

4½ Jahreszeiten

Oper

4½ Jahreszeiten

Eine Sinfonie-Überschreibung von Thom Luz
1 Stunde 45 Minuten ohne Pause

Wenig Text in deutscher und englischer Sprache

Mit:

Regula Bernath (Flöte)*, Javier Rodríguez Cobos,
Etele Dosa (Klarinette)*, Martin Hug, Simon Lilly (Trompete)*,
Stefano Mariani (Viola)*, Carolina Mateos (Violine)*,
Eva Miribung (Violine)*, Mara Miribung (Violoncello)*,
Frank Fannar Pedersen, Daniele Pintaudi (Klavier),
Pascal Viglino (Perkussion)*

*Mitglieder des Kammerorchester Basel und Gäste

Konzept, Inszenierung, Bühne, Video – Thom Luz

Musikalische Leitung – Mathias Weibel

Kostüme, Lichtdesign – Tina Bleuler

Dramaturgie – Roman Reeger

Regieassistenz, Abendspielleitung – Ulrike Jühe

Bühnenbildassistenz – Julia Kraushaar

Kostümassistenz – Karoline Marie-Sophie Gundermann

Inspizienz – Jean-Pierre Bitterli

Beleuchtungs- und Videoinspizienz – Ulrike Jühe

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Bühnenobermeister – Mario Keller
Bühnenmeister – Yaak Bockentien, Jason Nicoll
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Beleuchtungsmeister – Benjamin Hauser
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Ton – Robert Hermann, Cornelius Bohn
Video – David Fortmann, Lukas Wiedmer
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite / Pyrotechnik – Stefan Gisler,
Stv. Mirjam Scheerer
Requisite – Kerstin Anders, Zae Csitéi, Corinne Meyer,
Ayesha Schnell, Bernard Studer, Hans Wiedemann
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg
Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menzinger
Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung / Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Ankleidedienst – Mario Reichlin, Noemi Schär
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz
Maske – Daniela Hoseus, Tamina Widmer

Videoorchester – Kammerorchester Basel
Dirigent – Mathias Weibel

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Uraufführung am 18. September 2021 Theater Basel





Statt einer Handlung

Notizen von Thom Luz

Wo kommen Ideen her.

Statt einer Oper eine Sinfonie inszenieren.

Das war die Idee, die mir Benedikt vorgeschlagen hatte.
Gemeinsam mit dem Kammerorchester eintauchen
in die Musik, Theaterbilder hervorholen aus der Tiefe der
Musik heraus.
Jahreszeiten, zum Beispiel.

Eine wunderbare Idee, die gleich weitere Ideen und Fragen
nach sich zieht:
Welche Jahreszeiten?
Die von Vivaldi oder von Haydn?
Und aus welcher Perspektive?
Einer ungewohnten, vielleicht –

War es Ödön von Horvath, der gesagt hat:
Kein Mensch ist darauf vorbereitet, von einem gemütlichen
Spaziergang plötzlich in den absoluten Wahnsinn einer
Orchesterprobe geworfen zu werden.

Das Publikum dorthin bitten, wo normalerweise niemand
hinschaut –

In den Backstage-Bereich, wo das Eigentliche nicht sichtbar ist – sondern hörbar.

Heisst der Wartebereich für Musiker*innen vor dem Auftritt in der klassischen Musik auch Backstage?

Warten auf den Probenbeginn.

Warten auf den Frühling

Warten auf den Sommer

Warten, bis man drankommt.

Was geschieht, wenn man drankommt?

Musiker*innen sind neugierige Wesen, wenn man sie zu lange warten lässt, fangen sie an, ihre eigenen Ideen umzusetzen.

Was steht im Backstage eines Theaters alles rum?

Was für eine Musik entsteht, wenn wartende Musiker*innen im Backstage-Bereich leise mitspielen zu der Probe, aus der sie gerade rausgeschmissen wurden.

Störgeräusche, Verschiebungen, Verwechslungen –

Und, könnte man, in Zeiten wo die Krokusse im Herbst schon blühen und der Rhein ausgebaggert wird für zukünftige Wassertiefstände –

könnte man da in der Musik ähnliche perspektivische Verschiebungen und Überlagerungen versuchen?

Das Orchester als soziale Skulptur, wo sehr unterschiedliche hochspezialisierte Menschen zusammenkommen, um gemeinsam etwas herzustellen –
Musik Musik Musik –

Musik, die vor Jahrhunderten entstanden ist, und nun in der Gegenwart erklingt –

Gibt es die Welt noch, in der sie entstanden ist?

Und der strenge Dirigent an der Spitze der Hierarchie, der seinen Willen durchsetzen will, bis die Welt genau nach

seinen Vorstellungen klingt – auch er vielleicht ein Teil der Welt von gestern

War es David Lynch, der gesagt hat:

Wir träumen – dann verschwinden wir in den Traum hinein –
Wer ist dann der Träumer?

Was geschieht, wenn man die Streicherfraktion eines Sinfonieorchesters bittet, den Sommer doppelt so lang zu spielen, und der Rest des Orchesters dann versuchen muss, trotzdem die vom Komponisten geplante Ordnung aufrecht zu erhalten –

Herbst und Winter übereinanderlegen – gibt es durchsichtige Notenblätter?

Findet überhaupt noch die ganze Sinfonie statt?

Draussen vor dem Fenster tut sie es nicht mehr.

Veränderung, Überlagerung, Gleichzeitigkeiten –
alles musikalische Prinzipien

Eine Dissonanz ist – laut Brockhaus – ein aus zwei oder mehr Tönen bestehender Klang, der im Gegensatz zur Konsonanz eine Spannung enthält und nach Auflösung strebt.

Viele der Dissonanzen, die heute klingen in der Welt, werden sich – glaube ich – in den nächsten Jahren, vielleicht Jahrhunderten, nicht auflösen.

Dann müsste man – als Mensch – einen Weg finden, diese Dissonanzen eben mitzunehmen, anzunehmen, als Teil der Musik zu begreifen und zu integrieren.

Oder an den Dissonanzen zugrunde gehen.



Naturbilder

Zu Joseph Haydns «Die Jahreszeiten»

Mit «Le quattro stagioni» schuf der venezianische Komponist und Geigenvirtuose Antonio Vivaldi vor 300 Jahren den bis heute wohl berühmtesten Konzertzyklus der Musikgeschichte. Ausgehend von der barocken Vorstellung einer Naturharmonie als verlässliche Ordnung komponierte Vivaldi formal strenge und zugleich erfindungsreiche Klanggemälde mit zahlreichen charakteristischen Details: auf frühlingshafte Winde und singende Vögel folgt die sengende Hitze des Sommers. Ein hereinbrechendes Gewitter markiert den Übergang zum Herbst, der durch Trinklieder und eine Jagdszene beschrieben wird, bevor klirrende Kälte das winterliche Bild des Schlussabschnitts einleitet. Als «Wagnis von Harmonie und Erfindung» hatte Vivaldi «Die vier Jahreszeiten» einst bezeichnet und den vier Konzerten jeweils ein programmatisches Sonett vorangestellt.

Haydns Jahreszeiten

Eine opulente Form wählte Joseph Haydn für «seine» Jahreszeiten. Der grosse Erfolg des Oratoriums «Die Schöpfung» im Jahr 1798 hatte ihn zu einem Nachfolgerwerk inspiriert. Nach der erhabenen Schilderung der Erschaffung der Welt sollte es nun um die Natur und die in

ihr lebenden Geschöpfe gehen. Wie bei der «Schöpfung» bat Haydn den österreichischen Adligen und Hobbydichter Gottfried van Swieten um ein Libretto. Van Swieten nahm die deutsche Übersetzung des Gedichtzyklus «The Seasons» des Schotten James Thomson als Vorlage, die er stark veränderte, indem er Textkürzungen und -umdeutungen vornahm und mehr oder weniger willkürliche Naturgedichte einfügte. Darüber hinaus erfand der Dichter drei biedermeierlich anmutende Figuren, die den Verlauf und die Phänomene der Jahreszeiten aus der Perspektive von Landmenschen beschreiben: den Pächter Simon, seine Tochter Hanne und den jungen Bauern Lukas, der in Hanne verliebt ist. Die (Dorf-)Gesellschaft wird zudem durch den Chor repräsentiert. Anders als bei anderen Oratorien spielen christlich-religiöse Motive in Haydns «Die Jahreszeiten» eine untergeordnete Rolle. Die teils düsteren Schilderungen in Thomsons moralischer Dichtung finden sich im Libretto nur bei genauerer Betrachtung.

Schwierigkeiten mit dem Text

Bereits Zeitgenossen attestierten dem Libretto eine Nähe zum Kitsch. «Es sind sehr schöne Details drin, wenn nur das Ganze des Textes nicht so unendlich absurd wäre», urteilte Johann Wolfgang von Goethe angesichts von Sätzen wie «Oh wie lieblich ist der Anblick der Gefilde jetzt, kommt ihr Mädchen, lasst uns wallen auf der bunten Flur.» Auch Haydn hatte Schwierigkeiten mit dem Text, dessen Schwächen er durch eine abwechslungsreiche und an vielen Stellen avancierte Komposition auszugleichen versuchte. «Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar», heisst es in der Partitur zu Beginn der dramatisch gestalteten Orchestereinleitung, die durch Simons Rezitativ («Seht, wie der strenge Winter flieht!») unterbrochen wird. Während heitere Gesänge der auf die Felder strömenden

Bauern den Frühling begleiten, herrscht im Sommer eine schwüle Atmosphäre vor («Dem Druck erliegt die Natur»). Eingeleitet wird dieser Abschnitt durch das Bild einer Morgendämmerung («In grauem Schleier rückt heran das sanfte Morgenlicht»). Wie in Vivaldis Konzert bricht ein sommerliches Gewitter herein. Der Herbst beginnt mit dem Freudenlied der Landmänner und -frauen über die reiche Ernte. Es folgt eine musikalisch detailreiche Jagdszene, bei der ein Vogel mit lautem Paukendonner erlegt wird, und ein anschliessendes Weinfest («Lasst uns trinken»), für dessen Ausgelassenheit Haydn eine – wie er selbst bemerkte – «besoffene Fuge» komponierte. Das zu Beginn stehende c-Moll Adagio des Winters legt einen dicken Nebel über die Szenerie. Die Figur Lukas beschreibt die Gefahren und Irrwege der weiten Schneelandschaft: «Hier steht der Wanderer nun, verwirrt und zweifelhaft, wohin den Schritt er lenken soll.» Während die Erzählerfigur in Thomsons Originalvorlage einsam erfriert, findet Lukas in Van Swietens Bearbeitung eine Hütte, die wärmende Obhut spendet. Am Schluss offenbart sich doch noch eine religiöse Dimension des Werkes. Auf Simons «Erblicke deines Lebens Bild» folgt ein feierliches Chor- gebet: «Uns leite deine Hand, o Gott.»

Mühevolleres Alterswerk

Über zwei Jahre arbeitete Haydn an den <Jahreszeiten>. Diese für seine Verhältnisse lange Dauer hing neben den bereits erwähnten Schwierigkeiten des Textes auch mit der angegriffenen Gesundheit des 68-jährigen Komponisten zusammen. Rückblickend bemerkte er: «Die <Jahreszeiten> haben mir den Rest gegeben.» Obwohl das Werk bei seiner Uraufführung am 24. April 1801 im Wiener Stadtpalais auf durchaus positive Reaktionen stiess, blieb sein Erfolg hiernach weit hinter dem der <Schöpfung> zurück.

Harmonische Totalität

Wie viele Komponisten ihrer Zeit blicken sowohl Vivaldi als auch Haydn ehrfürchtig und fasziniert auf die gegebene Ordnung der Jahreszeiten. Beide glaubten an eine «harmonische Totalität» und an die Einheit der durch göttliche Hand geschaffenen Natur, in der die Menschen wie in einer Theaterkulisse handeln und existieren. Dass diese Ordnung einmal infrage gestellt werden könnte, war für sie unmöglich vorstellbar. Wer weiss, wie sie die Jahreszeiten angesichts der sich ankündigenden dynamischen Veränderungen im 21. Jahrhundert sonst vertont hätten.





Neue Welt

Bruno Latour

Früher konnte man noch sagen, dass die Menschen «auf der Erde» leben oder «in der Natur», dass sie sich «in der Neuzeit» befinden und als «Menschen» mehr oder minder «für ihre Taten verantwortlich» sind.

Es liess sich eine «physische» und eine «Humangeographie» unterscheiden, als handelte es sich um zwei übereinander-gelagerte Schichten. Aber wie kann angegeben werden, wo wir uns befinden, wenn dieses Etwas, «auf» oder «in» dem wir sitzen, auf unsere Handlungen zu reagieren beginnt, zu uns zurückkommt, uns umschliesst, uns beherrscht, etwas von uns verlangt und uns in seinem Lauf mitreisst? Wie lässt sich unter diesen Umständen noch zwischen physischer Geographie und Humangeographie unterscheiden?

Solange die Erde noch stabil schien, konnte man von Raum sprechen und sich darin und auf einem Stück Territorium, das wir angeblich besetzt halten, platzieren.

Was aber soll man tun, wenn das Territorium selbst an der Geschichte teilzunehmen beginnt, Schlag auf Schlag zurückgibt, kurzum: sich mit uns beschäftigt? Die Bedeutung des Ausdrucks «Ich gehöre (zu) einem Territorium» hat sich gewandelt: Er bezeichnet jetzt die Instanz, die den Eigentümer in Besitz hat!

Was wir Zivilisation, Kultur nennen, sagen wir die im Laufe der letzten zehn Jahrtausende angenommenen Gewohn-

heiten, hat sich, so erklären die Geologen, innerhalb eines erstaunlich stabilen geografischen Raums und Zeitabschnitts vollzogen. Das – von ihnen so bezeichnete – Holozän wies alle Merkmale eines «Rahmens» auf, innerhalb dessen man mühelos das Handeln der Menschen unterscheiden konnte – so wie man im Theater Räumlichkeit und Kulissen vergessen und sich auf die Handlung konzentrieren kann.

Das trifft auf das Anthropozän nicht mehr zu, diesen umstrittenen Terminus, mit dem einige Experten gerne den gegenwärtigen Zeitabschnitt bezeichnen würden.

Hier geht es nicht mehr um kleine klimatische Schwankungen, sondern um eine das gesamte Erdsystem tangierende Erschütterung.

Natürlich haben die Menschen schon immer ihre Umwelt verändert, aber dieser Begriff bezeichnete nur ihr Umfeld, das, was sie im präzisen Sinne umgab. Sie selbst bildeten weiterhin die Hauptfiguren, veränderten lediglich am Rande das Dekor ihrer Dramen.

Heute sind alle: Dekor, Kulissen, Hinterbühne, das gesamte Gebäude, auf die Bühnenbretter gestiegen und machen den Schauspielern die Hauptrolle streitig. Das schlägt sich in den Textbüchern nieder, legt andere Ausgänge der Intrigen nahe. Die Menschen sind nicht mehr die einzigen Akteure, sehen sich zugleich aber mit einer Rolle betraut, die viel zu gross für sie ist.

Dass man sich nicht mehr dieselben Geschichten erzählen kann, steht jedenfalls fest. Die Spannung ist auf dem Höhepunkt.

Also zurück? Nochmals die alten Rezepte lernen? Mit einem veränderten Blick die tausendjährigen Weisheiten anschauen? Von den wenigen Kulturen lernen, die noch nicht modernisiert wurden? Ja, sicher, aber ohne sich dabei in Illusionen zu wiegen: Auch für sie gibt es keinen Präzedenzfall.

Keine menschliche Gesellschaft, wie weise, subtil, achtsam, vorsichtig wir sie uns auch vorstellen, musste sich bisher mit den Reaktionen des Systems Erde auf das Handeln von acht bis neun Milliarden Menschen befassen. Die in zehn-

tausend Jahren akkumulierte Weisheit, selbst wenn wir wieder zu ihr vordringen sollten, hat nie mehr als ein paar hundert oder tausend, bestenfalls ein paar Millionen Menschen auf einer eher stabil bleibenden Bühne Nutzen gebracht.

Sich aus freien Stücken einer solchen Situation zu stellen gemahnt an den Helden aus Edgar Allan Poes Novelle «Sturz in den Mahlstrom». Was den einzigen Überlebenden, den alten Seemann von den Lofoten, von den Ertrunkenen unterscheidet, ist die kaltblütige Aufmerksamkeit, mit der er die Bewegung der Bruchstücke, die der Strudel um ihn herumwirbelt, beobachtet. Als das Schiff in den Schlund getrieben wird, klammert sich der Erzähler an ein leeres Fass und überlebt.

Es gilt, so listenreich zu sein wie dieser alte Seemann: nicht daran glauben, dass man sich entziehen kann; nicht aufhören, mit wachen Sinnen zu beobachten, wohin die Trümmer treiben; so lässt sich möglicherweise blitzartig erfassen, warum einige Trümmerstücke in die Tiefe gezogen werden, andere Teile aufgrund ihrer Form dagegen als Rettungsringe dienen könnten. «Mein Königreich für eine Tonne!»





Chaos und Harmonie

Federico Fellini

Für die Vorbereitungen seines Films *«Die Orchesterprobe»* (1979) interviewte Federico Fellini Musiker*innen eines Orchesters. In einer Version des Treatments versuchte er, die sozialen Dynamiken und verschiedenen Typen innerhalb des Orchesters zu beschreiben:

«Die völlige Stille im Halbdunkel des grossen Konzertsaals vor Beginn der Probe. Eine beinahe massive Stille – wie ein Marmorblock. Die Stadt ist unendlich fern, ein kaum wahrnehmbares Rauschen, das Knattern der Motorräder, die Sirenen der Überfallswagen und Ambulanzen, wie aus einer anderen Welt, einer anderen Zeit. Hier sind wir wirklich in der Welt der Stille. Nur ab und zu ein Knistern im Holz oder der Nachhall einer in einem entlegenen Korridor verlorenen Stimme.

Unvermittelt wie ein Gewitter bricht das Magma der Töne los, wenn sämtliche Instrumente gleichzeitig gestimmt werden, die totale Kakophonie. Ein chaotischer, betäubender, barbarischer Augenblick, ein Ausbruch von Anarchie, wild auseinandertreibend, individualistisch bis zum Exzess, ein Tollhaus der Missklänge, verglichen mit der harmonischen Einheit, zu der später, bei der Aufführung, alle Töne verschmelzen werden.

Jeder nimmt auf seine persönliche Art den Kontakt auf mit seinem Instrument. Der eine spielt mit höchster Geschwindig-

keit auf- und absteigende Tonleitern, ein anderer lässt immer die gleichen zehn Noten aus einem Stück von Rossini erklingen, der dritte ergeht sich in Arpeggien, Glissandi und Trillern, in allen möglichen musikalischen Mätzchen. Gegenseitige Missgunst, Eifersüchteleien, die die Harmonie des musikalischen Zusammenspiels gefährden, Konflikte, manchmal echter Hass, meist wegen einer lächerlichen Lappalie oder Rivalität zwischen zwei Instrumenten. Wie die Orchestermmitglieder so dasitzen, erinnern sie auch an eine Schar von Telefonisten, die auf die nächste herzustellende Verbindung warten, an Büroangestellte, die sich bereithalten, um Akten abzuzeichnen, die der Wind direktorialen Willens in ihre Richtung treiben mag. Sie spielen ihre vier Noten, lassen ihre Arpeggi erklingen, blasen ein bisschen in ihr Horn hinein. Dann nehmen sie wieder ihre abwartende Haltung ein, als ginge sie die ganze Angelegenheit bis zu ihrem Einsatz weiter nichts an, beginnen zu schwatzen, wie in der Eisenbahn oder der Strassenbahn. Auf der menschlichen, persönlichen Ebene gibt es nur selten Freundschaften, Beziehungen, die tiefer gehen als die albernen Scherze, wie sie in einer undisziplinierten Schulklasse getrieben werden, sobald der Lehrer den Rücken kehrt, oder die dummen Streiche gelangweilter Ministerialbeamter.

Verschobenheit der Orchestermusiker

Unerwartete Reaktionen: Der Klarinetttist findet eine Phrase so furchtbar komisch, dass er beim Spielen zu lachen beginnt, und dann entdecken auch die anderen die verborgenen humoristischen Absichten des Komponisten und lachen genüsslich mit.

Man erzählt, dass die Musiker zu Beethovens Zeiten in schallendes Gelächter ausbrachen, als sie die ersten Takte aus der vierten Symphonie spielten, so unwiderstehlich komisch schienen sie ihnen – wie ein in Musik gesetzter guter Witz.

Weitere Notizen zu den Orchestermusikern

Ein Musikerehepaar, er Bratsche und sie Geige, spielen seit jeher zusammen in den gleichen Orchestern. Wenn sie zuhause Streit haben, schliesst sich jeder in sein eigenes Zimmer ein, um auf seinem Instrument zu üben. Sie versöhnen sich, indem sie mit Hilfe ihrer Instrumente durch die Wand hindurch wieder miteinander reden.

Zwei Musiker, die einander hassen und verachten, aber gezwungen sind, vor dem gleichen Notenpult zu sitzen und im gleichen Moment in höchster Eintracht die gleiche Phrase zu spielen.

Zwei Musiker, die einander jahrelang aus den Augen verloren hatten und sich jetzt bei der Orchesterprobe zum erstenmal wieder begegnen. Sie würden gern miteinander sprechen, voneinander erfahren, was sie inzwischen alles erlebt haben, aber die Probe hat schon begonnen, und sie müssen sich darauf beschränken, einander von einem Notenständer zum anderen zuzulächeln oder den Kopf zu schütteln, denn sobald sie den Mund auf tun, um etwas zu sagen, müssen sie schon wieder die Klarinette oder die Trompete hineinstecken und zu spielen beginnen. Schmolmündchen, verstörte Blicke, albernes Grinsen, arrogantes Stirnrunzeln, die Leutseligkeit scheinheiliger Mönche, Ticks von Psychopathen – im Orchester sind sämtliche Charaktere, alle möglichen Typen vertreten. Da gibt es den Eitlen, den Resignierten, den Sentimentalen, den Moralisten, und alle sind sie an ihren Gesichtern zu erkennen.

Es gibt auch den Fanatiker, der beim Anhören der Schallplattenaufnahme behauptet, aus vierzig verschiedenen Geigen sein eigenes Spiel herauszuhören: «Hört ihr! Das da bin ich!» Alle sind sie da – auch Vertreter eines neuen, aktuellen Typs: junge Männer mit harten, drohenden Augen, mit den Gesichtern von Terroristen.

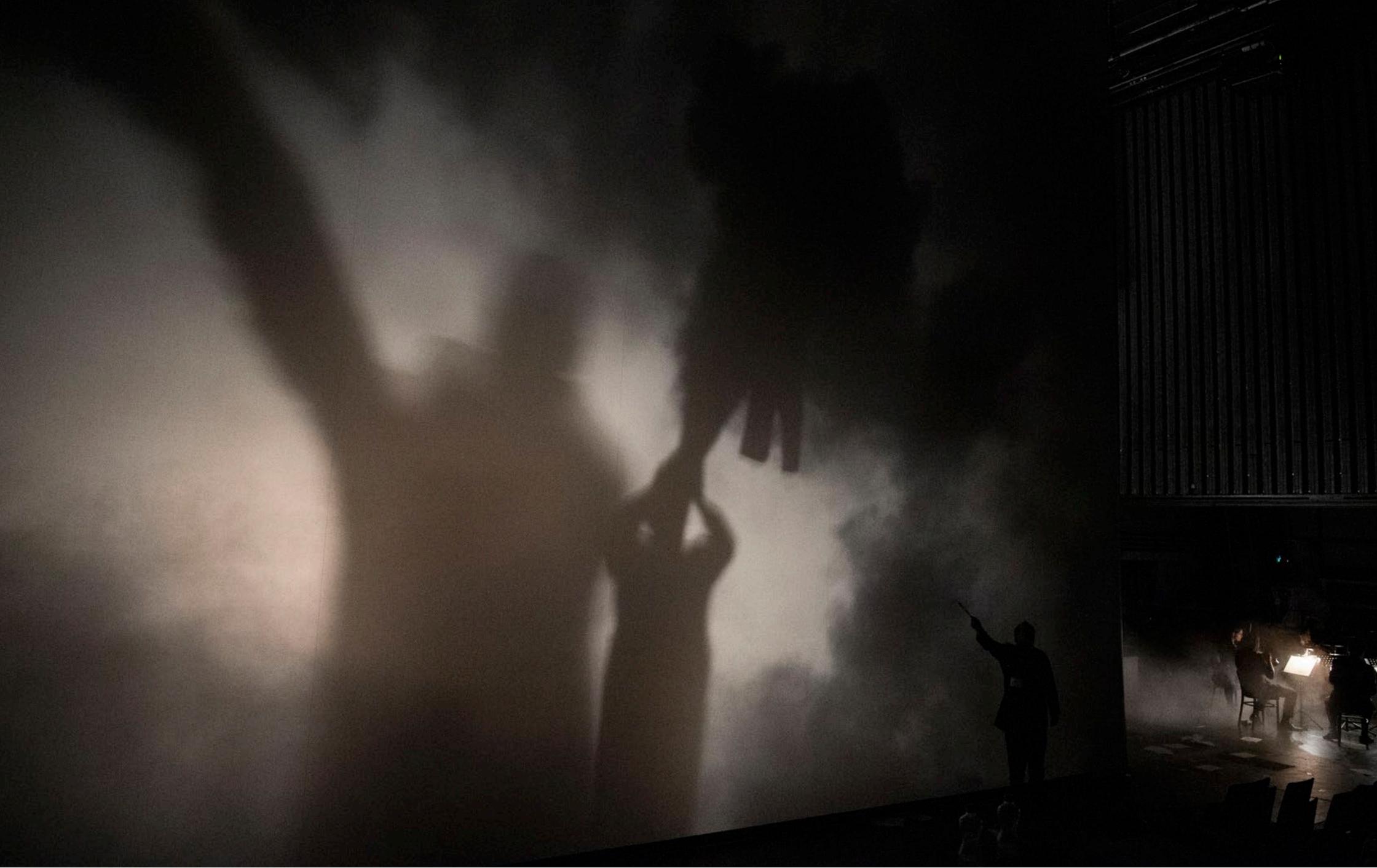
Die Idee meines Films (zumindest in ihrer ursprünglichen

Form) bestand darin, die Verwandlung der Musiker während einer Orchesterprobe zu zeigen.

Wir sehen sie zunächst gleichgültig, lustlos, abgestumpft durch die Routine, enttäuscht von einem Beruf, der sie zu einer undifferenzierten Masse vermengt, zänkisch, klatschsüchtig, verbohrt in ihre wenig einleuchtenden persönlichen Ansichten, von kindischer Widerborstigkeit, arrogant, träg; und auf einmal, durch die Mühen ihres Handwerks, durch das Akzeptieren ihrer Grenzen, durch die pedantische, präzise, hartnäckige Zusammenarbeit unter der Führung des Dirigenten, des unentbehrlichen Mittelpunkts der kollektiven Projektionen, der mit jeder Faser verhaftet ist mit dem Orchester, das er leitet und von dem er geleitet wird, sind eben diese Musiker verwandelt wie durch einen mächtigen Zauber. Die Stirnen von Schweiss glänzend, die Augen aufmerksam auf das Notenblatt und aufs Podium gerichtet, erscheinen sie tatsächlich alle schön, sie sind mit ihrem Instrument identisch geworden, vereint im Ausdruck der endlich erreichten Harmonie, verklärt, erleuchtet, alle vom gleichen Gefühl ergriffen, als wären sie allesamt eins.»

Musikliste

- Joseph Haydn 1732–1809:
Die Jahreszeiten Hob. XXI:3
Text: Gottfried van Swieten 1733–1803
- Antonio Vivaldi 1678–1741:
Le quattro stagioni op. 8, RV 297
- Robert Schumann 1810–1856:
<Zürne nicht des Herbstes Wind> Op. 65/5
Text: Friedrich Rückert 1788–1866
- Charles Ives 1874–1954: Adagio sostenuto
- Charles Ives: In the Cage
- Charles Ives: Scherzo
- <Estate>
Musik: Bruno Martino, Text: Bruno Brighetti
- <J'attendrai>
Musik: Dino Olivieri, Text: Louis Poterat
- <Maledetta primavera>
Musik: Totò Savio, Text: Amerigo Cassella



NIGEL KENNEDY IVO POGORELICH ISABELLE FAUST ABO JETZT

AB CHF 70.-



kammerorchesterbasel

Principal Guest Conductor – Giovanni Antonini | www.kammerorchesterbasel.ch | CLARIANTFOUNDATION



Kanton Basel-Stadt
Kultur

BASEL
LANDSCHAFT
AMT FÜR KULTUR

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise: Die Texte von Thom Luz und Roman Reeger sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Bruno Latour, Das terrestrische Manifest, Berlin 2018. Federico Fellini, Orchesterprobe, Zürich 1979. Die Texte wurden teilweise gekürzt. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabteilung um Nachricht gebeten. Photos: Judith Schlosser. Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig und klimaneutral produziert nach den Richtlinien von FSC und Climate-Partner.



© 2021 Theater Basel

Die bz – Zeitung für die Region Basel ist Medienpartnerin des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH