

5.

**KAMMER
KONZERT**

Armoniosa

DAS KONZERT

staatstheater darmstadt

„In den Musicken aller
Nationen giebt es
schlechtes Zeug und
auch wieder
etwas schönes.“

Wilhelm Friedrich Marpurg, 1749

5. Kammerkonzert

Donnerstag, 17. Januar 2019, 20.00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Giovanni Benedetto Platti (ca. 1697-1763)

Trio-Sonate D-Dur WD 680

1. Adagio assai | 2. Allegro | 3. Largho, e staccato | 4. (Allegro)

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Sonate Nr. 1 d-Moll „L'annunciazione“ aus den „Rosenkranzsonaten“

1. Praeludium | 2. Variatio – Aria allegro – Variatio – Adagio | 3. Finale

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite für Violoncello solo Nr. 1 G-Dur BWV 1007

1. Prelude | 2. Allemande | 3. Courante | 4. Sarabande |
5. Menuet I - Menuet II | 6. Gigue

Giovanni Benedetto Platti

Trio-Sonate B-Dur WD 689

1. Cantabile | 2. Allegro | 3. Siciliana | 4. Alla breve „Fugha“

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Sonata da camera a tre „La Follia“ op. 1 Nr. 12

Adagio – Andante – Allegro – Adagio – Vivace – Allegro –
Larghetto – Allegro – Adagio – Allegro

Carlo Graziani (1710?-1787)*Sonate für Violoncello und Bass G-Dur op. 3 Nr. 1*

1. Allegro | 2. Larghetto Grazioso | 3. Presto

Johann Sebastian Bach | Antonio Vivaldi*Concerto a-Moll BWV 1065*

1. ohne Bezeichnung | 2. Largo | 3. Allegro

ArmoniosaVioline **Francesco Cerrato**Violoncello **Stefano Cerrato**Violoncello di continuo **Marco Demaria**Cembalo **Michele Barchi**Orgel **Daniele Ferretti**

keine Pause, Konzertende gegen 21.15 Uhr

Die Künstler signieren nach dem Konzert im Foyer.

Ton- und Bildaufnahmen sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Gönnen Sie sich den Luxus der Unerreichbarkeit und schalten Ihre Mobiltelefone aus.

Während Heinrich Ignaz Franz von Biber, Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach in Darmstadt selbstverständlich gute Bekannte sind, geben Giovanni Benedetto Platti und Carlo Graziani hier heute ihr Debüt! Wie so viele italienische Musiker des Barockzeitalters (und darüber hinaus) wagten auch diese beiden aufgrund ihres musikalischen Könnens, der Wertschätzung deutscher Fürsten für italienische Musik und der daraus resultierenden Arbeitsmöglichkeiten den Schritt über die Alpen. Der ältere der beiden, Giovanni Benedetto Platti, wurde um 1697 in der Gegend von Padua geboren und erhielt seine Ausbildung zum Oboisten und Geiger in Venedig, wo er bereits 1711 als Musiker erwähnt wird. Als der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn 1722 italienische Musiker für seine Kapelle anwarb, folgte Platti dem Angebot. Bis zu seinem Tod 1763 war er dem Hof verbunden, mit kurzer Unterbrechung: Nach dem Tod seines Dienstherrn wurde er 1724 entlassen, von dessen Bruder und Nachfolger Friedrich Carl jedoch 1729 wieder eingestellt. Platti wirkte in Würzburg – mit wahrhaft fürstlichem Gehalt – als eine Art „musikalisches Faktotum“ (Alberto Iesue), spielte neben der Oboe, auch Violine, Cello, Cembalo und Flöte, war Sänger, Gesangslehrer und Komponist. Sein Werk umspannt alle eines Kirchenmusikers gebürlichen Gattungen: Messen, Kantaten und weitere Sakralwerke, jeweils über 40 Instrumentalkonzerte und Sonaten. Besondere Beachtung verdienen seine Triosonaten für die ungewöhnliche Besetzung mit konzertierendem Violoncello und Violine, von denen heute zwei erklingen. Ihre Entstehung verdanken sie vermutlich einem Bruder der beiden schönbornschen Fürstbischöfe, dem Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn. Dieser war ein begeisterter und wohl auch begabter Cellist, der sich die Nähe seines Schlosses Wiesentheid zu Würzburg und der Kapelle seiner dort residierenden Brüder zunutze machte. Mit Platti schien er so etwas wie eine Freundschaft gepflegt zu haben, zumindest einen regen Austausch. Das erklärt, warum sich heute im Schlossarchiv von Wiesentheid 60 Originalmanuskripte Plattis befinden.

Eine Triosonate hat in der Regel zwei Melodiestimmen, die von einem Bass begleitet und unterstützt werden. Üblicherweise waren dies zwei Violinen, Flöten oder Oboen, oder jeweils eine Violine und eine Flöte/Oboe. Dass Platti nun neben der Violine ein Cello zur Melodiestimme machte, ist nur damit zu erklären, dass diese Werke für den cellospielenden Grafen Schönborn geschrieben wurden. In der Formgebung bewegte sich Platti ganz in der Tradition, schrieb vier Sätze in der Folge langsam-schnell-langsam-schnell, kanonisch und gänzlich gleichberechtigt stellen die beiden Hauptinstrumente die Themen vor, wobei sie sich mitunter regelrechte „Verfolgungsjagden“ liefern, wie etwa im 2. Satz der D-Dur Sonate. Die beiden Sonaten geben einen kleinen Einblick in die Schreibwerkstatt, zeigen verschiedene kompositorische Ideen und Lösungen auf: So ist der 2. Satz der B-Dur Sonate ein pastorales Siciliano, typischerweise in einer Molltonart, in dem Platti ein ausgiebiges Spiel mit dissonanten Reibungen präsentiert. Der langsame Satz der D-Dur Sonate zeigt zwar ein ähnliches Geschiebe, doch legt Platti hier den Fokus ausschließlich auf die harmonische Spannung, ein „Thema“ im herkömmlichen Sinne fehlt. Während das Finale dieser Sonate ein tänzerischer Kehraus ist, destillierte Platti in der B-Dur Sonate das alle diese Werke bestimmende kanonische Prinzip zu seiner reinsten Form und schrieb zum Abschluss des Werkes ein Fuge.

In der 1789 erschienenen „General History of Music“ des englischen Musikschriftsteller Charles Burney ist zu lesen: „Doch von allen [deutschen] Violinisten des letzten Jahrhunderts scheint BIBER (1644-1704) der beste gewesen zu sein, und seine Solos sind die schwierigsten und phantasievollsten aller Musik, die ich von dieser Epoche gesehen habe. Ein Stück ist auf drei Notenlinien geschrieben, wie eine Partitur für zwei Violinen und einen Bass, doch soll es [von einem Geiger] mit Doppelgriffen gespielt werden. Andere Stücke werden in verschiedenen Stimmungen in Quartetten und Quintetten gespielt wie bei einer Sopranogambe.“

Der hier genannte Heinrich Ignaz Franz Biber stammte aus dem böhmischen Wartenberg (Straz pod Ralskem) und wirkte ab 1668 am fürsterzbischöflichen Hof von Olmütz und Kremsier als Geiger, Gambist und Komponist. Im Herbst 1670 büxte der 26-jährige seinem Dienstherrn dann regelrecht aus, als er von einer Reise zum berühmten Geigenbauer Jacobus Stainer nicht zurückkehrte und stattdessen in den Dienst des Salzburger Erzbischofs Max Gandolph Graf von Kuenburg trat. Über Bibers Gründe für dieses Vorgehen kennt man keine Details, sicherlich spielte aber der ausgezeichnete Ruf des Salzburger Musiklebens eine wichtige Rolle, denn Erzbischof Max Gandolph wurde schon von den Zeitgenossen wegen seiner Vorliebe für die prunkvolle Ausgestaltung kirchlicher Feierlichkeiten gerühmt – das war gleichbedeutend mit einem blühenden Musikleben. Und sicherlich hatte auch Max Gandolph im Vorfeld von Bibers „Flucht“ sein Interesse an dem Musiker signalisiert, denn der war neben Johann Heinrich Schmelzer und Johann Jacob Walther der bedeutendste Repräsentant der deutschen Violinschule vor 1700. Den Wechsel nach Salzburg sollte Biber jedenfalls nicht bereuen, wurde er doch 1678 zum Vizekapellmeister und 1684 schließlich zum Hofkapellmeister ernannt, ein Amt, das er bis zu seinem Tode im Jahre 1704 innehaben sollte. Ab 1690 durfte er sich auf kaiserliches Geheiß gar „von Biber“ nennen.

„War Biber zu seinen Lebzeiten in den Kaiserlichen Erblanden, wie auch in Frankreich und Italien wegen seiner composition, wo dieselbe hinkommen, nach Verdienst hochgeachtet worden“ (so Johann Mattheson 1740 in seiner „Grundlage einer Ehrenpforte“), blieb ihm diese Wertschätzung im 18. und 19. Jahrhundert komplett versagt – Burney ist da eine seltene Ausnahme. Erst 1898 begann mit einer Ausgabe seiner Violinosonaten eine Wiederentdeckung. 1905 folgte eine Ausgabe mit sechzehn Werken, die als „Mysterien“- oder „Rosenkranzsonaten“ berühmt wurden, wenngleich der damalige Herausgeber das historische Interesse höher als den musikalischen Wert sah und konstatierte, dass es dem Komponisten nicht gelungen sei, ein höherer Anforderungen genügender Kunstwerk zu schaffen.

Die „Rosenkranzsonaten“ gehören möglicherweise zu den ersten Werken, mit denen sich Biber seinem neuen Salzburger Herrn als Komponist vorstellte. Ein einziges sorgfältig geschriebenes Widmungsexemplar ist überliefert, das heute in der Münchener Staatsbibliothek liegt. Seinen Namen erhielt der Zyklus, da jeder Sonate ein Kupferstich vorangestellt ist, der Szenen aus dem Leben der Maria und ihres Sohnes Jesus Christus zeigt. Der seit dem 11. Jahrhundert praktizierte und seit Mitte des 15. Jahrhunderts im Zuge der Gegenreformation verstärkt gepflegte Kult um die dreimal fünf Geheimnisse des Rosenkranzes – des freudreichen (ausgedrückt in den Sonaten 1-5), des schmerzhaften (Sonaten 6-10) und des glorreichen (Sonaten 11-15) – galt als eine der wichtigsten Formen der Marienverehrung. In Salzburg wurde er in zahlreichen Rosenkranzbruderschaften begangen und erhielt ab 1674 durch den Beitritt des Erzbischofs Max Gandolph zu dieser Bruderschaft noch mehr Gewicht. Biber widmete den Zyklus seinem Herrn, und vermutlich hat er die Sonaten selbst im liturgischen Rahmen der Andachten der erzbischöflichen Rosenkranzbruderschaft aufgeführt.

Der Geiger Daniel Sepec merkt im Begleittext zu seiner Einspielung der Rosenkranzsonaten zur den Zyklus eröffnenden 1. Sonate an: „Die schnellen Zweiunddreißigstel-Kaskaden zu Beginn der 1. Sonate, Mariae Verkündigung, schildern das Rauschen der Engelflügel des Engels Gabriel, der Maria erscheint. Insgesamt ist dies ein dunkler, mystischer Anfang. Man kann sich vorstellen, dass Maria erschrocken sein muss. Dieses Rauschen unterbrechen zwei kurze Passagen, in denen der Engel spricht: „Fürchte dich nicht, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben.“ (Lukas 1, 30-31). Die Aria bringt den Zuhörer wieder in die Realität, und die große Geschichte des Lebens Jesu beginnt. In den vier letzten Takten der Sonate wiederholt Biber auffällig oft den g-moll-Dreiklang, im drittletzten Takt drei mal die Terz d-b in drei Oktaven, eine deutliche Anspielung auf die Dreieinigkeit Gottes.“

Johann Sebastian Bach gilt uns heute zu oft als ein Kirchenmusiker, der *auch* weltliche Stücke schrieb; der große Thomaskantor selbst hätte dies vermutlich energisch von sich gewiesen, wurde er doch mit diesem Posten nie wirklich glücklich und bekannte, dass es ihm „anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden.“ Und auch Bachs Zeitgenossen war klar, dass sein Interesse der Komposition weltlicher Werke galt, wie dem Kommentar „man brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister“ anlässlich der geschmackloser Weise schon zu Bachs Lebzeiten durchgeführten Wahl seines Nachfolgers als Thomaskantor zu entnehmen ist. Tatsächlich war Bach vor seiner Anstellung in Leipzig 16 Jahre lang (hauptsächlich) ein weltlicher Musiker, ab 1708 wirkte er als Organist und Kammermusiker, später Konzertmeister am Hof von Weimar, anschließend bis zu seinem Umzug nach Leipzig war Bach Kapellmeister bei Fürst Leopold von Anhalt-Köthen.

In der – für damalige Verhältnisse – kunstsinnigen und freundlichen Atmosphäre von Köthen entstand eine große Zahl von weltlichen Kompositionen, die beiden Violinkonzerte, einige der „Brandenburgischen Konzerte“, die vier Orchestersuiten sowie Musik für Tasteninstrumente und Ensembles. Um 1720 schrieb Bach hier auch seine sechs Suiten für Violoncello solo, die man ohne Untertreibung als revolutionär bezeichnen kann, lässt Bach hier doch ein bislang nur als Bassfundament genutztes, gänzlich unsolistisches Instrument brillieren, macht sozusagen die Ente zum Schwan. Praktisch ist, dass das Cello sein eigenes Continuo sein kann und daneben noch „solotaugliche“ Höhe besitzt. In ihrem Aufbau gleichen sich alle sechs Suiten, sie alle sind in der tradierten Form der „Deutschen Tanzsuite“, einem sehr internationalen Gebilde gehalten. In der fixierten Satzfolge Allemande (deutsch) – Courante (französisch) – Sarabande (spanisch) – Gigue (englisch) werden bis auf Italien alle damals als bedeutsam geltenden Kulturen Europas friedlich vereint. Bach hat diesen Sätzen eine Prelude vorangestellt und, auch dies war üblich, vor der abschließenden Gigue einen weiteren, französischen Tanzsatz eingeschoben, im Falle der heute gespielten 1. Suite ist dies ein Me-

nuettpaar. Es ist viel diskutiert worden, zu welchem Zweck Bach seine Suiten schrieb, vermutlich sind sie in erster Linie als Lehrwerk entstanden. Zum einen geben sie eine Einführung in verschiedene nationale Stile und Eigenheiten, zum anderen bieten sie eine nicht unbeträchtliche spieltechnische Herausforderung, sodass sie heute zum mit allergrößtem Respekt behandelten Repertoire der Cellisten gehören.

In seiner Autobiographie von 1755 berichtet Johann Joachim Quantz, Flötenlehrer des „Alten Fritz“, wie er 1714 erstmals mit Musik von Antonio Vivaldi in Berührung kam: „In Pirna bekam ich zu dieser Zeit die Vivaldischen Violinenkonzerte zum erstenmal zu sehen. Sie machten, als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den zukünftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedienet“. Nicht nur Quantz war beeindruckt, überall in Europa regte sich das Verlangen, „noch einige rare compositiones des Vivaldi zu erhalten“, wie es 1710 Rudolf Franz Erwein von Schönborn – der bereits erwähnte cellospielende Graf aus Wiesentheid – einem venezianischen Geschäftsfreund mitteilte. Vivaldi, ein ordinierter Priester, war nicht nur erfolgreicher Opernkomponist, sondern ist vor allem als Instrumentalkomponist berühmt geworden – über 300 Solokonzerte hat er geschrieben, darunter 220 allein für die Violine, sein eigenes Instrument, außerdem über 60 Konzerte für zwei oder mehr Soloinstrumente. Die meisten dieser Konzerte schuf er in seiner Eigenschaft als Maestro de' concerti am venezianischen Ospedale della Pietà für die Mädchen, die dort eine umfangreiche musikalische Ausbildung erhielten und zu einem der besten Musikensembles der Zeit avancierten – auf keinem Besuchsprogramm von Venedig-Reisenden jener Zeit durfte ein Besuch der Konzerte dieses Ensembles fehlen! Vivaldi (übrigens ein „Fern-Hesse“, von 1720 bis 1723 war er auch Kapellmeister des Markgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt, der als kaiserlich-

österreichischer Feldmarschall und Gouverneur in Mantua residierte) war mit seinem neuen konzertanten Stil eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der damaligen Musikwelt. 1712/13 erschienen in Amsterdam Vivaldis Sammlungen von je 12 Violinkonzerten „L'estro armonico“ op. 3 und „La Stravaganza“ op. 4., die den Komponisten zu einem in der ganzen Kulturwelt geschätzten Meister werden ließen. Warum? – Aufregend und neu an Vivaldis Stil waren die Möglichkeiten großer solistischer Entfaltung im Kontext einer großgliedrigen Form des Wechsels von (meist fünf) Orchesterritornellen und (vier) Solopassagen und einem klar ausgerichteten harmonischen Bauplan.

Angesichts der großen Anerkennung, die der Konzertkomponist Vivaldi erhielt – sieht man von bösen Zungen wie Igor Strawinsky ab, der meinte, Vivaldi habe im Grunde nur ein einziges Konzert geschrieben, dieses aber gleich 400 Mal – geraten seine anderen Werke darüber fast in Vergessenheit. Zu Unrecht, denn seine Violinsonaten op. 1 und 2, kurz vor den Opera 3 und 4 ebenfalls in Amsterdam erschienen, verdienen die gleiche Aufmerksamkeit. Bis auf die letzte Sonate haben die Stücke des Opus 1 Suitenanklänge, folgt doch jeweils einem Preludio, eine Folge von Tanzsätzen. Als Abschluss nahm Vivaldi jedoch ein Stück in dieses Opus auf, das eine Variationenfolge über die „Follia“ ist.

„La Follia“ (= Tollheit, Verrücktheit) ist ein ursprünglich aus Portugal stammender ausgelassener Tanz und hatte sich als beliebtes Instrumentalstück in Variationsform etabliert. Ein Vorbild für Vivaldi mag vielleicht Arcangelo Corelli gewesen sein, der in seinem op. 5 (1700) ebenfalls als letzte Sonate die vielleicht berühmteste Variationenfolge über La Follia geschrieben hatte, Komponisten wie Luigi Cherubini, Franz Liszt, Carl Nielsen oder Sergej Rachmaninoff sollten folgen.

Hört man das harmlose Moll-Adagio-Thema mit seiner auffälligen Betonung auf der zweiten Zählzeit, fällt es schwer, hierin etwas Verrücktes zu entdecken. Dieses bieten dann jedoch die Variationen. Vivaldi führt das Thema in 20 Veränderungen aus, macht sich die Dreistimmigkeit seiner Besetzung zunutze, indem er immer neue Paarungen und Kombi-

nationen ersinnt. Da schwelgen die Geigen in Terzen (Var. 1), bilden alle drei Instrumente eine Verzahnung, wenn jede Stimme auf einer anderen Zählzeit einsetzt (Var. 2), eine Idee, die in der nächsten Variation wiederum variiert wird. Die Variation der Variation ist ein mehrfach angewandtes Stilmittel, etwa, wenn rasantem Dialogisieren der beiden Violinstimmen zu Bassbegleitung (Var. 5) virtuosos Laufwerk im Bass folgt, das die Geigen umspielen (Var. 6). Weitere Variationsmittel sind Bindung versus Staccato-Tupfen, Synkopierung der Basslinie, Tempowechsel. Ein einziges Mal ändert sich das Metrum, wenn im Adagio der 15. Variation eine sanft wiegende Barcarole erklingt. Danach nimmt Vivaldi Fahrt auf, setzt die Stimmen in immer wildere Wechselfiguren. Das Werk strotzt vor Lebensfreude, lässt aber auch erahnen, insbesondere zu seinem Schluss hin, warum die Follia als Tanz zeitweise wegen ihres ausschweifenden und vermeintlich ungezügelter Charakters verboten war.

Carlo wer? Für Nicht-Cellisten ist der Name des Komponisten und Cellovirtuosen Carlo Graziani sicherlich etwas Neues. Entschuldigung kann man sagen, dass über Grazianis frühes Leben recht wenig bekannt ist: Gesichert ist als Geburtsort Asti im Piemont, dort kam er vermutlich 1710 zur Welt. Die erste gesicherte Information über Graziani stammt aus dem Jahr 1747, wo er als Solocellist im Orchester von Alexandre Le Riche de La Pouplinière in Paris Erwähnung findet, dem seinerzeit besten Orchester Frankreichs. Hier blieb Graziani bis zu La Pouplinières Tod 1762, danach ging er nach London, wo er erster Cellist am Haymarket Theatre wurde. Bemerkenswert ist eine Anzeige im Londoner „Public Adviser“ vom 9. Mai 1764, in der nicht nur das Auftreten Grazianis angekündigt wird, sondern auch der eines erst siebenjährigen Wunderkindes namens „Master Mozart“ (in der Tat war Mozart schon acht Jahre alt, doch es galt: je kinder desto Wunder...). 1770 konzertieren Graziani und seine Frau (eine Sängerin) in Frankfurt, anschließend gingen sie nach Berlin,

wo Signora eine Anstellung an der Hofoper erhielt und Graziani selbst Kammermusikus und Cellolehrer des sehr begabten Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm II. wurde. Nachdem er 1773 in dieser Funktion von Jean-Pierre Duport abgelöst worden war, ging er nach Potsdam, blieb aber König und Hof eng verbunden.

Etwa drei Dutzend Werke sind von Graziani überliefert, neben einer Arie für Sopran und Cello, Duetten für zwei Celli sowie einige Solowerke für sein Instrument, nehmen seine in drei Abteilungen herausgegebenen 18 Sonaten für Violoncello und Bass den bedeutendsten Platz ein. Konnten die in Paris gedruckten Opera 1 und 2 auch noch von Laien gespielt werden, so sind die um 1778 in Berlin erschienenen Sonaten des Opus 3 technisch wesentlich anspruchsvollere bravouröse Stücke und waren Solisten wie Graziani vorbehalten – die G-Dur Sonate zeigt das ganz deutlich. Der Kopfsatz dieses ersten Werks aus op. 3 präsentiert eine Reihung verschiedener Einfälle. Dabei machen weniger die melodischen Einfälle den Reiz aus, als vielmehr der Wechsel in Rhythmus und Agogik: Schnelles Figurenwerk und Dreiklangsarpeggios, dazu ein Spiel in über weite Strecken sehr hoher Lage, komplizierte Bogentechniken und Saitenwechsel erzeugen ein eindrucksvolles virtuosos Bauschen. Lyrischer Gegenpol zum Kopfsatz ist das Larghetto Grazioso im wiegenden 6/8-Takt, bevor ein rauschender Kehraus die Sonate beschließt. Die Begleitung des Cellosolisten besteht lediglich in einer mit harmonischen Ziffern versehenen Bass-Partie. Wie sparsam oder floral diese ausgeführt wird, bleibt dabei dem Interpreten überlassen, der damit vor der spannenden Aufgabe steht, die führende Stimme nicht zu überdecken, jedoch auch die Möglichkeit hat, auf deren Figuren zu reagieren und so stellenweise als Dialogpartner zu agieren.

Wie viele seiner Zeitgenossen, war auch Johann Sebastian Bach fasziniert von Antonio Vivaldis neuem konzertanten Stil. In seiner Zeit am Weimarer Hof (1708-1717) hatte er einige Konzerte italienischer Komponisten, insbesondere Vivaldis, für Orgel oder Cembalo arrangiert. 1729 übernahm Bach die Leitung des Anfang des Jahrhunderts von seinem Freund Georg Philipp Telemann begründeten Leipziger Collegium Musicum. Waren die ersten Jahre seiner Tätigkeit in Leipzig stark von Kompositionen für den Gottesdienst geprägt, so wandte sich Bach in der Arbeit mit dem Collegium wieder verstärkt der Komposition von Instrumentalwerken zu. Hier konnte er mit jungen, fähigen Musikern arbeiten und ausprobieren, musste für deren Konzerte im „Zimmermannischen Caffé-Hauß“ aber auch jährlich ungefähr 80 Stunden Musik herbeischaffen. So verwundert es nicht, wenn Bach dafür häufig eigene Werke und Kompositionen von Kollegen umarbeitete; allerdings folgte er damit einer in seiner Zeit gängigen Praxis, die nichts mit Einfallslosigkeit zu tun hat, sondern eher unterstreicht, wie sehr diese Kompositionen als Gebrauchsmusik konzipiert waren. Dem Cembalo mag dabei besondere Aufmerksamkeit als Soloinstrument zugefallen sein, weil Bach eine ganze Reihe von begabten Schülern hatte, die „versorgt“ werden mussten. Mit dem Konzert a-Moll BWV 1065 konnte Bach, salopp gesagt, vier Flügel mit einer Klappe schlagen; es ist eine Umarbeitung von Antonios Vivaldis Konzert in h-Moll für vier Violinen, die Bach in seiner Bearbeitung durch vier Cembali ersetzte. Heute erklingt das Werk in einer Version, die die Musiker von Armoniosa für ihre Besetzung geschaffen haben und in der sie, als künstlerischer Katalysator, die Fassungen von Bach und Vivaldi vereinigen.

Die bei seinen Konzerten so häufige Ritornellform, bei der wiederkehrende Tuttipassagen mit Abschnitten wechseln, in denen der Solist (fast immer ist es ja nur einer) in bisweilen sehr freier und solistischer Gestaltung sein Können unter Beweis stellt, verwendet Vivaldi auch im Kopfsatz dieses Konzertes. Die Gleichgewichtung von Tutti und Solopassagen, wie sie in dieser Form gebräuchlich war, verschob er hier stark zugunsten der Solisten und entfernte sich von „Baukasten“-Schema der

Tutti-Solisten-Folge. Die Solisten erhielten somit viel mehr Raum für eigenes thematisches Passagenwerk und ein dialogisches, ausgelassenes Musizieren. Ähnlich wie im Mittelsatz von Plattis D-Dur Sonate liegt auch bei Bach/Vivaldi der Fokus im 2. Satz nicht auf thematischer Arbeit, sondern auf einem Spiel mit Harmonien, das in einem großen Spannungsbogen von rauschenden Arpeggien zelebriert wird. Das Finale scheint da fortzufahren, wo der 1. Satz endete, ist Klangperpetuum in fröhlichem Moll, sein Ende überraschend und bedauerlich.

Magnus Bastian



Das Ensemble **Armoniosa** wurde 2012 im italienischen Asti von Francesco und Stefano Cerrato, Marco Demaria und Daniele Ferretti und Michele Barchi gegründet. Zum Ensemble gehören auch eine kleine Orgel mit drei Registern, ein volltönendes Cembalo – zwei Instrumente, die Michele Barchi nach historischen Vorbildern gebaut bzw. restauriert hat, und ein 5-saitiges Violoncello. Mit ihnen gestaltet Armoniosa ein ebenso authentisches

wie abwechslungsreiches Continuo, das den sehr spezifischen Armoniosa Klang mit ausmacht.

Starke Impulse verdankt das Ensemble der Zusammenarbeit mit Reinhard Goebel, der sie überdies einlud, am Salzburger Mozarteum zu unterrichten. Trevor Pinnock gehört ebenfalls zu den musikalischen Beratern des Ensembles.

Armoniosa kann auf Konzerte in der Philharmonie von Danzig, in Zürich, Berlin, Detmold, bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik,

beim Mainzer Musiksommer und den Thüringer Bachwochen zurückschauen. In Italien trat Armoniosa bei Festivals und in Häusern wie dem Alba International Festival, dem Festival Grandezze & Meraviglie von Modena, den Settimane Barocche in Brescia u. v. m. auf. Armoniosa war im Jahr 2017 Ensemble in Residence des kretischen Festivals Casa dei Mezzo Music.

Armoniosa hat mit international bekannten Solisten wie Roberta Invernizzi, Gemma Bertagnolli, Enrico Bronzi, Marco Brolli, Lorenzo Girodo, Roman Perucki, Marco Berrini und Susanna Crespo Held zusammengearbeitet.

Nach den ersten zwei Produktionen – der von der Presse hoch gelobten Gesamtaufnahme der Stravaganza-Konzerte op. 4 von Antonio Vivaldi und den Triosonaten mit Violoncello von Giovanni Benedetto Platti erschienen – hat Armoniosa im Herbst 2017 die 6 Sonaten op. 3 für Violoncello und Basso continuo von Carlo Graziani veröffentlicht. Im Frühjahr 2019 wird eine Einspielung von Antonio Vivaldis zwölf „L'Estro Armonico“-Konzerten op. 3 erscheinen.

FRANCESCO CERRATO Francesco Cerrato wurde 1982 in Asti geboren. Mit vier Jahren erhielt er den ersten Violinunterricht bei Lee Robert Mosca am Suzuki Talent Center in Turin. Schon als Kind war er der Protagonist verschiedener Fernseh- und Theaterveranstaltungen, die vom RAI sowie von Fininvest und den amerikanischen Smith-Hemion Productions realisiert wurden. Nachdem er in jüngsten Jahren bereits seine Diplome erworben hatte, setzte er seine Ausbildung in Italien und im Ausland bei Pavel Vernikov und seinen Mitarbeitern fort. Er hat zahlreiche internationale Wettbewerbe für sich entschieden und kann heute bereits auf mehr als 350 öffentliche Auftritte in Europa, Russland, Afrika, Brasilien, den USA und Japan zurückblicken. Francesco Cerrato gehört zu den künstlerischen Leitern des Istituto Diocesano Liturgico Musicale (I.DI.LI.M.), das sich der wissenschaftlichen Aufbereitung der Manuskripte widmet, die im Archiv des Domes von Asti liegen.

Francesco Cerrato hat von Kindesbeinen an ein breit gefächertes künstlerisches Interesse kultiviert, das ihm viele musikalische Erfahrungen bescherte und ihn mit Persönlichkeiten wie Roger Moore, Audrey Hepburn, Al Jarreau, Mike Buongiorno, Pippo Baudo, Luca Ronconi, Carla Fracci, Ugo Pagliai, Lina Sastri und Roberto Accornero zusammenbrachte. Er hat auf verschiedenen künstlerischen Gebieten mit Giuliano Carmignola, Pavel Vernikov, Mario Brunello, Enrico Bronzi, Danilo Rossi, Fabio Vacchi, Azio Corghi, Elena Zaremba, Daniele Di Bonaventura, Javier Girotto, Rita Marcotulli, Giampaolo Bandini und Cesare Chiacchiaretta zusammengearbeitet.

Seine kammermusikalischen Neigungen resultierten in der Gründung des Trio Caravaggio, das bei verschiedenen internationalen Wettbewerben – unter anderem in Florenz (Vittorio Gui) und Casale (Carlo Soliva) – ausgezeichnete wurde.

Francesco Cerrato hat zahlreiche Werke und Arrangements für Kammerensemble und Orchester geschrieben, von denen einige ausdrücklich ganz jungen Interpreten gewidmet sind. Im Jahre 2006 erhielt er den Ersten Preis des internationalen Filmmusik-Wettbewerbs Mario Nascimbene. Als selbständiger Produzent hat er die Regie in mehreren Video- und Kurzfilmen geführt, die in Houston, New York, Mumbai und Honolulu prämiert wurden.

Im Jahre 2008 gründete er mit seinem Bruder Stefano das Studio RedDress (www.reddress.it) für Audio- und Videoproduktionen, das mit wichtigen Künstlern und dem Mailänder Label Concerto Classics zusammengearbeitet. Die Brüder Cerrato, in der Kunst die „Cerrato Brothers“, präsentieren sich seit ihrer Kindheit nicht nur in klassischen Konzerten, sondern auch mit Crossover-Programmen, die sie mit Kollegen aus Pop, Jazz und Chanson verwicklichen.

Francesco Cerrato spielt eine Violine von 1730 aus der Werkstatt des Mailänders Paolo Antonio Testore sowie ein weiteres Instrument, das David Hopf um 1810 in Klingental gebaut hat.

4. Sinfoniekonzert

Sonntag, 20. Januar 2019, 11.00 Uhr, Großes Haus

Montag, 21. Januar 2019, 20.00 Uhr, Großes Haus

Chaya Czernowin „Amber“

Joseph Haydn Konzert für Violoncello und Orchester

Nr. 1 C-Dur Hob.VIIb:1

Béla Bartók Konzert für Orchester

Violoncello **Harriet Krijgh**

Dirigent **Kerem Hasan**

Literatur und Textnachweise

Charles Burney, *A General History of Music*. London 1789 | Dagmar Glüxam, *Vorwort zur Ausgabe der Rosenkranzsonaten*. in: Denkmäler der Tonkunst in Österreich 153. Graz 2003 | H. C. Robbins Landon, *Vivaldi, Voice of the Baroque*. London 1993 | Mara E. Parker, „Carlo Graziani. Sonatas for Violoncello and Basso“. In: *Recent Studies in the Music of the Classical Era* 49 (1997) | Egon Voss, *Bachs Konzerte*. München 2006 | Arnold Werner-Jensen, *Reclams Musikführer Johann Sebastian Bach*. Stuttgart 1993 | Die Anmerkung zur 1. Rosenkranzsonate von Daniel Sepec sind dem CD-Booklet seiner Aufnahme des Werkes entnommen. Coviello Classics COV 21008

HESSEN



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst

IMPRESSUM

Spielzeit 2018 | 19, Programmheft Nr. 21 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt

Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon: 06151.2811-1 |

Intendant: Karsten Wiegand | Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |

Redaktion und Texte: Magnus Bastian | Mitarbeit: Johanna Möller |

Foto: © Marco Borggreve | Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber aller

Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu

melden | Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |

Ausführung: Benjamin Rill | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt

„Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend eine Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinkonzerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, dass er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämtlich für sein Clavier einzurichten.“

Johann Nikolaus Forkel,
Über Johann Sebastian Bachs Leben. 1802

