

A close-up, profile view of a woman with dark hair, wearing a dark sleeveless top, playing a violin. The background is a soft, golden sunset sky with wispy clouds. The overall mood is serene and artistic.

GAIA

MUSIKFESTIVAL OBERHOFEN

FOLK SONGS

2023

2. - 7. Mai

Von Liebe und anderer Trunkenheit

PROGRAMM

WILLKOMMEN

zum 14. GAIA Musikfestival Oberhofen

FOLK SONGS

Von Liebe und anderer Trunkenheit

19 Musiker:innen
aus 12 Nationen
41 Werke aus
4 Jahrhunderten
7 Konzerte
6 Spielstätten



Volksmusik ist ein Teil des lebendigen Teppichs, in dem Menschen und Kulturen miteinander verknüpft sind. Ganz gleich, ob die Klänge von Stimmen oder Instrumenten in der Luft schwirren – Volksmusik spiegelt Gemeinschaften mit einer Unmittelbarkeit wider wie kaum ein anderes Medium und bietet einen Kanal für unzählige Formen des menschlichen Ausdrucks. Melodien, die Geschichten erzählen, in Rhythmen übersetzte Sprache, Modi, die zu Refrains verschmelzen, symbiotische Tonhöhen mit tonalem Ursprung.

Volksmusik ist eine Form der Kommunikation, die Aspekte des Lebenszyklus feiert, hervorruft oder begleitet. Vielen von uns geht es so, dass schon ein kurzer Augenblick des Innehaltens und Zuhörens uns an einen anderen Ort versetzt, sei es im emotionalen oder im übertragenen Sinne. Ohne diese Form der mündlichen Überlieferung geriete insbesondere in Gebieten mit geringer Lese- und Schreibkompetenz die Geschichte in Vergessenheit, gingen Orte verloren und erinnerte man sich an manche Völker nicht mehr.

Von Haydn, Mozart und Beethoven in Österreich und Deutschland bis hin zu Grieg in Norwegen, von de Falla in Spanien und Castelnuovo-Tedesco in Italien bis hin zu Enescu in Rumänien, von Juon und Raff in der Schweiz bis hin zu Janáček in Mähren und Smetana in Böhmen – die Volksmusik wurde zum Symbol für die charakteristi-

schen Stile einiger der bekanntesten Komponisten der klassischen Musik.

Als Symbiose einer Kunstform, die sich buchstäblich wie der Wind – oder mit ihm – verbreitet, ist die Volksmusik ein gemeinsames Gut und kein Eigentum. Denkt man zum Beispiel an Flüsse, die durch verschiedene Regionen fließen, wie die Donau oder die Rhône, ist es nicht verwunderlich, dass die Anrainerländer auch Volksmusik und traditionelle Musik gemeinsam haben, auch wenn sie deren Bedeutung unterschiedlich interpretieren. Während ein Kroatier zum Beispiel behauptet, dass eine Melodie bei Hochzeiten gesungen wird, interpretiert ein Serbe dasselbe Stück als Hymne oder ein Bulgare als Marsch. Dass eine Melodie in einer von ethnischem Hass geprägten Region starke Emotionen auslösen kann, zeugt von einigen der Missverständnisse zwischen den Völkern des Balkans.

Vor dem Hintergrund des Stellenwerts der Volksmusik aus gesellschaftlicher Sicht ist es wichtig, zwischen den beiden Gesichtern der Volksmusik zu unterscheiden. Denn einerseits hat sie sich organisch mitsamt einer Identität entwickelt, andererseits wurde sie geschaffen, um eine Identität zu kreieren.

Werden Volksmusik und Traditionen für nationalistische Rhetorik missbraucht und in einen Topf geworfen, um falsche Bilder oder ein falsches Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen, entstehen Waffen der

Provokation. Doch wer eine Gemeinschaft angreift, in der die mündliche Überlieferung gepflegt wird, der trifft dabei nicht nur die Menschen, sondern macht auch Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte an Geschichte und Kunst zunichte. Und ironischerweise zuweilen auch die eigene Kultur.

Die 14. Ausgabe von GAIA befasst sich mit der Diskrepanz zwischen der Bewahrung einer Kultur und der musikalischen Weiterentwicklung sowie mit Missverständnissen im Zusammenhang mit kultureller Aneignung.

Die Auseinandersetzung damit, welche unterschiedlichen Bedeutungen Volks- und traditionelle Musik für viele Menschen haben kann, zeichnet eine Geschichte der Kulturen nach und kann letztlich zu einem besseren Verständnis füreinander führen.

Kommen wir zusammen, um unsere Gemeinsamkeiten zu teilen und unsere Unterschiede zu erkennen, anzunehmen und zu feiern.

Wir freuen uns darauf, Sie bei Folk Songs – *Von Liebe und anderer Trunkenheit* zu begrüßen!

Ihre

Gwendolyn Masin
Gründerin und künstlerische Leiterin



KONZERTPROGRAMM

Dienstag, 2. Mai 2023 8

ab 18.30 Uhr, Klösterli, Schloss und
Haus der Musik Oberhofen

OPENING NIGHT

Mittwoch, 3. Mai 2023 10

19.30 Uhr, Stadtkirche Thun

VON LIEBE UND ANDERER TRUNKENHEIT

Donnerstag, 4. Mai 2023 16

19.30 Uhr, Kirche Scherzligen, Thun

LUST UND VERLUST

Freitag, 5. Mai 2023 22

19.30 Uhr, Kirche Hilterfingen

GRENZENLOSE FREUNDSCHAFT

22.30 Uhr, Restaurant Burehuus, Thun

LATE NIGHT

Samstag, 6. Mai 2023 28

19.30 Uhr, Yehudi-Menuhin Forum, Bern

MIT FREMDEN FEDERN

Sonntag, 7. Mai 2023 34

11 Uhr, Schloss Oberhofen

TÄNZE UND GESÄNGE

Sonntag, 7. Mai 2023 40

18 Uhr, Kirche Hilterfingen

DER PATE

Abschlusskonzert

KÜNSTLERPORTRÄTS 46

GAIA MUSIKFESTIVAL Impressum 59

Wir danken 60

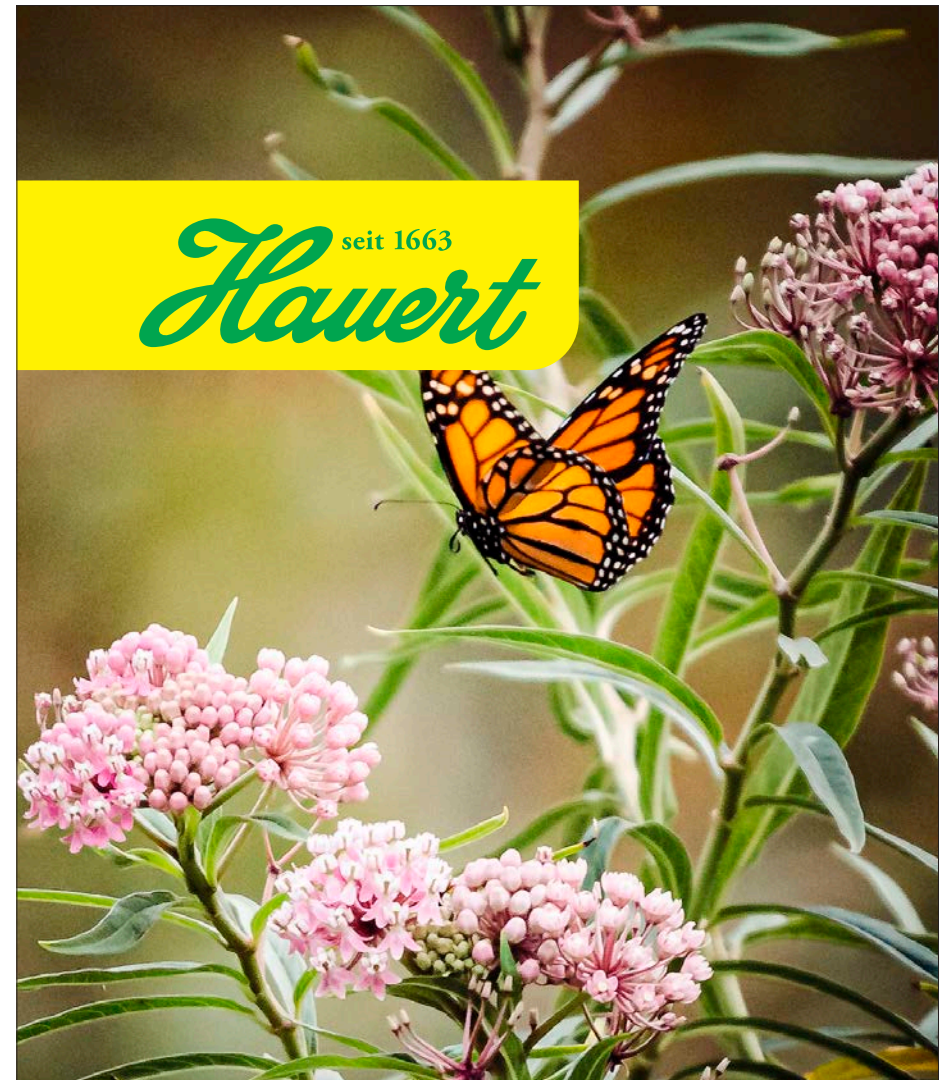
Musik und Bauen verbindet.

Musik bringt Menschen zusammen, transportiert Botschaften und verbindet Generationen und Kulturen. Musik ist aber auch eine Melodie, die Emotionen und Gefühle weckt. Musik ist ein Erlebnis, das sich die Menschen teilen.

So auch unsere Bauwerke.
Mit Freude bauen wir. Seit 1869.

Die Frutiger Gruppe ist Partner des Gaia Musikfestivals.

frutiger.com



seit 1663
Hauert

Alles für gesunde Pflanzen.
www.hauert.com

Dienstag, 2. Mai 2023, ab 18.30 Uhr
Oberhofen Klösterli, Schloss, Haus der Musik

OPENING NIGHT

Freie Sitzwahl (keine nummerierten Plätze)

**Die Opening Night ist ein Fest
der Musik, bei dem wir aufzeigen,
dass GAIA Musik zum Erlebnis macht.**

Am Abend der Opening Night erhalten Sie
an den jeweiligen Standorten
einen detaillierten Ablaufplan des Abends.

Als Besucherin und Besucher erleben Sie einen ganzen Abend
Werke aus dem Festivalprogramm in Sequenzen von 30 Minuten.
Die Sequenzen werden in jeder Konzertlokalität drei Mal wiederholt.

Alle drei Orte liegen im Umkreis von 7 Minuten zu Fuss.
Geniessen Sie klassische Musik auf ungezwungene Art und Weise.

Sie bestimmen den Ablauf Ihres Abends.
Starten Sie am Spielort ihrer Wahl.

—
Klösterli – Programm
18.30 Uhr: 30 Min. Konzert
19.30 Uhr: Wiederholung
20.30 Uhr: Wiederholung

Gespielt werden musikalische Eindrücke aus dem Festivalprogramm.
Lassen Sie sich überraschen!

—
Schloss Oberhofen – Programm
18.30 Uhr: 30 Min. Konzert
19.30 Uhr: Wiederholung
20.30 Uhr: Wiederholung

Festivalmusiker spielen Werke aus dem Festivalprogramm.
Programm nach Ansage.

—
Haus der Musik – Programm
18.30 Uhr: 30 Min. Konzert
19.30 Uhr: Wiederholung
20.30 Uhr: Wiederholung

Treten Sie ein in die Zauberwelt der mechanischen Musik!
In Kombination dazu spielen Festivalmusiker Werke aus dem Festivalprogramm.
Programm nach Ansage.

—
ab 21 Uhr im Klösterli
Ausklang des Abends in Anwesenheit der Künstlerinnen und Künstler

—
Restauration im Klösterli
jeweils zwischen den Konzerten und von 19 bis 22 Uhr

Mittwoch, 3. Mai 2023, 19.30 Uhr
Stadtkirche Thun

VON LIEBE UND ANDERER TRUNKENHEIT

— Luigi Boccherini (1743–1805)

Quintettino C-Dur für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli, op. 30,6

«La Musica notturna delle Strade di Madrid» – Die Nachtmusik auf den Strassen von Madrid

Introduzione. Ave Maria delle Parrocchie
Menuetto dei Chiechi (Allegro)
Rosario (Largo assai)
Passacalle (Allegro vivo)
Ritirata (Maestoso)

Dauer: 12'

— Hans Gál (1890–1987)

Klaviertrio

Variationen über eine Wiener
Heurigenmelodie, op. 9 (1914)

Dauer: 7'

— Garth Knox (*1956)

Stranger

für Viola und Viola d'Amore

Dauer: 12'

— Garth Knox (*1956)

Streichquintett – The Weaver's Grave

(Das Grab des Webers)
für Streichquintett

Schweizer Erstaufführung

Dauer: 16'

—
P A U S E

— Erika Stucky (*1962)

Solo

Dauer: 10'

— Erika Stucky (*1962)/Garth Knox
(*1956) / traditional

Cruel Wind Song
für Stimme und Viola d'Amore
Schweizer Erstaufführung

Dauer: 5'

— Erika Stucky (*1962)/Garth Knox
(*1956) / traditional

Black Brittany
für Viola d'Amore, Kontrabass
und Bodhrán

Dauer: 5'

— Astor Piazzolla (1921–1992)

Contrabajissimo

Schweizer Erstaufführung in
der Bearbeitung von Lars Schaper

Dauer: 6'

— Astor Piazzolla (1921–1992)

Histoire du Tango

für Violine, Klarinette, Klavier und
Kontrabass

I. Bordello 1900

II. Café 1930

III. Nightclub 1960

Schweizer Erstaufführung in
der Bearbeitung von Akos Hoffmann

Dauer: 20'

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm: Schon während meiner Kindheit in Irland stellte ich fest, dass Volksmusik keineswegs auf die ländlichen Gebiete begrenzt ist. Auch in den Städten der Insel treffen sich Jung und Alt zu Cèilidhs oder in Pubs, um gemeinsam zu musizieren und Jig, Reel, Polka und Hornpipe zu tanzen. Besonders typisch für die Smaragdinsel sind Lieder über die See und übernatürliche Phänomene, Ein- oder Auswanderung, Rebellion und Märtyrertum. Und ebenso wie in vielen anderen Kulturen gibt es auch in der irischen Volksmusik Kinder-, Liebes- und Trinklieder und landestypische fröhliche Lieder wie etwa vertonte Limericks.

Von Liebe und anderer Trunkenheit bringt diese Liebes- und Trinklieder von der Strasse auf die Konzertbühne. Die Werke von Boccherini, Piazzolla und Gál geben einen Eindruck der «Musik des Volkes». Gemeinsam mit den vertonten Erzählungen des in Irland geborenen Bratschisten Garth Knox, der Symbiose des Argentiniers Piazzolla mit Tangogeschichten aus Buenos Aires und dem unverwechselbaren Stil Erika Stuckys zelebriert das Konzert Ernte und Wein, Musik und Erde, Liebe und Verlangen.

—
Musiker:innen

Violine

Markus Fleck

Abigel Kralik

Jiska Lambrecht

Gwendolyn Masin

Peter Sheppard Skærved

Viola

Garth Knox

Martin Moriarty

Razvan Popovici

Violoncello

Patrick Moriarty

Sandro Meszaros

Anton Spronk

Kontrabass

Lars Schaper

Klavier

Diana Ketler

Caspar Vos

Klarinette

Fabio di Casola

Bodhrán

David Brühlmann

Stimme, Akkordeon und

Performance

Erika Stucky

— Luigi Boccherini

Die Nachtmusik auf den Strassen von Madrid

Boccherini habe «die Streicher und die Musikliebhaber vielleicht mit mehr exzellenten Kompositionen versorgt als irgendein anderer Komponist unserer Zeit, ausgenommen Haydn,» so rühmte dem Italiener ein kundiger Zeitgenosse nach. In seinen 125 Quintetten, meist mit zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli besetzt, spielt das Cello eine herausragende und äusserst virtuose Rolle, was auf sein eigenes Cellospiel, aber auch auf das seines Berliner Auftraggebers ab 1786 verweist. Friedrich Wilhelm II. beschäftigte Boccherini treu bis zu seinem Tod 1797, während er Bewerbungen Mozarts und Beethovens schnöde abwies oder ignorierte. Boccherini war eben eine internationale Berühmtheit lange vor den beiden letztgenannten. Der nächtlichen Klangkulisse seiner Wahlheimat Madrid widmete Boccherini sein *Quintettino*. In ihm gab er seiner Neigung zur naturalistischen Klangmalerei so weit nach, dass er selbst glaubte, niemand könne das Stück verstehen, der Madrid nicht kennt. Er veröffentlichte es trotzdem und erlebte wegen des so illustrativen Charakters des Quintetts einen grossen Erfolg. Im

ersten Satz kann man das «Ave Maria delle Parrocchie» hören, das nächtliche Gebet der Madrider Pfarreien, im zweiten tanzen die «Ciechi», die Blinden, Menuett zur Pizzicogitarre der Streicher. Nach dem in der Stille des Gebetes verharrenden Largo mit dem Titel «Rosario» (Rosenkranz) folgt als zentraler Satz eine Passacaglia. In ihr wird der Ursprung des Wortes lebendig, das sich vom spanischen «Passar una calle», eine Straße entlang gehen, herleitet. «Passacaglia» bezeichnete ursprünglich die Musik, mit der man in Spanien Strassenprozessionen begleitete. Bei Boccherini sind es «Los Manolos», die Strassensänger, die die «calle» passieren und dabei ihre arabisch eingefärbten Weisen singen. Die Bilderfolge schliesst mit der berühmten «Ritirata», dem Zapfenstreich der Nachtwache. Dieser Satz war seinerzeit so beliebt, dass Boccherini ihn noch zweimal wiederverwendete: für ein weiteres Streichquintett und ein Klavierquintett, das auch als Gitarrenquintett erschienen ist.

—
Hans Gál
Klaviertrio

Jeder Komponist:in hat seine/ihre Vorlieben und Schwerpunkte, auch wenn sein Œuvre so breit aufgestellt ist, wie dies bei Hans Gál der Fall ist. Bei ihm gibt es dennoch zwei Besonderheiten, die ausgesprochenen Seltenheitswert haben: Mindestens je zehn Werke hat er für Blockflöte bzw. Mandoline geschrieben. Beides Instrumente, die im 17. und 18. Jahrhundert Bedeutung hatten, aber kaum in der Romantik oder Moderne. Mit Sicherheit hat also Gál einen klingenden Namen in den Kreisen der Anhänger beider Exoten, aber darüber hinaus ist sein Ruhm eher ein Ruhm der Vergangenheit.

Der aus Österreich-Ungarn stammende Hans Gál war einer der führenden Komponisten, deren Werke dem nationalsozialistischen Verbot «Entartete Musik» in den 1930er Jahren zum Opfer fielen. Der entscheidende Durchbruch zuvor kam 1923 mit seiner zweiten Oper

Die Heilige Ente, die nach der Premiere in Düsseldorf unter Georg Szell in über zwanzig Opernhäusern aufgeführt wurde. Er war ab 1929 Direktor des Mainzer Konservatoriums, aber ab 1933 wurden seine Werke umgehend verboten. Er emigrierte nach Edinburgh, wo er am Aufbau des Edinburgh International Festival beteiligt war und Dozent an der Edinburgh University wurde. Erst 90jährig schrieb er sein letztes grosses Werk, die 24 Fugen für Klavier. Stilistisch gilt Gál durch die Verbindung von Melodiefluss und lyrischer Wärme mit klassischer Klarheit und häufigem Einsatz polyphoner, kontrapunktischer Satzweisen als Nachfolger von Brahms.

Die beliebten «Heurigen»-Variationen, die im Juli 1914, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, entstanden, beziehen sich im Titel auf die «Heurigen», Wiener Weinlokale, vor allem am Rande des Wienerwalds, in denen im November und Dezember der neue Wein der Saison bei Essen und Musik ausgeschrieben wird. Der heitere Charakter dieses Werks, das aus einer Reihe von Variationen über eine beliebte Heurigenmelodie besteht und in das auch die bekannte Melodie «O, du lieber Augustin» einfließt, fängt, wenn auch in etwas karikiert Form, die in Österreich am Vorabend des Krieges vorherrschende heitere Stimmung ein. Viel später schrieb Gál über die Entstehung des Werks:

«Vor mehr als einem halben Jahrhundert geisterte ein buckliger, extemporierender Sänger namens Ungrad durch die beliebten Weinstuben der Wiener Vorstädte. Wenn man ihm heimlich eine Gegenleistung mit den nötigen Informationen zusteckte, improvisierte er humorvolle und nicht unbedingt höfliche Verse zur Melodie dieser Variationen, deren Gegenstand die eine oder andere Dame war, und solche scherzhaften Aufmerksamkeiten wurden im Allgemeinen nicht übel genommen. Das vorliegende Stück wurde am Tag nach einer solchen Gelegenheit geschrieben, als bussfertige Hommage an das Opfer. Das war 1914, zwischen dem österreichischen Ultimatum an Serbien und dem Ausbruch des

Ersten Weltkriegs, und es ist ein Beleg dafür, dass die damalige Jugend den Ernst der Lage stark unterschätzt hat. Die Gedichte des extemporierenden Dichters habe ich leider vergessen, aber sie wären wohl ohnehin nicht druckbar gewesen.»

Das Werk wurde erst nach dem Krieg veröffentlicht, als es sich grosser Beliebtheit erfreute, wie ein Breslauer Kritiker bemerkte:

«Hans Gáls ‚Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie‘ sind ganz unbeschwerter, echte Wiener Volksmusik. Das ist der Wiener Schubert, das ist Österreich mit seiner Liebe zum Lied und seiner Freude an der Musik, die im «Heurigen» in gesteigerter Form Ausdruck sucht und findet.»

Oder auch hier:

«Die Neuheit des Abends: «Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie» erwies sich als eine prächtige Sache. Hans Gál hat einen Treffer gelandet.» (Die Tonkunst, Berlin. 1.12.1925)

Hans Gál, dessen Namen nicht nur während der Nazidiktatur in den Schmutz gezogen wurde, sondern auch von Apologeten der Zweiten Wiener Schule als hoffnungslos reaktionär diffamiert wurde, verdient seines Einfallsreichtums und Eigenständigkeit auf alle Fälle eine Renaissance.

—
Garth Knox
Stranger

Zu seinem Stück schreibt Garth Knox:

«Der Ausgangspunkt für dieses Stück ist ein altes irisches Lied namens «The Wounded Hussar», das vermutlich vom blinden irischen Harfner Turlough O'Carolan (1670–1738) für seinen Freund Captain O'Kane komponiert wurde:

«... der Held von hundert Kämpfen von London bis Oudenarde, der, als er alt und kriegsmüde war, aus den Niederlanden in seinen Geburtsort zurücktaumelte, um zu sterben, und sich nicht nur als Fremder, sondern auch als geächteter, enterbter, heimatloser Wanderer in

den alten Gebieten wiederfand, die seine Väter als Lords of Limavady regierten.»

Die Bitterkeit und der Zorn, die dieses Äquivalent des achtzehnten Jahrhunderts zu einer vergleichbaren Erfahrung nach Vietnam begleiten, sind in der Melodie bereits in gewisser Masse vorhanden. Meine Idee war es, diese herauszuarbeiten und eine Welt zu schildern, die sanft und ohne Dramatik auseinanderfällt. Nach der eröffnenden Exposition der Melodie gibt es viele Versuche, die Melodie wieder einzufangen, aber jedes Mal fehlen mehr Teile oder werden umgewandelt, und nach und nach wird ein Gefühl der «Fremdheit» immer hartnäckiger und füllt die Lücken eines Alzheimer-ähnlichen Gedächtnisverlustes. Die Resonanz-Saiten der Viola d'amore, die die Schwingungen der spielenden Saiten verlängern, sind selbst eine Art Erinnerung, wenn auch eine sehr selektive. Im Laufe des Stücks werden sie immer präsenter und werden sogar direkt gespielt, sowohl gezupft als auch mit dem Bogen (normalerweise werden sie passiv zum Klingen gebracht). Am Ende des Stücks sind diese Resonanz-Saiten die letzten partiellen Erinnerungen an das, was einmal war.»

Stranger wurde von Melia Watras in Auftrag gegeben und ist ihr gewidmet.

—
Garth Knox
The Weaver's Grave

Inspiziert von dem 1919 erschienenen irischen Kurzroman «The Weaver's Grave» von Seumas O'Kelly (1881–1918), verwendet dieses Quintett fünf traditionelle irische Melodien, um die Stimmungen und Charaktere des Buches in fünf Szenen musikalisch zu illustrieren. Der Weber ist tot und muss begraben werden. Aber der Dorffriedhof, eine verwinkelte, ungeordnete, überwucherte Ansammlung von nicht gekennzeichneten alten Gräbern, ist sehr klein und fast voll. Es gibt einen letzten besonderen Platz, der für den Weber reserviert ist,

aber die einzige Person, die wusste, wo er war, war der Weber selbst, und er starb, ohne es jemandem zu sagen. Die beiden ältesten Männer des Dorfes (dargestellt durch die beiden Bratschen) sind erbitterte Rivalen, und jeder glaubt zu wissen, wo die Stelle ist, aber jedes Mal, wenn einer von ihnen eine Stelle angibt und die Totengräber (dargestellt durch die Geigen) anfangen zu graben, stösst der Spaten sofort auf einen Sarg und sie müssen aufhören. Die Witwe des Webers (dargestellt durch die zweite Geige) geht daraufhin zu dem allerältesten Mann des Dorfes (dargestellt durch das Cello), der krank in seinem Bett liegt, und fragt ihn, wo das Grab sein könnte. Er wacht langsam auf, beginnt dann in einem zunehmenden Delirium zu sprechen, sagt, dass der Weber ein Traum war und dass er selbst ein Traum ist, dass das ganze Universum ein Traum ist, fällt dann zurück auf das Bett und flüstert der Witwe zu, dass das Grab unter der alten Ulme auf dem Friedhof zu finden ist. Sie eilt zurück, muss aber feststellen, dass es auf dem Friedhof gar keine Bäume gibt... Es wird dunkel, und sie beginnen zu verzweifeln, dass sie das Grab jemals finden werden, als plötzlich einer der alten Männer einen Geistesblitz hat und die richtige Stelle findet! Der Weber kann begraben werden und die letzte ›Totenwache‹ kann mit einem wilden irischen Tanz beginnen...

—
Erika Stucky/Garth Knox/traditional
Cruel Wind Song

Wind Songs ist eine Sammlung von drei Liedern für Gesang und Bratsche. Die ausgewählten Texte – ein mittelalterlicher, ein traditioneller und ein zeitgenössischer – haben alle einen Bezug zu Irland, und jedes Lied handelt von einer anderen Art von Wind.

*It was in the month of January, the fields were white with snow
As over hills and valleys, my true love he did go
It was there he spied a pretty fair maid, with a salt tear in her eye
She had a baby in her arms, and bitterly she did cry
Oh, cruel was my father to bar the door on me
And cruel was my mother, this dreadful crime to see
Cruel was my own true love to change his mind for gold
And cruel was the wind that night which pierced my heart with cold*

«Cruel Wind» ist eine Vertonung des traditionellen Liedes «The Month of January», das in ganz Schottland und Irland, besonders aber in Ulster, gesungen wird. Beethoven verwendete den Text dieses Liedes in seiner Vertonung der Schottischen Lieder op. 108, Ein junges Mädchen beklagt die Grausamkeit ihrer Familie und ihres Liebhabers, wenn sie ein uneheliches Kind bekommt. Es war im Monat Januar, die Felder waren weiss von Schnee, als über Hügel und Täler, meine wahre Liebe ging. Es war dort, wo er ein hübsches, schönes Mädchen erblickte, mit einer salzigen Träne in ihrem Auge. Sie hatte ein Baby in ihren Armen, und bitterlich weinte sie. Oh, grausam war mein Vater, die Tür vor mir zu verriegeln, und grausam war meine Mutter, dieses furchtbare Verbrechen zu sehen. Grausam war meine eigene wahre Liebe, seine Meinung für Gold zu ändern. Und grausam war der Wind in dieser Nacht, der mein Herz mit Kälte durchbohrte

—
Erika Stucky/Garth Knox/traditional
Black Brittany

Die Black Brittany-Sequenz ist sehr frei und stützt sich stark auf der Improvisation ab. Es ist eine Folge von drei traditionellen Melodien aus Irland und Schottland, arrangiert für die drei Instrumente. Erika Stucky fügt eine weitere Ebene hinzufügen, die auf traditioneller Schweizer Musik basiert.

—
Astor Piazzolla
Contrabajissimo

Wie es der Name schon sagt: In «Contrabajissimo» spielen zwei Elemente die Hauptrolle, nämlich der Kontrabass als bestimmendes Soloinstrument – meist in recht exaltiert zeitgenössischer Charakteristik, und J.S.Bach, einer der Säulenheiligen Piazzollas, bevor das Stück diese Kontraste ganz und gar tangomässig auflöst. «Contrabajissimo» wurde für Hector Console, den Bassisten von Piazzollas letztem Quintett geschrieben. Es war ein Werk, das er selbst als eines seiner besten betrachtete, weswegen es auch die einzige Musik war, die bei seiner Beerdigung gespielt wurde.

—
Astor Piazzolla
Histoire du Tango

Keiner wäre berufener gewesen, die Geschichte des Tango in einem Musikstück zu erzählen, als der Argentinier Astor Piazzolla. Der König des Bandoneon und des Tango Nuevo hat mit seinen Kompositionen den Geist des argentinischen Tanzes so authentisch wieder zum Leben erweckt, dass er wesentlich zur «Tango-manie» unserer Zeit beitrug. Gleichzeitig lebte er selbst die Geschichte, die er beschreibt, wie kein Zweiter. Aufgewachsen in New York mit den nostalgischen Schellackplatten des Alten Tangos seiner Vatergeneration. Als junger

Musiker aktiv in den Bordellen und Cafés von Buenos Aires unterwegs; wenig später beginnt er durch die Einflüsse anderer Stile und der modernen Musik den Tango umzuformen, zu revolutionieren.

Aus dem vierteiligen Stück (Bordello 1900, Cafe 1930, Nachtclub 1960, Modernes Konzert) hören wir die ersten drei Sätze. Hierzu schreibt Piazzolla:

«Der Tango um 1900 – die Musik der Bordelle. Der Tango wird im Jahre 1882 in Buenos Aires geboren. Die ersten Instrumente, die diese neue Musik spielen, sind Gitarre und Flöte, später kommen Klavier und Bandoneon hinzu. Der Tango ist eine anmutige, lebhaft Musik; sie spiegelt die gute Laune und die Beredtheit der Französinen, Italienerinnen und Spanierinnen wider, die in den Bordellen von Buenos Aires leben und Polizisten, Matrosen und Gauner in ihre Fänge locken. Der Tango ist eine fröhliche Musik. Der Tango um 1930 – die Musik der Cafés. Nun kommen wir in eine neue Epoche des Tango. Jetzt tanzt man ihn nicht mehr wie 1900; man beschränkt sich darauf, ihn anzuhören. Der Tango wird musikalischer, ja auch romantischer. Er verändert sich auf radikale Weise: die Bewegungen werden langsamer, neue Harmonien kommen hinzu, und das Ganze bekommt einen stark melancholischen Zug. Ein Tango-Orchester setzt sich aus zwei Geigen, zwei Bandoneons, einem Klavier und einem Bass zusammen... Der Tango um 1960 – die Musik der Night Clubs. Während dieser Zeit, in der sich zahlreiche Einflüsse aus aller Welt mischen, entwickelt sich auch der Tango weiter. Brasilianer und Argentinier treffen sich in Buenos Aires; Bossa Nova und neuer Tango sind Teil eines ‚gemeinsamen Kampfes‘. Jeden Abend füllen sich die Night Clubs mit Menschen, die den neuen Tango mit Ernst und Überzeugung anhören. Dabei findet eine Revolution, eine tiefe Veränderung bestimmter Formen des alten Tango statt.»

Donnerstag, 4. Mai 2023, 19.30 Uhr
Kirche Scherzligen, Thun

LUST UND VERLUST

18.30 Uhr: Konzerteinführung und Künstlergespräch mit Aregnaz Martirosyan
Moderation: Marc Kilchenmann

Die zeitgenössischen Werke von Aregnaz Martirosyan und Urs Peter Schneider werden von Studierenden der Abteilung für zeitgenössische Musik der HSLU aufgeführt. Die Werke, die im Auftrag des GAIA Musikfestivals entstanden sind, waren Teil eines Moduls, das an der Universität speziell für dieses Konzert begonnen wurde. Wir danken Dr. Christian Kipper, Dieter Ammann und Erik Borgir für ihre Koordination und Betreuung.

—
György Ligeti (1923–2006)

Sonata für Violoncello solo

Dialogo – Adagio, rubato, cantabile
Capriccio – Presto con slancio

Dauer: 8'

—
Zoltán Kodály (1882–1967)

Sérénade, op. 12

für zwei Violinen und Viola

Allegro moderato

Lento, ma non troppo

Vivo

Dauer: 22'

—
Aregnaz Martirosyan (*1993)

**Retrospektive für sieben Instrumente
im Auftrag vom GAIA Musikfestival
Uraufführung**

Dauer: 12'

—
Urs Peter Schneider (*1939)

Vorwärts zu den Quellen

Fünf mal zwei ohrenöffnende Etüden
Uraufführung

Dauer: 13'

—
Ernő Dohnányi (1877–1960)

Streichtrio in C-Dur, op. 10

«Serenade»

Marcia. Allegro

Romanza. Adagio non troppo,
quasi andante

Scherzo. Vivace

Tema con variazioni. Andante con moto

Rondo. (Finale.) Allegro vivace

Dauer: 21'

—
Béla Bartók (1881–1945)

Rumänische Volkstänze Sz 143

1. Jocul cu bâta (Stabtanz). Allegro
moderato

2. Brâu (Rundtanz). Allegro

3. Pe Loc (Stampftanz). Moderato

4. Bubiumeana (Kettentanz). Moderato

5. Poarga românească (Rumänische Polka)

6. Allegro

7. Mâruntel (Zwei Schnelltänze). Allegro

8. Allegro vivace

Dauer: 7'

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm: Lust und Verlust führt uns durch Ungarn, in die Schweiz und nach Armenien. In Ungarn beeinflusste die Volksmusik die klassische Musik in besonders hohem Mass. Die ungarischen Komponisten Béla Bartók und Zoltán Kodály bemühten sich intensiv darum, die Lieder und Instrumentalstücke der Volksmusik zu dokumentieren. Dafür reisten sie zu Fuss neben einem Pferdewagen mit einem Grammophon durch die Lande und nahmen Einzelpersonen und Chöre auf. Interessanterweise werden Volkslieder in Ungarn vorwiegend von Frauen gesungen. Wie in vielen anderen Volkstraditionen berichten die Texte von eigenen Erfahrungen oder gerade stattfindenden Ereignissen. Es sind Lieder über Liebe und Sehnsucht, Ernte und Verlust, Krieg, Tod, das Jenseits und dem Wunsch nach Frieden. Und auch wenn politische Parteien manche dieser Lieder für sich und ihr Narrativ zweckentfremdet haben, stammt die Musik dennoch direkt aus der Bevölkerung. Pete Seeger bringt es auf den Punkt: «Die Leute auf dem Land konnten es sich nicht leisten, jemand anderen für das Musikmachen zu bezahlen. Sie mussten ihre eigene machen. Die Landbevölkerung hatte also ihre eigene Musik, und seit etwa einhundert Jahren nennt man sie Volksmusik.»

Ligeti's Solosonate, die er während seines Studiums komponierte, zeigt deutliche Einflüsse von Bartók und Kodály. Im Dialogo steckt die Geschichte einer unerwiderten Liebe. Ligeti schrieb den Satz für eine Studienkollegin – eine Cellistin, in die er «heimlich verliebt» war. Anscheinend war sie sich dessen nicht bewusst, denn sie dankte ihm zwar für das Stück, spielte es jedoch nie.

—
Musiker:innen

Violine

Abigél Kralik

Jiska Lambrecht

Gwendolyn Masin

Viola

Martin Moriarty

Markus Fleck

Razvan Popovici

Violoncello

Patrick Moriarty

Anton Spronk

Kontrabass

Lars Schaper

—
Studierende

der Hochschule

Musik Luzern

Oboe

Robert Abrahamyan

Fagott

Carlo Golinelli

Violine

Marie Hasoňová

Asli Ayben Özdemir

Violoncello

Silvan Sterki

Isabel Castro

Klavier

Artem Markaryan

Ana Velinovska

Leitung

Philipp Hutter

—
György Ligeti

Sonata

Ligeti, dessen Familie vor der Ungarisierung Auer hiess, ist in direkter Linie mit dem berühmten Begründer der russischen Violine, Leopold Auer, verwandt. Seiner jüdischen Herkunft wegen, erlitt die Familie Ligeti ein grausames Schicksal. Der spätere Komponist verlor seinen jüngeren Bruder und beide Eltern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Das Thema Rassismus und Krieg beschäftigte ihn lebenslang. Eines seiner ersten, bedeutenden Werke ist die Solosonate für Violoncello. Erst als Einsätzer und als heimliche Liebeserklärung an seine Kommilitonin Anness Virányi geplant, erweiterte er das Stück mit einem zweiten Satz, der sich stilistisch stark unterscheidet. Ligeti's Kompositionen vor 1956 sind zunächst stark von Béla Bartók und Zoltán Kodály beeinflusst worden. Über den ersten Satz der Sonate schrieb Ligeti:

«Es ist ein Dialog, wie zwei Menschen, ein Mann und eine Frau, die sich unterhalten. Ich

habe die C-Saite, die G-Saite und die A-Saite getrennt eingesetzt. [...] In den Jahren 1946 und 1947 hatte ich viel ‚modernere‘ Musik geschrieben, und ‚48 hatte ich das Gefühl, ich sollte, ‚populärer‘ werden. [...] Ich habe in diesem Stück versucht, eine schöne Melodie zu schreiben, mit einem typisch ungarischen Profil, aber kein Volkslied [...] oder nur halb, wie bei Bartók oder Kodály – eigentlich näher an Kodály.»

Während der erste Satz dem Spektrum Kodálys und seinem romantischem Stil näher ist, ist das Capriccio bartókianisch.

«Da der zweite Satz die ‚Ambition‘ hatte, ein Sonatensatz zu werden, habe ich ihn in Sonatenform geschrieben. Es ist ein virtuoseres Stück in meinem späteren Stil, der näher an Bartók ist. Ich war 30 Jahre alt, als ich es schrieb. Ich liebte die Virtuosität und trieb das Spiel an den Rand der Virtuosität, ähnlich wie Paganini.»

Tatsächlich war der Titel Capriccio eine direkte Anspielung auf die berühmt-berühmten Capricen für Violine von Niccolò Paganini, die Ligeti als Kind kennengelernt hatte. Tückisch schwer ist auch Ligetis Version des «scherzhaft, launigen» Musikstücks, das gerne in den weltweit anspruchsvollsten Wettbewerben als Pflichtstück verlangt wird.

—
Zoltán Kodaly
Sérénade, op. 12

Kodály betrieb gemeinsam mit dem Freund Béla Bartók die Volksliedforschung in Ungarn und die angrenzenden Sprachräume, was sich auf zahlreiche Werke des Komponisten auswirkte. Die hochexpressive Sérénade in der seltenen Besetzung für zwei Violinen und Viola (vergl. Terzett op. 74 von Antonín Dvořák) ist knapp nach dem 2. Streichquartett entstanden, zu einer Zeit, als Kodály persönliche Schwierigkeiten zu bewältigen hatte: zusammen mit Bartók und Ernő Dohnányi hatte er im sogenannten Musikdirektorium der Ungarischen Räterepublik von 1919 teil-

genommen, eine Rolle, die ihm nach deren Niederschlagung durch das rechtsgerichtete Regime des Reichsverwesers Miklós Horthy (1868–1957) übel genommen wurde. Kodály und Bartók äusserten sich immer wieder politisch. 1938, als die ungarische Regierung Judengesetze auf Druck des nationalsozialistischen Deutschland erliess, protestierten sie schriftlich – allerdings ohne Erfolg.

In jenen frühen Jahren sind nur eine handvoll Werke entstanden – auf die Sérénade folgte erst 1923 das berühmte *Palmus Hungaricus*.

Die internationale Karriere der Sérénade nahm im August 1922 in Salzburg ihren Anfang, im Rahmen des dortigen Kammermusikfestes. Das Trio wurde von Mitgliedern des Amar-Hindemith Quartetts aufgeführt – die Violastimme also von Paul Hindemith selbst gespielt. Bartók war von der Sérénade übrigens sehr beeindruckt. «Diese Komposition» – schrieb er – «ist ein genuines modernes Produkt der ungarischen Kultur. Es ist ausserordentlich reich an Melodien, deren exotische Charakterzüge vom starken rubato der alten Bauernmusik bestimmt sind.» Sie ist aber nicht nur das: Die virtuosischen Anforderungen an die Interpreten sind enorm.

—
Ernő Dohnányi
Streichtrio in C-Dur, op. 10 «Serenade»

Auch in der Familie Dohnányi gibt es eine tragische Kriegshistorie. Der Sohn des Komponisten, Hans von Dohnányi, wurde 1945 als Widerstandskämpfer gegen Hitler hingerichtet. Ebenso sein Schwager Dietrich Bonhoeffer. Seine eigene Rolle während des Krieges war lange umstritten, er gilt mittlerweile aber als voll rehabilitiert. So verhinderte er die Gründung einer ungarischen Musikkammer, die Juden aus dem Musikberuf ausgeschlossen hätte, so wie es die berühmte Reichsmusikkammer in Nazi-Deutschland tat. Er hielt ausserdem an allen jüdischen Musikern in der Budapester Philharmonie fest und unterstützte persönlich einige gefährdete Juden, die mit

seiner Hilfe emigrieren konnten, wie der berühmte Geiger Carl Flesch.

Lange vor dieser Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, wurde jenes Streichtrio, «das Brahms nie geschrieben hat», von einem Ungarn, der den Hanseaten glühend verehrte, in Töne gesetzt. Das Streichtrio als Gattung führte ja lange eher ein Schattendasein im Glanz des Streichquartetts. Nach Mozarts *Divertimento KV 563*, Beethovens fünf Werken und Schuberts Beiträgen, wurde es eher still um diese Besetzung, bis Dohnányi, der sich an Mozarts Trio und Beethovens Serenade op. 8 ein Vorbild nahm, die Initiative ergriff. Seitdem ist die Produktion der Streichtrios geradezu explodiert, weil seine Eigenart sich vom Streichquartett deutlich unterscheidet und somit wertvoll macht. Mit je nur einem Spieler pro Instrument ergibt sich automatisch eine solistischere Attitüde jedes Einzelnen, die weniger das Gemeinsame, als mehr das Individuelle unterstreicht. Das Trio ist ein glanzvolles, festliches, virtuoseres, heiteres, aber auch tief empfundenes Werk, das voller Details und Raffinessen steckt, die Dohnányis Meisterschaft exemplarisch unterstreichen. Der Titel Serenade impliziert grundsätzlich ein wenig forderndes Unterhaltungsstück für die abendliche Muse. Aber schon Mozart hat diesen scheinbar niedrigschwelligen Anspruch in seinem monumentalen *Divertimento ad absurdum* geführt. Was trotzdem nicht heisst, es wäre nicht beste Unterhaltung. Johannes Brahms soll über des 18jährigen Dohnányis Klavierquintett c-Moll op.1 (1895) übrigens gesagt haben: «Das hätte ich selbst nicht besser machen können.»

—
Béla Bartók
Rumänische Volkstänze Sz 143

In Bartóks Sammeljahren ab 1905 von ungarischer-, slowakischer-, rumänischer-, bulgarischer-, moldavischer-, wallachischer und algerischer Musik waren hochentwickelte Verfahren der Aufnahmetechnik von heute

wünschenswert, aber mussten wie Fantasereien von fernen Planeten gemutet haben. Dabei war gerade die Absenz solcher Konservierungsmöglichkeiten schlechterdings Bartóks Glück, denn dieser Umstand garantierte die Fortdauer einer oralen Tradition, die sich weder schriftlicher, noch akustischer Mittel bedienen konnte, um erhalten zu bleiben. Das Weiterreichen alter Lieder, oder ganz neuer, funktionierte ausschliesslich in der aktiven Ausübung des Singens und Lernens voneinander.

Wie richtig Bartók aber mit seiner Befürchtung lag, dass politische Verwerfungen und die daraus resultierenden Weltkriege das osteuropäische Musikerbe auf den Dörfern schon bald grossflächig in den Abgrund reissen würden, hätte er mit Sicherheit nicht in diesem Ausmass erwartet. Gerade der mobile Einsatz bedurfte eines stromlosen Gerätes, das es bereits seit 1877 gab, den Phonograph von Thomas Edison (1847–1931). Mittels eines Trichters, in den die besuchten Menschen sangen und deren Wellen auf Wachszyllindern aufgezeichnet wurden. So konservierte Bartók tausende Melodien. Er hätte sie sicherlich auch schriftlich aufnehmen können, war aber mittels des technischen kleinen Wunders in der Lage, eine gewohntere Vortragssituation herzustellen.

Direktes Ergebnis solch akustischer Beutezüge sind die *Rumänischen Tänze*, deren Abfolge kurzer, charakteristischer Tänze und liedhafterer Teile den tatsächlichen Dorftraditionen nachempfunden ist. Reine Arrangements vorhandenen Materials wären Bartók zu wenig gewesen. So machte er aus den ruralen Fragmenten kleine, kunstvolle Miniaturmusiken voller Lebendigkeit. Obwohl sie wie ein Nebenprodukt seiner grösseren und ambitionierteren Werke scheinen, wurden die Rumänischen Tänze schnell populär, erschienen in ungezählten Arrangements und trugen Bartóks Namen vielen Menschen zu, die seiner Musik sonst eher skeptisch gegenüberstehen.

ABENTEUERLAND.



NEIDHART GRAFIK
VISUELLE KOMMUNIKATION

WWW.NEIDHART-GRAFIK.CH

Rodel



Schloss Oberhofen Museum und Park

Die romantische Schlossanlage mit mittelalterlichen Bergfried liegt inmitten eines englischen Landschaftsgartens direkt am Thunersee. Hoch oben im Turm befindet sich der orientalische Rauchsalon mit spektakulärer Aussicht.

- Allgemeine und thematische Führungen auf Anfrage
- Stilvoller Rahmen für private Anlässe

Mäusepfad und Rittertrail für Kinder ab 4 Jahren

Weitere Angebote und Veranstaltungen unter
schlossoberhofen.ch

14. Mai bis 29. Oktober 2023
Di - So | 11 - 17 Uhr

 **SCHLOSS
OBERHOFEN**

Stiftung Schloss Oberhofen
3653 Oberhofen am Thunersee
Tel. +41 (0)33 243 12 35

Freitag, 5. Mai 2023, 19.30 Uhr
Kirche Hilterfingen

GRENZENLOSE FREUNDSCHAFT

— Johannes Brahms (1833–1897)

Klaviertrio in c-Moll, op. 101

Allegro energico
Presto assai
Andante grazioso
Finale. Allegro molto

Dauer: 21'

— Antonín Dvořák (1841–1904)

Slawischer Tanz in e-Moll

op. 72/2, arr. für Streichquintett

Arrangement: Tony Kime

Dauer: 5'

— Antonín Dvořák (1841–1904)

Streichsextett in A-Dur, op. 48

Allegro moderato
Dumka. Poco allegretto
Furiant. Presto
Tema con variazioni.

Allegretto grazioso,
quasi Andantino

Dauer: 30'

— P A U S E

— Johannes Brahms (1833–1897)

Ungarische Tänze

Klavier zu vier Händen

Tänze Nr. 17, 5 und 4

Dauer: 10'

— Antonín Dvořák (1841–1904)

Klaviertrio Nr. 4 («Dumky»-Trio) in e-Moll, op. 90

Lento Maestoso – Allegro
quasi doppio movimento
Poco Adagio – Vivace non troppo
Andante – Vivace non troppo
Andante Moderato
quasi tempo di Marcia –
Allegretto scherzando
Allegro – Meno mosso
quasi tempo primo
Lento Maestoso – Vivace
quasi doppio movimento

Dauer: 35'

Im Anschluss an dieses Konzert:
22.30 Uhr, Rest. Burehuus, Thun

LATE NIGHT
mit Evelyn und Kristina Brunner

Die Late Night wird präsentiert von

HAUENSTEIN
HOTELS

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm: Zwei Giganten der Romantik, Johannes Brahms und Antonín Dvořák, entwickelten eine grosse gegenseitige Bewunderung, aus der eine in der Geschichte der Musik einzigartige und **Grenzenlose Freundschaft** erwuchs. Der in Deutschland geborene Brahms wurde als Jurymitglied eines Wettbewerbs auf Dvořáks Werk aufmerksam. Brahms war so beeindruckt von dem, was der junge tschechische Komponist eingereicht hatte, dass er ihn seinem eigenen Verleger Simrock empfahl, der später Dvořáks «Slawische Tänze» in Auftrag gab. Für Brahms war Dvořáks tschechisches «Anderssein» kaum exotischer als die ungarischen Einflüsse in seiner eigenen Musik. Im Jahr 1850, als 20-Jähriger, hatte Brahms begonnen, mit dem ungarischen Geiger Ede Reményi zu konzertieren. Durch die Zusammenarbeit lernte Brahms Musik der Roma wie den Csárdás kennen und liess sich für einige seiner populärsten Kompositionen inspirieren: die beiden Bände der Ungarischen Tänze. Die volkstümliche und heitere Seite seiner Musik stand der immer subtiler werdenden Kunst der motivischen Verarbeitung gegenüber, die Brahms' Werk in seiner späten Wiener Kammermusik auszeichnete. Besonders deutlich tritt das Paradoxon aus Volkstümlichkeit und intellektueller Dichte im Klaviertrio c-Moll, op. 101 zutage, das er 1886 während seines inspirierenden Sommers am Thuner See komponierte. Auch sein Schützling Dvořák überwand schliesslich seinen Status als exotischer tschechischer Volkskomponist, ohne dafür seine offenkundige Zuneigung zu seinem musikalischen Erbe aufgeben zu müssen. Die Symbiose gelang ihm nicht nur in seinen symphonischen, sondern auch in seinen kammermusikalischen Werken, wie dem Sextett und dem Klaviertrio, die beide slawische Themen enthalten. Wie sehr das Traditionelle Neues zu befeuern vermag, tritt in dem, was Dvořák von Brahms lernte, reich zutage.

— Johannes Brahms

Klaviertrio in c-Moll, op. 101

«Hofstetten bei Thun, da sitze ich heute früh in einer ganz reizenden Wohnung, unmittelbar hinter Hotel Bellevue, am Fluss. Ich glaube, es ist die schönste Wohnung, die ich noch hatte, und ich bin sehr froh, mich zur Reise hierher entschlossen zu haben.» Dies schrieb der Komponist Johannes Brahms am 28. Mai 1886 an den Musikalienhändler Fritz Simrock. Tatsächlich: Es gefiel Brahms in Thun sehr gut, Brahms stieg keineswegs im 1875 eröffneten Grandhotel der Luxusklasse, dem Thunerhof, ab, sondern logierte bescheiden in einer Wohnung im ersten Stock eines Hauses in Hofstetten, das damals noch zur Einwohnergemeinde Goldwil gehörte. Den Kaffee braute er sich selbst mit einer Kaffeemaschine, die er eigens aus Wien mitgebracht hatte. Die Vormittage widmete Brahms der Arbeit an seinen kompositorischen Werken. Für Speis und Trank suchte Brahms gerne einen Wein- oder einen Biergarten auf.

— Musiker:innen

Violine

Abigél Kralik

Jiska Lambrecht

Gwendolyn Masin

Peter Sheppard Skærved

Viola

Markus Fleck

Garth Knox

Razvan Popovici

Violoncello

Patrick Moriarty

Leonard Elschenbroich

Anton Spronk

Kontrabass

Lars Schaper

Klavier

Diana Ketler

Caspar Vos

Das Essen in formeller Umgebung – an einer Table-d'Hôte in einem Hotel – sagte Brahms weniger zu. Leger war auch seine Kleidung, wie sein Berner Freund Josef Viktor Widmann in seinen Erinnerungen an Brahms festhielt: «Im gestreiften Wollhemd, ohne Krawatte, ohne angeknöpften weissen Kragen war ihm am wohlsten.» Auch grössere Ausflüge standen auf dem Programm. So bestieg Brahms einmal zu Fuss den Niesen, einmal weilte er in Mürren und an einem Sonntag besuchte er ein Schwingfest in Wimmis, für einen Komponisten klassischer Musik wohl ein spezielles Ereignis.

1886 entstanden die 2. Cellosonate, die 2. Violinsonate und das 3. Klaviertrio, Opus 99 bis 101. In der «Schicksalstonart» c-Moll geschrieben, zeugt es als einziges der drei Werke, die in jenem glücklichen Sommer am Thunersee entstanden, von den Schatten, die durchaus über jener Zeit lagen. Es waren nicht nur die Ärgernisse der aktuellen Wiener Politik, die Brahms für diesen Sommer aus der geliebten Wahlheimat Österreich vertrieben hatten. Es war vor allem das wachsende Gefühl von Vereinsamung, das sich dem alternden Junggesellen Brahms jenseits der 50 immer stärker aufzudrängen begann. Mit dem Wahlspruch «Keine Oper und keine Heirat mehr!» hatte er sich von den beiden geschichteten Projekten seines Lebens endgültig verabschiedet. Dabei war es ja nicht so, dass ihm die Freuden der Liebe verborgen geblieben wären. Mit der «schönen, frisch-fröhlichen Professorentochter» Agathe von Siebold war er 1858 noch verlobt gewesen, wollte sich aber durch die Fesseln der Ehe nicht binden lassen. Noch eine weitere grosse Aufgabe hat er in jenem so idyllischen Sommer 1886 innerlich zu Grabe getragen: die Fünfte Sinfonie, auf die seine Freunde nach der Vollendung der Vierten 1885 warteten. Statt erneut ein sinfonisches Werk zu schreiben, zog er sich ganz in die Innerlichkeit der Kammermusik zurück und vertraute ihr Bekenntnisse an, die umso persönlicher waren, je mehr sie sich hinter einem stilisiert alpenländischen oder ungarischen Tonfall verbargen.

Von diesem «Volkston» finden sich auch im scheinbar so strengen c-Moll-Trio etliche Spuren. Das Seitenthema des ersten Satzes ist ein Wiener Walzer, der langsame Satz ein «Zweifacher» aus dem Alpenland, das Finale gipfelt in einem ungarischen Csárdás. Trotz dieser volkstümlichen Themen aber ist das Werk ein getreues Selbstporträt des alternden Brahms. Seine Freundin Elisabeth von Herzogenberg, die seine neuen Stücke stets als eine der Ersten studieren durfte, hat dies sofort erkannt. Sie meinte vom c-Moll-Trio: «Es ist besser als alle Photographien und so das eigentliche Bild von Ihnen.»

—
Antonín Dvořák
Slawischer Tanz in e-Moll

Fritz Simrock (1837–1901) war der grosse finanzielle Nutzniesser der Brahmschen Tänze gewesen. Das Klimperm im Geldbeutel muss ihm noch gut in den Ohren geklungen haben, als deren Urheber ihn 1877 auf den noch unbekanntesten Dvořák aufmerksam machte. Dessen Duette, *Klänge aus Mähren*, machten ihn hellhörig, weswegen er zur Einführung des Tschechen für sein Publikum diesen zur Komposition von Tänzen aus seiner Heimat aufforderte. Das Sparen am Noname Dvořák mittels schäbigem Honorar, sollte ihm der später weltberühmte Mann mehrfach in zähen Verhandlungen über andere Werke bitter heimzahlen. Zeitweise waren sie lange zerstritten darüber. Damals aber gab er sich bescheiden. Mit Dvořáks Talent und pianistischem Können entstand die erste Serie, die acht Tänze opus 46 für vierhändiges Klavier. Natürlich waren sie ein Kassenschlager, natürlich wurden sie in allen möglichen Versionen verbreitet und für Orchester arrangiert.

Für die zweite achtteilige Serie, opus 72, liess Dvořák sich dann länger bitten und wurde freilich besser entlohnt. Diesmal waren die Tänze slawisch, aber nicht tschechisch. Dieser zweite Satz passt wunderbar zum restlichen Programm, es ist eine Dumka.

—
Antonín Dvořák
Streichsextett in A-Dur, op. 48

Seinen ersten wirklichen Durchbruch als Komponist erlebte Antonín Dvořák 1874, als er das österreichische Staatsstipendium erhielt, ein Stipendium zur Unterstützung junger, armer, begabter Musiker – was Dvořáks Status zu dieser Zeit definierte. Tatsächlich musste er ein offizielles Armutszeugnis vorlegen, um sich bewerben zu können. Dass er den Preis vier Jahre in Folge erhielt, unterstreicht, wie wenig sich seine finanzielle Situation verbesserte. Johannes Brahms war Mitglied der Stipendienkommission und empfahl den aufstrebenden Komponisten seinem eigenen Verleger, Fritz Simrock. «Was das Staatsstipendium betrifft», schrieb Brahms im Dezember 1877 an Simrock in einem Brief, der der Partitur von Dvořáks *Mährischen Duetten* beilag, «so erfreue ich mich seit einigen Jahren an den von Antonín Dvořák (sprich: Dvorschak) aus Prag eingesandten Werken Dvořák hat alles Mögliche geschrieben: Opern (tschechisch), Sinfonien, Quartette, Klavierstücke. Auf jeden Fall ist er ein sehr begabter Mann. Ausserdem ist er arm! Ich bitte Sie, darüber nachzudenken! Die Duette werden Ihnen zeigen, was ich meine, und könnten ein «guter Artikel» sein.» Simrock verlor keine Zeit, die *Mährischen Duette* zu veröffentlichen, eine Sammlung slawischer Tänze in Auftrag zu geben und eine erste Option auf neue Werke des Komponisten zu vereinbaren.

Die Gattung des Streichsextetts mit zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli ist nicht erst eine spätromantische Erfindung, sondern wurde, wie einige andere Besetzungen auch, erstmals von Luigi Boccherini geprägt, dem einige klingende Namen wie Pleyel, Romberg und Spohr folgten. Prägend aber dürften die Sextette von Johannes Brahms sein, die zwischen 1859 und 1865 entstanden waren. Dvořák komponierte sein Streichsextett, sein einziges Werk in diesem Genre, in nur zwei Wochen, vom 14. bis 27. Mai 1878 –

gerade als sein Ruf als Komponist zu wachsen begann. Er hatte bereits neun Streichquartette, ein Streichquintett, vier Klaviertrios, ein Klavierquartett und ein Klavierquintett komponiert, nicht gerechnet die Werke, die leider verloren gegangen sind, wie ein Klarinettenquintett und ein Oktett für Streicher und Bläser. Simrock gab die Partitur im September 1879 heraus, was einen wichtigen Schritt in Dvořáks Karriere bedeutete. Bereits im Juli desselben Jahres organisierte der Geiger Joseph Joachim eine private Aufführung von Dvořáks Sextett (an der der Komponist teilnahm), und im November führte sein Ensemble das Stück in einem Konzert in Berlin auf. Es wurde schnell international positiv aufgenommen und verzeichnete Aufführungen in London, Dresden, Köln, Prag, Wiesbaden und New York.

Der zweite und dritte Satz sind als tschechische Volkstänze, die Dumka bzw. der Furiant, angelegt. Als slawische Komponisten begannen, Dumkas für «klassische» Vertonungen zu übernehmen, kristallisierte sich der Tanz als ein Werk mit nachdenklichem Charakter heraus, in das jedoch auch heitere Abschnitte eingestreut wurden. Manchmal wechselt der Furiant, ein energischer böhmischer Volkstanz, zwischen einem Dreier- und Zweiermetrum, aber dieser Furiant ist ganz im Dreiertakt gehalten; die meisten anderen Komponisten hätten ihn als Scherzo bezeichnet.

—
Johannes Brahms
Ungarische Tänze

Brahms' *Ungarische Tänze*, vielleicht eines seiner bekanntesten Werke, sind eine Reihe von 21 Tänzen, die von der ungarischen Volksmusik inspiriert sind, einem vielfältigen Genre, das die bunte Mischung aus den Klanggeschichten der Ungarn und der ungarischen Minderheiten, die in Polen, der Tschechischen Republik, der Slowakei, Slowenien, Mähren, Kroatien und anderen Nachbarländern leben,

beherbergt. Ursprünglich zwischen 1858–1869 für vierhändiges Klavier geschrieben, wurden die *Ungarischen Tänze* später (von Brahms und anderen Komponisten) für volles Orchester arrangiert. «Keine Opuszahl», gab Brahms seinem erstaunten Verleger zu verstehen, als er ihm 1869 diese zur Veröffentlichung anbot. Er legte grossen Wert darauf, dass er lediglich populäre ungarische Melodien «vertont» und keine neuen Werke als solche komponiert hatte. So zutreffend dieser Vorbehalt auch ist, er hat den Erfolg dieser Werke nicht beeinträchtigt. Es bezeugt aber seine ehrenvolle Haltung dem wichtigsten Urheber dieser originalen Melodien gegenüber, dem Geiger Ede Reményi (1828–1898); sie dürften teilweise von Reményi selbst und teilweise von anderen ungarischen Komponisten dieser Epoche stammen. Dieser hatte vor der Begegnung mit Brahms – mit dem er 1852 eine gemeinsame Norddeutschlandtournee durchführte – sich noch als politischer Emigrant in den USA als fahrender Musikant mehr schlecht als recht durchschlagen müssen.

Der flächendeckende – auch finanzielle – Erfolg der *Ungarischen Tänze*, rief Reményi wieder auf den Plan, der Ansprüche als Urheber anmeldete. Ob gerechtfertigt oder nicht, schrieb Brahms allerdings bereits am 26. Februar 1856 in einem Brief an Clara Schumann: «Von Reményi konnte ich nicht das Rechte lernen, er brachte zu viel Lüge hinein.»

— Antonín Dvořák

Klaviertrio Nr. 4 («Dumky»-Trio)

Dumky, die Mehrzahl des slawischen Wortes dumka, stammt aus dem Ukrainischen. Unter einer Dumka versteht man einen traurigen Gesang. Wenn man es genau nimmt, ist das op. 90 also das Trio der melancholischen Gesänge. Für diese epischen ukrainischen Volkslieder hatte der Tscheche ganz offensichtlich eine Schwäche. Kein anderer Komponist verwendete das Dumka-Genre in seinem Schaffen so

oft wie Dvořák. So beispielsweise in seinem Streichsextett, dem Klavierquintett und im 2. Slawischen Tanz. Er wollte auch dieses Trio gar nicht als Klaviertrio im Sinne der klassischen Kammermusikgattung verstanden wissen. Das Werk war für ihn lediglich eine Folge von sechs slawischen Stücken, die zwischen langsam-schweremütigen und schnell-ausgelassenen tanzartigen Abschnitten wechseln. Das Kontrastprinzip reichte Dvořák als Form in diesem Fall völlig aus. Für Interpreten hingegen kann dieser ständige Wechsel zwischen Heiterkeit und Traurigkeit recht ermüdend werden. Das «Dumky-Trio» stellt die Musiker also vor ganz besondere Aufgaben, meint auch der Pianist Menahem Pressler: «Das Besondere ist – das Gefühl. Dumky ist doch eine Art slawischer Erzählung, die traurig und doch tanzend ist und dann wieder traurig endet – zumindest in Gedanken.»

Ein Kritiker nannte das Konzept des Werks einmal eine «dunkle Fantasie». Als Antonín Dvořák im Jahr 1891 das Werk «Dumky» komponierte, befand er sich in einer der experimentellsten Phasen seines Schaffens. Mit Werken wie der Achten Symphonie suchte er nach freieren und programmatisch erweiterten Wegen des Komponierens, gleichsam nach der Emanzipation von der romantischen Tradition. Beim «Dumky-Trio» verzichtete Dvořák gar auf die übliche viersätzig Form und wählte stattdessen die Aneinanderreihung von sechs Sätzen, die mehr oder weniger direkt ineinander übergehen.

Die raschen Stimmungsumschwünge im Trio sollen auch Dvoraks eigenem Temperament entsprochen haben. Insofern offenbart das Opus 90 das Wesen des Komponisten unmittelbarer als jedes andere seiner Kammermusikwerke.

Es war von Anfang an enorm erfolgreich und beliebt. Das «Dumky»-Trio wurde gedruckt, während Dvořák in Amerika war, und die Probedrucke wurden von keinem Geringeren als Dvořáks Freund Johannes Brahms überprüft.



Musik Hug – Ihr Experte für Steinway & Sons

Tanzen Sie zu Hause mit Ihren Liebsten zu den Klängen der weltbesten Künstler.

Spirio, das erste hochauflösende Selbstspielsystem von Steinway & Sons macht es möglich. Lassen Sie den Flügel erklingen oder spielen Sie selbst – ganz nach Lust und Laune.

Musik Hug | Steinway Piano Gallery Bern
Könizstrasse 1 | 3008 Bern
T 031 300 41 20 | steinway.bern@musikhug.ch

MusikHug

Samstag, 6. Mai 2023, 19.30 Uhr
Yehudi-Menuhin Forum, Bern

MIT FREMDEN FEDERN

—
Emil Frey (1889–1946)

Kleine slawische Suite, op. 38
für Klaviersolo

Präludium

Mazurka

Kasatschok

Dauer: 6'

—
Joseph Haydn (1732–1809)

Klaviertrio Nr. 39

(«in ungarischer Weise»)

in G-Dur Hob. XV/25

Andante

Poco adagio: Cantabile

Rondo all'Ongarese: Presto

Dauer: 15'

—
Frank Martin (1890–1974)

Klaviertrio über irländische Volkslieder

Allegro moderato – Piu mosso

Adagio

Gigue. Allegro

Dauer: 15'

—
George Gershwin (1898–1937)/

Igor Frolow (1937–2013)

Konzert Fantasie über Themen aus
«Porgy and Bess»

für Violine und Klavier

Dauer: 14'

18.30 Uhr: Konzerteinführung

Dr. Jörg Scheller, Professor für Kunst-
geschichte und Kunsttheorie an der ZHdK

—
Der Begriff der **kulturellen Aneignung** (um
nicht zu sagen Ausbeutung) ist in letzter Zeit
in aller Munde – wie aber sieht es mit **kultu-
reller Wertschätzung** aus?

Dr. Jörg Scheller, Professor für Kunstgeschich-
te an der Zürcher Hochschule der Künste,
Journalist und Musiker, gibt eine Einführung
in das kontroverse Thema. Welche Annahmen
liegen dem Konzept der «kulturellen Aneig-
nung» zugrunde? Wann handelt es sich dabei
um Ausbeutung, wann um Anerkennung?

— PAUSE

—
Sergei Prokofjew (1891–1953)

Ouvertüre über hebräische
Themen op. 34

Dauer: 10'

—
Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Klaviertrio in e-Moll, op. 67

Andante – Moderato

Allegro con brio

Largo

Allegretto

Dauer: 26'

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm: Immer wieder liessen sich Künstler:innen durch die Beobachtung anderer Künstler:innen, Traditionen oder Kulturen inspirieren – das Ergebnis waren zuweilen regelrechte Plagiate. Interessanterweise gaben ausgerechnet wegweisende Künstler und Schriftsteller wie Picasso, Warhol, Zappa, T.S. Elliot oder J.R.R. Tolkien offen zu, sich der Ausdrucksmittel anderer bedient zu haben. Strawinsky soll einmal gesagt haben: «Ein guter Komponist imitiert nicht, er stiehlt.»

Auch in der klassischen Musik gibt es zahlreiche Werke, bei denen Komponisten dem Beispiel anderer folgten. Mit fremden Federn führt uns durch slawische Visionen und irische Volksmelodien, die von Schweizer Komponisten interpretiert werden, feiert die Volksoper eines jüdisch-amerikanischen Komponisten, die von einer ausschliesslich afroamerikanischen Besetzung gesungen werden soll, und bringt hebräische Melodien in Werken russischer «Volksfeinde» zu Gehör.

Nicht jede Art gestohlener Kunst ist gestohlen – manchmal dient sie auch als Hommage. Mit Prokofjew und Schostakowitsch liess Stalin zwei der bedeutendsten russischen Komponisten ihrer Zeit verfolgen, weil ihre Musik mit den sowjetischen Idealen nicht vereinbar war. Als Schostakowitsch 1944 erfuhr, was in den deutschen Konzentrationslagern vor sich ging, bereicherte er das Finale seines 2. Trios für Klavier, Violine und Cello mit Klezmer-Motiven.

—
Musiker:innen

Violine

Markus Fleck

Abigel Kralik

Jiska Lambrecht

Gwendolyn Masin

Peter Sheppard Skærved

Viola

Razvan Popovici

Violoncello

Leonard Elschenbroich

Patrick Moriarty

Anton Spronk

Klarinette

Fabio di Casola

Klavier

Diana Ketler

Caspar Vos

—
Emil Frey

Kleine slowische Suite, op. 38

Emil Frey war ein derart profilierter Pianist, dass der grosse Rumäne George Enescu – selbst berühmter Tastenstar – ihm seine erste Klaviersonate op. 24/1 widmete. Ein Zufall ist dies allerdings nicht, denn der Schweizer war Hofpianist der Königin Elisabeth von Rumänien in Bukarest im Alter von nur 18 Jahren. Schon 1910 machte er sich einen Namen am Anton Rubinstein Wettbewerb für Komposition, wo sein Klaviertrio die goldene Palme errang. Seine Doppelbegabung war derart überzeugend, dass man ihn wenig später am Konservatorium in St. Petersburg als Professor für die Virtuosenklasse der Pianisten engagierte. Sein osteuropäischer Exkurs wurde von der Russischen Revolution 1917 jäh beendet, obwohl er gerne dort geblieben wäre. Seine Liebe zur Musik aus jenen Ländern aber, die ihm in seinen prägenden Jahren Heimat geworden waren, blieb bestehen. Viele seiner Klavierwerke sind davon geprägt. Seine pädagogische Tätigkeit als Klavierprofessor setzte er in Zürich fort bis kurz nach dem zweiten Weltkrieg. Sein kompositorischer Fleiss erlahmte nie. In den Nachlässen Freys an der Uni Basel und in der Zentralbibliothek Zürich befinden sich 102 Werke vieler Gattungen, wie Musik für Symphonieorchester, Chor, Kammermusik, Orgel und Klavier. Grosse Inspiration fand er in den Kompositionen Alexander Skrjabin.

—
Joseph Haydn

Klaviertrio Nr. 39 («in ungarischer Weise»)

In einer globalisierten Welt sind kulturelle Stilikonen jederzeit abrufbar und verfügbar. Es ist einfach und gängige Praxis, sich deren Idiome anzueignen. Zu Haydns Zeiten wäre diese Universalität undenkbar gewesen, auch wenn die Habsburgermonarchie ein Vielvölkerstaat war, dessen unterschiedliche Kulturen ein belebendes, wie zeitweise

auch explosives Gemisch bildeten. Ungarn mit seiner durch die Roma – wie man heute politisch korrekt, statt der früheren «Zigeuner» sagt – geprägt war, färbte sehr leicht auf das wenig weit entfernte Wien ab. Für Haydn, der die meiste Zeit seiner von Arbeitgebern bestimmten Zeit in Ungarn verbrachte, bildeten diese Musiken ein willkommenes Kolorit für viele seiner Werke. Beispielsweise das Finale seines D-Dur Klavierkonzertes. Selten spürt man diese Zutat aber so deutlich und zündend wie im berühmtesten seiner 45 Klaviertrios. Es entspricht nur beschränkt der klassischen dreisätzigen Form mit Sonatenkopfsatz. Dieser fehlt nämlich ganz. An seiner Stelle steht am Beginn eine rondoartige Variationsform über ein elegantes Thema. Auch das Adagio in dreiteiliger Form wird von grosser melodischer Schönheit bestimmt, besonders im Mittelteil in A-dur, wo die Geige führt. Seine Popularität verdankt es nach den unspektakulären ersten beiden Sätzen natürlich dem Finale. Dieses ungarische Rondo fegt die vorherigen Eindrücke förmlich weg – kein Wunder, dass es auch eine sehr beliebte Zugabe ist. Es lohnt sich aber, die Erwartungen auf das Feuerwerk genüsslich zu dehnen, indem man sich den Reizen der vorherigen Musik ganz hingibt.

—
Frank Martin

Klaviertrio über irländische Volkslieder

Das Œuvre Frank Martins hat international nie jene Verbreitung gefunden, die seiner Bedeutung entsprechen würde. Martin ist – auch in der Schweiz – eine Art Geheimtip geblieben.

Als Sohn eines Pastors in Genf in wohlhabenden, geradezu herrschaftlichen Verhältnissen aufgewachsen, diente die elterliche Villa als kultureller Ort familiärer Konzerte und sogar improvisierter Opernaufführungen. Martin hatte neun Geschwister, die sich alle musikalisch betätigten.

Genf, bis 1918 musikalisch vorwiegend «deutsch» geprägt (z.B. durch Richard Strauss und Gustav Mahler), wandelt sich erst mit Ernest Ansermets (1883–1969) Gründung des *Orchestre de la Suisse Romande*, das jüngere französische Musik – Fauré, Debussy, Ravel – in Genf vorstellte.

1924 bricht Martin selbst nach Paris auf, die Stadt, die geformt durch die unterschiedlichsten Stile zahlloser Einwanderer mit Berlin und Wien die kulturell bunteste und reichste Weltstadt dieser Jahre war. Der scheue und introvertierte Komponist führt dennoch ein recht zurückgezogenes und isoliertes Leben, wartet ab, beobachtet, lässt sich anregen, sogar durch ostasiatische Musik und den frisch energetisch aufbrechenden Jazz.

Ein reicher Amerikaner irischer Abstammung bestellt in dieser Zeit bei Martin ein Klaviertrio über irische Volksweisen, möglicherweise angeregt durch eines der ersten Werke Martins, die *Symphonie burlesque sur des thèmes savoyards* (1915). Dass Martin aber kein leicht spielbares Potpourri beliebter «folkloristischer» Melodien liefert, mag der Auftraggeber nicht erwartet haben. Durch seine Beschäftigung mit byzantinischer und fernöstlicher Musik war Frank Martin ein musikalischer Gourmet mit einer dezidierten Vorliebe für das Ungewöhnliche, Asymmetrische und Archaische geworden. Nach langem Studium wählt er vierzehn Melodien aus, die schliesslich Eingang in das Trio finden.

Er schreibt über seine kompositorische Vorgehensweise:

«Ich habe jede Verformung der gewählten Melodien vermieden und sie immer in ihrer Integrität bewahrt, ohne sie mit sinnverändernden Harmonien zu überlasten. Man wird in diesem Trio keinerlei Entwicklung im klassischen Sinne des Wortes finden. Im Rhythmus habe ich das Prinzip meiner musikalischen Form gesucht und in den rhythmischen Kombinationen das Mittel, meine Sprache zu bereichern. Der erste Satz basiert zur Gän-

ze auf einer rhythmischen Progression, die durch ein stufenweises *Accelerando* erreicht wird, indem der Eintritt jedes neuen musikalischen Gedankens ein etwas rascheres Tempo nach sich zieht. In diesem Satz spielt die Wiederkehr der Themen kaum eine Rolle – es ist die Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen vorgestellten Melodien, die für die Einheit des Satzes sorgt. Im zweiten Satz erscheint die dem Cello anvertraute Melodie vor einem sich ständig verändernden melodischen und rhythmischen Hintergrund immer in derselben Form, demselben Register und derselben Tonart, was eine grosse Einheitlichkeit erzeugt.

Der Motor des dritten Satzes, *Gigue*, ist nicht mehr ein *Accelerando*, sondern die Bereicherung der rhythmischen Textur durch die Überlagerung verschiedener Motive. Hier wird man die metrische Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen des Trios noch besser verfolgen können als in den vorangegangenen Sätzen. Um es zusammenzufassen: dieses Trio stellt wenig Ansprüche an die Harmonie und an das polyphone Prinzip der Imitation und verlangt alles von Rhythmus und Melodie, die die Grundlage des irischen Gesanges und Tanzes bilden.»

—
George Gershwin/Igor Frolov

Konzert-Fantasie über Themen aus «Porgy and Bess»

Wer kennt sie nicht, die Hits aus Gershwins Folkopera? Die herzerwärmende Liebesgeschichte aus der Cat Fish Row in Charleston, South Carolina, sollte ursprünglich eine jüdische Oper über den Dybbuk sein. Immerhin waren Gershwins Eltern emigrierte Juden aus der Ukraine und aus Vilnius, die vor zaristischen Pogromen nach New York flohen. Doch Gershwins Faszination für die afroamerikanische Kultur gewann schliesslich die Oberhand und er konnte sich direkt und vor Ort ein authentisches Bild verschaffen. So

wollte er es auch auf die Bühne bringen, aber die Ausgrenzung schwarzer Musiker:innen von einer klassischen Ausbildung verhinderte, dass es für die Erstszenierung seiner einzigen Oper fähige schwarze Opernsänger gab. Daher wurden auch Theater- und Nachtclubdarsteller verpflichtet, manche konnten nicht einmal Noten lesen. Diese Faktoren, aber auch die Kritik mancher Rezensenten, die Oper entscheide sich nicht, ob sie eine Oper oder ein Musical sein wolle, verhinderte zunächst einen durchschlagenden Erfolg. Selbst 124 Aufführungen konnten keinen Gewinn erzielen. Einzelne Nummern aus der Oper aber wurden schnell so populär, dass Gershwin sie 1936 zu einer Suite zusammensetzte, um die Oper bekannter zu machen. Den Welterfolg seines Werks konnte Gershwin nicht mehr miterleben, er starb 1937 an einem Gehirntumor. Eine seiner ernsthaften Liebesbeziehungen galt übrigens der Schauspielerin Paulette Goddard (1910–1990), die später Charlie Chaplin heiratete.

Der grösste aller Welthits übrigens, die aus Porgy and Bess hervorgingen, *Summertime*, geht auf ein Volkslied aus der ukrainischen Heimat von Gershwins Vater zurück.

—
Sergei Prokofjew
Ouvertüre über hebräische Themen

Im Herbst 1919 wurde Prokofjew gebeten, ein Stück für das Zimro-Ensemble zu schreiben, ein Sextett jüdischer Instrumentalmusiker, die zur gleichen Zeit wie er am Konservatorium in St. Petersburg gewesen waren. Simeon Bellison, der Leiter von Zimro, gab Prokofjew ein Notizbuch mit jüdischen Melodien und bat ihn, einige daraus in der Komposition zu verwenden, die für die volle Besetzung des Ensembles – Klarinette, Klavier, Streichquartett – angelegt sein sollte. Zuerst weigerte er sich *«weil ich immer nur mein eigenes Material verwende»*. Eines Nachts aber begann er im Hotel über einige Themen aus dem No-

tizbuch zu improvisieren. Bald entwickelten sich daraus zusammenhängende Passagen. Das Stück wurde innerhalb weniger Tage umrissen und zehn Tage später vollendet. Am 20. Januar 1920 fand die Premiere mit grossem Erfolg in New York statt.

Der Charakter des kurzen Stücks ist satirisch und koloristisch, voller musikalischer Orientalismen und weist gleichzeitig die typisch erdverbundene, tänzerische hebräische Atmosphäre auf. Im Laufe der Zeit wurde das Stück so beliebt, dass Prokofjew es 1934 für kleines Orchester umschrieb.

—
Dmitri Schostakowitsch
Klaviertrio in e-Moll, op. 67

Die leidvollen Jahre der sogenannten *Stalinistischen Säuberungen* ab den 20er Jahren, aber besonders in der Zeit des *Grossen Terrors* zwischen 1936–38 und den vielen Verlusten unter befreundeten Intellektuellen in seinem Freundeskreis, bewegten Schostakowitsch dazu zu äussern, er wolle jedem Toten ein Werk widmen. Auch wenn er dies nicht immer explizit erkennbar machte, denn politisch Verfolgte gefährdeten immer auch ihr persönliches Umfeld und ihre Unterstützer.

Eines der schmerzhaftesten Opfer Schostakowitschs war der berühmte Marschall der Sowjetarmee, Michail Tuchatschewski (1893–1937), auch «Roter Napoleon» genannt, ein Schöngest, Geigenspieler und Förderer des Komponisten. Sein Erfolg und seine Beliebtheit machten ihn zur Zielscheibe Stalins, der ihn 1937 hinrichten liess. Schostakowitsch dazu:

«Er war einer der interessantesten Menschen, die ich kennengelernt habe.

Seine Erschiessung war ein entsetzlicher Schlag für mich. Als ich die Nachricht in der Zeitung las, wurde mir schwarz vor Augen. Mir schien, als habe man mit ihm auch mich umgebracht. So jedenfalls fühlte ich mich.»

Dass der aufziehende Krieg die Anzahl der persönlichen Verluste in weiter ungeahnte Höhen treiben wurde, nicht durch direkte Gewalt, sondern oft durch die Umstände des Mangels, machte sein Ansinnen der klingenden Denkmäler zunehmend unmöglicher. Ein bedeutendes Werk des Gedenkens aber ist das Klaviertrio op. 67. Der Widmungsträger ist Ivan Sollertinsky (1902–1944), ein Kritiker, Musikologe, Theatermann und zuletzt Intendant der Leningrader Philharmonie, die 1941 aus Sicherheitsgründen nach Novosibirsk emigrierte. Er soll mindestens 32 Sprachen und Dialekte beherrscht haben. Grosse Teile der Werke Shakespeares und Klassikern der lateinischen und griechischen Literatur rezitierte er auswendig in der Originalsprache.

Sein Wesen war getrieben von ständiger Produktion in Vorträgen und Lehrveranstaltungen. Er soll sehr schnell gesprochen haben und selbst dadurch sei sein Mund den rasenden Gedanken in seinem Kopf nicht mehr hinterhergekommen sein. Er war ein glühender Anhänger der Werke Schostakowitschs und Gustav Mahlers. Gestorben ist er an den Folgen von Überarbeitung, Mangelernährung und gesundheitsschädigenden Lebensumständen, beispielsweise fehlendem Heizmaterial im harten Winter 43/44. Seine Gesundheit ohnehin angeschlagen, fiel er einem Infarkt im Februar 1944 zum Opfer, nur wenige Tage nach seiner brillanten Vorstellung der 8. Symphonie Schostakowitschs mit der Leningrader Philharmonie.

«Wir werden ihn nie wiedersehen. Es fehlen die Worte, um den grossen Schmerz auszudrücken, der mein ganzes Wesen quält.», schrieb Schostakowitsch.

Entsprechend beginnt das Stück mit einer langen Trauerode, deren Führung durch die hohen Flageolette des Cellos zu den ikonischsten Klangbildern des Schmerzes in seiner Musik gehören. Langsam entwickelt sich daraus ein auftrumpfender Tanz. Der lebhaft-

te zweite Scherzo-Satz des Trios scheint laut Sollertinskys Schwester Ekaterina Ivanovna ein «musikalisches Porträt» seines ständig in Bewegung befindlichen Widmungsträgers zu sein, während der dritte Satz in Form einer Passacaglia ein feierliches Klagelied ist. Der vierte und berühmteste Satz verwendet Klezmer-inspirierte Themen, die möglicherweise auf die Opfer des Holocaust verweisen, da die Nachrichten über den Völkermord zu dieser Zeit die Sowjetunion erreichten. Es kann auch als Verweis auf Sollertinskys Geburtsort Witebsk interpretiert werden, der mit dem berühmten jüdischen Künstler Marc Chagall in Verbindung gebracht wurde und bis zum Massaker im Witebsker Ghetto 1941, einer Gräueltat der Nazis, die während des Krieges in der Stadt stattfand, eine beträchtliche jüdische Bevölkerung hatte; das Klezmer-Thema wird auch in Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8 von 1960 zitiert.

Sonntag, 7. Mai 2023, 11 Uhr
Schloss Oberhofen

TÄNZE UND GESÄNGE

Matinéekonzert

—
Bohuslav Martinů (1890–1959)

Drei Madrigalen, H. 313

für Violine und Viola

Poco allegro

Poco andante – Andante moderato

Allegro – Moderato – Tempo I

Dauer: 17'

—
Sergei Prokofjew (1891–1953)

Quintett in g-Moll, op. 39

für Oboe, Klarinette, Violine, Viola
und Kontrabass

Moderato (Thema, Variationen, Thema)

Andante energico

Allegro sostenuto

Adagio pesante

Allegro precipigo

Andantino

Dauer: 20'

VERSCHNAUFPAUSE

—
Mikhail Glinka (1804–1857)

Grosses Sextett in Es-Dur

für zwei Violinen, Viola, Violoncello,
Kontrabass und Klavier

Allegro

Andante

Finale: Allegro con spirito

Dauer: 25'

—
Musiker:innen

Violine

Markus Fleck

Abigel Kralik

Jiska Lambrecht

Gwendolyn Masin

Viola

Martin Moriarty

Razvan Popovici

Violoncello

Sandro Meszaros

Kontrabass

Lars Schaper

Klavier

Diana Ketler

Klarinette

Fabio di Casola

Oboe

Selen Schaper

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm: Alle Stücke in Tänze und Gesänge haben volkstümliche Motive. Den Ausgangspunkt für das Programm bildete insbesondere das Martinů-Duo. Es begleitete mich durch meine Kindheit, gespielt von meinem tschechischen Vater und meiner ungarischen Mutter. Das Duo – liebevoll nach den englischen Madrigalen benannt, von denen Martinů beeinflusst war – steckt voller böhmischer und mährischer Volksmusik und folgt gleichzeitig dem Aufbau der dreisätzigen Violin- und Viola-Duos von Mozart. Das Werk bringt das Bewusstsein und den Respekt des Künstlers für die mündliche Tradition deutlich zum Ausdruck.

—
Bohuslav Martinů

Drei Madrigalen, H. 313

Dem fast vierhundert Werke umfassenden Œuvre des tschechischen Komponisten Bohuslav Martinů begegnet man ausserhalb seiner Heimat selten. Dabei wäre gerade er als Universalist und anpassungsfähiger Kosmopolit prädestiniert dafür gewesen, grösseren Nachruhm zu ernten. Man könnte ihn als den «bösen Buben» der tschechischen Musik bezeichnen, denn er polarisiert. Obwohl er historisch gesehen in die illustre Reihe von Smetana, Dvořák und Janáček gehört, waren die frühen Jahre von Martinů turbulent und voller Chaos. Einer der einflussreichsten Männer in der tschechischen Musikszene erklärte ihn für «ungeeignet» für eine musikalische Laufbahn, doch schon 1920 entschied er sich genau dafür und spielte Geige in der Tschechischen Philharmonie. Nach der Aufführung eines Werks von Albert Roussel (1869–1937) beschloss Martinů, bei ihm zu studieren. Von 1923 bis 1941 blieb Martinů in Paris und arbeitete mit Roussel (mit dem er sich künstlerisch verwandt fühlte), während seine eigene Musik sowohl im In- als auch im Ausland allmählich an Bedeutung gewann.

Als Deutschland in Frankreich einmarschierte, flohen Martinů und seine Frau in die Vereinigten Staaten. Die meiste Zeit verbrachte er in New York, aber auch in Neuengland und anderswo im Osten der USA, wo er Lehraufträge in Tanglewood, an der Mannes School in New York und an der Princeton University

wahrnahm, obwohl er anfangs kaum Englisch sprach. Einige Kompositionsaufträge, u.a. von dem bedeutenden Dirigenten Serge Koussevitzky für eine Sinfonie, waren ihm eine grosse wirtschaftliche Hilfe. Ein schwerer Sturz in Tanglewood im Jahr 1942 beeinträchtigte seine Gesundheit, besonders sein Gehör und seine Psyche für den Rest seines Lebens. Die kommunistischen Regierung verhinderte Martinůs Rückkehr in sein tschechisches Heimatland, doch 1953 kehrten er und seine Frau schliesslich nach Europa zurück. In Frankreich und später in der Schweiz liess sich der Komponist nieder und schuf seine letzten Werke. Die *Drei Madrigale* wurden im Juli 1947 noch in New York vollendet und der Bratschistin Lillian Fuchs und ihrem geigenden Bruder Joseph gewidmet. Das erste Madrigal ist spielerisch mit einem *Perpetuum mobile* zu vergleichen, voller Energie und Freude, das nur unterbrochen wird, um zwei charmante Themen zu präsentieren. Diese werden schliesslich zu einem Höhepunkt des Satzes entwickelt.

Martinůs Hintergrund als Streicher und seine präzise Vorstellungskraft für wirkungsvolle Streichermusik kommen im *Poco andante* zum Vorschein. Zunächst hat die Atmosphäre Vorrang vor den melodischen Themen, wobei letztere im weiteren Verlauf des Satzes klarer hervortreten. Auch hier zeigt sich Martinůs tiefe Liebe zum Kontrapunkt der Renaissance, vor allem, wenn sich der Satz seinem Ende zuneigt.

Das dritte Madrigal ist geprägt von einem Hauch des 18. Jahrhunderts und kurzen sati-

rischen Reminiszenzen an bekannte Musik. Beethovens «Pastoralsinfonie» ist in den ersten Passagen erkennbar, und Imitationen von Vivaldi blitzen in den späteren Passagen auf, wenn auch gefärbt durch die harmonische Sprache von Richard Strauss und César Franck. Eine Reprise der Eröffnungsideen schliesst die Madrigale in einer lustigen, fröhlichen Stimmung ab. Die Zäsur des Nazismus und Kriegen in seiner auf diese Weise gebrochenen Biographie konnten die Erfolge der Nachkriegsjahre nicht kompensieren, da sie vorwiegend in den USA stattfanden. Trotz seines Todes in Liestal BL, fand er schliesslich seine letzte Ruhestätte doch in der Tschechoslowakei: Im Sommer 1979 wurden seine Gebeine überführt und er erhielt 20 Jahre nach seinem Tod ein Staatsbegräbnis.

—
Sergei Prokofjew

Quintett in g-Moll, op. 39

Im Jahr 1918 kam Prokofjew zu der Überzeugung, dass das revolutionäre Russland mit seinen politischen und kulturellen Umwälzungen kein geeigneter Ort für einen noch unbekanntem Komponisten und Konzertpianisten war, um seine Karriere aufzubauen. Im August verliess er daher sein Heimatland und ging in die Vereinigten Staaten. Obwohl er mit einem Klavierkonzert in New York City erfolgreich begann, geriet er bald in finanzielle Schwierigkeiten und zog im April 1920 nach Paris, dem lebhaftesten Musikzentrum Europas. Paris, der Ort seiner frühen kompositorischen Erfolge, blieb sein Hauptwohnsitz bis 1935, als er in die Sowjetunion übersiedelte.

Anfang 1924 war Prokofjew einer von vielen russischen Auswanderern, die in Paris lebten. Lange vor Martinů war Serge Koussevitzky einer seiner Förderer. (Wie übrigens einer Anzahl der meisten grossen Komponisten der damaligen Zeit, darunter Strawinsky, Ravel, Copland, Gershwin und Bartók). Er bestellte Prokofjews Zweite Symphonie und nebenbei wollte Kous-

sevitzky noch etwas Geld hinzuverdienen, indem er einen weiteren Auftrag zur Komposition eines Balletts für eine umherziehende Tanztruppe annahm. In der Pariser Wohnung des Impresarios Sergej Diaghilew vom *Ballett Russe*, hatte er den jungen russischen Tänzer Boris Romanow kennengelernt. Romanow plante eine Reihe kurzer choreografischer Werke, die das Leben von reisenden Zirkusartisten darstellen sollten, und beauftragte Prokofjew mit der Komposition der Musik für ein Ballett namens *Trapez*. Romanow erwartete eine Suite in sechs kurzen Episoden mit stark kontrastierenden Rhythmen für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Kontrabass.

Das Ballett wurde Ende 1925 von Romanovs Kompanie in Berlin uraufgeführt. Die Musik ist deutlich zirkensisch und gleichzeitig eine der radikalsten Partituren von Prokofjew, voller widersprüchlicher – sogar polytonaler – Harmonien und unregelmässiger Rhythmen. Als sich herausstellte, dass Prokofjews Partitur für die Tänzer von *Trapez* zu schwierig war, machte der Komponist aus dem Werk ein Quintett, das 1927 in Moskau uraufgeführt wurde. Heute ist das Ballett so gut wie vergessen, aber das Quintett steht für sich allein als absolute Musik. Während die tänzerischen Ursprünge der Partitur in den scharf akzentuierten Rhythmen deutlich zu erkennen sind, illustriert sie keine spezifische dramatische Handlung und erinnert in Stimmung, Rhythmus oder instrumentaler Farbgebung nicht nur an den Zirkus.

Das Quintett ist eines der anspruchsvollsten Werke Prokofjews. In Cobbetts *Cyclopedic Survey of Chamber Music* wird darin die «Vorliebe für harte und starre harmonische Komplexe, komplizierte, übereinander gelagerte melodische Phrasen und komplizierte rhythmische Muster hervorgehoben.

Das Stück wurde oft mit Strawinskys *Histoire du Soldat* verglichen, unter anderem wegen seiner sparsamen Instrumentierung. Sie sorgt für besonders unvermischte Klangfarben, die dem Stück eine eher raue Haltung verleiht.

Das eröffnende *Moderato* besteht aus einem verspielten Thema und zwei Variationen. Gegenüber dem ruhigen Anfang steht die zweite Variation in einem kontrastierend schnellem Tempo, von einem energisch durchsetzungsstarken Rhythmus zusammengehalten.

Der zweite Satz ist fratschenhaft, wobei die Holzbläser von einem komplexen Kontrapunkt in den Streichern unterstützt werden. Der Ersatz des Cellos durch den Kontrabass fügt der Basslinie ein Jazzelement hinzu. Er eröffnet das *Andante* mit einer rhythmischen Figur, auf der der Rest des Satzes aufbaut.

Das *Allegro sostenuto* ist in einem schwierigen 5/4-Rhythmus gehalten, mit ständig wechselnden Betonungen. Man kann sich leicht vorstellen, wie Akrobaten zu den «unpraktischen Rhythmen» hüpfen und umhertollen, die die ursprüngliche Balletttruppe so verwirrten.

Der vierte Satz suggeriert eine langsame, dramatische Prozession, deren kontinuierlicher Bläserklang das Durchhaltevermögen der Musiker auf die Probe stellt und eine Vielzahl von Klangfarben produziert. *Histoire du soldat* ist hier am präsentesten.

Der vorwärtsstürmende fünfte Satz bringt die spöttische Qualität des *Andante* zurück, als flotter Marsch und fordert besonders die Fähigkeiten des Kontrabassisten heraus.

Das Finale beginnt als ironisches, langsames Menuett und wird in Rhythmus und Harmonie zunehmend zerklüftet. Nach einem lebhafteren Mittelteil kehrt das Anfangsthema zurück und führt zu einer überschwänglichen Coda mit orientalischen Farben.

—
Mikhail Glinka

Grosses Sextett in Es-Dur

Mikhail Glinka, der oft als «Vater der russischen Musik» bezeichnet wird, war nicht nur der erste russische Komponist, der ausserhalb Russlands grosse Anerkennung fand, sondern auch zum Vorbild für künftige russische

Komponisten wurde. Insbesondere die so genannten «Gruppe der Fünf», oder auch «Das mächtige Häuflein» – Balakirew, Mussorgski, Borodin, Cui und Rimskij Korsakow – folgten Glinkas Beispiel und schufen einen unverwechselbaren russischen Musikstil.

Glinka war gesundheitlich eine fragile Person. Da sein älterer Bruder im Säuglingsalter gestorben war, kümmerte sich seine Grossmutter intensiv um sein körperliches Wohlbefinden. Glinka erinnert sich: «Bald nach meiner Geburt sah sich meine Mutter gezwungen, meine Erziehung meiner Grossmutter mütterlicherseits anzuvertrauen, die, nachdem sie sich meiner bemächtigt hatte, mich in ihr Zimmer brachte, wo ich zusammen mit meinen beiden Ammen die nächsten drei oder vier Jahre verbrachte und meine Eltern nur selten sah. Als Kind war ich empfindlich und neigte zu nervösen und anderen Störungen; meine Grossmutter, eine alte Dame, fühlte sich fast immer unwohl, und in ihrem Zimmer, in dem ich eingesperrt war, herrschte eine Temperatur, die nie unter 25 Grad Celsius lag.» Sie fütterte ihn mit Unmengen von Süsigkeiten, wickelte ihn in Pelze ein und leitete Notmassnahmen ein, wenn der Junge nur einen Schnupfen hatte. Wie man sich vorstellen kann, wuchs Glinka zu einem wahren Hypochonder heran, der bei den kleinsten physischen oder psychischen Symptomen immer in Sorge war. Seine Furcht vor Krankheiten wurde nur noch von seinem Schrecken vor dem Tod übertroffen.

Seitenweise sind Glinkas Memoiren gefüllt mit Listen und Katalogen von Ärzten und Medikamenten. Im Alter von 20 Jahren war Glinka überzeugt, dass er unheilbar krank war. Da seine gesamte Familie Glinkas schlechten Gesundheitszustand mit einiger Sorge betrachtete, wurde beschlossen, dass er dem Beispiel seines Cousins folgen und eine Heilung im Mineralwasser des Kaukasusgebirges suchen sollte. Als das eisige Wasser seinen schlechten Gesundheitszustand aber verschlimmerte, unterzog er sich einer Reihe von Sitzungen mit

dem örtlichen Hypnotiseur. Obwohl Glinka nicht geheilt wurde, war er stark genug, um die Stelle als stellvertretender Sekretär in der Kanzlei des Ministeriums für Strassenbau in St. Petersburg anzutreten. Diese von seinem Vater vermittelte Stelle verlangte ihm eine «zermürende Arbeit von einer Stunde pro Tag» ab und liess ihm viel freie Zeit, um seinen musikalischen Interessen nachzugehen. So «stürzte er sich in ein Leben des wilden Dilettantismus», indem er mit seinen Freunden eine Reihe von musikalischen Festen feierte. In Anbetracht von Glinkas schwacher Konstitution war dieser Bohème-Lebensstil ein gut geeierter Weg in die Katastrophe.

Im Laufe der Jahre entwickelte Glinka eine hartnäckige Augeninfektion, die sich standhaft allen medizinischen Heilungsversuchen widersetzte. Am Rande des körperlichen und geistigen Zusammenbruchs stehend, suchte Glinka Dr. Spindler auf, der «eine ganze Quadrille von Krankheiten» entdeckte. Dr. Spindler und seine Kollegen rieten Glinka, dem rauen russischen Klima zu entfliehen und mindestens drei Jahre in wärmeren Gefilden zu verbringen, nachdem er zuvor die erholsamen Gewässer von Aix en Provence ausprobiert hatte. Glinka packte seine Sachen und brach am 25. April 1830 in Begleitung der Sängerin Nikolai Ivénof zu seiner «medizinischen Exkursion» auf. Sie reisten über Dresden, Leipzig, Frankfurt und den Rhein in die Schweiz. Schliesslich kamen sie in Mailand an und machten kurze Ausflüge nach Turin, Neapel, Rom und Venedig. Ironischerweise zog sich Glinka eine Lebensmittelvergiftung zu, an der er und seine Reisebegleiterin fast gestorben wären. Er litt unter fiebrigen Visionen und klammerte sich verzweifelt an homöopathische Heilmittel und überlebte nur knapp.

Während seiner Genesungszeit liess sich Glinka in der Nähe des Lago Maggiore nieder und wurde von Dr. Filippo de Filippi betreut. In der Zwischenzeit hatte dieser eine verheiratete Tochter, und Glinka verliebte sich schnell in diese hochkultivierte und schöne Frau. Glinka

berichtet: «Ich besuchte die Tochter von de Filippi natürlich häufig – die Ähnlichkeit unserer Erziehung und unsere Leidenschaft für dieselbe Kunst konnten uns nur zusammenführen. Wegen ihres Interesses am Klavier begann ich für sie ein «Sextetto Originale», aber später, nachdem ich es im Herbst vollendet hatte, sah ich mich gezwungen, es nicht ihr, sondern einer Freundin von ihr zu widmen.»

Da die Inspiration für das Grosse Sextett eindeutig von der Tochter des Arztes ausging, stellt sich die Frage, warum die letztendliche Widmung einer ganz anderen Frau gilt? Glinkas häufige Besuche im Haus der Tochter erweckten nämlich aufgeregte Verdächtigungen und Klatschgeschichten. Also dachte sich der gute Doktor eine geeignete Therapie aus, um dem ein Ende zu setzen. Glinka schreibt: «De Filippi war darüber nicht wenig beunruhigt, und um die unglückliche Angelegenheit etwas sanfter zu beenden, nahm er mich absichtlich das letzte Mal zu seiner Tochter mit; wir ruderten fast den ganzen Tag über den Lago Maggiore bei ziemlich unangenehmem Wetter, das in der Tat mehr oder weniger zu unserer schlechten Laune passte.» Es ist nicht bekannt, wie lange Glinka brauchte, um sich zu erholen, nachdem er gezwungen war, einen ganzen Tag lang auf einem vereisten Alpensee umher zu rudern!

Die drei Jahre Studium der Opernkomposition am Mailänder Konservatorium hört man dem Sextett deutlich an. Donizetti und Bellini hinterliessen Spuren. Die russische Note im Werk war Glinka aber wichtig, wodurch es zu einer Synthese aus traditionellen westlichen Formen und der russischen Volksmelodie wurde.

Die Verstärkung des Klavierquintetts durch einen Kontrabass unterstreicht die orchestrale Charakteristik der Besetzung. Die Streicher wirken oft wie die Begleiter eines Klavierkonzertes. Es gibt einige wenige Kammermusikwerke mit diesen Instrumenten. Die wichtigsten sind von George Onslow, Ferdinand Ries und Felix Weingartner.



Gemeinsam die richtigen Töne treffen - in der Vorsorge ebenso wichtig wie in der Musik



AXA
Generalagentur Vorsorge & Vermögen
Michael Beutler
Schulhausstrasse 2, 3602 Thun
Telefon +41 33 225 99 71
thun.vorsorge@axa.ch

Sonntag, 7. Mai 2023, 18 Uhr
Kirche Hilterfingen

DER PATE

Anton Arenski (1861–1906)
Streichquartett Nr. 2 in a-Moll, op. 35a

Moderato
Thema. Moderato – Variations sur un thème de P. Tschaikowsky
Finale. Andante sostenuto – Allegro moderato
Dauer: 25'

Alexander Glasunow (1865–1936)
Streichquintett in A-Dur, op. 39

Allegro
Scherzo. Allegro – Trio. Andante sostenuto
Andante
Allegro moderato
Dauer: 30'

PAUSE

Pjotr Tchaikowsky (1840–1893)
**Streichsextett in d-Moll, op. 70
«Souvenir de Florence»**

Allegro con spirito
Adagio cantabile e con moto
Allegretto moderato
Allegro vivace
Dauer: 38'

Musiker:innen

Violine
Markus Fleck
Abigel Kralik
Jiska Lambrecht
Gwendolyn Masin
Viola
Martin Moriarty
Razvan Popovici
Violoncello
Patrick Moriarty
Leonard Elschenbroich
Anton Spronk

Gwendolyn Masins Gedanken zum Programm:
Im fulminanten Abschlusskonzert von GAIA, Der Pate, erleben wir Tschaikowski, der Pate und Inspiration vieler anderer Komponisten war. In seinem fröhlichen Stück «Souvenir de Florence» hören wir einen reifen Komponisten, der sich am Stil und der musikalischen Architektur Italiens orientiert. Dennoch war er es, der als Vorbild für seine Landsleute diente.

Der zweite Satz des ungewöhnlich besetzten Streichquartetts von Arenski verwendet Tschaikowskis «Legende» als Thema. Das Motiv vertont den Text des Gedichts «Roses and Thorns» (Rosen und Dornen) von Richard Henry Stoddard. In der ersten und in der letzten Strophe heisst es:

Kind Jesus hatte einen Garten,
Voll Rosen roth von seltnem Glanz;
Dreimal des Tags begoss er sie,
Dass einst ihm draus ersteh' ein Kranz.

Die Dornen nahmen sie und flochten
Draus seinem Strahlenhaupt den Kranz,
Und statt der Rosen blinkte dort
Von Tropfen Bluts der dunkle Glanz.

Glasunows Streichquintett hingegen schöpft aus Tschaikowskis «Souvenir de Florence» und nutzt dabei die Eleganz des Werks als Hintergrund für die Botschaft der Volksmusik, die es verwendet.

Anton Arenski
Streichquartett Nr. 2 in a-Moll, op. 35a

Der 1861 in Nowgorod geborene Anton Arenski gehörte zu der Generation russischer Komponisten, die in der Mitte zwischen Tschaikowski und Rachmaninow angesiedelt war (zu der auch Glasunow, Gretchaninow und Ljadow gehörten) und die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bekannt wurden. Als er neun Jahre alt war, hatte sich seine frühreife Begabung bereits in mehreren Liedern und Klavierstücken niedergeschlagen. 1879 zog die Familie nach St. Petersburg, wo er sich am dortigen Konservatorium einschrieb. Als Student war er notorisch faul, aber sein Talent war so herausragend, dass er bis zum Abschluss seiner Ausbildung 1882 (mit einer Goldmedaille für seine Kantate «Der Waldzar») auch ein Klavierkonzert geschrieben hatte, dessen verblüffende Virtuosität eine glanzvolle Zukunft vorwegnahm.

Danach unterrichtete er selbst am Moskauer Konservatorium und war befreundet mit Tschaikowski und Sergej Tanejew. Er leitete die Russische Chorgesellschaft und ab 1895 die Petersburger Hofesängerkapelle bis 1901, als er diese Ämter aufgab und sich nur noch dem Komponieren und Konzertieren widmete. Eine bald darauf auftretende Tuberkulose wurde vermutlich durch seinen «unsteten Lebenswandel» – Alkohol- und Spielsucht – verschärft. Er hinterliess Klavier- und Kammermusik, Chormusik und Lieder sowie Opern und Sinfonien. Darüber hinaus ist er als Lehrer von Rachmaninow und Skrjabin in die Musikgeschichte eingegangen.

Arenskis frühes Versprechen hat sich nie ganz in dauerhafte Erfolge umgesetzt. In Rimski-Korsakows «Memoiren, Chronik meines musikalischen Lebens», wurde Arenski unverblümt mit den Worten «er wird bald vergessen sein» abgetan, doch der Romancier Leo Tolstoi sagte über ihn «unter den neuen Komponisten ist er der beste, er ist einfach und melodiös». Diese Bemerkung könnte gut den unverwechselbaren, aber relativ bescheidenen Beitrag

Arenskis auf dem Gebiet der Kammermusik beschreiben – allesamt für Streicher oder Klavier und Streicher geschrieben, die die lyrischen und ausdrucksstarken Gaben des Komponisten effektiv unter Beweis stellen.

Das zweite von Arenskis zwei Streichquartetten ist ein melancholisches, dunkles und elegisches Werk in drei Sätzen. Das 1894 zum Gedenken an den im Jahr zuvor verstorbenen Tschaikowski geschriebene 2. Quartett ist ungewöhnlich in seiner Besetzung für eine einzelne Violine, eine Bratsche und zwei Celli. Diese reiche Klangfülle wird in den wiederholten Akkorden (die auf einem russisch-orthodoxen Begräbnisgesang basieren), mit denen das Werk eröffnet wird, voll ausgeschöpft. Die Nüchternheit des Ausdrucks weicht bald der Zartheit, wenn das fragile erste Thema der Violine erklingt, das, von seinem tiefsten Register befreit, bald in leidenschaftlichen Ausbrüchen die höheren Lagen erklimmt. Nach einer Pause leiten fünf wiederholte G-Töne des Cellos ein sanftes zweites Thema ein, das nach einer aufgewühlten Passage zu einer erneuten Betrachtung des ersten Themas führt – abwechselnd intensiv und elegisch. Zwei weitere Auftritte des Trauergesangs umschliessen einen letzten Auftritt der beiden Hauptthemen.

Als Nächstes wendet sich Arenski Tschaikowskis populärem Kinderlied «Legende» aus op. 54 zu, das in seiner Chorfassung auch als «Rosenkranz» bekannt ist, und kreierte daraus eine Reihe von sieben Variationen, die wie das Quintett abwechselnd lyrisch und energisch sind. Das Cello leitet sowohl die erste als auch die zweite Variation ein, jetzt mit viel Unruhe in den oberen Streichern. In der dritten Variation trägt die Bratsche das Thema in ein warmes E-Dur, während in der vierten Variation Fragmente des Themas in einer Stimmung nervöser Energie ausgetauscht werden. Ruhige Ausarbeitungen kennzeichnen die fünfte Variation (deren Melodie nun erweitert und dem Cello zugewiesen ist), während die sechste Variation eine brillante Meisterleistung der

Streicher ist. Die Siebte (mit gedämpften Streichern) ist wehmütig, und eine choralartige Coda führt die Variationen zu einem düsteren Abschluss.

Dieser Tonfall setzt sich im Finalsatz fort, in dem Arenski ein Thema aus einer Totenmesse den liturgischen Ruf «Ewiges Gedenken» zitiert. Ausserdem jenes russische Volkslied, das bereits Beethoven in seinem zweiten Rasumowsky-Quartett op. 59/2 e-Moll verarbeitet hatte.

Anfangs erklingt das patriotische Volkslied «Slava Bogu» (Ehre sei Gott), das Arenski zu einem lebhaften Fugato verarbeitet. Nach einer intensiven Entwicklung mit quasi-orchestralen Klängen kehrt der langsame Gesang kurz zurück, bevor Arenski eine triumphale Reprise des Fugato-Themas entfesselt und das Andenken an seinen Helden Tschaikowski in grossem Stil feiert. Das op. 35a gibt es auch in Bearbeitungen für Kammerorchester und klassisches Streichquartett. In der originalen Besetzung ist es am bewegendsten, ist seine Farbigkeit einzigartig. Kein anderes Werk Arenskis wurde berühmter.

—
Alexander Glasunow
Streichquintett in A-Dur, op. 39

Sein Name steht, wie später der Dimitrij Schostakowitschs, für den Inbegriff des Wunderkindes. Klavier spielte er im Alter von neun Jahren, zu komponieren begann er mit elf. Bereits drei Jahre später wurden Balakirew, Borodin und besonders Rimski-Korsakow auf ihn aufmerksam, der ihn als Privatschüler aufnahm. «Sein Talent entwickelte sich nicht von Tag zu Tag, sondern wörtlich von Stunde zu Stunde», wie dieser festhielt. Seine erste Sinfonie in E-Dur op. 5 verfasste er bereits zwischen 1880 und 1882. Ihre Uraufführung geriet zu einem Triumph, der junge Mann wurde zu einem vielgepriesenen Hoffnungsträger der Musik.

Glasunow, der später Lehrer von Prokofjew und Schostakowitsch wurde, war auch eine Schlüsselfigur des Übergangs in der rus-

sischen Musikgeschichte. Als er in den 1880er Jahren zu komponieren begann, befand sich der russische musikalische Nationalismus mit seiner Betonung der Verwendung traditioneller volkstümlicher Elemente und Idiome auf seinem Höhepunkt. Als er 1899 aber als Professor an das St. Petersburger Konservatorium berufen wurde, hatte sich der russische Musikgeschmack weitgehend den Formen und Stilen der westlichen Musik zugewandt. Und 1930, als er als Direktor des Konservatoriums in den Ruhestand ging, hatten die sowjetischen Behörden die ideologische Kontrolle über das russische Kulturleben übernommen.

Glasunows Ruf als Komponist spiegelte diese wechselnden Strömungen wider. Insgesamt komponierte er mehr als 100 Werke, darunter acht Sinfonien, fünf Konzerte und sieben Streichquartette sowie eine Reihe von Bühnen- und Orchesterwerken im nationalistischen russischen Idiom. Eine Zeit lang wurde er sogar als Tschaikowskis Nachfolger und Russlands wichtigster Komponist gehandelt.

Um die Jahrhundertwende wurde Glasunows Musik – ob sie nun westlich oder nationalistisch ausgerichtet war – nicht nur in Russland, sondern in ganz Westeuropa und den Vereinigten Staaten gespielt. Doch die Geschmäcker änderten sich, und heute erinnert man sich vor allem an sein Violinkonzert, das von Jascha Heifetz populär gemacht wurde, und an zwei Ballette, «Raymonda» und «Die Jahreszeiten».

Als Glasunow erst 20 Jahre alt war, machte ihn Rimski-Korsakow mit einem wohlhabenden Kunstmäzen namens Mitrofan Beljajew (1836–1904) bekannt. Der Sponsor von Sinfoniekonzerten in St. Petersburg und Inhaber eines Verlags in Leipzig, lud jeden Freitag eine Gruppe russischer Komponisten in sein palastartiges Haus ein, um ihre Werke gegenseitig aufzuführen. Glasunow war das jüngste Mitglied der Gruppe, und sein Gastgeber ermutigte ihn, eine Reihe von Kammermusikwerken zu schreiben, die er in Westeuropa veröffentlichen könnte, darunter auch das Quintett dieses Konzertes.

Inspiziert von Tschaikowskis Sextett, aber auch Schuberts Quintett, wählte er die beiden Celli, anstatt zweier Bratschen, eine Besetzung, die in den bisherigen Streichquintetten klar dominiert. Eine Bratsche allein, die Glasunow gleich am Anfang ein riesiges Solo spielen lässt – das übrigens zu den schönsten der ganzen Kammermusikliteratur zählt – war kein Zufall. Beljajew war oft der Bratschist seiner Hauskonzerte. Der Komponist verstand sich also schon früh auf kluges Taktieren, was einen Teil seines Erfolgs verantwortet. In diesem Fall hätte es wohl keines solchen Kniffs bedurft, denn Beljajew Beljajew war, wie so viele um ihn herum, tief überzeugt vom grossen Talent des jungen Mannes.

Wichtiger als dieses Lob geriet für Glasunow die Unterstützung des reichen Holzhändlers. Er nahm sich des Komponisten an, reiste mit ihm durch Europa, verschaffte ihm Begegnungen mit Franz Liszt in Weimar,

unterstützte die Aufführung seiner Werke finanziell. Sein mäzenatisches Engagement für die Förderung russischer Komponisten wuchs kontinuierlich, was schliesslich zu einem allmählichen Rückzug aus seiner Tätigkeit als Holzhändler führte.

Im Jahr 1885 gründete er in Leipzig einen Musikverlag seines Namens, um sicherzustellen, dass die Werke aufstrebender russischer Komponisten veröffentlicht und bekannt würden. Insgesamt publizierte er mehr als 2000 Kompositionen.

Nach der Bratscheneröffnung des Anfangs entfaltet sich ein komplexer Sonatensatz, ganz in der Form deutscher Kammermusiktradition. Glasunow hat seine Vorbilder studiert, wie Tschaikowski auch. Das nachfolgende Scherzo ist ein kunstvoller, volksnaher Pizzicatosatz mit einem nostalgischen Trio als Kontrast. Tschaikowskis Schatten weht über dem sehnsuchtsvollen *Andante*. Richtig ausge-

Gartengestaltung - Gartenänderung - Gartenpflege

andergarten

Stefan Schwärzler — Bernstrasse 43 — 3067 Boll
079 301 52 69 – info@andergarten.be – andergarten.be

lassen, rustikal und auftrumpfend tänzerisch gibt sich das Finale, immer wieder mit fein gespannenen Zwischenpassagen in Form kleiner Fugati und filigran, melodischen Webflächen durchsetzt. In punkto technischer Souveränität machte niemand Glasunow etwas vor.

—
Pjotr Tschaikowski

Streichsextett «Souvenir de Florence»

Komponiert wurde das Sextett 1890 (revidiert 1892), etwa zwei Jahre nach der 5. Symphonie und während der Entstehung der Oper «Piqué Dame». Ein weiteres Ereignis fällt in diese Zeit: Nadeschda von Meck (1831–1894) – seine Mäzenin und Brieffreundin seit 1876 – bereits schwer an Tuberkulose erkrankt, verkündete ein Ende der Beziehung und der regelmässigen Geldzahlungen, angeblich wegen hoher Verluste in ihrer Geschäftstätigkeit. Für Tschaikowski eher ein persönlicher Schock, als ein finanzieller, denn während früher ein Gutteil seiner ökonomischen Unabhängigkeit auf Ihrer Unterstützung beruht hatte, profitierte er mittlerweile an seinem zunehmenden internationalen Erfolg. So emotional von Meck über musikalische Belange korrespondieren konnte, so sehr hatte sie Mühe in realen sozialen Beziehungen. Schwer vorstellbar bei einer Frau, die mindestens 13 Kinder hatte. Die beiden trafen sich nie: «Ich bin in meinen persönlichen Beziehungen sehr unsympathisch, weil ich überhaupt keine Weiblichkeit besitze. Zweitens weiss ich nicht, wie ich zärtlich sein soll, und diese Eigenschaft hat sich auf meine gesamte Familie übertragen. Wir alle haben Angst, affektiert oder sentimental zu sein. Deshalb ist die allgemeine Natur unserer familiären Beziehungen sozusagen kameradschaftlich oder männlich.» – schrieb sie ihm einst. Er ermunterte sie, sich mehr Gefühlsausdruck zuzutrauen und antwortete: «Warum zögerst Du, mir all Deine Gedanken zu erzählen? ... Vielleicht kenne ich dich besser als Du Dir vorstellst.»

Das Sextett, für von Meck geschrieben, um ein Werk in ihrem Heim zu hören, da sie die Konzertsäle mied, ist ein «typischer» Tschaikowski: hohe Ausdrucksintensität, eingängige Melodik und eine kunstvolle Durcharbeitung, die alle Stimmen zur Geltung kommen lässt. Das Florenz des d-Moll-Sextetts war für den Komponisten nicht nur ein Ort ungetrübten Glücks, sondern jene Stadt, in der sein Held Hermann aus «Piqué Dame» «gestorben» war. Dieses düstere Verhängnis, das Tschaikowski sehr nahe ging, lastet schwer über dem Beginn des Sextetts, das der Komponist unmittelbar nach der Ausarbeitung der Oper im Juli 1890 und seiner Rückkehr nach Moskau in Angriff nahm. Wirklich italienisch ist nichts an dem Werk. Weder gibt es irgendwelche konkreten programmatischen Ansätze, noch finden sich folkloristische Italien-Zitate oder Anklänge an dessen Musiktradition. Es handelt sich vielmehr eindeutig um absolute Musik, einen vier-sätzigen Instrumentalzyklus nach klassisch überliefertem westeuropäischem Muster, der freilich als äusserst persönlich gefärbtes Stimmungsbild unverwechselbare Züge aufweist.

Ein hochromantischer Pas de Deux ist der zweite Satz, ein tiefmelancholischer Gesang über leise gezupfter Begleitung, zunächst in der Geige, dann im Duett mit dem Violoncello. Zwischendrin: ein rasendes, fast gespenstisches Sommernachtstraum-Intermezzo.

Das Finale klingt russisch-folkloristisch inspiriert und steigert sich in seiner springlebendigen Lebhaftigkeit über ein eingescho-benes, teuflisch vertracktes Fugato bis zum fulminanten, explosivem Stretta-Schluss.

Oberhofner

Seeklima und Alpensonne

Öffnungszeiten Weinkeller

Donnerstag 17 bis 18.30 Uhr

Bestellen Sie noch heute

via E-Mail rgo@bluewin.ch,
online via www.oberhofner.ch
oder direkt beim Rebmeister
Simon Eberli, Tel. 033 243 15 65.

Rebbaugenossenschaft
Oberhofen
3653 Oberhofen am Thunersee
www.oberhofner.ch





GWENDOLYN MASIN
Violine, künstlerische Leiterin

Gwendolyn Masin ist eine bedeutende Konzertviolinistin der Gegenwart und eine Innovatorin der klassischen Musik. Sie tritt international als Solistin, aber auch gemeinsam mit anderen Musiker:innen, Künstler:innen, Orchestern und Ensembles auf. Sie brachte mehr als 50 zeitgenössische Werke zur Uraufführung. Gwendolyns Einspielungen werden bei Orchid Classics und Naxos veröffentlicht. Aufgrund ihrer Leidenschaft für die Musik ist sie ausserdem als Lehrerin, promovierte Musikwissenschaftlerin und -forscherin, Autorin, künstlerische Leiterin mehrerer Konzertreihen und Festivals und als Produzentin tätig. Gwendolyn stammt aus einer klassisch ausgebildeten Musikerfamilie aus Zentral- und Osteuropa. Kammermusik gehört zu ihren frühesten musikalischen Erfahrungen, und wann immer es ihr möglich ist, kehrt sie zu ihr zurück. 2006 rief sie in Stuttgart das GAIA Musikfestival ins Leben, das 2009 mit ihr nach Thun umzog. Seit dem Beginn der GAIA Musikfestivals finden Masin und die mehr als 180 Musiker, die inzwischen bei GAIA-Konzerten aufgetreten sind, in GAIA einen Rückzugsort vom hektischen Alltag, eine Einheit miteinander und mit dem hochgeschätzten Publikum.



MARKUS FLECK
Violine/Viola

Geboren im bayerischen Augsburg und aufgewachsen in einer musikalischen Familie, begann er sein Studium der Solovioline bei Prof. Lydia Dubrovskaya in Augsburg und später bei Rudolf Koelman an der Musikhochschule Winterthur/Zürich. Während der Soloausbildung begann er sein Studium für Streichquartett mit dem Carmina Quartett. Weitere Quartettlehrgänge folgten bei Walter Levin in Basel und dem Alban Berg Quartett in Köln. Neben dem Streichquartettspiel seit frühester Jugend und der Gründung des *casal* Quartetts im Jahr 1995, mit dem er bis heute rund 2000 Konzerte spielte und mit namhaften Solisten und Kammermusikern in aller Welt zusammenarbeitete, war er Konzertmeister und Mitglied in zahlreichen Orchestern. Er ist Gründer der Bayerischen Kammerphilharmonie und war bis 2016 künstlerischer Leiter des Arosa Musikfestivals. Seit 2010 ist er künstlerischer Leiter der Arosa Music Academy und gibt Meisterkurse für Kammermusik, eine Leidenschaft, die er auch mit Studierenden der Musikhochschule Stuttgart teilt. Seit 2022 ist er Dozent der Villa Musica Mainz.



ABIGEL KRALIK
Violine

Abigel begann mit dem Geigenspiel in Dublin, Irland, in der Klasse von Maria Kelemen und Ronald Masin, und setzte ihre musikalische Reise in Budapest, Ungarn, fort. Nach einem kurzen Studium in Paris ist sie nun in New York zu Hause. Als leidenschaftliche Solistin und Kammermusikerin ist Abigel mit den Sinfonieorchestern Savaria und MÁV sowie den Kammerorchestern Szentendre und Anima Musicae aufgetreten und spielt häufig mit den Jupiter Symphony Chamber Players im Lincoln Center auf. Abigel studierte bei Kristóf Baráti in Budapest und erwarb ihren Bachelor- und Master-Abschluss an der Juilliard School unter der Leitung von Itzhak Perlman und Laurie Smukler. Abigel hat viele spannende Projekte in Aussicht, darunter die Veröffentlichung aller Beethoven-Quartette. Sie wird mit dem Mexico Philharmonic Orchestra das Sibelius-Konzert spielen und ein Stück für Solovioline von Horacio Fernández uraufführen. Abigel ist die Gründerin und musikalische Leiterin einer neuen ganzjährigen Konzertreihe in New York in Zusammenarbeit mit dem ungarischen Konsulat, die Musiker und Publikum in intimer Atmosphäre zusammenbringt.



JISKA LAMBRECHT
Violine

Die belgische Geigerin Jiska Lambrecht (*1997) ist als Solistin und Kammermusikerin tätig. Jiska ist Preisträgerin verschiedener Wettbewerbe. 2022 gewann sie mit dem *Turicum Quartett* den zweiten Preis beim Kiwanis Musikwettbewerb. 2023 hat das Quartett in der Tonhalle Zürich debütiert. Seit 2022 ist sie Mitglied von CHAARTS und seit Längerem des Streichorchesters Bryggen Bruges Strings. Sie wurde u.a. eingeladen für das Aurora Old Ox Music Festival, Arte Amanti International Chamber Music Festival, Boswiler Sommer, Arosa Klassik Festival, Kaposfest und Festival Academy Budapest, wo sie u.a. mit José Gallardo, Natalia Lomeiko, Maxim Rysanov und Shlomo Mintz konzertierte. Jiska arbeitete mit Komponisten wie Jörg Widmann, Michael Jarrell, Yinam Leef und Mathias Coppens zusammen. Jiska studiert seit 2020 bei Ilya Gringolts an der ZHdK, wo sie zur Zeit das Solistendiplom macht. Sie studiert ausserdem Barockvioline bei Monika Baer und nahm an verschiedenen Meisterkursen teil. In den Jahren 2022–2023 ist Jiska artist in residence für SWUK Flandern.



PETER SHEPPARD SKÆRVED
Violine

Peter ist für seinen wegweisenden Ansatz bei der Interpretation alter und moderner Musik bekannt. Er tritt regelmässig als Solist in über 30 Ländern auf und hat bereits mehr als 70 Alben aufgenommen, von Solostücken aus dem 17. Jahrhundert bis hin zu ihm gewidmeten Werken von Komponisten wie George Rochberg, Judith Weir, Poul Ruders, David Matthews und Michael Finnissy. Für seinen Zyklus von Henze-Konzerten wurde er für den Grammy nominiert. Seine Arbeit mit Museen mündete in langfristigen Projekten mit der National Gallery of Art, Washington DC, dem Metropolitan Museum, New York City, dem Victoria and Albert Museum, dem British Museum, der Galeria Rufino Tamayo in Mexico City und der National Portrait Gallery, London mit ihm als Kurator. Sein vom Bergen International Festival in Auftrag gegebener «Tegner» – eine enge Zusammenarbeit mit dem renommierten abstrakten Künstler Jan Groth aus Norwegen – hatte Premiere in der Kunsthalle in Bergen und ging von dort aus auf Tournee durch Europa und die USA. Peter ist Gründer und Leiter des hochgelobten Kreuzer Quartetts. Ausserdem ist er berufener Fellow an der Royal Academy of Music.



GARTH KNOX
Viola / Viola d'Amore

Garth Knox wurde in Irland geboren und wuchs in Schottland auf. Als Jüngster von vier Geschwistern, die alle Streichinstrumente spielen, lernte er Viola und entschied sich schon früh, Musiker zu werden. Er studierte am *Royal College of Music* in London bei Frederick Riddle und gewann schon bald mehrere Preise für Viola und Kammermusik. Nach dem Studium spielte er mit führenden Gruppen in London von Barock bis zu Neuer Musik. 1983 lud ihn Pierre Boulez ein, Mitglied des *Ensemble Intercontemporain* in Paris zu werden, wo er international als Solist auftrat und Kammermusik spielte. 1990 wurde er Mitglied des *Arditti String Quartetts* und trat in allen wichtigen Konzertsälen der Welt auf. Er arbeitete eng mit den führenden Komponisten der Gegenwart zusammen und spielte Uraufführungen von Ligeti, Kurtág, Berio, Xenakis, Lachenmann, Cage, Feldmann und Stockhausen (das bekannte «Helicopter Quartett»). Er wurde zu einem Pionier auf der Viola d'Amore, deren Möglichkeiten für Neue Musik er entdeckt hat – mit und ohne Elektronik. Garth Knox lebt in Paris.



MARTIN MORIARTY
Viola

Der Bratschist Martin Moriarty ist einer der gefragtesten Musiker Irlands und sowohl als Solist als auch als Kammermusiker im In- und Ausland sehr gefragt. Martin Moriarty hat zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, darunter beim Amsterdam Viola Festival Competition und den Flax Trust Award beim Clondeboy Chamber Music Festival, und er hat Preise bei renommierten irischen Wettbewerben gewonnen. Als Solist ist er mit Orchestern wie der Baden-Badener Philharmonie und der Amsterdam Sinfonietta aufgetreten. Seine Leidenschaft für zeitgenössische Musik führte ihn zur Zusammenarbeit und zu Uraufführungen von Werken von Sam Perkin, Seán Doherty, Raymond Dean, John Kinsella, Oene Van Geel, Sebastian Fagerlund, Thomas Beijer und Robert Coleman. Martin nahm 2018 und 2019 an der Verbier Festival Academy teil. Hier erhielt er Meisterkurse von Nobuko Imai, Tabea Zimmermann, Lawrence Power, Antoine Tamestit, Lars Anders Tomter, Isabel Charisius, Gérard Caussé, Gábor Takács-Nagy, Ferenc Rados, Pamela Frank, Klaus Hellwig, András Keller und Michel Béroff.



RAZVAN POPOVICI
Viola

Razvan Popovici, in einer Musikerfamilie geboren, erhielt den ersten Bratschenunterricht bei seinem Vater Mugur Popovici. Er studierte am Mozarteum in Salzburg, am Conservatoire Nationale de Musique et de Danse in Paris und an der Musikhochschule in Freiburg. Er ist Initiator und Intendant des SoNoRo Festivals in Bukarest und des Chiemgauer Musikfrühlings. In 2017 wurde er als einer der Leiter des Europalia Festivals 2019/2020 in Brüssel verpflichtet. Er ist regelmässig Gast bei europäischen Festivals, u.a. beim Lucerne Festival, den Schwetzingen Festspielen, den Wiener Festwochen, dem Rheingau Musikfestival und dem Kuhmo Chamber Music Festival. Razvan gibt Meisterkurse in Europa, Südamerika und Japan. Er ist Mitbegründer des Jugendförderprojektes SoNoRo Interferenzen, das bereits über 500 Stipendien an hochbegabten jungen Musikern vergeben hat. Ab September 2023 wird er Viola Professor am Königlichen Konservatorium in Antwerpen. Razvan war Gast Solo-Bratschist der Kobe Chamber Orchestra, des Münchener Kammerorchesters, des Kölner Kammerorchesters, der CHAARTS und dem Gstaad Festival Orchestra und spielte als Hilfskraft bei den Berliner Philharmonikern.



LEONARD ELSCHENBROICH
Violoncello

Der Cellist Leonard Elschenbroich, der von der New York Times als «ein Musiker von grossem technischen Können, intellektueller Neugier und Ausdruckstiefe» beschrieben wurde, ist als Solist mit den führenden Orchestern der Welt aufgetreten. Er gab sein Debüt im Wiener Musikverein auf einer Europatournee mit der Staatskapelle Dresden, sein US-Debüt mit dem Chicago Symphony Orchestra, sein Asien-Debüt in der Suntory Hall in Tokio und trat fünfmal in der Royal Albert Hall bei den BBC Proms auf. Als engagierter Interpret zeitgenössischer Musik hat Elschenbroich mehrere neue Werke bei Komponisten wie Mark-Anthony Turnage, Luca Lombardi, Arlene Sierra und Suzanne Farrin in Auftrag gegeben. Er hat das erste Cellokonzert von Mark Simpson, das für ihn geschrieben wurde, mit dem BBC Philharmonic Orchestra in der Bridgewater Hall uraufgeführt und das erste Cellokonzert von Brian Elias bei den BBC Proms. 1985 in Frankfurt geboren, erhielt Elschenbroich im Alter von zehn Jahren ein Stipendium für die Yehudi Menuhin School in London. Später studierte er bei Frans Helmerson an der Musikhochschule Köln. Er spielt ein Cello von Matteo Goffriller «Ex-Leonard Rose-Ex-Alfredo Piatti» (Venedig, 1693), eine private Leihgabe.



PATRICK MORIARTY
Violoncello

Der Cellist Patrick Moriarty ist einer der gefragtesten Musiker Irlands, sowohl als Solist als auch als Kammermusiker. Er studierte an der Young European Strings School of Music bei Martin Johnson, bevor er ein Stipendium der Guildhall School of Music and Drama erhielt, um bei Louise Hopkins und Rebecca Giliver zu studieren. Er ist Gründungsmitglied des preisgekrönten Paddington Trios. Patrick wurde nebst weiteren Preisen ausserdem mit dem Philip Walsh Memorial Prize und dem Trisha Maguire Scholarship für herausragendes Solospiel ausgezeichnet und gewann Preise bei gemeinsamen Wettbewerben im RDS Feis Ceolin, darunter den Bach-Preis und den Preis für zeitgenössische Musik. Er arbeitete mit den Abbey Road Studios zusammen, um Werke für BBC Radio 3, RTE lyric FM, VPRO und YLE aufzunehmen. Patrick ist in Konzertsälen und auf Festivals wie der Wigmore Hall, der Barbican Hall, der Cadogan Hall, der Victoria Hall in Genf, dem Muziekgebouw in Amsterdam, dem Musiikkitalo in Helsinki und der Franz Liszt Academy of Music in Budapest, Leeds International Concert Series, Schiermonnikoog Festival, dem Festival de Musique Classique à Sion u.a. aufgetreten.



SANDRO MESZAROS
Violoncello

Sandro Meszaros (*2000) ist ein Schweizer Cellist ungarischer und italienischer Abstammung. Höhepunkte im Jahr 2023 sind für ihn sein Solo-Debüt mit dem Orchestra della Svizzera italiana und ein Kammermusikkonzert mit der Cello-Legende Mischa Maisky. Meszaros beginnt im Alter von fünf Jahren unter Emily Walker Cello zu spielen. Er setzt seine Studien am Conservatorio della Svizzera italiana bei Johann Sebastian Paetsch und später bei Taisuke Yamashita fort. Seit 2018 studiert er bei Thomas Grossenbacher an der Zürcher Hochschule der Künste. Bereits mit 15 Jahren gewann er den ersten Preis beim «Antonio Salieri»-Wettbewerb in Verona. Es folgten zahlreiche weitere Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben. Als Solist tritt er mit verschiedenen Orchestern auf wie dem United Soloist Orchestra, Orchestra Giovanile della Svizzera italiana, dem Orchester Spiez und dem Orchester Kollnifingen. Zudem musiziert er in verschiedenen Kammermusikformationen von denen das Ensemble theXcellos hervorsteicht, mit dem er 2018 den ersten Preis und 2019 den ersten Preis mit Auszeichnung beim Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb gewann.



ANTON SPRONK
Violoncello

Anton Spronk gehört zu den führenden holländischen Cellisten seiner Generation. 2019 gewann Anton beim Verbier Festival den «Prix du Rotary». Im selben Jahr gewann er den ersten Preis, Publikumspreis und Orchesterpreis beim Internationalen Mazzacurati Cello Wettbewerb in Turin. 2021 gewann er den «Dutch Classical Talent Award». Als Solist und Kammermusiker war Anton bereits zu Gast in den grossen Konzertsälen Europas, Amerikas und Asiens, unter anderem im Concertgebouw Amsterdam, der Carnegie Hall New York, der Tonhalle Zürich, der Berliner Philharmonie und dem Seoul Arts Center. Er ist unter anderem mit den Münchener Kammerorchester, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Netherlands Chamber Orchestra, und Orchestra sinfonica nazionale della RAI als Solist aufgetreten. Anton spielt derzeit auf einem J. B. Vuillaume Cello, das ihm durch die «Niederländische Musikinstrumenten Stiftung» zur Verfügung gestellt wird.



LARS SCHAPER
Kontrabass

Wie viele seiner Kollegen kam Lars Schaper eher durch einen Zufall als durch eigenen Antrieb zum Kontrabass. Er war nämlich zuerst Geiger und kam sozusagen von ganz klein zu ganz gross. Nichtsdestotrotz stellte er bald fest, dass dieses sein Instrument und seine Profession werden sollte. Im Laufe seiner Karriere spielte er in vielen grossen Orchestern, ist aktuell unter Teodor Currentzis im Orchester des SWR, blieb aber immer mit besonderer Freude der Kammermusik zugewandt. In CHAARTS und kleineren Formationen sorgt Lars immer wieder für den echten Groove! Bässer geht's nicht ...



DIANA KETLER
Klavier

Diana Ketler wurde in Riga in eine bekannte Musikerfamilie geboren. Sie erhielt ihre Ausbildung u. a. an der Emils Darzins Specialist Music School, an der Akademie Mozarteum in Salzburg und an der Royal Academy of Music in London. Sie spielte bei zahlreichen Festivals, wie dem Lucerne Festival, dem Rheingau Musik Festival, dem Festival Boswil Sommer, dem Oxford Chamber Music Festival und vielen anderen. Diana hat mit zeitgenössischen Komponist:innen wie György Ligeti, Franco Donatoni, Peteris Vasks, Santa Ratniece, Marcelo Nisinman und anderen zusammengearbeitet. Mit Razvan Popovici gründete sie das Festival Chiemgauer Musikfrühling und das SoNoRo Festival Bukarest, das sich im Laufe der Jahre zu einem der spannendsten und wichtigsten Kammermusikfestivals der Gegenwart entwickelt hat. Diana ist künstlerische Leiterin beider Festivals. Diana ist Professorin für Klavier an der Royal Academy of Music in London sowie Professorin für Kammermusik an der HEMU Genf und der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Im Jahr 2016 wurde Diana zum «Fellow» der Royal Academy of Music in London gewählt.



CASPAR VOS
Klavier

Caspar Vos (*1988) begann sein Klavierstudium bei Frank Peters am ArteZ-Musikkonservatorium in Arnheim und setzte es bei Jan Wijn am Amsterdamer Konservatorium für Musik fort. Anschliessend belegte Caspar Meisterkurse bei Ferenc Rados, Dimitri Bashkirov, Eldar Nebolsin, Nikolai Lugansky, Severin von Eckardstein und Pavel Nersessian. Caspar gewann mehrere Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben, darunter einen ersten Preis beim «Grand Dominique Wettbewerb». Im Februar 2018 erschien Caspars Debütalbum Ego, das ausschliesslich Werke des russischen Komponisten Nikolaj Medtner enthält. Gramophone schrieb: «Vos bringt die ständig wechselnden Stimmungen [der Musik] mit Flair und klarer Zuneigung zum Ausdruck. Caspar vermittelt das Gefühl von Aufruhr und Ruhe, Geheimnis und Erhabenheit, die für diesen Komponisten so charakteristisch sind.» Im März 2019 veröffentlichte Caspar sein zweites Album, das ganz dem katalanischen Komponisten Frederic Mompou gewidmet ist. Auch diese CD wurde enthusiastisch aufgenommen. Neben seiner Konzerttätigkeit ist Caspar Vos auch Leiter des Schiermonnikoog-Festivals.



FABIO DI CASOLA
Klarinette

1967 in Lugano geboren, gewann Fabio Di Cäsola mit 23 Jahren den ersten Preis beim internationalen Wettbewerb in Genf (CIEM). Ganze 19 Jahre waren bis dahin verstrichen, seit das letzte Mal ein Klarinetist diese Auszeichnung bei diesem, einer der renommiertesten Musikwettbewerbe weltweit, mit nach Hause nehmen durfte. In den darauffolgenden Jahren gewann er den «Grand Prix Patek Philippe», den «Prix Suisse» für zeitgenössische Musik und den Internationalen Wettbewerb für zeitgenössische Musik in Stresa. 1998 wurde er in Genf von der Jury und vom Publikum zum «Schweizer Musiker des Jahres» gewählt. Er ist seit 1991 als Professor für Klarinette und Kammermusik an der Zürcher Hochschule der Künste tätig. Seit 2006 künstlerischer Leiter des Festivals *klang*. Verschiedene CDs als Solist und als Kammermusiker sind bei Sony Classical erschienen. Fabio di Cäsola ist Mitgründer und Mitglied vom Ensemble Kandinsky mit Andreas Janke, Thomas Grossenbacher und Benjamin Engli.



SELEN SCHAPER
Oboe

Selen Schaper ist 1978 in Istanbul geboren und hat im Alter von 12 Jahren begonnen Oboe zu spielen. Fünf Jahre später erhielt sie die Solo-Englischhornstelle in Istanbul Cemal Resid Rey Staatlichen Symphonie Orchester. 2002 kam sie nach Deutschland um sich musikalisch weiter zu entwickeln. Sie schloss ihr Studium bei Prof. Diethelm Jonas und Johannes Brüggemann in der Musikhochschule Lübeck ab. Zusätzlich erhielt sie Unterricht von Christoph Hartmann und David Walter. Seit 2009 lebt sie in Freiburg, wo sie als Oboistin und als Oboenlehrerin tätig ist. In den letzten 8 Jahren hat sie ihre Solokarriere insbesondere über Englischhorn- und Oboe d'amore-Repertoire aufgebaut.



DAVID BRÜHLMANN
Bodhrán

Nach einigen Jahren, in denen er in verschiedenen Bands gesungen hatte, wurde er 1999 Sänger der celtic folk Band «An Lár». Zur Entlastung der Multiinstrumentalisten zwang man ihn quasi, Bodhrán zu spielen. Zur Verfügung gestellt bekam er ein Bodhrán von den Orkney-Inseln durch Bandkollege Jürg Frey, der ihm auch die Grundlagen beibrachte. Dank einer Krise in seinem angestammten Beruf als Dekorateur / Museumstechniker, setzte er 2011 in die Tat um, was er schon lange im Kopf hatte. Er baute die ersten eigenen Bodhráns und verband seine handwerklichen mit den musikalischen Fähigkeiten. Mittlerweile spielt er sein massgefertigtes Bodhrán für den Sound von An Lár, der bun crana firecrackers (akustische Band von Menic) und als Gast bei den akustischen Projekten von Freunden wie dem Projekt «In Search of a Better Life» mit Shirley Grimes und Clíodhna Ní Aodáin oder Bruno Dietrich. Auch einige seiner Musikkollegen haben heute ein passendes Instrument aus seiner Produktion und eines ist auf der aktuellen CD «Hold on» von Shirley Grimes zu hören und im Videoclip zu «Six million Years» auch zu sehen.



ERIKA STUCKY
Gesang

Als Sängerin, Multiinstrumentalistin oder Performance-Künstlerin nimmt Erika Stucky (*1962) die unterschiedlichsten künstlerischen Identitäten an. Die Musik der Hippiebewegung ihrer Geburtsstadt San Francisco begleitet sie über den Atlantik in ein Oberwalliser Bergdorf, wo sie ab dem neunten Lebensjahr aufwächst. Früh taucht sie in die Schweizer Volksmusiktraditionen ein, studiert Pantomime am Teatro Dimitri sowie Schauspiel und Jazzgesang in Paris. Ihre transatlantischen Prägungen verbindet die Schweiz-Amerikanerin zu einer vokalen Aktionskunst zwischen Jodel und Blues, mit der sie seit mehr als 35 Jahren immer aufs Neue überrascht: Mit ihren Formationen The Sophisticrats oder Bubbles & Bones, als Jimi Hendrix-Interpretin an der Seite von Christy Doran oder in einer Woodstock-Hommage von The Young Gods. Ebenso als Mrs God in Sybille Bergs Theaterstück «Helges Leben», im Duett mit dem Countertenor Andreas Scholl oder als Stimme der Hexen in der Inszenierung von Henry Purcells «Dido and Aeneas». Stets «seriös avantgardistisch» und «serious fun».



EVELYN & KRISTINA BRUNNER
Schwyzerörgeli, Cello, Kontrabass

Evelyn und Kristina Brunner musizieren seit ihrer Kindheit zusammen. Ausgehend von den musikalischen Grundlagen, die sie von ihrem Vater in der Familienkapelle erhielten, haben sie die traditionelle Schweizer Volksmusik kontinuierlich weiterentwickelt. Mit Schwyzerörgeli, Cello und Kontrabass spielen sie einen von verschiedensten Stilrichtungen inspirierten Sound, der dennoch nie den Bezug zur traditionellen Volksmusik verliert. – **Kristina Brunner** (*1993) studierte Cello mit Schwerpunkt Volksmusik und Schwyzerörgeli bei Markus Flückiger an der Musikhochschule Luzern. Seit 2019 unterrichtet sie Schwyzerörgeli an den Musikschulen der Region Gürbetal und der Stadt Luzern. Dazu pflegt sie eine rege Konzerttätigkeit, vor allem im Duo mit Evelyn Brunner und Albin Brun. – **Evelyn Brunner** (*1990) studierte Musik- und Bewegungspädagogik an der Musikhochschule Luzern. Neben einer breiten pädagogischen Ausbildung erhielt sie dort Kontrabass- und Schwyzerörgeliunterricht. Evelyn Brunner unterrichtet Schwyzerörgeli an den Musikschulen in Thun und Bern, leitet Volksmusik-Kurse und ist im Rahmen verschiedener Projekte und Bands im Bereich der Volksmusik tätig.



AREGNAZ MARTIROSYAN
Komponistin

Die armenische Komponistin Aregnaz Martirosyan (*1993) studiert seit 2019 an der Hochschule Luzern in der Kompositionsklasse von Dieter Ammann. Martirosyan hat u. a. bereits Kompositionsaufträge der Basel Sinfonietta («KRAFT», 2022), dem Sinfonie Orchester Biel Solothurn («Zeitlos», 2021), dem Intercontinental Ensemble Amsterdam («Emotional Diversity», 2020), den Armenischen National Philharmonikern («Dreilinden», 2020) oder der UCLA Herb Alpert School of Music («Chamelion», 2022) erhalten. 2018 wurde ihr beim Wettbewerb «Sayat-Nova» in New York der 1. Preis sowie der «Armenian National Philharmonic Orchestra Award» zugesprochen. 2022 wurde ihr Stück «501–502» von Absolventen der Internationalen Ensemble Modern Akademie Frankfurt im Rahmen des Composer Seminar der Lucerne Festival Academy gespielt. Meisterkurse bei Komponisten wie Wolfgang Rihm, Heinz Holliger, George Aperghis, Krzysztof Penderecki, u.a. runden ihre Ausbildung ab.



URS PETER SCHNEIDER
Komponist

Geboren 1939 in Bern, Komponist und Improvisator, Interpret und Pädagoge. Bis 1966 Studium in Bern, Köln und Wien. Seit 1963 ausgedehnte Tätigkeit als Pianist, Duopartner der Pianistin und Sopranistin Erika Radermacher, seiner ersten Frau, und später auch als virtuoser Sprecher und Performer. Autor von über 150 Kompositionen aller Sparten, mit einer Vorliebe für Konzepte und Kammermusik (über 2500 Aufführungen). Seit 1968 Leiter des von ihm gegründeten «Ensemble Neue Horizonte Bern» vor allem für Schweizerische und Amerikanische Neueste Musik (über 800 Aufführungen). 1966 und 2009 Solistenpreis als auch Kompositionspreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 1983 und 2006 Kulturpreise des Kantons Bern und der Stadt Biel und viele weitere Ehrungen. Bis 2002 Professor an der «Hochschule für Musik» in Bern, für theoretische und praktische, interdisziplinäre Fächer. Seit 1988 Partner der Performerin und Raumgestalterin Marion Leyh, seiner zweiten Frau. Buchpublikationen 1989 «Komponieren 1955 bis 1988», 2008 «Das Umbiel», 2016 «Konzeptuelle Musik» und «Schriften I bis V – Texte für als mit zur Musik». Bis heute über 20 Tonträger mit zahlreichen, auch multi-medialen Kompositionen. Lebt seit 1966 in Biel.



MARC KILCHENMANN
Moderator

Marc Kilchenmann hat sich im Zeitalter des Spezialistentums den Anspruch bewahrt, den Musikerberuf als Generalist ausüben zu wollen. Vor seiner Promotion studierte er Fagott und Komposition und belegte die Studiengänge «Elementare Musikpädagogik» und «Research on the Arts». Heute ist er als Forscher, Hochschuldozent, Komponist, Konzeptmusiker, Improvisator, Kammermusiker, Musikpädagoge, Programmgestalter und Verleger tätig. Gemeinsam ist allen Tätigkeitsfeldern eine Fokussierung auf das zeitgenössische Musikschaffen. In den letzten Jahren sind die Tätigkeitsfelder Komposition und Improvisation verstärkt ins Zentrum der Arbeit von Marc Kilchenmann gerückt. Er verbindet dies mit intensiven musikwissenschaftlichen Forschungen im Bereich der Neuen Musik. Neben Studien zu Hermann Meier beschäftigte er sich mit der formalen Konstituierung des Gesamtwerkes von Jean Barraqué und schrieb eine Dissertation zur «Just Intonation» des US-amerikanischen Komponisten Ben Johnston.



JÖRG SCHELLER
Moderator

(geb. 1979 in Stuttgart) lebt als Kunstwissenschaftler, Journalist und Musiker in diversen Schnellzügen. Er studierte Kunstgeschichte, Philosophie, Medienkunst und Anglistik. Von 2007 bis 2009 war er Promotionsstipendiat des DFG-Graduiertenkollegs Bild Körper Medium an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG). Er wurde dort mit einer geisteswissenschaftlichen Studie über Arnold Schwarzenegger 2011 promoviert. Nach Anstellungen als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen und am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft wurde er 2012 auf eine Dozentur für Kunstgeschichte und Kulturtheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) berufen. 2013 bis 2016 leitete er mit Marianne Mueller die Vertiefung Fotografie, von 2016 bis 2019 den Bereich Theorie im Bachelor Fine Arts. Im Jahr 2019 wurde er auf eine Professur für Kunstgeschichte im Department Fine Arts der ZHdK berufen. Seit 2022 leitet er das SNF-Forschungsprojekt «Contemporary Art, Popular Culture, and Peacebuilding in Eastern Europe.»



«Wenn Menschen so zum Musizieren zusammenkommen, wie sie es tun, um Bridge zu spielen, hat die Zivilisation den grössten Schritt nach vorne seit Beginn der Zeitrechnung getan.»

Jascha Heifetz, Violinist, einer der grössten darstellenden Künstler aller Zeiten und ein Verfechter gesellschaftspolitischer Anliegen.

Liebe Besucherinnen und Besucher,

seit der Gründung von «Gwendolyn's Bridge Club» 2021 hat GAIA einen offiziellen Freundeskreis. Zwischenzeitlich ist aus «Gwendolyn's Bridge Club» ein lebendiger Ort des kulturellen Austauschs geworden. Zahlreiche Veranstaltungen übers Jahr verteilt haben Publikum und Künstler:innen mit Nachhall inspiriert.

In der Saison 2022/2023 fanden drei Salon-Konzerte mit Diskussionen über relevante Kulturthemen statt, der Bridge Club war zu Gast bei Kammermusik im Bäumlihof in Riehen und die Werkstatt Lorraine in Bern beherbergte ein Mini-Musikfestival. Zu erwähnen sind auch der tiefgründige Debattierabend zum Thema Cancel Culture und Konzerteinführungen in Partnerschaft mit dem Casino Bern. Last but not least: die legendäre «Secret Garden Party» – der kulturelle Schmelztiegel schlechthin.

Werden Sie «Mitspieler:in» in unserem Bridge Club. Neben GAIA steht ein weiteres Grossprojekt an: «The Journey», eine Musiktheaterproduktion mit Lukas Bärfuss. Mit Ihrer Präsenz bringen Sie Leben in die Häuser und stiften Sinn, mit ihrer Spende sichern Sie unsere Zukunft.

Ich freue mich sehr, Sie bei unseren zukünftigen Veranstaltungen zu treffen und grüsse herzlich.

Gwendolyn Masin

Scannen Sie den QR-Code hier, um mehr über Gwendolyn's Bridge Club zu erfahren, oder besuchen Sie unsere Website: www.bridge-club.ch



Schon ab CHF 1/Woche:

KARO BUBE
CHF 52 pro Jahr
TREFF DAME
CHF 365 pro Jahr
HERZ KÖNIG
CHF 1'000 pro Jahr
PIK ASS
CHF 3'000 pro Jahr

Mit besonderem Dank an:
*Familie Frutiger
Familie Hauert
Susan Thieme
Claus Wedekind und
Mirjam Walker
Peter und Brigitte Arnold
Susanne Schwarz und Kurt Weibel
Rita Peter und Georg Vischer
und all jene Gönner:innen,
die anonym bleiben möchten.*

GAIA MUSIKFESTIVAL OBERHOFEN

Impressum

LEITUNG

Gründerin & künstlerische Leitung
Gwendolyn Masin

Organisatorische Leitung
Colette Kappes-Boutillon

PROGRAMMHEFT

Texte
Markus Fleck
Gwendolyn Masin

Gestaltung
Neidhart Grafik
Hubert Neidhart

HERZLICHEN DANK

an alle Ehrenamtlichen und Mitwirkenden, die das Festival seit Jahren unterstützen!

FESTIVALTEAM

Präsident
Christoph Ott*

Admin. Unterstützung für die künstl. Leitung & Gwendolyn's Bridge Club Geschäftsstelle
Skye Lörwald

Personal / Helfer:innen
Theo Sommerhalder*
Jean-Marc Gillieron*

Transporte
Andreas Kehrli*

Hospitality
Beatrice Frey*

Stage Management
Aya Yoshigoe*

Logistik
Hansruedi Gerber*

Pressesprecher
Beat Glur*

Beratung und Archivrecherche
Walter Labhart

Social Media Manager
Dshamilja Schurtenberger

Projektassistenz
Veronika Studer-Kovacs

Film
Miklós Váli

Fotografie
Sára Timár

Ton
Florian Wetter
Chris Diggelmann

Catering
Marie-Monique Mantovani

* Ehrenamtlich

WIR DANKEN allen, die mit dem GAIA Musikfestival Oberhofen verbunden sind.

Partner

Frutiger

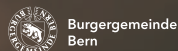


Hauert seit 1663

↔ SBB CFF FFS



SWISSLOS
Kultur Kanton Bern



NEIDHART GRAFIK

ERNST GÖHNER STIFTUNG

temperatio
Stiftung für Umwelt | Soziale | Kultur

prohelvetia

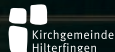
DRUCKZIRKUS.ch



STIFTUNG
vinetum

andergarten

Oberhofener
Sehliem und Alpenzone



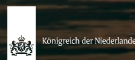
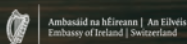
SCHLOSS
OBERHOFEN



Thuner Amtsanzeiger



oberhofen
leben am thunersee



DAS NÄCHSTE FESTIVAL

GAIA Musikfestival Oberhofen findet vom **26. April – 5. Mai 2024** statt.

Wir freuen uns schon jetzt auf Ihren Besuch.

www.gaia-festival.com