

22.–25. MAI 2026

ITTINGER PFINGST- KONZERTE

«auf-hören»

KÜNSTLERISCHE LEITUNG
RETO BIERI

**ITTINGER
PFINGSTKONZERTE
2026**

5	Vorwort
6	Reto Bieri: Gedanken zum Festivalthema
10	KONZERT 1 LETZTES GELEIT Freitag, 22. Mai 2026 18 Uhr, Kartäuserweg 19 Uhr, Remise 20.45 Uhr, Pfisterei
16	KONZERT 2 HIMMELWÄRTS Samstag, 23. Mai 2026, 11.45 Uhr Remise
22	KONZERT 3 «... ODER SOLL ES TOD BEDEUTEN?» Samstag, 23. Mai 2026, 19 Uhr Remise
28	KONZERT 4 DAS ENDE VOM LIED OHNE ENDE Pfingstsonntag, 24. Mai 2026, 11.45 Uhr Remise
34	KONZERT 5 APROPOS EWIGKEIT ... Pfingstsonntag, 24. Mai 2026, 17 Uhr Remise
40	KONZERT 6 MORIMUR Pfingstsonntag, 24. Mai 2026, 21 Uhr Klosterkirche
46	KONZERT 7 ENDSPIEL Pfingstmontag, 25. Mai 2026, 11.45 Uhr Remise
52	Biografie Reto Bieri Künstlerische Leitung Biografien Interpretinnen und Interpreten
59	Impressum

HERZLICHEN DANK FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG

Lotteriefonds des Kantons Thurgau
Kulturpool Regio Frauenfeld
Dr. Heinrich Mezger-Stiftung
TKB Jubiläums-Stiftung
Unterstützungsfonds «Junge Künstlerinnen
und Künstler» der Hochuli Konzert AG

Thurgau
Lotteriefonds



PFINGSTEN IN DER KARTAUSE ITTINGEN

Samstag, 23. Mai 2026 und
Pfingstsonntag, 24. Mai 2026
Weindegustation im Klosterladen
jeweils 14 bis 17 Uhr

Samstag, 23. Mai 2026, 15 Uhr
SRF 2 Kultur «Diskothek» Live-Aufzeichnung mit Publikum
Zwei Gäste vergleichen im Blindtest verschiedene Aufnahmen
von Haydns Streichquartett G-Dur op. 33/5
Moderation: Moritz Weber
Im grossen Ausstellungskeller des Kunstmuseums Thurgau
Einlass ab 14.30 Uhr, begrenzte Platzanzahl
Das besprochene Werk ist live zu hören im Konzert 1
der Ittinger Pfingstkonzerte.

Pfingstsonntag, 24. Mai 2026, 10 Uhr
**Ökumenischer Gottesdienst, musikalisch umrahmt
durch Mitwirkende der Ittinger Pfingstkonzerte**

Pfingstmontag, 25. Mai 2026, 15 Uhr
Öffentliche Führung: Das Leben der Mönche
Im Ittinger Museum

Aktuelle Ausstellungen

Ittinger Museum
Reliquien – Objekte der Kontemplation
in der Kirche und darüber hinaus

Kunstmuseum Thurgau
Zwischen Wurzeln und Wipfeln –
Ein Waldspaziergang durch die Sammlung

Fabrice Hyber – Homme de Terre

An die Kunst glauben

Öffnungszeiten
Restaurant Mühle 8.30 bis 23.30 Uhr
Ochsenstall-Bar 17 bis ca. 1 Uhr
Klosterladen 10 bis 18 Uhr
Ittinger Museum und
Kunstmuseum Thurgau 11 bis 18 Uhr

www.kartause.ch

Gratis
in die Museen
mit Ihrem
Konzertticket
der Ittinger
Pfingst-
konzerte

HERZLICH WILLKOMMEN

Unsere Freude ist gross, Sie auch dieses Jahr wieder bei den Ittinger Pfingstkonzerten begrüssen zu dürfen.

Die Ittinger Pfingstkonzerte besitzen seit vielen Jahren ein internationales Renommée und strahlen über die Kantons- und Landesgrenzen hinaus. Zu verdanken haben wir dies herausragenden Künstlerinnen und Künstlern und insbesondere den jeweiligen Programm-Kuratoren, angefangen bei Sir András Schiff und Heinz Holliger über Graziella Contratto, Oliver Schnyder, Maurice Steger, Nicolas Altstaedt bis hin zu Isabelle Faust und Kristian Bezuidenhout.

Für dieses Jahr konnten wir Reto Bieri gewinnen. Er ist nicht nur einer der besten Klarinetten unserer Zeit, sondern zugleich, wie es die «Frankfurter Allgemeine Zeitung» einmal ausgedrückt hat, «ein begnadeter Programmacher, der seine ausgefallenen, auf den ersten Blick skurril anmutenden Ideen in musikalisches Gold umzumünzen weiss».

Das beweisen die diesjährigen Pfingstkonzerte in besonderem Masse. Das Motto lautet «auf-hören». In diesem Begriff steckt nicht nur die Komponente des Aufeinander-Hörens, des Miteinander-Hörens, sondern auch das Thema Abschied und Beenden. Doch wo ein Ende ist, ist zugleich auch ein Anfang. So entsteht eine fast zyklische Struktur, die unser Programm zu einer spannenden Reise macht.

Schon das erste Konzert mit seinen drei Weg-Stationen wird zu einer solchen Entdeckungsreise mit vielen thematischen Bezügen. Das Repertoire in den sieben Konzerten reicht von der Gregorianik bis zur zeitgenössischen Musik. Einer der Schwerpunkte ist die Romantik mit Musik von Franz Schubert und Johannes Brahms.

Die Ittinger Pfingstkonzerte stehen seit 30 Jahren für aufsehenerregende Programme und, damit einhergehend, für eine musikalisch herausragende Darbietung – eingebettet in die einzigartige Umgebung der ehemaligen Klosteranlage. Daher möchten wir Sie auch 2026 wieder einladen, die Museen und Gärten der Kartause Ittingen zu erkunden. Lassen Sie sich entführen in die Welt der Musik an diesem unvergleichlichen Ort.

Damit heissen wir Sie herzlich willkommen.



Mark Ziegler
Procurator
Stiftung Kartause Ittingen

Jürg Hochuli
Hochuli Konzert AG

Henriette Joppien
Hochuli Konzert AG

«auf-hören»

**Stehenbleiben, sich zurückhalten
heisst Leere in sich schaffen.**

Simone Weil

**Die Fiedel stockt,
der Tänzer weilt.**

Goethe

**Wer am Ende ist, kann von vorne anfangen,
denn das Ende ist der Anfang von der anderen Seite.**

Karl Valentin

Es gibt Wörter, die man nicht einfach gebraucht, sondern mit sich trägt, manchmal ein Leben lang, wie einen glatt gewordenen Stein in der Tasche. *Aufhören* ist für mich ein solches Wort. Vielleicht eines meiner Lieblingswörter. Nicht, weil es angenehm wäre – im Gegenteil, es klingt oft streng –, sondern weil es sich der Eindeutigkeit widersetzt. Kaum ein anderes Wort sagt so entschieden Nein und hält zugleich eine Öffnung bereit. Man sagt: *Hör auf!* und meint Stillstand. Doch im Innern des Wortes liegt etwas anderes verborgen: ein Hören, das sich hebt, ein Hinaufhören, ein Lauschen über das Eigene hinaus. Die Sprache weiss manchmal mehr, als wir ihr zutrauen. *Auf-hören* meint nicht nur den Abbruch einer Tätigkeit, sondern eine Richtungsänderung des Ohrs. Es bezeichnet das Unterlassen, das notwendig ist, damit etwas anderes überhaupt ankommen kann. Als müsste das Tun erst zur Ruhe kommen, damit das Hören frei wird. *Aufhören* heisst: die Hände sinken lassen, um empfänglich zu werden.

Vielleicht beginnt alles hier.

Vielleicht habe ich das zuerst nicht im Alltag verstanden, sondern in der Musik. Nicht im Beginn eines Stücks, nicht in seinem kraftvollen Fortgang, sondern in jenem unscheinbaren Moment, in dem ein Klang verklingt und nichts seinen Platz einnimmt. Wenn nach dem letzten Ton keine neue Melodie folgt, kein Geräusch, keine Erklärung – nur ein kurzes Dazwischen. Das Ohr hört noch, obwohl nichts mehr erklingt. Man merkt, dass Hören weiter reicht als der Klang selbst. In solchen Augenblicken wird erfahrbar, dass ein Ende nicht bloss schliesst, sondern freigibt. Das Verstummen ist kein Verlust, sondern die Bedingung einer anderen Aufmerksamkeit. Musik weiss, was das Leben oft vergisst: dass das Wesentliche nicht im Dauerton liegt, sondern im Vergehen. Ein Ton ist nur, indem er vergeht. Er behauptet sich nicht. Er bleibt nicht. Und gerade darin öffnet er einen Raum.

Von hier aus wird das Wort schwerer.

Im Alltag hingegen gilt das *Aufhören* als Schwäche. Wer aufhört, gibt auf. Er fällt aus dem Takt. Die Gegenwart duldet solche Gesten

nur, wenn sie funktional sind. Pausen sind erlaubt, sofern sie der Wiederherstellung der Leistung dienen. Unterbrechungen sind akzeptiert, solange sie das Weiter optimieren. Das eigentliche *Aufhören* aber – jenes, das nicht wieder ins Tun zurückführt – ist ihr fremd geworden. Unsere Zeit beschleunigt sich nicht nur, weil sie voller wäre, sondern weil sie nirgends mehr zum Schluss kommt. Alles bleibt vorläufig, unfertig, anschlussfähig. Es gibt keine Schwellen mehr, keine Formen des Schliessens, die dem Fluss der Zeit Halt geben könnten. So stürzt sie voran, haltlos, richtungslos. Nicht Überfülle ist ihr eigentliches Problem, sondern das Fehlen von Gravitation. Wo nichts mehr abgeschlossen wird, wird alles additiv. Das Leben reiht sich aneinander wie eine To-do-Liste ohne letzten Punkt. Auch die Wahrnehmung kennt keinen Schluss mehr. Sie eilt von Reiz zu Reiz, von Bild zu Bild. Kontemplation wird unmöglich. Selbst das Augen-Schliessen – Sinnbild jeder Sammlung – wird verdächtig. Dabei ist es das Urbild des Schlusses: nicht um nichts mehr zu sehen, sondern um anders zu sehen.

**Hier zeigt sich die eigentliche
Tiefe des Wortes.**

Hier gewinnt das *Aufhören* seine eigentliche Tiefe. Es ist kein blosses Beenden, kein Abbrechen aus Erschöpfung. Es ist ein Sich-Entziehen. Ein Verzicht auf die Souveränität des Machens. Wer aufhört, setzt nicht einfach etwas ab, um es später besser fortzusetzen. Er verzichtet darauf, alles aus sich heraus zu bestimmen. Nur wer aufhört, macht Raum. Dieser Raum ist kein leerer im banalen Sinn. Er ist offen. Und er verlangt eine besondere Form der Aufmerksamkeit. Hören ist keine blosser Aufnahme von Information. Es ist ein Sich-Ansprechen-Lassen. Diese Offenheit ist zerbrechlich. Sie braucht Stille. Und sie verlangt etwas, das unserer Zeit schwerfällt: das *Aufhören* des eigenen Wollens. Denn es gibt eine Aufmerksamkeit, die nicht greift, nicht zielt, nicht erwartet. Sie ist leer, würde die Philosophin Simone Weil sagen. Nicht leer als Mangel, sondern leer als Bereitschaft. Sie wartet nicht auf Ertrag. Sie hofft nicht auf Nutzen. In ihr geschieht Begegnung ohne Aneignung. Das Andere

darf erscheinen, ohne sofort in Begriffe, Zwecke oder Urteile übersetzt zu werden.

**Vielleicht ist genau diese Leere
das Entscheidende.**

Gerade diese Leere fürchtet die Gegenwart. Sie wird sofort gefüllt: mit Bildern, Meinungen, Stimmen. So wird das Andere unhörbar. Denn das Andere spricht nicht in der Sprache der Verfügbarkeit. Es meldet sich leise, oft indirekt, manchmal nur im Verstummen. Man hört es nur, wenn man aufgehört hat, sich selbst zu behaupten. Das Hinaufhören, das im Wort *auf-hören* liegt, ist kein Aufstieg in eine höhere Sphäre. Es ist ein Heraustreten aus dem Eigenen. Ein Schweigen der inneren Geräuschkulisse. Was dann geschieht, entzieht sich dem Zugriff. Es lässt sich nicht machen. Es ereignet sich dort, wo der Mensch bereit ist, sich zurückzunehmen.

Auch die Kunst bewahrt dieses Wissen, vielleicht deutlicher als andere Lebensbereiche. Vor allem die Musik. Sie ist keine Botschaft, die man entschlüsseln müsste. Sie ist eine Form der Anwesenheit. Sie lehrt eine Aufmerksamkeit ohne Erwartung. Der Hörende wird nicht zum Herrn der Erfahrung, sondern zu ihrem Ort. Er hört nicht etwas – er hört für etwas. Darin liegt die ethische Dimension des *Aufhörens*. Es anerkennt die radikale Andersheit des Anderen. Es lässt ihn sein, ohne ihn zu integrieren, ohne ihn zu verwerten. Diese Haltung ist keine moralische Vorschrift, sondern eine Weise des Daseins. Sie verlangt, dem Anderen Raum zu geben, selbst um den Preis der eigenen Bedeutung. Und vielleicht ist diese Leere die eigentliche Provokation unserer Zeit. Nicht das laute Nein, nicht die permanente Kritik, sondern das Schweigen. Nicht der Rückzug aus der Welt, sondern eine andere Art, in ihr zu sein. Eine Weise, die hört. Und vielleicht beginnt genau dort, wo wir aufhören, uns selbst zu hören, das eigentliche Hinaufhören – auf den Anderen. Als Anderen.

Gedanken zum Festivalthema der Ittinger
Pfungstkonzerte 2026 von Reto Bieri

Reto Bieri



Zwischen Wurzeln und Wipfeln – ein Waldspaziergang durch die Sammlung

Gratiseintritt in die Museen
mit Ihrem Konzertbillet
der Ittinger Pfingstkonzerte

Thurgau



Kunstmuseum Thurgau
Ittinger Museum
Kartause Ittingen

KUNST UND
GESCHICHTE
ERLEBEN

Martha Häffter
Waldweg mit Familie, 1921
Öl auf Leinwand
(Kunstmuseum Thurgau)

1. Mai bis 30. September, täglich 11–18 Uhr
1. Oktober bis 30. April, Montag bis Freitag 14–17 Uhr
Samstag, Sonntag und allgemeine Feiertage 11–17 Uhr
www.kunstmuseum.tg.ch

Mitwirkende

Reto Bieri

Künstlerische Leitung und Klarinette

Mark Padmore Tenor

Jonian Ilias Kadesha Violine

Magalie Martinez Violine

Minna Pensola Violine

Dmitry Smirnov Violine

Antti Tikkanen Violine, Viola

Atte Kilpeläinen Viola

Tomas Djupsjöbacka Violoncello

Vashti Hunter Violoncello

Nicholas Rimmer Klavier

Anthony Romaniuk Klavier

Ensemble Meta4

Minna Pensola, Violine

Antti Tikkanen, Violine und Viola

Atte Kilpeläinen, Viola

Tomas Djupsjöbacka, Violoncello

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha, Violine

Vashti Hunter, Violoncello

Nicholas Rimmer, Klavier

Vox Clamantis Vokalensemble

Jaan-Eik Tulve Leitung

Helena Tulve Komposition

Conférencier

Jürg Kienberger Schauspiel, Glasharfe,

Gesang, Sprecher

Claudia Carigiet Regie und Text

Studierende der Hochschule für Musik und Theater München

Fabian Egger, Flöte

Arturo Salvalaggio, Oboe

Yeela Ornov, Fagott

Jernej Slak, Horn

Noy Rosenberg, Trompete

Otto Czech, Posaune

Jasu Aalto, Kontrabass

Benjámín Mohácsi, Percussion

Detachment des Musikvereins Weinfelden

Bruno Uhr, Leitung

Markus Güdel

Lichtdesign und Audiotechnik

KONZERT 1

LETZTES GELEIT – DAS ENDE, UM ANZUFANGEN

Freitag, 22. Mai 2026

Teil I – Trauerzug, 18 Uhr, Warth: Kartäuserweg, Ecke Uesslingerstrasse

Teil II – Begräbnisfeier, 19 Uhr, Remise

Teil III – Leichenmahl, 20.45 Uhr, Restaurant Mühle (Pfisterei)

Ein erstes Konzert als Begräbnisfeier – in drei Akten. Doch nicht, um zu schliessen, sondern um zu (er-)öffnen. Denn jedes Verstummen ist ein Hinhören. Und jedes Ende trägt den Anfang in sich. Ein Trauermarsch führt in die Kartause – und zugleich in eine Welt, in der Musik mehr ist als Klang. Man folgt der Musikgesellschaft wie einem alten Brauch: aus Pflicht, aus Neugier, aus Sehnsucht. Jürg Kienberger steht da – Pfarrer? Conférencier? Grenzgänger? – und spricht vom Ende. Doch wer genau hinhört, merkt: Er spricht von uns. Haydn und Schubert beginnen, wo andere enden. Góreckis «Kleines Requiem für eine Polka» lässt selbst die Trauer tanzen – zwischen Wehmut und Gelächter. Der Abend folgt einem alten Ritus: Trauer. Mahl. Trank. Noch mehr Trank. Dann öffnen sich die Herzen, die Zungen lösen sich. Es wird gelacht, gespielt, gestritten – vielleicht bis an jene Grenze, wo das Leben am tiefsten zu sich kommt. Denn wo gestorben wird, da geht es ums Ganze. Und um das, was danach möglich wird.

Reto Bieri

Jürg Kienberger



Teil I – Trauerzug

Hans Kliment jun. (1906–2006)

Teure Mutter

Trauermarsch für Blaskapelle
*Detachment des Musikvereins
Weinfeldten
Bruno Uhr, Leitung*

Gregorianische Gesänge

aus dem Liber Usualis Missae et Officii
Spiritus Domini
Alleluia. Veni Sancte Spiritus
Veni Sancte Spiritus (Pfingstsequenz)
Vox Clamantis

Jürg Kienberger (*1958)

Worte und Musik des Pfarrers
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Teil II – Begräbnisfeier

Gregorianisches Graduale

Audi filia
Vox Clamantis

Arvo Pärt (*1935)

The Deer's Cry
für gemischten Chor a cappella
Vox Clamantis

Jürg Kienberger (*1958)

Abdankungsrede I
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Joseph Haydn (1732–1809)

Vivace assai
Largo (e) cantabile
aus Streichquartett G-Dur op. 33/5
Meta4

Jürg Kienberger (*1958)

Abdankungsrede II
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Isak Albert Berg (1803–1886)

Se solen sjunker
Mark Padmore, Anthony Romaniuk

Franz Schubert (1797–1828)

Andante con moto
aus Klaviertrio Nr. 2 Es-Dur D 929
Trio Gaspard

Franz Schubert

Begräbnislied D 168
für gemischten Chor und Klavier
Vox Clamantis, Anthony Romaniuk

Henryk Mikolaj Górecki (1933–2010)

Kleines Requiem für eine Polka op. 66
für Klavier und 13 Instrumente
Tranquillo
Allegro impetuoso – Marcatissimo
Allegro – Deciso assai
Adagio cantabile

*Reto Bieri, Fabian Egger, Arturo Salvalaggio,
Yeela Ornov, Jernej Slak, Noy Rosenberg,
Otto Czech, Nicholas Rimmer, Jonian Ilias Kadesha,
Dmitry Smirnov, Atte Kilpeläinen, Vashti Hunter,
Jasu Aalto, Benjámín Mohácsi*

Teil III – Leichenmahl

Franz Schubert (1797–1828)

Abschied von der Erde D 829
*Mark Padmore
Anthony Romaniuk*

Jürg Kienberger (*1958)

Erinnerung, Dank und Informationen
an die Trauergemeinde
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Ausklang mit Ländlern, Walzern
und Liedern
*Festivalkünstlerinnen
und Festivalkünstler*

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 1

Sie beginnen die Pfingstkonzerte mit einem Dreiteiler. Wie ist die Idee zu diesem Konzert, verbunden mit dem Motto «auf-hören» entstanden?

Ja, wir beginnen mit einer Begräbnisfeier, und zwar bewusst als Dreiteiler: Prozession, Abdankung, Leichenmahl. Das ist keine theatrale Idee, sondern folgt einer sehr alten menschlichen Ordnung. Man geht gemeinsam einen Weg, man hält inne beim Verlust – und danach setzt man sich zusammen und kehrt langsam ins Leben zurück. Gerade darin liegt auch der Gedanke des Festivalmottos «auf-hören». Aufhören heisst ja nicht nur: etwas endet. Es heisst auch: man hält an, man hört hin. Ein Begräbnis ist vielleicht die radikalste Form dieses Innehaltens. Der Ort trägt viel dazu bei. In der Kartause Ittingen ist alles auf Sammlung angelegt: Mauern, Höfe, Wege, Innenräume. Man kommt hier an und wird unwillkürlich langsamer. Das hat schon mit der Geschichte des Kartäuserordens zu tun, der genau für diese Rücknahme und Konzentration bekannt war. Ort, Wort und Musik beginnen hier fast von selbst miteinander zu sprechen. Und dass dieser Weg ausgerechnet zu Pfingsten eröffnet wird, gehört dazu. Pfingsten ist ja das Fest, an dem nach einem Abschied plötzlich eine neue Stimme entsteht. So wird dieser Dreiteiler – Prozession, Abdankung, Leichenmahl – zu einem kleinen Weg durch das Ende hindurch. Und vielleicht merkt man unterwegs: Wo etwas aufhört, beginnt bereits etwas anderes.

Ist es ein Ort, bei dem die Musik aus der Stille kommt?

Und in die Stille zurückkehrt. Und damit hoffentlich zu etwas Neuem führen kann. «Aufhören» enthält ja im normalen Sprachgebrauch den Sinn von Beenden: «Jetzt hör doch mal auf damit.» Aber «auf-hören» ist mehrdimensional. Alles hängt mit allem zusammen. In diesem Sinne ermöglicht jedes Innehalten ein Zu-Sich-Kommen – das ja erst die Voraussetzung dafür ist, um Musik bewusst wahrzunehmen – viele neue Erfahrungen. Man sollte nicht immer sofort etwas bewerten wollen, sondern versuchen, Dinge auf sich zukommen zu lassen.

Spricht hier der Kurator oder auch der Klarinetttist?

Das kann und möchte ich nicht trennen. Ich kann nur sagen: mein Instrument bewegt sich tatsächlich häufig an der Grenze zwischen Stille und dem Entstehen von Klang, an der Grenze zwischen Tod und Geburt! In diesem feinen Zwischenbereich fühle ich mich ausgesprochen zuhause.

Inwieweit ist dieses «letzte Geleit» ein bewusstes Abschiednehmen von etwas, das man hinter sich lässt?

Vielleicht ist dieses «Letzte Geleit» tatsächlich ein Abschied – nur weiss man am Anfang noch gar nicht genau, wovon. Solche Dinge klären sich oft erst unterwegs. Ein Konzert ist ja nicht bloss eine Reihe von Stücken, sondern eher ein Weg, auf dem sich allmählich etwas zeigt. Darum gehen die Musiken auch an diesem Abend ineinander über, ohne Applaus. Die Musik soll nicht immer wieder neu beginnen müssen. Wenn wir etwas begraben, dann zunächst einmal den Alltag. Wir lassen ihn möglichst draussen zurück. Alles beginnt draussen, mit Blasmusik, und führt Schritt für Schritt hinein in die Kartause Ittingen. Man geht gemeinsam einen Weg, so wie man ihn früher noch kannte: Eine Gemeinschaft begleitet einen Menschen ein letztes Stück. Vielleicht geschieht hier etwas Ähnliches. Man lässt etwas hinter sich – den Lärm, die Hast, die Zerstreuung. Und unterwegs merkt man, dass ein Abschied nicht einfach schliesst. Er öffnet einen Raum, in dem etwas anderes beginnen kann.

Welche Rolle spielt die Allianz von Text und Musik?

Wir begegnen dieser Verschwisterung ja bereits in der Gregorianik, und sie markiert so etwas wie den Ursprung unserer westeuropäischen Musik. Hier beginnt eine Bewegung, die vom Text ausgeht: eine Einstimmigkeit, die zugleich schlicht und voller Ausdruck ist. Der Text ruft uns auf zum Hören und wird durch die Melodie in eine Intensität gehoben, die allein das Wort nicht zu erreichen vermag. Musik und Text spiegeln sich, sie ergänzen sich, sie beleben einander. Und in dieser Verschränkung liegt etwas zutiefst Menschliches: das Staunen über Klang, das Erleben von Sprache, die Verschmelzung von Sinn und Empfindung.

Begräbnisfeiern – (nicht nur) theologisch

«Die Kirche feiert gläubig das Pascha-Mysterium Christi beim Begräbnis ihrer Kinder, damit jene, die durch die Taufe Christus im Sterben und in der Auferstehung gleich gestaltet worden sind, mit ihm durch den Tod zum Leben hinübergehen. Der Seele nach müssen sie zwar noch gereinigt und mit den Heiligen und Auserwählten in den Himmel aufgenommen werden, dem Leibe nach aber erwarten sie voll Zuversicht das Kommen Christi und die Auferstehung der Toten.»

So steht es im Vorwort der von den Bischöfen herausgegebenen Schrift «Die kirchliche Begräbnisfeier». Exequien – der Begriff leitet sich vom Lateinischen ab und bedeutet so viel wie «hinausgeleiten» oder «aussegnen».

Das frühe Christentum orientiert sich beim Begräbnis der Toten zunächst an den Traditionen jüdischer und heidnischer Riten. Die Form der Erdbestattung steht in der Nachfolge Jesu Christi. Im Laufe der Jahrhunderte trennen sich einzelne Elemente, vor allem Gottesdienst und Bestattung. Letztere ist oft mit einer Prozession zum Friedhof verbunden. Ein Begräbnis ist jedoch mit mehreren Stationen verknüpft:

- Die Feier beginnt an einem Ausgangspunkt (Trauerhaus, Friedhofseingang, Trauerhalle etc.) mit einem Eröffnungsteil: mit einem Psalm, einem Kyrie.
- In der Kirche folgt eine heilige Messe oder, heutzutage vermehrt, ein Wort-Gottesdienst.
- Schliesslich folgt die Beisetzung am Grab als dritte Station.

Der jeweilige letzte Weg vermittelt, dass der oder die Verstorbene auf dem letzten Weg nicht allein ist, sondern von der Familie oder der ganzen Gemeinde begleitet wird, sei es in der Stille, sei es mit Gebeten oder Liedern. Falls möglich, erklingt auch Instrumentalmusik – stets begleitet vom Läuten der Totenglocke.

Samstag,
23. Mai 2026, 15 Uhr
im Kunstmuseum Thurgau
Live-Aufzeichnung
mit Publikum
SRF2 Kultur «Diskothek»
zu Haydns
Streichquartett
op. 33/5

Haydn: Streichquartett G-Dur op. 33/5

Fast zehn Jahre sind seit dem Abschluss der 18 bedeutenden Streichquartette (op. 9, 17 und 20, 1769 bis 1772) vergangen. Dann beginnt Joseph Haydn im Jahr 1781 eine neue Reihe mit Quartetten. Die Sammlung op. 33 bedeutet Haydns Durchbruch als grosser Quartett-Komponist, zumal die Aussage des Komponisten überliefert ist, er habe hier «auf eine ganz neue Besondere Art» etwas Neues gemacht.

Auffällig ist vor allem das «Largo cantabile» im fünften der Quartette. Der Satz gleicht einer Arie für die erste Geige, die von den anderen Instrumenten fast orchesterähnlich unterstützt wird. Einige Haydn-Exegeten glauben, dass sich dieser Satz unmittelbar auf Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* bezieht. Ein verkappter Trauer- gesang?

Schubert: Begräbnislied und Abschied von der Erde

9. März 1815: Franz Schubert steht kurz vor der Vollendung seiner zweiten Sinfonie. Er ist zwar noch ein junger Mann mit gerade einmal 18 Jahren, doch er komponiert längst wie ein Grosser. Auch seine Produktion an Liedern wächst.

Das vierstimmige *Begräbnislied* D 168 ist ein genretypisch schwerer, dunkel timbrierter, vollkommen homophon geführter Satz in Moll nach Zeilen von Friedrich Gottlieb Klopstock. Das Motiv des Todes wird hier eng mit dem Thema Auferstehung zusammengeführt.

Schubert setzt diesen Auferstehungs-Gedanken mit Hilfe von kleinen melodischen Belebungen und verhalten wirkenden Harmonien um, einschliesslich einer kaum merklichen Auflösung in Richtung Dur.

Leb wohl, du schöne Erde – dieses Werk D 829 firmiert unter den Titeln «Abschied» (Erstausgabe von 1873) und «Abschied von der Erde» (Ausgaben ab 1887). Es basiert auf Zeilen von Adolf von Pratobevera und ist Schuberts einziges Melodram mit Klavierbegleitung: «Für Declamation mit Begleitung des Pianoforte». Der ausgewählte Text ist lediglich der Schlussmonolog innerhalb eines langen dramatischen Gedichts mit dem Titel *Der Falke*. Der aus dem heutigen westlichen Tschechien stammende Autor nennt sein Stück ein «romantisches Spiel, lyrisch, plastisch, in einem langen Aufzug». Der sterbende Ritter Hugo sieht sich mit seinen letzten Worten «gerüstet zu der weiten Reise» und bittet seine Schwiegertochter Mechtild, ihm ein «Pilgerlied» vorzusingen. Während des Vortrages stirbt Hugo. Schubert hat den Text dieses «Pilgerliedes» vermutlich nur in handschriftlicher Fassung vorliegen gehabt, als er es vertont. F-Dur? Die Tonart steht, wie es bei zeitgenössischen Theoretikern heisst, für Pastorales, für «Gefälligkeit und Ruhe». Schubert umrahmt den Text durch ein Vor- und ein Nachspiel, geprägt von sanften Triolen-Bewegungen. Manchmal scheint die Klavierstimme aber auch den Text auf eigene Weise selbst oder mit zu deklamieren.

Górecki: Kleines Requiem

Am Nikolaustag des Jahres 1933 kommt im polnischen Czernica Henryk Mikolaj Górecki zur Welt, Sohn eines Eisenbahners. Die Mutter stirbt, als Henryk zwei Jahre alt ist. Private Schicksalsschläge und schreckliche politische Ereignisse werden seinen Weg begleiten. Allerdings ist erstaunlich wenig darüber bekannt, wie er die Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs überlebt hat.

Eigentlich möchte Górecki Pianist werden, doch gesundheitliche Probleme lassen das nicht zu. Also bleibt ihm der Weg als Komponist. Anfangs beschäftigt er sich mit dem Serialismus, doch diese Ästhetik stösst ihn bald ab. Górecki liebt einfache Musik und grosse Gefühle.

Górecki erhält 1975 eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik in Kattowitz; Ende der 70er Jahre wird er bekannt, als er ein Stück für seinen Landsmann Karol Wojtyła schreibt, der als gerade gewählter Papst unter dem Namen Johannes Paul II. bekannt wird. Górecki lebt in einer Zeit, die von der Unterdrückung durch das stalinistische Russland geprägt ist, von Streikwellen und Wirtschaftskrise, aber auch von Solidarność, von einem wachsenden Gemeinschaftsgefühl und zugleich von einem grösseren nationalen und religiösen Bewusstsein. Mit seiner *Symphonie der Klagelieder* gelingt ihm sein grösster Erfolg, ein Auftragswerk des Südwestfunks in Baden-Baden. Der Fall des Eisernen Vorhangs macht Górecki auch im Westen mehr und mehr bekannt. 2010 stirbt er in Kattowitz.

Musik der Nostalgie

Das *Kleine Requiem für eine Polka* wird im Juni 1993 in Amsterdam mit dem Schönberg Ensemble unter Reinbert de Leeuw uraufgeführt. Dort hatte im Jahr zuvor bereits die *Concerto-Cantata* für Flöte und Orchester ihre Premiere erlebt, worauf das Holland Festival sowie das Schönberg Ensemble Górecki den Auftrag zu einem neuen Werk erteilten. Der ursprüngliche Titel lautete «Nocna Serenada» («Nachtserenade»).

Näheres über die Bedeutung des *Kleinen Requiem* hat Górecki für sich behalten. Einzig überliefert ist der Hinweis, wonach der Titel seine Trauer über den Zerfall der Tschechoslowakei, dem Ursprungsland der Polka, wiedergebe; allerdings meint «Polka» im Polnischen auch «polnische Frau». Wie auch immer: Die Musik ruft eine gewisse Nostalgie und vergangene Glücksgefühle hervor. Das Werk bedeutet gleichzeitig Góreckis Rückkehr zur Ensemble-Komposition nach einem Vierteljahrhundert.

Henryk Górecki über das Komponieren

Komponieren ist eine zutiefst persönliche Angelegenheit: die Überwindung von Schwierigkeiten, das Erlangen von Wissen, die Entscheidung für eine bestimmte Ordnung, eine bestimmte Methode, ein neues Werk zu gestalten. Das ist wichtig. Man muss seinen Weg wählen, aus unendlich vielen Möglichkeiten den richtigen Pfad auswählen. [...] Musik beginnt mit Klang. Sie basiert immer auf einer musikalischen Assoziation, einem musikalischen Thema oder einer Struktur. Heute ist es modern zu behaupten, es gäbe keine Themen mehr, doch sie existieren weiterhin. [...] Vieles bereite ich lange vor, bevor ich mit der Komposition eines Stücks beginne. So habe ich die Möglichkeiten meines Materials erforscht und analysiert. Viele Stücke, an denen ich gearbeitet habe, blieben jedoch unvollendet. Ich habe lediglich das Material geordnet.»

Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (2. Fassung) aus dem Kapitel: Annas Tod und Begräbnis

Das Begräbnis sollte vom Hause des Oheims aus stattfinden, und zu diesem Ende hin musste Anna erst über den Berg getragen werden. Es erschienen daher Jünglinge aus dem Dorfe, welche die Bahre abwechselnd auf ihre Schultern nahmen, und unser kleines Gefolge der nächsten Angehörigen begleitete den Zug. Auf der sonnigen Höhe des Berges wurde ein kurzer Halt gemacht und die Bahre auf die Erde gesetzt. Es war so schön hier oben! Der Blick schweifte über die umliegenden Täler bis in die blauen Berge, das Land lag in glänzender Farbenpracht rings um uns. Die vier kräftigen Jünglinge, welche die Bahre zuletzt getragen, sassens ruhend auf den Tragewangen derselben, die Häupter auf ihre Hände gestützt, und schauten schweigend in alle vier Weltgegenden hinaus. Hoch am blauen Himmel zogen leuchtende Wolken und schienen über dem Blumensarge einen Augenblick stillzustehen und neugierig durch das Fensterchen zu gucken, welches fast schalkhaft zwischen den Myrten und Rosen hervorfunkelte im Widerscheine der Wolken. Wenn Anna jetzt die Augen hätte aufschlagen können, so würde sie ohne Zweifel die Engel gesehen und geglaubt haben, dass sie hoch im Himmel schwebten. Wir sassens, wie es sich traf, umher, und mich rührte jetzt eine grosse Traurigkeit, so dass mir einige Tränen entfielen, als ich bedachte, dass Anna nun zum letzten Mal und tot über diesen schönen Berg gehe.

Als wir ins Dorf hinuntergestiegen, läutete die Totenglocke zum ersten Mal; Kinder begleiteten uns in Scharen bis zum Hause, wo man den Sarg unter die Nussbäume vor die Tür hinstellte. Wehmütig gewährten die Verwandten der Toten das Gastrecht bei dieser

letzten Einkehr; es waren nun kaum anderthalb Jahre vergangen, seit jener fröhliche Festzug der Hirten sich unter diesen selben Bäumen bewegte und mit bewundernder Lust Annas damalige Erscheinung begrüsst. Bald war der Platz voll Menschen, welche sich herandrängten, um der Seligen zum letzten Mal ins Angesicht zu schauen.

Nun ging der Leichenzug vor sich, der ausserordentlich gross war; der Schulmeister, welcher dicht hinter dem Sarge ging, schluchzte fortwährend wie ein Kind. Ich bereute jetzt, keinen schwarzen ehrbaren Anzug zu besitzen; denn ich ging unter meinen schwarzgekleideten Vettern in meinem grünen Habit wie ein fremder Heide. Nachdem die Gemeinde den gewohnten Gottesdienst beendet und mit einem Choral beschlossen, scharte man sich draussen um das Grab, wo die ganze Jugend, aussergewöhnlicherweise, einen sorgfältig eingeübten Grabgesang mit gemässigter Stimme sang. Jetzt ward der Sarg hinabgelassen; der Totengräber reichte den Kranz und die Blumen herauf, dass man sie aufbewahre, und der arme Sarg stand nun blank in der feuchten Tiefe. Der Gesang dauerte fort, aber alle Frauen schluchzten. Der letzte Sonnenstrahl leuchtete nun durch die Glasscheibe in das bleiche Gesicht, das darunter lag; das Gefühl, das ich jetzt empfand, war so seltsam, dass ich es nicht anders als mit dem fremden und kalten Worte »objektiv« benennen kann, welches die Gelehrsamkeit erfunden hat. Ich glaube, die Glasscheibe tat es mir an, dass ich das Gut, was sie verschloss, gleich einem hinter Glas und Rahmen gebrachten Teil meiner Erfahrung, meines Lebens, in gehobener und feierlicher Stimmung, aber in vollkommener Ruhe begraben sah; noch heute weiss ich nicht, war es Stärke oder Schwäche, dass ich dies tragische und feierliche Ereignis viel eher genoss als erduldet und mich beinahe des nun ernst werdenden Wechsels des Lebens freute.

Kleine Auswahl-Liste mit Begräbnis-Musiken (zum Weiterhören)

Johann Sebastian Bach
Köthener Trauermusik BWV 244a

Johann Ludwig Bach
Trauermusik

Joseph Martin Kraus
Begräbniskantate für Gustav III.
Trauer-Sinfonie

Joseph Haydn
Trauersinfonie Nr. 44

Wolfgang Amadeus Mozart
Kleiner Trauermarsch c-Moll KV 453a
«Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapunto»

Heinrich von Herzogenberg
Begräbnisgesang op.88 und Totenfeier op.80

Johannes Brahms
Begräbnisgesang op. 13

Franz Liszt
Funérailles
Le triomphe funèbre du Tasse
Von der Wiege bis zum Grabe

Carl Loewe

Süsses Begräbnis

Othmar Schoeck
Lebendig begraben op.40

Alexander von Zemlinsky
Frühlingsbegräbnis

Bohuslav Martinů
Die griechische Passion

Hanns Eisler
Deutsche Symphonie

Astor Piazzolla
María de Buenos Aires

KONZERT 2 HIMMELWÄRTS

Samstag, 23. Mai 2026
11.45 Uhr, Remise

Dieses Konzert hört nach oben. Nicht laut. Nicht fordernd. Es hört den Vogel, der nichts erklärt. Die Motette, die nicht fragt. Die Erinnerung, die bleibt, auch wenn niemand mehr da ist. Es hört auf eine Taube, die keine Sprache kennt. Auf eine Biene, die summt, weil sie lebt. Auf eine Blume im Rosengarten. Auf eine Landschaft in Amerika, in der jemand heiratet und hofft, dass es gut wird. Himmelwärts heisst: Nicht wissen, aber hören. Nicht suchen, aber merken, dass etwas da ist. Vielleicht über uns. Vielleicht in uns.

Reto Bieri

Jaan-Eik Tulve (Leiter Vox Clamantis) mit Arvo Pärt



Vox Clamantis



Samstag,
23. Mai 2026, 15 Uhr
im Kunstmuseum Thurgau
Live-Aufzeichnung
mit Publikum
SRF2 Kultur «Disothek»
zu Haydns
Streichquartett
op. 33/5

Gregorianisches Antiphon
Ubi caritas et amor
Vox Clamantis

Maurice Duruflé (1902–1986)
Ubi caritas et amor
aus Quatre motets sur des thèmes grégoriens op. 10
Vox Clamantis

Robert Schumann (1810–1856)
Vogel als Prophet
aus Waldszenen op. 82
Anthony Romaniuk

Kaija Saariaho (1952–2023)
Terra Memoria
für Streichquartett
Meta4

Gregorianischer Introitus
Os justi
Vox Clamantis

Anton Bruckner (1824–1856)
Os justi
Motette
Vox Clamantis

» Pause

John Cage (1912–1992)
A flower
Vox Clamantis, Anthony Romaniuk

Jürg Kienberger (*1958)
Auszug aus **Ich biene, ergo summ**
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Aaron Copland (1900–1990)
Appalachian Spring Suite
Originalversion für 13 Instrumente
1. Very slowly. Introduction of the characters
2. Fast
3. Moderate
4. Quite fast
5. Still faster
6. Very slowly (as at first).
Transition scenes reminiscent of the introduction
7. Calm and flowing
8. Moderate. Coda
*Fabian Egger, Reto Bieri, Yeela Ornoi,
Jonian Ilias Kadesha, Dmitry Smirnov, Minna Pensola,
Magalie Martinez, Antti Tikkanen, Atte Kilpeläinen,
Tomas Djupsjöbacka, Vashti Hunter, Jasu Aalto,
Nicholas Rimmer*

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 2

«Himmelwärts» – wie klingt für Sie der Himmel?

Viele Gedanken scheinen sich hier zu überschneiden. Als ich die Kartause betrat, wurde mir sofort klar: Der Gesang muss eine zentrale Rolle spielen – im Zusammenhang mit unseren Ursprüngen, mit Glauben und Kirche. Schon lange hegte ich den Wunsch, mit Vox Clamantis zusammenzuarbeiten, jenem Chor, der untrennbar mit Arvo Pärt's Musik verbunden ist. Ich habe mit dem Chor zusammen ein Konzert in der Elbphilharmonie in Hamburg zur Geburtstagsfeier von Manfred Eicher, dem Gründer unseres gemeinsamen Labels ECM gespielt. Durch Pärt habe ich zudem eine völlig neue Dimension des Nachdenkens über Musik entdeckt. All diese Erfahrungen fließen in die Programme der Kartause ein. Und zurück zu Ihrer Frage: auf-hören bedeutet auch ein Nach-oben-Hören. Wenn man von Mauern umgeben ist und den Blick nach oben richtet, spürt man schnell, wie gross und weit der Himmel ist.

Also steckt dahinter eine Verbindung zwischen Irdischem und Himmlischem?

Durch den Chor, durch die Reinheit des Gesangs, wie bei Duruflé, entsteht etwas Bläuliches – vielleicht auch deshalb das Konzert am Vormittag. Wir haben am Abend zuvor etwas abgeschlossen, etwas zu Grabe getragen, und nun stehen wir an einem neuen Morgen, hoffentlich an einem Beginn. Klänge des Himmels sind oft sphärisch, getragen, leicht entrückt.

Stehen dem Bläulichen die braunen Töne der Erde als Gegengewicht gegenüber?

Man tritt vom Irdischen aus in den Himmel nur durch eine Art Transformation. Die Vermittlung übernehmen für mich die Vögel. Transformation ist das zentrale Motiv. Schumanns «Vogel als Prophet» finde ich faszinierend: Als vorletztes Stück im Zyklus «Waldszenen» ent-rückt es uns, lässt uns ent-schweben, auch harmonisch. Der Vogel verkündet etwas, ohne dass wir wissen, was. Ähnlich geht es in Saariahos «Terra Memoria» ums Nachklingen, ums Verweilen in einem Zwischenreich von Erde und Himmel.

Duruflé: Quatre motets sur des thèmes grégoriens

Erst Chorknabe in Rouen in der Normandie, dann Studium am Pariser Konservatorium, schliesslich ab 1930 dort Organist in der historischen Kirche Saint-Étienne-du-Mont in Paris – das Leben des Maurice Duruflé steht über weite Strecken im Dienst der katholischen Kirche. Daneben ist er auch als herausragender Organist in vielen Konzertsälen heimisch und setzt so die Tradition seiner Lehrer Charles Tournemire, Louis Vierne und Eugène Gigout fort.

Sein berühmt gewordenes Requiem wird gelegentlich als «Wiegenlied des Todes» bezeichnet. Es ist kein düsterer Abgesang, sondern ein Werk, das oft mit dem Requiem von Gabriel Fauré verglichen wird und auf subtile Weise einen Bogen schlägt vom Gregorianischen Choral bis ins 20. Jahrhundert.

Dreizehn Jahre später, 1960, schliesst Duruflé sein nächstes Chorwerk ab: die *Quatre Motets sur des thèmes grégoriens*, uraufgeführt im Mai 1961. Es handelt sich um vier kurze, unbegleitete Motetten in lateinischer Sprache, die dem Direktor des Pariser Institut grégorien, Auguste Le Guennant, gewidmet sind. Die dem Text entsprechende gregorianische Melodik nutzt Duruflé für eine flexible Rhythmik mit schlichten Harmonien. Die einzelnen Dissonanzen basieren weniger auf scharfen Reibungen, sondern auf sanft übereinander geschobenen Stufen der jeweiligen Kirchentonalart. Das *Ubi caritas* hat seinen Platz in der Gründonnerstags-Messe während der Fusswaschung.

Musikwissenschaftler Wolf-Dieter Seiffert über Schumanns «Vogel als Prophet»

Der einzige Vogel, dem man seit alters her prophetische, also wahrsagende und Glück bringende Gabe zuschreibt, ist der (scheue, nur im Frühling rufende) Kuckuck. Sein Ruf, meist eine kleine Terz nach unten, ist in Schumanns Komposition «Vogel als Prophet» vielfach versteckt, so gut, dass es bis jetzt überhaupt noch niemandem aufgefallen ist. Er ruft zum Beispiel beständig im Hauptmotiv auf beide Hände verteilt [...] Im selben Hauptmotiv mag man auch die fast nervöse Wendigkeit eines Vogels imitiert sehen, wie er die Äste hinauf- und hinabhuscht, immer «auf der Hut», stets «wach und munter» (wie Schumann es mit Joseph von Eichendorff als ursprünglich vorgesehene Motto des Satzes im Autograph notiert hatte). Und doch will Schumann im «Vogel als Prophet» meiner Meinung nach ganz und gar nicht einen Vogel und seinen Gesang mit musikalischen Mitteln imitieren. Anders als zum Beispiel im «Jagdlied» der «Waldszenen», in dem der Bezug zum konkreten Klang der Hörner- und Jägerrufe, des Reitergalopps und Jagdhundegebells zum Greifen nahe scheint, geht es ihm hier überhaupt nicht um eine konkrete Naturschilderung. Im Gegenteil: «Vogel als Prophet» setzt ein geistig-seelisches, ein unerwartetes transzendentes Geschehen, also einen inneren Vorgang in berückende Töne und Klänge um.

Weit über den Kontext der insgesamt eher behaglichen neun Klavierstücke der «Waldszenen» op. 82 hinaus scheint mir deshalb «Vogel als Prophet» eine Ausnahmestellung in Robert Schumanns gesamtem Klavierrepertoire einzunehmen. [...] Schumann «konfrontiert» in diesem kurzen Stück zwei musikalische Haltungen, die gegensätzlicher und gleichzeitig wortlos «sprechender» nicht sein könnten: Ein sonorer, schlichter Choralsatz als Mittelteil wird umrahmt von einer herben Mischung aus Dissonanz und Konsonanz in leiser und unsteter Diskantlage. Die Aussenteile umschliessen jedoch keineswegs einen Fremdkörper, sondern den Kern der Komposition.

Zum Weiterhören Olivier Messiaen, der Klang-Ornitologe

Catalogue d'Oiseaux, Katalog der Vögel? Das klingt zunächst nach einem Klang gewordenen Lexikon zur Ornithologie. Im Kern aber trifft dieser Titel tatsächlich Olivier Messiaens Vorstellungen von einem wissenschaftlich orientierten Ansatz: «Ich habe versucht, den Gesang eines Vogels, der typisch ist für seine Region, exakt zu kopieren. Dazu gehört auch die Art des Gesangs zu unterschiedlichen Tages- und Nachtstunden.» Doch Messiaen möchte nicht nur klangliche Abziehbilder von Vogelstimmen liefern. Zugleich sucht er nach einer poetischen Dimension. Die Gesänge der Vögel werden «in ihrem harmonischen und rhythmischen Material von den Düften und Farben der Landschaft begleitet, in welcher der Vogel lebt». Dreizehn Vögel hat Olivier Messiaen auf diese Weise klanglich eingefangen, ein Zyklus in sieben Büchern, mit einer Spieldauer von rund zweieinhalb Stunden und technisch ungemein anspruchsvoll. Diese Rahmenbedingungen erklären, warum man das Werk so gut wie nie komplett im Konzert erleben kann. Begonnen hat Messiaen seine Arbeit am 6. Oktober 1953 in Baden-Baden. Zu jedem der einzelnen Vögel hat er detaillierte Beschreibungen verfasst. Über «Le Merle bleu» etwa heisst es in der 1958 erschienenen Erstausgabe: «Im Monat Juni. Roussillon, Côte Vermeille. In der Nähe von Banyuls: Kap l'Abeille, Kap Rederis. Ein Felsüberhang, Kliff über dem Meer, das daliegt in Preussischblau und Saphirblau. Schreie von Mauerseglern, Plätschern von Wasser. Die kleinen Landzungen erstrecken sich ins Meer wie Krokodile. In einer Felspalte die Blaumerle, deren Gesang darin nachhallt. Ihr Blau ist ein anderes als das des Meers: Veilchenblau, Schiefergrau, Seidenblau, Schwarzblau. Ihr fast schon exotischer Gesang, der an balinesische Musik erinnert, mischt sich in das Rauschen der Wellen. Auch die Theklalerche ist zu hören, die im Himmel hoch über dem Wein und dem Rosmarin flattert. Die Silbermöwen johlen von weither über dem Meer. Die Felswände sind furchterregend. Ihnen zu Füssen erstehen die Wellen in Gedanken an die Blaumerle.»

Saariaho: Terra Memoria

Als Kaija Saariaho in ihrer Heimatstadt Helsinki Komposition studieren möchte, lehnt man ihren Wunsch ab – weil sie eine Frau ist. Trotzdem wird die Finnin zur meistgespielten Komponistin unserer Zeit.

Terra Memoria ist Saariahos zweites Streichquartett. Über weite Strecken, vor allem im ersten und letzten Abschnitt dieses vierteiligen Werkes, dominieren übereinander gelagerte Loop-Einheiten. Aufgrund der unterschiedlichen Dauer der einzelnen Einheiten kommt es immer wieder zu Verschiebungen. So entstehen beispielsweise Halbtonschritte, die in Verbindung mal mit seufzerartigen Figuren, mal mit Glissandi treten. Die Melodik scheint in sich zu kreisen. Hinzu kommt eine spezielle Trillertechnik, die aus dem raschen Wechsel von fest gegriffenen Tönen und Flageolett-Tönen resultiert, wodurch ein irisierendes Flimmern entsteht.

Das beständige Sich-Drehen der Loops wiederum ist klangsinliches Symbol eines kontinuierlichen Erinnerns, möglicherweise spiegelt sich darin auch das unaufhörliche Kreisen der Gedanken um verstorbene Menschen.

Kaija Saariaho über «Terra Memoria»

Der Titel *Terra Memoria* verweist auf zwei Wörter, die voll von reichen Assoziationen sind: auf Erde und auf Gedächtnis. Hier bezieht sich Erde auf mein Material, und Gedächtnis auf die Art und Weise, wie ich damit arbeite.

Das Stück ist jenen gewidmet, die von uns gegangen sind. Einige Gedanken dazu: Wir erinnern uns immer weiter an jene Menschen, die nicht mehr mit uns sind; das Material – also deren Leben – ist abgeschlossen, nichts wird mehr hinzugefügt. Jene von uns aber, die hinterblieben sind, werden beständig an unsere gemeinsamen Erfahrungen erinnert: Unsere Gefühle über unterschiedliche Aspekte von deren Persönlichkeit verändern sich, bestimmte Erinnerungen verfolgen uns in unseren Träumen. Sogar nach vielen Jahren verändern sich manche dieser Erinnerungen, andere bleiben wie klare Augenblicke, die wir wieder erleben können.

Bruckner: Os justi

In einer seiner biographischen Umbruchphasen – Anton Bruckner ist noch als Lehrer tätig, aber auch schon als Musiker – wird dem 24-Jährigen die Stelle als «provisorischer Stiftsorganist» in St. Florian angeboten. Natürlich sagt er zu. Bruckner hat nun einen Dreizehnstunden-Tag. Morgens um vier sitzt er schon an der Orgel. Anschliessend unterrichtet er seine Schüler, gibt zusätzlich Privatunterricht, und er komponiert. Er schreibt (fast) ausschliesslich geistliche Werke.

Das von ihm so geliebte St. Florian ist für Bruckner aber nicht allein ein Rückzugsort (mit der Orgel als Fixpunkt). Hier pflegt er, sowohl der frühere Schüler als auch der spätere Hilfslehrer und Organist, ständigen Austausch mit den Geistlichen.

Die Erinnerungen an die Zeit in St. Florian begleiten Bruckner noch, als er längst in Wien lebt. So komponiert er am 18. Juli 1879 die Motette *Os justi*, einen gregorianischen Choral, und widmet ihn Ignaz Traumihler, dem Chorleiter in St. Florian und Anhänger des Cäcilien-Verbands. Das mag erklären, warum Bruckner für diese Motette den lydischen Modus wählt und ihn im kompletten Stück beibehält. Komponiert ist *Os justi* für einen achttimmigen Chor a cappella. Nachdem Ignaz Traumihler moniert, dass ihm das Stück zu wenig Text enthalte, fügt Bruckner zehn Tage später noch zwei zusätzlich vertonte Zeilen hinzu:

«Inveni David servum meum,
oleo sancto meo unxi eum.»

Bei der Uraufführung sitzt Bruckner sogar an der Orgel und begleitet wahrscheinlich das gesamte Stück. Für das letzte «Alleluja» notiert er «sine Organo».

Cage: A flower

Forschungen von Musikethnologen lassen darauf schliessen, dass die Imitation von Vogelrufen eine der frühesten Formen von Vokalmusik darstellt. John Cage scheint daran anschliessen zu wollen. *A Flower* ist ein Lied für Gesang und «closed piano». Cage schreibt es im Jahr 1950 für eine Choreografie von Louise Lippold, Ehefrau des Bildhauers Richard Lippold. Es gibt keinen Text; die Sängerin vokalisiert lediglich einzelne Laute wie «uh» oder «wah».

Die Partitur enthält für einige Passagen vage Hinweise, darunter: «wie eine Taube» und «wie eine Wildente». Die gesamte Gesangslinie besteht aus nur vier Tönen, mit Ausnahme eines Taktes gegen Ende, in dem ein fünfter Ton verwendet wird. Der Pianist spielt, indem er auf verschiedenerelei Weise auf den Klavierdeckel schlägt.

Copland: Appalachian Spring Suite

Anreger, Experimentator, Spätromantiker, Folklorist. Aaron Copland gilt heute als einer der Ahnväter der US-amerikanischen Musik. Seine Wurzeln liegen aber in Europa. Copland ist der Sohn litauisch-polnischer Immigranten. In den 1920er Jahren wird er Schüler von Nadia Boulanger in Paris, der pädagogischen Koryphäe, bei der auch Astor Piazzolla, Philip Glass, Pianist Dinu Lipatti und viele weitere in die Lehre gegangen sind.

Stilistisch ist Copland keine Richtung fremd. Anfangs probiert er sich im symphonischen Jazz und bastelt an einer expressionistisch-verschrobenen Klangsprache. Zunehmend macht er sich einen Namen als Motor der Neuen Musik in den Vereinigten Staaten. Fast virtuos wechselt er die Klang-Mixturen und tendiert in der Folgezeit zu einem durchsichtigeren Stil; auch mischt er Cowboy-Lieder mit traditionellen Formen und wendet sich schliesslich dem finanziell einträglichen Gebiet der Filmmusik zu.

Einen entscheidenden Impuls verleiht ihm der Kontakt zu Elizabeth Sprague Coolidge. Sie ist Pianistin und studierte Komponistin, verheiratet mit einem Arzt mit eigener langer Krankenakte – und vermögend. Sie liebt die Musik so sehr, dass sie zahlreiche Werke in Auftrag gibt, darunter das fünfte Streichquartett von Béla Bartók, ausserdem Werke von Britten, Strawinsky, Schönberg, Webern – und Aaron Copland.

1943 gibt Coolidge bei ihm ein Ballett in Auftrag. Es soll ein explizit «amerikanisches Thema» auf die Bühne bringen. Die berühmte Tänzerin und Choreografin Martha Graham bemüht dazu eine Reihe nationaler Legenden und siedelt die Handlung in der Zeit der Pioniere an, als die ersten Siedler den «Wilden Westen» eroberten. Die Idee vom Entdeckergeist ist anfangs noch unausgegoren: «Jugend, Frühling, Optimismus und Hoffnung» – das sind die Ideale, die das Stück ausdrücken soll. Mit diesem vagen Rüstzeug macht sich Copland an die Arbeit und lässt sich – wie bereits zuvor in «Rodeo» – vom amerikanischen Folk-Stil inspirieren.

Zunächst plant Copland mit dem Titel «Ballet for Martha». Doch dann schlägt Martha Graham als Alternative «Appalachian Spring» vor. Gemeint sind die Appalachen, ein grosser bewaldeter Gebirgszug im Osten Nordamerikas. «Spring» = Frühling? Nicht in diesem Fall. Der Titel entstammt einem Gedicht des amerikanischen Dichters Hart Crane. Dort meint «Spring» vielmehr eine «Quelle», der ein Bach in den Appalachen entspringt und von Crane wie folgt besungen wird: «O Quelle der Appalachen! Ich eroberte den Felsvorsprung; / Steiles, unzugängliches Lächeln, das sich ostwärts neigt.»

Die originale Besetzung ist für 13 Instrumente. 1944 in Washington uraufgeführt, instrumentiert Copland im Folgejahr das Werk für grösseres Orchester und stellt eine Suite zusammen. Diese ist seither ein fester Bestandteil nicht nur des amerikanischen Konzert-Repertoires.

Der Musikwissenschaftler und Dramaturg Julius Heile über die «Appalachian Spring Suite»

Der Beginn [...] führt in die frühlingshafte Szenerie einer ländlichen Gemeinde in Pennsylvania ein. [...] Ein zukünftiges Ehepaar feiert die Einweihung seines neu gebauten Farmhauses und bereitet sich auf die bevorstehende Hochzeit vor. Eine hymnische Melodie der Blechbläser in typischem «Copland»-Stil weist auf diese an sich feierliche Stimmung hin. Im Tanz von Braut und Bräutigam zeigt sich aber auch eine gewisse Anspannung und Sorge angesichts des neuen Zuhauses und künftigen Ehelebens. Denn immerhin gemahnt ein Erweckungsprediger mit seinen Anhängern an die unergründlichen Launen des menschlichen Schicksals. [...] Entsprechend zögerlich beginnt die Braut ihr Tänzchen – mal lustig beschwingt voller Vorfreude, mal etwas ängstlich angesichts der bevorstehenden Aufgaben. Nach einer Überleitung mit Reminiszenzen an den Beginn folgt die berühmteste Nummer des Balletts: In fünf Variationen über die in Amerika populäre Shakermelodie «Simple Gifts», besser bekannt unter dem Namen «Lord of the Dance», schildert Copland den wechselhaften Alltag, der die Eheleute erwartet. Am Ende blicken diese ruhig und stark ihrer Zukunft im neuen Domizil entgegen.

KONZERT 3

«... ODER SOLL ES TOD BEDEUTEN?»

Samstag, 23. Mai 2026
19 Uhr, Remise

Es gibt Fragen, die stellt man besser leise. Zum Beispiel, ob es Liebe ist. Oder Tod. Manchmal klingt beides gleich. Arvo Pärt lässt den greisen Simeon Abschied nehmen, ruhig, fast lichterhell. Schuberts Es-Dur-Trio trägt Trauer – aber eine, die sich nicht bekennt, sondern singt. Und Reimann hört Mendelssohn zu – unterbricht ihn, denkt weiter, widerspricht, erinnert. Denn manchmal ist das Aufhören der Moment, in dem alles beginnt. Oder soll es Tod bedeuten?

Reto Bieri

Mark Padmore



Arvo Pärt (*1935)
Nunc dimittis
für gemischten Chor a cappella
Vox Clamantis

Hildegard von Bingen (1098–1179)
O nobilissima viriditas
Vox Clamantis

Franz Schubert (1797–1828)
Klaviertrio Nr. 2 Es-Dur D 929
Allegro
Andante con moto
Scherzando. Allegro moderato – Trio
Allegro moderato
Trio Gaspard

» Pause

Felix Mendelssohn (1809–1857)
Aribert Reimann (1936–2024)

«... oder soll es Tod bedeuten?»
Acht Lieder und ein Fragment
von Felix Mendelssohn Bartholdy
nach Gedichten von Heinrich Heine
Für Tenor und Streichquartett bearbeitet
und verbunden mit sechs Intermezzi
von Aribert Reimann
Leise zieht durch mein Gemüt
Intermezzo I
Der Herbstwind rüttelt die Bäume
Intermezzo II
Über die Berge scheint schon die Sonne
Intermezzo III
Auf Flügeln des Gesanges
Intermezzo IV
Was will die einsame Träne (Strophen 1+2)
In dem Mondenschein im Walde
Was will die einsame Träne (Strophe 3)
Intermezzo V
Allnächtlich im Traume
Mein Liebchen, wir sassen beisammen
Intermezzo VI
Warum sind denn die Rosen so blass (1846)

Mark Padmore, *Meta4*

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 3

*Der Tod als wiederkehrendes Thema:
«... oder soll es Tod bedeuten?» ist eine
fast schon intime Frage.*

Es ist eigentlich die intimste Frage des ganzen Festivals. Aribert Reimann verzahnt in seinem Zyklus Lieder nach Felix Mendelssohn mit eigenen Streichquartett-Intermezzi und rückt die Musik damit in den Rahmen von Ambivalenz: Ist Abschied Erlösung? Ist Liebe die Vorahnung von Verlust? Wann wird Auf-hören zur Verwandlung?

*Bei diesen Gedanken sind wir schnell
auch bei Franz Schubert. Mit ihm stehen
wir oft an einer Felsklippe und fragen uns:
Sollen wir nach oben schauen, in den
Himmel, oder abwärts in den Abgrund?
Oder beides gleichzeitig?*

Das ist genau diese Ambivalenz, die ich meine. Versuchung und Gefahr sind nicht ein Entweder-Oder, sondern verzahnen sich miteinander. Erst diese Gleichzeitigkeit ermöglicht das Ambivalente.

*Arvo Pärt ist ein Komponist, der in
frühen Jahren fast auf-gehört hätte mit
dem Komponieren.*

Er hatte nach seinen Versuchen auf dem Gebiet der seriellen Musik eine Sinnkrise und wusste nicht, wie es weitergehen soll. Er kam nicht mehr zurecht mit dem, was er geschrieben hatte. Und dann suchte er etwas Neues und entwickelte den «Tintinnabuli»-Stil. Auf seinen künstlerischen Tod, symbolisch gesprochen, folgt eine Wiedergeburt oder Neugeburt. Tod im Leben bedeutet eben nicht immer nur Verlust. Dieser Gedanke besitzt durchaus auch eine tröstliche Komponente.

Arvo Pärt und der «Tintinnabuli»-Stil

«Es ist möglich, dass die Personen, die meiner Musik mit Interesse folgen, hoffen, darin etwas finden.»

Seine Musik ist nicht auf Krawall gebürstet, sondern lebt von einem ganz eigenen Stil. Arvo Pärt, 1935 im estnischen Paide geboren, ausgebildet in Tallinn, bewegt sich anfangs auf avantgardistisch-experimentellen Pfaden. Als er sich auch noch zum christlichen Glauben bekennt, wird es den sowjetischen Kulturfunktionären zu bunt: «Sie gaben mir zu verstehen, dass es ihnen nicht unangenehm wäre, wenn meine Frau und ich das Land verliessen. Ich hatte praktisch keine Möglichkeit mehr, als Komponist zu überleben, da sich die Funktionäre, von denen mein Leben abhing, mir gegenüber immer feindseliger verhielten.»

Mit seiner Frau kommt Pärt über Israel und Wien in den frühen 1980er Jahren nach West-Berlin. Erst nach dem Zerfall der Sowjetunion und der Unabhängigkeit Estlands kehrt Pärt zunächst zeitweise, im Jahr 2008 dann dauerhaft in seine alte Heimat zurück.

Ab Mitte der 1970er-Jahre entwickelt Pärt einen eigenen Stil: Seine Musik wird immer einfacher und schlichter. Er verzichtet zunehmend auf klassische Formen und fest definierte Themen. «Tintinnabuli» heisst dieser Stil, von dem Lateinischen «tintinnabulum» – Glöckchen!

«Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. Deshalb habe ich es Tintinnabuli genannt. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer, mit zwei Stimmen, ich baue aus primitivstem Stoff. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Mit der Tintinnabuli möchte ich gewissermassen unterstreichen, dass die Wahrheit Gottes ewig währet, ich möchte sagen, dass sie einfach ist.»

Arvo Pärt ist knapp über 40, als er seinen «Tintinnabuli»-Stil erstmals in einem Klavierstück anwendet. Seine Musik bleibt gut verständlich – egal ob sie leicht klingt oder energiegeladen. «Musik ist ein Freund, verständnisvoll, empathisch, vergebend, tröstend, ein Tuch, um die Tränen der Traurigkeit zu trocknen, eine Quelle von Freudentränen, aber auch ein schmerzhafter Dorn im Fleisch und in der Seele.»

Pärts Musik bewahrt immer ihre hypnotische Wirkung. Als Quelle zu seinem oft mystisch wirkenden Stil dient ihm oft die Gregorianik: «Ich wollte etwas finden, das lebendig, einfach und nicht destruktiv war, eine absolute Melodie, eine nackte Stimme, die die Quelle alles anderen ist. All das fand ich in einem Notenbuch, das ich in einer Kirche in Tallinn bekam. Ich begann diese Melodien zu spielen und zu singen. Es war, als bekäme ich eine Bluttransfusion. Ich hatte es geschafft, eine Brücke zwischen gestern und heute zu bauen.»

Zu Arvo Pärts «Nunc dimittis»

Pärt vertont bereits 1989 in Berlin den «Magnificat»-Text aus dem Lukas-Evangelium – ein Werk, das den «Tintinnabuli»-Stil in reinster Form verkörpert. Die Anfrage zu «Nunc dimittis» kommt allerdings aus Schottland, vom Chor der St Mary's Episcopal Cathedral in

Edinburgh und seinem Direktor Matthew Owens. «Mein Wunsch, sein Wunsch», so Pärt über den glücklichen Zufall, dass ein eigener Plan und die schottische Anfrage fast zeitgleich zusammenfinden.

Die Uraufführung erfolgt im Rahmen des Edinburgh-Festivals im August 2001. Der Text handelt vom Lobgesang Simeons, als er den neugeborenen Jesus im Tempel in seine Arme schliessen kann. Er bringt Gelassenheit, ja Zärtlichkeit zum Ausdruck, gefolgt von transzendenter, strahlender Freude. Es ist eine Vorlage, die geradezu auf die Vertonung durch einen Komponisten wie Arvo Pärt gewartet zu haben scheint. Pärts Musik lebt von subtilen Dissonanzen und einer grossen Steigerung bei den Worten «lumen ad revelationem gentium» («ein Licht, das die Heiden erleuchtet»).

Schubert: Klaviertrio Es-Dur D 929

«Denk dir», so schreibt Franz Schubert in einem Brief vom März 1824 an seinen Freund, den Maler Leopold Kupelwieser, «keinen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichts geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nicht biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender unglücklicher Mensch ist?»

Es ist genau dieses Jahr 1824, in dem Schubert in der Kammermusik einen neuen Ton anschlägt. Fast drei Jahre sind vergangen, seit Schubert – abgesehen von den ohnehin singulären Flötenvariationen D 802 – sein letztes Kammermusikwerk geschrieben hat. Nach Abbruch des Streichquartetts D 703 und der folgenden langen Pause komponiert er 1824 zunächst das Oktett D 803, anschliessend die beiden Moll-Quartette D 804 und 810. Doch es dauert noch bis 1827, bis sich Schubert erstmals ernsthaft mit der Gattung des Klaviertrios auseinandersetzen beginnt – Zufall oder nicht, dass er sich mit dieser bedeutenden Gattung erst nach Beethovens Tod auseinandersetzt? Auffallend zumindest, dass von jenem düsteren, schwermütigen, weltabschiednehmenden Ton, den wir aus der *Winterreise* oder dem Streichquintett her kennen, in seinen beiden Klaviertrios nur wenig zu merken ist.

Zu den offenen Fragen gehört die Entstehungsreihenfolge der beiden Trios in B-Dur und Es-Dur. So gilt die autographe Partitur des B-Dur-Trios als verschollen, während sich vom Schwesterwerk D 929 nicht nur Schuberts endgültige Reinschrift, sondern auch die Skizze zu den ersten drei Sätzen erhalten hat. Diese Skizze ist ein faszinierendes Zeugnis über den Entstehungsprozess des Werkes, denn Schubert hat teilweise grundlegende Veränderungen vorgenommen.

Verglichen mit den ersten Entwürfen ist vor allem der langsame Satz in seiner endgültigen Fassung kaum mehr wiederzuerkennen. Auch im ersten Satz gibt es markante Änderungen, so etwa den Tonart-Wechsel von

fis-Moll nach h-Moll beim Pianissimo-Einsatz des zweiten Themas. Das ist insofern interessant, als dass Schubert die Tonart h-Moll im zweiten Satz erneut verwendet. Das Thema dieses Andante con moto mit seiner marschähnlichen Klavierbegleitung basiert nach Aussage von Freund Leopold von Sonnleithner auf einem schwedischen Volkslied, das Schubert bei einem Konzert des jungen Tenors Isak Berg gehört hat. Der Text dieses «Se solen sjunker» lautet in deutscher Übersetzung:

«Sieh die Sonne hinter dem hohen Berggipfel
versinken.
Vor den düsteren Schatten der Nacht fliehst du,
o schöne Hoffnung.
Lebe wohl. Lebe wohl.
Ach, der Freund vergass seine treue holde Braut.
La la la la la la la la la...»

Die genaue Zuordnung dieses Liedes als Vorbild für Schuberts Trio erfolgte übrigens erst im Jahr 1978.

Das Finale, Allegro moderato, bestehend aus drei musikalischen Hauptgedanken, ist in der ersten Fassung selbst für Schuberts Verhältnisse relativ weitschweifig. Offenbar plagten ihn diesbezüglich Bedenken. Jedenfalls streicht er zunächst das Wiederholungszeichen am Ende der Exposition und nimmt noch weitere Kürzungen vor, die er, wie brieflich verbürgt, unbedingt eingehalten wissen möchte.

Das Es-Dur-Trio erscheint noch zu Schuberts Lebzeiten und trägt die von ihm selbst bestimmte Opuszahl 100. Erst acht Jahre später wird das Schwesterwerk, das B-Dur-Trio, mit der Opuszahl 99 veröffentlicht. Es ist anzunehmen, dass Schubert auch diese Ziffer selbst vergeben hat. Doch daraus zu schliessen, er habe dieses Trio auch als erstes komponiert, wäre voreilig. Fest steht nur, dass Schubert sein Es-Dur-Trio am zweiten Weihnachtstag des Jahres 1827 erstmals öffentlich aufgeführt hat und dass eine zweite Aufführung innerhalb eines Privatkonzerts im März 1828 erfolgt ist.

Mendelssohn: Lieder

«Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen.» Aus diesen Zeilen spricht ein gewisses Misstrauen: Allein durch Musik, so will Felix Mendelssohn sagen, lässt sich eine höhere Stufe des Ausdrucks erreichen. Daher schleust er einen völlig neuen Gattungstypus in die Musikgeschichte ein – die «Lieder ohne Worte», deren grosse Popularität bis heute verdeckt, dass Mendelssohn auch ein hervorragender Lied-Komponist (Lieder mit Worten...) gewesen ist.

Mehr als hundert Lieder hat er hinterlassen (dies sind nur ungefähr halb so viele wie die Lieder seiner Schwester Fanny Hensel). Bei knapp 80 Liedern hat Mendelssohn die Veröffentlichung selbst autorisiert. Mit der Vertonung von *Auf Flügeln des Gesanges* landet er im

19. Jahrhundert einen echten Hit. Das Lied wird zum Inbegriff des Liedgesangs schlechthin.

In der ohnehin komplizierten Mendelssohn-Rezeption – die früh geprägt wird durch die Pamphlete Richard Wagners – haben es seine Lieder besonders schwer.

Auch noch im 20. Jahrhundert. Selbst ein führender Lied-Sänger wie Dietrich Fischer-Dieskau schreibt: «Die Lieder und Duette für die bürgerliche gute Stube lassen auch bei Felix Mendelssohn-Bartholdy die Rhythmik häufig so problemlos erscheinen, dass der Interpret Mühe hat, ihr individuelle Kontur zu geben. Kraft, Originalität oder Kompliziertheit sind nicht spezifische Kennzeichen der Lieder. Und die Schablonen gleichmässigen Sechsstel-Flusses in Barcarolen oder punktierter Rhythmen, gleichmässiger Viertel nicht nur bei ruhiger Seelenlage – sie bieten der Interpretation wenig Anhalt, fordern zum Nur-Schönklang geradezu heraus. Und wenn ringsum progressive Harmonik zum Gradmesser des Romantischen wurde, so ist Mendelssohn auch hierin der simplen Konvention näher. Das Interesse ›bahnbrechender Neuerung‹ fehlt. Kontraste und Stufen der Ausdrucksintensität gibt es wenige.»

Besonders beseelt

Doch alles ist eine Frage der Perspektive: Sucht man bei Mendelssohn ausschliesslich nach Neuerungen oder nach Gewagtem, so liegt Fischer-Dieskau sicher nicht falsch. Doch nimmt man Mendelssohns eigene Ideen zum Massstab, dann offenbart sich der Reiz seiner Lieder umso direkter. Lieder sind für Felix Mendelssohn eine besonders beseelte Musik, sie handeln von Sehnsucht, von Unmittelbarkeit und von einer ursprünglichen Form von Poesie, in der eine versteckte Form von Zweideutigkeit lauert.

In einem Brief vom Oktober 1842 schreibt Mendelssohn: «Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloss mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als mit Worten. [...] Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.» Erst die Musik lenkt das Wort, so Mendelssohn, in verständliche Bahnen. Der lyrische Text dient ihm als Inspiration, nicht als Korsett. Die Struktur und die formalen Besonderheiten eines Gedichts spielen für ihn keine besondere Rolle, sie dienen ihm allenfalls als Quelle der musikalischen Inspiration.

Aribert Reimann über «... oder soll es Tod bedeuten?»

Als Juliane Banse mich fragte, ob ich für sie und das Cherubini-Quartett einige Lieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy bearbeiten könnte, wusste ich gleich, dass ich beim dritten Umgang mit Liedern eines anderen Komponisten in Form einer Transkription des Klavierparts für Streichquartett anders verfahren müsste als bei den vorausgegangenen (Schumann: op. 107, Schubert: Mignon).

In dem neuen Stück «... oder soll es Tod bedeuten?» (die letzte Zeile des Liedes «In dem Mondenschein im Walde») habe ich sechs Intermezzi für Streichquartett dazukomponiert, die die Lieder miteinander verbinden: Reflexionen in meiner musikalischen Sprache über ein bereits gehörtes oder folgendes Mendelssohn-Lied, Nach-Gedanken oder vorausseilende, durch die mich, in kurzen Anklängen, fortschreitend Teile aus dem letzten Lied ziehen, dem Fragment «Warum sind denn die Rosen so blass», mal in das strukturelle Geschehen eingewoben oder es durchbrechend oder kontrastierend eingeschnitten.

Um auch gedanklich einen Zusammenhalt zu schaffen, habe ich acht Lieder und ein Fragment nach Gedichten von Heinrich Heine ausgewählt («Was will die einsame Träne», «Mein Liebchen, wir sassen beisammen» und das Fragment «Warum sind denn die Rosen so blass» sind noch nicht im Druck erschienen und wurden mir dankenswerterweise von der Staatsbibliothek Berlin zur Verfügung gestellt). Die Bearbeitung für Streichquartett geht über eine bloss Transkribierung weit hinaus. In einigen Liedern, vor allem in den Strophenliedern «Auf Flügeln des Gesanges», «Allmählich im Traume», «Mein Liebchen, wir sassen beisammen» bin ich vom Klaviersatz sehr abgewichen und habe viel dazukomponiert, ohne in die Mendelssohnsche Harmonik einzugreifen, um sie dadurch auch gegen meine eigene Gedankenwelt abzugrenzen, die dann immer wieder von Fragmenten des Mendelssohn-Fragments aufgebrochen wird. [...] Das Stück ist als Auftragswerk der Schwetzingen Festspiele im Oktober 1996 entstanden und Juliane Banse und dem Cherubini-Quartett gewidmet.

Neue Konzertreihe Zürich

Tonhalle Zürich
Grosser Saal

Saison 2026/27

Amandine Beyer 31.1.
Alexandra Dovgan 22.11. & 21.6.
María Dueñas 1.3.
Isabelle Faust 24.10.
Sol Gabetta 13.3.
Sir John Eliot Gardiner 15.2.
Anastasia Kobekina 3.12.
Regula Mühlemann 1.6.
Grigory Sokolov 2.4.
Hayato Sumino 12.4.
Collegium 1704 27.3.
Schweizer Jugendchor 20.12.

María Dueñas © Xenie Zasetzkaya



Abo & Infos:
hochuli-konzert.ch

@hochulikonzert

Konzerte – Tonträger – Kulturreisen
Hochuli Konzert AG
info@hochuli-konzert.ch
071 791 07 70
hochuli-konzert.ch



KONZERT 4 DAS ENDE VOM LIED OHNE ENDE

Pfingstsonntag, 24. Mai 2026
11.45 Uhr, Remise

Ein Lied, das endet, und eines, das sich dem Ende entzieht: Schumanns Musik denkt über das Aufhören nach – als Form, als Frage, als Möglichkeit. Schuberts Fantasie verliert sich in Zeit, die nicht vergeht. Vaughan Williams lässt Stimme und Erinnerung zusammenklingen, dort, wo Worte nicht mehr genügen. Ein Konzert über das Ende. Und über das, was bleibt, wenn es nicht kommt.

Reto Bieri

Anthony Romaniuk



Robert Schumann (1810–1856)
Ende vom Lied
Nr. 8 aus Fantasiestücke op. 12
Anthony Romaniuk

Helena Tulve (*1972)
Stella matutina
für Stimme und präpariertes Klavier
Vox Clamantis, Nicholas Rimmer

Franz Schubert (1797–1828)
Fantasie C-Dur D 934
für Violine und Klavier
Andante molto – Allegretto – Andantino
Tempo I – Allegro vivace – Allegretto – Presto
Dmitry Smirnov, Anthony Romaniuk

» Pause

Ralph Vaughan Williams (1872–1958)
On Wenlock Edge
für Singstimme, Streichquartett und Klavier
1. On Wenlock Edge
2. From far, from eve and morning
3. Is my team ploughing?
4. Oh, when I was in love with you
5. Bredon Hill
6. Clun
Mark Padmore, Meta4, Anthony Romaniuk

Robert Schumann
Lied ohne Ende
Nr. 8 aus Albumblätter op. 124
Nicholas Rimmer

GOTTESDIENST
AM PFINGSTSONNTAG
24. Mai 2026, 10 Uhr
Klosterkirche
ökum. Gottesdienst mit
musikalischer Umrahmung
durch Mitwirkende
der Ittinger
Pfingstkonzerte

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 4

«Ende vom Lied»? Oder Anfang?

Was ist gemeint?

Dieses Konzert wird gerahmt von zwei Klavierstücken Robert Schumanns aus zwei verschiedenen Zyklen. Eine zentrale Bedeutung nimmt dabei ein Brief Roberts an Clara ein: «... am Ende löst sich doch Alles in eine lustige Hochzeit auf – aber am Schluss kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander».

Was bedeutet Ihnen dieses Zitat?

Dieses Ineinander von Hochzeit und Tod umrahmt eine dialektische Grundspannung, die mir eine wichtige Inspiration für alle Konzerte in Ittingen geliefert hat. Ende und Neubeginn, Freude und Schmerz, Abschluss und Fortdauer sind untrennbar miteinander verwoben. Ohnehin finde ich es aufregend, dass ein junges Liebespaar wie Clara und Robert schon in so frühen Jahren über diese Themen miteinander kommuniziert.

In die Gegenwart führt das Werk von Helena Tulve...

Sie wird auch bei uns vor Ort sein, denn sie ist die Frau des Chorleiters Jaan-Eik Tulve. Helena ist eine grossartige Komponistin und gehört zur Generation nach Arvo Pärt. Während Pärt Reduktion, Askese und Spiritualität in den Fokus seiner Musik rückt, konzentriert sich Helena mehr auf organischen Klangfluss. Klang bedeutet bei ihr sehr oft «Prozess». Der Titel «Stella matutina» bezieht sich auf den Morgenstern und steht damit wieder für den Übergang von der Nacht zum Tag.

«On Wenlock Edge» ist ein vergleichsweise selten zu hörender Lied-Zyklus...

Er handelt von Tod, verpasster Liebe, Vergänglichkeit. Ich habe die Musik von Ralph Vaughan Williams durch den Tenor Ian Bostridge genauer kennengelernt und finde diese Musik grandios. Dass wir Vaughan Williams im deutschsprachigen Raum so selten, ja zu selten zu hören bekommen, erachte ich als einen Fehler. Das gilt übrigens auch für andere britische Komponisten wie Edward Elgar und Gerald Finzi.

Heinrich Heine: Das ist ein Flöten und Geigen

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmetterten darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmel'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

von Robert Schumann
in *Dichterliebe* vertont

Schumann: Fantasiestücke

Das Jahr 1837 ist für Robert Schumann in den ersten Monaten wahrlich kein leichtes: Er selbst nennt es einmal seine «dunkelste Zeit», was auch damit zusammenhängen dürfte, dass Clara zu dieser Zeit auffallend enge Kontakte zu dem Komponisten und Kritiker Carl Banck pflegt, der schliesslich, nach einer erfolgreichen Intrige Schumanns, Leipzig den Rücken kehrt.

Claras Distanz zu Robert hat vielleicht auch ihre Gründe darin, dass dieser zu dieser Zeit auffallend für zwei Künstlerinnen schwärmt: die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient und die Pianistin Robena Ann Laidlaw, der er die *Fantasiestücke* op. 12 widmet. Eine frühe Skizze des ersten Stückes «Des Abends» trägt den Vermerk «Am 4. Juli 37 Abends» und bezieht sich wahrscheinlich auf eine Begegnung Schumanns mit Laidlaw. In ihrem Widmungsexemplar ist schliesslich zu lesen: «Die Zeit Ihres Aufenthaltes hier wird mir stets eine schöne Erinnerung bleiben, und dass dies wahr ist, was ich schreibe, werden Sie noch klarer in acht Phantasiestücken für Pianoforte finden... Um Erlaubniss einer Dedicace habe ich zwar nicht besonders angefragt; aber sie gehören Ihnen...» Wie eng diese Musik mit der damaligen Lebenssituation der Schumanns verknüpft ist, zeigt ein Brief mehrere Monate später, nachdem die Werke, auf Schumanns energisches Bestreben hin, bereits im Februar 1838 im Druck erschienen sind. Robert schreibt mit Bezug auf das letzte Stück «Ende vom Lied» an Clara: Hier löst sich «doch Alles in eine lustige Hochzeit auf – aber am Schluss kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander».

Helena Tulve: Erweiterung von Grenzen

«Für mich ist die Erweiterung musikalischer Grenzen von grösster Bedeutung. Damit meine ich die Erweiterung klanglicher, formaler und stilistischer Grenzen ebenso wie die Öffnung der geografischen Grenzen der Musik. Letzteres hat ersteres massgeblich vorangebracht.» Helena Tulve zählt zu den markantesten Stimmen der neuen estnischen Musik. Zunächst ausgebildet in Tallinn und bei Erkki-Sven Tüür, geht sie nach Paris und studiert dort Mitte der 1990er Jahre Gregorianischen Choral am Pariser Konservatorium. Ihre Musik ist von unterschiedlichen Einflüssen geprägt, mal von französischer Spektralmusik, mal von orientalischen Elementen, mal von der Gregorianik.

Der Musikkritiker Wolfgang Sandner hat Tulves Musik einmal wie folgt beschrieben: «Eine der schönen Eigenschaften ihrer Musik ist, dass vieles davon so wirkt, als wäre es nicht komponiert, sondern als wäre es einfach passiert, als würde das Instrument selbst spielen, anstatt gespielt zu werden, als würde die Musik von einem Windspiel ausgehen. In ihrer Musik drängen sich die Formen nicht in den Vordergrund. Ihre Strukturen sind wie Felsen oder Bäume: Alles ist selbstverständlich, vieles ist knorrig, vieles ist schön, manches ist geheimnisvoll, anderes sonnenklar. Es beginnt, es entwickelt sich, und am Ende besitzt es eine Beständigkeit – in der Erinnerung. Es ist eine Musik, die man in eine Landschaft einbauen könnte. Sie würde nicht nur hervortreten, sie würde untergehen.»

Franz Grillparzer: «Der arme Spielmann»

Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genussreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischenliegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt. Die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. – Und das nannte der alte Mann Phantasieren! – Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer.

Schubert: Fantasie D 934

Diese Trias dokumentiert ein gewandeltes Gattungsverständnis: Franz Schuberts Wanderer-Fantasie (1822), die Fantasie C-Dur D 934 für Geige und Klavier (1827) sowie die f-Moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen (1828) bilden, auf ihre Art, ein ungleiches Triptychon. Alle drei Werke lösen sich mehr oder weniger sanft von der strengen Sonaten-Form, sind aber harmonisch geschlossen und bestehen aus mehreren Sätzen. Was meint «Fantasie»? Die freie Fantasie als Gattung geht auf eine Definition von Carl Philipp Emanuel Bach im Jahr 1762 zurück. Doch zu Schuberts Zeit ist damit zugleich noch etwas Anderes gemeint: Fantasie im Sinne von «Capriccio» oder «Caprice», so wie Carl Czerny Beethovens Fantasie op. 77 als die freieste Art der Improvisation verstanden hat. Franz Grillparzer deutet in seiner Novelle *Der arme Spielmann* das «Fantasieren» als Spiel «aus der Einbildung» und «ohne Noten». Doch freies, spontanes Spiel bedeutet keineswegs Willkür. So entwickelt Schubert in seiner Fantasie D 934 das Thema des Allegro vivace aus dem des Andante molto. Als weitere Dimension tritt der damals beliebte «style hongrois» hervor. Im «hallgató», einem auf einem Lied oder Tanzthema beruhenden langsamen Satz, dient eine schlichte Melodie als Basis für virtuose Ausbreitung, unterstützt von akkordischer Begleitung. Hier ist es zu Beginn das Tremolo des Klaviers, das diese Stütze bildet, bevor in der Geigenstimme die schlichte Melodie anhebt.

Für Kenner

Inspiziert wird Schubert zu diesem Werk durch den Geiger Josef Slavík, der auch als «böhmischer Paganini» bezeichnet wird und der 1826 bei einem Auftritt in Wien gefeiert wird. Er lernt Schubert persönlich kennen und spielt am 20. Januar 1828 im Landständischen Saal in Wien mit dem Pianisten Carl Maria von Bocklet die Uraufführung der Fantasie D 934. Das Publikum reagiert jedoch verstört. In der Wiener Zeitung *Der Sammler* heisst es: «Die Phantasie [...] dehnte sich etwas zu lang über die Zeit aus, die der Wiener den geistigen Genüssen widmen will. Der Saal wurde allmählig leerer, und Referent gesteht, dass auch er von dem Ausgang dieses Musikstückes nichts zu sagen weiss.» Der Kritiker der *Allgemeinen Theaterzeitung* merkt an, dieses Werk sei «ein Tonstück, das freilich nur in einem kleineren Lokale, vor einem eigentlichen Kenner-Publikum recht nach Würden genossen werden kann; auch wenn es von ganz dazu geeigneten Spielern vorgetragen wird». Ins Zentrum von Schuberts Fantasie rückt der Andantino-Abschnitt mit Variationen über ein Thema. Dieses entstammt Schuberts eigener Rückert-Vertonung «Sei mir gegrüsst». Die Variationen werden wiederum von Passagen unterschiedlichen Charakters eingeleitet, unterbrochen und abgerundet. Die Fantasie als freie Art der Improvisation? Allein vom Klang-Charakter her ja, doch bei genauerem Hinsehen stecken sehr viel Absicht und Formwille dahinter.

Friedrich Rückert:
«Sei mir gegrüsst» aus *Oestliche Rosen* (1822)
Strophen 1 und 2

O du Entriss'ne mir und meinem Kusse!
Sey mir gegrüsst!
Sey mir geküsst!
Erreichbar nur meinem Sehnsuchtgrusse,
Sey mir gegrüsst!
Sey mir geküsst!

Du von der Hand der Liebe diesem Herzen
Gegeb'ne! Du
Von dieser Brust
Genomm'ne mir! Mit diesem Thränengusse
Sey mir gegrüsst!
Sey mir geküsst!

Vaughan Williams: On Wenlock Edge

«Ralph Vaughan Williams ist viel englischer als Edward Elgar», hat der Dirigent Roger Norrington einmal behauptet. «Er wollte sich möglichst wenig von kontinentaler und besonders deutscher Musik beeinflussen lassen. Vaughan Williams war der Überzeugung, Musik sei dann am besten, wenn sie einen Bezug zu ihrem Entstehungsland habe – wie die tschechische, französische, italienische oder deutsche Musik.» Dennoch wehrt sich Vaughan Williams, der spätestens seit den 1940er Jahren eine singuläre Stellung im britischen Kulturleben erreicht, gegen die Bezeichnung «Grand Old Man of British Music» – ihn stören daran das «old» und das «grand». Wie auch immer: Vaughan Williams verleiht der britischen Musik eine eigene Identität. «Es ist im besten Fall ein langwieriges und zeitraubendes Unterfangen, die Seele eines Volkes zu finden, und sehr viele Propheten müssen im Verlauf dieser Suche erschlagen werden», so Vaughan Williams mit typisch britischem Humor. «Vielleicht werden, wenn wir genug Propheten erschlagen haben, künftige Generationen anfangen, ihnen Grabmäler zu errichten.»

Silberlöffel

Er sei mit einem «kleinen Silberlöffel im Mund» auf die Welt gekommen, behauptet der Komponist einmal. Gemeint ist sein betuchtes Elternhaus: Die Mutter stammt aus der Porzellan-Dynastie Wedgewood, die väterliche Seite weist eine Reihe renommierter Juristen auf. Dieser «Silberlöffel» hilft Vaughan Williams durch seine Zeit der Ausbildung, die zugleich eine Zeit des Austestens darstellt, auch bei der Suche nach einer eigenen musikalischen Stimme. Vaughan Williams muss als Musiker nicht erfolgreich sein, um davon leben zu können; er könnte sich sogar ein musikalisches Scheitern leisten. Doch ganz ohne Druck wird Vaughan Williams erfolgreich. Seine Stimme hat in England Gewicht, ob als Lehrer, Redner, Vortragsreisender, Kolumnist oder, vor allem, als Komponist.

Vaughan Williams ist dreissig Jahre alt, als 1901 sein erstes Werk im Druck erscheint. Es ist ein Lied. Sechs Jahre später folgt sein erster Liederzyklus. *On Wenlock Edge* für Tenor, Klavier und Streichquartett. Die sechs Texte entstammen der Sammlung *A Shropshire Lad* von Alfred Edward Housman, einem Dichter und Altphilologen. Dort sind es 63 Gedichte. Sie handeln von Liebe und verlorener Jugend. Es ist eine volkstümliche und bewegende Poesie, grenznah zwischen Romantik und Moderne. Die Melancholie des Protagonisten spiegelt sich vor allem in den englischen Landschaftsszenen. Entsprechend pastoral setzt Vaughan Williams das in Musik.

Ziel fernab

Aber der Zyklus ist mehr als vertonte Beschaulichkeit. Es brausen durchaus auch Stürme übers Land, und das gleich im ersten Lied – was dem Komponisten vereinzelt den Vorwurf eingebracht hat, er habe über die Trostlosigkeit der Vorlagen hinwegkomponiert. Das zweite Lied, «From Far», klingt schlicht und emotional zugleich. Der Protagonist kann nur «einen Atemzug lang» verweilen: «Nimm meine Hand und sag mir rasch/ was hast du auf dem Herzen.» Das dritte Lied «Is my team ploughing» wird zu einem makabren Dialog zwischen einem Lebenden und einem Toten, bevor das «Oh, when I was in love with you» folgt: ein Intermezzo von erstaunlicher Kürze. Im fünften Lied führt uns Vaughan Williams wieder durch die englische Landschaft mit dem Glockenläuten im Dorf Bredon. «Clun» lässt den Zyklus still und resigniert ausklingen. Der lyrische Erzähler möchte seine Sorgen an einem fernen Ort abwerfen, dort, «wo der Jüngste Tage mit Blitz und Donner kommen mag und es einem ziemlich einerlei ist». Dem Abbruch folgt der Aufbruch. Aus Altem entsteht Neues. Die Landschaft dient in diesem Zyklus nicht nur als Kulisse. Vaughan Williams entwickelt in den einzelnen Liedern eine Spurensuche, hinein in eine teils traumhafte Welt, hinein in die menschliche Psyche, hinein ins Unbewusste. Das Geniale daran ist, dass uns diese Musik selbst beim ersten Hören fast schon vertraut vorkommt.

Der Historiker und Autor Ulrich Raulff über «Letzte Sätze»

Der letzte Satz reflektiert nicht nur Text – Text, dessen Teil er seiner Natur und seinem Ort nach ist. Er steht auch auf der spannungreichen Schwelle zwischen Text und Nicht-Text oder, mit Derrida zu sprechen, «hors texte». Er steht auf der Schwelle zu dem, was ausserhalb des Textes ist, man nenne es Welt, Wirklichkeit oder Geschichte. [...] Vielleicht richtet sich seine dringlichste Intention auf dieses Andere – die Wirklichkeit, das Leben oder die eigentümliche Erfahrungsweise von Wirklichkeit, die wir Geschichte nennen.

Letzte Sätze aus der Literatur

Kein Geistlicher hat ihn begleitet.
Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*

So lebte er hin.
Georg Büchner, *Lenz*

Der Regenbogen des ewigen Friedens blüht an ihm «dem Himmel», und die Gewitter sind vorüber, und die Welt ist so hell und grün – wacht auf, meine Geschwister!
Jean Paul, *Titan*

Alsdann werde ich, das Kruzifix in der Hand, kühn in die Ewigkeit hinabsteigen.
Chateaubriand, *Mémoires d'outre tombe*

Das könnte das Thema einer neuen Geschichte werden – aber unsere jetzige Geschichte ist zu Ende.
Fjodor Dostojewski, *Verbrechen und Strafe*

Ach, Luise, lass... das ist ein zu weites Feld.
Theodor Fontane, *Effi Briest*

Sie gehen ans Werk.
Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*

So lagen sie beide schweigend, beide wohl auch ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zimmertür klopfte und mit den gewohnten Geräuschen von der Strasse her, einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann.
Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*

Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?
Thomas Mann, *Der Zauberberg*

Wir wissen, was kommt.
Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*

Spätestens am Morgen würde es aufhören zu regnen, der Tag würde bestimmt kühl und hell. Und es war gut, denn es war Zeit, zu gehen.
Robert Seethaler, *Der letzte Satz – ein Gustav Mahler-Roman*

... und in den Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht ist der letzte Satz von Sheherazades Erzählungen jeweils der Beginn der nächsten...

KONZERT 5 APROPOS EWIGKEIT ...

Pfingstsonntag, 24. Mai 2026
17 Uhr, Remise

Man kann sich über Vieles täuschen. Nur über die Ewigkeit nicht. Denn sie ist, wie die Brüder Grimm es beschrieben haben, kein Zustand, sondern eine Geschichte: Ein Vöglein, das alle hundert Jahre kommt, um mit dem Schnabel an einem Berg zu kratzen. Und wenn der Berg verschwunden ist, ist eine Sekunde der Ewigkeit vergangen. Das ist keine Metapher, das ist ein Mass.

György Ligeti hat ihr ein mechanisches Denkmal gesetzt – hundert Metronome, die ticken, als wollten sie sich gegenseitig überholen. Ein absurdes Konzert aus Zeit, das sich selbst zuhört, bis es verstummt. Am Ende bleibt ein einziger Schlag. Und dann: nichts mehr.

Olivier Messiaens Quartett für das Ende der Zeit entstand in einem Kriegsgefangenenlager. Es ist Musik, geschrieben gegen den Hunger, gegen die Kälte, gegen die Verzweiflung – aber nicht gegen die Zeit. Diese fließt darin anders, ungreifbar. Die Rhythmen sind entgrenzt, die Töne leuchten, als kämen sie von sehr weit her. Das Quartett erzählt von Engeln mit Regenbögen über dem Haupt und von Vögeln, die über dem Abgrund kreisen. Es ist ein Lobgesang – auf das, was nicht vergeht. Und Woody Allen? Der sagt, er habe keine Angst vor dem Tod, er wolle nur nicht dabei sein, wenn er komme. Vielleicht geht es uns allen so. Aber diese Musik – sie ist dabei. Und wir, für einen Moment, mit ihr.

Reto Bieri

Trio Gaspard



Franz Schubert (1797–1828)
Abschied von der Erde D 829
Mark Padmore, Anthony Romaniuk

Olivier Messiaen (1908–1992)
L'eau
aus «Fête des belles eaux pour six ondes Martenot»
Audioeinspielung (aus der Ferne)

Jürg Kienberger (*1958)
Apropos Ewigkeit
Jürg Kienberger, Claudia Carigiet

Olivier Messiaen
O sacrum convivium
für gemischten Chor
Vox Clamantis

» Pause

György Ligeti (1923–2006)
Poème Symphonique
für 100 Metronome

Olivier Messiaen
Quatuor pour la fin du temps
für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier

1. Liturgie de cristal
2. Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps
3. Abîme des oiseaux
4. Intermède
5. Louange à l'éternité de Jésus
6. Danse de la fureur pour les 7 trompettes
7. Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce la fin du temps
8. Louange à l'immortalité de Jésus

Reto Bieri, Trio Gaspard

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 5

Dieses Konzert greift mit dem Schubert-Lied «Abschied von der Erde» einen Gedanken aus dem ersten Konzert wieder auf, hier eingebettet in das Thema «Ewigkeit». Was bedeutet Ihnen die Ewigkeit?

Für mich ist Ewigkeit kein fernes, statisches Jenseits, sondern ein existenzielles Verhältnis zur vollen Zeitlichkeit des Daseins, geprägt von Endlichkeit und Möglichkeit. Hat Ewigkeit etwas mit Zeit zu tun, und wenn ja, was? Messiaen beschreibt in seinem Quartett musikalisch das «Ende der Zeit». Aber was ist das eigentlich? So eröffnet sich eine neue Dimension des «Ewigen». Gerade die deutsche Übersetzung von «la fin du temps» ist schwierig. Denn Messiaen möchte mit der Bezeichnung eigentlich andeuten, dass es eine Transzendierung der Zeit gibt. Er meint nicht das «Ende der Welt», sondern das Ende der Zeit, wie wir sie in unserem heutigen Kontext kennen.

Meint «Ende der Zeit», angesichts der Umstände der teilweisen Entstehung im Lager, nicht auch «Ende der Zivilisation»?

Auch das ist eine denkbare Komponente. Grosse Kunst ist ohnehin immer mehrdeutig.

Inwieweit erklärt das den Bezug zu «L'eau» aus der «Fête des belles eaux pour six ondes Martenot»?

Das war damals eine klangliche Sensation. Die «Ondes Martenot» waren so etwas wie der Vorläufer des Synthesizers. Diese körperlosen Klänge sind ungemein intensiv. Sie suggerieren auf gewisse Weise etwas «Ewiges».

Ist Messiaen ein Komponist, der aufgrund seiner Spiritualität besonders geeignet ist, «Ewigkeit» in Klang zu übersetzen?

Seine Harmonien, seine Farben, seine Interessen – Glaube, Natur, Vögel etc. – lassen diesen Schluss sicher zu.

Steht Ewigkeit für Zeitlosigkeit?

Zeitlos vielleicht im Sinne von: Es wird keine Zeit mehr sein.

Messiaen: O sacrum convivium

Als im November 1983 in Paris eine neue Oper von Olivier Messiaen uraufgeführt werden soll, kann man längst erahnen: Sie wird um religiöse Themen kreisen, mit *Saint François d'Assise*, dem Heiligen Franziskus, im Mittelpunkt.

Messiaen, tiefgläubig und zweifelnd zugleich, war ein sanfter Erneuerer der französischen Musik. Als Organist hat er eine Reihe von Werken mit geistlichem Bezug komponiert, dazu mehrere Vokalwerke mit ähnlichem Hintergrund, etwa die *Trois petites Liturgies de la présence divine* (Drei kleine Liturgien über die göttliche Gegenwart), Orchesterwerke wie die *Hymne au Saint Sacrement* (Hymne an das Heilige Sakrament) oder die *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (Zwanzig Blicke auf das Jesuskind) für Klavier.

Im Jahr 1937 schreibt Messiaen seine Motette *O sacrum convivium*, erstaunlicherweise sein einziger im Druck erschienener Beitrag zur liturgischen Chormusik. Der Text entstammt einer Antiphon zum Fronleichnamstag. Bezeichnend für Messiaen sind die chromatischen Harmonien. Hinzu kommen die entlegene, von ihm sehr geschätzte Tonart Fis-Dur und eine rhythmische Struktur, die den Eindruck von zeitloser göttlicher Ewigkeit erweckt, frei von den Zwängen strenger irdischer Metren.

«Es war einmal»

Zeitlosigkeit im Märchen ist ein zentraler Aspekt der Gattung. «Es war einmal»: Zwar beginnen mit dieser berühmt gewordenen Eingangsformel lediglich rund ein Dutzend aller Märchen der Brüder Grimm, doch bedeutet diese Formulierung, dass Märchen in einem zeitlosen Raum spielen. Das Märchen ist nicht historisch fixierbar, alles kann sich zu jeder Zeit auf genau diese Weise zugetragen haben bzw. erneut zutragen. Zeitläufe im engeren Sinne interessieren nicht, allenfalls gibt es grobe Unterteilungen wie Tag oder Nacht. Hingegen werden zeitliche Fristen peinlich genau eingehalten. Berühmtestes Beispiel: Dornröschen erwacht nach genau 100 Jahren aus ihrem Schlaf. Auch Rumpelstilzchen steht pünktlich auf der Matte: «Über ein Jahr brachte sie ein schönes Kind zur Welt und dachte gar nicht mehr an das Männchen: da trat es plötzlich in ihre Kammer». Doch Fristen sind abstrakte Grössen. Niemals ist im Märchen der Verlauf oder Ablauf von Zeit erkennbar: In «Dornröschen» setzt das Leben im Schloss genau dort wieder ein, wo es hundert Jahre zuvor angehalten hat. Es gibt kein Werden, kein Vergehen.

Ligeti: Poème Symphonique

Veronika Spitz, von Beruf Psychoanalytikerin, stellt nach der gewaltsamen Niederschlagung des ungarischen Volksaufstandes 1956 dem Komponisten György Ligeti ein gefälschtes Dokument aus: Sie erklärt ihn schlichtweg für geisteskrank. Mit dieser Bescheinigung kann Ligeti nahe der österreichischen Grenze in eine Klinik eingeliefert werden, von wo aus ihm wenige Tage später, im Dezember 1956, die Flucht über die Grenze nach Österreich gelingt. Veronika Spitz wird den Flüchtling ein Jahr später heiraten und fortan Vera Ligeti heissen...

Im Westen kommt der Geflohene erstmals in Kontakt mit der dortigen Avantgarde. Im Kölner Studio für elektronische Musik des WDR arbeitet er mit Karlheinz Stockhausen zusammen, und die Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Studioteknik ändert sein Musikverständnis grundlegend. Bei den Darmstädter Ferienkursen mit Pierre Boulez wird Ligeti vor allem als brillanter Analytiker und Theoretiker angesehen. Umso grösser die Überraschung, als er dann mit zwei neuen Orchesterwerken für Furore sorgt: mit *Apparitions* 1959 und mit *Atmosphères* 1961. Mit diesen Kompositionen gelingt Ligeti der Durchbruch als Komponist. 1962 folgt im niederländischen Hilversum eine weitere Uraufführung, die, so Ligeti, zu einem «fürchterlichen Skandal» geführt hat. Anstelle eines Ensembles oder Orchesters stehen – als ausübende Musiker – 100 Metronome auf der Bühne. Ligeti schlüpft in die Rolle des Dirigenten, während zehn seiner Schüler jeweils zehn Metronome justieren, die Geschwindigkeit einstellen, sie aufziehen und – auf Ligetis Zeichen hin – starten. Als die Metronome ticken, verlassen die Beteiligten den Saal und die Metronome und das Publikum bleiben allein zurück.

«Zu Beginn ticken so viele Metronome durcheinander, dass der Gesamtklang kontinuierlich erscheint», beschreibt Ligeti sein «Poème». Schon mit dem Stehenbleiben der ersten Taktmesser verändert sich der Klang. Dieser beginnt sich auszudünnen, scheint sich aufzulösen – «bis nur noch ein Metronom tickt» wie der Zeiger einer Uhr. «Die Idee einer mechanisch tickenden Musik verfolgt mich seit meiner Kindheit; sie verbindet sich mit Fantasien eines klingenden Labyrinths und mit jenen ins Unendliche multiplizierten Bildern, die entstehen, wenn man sich in zwei einander gegenüberstehenden Spiegeln betrachtet.»

Eine Partitur zu diesem *Poème* existiert nicht. Es gibt lediglich eine in Schreibmaschinen-Schrift angefertigte A4-Seite, auf der Ligeti dokumentiert, wie man 100 Metronome beschafft, sie aufstellt, einstellt und aufzieht. Danach nimmt die Musik ihren eigenen Lauf.

Auszug aus Ligetis «Anweisungen zur Aufführung»

Alle Metronome sollen vor der Aufführung vollkommen abgelaufen sein und in nicht aufgezoogenem Zustand auf das Podium gebracht werden. Es ist darauf zu achten, dass vor der Aufführung niemand die Gelegenheit hat, ein Metronom aus Versehen aufzuziehen, denn die musikalische Form wäre dadurch zerstört. Es ist zweckmässig, die Metronome auf geeignete Resonatoren zu stellen. Am besten eignet sich ein hohles Holzpodest. Auch Holztische oder stühle können verwendet werden, eventuell zwei Flügel, doch ohne Stoffbedeckung.

Die Metronome sollen auf verschiedene Geschwindigkeiten eingestellt werden – etwa von MM 144 bis MM 50 – mit beliebigen Zwischenstufen. Die Metronome werden so platziert, dass die schnelleren vom Publikum aus gesehen hinten, die langsameren aber vorne stehen.

Das Aufziehen der Metronome um vier halbe Umdrehungen (vier Mal einhundertachtzig Grad) sichert die adäquate Aufführungsdauer von fünfzehn bis zwanzig Minuten. Es muss darauf geachtet werden, dass kein Metronom zweimal aufgezoogen wird.

Ingeborg Bachmann: Die Welt ist weit (1952)

Die Welt ist weit und die Wege von Land zu Land,
und der Orte sind viele, ich habe alle gekannt,
ich habe von allen Türmen Städte gesehen,
die Menschen, die kommen werden und die schon gehen.

Weit waren die Felder von Sonne und Schnee,
zwischen Schienen und Strassen, zwischen Berg und See.
Und der Mund der Welt war weit und voll Stimmen an meinem Ohr
und schrieb, noch des Nachts, die Gesänge der Vielfalt vor.
Den Wein aus fünf Bechern trank ich in einem Zuge aus,
mein nasses Haar trocknen vier Winde in ihrem wechselnden Haus.

Die Fahrt ist zu Ende,
doch ich bin mit nichts zu Ende gekommen,
jeder Ort hat ein Stück von meinem Lieben genommen,
jedes Licht hat mir ein Aug verbrannt,
in jedem Schatten zerriss mein Gewand.

Die Fahrt ist zu Ende.
Noch bin ich mit jeder Ferne verkettet,
doch kein Vogel hat mich über die Grenzen gerettet,
kein Wasser, das in die Mündung zieht,
treibt mein Gesicht, das nach unten sieht,
treibt meinen Schlaf, der nicht wandern will ...
Ich weiss die Welt näher und still.

Hinter der Welt wird ein Baum stehen
mit Blättern aus Wolken und einer Krone aus Blau.
In seine Rinde aus rotem Sonnenband
schneidet der Wind unser Herz
und kühlt es mit Tau.

Hinter der Welt wird ein Baum stehen,
eine Frucht in den Wipfeln,
mit einer Schale aus Gold.
Lass uns hinübersehen,
wenn sie im Herbst der Zeit
in Gottes Hände rollt!

Messiaen: Quatuor pour la fin du temps

Es gibt keine verbindliche Entstehungsgeschichte zu diesem Werk, allenfalls Keimzellen, Weiterführungen, Ansammlungen von Ideen, Episoden, Einzelkompositionen – und letzten Endes dann doch einen kompletten Zyklus. Als Messiaen als Soldat für die französische Armee mobilisiert wird, ist er von September 1939 bis Mai 1940 unter anderem als Krankenpfleger im Einsatz, schliesslich als Musiker am Theater- und Musikzentrum der 2. Armee in Verdun. Schliesslich gelangt Messiaen als Gefangener in den Stalag VIII A. Sechseinhalb Monate ist er dort, vom 28. Juli 1940 bis zum 10. Februar 1941: «Jede Nacht, während der Stunden, die eigentlich zum Schlafen gedacht waren, machte ich es mir zur Pflicht, einige Seiten Orchestermusik in den kleinen Taschen-

partituren zu studieren, die liebevoll ganz unten in meinem Tornister verstaut waren. Wann immer ich etwas Licht erhaschen konnte, hielt ich meinen guten Vorsatz ein und ging die Noten sehr genau durch.» Diese Sammlung von Werken lässt sich ziemlich genau rekonstruieren, weil die deutschen Soldaten alles, was in den Stalag hinein oder aus dem Stalag herausgelang, mit einem Stempel versahen ...

Zu diesem Zeitpunkt sind vermutlich vier Sätze des *Quatuor pour la fin du temps* bereits abgeschlossen, vier weitere finalisiert er im Stalag. Dabei verwendet Messiaen deutsches Notenpapier. Einer der Wachleute, Carl-Albert Brüll, ein musikliebender Rechtsanwalt, spricht Französisch und kommt Messiaens Wünschen entgegen ...

Olivier Messiaen über die einzelnen Sätze des «Quatuor»

I. Kristallene Liturgie

Zwischen drei und vier Uhr morgens, die Vögel erwachen: Eine Amsel oder eine Nachtigall improvisiert, umgeben von schimmernden Klängen. [...] Wenn man das auf eine religiöse Ebene überträgt, hat man das harmonisch tönende Schweigen des Himmels.

II. Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet

Der erste und der dritte Teil [...] beschwören die Macht eines mächtigen Engels, dessen Haupt von einem Regenbogen umgeben ist. [...] In der Mitte erklingen die unfassbaren Harmonien des Himmels. Zarte Kaskaden blau-orangefarbener Akkorde des Klaviers, die mit ihrem fernen Klingen die an gregorianische Gesänge erinnernden Linien der Geige und des Cellos einhüllen.

III. Abgrund der Vögel

Der Abgrund, das ist die Zeit mit ihren Kümmernissen und ihrer Mattigkeit. Die Vögel sind das Gegenteil der Zeit; sie stellen unsere Sehnsucht nach dem Licht dar, nach den Sternen, nach Regenbogen und nach fröhlichen Vokalisen.

IV. Zwischenspiel

Scherzo, extrovertierter als die anderen Sätze, mit diesen jedoch durch einige melodische Anklänge verknüpft.

V. Loblied auf die Ewigkeit Jesu

Jesus erscheint hier als das Wort. Eine breite, unendlich langsame Phrase des Cellos verherrlicht mit Liebe und Ehrerbietung die mächtige und milde Ewigkeit des Wortes, dessen Zeit nie verrinnt. Majestätisch breitet sich die Melodie in eine zarte, noble Ferne aus.

VI. Tanz des Zorns, für die sieben Posaunen

Der rhythmisch markanteste Satz. Die vier Instrumente imitieren unisono Gongs und Posaunen. [...] Steinerne Musik, ein gewaltiger granitener Klang; eine unwiderstehliche Bewegung von Stahl, von massiven Blöcken purpurner Wut und frostiger Trunkenheit. Man höre vor allem gegen Ende des Satzes das ungeheure Fortissimo des Themas in sich steigender Form.

VII. Wirbel der Regenbogen für den Engel, der das Ende der Zeit verkündet

Hier kehren einige Passagen aus dem zweiten Satz wieder. Der Engel erscheint in aller Stärke. [...] In meinen Träumen höre und sehe ich geordnete Akkorde und Melodien, vertraute Farben und Formen; dann drifte ich ins Irreale und erlebe einen ekstatischen Wirbel, ein Kreisen von überirdischen Klängen und Farben.

VIII. Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu

Ein ausgedehntes Violinsolo, Gegenstück zu dem Cellosolo im fünften Satz. Warum dieser neuerliche «Lobpreis»? Hier geht es vor allem um den zweiten Aspekt Jesu, um den Menschen Jesus, das Fleisch gewordene Wort. [...] Der langsame Aufstieg in höchste Lagen versinnbildlicht den Aufstieg des Menschen zu seinem Gott, des Gottessohns zu seinem Vater, der geheiligten Geschöpfe ins Paradies.

Aus der «Offenbarung des Johannes»

Und ich sah einen anderen starken Engel vom Himmel herabkommen, mit einer Wolke bekleidet, und der Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füsse wie Feuersäulen. [...] Und er setzte seinen rechten Fuss auf das Meer und den linken auf die Erde [...] Und der Engel, den ich stehen sah auf dem Meer und auf der Erde, hob seine rechte Hand auf zum Himmel und schwor bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit [...]: Es soll hinfort keine Zeit mehr sein, sondern in den Tagen, wenn der siebente Engel seine Stimme erheben und seine Posaune blasen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes ...

Olivier Messiaen in einem Interview mit Antoine Goléa

Zusammen mit mir waren ein Geiger, ein Klarinettist und ein Cellist namens Étienne Pasquier im Stalag. Ich schrieb gleich ein bescheidenes kleines Trio für sie, das sie mir in den Waschräumen vorspielten. [...] Ich behielt dieses kleine Stück und fügte nach und nach die sieben weiteren Sätze hinzu. [...] Ein Klavier wurde ins Lager gebracht, sehr verstimmt, ab und an hakten die Tasten. [...] Auf diesem Klavier spielte ich mein *Quatuor pour la fin du temps* vor einem Publikum von 5000 (!) Menschen aus allen Gesellschaftsschichten. [...] Nie wieder hat man mir mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Verständnis zugehört.

Der Cellist Étienne Pasquier über die Uraufführung

Alle Plätze waren besetzt, etwa 400 (!), man lauschte andächtig, ganz in sich gekehrt, selbst jene, die vielleicht zum ersten Mal Kammermusik hörten. Es war wunderschön. [...] Draussen war es bitterkalt, auf dem Boden und auf den Dächern lag Schnee. [...] Messiaen hat immer wieder behauptet, mein Cello habe nur drei Saiten gehabt, tatsächlich habe ich aber auf vier Saiten gespielt.

KONZERT 6 MORIMUR

Pfingstsonntag, 24. Mai 2026
21 Uhr, Klosterkirche

Was ist ein Grab, das nicht aus Stein besteht, sondern aus Tönen? Bach schrieb seine Chaconne in d-Moll nach dem plötzlichen Tod seiner Frau Maria Barbara. Kein Wort hat er über den Verlust verloren. Aber er hat eine Musik hinterlassen, die mehr sagt als jedes Bekenntnis.

Dieser letzte Satz der Partita BWV 1004 wird in der heute gespielten Fassung von Stimmen durchzogen - Choräle, leise eingefügt, wie Erinnerungen, die nicht vergehen. Dmitry Smirnov und Vox Clamantis folgen der Spur, die Helga Thoene aufgedeckt hat: verborgen im Gewebe der Töne, der Zahl, der Stille. So wird die Chaconne zum klingenden Epitaph. Nicht nur für eine Frau. Für ein Leben. Für das, was war - und weiterklingt. «Morimur» - wir sterben. Aber nicht ohne Gesang.

Reto Bieri

Dmitry Smirnov



Arvo Pärt (*1935)
Kyrie
Gloria
aus *Missa syllabica*
Vox Clamantis

Gregorianischer Gesang
Gloria
Vox Clamantis

Helena Tulve (*1972)
Gloria
Vox Clamantis

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
aus **Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004**
für Violine solo
Allemanda
Corrente
Sarabande
Giga
Dmitry Smirnov

Gregorianischer Gesang
Da pacem, Domine
Vox Clamantis

Arvo Pärt
Da pacem, Domine
Vox Clamantis

Johann Sebastian Bach
Ciaccona
aus Partita Nr. 2 d-Moll BWV 1004
für Violine solo und 4 Stimmen
nach einer Analyse von Helga Thoene
Dmitry Smirnov, Vox Clamantis

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 6

*Mit dem Gedanken «Morimur»
vollziehen Sie einen grossen Bogen,
und erstmals taucht der Name
Bach auf.*

Die Musik von Bach begleitet mich jeden Tag. Die Erkenntnis, basierend auf Forschungen von Helga Thoene, dass Bach in der «Chaconne» so viele Themen und Gedanken rund um das Thema Tod miteinander verflochten hat, hat mir anfangs wirklich schlaflose Nächte bereitet. Das macht Bach für mich noch grösser als er ohnehin schon ist. Und was zeigt uns das letztlich? Trotz aller akribischen Forschungen und Nachweise wird die Musik dadurch noch rätselvoller.

Verstehen Sie Musik heute besser?

Das sollte man meinen. Aber das Gegenteil ist oft der Fall. Musik wird tatsächlich geheimnis- und rätselvoller.

*Sie brechen die Bach-Partita auf
in zwei Teile. Warum?*

Die Chaconne ist ja fast ein eigenständiges Werk. Ich finde, dass sowohl der gregorianische Choral als auch die Klänge eines Arvo Pärt sehr gut mit Bach und seiner ganz existenziellen Musik harmonieren. So ergeben sich Verbindungen und Brücken – Musik wandelt sich, Musik ergänzt sich. So, wie auch die Original-Chaconne hier um vokale Stimmen ergänzt wird.

Pärt: Komponist der Stille

«Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich.»

Die Stille ist in der Musik von Arvo Pärt ein zentraler Bestandteil. Stille und Klang – zwei Gegensätze? Nein. Musikalische Pausen sind bei Pärt keine blosser Unterbrechung, sie sind vielmehr wesentlicher Teil der Musik. Die Stille ist für Pärt stellenweise wichtiger als der Klang, «weil die Stille immer vollkommener ist als die Musik. Man muss nur lernen, das zu hören».

Pärt macht mit seinem Stil die Ewigkeit zum Thema seiner Kunst: die Suche nach Höherem, das Überwinden von Zeit und Zeit-Grenzen. Mal arbeitet er mit lang strömenden, aus- und verhallenden Klängen, mal mit Klangflächen. Immer wieder vertraut er auf massvolle Tempi und Pausen. Es gibt vereinzelt sogar die Gleichzeitigkeit verschiedener Tempi – als wolle er so die Grenzen von Zeit überwinden.

Klang als Sprache des Gebets

Der amerikanische Musikkritiker Alex Ross hat einmal behauptet, Pärt habe «seinen Finger auf etwas gelegt, das in Worte zu fassen fast unmöglich ist – etwas, das mit der Kraft der Musik zusammenhängt, die rigiden Strukturen von Raum und Zeit aufzuheben. Seine Akkorde bringen einer nach dem anderen den Lärm des Selbst zum Schweigen, indem sie den Geist an eine ewige Gegenwart binden.»

Fest steht: Pärt sucht die Reduktion und findet ein hohes Mass an Eindringlichkeit. Er lässt die Musik atmen und, vielleicht noch wichtiger, er lässt sie ausatmen. In diesem Atem spiegelt sich seine Suche nach Gott, nach einem Leben in Einklang mit der Natur und den Menschen. Musik wird so für Pärt zu einer Art von Gebet. Die Reinheit seiner musikalischen Sprache entspricht dem Ideal von (innerem und äusserem) Frieden.

Arvo Pärt über das Existenzielle des Menschen

Tod und Leiden sind die Fragen, die jeden Menschen beschäftigen, der in die Welt geboren wird. Davon, wie er für sich diese Frage löst (oder nicht löst), hängt seine Lebenseinstellung ab – ob bewusst oder unbewusst. ... Und so habe ich ein Klagelied geschrieben, ein Lamento, nicht für Tote, sondern für uns, die Lebenden, die diese Fragen jeder für sich allein lösen müssen – für uns, die es nicht leicht haben, mit dem Leid und der Verzweiflung der Welt umzugehen.

Tulve: Gloria

Der Auftrag zu Helena Tulves «Gloria» kam von Vox Clamantis. Das Ensemble hat dieses Werk am 4. Juni 2023 erstmals aufgeführt. Es ist eine eigenständige Vertonung für gemischten Chor und nicht Teil einer kompletten Messe.

Die Musik besticht durch ihre Harmonien und durch eine kunstvolle Klanggestaltung, etwa in Form von feinsten Glissandi, die sich in kontemplativer Weise entfalten und zu einem grandiosen Zusammenspiel von Farben und Kontrapunkt führen. Tulves Partitur beginnt erhaben-jubelnd in der hohen Lage, gefolgt vom Widerhall tieferer Stimmen. Daraus entwickelt sich eine Chormusik von betörender Erfindungsgabe.

Bach: Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004

Die Werke waren anfangs wohl als Einzelkompositionen gedacht und wurden erst später vom Komponisten zu einer Gruppe zusammengefügt: «Sei solo» – die grammatikalische Korrektheit lässt zwar Zweifel aufkommen, doch unter dieser Bezeichnung hat Johann Sebastian Bach seine sechs Werke von Violine solo zusammengefasst, je drei Sonaten und Partiten. Das eigenhändige Titelblatt lautet: «Sei Solo / à / Violino / senza / Basso / accompagnato / Libro primo / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720». Die Reinschrift, die heute in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt wird, ist aussergewöhnlich – erlesen, sauber und scharf, wie in Kupfer gestochen. Ein Schriftdokument von sinnlicher Schönheit, in der sich zugleich die Schönheit der Musik spiegelt. Dieser Handschrift kommt eine fundamentale Bedeutung zu, da zu Lebzeiten Bachs keine Ausgabe dieser Werke im Druck erschienen ist.

Das Leben erschüttert

Der Begriff «Partita» wurde zu Bachs Zeit in Italien und im deutschsprachigen Raum als Synonym für «Suite» verwendet, da die Einzelsätze in der Regel auf französische Tanzformen zurückzuführen sind. Zum engeren Stamm der Sätze zählen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – einzelne Freiheiten nicht ausgeschlossen, wie im Fall der zweiten Partita. Da Bach auf die ersten vier Sätze noch einen weiteren folgen liess, dessen Umfang nur minimal geringer ist als der aller vorangegangenen, verengt sich die heutige Wahrnehmung dieser d-Moll-Partita ganz auf die abschliessende Ciaccona.

Entstanden ist das Werk vermutlich 1720, nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara. Im Sommer reist Bach im Auftrag seines Dienstherrn, des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, ins böhmische Karlsbad, rund 250 km von zuhause entfernt. Hier halten viele Herrscher und Kunstmäzene Hof – der geeignete Ort also, um auch einen Johann Sebastian Bach entsprechend in Szene zu setzen. Es sind rund fünf oder sechs Wochen, die Bach unterwegs ist. So lange ist er sonst nie von seiner Familie getrennt. Als er am 7. Juli wieder heimkehrt, ist seine Frau Maria Barbara bereits tot und begraben. Da-

bei hatte er sie doch völlig gesund verlassen. Nun, beim Eintritt in sein Haus erfährt er die schreckliche Nachricht. Bach ist 35 Jahre alt.

Ob die d-Moll-Partita mit diesem biografischen Ereignis in unmittelbarem Zusammenhang steht, ist nach wie vor nicht ganz geklärt. Komponisten zur damaligen Zeit sind es gewohnt, Affekte zu vertonen, nicht aber persönliche Gefühle. Zumindest aber liegt der Verdacht nahe, spätestens seitdem von der Musikwissenschaftlerin und Violinprofessorin Helga Thoene nachgewiesen werden konnte, dass Bach hier in der Ciaccona verschiedene Choräle verarbeitet hat, die alle um das Thema Tod und Auferstehung kreisen.

Der Trauerduktus zeigt sich bereits im ersten Satz der Partita, wo das düstere Moll sich erst am Ende in tröstliches Dur wandelt. Die Corrente greift den Grundcharakter dieser Partita in energischen Triolen auf, während die Sarabanda von schmerzlichen, dissonanten Akkorden geprägt ist, die sich immer wieder in Läufe zergliedern. Diese wiederum bilden einen Vorgeschmack auf die mit Läufen reich gespickte Giga.

Wunder an Figurationen

Schliesslich folgt mit der Ciaccona einer der Gipfel der Geigenliteratur. 256 Takte Weltkulturerbe, könnte man sagen. Fast hundert Jahre blieb sie unerkannt – bis Robert Schumann eine Klavierbegleitung dazu komponiert.

«Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke», hat Johannes Brahms bekannt, der das Werk in seiner tiefen Bewunderung für die linke Hand für Klavier bearbeitet hat. «Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Hätte ich das Stück machen, empfangen können, ich weiss sicher, die übergrosse Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht.»

Wie beim Thema von Bachs *Goldberg-Variationen* liegt dieser «Chaconne» ebenfalls ein Sarabanden-Rhythmus zugrunde. Auch hier entfaltet sich ein Variationswerk über einem ostinaten Bass. Durch die Wiederholung der Basslinie entsteht ein in sich geschlossenes, achttaktiges Thema, das in der dreiteiligen Abfolge von Moll-Dur-Moll auf geradezu kühne Weise variiert wird. Musikwissenschaftler haben herausfinden wollen, wie viele Variationen es am Ende sind – und standen am Ende vor einer umfangreichen Denksportaufgabe; denn so starr das Modell zunächst auch scheint, so organisch löst es sich im fliessenden Ganzen auf. Eine der Deutungen lautet: Der erste Teil besteht aus 33 Variationen in d-Moll, der folgende Mittelteil mit 19 Variationen steht in D-Dur, der Schlussteil mit 12 Variationen wiederum in d-Moll. Das führt zu einer dramatischen Steigerung, weil die Anzahl der Variationen pro Abschnitt abnimmt: Die Musik wird intensiver und dichter, die Kadenzten treten früher ein. Es ist ein Wunder an Figurationen und Affekten, Klangcharakteren und Verwandlungen.

Philipp Spitta hat 1873 in seiner grossen Bach-Biographie festgehalten: «Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu den unglaublichsten Aeusserungen; am Schlusse des Dur-Satzes strömt es wie Orgelklang, zuweilen glaubt man wenigstens einen ganzen Chor von Geigen zu hören. Wer die musikalischen Gedanken einmal abstract betrachtet, wird glauben, das Instrument müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. Diese Ciacone ist ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzender noch nicht wiederholt hat.»

**Johann Wolfgang von Goethe:
Die Wahlverwandtschaften
«Aus Ottiliens Tagebuche»**

Warum nur das Jahr manchmal so kurz, manchmal so lang ist, warum es so kurz scheint und so lang in der Erinnerung! Mir ist es mit dem vergangenen so, und nirgends auffallender als im Garten, wie Vergängliches und Dauerndes ineinandergreift. Und doch ist nichts so flüchtig, das nicht eine Spur, das nicht seinesgleichen zurücklasse. Man lässt sich den Winter auch gefallen. Man glaubt sich freier auszubreiten, wenn die Bäume so geisterhaft, so durchsichtig vor uns stehen. Sie sind nichts, aber sie decken auch nichts zu. Wie aber einmal Knospen und Blüten kommen, dann wird man ungeduldig, bis das volle Laub hervortritt, bis die Landschaft sich verkörpert und der Baum sich als eine Gestalt uns entgegendrängt. Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen, es muss etwas anderes, Unvergleichbares werden.

**Marcel Proust über das Erinnern:
Ausschnitte aus dem Roman
Auf der Suche nach der verlorenen Zeit**

Dank des Vergessens können wir von Zeit zu Zeit das wiederfinden, was wir gewesen sind, den Dingen gegenüberstehen wie jenes Wesen von einst, von neuem leiden, weil wir nicht wir selbst mehr sind, sondern der andere, und weil der liebte, was uns jetzt gleichgültig ist. Im hellen Licht der gewöhnlichen Erinnerung verblassen die Bilder der Vergangenheit nach und nach, sie verschwinden, es bleibt nichts von ihnen, und wir werden die Vergangenheit nicht wiederfinden.

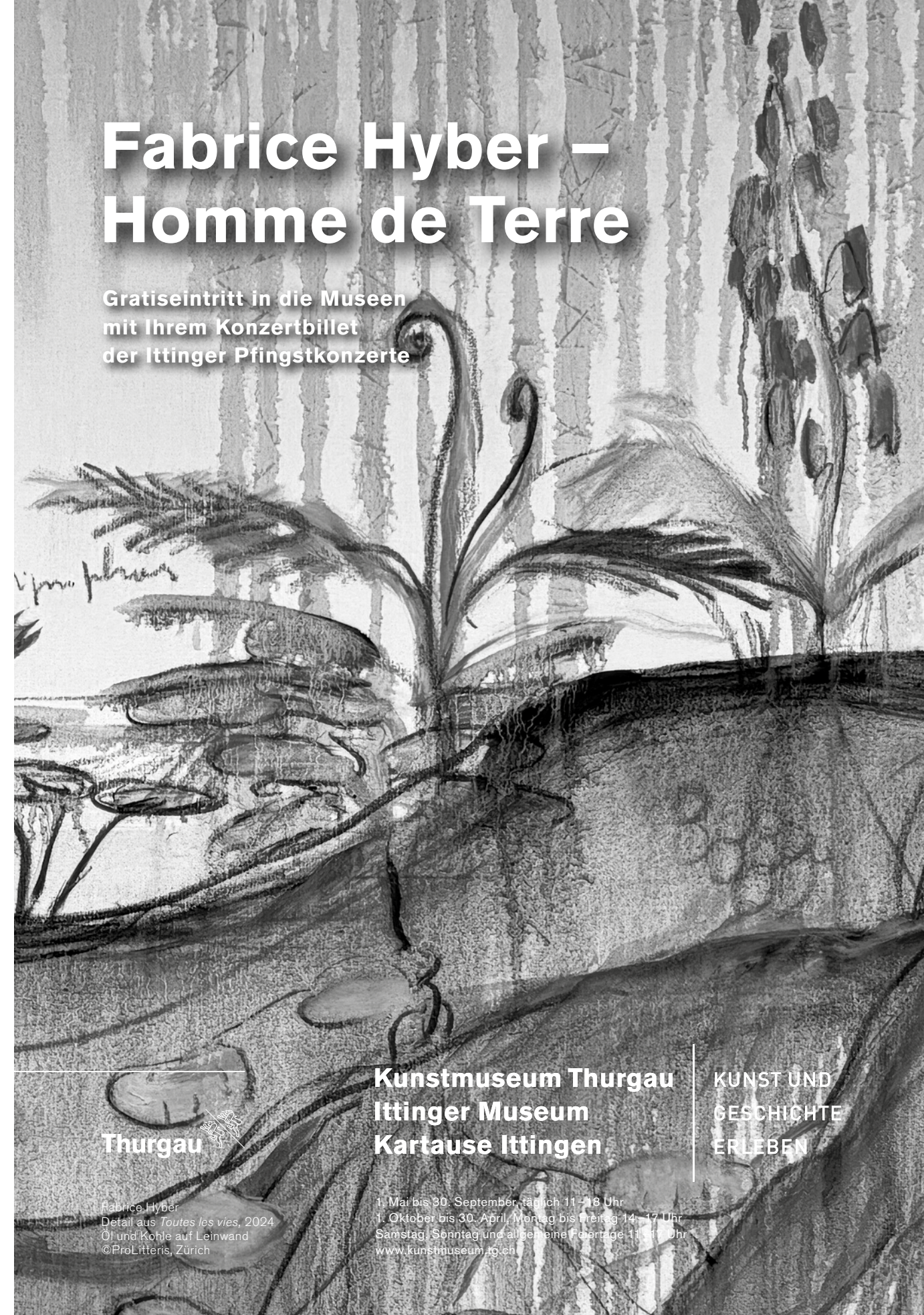
Wenn es stimmt, dass das Meer unser ursprüngliches Element gewesen ist und wir unser Blut durch Eintauchen in Wasser wiederbeleben müssen, so gilt gleiches für das Vergessen, das geistige Nichts; man scheint damit für einige Stunden aus der Zeit völlig herauszutreten; doch die Kräfte, die sich in dieser Zeit angesammelt haben, auch ohne ausgegeben worden zu sein, messen sie durch ihre Menge ebenso genau wie die Gewichte der Uhr oder die rinnenden Sandkugeln in einem Stundenglas.

Da die Erinnerung sogleich beginnt, Aufnahmen herzustellen, die unabhängig voneinander bestehen, und jede Verbindung jede fortschreitende Ordnung zwischen den vorgestellten Szenen zu verhindern weiss, hebt innerhalb der Sammlung, die sie uns vorliegt, die letzte nicht notwendigerweise die vorhergehenden auf.

So tief wirkt die Atmosphäre, wie die Tage sie zufällig mit sich führen, auf unseren Organismus ein und holt aus dunklen Vorratsräumen, in denen wir sie der Vergessenheit überantwortet hatten, dort eingeschriebene Melodien herauf, die unser Gedächtnis nicht entziffert hatte.

Fabrice Hyber – Homme de Terre

Gratiseintritt in die Museen
mit Ihrem Konzertbillet
der Ittinger Pfingstkonzerte



Thurgau

Fabrice Hyber
Detail aus *Toutes les vies*, 2024
Öl und Kohle auf Leinwand
©ProLitteris, Zürich

Kunstmuseum Thurgau
Ittinger Museum
Kartause Ittingen

KUNST UND
GESCHICHTE
ERLEBEN

1. Mai bis 30. September, täglich 11–18 Uhr
1. Oktober bis 30. April, Montag bis Freitag 14–17 Uhr
Samstag, Sonntag und allgemeine Feiertage 11–17 Uhr
www.kunstmuseum.tg.ch

KONZERT 7 ENDSPIEL

Pfingstmontag, 25. Mai 2026
11.45 Uhr, Remise

Der Schwan singt am Ende, sagt der Mythos – traurig, aber schöner als je zuvor. Kein Klagegesang, sondern ein letzter, leuchtender Ton: der Schwanengesang. Schubert war schon tot, als sein Verleger aus seinen letzten Liedern den Zyklus machte, den wir heute so nennen.

Auch Brahms hatte sich verabschiedet – vom Komponieren, vom Lärm der Welt. Doch dann kam Richard Mühlfeld, und mit ihm eine Stimme, die alles wieder aufbrechen liess: weich, süss, wie aus einer anderen Zeit. Brahms nannte ihn «Fräulein Klarinette». Was dann entstand, ist kein Alterswerk, sondern ein Werk über das Alter, ein Memento mori aus Tönen. Und doch ist das Ganze auch eine Liebeserklärung – an Clara Schumann, an die Musik, an das leise Fortleben im Rückblick. Im Adagio ahnt man das Zymbal, hört ungarische Schatten tanzen und erlebt, wie ein einziger Ton – der letzte – vielleicht nicht gelingt. Vielleicht auch doch. Und das Finale? Variationen wie Abschiede. Ein Aufbäumen, ein Schweigen, ein Schrei. Dann ein Akkord – wie ein Amen. Nicht als Schluss. Sondern als Übergang. Denn wer aufhört, sagt noch einmal alles. Und wer alles gesagt hat, fängt vielleicht gerade erst an.

Reto Bieri

Meta4



Gérard Pesson (*1958)
Nebenstück
für Klarinette und Streichquartett
Reto Bieri, Meta4

Franz Schubert (1797–1827)
aus **Schwanengesang D 957**
Lieder nach Texten von Ludwig Rellstab
Liebesbotschaft
Kriegers Ahnung
Frühlingssehnsucht
Ständchen
Aufenthalt
In der Ferne
Abschied
Mark Padmore, Anthony Romaniuk

» Pause

Johannes Brahms (1833–1897)
Klarinettenquintett h-Moll op. 115
Allegretto
Adagio
Andantino – Presto non assai, ma con sentimento
Con moto (Thema mit Variationen)
Reto Bieri, Meta4

Öffentliche
Führung:
Das Leben der Mönche
Pfingstmontag,
25. Mai 2026, 15 Uhr
im Ittinger
Museum

Gespräch mit Reto Bieri zu Konzert 7

*Das Festival-Finale als «Endspiel».
Fast könnte man meinen, hier fehlt
der Bindestrich «End-Spiel?»*

Es ist ein Ende und ein Spiel. Eine meiner Assoziationen war das Drama «Fin de partie» von Samuel Beckett aus den frühen 1960er Jahren. Auch musste ich natürlich an György Kurtág – er war ja mein Lehrer und wurde in diesem Jahr 100 Jahre alt – mit seiner Oper «Endspiel» denken, an der er innerlich über viele Jahrzehnte gearbeitet hat.

*Gérard Pessons «Nebenstück» ist
Hommage und Erinnerung zugleich?*
Pesson wollte die vierte Brahms-Ballade aus op. 10 aus der Erinnerung heraus aufschreiben. Doch er konnte sich nicht mehr an alles erinnern und hat bewusst mit diesen Erinnerungslücken gearbeitet. So schafft er etwas faszinierend Neues. Das Verschwundene ist nie ganz weg und lebt weiter. Wir sind vergessliche Wesen und dennoch in der Lage, etwas Kreatives zu schaffen.

*Johannes Brahms entdeckt in den
späten Jahren seiner Laufbahn ein
Instrument wieder neu: die Klarinette.*
Nelly Sachs hat einmal gesagt: «Alles beginnt mit der Sehnsucht». Ein bisschen so dürfte es auch bei Brahms gewesen sein. Die Bekanntschaft mit Richard Mühlfeld hat ihn neu inspiriert. Mit dem Klarinettenquintett sollte man als Musiker nicht zu früh anfangen, denn es gewinnt immer mehr an Tiefe. Das ist kein «Mach-Werk». Man darf es nicht wollen, nicht erzwingen. Es entsteht vielmehr aus sich heraus. Das gilt nicht nur für ausübende Musikerinnen und Musiker, sondern in gleichem Masse auch für das Publikum. Diese Musik gebiert und verschwindet jedes Mal neu – vom ersten bis zum letzten Takt.

Pesson: Nebenstück

1854 treffen wir Johannes Brahms in Düsseldorf bei den Schumanns an, vielmehr bei Clara; denn Robert ist inzwischen in der Heilanstalt von Ethenich. Während dieses Sommers komponiert Brahms seine vier Balladen. Die vierte und letzte Ballade ist von allen die längste und zugleich die intimste. Sie gleicht – mit einem kühn experimentierenden Mittelteil – einer Hommage an Freund Robert und Freundin Clara. Zugleich weist dieses Werk auf die späten Klavierstücke op. 116 und op. 119 voraus, mit denen Brahms rund vier Jahrzehnte später sein Klavierschaffen beschliessen wird. «Wie schön», schreibt Schumann, «dass der seltsame erste Melodieton zum Schlusse zwischen Moll und Dur schwankt und wehmütig in Dur bleibt.»

Bearbeitung und Weiterführung

Der 1958 in Torteron geborene Gérard Pesson kommt über den Umweg eines Literatur- und eines musikwissenschaftlichen Studiums zur Komposition. Er gründet eine Zeitschrift für zeitgenössische Musik, *Entretemps*, und wird Produzent bei France Musique. *Nebenstück* stammt aus dem Jahr 1998. Pesson kommentiert sein Werk wie folgt:

«Beim Transkribieren einer Ballade von Brahms für zwei Instrumente habe ich versucht, die eigentümliche Vermischung von musikalischer Erfindung und Erinnerung objektiv zu erfassen. Werke, die uns nicht mehr loslassen, tauchen oft dann auf, wenn wir glauben, eine Idee aus dem Nichts geschöpft zu haben. Und wenn sie wiederkehren, prägen sie unsere Obsessionen, denn in der Kunst ist Forschung gleichbedeutend mit unaufhörlicher Archäologie. Diese Ballade aus op. 10 verfolgte mich buchstäblich jahrelang mit ihrer ungewöhnlichen Form, dem Fehlen hoher Töne, der Schönheit des einleitenden Barcarolle-Satzes und der besonderen Gesanglichkeit, wenn die Melodie von einer schimmernden Textur überlagert und von einer Art Choral unterbrochen wird.

Wenn sie mich so lange begleitete, dann deshalb, weil ich sie nie anders als in meiner Erinnerung hörte, wo sie allmählich zu rosten begann, wie etwas, das ins Meer gefallen ist. Der Versuch, sie zu transkribieren, bedeutete: Ich wollte sie wieder ans Licht fischen. Dabei entdeckte ich, dass sie vieles bot, damit ich meine eigene musikalische Arbeit hinzufügen konnte – vielleicht sogar so weit gehend, dass die ursprüngliche Ballade verdeckt wurde, während sie in Wahrheit eine präzise Gestalt annahm, wie Korallen, die auf allem wachsen, was ihnen nahekommt, und dabei die Form, die sie umschliessen, überhöhen.

Meine Erinnerung hatte stets jene wenigen Takte vervielfacht, in denen Brahms einen Akkord zu sich selbst zurückkehren lässt; und um diesem falschen Eindruck treu zu bleiben, habe ich sie entsprechend ausgeschrieben. Aus rein instrumentalen Gründen wurde die Brahms-Ballade um einen Halbton nach oben nach C-Dur transponiert – eine entscheidende Tonart.»

Schubert: Schwanengesang

«Auch Schubert, dieser edle Musenliebbling, ist dahin! – Nur zu rasch folgte er, wie auf magischen Wink, dem grossen Meister Beethoven in das Land der ewigen Harmonien!! Ungeheuchelte Trauer umschwebt ihr Andenken; nur ihr geistiges Vermächtnis gewährt uns Ersatz...» – so kündigt der Verleger Tobias Haslinger im Dezember 1828 die Veröffentlichung eines neuen Liederzyklus an, dem er selbst den beredten Namen *Schwanengesang* gibt. Die Manuskripte hat er von Schuberts Bruder Ferdinand erhalten.

Die genauen Entstehungsdaten sind bis heute unklar, da Schubert von seinen letzten Liedern nur die Reinschriften hinterlassen hat, keine Entwürfe, keine Skizzen. Die später aufgestellten Vermutungen reichen von Frühjahr 1827 bis Oktober 1828. Lediglich der zweite Teil mit den insgesamt sechs Heine-Vertonungen ist einigermaßen verlässlich auf Schuberts Todesjahr 1828 zu datieren.

Der *Schwanengesang* besteht aus zwei nahezu separaten Gruppen: den Rellstab-Liedern und den anschließenden Heine-Liedern, die bis zu Wagner und Wolf vorausdeuten in ihrer Verbindung von Gesangsmelos und Rezitativ. Schubert selbst hatte wohl nie geplant, beide Abteilungen innerhalb eines Zyklus zu vereinigen.

Der Kritiker

Der Kritiker Dichter Ludwig Rellstab, Sohn eines Musikers und Verlegers, gilt heute als Namensgeber von Beethovens cis-Moll-Sonate, weil er ihr das berühmte Prädikat vom «Mondschein» verliehen hat. Zu Lebzeiten besitzt Rellstab als Musikkritiker, zunächst bei der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, später für die von ihm selbst gegründete *Iris im Gebiete der Tonkunst*, grossen Einfluss, besonders im vormärzlichen Berlin. Dem jungen Richard Wagner ist er daher ein Dorn im Auge: «Sie glauben nicht, was der Mensch hier in Berlin für Schaden anrichtet», schreibt Wagner 1836 an Robert Schumann. Der wiederum reagiert erbost über eine Besprechung Rellstabs der *Kinderszenen*: «Ungeschickteres und Bornierteres» habe er, Schumann, noch nicht gelesen: «Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es.» Neben seiner Kritiker-Tätigkeit arbeitet Rellstab auch als Übersetzer, Librettist und eben als Erzähler und Lyriker. Seine Werke werden zu seiner Zeit viel gelesen, der vierbändige Napoleon-Roman *1812* in mehrere Sprachen übersetzt.

Der Dichter

Rellstab wendet sich, glaubt man seinen eigenen Erinnerungen, mit einer Oper und einer Reihe eigener Gedichte an Ludwig van Beethoven. Der reicht die Texte weiter: «Die kleinen Dichtungen, das Ständchen, Aufenthalt und Anderes, übergab er Schubert.» Ob das so stimmt? Wir wissen es nicht. Als gesichert gilt, dass Rellstab sich 1825 in Wien aufgehalten hat...

Die meisten der von Schubert vertonten Texte sind 1827

erstmalig in *Gedichte von Ludwig Rellstab, Erstes Bändchen bei Friedrich Laue* abgedruckt worden. Das Gedicht *Aufenthalt* findet sich bereits 1826 in dem Band *Sagen und romantische Erzählungen von Ludwig Rellstab*; dort singt dieses Lied die Gräfin Maria. Sie ist die verlassene Braut des Grafen Wolziska und sitzt nun auf einer «Fels Spitze, die mit hohen, düsterarmigen Tannen bewachsen war», mit Blick auf die Elbe, «einige Krümmungen des Stromes aufwärts vom Schloss».

Rellstabs Texte dürften auf Schubert ähnlich gewirkt haben wie die Gedichte von Wilhelm Müller (*Die schöne Müllerin* und *Winterreise*). Auch Rellstab arbeitet mit einfachen Bildern und Metaphern, die sich eng am damaligen Natur-Bild orientieren: Rauschende Bächlein, säuselnde Lüfte, duftende Blüten, funkelnde Sterne – die Natur als Spiegel von Hoffnungen auf eine erfüllte Liebe und zugleich als Spiegel einer unerreicht bleibenden Geliebten. Daraus leiten sich die Gefühle von Sehnsucht, Melancholie, Verlust und Abschied ab.

Anmerkungen zum «Schwanengesang» von Nikolaus Henseler, Chordirektor und Kapellmeister am Theater Ulm

Liebesbotschaft

Das Lied könnte auch aus der «Schönen Müllerin» sein. Heiter im Ton, die dritte Strophe moduliert etwas düsterer. Viele Kleinigkeiten in der Begleitung vertont: Fliessen des Bachs, «Ferne», «Glut», «versenkt», Modulation bei «Träume», «hängt»; «tröste» etc.

Kriegers Ahnung

Alle vier Strophen sind ganz unterschiedlich charakteristisch vertont. 1. schwermütig; 2. träumerisch; 3. drängend/expressiv, 4. rasend/Rückkehr zum Anfang/düsteres Ende.

Frühlingssehnsucht

Klares Strophenlied. Obwohl die Musik gleichbleibt (bis auf die letzte Strophe in Moll) muss man jede Strophe anders gestalten und Neues hervorheben; Rettendes Ende!

Ständchen

Sicher das bekannteste Lied der Sammlung. [...] Eigentlich ist das Lied sehr bedrohlich und bedrängend, was v.a. in der letzten Strophe deutlich wird. Das «lyrische Ich» versucht sehr insistierend, das Liebchen zu verführen – was sie davon hält, wird in der Begleitung deutlich.

Aufenthalt

Textlich eigentlich sehr drängend, gleichzeitig sehr statisch. Alles bewegt sich, aber dieses Bewegen verändert sich nicht: «ewig», «unaufhörlich». Die mittlere Strophe ist ein Ausflug ins Innere des Ichs.

In der Ferne

Würde in die «Winterreise» passen. Düster, fast monoton bis zur dritten Strophe. Jede Strophe steuert langsam auf ihren eigenen Höhepunkt zu und resigniert am Schluss (zweimal introvertiert, am Ende extrovertiert).

Abschied

Ähnlich wie Lied Nummer drei. Jetzt ist das Klavier das Pferd, das auch mal schnaubt oder wiehert. Es wird geritten, aber nicht galoppiert. Die letzte Strophe moduliert von Es-Dur nach es-Moll, über Ces-Dur bis Fes-Dur (8 bs!!!) und wieder zurück.

Ludwig Tieck: Abschied

Was ist das Leben? Kommen nur und Schwinden,
Ein Wechsel nur von Nacht und Tageshelle, Verlust
und Schmerz, Sehnsucht und Wiederfinden,
So schwebt durch Traum und Wachen hin die Welle, –
Drum lächelt hoffend in der Trennung Wehen,
Durch Abschiedstränen schon das Wiedersehen.

Adalbert Stifter: Der Nachsommer

Die Sonne stand an dem wolkenlosen Himmel, aber schon tief gegen Süden, gleichsam als wollte sie für dieses Jahr Abschied nehmen. Die letzte Kraft ihrer Strahlen glänzte noch um manches Gestein und um die bunten Farben des Gestripptes an dem Gesteine. Die Felder waren abgeerntet und umgepflügt, sie lagen kahl den Hügeln und Hängen entlang, nur die grünen Tafeln der Wintersaaten leuchteten hervor. [...] Die Wäldchen, die die unzähligen Hügel krönten, glänzten noch in dieser späten Zeit des Jahres entweder goldgelb in dem unverlorenen Schmuck des Laubes oder rötlich oder es zogen sich bunte Streifen durch das dunkle, bergan klimmende Grün der Föhren empor. Und über allem dem war doch ein blasser, sanfter Hauch, der es milderte und ihm einen lieben Reiz gab. Besonders gegen die Talrinnen oder Tiefen zu war die blaue Farbe zart und schön. Aus diesem Dufte heraus leuchteten hie und da entfernte Kirchtürme oder schimmerten einzelne weisse Punkte von Häusern. Das Tiefland war von den Morgennebeln befreit, es lag sammt dem Hochgebirge, das es gegen Süden begrenzte, überall sichtbar da und säumte weithinstreichend das abgeschlossene Hügelgelände [...] Ich tauchte meine ganze Seele in den holden Spätduft, der alles umschleierte, ich senkte sie in die tiefen Einschnitte, an denen wir gelegentlich hin fuhren, und übergab sie mit tiefem, innerem Abschlusse der Ruhe und Stille, die um uns wartete.

Brahms: Klarinettenquintett op. 115

Eigentlich möchte sich Johannes Brahms nach Fertigstellung seines zweiten Streichquintetts op. 111 zur Ruhe setzen. Musikalisch ist sein Haus bestellt, nachdem er einige frühere, noch nicht veröffentlichte Werke bearbeitet und sie zur Publikation freigegeben hat: «Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloss energisch nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtag fleissig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgloses Alter und könnte es nun ruhig geniessen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so vergnügt, dass es auf einmal wieder ging.»

Klarinette «in Vollendung»

Richard Mühlfeld stammt aus Thüringen und ist ab 1873 Mitglied der Meininger Hofkapelle, zunächst als Geiger, schliesslich als autodidaktisch ausgebildeter Klarinettenist. In dieser Funktion sitzt er auch 1876 im Orchester der ersten Bayreuther Festspiele und spielt Wagners *Ring des Nibelungen* – zwölf Jahre lang ist er der Soloklarinettenist im dortigen Festspielorchester. Brahms steht seit Anfang der 1880er Jahre in engem Austausch mit der Hofkapelle von Meiningen, der thüringischen Residenz von Sachsen-Meiningen, einer Stadt von rund 10'000 Einwohnern. So lernt Brahms auch Mühlfeld kennen. Für Brahms ist er der «beste Meister seines Instruments». Die *Leipziger Zeitung* wird über Mühlfeld schreiben: «Er spielte mit einer Vollendung, die nach menschlichem Ermessen, nicht zu überbieten scheint.» Mühlfeld also erweckt Brahms' dahindösende Komponier-Geister unverhofft neu. 1891 spielt er Mozarts Quintett KV 581 und Webers erstes Klarinettenkonzert – und noch im selben Sommer schreibt Brahms für ihn das Klarinetten trio op. 114 sowie das Quintett op. 115. Knapp drei Jahre später wendet sich Brahms übrigens erneut dem «Fräulein Klarinette» zu, diesmal in Form zweier Sonaten (op. 120), die er mit Mühlfeld in rund 20 Konzerten gemeinsam aufführt.

Abschiedsklänge

Schon von Beginn an taucht Brahms die Musik seines Quintetts in eine eigene Atmosphäre: Fröhliche Terzen? Es folgt ein rhythmisches Motiv, das den ganzen ersten Satz prägen wird – Dur und Moll scheinen miteinander zu verschmelzen. Natürlich dokumentiert dieses Werk auch Brahms' Zuneigung für Clara Schumann. Es klingt wie eine gebrochene Rückschau, Leidenschaft hier, ein wehmütiges «dolce» dort – und immer wieder Verdunklungen und am Ende des Satzes ein «sempre più forte»: kein Fortissimo und doch eine Musik voller Energie und Kraft.

Es folgt ein Adagio, das Zuversicht ausstrahlt und im Mittelteil von hohen Tönen geprägt ist, die Schreien nahekommen. Als Basis dient ein ausdrucksvoller Tep-

pich der Streicher, über dem sich die Klarinette erhebt und fast stellenweise rhapsodisch, fast «alla zingharena» agiert. Das Schwierigste ist allerdings der Schluss: Die letzte Note darf kaum mehr hörbar sein – allenfalls ein Erahnen.

Der dritte Satz führt von einem herbstlich anmutenden Andantino hin zu einem schnellen Mittelteil: «Presto non assai, ma con sentimento» – eine komplizierte Mischung. Das Finale besteht aus einem Thema und fünf gegensätzlichen Variationen. Die erste etwa erinnert an einen bewegten Bach-Choral, die zweite wirkt ungarisch inspiriert. Der Schluss gleicht einem «Memento Mori», ein sanftes Aushauchen, ein Verlöschen. Eigentlich könnte das Werk schon zu Ende sein, doch dann folgt eine Art Schrei, trotzig wie die Beglaubigung von etwas Unausweichlichem. Dann nochmals ein Aushauchen. Irgendwie fühlt man sich ein wenig an Beethovens letztes Streichquartett erinnert: «Muss es sein? – Es muss sein!»

«Abschied» Wilhelm Raabe: Pfisters Mühle

Wie es trotz des Sommersonnenscheins hier schneit auf diese Blätter! Wie der Nordwind kalt herbläst trotz der Julihitze! Ich aber habe mir ja wohl vorgenommen, die Zähne zusammenzubeissen und die Leute nichts merken zu lassen von meinem innerlichen Frösteln? – Die Tage in der Mühle schienen immer schöner zu werden, je mehr sie sich ihrem Ende näherten. Und sie näherten sich unwiderruflich, unwiederbringlich ihrem Ende.

Von dem leeren Hause, dem toten Rade hatte ich bereits Abschied genommen, aber rundum zu beiden Seiten des jetzt im Sommer wieder so reinlichen Flüsschens lag noch mancherlei, was ich noch zum letztenmal sehen und grüssen musste – war noch vieles vorhanden, was ich, wenn ich allein oder mit meiner Frau zu ihm ging, sicherlich auch zum letzten Male sah; denn – was konnte mich je wieder nach der Stelle locken, wo (nächsten Monat schon) Pfisters Mühle einmal gestanden hatte? [...] Nun sass ich mit meiner Frau unter «dem» Buschwerk [...]:

«... gedacht ich nun der Ewigkeit,
Der längst entschwundnen, toten, wie der jetzigen
Lebendgen Zeit und ihres Lärms. In dieser
Unendlichkeit versank mein ganzes Denken,
Und süss war's mir, auf diesem Meer zu scheitern.»
«Da» sang mit heller Stimme mein fröhliches, sonniges
Lebensglück [...]:
«Wenn die Schwalben heimwärts ziehen» [...] Ach und wie gut das wehmütige Abschiedslied in die Stunde passte!

Friedrich Schiller: Spruch des Confucius

Franz Schubert hat die beiden ersten Strophen in drei Fassungen hinterlassen, jeweils gesetzt für drei Stimmen (D 43, D 69, 70)

Dreifach ist der Schritt der Zeit,
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflohen,
Ewig still steht die Vergangenheit.

Keine Ungeduld beflügelt
Ihren Schritt, wenn sie verweilt.
Keine Furcht, kein Zweifeln zügelt
Ihren Lauf, wenn sie enteilt.
Keine Reu, kein Zaubersegen
Kann die Stehende bewegen.

Möchtest du beglückt und weise
Endigen des Lebens Reise,
Nimm die Zögernde zum Rath,
Nicht zum Werkzeug deiner That.
Wähle nicht die Fliehende zum Freund,
Nicht die Bleibende zum Feind.



Reto Bieri



Meta4

Reto Bieri, Künstlerische Leitung

Reto Bieri gehört zu den eigenständigsten und facettenreichsten Musikerpersönlichkeiten seiner Generation. Als Klarinetrist, Dirigent und Kurator versteht er Musik als offenen Denk- und Erfahrungsraum. Seine Programme entstehen aus dem Hören heraus und verbinden häufig unterschiedliche musikalische Welten: Alte Musik trifft auf Zeitgenössisches, Volksmusik auf Avantgarde, Klang auf Stille. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung würdigte ihn als «begnadeten Programmacher», der Ideen in «musikalisches Gold» verwandele. Ab der Spielzeit 2026/27 ist Reto Bieri neu Artist in Residence beim Südwestdeutschen Kammerorchester sowie Artist Partner der Österreichisch-Ungarischen Haydn Philharmonie. In diesen Funktionen wirkt er als Solist, Dirigent und dramaturgischer Impulsgeber. Seine programmatische Handschrift zeigt sich beispielsweise in ausserordentlichen Projekten wie OUT OF THE BOX für das Lucerne Festival, NACH(T)SCHICHT und INSGEHEIM mit der Camerata Bern oder LOST BUT FOUND mit Anthony Romaniuk. Eine langjährige künstlerische Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Ausnahmegeigerin Patricia Kopatchinskaja. Ihre gemeinsamen Projekte und Programme fanden international grosse Beachtung, unter anderem in der Elbphilharmonie Hamburg mit PHANTASMAGORIEN sowie am Theater Basel mit VERGEIGT (Regie: Herbert Fritsch). Gemeinsam entstanden mehrere Einspielungen, zuletzt das Album TAKE 3 bei Alpha Classics sowie der Film «Grosse Rivalen: STRAVINSKY/SCHOENBERG» (ARTE). Bieris Aufnahmen erscheinen unter anderem auch beim Münchener Kultlabel ECM Records, darunter «quasi morendo» mit dem Streichquartett Meta4. Reto Bieri wurde in Zug geboren und früh von der Schweizer Volksmusik geprägt. Seine Ausbildung führte ihn nach Basel und Zürich sowie an die Juilliard School in New York. Seither ist er auf internationalen Bühnen zu Gast, darunter die Wigmore Hall London, das Concertgebouw Amsterdam, das Konzerthaus Wien, das Southbank

Centre London, das Auditorio Nacional de Musica Madrid, die Tchaikovsky Concert Hall Moskau, die Elbphilharmonie Hamburg und das KKL Luzern. Wichtige künstlerische Impulse erhielt er unter anderem von György Kurtág, George Crumb, Nikolaus Harnoncourt, Heinz Holliger, dem Clown Dimitri und dem Schriftsteller Peter Bichsel. Von 2013 bis 2018 war er Intendant des DAVOS FESTIVAL – young artists in concert und hat das Festival in dieser Zeit massgebend geprägt. Heute ist er Professor für Kammermusik in München sowie Dozent der European Chamber Music Academy. 2023 wurde er mit dem Kulturpreis des Kantons Zug ausgezeichnet. Reto Bieri bezeichnet sich selbst als «Berufs-Atmer» und «Berufs-Träumer». Für ihn ist Musik eine Form der Erkenntnis – ein Raum für das Unerwartete, das Fragile und das Menschliche.

Interpretinnen und Interpreten

Ensemble Meta4

Antti Tikkanen, Violine
Minna Pensola, Violine
Atte Kilpeläinen, Viola
Tomas Djupsjöbacka, Violoncello

Das 2001 gegründete finnische Ensemble Meta4 gehört zu den international erfolgreichsten Streichquartetten. Die vier Musiker verbindet neben ihrer künstlerischen Offenheit und Neugier auf verschiedenstes Repertoire auch eine enge persönliche Freundschaft. Musikalisch zeichnen sie sich durch «atemberaubende Vitalität»

(Badische Zeitung), einen «transparenten, farbenreichen Klang» (Rondo) und «frischen Wind und Witz» (Süddeutsche Zeitung) aus. Meta4 ist regelmässig zu Gast in den grossen europäischen Konzertsälen wie dem Wiener Konzerthaus, der Wigmore Hall und King's Place in London, dem Auditorio Nacional in Madrid, der Cité de la Musique in Paris, der Kölner Philharmonie und dem Konserthus Stockholm. Das Ensemble beeindruckte Publikum und Musikkritik gleichermaßen in Kaija Saariahos Kammeroper *Only the Sound Remains* an der Finnish National Opera, an der Opéra de Paris, am Teatro Real Madrid und am Lincoln Center New York. Von 2008 bis 2017 war es Quartet-in-Residence beim Kammermusikfestival in Kuhmo. Die jüngsten Alben des Quartetts sind «Oceano» mit Kammermusik von Sebastian Fagerlund sowie «Tales from Norway» mit Werken von Krishna Nagaraja. Den Mitgliedern des Quartetts stehen eine Stradivarius-Geige, eine Leihgabe der Finnischen Kulturstiftung, eine 2025 in Helsinki von Elina Kaljunen gebaute Geige, eine italienische Bratsche aus dem 18. Jahrhundert und ein 1780 in Cremona von Lorenzo Storioni gebautes Cello zur Verfügung.

Antti Tikkanen Violine und Viola

Antti Tikkanen ist ein vielseitiger Musiker, der als Solist, Kammermusiker und Barockviolinist auftritt. Geboren in Oulainen, Finnland, begann er im Alter von sieben Jahren Violine zu spielen. Er studierte an der Kuhmo Violin School, an der Sibelius-Akademie und am CNSM in Lyon. Als Solist trat Antti Tikkanen mit zahlreichen finnischen Orchestern auf, darunter dem Finnish Radio Symphony Orchestra, der Tapiola Sinfonietta und dem Helsinki Philharmonic Orchestra. Weltweit ist er auch auf Musikfestivals als Kammermusiker, Solist oder mit Meta4 zu hören.

Minna Pensola Violine

Minna Pensola gilt als «intensive performer», mitreissende Solistin, energiegeladene Orchesterleiterin und inspirierende Kammermusikerin. In ihrer Heimatstadt Helsinki initiierte sie Clubabende mit klassischer Live-Musik in entspannter Bar-Atmosphäre und leitet die Konzertreihe PuKamaChamber gemeinsam mit Antti Tikkanen. Sie arbeitet eng mit finnischen Komponistinnen und Komponisten zusammen. Pensola studierte am Konservatorium Helsinki, an der Sibelius-Akademie sowie an der Zürcher Hochschule der Künste und an der European Chamber Music Academy. Seit 2021 ist Minna Pensola Co-Intendantin des Kuhmo Chamber Music Festival. Sie unterrichtet an der European Chamber Music Academy (ECMA) und an der Sibelius-Akademie.

Atte Kilpeläinen Viola

Atte Kilpeläinen studierte an der Musikhochschule Köln und an der Sibelius Academy. Seit 2005 ist er Solobratschist des Helsinki Philharmonic Orchestra. Als Gast wirkte er u. a. im Chamber Orchestra of Europe, im Swedish Radio Symphony Orchestra, im Royal Philharmonic Orchestra



Trio Gaspard

Stockholm und im Gewandhausorchester Leipzig mit. Als Solist trat er mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra, der Tapiola Sinfonietta, dem Kölner Kammerorchester und den Stadtorchestern von Kuopio und Oulu auf. Er ist Mitglied der Fakultät der Sibelius-Akademie und gibt regelmässig Meisterkurse bei finnischen Sommerfestivals.

Tomas Djupsjöbacka Violoncello

Tomas Djupsjöbacka begann seine musikalische Ausbildung mit drei Jahren am Western Helsinki Music Institute. Er studierte an der Sibelius Academy und setzte seine Ausbildung am Conservatoire de Lausanne fort. 1998 gewann er den zweiten Preis beim Nationalen Cello-Wettbewerb in Turku und trat als Solist mit Orchestern in Finnland und im Ausland auf. Als Kammermusiker ist Djupsjöbacka bei zahlreichen Festivals zu Gast. Er ist Mitglied des Chamber Orchestra of Europe. Tomas Djupsjöbacka schloss 2017 sein Studium im Fach Dirigieren an der Sibelius-Akademie ab und hat seitdem die meisten finnischen Orchester dirigiert.

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha, Violine
Vashti Hunter, Violoncello
Nicholas Rimmer, Klavier

Das Trio Gaspard wird regelmässig in grosse internationale Konzertsäle eingeladen, hat sich der gesamten Bandbreite des Klaviertrio-Repertoires verschrieben und sich so zu einem der gefragtesten Trios seiner Generation entwickelt, das für seine einzigartige und frische Herangehensweise an die Partituren gelobt wird. Neben der Erforschung bekannter Klassiker arbeiten die Musiker mit zeitgenössischen Komponisten zusammen und suchen selten gespielte Meisterwerke, um ihre Entdeckungen mit dem Publikum in renommierten Konzertsälen auf der ganzen Welt zu teilen. Der Einsatz für Neue Musik hat zu einem umfangreichen Projekt geführt, um Komponisten wie Olli Mustonen, Patricia Kopatchinskaja, Helena



Vox Clamantis



Jaan-Eik Tulve



Mark Padmore



Magalie Martinez

Winkelman, Sally Beamish, Kit Armstrong, Johannes Fischer und Leonid Gorokhov mit der Komposition von Begleitstücken zu Haydns Klaviertrios zu beauftragen. Die Mitglieder des 2010 gegründeten Trios kommen aus Deutschland, Griechenland und Grossbritannien. Sie studierten an der European Chamber Music Academy, waren Kammermusikstipendiaten am Royal Northern College of Music und gewannen erste Preise und Sonderpreise beim Joseph-Joachim-Kammermusikwettbewerb, beim Internationalen Haydn-Kammermusikwettbewerb und beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Illzach, Frankreich. Alle Musiker verfolgen auch erfolgreich ihre Karrieren als Solisten.

Jonian Ilias Kadesha Violine

Jonian Ilias Kadesha verfolgt eine erfolgreiche Karriere als Solist und trat bereits mit renommierten Orchestern auf. Dabei ist es ihm wichtig, das Standardrepertoire zu erweitern, und so hört man ihn auch bspw. mit Werken von Skalkottas, Hillborg oder Giovanni Sollima. Geboren in Athen, studierte Kadesha an den Hochschulen für Musik in Berlin und Hannover, an der European Chamber Music Academy sowie an der Kronberg Academy. Er ist Preisträger zahlreicher internationaler Violinwettbewerbe. Er ist ausserdem Mitglied des Kelemen Quartetts und Mitbegründer des Caerus Chamber Ensembles. Seit 2023 ist Jonian Ilias Kadesha Professor an der Hochschule der Künste Bern. Er spielt auf der Violine «ex-Moser» von Guarneri de Gesù (1743), die ihm von der privaten Princess Collection zur Verfügung gestellt wurde.

Vashti Hunter Violoncello

Vashti Hunter geniesst eine vielseitige Karriere als Solistin und Kammermusikerin und ist regelmässig zu Gast bei führenden Musikfestivals und in Konzertsälen wie u. a. der Wigmore Hall, dem Rudolfinum Prag, dem Salle Molière Lyon, der Berliner Philharmonie sowie im Pierre Boulez Saal. Sie wurde in eine Londoner Musikerfamilie geboren und studierte in London, Hannover und Berlin. Einen bedeutenden Einfluss hatte der Cellist Steven Isserlis, bei dem

sie viele Jahre am IMS Prussia Cove studierte. Inzwischen ist Vashti Hunter Professorin an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Zuvor hatte sie diese Position an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz inne und unterrichtete an der Hochschule für Musik in Hannover. Vashti Hunter ist zudem Mitglied des namhaften Kelemen Quartetts.

Nicholas Rimmer Klavier

Nicholas Rimmer konzertierte auf namhaften Bühnen wie der Londoner Wigmore Hall, dem Münchner Gasteig, der Tonhalle Zürich und der Berliner Philharmonie und ist als Solist und Kammermusiker bei renommierten Festivals wie in Schleswig-Holstein, Schwetzingen, Ludwigsburg, Grafenegg und Heidelberg zu Gast. Seine CD-Einspielungen mit Nils Mönkemeyer und mit Tianwa Yang wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Rimmer, geboren in England, studierte Klavier an der Hochschule für Musik in Hannover und Musikwissenschaft an der Cambridge University. Seit 2020 hat Rimmer eine Professur für Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg inne. Er ist Mitglied des Trio Belli-Fischer-Rimmer in der einzigartigen und experimentellen Besetzung Posaune-Perkussion-Klavier.

Vox Clamantis

Das 1996 gegründete estnische Vokalensemble Vox Clamantis setzt sich aus zwölf Sängern zusammen, die ihre gemeinsame Leidenschaft für frühe Polyphonie und zeitgenössische Musik teilen.

Der musikalische Anspruch des Ensembles liegt in der Tradition der frühen europäischen Musik. Aber auch die Aufführung zeitgenössischer baltischer Kompositionen bildet einen wichtigen Schwerpunkt im Repertoire von Vox Clamantis. Komponisten wie Arvo Pärt, Helena Tulve und Erkki-Sven Tüür haben für Vox Clamantis Werke geschrieben. Neben a-cappella-Projekten arbeitet das Ensemble auch mit einer Reihe von namhaften Künstlern zusammen. Die Diskografie von Vox Clamantis umfasst mehrere hoch-

dotierte Alben, darunter die Aufnahme *Adam's Lament* mit Tõnu Kaljuste, Latvian Radio Choir und dem Estnischen Philharmonischen Kammerchor für ECM Records, die 2014 mit dem Grammy Award ausgezeichnet wurde. Der Film *The Great Beauty* (La Grande Bellezza) unter musikalischer Mitwirkung von Vox Clamantis erhielt 2014 den Oscar. Im Jahr 2011 wurden Vox Clamantis und Jaan-Eik Tulve mit dem Jahrespreis der Kulturellen Stiftung Estlands ausgezeichnet.

Jaan-Eik Tulve Leitung

Jaan-Eik Tulve zählt zu den interessantesten Künstlern der nordischen Vokalmusikszene. Nach Abschluss seines Diplomstudiums am Konservatorium in Tallinn studierte er Gregorianischen Gesang am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris und arbeitete dort anschliessend als Assistent von Louis-Marie Vigne, der seine musikalische Entwicklung entscheidend beeinflusste. Seine Studien setzte er bei Daniel Saulnier von der Abtei Solesmes fort. Parallel dazu gründete Tulve 1993 in Paris das Ensemble Lac et Mel, mit dem er zahlreiche Konzerte in Europa und im Libanon unternahm. 1994 entwickelte er die Abteilung für Frauengesang des Gregorianischen Chores in Paris. Seit 1996 unterrichtet Jaan-Eik Tulve Gregorianischen Gesang an der Nationalen Musikakademie in Estland. Darüber hinaus gibt er weltweit Kurse für Gregorianischen Gesang. Für seine Verdienste um die Vokalmusik wurde Jaan-Eik Tulve mit dem Orden des Weissen Sterns der Republik Estland, dem Orden von Léopold in Belgien sowie dem Orden der Künste Frankreichs ausgezeichnet.

Besetzung

Sopran Anna Mazurtšak, Ülle Abner, Mari-Liis Urb
Alt Saale Kreen, Kadri Hunt

Tenor Anto Önnis, Sander Pehk, Ryan Adams,
Taniel Kirikal

Bariton/Bass Tõnis Kaumann, Aare Külama,
Riivo Kallasmaa

Leitung Jaan-Eik und Helena Tulve

Mark Padmore Tenor

Mark Padmore wurde in London geboren und ist in Canterbury aufgewachsen. Er studierte am renommierten King's College in Cambridge und zählt zu den angesehensten Künstlern seiner Generation. «Schon mein Chor-Stipendium für das King's College in Cambridge bekam ich nicht der schönen Töne wegen, sondern weil ich verlässlich die rechten Noten zur rechten Zeit abliederte. Auch mit 21 reichte meine Stimme noch nicht für eine Solokarriere, obwohl ich davon durchaus träumte. Sie reichte nicht einmal fürs Konservatorium.» Dennoch verlief sein Weg sehr erfolgreich, und er ist heute ein international gefragter Sänger im Opern-, Konzert- und Liedrepertoire. In seinen frühen Jahren war Mark Padmore Mitglied bekannter Ensembles wie The Sixteen, Deller Consort und Hilliard Ensemble. Zentral war für ihn die Zusammenarbeit mit William Christie (Les Arts Florissant) und Philippe Herreweghe (Collegium Vocale Gent). Ob in den Passionen von Johann Sebastian Bach, mit zahlreichen Lied-Programmen oder in ausgewählten Opern-Partien an den führenden Opernhäusern der Welt – der passionierte Leser und Theatergänger Mark Padmore steht sowohl bei renommierten Festivals als auch im Aufnahmestudio für «absichtsvolles, wahrnehmendes, waches Musizieren».

Magalie Martinez Violine

Die erste künstlerische Ausbildung in Musik und Tanz erhielt Magalie Martinez im Südwesten Frankreichs. Nach dem Unterricht bei Ginette Carles besuchte sie später den Geigenunterricht bei der Moskauer Pädagogin Nina Likht in Toulouse, gefolgt von Studien in Paris. Gleichzeitig erhielt sie Kammermusik-Unterricht. An der Hochschule für Musik in Basel machte sie ihre Konzert- und Lehr-Diplome. Martinez besonderes Interesse gilt der Kammermusik. Sie besuchte u. a. Meisterkurse bei György Kurtág, Rainer Schmidt vom Hagen Quartett und Jean-Jacques Kantorow. Ihr Repertoire von barocker Musik über die Klassik bis hin zur zeitgenössischen Musik führte



Anthony Romaniuk



Dmitry Smirnov



Jürg Kienberger



Claudia Carigiet

Magalie Martinez zu verschiedenen renommierten Festivals. Zusammen mit ihrer Familie lebt sie im Berner Oberland. Sie liebt vor allem die Natur, alle Menschen, die sie in der Abgeschiedenheit manchmal besuchen, Hauskonzerte unter Freunden, den Clown Dimitri, in dessen Schule sie sich ab und zu auch weiterbildet und ihre Schüler an der Musikschule Basel.

Anthony Romaniuk Klavier

Der Tasteninstrumentalist Anthony Romaniuk zeichnet sich durch eine aussergewöhnlich vielseitige künstlerische Stimme aus, die aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Musikstilen entsteht. Nach ersten Jazzinteressen in Australien studierte er klassisches Klavier in New York an der Manhattan School of Music und spezialisierte sich später auf Alte Musik in den Niederlanden, bevor er sich verstärkt Improvisation und elektronischer Musik zuwandte.

Sein Repertoire reicht von Byrd, Bach, Chopin bis hin zu Ligeti, Adams und zeitgenössischer Musik. Er arbeitet u. a. mit Patricia Kopatchinskaja zusammen und ist Mitglied von Vox Luminis. Konzerte führten ihn in bedeutende Säle und Festivals weltweit, darunter Wigmore Hall, Pariser Philharmonie sowie Leipziger Bachfest. Seine CD-Alben verbinden innovative Programme mit klanglicher Vielfalt. Nach «Bells» (2020) und «Perpetuum» (2023) erschien im März 2026 «On Modes».

Dmitry Smirnov Violine

Dmitry Smirnov gilt als eine der herausragenden Persönlichkeiten der jungen Generation von Violinisten. Er wurde 1994 in St. Petersburg in eine Musikerfamilie geboren und erhielt seinen ersten Musikunterricht von den Eltern. Ab 2001 studierte er an der Spezialmusikschule des Konservatoriums St. Petersburg, danach an der Haute École de Musique de Lausanne und an der Hochschule für Musik in Basel bei Rainer Schmidt. Als junger Musiker wurde er bereits bei zahlreichen Wettbewerben ausge-

zeichnet, darunter 2021 beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Er ist regelmässiger Gast u. a. bei den Festivals von Salzburg, Gstaad, Luzern, Grafenegg, ebenso beim Rheingau Musik Festival. 2018 gründete er sein eigenes Ensemble Camerata Rhein in Basel, das sich auf experimentelle Musik und Filmmusik spezialisiert hat. Dmitry Smirnov spielt ein Instrument von Philipp Bonhoeffer aus dem Jahr 2018.

Jürg Kienberger

Geboren in Sils-Maria, ist Jürg Kienberger als Musiker, Theater-Schauspieler und Sänger tätig. Als jüngstes Kind der Hotelierfamilie im legendären Waldhaus aufwachsend, hörte er täglich Live-Musik. Das Hotelorchester spielte sozusagen bei ihm zu Hause und erfüllte seine neugierigen Ohren mit unzähligen Kaffeehaus-Melodien. Nach einem Germanistikstudium und weitgehend autodidaktischem Erlernen seines heutigen Berufes, arbeitet der «Musikspieler» Jürg Kienberger seit 1984 meist freischaffend an verschiedenen Theaterhäusern u. a. in Zürich, Basel, Berlin und Hamburg. Zusammen mit Christoph Marthaler erarbeitete er an die 30 Theater- und Opernabende bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, an der Pariser Oper, in Avignon und Grönland. Mit seiner Frau Claudia Carigiet erfindet er Abende wie «Menschsein macht müde», «Ich bin ja so allein», «Ich Biene – ergo summ» und «Ich bin zum Glück zu zweit». Er komponierte die Musik zum Einsiedler Welttheater, zu den Tellspielen in Altdorf und wurde mit dem Salzburger Ehrenstier 2011 und dem Schweizer Musikpreis 2017 ausgezeichnet.

Claudia Carigiet

Claudia Carigiet wurde in Disentis geboren und wuchs in Chur auf. Nach Abschluss des Lehrerseminars unterrichtete sie drei Jahre an einer Dorfschule. 1985 schloss sie die Schauspielakademie in Zürich ab und erhielt ein erstes Engagement als Schauspielerin am Stadttheater

Chur. «Schon als Kind habe ich die befreiende Wirkung des Theaterspiels erfahren. Im Spiel ist es erlaubt, ja sogar erwünscht, über die eigenen Grenzen hinauszugehen und verrückte Dinge zu behaupten oder Figuren zu verkörpern, die im normalen Leben am Rande der Gesellschaft stehen.» 1992 zog sie nach Berlin, wo sie als Theaterpädagogin und Schauspielerin arbeitete. Nach einer langen Reise durch Südamerika im Jahr 1999 beendet sie ihre Shiatsu-Ausbildung und eröffnete eine Praxis in Basel. Sie hat zwei Kinderbücher geschrieben und ist auch weiterhin im Theaterbereich als Autorin und Regisseurin tätig, vor allem in Zusammenarbeit mit ihrem Partner Jürg Kienberger.

Markus Güdel Lichtdesign und Audiotechnik

Der Luzerner Markus Güdel fand bei der Mitwirkung in Theater- und Musicalproduktionen während seiner Schulzeit sein Interesse an der darstellenden Kunst. Seit 2003 ist er als freischaffender Lichtdesigner in der gesamten Schweiz tätig. Er hat mit zahlreichen Regisseuren und Dramaturgen zusammengearbeitet und die Lichtgestaltung und technische Leitung bei Musicals, Theater-, Konzert- und Crossover-Projekten übernommen. 2003 gründete er die Lichttechnikfirma «light.vision Lichttechnik GmbH», für die er seither als Geschäftsführer und Projektleiter tätig ist. In diversen kulturellen Institutionen engagiert sich Markus Güdel über die Tätigkeit als Lichtdesigner hinaus als Produzent, technischer Leiter, Vereinsvorstand oder Berater für kulturelle und technische Belange. Er studierte Wirtschafts- und Rechtswissenschaften an den Universitäten Zürich und Luzern. Seit Herbst 2015 berät und vertritt er ausserdem als Rechtsanwalt unter dem Label «kulturjurist.ch» Kulturschaffende rund um Rechtsfragen im Kulturbereich.

Studierende der Hochschule für Musik und Theater München

Fabian Egger Flöte

Mit zehn Jahren kam Fabian Egger in das Begabtenprogramm der Universität Mozarteum Salzburg. Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe sowie Stipendiat mehrerer bedeutender Stiftungen. Er studiert derzeit bei Andrea Lieberknecht und ist ab Mai 2026 Akademist des Bayerischen Staatsorchesters.

Arturo Salvalaggio Oboe

Der in Italien geborene Oboist studierte in Moskau und an der Juilliard School New York. Er sammelte bereits Orchestererfahrungen u. a. beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und verschiedenen Jugend- und Festivalorchestern. Er studiert derzeit bei François Leleux.

Yeela Ornov Fagott

Yeela Ornov studierte an der Universität Tel Aviv, trat als Solistin mit führenden israelischen Orchestern auf, arbeitete mit renommierten Dirigenten und gewann Preise bei nationalen Wettbewerben. Yeela Ornov studiert derzeit bei Dag Jensen.

Jenej Slak Horn

Jernej Slak wurde in Slowenien geboren, gewann zahlreiche Wettbewerbe auf dem Balkan und spielte in diversen internationalen Orchestern. Zurzeit studiert er bei Johannes Hinterholzer.

Noy Rosenberg Trompete

Die israelische Trompeterin studierte in Tel Aviv und trat mit führenden israelischen Orchestern auf. Sie ist Stipendiatin der AICF und Dalia-Meroz-Foundation und studiert derzeit bei Jürgen Ellensohn.

Otto Czech Posaune

Otto Czech ist Posaunist und Musikpädagoge. Nachdem er seinen Bachelor of Music in Augsburg absolviert hat, studiert er aktuell im Master an der Hochschule für Musik und Theater München. Er konzertiert in verschiedenen Ensembles und unterrichtet an Musikschulen.

Jasu Aalto Kontrabass

Der finnische Kontrabassist befindet sich derzeit im Austauschjahr an der Hochschule für Musik und Theater München und studiert bei Alexandra Scott. In seiner Heimat arbeitete er mit führenden Orchestern zusammen und trat als Kammermusiker bei zahlreichen Festivals auf.

Benjámín Mohácsi Percussion

Benjámín Mohácsi studierte an der Franz Liszt Akademie in Budapest, spielt in verschiedenen Schlagzeug Ensembles wie Amadinda Percussion Group. Er ist Preisträger der Italy Percussion Competition 2022 und studiert derzeit an der Hochschule für Musik und Theater in München.

Aufregend einfach



ITTINGER GOLD & ORIGINAL
MIT HOPFEN AUS DER KARTAUSE ITTINGEN



Organisation und Durchführung

Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, St. Gallen und Gais

Herausgeber

Stiftung Kartause Ittingen

Redaktion

Stiftung Kartause Ittingen, Warth
Hochuli Konzert AG, St. Gallen und Gais

Werkkommentare

Christoph Vratz, Köln

Satz

Susanna Entress, Frauenfeld

Druck

Medienwerkstatt, Sulgen

Ittinger Sonntagskonzerte 2026/27

1. Sonntagskonzert

Sonntag, 1. November 2026
Ensemble Orion

2. Sonntagskonzert

Sonntag, 6. Dezember 2026
Thomas Zehetmair, Violine
Pierre-Laurent Aimard, Klavier

3. Sonntagskonzert

Sonntag, 24. Januar 2027
Julia Lezhneva, Sopran
Luca Pianca, Laute

4. Sonntagskonzert


Sonntag, 7. März 2027
Javus Quartett

5. Sonntagskonzert

Sonntag, 4. April 2027
Alexandra Dovgan, Klavier

Jeweils 11 Uhr
Kartause Ittingen
CH 8532 Warth

Tickets
www.kartause.ch
Vorverkauf ab 17.6.2026

 Hochuli Konzert

In Zusammenarbeit mit
Hochuli Konzert AG