Sie war Konzertmeisterin des schottischen Dunedin Consort und des französischen Ensemble Pygmalion und wurde 2019 zur Leiterin des belgischen B'Rock Orchestra ernannt. Seit 2023 ist sie auch stellvertretende künstlerische Leiterin des Freiburger Barockorchesters. Als begeisterte Kammermusikerin ist sie Mitglied des Quartetto Bernardini und des Trio Soldat, außerdem bildet sie ein Duo mit der Fortepiano-Spielerin Keiko Shichijo.



**SA 16. NOVEMBER 2024 / 12.00 UHR**  
**KULTURZENTRUM**

# ALTES NEU GEDACHT

WERKSTATTKONZERT DER STADT HERNE

MUSIK AUS VOKAL- UND INSTRUMENTALWERKEN VON  
**CAMILLA DE ROSSI, ÉLISABETH JACQUET-DE LA GUERRE,**  
**FRANCESCO GEMINIANI, GEORG PHILIPP TELEMANN,**  
**ANNA BON DI VENEZIA, HENRY PURCELL** und **HILDEGARD VON BINGEN**

## **STUDIERENDE DES INSTITUTS FÜR ALTE MUSIK DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND TANZ KÖLN**

Sophia Hegewald / Oboe

Oksana Pinchuk / Violine

Alice Bordarier / Viola

Chia-Hua Chiang / Violoncello

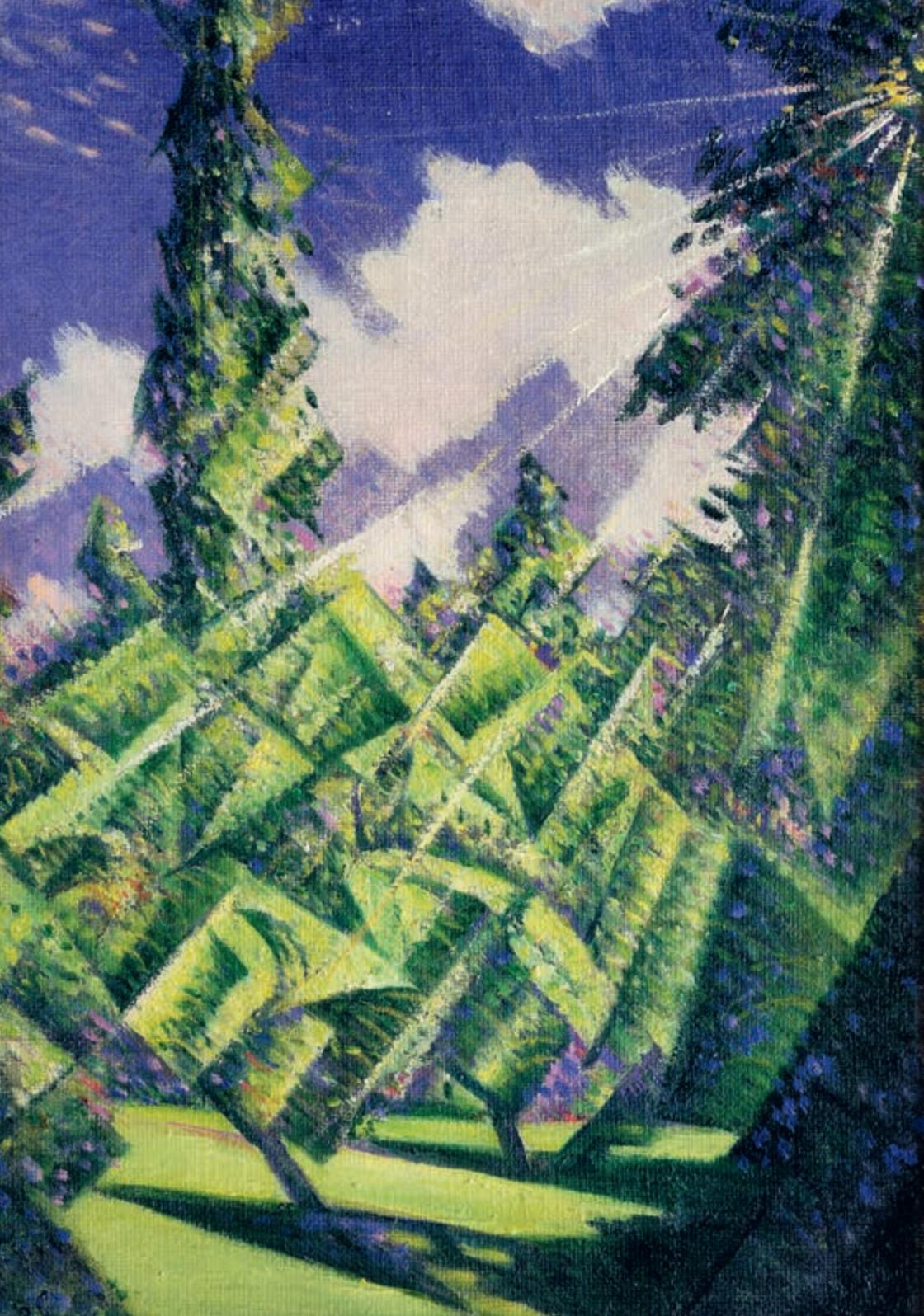
Weronika Stałowska / Cembalo

Grundsätzlich könnte man jede Wiederaufführung eines musikalischen Werkes als Recycling ansehen: als Wiederaufbereitung, aus der ein neues Produkt entsteht. Wie aber lässt sich die Alte Musik darüber hinaus so präsentieren, dass sie Fragen unserer Zeit aufgreift? Die Antwort der Studierenden am Institut für Alte Musik der Hochschule für Musik und Tanz Köln lautet, diese Musik neu zu kontextualisieren. Dazu haben sie eine visuelle Ebene hinzugefügt: Filmszenen zeigen eine Person, die ihren Alltag mit allen Schönheiten und Schwierigkeiten durchlebt und zu der sich Fragen nach dem Zusammenleben und dem eigenen Platz in der Gesellschaft stellen. Eine bedeutende musikalische Rolle übernehmen Sätze aus dem Oratorium *Il sacrificio di Abramo* von Camilla de Rossi. In der barocken Deutung der biblischen Geschichte von Abraham, der auf Gottes Befehl den Sohn Isaak opfern soll, tun sich Parallelen zur inneren Gefühlswelt in heutigen Alltagssituationen auf. Zum Wiederaufbereiten der Barockmusik gehört für die Studierenden überdies, in der Werkauswahl ein Gleichgewicht zwischen Komponistinnen und Komponisten herzustellen.

**Dieses Konzert wendet sich besonders auch an Kinder und Jugendliche.**

Förderung des Werkstattkonzertes durch

 **Herner Sparkasse**



**SA 16. NOVEMBER 2024 / 16.00 UHR**  
**KREUZKIRCHE**

# INNOVATIV TRADIERT

MUSIK DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS IM ZYKLUS DER JAHRESZEITEN

## **MICHAEL PRAETORIUS (1571 – 1621)**

BRANSE DE LA TORCHE À 5

aus: Terpsichore, musarum aoniarum quinta ...  
(Wolfenbüttel 1612)

## **ESTÊVÃO DE BRITO (UM 1570 – 1641)**

LUCIS CREATOR OPTIME

Hymnus für 4 Stimmen, aus: Manuskript Málaga,  
Catedral, Archivo Capitular

*HERBST*

## **ANONYMUS**

TWAS OVER THE HILLS AND FAR AWAY

aus: The English Dancing Master, 2. Edition  
(London 1710)

## **HEINRICH VIII. (1491 – 1547)**

PASTIME WITH GOOD COMPANY

Ballade für 3 Stimmen, aus: Manuskript London,  
The British Library

## **WILLIAM BYRD (1543 – 1623)**

JOHN COME KISS ME NOW

aus: The Fitzwilliam Virginal Book  
(Manuskript Cambridge, Fitzwilliam Museum)

## **ANONYMUS**

GREENSLEEVES

Liedmelodie aus England

## **ANONYMUS / WILLIAM BYRD**

WATKINS ALE

aus: The Fitzwilliam Virginal Book

*WINTER*

## **THOMAS WEELKES (1576 – 1623)**

TO SHORTEN WINTER'S SADNESS

Madrigal zu 5 Stimmen, aus: Ballets & Madrigals  
(London 1598)

## **ANONYMUS**

LA GAMBA

traditionelle Harmoniefolge zum Tanz

THE DARKE IS MY DELIGHT

Song aus dem Egerton Manuscript  
(London, The British Library)

## **ANONYMUS / WILLIAM BYRD**

FORTUNE MY FOE

aus: The Fitzwilliam Virginal Book

## **ANONYMUS / ANTONIO DE CABEZÓN (1510 – 1566)**

CANTO / TIENTO DEL CABALLERO

aus: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela  
(Madrid 1570)

*FRÜHLING*

## **THOMAS MORLEY (1557/58 – 1602)**

APRIL IS IN MY MISTRESS' FACE

aus: Madrigals to Foure Voyces (London 1594)

## **THOINOT ARBEAU (1519 – 1595)**

BELLE QUI TIENS MA VIE

Pavane zu 4 Stimmen, aus: Orchésographie  
(Langres 1588)

## ANTONIO DE CABEZÓN

TIENTO SOBRA »LA DAMA LA DEMANDA«  
aus: Obras de musica para tecla, arpa y vihuela

## LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ (1626 – NACH 1677)

CHACONA, aus: Luz, y norte musical, para caminar  
por las cifras de la guitarra española, y arpa (Madrid  
1677)

SOMMER

## ANONYMUS

SO ELL ENZINA  
Villancico zu 4 Stimmen, aus: Cancionero de Palacio  
(Manuskript Madrid, Biblioteca Real)

OH LO BONO NOVELLO  
Noël aus der Provence

## MICHAEL PRAETORIUS

BALLET CCLXVIII A 4  
aus: Terpsichore

## JUAN ARAÑÉS (1580 – 1649)

UN SARAO DE LA CIACONNA  
Villancico zu 5 Stimmen, aus: Libro Segundo de tonos  
y villancicos (Rom 1624)

## CAPELLA DE LA TORRE

Margaret Hunter / Sopran  
Minsub Hong / Tenor  
Hildegard Wippermann / Altpommer  
Regina Hahnke / Bassdulzian  
Falko Munkwitz, Yosuke Kurihara / Posaune  
Mike Turnbull / Perkussion  
Martina Fiedler / Orgel  
Daniel Seminara / Laute

**KATHARINA BÄUML** / Leitung, Schalmei

GESANGS-  
TEXTE ZUM  
DOWNLOAD:  
WDR3.DE

SENDUNG  
FR 28. FEBRUAR 2025, 20.03 UHR  
WDR 3 KONZERT

ZUM NACHHÖREN IM  
WDR 3 KONZERTPLAYER



# RECYCLING MELODIES AND SONGS

Das Wort »Recycling« wird im Duden kurz und knapp als »Aufbereitung und Wiederverwendung bereits benutzter Rohstoffe« definiert. Die EU formuliert im »Kreislaufwirtschaftsgesetz« enge Vorgaben, wann, wie und wo recycelt werden soll. Doch der Gedanke, gebrauchte Dinge wiederzuverwerten, ist keine Erfindung regulierungswütiger Brüsseler Beamter. Ganz im Gegenteil: Bevor die Wegwerfmentalität der heutigen Konsumgesellschaft entstand, war es lange Zeit selbstverständlich, sich Abfallstoffe und Reste zunutze zu machen. Der Lumpensammler kümmerte sich um das Einsammeln von alter Kleidung, zerbrochenes Glas landete in der Glashütte, Metalle wurden eingeschmolzen und wiederaufbereitet. Selbst menschliche Exkremamente verwertete man: Gerber und Färber stellten öffentliche Urinbehälter auf, um den Harn für ihre Arbeit zu nutzen. In der Landwirtschaft gebrauchte man den Kot als Dünger.

## ZERSETZUNG UND VERWANDLUNG

Im Wort »Recycling« steckt das griechische Wort *kyklos* – der Kreis. Die Idee der Wiederverwertung greift auf ein grundlegendes Prinzip der Natur zurück: Materie vergeht nicht, sondern wandelt unentwegt ihre Form, durchläuft einen immer wiederkehrenden Kreislauf. Besonders anschaulich wird das im Kompost: Alles wird mit allem vermengt – die Blumen verlieren ihren Duft, vermischen sich mit Kartoffelschalen und Kaffeesatz, mit welchem Laub und Grasschnitt. Bald bildet sich eine braune, dunkle Masse, ein modriges Gemenge vielfältiger Stoffe.

*»Da ist Zersetzung, da ist Verwandlung, es gärt und dampft – und doch ist nichts verloren; im Gegenteil, der Kompost ist ein Ort des Anreicherns, einer hochaktiven Transformation«,* schreibt Hanno Rauterbach in der ZEIT (36/2024). Am Ende des Kompostiervorgangs entsteht kostbare Erde voller Nährstoffe, die als Dünger wiederum neues Leben begünstigt.

Ein vergleichbarer Zyklus existiert in der Musik. Der Rückgriff auf Vergangenes und Gehörtes ist schon in der Tierwelt ein wichtiges Element. Der Gesang der Vögel dauert einige Sekunden bis mehrere Minuten. In ihren Liedern verwenden sie häufig dieselben rhythmischen Variationen, Tonhöhenverhältnisse, Permutationen und Notenkombinationen wie ihre Artgenossen, recyceln das Gehörte, spinnen es fort und fügen neue Variationen hinzu. Das ähnelt der Weitergabe von musikalischem Repertoire in traditionellen, oralen Kulturen: junge Musiker:innen lernen die Lieder und Melodien von den älteren Meistern. Im Laufe der Zeit variieren sie das Gelernte, passen sich – oft unbewusst – musikalischen Trends an oder fügen absichtsvoll neue Elemente hinzu.

## EINSTIMMIGES IN NEUEM KONTEXT

Auch in der abendländischen Musikgeschichte mit ihrer Fixierung auf schriftliche Notierung zählt der Rückgriff auf Werke vorangegangener Epochen zur Selbstverständlichkeit. Nachdem der gregorianische Choral über Jahrhunderte mündlich weitergegeben und variiert wurde, begannen fleißige Mönche

irgendwann im 8. Jahrhundert, die Melodien auf Papier, oder besser: auf Pergament festzuhalten, in einer noch rudimentären Neumenschrift. Doch schon bald darauf nutzten Komponisten die Hymnen und Sequenzen als Grundlage für mehrstimmige Werke, etwa in der Saint-Martial-Schule im 10. Jahrhundert in Frankreich. Seitdem haben Meister aller Epochen Melodien der Gregorianik recycelt und in musikalisch neue Zusammenhänge gestellt.

So etwa die Hymne *Lucis Creator optime* aus dem 5. Jahrhundert: Sie wurde unter anderem von den Renaissancemeistern Tomás Luis de Victoria und Giovanni Pierluigi da Palestrina bearbeitet, aber auch vom norwegischen Chorkomponisten Knut Nystedt und vom französischen Orgelvirtuosen Marcel Dupré. Das Ensemble Capella de la Torre präsentiert in Herne die polyphone Version des Portugiesen **Estêvão de Brito**, der im 17. Jahrhundert als Kapellmeister an den Kathedralen in Badajoz und Málaga wirkte. Von ganz anderem Ursprung ist der *Bransle de la Torche*, mit dem das Konzert eröffnet wird. **Michael Praetorius** schreibt 1612 im Vorwort zu seiner Sammlung *Terpsichore*: »Daß ist ein Leuchter oder Fackel Dantz welcher darumb also genennet ist denn Torche heißt eine Fackel.« 312 Melodien von französischen Tänzen enthält die Sammlung – vier- und fünfstimmig gesetzt. Als Quelle gibt Praetorius den französischen Tanzmeister seines Dienstherrn, des Herzogs von Braunschweig und Lüneburg, an. Volksmelodien aus dem Poitou, der Bourgogne oder dem Berry, aufbereitet und verwandelt in elegante höfische Klänge – ein Paradebeispiel für musikalisches Recycling!

## SAMMELN UND BEARBEITEN

Das Konzert der Capella de la Torre folgt einem Spannungsbogen, der am zyklischen Jahresablauf entlang konzipiert ist, beginnend im Herbst: Zeit der Reife und Ernte, aber auch der kürzer werdenden Tage, des Regens, der fallenden Blätter. Im Garten beginnt man, Kompost auf die Beete auszutragen – der Zyklus der Natur setzt ein mit Absterben und Verwesung als Grundlage für den Neuanfang.

*John come kiss me now* und *Watkins Ale* sind zwei englische Volkslieder mit deftigem Inhalt, die **William Byrd** in den Londoner Tavernen gehört haben mag. Der berühmte Komponist der englischen Tudor-Zeit nutzte die beiden Melodien als Grundlage für überaus virtuose Variationen, ursprünglich für Virginal geschrieben. Auch der Londoner Musikverleger und Drucker John Playford betätigte sich als Sammler und Bearbeiter volkstümlicher Melodien. *Twas over the hills and far away* stammt ursprünglich wohl aus Schottland und war im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Großbritannien populär. *Pastime with good company*, eine dreistimmige Komposition aus der Feder von König **Heinrich VIII.**, ging den entgegengesetzten Weg. Das höfische Lied, auch als *The King's Ballad* bekannt, wurde zu einem populären Volkslied.

Besonders häufig durchlief die Melodie von *Greensleeves* ein musikalisches Recycling. Das Volkslied aus der englischen Renaissancezeit wurde nicht nur von Komponisten wie Ferruccio Busoni und Ralph Vaughan Williams verarbeitet. Auch populäre Interpret:innen wie Elvis Presley, John Coltrane, Leonard Cohen, Hildegard Knef, Peter Alexander und zahlreiche andere sangen es, meist mit neuem Text. Popgruppen

und Hardrock-Bands nutzten die Melodie; auch Computerspiele und Zeichentrickserien verwendeten den musikalischen Ohrwurm als Soundtrack.

## ERSTARRUNG BIS ZUM NEUBEGINN

Auf den Herbst folgt der Winter – Zeit von Frost, Finsternis und Erstarrung. Doch unter Schnee und Eis bereitet die Natur ihr Comeback vor. Auch diesen Konzertblock widmet die Capella de la Torre vor allem der englischen Musik.

Das Madrigal *To shorten winter's sadness* von **Thomas Weelkes** erzählt von den Nymphen, die ihre Gesichter hinter bunten Masken verbergen und mit fröhlichem Gesang und Tanz die trübe Winterzeit verkürzen. Im anonymen Lautenlied *The dark is my delight* wird die Schönheit der Nacht gepriesen. Ein eher makabres Recycling durchlief die ursprünglich irische Melodie *Fortune my foe*, die nicht nur Byrd, sondern auch andere englische Renaissancemeister bearbeiteten. Im Liedtext klagt ein Mann, dass das Schicksal sein Feind geworden sei. Schon bald erklang die traurige Melodie deshalb bei öffentlichen Hinrichtungen und wurde auch unter dem Titel *The Hanging Tune* bekannt. Ganz anders *La Gamba*, ein fröhliches Stück im Rhythmus der Galliarde, das zu den Hits der Renaissancezeit gehört. Im *Canto del Caballero* benutzte der spanische Tastenvirtuose **Antonio de Cabezón** ein Volkslied als Grundlage für eine Folge von Variationen.

## LIEBESERWACHEN

Im Frühling erwacht die Natur: die Tage werden länger, erste Blumen sprießen, zartes Grün erscheint an den Bäumen. Auch die Liebe erwacht – etwa im Madrigal *April*

*is in my mistress' face* von Byrds Kollegen **Thomas Morley**. Ganz ähnlich die Aussage in *Belle qui tiens ma vie* aus einer dem Tanz gewidmeten Sammlung des französischen Kanonikers **Thoinot Arbeau**: Die Augen der Schönen haben Gewalt über den Liebhaber und sein Leben. Die Melodie dieser langsamen Pavane wurde in Frankreich schon früh populär und verbreitete sich im ganzen Land. Der *Tiento sobre la Dama la demanda* von Cabezón variiert ein spanisches Volkslied der Renaissance; der Text ist nicht erhalten. In seiner *Chacona* recycelt der spanische Komponist **Lucas Ruiz de Ribayaz** einen Rhythmus, den er möglicherweise auf seiner Reise nach Peru im Jahre 1677 gehört hatte. Die musikhistorische Forschung geht heute davon aus, dass die Chaconne lateinamerikanische Ursprünge hat.

## HÖHEPUNKT DES JAHRES

Der Jahreszyklus erreicht im Sommer seinen Höhepunkt: die Natur steht in voller Blüte, Sonnenlicht überflutet die Landschaft, das reife Getreide wiegt sich im warmen Wind, Obst und Gemüse werden geerntet, und die Menschen genießen das Leben in vollen Zügen, etwa die junge Frau im anonymen Lied *So ell enzina* aus einer spanischen Musikhandschrift, dem *Cancionero del Palacio*. Sie schläft unter einer Eiche ein, wird mitten in der Nacht wach und sieht ihren Geliebten neben sich liegen. *Lo bono novello* ist ein fröhliches traditionelles Tanzlied aus Okzitanien. Das anmutige *Ballett CCLXVIII* aus der Sammlung von Michael Praetorius und *Un sarao de la ciaconna*, eine feurige Chaconne aus der Feder des spanischen Komponisten **Juan de Aranés**, runden die Musikfolge ab.

THOMAS DAUN



CAPELLA DE LA TORRE

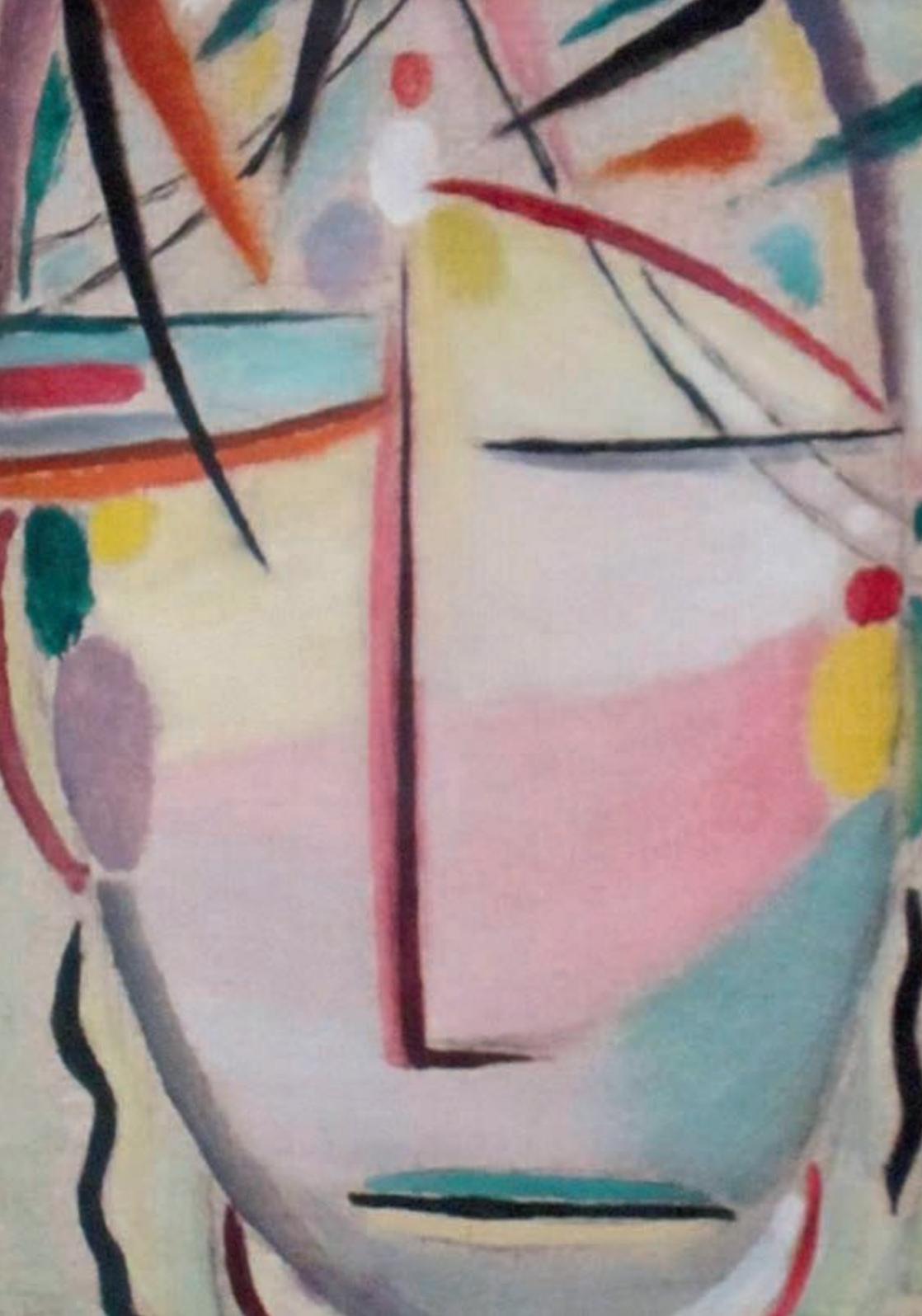
Die **CAPELLA DE LA TORRE** wurde im Jahr 2005 von der Oboistin und Schalmeei-Spezialistin Katharina Bäuml in Berlin gegründet. Seitdem hat das Ensemble sein Publikum in unzähligen Konzerten stets aufs Neue begeistert. Hinzu kommen bislang 34 CD-Einspielungen und eine Vielzahl von Live-Mitschnitten. Auf diese Weise hat die Capella de la Torre umfangreiche Erfahrung in der Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts gewonnen. 2016 wurde dem Ensemble der *ECHO Klassik* in der Kategorie »Ensemble des Jahres« verliehen. 2017 kam ein weiterer *ECHO Klassik* für die gemeinsam mit dem RIAS Kammerchor produzierte CD *Da Pacem – Echo der Reformation* hinzu, 2018 der *OPUS Klassik* für die Aufnahme *Serata Venexiana* und 2023 für *Monteverdi-Memories*. Ein besonderes Anliegen ist dem Ensemble die Arbeit mit einem jungen Publikum, die in einer Vielzahl von Vermittlungsprojekten ihren Ausdruck findet. Der Ensemblename ist auf zweierlei Weise zu verstehen: einerseits als Hommage an den Spanier Francisco de la Torre, der Anfang des 16. Jahrhunderts mit seiner *Danza Alta* das wohl berühmteste Stück für Bläserbesetzung komponiert hat; andererseits wörtlich, denn »de la Torre« bedeutet »vom Turm herab«, und die Bläsergruppen musizierten seinerzeit bei verschiedensten Gelegenheiten auf Türmen oder Balkonen.



KATHARINA BÄUML

**KATHARINA BÄUML**, geboren in München, studierte zunächst moderne Oboe, dann an der Schola Cantorum in Basel Barockoboe und historische Rohrblattinstrumente. Ihr besonderes Interesse gilt der Bläsermusik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Folgerichtig gründete sie vor diesem Hintergrund 2005 die Capella de la Torre, das heute wichtigste deutsche Ensemble für Renaissancemusik. Katharina Bäuml widmet sich aber ebenso der zeitgenössischen Musik auf historischen Instrumenten. So entstanden seit 2010 zahlreiche Kompositionen für das Duo Mixtura, das sie mit Margit Kern am Akkordeon gegründet hat. Als Leiterin mehrerer Festivals und Konzertreihen initiiert Katharina Bäuml immer wieder Begegnungen zwischen der Musik der frühen Neuzeit und dem Jazz. Sie ist künstlerische Leiterin der Konzertreihe *Musica Ahuse* in der Klosterkirche Auhausen in Bayern, sie leitet und verantwortet in Niedersachsen die Reihe *Renaissancemusik an Elbe und Weser* und in Berlin das neu konzipierte Festival *Sounding Collections*. Besonders wichtig ist Katharina Bäuml auch die Vermittlung von Musik in unterschiedlichen Kontexten und an heterogene Zielgruppen. Seit 2020 ist sie die Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin der interaktiven Internetplattform *studio4culture.net*, auf der regelmäßig neue interaktive Konzertformate entstehen.





**SA 16. NOVEMBER 2024 / 20.00 UHR**  
**KULTURZENTRUM**

# VON JEDEM DAS BESTE

## **ARCANGELO CORELLI (1653 – 1713)**

SINFONIA D-MOLL

zum Oratorium »Santa Beatrice d'Este« von Giovanni Lorenzo Lulier (Modena 1689)

Manuskript Paris, Bibliothèque nationale de France

*Grave – Allegro – Adagio – Largo assai – Vivace*

## **GIACOMO CESARE PREDIERI (1671 – 1753)**

MORTALI, E CHE VOLETE?

Arie aus dem Oratorium »La sepoltura di Cristo« (Bologna 1704)

Manuskript Bologna, Archivio musicale della Basilica di San Petronio

## **GIACOMO ANTONIO PERTI (1661 – 1756)**

LA SEPOLTURA DI CRISTO

Passionsoratorium nach einer Partitur von Giacomo Cesare Predieri (Bologna, nach 1704 / um 1720)

Libretto nach Giuseppe Mazzoni

Manuskript Bologna, Archivio musicale della Basilica di San Petronio

Teil 1

Pause

## **GIUSEPPE TORELLI (1658 – 1709)**

CONCERTO NR. 6 G-MOLL

aus: Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo Natale, op. 8 (Bologna 1709)

*Grave / Vivace – Largo – Vivace*

## **TOMASO ANTONIO VITALI (1663 – 1745)**

SINFONIA A 4 (Bologna 1703)

Manuskript Bologna, Accademia Filarmonica, Biblioteca

*Grave / Andante – Allegro – Grave – Allegro assai*

## **GIACOMO ANTONIO PERTI**

LA SEPOLTURA DI CRISTO

Passionsoratorium nach einer Partitur von Giacomo Cesare Predieri

Teil 2

Rekonstruktion, Zuschreibung und kritische Partiturausgabe von *La sepoltura di Cristo* durch Francesco Lora

Maria: **FRANCESCA ASPROMONTE** / Sopran

Maddalena: **CHIARA BRUNELLO** / Alt

San Giovanni Evangelista: **LEONARDO CORTELLAZZI** / Tenor

Giuseppe ab Arimathaea: **FULVIO BETTINI** / Bass

### ARSENALE SONORO

Rossella Croce, Ilaria Marvilly, Maria Cristina Vasi / Violine 1

Angelo Calvo, Esther Crazzolaro, Francesco Facchini / Violine 2

Gianni De Rosa, Simone Laghi, Maria Cristina Vasi / Viola

Ludovico Minasi, Alessandro Palmeri / Violoncello

Davide Nava / Violone

Federica Bianchi / Cembalo

**BORIS BEGELMAN** / Leitung, Violine

**Vor dem Konzert: Foyer-Konzert mit Caterna Musica ab 19.15 Uhr, siehe Seite 35**



# ORATORIEN-RÄTSEL AUS BOLOGNA

Er hält wahrscheinlich einen musikgeschichtlichen Rekord als Komponist mit der größten Ausdauer. Der Bologneser **Giacomo Antonio Perti** war nämlich fast 80 Jahre lang aktiv, zwischen 1677, als der 16-Jährige eine Vertonung des Psalms *In convertendo* vorlegte, und 1756, als er – im Alter von 95 Jahren noch immer im Dienst der Kunst – verstarb. Sechs Jahrzehnte lang wirkte Perti in seiner Heimatstadt Bologna als allseits bewundertes Kapellmeister der Basilika San Petronio, damals eine der begehrtesten Musikerpositionen Europas. Er selbst hatte bei Giuseppe Corso studiert, einem Liebblingsschüler von Giacomo Carissimi in Rom, und er wurde seinerseits zu einem Lehrer von immenser Bedeutung. Zu Pertis Studenten zählten u. a. Giuseppe Torelli, Giuseppe Aldrovandini, Luca Antonio Predieri und Giambattista Martini. Über letzteren lassen sich die Traditionslinien weiter ziehen bis hin zu Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti und sogar Richard Wagner.

## EIN ANONYMES PASSIONSWERK

Pertis Nachlass bildet heute im Musikarchiv von San Petronio den größten individuellen Korpus. Er enthält zudem Kompositionen von Kollegen, die der Kapellmeister schätzte. Unter den anonymen Manuskripten dieses Bestandes findet sich ein Oratorium mit dem Titel *La sepoltura di Cristo* in einer Partitur und zehn Stimmbüchern, die von unterschiedlichen Schreibern angefertigt wurden und undatiert sind.

Die Komposition selbst setzt sich aus einer Sinfonia, sechzehn Rezitativen, zwölf Arien, zwei Duetten und einem als »Madrigal« bezeichneten Chor zusammen – insgesamt 32 Nummern. 1993 konnte die Musikhistorikerin Juliane Riepe für fünf dieser Stimmbücher Perti als Schreiber identifizieren. Darüber hinaus wies sie auf eine große Übereinstimmung des poetischen Textes mit einem 1704 gedruckten Libretto hin. Das trägt denselben Titel wie die Partitur in San Petronio, nennt Giuseppe Mazzoni als Autor der Verse, allerdings **Giacomo Cesare Predieri** als Schöpfer der Musik. Das Libretto stand in Zusammenhang mit einer Aufführung im Oratorio der mildtätigen Erzbruderschaft von Santa Maria della Vita in Bologna am Karfreitag, dem 21. März 1704. Riepe vermutet, die Partitur in San Petronio dokumentiere eine frühere oder spätere Version von Predieris Werk. Und sie schloss aus Aufführungen anderer Oratorien auf eine gute Beziehung zwischen Predieri, der von 1691 bis 1712 als Kapellmeister an der Kirche Santa Maria della Vita wirkte, und Perti, der neben San Petronio seit 1691 auch Kapellmeister der Erzbruderschaft von Santa Maria della Morte war.

Die beiden Kirchen »della Vita« und »della Morte« – »des Lebens und des Todes« – gehörten zu einem Komplex von Hospitälern. Sie standen einander gegenüber und erfüllten komplementäre Funktionen. Die beiden ihnen angegliederten Bruderschaften zelebrierten den Karfreitag alljährlich mit der Aufführung eines Passionsoratoriums.

Das in diesem Zusammenhang für eine der beiden Kirchen geschaffene musikalische Aufführungsmaterial war somit sprichwörtlich gleichwertig und potenziell austauschbar. Was nun die Gleichwertigkeit betrifft: Gerade an jenem Karfreitag des Jahres 1704, als in Santa Maria della Vita *La sepoltura di Cristo* von Predieri gegeben wurde, spielte man nur wenige Meter entfernt in Santa Maria della Morte ein Oratorium mit identischem Titel, aber mit dem völlig anderen Libretto eines anonymen Autors und mit anderer Musik – nämlich von Perti. Und was die Austauschbarkeit betrifft: Sie wird durch ebenjene Partitur belegt, die sich im Archiv von San Petronio befindet.

### EIN TEXTBLATT ALS BEWEISSTÜCK

Ein von mir entdecktes Dokument zeigt, dass Perti und Predieri tatsächlich zusammengearbeitet haben. Predieri war zehn Jahre jünger als Perti und gehörte zu einer weitverzweigten Musikedynastie. Er hatte in Bologna bei dem berühmten Giovanni Paolo Colonna studiert, der sich dem jungen Perti gegenüber ablehnend verhalten hatte. Predieri folgte Colonna auf den Kapellmeisterposten an der Kathedrale San Pietro in Bologna mit ihrem klein besetzten Musikensemble, als dieser an den ›Bürgertempel‹ San Petronio befördert wurde, der über eine der besten Kapellen Italiens verfügte. Predieri war kein Komponist von europäischem Ruf, sondern ein solider Handwerker. Dies in einer Stadt, die vor berühmten Musikern geradezu strotzte, unter denen Maestro Perti den Ton angab.

Bei dem erwähnten Dokument handelt es sich um einen poetischen Prolog, der mit

den Worten »O numi romani« beginnt. Auf dem Textblatt, das Perti übergeben worden war, hat er eine Anmerkung neben dem Finalstück hinterlassen, vielleicht für den Kopisten: »Diese Arie hat Herr Giacomo Predieri vertont. Ich habe ihm den Text gegeben, und er wird rechtzeitig die Musik liefern.« Perti hatte sich also von Predieri helfen lassen, so wie von anderen Kollegen auch, wenn er überlastet war – vor allem vom Violinvirtuosen Torelli bei Instrumentalstücken.

Meine Recherchen für eine kritische Ausgabe der anonymen Partitur zu *La sepoltura di Cristo* aus San Petronio ließen schließlich keinen Zweifel mehr: Es handelt sich bei der Quelle um die Kopie eines ansonsten verschollenen Oratoriums von Predieri. Sie war allerdings nur erstellt worden, damit Perti darin umfangreiche Änderungen für eine anstehende Aufführung unter eigener Leitung vornehmen konnte. Wahrscheinlich fand diese Aufführung in Pertis Hauskirche Santa Maria della Morte statt, und die Idee, dazu ein bereits existierendes Oratorium zu überarbeiten, war der Zeitnot, vielleicht auch einem geringen Budget geschuldet. Nicht ins Manuskript kopiert, weil von Anfang an von der Neufassung ausgeschlossen, wurden ein Madrigal, vier Arien und zwei Duette Predieris. In die vorab leer gelassenen Abschnitte trug Perti selbst die Arie »Fiere spine« (auf eine überarbeitete Fassung des Originaltextes) ein, eine neue Version des Duetts »Rasserena il cor turbato« und anstelle des zweiten Duetts die Arie »Impari dal mio cor«. Unter der Aufsicht Pertis wurde außerdem eine eröffnende Sinfonia hinzugefügt oder ersetzt, die sich kaum ihm selbst oder Predieri zuschreiben lässt.

## HERAUSGESCHNITTENE SEITEN UND ÜBERKLEBUNGEN

Die Überlieferungsgeschichte von *La sepoltura di Cristo* hält weitere komplexe Bezüge bereit, die sich perfekt mit dem Motto »Reduce – Reuse – Recycle« beschreiben lassen. Wer mit dem unverwechselbaren, überaus sanglichen Stil Pertis vertraut ist, kann diesen nämlich auch in jenen Nummern wiedererkennen, die ursprünglich aus dem Oratorium Predieris stammen, insbesondere in den Arien »Tanti baci voglio darvi« und »Sul guancial del divo seno«. So liegt die Vermutung nahe, dass es ursprünglich Perti war, der Predieri geholfen hatte und sich nun später in der Überarbeitung von Predieris Oratoriums auf ein Werk stützte, an dem er bereits als »Stargast« mitgewirkt hatte.

In der Partitur finden sich zudem zwei Arien mit konzertierenden Instrumenten: »Del Nazareno non era in seno« mit Violine und »Mio core, costanza!« mit Violoncello. In Bologna wurden solche Arien häufig von Virtuosen des entsprechenden Instruments komponiert. Die Violin-Arie wirkt geradezu wie ein Musterbeispiel. Sie könnte also einem komponierenden Geiger vom Kaliber Torellis oder Tomaso Antonio Vitalis zugeschrieben werden – oder aber Perti selbst, auch wenn der kein Geiger war.

Aber damit noch nicht genug: Die Quelle in San Petronio enthält Hinweise auf eine weitere Bearbeitung. Wohl für eine spätere Aufführung hatte Perti den zweiten Teil von Predieris Arie »Chi sarà così crudele« sowie den ersten Gesangsteil seiner eigenen Arie »Sul guancial del divo seno« umgeschrieben. Außerdem hatte er noch

Predieris Schluss-Arie »Mortali, e che volete?« durch ein Madrigal auf denselben Text und dieselbe musikalische Idee ersetzt; für einen guten harmonischen Übergang änderte er dazu auch das Ende des vorangegangenen Rezitativs. Herausgeschnittene Seiten und solche, die mit einem Stück Papier überklebt worden waren, lassen weitere Eingriffe dieser Art vermuten. Die Originalversion der beiden ersten Nummern wäre erst nach einem komplizierten Restaurierungsvorgang eindeutig lesbar – Klebstoff aus dem 18. Jahrhundert ist hartnäckig!

Aus welchen Jahren stammen aber wohl die beiden Fassungen des Oratoriums – Pertis Überarbeitung Predieris und dann Pertis Überarbeitung seiner selbst? Mit Sicherheit lässt sich das nicht sagen, liegen doch weder die entsprechenden gedruckten Libretti noch weitere klärende Dokumente vor. Vermutlich entstand die erste Überarbeitung aber wohl kurz nach 1704, während die zweite – nach Handschrift und Stil zu urteilen – zehn bis zwanzig Jahre später stattgefunden haben könnte.

## VIER PERSONEN IM DIALOG

In dem Oratorium geht es – wie schon der Titel *La sepoltura di Cristo* verrät – um die Grablegung Jesu. Die damit verbundene theologische Darlegung entwickelt sich im Dialog von vier Personen, denen die vier Hauptstimmregister zugeordnet sind: die Jungfrau Maria (Sopran), Maria Magdalena (Alt), der Heilige Johannes (Tenor) und Joseph von Arimathäa (Bass).

Im ersten Teil nehmen Maria, Maria Magdalena, Johannes und Joseph von Arimathäa den Leichnam Christi nach der Kreuz-

abnahme entgegen. Sie teilen ihren Schmerz und trösten sich gegenseitig. Joseph und Maria Magdalena beginnen, den Leichnam mit duftenden Essenzen zu salben und in ein Leinentuch zu hüllen. Im zweiten Teil betrachten die vier Protagonisten die Wundmale der Passion auf dem Körper Jesu. Als sie ihn ins Grab legen, bemerken sie, dass auf dem Leinentuch durch ein Wunder die Gestalt Jesu abgebildet worden ist. Danach verabschieden sie sich von ihrem Erlöser. Und sie fordern die Menschen auf, ihm einige Stunden der Ruhe vor seiner Auferstehung zu gönnen.

Die in Oratorien so oft behandelte Thematik der Grablegung verlangte seinerzeit nach immer neuen Ansätzen. Im Libretto von Mazzoni zeigt sich das im ungewöhnlichen Hinweis auf die Reliquie des Grabtuchs. Davon besaß Bologna seit dem 17. Jahrhundert eine Kopie in Originalgröße, die von der Prinzessin und Franziskanerin Maria Appollonia von Savoyen geschaffen worden war.

## DIE HEUTIGE AUFFÜHRUNGSFASSUNG

In Herne wird das Oratorium in seiner letzten Fassung zu hören sein. Ihm voraus geht als erstes Gesangsstück im Konzert – wie ein raffiniertes Antipasto – aber jene Schlussarie »Mortali, e che volete?« von Predieri, die Perti einkassiert und in ein Madrigal umgewandelt hat.

Im Italien des frühen 18. Jahrhunderts war die Aufführung eines Oratoriums normalerweise nicht der einzige Programmpunkt des Abends. So auch nicht im Fall von *La sepoltura di Cristo*, dessen Partitur nur

198 Verse statt der allgemein üblichen 500 vertont und somit recht kurz ist. In der heutigen Aufführung werden deshalb nach damaliger Praxis noch drei Instrumentalkompositionen aus der Zeit zu hören sein.

Zum Oratorium *Santa Beatrice d'Este* von Giovanni Lorenzo Lulier, 1689 in Modena uraufgeführt, hat mit **Arcangelo Corelli** ein Freund Perti die einleitende Sinfonia beigeleitet. Sie ist im Stil seiner berühmten 12 Concerti grossi op. 6 konzipiert – der dritte Satz ist teilweise sogar mit demjenigen aus dem Concerto grosso Nr. 6 identisch.

Im selben Jahr wie Perti in Bologna geboren, begann **Tomaso Antonio Vitali** seine Karriere in Modena; erst 1703 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück. Seine bemerkenswerte *Sinfonia a 4* ist das Ergebnis einer ausgeklügelten Feinarbeit. Damit bewarb sich Vitali erfolgreich um die Mitgliedschaft in der namhaften Accademia dei Filarmonici von Bologna. **Giuseppe Torelli** wiederum starb vor der Drucklegung seiner zwölf Concerti grossi op. 8. Sein jüngerer Bruder Felice, ein berühmter Maler, aber auch tüchtiger Geiger, hat die Stücke 1709 zusammengestellt. Das weihnachtliche *Concerto Nr. 6 »con una pastorale per il SS Natale«* zeichnet sich durch eine spannungsgeladene, geheimnisvolle und unruhige Musiksprache aus, die ein im Barock weit verbreitetes Bild in Musik zu setzen scheint: Jene Krippe, in die Jesus als frierendes Neugeborenes gelegt wurde, nimmt das Grab vorweg, in das sein kalter Leichnam gelegt wird – in Erwartung der Auferstehung.

FRANCESCO LORA  
Übersetzung: Sabine Radermacher



FRANCESCA ASPROMONTE

**FRANCESCA ASPROMONTE** schloss ihr Klavier- und Cembalostudium am Mozarteum Salzburg mit Auszeichnung ab und studierte anschließend bei Renata Scotto an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Sie gastiert heute an den führenden Opern- und Konzerthäusern vom Teatro alla Scala in Mailand bis zur Carnegie Hall in New York und arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Zubin Mehta, Ivor Bolton, Raphaël Pichon und Andrea Marcon zusammen. Unter ihren bisherigen Engagements seien die Titelrollen in Cavallis *Erismena* beim Festival d'Aix-en-Provence, in Hasses *Semele* bei den Innsbrucker Festwochen und in Caldaras *Dafne* am Teatro La Fenice in Venedig erwähnt, darüber hinaus die Partien der Musica und der Messaggiera in Monteverdis *L'Orfeo* bei den BBC Proms 2015 und der Marzelline in Beethovens *Fidelio* am Teatro del Maggio Musicale in Florenz. Ihr erstes Solo-Album *Prologue* mit Musik von Monteverdi bis Scarlatti legte sie gemeinsam mit dem Ensemble Il Pomo d'Oro und Enrico Onofri vor. Ihr neuestes Album *Un'alma innamorata* mit Arsénale Sonoro enthält drei italienische Kantaten Händels, außerdem eine seiner Opernarien als Weltpremiere. Seit 2019 unterrichtet Francesca Aspromonte die Interpretation des italienischen Barockrepertoires am Königlichen Konservatorium von Den Haag.



CHIARA BRUNELLO

Die Altistin **CHIARA BRUNELLO** legte nach einem Architekturdiplom in Venedig ihr Gesangsexamen am Konservatorium von Rovigo mit Auszeichnung ab. Anschließend perfektionierte sie ihre Vokaltechnik im lyrischen und zeitgenössischen Repertoire. Beim Wettbewerb Toti Dal Monte in Treviso wurde sie mit einem Stipendium ausgezeichnet. Ihre vokale Wandlungsfähigkeit befähigt Chiara Brunello zu solch unterschiedlichen Rollen wie Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Maddalena in Verdis *Rigoletto*, Cherubino in Mozarts *Nozze di Figaro* und Nutrice in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*. Im Konzertfach sang sie u. a. Berios *Folk Songs*, Ravels *Trois chansons madécasses* und Rossinis *Petite Messe solennelle*, ebenso übernahm sie Solopartien in Vivaldis *Gloria* und *Magnificat*, dem Oratorio *de Noël* von Camille Saint-Saëns, in Kantaten Bachs und Stradellas Oratorium *Santa Editta*. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Filippo Maria Bressan, Federico Maria Sardelli, Stefano Montanari, José Luís Gómez Ríos und Nicola Marasco zusammen. In Herne war sie 2018 gemeinsam mit dem Ensemble Mare Nostrum unter der Leitung von Andrea de Carlo in Stradellas *Amare e fingere* zu erleben.



LEONARDO CORTELLAZZI

**LEONARDO CORTELLAZZI** absolvierte sein Studium in Parma, wo er an der Fakultät für Wirtschaft und Handel einen Abschluss in Marketing und am Konservatorium ein Gesangsdiplom erwarb. Von 2007 an nahm er an einem Programm der Accademia del Teatro alla Scala in Mailand unter der Leitung von Leyla Gencer teil, in dessen Rahmen er die Möglichkeit hatte, in Konzerten und Opern aufzutreten. Dort war er ebenso in Hauptrollen von Mozarts *Così fan tutte* und *Le nozze di Figaro* wie den Opern Monteverdis, Donizzettis *Lucia di Lammermoor* und der Uraufführung von György Kurtágs *Fin de Partie* zu erleben. In seinem vielseitigen Repertoire, das sich auch auf das Konzertfach erstreckt, legt er seitdem einen besonderen Schwerpunkt auf die zeitgenössische Musik. Auf internationaler Ebene ist Leonardo Cortellazzi unter anderem an Opern- und Konzerthäusern in Paris, Valencia, Amsterdam, Lissabon, London, New York, Sydney und Tokio aufgetreten. Dabei hat er mit Dirigenten wie Rinaldo Alessandrini, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, James Conlon, Ottavio Dantone, Zubin Mehta und Markus Stenz sowie mit Regisseuren wie Pierre Audi, Robert Carsen, Jürgen Flimm, Michael Hampe, Robert Wilson und der Künstlergruppe La Fura dels Baus zusammengearbeitet.



FULVIO BETTINI

Der Bariton **FULVIO BETTINI** begann seine musikalische Laufbahn als Knabensopran im Chor. Später setzte er seine Ausbildung in Mailand am Pontificio Istituto di Musica Sacra und am dortigen Konservatorium fort, wo er bei Margareth Hayward studierte. Sein umfangreiches Repertoire reicht von der Polyphonie der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik mit einem besonderen Schwerpunkt auf der Barockzeit. Im Laufe seiner Karriere hat Bettini eng mit einigen der bekanntesten Alte-Musik-Formationen zusammengearbeitet. Er tritt international bei renommierten Festivals und Konzerten auf und gastiert an Opernhäusern wie der Berliner Staatsoper Unter den Linden, La Monnaie in Brüssel und dem Theater an der Wien. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören musikdramatische Produktionen von Draghis Oratorium *La vita nella morte*, dirigiert von Christophe Coin, Vivaldis *Farnace* unter Jordi Savall sowie Galuppi *Il mondo alla roversa* und Händels *Faramondo* unter der Leitung von Diego Fasolis. In der Produktion der frühbarocken *Rappresentazione di Anima e di Corpo* von Cavaliere mit Giovanni Antonini und seinem Ensemble Il Giardino Armonico war Fulvio Bettini 2022 im Fernsehsender Arte zu erleben.



ARSENALE SONORO

**ARSENALE SONORO** wurde 2014 von Boris Begelman gegründet und erntete mit seinem Debütalbum, das Violinsonaten von Georg Philipp Telemann galt, schnell die Anerkennung der Kritik. Arsenale Sonoro tritt in verschiedenen Besetzungen von der Kammerformation bis zum großen Orchester auf. Es ist bei Festivals wie dem Valletta Baroque Festival, dem Timisoara Early Music Festival, den Tagen Alter Musik Regensburg, Musik & Kirche Brixen und dem Roma Festival Barocco aufgetreten. In Bologna ansässig, widmet sich das Ensemble nicht zuletzt der Wiederentdeckung des wunderbaren, aber selten gespielten Bologneser Repertoires – ein Ergebnis ist nun die erste Wiederaufführung des Passionsoratoriums *La sepoltura di Cristo* von Perti/Predieri in Herne. Die neueste CD-Produktion des Ensembles, *Un'alma innamorata* mit der Sopranistin Francesca Aspromonte, hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Zu den kommenden Engagements gehören die Erstaufführung von Vincis *Oratorio per la Madonna del Rosario* in der Hamburger Laeiszhalle, die Aufnahme eines neuen Albums mit Francesca Aspromonte und ein Konzert mit dem Countertenor Christopher Lowrey beim Crans Montana Festival.



BORIS BEGELMAN

**BORIS BEGELMAN** schloss sein Violinstudium am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau ab und spezialisierte sich später in Italien, wo er derzeit lebt, auf das Barockrepertoire. Als Solist oder Konzertmeister arbeitet er mit Ensembles wie dem Kammerorchester Basel, La Cappella Mediterranea und dem B'Rock Orchestra zusammen; seit 2017 ist er Konzertmeister des Concerto Italiano von Rinaldo Alessandrini. 2014 gründete Boris Begelman sein eigenes Ensemble Arsenale Sonoro. Auf CD legte er 2017 mit *Sei solo* eine Gesamteinspielung der Sonaten und Partiten von Johann Sebastian Bach vor, die von der Kritik begeistert aufgenommen wurde. Ein weiteres Soloalbum widmete er 2022 Sonaten von Domenico Scarlatti, die traditionell auf dem Cembalo gespielt werden, aber eigentlich für Violine und Continuo gedacht waren. Zu seinen jüngsten Solo-Engagements gehören ein Konzert mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom als Solist und Dirigent und eine internationale Tournee von Concerto Italiano mit Vivaldis *Estro Armonico*. Seit November 2023 unterrichtet Boris Begelman Barockvioline am Konservatorium von Udine. Regelmäßig gibt er auch Meisterkurse, so an der Akademie Domaine Forget & Charlevoix in Kanada.



**SA 16. NOVEMBER 2024 / 23.00 UHR**  
**FLOTTMANN-HALLEN**

# NEU ORGANISIERT

IMPROVISIERTE MEHRSTIMMIGKEIT DES MITTELALTERS  
 AUF DEM JAKOBSWEG NACH SANTIAGO DE COMPOSTELA

## ANONYMUS

DUM PATER FAMILIAS

Pilgerlied als improvisiertes Organum im Stil der  
*Musica enchiriadis*

JACOBUS ET JOHANNES DIXERUNT AD JHESUM

Introitus aus der Vigilmesse für Jakobus

NIMIS HONORATI SUNT AMICI TUI

Graduale aus der Vigilmesse für Jakobus

PSALLAT CHORUS CELESTIUM

Hymnus aus dem Offizium der Vigil  
 als improvisiertes Organum im Stil der *Musica*  
*enchiriadis*

PSALLAT CHORUS CELESTIUM

Estampe im Instrumentalarrangement von Baptiste  
 Romain

IN HAC DIE LAUDES COM GAUDIO

Conductus aus der Hauptmesse für Jakobus als Organum

MISIT HERODES REX MANUS

Graduale aus der Hauptmesse für Jakobus

ASCENDENS JHESUS IN MONTEM

Offertorium aus der Hauptmesse für Jakobus

O ADIUTOR OMNIUM SECLORUM

Responsorium mit Organum

AD SUPERNI REGIS DECUS

Hymnus aus dem Anhang des Codex Calixtinus

REX INMENSE, KYRIE ELEISON

Organum aus der tropierten Messe

ALLELUIA – GRATULEMUR ET LETEMUR

Sequenz aus der Hauptmesse für Jakobus als improvi-  
 siertes Organum im Stil des Guido von Arezzo

Quellen: *Musica enchiriadis* (um 1000): Manuskript  
 Bamberg, Staatsbibliothek  
 Codex Calixtinus (12. Jahrhundert):  
 Manuskript Santiago de Compostela,  
 Archivo de la Catedral

## PER-SONAT

Dorothea Jakob, Karin Weston / Sopran

Tessa Roos / Mezzosopran

Matthieu Romanens, Martin Kautzsch / Tenor

Tim Scott Whiteley / Bass

Baptiste Romain / Dudelsack, Fidel

Elizabeth Rumsey / Fidel

**SABINE LUTZENBERGER /** Leitung,

Mezzosopran

**Konzert ohne Pause**

GESANGS-  
 TEXTE ZUM  
 DOWNLOAD:  
 WDR3.DE

SENDUNG  
**DO 5. DEZEMBER 2024, 20.03 UHR**  
**WDR 3 KONZERT**

ZUM NACHHÖREN IM  
**WDR 3 KONZERTPLAYER**



# EINE KLANGWELT DER KAROLINGISCHEN RENAISSANCE

Wie ein Leuchtturm erstrahlt der Name Karls des Großen durch die Jahrhunderte und überragt aus heutiger Sicht eine ganze Epoche. Die nach ihm benannte »karolingische Renaissance« klingt in unseren Ohren wie die Verheißung einer lichten Ära des intellektuellen Aufbruchs nach einer langen dunklen Zeit. Wenngleich das Leben im westlichen Europa im frühen 9. Jahrhundert natürlich nicht vollkommen umgewälzt wurde und sich in vielerlei Hinsicht – auch intellektuell – als kontinuierliche Fortsetzung der Antike empfand, lassen sich hier die Keime großer Entwicklungen der Folgezeit orten. Was dabei für Baukunst, Buchwesen und Bildung gilt, lässt sich gleichermaßen auf die Veränderungen im Musikleben übertragen, und wenn man genau hinschaut, dann werden Spuren erkennbar, die diese musikalische Revolution in den überliefernden Handschriften hinterlassen hat.

## AUF DEM WEG ZUM ORGANUM

Am offenkundigsten sind dabei die frühesten Melodieaufzeichnungen in Notenschriften, die gerade erst erfunden wurden. Diese sogenannten »Neumen« wurden über die bis dato melodielos aufgeschriebenen Texte des gregorianischen Chorals gezeichnet; zunächst noch linienlos und damit nur für

diejenigen entzifferbar, welche die Melodien bereits kannten – gewissermaßen als Erinnerungsstütze. Damit wird auf einen Schlag das gesamte musikalische Repertoire der kirchlichen Liturgie kodifiziert und sichtbar. Die neuen Entwicklungen beeinflussen aber nicht nur das Schriftbild, sondern auch den Klang des uralten Chorals: in einem der frühesten Musiklehrbücher des Mittelalters, der *Musica enchiriadis*, werden erstmals Regeln aufgestellt, wie die liturgischen Melodien klanglich durch das »Hinzusingen« weiterer Stimmen bereichert werden können. Diese Praxis nannte man »Organum«, und sie kann als Beginn der Mehrstimmigkeit in Europa angesehen werden. Der Name allein spricht Bände: Außer für improvisierte Mehrstimmigkeit stand der Begriff auch für »Instrument« und ganz spezifisch für die Orgel – ein weiteres Novum, das ab dieser Zeit zunehmend Eingang in die großen Kirchen fand und auch erstmals in Abbildungen begegnet. Es ist möglich, dass die neuerfundene Mehrstimmigkeit, die sich vor allem in parallelen Quartan bewegt (daher heute auch »Quartorganum« genannt), an den Klang der ersten Orgeln erinnerte, bei denen zu jedem Ton stets mehrere Pfeifen gleichzeitig ertönten und dadurch beim Spielen von Melodien ebenfalls parallele Quartan und Quinten erzeugt wurden.

## INSTRUMENTE ERWÜNSCHT

Überhaupt waren den Klerikern dieser Zeit – also der intellektuellen Elite – Instrumente nicht fern. Zur Illustration der ein- und mehrstimmigen Beispiele in der *Musica enchiriadis* wurde ein weiteres, präziseres Notationssystem entwickelt, bei dem die Töne auf Linien notiert wurden, die die Saiten eines Instrumentes darstellen sollten; die jungen Sänger, die man nach dieser Lehre unterrichtete, wurden aufgefordert, sich die Intervalle auf (Saiten-)Instrumenten selbst vorzuspielen, um sie leichter zu erlernen. Abbildungen dieser Zeit, besonders im *Utrechter* und im *Stuttgarter Psalter* aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, stellen diese Instrumente dar: neben Harfen und Leiern sind es auch die langhalsigen, lautenähnlichen Instrumente, die allesamt als Illustration und Reinkarnation der antiken Kithara angesehen wurden (in den Quellen meist »Cythara« geschrieben). Auf diesen Instrumenten begleitete man, ganz der antiken Tradition folgend, vor allem die weltlichen Lieder, von denen zahlreiche in dieser Zeit neu auf Latein verfasst wurden. Diese reihten sich nahtlos neben neu vertonte antike Texte in die Repertoires der klerikalen Sänger ein.

Derweil entwickelte sich das zur Verschönerung des liturgischen Chorals gedachte Organum – gerade erst in den klösterlichen Unterrichtsplan aufgenommen – in rasantem Maße weiter: seit die schlichten Regeln der *Musica enchiriadis* dem kreativen Potenzial der Singenden Tür und Tor geöffnet hatten, entwickelten diese ihre Kunst der improvisierten Mehrstimmigkeit so weit, dass die ersten niedergeschriebenen Organa aus dem Winchester-Tropar (um 1000) mit den ersten Gehversuchen des 9. Jahrhunderts nur noch wenig gemein haben sollten. Hier umschlingen die neuen Organumstimmen ihre zugehörige Choralmelodie so elegant, dass es nachvollziehbar wird, wenn kein Geringerer als Guido von Arezzo (um 992 – 1050) dieses weiterentwickelte Organum im Vergleich zum älteren als »geschmeidig« und »süß« anpreist. Das Organum erreichte mit den vierstimmigen Organa des Magisters Perotin an der Kathedrale Notre-Dame in Paris im 12. Jahrhundert einen Höhepunkt.

MARC LEWON

# BEHUTSAME ANNÄHERUNG IN DER RÜCKSCHAU

In den Klöstern des Mittelalters wurde die Musik meist mündlich tradiert. Die Herstellung von Musikhandschriften und die Verschriftlichung der Musik diente zu ihrer weiteren Verbreitung. So wurden bei Neugründungen von Tochterklöstern die Chorbücher eines Konvents vervielfältigt. Mönche und Nonnen aber kannten die Choralgesänge für die Stundengebete und die Messe auswendig. Da liegt es nahe, dass auch der Kontrapunkt zuerst einmal ohne schriftliche Aufzeichnung »alla mente« entstand und nicht in der Kompositionsstube.

## AUS DEM STEGREIF KOMPONIEREN

Die *Musica enchiriadis* fand als praktische Anleitung zum Improvisieren bald weite Verbreitung. Nach ihr sammelt auch das Ensemble Per-Sonat seit längerer Zeit praktische Erfahrungen mit dem Erfinden einer zweiten Stimme – oder anders gesagt, dem »Hinzusingen« weiterer Stimmen zur bestehenden Melodie. Dabei lassen wir uns ebenso von den Regeln und Beispielen leiten wie die Scholaren im 9. Jahrhundert und suchen nach Lösungsmöglichkeiten, die uns am stimmigsten erscheinen. Besonders gelungene Lösungen festigen sich, prägen sich ein und werden zur schlüssig gewordenen und gemeinsam erarbeiteten Gesangspraxis. Unsere besten Lösungen werden wiederum als Ausgangspunkte und formale Vorlagen aufs Neue verwendet. Spontanes Reagieren wird damit zu einer Form des »Wiederverwendens« bereits erprobter Elemente. Bei dieser Art, quasi aus dem Stegreif zu komponieren, beschränken wir uns stets auf das

Regelwerk, das die Parameter vorgibt, und natürlich auf die ursprüngliche Melodie, auf die sich die Improvisation der hinzugesungenen Stimme, der »vox organalis« bezieht. Die Melodien des gregorianischen Chorals schillern kaleidoskopartig und scheinen im Detail unendlich variationsreich zu sein. Modus und Melodie stellen in ihrer wechselseitigen Verschränkung ein Baukastensystem mit wiederverwendbarem Material zur Verfügung, aus dem sich die Improvisationen zur vollen Blüte entfalten lassen. Die immer neue Wiederholung ist es, die unsere Fähigkeiten und Klangerfahrungen in diesem kreativen Prozess immer mehr verfeinert und erweitert. Ein ganzes Repertoire vielfältiger Lösungen und Annäherungen an die Primärquellen wird damit abrufbar und kann in traumwandlerischer Selbstverständlichkeit und Offenheit verwendet werden. So öffnet sich auch der Weg zu einer längst verstummten Epoche.

## KLÄNGE AUS DER PILGERWELT

Unser Programm entführt das Publikum in die Spiritualität des Hochmittelalters, in die Welt der Pilgerschaft, in der sich Tausende und Abertausende auf den Weg nach Santiago de Compostela in Spanien machten, um in der Kathedrale die Gesänge für den heiligen Jakob mitzerleben. Der *Codex Calixtinus*, auch Jakobsbuch genannt und um 1140 geschrieben, überliefert uns Reisebeschreibungen und praktische Ratschläge für die Pilgerfahrt, aber auch die Liturgie der Jakobsfeste. Die Gesänge für die Stundengebete und Messen sind fast ausschließlich

einstimmig notiert. Nur vereinzelt stehen die »Organa« als polyphone Kompositionen neben einstimmigen Versionen der gleichen Stücke. Im Anhang des Buches finden wir eine kleine Sammlung von Organumstimmen, die für die polyphone Ausführung einzelner Gesänge bestimmt sind, und ein paar wenige, die für sich stehen. Die Aufführungsart – einstimmig oder mehrstimmig – ist nicht absolut festgelegt. Der konkrete Anlass entscheidet letzten Endes über eine ausgeschmückte mehrstimmige oder simplifizierte einstimmige Ausführung der Musik. Inspiriert von der Pragmatik des Codex-Schreibers entsteht in unserem Programm ein Dialog zwischen Einstimmigkeit, improvisiertem Kontrapunkt und den komplexeren, prachtvollen und bereits notierten Kompositionen aus dem Codex Calixtinus. Die Quint- und Quart-Organa improvisieren wir im Stil der *Musica enchiriadis* und nach dem Musikgelehrten Guido von Arezzo, der das Organum in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts bereits stilistisch weiterentwickelt hat. Auch setzen wir gelegentlich die empfohlene Oktavverdopplung der Stimmen ein, um den Klang noch einmal weiter aufzufächern – was wohl nicht nur den Menschen des 12. Jahrhunderts ein überwältigendes Klangerlebnis vermitteln mag.

## NEU DEFINIERTE ROLLEN

Das Improvisieren sorgt für Überraschungen. Beim spontanen Erfinden im Kollektiv entstehen zufällige Dissonanzen und erzeugen zusätzliche Spannung. Aber auch auf der emotionalen Ebene bricht mit der Ent-

stehung der Polyphonie der klangliche Eindruck der gleichförmig getönten Uniformität und Monochromie auf, die das einstimmige Singen schon fast »naturgemäß« in sich trägt. Durch die neu definierte Rolle der »Vox organalis«-Sänger oder -Sängerinnen entsteht ein hörbar anderes Gegenüber und eine Betrachtungsweise, die hinterfragt, kommentiert, herausfordert und provoziert. In späteren Zeiten wird dann ein Solist oder eine Solistin diese Rolle übernehmen und musikalisch noch individuellere Wege gehen. Die Übergänge in dieser Entwicklung verlaufen organisch und fließend. Parallel zur Praxis dieser Art von Improvisation wächst der Anteil an komponierter Polyphonie mit dem Wunsch, besonders gelungene Bearbeitungen zu notieren.

Unsere polyphone Herangehensweise verstehen wir als eine sich behutsam annähernde Rückschau. Entsprechend dem Festival Motto »Reduce – Reuse – Recycle« setzen wir unsere Hörgewohnheiten zurück und versuchen, einen Weg vom Ursprung in eine heute nur noch zu erahnde klangliche Vielfalt zu erschließen. Eine musikalische Landvermessung und Suchbewegung, die durchaus als Bereicherung empfunden werden kann.

SABINE LUTZENBERGER



PER-SONAT

**PER-SONAT** widmet sich seit seiner Gründung im Jahre 2008 der Aufgabe, die Musik des Mittelalters und der Renaissance aus verschiedenen Kulturkreisen zu erforschen und einem kunstinteressierten Auditorium nahezubringen. Den Ensemblemitgliedern, allesamt renommierte Protagonisten ›früher‹ Musik unter der Leitung von Sabine Lutzenberger, geht es neben einer größtmöglichen Authentizität um eine künstlerisch lebendige, innovative und spannende Aufführungspraxis. Ihre Intention ist es, der Geisteshaltung und Lebenswelt des Menschen im Mittelalter und der Renaissance nachzuspüren und die ferne Empfindsamkeit mit ihrer Musik in Einklang zu bringen. Per-Sonat gastiert international auf Bühnen wie dem Festival Oude Muziek Utrecht, Laus Polyphoniae Antwerpen, dem Early Music Festival Stockholm, Wunderkammer Triest und Voix et Route Romane im Elsass. Konzertreisen führten das Ensemble in den letzten Jahren auch nach Spanien, Österreich, Polen und Zypern.



SABINE LUTZENBERGER

**SABINE LUTZENBERGER** ist eine international renommierte Interpretin für den Gesang Alter Musik. Ihr Repertoire reicht vom frühen Mittelalter über die Renaissance bis zur Musik des Barocks. Darüber hinaus ist sie als Interpretin von Avantgarde-Musik hervorgetreten. Ihr Konzert-Diplom erhielt sie im Fach Blockflöte an der Züricher Hochschule der Künste, anschließend studierte sie den Gesang der Musik des Mittelalters und der Renaissance an der Schola Cantorum in Basel. Wesentliche Impulse für ihr künstlerisches Schaffen erhielt sie bereits in frühen Jahren als Mitglied und Solistin des Ensemble für frühe Musik Augsburg sowie durch die Zusammenarbeit mit dem Ensemble Mala Punica unter der Leitung von Pedro Memelsdorff und dem Huelgas Ensemble unter der Leitung von Paul Van Nevel. 2008 gründeten sie und der Flötist Norbert Rodenkirchen das Ensemble Per-Sonat. Solistisch wie als Ensemblesängerin ist Sabine Lutzenberger auch regelmäßig mit den Ensembles Le Miroir de Musique, Sequentia und Tiburtina zu erleben. Auf Einladung des Goethe-Instituts reiste sie 2015 für Konzerte mit Norbert Rodenkirchen nach Argentinien, Brasilien und Uruguay. Etwa 60 CD-Aufnahmen dokumentieren ihren musikalischen Werdegang.





**SO 17. NOVEMBER 2024 / 11.00 UHR**  
**KULTURZENTRUM**

# BERÜHREND REDUZIERT

ORIGINALKOMPOSITIONEN UND ORIGINALE TASTENTRANSKRPTIONEN

## **GIROLAMO FRESCOBALDI** **(1583 – 1643)**

TOCCATA NONA

aus: Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo libro primo (Rom 1615)

ANCIDETEMI PUR

Cembalofassung des gleichnamigen Madrigals von Jacob Arcadelt

aus: Il secondo libro di toccate ... et altre partite d'intavolatura di cembalo et organo (Rom 1627)

CENTO PARTITE SOPRA PASSACAGLI

aus: Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo libro primo (Rom <sup>2</sup>1637)

## **JOHANN SEBASTIAN BACH** **(1685 – 1750)**

CONCERTO G-MOLL, BWV 985

Cembalofassung zu Georg Philipp Telemann,

Concerto g-Moll, TWV 51:g1

für Violine, Streicher und Basso continuo

[ohne Bezeichnung] – Adagio – [ohne Bezeichnung]

## **JEAN-HENRI D'ANGLEBERT** **(1629 – 1691)**

PRÉLUDE D-MOLL

SARABANDE DIEU DES ENFERS – MENUET DANS NOS BOIS – CHACONNE DE PHAETON

Cembalofassungen zu Sätzen aus Opern von

Jean-Baptiste Lully

aus: Pièces de Clavecin ... avec la manière de les jouer (Paris 1689)

## **JOHANN SEBASTIAN BACH**

ENGLISCHE SUITE NR. 6 D-MOLL, BWV 811

*Prélude – Allemande – Courante –*

*Sarabande / Double – Gavotte I / II – Gigue*

## **MAHAN ESFAHANI / Cembalo**

**Konzert ohne Pause**

SENDUNG  
**DO 23. JANUAR 2025, 20.03 UHR**  
**WDR 3 KONZERT**

ZUM NACHHÖREN IM  
**WDR 3 KONZERTPLAYER**



# VARIARE ET DELECTARE

Die fortschreitende Verselbstständigung und ästhetische Aufwertung der Instrumentalmusik seit dem 16. Jahrhundert fand im autonomie- und genieästhetischen Ideal ›absoluter Musik‹ ihren Kulminationspunkt. Seit dem 19. Jahrhundert sind es vor allem die großen instrumental Meisterwerke, die unser Bild europäischer Kunstmusik prägen. Andererseits dürften die musikalischen Praktiken vergangener Jahrhunderte in mancher Hinsicht denjenigen unserer populärmusikalisch geprägten Gegenwart ähnlich gewesen sein: Hier wie dort spielte improvisierte, für konkrete Anlässe komponierte und im Hinblick auf veränderte Kontexte variierte Vokal- und Gebrauchsmusik eine zentrale Rolle. Dies gilt auch für die Adaption und Weiterverwertung bekannter Vokalkompositionen: Die Jazz-Standards des *Real Book* und die Klavierausgaben berühmter Popsongs (*ABBA – Greatest Hits on Piano*) haben ihre Entsprechungen nicht erst in den ungezählten Klavierbearbeitungen von symphonischer Musik des 19. Jahrhunderts zu zwei bzw. vier Händen oder aber den Opernparaphrasen (wie etwa der *Rigoletto*-Paraphrase von Franz Liszt), sondern bereits in den Übertragungen mehrstimmiger Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts für Orgel und andere Instrumente.

## VOKALES IN PHANTASIEVOLLEN TASTENPASSAGEN

Die frühesten gedruckten Beispiele für die Praxis des Intavolierens – also die Art, ein Vokalstück für ein Tasteninstrument oder eine Laute umzuschreiben und zu diminuieren (›verkleinern‹, ›verzieren‹) – finden sich im

ersten Buch der *Frottole intabulate da sonare organi*, das Andrea Antico 1517 bei Petrucci publizierte. Hier werden die Vokalpartituren in eine Tabulatur für polyphone Instrumente überführt. Die theoretische Reflexion der Intabulatur erfolgt ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zunächst in didaktisch motivierten Instrumentaltraktaten italienischer und spanischer Autoren, die den Instrumentalisten das *passaggiar* bzw. *glosar* auf dem jeweiligen Instrument lehren.

Das Madrigal *Ancidetemi pur* von Jacques Arcadelt, das erstmals 1538 in der Sammlung *Il primo libro di madrigali di Archadelt a quatro voci* publiziert wurde, gewinnt im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts eine Prominenz, die mit jener der Chanson *L'homme armé* im 15. Jahrhundert vergleichbar ist. Die Komposition weist kaum Diminutionen auf und ist daher für eine phantasievolle Ausgestaltung besonders geeignet. Zahlreiche Komponisten verwendeten das Madrigal als Vorlage und demonstrierten an ihm ihr Verzierungs-geschick, unter ihnen auch **Girolamo Frescobaldi**. Er war der Vollender der aus der Renaissance auf ihn gekommenen Formen des Ricercars, der Fantasie und der Canzone, während er mit den Toccaten, Partiten und Capricci neuartige Wege mit kühner Harmonik, breit ausgestalteten modalen Fortschreitungen, differenzierten Verzierungen und vielschichtiger Gliederung beschritt. Mit *Cento Partite sopra Passacagli* ist nicht zuviel versprochen: Man käme sicher auf die Zahl 100, wenn man all die variantenreichen Abwandlungen dieser grandiosen dreiteiligen Komposition, von besonderen Stimmführungen und harmoni-

schen Wundern, kühnen Modulationen – »Passaggi ad altro tono« – und spannenden Affektkontrasten, die Phrasenverschiebungen und Tempowechsel aufzählen würde.

## INSTRUMENTALKONZERTE IN HANDLICHER FORM

Von den 17 heute nachweisbaren Konzertbearbeitungen aus der Feder von **Johann Sebastian Bach** für Tasteninstrument wird angenommen, dass sie im Auftrag oder auf Veranlassung des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar entstanden sind. Von daher ergibt sich als Datierungsrahmen die Zeit zwischen Sommer 1713 und Sommer 1714. Von jeher gelten diese Arrangements als Zeugnisse der intensiven Beschäftigung des Weimarer Hoforganisten Bach mit der damals neuen italienischen Konzertkunst, deren führendem Exponenten, Antonio Vivaldi, von Johann Nikolaus Forkel 1802 eine Schlüsselrolle bei der Herausbildung des Bach'schen Kompositionsstils zugesprochen wurde. Nach heutiger Kenntnis gehen allerdings nur sechs der Tastenbearbeitungen auf Konzerte Antonio Vivaldis zurück; den übrigen Transkriptionen liegen Konzerte von Johann Ernst, Alessandro Marcello, Giuseppe Torelli und – Georg Philipp Telemann (BWV 985) zugrunde.

Herrschte in der älteren Literatur die Meinung vor, Bach habe sich durch diese Bearbeitungen den neuen italienischen Konzertstil zu eigen machen wollen, so wurde diese Auffassung dadurch erschüttert, dass unter den bearbeiteten Werken eben mehrere Stü-

cke des jungen Weimarer Prinzen – ihrerseits kaum mehr als Studienarbeiten – nachgewiesen wurden. Aus heutiger Sicht dürfte die Zweckbestimmung der Bearbeitungen daher eher in deren Verwendung als neuartige virtuose Vortragsliteratur zu suchen sein.

## TAKTLOSE PRÄLUDIEN, RAUSCHENDE OPERNADAPTIONEN

Die *Pièces de Clavecin* von **Jean-Henri d'Anglebert** stellen eine der bedeutendsten musikalischen Leistungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dar. Es ist das Hauptwerk des Komponisten, in dem er das aufgriff, was er über die französische Kompositions- und Interpretationsschule von seinem Vorgänger am Hof Ludwigs XIV. im Amt des *joueur d'espionnette*, dem einflussreichen Jacques Champion de Chambonnières, gelernt hatte, und es mit einzigartiger Kunstfertigkeit erweiterte. D'Angleberts ausgefeilte Ornamentik war zu seiner Zeit beispiellos und stellte für die Interpreten eine echte Herausforderung dar. Zu den weiteren bemerkenswerten Merkmalen der Suiten gehören eindrucksvolle Beispiele des *Prélude non mesuré* (ohne Rhythmus- oder Metrumangaben) wie jenes in g-Moll, feierliche und meditative Gaillardes und Passacailles, die mit lebhaften Courantes und Giges kontrastiert werden, sowie eine intime Hommage an Chambonnières, mit der vierte Suite abschließt.

Die Transkriptionen von Opernmusiken Jean-Baptiste Lullys zeigen d'Angleberts Bewunderung für den Komponisten und seine enge Verbundenheit mit ihm – saß er doch bei

zahlreichen Aufführungen von Lullys Tragédies lyriques am Cembalo. Diese Stücke verleihen der damals weit verbreiteten Transkriptionspraxis einen elaborierten künstlerischen Stellenwert, indem sie dem Cembalo orchestrale Farben und Strukturen entlocken.

### FÜR ENGLÄNDER GEMACHT?

Bachs *Englische Suiten* sind wahrscheinlich – wie ihre »französischen« Pedants – zwischen 1720 und 1722 am Köthener Hof entstanden. Sind die *Englischen Suiten* laut Hermann Keller »ein fertig abgeschlossenes Ganzes«, bilden die *Französischen Suiten* »einen nur lose zusammengebundenen Strauß«. Es könnte sich daher bei den *Englischen Suiten*, wenn nicht um eine zyklische, so doch um eine zusammengehörende und wohl auch in einem Zuge niedergeschriebene Kompositionsreihe handeln.

Woher der Titel stammt, ist bei den einen wie den anderen Suiten unklar. Es hat dabei nicht an Hypothesen gefehlt: Nach Forkel sollen die *Englischen Suiten* »für einen vornehmen Engländer gemacht« worden sein; eine Abschrift von Johann Christian Bach vermerkt »fait pour les Anglois«; eine Vermutung geht dahin, dass eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem ersten Prélude und einer Toccata von Henry Purcell zu diesem Beinamen geführt habe. Bach selbst nannte sie »Suites avec Préludes«, womit auch der wesentliche Unterschied zu den *Französischen Suiten* angedeutet ist, die in keinem Fall ein Vorspiel besitzen. Freie Präludien zum Eingang finden wir bereits in den Suiten von Johann Krieger und Johann Kuhnau, aber erst Bach hat sie formal so erweitert, dass sie den doppelten bis vierfachen Umfang der Tanzsätze aufweisen. Sicher ist, dass die *Engli-*

*schen Suiten* formal und stilistisch höheren Ansprüchen zu genügen suchen und damals unzweifelhaft nur auf dem Cembalo zur vollen Wirkung kommen konnten, während die *Französischen Suiten* auch auf dem Clavichord denkbar sind. Zum Großteil haben sie sogar einen ausgesprochen konzertanten Charakter. Keinesfalls ist aber diese Anlage mit nationalen Merkmalen identisch, und ebenso wenig werden hier etwa typisch englische Tanzformen gebraucht.

### OFFENKUNDIGE THEMENVERWANDTSCHAFTEN

Die Titelfrage muss demnach zu den ungeklärten Geheimnissen des Werkkomplexes gerechnet werden wie manches andere Element auch – so etwa die offenkundige, aber doch nicht konsequent im Sinne von Variationen durchgeführte Motiv-Verwandtschaft der Sätze innerhalb einer Suite. Die *Englische Suiten Nr. 6 d-Moll*, BWV 811, weist ein ausge dehntes Prélude auf, das von einer zweistimmigen Introdution zu einer Fuge übergeht. Die folgenden Tänze beginnen mit einer Allemande, deren Melodie an das Prélude erinnert. Die ersten beiden Noten der Courante wiederum imitieren die Allemande, obwohl die Courante in ihrer restlichen Gestaltung ganz anders verläuft. Die Sarabande ist traditionsgemäß würdevoll-erhaben und entwickelt aus den Trillern einer Akkordreihe eine Melodie. Darauf folgen zwei heitere Gavotten, von denen die erste eine gekürzte Wiederholung nach der zweiten erfährt. Die abschließende Gigue ist komplexer als damals meist üblich, mit dichter Stimmsetzung und wuchtigen Trillern in der linken Hand.

PETER REICHEL



MAHAN ESFAHANI

Seit seinem Debüt in London im Jahr 2009 hat sich **MAHAN ESFAHANI** als führender Cembalist einer Generation etabliert, deren Arbeit praktisch alle Bereiche des klassischen Musikschaffens umfasst – von Auführungen und Einspielungen des Standardrepertoires über die Zusammenarbeit mit Komponisten der Gegenwart bis zu bahnbrechenden Konzertauftritten mit großen Symphonieorchestern auf vier Kontinenten. 1984 in Teheran geboren, wuchs Mahan Esfahani in den Vereinigten Staaten auf und studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Stanford University. Er arbeitete als Korrepetitor und studierte in Boston bei Peter Watchorn, bevor er seine Studien in Prag bei der legendären tschechischen Cembalistin Zuzana Růžicková abschloss. Nach mehreren Jahren in Mailand, Oxford und London lebt er heute in Prag. Als Konzertsolist hat er mit führenden Dirigenten, bedeutenden Sinfonie- und Kammerorchestern sowie Ensembles für zeitgenössische Musik zusammengearbeitet. Außerdem verbinden ihn Kammermusikpartnerschaften mit Künstlern wie Antje Weithaas (Violine), Emmanuel Pahud (Flöte), Nicholas Daniel (Oboe), Michala Petri (Blockflöte) und Hille Perl (Viola da gamba). Mahan Esfahanis Arbeit mit neuer und moderner Musik findet

besondere Anerkennung. Hochkarätige Solo- und Konzertaufträge von einer Vielzahl zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten bilden das Rückgrat seines Repertoires. Seine vielseitige Diskografie einschließlich einer laufenden Aufnahmeserie zum gesamten Cembalowerk von Johann Sebastian Bach wurde von der Fachkritik hoch gelobt und mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht. Häufig ist Mahan Esfahani als Kommentator und Moderator von Radio-sendungen in der BBC zu hören. Außerdem verfasst er regelmäßig kulturelle Kommentare und Rezensionen für Publikationen wie *The New Yorker*, *The Guardian* und *The Times*. Als erster und einziger Cembalist war er *BBC New Generation Artist* (2008 – 2010), Borletti-Buitoni-Preisträger (2009), nominiert für die Auszeichnung *Gramophone's Artist of the Year* (2014, 2015, 2017) und in der engeren Auswahl als Instrumentalist des Jahres bei den Royal Philharmonic Society Awards (2013, 2019). In Anerkennung seiner Beiträge zur klassischen Musik wurde Mahan Esfahani 2022 mit dem Wigmore Hall Prize ausgezeichnet.



**SO 17. NOVEMBER 2024 / 12.00 – 13.00 UHR**  
**KULTURZENTRUM (FOYER / SAAL CRANGE)**

# **BR-KLASSIK**

## **TAFEL-CONFECT ON TOUR**

MITSCHNITTE, REPORTAGEN, LIVE-GÄSTE  
RUND UM DIE TAGE ALTER MUSIK IN HERNE

**STEFANIE BILMAYER-FRANK** / Moderation  
**THORSTEN PREUSS** / Redaktion

Die Sendung *Tafel-Confect* ist der wöchentliche Radio-Treffpunkt für Alte Musik auf BR-KLASSIK. Seit Sommer 2023 geht das Format auch auf Tour und sendet live von den wichtigsten Alte-Musik-Festivals in Deutschland und Europa (nominiert für den Deutschen Radiopreis 2024). In Herne wird Moderatorin Stefanie Bilmayer-Frank die Höhepunkte der TAGE ALTER MUSIK Revue passieren lassen. Live-Gäste, Reportagen und Musik machen die flirrende Festivalatmosphäre erlebbar. Kommen Sie vorbei am Sonntag zwischen 12 und 13 Uhr, wir übertragen die Sendung aus dem Saal Crange im Foyer des Kulturforums.

**BR-KLASSIK freut sich über Publikum und lädt herzlich ein, vorbeizukommen und die ganze Sendung oder auch nur einen Teil davon vor Ort zu genießen. Der Eintritt ist frei. Eine Anmeldung ist nicht erforderlich.**



SO 17. NOVEMBER 2024 / 16.00 UHR  
KREUZKIRCHE

# GEISTLICH WIEDERAUFBEREITET

WELTLICHE MADRIGALE UND IHRE GEISTLICHEN TRAVESTIEN AUS DEM MAILAND  
DER GEGENREFORMATION

## CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643) / AQUILINO COPPINI († 1629)

O STELLAE CORUSCANTES

Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen nach  
*Sfogava con le stelle*

aus: Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde  
a cinque voci fatta spirituale (Mailand 1609)

## CLAUDIO MONTEVERDI

SI, CH'IO VORREI MORIRE

Madrigal zu 5 Stimmen

aus: Il quarto libro de madrigali a 5 voci (Venedig 1603)

## CLAUDIO MONTEVERDI / AQUILINO COPPINI

VIVES IN CORDE MEO

Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen nach  
*Ahi! come a un vago sol*

aus: Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde,  
e d'altri autori, a cinque et a sei voci, e fatta spirituale  
(Mailand 1607)

O JESU MEA VITA

Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen nach  
*Sí, ch'io vorrei morire*

aus: Il terzo libro della musica di Claudio Monteverde  
a cinque voci fatta spirituale

## ORÍ HARMELIN (\*1981)

PARTITE SOPRA L'ARIA DI MONACA  
für Theorbe

## CLAUDIO MONTEVERDI

T'AMO, MIA VITA

Madrigal zu 5 Stimmen

aus: Il quinto libro de madrigali a cinque voci (Venedig  
1605)

VENITE SITIENTES

Geistliches Konzert für 2 Singstimmen und Basso  
continuo

aus: Seconda raccolta de' sacri canti ad una, due, tre,  
et quattro voci (Venedig 1624)

## CLAUDIO MONTEVERDI / AQUILINO COPPINI

GLORIA TUA MANET IN AETERNUM

Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen nach  
*T'amo mia vita*

aus: Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde,  
e d'altri autori

## CLAUDIO MONTEVERDI

CHI VOL HAVER FELICE

Madrigal für 5 Singstimmen und Basso continuo  
aus: Ottavo libro di madrigali (Venedig 1638)

## GIOVANNA BAVIERA (\*1988)

PARTITE SOPRA IL BALLO DI MANTOVA  
für Viola da gamba

## CLAUDIO MONTEVERDI

CONFITEBOR TIBI DOMINE III

Geistliches Konzert für 5 Singstimmen und Basso continuo

aus: Selva morale e spirituale (Venedig 1641)

CRUDA AMARILLI

Madrigal zu 5 Stimmen

aus: Il quinto libro de madrigali a cinque voci

## GIROLAMO FRESCOBALDI (1583 – 1643)

PARTITE SOPRA L'ARIA DI MONICA

für Tasteninstrument

aus: Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo (Rom 1615)

## CLAUDIO MONTEVERDI / AQUILINO COPPINI

FELLE AMARO

STABAT VIRGO MARIA

Geistliche Madrigale zu 5 Stimmen nach

*Cruda Amarilli* und *Era l'anima mia*

aus: Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori

## CLAUDIO MONTEVERDI

PIANTO DELLA MADONNA

Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen nach dem

*Lamento di Arianna*

Kontrafaktur von Peter Rottländer nach: Il sesto libro libro dei Madrigali (Venedig 1614)

## VOCES SUAVES

Gunta Smirnova, Christina Boner / Sopran

Florencia Menconi / Mezzosopran

Rodrigo Carreto, Dan Dunkelblum / Tenor

Joachim Höchbauer / Bass

Giovanna Baviera / Viola da gamba

Orí Harmelin / Theorbe

Aki Noda-Meurice / Orgel

Konzert ohne Pause



# GEISTLICHE METAMORPHOSEN

Ein »zweites Rom« nannte der Priester und Rhetorikprofessor **Aquilino Coppini** seine Heimatstadt Mailand. In der Tat erlebte die Metropole der Lombardei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine wirtschaftliche und künstlerische Blüte und avancierte zugleich zu einem bedeutenden Zentrum der Gegenreformation. Dafür sorgte der Erzbischof Carlo Borromeo, der mit strenger Hand gegen die desolante Verweltlichung der Mailänder Kirche vorging. Das hatte auch Auswirkungen auf die Kirchenmusik. Nach den Beschlüssen des Trienter Konzils sollte sie »bar jeglicher lasziver und unreiner Elemente« sein. Ein etwas anderer Wind wehte dann, nachdem 1595 Carlos Cousin Federico Borromeo der neue Erzbischof von Mailand wurde. Er war ein großer Förderer von Wissenschaft, Kunst und Kultur, und ihm dürfte das reiche Musikleben im keine hundertfünfzig Kilometer entfernten Mantua nicht entgangen sein. Dort leistete sich Herzog Vincenzo Gonzaga eine hervorragende Hofkapelle, der zwischen 1590 und 1612 **Claudio Monteverdi** angehörte. Er war dort zunächst Sänger und Geiger, später auch Hofkapellmeister.

## MANIERIERTE LIEBESLYRIK IN KÜHNEN KLÄNGEN

Monteverdi komponierte in Mantua etliche Opern, dort entstanden seine berühmte *Marienvesper* und vor allem auch: viele Madrigale. Diese kleinen, aber feinen Vokalwerke waren in gebildeten Kreisen damals groß in Mode. Ihre manierierte Liebeslyrik mit den hochpoetischen und oft auch eroti-

schen Versen deutete Monteverdi in einer emotionsgeladenen Tonsprache aus. Dafür nahm er so manchen Verstoß gegen die traditionellen Kompositionsregeln in Kauf. Seine kühnen Wendungen begeisterten Musikkennner und -liebhaber, brachten Monteverdi aber auch Kritik ein. So warf ihm der Bologneser Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi – ohne Monteverdis Namen zu nennen – unter anderem »verbotene« Dissonanz-Fortschreitungen vor und führte da vor allem das Madrigal *Cruda Amarilli* an. Tatsächlich nutzt Monteverdi hier bewusst eine »falsche« Stimmführung, um die Grausamkeit des Liebesschmerzes auszudrücken. Artusi muss das Werk bereits gekannt haben, bevor Monteverdi es 1605 in seinem fünften Madrigalbuch veröffentlichte. Denn in dessen Vorwort nimmt Giulio Cesare Monteverdi stellvertretend für den Bruder schon auf Artusis Kritik Bezug. Claudio unterscheide – so Giulio Cesare – stilistisch zwischen einer regelkonformen *prima prattica* und einer *seconda prattica*, in der die expressive Textausdeutung über der strikten Einhaltung traditioneller Satzregeln stehe. Dass Monteverdi sein *Quinto libro de madrigali* ausgerechnet mit dem Stein des Anstoßes, also mit *Cruda Amarilli* eröffnete, kann man als klares Statement verstehen.

## SAKRALE GEGENENTWÜRFE

Federico Borromeo war von Monteverdis Madrigalen beeindruckt. Aber wann und wo konnte der Mailänder Erzbischof als Repräsentant der Gegenreformation diese leidenschaftliche Musik goutieren, die alles andere als »bar jeglicher lasziver und unreiner Elemente« war? Als versierter Lateiner und Rhetoriker fand da Aquilino Coppini eine ebenso kluge wie pragmatische Lösung. Es gelang ihm, den Zauber der Musik umzu-  
deuten und für eine ›höhere Botschaft‹ zu nutzen. Er ersetzte die weltlichen italienischen Verse durch eigene religiöse lateinische Sentenzen, aus denen eine bisweilen glühende Frömmigkeit spricht. Solche ›Kontrafakturen‹, also mit einem neuen Text versehene Kompositionen, galten damals nicht als Plagiat, sondern im Gegenteil als Hommage an den Schöpfer des Originals.

In diesem Sinne sind auch die ›contrafacta‹ zu verstehen, die Coppini zwischen 1607 und 1609 in drei Bänden veröffentlichte. *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori ... fatta spirituale*, so der Titel des ersten Bandes, den er Federico Borromeo widmete. Der zweite Band war einer Augustinernonne zugeordnet, die aus einer einflussreichen Mailänder Familie stammte, der dritte schließlich Francesco Gonzaga – dem ältesten Sohn von Monteverdis Dienstherrn Vincenzo. Bereits in den ersten beiden Bänden steht Monteverdis Musik im Mittelpunkt, weitere Komponisten

sind im Titel als »altri autori« abgehandelt. In Coppinis drittem Band findet sich dann ausschließlich Musik aus Monteverdis viertem, fünftem und (damals noch nicht gedruckten) sechstem Madrigalbuch. Coppini und Monteverdi waren befreundet. Dass Coppini seinen ersten Band mit *Felle amaro* eröffnet, also mit seiner Neutextierung von Monteverdis ›angefeindetem‹ Madrigal *Cruda Amarilli*, ist daher durchaus als Solidaritätsbekundung zu verstehen.

## AFFEKTGELADENE TEXTE

Coppini vertieft sich in seinen geistlichen Nachdichtungen mit großem Einfühlungsvermögen nicht nur in die ursprünglichen Texte, sondern auch in die affektgeladene, ganz auf die Wortausdeutung angelegte Musik im Stil der *seconda prattica*. Der Komponist Adriano Banchieri, von dem Coppini ebenfalls einige Madrigale ›recycelt‹ hat, war begeistert: »*Ich weiß nicht, wem größeres Lob gebührt, den Dichtern und Komponisten dieser Madrigale, oder Euch, die Ihr sie so geschickt vom weltlichen in einen geistlichen Stil übertragen habt und von der Volkssprache ins Lateinische: Dies so angemessen, dass auch die Musik durch Eure wunderbare Kunst ihre Bedeutung verwandelt vom Weltlichen ins Geistliche.*«

Das Ensemble Voces Suaves begibt sich in seinem Programm auf Spurensuche nach dem emotionalen Spannungsfeld, in dem sich Monteverdi und Coppini bewegen.

Mal präsentiert es Monteverdis Originalschöpfungen, mal Coppinis ›Travestien«, und mal werden beide Varianten miteinander konfrontiert. Die Metamorphosen, die die Werke durch ihre neuen geistlich-moralischen Texte erfahren, werden so unmittelbar erlebbar. Gerne greift Coppini Bilder und Stimmungen des Originals auf. Etwa in *Stellae coruscantes*, in dem von den schillernen Sternen am nächtlichen Himmel die Rede ist, einem Sinnbild für die innige Anbetung Gottes. Die Musik stammt aus Monteverdis Madrigal *Sfogava con le stelle*, in dem ein Liebeskranker den Sternen sein Leid klagt. In anderen Stücken sind die Bezüge weniger offensichtlich. So wird aus Monteverdis Madrigal *Si, ch'io vorrei morire*, in dem ein Liebender für einen Kuss seiner Angebeteten sterben würde, ein sehnsuchtsvolles, aber durchaus lebensbejahendes Gebet, das sich an Jesus richtet.

## MONTEVERDIS GEISTLICHE SEITE

Als Coppini seine Kontrafakturen drucken ließ, war Monteverdi noch kaum mit eigenen geistlichen Werken an die Öffentlichkeit getreten. Erst 1610 brachte er seine Marienvesper heraus. Ab 1613, dem Jahr seiner Ernennung zum Kapellmeister am Markusdom in Venedig, wurde das geistliche Œuvre aber zu seinem Schaffensschwerpunkt. Dennoch erschienen zunächst nur wenige seiner geistlichen Werke in Sammeldrucken, darunter 1624 das Konzert *Venite sitientes*.

Es ist ein Beleg dafür, dass madrigaleske Wortausdeutung und emotionale Ausdruckskraft inzwischen in den italienischen Kirchen Einzug gehalten hatten. 1641 – zwei Jahre vor seinem Tod – brachte Monteverdi mit der *Selva morale e spirituale* doch noch eine große Sammlung geistlicher Werke heraus. In diesem ›moralischen und geistlichen Hain‹ präsentierte er als eine Art Vermächtnis die große Bandbreite seiner Kirchenmusik. Die Psalmvertonung *Confitebor tibi Domine* aus der *Selva morale* ist ein eindrückliches Beispiel für die kunstvolle Verschmelzung von Virtuosität und expressiver Textdeutung. An den Schluss der Sammlung stellte Monteverdi einen Sologesang, die Marienklage *Pianto della Madonna*. Hier tat er genau das, was Coppini einst vorgemacht hatte: Er unterlegte einer seiner weltlichen Kompositionen einen geistlichen Text. Die Vorlage kam aus seiner Oper *L'Arianna* von 1608. Als Auskopplung aus dem heute verschollenen Werk hatte Monteverdi schon 1623 den verzweifelten Monolog der Arianna veröffentlicht. Und bereits in seinem sechsten Madrigalbuch von 1614 präsentierte er dieses *Lamento d'Arianna* in einer spannungsgeladenen fünfstimmigen Fassung. Voces Suaves setzt im heutigen Konzert noch eins obendrauf, indem es dieses Madrigal mit dem geistlichen Text der Solofassung von 1641 präsentiert.

## BEKANNTES IM UNBEKANNTEN

Paradebespiele für die Kunst des musikalischen Recyclings sind auch die Instrumentalstücke, die das Basler Ensemble mitgebracht hat.

**Orí Harmelin** und **Giovanna Baviera** knüpfen an die alte Praxis an, populäre Melodien in instrumentalen Bearbeitungen neu aufblühen zu lassen. Besonders beliebt war da um 1600 die *Aria di Monaca*. Es ist die inständige Bitte einer jungen Frau, nicht Nonne werden zu müssen. Schon der römische Tastenvirtuose **Girolamo Frescobaldi** hat darüber reizvolle Variationen geschrieben. Ähnlich wie Coppini mit seinen Monteverdi-Bearbeitungen gibt auch Frescobaldi in seinen *Partite sopra l'Aria di Monica* seinem Publikum reichlich Gelegenheit, Bekanntes im Unbekannten und Unbekanntes im Bekannten zu entdecken.

HELGA HEYDER-SPÄTH



VOCES SUAVES

Das Basler Vokalensemble **VOCES SUAVES** pflegt die historisch informierte Aufführung der Musik aus Renaissance und Barock in solistischer Besetzung. Sein warmer und voller Klang verbindet sich mit einer nuancierten musikalischen Rhetorik. Das macht die Interpretationen des Ensembles unverwechselbar und die Musik emotional unmittelbar erlebbar. Die langjährige Zusammenarbeit der Sängerinnen und Sänger hat zu einer großen Vertrautheit geführt, die den Aufführungen von Voces Suaves eine besondere Intimität verleiht. Das 2012 von Tobias Wicky gegründete Ensemble besteht aus einem Kern von acht professionellen Sängerinnen und Sängern, von denen die meisten einen Bezug zur Schola Cantorum Basiliensis haben. Seit 2016 arbeiten die Ensemblemitglieder ohne einen festen musikalischen Leiter und erarbeiten ihre Programme im Kollektiv. So ist der Gestaltungswille jedes einzelnen Mitglieds gefordert, und alle tragen gleichermaßen die künstlerische Verantwortung. Die Besetzung variiert je nach Programm. Bei Bedarf werden Instrumente hinzugezogen. Voces Suaves beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit der Vokalmusik des deutschen Frühbarocks sowie mit dem reichen Schatz der italienischen Madrigaltradition. Größer besetzte italienische Oratorien und Messen bilden einen weiteren Repertoirebereich. Dabei ist es

dem Ensemble eine Herzensangelegenheit, dass neben den Werken berühmter Komponisten auch Kompositionen von heute wenig bekannten Meistern wie Stefano Bernardi, Giaches De Wert und Giovanni Croce zur Aufführung gelangen. Einladungen führten und führen Voces Suaves zu bedeutenden Festivals in ganz Europa. Von 2014 bis 2016 war das Ensemble Teil des europäischen Förderprogramms *eeemerging, Emerging European Ensembles Project*. Kooperationen bestehen mit renommierten Ensembles wie dem Ensemble Concerto Scirocco, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Concerto Romano, Capriccio Stravaganza und dem Capricornus Consort Basel. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Voces Suaves zudem mit Organistinnen und Organisten wie Jörg-Andreas Bötticher, Johannes Strobl und Aki Noda-Meurice, mit dem Lautenisten Orí Harmelin und der Gambistin Giovanna Baviera. Seit 2015 sind verschiedene Einspielungen von Voces Suaves erschienen und mit diversen internationalen Preisen ausgezeichnet worden.



SO 17. NOVEMBER 2024 / 19.00 UHR  
KULTURZENTRUM

# WENIGER IST MEHR

## WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

IDOMENEO, KV 366

Drama per musica in 3 Akten (München, Residenztheater, 29. Januar 1781)

Libretto von Giambattista Varesco nach Antoine Danchet

Idomeneo: **TUOMAS KATAJALA** / Tenor

Ilia: **MARI ERIKSMOEN** / Sopran

Idamante: **ANNA LUCIA RICHTER** / Mezzosopran

Elettra: **SIOBHAN STAGG** / Sopran

## ZÜRCHER SING-AKADEMIE

Zoltán Pad / Einstudierung

Solistimmen: Sonja Bühler / Sopran · Jane Tiik / Alt · Florian Feth (Arbace), Fabian Strotmann / Tenor

Francesc Ortega Marti (Gran Sacerdote), Matija Bizjan (Voce di Nettuno), Ekkehard Abele / Bass

## HELSINKI BAROQUE ORCHESTRA

Pauliina Fred, Ilkka Eronen / Flöte · Torun Torbo / Piccoloflöte

Rodrigo Gutiérrez, Priska Comploi / Oboe · Vincenzo Casale, Elia Bianucci / Klarinette

Jani Sunnarborg, Josep Casadellà / Fagott · Katalin Sebella / Kontrafagott

Krzysztof Stencel, Dániel Pálkövi, Aggelos Sioras, Alicja Rozwadowska / Horn

Zoltán Kövér, Miikka Saarinen / Trompete · Heikki Parviainen / Pauken

Zefira Valova, Dora Asterstad, Antonio De Sarlo, Anni Elonen, Anna Gebert, Anssi Koskela, Aira Maria Lehtipuu,

Irma Niskanen / Violine 1 · Minna Kangas, Tiina Aho-Erola, Laura Hárs, Timo Holopainen, Kaisa Kallinen, Antho-

ny Marini, Hanna Pesonen, Laura Vadjon / Violine 2

Hanna Pakkala, Terhi Lehtiniemi, Corinne Raymond-Jarczyk, Tuula Riisalo, Liisa Tamminen / Viola

Heidi Peltoniemi, Louna Hosia, Jussi Seppänen / Violoncello

Vanni Moretto, Petri Ainali, Eero Marttila / Kontrabass

## AAPO HÄKKINEN / Leitung, Cembalo

**Pause nach dem 2. Akt**

**Vor dem Konzert: Foyer-Konzert mit Caterva Musica ab 18.15 Uhr, siehe Seite 35**

GESANGS-  
TEXTE ZUM  
DOWNLOAD:  
WDR3.DE

SENDUNG  
SA 7. DEZEMBER 2024, 20.03 UHR  
ARD OPER

ZUM NACHHÖREN IM  
WDR 3 KONZERTPLAYER



# DER WEITE WEG ZUR RICHTIGEN KÜRZE

»Ich habe eine unaussprechliche begierde wieder einmahl eine opera zu schreiben. [...] Der Weg ist weit, das ist wahr; wir sind aber auch noch weit entfernt von der Zeit, wo ich diese Opera schreiben sollte; es kann sich bis dorthin noch viel verändern.« Das schreibt Wolfgang Amadeus Mozart im Oktober 1777 aus München an seinen Vater in Salzburg. Er ist auf der ersten Etappe einer Reise voll großer Hoffnungen, bitterer Enttäuschungen und persönlicher Verluste, aber auch ungeheuer vielseitiger Erfahrungen und Begegnungen. Sie wird in Mozarts Kreativität tatsächlich »viel verändern«. So entdeckt er auf diesem »weiten Weg« – über Mannheim nach Paris und wieder zurück – auch eine neue Lust auf Einfachheit und Kürze.

## EIN AUFTRAG AUS MÜNCHEN

Im Herbst 1780 schickt der neue bayerische Kurfürst Carl Theodor – dem Mozart Ende 1777 noch als pfälzischem Kurfürsten in Mannheim begegnet war – über den Münchner Hofintendanten Graf Seerau den ersehnten Kompositionsauftrag nach Salzburg. Für den Fasching soll Mozart eine neue Oper komponieren. Dafür steht ihm eine hochklassige Sängerriege zur Verfügung, deren Stimmen er zum größten Teil schon kennt, sowie das beste Orchester Deutschlands, denn das ehemalige Mannheimer Hoforchester ist seinem Kurfürsten nach München gefolgt. Auch modernste Bühnentechnik wurde aus Mannheim nach München importiert, etwa für Seestürme oder spektakuläre Ungeheuer. Das Sujet der Oper ist vorgegeben und hat eine französische

Vorlage: *Idoménée* nach einer Tragödie von Prosper Jolyot de Crébillon. Antoine Danchet hat daraus 1712 in Paris für André Campra das Libretto zu einer Tragédie en musique gemacht. Titelheld ist ein antiker Kreter-König und Troja-Veteran, der nach einem fatalen Gelübde Neptun seinen eigenen Sohn Idamante opfern müsste, dies aber nicht tut. Zuerst versucht er ihn zu verstecken, dann tötet Idamante ein von Neptun zur Strafe gesandtes Meeresungeheuer. Idomeneo verzichtet zu Idamantes Gunsten auf eine Ehe mit Ilia und auf seinen Thron, wird trotzdem von Neptun mit Irrsinn bestraft und tötet seinen Sohn am Ende aus Versehen.

Der Münchner Hof fordert sieben Jahrzehnte später ein Happy End, und das Ganze soll auf Italienisch sein. Den Librettisten kann sich Mozart selbst aussuchen. Giambattista Varesco ist damals 45 Jahre alt und als Hofkaplan in Salzburg völlig überqualifiziert. Wie Mozart hat er massive Probleme mit Fürsterzbischof Colloredo, der ihm das Gehalt auf einen Hungerlohn gekürzt hat. Italienisch ist seine Muttersprache, sein Ideal Pietro Metastasio, aber Varesco kennt auch griechische und lateinische Autoren im Original. Das antike Thema liegt ihm. Aber er ist kein Theatermann, hat wenig Gespür für Bühnentauglichkeit und »Effekt« (der Mozart seit Paris so wichtig ist) – und ihm behagt auch nicht Mozarts Begeisterung für die Kürze.

## REDUZIERTER WIEDERVERWERTUNG

Zunächst aber reduziert auch Varesco bei seiner Wiederverwendung und Wiederver-

wertung von Danchets opulenter Vorlage: aus fünf Akten und Prolog werden drei und die Anzahl der Solopartien halbiert. Die erotisch-emotionale Rivalität zwischen Idomeneo und Idamante um Ilia streicht Varesco auf ein Minimum zusammen, verwickelt Vater und Sohn stattdessen in einen Generationenkonflikt unterschiedlicher Weltanschauungen und ergänzt ihn um einen weiteren Gegensatz: jenen zwischen menschlichem Gefühl und göttlichem Gebot. Das vom Hof geordnete Happy End realisiert Varesco mit der Formel »Omnia vincit amor«: als unsichtbarer Deus ex machina singt eine »tiefe ernste Stimme« (der Natur?) den zentralen Satz »Ha vinto l'amore«, »die Liebe hat gesiegt«. Mozart wird ihn in den Endproben streichen.

## KONZENTRATION AUF DAS GLAUBWÜRDIGE

Als der Komponist am 5. November 1780 von Salzburg nach München aufbricht (ohne Varesco, dafür mit dem Theatermann Emanuel Schikaneder in der Kutsche), hat er nur den ersten Akt fertig komponiert, einige Teile des zweiten und zum dritten noch fast gar nichts. Über die meisten Änderungen entscheidet Mozart deshalb selbst und lässt sie in unzähligen Briefen über seinen Vater an Varesco weiterleiten. Diese Briefe, als einseitige und zielorientierte Äußerungen durchaus kritisch zu lesen, zeigen Mozart nicht nur als Gegner vieler bisheriger Opernkonventionen, sondern auch als radikalen Reduzierer im Dienst von Natürlichkeit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit. Alles, was dramatisch und

psychologisch nicht überzeugend ist (oder was den Gesang behindert), wird geändert. Alles, was unglaublich ist, muss weg. Alles, was zu lang und damit »matt und kalt« ist, muss weg. Mozart kürzt auch gegen den Willen seines Vaters an, der fürchtet, die Oper werde zu radikal, zu ungewöhnlich, zu anders – nicht hoffähig. Am Ende bleibt etwa von Varescos Entwurf zum dritten Akt kaum mehr als die erste Arie der Ilia übrig, denn vorher sei »die Poesie darinn gar zu lang und folglich die Musik auch (welches ich immer gesagt habe)«, so Mozart. Er streicht dabei nicht nur viele Rezitativ-Zeilen, sondern auch einige der schönsten Arien, damit sich die dramatische Aufmerksamkeit besser »auf das begleitende Rezitativ konzentriert«, wodurch sich die Oper insgesamt dem Schauspiel seiner Zeit annähert und dem von Mozart so geschätzten Melodram. Das Ergebnis ist eine Opera seria im französischen Gewand, die die Aufmerksamkeit der Zuhörer kontinuierlich beansprucht, mit durchkomponierten Szenen, nahtlosen Übergängen, abrupt abgebrochenen Arien, vielen Handlungschören und Balletten, dazu eine komplexe farbenreiche »Mannheimer« Orchesterpartitur und sogar Anklänge an die Opera buffa. »Musick für alle Gattung leute – ausgenommen für lange ohren nicht«, urteilt Mozart selbst aus dem Proben an 16. Dezember 1780.

## EINE ORIGINALPARTITUR VOLLER STRICHE

In den 1970er Jahren wurde in Krakau Mozarts handschriftliches Manuskriptmaterial zur Uraufführung von *Idomeneo* gefunden und bald

darauf veröffentlicht. Wiederum rund zehn Jahre später entdeckte man im Archiv der Bayerischen Staatsoper die Dirigierpartitur des damaligen Orchesterleiters Christian Cannabich. Hierin steht, was nach der kurzfristigen Verschiebung der Uraufführung um eine Woche am 29. Januar 1781 im Münchner Hoftheater tatsächlich erklungen ist und auch was nicht. Die Partitur ist nämlich voller Striche, teilweise subtile, teilweise brachial wirkende Kürzungen, die Mozart in den Endproben vorgenommen hat – aus unterschiedlichsten Gründen. Diese können (auch) äußerlicher Art gewesen sein, wie etwa Forderungen des Auftraggebers zur maximalen Aufführungsdauer oder plötzliche Sänger-Indisposition. Es ist im 18. Jahrhundert für Komponisten durchaus üblich, musikalisches Material ›auf Vorrat‹ zu schaffen, das bei den Proben gegebenenfalls angepasst wird, etwa weil etwas auf der Bühne nicht funktioniert oder die Vokalkräfte nicht imstande oder willens sind, es zu singen.

### FAST KEINER BLEIBT UNGESCHOREN

»Geist und Feuer« verlangt Mozart von seinen Sängerinnen und Sängern in *Idomeneo*. Aber nicht alle verstehen darunter dasselbe. Es gibt in dieser Oper keine Sympathieträger, keine Helden, alle Charaktere sind gebrochen, verbittert und traumatisiert – wie Mozarts Musik verrät. Die Schwägerinnen Dorothea und Elisabeth Wendling als Ilia und Elektra dürften mit ihren Partien keine Probleme gehabt haben. Mozart kennt sie und ihre Stimmen aus Mannheim, weiß, was er ihnen zumuten kann, und komponiert für die beiden so unterschiedlichen Rivalinnen um Idamante die modernsten Arien. Der Wegfall von Elektras letzter Arie in den Endproben ist drama-

turgisch plausibel, denn an diesem Punkt der Oper wirkt ihr erneuter Racheschwur anachronistisch und fehl am Platze. Anton Raaf, den Sänger der Titelpartie, kennt Mozart ebenfalls schon aus Mannheim und nennt ihn – ironisch? – »meinen besten liebsten Freund«. Der Tenor ist 67 Jahre alt und seit vier Jahrzehnten ein international gefeierter Star. Als Vertreter der alten Operschule ist Raaf gewohnt, dass Komponisten und Librettisten *ihm* zu Diensten sind. Er fordert viele Änderungen, einige vergeblich. In seine *Idomeneo*-Arien sei er – laut Mozart – regelrecht »verliebt« und hätte gerne noch mehr davon. Statt dessen wird Mozart ihm in den Endproben seine Schlussarie streichen.

Wahre Tiraden finden sich in Mozarts Briefen gegen den Interpreten des Idamante, den »molto amato castrato« Vincenzo dal Prato. Im selben Jahr wie Mozart geboren, ist er ein Neuzugang am Münchner Opernhaus. Er hat sich auf romantische Liebhaberrollen in komischen Opern spezialisiert, besitzt eine starke schöne Stimme, aber keine besonders gute Technik. Das Publikum applaudiert ihm trotzdem frenetisch in *Idomeneo*, obwohl ihm Mozart in den Endproben die letzte Arie streicht. Offenbar hat er schon viel früher versucht, die Rezitative von dal Prato und Raaf stark einzukürzen, weil beide mit ihren Dialogen große Probleme haben und keine guten Darsteller sind (dass der Librettist Varesco nicht, wie sonst üblich, als Coach bei den Rezitativproben zugegen ist, macht es für sie nicht einfacher). Mozart verzichtet zunächst darauf, weil »alles schon gedruckt« ist. In den Endproben streicht er dann aber doch massiv und eliminiert auch als dramaturgischen Geniestreich im ersten Akt jenen langen Monolog, in dem Idomeneo

über die Konsequenzen seines fatalen Schwurs sinniert und diesen dem Publikum also gleich zu Beginn verraten hätte.

## NEBENROLLEN IM ABSEITS

Bis auf eine streicht Mozart in den Endproben auch alle Arien des Erziehers Arbace. Sie zeigen ihn als Vertreter der älteren Generation im betont »altmodischen« Stil der Opera seria und dürften ganz nach dem Geschmack des damals knapp 50-jährigen Tenors Domenico De' Panzacchi gewesen sein, Mozart aber gerade deshalb an diesem Punkt gestört haben, zumal sie den Handlungsfluss aufhalten. Oder war De' Panzacchi indisponiert? Seine langen Rezitative lässt Mozart indes fast unangetastet, denn der Tenor ist ein ausgezeichnete Schauspieler.

Gestrichen werden lange Chorpässagen und die einzige Arie des Hohepriesters, gesungen vom damals 46-jährigen Tenor Giovanni Valesi alias Evangelist Wallishauer. Und der spektakuläre »Auftritt« der Gran Voce wird endlich gekürzt. Schon im November 1780 hatte Mozart bekräftigt, dass ihm »die unterirdische Rede, um das sie Effekt macht – zu lang erscheint«. Allerdings verliert das »gute Ende« durch diesen Strich seine Motivation und die Oper ihre Botschaft. Aber kann es in *Idomeneo* überhaupt ein glückliches Ende geben? Sind die menschlichen Abgründe in dieser Oper nicht viel zu groß, als dass sie durch Liebe gekittet werden könnten?

Letztlich sind (fast) alle Striche und Kürzungen Mozarts in Cannabichs Aufführungspartitur künstlerisch-dramaturgischer Sicht überzeugend. Sie dienen Tempo, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit der Handlung.

Das Ergebnis ist eine zweistündige Oper mit dramatischem und musikalischem Potenzial für drei Stunden, die Interpreten wie Publikum ein Höchstmaß an Einsatz und Aufmerksamkeit abverlangt.

## FÜR KENNER EINDRUCKSVOLL

Die Uraufführung von *Idomeneo* am 29. Januar 1781 unter der Doppelleitung von Christian Cannabich als Konzertmeister und Mozart selbst als *maestro al cembalo* ist ein Erfolg ohne Misstöne – obwohl Mozart von einem Fasanen-Schenkel getroffen wird, der aus einer der Logen geworfen wurde. Das höfische Festpublikum dürfte aus dieser mehr als außerordentlichen Karnevalsoper freilich erschöpft zum Bankett und anschließenden Ball gegangen sein. Am 1. Februar berichten die *Münchener Staats-, gelehrten, und vermischten Nachrichten* von der Premiere und nennen dabei nur einen Namen aus dem Produktionsteam: den Bühnenarchitekten Lorenzo Quaglio. Seine Meeresveduten seien »Meisterstücke«, Text und Musik »Geburten aus Salzburg«. Dreimal wird die Oper wiederholt, aber in den nächsten Jahren in München nicht wieder aufgenommen. Mozart erhält weder eine Stelle noch weitere Aufträge von Carl Theodor, der ihm in den Proben ein zweifelhaftes Kompliment gemacht hatte: »Man sollte nicht meinen, dass in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke.« Nur im erfolgsverwöhnten Hoforchester kommt offenbar wirklich an, dass diese Partitur etwas Besonderes ist. Der Star-Oboist Friedrich Ramm erklärt, dass ihm »noch keine Musique solche Impression gemacht« habe.

SABINE RADERMACHER

# PERSONEN UND HANDLUNG

**IDOMENEO** / König von Kreta

**IDAMANTE** / sein Sohn

**ILIA** / Prinzessin von Troja

**ELEKTRA** / Elektra, Prinzessin von Argos

**ARBACE** / Vertrauter Idomeneos, Erzieher Idamantes

**GRAN SACERDOTE** / Oberpriester des Neptun

**VOCE DI NETTUNO** / Stimme Neptuns

**TROJANER, KRETER, KRIEGER AUS**

**ARGOS UND KRETA, SCHIFFSLEUTE,**

**PRIESTER, VOLK**

## DIE VORGESCHICHTE

Ilia, eine Tochter des Königs Priamos von Troja, lebt nach der Zerstörung ihrer Heimat als Gefangene des Königs Idomeneo auf Kreta. Dort hat sie sich in dessen Sohn Idamante verliebt. Elektra, eine Tochter des Königs Agamemnon von Argos, ist nach allerlei Familientragödien nach Kreta geflohen. Auch sie liebt Idamante, der ihre Gefühle zu erwidern scheint.

## 1. AKT

Im Palast von Heraklion kämpft Ilia gegen ihre zärtlichen Gefühle für den Sohn eines Feindes, gegen ihre Eifersucht auf Elektra, und sie trauert um ihre verlorene Familie. Idomeneo gesteht Ilia überraschend seine Liebe und schenkt nicht nur ihr, sondern allen trojanischen Gefangenen die Freiheit. Elektra macht ihm schwere Vorwürfe.

Idamantes Erzieher Arbace bringt die Nachricht, Idomeneo sei vor der Küste mit seinem Schiff in einen Sturm geraten und ertrunken. Elektra macht ihrem Zorn auf Ilia und Idamante Luft.

An der Küste landen die Überlebenden des Schiffbruchs. Idomeneo ist unter ihnen. In der Ferne erhebt sich Neptun drohend aus dem Meer und verschwindet wieder. Idomeneo steht unter Schock. Idamante ist an die Küste geeilt und trifft auf seinen Vater. Als sich die beiden endlich erkennen, weist Idomeneo den Sohn brüsk ab. Idamante ist tief verletzt. Idomeneos übrige Flotte landet heil in Kreta. Die Truppen feiern und tanzen mit ihren Familien und huldigen Neptun.

## 2. AKT

Idomeneo berichtet Arbace von den Umständen seiner wundersamen Rettung: Er hatte Neptun geschworen, ihm den ersten Menschen zu opfern, dem er an Land begegnet. Und dieser Mensch war Idamante. Arbace rät, Idamante außer Landes zu schicken und den Schwur vor dem Volk zu verschweigen. Idamante soll Elektra nach Argos zurückbringen und dort bleiben. Der ahnungslosen Ilia verspricht Idomeneo eine glückliche Zukunft auf Kreta. Ilia verzeiht ihm den Tod ihrer Familie. Idomeneo begreift, dass Ilia und Idamante ein Liebespaar sind, dessen Glück er zerstört. Indes triumphiert Elektra in der Annahme, Idamante endlich für sich zu haben.

Marschmusik ruft Idamante und Elektra aufs Schiff. Sie verabschieden sich von Idomeneo: Elektra voller Freude, Idamante verzweifelt, weil sein Vater ihn grundlos wegschickt und von Ilia trennt. Plötzlich zieht ein Sturm auf und verhindert ihre Abfahrt. Dann schickt der zornige Neptun ein riesiges Seeungeheuer. Das Volk gerät in Panik. Idomeneo bietet sich Neptun erfolglos als Opfer an.

## 3. AKT

In den königlichen Gärten kämpft Ilia mit ihren Gefühlen für Idamante. Idamante will im Kampf gegen das Seeungeheuer sterben, das die Küsten seiner Heimat verwüstet. Da gesteht ihm Ilia ihre Liebe. Die beiden werden von Idomeneo und Elektra überrascht. Wieder weist Idomeneo seinen Sohn zurück und befiehlt ihm, das Land zu verlassen. Ilia sucht vergeblich Trost bei Elektra. Alle vier sind verzweifelt, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen.

Volk und Hohepriester verlangen im Tumult Rechenschaft von ihrem König. Eine Pestepidemie wütet im Land. Der Hohepriester fordert Idomeneo auf, Neptun ein Opfer zu bringen. Idomeneo verrät den entsetzten Kretern, dass sein Sohn Idamante dieses Opfer sein muss.

Noch während im Tempel alles für die Zeremonie vorbereitet wird, hört man aus der Ferne einen Triumphchor: Idamante hat das Seeungeheuer besiegt. Trotzdem überredet er seinen Vater, das versprochene Opfer zu vollziehen. Idomeneo hebt schon die Axt, als ihn Ilia aufhält. Sie bietet sich anstelle Idamantes als Opfer an. Die große Neptun-Statue bebt, und eine unterirdische Stimme befiehlt: Idomeneo solle abdanken, Idamante an seiner Statt König werden und Ilia seine Gemahlin. Allgemeine große Erleichterung, außer bei Elektra: Sie hätte Idamante lieber tot als mit Ilia vermählt gesehen. Idomeneo präsentiert dem Volk das neue Königspaar. Alle hoffen auf Glück und Frieden unter dem Schutz Amors, Hymens und Junos.



TUOMAS KATAJALA

Der finnische Tenor **TUOMAS KATAJALA** kann beachtliche Erfolge sowohl im Opern- als auch im Konzertbereich vorweisen. Er studierte an der Sibelius-Akademie in Helsinki sowie in Rom und Amsterdam. Ihn verbindet eine enge und langjährige Zusammenarbeit mit der Finnischen Nationaloper in Helsinki sowie dem Savonlinna Opera Festival, bei dem er sein Bühnendebüt als Tamino in Mozarts *Zauberflöte* feierte. Nach seinem Debüt wurde er in die Meisterklasse der Accademia Rossiniana aufgenommen und übernahm die Partie des Conte di Libenskof in Rossinis *Il Viaggio a Reims* unter der Leitung von Alberto Zedda beim Rossini-Festival in Pesaro. 2019 gab Tuomas Katajala sein Rollendebüt als Max bei einer Tournee mit konzertanten Aufführungen von Webers *Freischütz* in Wien, Brüssel, Caen, Luxembourg, Aix-en-Provence und bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen. Dieses Engagement markierte einen Repertoirewechsel, gefolgt von Debüts als Loge in Wagners *Rheingold* an der Finnischen Nationaloper, als *Idomeneo* in Tel Aviv und zuletzt als Hoffegut in *Die Vögel* von Walter Braunfels an der Opéra du Rhin in Straßburg. Das umfangreiche Konzert- und Oratorienrepertoire von Tuomas Katalaja umfasst die Schlüsselwerke von Bach und Händel bis Mahler und Britten.



MARI ERIKSMOEN

**MARI ERIKSMOEN** geht einer vielseitigen Karriere auf den führenden Opern- und Konzertbühnen nach und arbeitet dabei mit wichtigen Orchestern, Dirigenten und Regisseuren zusammen. Nach dem Studium in Oslo, Paris und Kopenhagen markierte 2010 ihr Auftritt als Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* von Strauss am Theater an der Wien den Beginn einer regelmäßigen Präsenz auf dieser historischen Wiener Bühne. Dort war sie in den folgenden zehn Jahren unter anderem als Olympia in *Les contes d'Hoffmann* von Offenbach, als Euridice in Monteverdis *L'Orfeo* und als Susanna, Zerlina und Fiordiligi in der Da-Ponte-Trilogie unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt zu erleben. Mari Eriksmoens beeindruckende Diskografie ergänzten zuletzt Werke von Britten und Canteloube mit dem Bergen Philharmonic Orchestra und Ed Gardner, von Händel und Mozart mit dem Stavanger Symphony Orchestra und Jan Willem de Vriend sowie ihr Debüt-Recital mit dem Pianisten Alphonse Cémin. Außerdem ist sie in Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Daniel Harding und in Mozarts *Entführung aus dem Serail* sowohl mit der Akademie für Alte Musik Berlin unter René Jacobs als auch mit der Glyndebourne Festival Opera unter Robin Ticciati zu hören.



ANNA LUCIA RICHTER

**ANNA LUCIA RICHTER** verbindet in ihrer Stimme barocke Leichtigkeit mit romantischer Dramatik und großer Darstellungskraft. Das erschließt ihr ein breit gefächertes Repertoire von Bachs Oratorien über das romantische Lied bis zu wichtigen Rollen in den Opern von Monteverdi, Mozart und Strauss sowie Zeitgenössischem von Reimann und Rihm. Regelmäßig gastiert sie international an Opernhäusern und auf Konzertbühnen mit Klangkörpern wie den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, Il Giardino Armonico und MusicAeterna sowie mit Dirigenten wie Teodor Currentzis, Paavo Järvi, Klaus Mäkelä, Franz Welser-Möst und Herbert Blomstedt. Liederabende führen sie durch ganz Europa, in die USA und nach Japan. Ihre künstlerische Arbeit ist auf zahlreichen CDs dokumentiert. 2023 erschien mit *Licht* eine umfassende musikalische Reise durch den deutschen Liedgesang. Anna Lucia Richter begann ihre Laufbahn als Sopranistin und wechselte 2020 unter Anleitung von Tamar Rachum ins Mezzofach. Sie studierte bei Kurt Widmer, Klesie Kelly-Moog und Margreet Honig und wurde von Bernard Haitink, Mitsuko Uchida und Andrés Schiff gefördert. Anna Lucia Richter ist Preisträgerin des renommierten Borletti-Buitoni Trust und Kulturbotschafterin des Vereins Casa Hogar Deutschland.



SIOBHAN STAGG

Die Sopranistin **SIOBHAN STAGG** studierte an der Universität Melbourne und begann ihre Karriere als Stipendiatin bei den Salzburger Festspielen (2013) und an der Deutschen Oper Berlin (2013–2015), wo sie bis 2019 dem Ensemble angehörte. Dort sang sie u. a. die Pamina in Mozarts *Zauberflöte*, die Micaëla in Bizets *Carmen* und die Gilda in Verdis *Rigoletto*. Weitere Opern-Engagements führten sie nach Chicago, London, Zürich, Melbourne, Hamburg, München und zum Festival d'Aix-en-Provence. Auf dem Konzertpodium sang sie u. a. Strauss' *Vier letzte Lieder* mit dem Orchestre National de Lyon, *Ein deutsches Requiem* von Brahms mit den Berliner Philharmonikern, Zemlinskys *Lyrische Sinfonie* bei den BBC Proms sowie Mahlers 2. und 4. Sinfonie mit dem Seoul Philharmonic Orchestra bzw. dem London Symphony Orchestra. An der Bayerischen Staatsoper debütierte sie 2018 als Najade in *Ariadne auf Naxos*. Zu ihren jüngsten CD-Einspielungen gehören Werke von Mozart mit dem Ensemble Pygmalion unter Leitung von Raphaël Pichon, *Ariettes Oubliées* von Debussy mit dem Noga-Quartett sowie Beethovens 9. Sinfonie mit dem Chamber Orchestra of Europe.



ZÜRCHER SING-AKADEMIE

Als sinfonischer Chor und A-cappella-Ensemble hat sich die **ZÜRCHER SING-AKADEMIE** durch ihre musikalische und künstlerische Flexibilität einen festen Platz unter Europas professionellen Chören erarbeitet. Das Schweizer Ensemble kann seit seiner Gründung im Jahre 2011 auf die Zusammenarbeit mit zahlreichen internationalen Spitzendirektoren zurückblicken. Seit der Saison 2017/18 ist Florian Helgath der Chefdirigent und künstlerische Leiter. Tourneen führten den Chor durch Europa, nach Israel, in den Libanon, nach Taiwan und China. Neben der langjährigen engen Partnerschaft mit dem Tonhalle-Orchester Zürich arbeitet der Chor mit vielen weiteren ausgezeichneten Klangkörpern zusammen. Mit der Vergabe von Kompositionsaufträgen und Uraufführungen leistet er einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung der Chorlandschaft. An neueren CD-Einspielungen mit der Zürcher Sing-Akademie seien Haydns *Stabat Mater* mit dem Kammerorchester Basel unter der Leitung von René Jacobs und Beethovens *Chorfantasie* mit dem Freiburger Barockorchester unter der Leitung von Pablo Heras-Casado genannt. Im Herbst 2022 erschien mit *Herzblut* die erste A-cappella-Einspielung des Chores. Sie gibt einen Einblick in das facettenreiche Schaffen Schweizer Komponisten von der Romantik bis zur Gegenwart.

### Heute Abend tritt die Zürcher Sing-Akademie in folgender Besetzung auf:

Sonja Bühler, Alina Godunov, Maria Pujades Seguí, Anna Veiteberg, Anne Montandon-Toledo, Andrea Oberparleiter, Hannah Mehler, Ulla Westvik / Sopran  
 Franziska Brandenberger, Franziska Gündert, Elisabeth Irvine, Marcjanna Myrlak, Jane Tiik, Lucija Ercegovac, Sarah Widmer, Anne-Kristin Zschunke / Alt  
 Thomas Köll, Florian Feth, Christophe Gindraux, Tamás Henter, Matthias Klosinski, Sebastian Lipp, Eelke van Koot, Fabian Strotmann / Tenor  
 Ekkehard Abele, Matija Bizjan, Yves Brühwiler, Kevin Gagnon, Simón Millán, Francesc Ortega Marti, Jan Sauer, Peter Strömberg / Bass



HELSINKI BAROQUE ORCHESTRA

Das **HELSINKI BAROQUE ORCHESTRA** spricht unmittelbar an mit seinem frischen, unverwechselbaren Stil, Alte Musik zu präsentieren. Die Liste der Konzertsäle, in denen es schon aufgetreten ist, reicht von der Londoner Wigmore Hall über das Concertgebouw in Amsterdam und das Berliner Konzerthaus bis zur Washingtoner Library of Congress. Häufig bietet das Orchester Erstaufführungen wiederaufgefundener oder rekonstruierter Werke. Die Musiker widmen sich aber mit ebenso großer Hingabe wohlbekannten Stücken, die dann oft in einem ganz neuen Licht erscheinen. Aapo Häkkinen ist seit 2003 der künstlerische Leiter des Helsinki Baroque Orchestra. Zahlreiche bekannte Musiker sind immer wieder willkommene Gäste, darunter Max Emanuel Cenčić, Isabelle Faust, Reinhard Goebel, René Jacobs, Sonia Prina und Dmitry Sinkovsky. Obwohl das Orchester inzwischen jährlich einige Monate auf Tournee ist, bleibt es eine feste Größe im finnischen Musikleben. Es steht unter der Schirmherrschaft des Bürgermeisters von Helsinki und hat 2011 im neueröffneten Helsinki Music Centre eine seither monatlich stattfindende Konzertserie ins Leben gerufen, die nur unterbrochen wird für die Sommerkonzerte auf Suomenlinna. 2012 begann auch eine Zusammenarbeit mit der Finnischen Nationaloper.



AAPO HÄKKINEN

**AAPO HÄKKINEN** studierte Cembalo, Orgel und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und schloss daran Studienjahre bei Bob van Asperen in Amsterdam und Pierre Hantaï in Paris an. Besonders wertvoll für ihn war darüber hinaus die stete Förderung und Unterstützung durch Gustav Leonhardt. Neben dem Cembalo spielt er regelmäßig Orgel, Clavichord und Fortepiano; besonders wichtig ist ihm die Beschäftigung mit der Musik von Bach, Händel, Haydn und Mozart. Konzerte führen ihn auf viele Bühnen und zu zahlreichen Festivals, verstärkt auch in Fernost und auf dem amerikanischen Kontinent. Diese Konzerte bestreitet er zum Teil mit seinem Helsinki Baroque Orchestra, hinzugekommen sind aber Einladungen von weiteren Ensembles der Alten Musik und von Sinfonieorchestern aus Finnland, Italien, Portugal, Kroatien, Sibirien und Vietnam. Immer kommt es Aapo Häkkinen dabei auf eine aufführungspraktisch informierte und frische Musizierweise an. Er ist in Radio und Fernsehen häufiger Gast und moderiert ein eigenes Programm bei Classic FM in Finnland. Aapo Häkkinen unterrichtet an der Sibelius-Akademie und bei internationalen Meisterklassen. Seine umfangreiche Diskografie ergänzte er zuletzt um eine Aufnahme von Bachs *Kunst der Fuge* gemeinsam mit der Geigerin Anna Gebert und dem Gambensonsort Les Voix humaines.

# DOKUMENTATIONEN DER KONZERTE (BIS 2021)

<b>2004: VIVO O DELIRO</b> (4 CDs)	<b>2,00 €</b>
<b>2008: FÜR DICH. FÜR MICH. FÜR ALLE.</b> (4 CDs)	<b>2,00 €</b>
<b>2009: TABUS</b> (4 CDs)	<b>2,00 €</b>
<b>2010: ODYSSEE</b> (4 CDs)	<b>3,00 €</b>
<b>2011: ALTER EGO</b> (4 CDs)	<b>3,00 €</b>
<b>2012: DIE ZEHN GEBOTE</b> (4 CDs)	<b>3,00 €</b>
<b>2013: KLANGLANDSCHAFTEN OSTEUROPAS</b> (4 CDs)	<b>5,00 €</b>
<b>2014: SEELENTÖNE</b> (4 CDs)	<b>5,00 €</b>
<b>2015: KULT</b> (4 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>2016: HOMMAGE</b> (4 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>2017: AUFBRUCH</b> (4 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>2018: TODSÜNDEN</b> (4 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>2019: VERSTEHEN – VERWIRREN</b> (4 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>2021: ZURÜCK ZUR NATUR!</b> (4 CDs)	<b>15,00 €</b>
<b>CD-PAKET 2012, 2013, 2014</b> (12 CDs)	<b>10,00 €</b>
<b>CD-PAKET 2015, 2016, 2017</b> (12 CDs)	<b>25,00 €</b>
<b>CD-PAKET 2018, 2019, 2021</b> (12 CDs)	<b>30,00 €</b>

## KONTAKT

Stadt Herne, Fachbereich Kultur, Maurice Margraf

Willi-Pohlmann-Platz 1, 44623 Herne

Telefon 02323 162839

maurice.margraf@herne.de

# DOKUMENTATIONEN DER SYMPOSIEN (1999 – 2010)

Veranstalter und Herausgeber: Stadt Herne  
Redaktion: Christian Ahrens und Gregor Klinke  
Musikverlag Katznbichler / München – Salzburg

## **DAS DEUTSCHE CEMBALO**

Symposium 1999 (erschienen 2000)  
ISBN 3-87397-580-7

## **ZUR GESCHICHTE VON CORNETTO UND CLARINE**

Symposium 2000 (erschienen 2001)  
ISBN 3-87397-581-5

## **FUNDAMENT ALLER CLAVIRTEN INSTRUMENTEN – DAS CLAVICHORD**

Symposium 2001 (erschienen 2003)  
ISBN 3-87397-582-3

## **VIOLA DA GAMBA UND VIOLA DA BRACCIO**

Symposium 2002 (erschienen 2006)  
ISBN 3-87397-583-1

## **WIR LOBEN DEINE KUNST, DEIN PREISS IST HOCH ZU SCHÄTZEN ...**

Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683 – 1753)  
Symposium 2003 (erschienen 2007)  
ISBN 978-3-87397-584-2

## **... CON CEMBALO E L'ORGANO ...**

Das Cembalo als Generalbassinstrument  
Symposium 2004 (erschienen 2008)  
ISBN 978-3-87397-595-8

## **... IN LIEBE ZERFLOSSENES GEFÜHL. DIE KLARINETTE**

Symposium 2005 (erschienen 2008)  
ISBN 987-3-87397-596-5

## **LAUTE UND THEORBE**

Symposium 2006 (erschienen 2009)  
ISBN 987-3-87397-597-2

## **VON MOZART BIS CHOPIN: DAS FORTEPIANO 1770–1850**

Symposium 2007 (erschienen 2010)  
ISBN 978-3-87397-598-9

## **FLÖTE, OBOE, KLARINETTE UND FAGOTT: HOLZBLASINSTRUMENTE BIS ZUM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS**

Symposium 2008 (erschienen 2011)  
ISBN 978-3-87397-599-6

## **CEMBALO, CLAVECIN, HARPSICHORD: REGIONALE TRADITIONEN DES CEMBALOBAUS**

Symposium 2010 (erschienen 2012)  
ISBN 978-3-87397-589-7

## IMPRESSUM

### Herausgegeben von

Westdeutscher Rundfunk Köln  
Anstalt des öffentlichen Rechts  
Marketing

Stadt Herne, Der Oberbürgermeister,  
Fachbereich Kultur

### Redaktion und künstlerische Leitung

Dr. Richard Lorber, WDR 3

### Programmleitung

Matthias Kremin, WDR 3 & WDR 5

Oktober 2024

Änderungen vorbehalten

## PROJEKTTEAM

### WESTDEUTSCHER RUNDFUNK KÖLN

#### Produktionskoordination

Ruth Wirtz (Kulturbühne)

#### Dramaturgie

Sabine Radermacher

#### Redaktion der Publikationen

Bernd Heyder

#### Autoren

Gela Birckenstaedt, Thomas Daun,  
Helga Heyder-Späth

#### Bildrecherche

Kirsten Betke, Claudia Telschow  
(WDR Bildarchiv)

#### Fotodokumentation

Thomas Kost

#### Marketing

Dennis Faustino

### Promotion und Presse

Uwe-Jens Lindner (WDR-Presse und Information),  
Anna Winterberg (WDR 3), Nicola Oberlinger

### Recording producer

Stephan Hahn, Anton Langer, Stephan Schmidt,  
Martin Pilger (Kulturbühne)

### Aufnahme- und Übertragungstechnik

Sonja Rauchs (Technische Leitung), Katharina Kiefer,  
Rolf Lingenberg, Enrique Foedtke, Michaela Höck,  
Patrick Both, Jakob Ebener-Holscher, Dennis Heynen,  
Michael Weber, Tim Reismann (Multimedia- und  
Großproduktion), Andre Kools, Tim Lindschmidt  
(Mobile Aktuelle Produktion)

### Pianotechnik

Paul Müller, Ulrich Busch  
(HA Orchester und Chor / Zentrale Koordination)

### Stagemanagement

Angelika Maul, Andreas Möllers

### Produktionsassistenz

Nina Basten, Vincent Budinger, Tim Roth

### STADT HERNE

#### Kulturbüro

Claudia Stipp (Leitung Fachbereich Kultur und  
Geschäftsführung Kulturzentrum Herne)  
André Becker (Leitung Kulturbüro)  
Maurice Margraf (Projektmanagement Tage Alter Musik)

#### Kulturzentrum Herne

Per Jaeger (Technische Leitung)

#### Kreuzkirche Herne

Andreas Held (Küster)  
Kai Wiemers (Technik)

## BILDNACHWEISE

### Kunstwerke:

Seite 4 / Fernand Léger (1881 – 1955): La Gioconda mit Schlüsseln oder Mona Lisa. 1930 © akg images / Musée Fernand Legér, Biot

Seite 13 / Instrumente des Recycled Orchestra of Cateura © picture alliance

Seite 14 / Margarita Lozano (\* 1936): Stuhl mit Geige. 1972 © Bridgeman / Christie's Images

Seite 22 / Oskar Schlemmer (1888 – 1943): Bauhaustreppe. 1932 © akg-images / Museum of Modern Art, New York

Seite 24 / Pablo Picasso (1881 – 1973): Porträt eines jungen Mädchens. 1914 © Interfoto / Photoaisa / Beba

Seite 26 / Ljubov Sergejewna Popowa (1889 – 1924): Komposition mit Figuren. 1913 © akg-images / Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

Seite 34 / Roy Lichtenstein (1923 – 1997): Bauhaustreppe. 1988 © akg images

Seite 36 / Michail Michailowitsch (\* 1943): Porträt des Komponisten Johann Sebastian Bach © Interfoto / fine art images / Nationale Kunstgalerie Lwiw

Seite 44 / Valério Adami (\* 1935): Die rote Kamera. 1977 © Bridgeman / Musée Cantini, Marseille

Seite 46 / Christopher Richard Wynne Nevinson (1886 – 1946): Die vier Jahreszeiten: Sommer. 1919 © Bridgeman

Seite 54 / Alexej von Jawlensky (1864 – 1941): Das Antlitz des Heilands. 1920 © mauritius images

Seite 64 / Joan Miró (1893 – 1983): Air. 1937 © Bridgeman / Archives Charment

Seite 72 / Tamara de Lempicka (1898 – 1980): Surrealistische Hand. 1947 © Bridgeman / Christie's Images

Seite 78 / Oskar Schlemmer (1888 – 1943): Frauentreppe. 1925 © akg-images / Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Seite 80 / Graffito an einer Mauer in Shoreditch, London

Seite 88 / André Masson (1896 – 1987): Der Stuhl vor dem Meer. 1938 © akg-images / Galerie Cazeau-Béraudière, Paris

### Copyright der Fotos:

Titelbild / Guillermo Pérez © Luis Duarte

Seite 19 / Evgeny Sviridov © WDR/Thomas Kost

Seite 20 / Evgeny Sviridov © Hanna Witte;

Olga Pashchenko © Yat Ho Tsang

Seite 21 / Alexander Scherf © Roman Holtwick;

Liza Solovey © Maria Rosenblatt

Seite 32 / Tasto Solo © Innsbrucker Festwochen der Alten Musik; Guillermo Pérez © Dominik Schneider

Seite 33 / Guillermo Pérez © Blas Fuentes

Seite 42 / Deborah Cachet © Shalan Alhamwy;

Marianne Beate Kielland 1 © Liv Oevland

Seite 43 / B'Rock Orchestra © Mirjam Devriend;

Cecilia Bernardini © Björn Conhaire

Seite 52 / Capella de la Torre © Amin Akhtar;

Katharina Bäuml © Anna-Kristina Bauer

Seite 53 / Katharina Bäuml © Anna-Kristina Bauer

Seite 61 / Francesca Aspromonte © Ribalta Luce Studio;

Chiara Brunello © Manuela Gennburg

Seite 62 / Leonardo Cortellazzi © Stefano Jesi Ferrari;

Fulvio Bettini © Massimo Dordoni Fotografia

Seite 63 / Arsenale Sonoro © Arnold Ritter;

Boris Begelman © Matthias Müller

Seite 70 / Per-Sonat © Orla Connolly;

Sabine Lutzenberger © Severin Schweiger

Seite 71 / Sabine Lutzenberger © Orla Connolly

Seite 77 / Mahan Esfahani © Kaja Smith

Seite 87 / Voces Suaves © Markus Räber

Seite 96 / Tuomas Katajala © Elina Katajala;

Mari Eriksmoen © Renate Torseth

Seite 97 / Anna Lucia Richter © Jessy Lee;

Siobhan Stagg © Todd-Rosenberg

Seite 98 / Zürcher Sing-Akademie © Zürcher Sing-Akademie Priska Ketterer

Seite 99 / Helsinki Baroque Orchestra © Heikki Tuuli;

Aapo Häkkinen © Marco Borggreve

Alle Fotos wurden von den beteiligten Künstlern und Institutionen mit Nutzungsrecht zur Verfügung gestellt. Alle hier nicht aufgeführten Fotos © bei den abgebildeten Personen, © Stadt Herne oder © WDR.



Diese Publikation besteht aus FSC®-zertifiziertem Papier. Mit dem Kauf von FSC®-Produkten fördert der Westdeutsche Rundfunk Köln verantwortungsvolle Waldwirtschaft, die nach strengen sozialen, ökologischen und wirtschaftlichen Kriterien des Forest Stewardship Council überprüft wird.

VORANKÜNDIGUNG

**49. TAGE ALTER MUSIK IN HERNE**

**13. BIS 16. NOVEMBER 2025**

DIE WELT UND WIR

Kulturelle Aneignung in der Musik vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert

