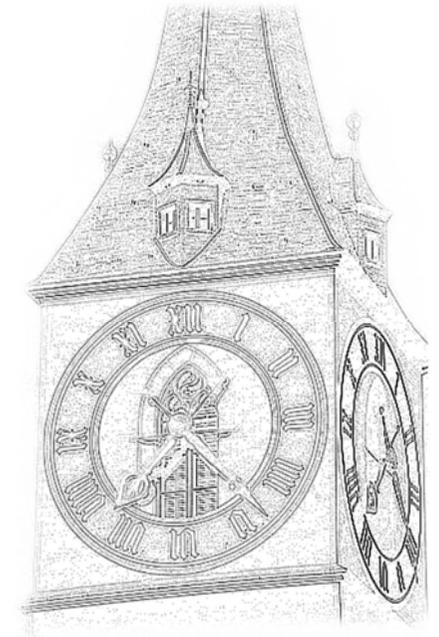


Zürcher Kammerkonzerte

Sommer 2010

Kirchen St. Peter und Grossmünster, Zürich



Musik in unseren Ohren!

www.kammerkonzerte.ch

Freitag, 20. August 2010, 19.30 (Seite 21)

Kirche St. Peter

Andreas Staier, Hammerflügel

Vom Motiv zur Gestalt: Eine Anverwandlung

Vaterländischer Künstlerverein

Veränderungen für das Piano-Forte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. österreichischen Staaten

Wien (1824), bey A. Diabelli et Comp.

Thema von Anton Diabelli (1781-1858) – *Vivace*

Var. 4: Carl Czerny (1791-1857)

Var. 16: Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

Var. 18: Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) –
Allegro non troppo

Var. 20: Joseph Kerzowsky (1791-?) –
Moderato con espressione

Var. 21: Conradin Kreutzer (1780-1849) – *Vivace*

Var. 24: Franz Liszt (1811-1886),
Knabe von 11 Jahren, geboren in Ungarn – *Allegro*

Var. 26: Ignatz Moscheles (1794-1870)

Var. 31: Johann Peter Pixis (1788-1874)

Var. 28: Franz Xaver Wolfgang Mozart (Fils) (1791-1844) –
Con fuoco

Var. 38: Franz Schubert (1797-1828)

Kurze Pause (ca. 5 Minuten)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Diabelli Variationen C-Dur op. 120 (1823)

(33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli)

1. Tema: Vivace

Var. 1: Alla Marcia maestoso

Var. 2: Poco allegro

Var. 3: L'istesso tempo

Var. 4: Un poco più vivace

Var. 5: Allegro vivace

Var. 6: Allegro ma non troppo e serio

Var. 7: Un poco più allegro

Var. 8: Poco vivace

Var. 9: Allegro pesante e risoluto

Var. 10: Presto

Var. 11: Allegretto

Var. 12: Un poco più moto

Var. 13: Vivace

Var. 14: Grave e maestoso

Var. 15: Presto scherzando

Var. 16: Allegro

Var. 17: Allegro

Var. 18: Poco moderato

Var. 19: Presto

Var. 20: Andante

Var. 21: Allegro con brio – Meno allegro

Var. 22: Allegro molto

Var. 23: Allegro assai

Var. 24: Fughetta: Andante

Var. 25: Allegro

Var. 26: Piacevole

Var. 27: Vivace

Var. 28: Allegro

Var. 29: Adagio ma non troppo

Var. 30: Andante, sempre cantabile

Var. 31: Largo, molto espressivo

Var. 32: Fuga: Allegro

Var. 33: Tempo di Menuetto, moderato
(ma non tirarsi dietro)

Sonntag, 29. August 2010, 19.30 (Seite 28)

Kirche St. Peter

casalQuartett

Daria Zappa, Violine
Rachel Späth, Violine
Markus Fleck, Viola
Andreas Fleck, Violoncello

Michael Zisman, Bandoneon

Hingabe, Befreiung. Moment und Schicksal

Darius Milhaud (1892-1974)

Quatuor à Cordes op. 5 no. 1 (1912)

1. *Rythmique*
2. *Intime, contenu*
3. *Grave, soutenu*
4. *Vif, tres rythmé*

George Gershwin (1898-1937)

Porgy and Bess-Suite
(Arrangement: Sergio Drabkine, 2006)

*** Pause (ca. 15 Minuten)***

Angel Villoldo (1868-1919)

El choclo (1903)

Julian Plaza (1928-2003)

Danzarin (1957)

Michael Zisman (*1982)

Si son rosas (2007)

Astor Piazzolla (1921-1992)

Medley aus verschiedenen Werken
(Arrangement Nestor Marconi/Michael Zisman, 2005)

Verano porteño

La muerte del angel

Revirado

Lo que vendrá

Adios nonino

Libertango

Astor Piazzolla (1921-1992)

Five Tango Sensations (1989)

1. Asleep

2. Loving

3. Anxiety

4. Despertar (Awake)

5. Fear

Dienstag, 21. September 2010, 19.30
(Seite 39)

Kirche St. Peter

Thomas Demenga, Violoncello

Zwischentöne der Stille

Luciano Berio (1925-2003)

Les mots sont allés... (1978)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite für Violoncello Nr. II d-moll

1. Prélude

2. Allemande

3. Courante

4. Sarabande

5. Menuet

6. Gigue

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Sonate für Violoncello solo (1960)

1. Rappresentazione

2. Fase

3. Tropi

4. Spazi

5. Versetto

*** Pause (ca. 15 Minuten)***

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite für Violoncello Nr. III C-Dur

1. Prélude

2. Allemande

3. Courante

4. Sarabande

5. Bourrée

6. Gigue

Samstag, 9. Oktober 2010, 20.00 (Seite 46)

Kirche Grossmünster

Jan Garbarek, Sopran- und Tenorsaxophon

The Hilliard Ensemble

David James, Countertenor
Rogers Covey-Crump, Tenor
Steven Harrold, Tenor
Gordon Jones, Bariton

Officium Novum

Das Programm für dieses Konzert entsteht während der Aufführung. Ein Teil der Werke befindet sich auf der im September 2010 erschienenen CD “Officium Novum” (ECM New Series).

*****Konzert ohne Pause*****

In Kooperation mit AllBlues Konzert AG

Herzlich willkommen in der Saison 2010!

Zürich, im August 2010

Liebes Publikum,

dieses Jahr machen wir es ganz kurz mit der Begrüssung, damit Ihnen mehr Zeit zum Lesen der Programmtexte bleibt. Wir freuen uns mit Ihnen auf musikalische Erlebnisse mit bleibendem Nachhall!

Herzlichst,

Ihr Zürcher Kammerkonzertverein

PS: Alle Besucherinnen und Besucher, die sich neu auf unserer Kontaktliste eintragen, nehmen an einer Verlosung für 4x2 Konzerttickets in unserer nächsten Saison teil... und die bereits Eingetragenen natürlich ebenfalls!

Pressespiegel Sommer 2009

**Chouchane Siranossian, Violine – Lea Boesch, Viola
Lionel Cottet, Violoncello – Benjamin Engeli, Klavier**

« Dass sich schon das Eröffnungskonzert als Publikumsrenner erweisen würde, hat selbst die Veranstalter überrascht. Angekündigt war keine Berühmtheit, sondern ein Ensemble, das nicht einmal einen Namen hat (...) Was das Quartett bei Dvoráks Klavierquartett an Interpretations-Qualität bot, war schlicht ergreifend. Welche Höhen und Tiefen wurden da durchmessen, was für eine Glut ging von diesem Spiel aus, wie einheitlich agierten die drei Streicher als Gegenpart des Pianisten, welche unterschiedliche Charaktere gelangen in den einzelnen Sätzen. Im Gedächtnis bleibt etwa der Kontrast von lastender Melancholie und musikantischer Spielfreude im Scherzo. (...)

Bei Mendelssohns “Variations sérieuses” zeigte sich Benjamin Engeli als virtuoser und gleichzeitig sensibler Interpret. In Enescus Konzertstück für Viola und Klavier zauberte Lea Boesch runde, warme Töne aus ihrer Bratsche. Genau das Gegenteil war bei Ravels Sonate für Violine und Violoncello angesagt: Die Umsetzung von antiromantischer Kühle, zurückgenommener Expressivität und glasklarer Energie gelang Chouchane Siranossian und Lionel Cottet in bewundernswerter Weise. »

Thomas Schacher, Neue Zürcher Zeitung (12. August 2009)

Jordi Savall, Viola da Gamba
Rolf Lislevand, Theorbe

« Aus ihrem befreiten und entspannten Zusammenspiel spürt man: Das sind zwei langjährige Gefährten, Jordi Savall mit seiner Bassgamba, Rolf Lislevand mit der Theorbe und Barockgitarre. An ihrem Abend bei den Zürcher Kammerkonzerten haben sie auch ein entsprechendes Repertoire ausgewählt, das ihre musikalische Wendigkeit aufs Schönste zur Geltung brachte. (...)

Manchmal meint man dem improvisatorisch Jordi Savall begleitenden Spiel von Rolf Lislevand anzuhören, dass ihm die moderne Improvisationspraxis durchaus vertraut ist, so direkt und expressiv lässt er den Funken zum Publikum springen. (...)

Ein meisterliches barockes improvisatorisches Zusammenspiel. »

Alfred Zimmerlin, Neue Zürcher Zeitung (18. August 2009)

Gidon Kremer, Violine
Giedre Dirvanauskaitė, Violoncello
Khatia Buniatishvili, Klavier

« “Sein Weg verläuft abseits aller ausgetretenen Klangpfade (...) auf schmalen Grat zwischen unterschiedlichsten Musikwelten”, heisst es über ihn ganz richtig im Programmheft. Freilich, so müsste man anfügen, tut er dies in bester

Gesellschaft, denn wenn der Geiger Gidon Kremer seinen eigenen Weg geht, so wird er dabei doch oft von jungen, hochtalentierten und phänomenal aufspielenden Musikerinnen begleitet (...)

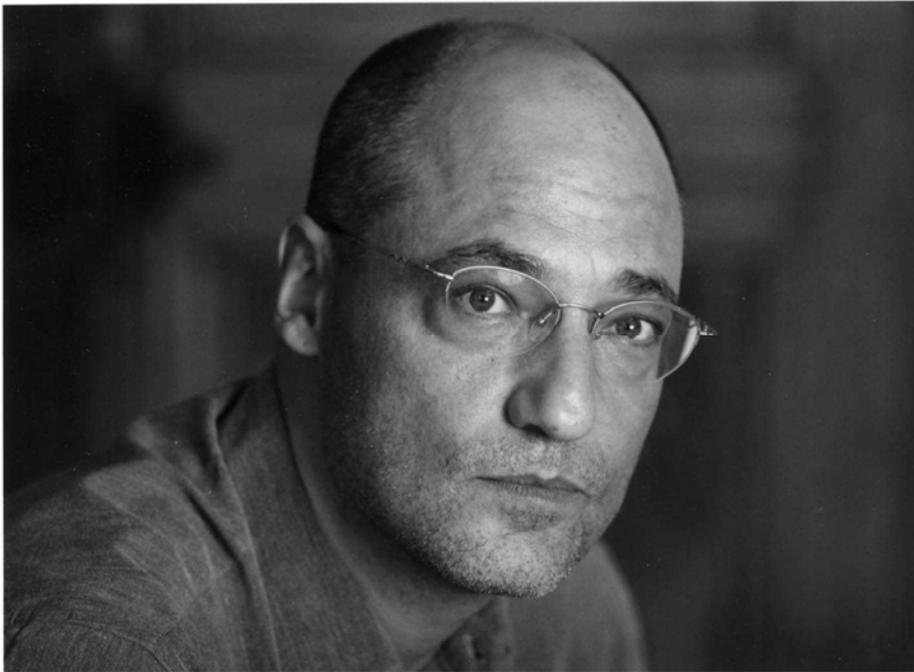
Dmitri Schostakowitschs bohrendes 2. Klaviertrio von 1944, dann das fein schattierte, verspiegelte Klangspiel in den “Miroirs” des in Belgien lebenden Petersburgers Victor Kissine: Das waren bereits Erlebnisse. Nach der Pause folgte Tschaikowskys Trio op. 50, ein Werk, das sich meisterlich in der Überdehnung steigert, in weitem Bogen über eine Dreiviertelstunde hinweg gezogen und doch erstaunlich knapp formuliert, sprühend und manisch, ein kammermusikalisches Epos, das in einen Trauermarsch mündet. Man hörte ungeschönte, intensive Streicherklänge, ausgesungene Melodien, antreibende Klavierpassagen, eine innig verzahnte Polyfonie, starke Musik, enorm stark gespielt. »

Thomas Meyer, Tages-Anzeiger (28. August 2009)

« Auch im Abschlusskonzert der diesjährigen Saison hat sich der Traum so manchen Pfarrers – eine volle Kirche nämlich – für die Konzertveranstalterinnen erfüllt: Im fünften Jahr ihres Bestehens scheinen die Zürcher Kammerkonzerte vollends im städtischen Kultursommer angekommen zu sein. »

Jürg Huber, Neue Zürcher Zeitung (28. August 2009)

Andreas Staier



© Alvaro Yanez

“Die Musik ist wie ein Urwald, wo ein Baum verfällt und dabei neue Bäume wachsen lässt”, sagt Andreas Staier in einem Interview. Von einem der renommiertesten Vertreter der Originalklang-Bewegung geäußert, scheinen diese Worte erstaunlich – und sind bezeichnend für Staiers künstlerischen Charakter. Nicht der vergebliche Versuch der Konservierung interessiert ihn, sondern die Entdeckung der lebendigen Seele in Werken, von denen wir im Grunde kaum mehr als die Notation ihrer Töne kennen – aber nicht all das, was Musik

ausmacht: Inneren Impuls und unwillkürliche Bewegung, ungeschriebene Regeln und noch weniger geschriebene Regelbrüche, kühne Improvisationen und selbstvergessene Verzerrungen; kurz, den Stoff der intuitiven Verbundenheit zwischen der Komposition, ihrem Interpreten und seinem Publikum. Andreas Staier ist ein kreativer Entdecker; Noten und Überlieferungen bilden für ihn erst den Ausgangspunkt auf seinem Weg zu jenem Klang, der weder Abbild noch Imitation sein soll, sondern ein Original – im ursprünglichsten Sinn.

1955 in Göttingen geboren, studierte Andreas Staier Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam und war drei Jahre lang Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. 1986 begann er seine Solistenkarriere als Cembalist und Pianofortespieler. Er profilierte sich als einer der einflussreichsten Interpreten seines Fachs, der Komponisten von Haydn bis Schumann intellektuell wie emotional neu beleuchtet, zugleich große Literatur jenseits des Repertoires erschliesst (Hummel, Field) und mit kreativen Konzepten (“Delight in Disorder”, “Hamburg 1734”) überzeugt.

Als Kammermusiker arbeitet Staier zusammen mit Künstlern wie Anne Sophie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov und Christine Schornsheim; ein festes Klaviertrio etablierte er mit Daniel Sepec und Jean-Guihen Queyras. Mit dem Tenor Christoph Prégardien verbindet den Pianisten eine langjährige musikalische Partnerschaft, in der

CDs mit Liedern von u.a. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Beethoven und Brahms entstanden. In Brahms' Liederzyklus "Die Schöne Magelone" arbeitete Staier zudem mit Senta Berger und Vanessa Redgrave als Sprecherinnen zusammen.

Als Solist gibt Andreas Staier regelmässig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées Paris u.a. Er gastiert bei den grossen internationalen Musikfestivals (Festival de La Roque d'Anthéron, Festival de Saintes, Festival de Montreux, Styriarte Graz, Schubertiade Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bach-Fest Leipzig, Bachtage Berlin, Bachwoche Ansbach, Kissinger Sommer u.a.) und auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo.

Andreas Staier hat rund 50 CD-Einspielungen vorgelegt, die größtenteils mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. Bis 1995 stand Andreas Staier bei BMG/Harmonia Mundi Deutschland unter Vertrag. Mit der Teldec verband ihn bis 2002 ein Exklusivvertrag, seit 2003 arbeitet Staier mit harmonia mundi France zusammen. Für den Fortepianospieler Andreas Staier komponierte der Franzose Brice Pauset seine "Kontra-Sonate", die der Musiker 2001 zur Uraufführung brachte. Im Oktober 2011 folgt die Uraufführung des "Kontra-Konzerts", zusammen mit dem Freiburger Barockorchester.

casalQuartett

Daria Zappa, Violine
Rachel Späth, Violine
Markus Fleck, Viola
Andreas Fleck, Violoncello



© cQ

Ein Streichquartett, das auf mittlerweile vierzehn gemeinsame Jahre und über tausend erfolgreiche Auftritte zurückblicken kann, drei eigene Festivals veranstaltet und regelmässig mit den bekanntesten Solisten unserer Zeit

zusammenarbeitet – ein solches Streichquartett kann man durchaus als “junges, aufstrebendes Ensemble” bezeichnen, wenn sein Spiel von einer so unvoreingenommenen Frische, so voller funkensprühender Energie, und zugleich so differenziert ausgestaltet ist wie jenes des *casal* Quartetts. Mit den Violinistinnen Daria Zappa und Rachel Späth sowie den Brüdern Markus und Andreas Fleck an Viola und Violoncello besteht das “cQ” aus vier starken, eigenständigen Persönlichkeiten mit einer gemeinsamen Leidenschaft: Der Exploration unbekannter Regionen auf den Landkarten des Quartett-repertoires.

1996 gegründet, wurde das Ensemble vor allem durch das Studium beim *Carmina*-Quartett in Zürich, dem *Alban-Berg*-Quartett in Köln und bei Walter Levin in Basel geprägt. Wichtige künstlerische Impulse kamen von Musikern, die mit dem cQ musizierten: Martha Argerich, Clemens Hagen, Nikolaj Znaider, Patricia Kopatchinskaya, Sol Gabetta, Giora Feidman, Benjamin Schmid, Maurice Steger, Michael Zisman, Peter Sadlo, Oliver Schnyder, Julius Berger, Christoph Prégardien, Reto Bieri, Alina Pogostkina, *Carmina* Quartett, Ensemble Raro, Ensemble Wien-Berlin u.a.

In seinen Auftritten, die es bereits an die renommiertesten Festivals und Konzertreihen führten (Schleswig Holstein Musikfestival, Beethoven Fest Bonn, Rheingau Festival, Philharmonie Essen, Konzerthaus Berlin, Tonhalle Zürich, Les Muséiques Basel, Springfestival Budapest, Philharmonie

Luxembourg, Lucerne Festival, Musikfestspiele Potsdam, Laeiszhalle Hamburg, Muziekgebouw Amsterdam u.v.a.) ist dem cQ die emotionale Nähe zum Publikum, die Einbindung künstlerischer Partnern aus verschiedenen Bereichen und die konzeptionelle Ausgestaltung der Programme am wichtigsten. Mittlerweile richtet das Ensemble drei eigene Festivals aus (*Arosa*, *Boswil*, *Kaiserstuhl*), in denen es seine Vision von innovativem, lebendigem und emotionalem Musizieren umsetzt. Das cQ sieht – trotz signifikanter Gewichtung des Kernrepertoires – das Streichquartett als eine der wandlungsfähigsten Gattungen, dem sowohl stilistische Ausflüge in die Musik des 17. Jahrhunderts, die Welt des *Tango Nuevo*, des Jazz und neuester Kompositionen ebenso gelingen, wie die Erweiterung der klanglichen und inhaltlichen Dimension durch Gast-Musiker, Schauspieler und durch Tanz und Literatur. Musikprojekte mit jungen Hörern, aber auch die Moderation von traditionellen Konzerten sind Wesensmerkmale des cQ – das Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation bildet die Triebfeder seines Wirkens.

Die aktuelle CD-Produktion des Quartetts stellt Werke von Beethoven und Janáček zeitgenössisch schweizerischer Musik gegenüber; gleichzeitig widmet sich das cQ für 2009/10 der Geschichte der Entstehung der Gattung Streichquartett, seit Anfang des 18. Jahrhunderts bis zu Joseph Haydn, auf dem Original-Instrumentarium von Jakobus Stainer aus den 1660er Jahren.

Michael Zisman



© Reto Andreoli

Michael Zisman, 1982 geboren, begann seine musikalischen Studien in Buenos Aires bei Nestor Marconi am Bandoneon und bei Juan C. Cirigliano, dem ehemaligen Pianisten von Astor Piazzolla, in Komposition.

Sein erster Auftritt erfolgte mit 11 Jahren, zusammen mit den Tangolegenden Leopoldo Federico und Atilio Stampone. Sein Debut auf der grossen Bühne gab er 1994 in Bern an Lord Yehudi Menuhins Benefizanlass "Tous les Violons du Monde", in einem von seinem Vater Daniel Zisman geleiteten Tango-Ensemble. Gemeinsam treten sie seither in diversen Tangoformationen auf (u.a. im Duo Tango2, mit dem 676 Nuevotango Ensemble oder mit Symphonieorchester).

Michael Zisman hat sein Studium an der Swiss Jazz School (Improvisation, Komposition und Arrangement) u.a. bei Bert Joris, Andy Scherrer, Frank Sikora, Klaus König und Klaus Wagenleiter durchgeführt. Er besuchte diverse Meisterkurse, u.a. bei Leopoldo Federico, Osvaldo Ruggiero, Roberto Lara, Jim McNeely und Daniel Schnyder.

Neben seinem umfangreichen Tango- und Jazz-Repertoire spezialisiert Zisman sich in der Musik von Astor Piazzolla. Als Solist hat er Werke für Bandoneon und Orchester u.a. mit dem Berner Symphonieorchester, dem Brussels Jazz Orchestra, dem MIT Symphony Orchestra, dem Swiss Jazz Orchestra, dem Kammerorchester Basel, der Camerata Zürich und dem Israel Philharmonic Orchestra aufgeführt.

Weitere Auftritte erfolgten an der Expo 2000 in Hannover und an der Expo 2002 in Murten, am Menuhin Festival Gstaad, am Trieste International Tango Festival, am Baltica Jazzfestival, am Tango Festival Wuppertal, am Festival Trayectos Zaragoza, am Bandoneon-Festival Krefeld, sowie an den internationalen Jazzfestivals Bern und Zürich.

Zisman arbeitet im Rahmen diverser Projekte und Aufnahmen zusammen mit Künstlern wie Szymia Bajour, Alfredo Marcucci, Bert Joris, Franco Ambrosetti, Giora Feidman, Dado Moroni, Antonio Farao, Thierry Lang, Yvonne Catterfeld, Silvana Deluigi und Heiri Kaenzig, sowie mit seinen eigenen Ensembles.

Thomas Demenga

Thomas Demenga ist zweifellos einer der bedeutendsten Musiker der Schweiz und einer der profiliertesten Cellisten der Gegenwart. Vom klassischen Musikbetrieb hoch geehrt – “*artiste étoile*” am Lucerne Festival, bis 2006 künstlerischer Leiter des Davos Festival und ab 2011 der Camerata Zürich, hervorragende Auszeichnungen für seine Kompositionen und CD-Aufnahmen – geht er mit wachen Sinnen seinen eigenen künstlerischen Weg. In seinen Rezitalen, wie auch in seinen vielbeachteten Aufnahmen der ECM New Series, setzt Thomas Demenga immer wieder Musik des Barocks in Beziehung zu zeitgenössischen Kompositionen. Ob als kontrastierende Inspirationsquellen oder als überraschende Resonanzräume, durch die gegenseitigen Korrespondenzen zwischen Werken aus unterschiedlichen Epochen werden die Auftritte des Berner Violoncellisten und Komponisten zum faszinierenden Hör-Erlebnis, welches für Zuhörer beider “Seiten” sowohl die Modernität von Bach als auch die Zeitlosigkeit der grossen Zeitgenossen erschliesst.

1954 in Bern geboren, studierte Thomas Demenga unter anderem bei Walter Grimmer, Antonio Janigro, Leonard Rose und Mstislav Rostropovich. Wichtige kammermusikalische Impulse erhielt er an der Juilliard School in New York von Claus Adam, Felix Galimir und Robert Mann.



© Philippe Pache

Als Kammermusiker und Solist konzertiert Thomas Demenga an vielen wichtigen Festivals und Musikzentren der Welt und tritt in zahlreichen Konzerten mit bedeutenden MusikerkollegInnen wie Heinz Holliger, Gidon Kremer, Thomas Larcher, Thomas Zehetmair und Tabea Zimmermann auf. Er arbeitete mit Dirigenten wie Moshe Atzmon, Myung Whun Chung, Charles Dutoit, Armin Jordan, Mstislav Rostropovich, Dennis Russell Davies, Wolfgang Sawallisch, Sándor Végh und Mario Venzago zusammen; regelmässig tritt er mit namhaften Orchestern auf, darunter das Berliner Sinfonie-Orchester, das Boston Symphony Orchestra, L'Orchestre de la Suisse Romande, das Symphonieorchester des ORF in Wien, das Tonhalle-Orchester Zürich und das Zürcher Kammerorchester.

Die künstlerische Arbeit Thomas Demengas ist geprägt von der intensiven Auseinandersetzung und dem Austausch von Interpretationen und Kreationen in den verschiedenen Stilepochen. Besonders intensiv widmet er sich der Neuen Musik und setzt sich auch mit Improvisation auseinander. So bilden seine eigene musikalische Sprache als Komponist und Interpret von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts (darunter namhafte Uraufführungen) eine neue und ergänzende Dimension zu der historischen Aufführungspraxis der Barockmusik und seinen virtuosen Interpretationen des klassischen und romantischen Repertoires. Seit 1980 leitet Demenga eine Ausbildungs- und Solistenklasse an der Hochschule für Musik in Basel.

Eine umfangreiche Reihe von CD-Einspielungen, erschienen bei ECM New Series, dokumentiert seine künstlerische Arbeit auf eindrucksvolle Weise. Im Jahr 2002 erschien seine Aufnahme der Solosuiten Bachs in Kombination mit modernen Komponisten wie Holliger, Carter, Veress, Zimmermann, Yun und Hosokawa. Sowohl die 2003 erschienene CD "Lauds and Lamentations" wie auch die 2006 herausgegebenen CDs "Chonguri" und Bernd Alois Zimmermanns "Canto di Speranza" (2008) wurden von Fono Forum, der bedeutendsten deutschsprachigen Klassikzeitschrift, als 'Stern des Monats' für die beste Klassik-CD ausgezeichnet.

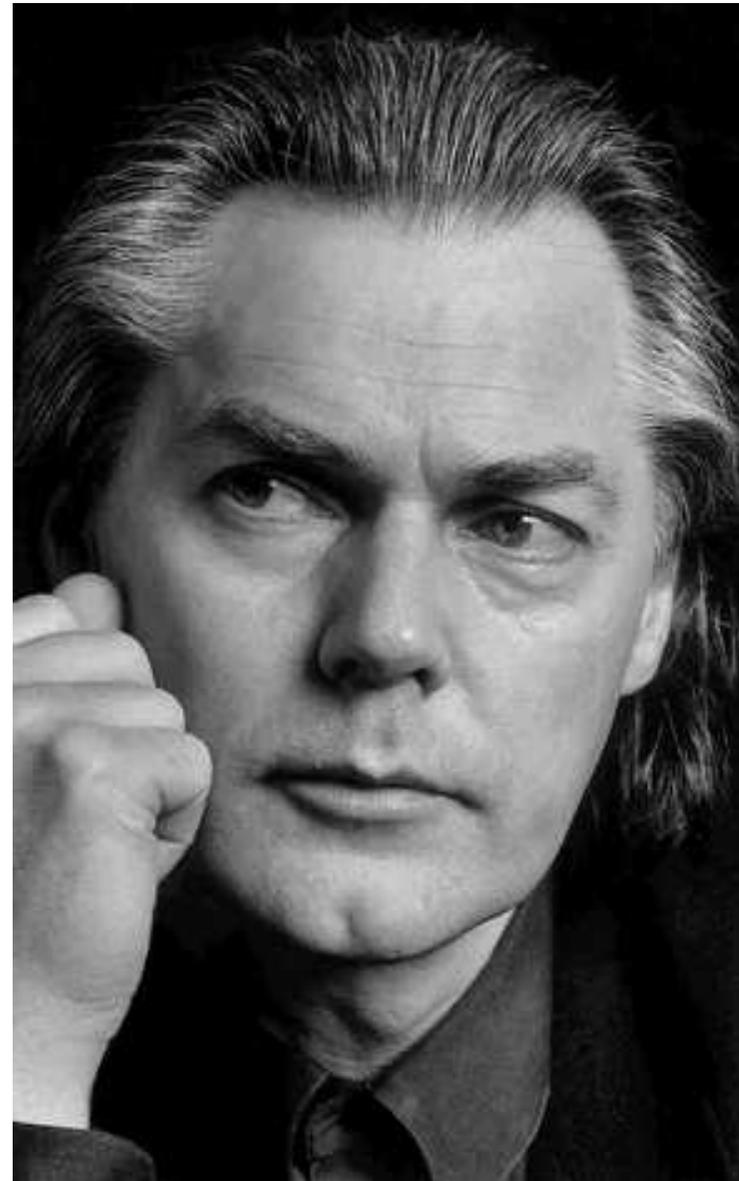
Viele lokale Kammermusikfestivals in der Schweiz arbeiten regelmässig mit Thomas Demenga zusammen, sowohl als Interpret wie auch als Ideengeber; darunter u.a. das Meiringen Festival, die Kultur- und Musikwoche Demenga im Calancatal, das Demengafestival in Hirzenberg, die Meisterkonzerte in Boswil und das Cello Festival Liestal. Für die Saison 2007/08 wurde er als Composer in Residence des Orchestre de Chambre de Lausanne engagiert. Nebst einem Kompositionsauftrag für ein Doppelkonzert für 2 Celli und Orchester gelangten hier weitere Werke von Thomas Demenga zur Aufführung.

Momentan komponiert Thomas Demenga das Pflichtstück für den Grand Prix Emanuel Feuermann 2010 in Berlin.

Jan Garbarek

Der Name von Jan Garbarek ist untrennbar mit jenem des Münchner Plattenverlags ECM Records verknüpft, dessen Produzent Manfred Eicher 1970 seine erste Aufnahme mit dem Saxophonisten veröffentlichte. “Afric Pepperbird” markierte den Beginn einer äusserst fruchtbaren kreativen Zusammenarbeit, welche bis heute zur Entstehung von über 70 ECM-Alben geführt hat. Ein grosser Teil davon fand Eingang in die Geschichte des modernen Jazz, aber ebenso in jene der zeitgenössischen “ernsten” Musik – die Einzigartigkeit des grossen Improvisators, Komponisten und Klangbildners Garbarek liegt in der Weite seines künstlerischen Spektrums, in der Freiheit und Unbefangenheit seines Zugangs zu jedem neuen musikalischen Kosmos.

“The most uniquely talented jazz musician Europe has produced since Django Reinhardt”, sagte der grosse Jazzkomponist George Russell über den jungen Saxophonisten, den er 1965 am Molde Jazzfestival zum ersten Mal gehört hatte. 1947 als Sohn eines polnischen Kriegsgefangenen und einer norwegischen Bauerntochter geboren, entdeckte Garbarek sein Instrument mit 14 Jahren. Gemeinsam mit Terje Rypdal, Arild Andersen und Jon Christensen bildet er seit rund vier Jahrzehnten den Kern der norwegischen Jazz-Szene, die den europäischen Jazz fundamental prägen und entscheidend entwickeln sollte.



© JG

Die Aufnahme "Triptykon" (1972), in welcher erstmals die norwegische Folklore als prägender Einflussfaktor seiner Musik in Erscheinung trat, stellt einen frühen Wendepunkt in Garbareks Entwicklung dar. Kurz darauf begann die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Pianisten Keith Jarrett, mit dem er und Charlie Haden ihre Premiere in der New Yorker Carnegie Hall feierten. Daneben entstanden mit dem Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartet zwei Platten, "Dansere" und "Witchi-Tai-To". Diese beiden heute legendären Alben fanden ein grosses Publikum; das Quartett wurde zu einer der populärsten europäischen Tourbands der 70er Jahre.

Bis in die frühen 80er Jahre widmete Garbarek sich zudem Projekten mit einer grossen Bandbreite an multikulturellen Einflüssen. In seine Zusammenarbeit mit Musikern aus aller Welt flossen dabei Anklänge an indische, slawische und fernöstliche Folklore ein. Diese Arbeit hat ihn dazu bewogen, sich wieder auf die Suche nach traditionellen norwegischen Volksweisen zu begeben, welche in den tiefen Tälern Norwegens über Jahrhunderte hinweg ohne äussere Einflüsse erhalten geblieben waren. Die Faszination für diese uralten Melodien bewegte Garbarek zu weiteren musikalischen Experimenten – und sie war es auch, die den Grundstein zu seiner Offenheit für das Projekt "Officium" legte.

"Officium", 1993 auf Anregung von Manfred Eicher gemeinsam mit dem Hilliard Ensemble aufgenommen, wurde zu einem Meilenstein – für die beteiligten Musiker und das

Plattenlabel, aber auch für den modernen Zugang zu genreübergreifendem Kunstschaffen in der Musik. Das gelingende Zusammenkommen von freier Improvisation mit strukturierter Überlieferung legte den Grundstein für ein neues, vorurteilsloses und in seiner schöpferischen Uneingeschränktheit kühnes Musikverständnis.

Dass Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble, aus scheinbar so verschiedenen Klangwelten kommend, für "Officium" zusammenfinden konnten, besitzt eine innere Konsequenz. Beide tauchen ein in Traditionen, denen sie mit der Ernsthaftigkeit Ihres Musizierens höchsten Respekt bezeugen und die sie in ihr musikalisches Konzept integrieren. Nach dem Erscheinen von "Officium" vertieften sich die Hilliard-Sänger mit Victoria und Palestrina weiter in die grosse Zeit der Polyphonie, widmeten andererseits ihr "Songbook" ausschliesslich zeitgenössischen Komponisten. Jan Garbarek summierte in seinem Doppelalbum "Rites" Erfahrungen aus vielen Kulturen, von seiner heimatlich-norwegischen bis hin zur indianischen – Rituale des Lebens und des Todes. Sowohl das bei "Officium"-Konzerten erprobte vielfältige Zusammenspiel als auch die eigenen Wege, die Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble seither gegangen sind, münden in diese gemeinsame Arbeit, von der Garbarek sagt: "Ich glaube, es ist uns in unseren besten Momenten gelungen, etwas Neues zu schaffen, etwas, das bislang nicht zu hören war; es ist etwas entstanden, das es vorher nicht gab."

Das Album wurde von überragendem Erfolg gekrönt und erklimmte die weltweiten Charts im Jazz, in der Klassik und auch im Pop. Fünf Jahre später folgte mit "Mnemosyne" eine neue Zusammenarbeit der gleichen Musiker, diesmal mit geographisch und zeitlich geöffneter Perspektive. Auf der im September 2010 veröffentlichten CD "Officium Novum" erkunden Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble nun mit ihrer im Lauf von siebzehn Jahren gemeinsam gewachsenen musikalischen Sensibilität die Verbindung zwischen Orient und Okzident.

Mit "Dresden" erschien 2009 das erste Live-Album in der Karriere von Jan Garbarek. Im Dezember 2010 wird er mit seiner eigenen Band, der Jan Garbarek Group, in der Tonhalle Zürich auftreten.

The Hilliard Ensemble

David James, Countertenor
Rogers Covey-Crump, Tenor
Steven Harrold, Tenor
Gordon Jones, Bariton

Das Hilliard Ensemble, eine der bedeutendsten kammermusikalischen Vokalgruppen der Welt, genießt einen unerreichten Ruf in der Interpretation früher und zeitgenössischer Musik. Mit ihrem unverkennbaren Stil und hochentwickelter Musikalität bringt die Gruppe ihrem Publikum das Repertoire des Mittelalters und der Renaissance, aber auch Werke lebender Komponisten nahe.

In den 1980er Jahren begann das Hilliard Ensemble mit einer Reihe erfolgreicher Aufnahmen für EMI, sich einen Namen in der Szene für Alte Musik zu schaffen. Von Beginn an beschäftigten sich die vier Sänger aber auch mit Musik der Gegenwart; die 1988 veröffentlichte Aufnahme von Arvo Pärt's "Passio" hat die erfolgreiche Zusammenarbeit der Hilliards mit Pärt und dem Label ECM begründet. Das Ensemble hat mehrere Aufträge an weitere Komponisten aus den baltischen Staaten erteilt, darunter Veljo Tormis und Erkki-Sven Tüür, deren Werke ihr breit gefächertes zeitgenössisches Repertoire von Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova und vielen anderen ergänzen.



© Friedrun Reinhold

Neben zahlreichen A-Cappella-CDs befinden sich unter den zentralen ECM-Werken des Hilliard Ensemble die Aufnahmen "Officium", "Mnemosyne" und "Officium Novum" mit Jan Garbarek, sowie "Morimur" mit dem

Barockviolinisten Christoph Poppen und der Sopranistin Monika Mauch. Dieses Projekt stellt eine einzigartige Verflechtung von Bachs Partita in d-moll für Solovioline mit einer Auswahl von Choralversen dar, gekrönt durch die epische Chaconne, in welcher sich Instrumentalisten und Vokalisten vereinigen.

Die Hilliards vertiefen laufend ihre Beziehungen zu lebenden Komponisten; daraus resultierten zahlreiche Uraufführungen mit so bedeutenden Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra unter Kent Nagano und dem New York Philharmonic unter Lorin Maazel. Einen neuen Pfad beging die Gruppe im August 2008 mit der Premiere eines Musiktheaterprojekts von Heiner Goebbels, "I went to the house but did not enter", welche am Edinburgh International Festival als Produktion des Théâtre de Vidy (Lausanne) stattfand. Weitere Aufführungen in Europa und in den USA fanden in der Saison 2009/10 statt.

In der aktuellen Saison werden die Hilliards Wolfgang Rihms "Et Lux" zusammen mit dem Arditti Quartett in Köln, Paris und New York zur Aufführung bringen. Weitere wichtige Auftritte umfassen ein Wochenendfestival in der Londoner Wigmore Hall, ein Konzert am australischen Perth International Arts Festival, die europäische Uraufführung von Stephen Hartkes dritter Symphonie mit Christoph Poppen und der Radiophilharmonie Saarbrücken, sowie die Konzerttournee zu "Officium Novum" mit Jan Garbarek.

Freitag, 20. August 2010, 19.30

Andreas Staier, Hammerflügel

Vom Motiv zur Gestalt: Eine Anverwandlung

Die Inspiration – was in aller Welt wird mehr ersehnt, erträumt und erlebt? Wonach könnten sich Geist und Seele gemeinsam stärker verzehren? Wie, wenn nicht durch sie, transformieren sich Leere, Routine und Stillstand in Weite, Dynamik und Kraft?

Und doch, das Inspirieren kann eine ziemlich undankbare Aufgabe sein. Kaum dass ihm aus irgendeiner unerwarteten Himmelsrichtung ein frischer Windstoss Auftrieb verliehen hat, ist der kreative Mensch schon dabei, sich das, was ihm soeben noch neu, fremd und faszinierend erschien, einzuverleiben, anzueignen und so zu verändern, dass niemand – manchmal nicht einmal er selbst – noch auf den Gedanken kommen würde, das Ergebnis sei etwas anderes als sein ureigenstes Geschöpf, ganz und gar aus seinem inneren Reichtum entstanden.

Sobald aus einem flüchtigen Etwas eine Inspiration wird, ist diese niemandem mehr zugehörig, der für sie Partei ergreifen könnte. Sie selbst hat kein Mittel, um sich zu artikulieren (und sogar wenn sie sich beschweren könnte, würde sie es

wohl nur in den seltensten Fällen tun – Reklamationen sind ihr wesensfremd); obwohl ein Argument durchaus zu einer Inspiration werden kann, wäre die umgekehrte Transformation nichts anderes als eine Geschmacklosigkeit.

Aus dem unscheinbarsten, einfachsten, alltäglichsten Motiv ein Werk zu gestalten, dessen Dimensionen nichts mehr mit dem Ursprung seiner Entstehung gemeinsam haben, ist für den Künstler ein enormes Unterfangen – schwieriger, aber vielleicht eben auch beflügelnder, als wenn er auf einem Thema von grosser Tragweite und Erhabenheit aufbaut. Es sollte ihm deshalb verziehen sein, wenn er über seinem Ringen mit dem Stoff (und mit sich selbst) jeden Gedanken an den Anstoss zu seinem Schaffen von sich weist; nur allzu leicht zerfällt der schöpferische Elan, wenn er sich selbst zu ergründen versucht. Dankbarkeit kann die Inspiration nur vom Publikum erwarten, welches in ihr eine geheime Verbündete erkennt – absichtlos und unbefangen, einzigartig und vielgestaltig, ist ohne sie alles nichts.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Beethoven'. The signature is written in a cursive, flowing style with several loops and flourishes. Below the main signature, there are several horizontal, wavy lines that look like a scribble or a continuation of the signature's style.

Waterländischer Künstlerverein

Veränderungen für das Piano-Forte über ein vorgelegtes Thema, componirt von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wien's und der k.k. österreichischen Staaten

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Diabelli Variationen C-Dur op. 120 (33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli) (1823)



Zwei Briefe von Ludwig van Beethoven an seinen Verleger Anton Diabelli

[Wien, Anfang November 1822]

Lieber D – !

Geduld! noch bin ich nicht menschlich viel weniger, wie es sich für mich schickt u. nothwendig ist, bewohnt. – das Honorar für die Variat. würde höchstens 40 # , im Falle sie so groß ausgeführt werden, als die Anlage davon ist, sollte aber dieses nicht statt haben, so würde es geringer angesetzt werden –

Nun noch von der overture , außer dieser hätte ich gern 7 Nummern aus der weihe des Hauses dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Honor. von 80 # angetrag. <gebothen,>, ich würde dazu noch einen gratulations Menuett für ganzes Orchester geben, kurzum die overture, u. 7 Nummern aus der weihe des Hauses, u. den gratulation Menuett alles zusammen für 90 # – meine Haußhälterin kommt heute in die stadt noch vormittags geben sie mir gefälligst eine Antwort über <das> mein Anerbieten. – ich hoffe bis Ende künftiger woche an ihre Vari. kommen zu können

Lebt Wohl Sehr Bester der Eurigste

B – – – n

[Wien, um den 20. Juli 1825]

Bester Herr!

wozu wolltet ihr denn noch eine Sonate von mir?! Ihr habt ja ein ganzes Heer Komp.[onisten], die es weit besser können als ich, gebt jedem einen Takt, welch wundervolles werk ist da zu nicht zu erwarten? –

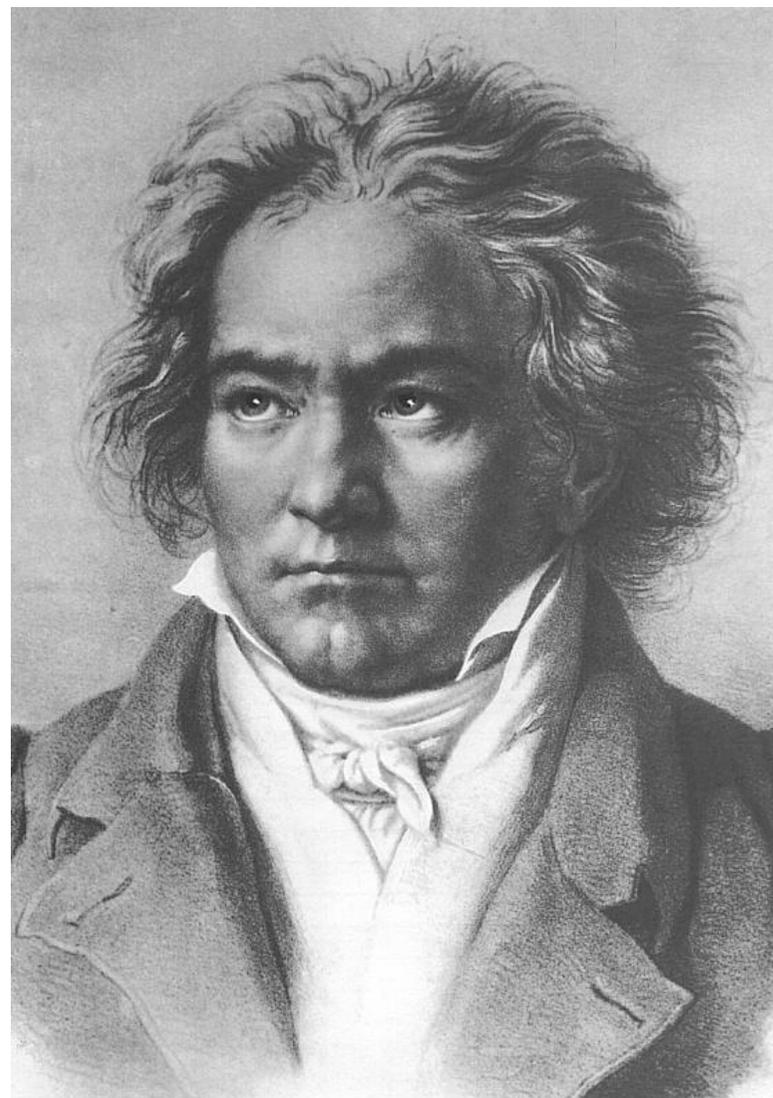
Es Lebe dieser euer Österr. verein, welcher SchusterFleck – Meisterl.[ich] zu behandeln weiß –

nun bester habe ich eine Bitte an euch, seydt von der Gütte, stecht diesen verfluchten verdorbenen trotz aller versicherung des Eigenthums <gestohlenen> Unrechtmäßig gestochenen Klawierauszug der overture nicht nach seydt so gut ich bitte euch darum – bey unsrer alten Freundschaft, denn die neue ist nicht viel werth mit euch – gehabt euch wohl – erfüllet meine Bitte –

Euer alter Amicus

Beethoven

Für Seine wohlgebohrn Hr. v. Diabelli



LUDWIG VAN BEETHOVEN
KREIDEZEICHNUNG VON AUGUST VON KLÖBER AUS DEM JAHR 1818

Über die Entstehungsgeschichte der Diabelli-Variationen ist nicht wenig spekuliert, debattiert, ja gar polemisiert worden. Immer wieder haben die Chronisten Beethovens Ausruf vom "Schusterfleck" herangezogen, um seine Verachtung für das gemeinhin als armselig geschmähte Walzerthema seines komponierenden Verlegers Anton Diabelli mit einem Originalzitat zu unterlegen. Zahlreiche Biografen nehmen die feine Ironie, welche immer wieder in den "33 Veränderungen" aufscheint, als Beweis für Beethovens karikaturistische Behandlung von Diabellis Motiv. Belächelt, ignoriert, zuweilen abfällig kommentiert wurden die neunundvierzig von Beethovens Zeitgenossen erschaffenen Variationen, welche Diabelli 1824, ein Jahr nach seiner Erstauflage von Beethovens Opus 120, in einem Sammelband unter der Autorenbezeichnung "Vaterländischer Künstlerverein" publizierte.

In der Musik ist es manchmal ganz ähnlich wie im Fussball. Aus der Retrospektive bleiben selten Zweifel darüber bestehen, welche Akteure wirklich grosse Helden waren und welche nicht über den Rang von Nebenfiguren hinauswachsen konnten, auch wenn ihnen Momente der Erleuchtung zuteil wurden; welche Entscheidungen richtungsweisend und welche verfehlt sein sollten; welche geringfügige Ungerechtigkeit eine Tragödie nach sich ziehen und welche enorme Anstrengung wirkungslos verpuffen würde. Manchmal reicht zu dieser Urteilsbildung der Abstand von ein paar wenigen Sekunden nach dem Schluss(-pfiff

oder -akkord); und zuweilen braucht es Jahre, in denen ein (Ball-)Künstler erst glücklich brilliert, vergöttert und hochgejubelt wird, dann in schicksalshaften Augenblicken versagt und von allen Seiten Hohn und Vorwürfe erntet, um sich schliesslich nach dem Verlust jeder Illusion, aus der Einsamkeit des Verachteten heraus, aber im Bewusstsein seiner eigenen Kräfte, Möglichkeiten und Begrenzungen, wie Phönix aus der Asche zu erheben und den Lauf der Geschehnisse nachhaltig zu prägen.

Von vornherein, im gegenwärtigen Moment, sieht die Angelegenheit aber anders aus. Niemand kann voraussagen, ob sein nächster Gedanke, seine nächste Handlung, sein nächstes Werk in die Geschichte eingehen – oder im grenzenlosen Archiv der Bedeutungslosigkeiten von ebenso gewissenhafter wie gleichgültiger Hand abgelegt werden wird. Es muss wohl auch so sein, denn würde nicht jede Kreativität im Keim erstickt, wenn das Bewusstsein der möglichen Konsequenzen auf ihr lastete? Es ist die fundamentale Unvoreingenommenheit, eine bestimmte Art von immer wieder neu erlangter Unschuld, welche auch die Verkennung seiner bisherigen Leistungen impliziert, die den schöpferischen Geist atmen lässt und ihm seine Bewegungsfreiheit schenkt.

Daher kommt es, dass auch einer, den die Nachwelt – ja sogar bereits die Mitwelt – als Genie betrachtet, sich und sein Schaffen ständig hinterfragt, selbst wenn er sein

Können und seine Grösse bereits umfassend bewiesen hat. Diese Unsicherheit, der “horror vacui” vor dem weissen Blatt Papier, dem leeren Bildschirm oder dem schweigenden Saal voller Menschen kann ihn mit Mani Matters metaphysischem Gruseln erfüllen, vermag aber zugleich auch seine Tatkraft wachzurufen und ihn zu ermutigen, über sich selbst hinauszuwachsen.

Was hat das nun alles mit Ludwig van Beethoven, mit seinem Verleger Anton Diabelli und mit dem “Vaterländischen Künstlerverein” zu tun? Die beiden oben zitierten Briefe Beethovens an Diabelli (einer im Lauf der Komposition, der zweite nach ihrer Vollendung verfasst) könnten darüber Aufschluss geben. Anfang 1819 hatte der umtriebige Herausgeber einen selbstgemachten Walzer an alle Komponisten seines Bekanntenkreises verschickt, mit der Bitte um Anfertigung einer Variation auf das vorgelegte Thema, sowie mit der Absicht, die so entstehende Sammlung als Publikation mit wohltätigem Zweck zu veröffentlichen – ein PR-Coup wie aus dem Lehrbuch, der Diabellis musikalische Fähigkeiten mit Hilfe seiner Komponistenfreunde auf fast schon ungebührliche Weise emporstilisierte und zugleich eine Art vorindustriellen Facebook-Eintrag mit fünfzig respektablen Freunden darstellte, während die Sache aufgrund der bedürftigen Witwen und Waisen, denen er die daraus resultierenden Einnahmen zukommen lassen würde, im bestmöglichen Licht erschien.



Anton Diabelli (Lithographie von Joseph Kriehuber)

Es kann deshalb kaum erstaunen, dass Beethoven die Gelegenheit nicht verstreichen lassen mochte, Diabelli mit seiner eigenen Idee ein bisschen auf die Schippe zu nehmen – und dies auf die denkbar liebenswürdigste, freundschaftlichste, grosszügigste Weise; nicht eine Variation, sondern deren 33 komponierte er, aus denen ein Werk von unglaublicher Komplexität und transzendenter Schönheit entstand. (Unzählige Aufsätze und Forschungsarbeiten sind über die Diabelli-Variationen erschienen, weshalb wir an dieser Stelle auf einen inhaltlichen Kommentar verzichten, welcher dieses gewaltige Werk nur oberflächlich streifen könnte; stattdessen verweisen wir gerne auf den

englischsprachigen Wikipedia-Artikel, der in beeindruckendem Detail auf jede Variation und die darin verborgenen musikalischen Strukturen eingeht.)

In seinem Brief vom November 1822 deutete Beethoven an, dass seine Variationen “im Falle sie so groß ausgeführt werden, als die Anlage davon ist” mit beachtlichen vierzig Dukaten entlohnt werden sollten. Mit dieser Aussage machte er seinem Verleger implizit klar, dass er dessen ursprüngliche Idee auf den Kopf stellte: Diabelli hatte beabsichtigt, sein Originalthema durch eine Vielzahl miteinander konkurrierender Interpretationen zu multiplizieren (und damit wohl auch zu überhöhen). Beethoven hingegen schuf aus diesem kleinen, wenn auch entscheidenden Funken eine kohärente und in sich abgeschlossene Komposition, womit er Diabellis Motiv auf die Rolle des Katalysators reduzierte.

Diabelli war vielleicht ein wenig eitel und bestimmt nicht schwer von Begriff; es könnte durchaus sein, dass er Beethovens 33 Veränderungen über sein Thema als Geschäftsmann mit grösster Begeisterung, als Musikmensch mit höchster Bewunderung, als Herausgeber aber mit einem ganz kleinen Stich im Herzen begegnete. Zweifellos verstand er, dass sein Auftrag vom Resultat weit hinter sich gelassen worden war. Natürlich war ihm Beethovens Rang völlig bewusst – er war ja sein Verleger! – und niemals hätte er sich als Künstler in eine Reihe mit ihm gestellt; aber hier unterlief und überholte Beethoven Diabelli eben auch in konzeptioneller Hinsicht,

und genau da sass sein grosser Ehrgeiz als Verleger. Er wollte den Dingen seinen Stempel aufdrücken, derjenige sein, der ausdenkt, ermöglicht und gestaltet; die Komponisten sollten bei ihrem Leisten bleiben und komponieren.

Möglicherweise war es diese (vielleicht sogar unbewusste, sicher uneingestandene) Beleidigung, welche Diabelli zu einer Handlung veranlasste, die ihrerseits Beethoven beleidigte – dass dieser beleidigt war, lässt sich ohne den kleinsten Zweifel aus dem Brief vom 20. Juli 1825 entnehmen. Auf den ersten Blick erscheint Beethovens bitterer Sarkasmus in diesem Schreiben völlig unverständlich. Was wirft er Diabelli eigentlich vor? Dass dieser, nachdem er Beethovens Opus 120 ein eigenes Heft gewidmet hatte, welches zwei Jahre zuvor erschienen war, einen zweiten Band mit den Diabelli-Variationen seiner Zeitgenossen hatte folgen lassen? Ein Sammelband war doch von allem Anfang an geplant gewesen. Ausserdem war Beethoven sich mit Bestimmtheit vollkommen darüber im Klaren, dass seine eigenen Variationen nicht das von seinem Verleger gewünschte Marketinginstrument, sondern ein monumentales Zeugnis in eigener Sache des Komponisten darstellten. Hätte der grosse, unübertreffliche Beethoven es seinem freizeitkomponierenden Herausgeber nicht vergönnen dürfen, sich wenigstens am Abglanz seiner doch gar nicht so schlechten Idee zu sonnen – zumal sein eigenes, in keiner Weise vereinnehmbares Werk ja bereits separat veröffentlicht worden war?

Vergegenwärtigt man sich jedoch Beethovens Perspektive, dann wird erahnbar, was ihn so erboste; wenn sich seine Reaktion überhaupt erklären lässt, dann wohl am ehesten mit dem latenten Selbstzweifel des genialen Geistes. Dass die Musik in seinem grossartigen Werk mit den anderen Variationen in keiner Weise vergleichbar ist, steht ausser Frage; darüber machte er sich sicherlich keine Sorgen. Aber dass sie aus demselben Anlass wie die Kompositionen seiner Zeitgenossen entstanden war, und dass dieser Anlass sich nun so unübersehbar und auch etwas selbstgefällig der Welt präsentierte, das war ihm ein Dorn im Auge. Nicht, dass ihn das simple, fast derbe Walzerthema gestört hätte (wie immer wieder behauptet wird) – Beethoven hat sich nicht gescheut, Motive aus Strassenliedern in seine Kompositionen einzuweben – sondern die Tatsache, dass vom schlechtesten bis zum besten Komponisten im zweiten Band alle, wie er selbst eben auch, vor derselben Aufgabe gestanden waren, der sie sich auf unterschiedliche Weise näherten, an der sie wuchsen oder scheiterten, die ihnen Flügel oder Bleifüsse verlieh. Und keiner dieser Komponisten, er selbst eingeschlossen, hätte mit blosser Willenskraft ein Gelingen erzeugen können. Für jeden von ihnen, auch für Beethoven, musste es letztendlich unerklärlich bleiben, warum seine Musik gerade die Gestalt angenommen hatte, unter der sie sich in Herrn Diabellis Notenband offenbarte.

Die Unterschiedlichkeit in der Qualität der Variationen im zweiten Band (von denen Andreas Staier in diesem Konzert

eine Auswahl spielt) macht ganz deutlich, wie schwer der Weg des Komponisten ist – eine schmerzhaft Geburt mit ungewissem Ausgang. Unter Anton Diabellis vielen Verdiensten ist es zweifellos ein unbeabsichtigter, dies dokumentiert zu haben. Und wer sich diese Tatsache vor



Augen führt, erkennt auch den Grund für Beethovens zorniges Schreiben: Wie anstrengend und entbehrungsreich der Schaffensprozess auch sein mag; wie lange es auch dauern kann, einen einzigen Takt zu komponieren; wie viele in zähem Ringen hervorgebrachte Ideen man auch verworfen hat – die Öffentlichkeit soll davon nichts erfahren, und der Künstler selbst will es so schnell wie möglich vergessen. Am Ende bleibt nur das Werk an sich, ohne jede Spur seiner Entstehung, bewegend, begreiflich und gültig allein durch seine Gestalt.

*Beethoven beim Spaziergang
(Zeitgenössische Skizze)*

Sonntag, 29. August 2010, 19.30

casalQuartett

Daria Zappa, Violine

Rachel Späth, Violine

Markus Fleck, Viola

Andreas Fleck, Violoncello

Michael Zisman, Bandoneon

Hingabe, Befreiung. Moment und Schicksal

Der Schicksalsmoment ist ein rätselhaftes Gebilde. Schon sein Wortkörper fragt nicht nur nach seiner Bedeutung, sondern hintersinnt auch deren Deutung: Ist er ein Augenblick, welcher von seinem Geschehen in Besitz genommen wird – oder ein Seelenzustand, in welchem sich Zukünftiges und Vergangenes zu vorbestimmtem Dasein verdichtet? Besteht er aus einem brüchigen, staubigen Stück aufbewahrter Zeitsubstanz, oder stellt er nichts als eine Schleuse dar – nur zufällig offen oder geschlossen – durch welche mit stetigem Gleichmut die Ereignisse fließen?

Das von seinem Schicksal getriebene Individuum kann sich der Versuchung meist nicht erwehren, die abrupten oder unmerklichen Übergänge zwischen seinen Lebensabschnitten

mit der Macht des Zufalls zu erklären (oder mit ordnenden Kräften, deren wesentliches Merkmal in ihrer Unergründlichkeit besteht). Aus dieser Haltung heraus kann es verständnislos aufbegehren oder sich ins Unvermeidliche fügen – doch diese beiden Reaktionen vermögen den Menschen kaum voranzubringen, weder in seinem Fühlen noch in seinem Handeln.

Womöglich birgt die Erkenntnis, dass die bestimmenden Momente der Existenz zwar nicht immer zu beherrschen, oft aber durchaus zu begreifen sind, eine grundlegende künstlerische Triebfeder. Sich seinem Schicksal zu ergeben, ist das eine – sich ihm hinzugeben, etwas ganz anderes. Wer es wagt, den Strom der enormen Kräfte, welche uns von innen und aussen umgeben, bedrängen und antreiben, zum Instrument des eigenen Wirkens zu machen, erlangt in seiner Hingebung die grösste Freiheit – zu werden, wer man sein muss.



Die Schicksalsgöttinnen (Antike Tonzeichnung)

Es gibt Augenblicke, die ein Leben verändern. Diese Fragen nach dem Warum, Wie und Wann sind zwar naheliegend, doch eigentlich irrelevant – denn wer sie stellt, möchte vor allem das Rätsel eines bestimmten, einzelnen Moments ergründen, wo es doch eigentlich um ein ganzes Schicksal geht, das sich darin bündelt und reflektiert wie das Licht in einem Diamanten.

Auch das Programm des heutigen Abends wendet sich fragend an den Schicksalsmoment, mit der Ahnung, dass die Geheimnisse im Kern jeder Existenz – wenn überhaupt – womöglich nur mit Musik zu ergründen sind. Das erste Streichquartett des jungen Darius Milhaud, George Gershwins Opus Magnum “Porgy & Bess”, Michael Zismans Kompositionen für sein Lebensinstrument Bandoneon, die fünf in Astor Piazzollas “Tango Sensations” skizzierten Seelenzustände – alle diese Werke reflektieren einen Wandel der Perspektiven, einen Wendepunkt in Wahrnehmung und Empfindung, aber auch das Vorgefühl des Unabwendbaren, das Begreifen des ganz Klaren und zugleich Unerklärlichen.

Darius Milhaud (1892-1974)

Quatuor à Cordes op. 5 no. 1 (1912)

1. Rythmique
2. Intime, contenu
3. Grave, soutenu
4. Vif, tres rythmé



Darius Milhaud in jungen Jahren

“La musique de chambre, le quatuor surtout, est une forme qui porte à exprimer le plus profond de soi, et avec des moyens limités à quatre archets... C’est à la fois une discipline intellectuelle et le creuset de l’émotion la plus intense...” (Die Form der Kammermusik, und vor allem das Streichquartett, bringt einen dazu, sein tiefstes Inneres auszudrücken, und dies mit auf vier Bögen begrenzten Mitteln... Sie ist gleichzeitig eine intellektuelle Disziplin und ein Schmelztiigel der intensivsten Emotionen...)

Darius Milhaud war ein glücklicher Mensch. Den Weg zur Musik hat er schon in früher Kindheit gefunden; das Komponieren fiel ihm so leicht wie das Atmen und erfüllte ihn mit Freude. Trotz Vertreibung und Exil (er flüchtete 1939 aus Frankreich nach Kalifornien) überdauerten viele seiner intensiven Freundschaften die Jahrzehnte. Er heiratete seine talentierte und schöne Cousine Madeleine, mit welcher ihn bis zu seinem letzten Tag eine tiefe, symbiotische Liebe verband. Unter seinen zahlreichen Schülern wurden einige selber zu berühmten Musikern – darunter so unterschiedliche Künstler wie der grosse Jazzpianist Dave Brubeck, der Minimal Music-Pionier Steve Reich, der Songwriter Burt Bacharach und der visionäre Komponist György Kurtág, die ihn verehrten und bewunderten, und die offenbar von ihrem Lehrer dazu inspiriert wurden, eigene Wege zu gehen.

Zu seinen Lebzeiten wurde Milhauds Musik viel gespielt. Er war ein sehr gefragter Komponist, mit einem Gesamtwerk von so unglaublichen Dimensionen, dass man sich fragen muss, wann dieser Mann – von fragiler Gesundheit, welche ihn die letzten drei Jahrzehnte seines Lebens an den Rollstuhl band – überhaupt Zeit zum Schlafen hatte. Er komponierte über dreissig Opern und Ballette, mehr als hundertzwanzig Orchesterwerke und Solistenkonzerte, hundertdreissig Chorstücke und andere Vokalkompositionen, zwei Dutzend Filmmusiken und eine solche Fülle an Klavier- und Kammermusik, dass die Aufnahmen davon mindestens hundert CDs ausfüllen würden.

Und doch – obwohl Darius Milhaud erst 1974 in Genf gestorben ist, hört man heute von seiner Musik nur ganz wenige Stücke regelmässig im Konzertsaal. Das surrealistische Ballett “Le boeuf sur le toit”, 1919 in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau entstanden, die ein Jahr später komponierten “Saudades do Brazil” für Klavier oder Orchester und die 1923 entstandene, vom Jazz inspirierte Ballettmusik “La Création du Monde” gehören zu seinen meistgespielten Werken; doch auch sie erklingen heutzutage verhältnismässig selten.

Woran dies liegt, ist eine Frage, die nicht nur diesen einen Komponisten betrifft – und die Antwort darauf steht zur Qualität seines Schaffens in keiner Beziehung. Neben Milhauds Werk existiert jedenfalls ein immenser Fundus an vergessener Musik aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. (Von Maurice Ravels wunderbaren Kompositionen würden wir heute wohl fast nichts mehr hören, hätte er nicht aus einer Laune heraus den Boléro geschrieben; und auch Igor Stravinsky schuf viel mehr als das Sacré du Printemps – aber vielleicht hat erst der Skandal, der diesem Stück zuteil geworden ist, den Namen seines Komponisten bis heute so berühmt erhalten, wie es dessen Musik für sich genommen verdient hätte.)

Aber neben seiner – musikgeschichtlich gesehen – ungünstigen zeitlichen Positionierung und dem Fehlen einer einzelnen, besonders aufsehenerregenden Komposition gibt

es noch einen dritten Faktor, der möglicherweise zum (eventuell auch nur vorläufigen) Vergessen von Milhauds Werk beigetragen hat: Die Verwerfungen seines nicht einfachen Schicksals werden in seinem Schaffen nie demonstrativ hervorgehoben; im Gegenteil, er stand den Herausforderungen durch das Neue und Unbekannte positiv gegenüber, liess sich faszinieren und inspirieren. Milhauds Musik verändert und verwandelt sich ständig, aber auf fließende und geschmeidige Weise, ohne abrupte Brüche oder scharfe Einschnitte.

Gleichwohl bezeichnet sein erstes Streichquartett einen schicksalhaften Punkt in Darius Milhauds Leben; nicht durch äussere Umstände markiert, sondern durch die Einsicht, dass sein Leben von diesem Moment an – er war zwanzig Jahre alt – ganz dem Komponieren gehören würde. Das Zitat zu Beginn dieses Texts illustriert, was ihm die Quartettmusik bedeutete: Das Äusserste im Ausdruck, das Innerste in der Substanz; den höchsten Gedanken, die tiefste Emotion. Es ist anzunehmen, dass Milhaud schon während der Arbeit an diesem Werk den Wunsch hegte, einen Zyklus von achtzehn Quartetten zu erschaffen; jedenfalls bekannte er einige Jahre später in einem Zeitungsinterview (er hatte soeben sein fünftes Streichquartett geschrieben): “*Je veux écrire dix-huit quatuors à cordes!*”. Nachdem er 1951 sein letztes Quartett vollendet hatte (in welchem er Fragmente aus diesem ersten Werk widerspiegelte), versah er das Manuskript mit der augenzwinkernd-feierlichen Handnotiz “*FIN des dix-huit*

quatuors à cordes 1912-1951”. Mit dieser Rückblende zu seinen Anfängen deutet Darius Milhaud an, dass er sein Schaffen – bei aller sanften Unbeschwertheit seiner Musiksprache – einer Vorsehung verdankte, welche sein Talent zu einem wunderbaren Werkzeug formte, zugleich aber selbst seine unerschöpflichste, geheimnisvollste Energiequelle blieb.



Milhaud in Kalifornien, in den 50er Jahren

George Gershwin (1898-1937)

Porgy and Bess-Suite (arr. Sergio Drabkine, 2006)



George Gershwin

George Gershwin traf Darius Milhaud 1923 in New York; er nahm ihn mit nach Harlem, an jene Orte, wo der Jazz jeden Tag aufs Neue in düsteren Kellern geboren wurde und sich in

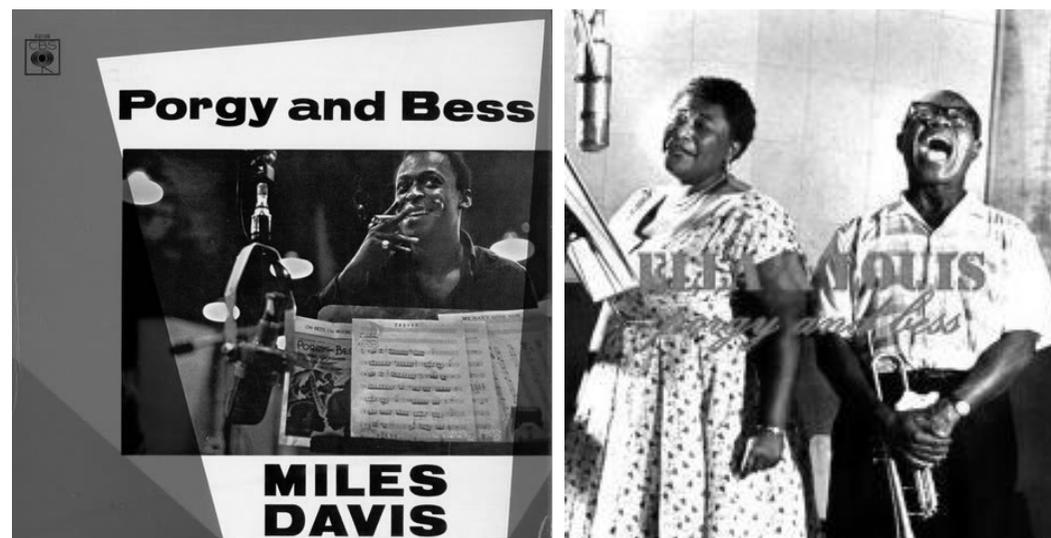
lärmigen Bars schillernd entfaltete, wo die Stimmungen brodelten wie flüssige Lava und wo die Luft aus Rauch und Klang bestand. Beide Komponisten hatten bereits Musik mit Jazzeinflüssen geschrieben; beide hatten aber auch die Vorahnung, dass es für sie mit der unverbindlichen Verwendung von Anklängen an dieses neue musikalische Universum nicht getan sein konnte. Sowohl Gershwin als auch Milhaud fühlten, dass der Jazz mit seinen neuartigen Rhythmen und Farben – vor allem aber mit seiner Improvisationsfreiheit, die der westlichen Musik irgendwann im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert abhanden gekommen war – die aktuelle Musikkultur grundlegend verändern und erweitern würde. Darüber hinaus aber stand der Jazz auch für die prekäre Lebensrealität des schwarzen Amerika, von der sie beide persönlich weit entfernt waren und der sie sich nur über den Weg der Musik annähern konnten.

Anfang der dreissiger Jahre war Gershwin ein überaus erfolgreicher Broadway-Komponist, dessen Lieder und Musicals quer durch die Vereinigten Staaten aufgeführt und bejubelt wurden. Mit seinem Bruder Ira, der die Texte zu seinen Songs dichtete, bildete er ein kreatives Gespann von unvergleichlicher Produktivität und Originalität. Was George Gershwin fehlte, war die Akzeptanz durch die “ernste” Kulturszene, die ihm (begrifflicherweise) ihre Anerkennung versagte, obwohl der musikalische Gehalt auch seiner beiläufigsten Schlager nicht abzustreiten war – wozu brauchte ein liederschreibender Unterhaltungs-

komponist auch noch Ehrenbezeugungen, wenn jedes seiner neuen Musicals mehr einbrachte, als eine mittlere Opernproduktion an Defizit verursachte?

Doch trotz seiner Erfolge beim breiten Publikum blieb es Gershwins Traum, Werke für klassische Besetzungen auf die Bühne zu bringen – symphonische Kompositionen, Solistenkonzerte, vor allem aber eine Oper. Man würde meinen, dass er sich als versierter Musikkomponist dieser Königin der darstellenden Kunstformen bereits denkbar nahe befand; in Wahrheit aber war es gerade der Broadway, der ihn wie eine chinesische Mauer von der Metropolitan Opera und der Carnegie Hall trennte. Als “Porgy and Bess” schon längst auf der ganzen Welt gespielt wurde, gesungen von den grössten afroamerikanischen Opernsängern und aufgenommen von den renommiertesten Plattenlabels, stritten sich die Kritiker in New York noch immer darüber, ob das Werk nun als “Folk Opera”, als Musical oder am Ende doch noch als Oper bezeichnet werden dürfe. Die Kategorisierung liegt tatsächlich nicht völlig auf der Hand, da “Porgy and Bess” einerseits auf einer durchkomponierten musikalischen Gesamtstruktur beruht, andererseits aber neben Rezitativen manchmal (je nach Fassung) auch gesprochene Passagen beinhaltet. Es werden jedoch kaum diese technischen Details gewesen sein, welche die Aufnahme des Werks in den Opernolymp verzögert haben. Vielmehr waren es die Lieder, die abseits der Opernbühne, im Jazz und in unzähligen Bearbeitungen, ein Eigenleben begannen und schlussendlich damit wohl auch

den nachhaltigen Erfolg von “Porgy and Bess” begründeten – “I Loves You, Porgy”, “I Got Plenty o’ Nuttin’ ” oder “Summertime” –, welche die Skepsis des Establishments auf sich zogen. Vergessen ging dabei, dass auch die Melodien aus den Opern von Mozart, Verdi und Puccini (von Bizets Carmen ganz zu schweigen) zu ihrer Zeit Gassenhauer geworden waren, und dass dieser Effekt ein Werk durchaus nicht davon abhalten musste, zugleich grosse Kunst zu sein.



*Zwei Meilensteine der Porgy & Bess-Interpretation:
Miles Davis, Ella Fitzgerald und Louis Armstrong*

Gershwin hatte DuBose Heywards Novelle “Porgy” 1926 als Einschlaflektüre zu lesen begonnen; stattdessen las er

sich “wide awake” (hellwach) und schrieb um vier Uhr morgens einen Brief an den Autor aus South Carolina, in dem er ihm eine Zusammenarbeit vorschlug. Die in einem schwarzen Armenviertel der Südstaaten spielende Geschichte um einen verkrüppelten, bis zur Naivität gutherzigen Mann, der aus Leidenschaft für eine vergeblich gegen ihr verhängnisvolles Schicksal ankämpfende Frau zum Mörder wird, war genau der Stoff, den Gershwin für die amerikanische Oper brauchte, die ihm vorschwebte: Eine universelle Geschichte voller Emotion, Dramatik, aber auch Humor, mit einem unverwechselbaren Lokalkolorit, das sich in der Zeichnung der Figuren, ihrer Sprache, vor allem aber in der Musik widerspiegelte.

Zwischen Heyward und Gershwin entstand eine Freundschaft, welche die lange Verzögerung, bis das Werk 1935 endlich zur Uraufführung gelangte, die unzähligen politischen und finanziellen Hindernisse auf diesem Weg, und nicht zuletzt die ablehnende oder zumindest zwiespältige Reaktion sowohl aus weissen wie auch schwarzen Gesellschaftskreisen überstand. Gershwin starb 1937 an einem Hirntumor, ohne den Durchbruch seines Hauptwerks erlebt zu haben. “Porgy and Bess” aber sollte, ungeachtet aller Kritik, zu einem der Symbole amerikanischer Kultur werden – wo noch in der grössten Ausweglosigkeit Raum für Hoffnung bleibt, Witz und Schalk sich der Tristesse entgegensetzen und jeder Zynismus vor dem unerschütterlichen Vertrauen in die Kraft der grossen Gefühle schwindet.

Werke für Bandoneon solo

El choclo (Angel Villoldo, 1903)

Danzarin (Julian Plaza, 1957)

Si son rosas (Michael Zisman, 2007)

Medley aus Werken von Astor Piazzolla
(Arrangements Nestor Marconi/Michael Zisman 2005)

Aus einem Interview mit Michael Zisman:

“Ich habe als Kind zuhause von Geburt an fast den ganzen Tag Musik gehört. Tango, Jazz und klassische Musik... Musik zu hören, Musik zu spielen, Musik zu schreiben, war für mich immer ein grosses Bedürfnis. Durch meine Wurzeln (mein Vater ist Argentinier und Tangomusiker) bin ich stets in engem Kontakt zu Buenos Aires und dessen Kultur aufgewachsen. Das Bandoneon faszinierte mich; mit etwa sieben Jahren kam ich zum ersten Mal in direkten Kontakt damit. Ich wusste sofort: Dies war das Instrument, das ich spielen wollte. In derselben Nacht, in der ich mit zehn Jahren mein erstes eigenes Instrument geschenkt bekommen habe, ist mein grosses Vorbild Astor Piazzolla gestorben. Das war für mich damals ein tiefer Schlag und ein starker Eindruck, der meine Hingabe zu diesem Instrument und den Willen, Bandoneonist zu werden, nochmals sehr verstärkt hat...

...das wohl einschlägigste Erlebnis war im Herbst 1993 [mit elf Jahren], anlässlich eines Konzerts von Leopoldo Frederico in Genf – Don Leopoldo war damals für mich das grösste lebende Idol (Piazzolla war ja nicht mehr am Leben), eine Vaterfigur des Tangos und des Bandoneons. Gemeinsam mit Don Leopoldo und seinem Ensemble durfte ich 'El Choclo' als Zugabe spielen. Das war mein Debut auf der Konzertbühne. An diesem Abend hat es für mich so richtig angefangen...



Astor Piazzolla hat den Tango revolutioniert, einen neuen Stil kreiert, den er selbst "Grenzmusik" nannte: Auf der Grenze zwischen Tango, Jazz und Klassik. Seine Musik ist sehr charakteristisch, sehr eingängig und vor allem sehr emotional. Sie spricht die Menschen an, berührt sie bis in ihr Innerstes. Abgesehen davon hat Piazzolla meiner Meinung nach nicht nur ein Genre kreiert, sondern es auch vollendet. Den jungen Musikern der post-piazzollanischen Generationen

fällt es schwer, diese Musik weiter zu entwickeln. Alles Neue klingt entweder schnell nach Piazzolla, repetiert die alten Klischees oder aber entfernt sich zu weit vom Tango, um noch als solcher erkannt zu werden.

Der Geist des Tangos ist eigentlich der Geist der Stadt Buenos Aires und ihrer Einwohner. Der Tango repräsentiert und beschreibt das Lebensgefühl dieser riesigen Immigrantstadt sehr stark und bildet eine Art Identität, welche in sich all die vielen Facetten der Einwohner mit ihrer vielfältigen Herkunft und ihrer Sehnsucht vereint... Er ist aus verschiedensten musikalischen Einflüssen aus Europa, Afrika, Nordamerika entstanden, und daher hört ein jeder irgendwo im Tango etwas, was ihm aus seiner eigenen Musik vertraut vorkommt. Zudem verkörpert der Tango den Schmerz des Immigranten, der einerseits seine ferne, alte Heimat vermisst und sich andererseits nach einer neuen Heimat sehnt; ein Gefühl, welches sehr viele Menschen in dieser Welt kennen – auch ich als schweizerisch-argentinischer Doppelbürger, der ich stets fern von einer meiner beiden "Heimaten" (Buenos Aires und Bern) bin. Der Tango ist eine Art, diese schwer zu beschreibende Sehnsucht auszudrücken, und auch eine Art Trost, da man sich durch das Hören und vor allem durch das Spielen dieser Musik seiner fernen Heimat immer etwas näher, etwas verbundener fühlt."

(Quelle: Tango Danza Magazin, 2007)

Astor Piazzolla (1921-1992)

Five Tango Sensations

1. Asleep
2. Loving
3. Anxiety
4. Despertar (Awake)
5. Fear

Einige der entscheidendsten Ereignisse in Astor Piazzollas Leben sind gerade dann eingetreten, wenn seine Absichten, Wünsche und Vorsätze ihn eigentlich in eine andere Richtung lenken wollten. Auf den ersten Blick scheint es erstaunlich, dass die künstlerische Selbstfindung dieses grossen Neuerers von enttäuschten Hoffnungen und verlorengegangenen Illusionen begleitet war. Doch Piazzolla hat den Tango grundlegend verändert (und mit ihm, ohne es zu beabsichtigen, möglicherweise auch das Verhältnis des modernen Musiklebens zu Folklore und populärer Musik); ohne Auflehnung und Hinterfragung, ohne die unermüdliche Suche nach Neuanfängen wäre sein Werk wohl kaum möglich gewesen.

Piazzollas Familie zog aus dem argentinischen Mar del Plata nach New York, als Astor noch ein kleines Kind war. Seiner Vorsehung begegnete er zum ersten Mal in einer Pfandleihstube in Brooklyn; aus einem Impuls heraus erstand sein Vater ein altes Bandoneon, welches seine Nostalgie für

die apulische Heimat von Astors Grossvater erweckt hatte. Der Junge entwickelte eine Leidenschaft für das Instrument und spielte es bald so gut – inspiriert durch die sehnsüchtigen Lieder und den unaufhörlichen Trubel der argentinischen Bohème, welche in der Wohnung seiner Eltern ein- und ausging – dass der Sänger Carlos Gardel, das Idol der damaligen Tangoszene, ihn in seine Band einlud. Astor durfte sogar eine Rolle in Gardels Film “El día que me quieras” spielen; natürlich war der Junge vom Charisma des grossen Künstlers fasziniert und von der Anerkennung seines Talents geschmeichelt. Gardel schlug ihm schliesslich vor, gemeinsam mit seinem Orchester auf Tournee zu gehen, und Astor war ausser sich vor Freude – bis sein Vater ihm die Teilnahme verbot und er die bitteren Tränen eines enttäuschten Dreizehnjährigen vergoss. Als er wenig später erfuhr, dass Gardel und das gesamte Orchester auf dieser Tournee in einem Flugzeugunglück ums Leben gekommen waren, vermischten sich Schock und Trauer mit einem ersten erwachenden Blick auf die Macht des Schicksals. Später meinte Piazzolla zu dieser Episode, wenn sein Vater nicht so umsichtig gewesen wäre, würde er jetzt nicht Bandoneon spielen – sondern die Harfe...



Piazzolla mit etwa 12 Jahren

Mit sechzehn Jahren kehrte Piazzolla selber zurück nach Argentinien. Er fand rasch Aufnahme in der blühenden Tangoszene, und nach einem halbherzigen (und zum Glück gescheiterten) Versuch, sich eine bürgerliche Existenz als Buchhalter aufzubauen, begann er damit, nachts in Tangolokalen zu spielen und sich nebenbei autodidaktisch als Komponist zu versuchen. Der Pianist Arthur Rubinstein lebte damals in Argentinien, und Piazzolla war kühn genug, ihm eines seiner Stücke vorzulegen. “Es war so ein schreckliches Werk (...)”, erinnerte er sich in einem Interview, “als er begann, es auf dem Klavier zu spielen, realisierte ich, was für eine Dummheit ich da getan hatte. Er spielte einige Takte und schaute mich an. Und auf einmal sagte er: ‘Mögen Sie Musik?’ – ‘Ja, Maestro.’ – ‘Dann – warum lernen Sie nicht?’”

Rubinstein rief unverzüglich Alberto Ginastera an, der gerade eben begann, sich als Komponist einen Namen zu machen. Am nächsten Morgen hatte Piazzolla seinen ersten Kompositionslehrer vor sich – und Ginastera seinen ersten Schüler. “Es war, wie wenn ich eine geliebte Freundin besucht hätte”, meinte Piazzolla. “Er eröffnete mir das Mysterium des Orchesters, zeigte mir seine Partituren, liess mich Stravinsky analysieren. Ich betrat die Welt des ‘Sacre du Printemps’, lernte es Note für Note...”. Piazzolla fing an, “wie ein Besessener” zu komponieren.

“Ich hatte dem Tango gegenüber schlechte Gefühle, ich hatte ihn verlassen. Stattdessen sah ich mich als Komponist

von Symphonien, Ouvertüren, Klavierkonzerten, Kammermusik, Sonaten. Ich produzierte Millionen von Noten (...) Ich schrieb und schrieb, zehn Jahre lang... Eines Tages, es war 1953, rief mich Ginastera an und sagte, es gebe einen Wettbewerb für junge Komponisten. Ich wollte eigentlich nicht teilnehmen, weil unter den Konkurrenten einige der damals grossen Namen waren, aber schliesslich sandte ich eine ‘Sinfonietta’ ein. Die Jury verlieh mir den ersten Preis, und die französische Regierung gab mir ein Stipendium, um bei Nadia Boulanger in Paris zu studieren.”

Das dies ein Wendepunkt in seinem Leben sein würde, sah Piazzolla voraus – aber er sollte sich anders als in seiner Vorstellung abspielen. “Als ich sie traf, zeigte ich ihr meinen Stapel von Symphonien und Sonaten. Sie fing an, sie durchzusehen. Plötzlich äusserte sie einen fürchterlichen Satz: ‘Es ist sehr gut geschrieben.’ Dann hielt sie inne, mit einem Punkt so gross wie ein Fussball. Nach einer Weile sagte sie: ‘Da sind Sie wie Stravinsky, wie Bartók, wie Ravel, aber wissen Sie, was passiert? Ich kann Piazzolla hier drin nicht finden.’ Sie begann, Fragen zu stellen – viele persönliche Fragen, wer ich sei, was ich mache. Und ich schämte mich zu sehr, um ihr zu sagen, dass ich ein Tangomusiker sei. Schliesslich sagte ich: ‘Ich spiele in einem Night Club.’ (Ich wollte nicht sagen, ‘Cabaret’.) Und sie antwortete, ‘Night Club, mais oui, aber das ist ein Cabaret, nicht?’ Ich antwortete ‘Ja’ und dachte bei mir, wie schwierig es sei, diese Frau anzulügen. Sie fragte immer

weiter: ‘Sie sagen, Sie seien kein Pianist. Was für ein Instrument spielen Sie denn?’ Und ich wollte ihr auf keinen Fall sagen, dass ich ein Bandoneonspieler war, denn ich dachte, sie würde mich aus dem Fenster werfen. Schliesslich beichtete ich es, und sie bat mich, einen Tango von mir zu spielen. Nach ein paar Takten öffnete sie die Augen, nahm meine Hand und sagte: ‘Du Idiot, das ist Piazzolla!’ Und ich nahm alles, was ich geschrieben hatte, zehn Jahre meines Lebens, und schickte es in zwei Sekunden zur Hölle.’”

Nadia Boulanger liess ihn achtzehn Monate den Kontrapunkt studieren – “die mir wie achtzehn Jahre geholfen haben”, sagte Piazzolla darüber. “Sie lehrte mich, an Astor Piazzolla zu glauben, und auch daran, dass meine Musik nicht so schlecht war, wie ich gedacht hatte. Ich hatte das Gefühl gehabt, ein Nichts zu sein, weil ich Tangos in Cabarets gespielt hatte – aber ich besass etwas, das man Stil nennt. Ich empfand eine Art Befreiung von dem beschämten Tangospieler, der ich gewesen war. Ich hatte mich plötzlich losgelöst und sage mir: *‘Bueno, tendre que seguir con esta musica, entonces’* – ‘Gut, mit dieser Musik wirst Du also weitermachen.’”

1987 besuchte Piazzolla zum ersten Mal ein Konzert des Kronos Quartetts (eines der profiliertesten Ensembles für zeitgenössische Musik) in New York. Nach der Aufführung beglückwünschte er die vier Musiker hinter der Bühne, und der erste Geiger David Harrington fragte den Komponisten,



FOTO.JUAN SANDOVAL

Astor Piazzolla

berühmten Avatar Studios auf. Harrington schreibt über diese kürzeste Aufnahmesession seines Lebens, Piazzolla sei in einem Zustand der konzentrierten Strenge gewesen – “er zog die Musik aus Kronos heraus”. Die Tango Sensations blieben seine letzte Studioaufnahme; an jenem Tag hatte er sein Schicksal in Musik gegossen.

ob er ihn einige Tage später anrufen dürfe. Als das Telefon läutete, hatte Piazzolla sein Streichquartett “Four, for Tango” bereits komponiert.

Auch die “Five Tango Sensations” entstanden für das Kronos Quartett, mit Piazzolla selbst am Bandoneon. Er schrieb das Werk 1989, nach einer schweren Krankheit und drei Jahre vor seinem Tod. Nach der Uraufführung in New York nahmen die fünf Musiker das Stück in nur drei Stunden in den

Dienstag, 21. September 2010, 19.30

Thomas Demenga, Violoncello

Zwischentöne der Stille

“Intime, comme en parlant” – innig, gleichsam sprechend – lautet die Überschrift des Komponisten zum Stück “Les mots sont allés...”. Wo Worte gegangen sind, bleibt nicht notwendigerweise Schweigen zurück. Das Aufleuchten der Stille verwandelt den Raum zwischen zwei Individuen – soeben noch einander gegenüberstehend, jeder durch seine eigenen Sprachmauern abgeschirmt und vereinzelt – in eine gemeinsame Sphäre.

Still sein und Reden sind womöglich nur unterschiedliche Weisen, sich mitzuteilen (wobei Missverständnisse sich eher im zweiten Fall ereignen); was unausgesprochen bleibt, schwebt gleichwohl im Raum, vielleicht gar mit grösserer Präsenz als manches hingessagte Wort.

Gerade die Musik kann ohne die Stille nicht existieren; aus ihr schöpft die Melodie ihren Atem, durch sie findet der Rhythmus zu seinem Herzschlag, in ihr erkennt der Klang die Umrisse seiner Gestalt – vor allem aber schenkt sie dem Gedanken jenen Resonanzraum, der ihm ermöglicht, sich zum Ausdruck zu formen.

Luciano Berio (1925-2003)

Les mots sont allés... (1978)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite für Violoncello Nr. II d-moll

1. Prélude
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Menuet
6. Gigue

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Sonate für Violoncello solo (1960)

1. Rappresentazione
2. Fase
3. Tropi
4. Spazi
5. Versetto

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite für Violoncello Nr. III C-Dur

1. Prélude
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Bourrée
6. Gigue



Salvador Dalí: Zeichnung zum Plattencover für Mstislav Rostropovichs Aufnahme der Cellosuiten von J. S. Bach

Über Musik schreiben – geht das überhaupt? Die Sprache ist als Medium so verschieden von der Musik, dass jeder Um- oder Beschreibungsversuch fast unweigerlich zu einer Zerschreibung führt. Worte entstehen aus Gedanken und Gefühlen und erzeugen sie auch; aber die Sprache bleibt immer auf Distanz zu dem, was sie bespricht, legt die Fremdheit zu ihrem Subjekt nie ganz ab.

Musik hingegen verkörpert selbst Gedanken und Gefühle, sie stellt nichts dar, sondern sie ist es. Musik besteht aus Zeit und Klang, aus Raum und Stille, aber nicht sie entsteht aus diesen gleichsam stofflichen Komponenten, sondern jene selbst werden zu Musik.

Wie weit voneinander die Geisteswelten von Sprache und Musik entfernt sind, wird bei einem Programm wie diesem besonders deutlich. Zu den Cellosuiten von Johann Sebastian Bach könnte man nahezu endlos musikwissenschaftliche Aufsätze schreiben; nie hätte man sie ganz zu Ende verstanden, stets würde noch ein faszinierender Aspekt auftauchen, welcher sich auf präzise, eindeutige Weise in erklärende Worte übersetzen liesse. Aber ein solcher Text wäre nicht über die Musik geschrieben, sondern aus ihr. Die Analyse ist ein Produkt der Musik, mit ihrer eigenen Wirklichkeit und Berechtigung, und sie mag manchen Leser zu einem differenzierteren, aufmerksameren Zuhörer machen – doch nur in den seltensten Fällen kann sie ihn in der Seele berühren und dazu bewegen, Musik anders zu empfinden.

Wirklich über die Cellosuiten zu schreiben, stellt sich andererseits als fast unmöglich heraus. Deutungen und Erklärungen sind bei dieser Musik von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn ihre Bedeutung erklärt sich bei jedem Hören von selbst. Man benötigt keinen Kommentar, um sie zu verstehen, denn sie ist vollkommen ausdrücklich. Und was die Wörterproduktion am schwierigsten macht: Über ihre Entstehung existieren sozusagen keine historischen Anhaltspunkte. Bei den meisten Kompositionen von Johann Sebastian Bach ist die Quellenlage eher spärlich, doch die sechs Cellosuiten lassen uns über ihre Herkunft völlig im Dunkeln; das Autograph ist verschollen, überliefert wurden nur mehrere Abschriften (welche untereinander nicht ganz identisch sind und deshalb auch Fragen zur Originalversion offen lassen). Es gibt kein Entstehungsjahr, sondern nur den lapidaren Vermerk um "1720", welcher über jedem der sechs Werke steht. Im Lauf der Zeit wurde sogar darüber spekuliert, dass Bachs Frau Anna Magdalena die Suiten komponiert haben könnte, da die beste Abschrift von ihrer Hand angefertigt wurde. Es bleibt also vieles unklar an diesen Werken – ausser der Musik, welche von allergrösster Klarheit ist.

Die beiden Stücke von Luciano Berio und Bernd Alois Zimmermann bieten dem Schreibenden auf den ersten Blick ganz andere Herausforderungen. Natürlich existieren zahllose Dokumente zu diesen beiden zeitgenössischen Komponisten; Tagebücher und Interviews, Artikel und Rezensionen, Notenmanuskripte und Audioaufnahmen, Photographien und Filme

– Material ist im Überfluss da. Zimmermann und Berio sind ausgiebig kritisiert, analysiert, interpretiert und kategorisiert worden; zu ihnen wurde schon so vieles behauptet und wieder verworfen, dass auch der unvoreingenommenste Kommentar sich ungewollt in die kulturpolitisch befrachtete und konfliktreiche Rezeptionsgeschichte ihrer Werke einreihet.

Gerade dieser Überfluss aber verstellt manchmal den Blick auf das, worum es eigentlich geht, nämlich die Musik, die wir hören. Auch wenn Musik mit einer bestimmten Intention, mit einem künstlerischen, sozialen, religiösen oder politischen Konzept geschaffen wurde, hat das Erlebnis des Hörens damit letztlich allenfalls indirekt etwas zu tun. Wir hören keine Konzepte, keine Ideen, keine Methoden – obschon unser Geist sich durch das Hören möglicherweise für sie öffnet (oder auch verschliesst). Wäre es möglich, dass der Wortschwall zu vielen zeitgenössischen Werken, ihren Schöpfern und deren ideellen Standpunkten zumindest teilweise der sprachlosen Hilflosigkeit geschuldet ist, welche den Schreibenden angesichts der Musik ankommen mag?

Zwischen der Musik in diesem Programm und der Sprache bestehen jedoch nicht nur Hindernisse, sondern auch Beziehungen. Die zentrale Frage für jeden Interpreten, der nicht über lückenlose Spielanweisungen durch den Komponisten verfügt, ist jene nach der Phrasierung: Also insbesondere der Verbindung von mehreren Noten durch einen Bogen, was bedeutet, dass sie Legato und in einem

einigen Bogenstrich gespielt werden sollten (wobei die Phrasierung noch viele weitere Aspekte der musikalischen Artikulation beinhaltet, darunter Akzente, Bogenwechsel, Pausen, Vibrato, Rubato etc.). Bei Bachs Cellosuiten ist die Phrasierung, die er sich bei der Komposition vorgestellt hat, nicht unzweifelhaft vorgegeben; einerseits durch das Fehlen des Originalmanuskripts, andererseits aber auch, weil Bach davon ausgehen konnte, dass die guten Musiker seiner Zeit intuitiv wussten, wann sie Atem holen sollten, ob eine Phrase auf dem Auf- oder Abstrich gespielt werden sollte, wo ein Akzent hingehörte und wo man das Tempo variieren durfte. Er hat also auch im Original nur ganz wenige Spielanweisungen notiert – und damit womöglich ein Zeichen gesetzt, dass seine Musik in erster Linie von Instrumentalisten zu spielen sei, welche über ebendiese erforderliche Intuition verfügten.

Bachs Werk wurde nach langer Versenkung erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt (als erster brachte ihn Felix Mendelssohn ins Publikumsbewusstsein zurück); da war der Kontakt zur Musik des Barock schon zu lange unterbrochen, um die unausgeschriebenen Hinweise zwischen den Notenzeilen noch zu erahnen. Seither haben sich die Kenntnisse über die Interpretation Alter Musik enorm weiterentwickelt, doch vom theoretischen Wissen zur individuellen Intuition ist es immer noch etwa so weit wie vom Wörterbuch zum Gedichtband...

Die Cellosuiten wurden sogar erst im frühen 20. Jahrhundert durch Pablo Casals aufgeführt, der über sie schreibt: „Man hatte diese Suiten für akademisches Zeug gehalten, für mechanischen Etüdenkram ohne musikalische Wärme. Man muss sich das einmal vorstellen. Wie konnte ein Mensch sie kalt finden – sie, die Poesie, Wärme und Raumgefühl förmlich ausstrahlen! Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik.“ Casals war keineswegs der erste Cellist nach Bachs Wiederentdeckung, der dieses Werk studiert hatte – aber er verstand erstmals wieder die Sprache, in der es geschrieben war.

Um das Verstehen von Musik, beziehungsweise um das Nicht-Verstehen, drehen sich die meisten Kontroversen in der Diskussion zeitgenössischer Werke. Natürlich ist dies nicht erst heute der Fall; auch Mozart, Beethoven oder Schumann waren einst moderne Komponisten und wurden mit fundamentaler Kritik an ihrem Schaffen konfrontiert. Ungefähr in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts (insbesondere seitdem Richard Wagner seine Zukunftsvision des Gesamtkunstwerks formuliert hatte) bekam diese Auseinandersetzung, in der es zuvor in erster Linie um die Öffnung des Publikums für neue musikalische Ausdrucksformen gegangen war, unversehens eine ausgeprägt gesellschaftspolitische Komponente. In den Jahren um 1920 wurden Skandale und Tumulte in den ehrwürdigen Kulturstätten, polemische Kritiken und passionierte Pamphlete, vehemente Boykottaufrufe und überbordende Begeisterung

fast schon zu einem allseits erwarteten Bestandteil des Musiklebens, bis der zweite Weltkrieg dieser Entwicklung – der neuen Musik als Phänomen von breitem sozialen Interesse – unwiderruflich den Weg abschnitt.



Bernd Alois Zimmermann

Nach dem Krieg gründete eine Gruppe von Komponisten die “Internationalen Ferienkurse für Neue Musik” in Darmstadt, um gemeinsam neue kompositorische Konzepte und Anschauungen auszutauschen und weiterzuentwickeln. Unter den Kernfiguren dieser neuen Szene waren unter anderen Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel und auch Luciano Berio. Bernd Alois Zimmermann nahm eine Zeitlang an den Darmstädter Kursen teil, aber er blieb hier ein Aussenseiter, der zuweilen auch Anfeindungen ausgesetzt war (z.B. durch Stockhausen, der ihn als “Gebrauchsmusiker ohne Visionen” degradierte – Zimmermann lebte von der Rundfunkarbeit, welche er durchaus auch als Inspirationsquelle ansah). Mit seiner tief verwurzelten religiösen Einstellung, seinem aus individuellem Leiden geborenen Drang nach emotionalem Ausdruck und seiner collagenartigen Kompositionstechnik, welche immer wieder Zitate aus existierenden Musikstücken verschiedener Epochen und Genres mit einer Prise Ironie und Verspieltheit zusammenwebte, war Zimmermann ein Fremdkörper unter diesen Komponisten, welche alle Beziehungen zur Musik der Vergangenheit kappen und eine neue, von kollektiven Vorstellungen getragene Kunstform etablieren wollten. Zwar verwendete auch Luciano Berio häufig Anspielungen und Auszüge aus der Musik anderer Komponisten; ausserdem war er ein hervorragender und feinfühligere Arrangeur, was seine Verbindung zu früheren Werken verstärkte. Gleichwohl konnte er, im Gegensatz zu Zimmermann (den er bewunderte), seine Position inmitten

der Exponenten für Neue Musik rasch festigen. Die Gründe für die unterschiedliche Akzeptanz dieser beiden Komponisten durch ihre Kollegen mögen teilweise in ihren Charakteren liegen; unbestreitbar ist aber auch, dass Zimmermann sich nur schon durch sein Geburtsdatum im Nachteil befand. Er war zwar nur wenige Jahre älter als seine Kollegen in Darmstadt, und doch war er musikalisch schon zu weit fortgeschritten und persönlich zu tief vom Krieg versehrt, um der neuen Situation mit der Offenheit der Jugend zu begegnen.

So innovativ, couragiert und notwendig die Idee eines öffentlichen Diskussionsforums für zeitgenössische Musik war – es ist kaum zu leugnen, dass die Darmstädter Bewegung den Beginn einer allmählichen geistigen und emotionalen Loslösung des aktuellen Musikschaftens von einer nicht spezialisierten Öffentlichkeit markierte, und zwar vielleicht gerade aufgrund ihrer Hinwendung zur verbalen Kommunikation und zur Konzeptualisierung von kreativen Schaffensprozessen. Dies bedeutet aber keineswegs, dass bloss das Schweigen der Musik gerecht würde. Nicht nur verschieden ist die Sprache von der Musik – sie kann auch ihre ideale Ergänzung sein, denn beide spielen sich in komplementären Räumen von Zeit, Emotion und Wahrnehmung ab. Wenn die Sprache nur nicht zum antriebslosen Erklärungswerkzeug zerbröselt, wenn auch ihr selbst eine musikalische Inspiration, ein poetischer Elan innewohnt, wenn ihre Phrasierung das Bedürfnis, Musik zu hören, wachruft – ja, dann soll man über Musik schreiben.

Musik ist alles, was wir hören, mit der Absicht, Musik zu hören.

Luciano Berio



Luciano Berio

Wie keine andere Kunstgattung ist die Musik dem Vergehen anheimgegeben, ja ausgeliefert; indem ein musikalisches Ereignis geschieht, sinkt es in die Vergangenheit und erweckt Erwartung auf das dem Vergehen Entgegenkommende: die Zukunft. Phasen, Schichten, Raum werden in der Einheit des musikalischen Zeit- und Erlebnisstromes zusammengefasst und zugleich in eben derselben Einheit entfaltet; eines verwandelt sich in das andere, und, während es sich verwandelt, verwandelt sich auch der Hörer, falls er gewillt ist, das Geschehnis der Verwandlung mitzuvollziehen; der Hörer bedarf dessen ebenso wie der Interpret und der Komponist – die Zeit „öffnet“ sich: Träume, Gedanken, Wirklichkeiten treten hervor und tauschen sich aus mit Erinnerungen, Erwartungen und Unwirklichem. Kraft Organisation der Zeit wird diese überwunden; Zeitmomente werden zu Zeitkomplexen, Zeiträume zu Zeitpunkten.

Bernd Alois Zimmermann über die Sonate für Cello Solo (aus „Intervall und Zeit“, erschienen 1974 bei Schott Musik International, Mainz)

Beim Einstudieren der Cello-Solosonate wurde mir die Eigentümlichkeit von Zimmermanns Arbeitsweise, das Vertauschen und gegenseitige Durchdringen vieler Zeitschichten, sehr bewusst. So ist zum Beispiel im ersten Satz, ‚Rappresentazione‘, ein „prestissimo possibile“ zu spielender Abschnitt in drei verschiedenen Zeitschichten

komponiert, die sich durch verschiedenartige Klangfarben unterscheiden: Während die oberste, am Steg gespielte Stimme ein kontinuierliches Ritardando ergibt, ist die mittlere, pizzicato gespielte, mit ihrem sehr grossen Tonvorrat und Tonumfang die auffälligste; dazu erklingt die unterste, am Frosch des Bogens gespielte, als kaum merkliches Accelerando.

Dieser komplexe Abschnitt macht lediglich eine Zeile im Notentext aus, hat mich aber wochenlang beschäftigt! Als ein weiteres Zeitelement kommt hier die Diskrepanz zwischen Komponist, Interpret und Zuhörer zum Tragen: Hat doch der Komponist, angenommenerweise, diese Zeile in relativ kurzer Zeit niedergeschrieben, bemüht sich der Interpret später in einer Art Zen-Übung, Vergangenes, Aktuelles und Zukünftiges auf einen (Schnitt-)Punkt zu bringen, während letztendlich das Publikum einige wenige Sekunden Musik hört. Literarisch könnte man diese Stelle am ehesten mit einem Satz aus James Joyces ‚Ulysses‘ beschreiben: ‚Bloom: Ich wünschte dann, es wäre jetzt zu Ende. Nachtanzug war nie. Daher dies. Aber morgen ist ein neuer Tag wird sein. Vergangenheit war ist heute. Was jetzt wird dann morgen sein wie jetzt gestern vergangen war.‘

Thomas Demenga (aus dem CD-Booklet zur Bach/Zimmermann-Aufnahme, erschienen 1996 in der ECM New Series. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und von ECM Records)

Samstag, 9. Oktober 2010, 20.00

Jan Garbarek, Saxophon

The Hilliard Ensemble

David James, Countertenor

Rogers Covey-Crump, Tenor

Steven Harrold, Tenor

Gordon Jones, Bariton

Officium Novum

Ihre gemeinsame Reise haben das Hilliard Ensemble und Jan Garbarek 1993 mit "Officium" begonnen, 1999 in "Mnemosyne" fortgesetzt und nun durch "Officium Novum" an neue Ufer getragen. Seit der ersten, behutsamen Begegnung zweier Musikwelten, so verschieden in Herkunft, Gestalt und Zeitempfinden, haben beide Seiten den Zugang zu einer einzigartigen Form des musikalischen Ausdrucks gefunden, aus der ihnen auch eine neue Freiheit im Umgang mit der jeweils eigenen Sphäre erwachsen sollte.

Im Laufe dieser Zeit ist aus dem Zusammentreffen zweier grosser künstlerischer Identitäten eine stetige kreative Entwicklung entstanden. Für das Hilliard Ensemble sind Jan Garbareks Improvisationen ebenso zur Inspiration geworden wie die daraus gewonnene Offenheit im Umgang mit den manchmal nur fragmentarisch vorhandenen Elementen ihrer Musik. Garbareks Art, Melodien zu erschaffen, veränderte sich durch die Annäherung an Werke aus jahrhundertealten Überlieferungen, aber auch durch sein Eintauchen in den Fluss der Wechselwirkungen innerhalb des Gesangsquartetts. Parallel zu den faszinierenden Transformationen am musikalischen Stoff vollziehen sich hier unzählige Verwandlungen an den Distanzen der Musiker untereinander, zu ihrem eigenen Empfinden, zur Ausdehnung ihrer schöpferischen Grenzen.

Wem die Dimensionen eines neuen Kosmos zuteil werden, findet den Mut zur Nähe – die Unerschrockenheit, wohlproportionierte Entfernung einer eigendynamischen Unmittelbarkeit zu opfern. Doch gerade die Nähe ist eine ganz besondere Distanz, deren Wahrung nicht nach Einstimmigkeit, sondern nach Frage und Antwort, nach sanfter Erschütterung und machtvoller Ruhe verlangt. Je näher man sich zueinander wagt, desto intensiver muss dieser Austausch werden, der das Eigene immer klarer zutage treten lässt, das Andere immer tiefer zu lieben ermöglicht.



Blick von St. Gerold aus, Ort der Officium-Aufnahmen

Die erste musikalische Begegnung zwischen Jan Garbarek und dem Hilliard Ensemble fand vor siebzehn Jahren in einem abgeschiedenen Kloster in den Vorarlberger Alpen statt. Auf Anregung des Produzenten Manfred Eicher, der treibenden Kraft hinter dem legendären Plattenverlag ECM, kamen für “Officium” Musiker zusammen, deren Herkunftswelten kaum unterschiedlicher hätten sein können:

Die kristalline Klarheit vierstimmiger Renaissancegesänge, die entrückte Spiritualität jahrhundertealter Melodien trafen auf die schwerelos schwebenden, aus dem Hier und Jetzt aufsteigenden Klangwelten des grossen Saxophonisten. “Officium” schrieb Musikgeschichte, indem es die Grenzen und Vorurteile zwischen verschiedenen Sparten mit traumwandlerischer Leichtigkeit zum Verschwinden brachte. Für “Mnemosyne” spannten die fünf Musiker ihren Repertoirebogen bis in die Gegenwart auf. “Officium Novum” schliesslich wendet sich den Ursprüngen der geistlichen Musik in Europas orientalischen Gebieten zu – und ihren jahrhundertweit leuchtenden Reflektionen in der Musik des Okzidents.

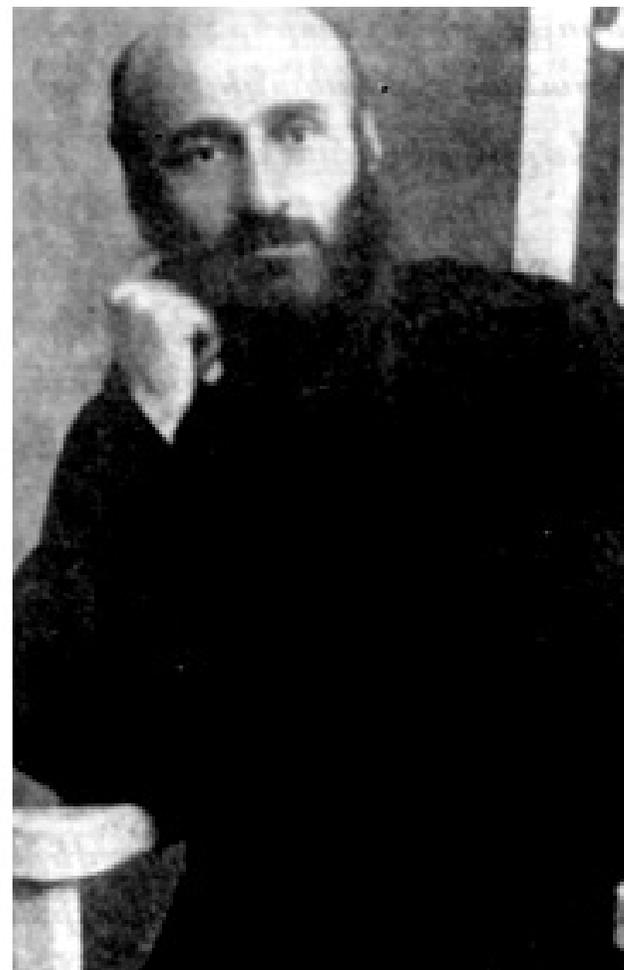
Der folgende Text ist als Übersetzung dem Booklet der neu erschienenen CD “Officium Novum” entnommen, mit freundlicher Genehmigung von ECM Records und des Autors Thomas Steinfeld. Die am heutigen Konzert aufgeführten Werke werden sich von der Zusammenstellung des Albums unterscheiden.

Stilles Leuchten: Form, Freiheit und Entsagung

Im Fokus dieser Aufnahme liegt der Osten Europas, und insbesondere Armenien. Vor westlichen Blicken (und Ohren) mindestens ein halbes Jahrhundert lang verborgen, wenn nicht schon seit der Russischen Revolution und dem Entstehen eines säkularen Staats in der Türkei, hat diese Musik im Okzident erst vor kurzer Zeit zu ihrem Publikum gefunden. Geographisch entstammt sie einem Gebiet, welches lange zu einer fast hermetischen Existenz verurteilt war und sich den kulturellen Idealen der westlichen Moderne deshalb nicht angenähert hat. Die Aufklärung hat weder die Orthodoxie noch die apostolische Kirche der Armenier erreicht; für diese beiden Gemeinschaften blieb der aufkommende Glaube an eine säkulare Erlösung nicht weniger fremd als der moderne Anspruch auf individuelles Glück.

Als jedoch der Priester und Musikwissenschaftler Komitas Vardapet (1869-1935) sich aufmachte, die liturgische Musik der armenischen Kirche zu sammeln, als er diese Lieder zurückverfolgte bis zu ihren Wurzeln in der Volksmusik, handelte er nicht nur in Analogie zu einem Johann Gottfried Herder (dem ersten deutschen Kulturanthropologen 'avant la lettre'), indem er einer bis dahin kaum wahrgenommenen Kultur eine Stimme verlieh. Er zeigte auch die Verbindung auf zwischen der modernen westeuropäischen Musik, welche im frühen 20. Jahrhundert ihre eigenen Ursprünge in der Volkstradition und in rituellen Formen wiederzuentdecken

begann, und einer der ältesten Überlieferungen der christlich geprägten Zivilisation.



Komitas Vardapet, 1909

‘Hays hark nviranats ukhti’ und ‘Surb, surb’ bilden Teile der Messliturgie, welche Komitas verschiedentlich arrangiert hat; die Versionen auf dieser Aufnahme entstammen seinen 1914-15 in Konstantinopel für Männerstimmen angefertigten Bearbeitungen. ‘Hays hark nviranats ukhti’ wird traditionell zu Beginn der Messe gesungen, während der Priester Weihrauch versprüht. ‘Surb, surb’ (Heilig, heilig) entspricht dem ‘Sanctus’ in der Lateinischen Messe. ‘Ov zarmanali’ verkündet die Taufe Christi und wird während der Zeremonie der Segnung des Wassers gesungen. ‘Sirt im sasani’ ist eine Hymne des ‘Votnlva’, der Zeremonie der Fusswaschung, welche am Gründonnerstag vollzogen wird. Diese Stücke schrieb Komitas zwischen 1910 und 1915.

‘Litany’, das längste Stück des Albums, fügt Werke mit spiritueller und musikalischer Affinität auf kreative Weise zusammen; hier erscheint die Musik in einem Kontext, welcher teilweise der orthodoxen Tradition entstammt. Dem ‘Otche nash’ aus der Tradition der “Lipowaner Altgläubigen” geht ein Fragment der ‘Litany’ von Nikolai N. Kedrov (1871-1940) voraus. Kedrov studierte bei Rimsky-Korsakov und gründete das Kedrov-Quartett, ein Vokalensemble, welches unter der Leitung des Ballettimpresarios Sergei Diaghilev Konzerttourneen in Westeuropa unternahm. Er schrieb zahlreiche Kompositionen und Gesangsarrangements, welche seitdem Eingang in das Repertoire orthodoxer Chöre gefunden haben.



Arvo Pärt und Manfred Eicher bei der Arbeit

Weitere Werke im Programm von “Officium Novum” setzen die Jahrhunderte miteinander in Verbindung, indem mittelalterliche und zeitgenössische Musik sich durch ihren rituellen Zweck vereinigen. Jan Garbarek trägt dazu zwei Kompositionen bei. Für ‘Allting finns’ (Alles, was ist) hat der Saxophonist ‘Den döde’ (Der Tote) musikalisch umgesetzt, ein Gedicht des schwedischen Schriftstellers Pär Lagerkvist (1891-1974). ‘We are the stars’ beruht auf einer indianischen Dichtung des Passamaquoddy-Volks. Arvo Pärts ‘Most Holy Mother of God’, 2003 für das Hilliard

Ensemble komponiert, ist in einer reinen a-cappella-Version zu hören. Die Hilliards, deren Überzeugung von Pärts Musik bekenntnishaften Charakter trägt, wurden mit Sicherheit auch durch die Kargheit seiner Werke beeinflusst.

Das byzantinische ‘Svjete tihij’ (Stilles Leuchten) aus dem dritten Jahrhundert ist eine der ältesten christlichen Hymnen, welche einst den Eintritt des Klerus in die Kirche und das Anzünden der Abendlampe bei Sonnenuntergang begleitete. Das spanische ‘Tres morillas m’ enamoran’, im 16. Jahrhundert als Teil des ‘Cancionero de Palacio’ entstanden, strahlt eine andere Art Licht aus, indem sein tänzerischer Rhythmus eine Erzählung von verlorener Liebe untermalt. ‘Alleluia. Nativitas’, im 12. Jahrhundert von Pérotin komponiert, ist die Neugestaltung eines Werks, welches die Musiker bereits auf dem Album “Mnemosyne” aufgenommen hatten.

Das Wort ‘Officium’, vom lateinischen Ausdruck für ‘Dienst’ abgeleitet, bezog sich ursprünglich auf die katholische Kirche und ihre Rituale. Und wirklich ist es eine Art Dienst, welchen Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble hier darbringen, wobei dieser Dienst nicht die Stärkung eines religiösen Glaubens durch die Befolgung bestimmter Regeln zum Ziel hat. Im Zeitalter der mündlichen Überlieferungen war es die Pflicht des wandernden Dichters und Sängers, empfangene Wahrheiten auf vertraute Weise weiterzugeben. In der jüngeren Vergangenheit wurden Traditionen zunehmend schriftlich oder durch mechanische Reproduktion

vermittelt, was diese Pflichten zum Verblässen gebracht hat. Die Kunst kann sich dann entwickeln, wenn Vertrautes in neuem, überraschendem Licht erscheint, wenn die Berührung mit Neuem Staunen und Faszination auslöst. Jan Garbarek und das Hilliard Ensemble haben aus diesem Wechselspiel zwischen Vertrautem und Neuem, zwischen “Pflicht” und künstlerischer Darbietung eine eigene musikalische Form geschaffen, welche sich unaufhörlich vom Einen ins Andere verwandelt.



Garbarek und die Hilliards während einer Aufnahmepause

Das erste “Officium” der Gruppe, 1994 veröffentlicht, enthielt Hymnen, Gesänge und Lieder vom frühen Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert, transformiert durch Jan Garbareks kühne Improvisationen: *“Shut away in the monastery of St. Gerold, it seemed to us that the saxophone became an extension of our own voices”*, schrieb John Potter, damals der Tenor der Hilliards, in seinem Text zur Aufnahme. *“What is this music? We don’t have a name for it: It is simply what happened when a saxophonist, a vocal quartet, and a record producer met to make music together.”* Weder komponiert noch vollständig improvisiert, erschienen die Darbietungen auf “Officium”, beginnend mit ‘Parce mihi domine’ von Cristóbal de Morales, von nie dagewesener Innovation und zugleich von tiefer Selbstverständlichkeit.

Fünf Jahre später nahmen das Hilliard Ensemble und Jan Garbarek “Mnemosyne” auf, ein Doppelalbum, welches das musikalische Repertoire von Thomas Tallis zu Veljo Tormis öffnete, von altgriechischer Musik zu peruanischen Volksliedern und Gesängen der Ureinwohner Nordamerikas. Man wäre versucht, diese Ausweitung des musikalischen Spektrums als Geste in Richtung einer kulturellen und ethnischen Vielfalt zu deuten. Aber “Officium” ist mehr als ein Katalog von Stilen und Kontexten. Es stellt das hochinformierte, stringente und doch künstlerisch freie Projekt dar, neue Ausdrucksformen für unsere ältesten und am tiefsten verwurzelten musikalischen Traditionen zu finden, gleichzeitig aber auch eine Reise in neue Gefilde.

Die Art, wie diese Aufnahme geformt und aufgebaut ist, vermittelt sowohl die Reichweite als auch die historische Tiefe dieses Projekts. Wenn armenische Hymnen neben Werken moderner Komponisten gesungen werden, wenn mittelalterliche Musik von orthodoxen Gesängen gefolgt wird, wenn Jahrhunderte und Kulturen ineinanderfließen, dann werden sie zu Bestandteilen eines einzigen musikalischen Körpers, konvergieren sie auf eine Idee zu: Officium.

Thomas Steinfeld
(deutsche Übersetzung: Zürcher Kammerkonzertverein)



Das armenische Kloster St. Stepanos (Arax-Tal/Iran, 9. Jh.)

Wir danken herzlich:



Präsidialdepartement der Stadt Zürich



Hotel zum Storchen

Hotel zum Storchen



**Christoph Kern
Cembali & Hammerflügel**



Radio DRS 2



Radio Swiss Classic

Stiftung Elisabeth Stüdli

Ernst-Müller-Stiftung

Dr. Adolf Streuli-Stiftung

**Bitte besuchen Sie uns auf:
www.kammerkonzerte.ch**



**Essen im Herzen der Stadt Zürich
direkt an der Limmat.**



Hotel zum Storchen

Am Weinplatz 2 • 8001 Zürich 22
Schweiz Suisse Switzerland

Telefon +41 44 227 27 27
www.storchen.ch