

MIGROS-KULTURPROZENT-CLASSICS
präsentiert

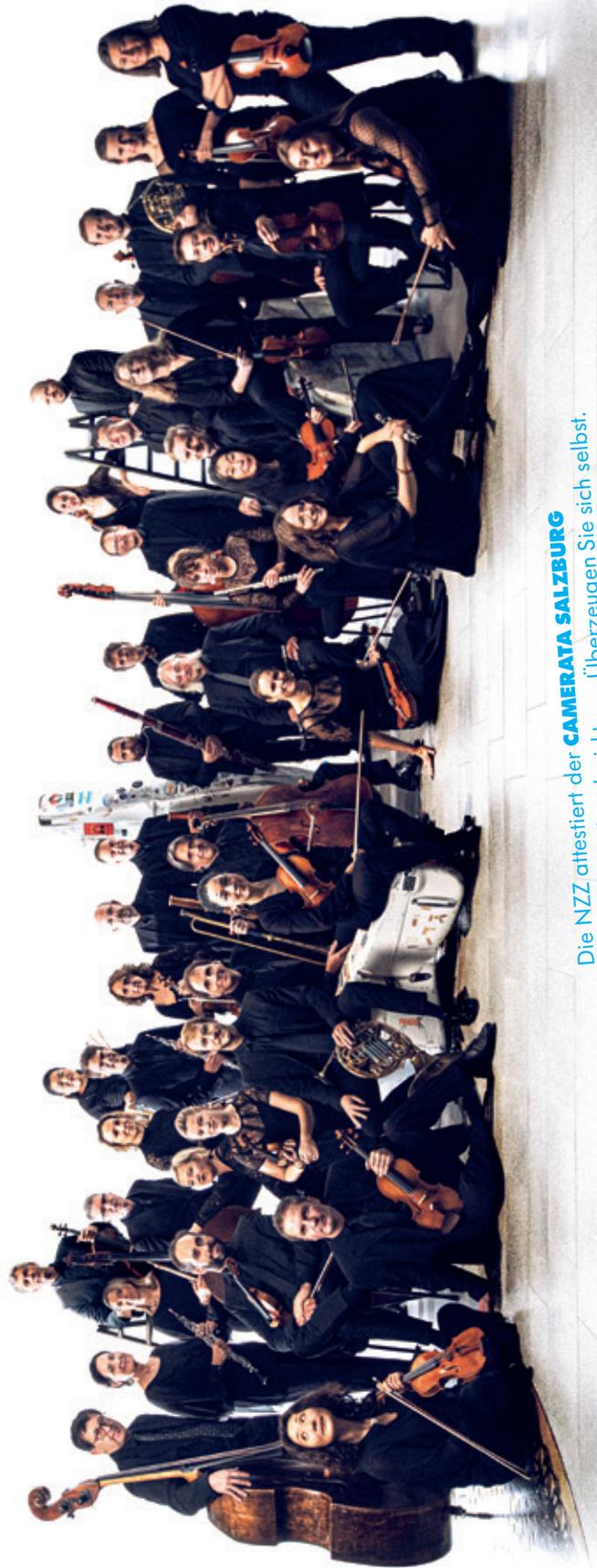
CAMERATA SALZBURG

CASINO BERN
DI, 12*12*2023
19.30 UHR



migros
kulturprozent





Die NZZ attestiert der **CAMERATA SALZBURG**
«Spielfreude, die ansteckend wirkt». — Überzeugen Sie sich selbst.

KONZERTPROGRAMM

CASINO BERN CAMERATA SALZBURG

DI, 12*12*2023
19.30 UHR

GREGORY AHSS * Violine und Leitung
KIAN SOLTANI * Violoncello

ROBERT SCHUMANN

Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52 (ca. 17')
Ouvertüre. *Andante con moto* — *Allegro*
Scherzo. *Vivo* — *Trio. L'istesso tempo*
Finale. *Allegro molto vivace*

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129 (ca. 25')
Nicht zu schnell
Langsam
Sehr lebhaft

Pause

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90 «Italienische» (ca. 32')
Allegro vivace
Andante con moto
Con moto moderato
Saltarello. Presto

Programmänderungen vorbehalten

ROBERT SCHUMANN * 1810 – 1856

OUVERTÜRE, SCHERZO UND FINALE OP. 52

Bis 1839 hatte Robert Schumann ausnahmslos Klaviermusik veröffentlicht. Als er sich nun anderen Gattungen zuwandte, geschah das in Schüben geradezu rauschhafter Kreativität. So entstanden allein 1840 weit über 100 Lieder; das Jahr darauf war sinfonischen Projekten vorbehalten, 1842 der Kammermusik. Solche Phasen intensiver Beschäftigung mit einer Werkfamilie kennen wir auch von anderen Komponisten, Beethoven und Brahms etwa, aber nicht in der Dichte und Ausschliesslichkeit wie bei Schumann.

Nehmen wir das «Sinfonienjahr» 1841: Es beginnt mit einem Befreiungsschlag, der innerhalb weniger Tage zu Papier gebrachten B-Dur-Sinfonie. Noch im selben Jahr folgt eine weitere Sinfonie in d-Moll, auch wenn diese erst 1851 als Nr. 4 publiziert wird. Dazwischen liegen zwei Orchesterwerke, die sich einer gattungsmässigen Zuschreibung entziehen: eine Fantasie mit Soloklavier, vier Jahre später zum Klavierkonzert a-Moll erweitert; sowie drei Einzelsätze, die Schumann wahlweise als Suite, Sinfonietta oder Symphonette bezeichnet. Als sie 1846 unter der Opusnummer 52 erscheinen, tragen sie den neutraleren Titel Ouvertüre, Scherzo und Finale.

Was all diese Werke eint, sind ihre experimentellen Züge. In den Sinfonien arbeitet Schumann mit satzübergreifenden Bezügen, in der Fantasie versucht er, das Soloinstrument möglichst eng in das Orchestergewebe mit einzubinden. Aber welches Experiment verbirgt sich hinter der Kombination aus einer Ouvertüre, einem Scherzo und einem Finalsatz? Nicht einmal der Komponist selbst schien sich über ihren Werkcharakter im Klaren: In einem Brief an den Verleger Hofmeister sprach er von seiner «2ten Symphonie», räumte aber gleichzeitig ein, dass man «die einzelnen Sätze auch getrennt spielen» könne.

Was op. 52 von einer «echten» Sinfonie unterscheidet, ist zum einen die Kürze der Einzelsätze, die mit 5 – 6 Minuten Spielzeit frühklassisches Format haben. Zum anderen reduziert Schumann auch die musikalische Komplexität: Fast durchgehend setzt er auf spielerisch-eingängige Themen, auf rhythmische und harmonische Stabilität. Der 1. Satz beginnt zwar mit einer kurzen Einleitung in Moll, dafür verzichtet der Hauptteil auf eine Durchführung – so wie viele Opernouvertüren der Zeit. Sinfonischen Ansprüchen im Sinne Beethovens (oder Schumanns eigener 1. Sinfonie) genügt am ehesten noch das Finale, das die stärksten Ansätze zur Verarbeitung des thematischen Materials zeigt.

Es gibt allerdings ein Gegengewicht zu dieser Vereinfachung, nämlich ein Netz von thematischen Verweisen. Jeweils an den Satzschlüssen blickt Schumann vor oder zurück: So klingt gegen Ende der Ouvertüre das Hauptthema des Scherzos bereits in einer Vorform an, während die Coda des Scherzos das Hauptthema der Ouvertüre zitiert. Zudem taucht in sämtlichen Sätzen die kurze Geigenfloskel vom Beginn des Werks auf. Aber all diese Massnahmen verkomplizieren das Hören nicht, sondern stärken nur die innere Zusammengehörigkeit dieser ungewöhnlichen Trias, der Schumann selbst einen «leichten, freundlichen Charakter» attestierte.

ROBERT SCHUMANN * 1810 – 1856

KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER A-MOLL OP. 129

Mit seinem Klavierkonzert a-Moll erzielte Robert Schumann einen so durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg, dass das Schicksal seiner weiteren konzertanten Werke umso rätselhafter anmutet. Ob die beiden Konzertstücke für Klavier, die Violinphantasie oder das Konzertstück für vier Hörner — sie alle blieben Stiefkinder des Repertoires, und das Violinkonzert d-Moll hielten Clara Schumann und Joseph Joachim sogar unter Verschluss.

Dem Cellokonzert a-Moll erging es kaum besser. Schumann schrieb es im Oktober 1850, kurz nach Dienstantritt als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. An einen Widmungsträger scheint er zunächst nicht gedacht haben, nahm aber bald Kontakt zu dem Frankfurter Cellisten Robert Bockmühl auf, der selbst Komponist war. Bockmühls Anfangseuphorie legte sich rasch; er machte Schumann etliche Verbesserungsvorschläge, die dieser jedoch nicht berücksichtigte. Auch die Verlage zeigten sich zögerlich; immerhin kam es noch zu Schumanns Lebzeiten, Ende 1853, zur Publikation des Werks durch Breitkopf & Härtel. Hingegen erfolgte die Uraufführung erst im Jahr 1860 in Oldenburg. Und auch danach dauerte es noch lange, bis sich das Konzert beim Publikum durchsetzte.

Gründe hierfür wurden bereits anlässlich der Oldenburger Premiere genannt: «Dies Schumannsche Concert», schrieb ein anonymer Rezensent, «ist ein symphonisch gehaltenes Tonwerk, in welchem dem Soloinstrumente nur eine bevorzugtere Stellung vor den anderen Instrumenten des Orchesters eingeräumt ist». Das trifft zweifellos zu; Solo- und Orchesterpart sind von Beginn an eng ineinander verzahnt, ständig wechseln Melodieführung und Begleitung zwischen den Partnern. Allerdings gilt das schon für Schumanns Klavierkonzert — rein äusserliche Brillanz und eine blosser Präsentation gefälliger Themen durfte man von diesem Komponisten nicht erwarten. Möglich, dass dies beim Klavier als dem populäreren Soloinstrument eher akzeptiert wurde als beim Violoncello.

Am Solopart selbst kann es jedenfalls nicht liegen, denn der ist äusserst effektiv angelegt, so gesanglich wie virtuos, unter Ausnutzung des gesamten Klangspektrums von sonorer Tiefe bis in höchste Lagen. Das Orchester agiert über weite Strecken kammermusikalisch; oft korrespondieren nur die Streicher mit dem Solisten, manchmal auch die Holzbläser. Im langsamen Satz gelingt Schumann noch ein besonderer Klangeffekt, wenn er dem Solisten ein Orchesterello zur Seite stellt.

Gerade dieser 2. Satz ist bei aller Kürze Dreh- und Angelpunkt des Geschehens. Er hat nicht nur lyrische Tiefe, mit deutlichen Anklängen an ein Jugendwerk Claras, das Robert einst zu Variationen animiert hatte. Er bildet auch ein Scharnier zwischen dem schwärmerischen 1. und ausgelassenen 3. Satz: Die Übergänge sind jeweils fließend gestaltet, und stets spielt das Bläsermotto vom Beginn des Konzerts eine wichtige Rolle. Geradezu dramatische Züge trägt der Kippunkt zum letzten Satz: Urplötzlich zitiert das Orchester das Hauptthema des 1. Satzes, der Solist reagiert hektisch, mit einem Rezitativ und einer kurzen Kadenz, um sich dann lustvoll in das neue Tempo zu stürzen. Spätestens hier wird die euphorische Stimmung greifbar, in der Schumann sein Cellokonzert schrieb.

Keine Angst vor Schumanns berühmtem Solopart:
KIAN SOLTANI bewegt sich sicher in jeder Partitur,
 von «Gramophone» wurde ihm gar eine
 «sichere Perfektion» attestiert.



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY * 1809 – 1847

SINFONIE NR. 4 A-DUR OP. 90 «ITALIENISCHE»

Charismatisch, heiter und voll sprühender Energie — so wirkte das «Glücks-kind» Felix Mendelssohn Bartholdy auf viele seiner Zeitgenossen, gerade im Vergleich zu seinem Freund und Weggefährten Schumann. Kompositorisch scheint sich dieser Wesenszug vor allem in seiner 4. Sinfonie niedergeschlagen zu haben, der «Italienischen»: ein vitales, lichtdurchflutetes Stück Musik, fernab teutonischer Erdschwere. Und doch war ausgerechnet die «Italienische» das Sorgenkind unter Mendelssohns Sinfonien, an der er immer wieder feilte.

Ein erster Anlauf Ende 1830 in Rom, parallel zur «Hebriden»-Ouvertüre und der «Walpurgisnacht», blieb im Skizzenstadium stecken. Ganz offensichtlich hatte die Gattung Sinfonie für Mendelssohn etwas Prekäres, ablesbar am Stand der ebenfalls noch nicht fertiggestellten «Schottischen» und seiner Unzufriedenheit mit der «Reformationssinfonie». Erst im Winter 1832/33 nahm er sich das Material aus Italien wieder vor und brachte das Ergebnis bald darauf in London zur erfolgreichen Uraufführung. Anstatt das Werk nun aber freizugeben, überarbeitete er 1834 drei der vier Sätze tiefgreifend. Auch diese Version blieb unveröffentlicht; eine gedruckte Ausgabe der A-Dur-Sinfonie, und zwar ihrer Londoner Fassung, erschien erst nach Mendelssohns Tod unter der Opusnummer 90.

Wenn wir heute die «Italienische» hören, handelt es sich also strenggenommen um eine vom Komponisten verworfene Version. Die spätere Fassung könnte grössere Gültigkeit für sich beanspruchen, wäre sie nicht unvollständig. Ein unauflösbares Dilemma — was bleibt, ist die schiere Qualität der Musik, die bis heute nichts von ihrer Frische verloren hat. Mendelssohns Ringen um die Werkgestalt sollte dabei als Warnung dienen, die Vierte vorschnell auf ihre Italianità zu reduzieren.

Denn auch wenn der Komponist selbst auf seine Reiseindrücke als Inspirationsquelle verwiesen hat, sind diese Eindrücke doch vielfältig und durch Kunst, Literatur und Historie vermittelt. Einen direkten musikalischen Bezug gibt es nur im letzten Satz, einem wilden Saltarello (Springtanz) — so wild, dass Mendelssohn sogar jegliche Übereinkunft bezüglich der Tongeschlechter missachtet und die Sinfonie in Moll enden lässt. Dem Eröffnungssatz könnte man südländische Leichtigkeit und Vitalität attestieren; allerdings gehören die kompositorischen Mittel, die diesen Eindruck hervorrufen, zum gängigen Vokabular des jungen Mendelssohn: melodischer Schwung, pulsierende Repetitionen, fließende Abläufe, Signalmotive.

Am schwersten wiegt, dass gerade die Mittelsätze, obwohl sie zur Genrezeichnung neigen, jeden konkreten Italien-Bezug meiden. Das Andante, ein dunkler, mäandrierender Klagegesang, erinnerte den Mendelssohn-Freund Moscheles an ein böhmisches Prozessionslied. Ebenso könnte es eine Verbeugung vor dem verstorbenen Carl Friedrich Zelter sein, Mendelssohns Kompositionslehrer; die Anklänge an dessen Lied «Der König in Thule» sind unüberhörbar. Und warum an dritter Stelle ein gar nicht mehr zeitgemässes Menuett erklingt, darauf hat die Mendelssohn-Forschung noch keine befriedigende Antwort gefunden. Vielleicht macht gerade dies die Besonderheit der «Italienischen» aus: dass sie kein glattes, selbsterklärendes Kunstwerk ist, sondern Fragen aufwirft, offene Stellen hat — bis heute.

MENDELSSOHN über seine 4. Sinfonie:
«Es wird das lustigste Stück, das ich gemacht habe.»

INTERPRET*INNEN

ORCHESTER

CAMERATA SALZBURG

Die Camerata Salzburg schloss sich 1952 auf Initiative Bernhard Paumgartners aus Mitgliedern der Hochschule Mozarteum zusammen. Nach Paumgartners Tod war es Sándor Végh, der als Geiger und Dirigent den Klang des Ensembles prägte. Unter den späteren künstlerischen Leitern sind Roger Norrington, heute Ehrendirigent, und Leonidas Kavakos zu erwähnen. Seit 2016 arbeitet die Camerata nur noch projektweise mit Dirigent*innen zusammen; man setzt auf Eigenverantwortung und Gemeinschaftssinn. Wie gut das funktioniert, belegt das aktuelle Konzertprogramm mit Musiker*innen wie Héléne Grimaud, Janine Jansen oder Sheku Kanneh-Mason. Im Zentrum der künstlerischen Arbeit steht natürlich das Schaffen Mozarts, doch spielt die Camerata auch Streichermusik aus anderen Epochen, von der Romantik über die frühe Moderne bis zur Gegenwart.

Die **CAMERATA SALZBURG** zählt weltweit zu den führenden Kammerorchestern und erhält regelmässig Einladungen in die bedeutendsten Spielstätten von Paris bis Peking.

SOLIST UND LEITUNG

GREGORY AHSS

Ausgebildet wurde er in Moskau, Tel Aviv und Boston, seine musikalische Heimat fand er in Europa: An Flexibilität mangelt es dem israelischen Geiger Gregory Ahss wahrlich nicht. Sowohl als Solist wie mit dem Tal Piano Trio gewann er mehrere Wettbewerbe, bevor er 2005 Konzertmeister von Claudio Abbados Mahler Chamber Orchestra wurde. 2012 wechselte er in gleicher Funktion zur Camerata Salzburg, wo er seit dem Beschluss des Ensembles, auf einen ständigen Dirigenten zu verzichten, auch als einer von zwei Künstlerischen Leitern fungiert. Zu Ahss' musikalischen Partnern zählen Geiger wie Daniel Hope und Janine Jansen, der Cellist Gautier Capuçon oder die Klarinetistin Sabine Meyer. Über seine Rolle als Konzertmeister der Camerata sagt er: «Es geht um Energie, Augen, Kommunikation. Dann kann man mit dem Orchester erstaunliche Erfahrungen machen.»

SOLIST

KIAN SOLTANI

«Individualität, Ausdruckstiefe und ein charismatisches Auftreten» werden Kian Soltani attestiert. Tatsächlich ist der Österreicher mit iranischen Wurzeln in zwei Kulturen zu Hause — ein Umstand, dem er in seiner Debüt-CD mit dem bezeichnenden Titel «Heimat» seine Reverenz erwies. Als diese 2018 bei der Deutschen Grammophon erschien, hatte Soltani bereits den Paulo Cello Competition in Helsinki für sich entscheiden können; der begehrte Credit Suisse Young Artists Award kam noch hinzu. Mittlerweile hat er sich international etabliert, mit Auftritten bei den Festivals von Schleswig-Holstein, Luzern und Kissingen sowie durch seine regelmässige Zusammenarbeit mit Grössen wie Daniel Barenboim oder Renaud Capuçon. 2022 wurde seine innovative Filmmusik-CD «Cello Unlimited» mit einem Opus Klassik ausgezeichnet.

A man with dark hair, wearing a dark suit jacket over a white shirt, is shown in profile from the waist up. He is smiling and looking upwards and to the right. He is holding a large, dark wood cello against his chest. The background is a bright, clear blue sky with some light clouds. The overall mood is serene and artistic.

Wertvolle Antiquität: **KIAN SOLTANI** spielt auf einem Stradivari-Violoncello namens «London ex Boccherini» aus dem Jahre 1694.

Schon im Alter von fünf Jahren begann der israelische Violinist
GREGORY AHSS mit dem Geigenunterricht an der
Gnessin Musikschule in seiner Geburtsstadt Moskau.



VORSCHAU

DIE NÄCHSTEN KONZERTE IM CASINO BERN

MI, 17*01*2024 — ABO 2

BBC SYMPHONY ORCHESTRA

Sakari Oramo * Leitung

DI, 19*03*2024 — ABO 1

LES SIÈCLES

François-Xavier Roth * Leitung

Marie-Nicole Lemieux * Alt

Andrew Staples * Tenor

MI, 17*04*2024 — ABO 2

ORCHESTRA MOZART

Daniele Gatti * Leitung

SO, 26*05*2024 — EXTRAKONZERT

WIENER SYMPHONIKER

Petr Popelka * Leitung

Julia Hagen * Violoncello

Das **MIGROS-KULTURPROZENT** unterstützt kulturelle und soziale Initiativen und bietet einer breiten Bevölkerung ein vielfältiges Angebot. Neben traditionsreichen Programmen setzt es gezielt Akzente zu zukunftsweisenden gesellschaftlichen Fragestellungen. Zum Migros-Kulturprozent gehören auch die Klubschule Migros, das Gottlieb Duttweiler Institut, das Migros Museum für Gegenwartskunst, die vier Parks im Grünen und die Monte-Generoso-Bahn. Insgesamt investiert das Migros-Kulturprozent jährlich über 140 Millionen Franken.

Migros-Genossenschafts-Bund, Direktion Gesellschaft & Kultur
Migros-Kulturprozent-Classics, Postfach, 8031 Zürich, Telefon +41 58 570 30 34
migros-kulturprozent-classics.ch

Bildnachweise, Cover: Gregory Ahss © zVg; Seite 2: Camerata Salzburg © Igor Studio. Seite 7 sowie 12/13: Kian Saltani © Holger Hage/Deutsche Grammophon; Seite 14: Gregory Ahss © Igor Studio. Backcover: Julia Hagen © Julia Wesely



Erleben Sie das Extrakonzert der **WIENER SYMPHONIKER**
mit der Ausnahmekünstlerin Julia Hagen am Violoncello:
Am Sonntag, 26*05*2024 im Casin Bern.



Die Migros-Kulturprozent-Classics sind Teil des gesellschaftlichen
Engagements der Migros-Gruppe: engagement.migros.ch

*** KEINEN CLASSICS-MOMENT VERPASSEN ***

Abonnieren Sie unseren monatlichen Newsletter und geniessen Sie
CLASSICS auch vor und nach den Konzerten — mit Musik,
Hintergründen und Gewinnspielen.

