

17. SOLSBERG
FESTIVAL

23.JUNI-3.JULI 2022



Die Biografien zu den
Künstler/innen finden Sie unter
www.solsberg.ch/kuenstler



Liebe Konzertbesucherin Lieber Konzertbesucher

Wir heissen Sie herzlich willkommen zum 17. Solsberg Festival in Olsberg, Rheinfelden und Sulzburg. Wir freuen uns, Sie nach zwei entbehrungsreichen Ausgaben bei uns begrüßen zu dürfen. Nur dank der Treue und der grossen Solidarität von Ihnen, liebes Publikum, sowie der Unterstützung der öffentlichen Hand ist es möglich gewesen, auch unter den schwierigen Umständen der Pandemie das Festival am Leben zu erhalten. Die Kombination von digitalem und physischem Festival haben uns neue Distributionsformen aufgezeigt, und es ist für uns nun eine Selbstverständlichkeit, dass wir unsere physisch vor Ort veranstalteten Konzerte auch mit einem grossen Publikum (über 55'000 Abonnent/innen) auf dem Hochrhein Musikfestival-YouTube-Kanal teilen.

Trotz dieser massiven Erweiterung unseres Wirkungskreises bleiben wir uns aber treu: klein aber fein. Das Solsberg Festival möchte seine familiäre Atmosphäre beibehalten, wo Sol Gabetta auf Musikerinnen und Mu-

siker trifft, welche Kammermusik zelebrieren und sich für deren Einstudierung Zeit nehmen. Das «Musizieren unter Freunden» ist seit dem ersten Moment des Festivals, im Jahre 2006, unsere Formel für ein unvergleichliches Festival geblieben. Dabei bieten sich Chancen, Musikerinnen und Musiker musikalisch kennenzulernen wie zum Beispiel in diesem Jahr den Pianisten aus Grossbritannien, Benjamin Grosvenor, das musikalische Phänomen Alexandra Dovgan (14 Jahre) oder die gefeierte Sopranistin Lea Desandre. Ein nahezu orchestrales Projekt bildet die Aufführung der Oktette von Mendelssohn und Enescu, zu welcher nach einem Unterbruch von mehreren Jahren die Violinistin Patricia Kopatchinskaja wieder nach Olsberg kommt. Auch Erstaufführungen von selten gespieltem Repertoire ist Sol Gabetta ein grosses Anliegen. Das Klaviertrio von Lili Boulanger gehört dazu, oder auch Werke von René Leibowitz oder Gabriel Fauré.

Unser im letzten Jahr eingeführtes Format «Solsberg Young Artists» hat für Sol Gabetta einen hohen Stellenwert: Mit diesen Konzerten stellen sich Musikerinnen und Musiker vor, welche Sol Gabetta teilweise als Dozentin kennengelernt und die sie durch deren musikalische Reife und ihrem grossen Potential beeindrucken.

Ein Festival wie das unsrige wäre undenkbar ohne die vielen Sponsoren und Gönner. Wir danken unseren Hauptsponsoren, dem Kanton Aargau und der Vontobel Stiftung herzlich für die jahrelange Unterstützung und Treue; aber auch allen weiteren Sponsoren, der Stadt Rheinfelden, den zahlreichen Stiftungen und den Mitgliedern unseres «Club der Freunde des Solsberg Festivals». Unentbehrlich sind auch unsere vielen freiwilligen Helfer und das Team des Hochrhein Musikfestivals mit Helene Seider und Julia Mäder – grosser Dank!

Wir wünschen Ihnen nun schöne und eindrückliche Konzerte und danken Ihnen ganz herzlich für Ihren Besuch bei uns.

Sol Gabetta und Christoph Müller

STADTKIRCHE ST. MARTIN, RHEINFELDEN

Das Fricktal gehörte im 10. Jahrhundert zum Königreich Burgund. Eine adelige Burgunder Familie liess sich in zwei Burgen im heutigen Rheinfelden nieder und nannte sich später «Grafen von Rheinfelden». Graf Rudolf von Rheinfelden war zwischenzeitlich gar zum deutschen Kaiser ernannt worden. Er starb im Jahre 1080 an den Folgen einer Verletzung, die er in einer Schlacht erlitten hatte. Sein Gegner hatte ihm die rechte Hand abgeschlagen, die sagenumwobene «Hand Rudolfs von Rheinfelden». Ein halbes Jahrhundert später gründeten dann die Zähringer die Stadt Rheinfelden, deren Kirche im Jahre 1146 erstmals urkundlich erwähnt wird. Als die Habsburger im 14. Jahrhundert die Führung der Stadt übernahmen, blickte die Kirche auf eine blühende Handelsstadt, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zusammen mit dem ganzen Fricktal habsburgisch und dem österreichischen Kaiser unterstellt waren.

Erst im Jahre 1803 schlossen sich Rheinfelden und das Fricktal dem neu gegründeten Kanton Aargau an. 1873 hatte die Gemeindeversammlung mit «allen gegen eine Stimme» beschlossen, die beiden neuen Papstdogmen des Ersten Vatikanischen Konzils nicht anzunehmen (der Papst sei der oberste Bischof der ganzen Weltkirche; in Glaubens- und Sittenfragen sei er unfehlbar, wenn er sich



dazu offiziell verlauten lässt) und trat in der Folge aus der römisch-katholischen Kirche aus. Die Stadtkirche mit allem Besitz, auch dem später aufgehobenen Stift, ging nahtlos auf die später «christkatholisch» genannte Kirchgemeinde über, der sie bis heute angehört.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Kirche renoviert. Die damals grau gestrichenen Wände sowie der auf den Altären angebrachte Firnis liessen zusammen mit Staub, Russ und physikalisch bedingten Veränderungen der dicken Lackschicht die Kirche im Lauf der Jahrzehnte immer düsterer erscheinen. Ihre ursprüngliche Farbigkeit und das Aussehen, in die sie die zweite Barockisierung versetzt hatte, erhielt die Kirche durch eine umfassende Restaurierung 1980 aussen und 1989-1992 innen wieder zurück. Angestrebt wurde die bestmögliche Darstellung des Zustandes von 1772.

KONZERT 1 UND 3

Donnerstag, 23. Juni 2022, 19.30 Uhr, Stadtkirche Rheinfelden

Samstag, 25. Juni 2022, 19.30 Uhr, Stadtkirche Rheinfelden

«Musique ténébreuse»

ILIAN GÄRNETZ, VIOLINE

SOL GABETTA, VIOLONCELLO

BENJAMIN GROSVENOR, KLAVIER

CÉSAR FRANCK (1822–1890)

Violinsonate A-Dur (25. Juni) (1886)

bearbeitet für Violoncello (23. Juni)

Allegretto moderato

Allegro

Recitativo – Fantasia. Moderato

Allegretto poco mosso

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)

Klaviertrio Nr. 3 f-Moll, op. 65 (1883)

Allegro ma non troppo

Allegro grazioso – Meno mosso

Poco adagio

Finale. Allegro con brio

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 1 UND 3

Aufs Alter hin erfand sich **César Franck** nochmals neu. Vom gefeierten Organisten, seit 1872 gar Orgelprofessor am Pariser Konservatorium, mauserte er sich zum Komponisten und bewarb sich dreimal um die Pariser Kompositionsprofessur – immer vergeblich. Trotzdem oder gerade deswegen lieferte Franck ab 1880 selbstbewusst je ein Vorzeigestück in den Gattungen, die noch immer im Schatten Beethovens standen: Variationen, Sinfonie, Streichquartett und Violinsonate.

Im September 1886 heiratete der Geiger Eugène Ysaÿe, wie Franck ein Lütticher in Paris. Als Hochzeitsgeschenk widmete ihm Franck seine neue **Violinsonate**, die der Bräutigam sogleich mit der Pianistin Marie-Léontine Bordes-Pène spontan vor den Gästen aufführte. Die offizielle Premiere folgte im Dezember in einem Brüsseler Kunstmuseum: Es war später Nachmittag, so die Anekdote, und begann einzudunkeln, aber wegen der wertvollen Gemälde durfte kein künstliches Licht gemacht werden. Nach dem ersten Satz konnten Ysaÿe und Bordes-Pène die Noten nicht mehr lesen – doch das begeisterte Publikum nötigte die beiden, die Sonate im Dunkeln auswendig fertigzuspielen. Brandender Applaus.

Der Erfolg des Werks erstaunt kaum: So melodienreich, so ausdrucksvoll und mit einer solchen Selbstverständ-

lichkeit formal durchgearbeitet war bisher noch keine Sonate gewesen. Die vier Sätze sind durch das Hauptthema aus fallenden Terzen miteinander verbunden, das sich völlig organisch in den jeweiligen Kontext einfügt – vom pastoral-träumerischen ersten Satz über das grosse Scherzo und die sängerische Fantasia bis hin zum vergnüglichen Schlussrondo.

Findige Verleger witterten in der Sonate rasch einen Verkaufsschlager; so entstanden Transkriptionen für fast alle Instrumente, sei es Flöte, Klavier zu vier Händen oder Saxophon. Das Violoncello ist das einzige Instrument, für das Franck selbst eine Fassung absegnete: Im Wesentlichen muss nur die Violinstimme um eine Oktave nach unten transponiert werden, einige Akkorde können zudem an die spieltechnischen Gegebenheiten des Cellos angepasst werden. Noch in seinem Todesjahr 1890 plante Franck eine «echte» Cellosonate, konnte sie aber nicht mehr realisieren. So bleibt die A-Dur-Sonate sein schönster Beitrag zum Violoncello-Repertoire.

Ohne Johannes Brahms wäre für **Antonín Dvořák** alles anders gekommen. Hätte Brahms nicht in der Wiener Fachkommission eines staatlichen Künstlerstipendiums gesessen, hätte er nicht Dvořáks Gesuche um finan-

zielle Hilfe gelesen und nicht die Arbeitsproben des Pragers kennengelernt; hätte Brahms bei seinem Verleger Simrock nicht ein gutes Wort für Dvořák eingelegt, hätte dieser nicht seine «Slawischen Tänze» publiziert, wäre es nicht zu dem donnernden Erfolg gekommen.

So aber rissen sich die Verlage 1879 plötzlich um Dvořák und seine Kompositionen in diesem interessanten slawisch-böhmisch-folkloristischen Stil, der sich so gut verkaufte. Auch Simrock, der Dvořák mittlerweile unter Vertrag genommen hatte, regte ihn an, doch einmal «ein recht schönes, melodienreiches Trio» zu schreiben. Dvořák willigte ein, liess das Vorhaben aber vor lauter Aufträgen prompt drei Jahre lang versanden. Das Erscheinen eines Klaviertrios von Brahms (des zweiten in C-Dur) gab schliesslich den Anstoss, so dass Dvořák im Frühling 1883 endlich ein eigenes **Klaviertrio** komponierte. Aber welch eine Überraschung für Simrock: Statt slawischer Gefälligkeit lieferte ihm sein Quotenböhme ein ambitioniertes Stück Kunstmusik.

Der nachdenkliche Kopfsatz macht dem Vorbild Brahms alle Ehre, ebenso das elegische Adagio mit seinen langen Melodiebögen; dazwischen kommt im Scherzo als kleines Zugeständnis ein Hauch graziler Folklore auf. Das Finale beginnt als böhmischer Furiant mit seinem charakteris-

tischen Wechsel zwischen Zweier- und Dreiertakt, verarbeitet aber sein Rondo-Thema nach allen Regeln der Kunst. Kurz vor dem Ende schleicht sich gar der Beginn des Kopfsatzes nochmals ein, bevor das Stück in brillantem F-Dur endet.

Simrock war gar nicht begeistert: Ein solches Stück würde ihm bei Dvořáks hohen Honorarforderungen keinen Profit bescheren. Doch der Vertrag stand, er musste es drucken, und der grosse Kritiker Eduard Hanslick lobte das Trio überschwänglich. Dvořák hatte damit seinen neuen Stil gefunden – und ein neues Publikum stand auch schon bereit: Im Frühling 1884 reiste er auf Einladung der London Philharmonic Society erstmals nach England. Es war der Beginn einer langen Freundschaft zu einem Land, das Dvořák vom Bild des interessanten Exoten befreite und ihn als den eigenständigen Komponisten wertschätzte, der er war.

Adrienne Walder

ROMANISCHE KIRCHE ST. CYRIAK, SULZBURG

St. Cyriak wird 993 erstmals urkundlich erwähnt und gilt somit als eine der ältesten Kirchen Deutschlands. In romanischer Zeit erbaut, erlebte die Kirche eine wechselvolle Geschichte.

Was St. Cyriak prägt, ist die ungeheure Schlichtheit. Die Basilika zu Ehren des Märtyrers St. Cyriak wurde zunächst als Kanonikerstift erbaut. Nach der Vergabe des Klosters an das Bistum Basel wurde das Kloster von Benediktinerinnen bewohnt.

Der Turm, der zu Beginn des 11. Jahrhunderts erbaut wurde, ist der älteste erhaltene in Südwestdeutschland. In der Zeit zwischen 1280 und 1310 erfolgte eine Erweiterung der Laienkirche – so entstand ein querhausartiger Raum. Hervorzuheben ist die 1510 datierte und mit einer Künstlerinschrift versehene Holzdecke. 1555 führte Markgraf Karl II die Reformation ein und die Kirche wurde in vollem Umfang zur Pfarrkirche. Die jahrhundertalte Doppelnutzung als Kloster- und Pfarrkirche war damit zu Ende. Neben verschiedenen Baufälligkeiten und immer wieder vorgenommenen Instandsetzungsarbeiten, die überliefert sind, besiegelte ein Klosterbrand 1769 den Wegfall sämtlicher Klostergebäude. Nach 1827 verschwand die Vorhalle mit der Michaelskapelle darüber. Die segnende Christusfigur verlegte man in den nun vermauerten Eingang zur

Michaelskapelle über dem Hauptportal am Turm, wo sie sich bis heute befindet. Nachdem die Kirchengemeinde die neu erbaute Stadtkirche bezog, wurde die Kirche St. Cyriak nicht oder nur als Lagerhalle genutzt, bevor Karl List dieses bedeutende Bauwerk aus ottonischer Zeit in den 1950er Jahren entdeckte und es – in Zusammenarbeit mit den Denkmalbehörden – durch einen langjährigen und aufwändigen Renovierungsprozess aus dem Dornröschenschlaf erweckte. Im Jahre 1963 wurde St. Cyriak wieder zur evangelischen Gemeindekirche. Die letzte umfassende Restaurierung fand im Jahr 2009 statt.



KONZERT 2 UND 4

Freitag, 24. Juni 2022, 19.30 Uhr, Romanische Kirche St. Cyriak, Sulzburg (D)

Sonntag, 26. Juni 2022, 11.00 Uhr, Stadtkirche Rheinfelden



«Ein Tönendes Mysterium»*

HAGEN QUARTETT

Lukas Hagen, Violine

Rainer Schmidt, Violine

Veronika Hagen, Viola

Clemens Hagen, Violoncello

SOL GABETTA, VIOLONCELLO

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906–1975)

Streichquartett Nr. 15 es-Moll, op. 144 (1974)

Elegie. Adagio

Serenade. Adagio

Intermezzo. Adagio

Nocturne. Adagio

Trauermarsch. Adagio molto

Epilog. Adagio

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Streichquintett C-Dur, D 956, op. post. 163 (1828)

Allegro ma non troppo

Adagio

Scherzo. Presto – Trio. Andante sostenuto

Allegretto – più allegro – più presto

* Joachim Kaiser zu Schuberts Streichquintett

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 2 UND 4

Ein Komponist ist krank. Es ist beileibe nicht das erste Mal, dass es ihn schwer erwischt hat, aber diesmal ahnt er, dass es das letzte Mal sein könnte. Was sagt man da in der Zeit, die einem noch zum Komponieren bleibt? Welche Botschaft gibt man der Nachwelt mit, wenn man vielleicht nur noch diese eine Chance hat, sie in Musik zu fassen? Knapp 150 Jahre trennen die letzten Kammermusikwerke von Dmitri Schostakowitsch und Franz Schubert, die damit dieselben existenziellen Fragen auf ihre Weise beantworten.

Dmitri Schostakowitsch hatte schon lange mit dem Ende seines Lebens gerechnet. Aus den Händen des sowjetischen Regimes hatte sich der Tod immer wieder angekündigt und war doch nicht gekommen, so dass nach Jahrzehnten der Angst und des Kettenrauchens der Körper sein Übriges tat: Er erlitt mehrere Herzinfarkte, Erkrankungen zwangen den Mittsechziger zu teils monatelangen Spitalaufenthalten, und schliesslich wurde auch noch Lungenkrebs diagnostiziert.

Dem Zyklus seiner Sinfonien setzte er 1971 mit der Nr. 15 ein Ende. Und auch das **Streichquartett Nr. 15**, drei Jahre später entstanden, ist ein Schlusstrich: Sechs

Sätze, sechsmal Adagio, sechsmal es-Moll, die Tonart des Todes. Ein unerbittliches Werk, das sich seine Satzbezeichnungen aus der Unterhaltungsmusik entlehnt und dabei mit einer traditionellen Serenade oder Nocturne noch so viel zu tun hat wie ein Totentanz mit einem Hochzeitswalzer.

Wer oder was auch im Trauermarsch zu Grabe getragen werden mag – die ausgedehnte Elegie zu Beginn des Werks singt ihm ein letztes Mal nach. Eine Fuge über ein Thema, das nicht so recht Thema ist, eigentlich nur ein Kreisen im Zeitlupentempo um einen Ton; kaum Rhythmus, kaum Harmonie, dafür karge Melodielinien und immer wieder klaffende Pausen. Wenn die Fuge im Barock und das Streichquartett in der Klassik noch der Inbegriff von musikalischer Kunstfertigkeit waren, so ist es die Musik selbst, von der sich Schostakowitsch hier verabschiedet.

Der zweite Satz läuft mit zwei Serien von regelrechten Aufschreien an; als das titelgebende Ständchen endlich erklingt, ist es grotesk verzerrt, und die Begleitstimmen setzen nach kurzer Zeit aus, sodass die Melodie ohne Halt und Boden dasteht. Das Intermezzo ist eine grosse verzweifelte Kadenz der ersten Geige, die Nocturne ein tieftrauriger Abschied vom spätromantischen Streicherklang.

Nach dem fünften Satz ist somit eigentlich alles gesagt. Der Epilog ruft die wichtigsten Themen zwischen flirrenden Trillern nochmals kurz auf und versucht auf einen verständlichen Schluss hinzusteuern. Doch es kommt, wie es kommen muss: Morendo, ersterbend, verklingt die Musik.

Ganz anders ging der 31-jährige **Franz Schubert** vor, während er sich bei seinem Bruder in der Wiener Vorstadt von all seinen Erkrankungen auszukurieren versuchte. Sein dort entstandenes **Streichquintett** ist keine Hingabe an den Tod, sondern geht schon mit der Tonart C-Dur den entgegengesetzten Weg: Es ist eine Liebeserklärung an das Leben in Schuberts feinsinniger, sublimierter Art. Wie der C-Dur-Akkord zu Beginn aus dem Nichts anschwillt, in eine Dissonanz übergeht und wieder in zartestes C-Dur mündet; wie sich die beiden Celli daraufhin in einem unendlichen Zwiesgespräch verschlingen; ja, wie sich die Musik endlos ausdehnt, als stünde die Zeit still – Schubert füllt das Werk mit allen Gefühlen, die er noch zu geben hat.

Auch auf der kompositorischen Ebene bringt das Quintett Schuberts wichtigste Anliegen nochmals auf den Punkt: Neben der «himmlischen Länge» (so Robert Schumann über Schuberts C-Dur-Sinfonie) wäre da

etwa der Kontrast zwischen hohen und tiefen Registern, verkörpert in der «symmetrischen» Besetzung mit zwei Celli statt zwei Bratschen. Vom Dialog zwischen erster Geige und zweitem Cello lebt denn auch der berühmte langsame Satz, der in seinem Mittelteil in ein ungeahntes Mass an Dramatik ausbricht.

Im Gegensatz zu diesen monumentalen ersten beiden Sätzen wirken der dritte und vierte beinahe etwas zurückgenommen, sind aber nicht minder gehaltvoll. Das Scherzo zelebriert eine überdrehte Fröhlichkeit mit geradezu gewalttätiger Kraftanstrengung, während sich das enigmatische Trio nur schon der Festlegung auf eine Tonart entzieht. Das Finale schliesslich gibt sich zwar tänzerisch, steigert sich aber bis ins Bedrohliche und kippt immer wieder nach c-Moll.

Schubert hatte noch grosse Pläne und war auf dem besten Weg zum internationalen Durchbruch. Doch das Quintett sollte sein letztes Kammermusikwerk werden: Er erholte sich körperlich nicht mehr und erlag im November 1828 einer Typhuserkrankung – zwei Monate nach der Komposition des Quintetts.

Adrienne Walder

KLOSTERKIRCHE OLSBERG

Die Geschichte des Klosters Olsberg geht bis ins Jahr 1234 zurück. Das Kloster erhielt den Namen «Hortus Dei» (Gottesgarten) und wurde 1236 vom Gründungsort nahe St. Urban nach Olsberg verlegt. Den Habsburgern oblag bis zur Übergabe an den jungen Kanton Aargau die weltliche Aufsicht. Die Zisterzienser-Abtei in Lützel/Elsass vollzog bis 1748 die kirchliche Aufsicht, die dann für die letz-



ten Jahrzehnte der Klostergeschichte an Salem und zuletzt ans Kloster Tennenbach ging. Mit dem Zusammenbruch der alten Eidgenossenschaft war dann auch das Schicksal des Olsberger Konvents endgültig besiegelt: 1802 wurde das Kloster säkularisiert, die Nonnen in Pension geschickt und die Klostersgüter als Staatsbesitz erklärt. Bereits 1807 wurde in den Räumen des Klosters ein Töchterinstitut für Töchter aus aristokratischen Familien eingerichtet. Das Institut entwickelte sich zunehmend auch zu einer ersten Lehrerinnenbildungsstätte im Kanton. 1835 verlangte der Grosse Rat eine vollständige Öffnung der Aufnahmepraxis ohne Ansehen der Herkunft der Schülerinnen. 1860 einigte sich die private Trägerschaft mit dem Kanton Aargau zur Übernahme von Heim und Klosteranlage. 1971 bis 1981 wurde die Klosterkirche grundlegend renoviert und das Ritterhaus einer Gesamtanierung unterzogen. Ursprünglich war die Kirche nach Westen hin länger. Der alte Grundriss kann heute noch an der Ummauerung des Vorplatzes erkannt werden. Über dem Mittelfenster steht die Figur des hl. Bernhard von Clairvaux, dem grössten Vertreter des Zisterzienserordens. Seit 1977 steht hier eine Kopie. Das Original befindet sich in der Kirche vor der Treppe zur Empore. Von 1986 bis 1995 erfolgte eine umfangreiche Gesamtanierung der Klosteranlage.

SOLSBERG YOUNG ARTISTS I

Sonntag, 26. Juni 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

LUCIE HORSCH, BLOCKFLÖTE MAXIMILIAN VOLBERS, CEMBALO

JACOB VAN EYCK (1590–1657)

Preludium

DARIO CASTELLO (1602–1631)

Sonata seconda (1629)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Flötensonate E-Dur, BWV 1035 (1741)

Adagio ma non tanto

Allegro

Siciliano

Allegro assai

ISANG YUN (1917–1995)

Aus «Chinesische Bilder» (1993)

«Der Affenspieler»

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)

Blockflötensonate C-Dur, TWV 41:C5
(1740)

Adagio – Allegro

Larghetto

Vivace

GYÖRGY KURTÁG (*1926)

Aus «Jelek, játékok és üzenete» (1989)

«...ein Brief aus der Ferne an
Ursula... »

«...ein Sappho-Fragment... »

LOTTA WENNÄKOSKI (*1970)

«Arteria»

(Auftragskomposition für Lucie Horsch /
Schweizer Uraufführung) (2021)

JACQUES-MARTIN HOTTETERRE (1674–1763)

Eine Auswahl an Preludes aus «L'Art
de Préluder», op. 7

FRANÇOIS COUPERIN (1668–1733)

Concert Royaux Nr. 4 e-Moll für Flöte
und Basso continuo (1722)

Prélude

Courante Française

Courante à L'Italian

Sarabande

Rigaudon

Forlane/Rondeau

FRANCESCA CACCINI (1551–1618)

«Chi desia di saper che cos'è amore»

NICOLAS CHÉDEVILLE (1705–1782) / ANTONIO VIVALDI (1678/1741)

Sonate g-Moll, op. 13 Nr. 6 aus «Il Pastor
Fido» (1737)

Vivace

Alla breve

Largo

Allegro ma non presto

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT YOUNG ARTISTS I

«Die Blockflöte ist ein einfaches Instrument, aber genau das macht sie so reizvoll für mich. Man muss kreativ sein, um ihre Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen.» Nach einer Bestätigung dieser Worte sucht man bei Lucie Horsch nicht lange: Sie macht die Blockflöte zum Star – auf rund 25 verschiedenen Instrumenten in allen Stimm-lagen. Dafür versetzt uns die niederländische Solistin erst einmal zurück ins «Goldene Zeitalter» der Blockflöte, das Zeitalter der Renaissance- und Barockmusik. Der Anfang gebührt ihrem Landsmann und Blockflötenvirtuosen **Jacob van Eyck**. Lauscht man anschliessend der affektgeladenen «**Sonata Seconda**» von **Dario Castello**, stellt sich die Frage, weshalb dieses beliebte Soloinstrument nur wenig später bis weit ins 20. Jahrhundert hinein aus der Kunstmusik verschwinden sollte.

Bereits **Johann Sebastian Bachs** Präferenz für Solowerke galt – nebst der Violine – der moderneren Querflöte. Lucie Horsch eignet sich Bachs **Flötensonaten** jedoch mit virtuoser Leichtigkeit an. Diese kommt auch im dreihundert Jahre später entstandenen, kontrastreichen Solostück «**Der Affenspieler**» von **Isang Yung** zum Tragen. Mit seinen «Chinesischen Bildern» widmete Yung der Blockflöte gleich einen ganzen Zyklus.

Auch der Zeitgenosse Bachs, **Georg Philipp Telemann**, wusste die solistischen Qualitäten der Blockflöte noch zu schätzen. Nicht zufällig nennt er in seiner Autobiografie in einem Zug «Clavier, Violine und Flöte» und zahlreiche andere Instrumente, die er «getrieben durch ein heftiges Feuer» erlernt habe.

Obschon der schlichere Klang der Blockflöte aus der Mode kam: Gerade die verletzte Seite ihres Instruments macht Lucie Horsch in ihrer Interpretation von **György Kurtágs** Kompositionen zu einer Stärke. «...ein **Brief aus der Ferne für Ursula...**» entstand 2014, nur wenige Tage vor dem Tod der Harfenistin Ursula Holliger, der Frau von Kurtágs Komponistenbruder im Geiste Heinz Holliger. Auf der Blockflöte vorgetragen, wird das Stück zu einem besonders ergreifenden Tondokument.

In den Klangwelten der finnischen Komponistin **Lotta Wennäkoski** lassen wir Ungarn noch nicht ganz hinter uns. Nebst ihrem Faible für ungarische Volksmusik gab sie ihrer Komposition «**Arteria**», die Wennäkoski eigens für Lucie Horsch verfasste, einen guten Schuss Humor bei. «Der Ausgangspunkt», so die Komponistin, «war Energie: Die Musik verbindet stets wechselnde Klang-

farben mit einer Art pulsierendem Herzschlag.» Reich an kreativer Energie sei auch die enge Zusammenarbeit der beiden Musikerinnen gewesen. Lotta Wennäkoski «kommt auf Ideen, die für dieses Instrument noch nicht gedacht worden sind», schwärmt Lucie Horsch, etwa mit der Nase zu spielen oder die Blockflöte zu drehen.

Ganz so ausgefallene Spieltechniken führt **Jacques-Martin Hotteterre** in seinem richtungsweisenden Lehrwerk «**L'Art de Préluder**» zwar nicht auf. Und auch **François Couperin** hatte im Auftrag des Sonnenkönigs wohl kaum die Lizenz zu vergleichbar abenteuerlichen Klangexperimenten. Den bedeutenden Beitrag zum Repertoire der Blockflöte ist den beiden jedoch nicht abzusprechen.

Weder ein Mundstück noch ein Rohrblatt braucht es, um die Blockflöte zum Singen zu bringen, der Atem allein reicht aus. Das macht es für Lucie Horsch zu einem der «direktesten und reinsten Instrumente, die es gibt». Der menschlichen Stimme sehr nahe, erinnert die Blockflöte in den hohen Registern aber gerne auch mal an neckisches Vogelgezwitscher. Als «Singvogel» mit Kosenamen «La Cecchina» nahm auch **Francesca Caccini** das musikkaffine Renaissance-Europa für sich ein. Die

«Diva» ante litteram war zugleich die erste Komponistin, die Opern schrieb. «**Chi desia di saper che cos'è amore**», wer wissen will, was Liebe ist – Lucie Horsch flötet es uns in Caccinis feuriger Canzonetta auch ohne Worte vor. Im Arkadien des titelgebenden «treuen Hirten» aus **Nicolas Chédevilles** Sonatensammlung lebt und liebt es sich zweifelsohne idyllischer. Mit pastoralen Melodien lässt Lucie Horsch ihr Programm ausklingen, das der allzu oft belächelte Blockflöte solistischen Grösse verleiht.

Tiziana Gohl



Stadtkirche St. Martin, Rheinfelden

SOLSBERG YOUNG ARTISTS II

Montag, 27. Juni 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

QUATUOR AROD

Jordan Victoria, Violine

Alexandre Vu, Violine

Tanguy Parisot, Viola

Jérémy Garbarg, Violoncello

Kooperation mit  Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik | Klassik

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

Streichquartett Nr. 1, op. 7, Sz 40 (1910)

Lento

Allegretto [Poco a poco accelerando all'allegretto]

Introduzione. Allegro – Allegro vivace

LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)

Streichquartett Nr. 1 «Kreutzeronate» (1923)

Adagio – Con moto

Con moto

Con moto – Vivace – Andante

Con moto – Adagio – Più mosso

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT YOUNG ARTISTS II

Bereits in seinem **Streichquartett Nr. 1** werden die hohen Ansprüche **Béla Bartóks** deutlich. Dies zeigen nicht zuletzt die zahlreichen und vielschichtigen Referenzen, die sich vor allem im ersten Satz finden. So verbindet das Eröffnungsmotiv, vorgetragen von den beiden Violinen, das Quartett mit seinem ersten Violinkonzert und den daraus entstandenen «Portraits» für Orchester. Bartók schrieb das Konzert 1908 für die Geigerin Stefi Geyer, seine Liebe zu ihr blieb jedoch unerwidert und das Konzert bis nach seinem Tod unveröffentlicht. Sein erster Satz ist von einem Leitmotiv geprägt, das Stefi Geyer zugeschrieben wird. Der zweite Satz beginnt mit einer invertierten Variante davon, die Bartók ein Jahr später offenkundig als Vorlage für den Beginn des Quartetts diente, nun aber getrübt mit der Moll-Terz. Da überrascht es kaum, dass der Quartettsatz nicht selten biografisch als Verarbeitung der gescheiterten Liebesbeziehung gedeutet wird, zumal auch Bartók selbst gesagt haben soll: «Das ist mein Todesgesang».

Die harmonische Komplexität, schwebende Tonart und Verflechtung der Stimmen lassen sich auf die intensive Auseinandersetzung des Komponisten mit seinem Zeitgenossen Max Reger zurückführen, während die fugenartige Konstruktion gerne mit Beethovens spätem

Streichquartett op. 131 in Verbindung gebracht wird. Der Mittelteil des liedförmig aufgebauten Satzes erinnert hingegen an ungarische Folklore, die Bartók später noch oft in seiner Musik verwenden sollte. Der zweite Satz verlässt die gedämpfte, trostlose Stimmung, um einer lebhaften und tänzerischen Melodik Platz zu machen. Nach einer Introduction, die den rhythmischen Impuls gibt, gleichzeitig aber auch eine Reminiszenz an den Kopfsatz darstellt, setzt sich diese Öffnung im dritten Satz fort. Dieser ist mit *Allegro vivace* überschrieben, evoziert in seinen schnellen Passagen den Gestus ruraler Volkstänze und greift in der Durchführung wieder die Fugentechnik auf. Mit seiner radikalen harmonischen Erweiterung und Polystilistik ist Bartóks erstes Streichquartett das Werk eines jungen Komponisten, der zwar an gewisse Traditionen anknüpft, nun aber deutlich neue Wege einschlägt.

Spätestens seit Beethovens Sinfonieschaffen war die Frage nach aussermusikalischen Programmen in der Musik zu einem zentralen musikästhetischen Diskurs geworden. Auch die Rezeption des **Streichquartetts Nr. 1 «Kreuzsonate»** des 69-jährigen tschechischen Komponisten **Leoš Janáček** griff dieses Thema auf, öffnet

doch dessen Untertitel «Kreutzer-Sonate» zumindest einen programmatischen Rahmen. 1887–89 schrieb Lew Tolstoi seine Novelle «Die Kreutzer-Sonate», eine emotional-psychologische, aber auch ethisch-moralische Auseinandersetzung mit einer zerrütteten Ehe: Sie zeigt einen eifersüchtigen Ehemann, der sich ob der scheinbaren Beziehung seiner Frau, einer Amateur-Pianistin, mit einem Geiger so sehr in sein Hassgefühl hineinsteigert, dass er sie schliesslich tötet. Eine zentrale Rolle spielt dabei Beethovens «Kreutzer-Sonate», welche die beiden Liebenden vortragen.

Auf beide Werke nimmt Janáček Bezug. So evoziert das Streichquartett mit ständig wechselnden Tempi und Dynamiken, verschiedensten Spieltechniken, Sprechmustern nachempfundenen Rhythmen und nicht zuletzt sich manisch wiederholenden Begleitmustern die sich fieberhaft steigernden Emotionen der Novelle. Es lassen sich aber auch zahlreiche Bezüge zu Beethovens Sonate finden. So zieht sich eine Variante von deren schnellem Hauptthema durch den ganzen ersten Satz. Noch deutlicher erscheint ein lyrisches Thema aus der Sonate im dritten Satz des Quartetts: Von der ersten Violine und dem Cello im Kanon vorgetragen, wird es jäh von schnellen, repetitiven Noten der Viola und zweiten

Violine unterbrochen, die im Verlauf des Satzes Überhand über die Kreutzer-Melodie gewinnen. Leicht lässt sich hier das Musizieren der beiden Liebenden vorstellen, das den Ehemann in den Wahnsinn treibt. Es wäre jedoch verfehlt, eine durchgehende Handlung nachvollziehen zu wollen, hinterlässt das Quartett doch auch ohne das Programm, das Janáček inspiriert hat, einen kräftigen Eindruck.

Silvio Badolato

CLUB DER FREUNDE DES SOLSBERG FESTIVALS

Werden Sie Gönner des Solsberg Festivals und
geniessen Sie exklusive Vorteile:

- Reservieren Sie sich die besten Plätze
vor dem offiziellen Kartenverkauf
- Profitieren Sie von einem Rabatt auf
den Kartenpreis
- Nehmen Sie am gemeinsamen Essen
zusammen mit den Künstlern teil

Wir würden uns freuen, Sie im «Club der Freunde
des Solsberg Festivals» willkommen zu heissen!

Ihr Beitrag ab CHF 500.- kann in Ihrer
Steuererklärung als Spende deklariert werden.

Club der Freunde des Solsberg Festivals
c/o Hochrhein Musikfestival AG
Eptingerstrasse 27, 4052 Basel
info@solsberg.ch, www.solsberg.ch



KONZERT 5 UND 6

Dienstag, 28. Juni 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

Mittwoch, 29. Juni 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

«Kammermusik Orchestral»

PATRICIA KOPATCHINSKAJA, VIOLINE

(nur Enescu)

ILIAN GÂRNETZ, VIOLINE

DMITRY SMIRNOV, VIOLINE

(nur Mendelssohn)

IOANA CRISTINA GOICEA, VIOLINE

ALEXANDRA TIRSU, VIOLINE

LAWRENCE POWER, VIOLA

ADRIEN LA MARCA, VIOLA

SOL GABETTA, VIOLONCELLO

LUCA MAGARIELLO, VIOLONCELLO

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809–1847)

Oktett Es-Dur für Streicher, op. 20 (1825)

Allegro moderato ma con fuoco

Andante

Scherzo. Allegro legierissimo

Presto

GEORGE ENESCU (1881–1955)

Oktett C-Dur für Streicher, op. 7 (1900)

Très modéré

Très fougeux – Moins vite – 1er Mouvement

Lentement – Plus vite – 1er Mouvement

Mouvement de Vals bien rythmée

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 5 UND 6

Die Bankiersfamilie Mendelssohn scheute bei der Bildung ihrer Kinder keine Mühen. Als Privatlehrer wurden Universitätsdozenten ins Haus geholt, und als sich die älteren Geschwister Fanny und Felix musikalisch begabten zeigten, zogen die Eltern alle Register, um ihre Sprosse auch hier zu fördern. Klavier lernten die Kinder beim Pianisten Ludwig Berger, Kompositionsunterricht gab es bei der Berliner Koryphäe Carl Friedrich Zelter, der den zwölfjährigen Felix auch mal rasch nach Weimar zu seinem Freund Goethe mitnahm.

Während Fanny bald in die Ecke der Klavierlieder getrieben wurde, strebte Felix nach der hohen Kunst der Instrumentalmusik. Zelter liess seinen Zögling die Fugen von Händel und Bach pauken, daneben übte sich dieser in Singspielen und Konzerten – und warf als Sechzehnjähriger plötzlich ein Oktett aufs Papier, das von vollendeter künstlerischer Reife zeugte.

In der grössten Selbstverständlichkeit präsentierte der Jugendliche hier seinen eigenen Stil, ohne ihn davor gross erprobt zu haben. Und dabei wählte er erst noch eine Besetzung, die es bisher so gar nicht gab: Einzelne Komponisten wie Louis Spohr hatten zwar schon mit acht Streichern experimentiert, diese aber immer als zwei getrennte Quartette behandelt. Bei **Felix Mendelssohn**

hingegen ist das Ensemble ein grosses Ganzes: Die acht Instrumente finden mal zu vielschichtigen Begleitmustern zusammen, dann wieder sind sie in verwobenem Kontrapunkt übereinandergelegt oder dialogisieren in immer neuen Kombinationen miteinander.

Der erste Satz des **Oktetts Es-Dur, op. 20**, mit seinem ausschwingenden Hauptthema setzt dies scheinbar mühelos um und macht die hohen Ansprüche des Werks deutlich.

Der zweite Satz wartet mit dem wiegenden Rhythmus und dem fast mozartsch transparenten Klangbild auf, die für Mendelssohns Andante-Sätze so typisch werden sollten. Dasselbe gilt im flirrenden Scherzo mit seinen schwe-relosen Sechzehntelketten, die später das «Elfenschерzo» aus der «Sommernachtstraum»-Musik berühmt machte. Im Finale schliesslich laufen die Achtel unermüdlich weiter, während Mendelssohn seine Kunst der Fugentechnik zur Geltung kommen lässt. Und hat sich da nicht auch ein Zitat aus Händels «Hallelujah»-Chor eingeschlichen?

Mendelssohn demonstriert in seinem Oktett eine kompositorische Virtuosität, die Händels Fugen und Beethovens Quartette zu etwas ganz Neuem verschmelzen lässt. Es sollte sein erster grosser Erfolg werden.

Mendelssohns Oktett hatte die Messlatte so hoch gesetzt, dass sich in den nächsten Jahrzehnten nur eine Handvoll Komponisten an die Besetzung heranwagte. An der Schwelle zur Moderne gelang schliesslich einem ähnlich jungen Komponisten ein grosser Wurf: **George Enescu**. 1881 in eine rumänische Mittelstandsfamilie geboren, wurde er bereits als Siebenjähriger zum Violinstudium in Wien zugelassen. Nach dem Abschluss – mit vierzehn – wechselte er nach Paris, um bei Jules Massenet und später Gabriel Fauré Komposition zu studieren; als Siebzehnjähriger wurde er mit dem Orchesterwerk «Poème roumain» unversehens zum musikalischen Nationalhelden seiner Heimat.

Nicht jeder wäre dieser Wunderkind-Karriere erfolgreich entwachsen, aber Enescu schaffte es: nicht zuletzt, weil die Kompositionen des jungen Mannes künstlerisch absolut ausgereift waren. So das 1900 vollendete **Oktett C-Dur, op. 7**, ein riesiges Werk nicht nur in der zeitlichen Ausdehnung. Als Vorbild nahm sich Enescu die Sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt, in denen alle vier Sätze wie ein einziger Sinfoniesatz funktionieren: Der Kopfsatz dient dabei als Exposition des ganzen Werks, das Finale greift die Themen als Reprise wieder auf, und dazwischen werden sie im Scherzo und im langsamen Satz verarbeitet.

Wo Liszt aber sein Material extrem spärlich einsetzte, sprühen die Themen bei Enescu nur so heraus – und es sind jedes Mal in sich komplexe Melodien. So führt etwa das unisono präsentierte Hauptthema der Grundtonart C-Dur eine Reihe riesiger Sprünge und Sechzehntelketten ein: Elemente, die im Lauf des Werks zu eigenständigen Themen anwachsen und sich in ganz unterschiedlicher Form in die vier Sätze einschleichen, vom ungestümen Scherzo über das innige Lentement bis zum finalen Mouvement de valse. Zwanzig Jahre vor «La valse» seines Studienkollegen Ravel steigert Enescu hier den Tanz in eine geradezu zerstörerische Ekstase und schöpft die orchestralen Möglichkeiten der Oktettbesetzung voll aus.

Wegen Schwierigkeiten bei der Einstudierung kam das Oktett erst 1909 zur Uraufführung; in den zehn Jahren seit seiner Komposition war so Modernes wie Strawinskys «Feuervogel» und Richard Strauss' «Salome» erschienen. Damit war Enescus Oktett auf der Höhe seiner Zeit – bei seiner Entstehung hätte es als nachgerade revolutionär gelten können.

Adrienne Walder



Romanische Kirche St. Cyriak, Sulzburg

SOLSBERG YOUNG ARTISTS III

Mittwoch, 29. Juni 2022, 18.00 Uhr, Klosterkirche Olsberg

ALEXANDRA DOVGAN, KLAVIER

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Klaviersonate Nr. 17 d-Moll, op. 31, 2 «Der Sturm» (1802)

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Faschingsschwank aus Wien, op. 26 (1839)

Allegro

Romanze

Scherzino

Intermezzo

Finale

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante, op. 22
(1836)

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT YOUNG ARTISTS III

Welche Umstände mögen **Ludwig van Beethoven** wohl dazu bewogen haben, die expressive dreisätzig Klavier-sonate zu schreiben, die später unter das Motto des «Sturms» gesetzt wurde? Waren es die «stürmischen» Jahre ab 1800, in welchen Beethoven den Grossteil seiner sinfonischen Werke schuf und das Ziel verfolgt haben soll, nun noch einmal «einen neuen Weg» zu beschreiten? War es das Hörleiden, das der damals 32-jährige Komponist bereits ertragen musste? Denn auch wenn im Heiligenstädter Testament Beethovens Verzweiflung über seinen Zustand deutlich wird, schwingt darin keineswegs endgültige Resignation mit. Vielmehr scheint er sich der Unausweichlichkeit seines Schicksals auch in gewissem Masse zu widersetzen: Mit den drei **Klaviersonaten, op. 31** orientierte er sich innerhalb der Gattung neu, nicht zuletzt mit vielfältigen Abweichungen von deren üblichem Aufbau.

Seinem Sekretär und späteren Biographen Anton Schindler soll er auf dessen Bitte nach einer Erläuterung der Sonate geantwortet haben: «Lesen Sie nur Shakespeares Sturm.» Die programmatische Überschrift evokiert auch im Kopf des Publikums das Bild eines vorüberziehenden Wetterereignisses: Im ersten Satz setzen sich in stetem Tempowechsel immer wieder vehemente,

brausende Achtel gegen die ruhigen, breiten Arpeggien durch. Im als Fortsetzung des Kopfsatzes erkennbaren Adagio werden Gegensätze geschaffen durch die Unterlegung der gebundenen Melodielinie mit dem Triolen-Motiv. Der berühmte dritte Satz tritt zurück in das anfängliche d-Moll und ist geprägt von anhaltenden Sechzehntel-Ketten.

Ganz andere Wege beschritt **Robert Schumann** in den Jahren 1839/40 mit seinem **Faschingsschwank aus Wien, op. 26**. Ein zeitgenössischer Rezensent lobte das Werk mit den Worten: «An allen Enden humoristisches Wetterleuchten; von allen Seiten fahren die Raketen des Witzes und lustigen Uebermuths in die Höhe».

Zeitlich steht die Sonate einerseits am Ende einer persönlich stärkeren Auseinandersetzung Schumanns mit Klavierwerken. Andererseits wirkt sie als eine Art Schlussstrich des erfolglosen Aufenthalts in Wien, zu dessen Beginn Schumann sich noch die Herausgabe seiner «Neuen Zeitschrift für Musik» in der Musikstadt oder gar eine dauerhafte Übersiedlung dorthin erhofft hatte. Für sein neues Stück wählte er statt der üblichen Bezeichnung «Sonate» den literarisierenden Titel «Phantasiebilder für das Pianoforte». Dass das fünfsätzig

Werk auch als Fantasieabfolge verstanden werden kann, liegt nicht zuletzt am eigentlich «umgekehrten» Aufbau der Sonate mit einem Rondo zu Beginn und einer Art Sonatenhauptsatz als Finale.

Im ersten Satz wird bereits eine karnevaleske Atmosphäre geschaffen, die mit der Zitation der «Marseillaise» aber vor dem Hintergrund der österreichischen Zensur in ein politisches Licht gerückt wird. Auf die kurze, sanfte Romanze folgt ein ausgelassenes Scherzino, dessen Rhythmus vom anfänglichen zweitaktigen Motiv bestimmt wird. Das Intermezzo unterbricht die festliche Stimmung mit seiner oktavierten Melodie und der wogenden, düsteren Begleitung. Triumphierend ertönt das lebhaftes Finale in B-Dur mit wechselnden, kurzen Themen, die wiederholt vorbeiziehen, um schliesslich in reichen Schlussakkorden zu einem Halt zu gelangen.

Ungewohnte Gegensätze bietet auch **Frédéric Chopins Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante**, dessen Einleitung erst Jahre nach den anderen Sätzen um 1834 fertiggestellt wurde: Das nachträglich entstandene Andante ist vom Charakter einer Nocturne und erinnert an ein verträumtes Wiegenlied. Aus der verhaltenen Einleitung werden die Zuhörenden durch die virtuose Polonaise

herausgerissen, welche zunächst im heroisch-orchestralen Klang ertönt. Daraufhin erklingt die Klavierstimme im für die Polonaise typischen tanzhaften Rhythmus. Die Melodie wird mit zahlreichen Figurationen im style brillant vorgetragen und ist bezeichnend für Chopins erste Jahre nach dem Umzug von Warschau nach Paris. Ursprünglich eines der letzten Werke Chopins für Klavier mit Orchesterbegleitung, besticht das Stück auch im solistischen Vortrag.

Yamina Wehrli

SOLSBERG YOUNG ARTISTS IV

Donnerstag, 30. Juni 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

FRIEDERIKE HEROLD, VIOLONCELLO

LUIS ARACAMA, VIOLONCELLO

AKANE MATSUMURA, KLAVIER

LUIS ARACAMA:

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Cellosonate e-Moll Nr. 1, op. 38 (1866)

Allegro non troppo

Allegretto quasi Menuetto und Trio

Allegro

MANUEL DE FALLA (1876–1946)

«Danza Ritual del Fuego» aus «El amor brujo» (1914)

FRIEDERIKE HEROLD:

SERGEI PROKOFJEW (1891–1953)

Cellosonate C-Dur, op. 119 (1949)

Andante grave – Moderato animato

Moderato

Allegro, ma non troppo

DAVID POPPER (1843–1913)

«Elfentanz», op. 39 (1881)

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT YOUNG ARTISTS VI

Johannes Brahms vollendete seine **Cellosonate Nr. 1 e-Moll (op. 38)** 1865. Zum ersten Mal öffentlich in Wien wurde sie 1874 mit David Popper am Cello gespielt. Auch von Popper wird am heutigen Abend noch ein Stück erklingen, dazu aber später mehr und vorerst zurück zu Brahms' Cellosonate: In besonders ausdrucksstarkem Gestus wird der Kopfsatz eingeleitet, der die Tiefe des Cellos ausschöpft und von der Dreiklangsbrechung zur Sexte hinaufsteigt, sogleich aber wieder in sich zusammensackt. Auf den menuettartigen zweiten Satz folgt schliesslich ein Fugenfinale, das durch temperamentvolle Triolenrhythmen besticht und dessen vorwärtstreibende Durchführungen in einem fulminanten Schluss münden.

Der Grundgedanke von **Manuel de Fallas «Danza Ritual del Fuego»** mag nicht unbeeinflusst von Ritual, Magie und Zauber gewesen sein. Daher überrascht es nicht, dass diese Ideen Einzug in die Musik halten. Dies zeigt sich im lodernden Feuer, das gleich zu Beginn durch das Klavier vertont wird, bevor furios das Cello einsetzt und das Stück vom Feuer zum Feuertanz macht. Es handelt sich hierbei um ein Tanzstück aus Fallas Ballett «El amor brujo» (UA 1915). Das Ballett fand mässigen Zuspruch

und so arbeitete er das Werk ein Jahr nach der Uraufführung zu einer Konzertsuite für Kammerorchester um, was auf weitaus positivere Rückmeldungen als die ursprüngliche Bühnenfassung stiess.

Die offizielle öffentliche Uraufführung von **Sergei Prokofjews Sonate für Violoncello und Klavier in C-Dur (op. 119)** fand am 1. März 1950 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums statt. Cellist war Mstislaw Rostropowitsch, der 1948 bereits Prokofjews erstes Violoncello-Konzert interpretiert hatte. Der Klavier-Part ist dialogisierend und gleichberechtigt, lässt das Cello aber dennoch in seinem grossen Tonumfang und seiner Virtuosität strahlen. Dies zeigt sich beispielsweise in ausdrucksvollen, eher rezitativischen Phrasen, aber auch in unruhigen Pizzicato-Akkorden nebst eingängigen Melodieführungen und furiosen Zweiunddreissigstel-Bewegungen. In der Coda des Finales der Sonate kehrt Prokofjew zurück zum Hauptthema des ersten Satzes – verbreitert und rhythmisch verändert, mit dichteren Akkorden und mehr Verzierungen, aber es ist da und beschliesst das Werk in ebenso ruhigem Gestus, wie es angefangen hat.

David Poppers «Elfentanz» (op. 39, 1881) trägt das Fabelwesen, das er porträtiert, bereits im Titel. Eine Elfe kann man sich vorstellen, wie sie mit den schnellen und unglaublich hohen Cellotönen in der Luft umherwirrt, getragen von der zumeist rhythmusgebenden, teils melodietragenden Klavierbegleitung. Im anfänglichen Melodieaufstieg des Cellos präsentiert sich die Elfe bereits zielstrebig. Doch zwischenzeitlich droht ihr fast die Luft auszugehen; sie fängt sich dennoch ständig und das unbeschwerte Ende zeigt sie von ihrer verspielten Seite. Die technischen Höchstleistungen, die das Stück fordert, würden manche/n Celloschüler/in denken lassen, es handle sich hierbei um eine niemals beherrschbare Cello-Etüde – für dieses Genre ist der Cellist Popper auch heute noch bekannt. Doch trotz der technischen Anforderungen ist das Stück durch das Zusammenspiel von Cello und Klavier zu entzückend und strahlend, um schlicht und einfach Etüde zu sein.

Lea Fussenegger

KONZERT 7

Freitag, 1. Juli 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

«Unbeschwerte Einfachheit?»

DMITRY SMIRNOV, VIOLINE
ADRIEN LA MARCA, VIOLA
SOL GABETTA, VIOLONCELLO
ALEXANDRA DOVGAN, KLAVIER

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)
Fantasiestücke für Violoncello und Klavier, op. 73 (1849)
Zart und mit Ausdruck
Lebhaft leicht
Rasch und mit Feuer

BOHUSLAV MARTINŮ (1890–1959)
Drei Madrigale für Violine und Viola (1947)
Poco allegro
Poco andante – Andante moderato
Allegro – Moderato – Tempo I

RENÉ LEIBOWITZ (1913–1972)
Fantasie für Violine Solo, op. 56 (1961)

HEINRICH WILHELM ERNST (1812–1865)
Grand Caprice nach Franz Schuberts «Der Erlkönig»,
op. 26

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)
Klaviertrio G-Dur, KV 564 (1788)
Allegro
Andante. Thema (mit 5 Variationen)
Allegretto

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 7

Die Revolution von 1848/49 liess **Robert Schumann** zu Höchstleistungen auflaufen: Als sein «fruchtbarstes Jahr» bezeichnete er die Zeit später, «als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben». Nicht nur mit dem «Album für die Jugend» verlagerte sich sein Interesse vom Virtuos-Konzertanten ins Kindlich-Schlichte und Private. Bezeichnend dafür ist die neue Gattung der «Phantasiestücke», die er gleich in einer ganzen Serie entwickelte: kurze Stücke für meist unübliche Instrumente (etwa Horn, Oboe oder Bratsche) mit Klavier, freier als eine Sonate und voller überschwänglicher Gefühle.

Den drei **Fantasiestücken, op. 73** liegt «ein schwärmerisches Aufgeregtheit» (so eine frühe Kritik) zugrunde, das mal in verträumter Sanglichkeit, mal in beschwingten Läufen zum Ausdruck kommt. Ursprünglich für Klarinette konzipiert, enthielt schon die Erstausgabe eine Version für Cello, die dem Original in nichts nachsteht.

Eine Alternative zur klassischen Sonate suchte hundert Jahre später auch **Bohuslav Martinů** und fand sie in der Alten Musik, konkret der englischen Madrigalschule, die ihn schon seit seinen wilden Pariser Jazz-Anfängen faszinierte. Bei John Dowland und William Byrd ist ein **Madri-**

gal ein mehrstimmiges Gesangsstück; Martinů benannte auch einige Instrumentalkompositionen so, darunter ein dreisätziges Duo für Violine und Viola.

Mozarts gleich besetztes Duo stand für dieses Werk sicherlich Pate. In der unabhängigen Stimmführung ist aber auch die englische Renaissance zu erkennen, ebenso im motivischen Schlagabtausch und den hüpfenden Rhythmen des Kopfsatzes. Der zweite Satz schöpft die spieltechnischen Möglichkeiten mit Trillern, Tremoli und Arpeggi voll aus, während das Finale böhmische Volkstänze und Bach'sche Inventionen zu einer wundervoll spritzigen Einheit kombiniert.

Auch **René Leibowitz**, der heute eher als Dirigent und Schönberg-Apologet bekannt ist, kombinierte in seinen Kompositionen Altes und Neues. Seine **Fantasie für Violine solo, op. 56** entstand 1961, gleichzeitig wie Leibowitz' bahnbrechend moderne Beethoven-Einspielungen mit dem Royal Philharmonic Orchestra. Wie fast all seine Werke ist auch dieses streng zwölftönig komponiert, während die Soloform unausweichlich an Bachs Sonaten und Partiten erinnert. Mit ihnen teilt das Stück vielleicht die Leichtigkeit, der sich die enormen technischen Anforderungen unterordnen müssen; wie so oft verbindet Leibo-

witz aber auch hier die strengen deutschen Vorbilder mit einer typisch französischen Klanglichkeit. Die Fantasie erlebte zu ihrer Zeit wenig Resonanz und wurde erst 2020 erstmals eingespielt; sie zeigt, dass es höchste Zeit ist, auch den Komponisten René Leibowitz wieder zu entdecken.

Franz Liszts virtuose Klaviertranskriptionen von Schuberts Liedern sind legendär geworden. Doch auch andere adaptierten seine Musik für ihre Zwecke: Der «österreichische Paganini» **Heinrich Wilhelm Ernst** schuf mit seinem **Grand Caprice über den Erbkönig** ein Parodiestück, das bis heute als eines der anspruchsvollsten Werke des Violinrepertoires gilt.

Bei Schubert muss der/die Sänger/in in vier Rollen schlüpfen: Erzähler, Vater, Kind und Erbkönig. Die Solovioline leistet in Ernsts Bearbeitung dasselbe und übernimmt noch dazu den Klavierpart mit seinen unaufhörlichen Achteltriolen. Bei aller Virtuosität hat Ernst die Vorlage effektiv auf die Möglichkeiten der Geige übertragen: Da säuselt der Erbkönig in Flageolett-Tönen, lockt im Spiccato und droht schliesslich im Tremolo, während sich das Grauen von Vater und Kind immer weiter zuspitzt. Das abschliessende Rezitativ versteht man auch ohne Worte: «In seinen Armen das Kind war tot.»

Wolfgang Amadeus Mozart wandte sich nach dem Prager Erfolg und dem Wiener Misserfolg seines «Don Giovanni» im Sommer und Herbst 1788 nochmals intensiv der Instrumentalmusik zu. Neben den drei grossen Sinfonien, die seine letzten werden sollten, schrieb er viel Kammermusik, darunter ein Streich- und gleich drei **Klaviertrios**. Das letzte davon in G-Dur schliesst die Reihe von doch immerhin sechs Werken ab – anders als die «Jupiter»-Sinfonie ist es aber kein monumentaler Schlussstein, sondern im Gegenteil fast spielerisch zurückgenommen. Der Kopfsatz kommt mit einem einzigen Thema aus, das nach allen Regeln der Kunst durchgeführt wird. Der zweite Satz umspielt seine Melodie mehr, als sie ernsthaft zu variieren, und erreicht nach dem obligaten Moll-Teil eine beglückende Auflösung in perlendem C-Dur. Das abschliessende Rondo behält diese Leichtigkeit bei und deutet den wiegenden 6/8-Takt auch mal zum derberen Ländler um. Mozarts letztes Trio ist verspielt, witzig und immer von höchster Kunstfertigkeit – eben Mozart pur!

Adrienne Walder



Klosterkirche Olsberg

KONZERT 8

Samstag, 2. Juli 2022, 19.30 Uhr, Klosterkirche Olsberg

«Laissez durer la nuit – Lass die Nacht dauern»

LEA DESANDRE, MEZZOSOPRAN
THOMAS DUNFORD, LAUTE

MICHEL LAMBERT (1610–1696)
«Ma bergère est tendre et fidèle»

ROBERT DE VISÉE (1655–1732/33)
Gavotte in d-Moll

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
(1643–1704)
«Celle qui fait tout mon tourment»

SÉBASTIEN LE CAMUS (1610–1677)
«On n'entend rien dans ce bocage»

MARIN MARAIS (1656–1728)
«Les Voix Humaines»

SÉBASTIEN LE CAMUS
«Laissez durer la nuit»

ROBERT DE VISÉE
Chaconne in d-Moll

HONORÉ D'AMBRUYS
«Le doux silence de nos bois»

ROBERT DE VISÉE
Prélude et Sarabande in d-Moll

SÉBASTIEN LE CAMUS
«Forêts solitaires et sombres»

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
«Après du feu l'on fait l'amour»

ROBERT DE VISÉE
Allemande «La Royale»

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
«Tristes déserts, sombre retraite»

MICHEL LAMBERT
«Vos mépris chaque jour»

ROBERT DE VISÉE
Rondeau «La mascarade»

MICHEL LAMBERT
«Ombre de mon amant»

MARC-ANTOINE CHARPENTIER
«Sans frayeur dans ce bois»

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 8

Paris, sagen wir in den 1680er-Jahren. Der König lädt nach Versailles ein. Oder: Eine adlige Dame empfängt vormittags in ihrem Salon. Oder auch: Der nächste Akt eines Balletts wird mit einer Gesangsnummer eröffnet. Über weite Strecken des 17. Jahrhunderts waren genau dies die Kontexte, für die französische Komponisten ihre «airs» schrieben – Vertonungen kurzer lyrischer Texte, meist mit zwei kontrastierenden Teilen, überwiegend für eine Solostimme mit Continuo-Begleitung. Aus diesem Repertoire haben Lea Desandre und Thomas Dunford einen Abend zusammengestellt, der den intimen Auführungsrahmen dieser Werke bestens widerspiegelt.

Es geht um Liebe, um Schmerz und immer wieder um die Natur. Schäferinnen werden da besungen, die manchmal mit Hund und Herde geteilt werden müssen (**«Ma bergère est tendre et fidèle»**), mal angesichts des blühenden Frühlings zur Liebe aufgefordert werden (**«Le doux silence de nos bois»**) – wobei man für Frühlingsgefühle eigentlich gar nicht aufs warme Wetter warten muss, wie **Marc-Antoine Charpentiers «Auprès du feu»** schelmisch feststellt. Der Wald, Ort der heimlichen Treffen und süßen Schäferstunden, bleibt leider auch idyllisch, wenn die Liebe bereits zerbrochen ist (**«Forêts solitai-**

res»); bei Liebesleid sind daher karge Einöden (**«Tristes déserts»**) und das Dunkel der Nacht (**«Laissez durer la nuit»**) besser geeignet, um die gequälte Seele zu beruhigen. Die Verfasser dieser Texte sind in den seltensten Fällen bekannt; über die Komponisten wissen wir hingegen allerhand, bekleideten sie doch höchste Ämter bei Hof oder wurden dort zumindest hoch geschätzt.

Michel Lambert griff nicht als erster, aber als prominentester Franzose den neuen italienischen Stil der Monodie auf: Statt vier oder mehr Gesangsstimmen a cappella singt nur eine einzelne, begleitet von einer Laute oder einem anderen Harmonieinstrument. Akkorde statt kontrapunktischer Verschlingungen, klare Aufteilung in Melodie und Begleitung und, was der französischen Tradition wesentlich entgegenkam, eine bessere Textverständlichkeit. Das Air bildet die Reinform dieser Technik, und Lambert prägte seine französische Variante wesentlich mit.

1661 wurde Lambert zum Maître de la musique de la chambre von Louis XIV. ernannt: ein ehrenvoller Posten, in dem er den königlichen Chor ausbildete und natürlich mit den beiden Surintendants de musique, den Leitern

der Hofmusikammer, zusammenarbeitete. Einer davon war ab 1660 der Gambist **Sébastien Le Camus**, ein langjähriger Funktionär am Hof, dessen ebenso bedeutende *Airs* erst nach seinem Tod publiziert wurden. Als zweiter Surintendant wurde 1661 der dreissigjährige Jean-Baptiste Lully eingesetzt, dessen steile Karriere unter dem Sonnenkönig nichts anderes hatte erwarten lassen (und der übrigens kurz darauf zum Schwiegersohn seines Lehrers Lambert werden sollte).

Lullys Erfolg machte es freilich anderen Komponisten schwer, bei Hof zu gebührender Anerkennung zu gelangen. So war **Marc-Antoine Charpentier** nie ein offizielles Amt in den Diensten des Königs beschieden, wenn er dort auch bestens bekannt war und immerhin Motetten für den Dauphin komponieren durfte. Als Musiker unter dem Patronat der hochadeligen Mademoiselle de Guise und als Komponist für Molières Schauspielkompanie «Troupe du roi» (die heutige Comédie-française) machte sich Charpentier auch so einen Namen und brachte es zu renommierten Posten als Musiklehrer und Chorleiter.

Louis XIV. förderte nicht nur die Musik, er spielte auch selbst Cembalo, Laute und Gitarre; letzteres lernte er

unter anderem bei **Robert de Visée**. Dieser spielte als royaler Kammermusiker regelmässig für den Dauphin und auch für den König – wenn dieser abends einschlafen wollte... Im Repertoire hat sich vor allem seine d-Moll-Suite gehalten, mit seinen reichen Melodien typisch für den Stil seines Schöpfers. Neben Originalkompositionen verfasste de Visée Arrangements von Stücken seiner Kollegen François Couperin (Cembalo) und **Marin Marais** (Gambe) – vielleicht ja auch von dessen innigem Rondeau «Les voix humaines».

In Sammelbänden und Zeitschriften erschienen neben den grossen Namen natürlich auch zahllose Werke anderer Komponisten, über die heutzutage fast nichts mehr bekannt ist. Ein Beispiel dafür ist **Honoré D'Ambruys**, offenbar ein Schüler von Lambert und später selbst Gesangslehrer. Die Zeitschrift «*Mercure galant*» hielt 1682 fest: «Seine Werke haben ihm einen grossen Ruf eingebracht und man kann nicht bekannter oder angesehener sein, als er es ist». Seine Musik hat es allemal verdient!

Adrienne Walder

KONZERT 9

Sonntag, 3. Juli 2022, 18.00 Uhr Klosterkirche Olsberg

«Le maître et son élève»

ILYA GRINGOLTS, VIOLINE
DMITRY SMIRNOV, VIOLINE
ADRIEN LA MARCA, VIOLA
SOL GABETTA, VIOLONCELLO
BERTRAND CHAMAYOU, KLAVIER

ERNEST CHAUSSON (1855–1899)

Klaviertrio g-Moll, op. 3 (1881)

Pas trop lent – animé

Vite – Très vite

Assez lent

Animé

CÉSAR FRANCK (1822–1890)

Klavierquintett f-Moll (1880)

Molto moderato quasi lento – Allegro

Lento, con molto sentimento

Allegro non troppo ma con fuoco

PROGRAMMTEXT ZU KONZERT 9

Der Weg zum Erfolg war für einen französischen Komponisten im 19. Jahrhundert klar vorgezeichnet: Am Ende des Studiums – in Paris, wo sonst – hatte man mit einer Kantate den renommierten Prix de Rome zu gewinnen, sodann mit dem entsprechenden Stipendium zwei Jahre lang in Italien weiterzukomponieren, um im Anschluss als fertiger Künstler nach Frankreich zurückzukehren.

Auch **Ernest Chausson** war auf dem besten Weg zu einer solchen Karriere. Der Sohn aus gutem Hause schloss den Eltern zuliebe zuerst ein Jurastudium ab; danach schrieb er sich in Jules Massenets Instrumentationsklasse am Konservatorium ein und besuchte als Hörer den Unterricht von César Franck. Im Mai 1881 wurde es damit Zeit, sich für den Prix de Rome zu bewerben – doch o Schreck: Seine Kantate «L'Arabe» scheiterte schon in der Vorauswahl der Jury. Der enttäuschte Chausson brach prompt das Studium ab, ohne bis zum Examen zu warten. Den Sommer verbrachte er im Fribourger Sommerhaus seiner Mentorin Berthe de Rayssac und komponierte dort, wie um es den Snobs vom Konservatorium einmal zu zeigen, ein **Klaviertrio**.

Der Einfluss des Lehrers Franck auf das Werk ist unverkennbar und zeigt sich am deutlichsten in dessen zyklischer Struktur: Nicht nur greift das Finale alle wichtigen

Themen nochmals auf, auch der dritte Satz ist mit dem ersten durch eine Variante derselben Melodie verbunden, die beim ersten Einsatz der Geige erklingt. In der Chromatik dieses Themas und des gesamten rhapsodischen Kopfsatzes gibt sich Chausson schon als Wagnerianer zu erkennen. Das vergnügte Scherzo erinnert eher an Mendelssohn, der dritte Satz zieht dann wieder alle Register: Sind das noch Cello und Geige oder schon Tristan und Isolde, die sich da immer weiter chromatisch hochsteigern? Die überbordende Expressivität konnte sich Chausson bei Franck abschauen, ebenso wie das tänzerisch-volksliedhafte Thema des Finales.

Franck war es denn auch, dem Chausson sein Trio als Erstem zur Begutachtung vorlegte. Trotz dem spärlichen Erfolg des Werks blieb er dem Lehrer eng verbunden: So trug er durch zwei strategische Konzerte 1884 direkt zu Francks Aufnahme in die Ehrenlegion bei, und nach dessen Tod plante er ein Denkmal zu seinen Ehren. Die Enthüllung sollte er jedoch nicht mehr miterleben: Im Alter von nur 44 Jahren starb Ernest Chausson bei einem Fahrradunfall.

César Franck gewann den Prix de Rome seinerzeit auch nie. Damals, um 1840, entschied er sich gegen die Teil-

nahme am Wettbewerb und schlug stattdessen eine Karriere als Klavier- und später Orgelvirtuose ein. 1872 wurde der mittlerweile 50-Jährige als Orgelprofessor an das Pariser Conservatoire berufen – eine grosse Ehre, vor allem aber auch die Chance für eine Neuorientierung als Komponist. Was er aus Zeitmangel nicht selbst schreiben konnte, lebte er durch den kleinen Kult seiner Schüler/innen aus: In den Orgelstunden unterrichtete er wenig Technik, dafür umso mehr Improvisation und zunehmend auch Komposition, die doch eigentlich von anderen Lehrstühlen abgedeckt wurde.

Bei seinen eigenen Werken legte er den Fokus fortan auch auf kleine Besetzungen. Die französische Kammermusik hatte lange brachgelegen; nun, in der neuen Republik, schossen private Kammermusikgesellschaften aus dem Boden und das Interesse, mehr Musik als nur die von toten Deutschen zu spielen, wuchs mit dem nationalen Selbstbewusstsein. So war die Zeit reif für eine neue französische Schule, und Franck begründete sie 1878/79 geradezu demonstrativ mit seinem **Klavierquintett f-Moll**.

Das Werk nimmt die hohen Ansprüche der von Schumann geprägten Gattung ernst, verbindet sie mit den Errungenschaften Liszts und demonstriert gleichzeitig Francks

eigenes Konzept der zyklischen Form. Das chromatische Seitenthema des ersten Satzes, vom Klavier vorgetragen und später von der ersten Geige wiederholt, kehrt in den folgenden Sätzen wieder und durchläuft so eine eigene Entwicklung. Geeint wird das Werk ausserdem durch das allgegenwärtige Auftaktmotiv, das vor allem im langsamen Satz dem Klangteppich eine rhythmische Kontur verleiht. Mit riesigen Steigerungen und regelmässigen dreifachen Piano- und Forte-Anweisungen erreicht das Quintett eine ungeheure Ausdruckskraft, die bisweilen regelrecht dramatisch wirkt.

Die Uraufführung des Quintetts fand im Januar 1880 statt, mit einem mässig enthusiastischen Camille Saint-Saëns am Klavier. Zur erhofften Kompositionsprofessur verhalf das Werk Franck nicht, wohl aber zu dauerhaftem Einfluss: Als Modell einer neuen französischen Kammermusik inspirierte es nicht nur Ernest Chausson, sondern auch Komponisten wie d'Indy und Fauré bis hin zu Debussy.

Adrienne Walder

PARTNER UND SPONSOREN

Partner



Medienpartner



Fahrzeugpartner



Transportpartner



Sponsoren



startbahnwest



Johanna Holer
Vrenjo Stiftung

Gönner



20 22



Rhyfælde tönt guet!

Die Stadt Rheinfelden wünscht Ihnen gute
Unterhaltung und musikalischen Genuss –
passend zum Jahresmotto. [rheinfelden.ch](https://www.rheinfelden.ch)

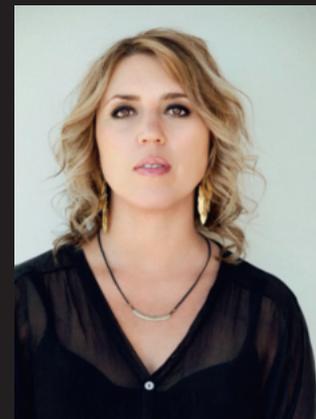


Rheinfelden
Lebenswert. Liebenswert.

13. SAISON
2022-2023

KLASSIK STERNE RHEINFELDEN

4 MAL KLASSIK-
GLANZ FÜR
RHEINFELDEN



[KLASSIKSTERNE-RHEINFELDEN.COM](https://www.klassiksterne-rheinfelden.com)

Tickets: [hmf.kulturticket.ch](https://www.hmf.kulturticket.ch), 0900 585 887 (CHF 1.20/Min)

**JETZT
IM ABO**

(4 Konzerte)

Bei uns spielen
Sie die erste
Geige.



GARAGE KEIGEL

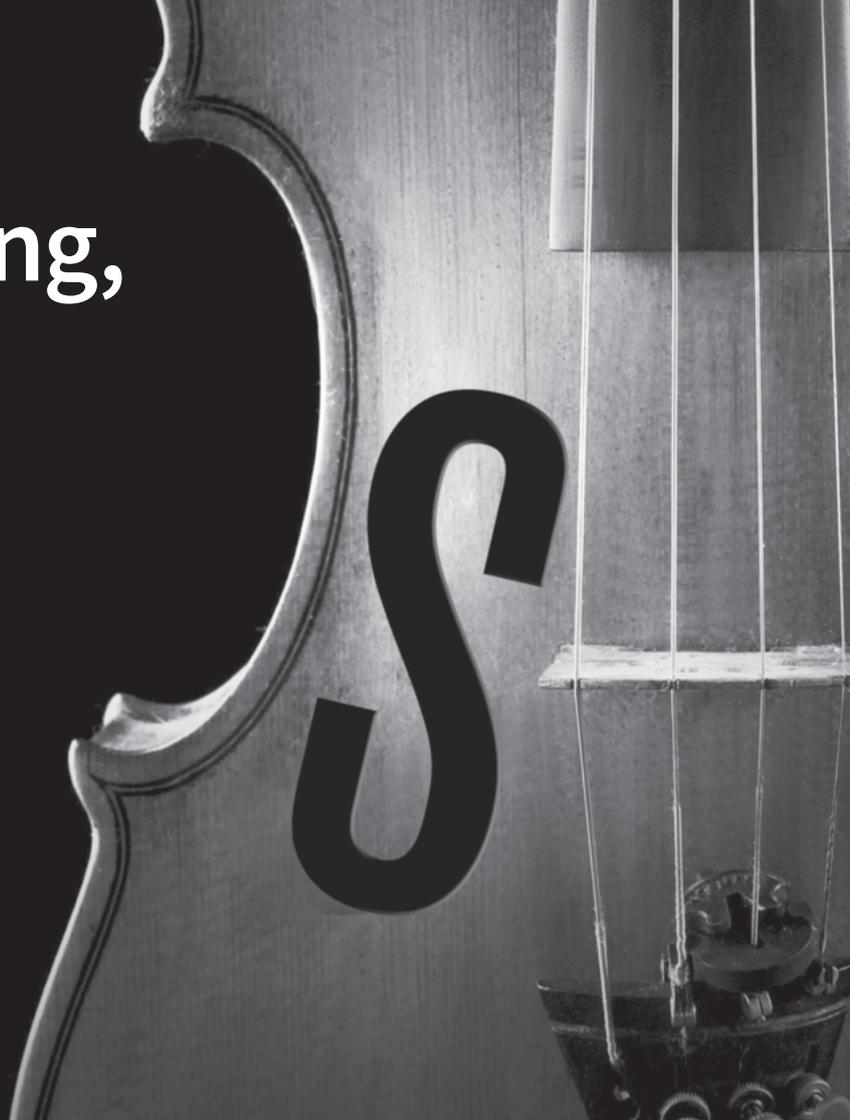
BASEL • FRENKENDORF • FÜLLINSDORF • OBERWIL • ZWINGEN
www.GARAGEKEIGEL.ch info@garagekeigel.ch

präzise werbung, präzise töne.

Wir unterstützen das Solsberg Festival
bereits seit 17 Jahren bei der Kommunikation.

startbahnwest.ch

startbahnwest





RADIOLOGIE ZENTRUM
FRICKTAL

Seit 2003 die erste Adresse in der Region



- Magnetresonanztomografie
- Computertomografie
- Mammografie
- Röntgen und Durchleuchtung digital
- Ultraschall
- Osteodensitometrie (DEXA)

Radiologie Zentrum Fricktal ■ Kaiserstrasse 5-7 ■ 4310 Rheinfelden
T +41 (0)61 836 80 80 ■ www.radiologiefricktal.ch

**ERASMUS
KLINGT!
FESTIVAL
— LAB**

12—18/09/2022

1. INTERDISZIPLINÄRE BIENNALE

**Erasmus' Werk «Lob der Torheit»
und seine Wirkung**

mit Barock-Konzerten, Lesungen, Colloquien, Podiums-
diskussionen, Laboratorien, Führungen und mehr

erasmus-klingt.ch



Mit PostAuto die Highlights der Schweiz erleben.

Ausflugstipps
findest du hier:



PostAuto 



NIMM EINFACH RICOLA

Die Kraft von
13 Schweizer
Alpenkräutern.





di-fr 9-12 und 14-18.30 sa 9-13

der blumenladen
isabelle bolinger
dorfstrasse 42
4303 kaiseraugst
061 811 10 81
079 322 32 03
der-blumenladen.ch

Kultur Schützen

Restaurant Schützen

Jazz im Garten. Unter dem Motto «musikalisches Vergnügen trifft auf kulinarischen Genuss» laden wir Sie in unseren schönen Schützengarten in Rheinfelden ein.

Freuen Sie sich auf die Oberbaselbieter Jazz-Formation «Jeepers Creepers», die sich dem Revival Jazz der 50-er bis 70-er verschrieben hat.

Zwischen den Musikblöcken servieren wir Ihnen ein feines 3-Gänge-Menü.

Samstag, 3. Juli 2022, 11 Uhr

Reservation: T 061 836 25 25, willkommen@hotelschuetzen.ch

Wir freuen uns auf Sie!



Bahnhofstrasse 19, 4310 Rheinfelden
www.hotelschuetzen.ch

EURO SOUND

Veranstaltungstechnik



MEDIEN- UND VERANSTALTUNGSTECHNIK



SERVICE UND INSTALLATIONEN



TAGUNGS- UND KONFERENZTECHNIK

Ihr Event-Partner für Industrie, Gastronomie und Gemeinden

Als Meisterbetrieb für Veranstaltungstechnik stehen wir Ihnen seit über 20 Jahren als kompetenter Partner bei der technischen Realisierung verschiedenster Projekte zur Seite. Mit viel Engagement, innovativen Ideen und modernster Technik betreuen wir mehr als 1000 Veranstaltungen im Jahr. Von der technischen Planung bis zur Umsetzung immer zielgerichtet und effizient.

Euro Sound Veranstaltungstechnik
Alemannenstr. 39, 79689 Maulburg

fon +49 7622 683 803
fax +49 7622 683 805

mail info@euro-sound.com
web www.euro-sound.com



Mitglied im Verband
Deutscher Tonmeister

VPLT.

Mitglied im Verband
für Medien- und
Veranstaltungstechnik



IHK Ausbildungsbetrieb



Check-up «Autofahren heute» 2022

Kursinhalt und Ablauf

- 1. Teil Theorie: Es wird die Theorie aufgefrischt und Gesetzesänderungen besprochen.
- 2. Teil Praxis: Eine einstündige Fahrt mit dem eigenen Fahrzeug in Begleitung eines vom Verkehrssicherheitsrat zertifizierten Fahrlehrers, welcher Ihre Fahrweise analysiert und mit Ihnen bespricht. Der Kurs wird nur als Ganzes angeboten, es müssen beide Teile (Theorie und Praxis) besucht werden.

Daten und Preise

Die nächsten Termine:

28.7., 25.8., 28.9., 27.10.; 9:00–12:00 Uhr

TCS Mitglieder: CHF 140.–

Nicht-Mitglieder: CHF 190.–

**Weitere Informationen und Anmeldung
über tcsbasel.ch oder 061 906 66 66**

TCS Center Füllinsdorf, Uferstrasse 10





Hier ist Gastfreundschaft zuhause.

**Lernen Sie Rheinfelden von der entspannten Seite kennen – Wellness und Genuss inklusive:
im Park-Hotel am Rhein.**

∞ Zimmer mit traumhaftem Blick auf Park- oder Rheinseite ∞ reichhaltiges Frühstücksbuffet ∞ 3-Gang
Halbpensionmenu ∞ direkter Zugang und freier Eintritt in die Wellness-Welt sole uno mit Solebädern,
Saunalandschaft und vielem mehr ∞ Fitness, W-LAN, Parking gratis ∞ **1 Nacht ab CHF 235.– pro Pers.
im DZ, CHF 290.– im EZ** (Angebot gültig von 23.06. bis 03.07.2022).

Roberstenstrasse 31 CH-4310 Rheinfelden
T +41 61 836 66 33 www.park-hotel.ch

 park-hotel am rhein
im Parkresort Rheinfelden ★★★★★

GSTAAD
MENUHIN
FESTIVAL
& ACADEMY

WIEN

BEETHOVEN DELAYED
15. JULI – 3. SEPTEMBER 2022



Andreas Ottensamer (Artist in Residence), Jonas Kaufmann, Sol Gabetta, Sir András Schiff, Philippe Jaroussky, Sabine Meyer, Jan Lisiecki, Patricia Kopatchinskaja, Daniel Hope, Klaus Maria Brandauer, René Jacobs, Jaap van Zweden & Gstaad Festival Orchestra, Vasily Petrenko & Royal Philharmonic Orchestra, Alain Altinoglu & hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Christophe Rousset & Les Talens Lyriques



«Uhren-Design im Rhythmus der Zeit»

KLOSTERS MUSIC

30. Juli bis 7. August 2022

ZEITREISE. A MUSICAL JOURNEY

Arabella Steinbacher, © Peter Rigaud

Sa, 30. Juli 2022, 19.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
FREIHEIT UND SEHNSUCHT
FRANCESCO PIEMONTESE KLAVIER
PABLO HERAS-CASADO LEITUNG
MÜNCHENER KAMMERORCHESTER

So, 31. Juli 2022, 19.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
RAUSCHENDES FEST
GOTTFRIED VON DER GOLTZ VIOLINE & LEITUNG
FRANCESCO CORTI CEMBALO
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Mo, 1. August 2022, 17.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
ÜBER DIE GRENZEN HINWEG
ENSEMBLE PHILHARMONIX

Di, 2. August 2022, 19.00 Uhr, Atelier Bolt, Klosters
MUSIKALISCHER FREMDENVERKEHR
ALAIN CLAUDE SULZER TEXTE & LESUNG
OLIVER SCHNYDER KLAVIER

Mi, 3. August 2022, 19.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
BEGEGNUNGEN
HAGEN QUARTETT
KIRILL GERSTEIN KLAVIER

Do, 4. August 2022, 19.00 Uhr, Kirche St. Jakob, Klosters
INNEHALTEN
MAURICE STEGER BLOCKFLÖTE & LEITUNG
NURIA RIAL SOPRAN
SEBASTIAN WIENAND ORGEL & CEMBALO
LA CETRA BAROCKORCHESTER

Fr, 5. August 2022, 19.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
HOLLYWOOD — SINGIN' IN THE RAIN
ANTHONY GABRIELE LEITUNG
CITY LIGHT SYMPHONY ORCHESTRA

Sa, 6. August 2022, 19.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
SOMMERNACHTSTRAUM
ARABELLA STEINBACHER VIOLINE
PATRICK HAHN LEITUNG
MOZARTEUMORCHESTER SALZBURG

So, 7. August 2022, 17.00 Uhr, Konzertsaal, Arena Klosters
EIN WIEDERSEHEN
SIR ANDRÁS SCHIFF KLAVIER

Kein Kunde hat die gleichen Ansprüche und keine Drucksache stellt die gleichen Anforderungen. Flexibilität und die gemeinsame Suche nach innovativen Lösungen, das sind unsere Stärken.

Ob einfacher Schwarz-Weissdruck oder Mehrfarbendruck mit Veredelung, wir von Steudler Press sind die Profis in Druck, in Koordination und in der Gesamtbetreuung Ihrer Projekte.

Unsere Motivation ist, immer wieder Spezielles zu riskieren und für Sie neue Wege zu gehen. Steudler Press – Ihr Partner, wenn Sie nicht immer das Gleiche wollen.

Steudler Press AG
Offset- und Digitaldruck
Zeughausstrasse 51, 4020 Basel
Telefon 061 319 90 40
www.steudlerpress.ch

GLEICH IST NICHT GLEICH

STEUDLER PRESS 





OPEN CLASSICS AM RHEIN

by HOCHRHEIN MUSIKFESTIVAL

12. und 13. August 2022

Das neue **Klassik
Open Air Festival**
auf dem Rhein-Inseli
in Rheinfelden



SWISSLOS
Kanton Aargau

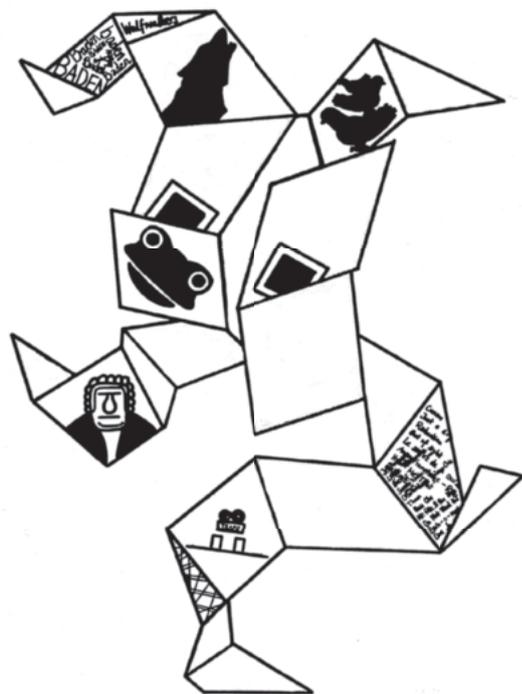
 **Rheinfelden**
Lebenswert. Liebeswert.

hochrhein-musikfestival.ch

KULTUR – KANTON AARGAU



KULTUR – KANTON AARGAU



A* schweizer
kindermuseum
KORTHEATER BADEN
LANGMATT
MURI ORT KÜNSTLER
DER HAUS
MUSIC BOOSWEL
STAPPER MA
HAUS! MUSEUM
AARGAU
KIFF
AARAU
FANTOCHE
tanz & kunst
argovia
philharmonie
THEATER MARIE

GESEHEN von MARGRIT
im MUSEUM LANGMATT

A* schweizer
kindermuseum
KORTHEATER BADEN
LANGMATT
MURI ORT KÜNSTLER
DER HAUS
MUSIC BOOSWEL
STAPPER MA
HAUS! MUSEUM
AARGAU
KIFF
AARAU
FANTOCHE
tanz & kunst
argovia
philharmonie
THEATER MARIE

ILLUSTRIERT von SOPHIE
beim FANTOCHE

