

LUCERNE FESTIVAL am Piano

21. – 29. November 2015

Sonntag, 22. November 2015

Tastentag 1 | 14.00 Uhr | Konzertsaal
Adrienne Soós und Ivo Haag

Tastentag 2 | 15.15 Uhr | Konzertsaal
Elisabeth Zawadke

Tastentag 3 | 16.30 Uhr | Konzertsaal
Wolfgang Sieber, Joseph Sieber, Alexander Fierz, Dario Seiler

Tastentag 4 | 17.45 Uhr | Konzertsaal
Franz Schaffner

Orgel-Rezital | 19.30 Uhr | Konzertsaal
Pierre Pincemaille

7 Programme und Konzerteinführungen
57 Interpreten

Organisation

Ehrenkomitee

Simonetta Sommaruga, Bundespräsidentin | Dr. Othmar Frei, Stiftspropst |
Reto Wyss, Regierungspräsident des Kantons Luzern |
Stefan Roth, Stadtpräsident von Luzern

Stiftungsrat LUCERNE FESTIVAL

Dr. Hubert Achermann, Präsident* | Otto Wyss, Quästor* |
Peter Eckert* | Markus Hongler* | Isabelle Welton* | Christian Casal |
Dr. Franz B. Humer | Alexandre F. Jetzer-Chung | Dr. Ursula Jones-Strebi |
Walter B. Kielholz | Prof. Dr. Alois Koch | Urs Rohner |
Stefan Roth | Prof. Klaus Schwab | Martin Senn | Reto Wyss

Ehrenpräsident

Jürg R. Reinshagen

Freunde LUCERNE FESTIVAL

Stiftungsrat: Dr. Hubert Achermann, Präsident | Otto Wyss, Quästor |
Elisabeth Oltramare | Dr. Michel Stadlin | Corinna von Schönau-Riedweg
Valentina Rota, Geschäftsführerin | Marina Cavallari, Assistentin der Ge-
schäftsführerin | Claudia Cavallari Hemmeter, Verwaltung und Betreuung |
Verena Sponzel, Leitung Junge Freunde

Internationale Freundeskreise von LUCERNE FESTIVAL: in Japan,
Grossbritannien, Deutschland, Österreich, Belgien, Frankreich, Spanien
und Israel

American Friends of LUCERNE FESTIVAL: Alan B. Vickery, Chairman |
Klaus Jacobs, Secretary, Treasurer | Dr. Hubert Achermann |
Beatrice Ducrot | Michael Foley | Michael Haefliger | Cynthia Sculco

Valentina Rota, Director of Development

*Ausschuss

Intendanz

Michael Haefliger*, Intendant, Gesamtleitung
Alexandra Lankes, Assistenz des Intendanten
Valérie Grüter, Leitung Strategische Projekte

Künstlerisches Büro

Christiane Weber*, Leitung | Katharina Christen | Monika Widler
LUCERNE FESTIVAL ACADEMY: Dominik Deuber, Leitung | Lea Hinden
Moderne & Dramaturgie: Mark Sattler, Leitung
Redaktion & Dramaturgie: Susanne Stähr, Leitung | Malte Lohmann
Young: Johannes Fuchs, Leitung | Marcella Tönz

Sponsorship

Martina Lötscher, Leitung | Daniela Amrein | Cornelia Imfeld

Marketing & Kommunikation

Helmut Bachmann*, Leitung
Ticketing & Besucherservice: Friederike Reich, Leitung | Sandra Boog-Vogel |
Christina Bucher | Birgit Hackbarth | Claudia Cavallari Hemmeter | Brigitte
Keller | Sarah Lussi | Gabi Marker | Simone Primavesi | Claudia Zeyer
Marketing: Helmut Bachmann*, Leitung | Franziska Schälín |
Verena Sponzel
Brand & Publications: Denise Fankhauser | Isabelle Gargiulo |
Andrea Mettler | Jason Planzer
Presse & Öffentlichkeitsarbeit: Nina Steinhart, Leitung |
Katharina Schillen

Finanzen, Personal & IT

Kai Uellendahl*, Leitung | Tanja Cattaneo | Susanne Stalder
IT: Stefan Hofstetter-Schüssler, Leitung | Gisela Sigrist Salzmann |
Jelena Piantoni

*Mitglied der Geschäftsleitung



Konzertflügel D (Dora), Länge 274cm



STEINWAY & SONS

«A Steinway is a Steinway, and there is nothing like it in the world.»

Das wusste schon der grosse Arthur Rubinstein. Um wie jedes Jahr die besten musikalischen Voraussetzungen am **Lucerne Festival** zu schaffen, stellt Musik Hug eine Auswahl an hochwertigen Steinway-Flügeln zur Verfügung. Falls auch Sie von einem Steinway träumen, erwarten wir Sie zum Probespielen in unserer Filiale Ebikon, Luzern oder direkt in den **Steinway Galleries Zürich, Lausanne und Genf**. Bei Musik Hug in Ebikon, Luzern erhalten Sie übrigens auch Ihre Konzertkarte für das Lucerne Festival!



Michael Haefliger und Hubert Achermann

Liebe Musikfreundinnen und Musikfreunde

Wie wird man ein grosser Klaviervirtuose oder eine hervorragende Pianistin? Robert Schumann gab in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* folgenden guten Ratschlag: «Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleissig spielen. Es gibt aber Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das ABC möglichst schnell und immer schneller auszusprechen.»

Die Künstlerinnen und Künstler, die wir diesmal zum Piano-Festival eingeladen haben, hätten natürlich keine Mühe damit, das ABC herunterzurattern – an stupender Technik mangelt es ihnen gewiss nicht. Aber sie können weit mehr, sie verstehen es, zum Wesen der Werke vorzudringen und uns mit erhellenden Interpretationen zu erfreuen. Keiner von ihnen ist ein «blosser Mechanicus» (wie Mozart einmal abfällig über seinen Rivalen Muzio Clementi urteilte), nein, alle sind sie auch Poeten am Klavier: ob Sir András Schiff oder Maurizio Pollini, Radu Lupu, Angela Hewitt oder Piotr Anderszewski, Lise de la Salle oder Jean-Yves Thibaudet.

Mit einem «Tastentag» rücken wir die Goll-Orgel des KKL Luzern in den Blickpunkt. Und nach dem Konzert ist vor dem Konzert: Denn wenn in der «Salle blanche» die Lichter ausgehen, wartet in ausgewählten Luzerner Bars und Hotels noch feinsten Piano-Jazz auf Sie!

Eine beglückende Festspielwoche wünschen Ihnen

Hubert Achermann
Präsident

Michael Haefliger
Intendant

#VERLIEBTINDIESCHWEIZ
seit der Weg das Ziel ist.

Lisa Becker



Schweiz.
ganz natürlich.



📍 Haut Val de Bagnes, Wallis

Programme und Konzerteinführungen

- 8 Tastentag 1
- 18 Tastentag 2
- 28 Tastentag 3
- 36 Tastentag 4
- 46 Orgel-Rezital

Jetzt buchen und verlieben auf [MySwitzerland.com/winter](https://www.myswitzerland.com/winter) oder unter **0800 100 200**

Unser Partner  SBB CFF FFS



Tastentag 1

Sonntag, 22. November 2015 | 14.00 Uhr |

Konzertsaal

Adrienne Soós und Ivo Haag Klavierduo

Olivier Messiaen (1908–1992)

***Visions de l'Amen* für zwei Klaviere** (1943)

- Amen de la Création
- Amen des étoiles, de la planète à l'anneau
- Amen de l'Agonie de Jésus
- Amen du Désir
- Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux
- Amen du Jugement
- Amen de la Consommation

| Keine Pause



So sei es und so ist es

Olivier Messiaen über seine *Visions de l'Amen*

Der Begriff «Amen» umfasst vier verschiedene Bedeutungen:

1. Amen, so sei es! Der Schöpfungsakt.
2. Amen, ich unterwerfe mich, ich nehme an. Dein Wille geschehe!
3. Amen, der Wunsch, die Sehnsucht, dass es so geschehen möge, dass du dich mir hingibst, so wie ich mich dir hingebe.
4. Amen, es ist. Alles ist für immer vorherbestimmt und erfüllt sich im Paradies.

Indem ich das Leben der Kreaturen hinzugenommen habe, die durch ihre bloße Existenz «Amen» sagen, wollte ich den ganzen Reichtum des «Amen» in sieben musikalischen Visionen zum Ausdruck bringen.

I. Amen der Schöpfung

Amen, so sei es! «Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht» (Genesis). Über einem doppelten Glockenspiel-Ostinato des ersten Klaviers (in nicht umkehrbaren Rhythmen) intoniert das zweite Klavier das Thema der Schöpfung, das Hauptthema des Werkes. Das gesamte Stück ist ein Crescendo, ausgehend vom absoluten Pianissimo jenes Urnebels, in dem bereits die Kraft des Lichts erhalten ist. Alle Glocken erzittern in diesem Licht – in dem Licht und also dem Leben.

II. Amen der Sterne, des Ringplaneten

Brutaler und wilder Tanz der Planeten. Die Sterne, die Sonne und der Saturn – der Planet mit seinem bunt schillernden Ring – drehen sich in entfesseltem Taumel. «Gott ruft sie, und sie antworten: Amen, hier sind wir!» (Buch Baruch). Das zweite Klavier stellt das Thema des Planetentanzes vor, das mit fünf Noten beginnt, die das Grundmaterial des Stückes bilden. Erste Durchführung: Zu dem polymodalen Kreisen des ersten Klaviers verändert das



zweite den Rhythmus der fünf Noten und in plötzlichen Sprüngen ihre Oktavlage. Zweite Durchführung: Themenbeginn mittels Auslassung, Gegen- und Grundbewegung. Darüber liegt eine dritte Durchführung: das Thema als rhythmisches Ostinato im ersten, mit wechselnden Oktavlagen im zweiten Klavier. Es folgt eine veränderte Reprise des Planetentanzes. All diese verschiedenen Bewegungen spiegeln das Leben der Planeten wider und den wunderbaren Regenbogen, der den um Saturn kreisenden Ring erstrahlen lässt.

III. Amen der Agonie Jesu

Jesus leidet und weint: «Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe» (Matthäus). Er nimmt an, so geschehe es, Amen. Die Form des Stückes ist die einer griechischen Triade: Strophe, Gegenstrophe, Epode. Strophe: Jesus ist allein im Garten Gethsemane, im Angesicht seines Todeskampfes. Drei musikalische Gedanken: erstens der Fluch des Vaters über die Sünden der Welt, die in diesem Augenblick von Jesus verkörpert werden; zweitens ein Aufschrei, als rhythmische und expressive Folge von Anakrusis, Akzent und Abklang; drittens eine

herzerreissende Klage aus vier unterschiedlich rhythmisierten Noten. Gegenstrophe: Dieselbe Musik wie in der Strophe, jedoch weiter durchgeführt und um tiefe rhythmische Ostinati erweitert, die den Klang von Gongs und Tam-Tams nachahmen. Epode: Reprise des Themas der Schöpfung – die Leiden Christi bringen dem Menschen Vergebung und Erneuerung. Eine lange, von einigen Pulsschlägen unterbrochene Pause spiegelt das Leiden dieser Stunde wider: ein unaussprechliches Leiden, von dem Blut und Schweiß nur einen vagen Begriff geben können.

IV. Amen der Sehnsucht

Das Wort «Sehnsucht» muss in seiner höchsten spirituellen Bedeutung verstanden werden, so wie der Engel den Propheten Daniel einen «Mann der Sehnsucht» nannte. Es gibt zwei Themen der Sehnsucht: das erste langsam, ekstatisch und von tiefer Zärtlichkeit geprägt – schon der friedvolle Duft des Paradieses. Das zweite sehr viel ungestümer – die Seele ist von einer schrecklichen Liebe erfüllt, die sich bis an den Rand eines Paroxysmus steigert. Diese beiden Gefühle wechseln einander ab. In der Coda scheinen die beiden Hauptstimmen miteinander zu verschmelzen, und nichts bleibt zurück als die harmonische Stille des Himmels.

Olivier Messiaen Visions de l'Amen

Entstehung: Im Dezember 1942 erhielt Messiaen, der gerade erst aus deutscher Kriegsgefangenschaft nach Paris zurückgekehrt war, den Auftrag von der Filmproduzentin und Mäzenin Denise Tual, ein Werk für zwei Klaviere zu komponieren. Bis Mitte März 1943 entstanden daraufhin die *Visions de l'Amen*, deren sieben Teile die Zahl der Schöpfungstage abbilden. Als Duopartnerin für die Aufführung des Werks hatte Messiaen seine damals erst 19 Jahre alte Konservatoriumsschülerin Yvonne Loriod ausersehen, die in den folgenden Jahren zahlreiche Partituren Messiaens uraufführen sollte und den Komponisten 1961 heiratete.

Uraufführung am 10. Mai 1943 in der Pariser Galerie Charpentier mit Yvonne Loriod und Olivier Messiaen.

Bisher eine Aufführung bei LUCERNE FESTIVAL: am 16. März 2002 mit Begoña Uriarte und Karl-Hermann Mrongovius.

Spieldauer ca. 48 Minuten.

V. Amen der Engel, der Heiligen, der Vogelstimmen

Gesang der Reinheit der Heiligen: Amen. Die jubelnden Vokalisieren der Vögel: Amen. «Die Engel fielen vor dem Throne nieder: Amen» (Apokalypse). Zunächst der Gesang der Engel und Heiligen: ganz auf das Wesentliche konzentriert und sehr rein; dann ein Mittelteil auf der Grundlage der Vogelstimmen, in dem sich ein brillanterer Klaviersatz entfalten kann. Einige der besten Sänger – Amsel, Fink und Mönchsgrasmücke – werden hier stilisiert, idealisiert und mit den tausend Stimmen der Natur zu einem ausgelassenen, fröhlichen Ganzen verschmolzen. Dann eine veränderte Reprise des Gesangs der Engel und Heiligen, mit einem nicht umkehrbaren rhythmischen Kanon auf drei Ebenen. Die kurze Coda beruht wiederum auf den Vogelstimmen.

VI. Amen des jüngsten Gerichts

Drei eisige Töne wie die Glocken der Klarheit. «Wahrlich, ich sage euch: Amen. Weichet von mir, ihr Verdammten!» (Matthäus). Ein absichtlich kurzes und schroffes Stück.

VII. Amen der Erfüllung

Erfüllung, Paradies. Das Leben der verklärten Leiber in einem Glockenspiel des Lichts, «von Klarheit zu Klarheit» (Sprüche Salomo). Amen. Das zweite Klavier greift das Thema der Schöpfung wieder auf und verwandelt es in einen langen Gloria-Choral. Das erste Klavier umspielt (zugleich in extrem hoher und extrem tiefer Lage des Instruments) das erste mit einem endlosen Glockenspiel aus Akkorden und brillanten, irisierenden Rhythmen, in immer engeren rhythmischen Kanons: Saphir, Smaragd, Topas, Hyazinth, Amethyst, Sarder – der ganze Regenbogen der Edelsteine der Apokalypse, die klingen, aneinanderstossen, tanzen und das Licht des Lebens in ihren Duft tauchen.

Olivier Messiaen
(Übersetzung: Michael Stegemann)



Messiaens archaische Kraft

Vier Fragen an Adrienne Soós und Ivo Haag

Muss man an Gott glauben oder gar ein Christ sein, um ein Werk wie Messiaens Visions de l'Amen wirklich zu verstehen?

Nein. Man muss ja auch nicht Freimaurer sein, um Mozarts Zauberflöte aufzuführen, oder Lutheraner, um Bachs Kantaten und Passionen zu interpretieren. Das Tolle an der Kunst ist ja gerade, dass sie uns in Welten führen kann, die uns sonst vielleicht verschlossen bleiben würden. In diesem Sinne ähneln wir Musiker den Schauspielern: Jedes Stück ist so etwas wie eine Rolle, die wir spielen. Wobei gleich dem Missverständnis vorzubeugen ist, wir würden das Stück sozusagen wie ein fremdes Objekt vor uns hertragen, das nichts mit uns zu tun hätte. Das wäre zu wenig! Es gehört selbstverständlich zu unserer Aufgabe als Interpreten, uns tief in die Geisteswelt eines Werkes einzufühlen, bis sie ein Teil von uns selbst wird. Da kann ein christlicher oder gar katholischer Hintergrund vielleicht hilfreich sein – eine Garantie für eine überzeugende Aufführung ist er aber bei weitem nicht.

Welche Rolle spielt dieser Zyklus für Ihr Repertoire – und für Sie persönlich?

Wir sind immer wieder gepackt von der geradezu archaischen Kraft dieser Musik. Da geht es wirklich um Existenzielles. Das Stück nimmt einen ganz besonderen Platz in unserem Repertoire ein – und natürlich auch im Klavierduo-Repertoire allgemein. Das Genre «geistliche Kammermusik» oder «geistliche Klaviermusik» existiert ja sonst kaum!

Messiaen komponierte die Visions de l'Amen 1943 für sich und die Pianistin Yvonne Loriod, die viele Jahre später, 1961, seine zweite Ehefrau werden sollte. Was unterscheidet und charakterisiert die beiden Klavierparts in pianistischer Hinsicht?

Messiaen sagt es so: Dem ersten Klavier sind alle rhythmischen Schwierigkeiten und die Akkordkaskaden anvertraut, alles was Virtuosität, Charme und



Klangqualität verlangt. Das zweite Klavier hat die Hauptthemen, alles was Emotion und Kraft fordert. Das erste Klavier ist also wesentlich brillanter und virtuoser gesetzt als das zweite, das dafür aber einige lange und gewichtige Soli erhält. Dadurch sind beide Parts zwar grundverschieden, aber absolut gleichwertig. Uns fällt übrigens im gesamten Repertoire kein zweites Stück ein, das den beiden Klavieren durchwegs unterschiedliche Rollen zuschreibt. Daraus erwächst aber eine zusätzliche Spannung, sie unterstreicht abermals die archaischen Züge des Werks.

Und wer spielt bei Ihnen was – wer den Messiaen- und wer den Loriod-Part?

Adrienne spielt das erste Klavier, Ivo das zweite. Auch das Ehepaar Messiaen hat das Stück in der gleichen «Rollenverteilung» aufgenommen – Yvonne Loriod am ersten, Olivier Messiaen am zweiten Klavier. Das ist aber Zufall, man könnte sich das auch umgekehrt vorstellen.

Die Fragen stellte Susanne Stähr



Tastentag 2

Sonntag, 22. November 2015 | 15.15 Uhr |

Konzertsaal

Elisabeth Zawadke Orgel

Franz Liszt (1811–1886)

Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H S 260 (1855; rev. 1870)

Allegro moderato – Maestoso – Fuga. Andante – Allegro – Maestoso. Grave

Franz Liszt

Variationen über ein Motiv aus der Kantate Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und dem «Cruxifixus» der h-Moll-Messe von Johann Sebastian

Bach S 673 (1859; 1862/63)

Andante – Quasi allegro – Allegro – Lento – Quasi andante, un poco meso – Quasi allegro moderato – Choral. Lento – Quasi allegro

Max Reger (1873–1916)

Sonate Nr. 2 für Orgel d-Moll op. 60 (1901)

- Improvisation. Allegro con brio (ma non troppo vivacissimo)
- Invokation. Grave con duolo (doch nicht schleppend) – Molto più mosso – Allegro – Andante sostenuto
- Introduction und Fuge. Allegro assai – Allegro energico

| Keine Pause



Radio SRF 2 Kultur zeichnet die Konzerte 2 bis 4 des Tastentags auf und sendet sie am Sonntag, 27. Dezember 2015, ab 21.00 Uhr.



Der Organist als Instrumentator

Elisabeth Zawadke über ihr Programm und die Kunst des Orgelspiels

Franz Liszt hat seine Laufbahn als gefeierter Klaviervirtuose begonnen: Sein späterer Schwiegersohn Hans von Bülow nannte ihn einmal – halb ironisch, halb bewundernd – den «claviator maximus». Aber wie gut beherrschte Liszt eigentlich das Orgelspiel?

Natürlich war Franz Liszt in erster Linie Pianist. Die Orgel mit ihren klanglichen Möglichkeiten scheint ihn aber stets fasziniert zu haben. Er hat sich sehr für die Vielfalt der Registriermöglichkeiten interessiert und gerne mit anderen Organisten zusammen an verschiedenen Instrumenten experimentiert, aber auch mit grossem Interesse Orgeln im privaten Kreis ausprobiert.

Einer der berühmtesten Berichte über Liszts Orgelspiel stammt von der Schriftstellerin George Sand, die ihn während seines Aufenthalt in der Schweiz besuchte. Gemeinsam mit anderen Freunden besichtigten sie die Mooser-Orgel der Kathedrale von Fribourg, die zwei Jahre zuvor fertiggestellt worden war. Sand berichtet, dass Liszt in einer Improvisation einem schattenhaften Beginn im Pianissimo das «Dies Irae» aus Mozarts Requiem folgen liess. Er führte dieses Thema immer weiter aus, bis er schliesslich im Fortissimo endete, was bei der Schriftstellerin Visionen der Apokalypse hervorrief und einen tiefen Eindruck hinterliess. Zu diesem Zeitpunkt kann Liszt aber vermutlich noch kaum über Kenntnisse im Pedalspiel verfügt haben, das er wahrscheinlich eher punktuell oder orgelpunktartig eingesetzt haben wird. Die Registrierung hat der damals anwesende Orgelbauer vermutlich auf Zuruf Liszts übernommen.

Ein weiterer Auftritt des Organisten Liszt ist durch den französischen Schriftsteller Joseph Autran bezeugt. Er schreibt von einer ausführlichen Improvisation des Komponisten über Dantes *Divina Commedia* an einer Orgel in Marseille. Liszt hat aber nicht nur im privaten Rahmen improvisiert, sondern trat auch bei Konzerten oder Orgelvorfürungen in Mulhouse im Elsass, in Ungarn und an anderen Orten als Organist auf.

**Franz Liszt
Präludium und Fuge über
B-A-C-H S 260**

Entstehung: Liszt wollte das Werk ursprünglich zur Einweihung der grossen romantischen Orgel von Friedrich Ladegast im Dom zu Merseburg fertigstellen, die am 26. September 1855 in Betrieb genommen wurde, doch gelang es ihm nicht, die Partitur rechtzeitig abzuschliessen – ersatzweise erklang Liszts *Ad nos, ad salutem undam*. So kam es erst acht Monate später zur **Uraufführung**, nämlich am 13. Mai 1856 im Merseburger Dom mit Alexander Winterberger.

Erstmals bei LUCERNE FESTIVAL (IMF) am 24. August 1962 mit Karl Richter in der Hofkirche; **zuletzt** am 27. November 2004 mit Christian Schmitt in der «Salle blanche» des KKL Luzern.

Spieldauer ca. 12 Minuten.

Liszt hat mehr Orgelwerke von Bach fürs Klavier transkribiert als selbst Originalkompositionen für die Orgel geschaffen. Wie orgelspezifisch und idiomatisch sind diese Werke denn komponiert?

Wie gesagt: Liszt hat sich sehr für die Orgel und ihre klanglichen Möglichkeiten interessiert. Insbesondere während seiner Weimarer Zeit stand er in engem Kontakt zu einem Kreis junger Organisten. Der Organist und Pianist Alexander Winterberger etwa hat einige bedeutende Orgelwerke von Liszt uraufgeführt und reiste mit ihm gemeinsam stets «mehrere Tage vorher an Ort und Stelle, um die Orgeleffekte des prächtigen Instruments zu studieren und für seine Zwecke zu benutzen». Gemeint ist hier die Ladegast-Orgel des Merseburger Doms, auf die sich die Registrierungsangaben in Liszts Werken beziehen.

Alexander Wilhelm Gottschalg erinnert sich folgendermassen an seine erste Begegnung mit dem Komponisten während des Übens: «Plötzlich griffen zwei lange Arme über meine

Schultern auf die zweimanualige Tastatur. Ich sehe mich um und der gefeierte Meister stand vor mir, mit einigen seiner Scholaren, mild lächelnd und freundlich sprechend: «So geht's nicht, lieber Freund ...» Aus dieser Begegnung entwickelte sich ein Schüler-Lehrer-Verhältnis und schliesslich eine Freundschaft, die bis zu Liszts Tod anhielt.

Gottschalg berichtet überdies, mit Liszt während gemeinsamer «Orgelkonferenzen» nicht nur an dessen eigenen Werken, sondern auch an Orgelwerken Bachs gearbeitet zu haben: «Beim Studium von Orgelsachen sah Liszt nicht nur auf eine correcte Wiedergabe des Notenmaterials, sondern vornämlich



auch auf den Inhalt oder das geistige Element, wobei ihm sein eminenter Klangsinn besonders Vorschub leistete. So hatte ich z. B. Bach's allbekannteste phantastische Toccata in D-Moll [...] einzig und allein mit der vollen Orgel heruntergerasselt. Als ich den brillanten Satz Liszt vorspielte, meinte er: «Technisch ziemlich befriedigend,

aber wo bleibt der Geist?» Und nun wurde klanglich vielfach experimentiert, bis endlich ein farbenprächtiges Tongemälde zustande kam.»

Liszt ging also bei seinen Kompositionen und Interpretationen von den individuellen Möglichkeiten des jeweiligen Instruments selbst aus, wobei die Farben die Inhalte verdeutlichen sollten. In Kombination mit der in seinen Hauptwerken geforderten virtuoseren Manual- und Pedaltechnik steht dies für die von Hans von Bülow so genannte Revolution der Orgeltechnik durch Liszt: «Was Franz Liszt für diese Reform des Virtuositäts auf dem Gebiete des Piano praktisch gewirkt hat, kann vom Sachverständigen und Unbegann-

**Franz Liszt
Variationen über Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen S 673**

Entstehung: Die Urfassung des Werks, ein Klavierpräludium über Bachs Thema, entstand 1859. Nach dem Tod seiner Tochter Blandine am 11. September 1862 erweiterte Liszt als Trauerarbeit das Stück zu einer grossangelegten Variationenreihe in Passacagliaform, ebenfalls für Klavier. Die Version für Orgel richtete er dann im Februar 1863 ein.

Der genaue Termin der **Uraufführung** ist nicht überliefert. Die erste belegte öffentliche Aufführung fand am 16. Juli 1869 mit Alexander Wilhelm Gottschalg in der Weimarer Herderkirche statt.

Erstmals bei LUCERNE FESTIVAL (IMF) am 19. August 1949 mit Marcel Dupré in der Hofkirche; **zuletzt** am 6. April 2014 mit Martin Lückert an der KKL-Orgel. **Spieldauer** ca. 17 Minuten.

genen schlechterdings nicht mehr in Abrede gestellt werden. [...] Er hat diese Reform der Virtuosität dem mit dem Piano nächstverwandten Instrumente der Orgel zukommen lassen, deren Bedeutsamkeit ihrer vermeintlichen Starrheit und einseitigen Würde wegen in neuerer Zeit ungerechter Vernachlässigung anheimzufallen drohte.»

Die von Liszt angestrebte Vielfalt des Anschlags und der Artikulation zeigt sich in einer häufig sehr intensiven Bezeichnung einiger Werke mit Phrasierungs- und Artikulationsangaben, wie sie auch in seinen Klavierwerken aufscheinen. Dennoch forderte er gleichzeitig grösstmögliche Freiheit bei höchster Klarheit und Natürlichkeit. Liszts Ansatz steht damit sicherlich in klarem Gegensatz zur bisherigen Tradition; dennoch hat er einen neuen Blickwinkel auf das Instrument ermöglicht und ist damit sicherlich instrumentenspezifisch zu sehen.

Max Reger dagegen wird vor allem für sein Orgelwerk bewundert. Auch wenn er im heutigen Musikbetrieb nicht mehr so hoch im Kurs steht wie zu seinen Lebzeiten oder in den 1920er Jahren, als er zu den meistgespielten Komponisten zählte: Warum lohnt sich die Begegnung mit seiner Musik und einem Werk wie der Orgelsonate Nr. 2?

«Max Reger war der letzte Riese in der Musik. Ich bin ohne ihn gar nicht zu denken.» So äusserte sich Paul Hindemith in einem Gespräch mit dem Reger-Biographen Helmut Wirth. Für die Orgelmusik stellt Reger mit seinem umfangreichen Werk eine ganz entscheidende Komponistenpersönlichkeit auf dem Weg in die Moderne dar. Als erfahrener Organist und in Zusammenarbeit mit «seinem» Interpreten Karl Straube schuf Reger aus der genauen Kenntnis des Instruments heraus seine Werke und fordert nicht nur dem Organisten, sondern auch seinem Umgang mit dem Instrument alles ab: Crescendi in kurzer Zeit vom pppp zum ffff, das war nur auf sinfonischen Orgeln mit Register-Crescendo umsetzbar. Extreme finden sich bei Reger auch hinsichtlich der Ausweitung der Harmonie, aber dennoch bewahrt er stets die klare formale Anlage und verbindet Monumentalität mit feinsten Differenziertheit. Hinzu kommt sein Rückgriff auf die Tradition, ausgehend von Johann Sebastian Bach, der sich in den kontrapunktischen Passagen, dem Bezug auf den Choral und dem Stellenwert der Fugenform zeigt.

Die Sonaten in der Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts offenbaren das Ringen der Komponisten mit dieser Form. Stand Joseph Rheinberger noch klar in der Tradition der klassisch-romantischen Sonate, bezeichnete Felix

Mendelssohn Bartholdy dagegen frei zusammengestellte Einzelsätze als Sonate; Paul Hindemith wiederum kreuzte seine Orgelsonaten mit anderen Formen. In diesem Zusammenhang scheint Regers Sonate op. 60 zunächst in einem traditionellen Formschema komponiert zu sein, sogar mit überdurchschnittlich langer Exposition und Reprise auf Kosten der Durchführung. Bei näherer Betrachtung wird aber deutlich, dass schon die Exposition bereits klaren Durchführungscharakter hat.

Der zweite Satz «Invocation» beginnt mit einem «Grave con duolo» in seinem rezitativischen, expressiven Charakter, der nach einem kurzen Ausbruch seine Tröstung im Choral «Vom Himmel hoch» erfährt. Die «Introduction» des dritten Satzes hat zunächst Scherzo-Charakter, weist aber auch zahlreiche Bezüge zu den anderen Werkteilen auf. Die finale Fuge («Allegro energico») führt dann mit einem klarem Aufbau auf den grossen Abschluss des Werks zu.



Max Reger

Orgelsonate Nr. 2 d-Moll op. 60

Entstehung: Der 28-jährige Max Reger komponierte seine Zweite Orgelsonate im November und Dezember 1901 in München, wohin er im September desselben Jahres übersiedelt war. Im Herbst 1902 legte er das Werk im Druck vor.

Uraufführung am 11. Mai 1902 an der Ladegast-Orgel des Merseburger Doms mit Hermann Dettmer.

Erstmals bei LUCERNE FESTIVAL

(IMF) am 29. August 1958 mit Anton Nowakowski an der Orgel der Hofkirche; am selben Instrument interpretierte **zuletzt** auch Matthias Eisenberg das Werk, und zwar am 25. August 1990.

Spieldauer ca. 23 Minuten.

Die Orgel wird gemeinhin mit der Sakralmusik und dem Kirchenraum verbunden. Wo würden Sie denn idealerweise eine Aufführung der drei Werke von Liszt und Reger situieren: in der Kirche oder im Konzertsaal?

Die spezifische Situation der Organisten, die sich von allen anderen Instrumentalisten unterscheidet, besteht darin, dass sie hinsichtlich der Grösse, Klangfarben und Stilistik mit ganz verschiedenen Instrumenten befasst sind, die zudem in akustisch sehr unterschiedlichen Räumen stehen. Es ist das Spannende an unserer Aufgabe, die Musik unter diesen divergierenden Bedingungen immer wieder neu zu «instrumentieren» und nicht nur mit dem Instrument, sondern auch mit dem Raum umzugehen – weswegen die Spielweise in jeder Situation stets wieder neu hinterfragt werden muss. Diese Kommunikation mit dem Instrument und dem Raum stellt eine faszinierende Herausforderung dar, auf die mit der Interpretation reagiert werden muss. Der Konzertsaal des KKL bietet hier die wunderbare Möglichkeit, mit Hilfe der Akustikkammern die trockene Konzertsaalakustik zu überwinden und einen orgelspezifischeren Raumklang zu erzielen.

Welche Erfahrungen haben Sie mit der Orgel im KKL gesammelt: Was sind die Stärken – und für welches Repertoire eignet sie sich vor allem?

Das Anforderungsprofil an eine Konzertsaalorgel ist in musikalischer Hinsicht überaus vielfältig: So sollen auf ihr Werke der verschiedensten Epochen und Stilebenen darstellbar sein. Gefordert sind hier sowohl Individualität und Klangschönheit der einzelnen Stimmen, aber gleichzeitig auch die Fähigkeit, zu einem ausgewogenen Gesamtklang in allen Lagen zu verschmelzen. Die Orgel eines Konzertsaals muss sowohl solistische als auch Begleitfunktionen übernehmen können und dennoch in der Lage sein, auch eine Steigerung zum vollen Orchesterklang herbeizuführen, ohne indes beim solistischen Spiel zu direkt und laut zu wirken. Ihre spezifische Klangabstrahlung und Intonation muss gut mit der des Orchesters und den akustischen Bedingungen des Raumes abgestimmt sein. Und schliesslich muss sie in diesem spezifischen Konzertsaal, der «Salle blanche» des KKL, zusätzlich noch den Raum sowohl mit geschlossenen als auch mit offenen Akustikkammern füllen können, obwohl sich die Gesamtgrösse des Konzertsaals dabei massgeblich ändert.

Die Orgel der Luzerner Orgelbaufirma Goll im grossen Konzertsaal des KKL empfinde ich als ein überaus gelungenes, schönes Instrument, das mit sei-



nen 66 Registern auf vier Manualen und dem Pedal ein vielfältiges Repertoire ermöglicht. Zwei schwellbare Werke ermöglichen eine feine dynamische Abstimmung des Klangs, wunderbare Farben im leisen Bereich sowie einen warmen, charmanten Grundstimmenklang, Steigerungen bis zum strahlenden, aber dennoch immer runden Pleno, profunde Pedalklänge des 32-Fuss-Registers, starke Wirkungen der zahlreichen Zungenregister bis hin zu den horizontalen Pfeifen der Chamaden auf dem IV. Manual. Dies alles ergibt in seinen mannigfaltigen Kombinationen eine Vielzahl an klanglichen Möglichkeiten, die den Organisten auch in langen Probennächten wie vor diesem Konzert stets wieder neu begeistern können.

Die Fragen stellte Susanne Stähr



Tastentag 3
Sonntag, 22. November 2015 | 16.30 Uhr |
Konzertsaal

Wolfgang Sieber Orgel
Joseph Sieber Klavier
Alexander Fierz Schlagzeug
Dario Seiler Schlagzeug

Wolfgang Sieber (*1954)
Creativ-Orgel, crass! Ethnic Toccata über Misirlou (2012)
Lightly

Wolfgang Sieber
KKelle. Ethnic Toccata über Elle (2015)
Uraufführung
Magique

Wolfgang Sieber
To-cow-ta. Ethnic Toccata über Gang, rüef de Bruune! (2007)
Stapfend

George Gershwin (1898–1937)
Rhapsody in Blue (1924)
Fassung für Klavier, Orgel und zwei Schlagzeuger von Wolfgang und Joseph Sieber, Alexander Fierz und Dario Seiler (2015)

| Keine Pause



Radio SRF 2 Kultur zeichnet die Konzerte 2 bis 4 des Tastentags auf und sendet sie am Sonntag, 27. Dezember 2015, ab 21.00 Uhr.



Der Organist als Brückenbauer

Ein Gespräch mit Wolfgang Sieber

Am Luzerner «Tastentag» bringen Sie drei eigene Kompositionen zur Aufführung. Was können Sie vorab über diese Werke verraten?

Ich halte grundsätzlich das Formale für sehr wichtig – das gilt für das Leben insgesamt. Bei der Orgel kommt es ganz vielfältig zum Ausdruck, so etwa schon in der Bauweise des Instruments: Da haben wir zum Beispiel 32-, 16- und 8-Fuss-Pfeifen im Prospekt und im kleinen Rückpositiv 4-, 2- und 1-Fuss-Pfeifen – das sind alles einfache mathematische Verhältnisse wie 2:1 oder der goldene Schnitt. Auch das Orgelrepertoire wird durch dieses Formale geprägt, das verschiedene individuelle Bereiche zulässt, dann aber doch immer wieder zusammenhängende Zyklen hervorbringt. Das sind Prinzipien, die mich disziplinieren, aber auch faszinieren, weil sie mich zu Gestaltungsmomenten anregen, die über die notorischen «Drei-Minuten-Stücke» hinausführen.

Ich war immer ungemein beeindruckt von den riesenhaften, bis zu 40-minütigen Sätzen einer Mahler- oder Bruckner-Sinfonie. Ich selbst bringe solche Weite nicht zustande, wahrscheinlich muss man dafür einen ganz speziellen «Schnauf» in sich tragen. Stattdessen greife ich auf Mehrteiligkeit in der Art zurück, wie das im Restaurant ein Mehrgänger sein kann oder wie man bei einer Degustation verschiedene Weine verkostet. Das hat mich dazu gebracht, Suiten zu schreiben. Ich versuche dabei, mit der Orgel so umzugehen, dass verschiedene Klänge zusammenfinden – kontrastierend und überraschend, aber auch aufeinander aufbauend und «wohlfühlig» zueinander.

In diesem Zusammenhang habe ich in letzter Zeit diverse Einzelstücke komponiert: Eins davon heisst *To-cow-ta*, eine Mischung aus dem englischen «cow» und der musikalischen Form der Toccata – also einem freien, improvisatorisch wirkenden Instrumentalstück, in dem schnelle Notenwerte mit vollstimmigen Akkorden abwechseln. Ich dachte dabei an eine Kuh, die mit

ihren vier Stampfern «toccatieren» soll und das natürlich nicht kann. Daher habe ich einen ungeraden Rhythmus gewählt, weil eine Kuh ja nicht rhythmisch, geschweige denn metrisch daherkommt. Das Stück basiert auf dem Volkslied *Gang, rüef de Bruune!*, auf dem «ranz des vaches» (Kuhreihen) also, und in der Mitte gibt es einen «Juz» – da die Kühe sonst nicht in den Stall zurückkehren würden.

Die anderen Stücke aus dieser Werkreihe – *Creativ-Orgel*, *crass!* und *KKelle*, das heute als Uraufführung erklingt – sind ebenfalls Toccaten geworden, sodass eine richtige Suite entstanden ist.

Sie treten gerne in einen kreativen Austausch mit ganz unterschiedlichen Musikstilen: mit der unterhaltenden Muse, mit Volksmusik oder Jazz. Was reizt Sie an solchen Brückenschlägen?

Ich habe mich stets gefragt, warum so viele Menschen, die sich gerne Mahler und Debussy anhören, keinen Zugang zur Musik moderner Komponisten wie Jehan Alain oder Olivier Messiaen finden. Ich meine, für mich eine Antwort gefunden zu haben: Das Zusammenspiel der vielen verschiedenen Orgelpfeifen wird meist zu wenig transparent dargestellt, sodass das Publikum im Konzertsaal oder in der Kirche leicht die Orientierung verliert. Darum ist Bachs berühmte d-Moll-Toccatà ja auch so genial: Sie fängt einstimmig an – und schon sind die Zuhörer auf dem Zug, akzeptieren auch das nachfolgende barocke «Gebrause» und heben gleichsam mit der Musik ab.

Bei romantischer und moderner Musik, wo die Harmonien komplizierter und dissonanter sind, verlieren sie dagegen schnell die Lust, denn hier ist die Transparenz viel schwerer aufrechtzuerhalten. Daher kam ich auf die Idee, in meiner Musik auf populäre Melodien wie *Gang, rüef de Bruune!* oder auch Bobby McFerrins *Don't worry, be happy* zurückzugreifen. An solchen Themen, die zu unserer Alltagskultur gehören, können sich die Zuhörer orientieren. Ich kann sie sozusagen «abholen» und dabei explizit Mixturen, Zungen, Lochregistrierungen, etüdenhafte Passagen und vieles andere Komplizierte integrieren – das Publikum bleibt trotzdem dabei!

Das Hauptthema von *Creativ-Orgel, crass!* etwa entstammt dem persischen *Misirlou*, einem charakteristischen Tanz. Das Stück entstand ursprünglich als Wettbewerbsstück für Waldhorn und Klavier und wurde von Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* angeregt. Entsprechend rau wird sich die Musik in der «Salle blanche» des KKL ausnehmen ...

Wie fügt sich George Gershwins Rhapsody in Blue in Ihr Konzertprogramm ein – notabene das einzige Stück eines anderen Komponisten?

Die *Rhapsody in Blue* dauert ungefähr 20 Minuten und damit fast ebenso lange wie meine drei Stücke zusammen, entspricht also einer Konzertschiffte. Sie ist natürlich ein absoluter Publikumsrenner. Ich selbst habe sie bereits in allen möglichen Versionen gespielt: für Klavier und Orchester, für Orgel allein, für Orgel und Brass-Ensemble. Mir fehlte nur noch die heutige Variante: dass ich an der Orgel den Orchesterpart übernehme und den Klavierpart, den mein Sohn spielt, begleite.

Ich bin ohnehin ein Mensch, der das Zusammenspiel pflegt: Mit anderen Leuten Musik zu machen, ist für mich das A und O – so wie die Fähigkeit, mit anderen Leuten zusammenleben zu können, die Grundlage jeder Gemeinschaft ist. Das hat mich bewogen, Formen der Partnerschaft auch in dieses ansonsten solistische Programm hineinzutragen. Dafür bietet sich Gershwins *Rhapsody in Blue* nachgerade an: Ähnlich, wie ich versuche, einen Brückenschlag von der Orgel zur interessierten Menschheit herzustellen, so ist dieses Stück ein grossartiger Brückenschlag – von der einen zur anderen Welt (von Amerika nach Europa), vom Jazz zur Klassik und von der sinfonischen zur solistischen Musik. Und dann kommt heute noch die Orgel dazu, die eigentlich gar nicht am Weg liegt!

Sie haben es in Ihrem Fach fast zwangsläufig, nämlich je nach Wirkungsstätte, mit völlig verschiedenartigen Instrumenten zu tun. Wie sehr müssen Sie Ihr Spiel oder auch Ihre Kompositionen den Orgeln anpassen, auf denen Sie musizieren?

Für solche Programme wie im KKL brauche ich natürlich das elektronische Handling einer sogenannten Speicheranlage, mit deren Hilfe ich innerhalb kürzester Zeit die Klangfarben wechseln kann. Wenn ich auf einer grossen



sinfonischen Orgel spiele, dann muss ich vorab alles einregistrieren und speichern – dafür sind pro Programm fünfzehn bis achtzehn Stunden einzuplanen. Dabei setze ich die einzelnen Registerkombinationen individuell zusammen und überlege mir je nach Ort immer wieder ganz neu: Wie klingt welche Passage am vorteilhaftesten?

Was macht den Wechsel von Ihrer «Stamm-Orgel» in der Luzerner Hofkirche zur Goll-Orgel im KKL aus? Lassen sich die Instrumente überhaupt vergleichen?

Im KKL hat der Klang eine gewisse Sachlichkeit und Transparenz, die in der Kirche erst durch das Orgelspiel selbst bewusst erzeugt werden muss. Aber die Geschichte, auf die wir in der Hofkirche blicken – und über die das KKL so eben nicht verfügt –, macht Vergleiche grundsätzlich ungerecht: Ein Instrument ist immer nur so viel wert, wie es geachtet wird; und die Achtung, die man ihm entgegenbringt, hängt jeweils mit seiner Geschichte zusammen. In der Hofkirche hat man schon vor über 350 Jahren eine fast zehn Meter hohe Pfeife aus Metall konstruiert, die gut 400 kg schwer ist: Das war weltweit einzigartig, ein Paukenschlag! Und diese innovative Leistung geschah im kleinen, unbedeutenden Luzern. Die haben das hier damals einfach so hingestellt, und von hier aus hat sich das dann weiterentwickelt.



Solche historischen Hintergründe beeindruckten mich immer zutiefst, wenn ich auf Reisen bin und bei Tourneen auf ganz verschiedenen Orgelnspielen. Ich bin immer wieder aufs Neue gezwungen, das zu finden, was die jeweilige Orgel ausmacht und die Zuhörer etwas ganz Spezielles erleben lässt – am liebsten mit Musik, die es in dieser Form eigentlich nicht gibt. So lockte es mich beispielsweise sehr, Ende Oktober zur Einweihung unseres neuen Echowerks in der Hofkirche ein eigenes Arrangement von Mussorgskys Bildern einer Ausstellung vorzustellen.

Man liest, Sie wirken schon seit Ihrem vierzehnten Lebensjahr als «ständiger Organist» an der Hofkirche: Hat sich diese Profession seither gewandelt? Worin sehen Sie die Hauptaufgaben eines Organisten?

Wie die Orgel selbst kennt auch der Beruf des Organisten ganz verschiedene Register: Vergleicht man den Organisten mit einem Chirurgen, dann hat er einfach einen bestimmten Patienten vor sich und muss entsprechend operieren. Sieht man ihn aber quasi als Regisseur eines Films, dann muss er bei Anna Göldi anders vorgehen als bei Clockwork Orange. Der Organist kann auch die Rolle eines Psychologen, Psychiaters oder Pfarrers einnehmen. In diesem Fall hat er das entsprechende Publikum vor sich, das er gleichsam als «Dienstleister» von Ebene vier nach Ebene sieben oder vielmehr: von der Ebene «Alltag» zur Ebene «Mystik» bringen soll. Das alles sind Register, die ich ziehen kann.

In all den Jahren als Organist habe ich unheimlich viele freudige Momente erlebt, aber auch blaue Flecken davongetragen. Und ich habe gemerkt: Gelingt es mir, eine Gegenwart Gottes so darzustellen, dass Menschen genau in diesem Raum und in diesem Moment eine emotionale und seelische Offenheit herzustellen vermögen, dann ist es das Beste, was ich leisten kann. Insofern mag die Funktion des Organisten im Vergleich zu früher mit anderen Parametern versetzt sein – in der Kirche selbst ist im Grunde genommen der Auftrag gleich geblieben.

Die Fragen stellte Leo Dick

Der Autor: Leo Dick studierte Komposition und Opernregie in Berlin und war Meisterschüler von Georges Aperghis im Studienbereich Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Als Komponist und Regisseur arbeitet er schwerpunktmässig im Bereich des experimentellen Musiktheaters. Seit 2009 ist er als Dozent für Analyse des Neuen Musiktheaters an der HKB beschäftigt.



Tastentag 4
Sonntag, 22. November 2015 | 17.45 Uhr |
Konzertsaal

Franz Schaffner Orgel

Carl Rütli (*1949)

Veni Creator (nach dem gregorianischen Hymnus) für Orgel (1981)
Grave – Allegro moderato – più lento – Agitato – meno mosso – Tempo II

Louis Vierne (1870–1937)

1^{ère} Symphonie en ré mineur pour grand orgue op. 14 (1898/99)

- Prélude
- Fugue
- Pastorale
- Allegro vivace
- Andante
- Final

| Keine Pause



Radio SRF 2 Kultur zeichnet die Konzerte 2 bis 4 des Tastentags auf und sendet sie am Sonntag, 27. Dezember 2015, ab 21.00 Uhr.



Zwischen Kirche und Konzertsaal

Fragen an Franz Schaffner zu seinem Luzerner Rezital

Herr Schaffner, Sie sind Organist an der Luzerner Franziskanerkirche, haben heute also sozusagen ein «Auswärtsspiel». Wie würden Sie die spezifischen Klangqualitäten der Goll-Organ in der «Salle blanche» des KKL beschreiben? Was unterscheidet sie von Ihrer «angestammten» Organ in der Franziskanerkirche?

Als «Auswärtsspiel» würde ich meinen heutigen Auftritt nicht bezeichnen, denn ich bin verantwortlicher Musiker für die Goll-Organ im KKL. In dieser Funktion lasse ich das Instrument jeden Monat mehrmals erklingen und kenne es deshalb sehr gut. Zudem werde ich regelmässig für Führungen angefragt, und auch im Rahmen von LUCERNE FESTIVAL bin ich schon mehrfach mit Dirigenten und Orchestern aufgetreten, etwa mit Claudio Abbado und dem LUCERNE FESTIVAL ORCHESTRA.

Was die KKL-Organ angeht: Sie besticht durch ihre ausgewogenen und reichhaltigen Klangfarben, zudem ist sie technisch hervorragend ausgearbeitet. Die Disposition der Register ist nach dem französischen Vorbild gestaltet. Das bedeutet, dass insbesondere französische Orgelmusik von der Romantik bis zur Moderne adäquat dargestellt werden kann. Die Franziskanerkirche besitzt mit ihrer Hauptorgan ein ganz anderes Instrument, wurde es doch vor gut 25 Jahren nach dem ursprünglichen Zustand von ungefähr 1730 rekonstruiert. Es weist zwar einen barocken Klangcharakter auf, doch lässt sich auf ihm das Gros der Orgelliteratur bis ins 21. Jahrhundert spielen – auch Werke von Olivier Messiaen, Jehan Alain und zeitgenössischen Komponisten klingen wunderbar. Einschränkungen gibt es dagegen bei Spätromantikern wie César Franck oder Max Reger. Ich persönlich schätze beide Orgeln in ihrer je eigenen Individualität, jede für sich.

Verstehen Sie die Organ eigentlich vorrangig als ein Instrument der Kirchenmusik? Und was passiert – im Hinblick auf die Rezeption der Musik, aber auch auf Ihre eigene



Carl Rütli

Veni Creator für Orgel

Entstehung: Der 1949 in Fribourg geborene Carl Rütli, der bei Erich Vollenwyder in Zürich und bei Richard Latham in London Orgel studierte und heute selbst als Organist in Oberägeri (Kanton Zug) tätig ist, komponierte *Veni Creator* 1981 und widmete das Stück Erich Vollenwyder, der es noch im selben Jahr in der Kirche Enge in Zürich zur Uraufführung brachte. **Heute erstmals bei LUCERNE FESTIVAL** im Programm.

Spieldauer ca. 5 Minuten.

Interpretationshaltung –, wenn ursprünglich für die Liturgie komponierte Orgelmusik in den Konzertsaal transportiert wird?

Die Zeiten, in denen die Orgel ausschliesslich mit Kirchenmusik assoziiert wurde, sind vorbei. So ist weltliche Orgelmusik längst liturgiefähig geworden, das praktizieren bereits viele Organistinnen und Organisten so. Umgekehrt lässt sich ein Grossteil der spirituellen Orgelmusik problemlos in den Konzertsaal überführen, sofern das Programm sinnvoll erdacht ist. In diesem Sinne ist auch meine heutige Werkauswahl zu verstehen: *Veni Creator*, eine moderne, geistlich inspirierte Komposition des Schweizer Carl Rütli über den herrlichen gleichnamigen gregorianischen Choral, passt bestens zur Ersten Orgelsinfonie des französischen Spätromantikers Louis Vierne, die nicht für die Liturgie komponiert wurde. Solche sinfonische Musik spiele ich auch im Gottesdienst, wenn sie mit der Liturgie verbunden werden kann – und das ist in «meiner» Kirche meist möglich. An meiner Interpretationshaltung ändert sich dabei nichts, allenfalls wenn es die Verschiedenheit der Instrumente fordert.

Wie Sie sagen, schuf Louis Vierne seine Orgelsinfonien nicht für den gottesdienstlichen Gebrauch, sondern stellte

sich in eine weltliche Tradition: Er greift sinfonische Formmodelle auf und lässt die Orgel wie ein ganzes Orchester tönen. Ist seine sechssätzig 1^{ère} Symphonie pour grand orgue, die er 1899 als 29-Jähriger vorlegte, als eine Art «Ouvertüre» zu seinen weiteren fünf Orgelsinfonien zu verstehen? Oder ist bereits in diesem Werk der «ganzen» Vierne angelegt?

Viernes Erste Orgelsinfonie ist sicherlich ein bereits ausgereiftes Werk, kaum bloss eine «Ouvertüre» zu seinen folgenden Beiträgen zu diesem Genre. Die Sinfonien Nummer zwei bis sechs, die Vierne in den Jahren 1903 bis 1930 komponierte, werden aber zunehmend dichter und komplizierter – und damit schwieriger für die Hörer. Sie sind eine Art Abbild der nicht immer unbeschweren Lebenssituation des Komponisten. Ob die Erste Orgelsinfonie den «ganzen» Vierne enthält? Vielleicht ein bisschen ja, denn es ist schon vieles von dem da, was Vierne später weiterführt. Aber auch ein bisschen nein, weil die Unbeschwertheit, die Viernes 1^{ère} *Symphonie pour grand orgue* kennzeichnet, in den späteren Sinfonien so nicht mehr oder nur noch eingeschränkt festzustellen ist.

Was unterscheidet Viernes Gattungsbeiträge von der sinfonischen Orgelliteratur seiner Vorläufer, etwa von César Franck oder Charles-Marie Widor?

Das ist nicht einfach zu beantworten. Ich sehe Louis Vierne eingemittelt zwischen die beiden anderen von Ihnen erwähnten Komponisten: Bei Widor höre ich viel spielerische Musik. Bei Franck dagegen erkenne ich einen anderen Ansatz, denn abgesehen von seinen liturgisch bestimmten kleineren Orgelwerken sind die grossen Werke komplex bis kompliziert. Sie weisen eine deutliche Nähe zu seinem berühmtesten Orchesterwerk auf, der Sinfonie in d-Moll op. 48, die wiederum mit der Bewegung um Richard Wagner eine gewisse Gemeinsamkeit zu suchen scheint.

Zahllose Erneuerungen – u. a. die «Erfindung» der Orgelsinfonie – gingen im späten 19. Jahrhundert von der französischen Orgelschule aus. Warum ereigneten sich solche Innovationen eigentlich gerade dort?

Frankreich hat – wie andere Regionen auch – seine eigene Geschichte. Da war zum einen der Orgelbau um Aristide Cavallé-Coll, der wegweisend und inspirierend geworden ist für die französischen Komponisten: Sinfonisches Denken entwickelte neue Klangideale der Instrumente und des Orgelspiels. Damit einhergehend formten die grossen Ausbildungsstätten eine Improvi-



Louis Vierne

Orgelsinfonie Nr. 1 d-Moll op. 14

Entstehung: Vierne, der fast blind zur Welt kam und sich seine Berufslaufbahn gegen diese gesundheitlichen Widerstände erkämpfen musste, schuf seine Erste Orgelsinfonie 1898/99 als Bewerbungsstück für die Position des Titularorganisten an der Pariser Kathedrale Notre-Dame. Tatsächlich erhielt er den Zuschlag und konnte das Amt im Jahr 1900 antreten.

Auch dieses Werk erklingt heute erstmals bei LUCERNE FESTIVAL. Spieldauer ca. 40 Minuten.

sationsschule, die bis heute ihresgleichen sucht und ein weltweiter Anziehungspunkt geblieben ist. Auch die Improvisationen, mit denen Pierre Pince-maille sein heutiges Rezital beschliessen wird – der Abschluss des Luzerner Tastentags –, gehören in diese Linie.

Die klangliche Inspirationsquelle für die 1^{ère} Symphonie dürfte die Cavallé-Coll-Orgel in der Pariser Kirche Saint-Sulpice gewesen sein, wo Vierne von 1892 bis 1900 als Assistent Widors wirkte. Wenn die französische Orgelsinfonik also untrennbar mit dem spezifischen Klangbild der französisch-romantischen Instrumente verbunden ist: Inwieweit lässt sie sich auf anderen Instrumenten umsetzen? Und wie gehen Sie in Ihrer heutigen Interpretation mit Viernes Registrierangaben um?

Bringt man die die französische Orgelliteratur auf nicht-französischen Organen zur Aufführung, muss man Kompromisse machen. Man muss versuchen, möglichst nahe an die Registrierangaben des Komponisten heranzukommen. Mit der Orgel im Konzertsaal des KKL ist das kaum ein Problem, weil alle Angaben des Komponisten umsetzbar sind. Wie schon gesagt, ist die Luzerner Goll-Orgel französisch ausgerichtet, deshalb kommt man mit ihr nahe an die Vorgaben des Komponisten heran.



An den Anfang Ihres Rezitals haben Sie eine kurze Komposition von Carl Rütli gestellt – als Kontrast oder als Einstimmung?

Veni Creator fungiert weder als Kontrast noch als Einstimmung. Zum einen wollte ich unbedingt einen Schweizer Komponisten im Programm haben. Zum anderen gelangt so, wie schon angesprochen, auch ein spirituelles Werk im Konzertsaal zur Wiedergabe. Carl Rüttils Komposition ist ebenso sinfonisch wie kammermusikalisch angelegt; zudem eignet sie sich sowohl für die Kirche als auch für den Konzertsaal. Meiner Meinung nach ist Veni Creator ein ganz starkes Stück zeitgenössischer Orgelmusik. Es bildet zu Viernes Sinfonie eher einen Kontrast, und für die Einstimmung bleibt keine Zeit, denn Rütli kommt gleich zur Sache: Veni Creator fordert vom Publikum das Hineinhören.

In welche Traditionslinie stellt sich Rütli? Und widmen Sie sich regelmässig seinem Schaffen?

Ja, ich spiele viele seiner Werke immer wieder und gerne. Ich sage stets: Das ist zeitgenössische Musik, die nicht wehtut. Carl Rütli, selbst ein hervorragender Organist, hat sehr viel zu sagen, wenn er komponiert. Sein Œuvre weist eine unglaubliche Bandbreite auf, es reicht von intimer Kammermusik

über Chorwerke bis hin zu Kompositionen für Blesorchester und sinfonische Grossbesetzungen: Ich kenne von ihm kein einziges mittelmässiges Werk, alles besitzt Originalität. Zu bestimmen, auf welche Traditionen er sich bezieht – das überlasse ich aber der Wissenschaft.

Die Fragen stellte Malte Lohmann

à Alexandre GUILMANT

1^{ère}
Symphonie
pour
Grand Orgue
PAR
LOUIS VIERNE
Suppléant de Ch. M. WIDOR, au Grand Orgue de St Sulpice.

Prelude — en ré mineur . 1/2
Fugue — en ré mineur . 1/2
Pastorale — en si b majeur . 1/2
Allegro vivace en la mineur . 1/2
Andante — en fa majeur . 1/2
Final — en ré majeur . 1/2

Op. 14. La Symphonie complète en un recueil est: 10 fr.

A. PÉREGALLY & PARYY FILS, Éditeurs 60, Rue Bonaparte, Paris.
Copyright by PÉREGALLY & PARYY FILS 1899.

1899



Orgel-Rezital

Sonntag, 22. November 2015 | 19.30 Uhr |
Konzertsaal

Pierre Pincemaille Orgel

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582 (um 1710)

Johann Sebastian Bach

Vier Choralbearbeitungen

- Nun komm', der Heiden Heiland BWV 659 (ohne Jahr)
- Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645 (veröffentlicht 1748/49)
- Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721 (1709?)
- Wir glauben all' an einen Gott BWV 680 (veröffentlicht 1739)

César Franck (1822–1890)

Choral Nr. 2 h-Moll aus *Trois Chorals pour grand orgue* (1889/90)

Maestoso – Largamente con fantasia – Primo tempo, ma un poco meno lento

Eugène Gigout (1844–1924)

Scherzo E-Dur aus *Dix pièces pour orgue* (1890)

Allegro

Maurice Duruflé (1902–1986)

Choral varié sur le thème du «Veni Creator» aus *Prélude, Adagio et Choral varié*
op. 4 (1930)

Olivier Messiaen (1908–1992)

Le Banquet céleste für Orgel (1926/28)

Méditation pour la fête du Saint-Sacrement

Jehan Alain (1911–1940)

Litanies für Orgel JA 119 (1937)

Pierre Pincemaille (*1956)

Improvisation

| Keine Pause



Bach als Katalysator

Johann Sebastian Bach und die französische Orgelschule

Welchen Weg die französische Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts gegangen wäre, ob sie etwa den gleichen Aufstieg erlebt hätte, wenn sie nicht mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs in Berührung gekommen wäre, das lässt sich kaum ermessen. Tatsächlich gab es seit der zweiten Hälfte des vorvergangenen Jahrhunderts wohl keinen französischen Organisten mehr, der nicht in irgendeiner Weise der Musik des Leipziger Thomaskantors begegnet wäre. Interessanter ist da schon die Frage, *wie* Bach in den «Genpool» der französischen Musik aufgenommen wurde.

Blicken wir zurück: Noch um 1850 herrschte an Frankreichs Orgeln ein Stil vor, der von der lutherischen Strenge und Bachs komplexen polyphonen Klangverästelungen denkbar weit entfernt war. Ein Komponist wie Louis Lefébure-Wély schuf eine flamboyante, eher weltlich-virtuos geprägte Orgelmusik, auch wenn durchaus nicht alle seine Werke jener schillernd mondänen Stilistik entsprechen, für die etwa sein *Boléro de Concert* op. 166 steht. Ein Alexandre Boëly dagegen, der sich zur selben Zeit für Kontrapunkt und Choralvorspiel interessierte, musste damals noch als Einzelgänger gelten. Das Umdenken geschah schrittweise, und die bis heute bewunderte Blüte der französischen Orgelmusik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte, stand nicht zuletzt im Zeichen einer lebhaften Bach-Rezeption. So ist es nur stimmig, dass Pierre Pincemaille sein Rezital, das in die Musik seines Heimatlandes Frankreich münden wird, mit einem repräsentativen Rundblick über das Bachsche Orgelschaffen eröffnet.

Unerschöpfliche Phantasie: Bachs Orgelschaffen

Gleich zu Beginn erklingt eines der gewichtigsten und berühmtesten Werke Bachs, ja der Orgelliteratur überhaupt: die monumentale **Passacaglia und Fuge c-Moll BWV 582**. Bei einer Passacaglia handelt es sich um Variationen

über ein stets gleichbleibendes Bass-Thema, dessen acht Takte hier zunächst das solistisch eingesetzte Pedal vorstellt. Das Kompendium an kontrapunktischer Kunstfertigkeit, das Bach folgen lässt, beschränkt sich freilich nicht auf die bloße Wiederholung dieses Basses, wie es der Norm entspräche. Vielmehr variiert er alsbald sein Thema, lässt es in höhere Stimmen abwandern und leitet aus ihm gar eine veritable Fuge ab.

Solche freien Orgelwerke Bachs waren es vor allem, die bei den französischen Organisten zunächst Anklang fanden – neben der Passacaglia seine zahlreichen Präludien, Toccaten und Fantasien. Länger dauerte es dagegen, bis mit dem Choralvorspiel eine Gattung in den Blick geriet, die in der Bachschen Ausformung spezifisch protestantisch ist. Was nicht zuletzt daran lag, dass für ihre tiefere Ergründung die Kenntnis der vom Hörer mitzudenkenden deutschsprachigen Choraltexte vonnöten ist.

Die vier Choralbearbeitungen, die Pierre Pincemaille heute vorstellt, führen beispielhaft verschiedene Schaffensperioden des Komponisten und unterschiedliche Satztypen vor: **Nun komm', der Heiden Heiland BWV 659** entstammt den sogenannten Achtzehn Chorälen oder auch *Leipziger Chorälen*, einer Sammlung ausgedehnterer Choralvorspiele aus Bachs frühen Weimarer Jahren, die er in seiner Leipziger Zeit revidierte und zusammenfasste. Die ausgesprochen kunstvolle Faktur dieser Bearbeitung eines lutherischen Adventslieds mit ihrem reich verzierten Cantus firmus faszinierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch Ferruccio Busoni, der ihr eine vielgespielte Klavieradaption widmete.

Ebenfalls durch zahlreiche kongeniale Anverwandlungen berühmt geworden – von Busoni bis hin zu Jacques Loussier – ist das Vorspiel über den Choral **Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645**, das zu den sogenannten *Schübler-Chorälen* zählt, einer Reihe von Kantatensätzen, die Bach für Orgel solo einrichtete. Weitaus weni-



Johann Sebastian Bach an der Orgel

ger bekannt ist dagegen **Erbarm' dich mein, o Herre Gott BWV 721**, ein Einzelstück, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Frühwerk handelt. Die Choralweise wird hier von einem dichten, ungemein expressiven Satz aus repetierten Noten begleitet, die wie ein gesungenes Tremolo wirken.

Das letzte Choralvorspiel vertritt abermals ein grosses Sammelwerk: **Wir glauben all' an einen Gott BWV 680** findet sich unter den 21 Choralbearbeitungen, die Bach im dritten Teil seiner *Clavierübung* auf das gewichtige Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 folgen liess. Er verzichtet in diesem Fall darauf, den (sehr langen) Luther-Choral vollständig erklingen zu lassen. Stattdessen beschränkt er sich auf den Beginn und unterzieht ihn einer fugierenden Verarbeitung.

Beginnende Blüte der französischen Orgelschule: Franck und Gigout

Dass die Begegnung mit Bachs Musik in Frankreich als Katalysator wirkte, lässt sich bis auf einzelne Personen und Ereignisse zurückführen: 1844 spielte der deutsche Organist Adolf Friedrich Hesse in der Pariser Kirche Saint-Eustache Bachs F-Dur-Toccaten BWV 540 und erregte insbesondere mit seinem für die französischen Organisten der damaligen Zeit undenkbar virtuosen



César Franck an der Orgel

Pedalspiel aufsehen. Es waren nicht zuletzt Eindrücke wie dieser, die zur Blüte des französischen Orgelbaus und -spiels führten.

Zum legitimen Erben und Vermittler der deutschen (und damit: der Bachschen) Tradition stilisierte sich dann ein belgischer Schüler Hesses, der Organist und Komponist Jacques-Nicolas Lemmens. Da zu seinen Schülern wiederum die einflussreichen Komponisten und Orgellehrer Alexandre Guilmant und Charles-Marie Widor zählten, war bald die wirkungsmächtige, teils bis in unsere Zeit tradierte Legende in der Welt, wonach die französische Orgelmusik der Spätromantik letztlich in lücken-

loser Traditionsfolge bis auf Bach zurückzuführen sei. Was auch immer Musikhistoriker dagegen bis heute einwenden: In den Köpfen vieler damaliger französischer Orgelkomponisten war diese Vorstellung präsent – und Bach sahen viele als ihren Ürvater an. Als Rezeptionstatsache ist der allgegenwärtige Bach-Bezug allemal ernst zu nehmen.

Die Bedeutung, die der Choral in der französischen Orgelmusik erlangte, verdankt sich einerseits der Auseinandersetzung mit Bach, andererseits der Wiederentdeckung der gregorianischen Weisen. **César Francks** kurz vor seinem Tod im Jahr 1890 entstandene *Trois Chorals* für Orgel greifen jedoch keineswegs auf existierende Kirchengesänge zurück, sondern verwenden eigene, choralhaft anmutende Melodien. Im Fall des zweiten Chorals in h-Moll ist allerdings gar nicht so leicht auszumachen, worauf sich der titelgebende «Choral» eigentlich bezieht. Leicht erliegt man der Annahme, es sei das Bass-Ostinato des (in seiner Gestik übrigens an eine *Passacaglia* gemahnenden) Anfangs gemeint. Doch tatsächlich tritt er erst zu einem späteren Zeitpunkt, in einem vierstimmigen Satz nämlich, zutage. «Wie Sie sehen werden, ist der wahre Choral nicht der Choral, er bildet sich erst im Verlauf des Stücks», soll Franck seinem Schüler Vincent d'Indy gegenüber bemerkt haben.



Von deutlich schlichterer Machart als die formal ausgefeilten Choräle Francks ist das Scherzo in E-Dur aus **Eugène Gigouts** 1890 veröffentlichten *Dix pièces*. Es entspricht dem neueren Toccata-Typus, den französische Komponisten wie Théodore Dubois oder Widor in Weiterentwicklung und Vereinfachung der barocken Toccata geprägt hatten: Ein durchgehendes Bewegungsmuster – bei Gigout ein pulsierender Sechsahteltakt – wird in verschiedene harmonische Beleuchtungen gesetzt. Ungetrübte Virtuosität bricht sich Bahn in diesem Scherzo, das als spielerisches Intermezzo jedes Konzertprogramm schmückt.

Drei Meister des 20. Jahrhunderts: Duruflé, Messiaen und Alain

Mit **Maurice Duruflé** setzte sich die französische Orgeltradition quasi bruchlos ins 20. Jahrhundert fort. Sein 1930 erschienenes *Opus 4* erlaubt einen Einblick in die Praxis der Pariser Organisten, war und ist ihr Spiel doch von der hochentwickelten Improvisation und von der Bezugnahme auf den gregorianischen Choral gekennzeichnet, der in Frankreich im Prinzip bis heute gesungen wird. In seinem Triptychon widmet sich Duruflé dem berühmten Pfingsthymnus *Veni Creator*: Auf ein *Prélude* und ein *Adagio* folgt ein *Choral varié*, der heute herausgelöst erklingt und das *Veni Creator* zunächst in einem breiten, fünfstimmigen Satz vorstellt. Die anschließenden Variationen bestechen durch ihre Vielgestaltigkeit: Die drei ersten führen verschiedene Satztypen und Klangfarben vor, während die vierte und längste, eine virtuose Toccata, den Choral schliesslich zu einer grossen Steigerung führt.

Die Feststellung, **Olivier Messiaen** sei der wichtigste französische Orgelkomponist des 20. Jahrhunderts, ist fast schon ein Gemeinplatz. Wesentlich mehr Diskussionsstoff birgt dagegen die Frage, ob er eher in den Traditionsstrom der französischen Orgelmusik einzubetten sei oder ob es sich bei ihm um einen Solitär handle. *Le Banquet céleste* («Das himmlische Gastmahl»), eine frühe Komposition von 1928, könnte jenen Argumente an die Hand geben, die in Messiaens Schaffen die Traditionsmomente hervorheben.

Der Partitur, deren Tonart sich als der gregorianische Modus des Mixolydischen beschreiben lässt, ist ein Jesuswort beigefügt: «Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm» (Joh. 6, 56f.). Folgerichtig hat man in Messiaens Musik Wendungen aus einem gregorianischen Alleluia-Gesang wiedergefunden, der ebendiese Worte vertont («Caro mea vere est cibus») – ohne dass man indes so recht von einer «Choralbearbeitung» sprechen möchte. Mit Blick auf das Motto des Stücks





sind die Staccato-Töne des Pedals häufig bildhaft gedeutet worden: als musikalische Evokation der Blutstropfen Christi.

Jehan Alain wird vielfach als einer der wichtigsten Generationsgenossen Messiaens gewertet, auch wenn er 1940, gerade einmal 29-jährig, bei der Verteidigung der Stadt Saumur gegen die deutschen Truppen fiel, weshalb es dem aufstrebenden Musiker nicht vergönnt war, seine ganze Schaffenskraft zu entfalten. Doch das schmale Œuvre, das er bis zu seinem frühen Tod hatte komponieren können, ist interessant und durchaus eigenständig. Als sein berühmtestes Werk ragen ohne Zweifel die *Litanies* heraus: Aus der ersten Einstimmigkeit des Beginns – einer «Litanei», die an den für Frankreich typischen, rhythmisch flexiblen gregorianischen Gesang gemahnt, auch wenn Alain selbst die Melodie wohl erfunden hat – entspinnt sich ein toccatenartiges Geschehen, das weitgehend ohne thematische Arbeit auskommt. Wie Messiaen hat auch Alain seiner Komposition ein Motto vorangestellt: «Wenn die christliche Seele in ihrer Verzweiflung keine neuen Worte mehr findet, um das Erbarmen Gottes zu erleben, wiederholt sie in lebendigem Glauben unaufhörlich dasselbe Bittgebet. Der Verstand stösst an seine Grenze. Allein der Glaube setzt seinen Flug zum Himmel fort.»



Es ist auch dies die Musik eines virtuosen Organisten, der fest in der französischen Tradition mit ihrer wechselseitigen Befruchtung von Komposition, Improvisation und Repertoirepflege (nicht zuletzt der Werke Johann Sebastian Bachs) verankert war. Eine Tradition, der sich auch Pierre Pincemaille verpflichtet fühlt – weshalb er zum Abschluss seines Luzerner Rezitals mit einer eigenen Improvisation brilliert.

Benedikt Lessmann

Der Autor: Benedikt Lessmann, geboren 1984 in Ostwestfalen, studierte Musikwissenschaft, Komparatistik, Romanistik und Kirchenmusik in Leipzig, Paris und Halle. 2015 promovierte er mit einer Arbeit zur französischen Gregorianikrezeption des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Derzeit ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig sowie als freischaffender Musikjournalist und Dozent tätig. Für seine publizistische Arbeit zur neueren Musik wurde er 2014 in Darmstadt mit dem «Reinhard-Schulz-Preis» ausgezeichnet.



Treffpunkt «Heisse Events».

Die kalten Wintertage stehen bevor. Gönnen Sie sich ein bisschen Wärme und Aufheiterung und profitieren Sie von bis zu 20% Rabatt auf die Zugfahrt zu unseren «Heissen Events» an kalten Wintertagen.

Mit RailAway reisen Sie nicht nur bequem mit dem Zug zu Ihrem Lieblingsevent, sondern sparen dabei auch noch Geld. Profitieren Sie dank den RailAway-Kombi-Angeboten von bis zu 20% Rabatt auf die Zugfahrt und einem ermässigten Eintrittsticket oder einer Zusatzleistung vor Ort. Alle Informationen zu den «Heissen Event-Kombis» finden Sie auf **sbb.ch/heisse-events**.

Die Eventtickets für fast alle «Heissen Events» erhalten Sie am Bahnhof mit Eventticket-schalter (Ausnahmen: 21st Century Symphony Orchestra bei Starticket, Lucerne Festival auf lucernefestival.ch).

Übrigens, falls Sie Ihr Eintrittsticket bereits gekauft haben, können Sie das ermässigte Zugbillett trotzdem lösen*.

*Das ermässigte Zugbillett wie auch die Kombi-Angebote mit einer Zusatzleistung sind nur in Verbindung mit einem Eintrittsticket gültig. Beide Belege müssen bei einer Kontrolle zusammen vorgewiesen werden.

Interpreten

- 58 Adrienne Soós und Ivo Haag
- 59 Elisabeth Zawadke
- 60 Wolfgang Sieber
- 61 Joseph Sieber
- 62 Alexander Fierz
- 62 Dario Seiler
- 63 Franz Schaffner
- 64 Pierre Pincemaille



Vor über zwei Jahrzehnten entschlossen sich die ungarische Pianistin **Adrienne Soós** und ihr Schweizer Partner **Ivo Haag**, die sich beim gemeinsamen Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest kennengelernt hatten, zum Spiel als Klavierduo. Ob an zwei Klavieren oder vierhändig an einem Instrument: Immer geht es ihnen darum, dem Publikum das Repertoire für zwei Pianisten nahezu bringen – sei es durch Aufführungen der «Klassiker» für diese Besetzung, sei es durch den Einsatz für vergessene Meisterwerke insbesondere des 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder durch Aufträge an Komponisten wie Dieter Ammann, Rudolf Kelterborn oder Krzysztof Meyer. Ihre rege Konzerttätigkeit führte Adrienne Soós und Ivo Haag zur Schubertiade nach Hohenems, zum Carinthischen Sommer und zu den Musiktagen Mondsee sowie zu Klangkörpern wie dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Musikkollegium Winterthur, dem Zürcher Kammerorchester, dem Sinfonieor-

chester St. Gallen, der Camerata Bern oder dem Litauischen Kammerorchester. Darüber hinaus arbeiten sie regelmässig mit Sängern und Instrumentalisten zusammen. Auf breite Resonanz stossen auch grossangelegte Projekte wie die Gesamtauführung von Schuberts vierhändigem Klavierwerk an sechs Abenden, die Adrienne Soós und Ivo Haag zusammen mit den Klavierduos Tal & Groethuysen und Grau & Schumacher 2011 in Boswil realisierten. Das Klavierduo hat zahlreiche CDs vorgelegt, zuletzt 2012 eine Bartók-Einspielung, und wurde für seine Arbeit 2008 mit dem Zuger Werkjahr für Ivo Haag ausgezeichnet.

Erstmals bei LUCERNE FESTIVAL (IMF) am 17. August 1997 mit einem reinen Schubert-Programm; zuletzt am 23. November 2002 mit Werken von Chopin bis zu Jolivet und Krzysztof Meyer.



Die Organistin **Elisabeth Zawadke** schloss ihre Ausbildung an der Münchener Hochschule für Musik und Theater bei Klemens Schnorr, Edgar Krapp und Franz Lehrndorfer mit dem künstlerischen Diplom und dem Meisterklassendiplom im Fach Orgel sowie dem A-Diplom im Fach Katholische Kirchenmusik ab. Ergänzend studierte sie bei Jean-Claude Zehnder an der Schola Cantorum Basiliensis und bei Guy Bovet in der Konzertklasse der Musikhochschule Basel, wo sie das Solistendiplom erlangte. Von ihren zahlreichen Auszeichnungen seien die Ersten Preise beim Bundeswettbewerb «Jugend musiziert» (1989) und beim «Europäischen Wett-

bewerb für junge Organisten» in Slowenien (1992), der «Felix-Mottl-Gedächtnis-Preis» (1994), der «Förderpreis für junge Künstler» des Freistaates Bayern (1998) sowie der Basler «Hans-Balmer-Preis» (2001) angeführt. Von 1998 bis 2010 lehrte sie am Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch und baute dort den Lehrgang für Kirchenmusik auf. Seit 2008 unterrichtet sie als Professorin an der Hochschule Luzern – Musik; zudem ist sie Hauptorganistin an der Luzerner Jesuitenkirche. Elisabeth Zawadke übt eine intensive internationale Konzerttätigkeit aus, die sie u. a. zum Orgelfestival in Asturias, zum Flandern-Festival nach Brügge und zum Münchner aDevantgarde-Festival führte. Die zeitgenössische Musik bildet einen Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit; so wurden sie mit der Uraufführung neuer Werke u. a. von Günter Bialas, Harald Genzmer, Wilfried Hiller, Rodion Schtschedrin und Jörg Widmann betraut.

Debut bei LUCERNE FESTIVAL am 14. September 2000 mit Messiaens *Livre du Saint-Sacrement*; zuletzt am 14. September 2010 im Rahmen des Schweizerischen Tonkünstlerfests «(z)eidgenössisCH».



Der Organist **Wolfgang Sieber**, Jahrgang 1954, entstammt einer Musikerfamilie aus Lichtensteig und ist in der Heimat der Toggenburger Hausorgeln aufgewachsen. Seine Ausbildung in den Fächern Klavier, Orgel und Kirchenmusik absolvierte er u. a. bei Hans Vollenweider in Zürich, bei Jiří Reinberger in Prag, bei Gaston Litaize und Jean Langlais in Paris sowie bei Franz Lehrndorfer in München. Seither konzertiert er als Solist und Begleiter im In- und Ausland und interpretiert dabei ein umfangreiches Repertoire, das auch volkstümliche Musiktraditionen sowie den Jazz umfasst. So übernahm er 2004 bei den Jazztagen Lichtensteig den Klavier-

part in Gershwins *Rhapsody in Blue*, brachte in der Philharmonie Essen Naji Hakims *Seattle Concerto* zur europäischen Erstaufführung und eröffnete dort das Messiaen-Jahr 2008 mit einer Interpretation von *La Nativité du Seigneur*, wirkte aber auch an der Show *Flying Bach* mit. Zudem entstanden zahlreiche CD-Einspielungen. Neben seiner Tätigkeit als Interpret und Komponist engagiert sich Wolfgang Sieber pädagogisch, fördert junger Musiker und hat zahlreiche neue Kompositionen uraufgeführt, etwa von Linus David, Carl Rütli, Felix Schüeli, Sales Kleeb oder Franz Rechsteiner. Seit 1992 ist er Stiftsorganist der Luzerner Pfarrkirche St. Leodegar im Hof, wo ihm neben der historisch restaurierten Walpen-Orgel die Grosse Orgel zur Verfügung steht, deren 1972 stillgelegte historische Pfeifenbestände dank Siebers Initiative teilweise wieder in die Orgellandschaft der Hofkirche rückgeführt wurden. 2009 wurde er mit dem Kunst- und Kulturpreis der Stadt Luzern, 2014 mit dem «Goldenen Violine Schlüssel» ausgezeichnet.

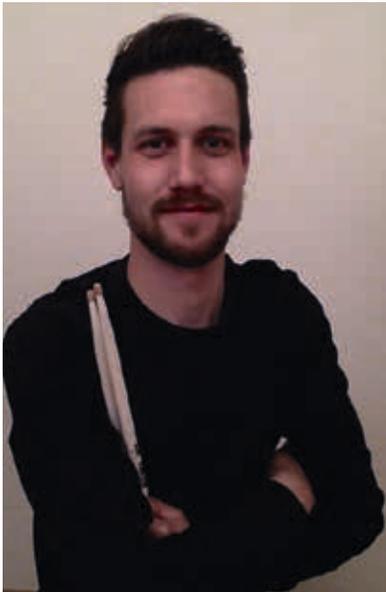
Debut bei LUCERNE FESTIVAL am 10. August 2007 im Rahmen der Eröffnungsgala des Sommer-Festivals. Zuletzt wirkte er am 4. September 2015 an der Uraufführung von Tod Machovers *Sinfonie für Luzern* mit.



Joseph Sieber wurde 1991 in Basel geboren, wuchs in Luzern in einer Grossfamilie auf und erhielt seinen ersten Klavierunterricht und eine umfassende musikalische Betreuung von seinem Vater, dem Organisten Wolfgang Sieber. Schon früh vielseitig aktiv, nahm er überdies Privatunterricht in Dirigieren, Komposition und Gesang, sammelte Erfahrungen als Schauspieler (u. a. am Luzerner Theater und beim Schweizer Fernsehen) und führte als 15-Jähriger in einer Jugendmusical-Produktion erstmals selbst Regie. Als Pianist gewann Joseph Sieber wiederholt Erste Preise und Sonderpreise beim Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb; der-

zeit absolviert er an der Hochschule Luzern – Musik den Masterstudiengang Klavier und Musiktheorie bei Prof. Konstantin Lifschitz. Im Frühling 2012 gründete er, in der Leitung unterstützt u. a. vom Trompeter Immanuel Richter und vom Dirigenten James Gaffigan, das Zentralschweizer Jugendsinfonieorchester (ZJSO), das 2014 in Murten den Zweiten Preis beim Valiant-Forum für junge Orchester gewann, im vergangenen Jahr von LUCERNE FESTIVAL eingeladen wurde und sich durch Auftritte und CD-Aufnahmen mit Steff la Cheffe oder DJ Grazz auch im Crossover-Bereich profiliert hat. Als Initiator, Komponist und musikalischer Leiter realisierte Joseph Sieber zudem im Sommer 2014 mit über 100 Jugendlichen aus der ganzen Deutschschweiz das Musical *Verona 3000*, das von rund 8.000 Zuschauern besucht, als «Partizipationsprojekt von gesamt-schweizerischer Bedeutung» u. a. von LUCERNE FESTIVAL und dem Bundesamt für Sozialversicherungen (BSV) unterstützt sowie 2015 für den «Young EARopean Award» nominiert wurde.

Mit dem heutigen Konzert debütiert Joseph Sieber bei LUCERNE FESTIVAL.



Alexander Fierz, gebürtig aus Root/LU, sass zum ersten Mal als Siebenjähriger am Schlagzeug – und war sofort fasziniert vom vielfältigen Instrumentenarsenal. An den Musikschulen in Root und Ebikon erlernte er bei Lukas Wicker, Charlie Weibel und Heinz Dürger alle nötigen Grundlagen. Praxiserfahrungen vor Publikum sammelte er später in der Jugendmusik und in der Brass Band Musikgesellschaft Root und erarbeitete sich dabei ein breites Stilspektrum. Er ist als Schlagzeuger in verschiedenen Kleinformationen, Big- und Brassbands, Jazzcombos, Rockgruppen, bei Musical-Produktionen wie auch im klassischen Bereich tätig.



Dario Seiler, Jahrgang 1992, erhielt schon früh Schlagzeugunterricht, den er bei der Schweizer Militärmusik fortführte. Durch Konzerte mit Brass-, Funk- und Bigbands oder Chören erarbeitete er sich ein breites stilistisches Spektrum. Im Bereich der klassischen Musik wirkte er an Projekten des Zentralschweizer Jugendsinfonieorchesters (ZJSO), des Uniorchesters Bern und bei Operetten-Produktionen mit. Zudem wirkte er an der Schweizer Erstaufführung von Jonathan Larsons Musical Rent und beim Musical Verona 3000 mit. Neben dem Studium der Musikwissenschaft und Geschichte tritt er mit dem Schweizer Armeespiel im In- und Ausland auf.



Der Organist, Cembalist und Dirigent **Franz Schaffner** wurde 1954 in Locarno geboren und wuchs in Luzern auf. Er studierte zunächst am Konservatorium und an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern, bevor er seine Konzertausbildung im Fach Dirigieren an der Musikhochschule Frankfurt am Main bei Helmuth Rilling abschloss. Nach Anfangsjahren als Kirchenmusiker in Winterthur und Ebikon war er von 1984 an für vier Jahre als Korrepetitor und Dirigent am Luzerner Theater tätig. Er ist Künstlerischer Leiter des Bach Ensembles Luzern, leitete von 1988 bis 2014 das Blasorchester Stadtmusik Luzern und unterrichtet Dirigieren an der Hoch-

schule Luzern – Musik. Ausserdem versieht er das Amt des Organisten an der Luzerner Franziskanerkirche und hat darüber hinaus eine intensive solistische Konzerttätigkeit entfaltet. Auch im Rahmen von LUCERNE FESTIVAL ist Franz Schaffner mehrfach aufgetreten. So war er beim Oster-Festival 2010 zusammen mit den Posaunisten des BR-Symphonieorchesters zu erleben und gestaltete den Orgelpart bei Konzerten mit Claudio Abbado und dem LUCERNE FESTIVAL ORCHESTRA, mit dem NHK Tokyo Symphony Orchestra und dem Royal Philharmonic Orchestra unter Charles Dutoit, mit Ingo Metzmacher und dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg oder mit Franz Welser-Möst am Pult des Cleveland Orchestra und der Wiener Philharmoniker. Franz Schaffner hat mehrere CD-Einspielungen vorgelegt, darunter Aufnahmen von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten und den Goldberg-Variationen. 2014 wurde er für sein gesamtes Schaffen mit dem ausserordentlichen Edwin Fischer-Gedenkpreis ausgezeichnet.

Erstmals bei LUCERNE FESTIVAL am 17. August 2000 mit dem Orchestre de la Suisse Romande und Fabio Luisi; zuletzt am 14. September 2011 mit den Wiener Philharmonikern und Franz Welser-Möst.



Pierre Pincemaille, 1956 in Paris geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Conservatoire National Supérieur de Musique in seiner Heimatstadt und legte sein Abschlussexamen in den Fächern Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Orgel und Improvisation mit Auszeichnung ab. Fünf bedeutende internationale Preise bei Wettbewerben in Lyon (1978), Beauvais (1987), Strasbourg (1989), Montbrison (1989) und Chartres (1990) eröffneten seine Laufbahn. Seit 1987 amtiert Pincemaille als Hauptorganist an der gotischen Kathedrale von St. Denis nördlich von Paris, deren weltbekannte Orgel 1841 von Aristide Cavallé-Coll erbaut wurde. Darüber

hinaus konzertiert er als Orgelvirtuose in aller Welt: Auftritte führten ihn durch ganz Europa und die USA, nach Kanada, Russland, China, Japan, Lateinamerika und Südafrika. Als Solist in Sinfoniekonzerten war Pincemaille ausserdem mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Charles Dutoit, Riccardo Muti, John Nelson und Mstislav Rostropowitsch zu erleben. Pierre Pincemaille ist in allen Stilepochen zuhause. Auf dem Plattenmarkt hat er Gesamteinspielungen der Orgelwerke von Maurice Duruflé und César Franck vorgelegt; auch hat er die Orgelsinfonien Charles-Marie Widors sowie Kompositionen von Vierne, Alain, Saint-Saëns, Berlioz, Jongen und Copland aufgenommen. Pierre Pincemaille, der zum «Chevalier des Arts et des Lettres», zum «Chevalier des Palmes Académiques» und zum «Chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand» ernannt wurde, lehrt seit 2005 als Professor am Pariser Konservatorium.

Bislang mit zwei Orgel-Rezitalen zu Gast bei LUCERNE FESTIVAL: Am 14. September 2002 interpretierte er Werke von Strawinsky und Messiaen, am 3. September 2011 schlug er einen Bogen von Bach bis Messiaen. Beide Auftritte beschloss er mit Improvisationen.

Unterstützende Unternehmen

Official Rail Carrier



Official Airline



Partner in Communication



LUCERNE FESTIVAL
ist Mitglied von



AMAG Audi Center Luzern, Car Partner
KKL Luzern, Veranstaltungspartner
Luzern Tourismus
Palace Luzern
Tarifverbund Passepartout, öV Mobilitätspartner

Impressum

Herausgeber

Stiftung LUCERNE FESTIVAL | Intendant: Michael Haefliger
Hirschmattstrasse 13 | Postfach | CH-6002 Luzern
t +41 (0)41 226 44 00 | f +41 (0)41 226 44 60
info@lucernefestival.ch | www.lucernefestival.ch

Redaktion

Susanne Stähr (verantwortlich) und Malte Lohmann |
Bildredaktion: Annedore Cordes

Produktion

Satz & Realisation: Denise Fankhauser | Konzept Corporate Design: Interbrand |
Inserate: Verena Sponsel | Druck: Engelberger Druck AG, Stans

Textnachweise

Die Konzerteinführung von Benedikt Lessmann sowie die Interviews mit Adrienne Soós und Ivo Haag, Elisabeth Zawadke, Wolfgang Sieber und Franz Schaffner sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Den Werkkommentar von Olivier Messiaen entnehmen wir dem Booklet der Einspielung von Martha Argerich und Alexandre Rabinovitch, die 1990 bei EMI erschien.

Bildnachweise

S. 5: Foto Marco Borggreve – S. 10: Michael Raeburn/Alan Kendall (Hg.), *Geschichte der Musik* Bd.3, München 1993 – S. 12: Peter Hill (Hg.), *The Messiaen Companion*, London 1995 – S. 15: Kunsthaus Lempertz, Köln – S. 17: Foto von Priska Ketterer – S. 20: Ausstellungskatalog *Edgar Ende*, Hamburger Kunsthalle 1988 – S. 23: Foto von Canzi és Heller – S. 25: Archiv Alte Oper Frankfurt – S. 27: Foto von Simon Reich – S. 33: Jürgen Schebera, *George Gershwin. Eine Bildbiographie*, Leipzig 1994 – S. 38: Foto Priska Ketterer/LUCERNE FESTIVAL – S. 40: Foto ?? – S. 42: boegeskov.dk – S. 43: Foto Peter Fischli – S. 45: Bibliothèque Nationale de France, Paris – S. 48: Stiftskirche San Quirico d'Orcia – S. 50: *Harenberg Komponistenlexikon*, Dortmund 2001 – S. 51: Archiv Berliner Philharmoniker – S. 52: wikimedia.org – S. 53: Badische Zeitung – S. 54: Foto von Brassai – S. 55: Foto ?? – S. 58: Adrienne Soós und Ivo Haag, Foto Priska Ketterer

Trotz intensiver Recherche ist es uns nicht gelungen, alle Bildrechte abzuklären. Allfällige Ansprüche sind der Produktionsleitung zu melden.



Diese Drucksache ist nachhaltig und klimaneutral produziert nach den Richtlinien von FSC und ClimatePartner.

Printed in Switzerland | © 2015 by LUCERNE FESTIVAL

Freunde von LUCERNE FESTIVAL

Die ideelle und finanzielle Unterstützung durch seinen Freundeskreis ist für LUCERNE FESTIVAL von unschätzbarem Wert. Gegründet im Jahr 1966, leisten die Freunde heute jährliche Beiträge in der Höhe von rund zwölf Prozent des Gesamtbudgets und tragen damit massgeblich zur finanziellen Absicherung und Nachhaltigkeit des Festivals bei. So haben sich die Freunde nicht nur zum grössten Sponsor des Festivals entwickelt, sondern sind durch ihre ideelle Unterstützung auch zu einem wichtigen Botschafter geworden.

Neben einem Vorzugsbestellrecht für alle Veranstaltungen kommen die Freunde von LUCERNE FESTIVAL in den Genuss vieler Vorteile. Sie haben Zugang zu:

- einem internationalen Zirkel passionierter Musikliebhaber
- exklusiven gesellschaftlichen Veranstaltungen
- regelmässigen Informationen über LUCERNE FESTIVAL und seine Künstler
- Probenbesuchen
- Künstlergesprächen
- Zutritt zur Festival Lounge
- Musikreisen

LUCERNE FESTIVAL dankt all seinen Freunden für ihre langjährige und treue Unterstützung.

Ein ganz besonderer Dank gebührt unseren Mäzenaten:

Dr. Dr. Prof. H. Batliner | Jörg G. Bucherer | Coralma Stiftung, Meggen | Oswald J. Grübel | Happel Foundation, Luzern | Josef Müller Stiftung, Muri | Dr. Christoph M. Müller und Sibylla M. Müller | Michael Pieper | Marlene Porsche | Thomas Schmidheiny | Carla Schwöbel-Braun

Gerne informieren wir Sie über die Möglichkeiten und Vorteile der Freunde von LUCERNE FESTIVAL.

Kontakt

Valentina Rota | Geschäftsführerin
Stiftung Freunde LUCERNE FESTIVAL | Private Fundraising
Hirschmattstrasse 13 | Postfach | CH-6002 Luzern
t +41 (0)41 226 44 52 | f +41 (0)41 226 44 60 | v.rota@lucernefestival.ch

Partner

Hauptsponsor

Julius Bär

Stiftungen

Istituto Italiano di Cultura di Zurigo

Walter B. Kielholz Foundation

Subventionsgeber

Kanton Luzern

Stadt Luzern