

NDR das neue werk

IL MANIERISMO IN ITALIA

15.02.2012



mpore
sperrt!



IL MANIERISMO IN ITALIA

IN KOOPERATION MIT NDR DAS ALTE WERK

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT
- 05 DIALOG MIT GABRIELLI
„RITROVARI“ VON IVAN FEDELE
- 07 „UNWIDERSTEHLICHE FASZINATION DES POLYPHONEN GESANGS“
MADRIGALE AUS VIER JAHRHUNDERTEN
- 13 TEXTE
- 21 BIOGRAFIEN
- 23 VORSCHAU/IMPRESSUM

Mit dem Programm des heutigen Konzerts, einer Kooperation von **NDR das neue werk** und **NDR Das Alte Werk**, schlagen die Neuen Vocalsolisten Stuttgart eine Brücke über vier Jahrhunderte Musikgeschichte. Und das siebenköpfige Gesangskammerensemble kann dabei zeigen, dass nicht nur Meister aus Spätrenaissance und Frühbarock wie Gesualdo und Rossi sich mit ihren von extremer Chromatik durchzogenen Madrigalen dem musikalischen Manierismus verpflichtet fühlten. Auch herausragende Gegenwartskomponisten wie Sciarrino, Dusapin und Arrigo widmen sich dem althergebrachten Genre, wobei Arrigo hierzu durch seine intensiven Studien der Werke Palestrinas inspiriert wurde. Im Vorkonzert überträgt Christophe Desjardins, ehemals Solobratscher des Ensemble InterContemporain, den musikhistorischen Brückenschlag auf die Viola,

indem er Ricercari von Domenico Gabrielli mit der Uraufführung von Ivan Fedeles neuem Solostück „Ritrovari“ verbindet.

Ich wünsche Ihnen ein anregenden Konzertabend in St. Johannis!

Ihr

ROLF BECK

Leitung Bereich Orchester und Chor des **NDR**

EDITORIAL

MITTWOCH, 15.02.2012

ST. JOHANNIS-HARVESTEHUDE

19 UHR | VORKONZERT

CHRISTOPHE DESJARDINS, Viola solo

IVAN FEDELE (*1953)

Ritrovari (Suite francese VI)

für Viola solo (2011)

(UA, Auftragswerk des NDR)

I. Introduzione – II. Ostinato

III. Corrente I – IV. Passacaglia

V. Interludio – VI. Corrente II

DOMENICO GABRIELLI (1651–1690)

aus: 7 Ricercari

für Violoncello solo (Bearbeitung für Viola)

Ricercar Nr. 1 – Ricercar Nr. 7 – Ricercar Nr. 2 –

Ricercar Nr. 3 – Ricercar Nr. 5

Die Werke bzw. Werkteile von Ivan Fedele und Domenico Gabrielli werden im Wechsel gespielt.

20 UHR | KONZERT

NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART

SARAH MARIA SUN, Koloratursopran

SUSANNE LEITZ-LOREY, Sopran

TRUIKE VAN DER POEL, Mezzosopran

DANIEL GLOGER, Countertenor

MARTIN NAGY, Tenor

GUILLERMO ANZORENA, Bariton

ANDREAS FISCHER, Bass

CARLO GESUALDO DA VENOSA

(1566–1613)

Dolcissima mia vita

Languisce al fin

Se la mia morte brami

Mille volte il di

SALVATORE SCIARRINO (*1947)

L'Alibi della parola

für vier Männerstimmen (1994)

I. Pulsar (*Augusto de Campos*)

II. Quasar (*Augusto de Campos*)

III. Futuro remoto (*frammento da Francesco Petrarca*)

IV. Vasi parlanti (*pittori vascolari attici*)

CARLO GESUALDO DA VENOSA

O voi troppo felici

Felicissimo sonno

Ecco morì (Prima Parte) / Ahì già mi discoloro

(*Seconda Parte*)

Al mio gioir

ANDREAS DOHMEN (*1962)

Infra

für 5 Stimmen (2008)

— Pause —

GIROLAMO ARRIGO (*1930)

Due madrigali à 6 voci

nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti (1979)

Era la vita vostra il suo splendore

I' fu' de' Bracci

MICHELANGELO ROSSI (1601/02–1656)

Occhi, un tempo mia vita

Or che la notte

Per non mi dir

Come sian dolorose

E così pur languendo

PASCAL DUSAPIN (*1955)

Semino

Chant à six voix pour Louis sur le 28e fragment du

poème de Parménide (1984/1985)

IVAN
FEDELE

DIALOG MIT GABRIELLI „RITROVARI“ VON IVAN FEDELE

Ivan Fedele greift oft auf historische Modelle zurück. Im Zentrum seiner kompositorischen Arbeit steht das musikalische Hinterfragen traditioneller Gattungen – nicht zufällig weist sein umfangreicher Werkkatalog neben elektronischen Kompositionen, Klavierwerken, Ensemblestücken und Filmmusik auch vier Streichquartette, fünf Solokonzerte und zwei Opern auf. Dabei werden etwa im Klavierkonzert von 1993 die im Ausgangsmaterial enthaltenen Möglichkeiten systematisch erkundet, ohne dass die traditionelle Anlage mit der Gegenüberstellung von Solist und Orchester übernommen würde. Vielmehr entsteht mit der Interpolation von Orchester- und Klavierpart eine quasi elektronische Klangatmosphäre, die durch lineare Überlagerungen unter Einbeziehung von unterschiedlichen Resonanzeffekten erzeugt wird. Alle Figuren der Solostimme werden von einem bestimmten orchestralen Umfeld begleitet, das Assoziationen auf einer eher psychologischen als formalen Ebene provoziert – in Fedeles Schaffen spielt der formbildende Prozess auf der Basis psychoakustischer Daten wie der Perzeption eines einzelnen

Klangs sowie der Gesamtstruktur eine wichtige, wenn nicht zentrale Rolle. Zudem wird in mehreren seiner Werke unter Rückbezug auf die Venezianische Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts die musikalische Verräumlichung des Klanges angestrebt sowie, ganz im Sinne der französischen Spektralistin um Gérard Grisey, eine differenzierte Analyse des Klangmaterials, mit dem Ziel, den Klangfarben nicht nur dekoratives, sondern auch formal-konstitutives Gewicht zu verleihen. Beispiele hierfür bietet etwa das Streichtrio „Electra Glide“ von 1984, eine klingende Hommage an das gleichnamige Harley-Davidson-Modell, das spätestens seit Filmen wie „Easy Rider“ und „Electra Glide in Blue“ zum Symbol eines ganzen Lebensstils geworden ist. (Den charakteristischen Klang der Kolben und Ventile meint man auch in Fedeles Trio herauszuhören, wobei der Komponist selbst nach einem schweren Unfall in seiner Jugend nie wieder auf ein Motorrad stieg.) Tatsächlich wurde Fedeles Schaffen grundlegend durch seine Erfahrungen mit der elektroakustischen Musik geprägt, mit der er sich bereits als Student auseinander-





gesetzt hat. Später erforschte der Komponist, der seine mathematische Leidenschaft vom Vater geerbt hatte, an dem einst von Luciano Berio und Bruno Maderna gegründeten Mailänder Studio di Fonologia musicale sowie am Pariser IRCAM musikalische Verräumlichungsprozesse (etwa in „Duo en résonance“ für 2 Solohörner und 19 Instrumente von 1991) sowie die Granularsynthese zur Erzeugung künstlicher Klangwelten, was u. a. in dem am IRCAM entstandenen Stück „Richiamo“ für sieben Blechbläser, Schlagzeug und elektroakustische Instrumente (1993/1994) seinen Niederschlag gefunden hat.

Ivan Fedele wurde 1953 im apulischen Lecce geboren. Er studierte Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition am Mailänder Konservatorium „Giuseppe Verdi“ und besuchte an der Accademia Santa Cecilia in Rom Kurse bei Franco Donatoni, der als Bezugspunkt für seine kompositorische Entwicklung eine herausragende Rolle spielte. Gleichzeitig studierte Fedele an der Universität Mailand Philosophie. 1981 erhielt er sein Kompositionsdiplom, nachdem er sein Œuvre (an dessen Anfang sein einziges streng serielles Stück „Le dodici figlie di O“ für Klavier und Tonband von 1977 steht) um zwei wichtige Werke bereichert hatte: das erste Streichquartett, das acht Jahre später einer umfassenden Revision unterzogen wurde, und „Chiari“, ein Orchesterwerk, das am 13. September 1981 beim „Gaudeamus“-Festival in Rotterdam uraufgeführt wurde. Beide Stücke, mit denen der Komponist erste internationale Aufmerksamkeit erlangte, wurden mit dem „Prix Gaudeamus“ ausgezeichnet. 1989 erhielt Fedele dann für das Orchesterstück „Epos“ den Goffredo-Petrassi-Preis in Parma, bevor er zwei Jahre später vom französischen Kultusministerium die Auszeichnung „Chevalier de l'Ordre des Lettres et des Arts“ bekam und 2005 Mitglied der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom wurde. Fedele, der sich auch intensiv auf wissenschaftlichem Gebiet betätigt – er steht bzw. stand mit Institutionen wie der Harvard University, der Universität von Barcelona, der Sorbonne und dem IRCAM in Paris, der Sibelius Akademie in Helsinki, der Fryderyk Chopin Musik-Universität in Warschau und dem Centre Acanthes in Avignon in engem Kontakt –, unterrichtete am Konservatorium in Como sowie am Konservatorium National de Région (CNR) in Straßburg. 2007 wurde ihm eine Professur für Komposition verliehen, seit 2009 ist er Künstlerischer Leiter

des Orchesters „I Pomeriggi Musicali“ in Mailand. „Ritrovati“ für Viola solo, das am heutigen Abend uraufgeführt wird, komponierte Fedele 2011 im Auftrag des NDR. „Die sechs Teile von ‚Ritrovati‘ (‚Französische Suite VI‘)“, so der Komponist, „sind als Vorspiel, Zwischenspiele und Nachspiel zu fünf Ricercari von Domenico Gabrielli konzipiert, bilden aber dennoch eine eigenständige Komposition, die auch für sich allein aufgeführt werden kann. Im Fall einer Wiedergabe in Kombination mit den Ricercari Gabriellis werden die harmonischen und figurativen Beziehungen zwischen beiden Werken deutlich. Die harmonischen, weil innerhalb der mikrotonalen Spektren auf verschiedene Tonarten Bezug genommen wird. Die formalen, weil die Anlage der Gabrielli-Partitur bis in die kleinsten Details den genetischen Code bildet, was vor allem an Übergangspassagen deutlich wird. In diesem und nicht in einem allgemeinen Sinne wird eine ‚alte‘ Partitur betrachtet, interpretiert, um in einem sprachlich und technisch so fortgeschrittenen Zeitalter wie dem unseren, neue kreative Energien freizusetzen. Der Untertitel ‚Französische Suite VI‘ bezieht sich auf eine Reihe von mehrsätzigen Werken für Soloinstrument, die ich für französische Interpreten geschrieben habe – u. a. für Christophe Desjardins, mit dem mich eine zwanzigjährige Freundschaft und Zusammenarbeit verbindet. Ihm ist ‚Ritrovati‘ gewidmet.“

Harald Hodeige



„UNWIDERSTEHLICHE FASZINATION DES POLYPHONEN GESANGS“ MADRIGALE AUS VIER JAHRHUNDERTEN

Als die letzten drei Madrigalbücher Don Carlo Gesualdos im Druck erschienen – sein sechstes wurde 1611 veröffentlicht –, konnte die italienische Vokalgattung bereits auf eine fast hundertjährige, ungebrochene Geschichte zurückblicken: Nach bescheidenen Anfängen in den 1520er Jahren hatte sich das Genre um 1550 zur anspruchsvollsten weltlichen Vokalform Europas entwickelt, die von führenden Komponisten wie Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina kultiviert wurde. Anschließend entstand ein breitgefächertes Madrigal-Repertoire, zu dem erstaunlich viele Komponisten ihren Beitrag leisteten. Und obwohl bald andere Formen der Vokalmusik wie die Monodie, der strophische Gesang und vor allem die Oper eine immer wichtigere Rolle spielten, gab es noch das ganze 17. Jahrhundert über Komponisten, die Madrigale schrieben. Dass jenes Genre, dessen Niedergang dann langsam aber dennoch stetig verlief, in der Gegenwart neue Anhänger findet (wie die im heutigen Konzert zu hörenden Werke von Salvatore Sciarrino, Andreas Dohmen, Girolamo Arri-

go und Pascal Dusapin zeigen), mag überraschen. Doch hört man die Stücke Gesualdos oder die von Michelangelo Rossi – Spätwerke in der ereignisreichen Geschichte des Madrigals –, so mag man kaum glauben, dass diese Musik schon vierhundert Jahre alt sein soll, derart kühn muten die hier anzutreffenden harmonischen Rückungen an, die unvorbereiteten Dissonanzen und nervös-exaltierten Rhythmen. Dabei hatte Gesualdo, der als Sohn des Fürsten Fabrizio Gesualdo in oder nahe bei Neapel geboren wurde, am Hof seines Vaters nicht nur eine konservative sondern eine geradezu reaktionäre Ausbildung genossen, wie seine frühen Madrigalbücher zeigen. Seine stilistische Neuorientierung hin zu jener manieristischen Chromatik der Verzückung und des Schmerzes (die in jener Zeit bereits stereotyp zu werden beginnt), hatte auch biographische Gründe: Als 1585 sein Bruder Luigi starb, wurde Gesualdo regierender Fürst und zur Heirat mit einer gewissen Donna Maria d'Avalos gedrängt – eine Verbindung, die am 26. Oktober 1590 ihr gewaltsames Ende fand: Nach fortgesetztem Ehebruch wurden Maria d'Avalos und



ihr Liebhaber Don Fabrizio Carafa „in flagranti“ erwischt und auf Gesualdos Befehl (möglicherweise auch von ihm selbst) ermordet; auch Gesualdos kleine Tochter fand in dieser Nacht den Tod, weil der Fürst an der Vaterschaft zweifelte. Nach der Bluttat, die durch Gerichtsakten ausführlich dokumentiert ist und der keine Verurteilung folgte, zog sich Gesualdo für drei Jahre vom öffentlichen Leben zurück, bevor er 1594 die hochadlige Eleonora d'Este, heiratete. Nach kurzer Zeit in Ferrara, in der wohl das dritte Madrigalbuch entstand, in dem sich Gesualdo den großen Leiden und kleinen Freuden der werbenden und erhörten Liebe widmete, lebte er ab 1596 in Neapel. Aufgrund der äußeren Lebensumstände und weiterer Schicksalsschläge – auch die zweite Ehe war nicht glücklich, zudem verstarb der Sohn aus dieser Ehe, später auch der aus der ersten – scheint er immer mehr an Depressionen gelitten zu haben, bevor er am 8. September 1613 verstarb.

Den entscheidenden Stilwandel vollzog Gesualdo im vierten, vor allem aber im fünften und sechsten Madrigalbuch von 1611 bzw. 1613, in einem Umschwung, dessen Radikalität mit keinem Entwicklungsschema hinreichend zu erklären wäre. Dabei geben die exzentrischen Werke Ausdruck einer Künstlerexistenz, die sich in einer extremen Spannung zwischen vitaler Kraft und pathologischer Todessehnsucht befand – die fortschreitende psychische Zerrüttung des Principe ist in seinen Briefen und in zeitgenössischen Berichten hinreichend dokumentiert. Mit geradezu manischer Besessenheit umkreisen die wohl selbst verfassten Gedichte jene Gegenpole, die Gesualdos Leben bestimmten: Liebe und Tod. Die diese Thematik mit ihrem Liebes- und Todesverlangen bzw. Liebes- und Todesschmerz zum Klingen bringende Musik voller unerwarteter Tonartenwechsel, verminderter Intervallsprünge, Kadenzverzerrungen bzw. -verschleierungen durch dissonante Töne und Trugschlüsse, weist die typischen Charakteristika des italienischen Manierismus auf, wobei bereits die Häufung stärkster musikalischer Effekte auf engstem Raum, die „Ballung der Klangreize, das Überladen des Satzes, die ostentative kontrapunktische Dichte“ (Ludwig Finscher) als manieristisch zu bezeichnen wäre.

Die Grundlage von Salvatore Sciarrinos „L'Alibi della parola“ für vier Männerstimmen aus dem Jahr 1994 bilden drei Texte von

verschiedener Herkunft, die aus unterschiedlichen Epochen stammen: die zeitgenössische visuelle Dichtung des Brasilianers Augusto de Campos, der höfische Gesang Petrarcas und einige auf antike griechische Vasen gemalte Inschriften. In den ersten beiden Sätzen, „Pulsar“ und „Quasar“, wird die visuelle Beschaffenheit der gleichnamigen Werke de Campos' in Musik übertragen, was „neue sprachliche Möglichkeiten jenseits der herkömmlichen Wechselbeziehungen zwischen Musik und Text“ eröffnet (Sciarrino). Dabei ist der erste Satz des „Madrigals“, in dem die Stimmen einen Hintergrund aus zarten Klangmasuren bilden, während Atemgeräusche kaum hörbar an- und abschwollen, an der Grenze zwischen Luftrauschen und Gesang angesiedelt. In den kontinuierlichen Klangfluss sind die Verse wie einheitliche Segmente eingelassen, wobei sich am Ende die Reihenfolge der Verse verändert, indem einzelne Textteile wiederholt und übereinandergelegt werden. Die in der Gedichtgraphik den Vokal „e“ ersetzenden Sterne und die Kreise an Stelle des Vokals „o“ werden im Klang durch entsprechende Artikulation differenziert, wobei die Zeichengrößen den dynamischen Abstufungen entsprechen. „Die Musikalisierung von Quasar“, so Sciarrino, „wurde von der Faszination durch Automaten ange-regt. Während des ganzen Stückes wird von den Sängern eine mechanische Trennung der Phoneme verlangt: ein Skandieren, das vorsprachlich bleibt und erst vom Hörer wieder zu einem Wort- und Sinn-Kontinuum zusammengefügt wird. Das Gedicht erscheint als geschlossenes Bild, das aus sechs Einheiten mal sechs Zeilen besteht. Diese visuelle Geschlossenheit des Gedichtes wird in der Musik durch die simultane Lesung mehrerer Text-ausschnitte (jeweils vier von sechs Zeilen) verdeutlicht. Dadurch entsteht eine beträchtliche Komplexität des Klangspektrums.“

Im zweiten Satz von „L'Alibi della parola“ werden die Worte bis in ihre kleinsten phonetischen Bestandteile fragmentiert. In der Partitur findet sich die Anweisung: „die Laute nie zusammenfassen“, wodurch Zusammenhang und ursprünglicher Wort-sinn verloren gehen. Zum dritten Satz, dessen Textgrundlage ein Fragment aus Petrarcas „Truimphus Aeternitatis“ bildet, bemerkte Sciarrino: „Ich habe nicht klären können, welche Beziehung zwischen H. G. Wells und Francesco Petrarca bestanden hat. Gerade weil viele Jahrhunderte sie zu trennen scheinen, muss ich auf eine recht merkwürdige Tatsache hinweisen. In dem Ro-

man ‚Die Zeitmaschine‘ von Wells ist der Protagonist in der Lage, durch die Zeit zu reisen. Als er den Zeiger der Maschine einmal weit in die Zukunft stellt, findet er sich in einer bestürzend öden und leblosen Gegend wieder: Es ist die Erde, gesehen aus einer Perspektive, die jenseits der menschlichen Spezies liegt. Ein ähnliches Bild entwirft Petrarca in seinem ‚Triumph der Ewigkeit‘. Bemerkenswert daran ist, dass ein Glaubender fähig ist, eine Zukunft zu sehen, die vom Sinn des Lebens selbst ausgedörnt ist. Hier versucht die Musik, die Erscheinung der Leere in sich selbst aufzunehmen, ein immerwährendes Echo. Ist es eine Stimme, die überlebt hat und uns von der trostlosen Ewigkeit berichtet, oder ist es das Echo der untergegangenen Menschheit selbst?“

Im letzten Satz von „L'Alibi della parola“, „Vasi parlanti“ (sprechende Vasen), werden schließlich jene vergangene Welten beschworen, die oft in beeindruckender Lebendigkeit in der antiken Vasenmalerei dargestellt werden: „Töpfer, Maler, dargestellte Personen, Stifter oder Empfänger – alles spricht und singt eine großartige Figurensprache. Ich habe einige dieser Inschriften zusammengestellt, zarte Linien, an ewig geöffneten Lippen hängend. Solange die Abfolge dieser synchronen Lektüre stufenweise geordnet und zusammenhängend ist, bleibt der Text verständlich: Man braucht sich nur nach dem zu richten, was Mal für Mal hervortritt.“

Hört man ein Werk wie „L'Alibi della parola“, versteht man, was Sciarrino meinte, als er einmal in einem Interview sagte, er müsse „anders als alle anderen komponieren“. Seine Musik bewegt sich jenseits von den Traditionslinien der musikalischen Moderne, denn weder die Nachkriegsavantgarde um Pierre Boulez mit ihren komplexen Struktur- und Materialfragen konnten die ästhetische Position des 1947 in Palermo geborenen Komponisten gefährden, noch Postserialismus oder die Scheinfreiheiten der Postmoderne. Wie kaum einem anderen gelang es Sciarrino seit den späten 1960er Jahren, sich von den aktuellen Zeitströmungen zu lösen, um sich ganz der Konzeption seiner eigenen Musik zu widmen. „Ich musste ganz von vorne beginnen, mir den Umgang mit den Instrumenten mit Hilfe einer unberührten Hand und eines jungfräulichen Ohrs auf der Grundlage eines Experimentes zwischen Primitivismus, Ordnung und

Futurismus erfinden.“ Dabei war Sciarrino als Autodidakt nie um historische Kontinuität bemüht – obwohl er nie ein Konservatorium besuchte, hat er sich mit dem, was er „das riesige Gedächtnismagazin der italienischen Kulturgeschichte“ nennt, intensiv auseinandergesetzt und tut dies noch heute. In seinem Personalstil, der sich als eine Mischung aus Glissandobewegungen, komplexer Ornamentik und geräuschhaften Klangwolken beschreiben ließe, nehmen ausgedehnte Momente der Stille einen großen Raum ein – sein liebstes Dynamikzeichen ist ein kleiner Kreis, aus dem sich eine lang gezogene Crescendoklammer öffnet, und umgekehrt, ein Decrescendo, das in dem kleinen Kreis zusammenläuft. Dieser Kreis steht für die Stille, aus welcher der zu spielende Ton ohne jeden vernehmbaren Impuls erwachsen soll: Er gleitet aus dem Nichts, in das er, bruchlos leiser werdend, wieder mündet. Abgesehen von dieser Erforschung des Nicht-Klingenden steht in Sciarrinos Musik nicht die Tonhöhe als zentraler Parameter im Vordergrund, sondern die Klangfarbe, die in seinem Schaffen feinste Nuancierungen erfährt. Über seinen künstlerischen Werdegang bemerkte der Komponist: „Immer, wenn man mich um eine Biographie bittet, fühle ich mich unwohl. Jedes Mal habe ich den Eindruck, dass man eine Art Abenteuer erwartet, aber welches? Wie will jemand den Saft des Lebens in ein paar Zeilen pressen? Als Kind wurde ich weder von Piraten entführt, noch habe ich ein weltweites Publikum gewonnen (ich habe auch nie, um die Wahrheit zu sagen, hiervon geträumt). Nichtsdestotrotz habe ich doch etwas getan, von dem ich nur nicht weiß, ob es wert ist erwähnt zu werden. Ich habe meine Musik der Banalität meiner Geschichte und meines Gesichtes gegenübergestellt, im Gegensatz zu vielen Künstlern, die sich davon ferngehalten haben, und sich nur ihrem Schaffen verschrieben haben. Weil ich einer von ihnen werden wollte, habe ich zu einem bestimmten Zeitpunkt in meinem Leben die Isolation gesucht, verließ die Stadt und habe den Schatten aufgesucht. Autodidakt zu sein, ohne ein Konservatorium besucht zu haben, ist für mich eine Quelle des Stolzes. Ich habe auch eine erfolgreiche Karriere gehabt, trotz meiner selbst, und ich könnte eine Liste von angesehenen Preisen, Aufführungen, Interpretationen und zukünftigen Auftragswerken vorlegen. Und obwohl ich meine Kunst nie Kompromissen ausgesetzt habe, würde ich reich sein, wenn ich nicht immer mehr ausgegeben hätte, als ich verdient habe. Mehr habe ich nicht zu sagen.“





10

IL MANIERISMO IN ITALIA

Im Gegensatz zu Sciarrino, der nur als Jugendlicher Unterrichts in Tonsatz und Kontrapunkt erhielt und später von Franco Evangelisti beeinflusst wurde, studierte Andreas Dohmen Kontrabass bei Rolf Heister sowie Komposition bei Dieter Torkewitz an der Folkwang-Hochschule in Essen. Anschließend setzte der 1962 in Viersen geborene Komponist als Stipendiat des DAAD seine Studien bei Franco Donatoni in Mailand und Biella fort. Seine Musik wurde als „Klang gewordener Prozess“ beschrieben, „Klang nicht als fertiges Produkt, sondern als etwas, das gemacht wird – im Moment seiner Entstehung und als Teil einer Entwicklung“ (Lydia Jeschke). Über sein 2008 komponiertes Vokalstück „Infra“ (infra = ital. zwischen, dazwischen) bemerkte Dohmen: „Eine Musik, die sich immer wieder in Zwischenbereichen bewegt. Ein ‚Dazwischen‘ schon im Umgang mit dem Textmaterial, als einer Komposition zwischen zwei Texten, aber auch als Denkmodell bei konkreten kompositorischen Verfahrensweisen: bei der Komposition von Unisono-Strukturen, allmählichen Harmonikentfaltungen, Wortblenden, Geschwindigkeiten oder plötzlichen Interaktionen im Ensemble... Zu Beginn meiner Arbeit an dieser Komposition stand nicht der Text von Francesco Petrarca (sein Sonett ‚Passa la nave mia colma d'obblio‘). Zu Beginn stand für mich vielmehr eine Arbeit von Oskar Pastior zu eben diesem Text, die man, als eine ‚Übersetzung‘ angesehen, gänzlich missverstehen würde. Pastior nähert sich dem Petrarcaschen Text respektvoll durch Fremdheit. Mit nur rudimentären Kenntnissen der italienischen Sprache (und dies als eine Chance begreifend!) nähert er sich dem Text. So bleibt dieser für ihn ‚fremd genug, um ihn nicht auf Anhieb zu verstehen. Das Risiko, falsch zu liegen, empfand ich ständig als nötig, ja unabdinglich; wie für jedes Verstehen‘ (O. Pastior). Für mich eine sehr zeitgemäße Herangehensweise an einen Text.“ Das Textmaterial des ersten Teils von „Infra“ bildet das Petrarca-Sonett, das jedoch „mit dem Hintergrundwissen um den Pastiorschen Text – und wichtiger, mit der Kenntnis um Pastiors Umgang mit jenem“ in Musik gesetzt wurde (Dohmen). Die Sätze, Satzteile und Worte werden zumeist langsam sich entwickelnd abgetastet (oft in sehr schnellen Tempi) und „suchend herausgebildet“. Im kürzeren zweiten Teil folgt dann „als eine einzige spiralartige Aufwärtsbewegung aus zwei Intervallen gebildet“ der Text von Oskar Pastior, welcher „immer dort, wo in beiden Texten phonetische Korrelationen zwischen deutscher und italienischer Sprache es er-

möglichten, synchronisiert und mit nachechoartigen Anklängen an das Petrarcasche Original“ ausgestaltet wird.

Zweiunddreißig Jahre vor Andreas Dohmen wurde Girolamo Arrigo geboren. Studiert hat er in seiner Heimatstadt Palermo Horn sowie Komposition bei dem Schönberg-Schüler Max Deutsch in Paris. Nach Jahren in New York, Rom und Berlin kehrte er 1976 nach Palermo zurück, wo er zum künstlerischen Direktor des Teatro Massimo berufen wurde – ein Amt, das er fünfzehn Jahre innehatte. Arrigos Œuvre beinhaltet neben Kammermusik, Orchesterwerken und Opern auch viele Filmmusiken, wobei seine besondere Vorliebe stets der vokalen Musik galt, wie seine Kompositionen u. a. nach Texten von Giacomo Leopardi, Eugenio Montale, Georges Bernanos und Rafael Alberti belegen. Zudem zeigen Werke wie „Epitaffi“ (1963), „Lo schiavo morante“ (1973), „Nel fuggir de tempo“ (1974) sowie „O notte, o dolce tempo“ für zwölf Stimmen und Kammerorchester (1988), dass die Dichtung Michelangelos in Arrigos Schaffen einen besonderen Stellenwert einnimmt. Auch die beiden sechsstimmigen Madrigale „Era la vita vostra il suo splendore“ und „I' fu' de' Bracci“ von 1979 gehören dieser Werkgruppe an – zwei lyrische Meditationen, in denen der Text mit Hilfe der unterschiedlichsten Ausdrucksbereiche beleuchtet wird. Entstanden sind die beiden Epitaphien auf den frühen Tod von Francesco Bracci, dessen Grab Michelangelo im Januar 1544 entwarf. Bracci konnte zeit seines Lebens nicht mehr in seine Heimat zurückkehren, da sein Vater aus Florenz verbannt war. (In „I' fu' de' Bracci“ vergleicht Bracci als lyrisches Ich sein Schicksal mit dem seines Portraits, das an seiner Stelle in Florenz verbleiben durfte.) Dass Arrigo überhaupt Madrigale komponierte, hat mit einer persönlichen Vorliebe für das Genre zu tun: „Meiner Jahre am Konservatorium von Palermo“, so der Komponist, „erinnere ich mich vor allem wegen der unvergesslichen Stunden, die ich in der Bibliothek damit verbrachte, die Werke Pierluigi da Palestrinas abzuschreiben. Die unwiderstehliche Faszination, die der Gesang auf mich ausübte, insbesondere der polyphone Gesang, spornte mich zum Studium der Kompositionen dieses großen Meisters an: die sakralen Werke, die von der katholischen Liturgie angeregt wurden, und die profanen Werke, die von Petrarca oder den petrarchischen Dichtern geprägt wurden. Mein tägliches Ritual – kopieren und studieren – fußte nicht auf religiösen oder ideolo-

gischen Beweggründen, sondern war reiner Ausdruck ungestörter Sinnesfreude.“

Auch in den Jahrzehnten nach Palestrinas und Gesualdos Tod widmeten sich viele Komponisten der altehrwürdigen Madrigalkunst, wobei Werke jenes Genres nun auch von verschiedenen Instrumenten begleitet werden konnten. Mit dem in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aufkommenden konzertanten Madrigal wurde ein völlig neues Verhältnis zwischen Gesangsstimme und Instrumentalbegleitung notwendig, was dazu führte, dass es von nun an auch Madrigale gab, die die Beteiligung von Instrumenten nicht nur erlaubten, sondern erforderten – Monteverdi und seine Zeitgenossen erkundeten mit großem Einfallsreichtum die Möglichkeiten, Gesangs- und Instrumentalstimmen miteinander zu kombinieren. Im Mittelpunkt dieser Entwicklung stand der Basso continuo. Doch ungeachtet dieser revolutionären Neuerungen blieb bis weit in das 17. Jahrhundert hinein das polyphone Madrigal von Interesse, wobei weiterhin die Vorliebe für chromatische Harmonik und die kunstvoll lautmalerische Umsetzung des Textes den ästhetischen Kern des Genres bildeten. Einer jener späten Madrigal-Komponisten, zu denen auch Sigismondo d'India und Alessandro Caprese gehörten, war Michelangelo Rossi, dessen bislang größtenteils unbekanntes Vokalstücke in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Rossi, der in Genua geboren wurde, stand viele Jahre in den Diensten des Kardinals Maurizio di Savoia in Rom. Seine Oper „Erminia sul Giordano“ wurde 1633 im römischen Palazzo Barberini aufgeführt und noch im selben Jahrzehnt wurde eine weitere Oper von ihm, „L'Andromeda“, in Ferrara gegeben.

Rossis Madrigale, die, obgleich keine Instrumentalstimmen überliefert sind, den Gepflogenheiten der Zeit gemäß durchaus mit instrumentaler Begleitung aufgeführt werden können, offenbaren eine Textausdeutung mit geradezu extremen musikalischen Mitteln: seltenen Melodiewendungen und überraschenden Akkordverbindungen (oft in absteigenden Terz-Intervalketten), mit denen der Komponist in so hohem Maß von der Tonalität abweicht, dass Töne wie fes, ces, fisis, cisis, his und eis häufig vorhanden und selbst chromatische Tetrachorde anzutreffen sind. Es ist möglich, dass diese Werke in einer Stimmung musiziert wurden, die weder der Mitteltönigkeit noch

einem anderen gängigen System des frühen 17. Jahrhunderts entsprach – möglicherweise nach dem System des Musiktheoretikers und Komponisten Nicola Vincentino, der die Oktave in 31 Töne unterteilte, um die mitteltönige Stimmung transponierfähig zu erweitern. Hierfür könnte sprechen, dass in Rossis Madrigal „Per non mi dir“ auf eine kunstvoll chromatische Behandlung der ersten Zeile eine nicht minder prägnante Behandlung der Schlusszeile folgt („Quanto è dir ‚mori‘“), in der eine chromatische Figur aufgegriffen wird, die auf Vincentinis 1555 in Rom erschienene Abhandlung „L'antica musica ridotta alla moderna prattica“ zurückgeht: den sogenannten chromatischen Tetrachord, eine aus vier Noten bestehende Phrase, die teils chromatisch und teils diatonisch gebaut ist. Rossis außergewöhnliche Kühnheiten im Umgang mit Dissonanzen zeigt auch die Kadenz zu den Worten „tormi la noia“ am Ende der ersten Strophe, mit der das „Leid“ des Dichters in schmerzvollem Ausdruck seine musikalische Entsprechung findet. Dass diese und die anderen verblüffenden harmonischen Manierismen tatsächlich den Intentionen des Komponisten entsprechen, belegen die überlieferten Quellen, in denen nahezu sämtliche harmonische Zweideutigkeiten von Rossi in einem eigens dafür vorgesehenen Notensystem festgeschrieben wurden.

Mehr als 350 Jahre nach Rossi wurde Pascal Dusapin in Nancy geboren, ein Komponist, der sich stets von allen Schulen und „-ismen“ fernhielt. Dabei verfügt Dusapin ebenso virtuos über die Techniken der musikalischen Avantgarde wie über die herkömmlichen, so dass es nicht überrascht, dass in seinem Schaffen beide Ansätze zu einem eigenen Personalstil verschmolzen werden. Dusapin, der u. a. Bildende Kunst, Kunstwissenschaft und Ästhetik an der Pariser Sorbonne studiert hat, näherte sich dem Komponieren zunächst als Autodidakt an. Hierin wurde er vom Gieseking-Schüler André Boucourechliev ermutigt, der Dusapins erste Orchesterpartitur der Prüfungskommission von Radio France vorlegte und ihm 1976 Zugang zur Kompositionsklasse von Olivier Messiaen am Conservatoire National Supérieur de Paris verschaffte. An der Sorbonne besuchte er von 1974 bis 1978 Kurse von Iannis Xenakis, der Dusapins Musik als „originell“ und „sinnlich“ bezeichnete und ihn lange Zeit als seinen einzigen „Schüler“ betrachtete. Dusapin, der bereits Ende der 1980er Jahre als bedeutendster Vertreter seiner Generation be-



11

IL MANIERISMO IN ITALIA

zeichnet wurde, komponierte neben Kammer- und Klaviermusik auch Konzerte, Orchester- und Vokalwerke sowie sieben Opern, von denen „Faust, the last Night“ am 21. Januar 2006 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden uraufgeführt wurde. Allgemein typisch für sein Œuvre ist der Einsatz von Mikrointervallen sowie von Tönen, die den musikalischen Verlauf durchbrechen und die Aufmerksamkeit auf Details lenken. Diese Charakteristika finden sich auch in dem etwa sechsminütigen A-cappella-Stück „Semino“, das am 6. September 1992 beim Festival „Voix Nouvelles“ in Abbaye de Royaumont uraufgeführt wurde und über das Dusapin bemerkte: „Semino ist ein kurzes Madrigal, das ich anlässlich der Geburt meines Sohnes Louis 1984 geschrieben habe.“ Textgrundlage bildet das 28. Fragment aus den Gedichten des Parmenides von Elea, eines der bedeutendsten Vorsokratiker, das als einziger Text der Sammlung in lateinischen Hexametern überliefert ist.

Harald Hodeige



12

TEXTE

CARLO GESUALDO DA VENOSA: 4 MADRIGALE

Dolcissima mia vita,

A che tardate la bramata aita?
Credete forse che 'l bel
Foco ond'ardo,
Sia per finir perchè torcete 'l guardo?
Ahi, non fia mai che brama
Il mio desire
O d'amarti o morire.
Libro V delli madrigali a 5 voci IV (1611)

Languisce al fin chi da la vita parte

E di morte il dolore
L'affligge sì che
In crude pene more.
Ahi, che quello son io,
Dolcissimo cor mio,
Che da voi parto e,
Per mia crudel sorte
La vita lascio e me ne vado a morte.
Libro V delli madrigali a 5 voci X (1611)

Se la mia morte brami,

Crudel, lieto ne moro
E dopo morte,
Ancor te solo adoro.
Ma se vuoi ch'io non t'ami,
Abi, che a pensarlo solo,
Il duol m'ancide
E l'alma fugga a volo.
Libro VI delli madrigali a 5 voci I (1613)

Mille volte il dì moro,

E voi, empi sospiri,
Non fate, oimè,
Che in sospirando io spiri?
E tu, alma crudele, se il mio duolo
T'affligge sì, che non ten' fuggi a volo?

Mein allersüßestes Leben,

Warum haltet zurück Ihr die ersehnte Hilfe?
Glaubt Ihr vielleicht, die schöne Flamme,
Die mich verzehrt,
Verlösche, weil Ihr den Blick abwendet?
Ach, mein Wunsch ist nichts andres doch
Als die Begierde
Zu lieben Euch oder zu sterben!

Es siecht dahin, wer da vom Leben scheidet,

Und des Todes Qual
Bedrängt so sehr ihn, dass in
Bittrem Gram er stirbt.
Ach, ich bin's selber,
Mein geliebtes Herz,
Der von Euch scheidet
Und um meines grausamen Geschickes willen
Verlasse ich das Leben und gehe in den Tod.

Wenn du meinen Tod herbeiwünschest,

Grausame, so sterbe ich fröhlich,
Und auch nach dem Tode
Werde ich dich allein anbeten.
Wenn du aber willst, dass ich dich nicht liebe,
Ach, schon bei diesem Gedanken
Tötet mich der Schmerz,
Und die Seele enteilt mir im Fluge.

Tausendmal am Tage sterbe ich,

Doch ihr, ruchlose Seufzer,
Lasst nicht zu,
Dass ich im Seufzen verscheide?
Und du, grausame Seele, wenn dich mein Leiden
So betrübt, warum enteilst du nicht im Fluge?



13

Ahi, che sol Morte al mio duol aspro e rio
 Divien pietosa e ancide
 Il viver mio!
 Così dunque i sospiri e l'alma mia
 Sono ver me spietati
 E Morte pia.

Libro VI delli madrigali a 5 voci VII (1613)

Ach, nur der Tod hat
 Mit meinem tiefen und bösen Schmerz
 Mitleid und tötet mein Leben.
 Die Seufzer und die eigene Seele
 Sind ohne Erbarmen mit mir,
 Der Tod allein ist voll Gnade.

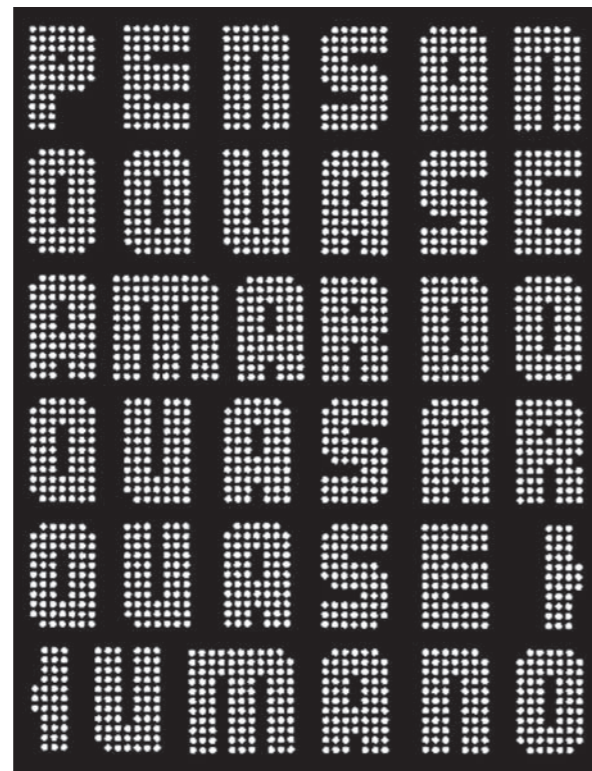
SALVATORE SCIARRINO: L'ALIBI DELLA PAROLA

Pulsar



Augusto de Campos, „Pulsar“ (1975)

Quasar



Augusto de Campos, „O quasar“ (1973)

Futuro remoto

e quasi in terra d'erbe ignuda et erma,
 né „fia“ né „fu“ né „mai“ né „inanzi“ o „ndietro“
(frammento da Francesco Petrarca, „Triumphus Aeternitatis“)

Vasi parlanti

SCIOGLIMI (Ulisse legato all'albero della sua nave, mentre ode il
 canto delle Sirene)

NETENARENENETO (onomatopoea di flauto)

TOTOTE TOTE (onomatopoea di tromba)

ETOTOT (idem, forse da leggersi ancora a rovesico)

O O O O (le vocali davanti alla bocca d'Alceo: notazione musicale)

STA' FERMA (un amante durante l'amplesso)

LILISLIS LOLOSLOS (nonsense?)

- GUARDA, UNA RONDINE

- SÌ PER ERACLE

- ECCOCI. È GIÀ PRIMAVERA (breve dialogo)

(pittori vascolari attici)

CARLO GESUALDO DA VENOSA: 4 MADRIGALE

O voi, troppo felici,

Che mirate il mio sole

E cangiate con lui sguardi e parole.

Quel che a voi sopravanza, ahi, potessi io

Raccor per cibo a gli occhi del cor mio.

Libro V delli madrigali a 5 voci XII (1611)

Felicissimo sonno

Che ne le luci di madonna vivi

E noi di luce privi,

Deh, con un sogno messaggier le mostra

L'afflitta anima nostra!

Fa che in partir da lei

Die ferne Zukunft

Gleichwie in Öden, wo nicht Gras noch Ranken,
 War „vor“ und „nach“ und „künftig“ hier zerronnen
(Francesco Petrarca, „Triumphus Aeternitatis“, 31–32)

Sprechende Vasen

LÖSE MICH (Odysseus, an einen Mast seines Schiffes gekettet,
 während er den Gesang der Sirenen vernimmt)

NETENARENENETO (Onomatopöle der Flöte)

TOTOTE TOTE (Onomatopöie der Trompete)

ETOTOT (ebenso; vielleicht auch von hinten nach vorne zu lesen)

O O O O (Vokale vor dem Mund des Alkaios: musikalische Notation)

HALT STILL (ein Liebhaber während der Begattung)

LILISLIS LOLOSLOS (Nonsens?)

- SIEH, EINE SCHWALBE

- JA, FÜR HERAKLES

- SIEHE DA, ES IST SCHON FRÜHLING (kurzer Dialog)

(nach antiken Vasenbildern)

O, ihr Überglücklichen,

Die ihr meine Sonne anschaut

Und tauschet Blick' und Wort' mit ihr,

Könnte ich, ach, nur was ihr übrig lasst

Als Augenspeise meines Herzens pflücken!

Du überglicklicher Schlaf,

Der du in den Augen meiner Herrin wohnst,

Und uns des Lichts beraubst,

Ach, durch einen Traum als Boten zeige ihr

Unsere betrübte Seele!

Lass bei deinem Entweichen bei ihr



Pietà vi resti
E pietosa si desti.

Libro V delli madrigali a 5 voci VII (1611)

Ecco, morirò dunque!

Nè fia che pur rimire,
Tu ch'ancidi mirando
Il mio morire.

Ahi, già mi discoloro,

Oimè, vien meno
La luce a gli occhi miei,
La voce al seno!
O che morte gradita,
Se almen potessi dir:
„Moro, mia vita!“

Libro IV delli madrigali a 5 voci XVI, XVII (1596)

Al mio gioir il ciel si fa sereno,

Il crin fiorito il Sole
A i prati inaura.
Dànzano l'onde in mar
Al suon de l'aura,
Cantan gli augei ridenti,
Scherzan con l'aria i venti.
Così la gioia mia
Versando il seno
Io d'ogni intorno inondo
E fo, col mio gioir,
gioioso il mondo.

Libro VI delli madrigali a 5 voci XIX (1613)

Erbarmen zurück
Und sie mitleidig erwachen.

Ich werde also sterben!

Nicht einmal sehn wirst Du,
Du, die mich mit ihren Blicken tötet,
Wie ich sterbe.

Ach, schon erblasse ich,

Weh, schon entschwindet
Das Licht meiner Augen,
Die Stimme in meinem Busen!
O wie willkommen wäre der Tod,
Wenn ich doch sagen könnte:
„Ich sterbe, mein Leben!“

Bei meiner Freude erheitert sich der Himmel,

Die blühenden Gräser auf der Wiese
Vergoldet die Sonne.
Es tanzen die Wellen des Meeres
beim Gesang der Lüfte,
Es singen und lachen die Vögel,
Und mit der Luft scherzen die Winde.
So überflutet die Seligkeit,
die meiner Brust entströmt,
Alles um mich herum,
Und durch meine Freude lasse ich
Die Welt erstrahlen.

ANDREAS DOHMEN: INFRA

Passa la nave mia
colma d'oblio

Per aspro mare

a mezza notte
il verno

Infra Scilla e Cariddi;

ed al governo

Siede 'l signor, anzi 'l nemico mio:

A ciascun remo un pensier pronto e rio,

Che la tempesta e 'l fin

par ch'abbia schermo:

La vela rompe un vento umido eterno

Di sospir, di speranze e di desio:

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni

Bagna e rallenta le già stanche sarte,

Che son d'error con ignoranza attorto:

Celansi i duo miei dolci usati segni:

Morta fra l'onde è la ragion e l'arte,

Tal, ch'incomincio a disperar del porto.

Francesco Petrarca (Sonetto CXXXVII)

Ich bewege mich –
ja ich kann noch vergessen;
und indem ich vergesse,
bin ich hin und her bewegt; und stehe,
während ständig ringsum alles anders ist,
im Scheitelpunkt des Dunkels,
meiner Kälte –
zwischen dauernden Entscheidungen,
dort regiert
mein Gegner,
die Handlanger sind anonym
und arbeiten rasch –
und fröhlich geht es dem Untergang entgegen;

noch sind
Verwundbarkeit und Träumerei
ein bisschen Sand im Betrieb,
und auch wer selbstgerecht
und stur sich übernimmt,
erschüttert die Struktur –
doch die Fehler sind bis zur
Unkenntlichkeit eingebaut;
ja die lieben abgenutzten beiden Maße
sind mir „sowohl – als auch“ längst unter die
Haut gegangen;
nichts ist absehbar,
nichts kann die Richtung halten;
selbst der Zweifel ist mir
an allen Ecken und Enden
nicht mehr gewiß.

Oskar Pastior



16

IL MANIERISMO IN ITALIA



17

IL MANIERISMO IN ITALIA

GIROLAMO ARRIGO: 2 MADRIGALE

Era la vita vostra il suo splendore

Di Cecchin Bracci, che qui morto giace.

Chi nol vide nol perde

E vive in pace:

La vita perde chi'l vide

E non muore.

Michelangelo Buonarroti

I' fu' de' Bracci,

E se ritratto e privo

Restai dell'alma,

Or m'è cara la morte,

po' che tal opra

Ha sì benigna sorte

D'entrar dipinto ov' io non pote' vivo.

Michelangelo Buonarroti

MICHELANGELO ROSSI: 5 MADRIGALE

Occhi, un tempo mia vita,

Occhi, di questo cor dolci sostegni,

Voi mi negate aita?

Questi son ben de la mia morte i segni.

Non più speme, o conforto;

Tempo è sol di morire,

A che più tardo?

Occhi, ch'a si gran torto

Morir mi fate, a che torcete il guardo:

Forse per non

Mirar com'io v'adoro?

Mirate almen ch'io moro.

Giovanni Battista Guarini

Die Herrlichkeit Cecchino Braccis,

Der hier tot darniederliegt, war Euer Leben.

Wer ihn nicht kannte, hat ihn nicht verloren

Und lebt in Frieden.

Sein Leben aber hat verloren, wer ihn kannte

Und nicht gestorben ist.

Ein Bracci war ich,

Und wenn von mir Seelenlosem

Nur ein Bild bleibt,

Ist mir der Tod jetzt teuer,

Denn um seinetwillen

Lässt man mich dort als Gemälde eintreten,

Wohin ich lebend nicht gelangen konnte.

Augen, die ihr einst mein Leben wart,

Augen, auf die sich dieses Herz sanft stützte,

Verweigert ihr mir eure Hilfe?

Dies sind sichere Anzeichen meines Todes.

Hoffnung gibt es nicht mehr, oder Trost;

Zeit ist nur zum Sterben,

Und wozu warte ich noch länger?

Augen, die mich ungerechterweise

Sterben lassen, warum wendet ihr euch ab?

Vielleicht um nicht zu sehen,

Wie ich euch bewundere?

Seht wenigstens, dass ich sterbe.

Or che la notte ogni color nasconde

Agli occhi infermi de l'humana gente,

Volves' il cielo

In se tacitamente,

Cessano i venti, e giace il mar senz'onde.

Su per le rive e per l'omrose fronde

Di vari augelli il pianto non si sente;

Taces'in ogni campo,

Eco dolente

A'dolorosi accenti non risponde.

In ogni parte i misereri mortali

Posan le stanche membra; ogni tormento,

Ogni fatica mandano in oblio.

Ha pace il mondo, han pace gl'animali:

Et io, merce d'Amore,

Ancor non sento,

Che nott'entri

Ne gl'occhi o nel cor mio.

Justino Politano Mutio

Per non mi dir ch'io moia,

Dicemi ch'io non l'ami

Quest'empia,

E par che brami,

Toglilendomi l'amor,

Tormi la noia.

S'Amor è vita e gioia,

Priva d'Amor non morrà l'alma mia?

Donna fallave e ria,

Come sa ben mentir

form'e colori.

Tanto è dir „non amar“,

Quanto è dir „mori“.

Cesare Rinaldi

Nun, da die Nacht den schwachen Augen

Der Menschen alle Farben verbirgt,

Zieht sich der Himmel

Still in sich selbst zurück,

Die Winde lassen nach, und das Meer ruht.

Über den Ufern und im schattigen Laub

Ist kein klagender Vogelruf zu hören,

Überall herrscht Schweigen,

Kein trauriges Echo

Antwortet meinem schmerzlichen Klagen.

Überall ruhen die elenden Sterblichen

Ihre müden Glieder aus; alle Qual,

Alle Mühe überlassen sie dem Vergessen.

Die Welt liegt in Frieden und auch die Tiere:

Doch Amors wegen

Spüre ich selbst noch nicht,

Dass die Nacht eindringt

In meine Augen und mein Herz.

Um mir nicht zu sagen, dass ich sterben soll,

Sage mir, dass ich sie nicht liebe,

Diese Grausame,

Nach der ich doch schmachte,

Nimm mir die Liebe

Und damit auch das Leid.

Wenn die Liebe Leben und Freude ist,

Muss meine Seele ohne Liebe nicht sterben?

Die trügerische, niederträchtige Frau,

Wie gut versteht sie es,

Falschen Anschein zu erwecken:

Indem sie sagt: „Liebe nicht“,

Kann sie ebensogut sagen: „Stirb!“



**Come sian dolorose**

Lunge da voi, del viver mio le tempre,
Chiedetelo al mio cor, ch'è con voi sempre.
Ma se 'n lingua d'amor egli favella,
Che voi non intendete
Con quella mente di pietà rubella;
Almenl'intenderete
Ai sospiri,
A le lagrime, al sembiante,
Ch'io moro senza voi,
Miserò amante.
Guarini

E così pur languendo

Men vo tra queste piume,
E 'n doppio ardore:
Quinci Morte m'assale,
E quindi Amore:
Nè voi, cruda, il sentite;
Et è pur vostra colpa e vostra cura,
Via piùche di Natura:
Ché sprezzando l'un mal,
L'altro nudrite.
Legge proterva, e ria,
Se vostro è il cor,
Perchè la pena è mia?
Guarini

PASCAL DUSAPIN: SEMINO

Femina virque simul veneris cum germina miscent,
venis informans diverso ex sanguine virtus temperiem servans
bene condita corpora fingit. nam si virtutes permixto in corpore,
dirae nascentem gemino vexabunt semine sexum.

Fragmente des Parmenides XVIII

Wie scherzvoll

Ist mein Leben fern von Euch,
Fragt nur mein Herz danach,
Das immer bei Euch ist. Doch wenn es
In der Sprache der Liebe spricht,
Die Ihr in Eurer Erbarmungslosigkeit
Nicht versteht,
So werden Euch die Seufzer,
Die Tränen und mein Antlitz begreifen
Lassen, dass ich Unglücklicher
Ohne Euch sterbe.

Schmachtend werfe ich mich

In den Kissen
In doppeltem Fieber hin und her:
Einerseits fällt mich der Tod an,
Andererseits die Liebe:
Und Ihr, Fühllose, merkt nichts davon;
Und doch tragt Ihr dafür die Verantwortung,
Mehr als die Natur seid Ihr die Ursache,
Dass Ihr, wenn Ihr das eine Leiden mildert,
Das andere nährt.
Welch ungerechte, böse Fügung,
Wenn mein Herz Euch gehört,
Warum ist dann mein die Qual?

Wenn Frau und Mann gemeinsam der Liebe Keimzellen mischen,
formt die Kraft, die diese in den Adern aus verschiedenem Blute
bildet, nur dann wohlgestaltete Körper, wenn es zu einer gleich-
mäßigen Mischung kommt. Wenn aber nach erfolgter Verbindung
die verschiedenen Kräfte einander bekämpfen, werden sie das
entstehende Geschlecht schädigen.

CHRISTOPHE DESJARDINS, Viola solo

Der Bratschist Christophe Desjardins engagiert sich mit Beständigkeit und Leidenschaft auf zwei komplementären Gebieten: Einerseits ist er für Uraufführungen zeitgenössischer Musik bei international renommierten Komponisten ein sehr gefragter Interpret. Andererseits macht er ein breites Publikum mit dem Repertoire seines Instruments bekannt. Als Solist hat er Werke von Berio, Boulez, Boesmans, Jarrell, Fedele, Nunes, Levinas, Harvey, Stroppa und Rihm uraufgeführt. Nach seiner Tätigkeit als Solobratscher am Théâtre de la Monnaie in Brüssel ist er nun Mitglied des Ensemble InterContemporain in Paris und spielt gleichzeitig auch als Solist mit Orchestern wie dem Amsterdamer Concertgebouw, dem SWR Sinfonieorchester, dem **NDR Sinfonieorchester**, dem Orchestra della Fondazione Toscanini, dem Orchestre National de Lyon und anderen Orchestern und Ensembles in Europa. Zudem arbeitet Christophe Desjardin mit zahlreichen Vokalensembles zusammen, u. a. mit dem Helsinki Chamber Choir, Les Cris de Paris und Solistes XXI. Seine umfangreiche Diskographie beinhaltet die CD „Voix d'Alto“, die dem Schaffen Luciano Berios und Morton Feldmans gewidmet ist und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde (Diapason d'Or, ffff Télérâma, Choc du Monde de la Musique, Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros). Zu seinen weiteren Aufnahmen gehören „Diadèmes“ von Marc-André Dalbavie (unter der Leitung von Pierre Boulez), „Surfing“ von Philippe Boesmans, „Assonance IV“ und „...some leaves II...“ von Michael Jarrell, „Les lettres enlacées II“ von Michaël Levinas und die

„Sequenza VI“ von Luciano Berio, die von der Deutschen Grammophon aufgenommen wurde. Damit das Publikum Musik neu entdecken und anders wahrnehmen kann, hat er in Verbindung mit Künsten wie Poesie, Tanz und Video inszenierte Programme entworfen: „Es war einmal die Bratsche“, „Alto/Mutliples“, „Vier Fragmente für Harold“ und „Lieder eines Bratschisten“. Christophe Desjardin, der an der Musikhochschule Detmold tätig war, unterrichtet seit 2011 am Konservatorium National Supérieur de Musique in Lyon. Er spielt ein Instrument des Venezianers Francesco Goffriller, das um 1730 gebaut wurde.

NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART

1984 als Ensemble für zeitgenössische Vokalmusik unter dem Dach von Musik der Jahrhunderte gegründet, sind die Neuen Vocalsolisten seit dem Jahr 2000 ein künstlerisch selbstständiges Kammerensemble für Stimmen. Die sieben Konzert- und Opernsolisten, vom Koloratursopran über den Countertenor bis zum schwarzen Bass, verstehen sich als Forscher und Entdecker und bringen in Eigenverantwortung ihre künstlerische Gestaltungskraft in die kammermusikalische Arbeit und in die Zusammenarbeit mit Komponisten und anderen Interpreten ein. Ihre Partner sind Spezialistenensembles und Rundfunkorchester, Opernhäuser und die freie Theaterszene, elektronische Studios sowie zahlreiche Veranstalter internationaler Festivals und Konzertreihen Neuer Musik. Im Zentrum ihres Interesses steht die Recherche: das Erforschen neuer Klänge, neuer Stimmtechniken und vokaler Artikulationsformen, wobei

dem Dialog mit Komponisten eine große Bedeutung zukommt. In jedem Jahr werden etwa 20 Werke von den Neuen Vocalsolisten uraufgeführt. Das Musiktheater und die interdisziplinäre Arbeit mit Elektronik, Video, bildender Kunst und Literatur gehören ebenso zum Ensemblekonzept wie die Collage von kontrastierenden Elementen Alter und Neuer Musik. Internationale Beachtung fanden in den letzten Jahren Musiktheaterproduktionen wie Hilda Paredes' „Phantom Palace“ mit Aufführungen in Stuttgart und New Haven (Connecticut), Brian Ferneyhoughs „Shadowtime“ mit Aufführungen in München, Paris, London und New York, Julio Estradas „Murmullos de Paramo“ mit Aufführungen in Stuttgart, Madrid, Venedig und México City, aber auch A-cappella-Musiktheaterproduktionen mit Musik von Oscar Strasnoy, Luciano Berio, Lucia Ronchetti und anderen, die in vielen Ländern Europas, in Los Angeles und in Buenos Aires (Teatro Colón) zu sehen waren. Das interdisziplinäre Projekt „Escalier du chant“ von Olaf Nicolai in der Pinakothek der Moderne München, zwei Musiktheater-Produktionen von José-María Sánchez-Verdú, AURA und GRAMMA und die Wiederaufführung des Video-Musik-Theaters „Freizeitspektakel“ von Hannes Seidl und Daniel Kötter in Warschau prägten neben über 30 Konzertreisen und Workshops das Jahr 2011.

Das nächste Konzert in der Reihe **NDR das neue werk**

KLANGKÜNSTLER: GÉRARD GRISEY

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

FREITAG, 27.04.2012, 20 UHR

NDR SINFONIEORCHESTER

Dirigent: PABLO HERAS-CASADO

THOMAS SCHWARZ, JESÚS PORTA VARELA,

Percussion

GÉRARD GRISEY

Stèle

für 2 Schlagzeuger

GEORGE BENJAMIN

Palimpsests

für Orchester

GÉRARD GRISEY

Le temps et l'écume

für 4 Schlagzeuger, 2 Synthesizer

und Kammerorchester

MAGNUS LINDBERG

Expo

für Orchester

Im Anschluss:

Nachtstudio-Konzert

mit Schlagzeug-Ensemble

Herausgegeben vom
Norddeutschen Rundfunk
Programmdirektion Hörfunk

Leitung Bereich Orchester und Chor:
Rolf Beck

Redaktion **NDR das neue werk**:
Dr. Richard Armbruster

Redaktion **NDR Das Alte Werk**:
Angela Piront

Koordination:
Sabine Kus

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige
Dr. Richard Armbruster

Textnachweis:
Die Einführungstexte von Dr. Harald Hodeige
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos:
Martin Sigmund (Titel/Umschlag)
Jean Radel (S. 2)
Paride Galeone (Vignette)
Ugo Dalla (S. 5)
Luca Carrá (S. 7 und Vignette)

Gestaltung: Klasse 3b
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.
Druck: Nehr & Co. GmbH

VORSCHAU 23

NDR das neue werk

