



ALLES KANON?

Verschlungene Wege in der
Musica nova des 16. und 20. Jahrhunderts

Samstag, 6. Oktober 2018, 20 Uhr
Unser Lieben Frauen Kirche

Ensemble WESER-RENAISSANCE Bremen
Leitung: Manfred Cordes

Roberto Fabbriciani: Flöte, Kontrabassflöte
Joachim Stripens: Kontrabassklarinette
Ehsan Ebrahimi/Kilian Schwoon: Live-Elektronik und Klangregie

Eintritt: 25 Euro / ermäßigt 10 Euro

Wir danken für die freundliche Unterstützung des Kongresskonzerts

Waldemar Koch
Stiftung 

Reidemeister & Ulrichs Stiftung

Stiftung Laudate, Cantate in Unser Lieben Frauen


KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG

*Wir bitten Sie, die akustischen Zeichen Ihrer elektronischen Uhren
und Mobiltelefone während der Aufführung abzustellen.
Das Konzert des heutigen Abends wird von Radio Bremen aufgezeichnet.
Ein Sendungstermin steht noch nicht fest.*



BARTELS NOTEN

Buch und Musik

**Ihr Fachgeschäfte für Noten, Bücher,
musikalisches Zubehör und Geschenke**
Nutzen Sie den Bartels-Schnellversand -
schnell, preiswert und bequem.

Bremen · Wachtstr. 18 · Fon: 04 21 / 335 115
info@bartelsnoten.de · www.bartelsnoten.de

PROGRAMM

ADRIAN WILLAERT / ca. 1490—1562

Regina coeli laetare à 4

JOSQUIN DESPREZ / ca. 1450—1521

De profundis clamavi à 5

CYPRIAN DE RORE / 1515/16—1565

Ave regina coelorum à 7

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA / ca. 1525—1594

aus Missa »Repleatur os meum laude« à 5

Kyrie, Christe, Kyrie

Sanctus, Osanna, Agnus Dei

ORLANDO DI LASSO / 1532—1594

Quemadmodum desiderat cervus à 6

**

SALVATORE SCIARRINO / *1947

Hermes (1984)

für Flöte

**

ADRIAN WILLAERT

Ave Maria à 6

Salve sancta parens à 6

PIERRE DE LA RUE / ca. 1465—1518

Ave sanctissima à 6

JOSQUIN DESPREZ

aus Missa »Malheur me bat«

Agnus Dei I à 4

Agnus Dei II à 2

Agnus Dei III à 6

JEAN MOUTON / vor 1459—1522

Nesciens mater à 8

**

LUIGI NONO / 1924—1990

A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum (1985)

für Kontrabassflöte, Kontrabassklarinetten

und Live-Elektronik

AUSFÜHRENDE

Ensemble WESER-RENAISSANCE Bremen:

Terry Wey, Franz Vitzthum — Superius

Bernd Oliver Fröhlich, Kevin Skelton — Tenor altus

Tore Tom Denys, Nils Giebelhausen — Tenor

Ulfried Staber, Dominik Wörner — Bass

Leitung: Manfred Cordes

Roberto Fabbriciani — Flöte, Kontrabassflöte

Joachim Striepens — Kontrabassklarinetten

Ehsan Ebrahimi, Kilian Schwoon — Live-Elektronik, Klangregie

(Studio für Elektroakustische Musik)

ZUM PROGRAMM

In Thomas Manns Roman »Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde« (1943–47), der den Werdegang eines Avantgarde-Komponisten des 20. Jahrhunderts aus kritischer Perspektive nachzeichnet, bildet das Singen dreistimmiger Kanons in der Kindheit unter Anleitung einer »Stallhanne« genannten Magd die früheste Begegnung des in ländlicher Umgebung aufwachsenden Hauptprotagonisten mit artifizieller Musik. Offenkundig war Mann, der während der Vorarbeiten zu diesem Roman unter anderem im Gedankenaustausch mit Theodor W. Adorno stand, die Affinität der musikalischen Moderne zur »klassischen Vokalpolyphonie« bewusst, ein Zusammenhang, den Anton Webern (in seinem Aufsatz »Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen«) einmal so formulierte: »Die kanonischen, die kontrapunktischen Formen, die thematische Verarbeitung vermögen viele Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen, und dort ist zu suchen [...], was noch überdies in der Komposition mit zwölf Tönen steckt.«

Am heutigen Abend ist Webern (1883–1945) zwar mit keinem eigenen Werk vertreten. Jedoch verdankt das Konzept eines Konzerts, bei dem die Satztechnik des Kanons sowohl in komplexen Werken des 16. wie zugleich in ihrer Nachwirkung im 20. Jahrhundert im Mittelpunkt steht, seine Plausibilität zumindest auch dem Œuvre Weberns und dessen Ausstrahlung bis in die Gegenwart. Durch Ansätze zu einer Verallgemeinerung des Reihendenkens, das Prinzip der konzentrierten Kürze, die minutiöse Bezeichnung von Dynamik und Artikulation und weitere stilistische Eigenheiten war Webern ohnehin das große Vorbild für die Hauptvertreter des Serialismus der 1950er Jahre, zu denen u.a. Luigi Nono zählt. Mit Webern, der 1909 mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über Heinrich Isaac (um 1450–1517) promovierte, verband Nono aber auch die Expertise für Renaissancemusik, und im Besonderen für Kanonkünste dieser Epoche.

So ist der Kopfsatz aus Weberns Sinfonie op. 21 als strukturelles Vorbild des vierstimmigen Doppelkanons in Nonos frühem Ensemblewerk »Polifonia – Monodia – Ritmica« (1951) unverkennbar. Und dessen

Erstlingswerk für Orchester, die *Variazioni canoniche* (1950), setzt die intensive Beschäftigung mit Rätselkanons der alten Niederländer im Unterricht bei Bruno Maderna voraus. Hier treten Kanontechniken in derart komplizierter Verschlüsselung auf, dass Nono in späteren Jahren zugab, selbst Probleme mit deren Enträtselung zu haben. Mitnichten werden satztechnische Mittel vergangener Epochen bei Nono und auch beim zweiten Gegenwartskomponisten des heutigen Konzerts, Salvatore Sciarrino, in der Weise aktualisiert, dass ein Einfluss mit Händen zu greifen, im Notentext unwiderleglich nachzuweisen wäre. Für beide Komponisten aber bildet die polyphone Hochkunst der Renaissance, zumal italienischer Provenienz, eine Voraussetzung ihres eigenen Schaffens und wichtige Instanz ihres musikalischen und ästhetischen Denkens.

Die Kanontechnik ist, neben der *cantus-firmus*-Bearbeitung, eines der zentralen Kompositionsverfahren in der Musik der Renaissance. Kanon (und Imitation) stellen den motivischen Zusammenhang der Einzelstimmen eines polyphonen Satzes her und tragen damit zur Kohärenz einer ganzen Komposition bei. Die strenge Durchführung der Kanontechnik – und dabei geht es bei den für das vorliegende Programm beispielhaft ausgewählten Werken – bindet den Komponisten jedoch in einer Weise, die das Erreichen anderer bzw. »modernerer« ästhetischer Parameter wie z. B. Wortausdeutung, Tonmalerei, Gliederung außerordentlich erschwert. Daher trat im Laufe des 16. Jahrhunderts die Kanontechnik zugunsten der freien Imitation mehr und mehr in den Hintergrund.

In der knappen, für das heutige Konzert vorgegebenen Zeit, auch nur halbwegs allen Facetten der Kanonkunst in der Musik der Renaissance einen Raum zu geben, ist nicht möglich. Wir beschränken uns daher auf das franko-flämische und italienische Repertoire des 16. Jahrhunderts, lassen also Beispiele früherer Mensuralmusik genauso unberücksichtigt wie die zahlreichen für das Thema relevanten Werke englischer (Tallis, Byrd) oder deutscher (Isaac, Senfl, Finck) Provenienz.

In den im ersten Konzertblock zusammengefassten Werken wandern wir durch die Kanonintervalle, ausgehend von der einfachsten Form, dem Einklangs- bzw. Oktavkanon, über die aus tonartlichen Gründen naheliegend sehr zahlreich anzutreffenden Quart- und Quintkanons bis hin zu ausgeklügelten Konstruktionen von der Sekunde bis zur Septime. Der zweite Teil ist speziellen Formen, dem Doppel-, Tripel- oder Quadrupel-, ferner dem Umkehrungs- und Strettokanon gewidmet. Hierbei legt der Komponist sich nochmals schwierigere Hürden auf und trachtet mit deren Bewältigung und dem Erreichen eines satztechnisch einwandfreien und zugleich klanglich befriedigenden Resultates seine Kunst unter Beweis zu stellen.

Mit Adrian Willaert steht derjenige Komponist am Anfang des Programms, der – neben Josquin Desprez – die Kanontechnik wohl am intensivsten genutzt hat. Willaerts vierstimmiges **Regina coeli** (Musica IV vocum, Venedig 1545) verwendet die bekannte Marianische Antiphon im *tempus perfectum* als Oktavkanon in Diskant und Tenor. Die Choralmelodie ist dabei, aus satztechnischen Gründen, gelegentlich variiert oder modifiziert, jedoch jederzeit klar erkennbar. Mit der Versetzung des Kanons in andere Intervalle geht immer die Frage einher, inwieweit der Kanon intervallisch, also auch in der Abfolge von Ganz- und Halbtönen exakt umgesetzt wird (bei dem Musiktheoretiker G. Zarlino »fuga«), oder das Tonmaterial der *proposta* (1. Kanonstimme) auch für die *risposta* (nachfolgende Stimme) nutzt, wobei es dann zu Verschiebungen in der Diatonik kommen kann (Zarlino: »imitatio«).

Josquins fünfstimmiges **De profundis** enthält sowohl einen Kanon in der Unteroktave wie in der Unterquarte. Durch konsequente Vermeidung der Tonstufe h in der *proposta* (würde zu f# in der *risposta*) ist die diatonisch korrekte Beantwortung möglich. Die Überschrift »Les trois estas sont assemblees pour le soulas des trespases« (singgemäß: drei Staaten sind vereint um das Ableben zu betrauern) weist zwar auf die symbolische Bedeutung der drei Kanonstimmen, doch sie findet sich lediglich in einem auf 1563 datierten Chorbuch aus dem Vatikan. Somit bleibt letztlich unklar, auf wessen Tod das Werk komponiert wurde und welche drei »Staaten« bei der Trauerfeier zugegen waren.

Dass es sich um eine Komposition zum Totenoffizium handelt, ist durch den Textverlauf (Requiem, Kyrie ...) belegt und findet seine Entsprechung im ins Phrygische ausweichenden Ende eines ansonsten eindeutig im 1. Modus angelegten Werkes.

Willaerts Schüler Cyprian de Rore geht noch einen Schritt weiter. In seinem Werk **Ave regina caelorum** erklingt der *cantus firmus* – in Versatzstücken und durch zahlreiche Pausen unterbrochen – in allen drei Hexachorden (*naturale* auf c, *durum* auf g, *molle* auf f) zugleich, also in der Oberquarte und der Oberquinte. Die Komposition ist in dem berühmten Prachtchorbuch für den Münchner Hof Albrecht V. (fertiggestellt 1559) überliefert.

Die Miniaturen des Malers Hans Mielich mit den zahlreich eingestreuten Attributen zu Ehren der Gottesmutter (*pulchra ut luna, stella maris, hortus conclusus* etc.) unterstreichen den Symbolwert des Werkes (vgl. Abbildung), das bereits in der Stimmenzahl sieben (3 Kanonstimmen = göttliche Ordnung: Trinität, 4 freie Stimmen = irdische Ordnung/Vielfalt: Jahreszeiten, Himmelsrichtungen etc.) die einschlägige Symbolik aufweist. Da, unter Beibehaltung der Intervallabstände, die zeitliche Disposition der *cantus-firmus*-Segmente bestimmten Anpassungszwängen unterliegt, mussten hier alle sieben Stimmen ausnotiert werden, was ja bei exakten Kanons nicht erforderlich ist und normalerweise auch unterbleibt. Die immer wieder auftauchende Frage nach dem Kompositionsprozess polyphoner Werke (synchron oder sukzessiv/additiv) lässt sich hier – wie bei fast allen Kanonkompositionen eindeutig beantworten: Basis und »Gerüst« bilden die den Kanon führenden Stimmen, welche dann durch die frei imitierenden ergänzt werden.

A page of medieval manuscript featuring Gregorian chant notation on red four-line staves. The text includes "Agnus Dei" and "Ave Regina". The page is decorated with a large illuminated initial "A" depicting the Virgin Mary and Child Jesus, and another large initial "B" depicting a landscape with a castle. The background is filled with floral and architectural illustrations.

The text on the page includes:

A
 gnus Dei
 qui tollis
 remissionem
 peccatorum
 sedes ad
 dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Agnus Dei
 qui tollis
 remissionem
 peccatorum
 sedes ad
 dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Ave Regina
 celorum
 quae genisti
 filium
 dei
 qui sedes
 ad dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Ave Regina
 celorum
 quae genisti
 filium
 dei
 qui sedes
 ad dexteram
 patris
 miserere
 nobis

A page of medieval manuscript featuring Gregorian chant notation on red four-line staves. The text includes "Agnus Dei" and "Ave Regina". The page is decorated with a large illuminated initial "A" depicting a landscape with a castle, and another large initial "A" depicting a landscape with a castle. The background is filled with floral and architectural illustrations.

The text on the page includes:

A
 gnus Dei
 qui tollis
 remissionem
 peccatorum
 sedes ad
 dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Agnus Dei
 qui tollis
 remissionem
 peccatorum
 sedes ad
 dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Ave Regina
 celorum
 quae genisti
 filium
 dei
 qui sedes
 ad dexteram
 patris
 miserere
 nobis
 Ave Regina
 celorum
 quae genisti
 filium
 dei
 qui sedes
 ad dexteram
 patris
 miserere
 nobis

So wird es auch bei Palestrinas fünfstimmiger Messe **Repleatur os meum laude** (3^{zo} libro delle Messe, Rom 1570) gewesen sein. Palestrina, in dessen Oeuvre kanonisch organisierte Werke eher selten anzutreffen sind, parodiert die gleichnamige Motette des Jachet de Mantova (1538), die durchgehend einen Kanon in der Unterquint (Diskant und Alt) beinhaltet, auf besondere Weise: Er belässt Motivik, Stimmenzahl und Modalität, bringt aber einen Parforceritt durch die Intervalle und Einsatzabstände:

Kyrie: Kanon n der Oktave nach 8 Semibreves

Christe: Kanon in der Septime nach 7 Semibreves

Kyrie: Kanon in der Sexte nach 6 Semibreves.

Das Prinzip des diatonisch exakten Kanons wird in der Septime und der Sexte aus nachvollziehbaren Gründen aufgegeben. Die textreichen Messteile *Gloria* (Kanon in der Quinte nach 5 Semibreves) und *Credo* (Kanon in der Quarte nach 4 Semibreves) gelangen wegen deren Länge hier nicht zur Aufführung. Nach dem **Sanctus** (Kanon in der Terz nach 3 Semibreves) und dem **Osanna** (Kanon in der Sekunde nach 2 Semibreves) wird das *Benedictus* in freier Imitation gestaltet, um durch die im Ablauf notwendige Wiederholung des *Osanna* die zyklische Gestalt des Gesamtwerkes nicht zu gefährden. Im **Agnus Dei** (I) ist schließlich der Kanon im Einklang nach 1 Semibrevis erreicht. Hier wendet Palestrina ein weiteres, in seiner Zeit längst »antiquiertes« Verfahren an: den Proportionskanon. Die *risposta* ist im tempus *imperfectum non diminutum* notiert, folgt der *proposta* demzufolge in verdoppelten Notenwerten.

Für Orlandus Lassus – Zeitgenosse Palestrinas und von der Nachwelt vielfach als Vollender der *prima prattica* angesehen – scheinen die Kanonkünste der Lehrergeneration ebenfalls nicht mehr besonders attraktiv. Dennoch liefert auch seine Motette **Quemadmodum desiderat cervus** (veröffentlicht 1569) einen beeindruckenden Beleg dafür, dass er mit dieser Kompositionstechnik souverän umzugehen wusste, ja, er ging noch einen Schritt weiter als Palestrina: Sein Kanon in der Oberseptime ist intervallisch konsequent durchgeführt, was eine Reihe modusfremder Wendungen und Kadenzen nach sich zieht. Die scheinbar planlose Suche des Hirschen nach der Wasserquelle bzw. – um in der Metaphorik des Psalms zu bleiben – der irrenden Seele nach Gott findet schließlich ihr letztes Ziel im letzten (dem 8.) Modus.

Roberto Fabbriciani, dem Flöten-Solisten des heutigen Abends, ist Salvatore Sciarrinos **Hermes** gewidmet. In einem poetischen Geleitwort führt der Komponist aus, dass der Werktitel auf die Bedeutung des griechischen Gottes in seiner Funktion als Psychopompos verweise, als eines Begleiters verstorbener Seelen ins Jenseits. Mit diesem auf das Zwischenreich zwischen Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit abhebenden programmatischen Vorwurf korrespondiert eine grenzgängerische Erkundung klanglicher Potentiale des Instruments. Das keine eigentlichen Pausen oder Ruhepunkte zulassende Stück erfordert im Idealfall die nur von wenigen Flötisten beherrschte kontinuierliche Zirkularatmung. Spieltechnische Besonderheiten sind ein heftiges Gleiten (»violento glissato«) bei mit den Lippen umschlossenem Mundstück sowie der als »tongueram« bezeichnete Zungenstoß: Effekte, mit denen sich im Bereich des tiefen Registers noch tiefere, eine große Septime unterhalb der notierten Tonhöhe gelegene Töne generieren lassen.

Bestehen hier aber Verbindungen zum Thema »Kanon«? Zu denken wäre an unbestimmte Echos (»echi sospesi«), auf die der Komponist im Geleittext verweist und an die das beharrliche Insistieren auf teils fragmentierten Wiederholungen der Ausgangsphrase erinnert: einer einfachen, natursymbolisch anmutenden Brechung von Obertönen des tiefsten Tons dieses Instruments c' .

Auf die Intensivierung solcher echoähnlichen Elemente zielt die Anweisung, das Stück in Räumen mit viel Nachhall aufzuführen. Grundlegender für die Ästhetik des Stücks ist der Verweis des Komponisten auf eine »illusorische Polyphonie«, die aus dem Kontrast zweier klanglicher Grundelemente hervorgehen soll: des erwähnten Naturklangs und der Fortissimo-Mehrklänge (Multiphonics), die zunehmend häufig den Naturklang eruptiv unterbrechen. Diese beiden klar differenzierten klanglichen Ebenen werden in eine sich dynamisch entwickelnde Relation gestellt, welche mit Metaphern wie Verdichtung, Konflikt oder eben Polyphonie umschrieben werden kann. Der Spannungsaufbau folgt insgesamt dem traditionellen Formprinzip »Ruhe – Bewegung – Ruhe«.

Basis für Adrian Willaerts sechsstimmiges **Ave Maria** (Motetta VI vocum, Venedig 1542) bildet ein Kanon in der Gegenbewegung (*in motu contrario*). Die Chormelodie ist omnipräsent und wird in beiden Stimmen mal in originaler Form zitiert, mal gespiegelt wiedergegeben. Die »Spiegelachse« der beiden Kanonstimmen liegt zwischen *a* und *b*, und natürlich ändert sich mit jedem Ton das Imitationsintervall, so dass man hier am besten von einem Kanon *ex secunda inferiore* spricht:

$$\begin{array}{ccccccc} \rightarrow & & f & g & \underline{a} & \underline{b} & c' & d' & e' & f' \\ & & & & & & & & & \\ & & d & e^b & f & g & \underline{a} & \underline{b} & c' & d' & \leftarrow \end{array}$$

Durch diesen Kunstgriff ergibt sich eine diatonisch korrekte Beantwortung, also eine echte *fuga inversa* im Sinne Zarlinos.

In den Motetten aus Willaerts berühmter Sammlung *Musica Nova* (Venedig 1559), deren Titel auch für die heutige Veranstaltung Verwendung fand, spielt die Kanontechnik eine besondere Rolle, ca. 50 % der Werke sind »kanonbasiert«. In seiner Komposition **Salve sancta parens** präsentiert der Meister einen Doppelkanon: Diskant und Alt werden in zwei Stimmen jeweils eine Quinte tiefer »beantwortet«:

Diskant: $c'c''$ (mit *b*-Vorzeichen) \rightarrow $f-f'$ (mit *bb*-Vorzeichen)

Alt: $a-a'$ (ohne Vorzeichen) \rightarrow $d-d'$ (mit *b*-Vorzeichen)

Diese Konstellation führt zu drei verschiedenen Vorzeichnungen innerhalb einer einzigen Komposition. Die dadurch entstehenden »Querstände« werden durch moderne Editionen häufig nivelliert, um eine tonartliche Geschlossenheit zu erreichen, wodurch der Reiz der Komposition jedoch erheblich gemindert wird.

Pierre de la Rues sechsstimmiger Tripelkanon **Ave sanctissima Maria** ist ein konsequent »bitonal« angelegtes Werk für zwei dreistimmige Chöre, die sich jedoch nur an den Übergängen und in den Schlüssen vereinen. Der Oberchor beantwortet die dreistimmige *proposta* in der Oberquarte, wobei die Sänger, die ja nicht aus modernen Partituren musiziert haben, sondern ihre Stimmen nach den jeweils vorgezeichneten Schlüsseln lasen, offensichtlich einige Anpassungen vornehmen mussten (siehe Kopie aus MS 228 der Bibl. Royale, Brüssel).

ue sanctissima Maria a
 Mater dei se gna celi Postquam
 di si domina mundi Tu es singularis digne pura Tu coequis
 ti ihu xpo nato Tu genuisti carne uero genitro dedito
 in uero ihu susceptu; tu et sibera me ab omnibus malis
 ab omnibus malis
 et saluati mundi In quo genitro dedito Carnone ihu susceptu tu
 uny ab omni bus malis ab omni bus malis sic

ue sanctissima Maria a
 Mater dei regina celi Postquam
 disti Tu es singularis digne pura Tu coequis ihu xpo nato scto C se
 atorem uniu di in quo ego non dubito Carnone me ihu
 Inu susceptu; tu et sibera me ab omnibus malis ab omnibus
 malis
 ue sanctissima Maria a
 Mater dei regina celi Postquam
 Tu es singularis digne pura Tu coequis ihu xpo nato Creator

De la Rue hat diese Motette, die wohl der Erzherzogin Margarete von Österreich gewidmet war (um 1516), später selbst in seiner Messe *Ave sanctissima Maria* parodiert und dabei die Kanontechnik beibehalten. In beiden Werken ignoriert die moderne Edition (selbst in der wissenschaftlichen CMM-Gesamtausgabe) das unterschiedliche Tonmaterial der beiden Chöre und unterbreitet dem Ausführenden (neben der leider heute immer noch üblichen Verkürzung der Notenwerte) zahlreiche nivellierende Vorschläge zur Akzidentiensetzung.

Noch virtuoser ging Josquin Deprez (»der noten meister, die habens machen müssen, wie er wolt«, Martin Luther) mit den Herausforderungen der Kanontechnik um. Berühmt ist seine Kunst der »Engführung« (Stretto-Kanon), die z. B. in seinem vierstimmigen Instrumentalsatz über Hayne van Ghizeghems Rondeau »De tous bien playne« in manchen Quellen mit der schönen Bemerkung »Petrus et Ioannes currunt« (...laufen hintereinander her) versehen ist.

Josquins Messe **Malheur me bat** basiert auf einer (anonymen?) dreistimmigen Chanson gleichen Titels, ist in zahlreichen Quellen überliefert und diesem Komponisten eindeutig zuzuschreiben (was bei längst nicht allen »Josquin-Messen« der Fall ist).

Das **Agnus Dei I** der Messe verwendet den der Chanson entlehnten *cantus firmus* in langen Notenwerten im Tenor, hier begegnen noch keine Kanontechniken, sondern Josquin fertigt quasi ein Lehrstück an über den Gebrauch des betonten Durchgangs (*quasitransitus*).

Das als Bicinium konzipierte **Agnus Dei II** bringt einen Kanon in der Obersekunde für zwei Tenorstimmen, der sich zum Ende durch Einführung der *proportio tripla* ins Virtuose steigert.

Im sechsstimmigen **Agnus Dei III** schließlich kombiniert der Meister zwei Stretto-Kanons (Alt I und II sowie Bass I und II), während sich die modal führenden Stimmen (Diskant und Tenor) erneut in ruhigen Notenwerten dem *cantus firmus* zuwenden: eine grandiose Steigerung!

Unter den wenigen überlieferten Quadrupel-Kanons (u.a. Gombert, Festa, Verdelot) ist Jean Moutons achtstimmiges Werk **Nesciens mater virgo virum** sicher das anspruchsvollste Beispiel. Die früheste Überlieferung entstammt dem berühmten *Medici Codex* von 1518 (siehe Abbildungen) und zeigt eindrucksvoll, wie zwei Sänger aus einer Stimme lesen können (der zweite beginnt, wenn der erste beim »signum« angekommen ist, und schließt ebenfalls beim »signum« kurz vor dem Erreichen des Schlusstons), und sich aus einem notiert vierstimmigen Satz eine achtstimmiges Meisterwerk entwickelt. Freilich ist in der Handschrift das Transpositionsintervall (die Oberquinte) nicht angegeben, das sich jedoch relativ einfach ermitteln lässt.

Alternative Deutung: das Stück könnte so bekannt gewesen sein, dass sich weitere Angaben erübrigt haben. An den in den Einzelstimmen zahlreich anzutreffenden Pausen erkennt man leicht, welches »Rezept« der Komponist anwenden musste, um eine »Kompatibilität« der beiden vierstimmigen Sätze zu erreichen: jeweils an den Phrasenenden musste der Satz auf wenige Töne »ausgedünnt« werden. Dass es dem Komponisten zugleich gelingt, zusätzlich den *cantus firmus* der gleichnamigen Antiphon zu zitieren, zeugt von seiner hohen Meisterschaft.

Mouton

esciens mater uirgo uirū peperit sine
dolore saluatore seculorum saluatorem se
culorū ipm regem angelorū sola uirgo sola uirgo
lactabant lactabant utere u
tere de celo pleno de celo pleno de
celo

esciens mater uirgo uirū salua
torem seculorū ipsum regem angelorum sola uirgo la
ctabat lactabat utere de celo pleno
utere de celo pleno

esciens ma ter uirgo uirū re
perit sine dolore dolore
angelorū sola uirgo lac
tabat sola uirgo lactabat utere de
celo de celo pleno de ce
de celo pleno

esciens mater uirgo uirū peperit sine do
lore saluatore seculorum ipm regem
angelorum sola uirgo sola uirgo lactabat
utere de celo pleno
utere de celo pleno de celo pleno de celo pleno

Die Widmung an Pierre Boulez anlässlich seines 60. Geburtstags am 26. März 1985 bestimmt auch den Titel von Luigi Nonos exakt 60 Takte umfassender Komposition **A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum** (An Pierre. Über die azurblaue Stille, unruhig).

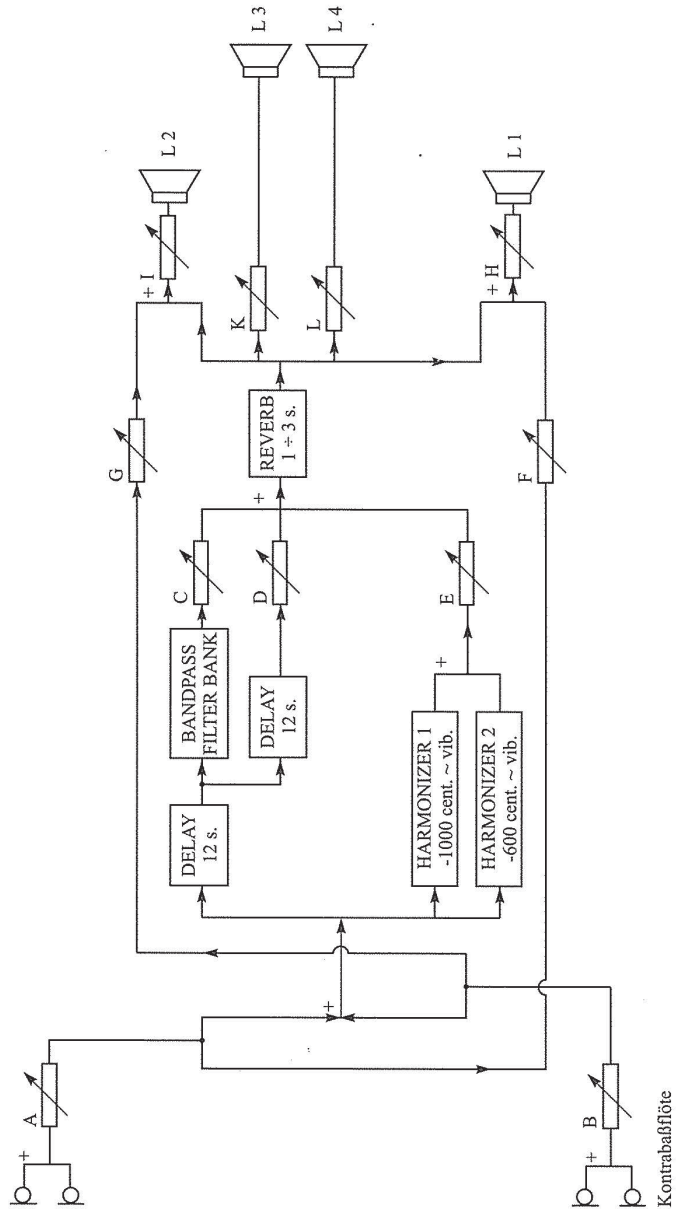
Am 31. März fand in Baden-Baden die Uraufführung mit Roberto Fabbriciani (Kontrabassflöte), Ciro Scarponi (Kontrabassklarinette) und Hans Peter Haller (Live-Elektronik) im Beisein von Nono und Boulez statt. Die drei erwähnten Musiker gehörten zu jenem Team, mit dem gemeinsam Nono in seinem letzten Lebensjahrzehnt intensive Studien zur Generierung neuartiger Klänge betrieb und das mithin am Entstehungsprozess seiner Kompositionen mit Elektronik unmittelbar beteiligt war. Dabei ging der kreative Prozess oft über den Zeitpunkt der letzten schriftlichen Fixierung und auch der Uraufführung hinaus: Nono distanzierte sich zunehmend vom Konzept des geschlossenen Werks im Sinne eines *opus perfectum et finitum*.

Wenige Monate vor der Entstehung von A Pierre wurde am 15. September 1984 das Musiktheaterprojekt »Prometeo. Tragedia dell'ascolto« in Venedig, dem Heimat- und Wohnort des Komponisten, uraufgeführt. Während der Proben zu diesem Hauptwerk äußerte Fabbriciani gegenüber Nono, das Potential der Elektronik werde im Prometeo – hier bereits kommt das Duo Fabbriciani/Scarponi an zahlreichen Stellen zum Einsatz – noch nicht vollständig genutzt und schlug die Neukomposition eines auf bestimmten Sektionen des Musiktheaterstücks basierenden Werkes vor. Für dessen Genese entscheidend aber war ein im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg Anfang Februar 1985 angesetztes Treffen von Fabbriciani, Scarponi, Haller und Nono, bei dem der Komponist verspätet eintraf und zunächst unbemerkt den Versuchen des Studioleiters und der beiden Musiker zuhörte. Haller zeichnete Audiosignale der Kontrabassflöte und -klarinette auf und gab sie zeitverzögert wieder. Er versuchte, die zeitliche Grenze zu ermitteln, bis zu der eine wahrgenommene Ausgangsgestalt nicht mehr genau erinnerbar ist.

Bei 24 Sekunden war diese Grenze im Falle unveränderter Wiederholung erreicht, dagegen bereits bei 12 Sekunden, wenn der aufgezeichnete Klang variiert, selektiert wiedergegeben wurde. Die klanglichen Resultate inspirierten Nono unmittelbar und führten zur Disposition der Live-Elektronik in »A Pierre« (siehe Schaltschema).

SCHALTSCHHEMA

Kontrabaßklarinettenet



Hier bewirken zwei Delays, dass der Originalklang zeitverzögert – um 12 sowie um 24 Sekunden – wiedergegeben wird. Bei der Wiedergabe nach 12 Sekunden sorgt ein Bandpassfilter für eine erhebliche Verfremdung des Klangs. Strukturell bewirkt die Elektronik also eine sechsstimmige Anlage, bei der eine Schicht aus zwei originalen Instrumentalstimmen zweimal verfremdet »imitiert« wird, erinnernd an das Prinzip eines Doppelkanons. Auf eine solche Transformation hin ist der Notentext zwar konzipiert. Doch weder wird in ihm selbst der Kanon sichtbar, noch lässt das klangliche Resultat die Struktur der Komposition erkennen. Die Anweisung, wonach die Musiker auch bei Pausen innerhalb ihrer Parts in der Spielposition verbleiben sollen, unterstützt die Ästhetik eines Kontinuums von Klangereignissen, bei dem weder akustisch noch visuell der originale vom elektronisch generierten Klang unterscheidbar sein soll.

Mit derlei Verfahren knüpft Nono an seine frühere Vorliebe für Rätselkanons und zugleich an Grundprinzipien der Darmstädter Schule an: Aus Sicht ihrer Vertreter wäre ein Kanon im Sinne der akademischen Kontrapunktlehre in einem zeitgenössischen Werk obsolet. Insofern rekurrierte Nono auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt mit Boulez, indem er ihm – wie anekdotisch berichtet wird – ein Stück zueignete, bei dem der als kongeniale Musikhörer bekannte Freund nichts von dem begreifen sollte (und musste), was strukturell vor sich ging.

Texte: Manfred Cordes, Florian Edler

VOKALTEXTE

Regina caeli, laetare, alleluia.
Quia quem meruisti portare,
alleluia,
Resurrexit, sicut dixit,
alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

*Freu dich, du Himmelskönigin,
Halleluja.
Den du zu tragen würdig warst,
Halleluja, er ist auferstanden,
wie er gesagt, Halleluja.
Bitt Gott für uns, Halleluja.*

De profundis clamavi ad te,
Domine.
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris,
Domine,
quis sustinebit?
Quia apud te propitiation est
et propter legem tuam sustinui
te, Domine.
Sustinuit anima mea in verbo
eius,
speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad
noctem
speret Israel in Domino.
Quia apud te misericordia
et copiosa apud eum redemptio,
et ipse redimet Israel
ex omnibus iniquitatibus eius.
Requiem aeternam dona eis,
Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Kyrie eleison, Christe eleison,
Kyrie eleison.
Pater noster.

*Aus der Tiefe rufe ich,
Herr, zu dir.
Herr, höre auf meine Stimme!
Lass deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens.
So du willst, Herr, Sünden
zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir ist die Vergebung,
dass man dich fürchte.
Ich harre des Herrn; meine Seele
harret,
und ich hoffe auf sein Wort.
Meine Seele wartet auf den Herrn
von einer Morgenwache bis zur
andern.
Israel, hoffe auf den Herrn.
Denn bei dem Herrn ist die Gnade
und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen
aus allen seinen Sünden.
Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Herr erbarme dich, Christus
erbarme dich, Herr erbarme dich.
Vater unser.*

Ave Regina coelorum

Mater Regis angelorum,

O Maria, flos virginum,
Velut rosa vel liliū,
Funde preces ad Dominum
Pro salute fidelium. Amen.

*Sei begrüßt, Himmelskönigin,
Mutter des Herrschers über die
Engel,
o Maria, Blume der Jungfrauen,
wie eine Rose oder Lilie,
sende aus deine Gebete zum Herrn
zum Wohle der Gläubigen. Amen.*

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

*Herr, erbarme dich.
Christe, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.*

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terrae gloria
tua.
Osanna in excelsis.

*Heilig, heilig, heilig
ist Gott, der Herr Zebaoth.
Voll sind Himmel und Erde deines
Ruhmes.
Hosianna in der Höhe.*

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi,
miserere nobis.

*Lamm Gottes, der du trägst die
Sünde
der Welt: erbarme dich unser.*

**Quemadmodum desiderat
cervus**

ad fontes aquarum,
ita desiderat anima mea ad te,
Deus.
Sitivit anima mea ad Deum
fontem, vivum. Quando veniam,
et apparebo ante faciem Dei ?

*Wie der Hirsch nach frischem
Wasser verlangt,
so verlangt meine Seele nach dir,
Herr.
Meine Seele dürstet nach Gott, dem
lebendigem Quell.
Wann werde ich dahin kommen,
dass ich Gottes Angesicht schaue?*

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum:
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui,
Iesus.
Sancta Maria, regina caeli,
dulcis et pia.
O mater Dei, ora pro nobis
peccatoribus,
ut cum electis te videamus.
Amen.

*Gegrüßet seist du, Maria,
Hochbenedete, der Herr ist mit
dir, du gebenedeite unter den
Weibern, gebenedeit ist die Frucht
deines Leibes, Jesus.
Heilige Maria, Himmelskönigin,
lieblich und fromm.
O Mutter Gottes, bete für uns
Sünder, damit
wir mit den Auserwählten dich
sehen. Amen.*

Salve sancta parens,
enixa puerpera regem,
qui coelum terramque regit
per saecula semper.
Virgo Dei genitrix,
quem totus non capit orbis,
in tua se clausit viscera,
factus homo.

*Sei gegrüßt, heilige Mutter,
einen Knaben und König hast du
geboren, der Himmel und Erde
regiert in alle Ewigkeit.
Jungfrau, Gebärerin Gottes,
den die ganze Welt nicht umfassen
kann, der war eingeschlossen in
deinem Schoß und wurde Mensch.*

Ave sanctissima Maria,
mater Dei, regina caeli,
porta paradisi, domina mundi.

Tu es singularis virgo pura,
tu concepisti Iesum de Spiritu
Sancto,
tu concepisti creatorem mundi,
in quo ego non dubito.
Ora pro me Iesum dilectum
tuum
et libera me ab omnibus malis.

*Sei gegrüßt, allerheiligste Maria,
Mutter Gottes, Himmelskönigin,
Pforte zum Paradies, Herrin der
Welt.
Du bist die einzigartige, reine
Jungfrau, du empfangst Jesus vom
Heiligen Geist,
du empfangst den Schöpfer der
Welt, daran zweifelte ich nicht.
Bete für mich zu deinem geliebten
Jesus
und befreie mich von allen Sünden.*

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi,
dona nobis pacem.

*Lamm Gottes, der du trägst die
Sünde
der Welt: erbarme dich unser.
Lamm Gottes, der du trägst die
Sünde
der Welt: erbarme dich unser.
Lamm Gottes, der du trägst die
Sünde
Der Welt, gib uns deinen Frieden.*

Nesciens mater virgo virum
peperit sine dolore
salvatorem saeculorum,
ipsum regem angelorum;
sola virgo lactabat
ubere de caelo pleno.

*Eine Jungfrau wurde Mutter
ohne von einem Mann zu wissen,
und gebar ohne Schmerzen
den Heiland der Welt,
den König der Engel selbst.
Allein nährte sie ihn als Jungfrau,
der Himmel hatte ihre Brust
gefüllt.*

AUSFÜHRENDE

DAS ENSEMBLE WESER-RENAISSANCE BREMEN gehört zu den international renommierten Ensembles für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, im Mittelpunkt der Arbeit steht das Repertoire zwischen Josquin Desprez und Dieterich Buxtehude. Mit immer wieder neuen Entdeckungen musikalischer Schätze aus Renaissance und Frühbarock ist das Ensemble gern gesehener Gast auf Festivals für Alte Musik und hat eine beeindruckende Anzahl von CD-Einspielungen vorgelegt, die von der Fachwelt enthusiastisch aufgenommen wurden. Die Besetzung des Ensembles ist sehr variabel und allein auf die optimale Darstellung des jeweiligen Repertoires ausgerichtet. Neben international gefragten Gesangssolisten werden hochspezialisierte Instrumentalisten für die Originalinstrumente der jeweiligen Epoche verpflichtet. Im 25. Jahr seines Bestehens blickt das Ensemble auf eine stolze Zahl ausgewählter Konzert- und CD-Programme, internationaler Einladungen und prominenter Auftritte zurück.

MANFRED CORDES, Spezialist für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, versteht sich als Mittler zwischen Musik-wissenschaft und musikalischer Praxis. Er studierte zunächst Schul- und Kirchenmusik in Hannover und Berlin, später Klassische Philologie (Latein) und Gesangspädagogik, es folgte eine Gastdozentur für Musiktheorie in Groningen (NL). Seit 1985 in Bremen, übernahm Cordes das Vokalensemble des Forum Alte Musik und begann mit ihm eine umfangreiche Konzerttätigkeit. Durch noch weitergehende Spezialisierung auf das Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts sowie durch das Hinzuziehen historischer Instrumente wurde 1993 das Ensemble Weser-Renaissance Bremen gegründet. 1986 war Manfred Cordes an der Gründung der Akademie für Alte Musik Bremen beteiligt. Er wurde 1991 promoviert mit einer Arbeit über den Zusammenhang von Tonart und Affekt in der Musik der Renaissance und 1994 als Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Künste Bremen berufen. Dort leitete er als Dekan von 1996 bis 2005 den Fachbereich Musik, von 2007 bis 2012 war er Rektor der Hochschule.

ROBERTO FABBRICIANI wurde 1949 in Arezzo geboren. Er arbeitete mit den bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zusammen, die ihm wichtige Werke widmeten unter anderem Berio, Boulez, Bussotti, Cage, Carter, A. Clementi, Dallapiccola, De Pablo, Donatoni, Ferneyhough, Huber, Krenek, Kurtág, Ligeti, Maderna, Morricone, Nono, Petrassi, Pousseur, Rihm, Rota, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Takemitsu, Yun. Er war Gast auf Festivals wie der Biennale Venedig, dem Maggio Musicale Fiorentino, in Ravenna, Spoleto, London, Edinburgh, Paris, Brüssel, Granada, Luzern, Warschau, Salzburg, Wien, Lockenhaus, Donaueschingen, Köln, München, Berlin, St. Petersburg, Tokio, Cervantino. Er arbeitete mit Orchestern wie dem Orchestra della Scala di Milano, dell'Accademia S. Cecilia di Roma, le Orchestre della Rai, LSO, mit der London Sinfonietta, RTL Luxembourg, BRTN Brüssel, Orchestre Symphonique de la Monnaie, WDR Köln, SWF Baden-Baden, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bayerischer Rundfunk, Münchener Philharmoniker und war Solist unter Dirigenten wie C. Abbado, E. Bour, R. Chailly, P. Eötvös, M. Gielen, C. Halffter, B. Maderna, R. Muti, G. Sinopoli, L. Zagrosek. Von Fabbriciani liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor.

JOACHIM STRIEPENS erwarb Abschlüsse in künstlerischen und pädagogischen Hauptfächern und dem Studiengang Kammermusik an der Folkwang Hochschule Essen. Stipendiat des DAAD. 1994 erster Preis für die beste Interpretation zeitgenössischer Musik beim Internationalen Duo Wettbewerb in Belgien. 1999 gründete Striepens mit Musikern aus dem Raum Köln/Ruhrgebiet das E-MEX Ensemble mit zahlreichen Konzerten auf Festivals und Tourneen u.a. in den USA, Japan, Südkorea, Chile, Frankreich, Polen und China. Er spielt regelmäßig mit dem Ensemble reflexionK und dem Ensemble TRA I TEMPI, als Gastmusiker unter anderem mit der musikFabrik NRW, dem Ensemble Köln, dem Thürmchen-Ensemble und dem oh-ton ensemble. Konzertmitschnitte u.a. vom Dänischen Rundfunk, Radio France, Radio Bremen, DeutschlandRadio Berlin, Deutschlandfunk, SWR, NDR, BR und WDR.

CD-Produktionen mit reflexionK, dem E-MEX Ensemble, der musikFabrik NRW, dem Ensemble TRA I TEMPI, dem Henze Kammerensemble und dem Ensemble Horizonte. Als Dozent an der Folkwang Universität der Künste und in Workshops an zahlreichen internationalen Musikhochschulen gibt Joachim Striepens sein umfangreiches Wissen und Können an Studenten weiter.

EHSAN EBRAHIMI wurde 1980 in Maschhad (Iran) geboren. Er hat bei Mohammad Haghgoo das Santurspiel erlernt. Es folgte eine Ausbildung im Komponieren bei Prof. Shahin Farhat und Farhad Fakhredini. Seit 2001 war er als Santurlehrer und Komponist tätig und hat bis 2012 u.a. Kurse und Musikforen an verschiedenen Musikschulen sowie der international anerkannten Ferdowski-Universität in Maschhad veranstaltet. Im Jahre 2010 gründete er sein eigenes Ferdowski-Orchester, das er bis zu seiner Übersiedlung nach Deutschland als Dirigent und Komponist geleitet hat. Im Mai 2017 erwarb er den Bachelor-Abschluß an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) im Hauptfach Komposition. Er studierte bei Prof. Oliver Schneller, Prof. José María Sanchez-Verdu, Gordon Williamson, Prof. Ming Tsao und Joachim Heintz. Seit Oktober 2017 setzt er seine Ausbildung mit dem Masterstudium an der Hochschule für Künste Bremen (HfK) mit dem Schwerpunkt Elektroakustische Komposition bei Prof. Kilian Schwoon fort.

KILIAN SCHWOON wurde 1972 in Hannover geboren. Er studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber und elektronische Komposition bei Dirk Reith an der Folkwang Hochschule in Essen und setzte anschließend seine Studien am Centro Tempo Reale in Florenz bei Luciano Berio fort. Seit 2007 ist er als Professor für elektroakustische Komposition an der Hochschule für Künste Bremen tätig. Sein Interesse an der Verbindung vokaler, instrumentaler und elektronischer Mittel führte ihn auch zu einer intensiven Tätigkeit als Interpret und Forscher auf dem Gebiet der Live-Elektronik, wobei Realisationen der Werke Berios einen Schwerpunkt bildeten. Außerdem entwickelt er Klanginstallationen und war an zahlreichen audio-visuellen Projekten beteiligt, vor allem in Zusammenarbeit mit der Choreographin und Regisseurin Claudia Lichtblau.

IMPRESSUM

VERANSTALTERIN

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
Löwenzahnweg 26
12357 Berlin
gmth.de

PROGRAMMHEFT

Hochschule für Künste Bremen
Fachbereich Musik
Künstlerisches Betriebsbüro Musik
Dechanatstraße 13–15, 28195 Bremen
anika.hartmann@hfk-bremen.de
hfk-bremen.de