

28. INTERNATIONALES

*Bachfest*  
SCHAFFHAUSEN

9

SONNTAG, 16. MAI 2021

« GIGANTEN »

Margret Köll und Luca Pianca

**Wir danken unseren  
Sponsoren und Partnern  
für die grosszügige  
Unterstützung**

## HERZLICHEN DANK

### Hauptonsoren



### Hotelpartner



### Medienpartner

Schaffhauser Nachrichten



**Musik Theater**  
Die Schweizer Kulturzeitschrift am Puls der Szene

### Konzertpatronate



**+GF+**



**SORELL** | RÜDEN  
HOTELS SWITZERLAND



### Donatoren

ABB Schaffhausen – Best Western Plus Hotel Bahnhof – Brauerei Falken – Colin & Cie. (Schweiz) AG  
Kronenhof Hotel & Gastronomie – EKS AG – Rattin AG – SH Power

### Gefördert von

### Titel / Gemälde

John Constable, «A Cloud Study, Sunset»,  
1821, Yale Center for British Art, Paul Mellon  
Collection, USA (Bridgeman Images)



JAKOB UND EMMA  
**WINDLER-STIFTUNG**

**STIFTUNG  
WERNER  
AMSLER**

Sonntag, 16. Mai 2021

## Zunftsaal zum Rüden Schaffhausen

Dauer ca. 60 Minuten, ohne Pause

### « G I G A N T E N »

#### **Margret Köll und Luca Pianca**

Margret Köll, historische Harfe  
Luca Pianca, Laute

#### **Johann Sebastian Bach (1685–1750)**

- Partita BWV 997, Transkription für Laute und Harfe  
*Preludio – Fuga – Sarabande – Gigue – Double*

#### **Carlo Gesualdo (1566–1613)**

- Madrigal «Beltà, poi che t'assenti» aus dem 6. Madrigalbuch, Transkription für Laute und Harfe
- Madrigal «Gagliarda del Principe di Venosa» W. 10/22, Transkription für Laute und Harfe

#### **Claudio Monteverdi (1567–1643)**

- «L'Orfeo intavolato»  
Ritornelle, Chöre und Arien aus der Oper «L'Orfeo», transkribiert für Laute und Harfe  
*Ritornello I – Coro «Ahi caso acerbo» – Ritornello II –  
Ritornello I – Sinfonia – Solo «Possente Spirto» –  
Ritornello I – Coro di Spiriti – Recitativo e Aria «Qual onor»*

#### **Johann Sebastian Bach**

- Präludium BWV 998, Transkription für Laute und Harfe

## « G I G A N T E N »

Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi und Johann Sebastian Bach – drei «epochale» Komponisten. Aber was genau macht diese Komponisten so wichtig für ihre jeweilige «Epoche»? Das liegt doch auf der Hand, würden manche sagen: Gesualdo hat die Chromatik salonfähig gemacht, Monteverdi hat die Oper erfunden und Bachs Werk ist schlichtweg die Summe aller Musik, die bis dato entstand. Stereotypen solcher Art finden sich zuhauf. Doch was steckt hinter diesen Allgemeinaussagen? Schauen wir also etwas genauer hin. Denn Komponistinnen und Komponisten schaffen ihre Kompositionen nicht im luftleeren Raum. Sie sind stets eingebettet in eine Tradition, eine Gegenwart der Musik, die auf sie wirkt, von der sie lernen, über die sie hinausgehen – sie sind Kinder ihrer Zeit, wie man so schön sagt. So simpel das klingt, so schwer scheint dennoch manchmal ein durch die Schleier der Jahrhunderte ungetrübter Blick darauf.

Liest man etwa den Gesualdo-Artikel des einschlägigen Nachschlagewerks «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG), so steht am Beginn: «Gesualdos musikhistorische Bedeutung entzieht sich einem einfachen Urteil.» Den Komponisten hat man zu verschiedenen Zeiten ganz unterschiedlich rezipiert bzw. beurteilt. Im 19. Jahrhundert etwa sah man Gesualdos eigenwillige Musik eher als Beispiel fragwürdiger Stimmenführung im polyphonen Satz. Die häufige Verwendung von Chromatismen in den Madrigalen erachtete man als übertrieben und dilettantisch und es galt die Meinung, Gesualdos Kompositionen seien unaufführbar. Das änderte sich im 20. Jahrhundert. Komponisten wie Paul Hindemith oder Igor Strawinsky wurden auf die Musik des Fürsten aufmerksam und verarbeiteten sie kompositorisch. Nach und nach erfuhr Gesualdos Musik eine Renaissance und auch ein schwerwiegendes Detail seiner Biografie trug

wesentlich zur Popularisierung bei: Als er und seine Vertrauten seine Frau inflagranti mit ihrem Liebhaber erwischen, tötete er beide. Das Ereignis hielt Einzug in eine Chronik und war damals schon so aufbereitet, dass die Schilderungen rasche Verbreitung und literarische Verarbeitung erfuhren. Sogar in den Aktenberichten der gerichtlichen Untersuchungen wird das Bild des Mörders aus Leidenschaft geprägt. Selten wurde davon gesprochen, dass Gesualdo mit seiner Tat möglicherweise einem von dem Liebespaar geplanten Giftattentat zuvorkommen wollte. War die Tat etwa weniger aus Leidenschaft als aus Kalkül vollzogen worden? Überprüfen lässt sich das nicht und so verbleibt diese Episode im Bereich der Mutmassungen. Doch jenes «literarische» Bild von Gesualdo ist bis heute lebendig. Nur zu gut scheint eine bis ins Extrem getriebene Emotion – die im Mord kulminiert – mit der expressiven, bis an die Grenzen der Tonalität getriebenen Chromatik und Dissonanz-Verwendung zu korrespondieren. Gesualdos Musik war jedoch keineswegs abgehoben, wie die Kritiker des 19. Jahrhunderts ohne Rücksicht auf den historischen Ort, behaupteten. Vielmehr entfaltete seine Musik noch zu Lebzeiten des Komponisten eine Tradition. Gesualdo wurde tatsächlich als Erneuerer wahrgenommen und als solcher auch gewürdigt. Vor allem seine Expressivität im Zusammenhang mit der «seconda pratica» wurde gelobt.

Die «seconda pratica» beschreibt einen neuen Umgang mit der Dissonanz im polyphonen Satz, der sich um 1600 abzeichnete. In Abgrenzung dazu sprach man von der «prima pratica», mit der die traditionelle Vokalpolyphonie, ganz im Stile Palestrinas, gemeint ist und die strengen Tonsatzregeln unterworfen war. Bei der «seconda pratica» steht der Textinhalt, also ein bestimmtes Gefühl oder eine bestimmte Situation an erster, die stren-

gen Regeln an zweiter Stelle. Gesualdo hat in diesem Zusammenhang mit kühnen Klangfortschreitungen innerhalb des traditionellen Madrigals experimentiert. Er lässt Dissonanzen an Positionen erscheinen, wo sie nach den alten Regeln gar keinen Platz haben dürften. Sie werden unvorbereitet eingeführt und verwundern das Ohr.

Im Madrigal **«Beltà, poi che t'assenti»** aus dem sechsten Madrigalbuch beispielsweise wird die Chromatik und die Dissonanz gleich mit dem homophon gestalteten Anfangsteil etabliert. Die Oberstimmen bewegen sich in getragener Tempo chromatisch nach oben. Gleich zu Beginn wird der Affekt des Schmerzes zum Ausdruck gebracht und die Musik in den Dienst des Textes gestellt: «Schöne, da du von mir gehst, nimm nicht nur mein Herz, nimm auch meine Qualen mit dir fort.» Im Wort «dolore» (Schmerz / Qual) ist deutlich die absteigende kleine Sekunde zu hören, die am Ende des Madrigals nach oben geführt wird und so spannungsvoll den Vokalsatz schliesst. Die **«Gagliarda del Principe di Venosa»** dagegen ist eine der wenigen Instrumentalkompositionen von Gesualdo, was nicht verwunderlich ist, denn zu dieser Zeit hatte die reine Instrumentalmusik noch nicht den Stellenwert, den die vokale Musik innehatte. Die Galliarde, eigentlich ein lebhafter Tanz, erscheint hier im eigentümlichen Stil Gesualdos mit überraschenden Tonfortschreitungen und Dissonanzen, die dem Tanzstück einen ganz besonderen Reiz verleihen.

Claudio Monteverdi wurde nur ein Jahr nach Gesualdo geboren, überlebte ihn aber um Jahrzehnte. Er war der Wortschöpfer der Bezeichnung «seconda pratica», die er in seiner berühmten Debatte mit dem Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi verwendete und später zum Exempel

einer Epoche wurde. Auch bei Monteverdi waren die Madrigale, die im Übrigen seine komplette Schaffenszeit umfassen, Experimentierfeld. Ganz deutlich ist zu erkennen, wie die Mittel der «seconda pratica» immer mehr an Bedeutung gewinnen. Spätere Madrigalbücher haben nur noch wenig mit dem traditionellen polyphonen Madrigal zu tun – konzertierende Formen, ein Zusammenspiel zwischen Singstimme und Basso continuo – finden Eingang. Damit unterscheiden sich Monteverdis Madrigale denn auch von den Madrigalen Gesualdos, die im Grunde innerhalb des Rahmens des polyphonen Satzes bleiben, ihn aber an sämtlichen Stellen durchbrechen.

Monteverdi schuf neue Formen und war massgeblich an der Ausformulierung einer neuen Gattung, der Oper, beteiligt. Drama und Musik miteinander zu verbinden, war Monteverdis grosse Leistung in einer Zeit, in der so vieles im Umbruch war und neue Satztechniken, neue Gattungen und Formen entstanden. Trotz des Fokus auf die vokalen Gattungen hat sich auch Monteverdi mit instrumentaler Musik beschäftigt, vor allem mit ihren Möglichkeiten der Abbildung von Seelenzuständen. Überhaupt versuchte Monteverdi zwischen den verschiedenen Kompositionsformen Polyphonie und akkordbegleitetem Sologesang, instrumentaler und vokaler, szenischer und nichtszenischer, geistlicher und weltlicher Musik zu vermitteln. Dieses Experimentieren mit sämtlichen musikalischen Mitteln schlägt sich auch in seinen Bühnenwerken nieder. Seine erste Oper **«L'Orfeo»** ist dabei zum Exempel geworden und wird gemeinhin als erste «richtige» Oper der Theatergeschichte bezeichnet. Zwar gilt Jacopo Peri als erster Opernkomponist. Dieser versuchte aber mit dem dramatischen Gesang ein Mittelding zwischen Singen und Sprechen zu schaffen. Dramatische

Darstellung in der Musik sucht man dort vergeblich. Darum machte sich Monteverdi verdient. Er brachte das dramatische Geschehen und die Gefühle der Personen mit der Musik zum Ausdruck und hauchte so der Gattung gleichsam Leben ein.

In «L'Orfeo» begegnen wir vielen Formen: Tänzern, strophischen Formen, Chören, Arien, geschlossenen Passagen, ganz nach den Bedürfnissen der Handlung und der Seelenzustände. Besonders eindrucksvoll gestaltet Monteverdi die Szene in der Unterwelt, den berühmten Bittgesang »Possente spirito« und Herzstück der Oper. Orpheus versucht den Fährmann zu überreden, ihn über den Fluss zu bringen. Dafür setzt er sämtliche Mittel seiner Sangeskunst ein.

Monteverdi schafft hier nicht nur virtuosen Gesang, sondern entwirft eine musikalisch-dramatische Szene mit instrumentaler Musik. Die Zinken etwa repräsentieren die Unterwelt und wenn Orpheus vom Paradies spricht, erklingt die Harfe. Tasten- und Zupfinstrumente hatten normalerweise nur begleitende Funktion, doch als Instrument des Orpheus erhält die Harfe nun solistische Funktion. Zudem setzt der Komponist Echo-Wirkungen dramaturgisch ein und erzeugt dadurch einen szenischen Raum. Das alles war neu. Diese Form der Verschränkung von vokaler und instrumentaler dramatischer Musik hatten die Zeitgenossen Monteverdis bis dato noch nicht erlebt.

Die «seconda pratica» wurde später mit dem monodischen Gesang und der Gattung Oper gleichgesetzt und der «prima pratica», also dem alten Stil der Vokalpolyphonie, gegenübergestellt, obwohl die beiden keine

Gegensätze darstellen, sondern zwei verschiedene Kompositionsarten, bei der die neuere erst aus der alten hervorgehen konnte. Dennoch trat mit der Zeit im Verlauf des 17. Jahrhunderts die vokale Mehrstimmigkeit in den Hintergrund, neue instrumentale Gattungen etablierten sich und bald brach das sogenannte Generalbass-Zeitalter an. An seinem Ende stand Johann Sebastian Bach, so zumindest behauptet es Albert Schweitzer in seiner 1908 veröffentlichten Bach-Biographie: «Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin». Damit waren die Debatten um die Bedeutung von Bach und die Bach-Rezeption losgetreten. Verschiedenste Bach-Bilder entstanden. Zahllose ehrfürchtige Formulierungen durchziehen die folgenden Jahrhunderte. Beethoven etwa bezeichnete Bach als «Urvater der Harmonie» und heutige Musikerinnen und Musiker sehen in Bachs Werk die musikalische Vollkommenheit manifestiert. Doch welche Bedeutung hatte Bach zu seiner Zeit und wie stand er zu seiner Epoche? Blättert man im einschlägigen Bach-Handbuch, begegnet man auch hier einer ähnlichen Formulierung wie bei Gesualdo, wenn auch anders gemeint: «Kein anderer Komponist hat der Bemühung, seinen genauen geschichtlichen Ort zu bestimmen, so nachhaltigen Widerstand entgegengesetzt wie Johann Sebastian Bach.» Wenn ein so epochales Lebenswerk und seine Wirkungsgeschichte im Raum stehen, lässt sich das schwer auf einen Nenner bringen. Das zeigt sich bereits visuell im zu Beginn zitierten Musikgeschichtsnachschlagewerk MGG. Hier werden im Bach-Artikel unter dem Punkt «Würdigung» gleich dreizehn Gattungs-Unterpunkte aufgeführt, die sich wiederum in Unterpunkte untergliedern. Dies alleine zeigt schon welche Komplexität an überlieferter Musik vorliegt, die es in dieser Form zuvor nicht gegeben hat. Bach verfolgte einen geradezu enzyklopädischen Ansatz, alle wesentlichen

musikalischen Gattungen seiner Zeit – mit Ausnahme der Oper, die ihm wesensfremd war – zur Perfektion weiterzuentwickeln und neue Massstäbe zu setzen. Es existieren sogar Originalkompositionen für Laute, ein Instrument, das zu Bachs Zeit weitgehend aus der Mode gekommen war und erst wieder eine Renaissance im 20. Jahrhundert erfahren sollte. Beispielhaft sind seine **Partita c-Moll BWV 997** und sein **Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998**. Sie entstanden in Bachs Leipziger Zeit – vermutlich auch in Zusammenhang mit seiner Bekanntschaft mit den Lautenisten Silvius Leopold Weiß und Johann Kropfgans. Die beiden umfangreichen Werke demonstrieren eindrucksvoll den komplexen instrumentalen Spätstil des Komponisten. Man könnte also durchaus behaupten, dass Bach hier die Lautenmusik zu einem Ende geführt hat, um Albert Schweitzers Worte zu verwenden. Aber Schweitzers Gedanke, dass alles auf Bach hinführt, eignet sich auch für die umgekehrte Betrachtungsweise: Denn wo etwas aufhört, beginnt etwas Neues. Also ist Bach der Anfang!

Christine Faist

## MARGRET KÖLL

Nach Anfängen auf der Tiroler Volksharfe studierte **Margret Köll** Konzert-harfe in Innsbruck, Baltimore und München, wo sie bei Helga Storck mit einem pädagogischen und künstlerischen Diplom abschloss. Ihre Ausbildung an der historischen Harfe erhielt sie bei Andrew Lawrence-King und Mara Galassi, bei der sie in Mailand an der Academia Internazionale della Musica diplomierte. Seit 2012 unterrichtet sie die Klasse für Barockharfe an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin.

Als Spezialistin für historische Harfe spielte Margret Köll mit Barockorchestern wie Il Giardino Armonico, der Accademia Bizantina, Europa Galante, dem Balthasar-Neumann-Ensemble oder der Akademie für Alte Musik Berlin. Ihre Engagements führten Sie zu den Salzburger Festspielen, ans Royal Opera House nach Covent Garden, an das Theater an der Wien sowie an die Opéra Garnier Paris, die Bayerische Staatsoper oder die Mailänder Scala.

Immer wieder wirkt Margret Köll an CD-Aufnahmen und Tourneen mit, beispielsweise von Cecilia Bartoli oder Magdalena Kožená. 2014 erschien ihre Solo-CD «L'arpa di Partenope» mit frühbarocker Musik aus Neapel beim Label Accent, die mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2015 folgte ebenfalls bei Accent ihre zweite CD «L'arpa Barberini» zusammen mit der Sopranistin Roberta Invernizzi. Im Januar 2017 wirkte sie beim Eröffnungskonzert der Hamburger Elbphilharmonie mit, im Duo mit dem Countertenor Philippe Jaroussky. Ihre neueste CD «Toys for Two» ist ein Duo mit dem Lautenisten Luca Pianca und präsentiert englische Musik für Harfe und Laute, den beiden mythischen Instrumenten der britischen Musiktradition.



## LUCA PIANCA



Der in Lugano geborene Lautenist **Luca Pianca** zählt zu den führenden Interpreten auf dem Gebiet der historischen Aufführungspraxis. Er studierte in Mailand und in Salzburg bei Nikolaus Harnoncourt. Seit 1982 arbeitet er mit dessen Concentus Musicus zusammen und ist Mitbegründer von Il Giardino Armonico, einem der führenden Ensembles für die italienische Barockmusik.

Luca Pianca hat dank eines Exklusivvertrags mit dem Label Teldec sämtliche Lautenwerke von Bach und Vivaldi eingespielt. Seine gesamte Diskografie umfasst weit mehr als 50 CDs. Im Duo mit dem Gambisten Vittorio Ghielmi oder der Barockharfenistin Margret Köll ist er bei den renommiertesten Kammermusikreihen und Festivals in ganz Europa aktiv.

Als Solist spielte Luca Pianca weltweit in den namhaftesten Konzertsälen, unter anderem in der Carnegie Hall New York, der Philharmonie Berlin, im Wiener Musikverein, in der Wigmore Hall in London oder der Oshi Hall in Tokyo. Er ist ein regelmässiger Gast bei den renommiertesten Festivals von Salzburg über Luzern bis nach Schleswig-Holstein. Darüber hinaus hat Luca Pianca an zahlreichen Opern- und Orchesterproduktionen mitgewirkt, darunter bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival, am Opernhaus Zürich oder am Theater an der Wien. Er spielte unter der Leitung von Sir Simon Rattle in Berlin in Bachs Johannes-Passion und unter Riccardo Muti in Oratorien von Scarlatti.



## KONTAKT / IMPRESSUM

### Programmkommission

Wolfram Kötter, Jens Lampater, Annedore Neufeld, Peter Liebmann, Johannes Strobl

### Organisationskomitee

Peter Neukomm, Stadtpräsident; Andreas Bohrer-Peyer, Wolfram Kötter, Co-Präsidium Internationale Bachgesellschaft; Jens Lampater, Kulturbeauftragter

### Ansprechpartner

Internationale Bachfeste Schaffhausen      Tel. +41 (0) 52 632 52 61  
Kultur & Theater      [info@bachfest.ch](mailto:info@bachfest.ch)  
Herrenacker 23      [www.bachfest.ch](http://www.bachfest.ch)  
8200 Schaffhausen, Schweiz

Jens Lampater (Organisation, Geschäftsführung), [jens.lampater@stsh.ch](mailto:jens.lampater@stsh.ch)  
Afrodite Gatzka (Organisation & Administration), [afrodite.gatzka@stsh.ch](mailto:afrodite.gatzka@stsh.ch)  
Diane Manschott (Kommunikation), [diane.manschott@stsh.ch](mailto:diane.manschott@stsh.ch)

Internationale Bachgesellschaft Schaffhausen  
Andreas Bohrer-Peyer, Wolfram Kötter, Co-Präsidium, [info@int-bachgesellschaft.ch](mailto:info@int-bachgesellschaft.ch)

### Impressum

**Herausgeber:** Kulturdienst der Stadt Schaffhausen, Internationale Bachgesellschaft

**Redaktion:** Christine Faist, Afrodite Gatzka, Eva Grüninger, Jens Lampater

**Bildnachweise:** Luca Pianca: Armin Linke; Margret Köll: Armin Linke

**Gestaltung und Realisation:** Jörg Schwertfeger & Martin Waldner, Zürich

**Druck:** Kuhn-Druck AG, Neuhausen am Rheinfluss

Programmänderungen vorbehalten!

# STADTTHEATER

*Schaffhausen*

Tauchen Sie ein in die Welt des Theaters und erfahren Sie mehr über die Künstler\*innen und Ensembles des Stadttheaters Schaffhausen.



Den aktuellen Podcast finden Sie auf unserer Startseite.  
Alle Folgen sind bei Spotify, Apple Podcast, Soundcloud sowie auf unserem YouTube Kanal verfügbar und stehen nach Veröffentlichung auch zum Download bereit.

[www.stadttheater-sh.ch/podcast](http://www.stadttheater-sh.ch/podcast)



# Karte zeigen, beim Eintritt sparen

5 Franken Heimvorteil bei Schaffhauser Kultur-Highlights

**STADTTHEATER**  
*Schaffhausen*

SCHAFFHAUSEN  
| | ||||| **KLASSIK** |||

**m'** Museum  
zu Allerheiligen  
Schaffhausen

**SOMMERTHEATER**  
SCHAFFHAUSEN

Alle Vergünstigungen unter [www.shkb.ch/heimvorteil](http://www.shkb.ch/heimvorteil)