

„... in die Himmelstillen steigen“

Montag, 23. Juni

19.30 h St. Andreas

22.00 h St. Peter

**22. – 27. JUNI**

**ROMANISCHER SOMMER**

**KÖLN 2003**



## **„ ... in die Himmelstillen steigen“**

Montag, 23. Juni

19.30 h St. Andreas

22.00 h St. Peter

## „ ... in die Himmelstillen steigen“

**19.30 h St. Andreas**

---

**Morton Feldman** 1926-1987

Ingrid Schmithüsen  
Sopran  
Only (1947)  
für Sopran solo

**Tibia ex tempore –  
mittelalterliche Skizzen I** bezogen auf:

Norbert Rodenkirchen  
Traversflöte  
Got, Schepfer aller Dinge  
(Philipp der Kanzler)  
Sequenz:  
Salve porta perpetuae lucis fulgida  
(Kloster Prüm)  
Planctus ante nescia  
(Carmina Burana)

**Salvatore Sciarrino** \*1947

Ingrid Schmithüsen  
Sopran  
Carin Levine  
Flöte  
La perfezione di uno spirito sottile (1986)  
Die Vollkommenheit eines  
feinsinnigen Geistes  
für Flöte, Stimme und Glocken

Claudia Sgarbi  
Percussion  
**Tibia ex tempore –  
mittelalterliche Skizzen II** bezogen auf:

1er estampie real  
(Chansonnier du roi)  
In hoc ortus occidente  
(Codex Florenz)  
Fontis in rivulum  
(Codex Las Huelgas)

„... in die Himmelstillen steigen“

Omnium in te  
(Codex Las Huelgas)  
Rosa de Rosas  
(Alfons El Sabio: Cantigas de St. Maria)

**Morton Feldman**

Only  
für Sopran solo

**22.00 h St. Peter**

---

**Salvatore Sciarrino**

David Smeyers, Klarinette  
Quintettino No. 1 (1976)  
für Klarinette und Streicher

Minguet Quartett:

Ulrich Isfort und

Annette Reisinger

Violine

Irene Schwalb

Viola

Matthias Diener

Violoncello

**Morton Feldman**

Clarinet and String Quartet (1983)



## **Tibia ex tempore**

### **Tibia ex tempore – mittelalterliche Skizzen**

Klänge aus einer fernen Zeit: Mit dem Programm „Tibia ex tempore – mittelalterliche Skizzen“ mache ich mich auf eine sehr persönliche und doch musikwissenschaftlich fundierte Suche nach den Spuren der mittelalterlichen Improvisation – ein Thema, das mich seit vielen Jahren intensiv beschäftigt, vor allem in meiner Arbeit mit Sängern.

Vor dem 13. Jahrhundert gab es keinerlei Aufzeichnungen reiner Instrumentalmusik. Es ist jedoch sehr überraschend, dass die ersten in Noten aufgeschriebenen Instrumentalstücke (vor allem die berühmten Estampien) durch ihr äußerst hohes Niveau in Bezug auf melodischen Einfallreichtum und Formvollendung auffallen. Daher gehe ich davon aus, dass es sich bei diesen frühen Kompositionen um die erstmalige Aufzeichnung der hochentwickelten Spätform einer Jahrhunderte langen Tradition des Ex-tempore-Spiels handelt. „Ex tempore“ bezeichnet dabei eine Improvisationsform, die aus dem überlieferten Repertoire schöpfte, das bis dahin mündlich weitergegeben wurde. Sie orientierte sich an den gängigen Melodien der rein vokalen Gattungen Lai, Planctus und Sequenz, die mit den Estampien durch die typische Doppelversikelform und gemeinsame Melodiebildungsmerkmale verwandt sind. Das Programm „Tibia ex tempore – mittelalterliche Skizzen“ ist eine künstlerische Annäherung an die früheren Formen dieser Ex-tempore-Tradition aus der Zeit vor der konkreten Niederschrift der ersten instrumentalen Estampien, die ich in ihrer notierten Form als kristallisierte Improvisationen auffasse. Mein vordringliches Anliegen ist also, den Weg einer Improvisationspraxis nachzuzeichnen, die zu den ersten instrumentalen Kompositionen führte. Da es sich hierbei ausschließlich um einstimmige Musik handelt, erschien es mir natürlich, dass ein Soloinstrument wohl am ehesten in der

## Tibia ex tempore

Lage ist, diese historische Klangreflektion zu verwirklichen.

Melodische Erfindung hatte im Mittelalter einen anderen Stellenwert als in späteren Epochen. Die meisten Werke stammen von anonymen Autoren. Diese Anonymität wurzelt nicht nur im mittelalterlichen Weltbild selbst, in dem der einzelne Künstler normalerweise jeden Anspruch auf Anerkennung seiner individuellen Leistung dem höheren Ideal kosmisch-religiöser Zusammengehörigkeit unterordnete, sondern sie hat auch mit dem Hauptphänomen mittelalterlicher Musik zu tun: dem Modus. Modus ist ein System melodischer Entwicklung im Rahmen der sogenannten Kirchentöne. Im Mittelalter waren diese Kirchentöne weit mehr als nur Tonskalen. Sie fungierten stattdessen als musikalische Charakterzustände mit typischen – dem jeweiligen Modus zugehörigen – Wendungen und Melodiefloskeln. Die modale Musik befand sich in einem ständigen Fluss. Melodische Ideen konnten entlehnt, variiert oder auch völlig verändert werden, ohne dass der Vorwurf des Plagiats aufgekommen wäre. Es bestand auch kein großer Unterschied in der Wertschätzung der Neukomposition einer Weise gegenüber der Verwendung eines vorhandenen Stückes. Vielmehr hatten die mittelalterlichen Musiker ein bestimmtes modales Vokabular zu beherrschen, aus dem sie melodische Gestalten herauskristallisieren konnten, die keinen bleibenden Wert als abgeschlossene Werke beanspruchten. In diesen Zusammenhang fällt auch das Kontrafaktum: der Austausch von Melodiegut weltlicher und geistlicher Herkunft.

In „Tibia ex tempore“ beschreibe ich den Mittelweg, sowohl auf verschiedene Gesänge (vor allem Lai, Planctus und Sequenz) des Mittelalters Bezug zu nehmen, als auch durch bewusste Loslösung von diesen Vorlagen frei modale Klanggestalten unter Verwendung typisch mittelalterlicher Melodiemodelle und Formprinzipien ad hoc zu erfinden. Die Musik erscheint hierbei als kontinuierlicher Klangstrom,

## Tibia ex tempore

der durch verschiedene Stadien der Orientierung an den konkreten Melodievorlagen führt und dabei ein Spektrum von notengetreuer Wiedergabe bis hin zu freier Reflektion durchwandert.

Die Traversflöte war ein sehr geschätztes Instrument in der Musik des Mittelalters und fristet ungerechterweise in der heutigen historischen Aufführungspraxis ein Schatten-dasein im Vergleich zur Blockflöte. Von allen mittelalterlichen Instrumenten kommt die Traversflöte der menschlichen Stimme am nächsten. Durch ihre intensive, vom unmittelbaren Atem bestimmte Modulation der Klangfarbe nimmt sie von je her eine Mittlerrolle zwischen Mensch und Natur ein. In spätantiken Analogien stand sie auch für eine Kommunikation mit der jenseitigen Welt. Während sie im klassischen Griechenland lediglich als Hirteninstrument eine Bedeutung hatte erlebte sie in römischer Zeit neben der Leier ihre Blüte als wichtiges Instrument zur Begleitung von dichterischem Vortrag. Über Byzanz, wo die Traversflöte als beliebtes Ensembleinstrument für höfisch weltliche Musik in Abbildungen überliefert ist, gelangte sie schließlich nach Zentraleuropa und blieb dort bis zur Renaissance prinzipiell unverändert. Es sind leider keine mittelalterlichen Traversflöten erhalten. Sie hatten eine ähnliche, aber nicht systematisierte Form wie die Renaissance-Flöten. Mit großer Sicherheit müssen sie jedoch eine andere, der pythagoräischen Stimmung und den Erfordernissen der mittelalterlichen Modi gemäße Anordnung der Grifflöcher gehabt haben. Bedeutende Abbildungen der mittelalterlichen Traversflöte finden sich u. a. im sogenannten Codex Manesse und in den Illustrationen zu den Cantigas de St. Maria im Codex El Sabio.

Norbert Rodenkirchen

## Morton Feldman

### Only

Only when flight shall soar  
Not for its own sake, only  
Up into heavens lonely  
Silence, and be no more,

Merely the lightly profiling,  
Proudly successful tool,  
Playmate of winds, beguiling  
Time there, careless and cool:

Only when some pure Whither  
Outweighs boyish insistence  
On the achieved machine

Will who has journeyed thither  
Be, in that fading distance,  
All that his flight has been.

englische Nachdichtung des  
Sonetts XXIII von J. B. Leishman

### Sonett XXIII

O erst dann, wenn der Flug  
nicht mehr um seinetwillen  
wird in die Himmelstillen  
steigen, sich selber genug,

um in lichten Profilen,  
als das Gerät, das gelang,  
Liebling der Winde zu spielen,  
sicher, schwankend und schlank, –

erst, wenn ein reines Wohin  
wachsener Apparate  
Knabenstolz überwiegt,

wird, überstürzt von Gewinn  
jener den Fernen Genachte  
sein, was er einsam erfliegt.

Rainer Maria Rilke  
aus „Sonette an Orpheus“,  
Teil I (1922)

Die Sängerin Joan La Barbara – Feldman freundschaftlich verbunden – realisierte 1987 die Uraufführung von „Only“. Bei der Erstveröffentlichung wurde das Kompositionsjahr mit 1976 angegeben, aber wahrscheinlich stammt das Stück bereits aus dem Jahr 1947. „Only“ erinnert an eine modale Melodie, die Feldman 1941 mit 15 Jahren komponierte und die er später am Schluss von „Rothko Chapel“ (1971) wieder aufnahm. Er vermeidet in „Only“ sentimentale Naivität, indem er seine Melodie in ihrer unverhüllten Schlichtheit

## Morton Feldman

präsentiert, ohne die zu der Zeit noch übliche harmonische Begleitung eines Gesangstücks. Vielleicht wurde er von John Cages „The Wonderful Widow of Eighteen Springs“ (1942) dazu angeregt, ganz auf eine Klavierbegleitung zu verzichten. Schon Cage reduziert den Klavierpart seines Stücks auf Geräusche, die der Pianist durch Klopfen auf den Klavierdeckel erzeugt und nimmt seine musikalischen Mittel zurück, indem er für den Vokalpart nur drei Noten verwendet. Feldman geht nicht einer solch radikalen Selbstbeschränkung nach, verwendet allerdings in den Strophen 1 und 3 genau dieselben Noten wie Cage als Basis für sein eigenes modales Material.

nach Frank Denyer

### **Clarinet and String Quartet**

Vier Klarinetttöne, Ces, C, A und B, eine chromatische Allerweltsfigur, ein Ausschnitt aus der chromatischen Skala bilden das Material für Morton Feldmans Komposition für Klarinette und Streichquartett. Sie erscheint in verschiedenen Zeiteinteilungen, rhythmisch variierten Gestalten, als melodisches Anagramm in verschiedenen Transformationsprozessen – durchgängig in ppp-Dynamik und in dem langsamen Tempo, das die meisten Kompositionen Feldmans auszeichnet.

Der Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson beschreibt den „Rest von Irritation, jenes Geheimnis, das das Banale zum Ereignis werden lässt“, das in diesen Tönen Ces, C, A und B liegt und fragt: „Warum nur schreibt Feldman ein Ces anstelle eines H?“ Feldman selbst gibt keine Antwort auf diese Frage, auch nicht im Vorwort zur Partitur. So bleiben

## Morton Feldman

nur die Noten selbst, die in Andeutungen sprechen: Der hartnäckige Wechsel zwischen Ces und H, den Feldman der Klarinette immer wieder vorschreibt, weist auf eine Differenz hin, die, so Wilson, „nicht nur Augenmusik bleiben sollte“.

Die Viertonfigur der Klarinette greift das Violoncello in „ätherischen Flageolets“ auf, die Feldman allerdings „so ungewöhnlich und unbequem“ für den Cellisten wie nur möglich notiert: H, Deses, Gisis, Ais. Auch diese Notation stellt den Hörer vor Rätsel, nur ihrer temperierten Logik nach finden wir hier die Ausgangstöne Ces, C, A und B wieder. Auch wenn die rhythmischen Gestalten von Klarinette und Violoncello gleich sind, ist doch die Permutationsfolge ihrer Elemente verschieden, wird unterschiedlich phrasiert. „Die Gleichzeitigkeit des Gleichen und doch nicht genau Gleichen: So entsteht eine irisierende Doppeldeutigkeit, ein Schwebezustand zwischen Identität und Differenz. Nichts ist bei Feldman so einfach, wie es scheint“, so die Deutung von Peter Niklas Wilson.

Auffallend ist zudem, dass – hätte Feldman H, C, A, B notiert – man rückwärts gelesen die Chiffre „BACH“ erhielte. Vermutlich wird Feldman diese Chiffre bewusst benutzt haben. Auch die Bedeutung dieses Mittels muss im Unklaren bleiben, führt aber zur Frage, wie stark sich Feldman mit dem Clarinet and String Quartet grundsätzlich noch auf die traditionelle Form des Klarinettenquintetts bezieht. Die „weitausgreifenden Klarinettenfiguren in durchlaufenden Achteln“ im letzten Drittel des Stücks mögen als eine entfernte Referenz an „traditionelles Klarinettenlaufwerk“ zu hören sein, auch die chromatischen Sechzehntel, die später erscheinen. „Und wenn man weiß, dass der Einzelgänger Feldman ein sehr genauer Kenner des klassischen Repertoires war, mag man sogar so weit gehen, die rhythmischen und metrischen Mehrdeutigkeiten des Stücks als

## Morton Feldman

Hommage à Brahms zu lesen, dessen Klarinettenquintett mit derartigen Finessen gespickt ist.“

Doch Feldman umgeht direkte Assoziationen an die Klassiker des Genres „Klarinettenquintett“ von Mozart und Brahms ebenso wie „Annäherungen an die neudefinierte Klarinettenvirtuosität der Nachkriegs-Avantgarde“, wenn er Mehrklänge, Vierteltöne, slap-tongue-Techniken, Klappengeräusche und andere neue Spieltechniken für Blasinstrumente umgeht. „Vom Instrumentalen her ist Feldmans Schreibweise für die Klarinette ‚klassischer‘ als die Brahmssche“, urteilt Wilson. Die Rollenverteilung der Instrumente, die kammermusikalische Durchdringung der Stimmen sei in Feldmans Stück viel unausgewogener und hierarchischer als die Referenzwerke von Brahms oder Mozart. Die solistische Klarinette steht über weite Strecken dem Streichquartett eher blockhaft gegenüber – eine Kompositionsweise, die die Bezeichnung als „Clarinet and String Quartett“ und nicht etwa „Klarinettenquintett“ rechtfertigt.

nach Peter Niklas Wilson



## Salvatore Sciarrino

### La perfezione di uno spirito sottile

*Ardo di sete e muoio*

*Ma bevi dalla fonte perenne lí a destra del  
cipresso.*

*Chi sei? E donde vieni?*

*Della Terra sono figlio e del Cielo stellante.*

*Ich brenne vor Durst und ich sterbe,*

*Aber du trinkst von dem ewigen Brunnen dort,  
rechts von den Zypressen.*

*Wer bist Du? Woher kommst Du?*

*Ich bin der Sohn der Erde und des  
Sternenhimmels.*

aus den Goldblättchen von Eleuterna

Salvatore Sciarrinos Musik ist intim, raffiniert, lebt von der Farbe und dem Atem, konstruiert durch Mikrovariationen und durch rein klangliche Strukturen. Sie zwingt zum genauen, äußerst aufmerksamen Zuhören durch die sparsamen klanglichen Mittel im feinsten Pianissimo-Bereich. Hubert Stuppner nennt Salvatore Sciarrino unter den Komponisten der Gegenwart „einen der Leisesten und Diskretesten; der Flüsterton seiner Werke steigt wie ein Echo aus den Labyrinthen einer lärmenden archaischen Landschaft. Die vibrierenden hohen Pfeiftöne sind Naturlaute, so eindringlich und ungeordnet wie die Zikaden-Konzerte in der flimmernden Hitze der Pinienhaine von Agrigent: Musik als Geräuschakt der Natur.“ Zu Sciarrinos Einordnung in die Musikgeschichte schreibt Stuppner: „Sciarrino kehrte, ohne mit der Wimper zu zucken, der Zukunft den Rücken und begab sich in die Antike. Dieser Bruch mit der Gegenwart war umso auffälliger, als er just in den Jahren geschah, da die in Darmstadt von den Gralsrittern des Neuen gehütete serielle Musik als allverbind-

## Salvatore Sciarrino

liche weltumspannende Umgangssprache keinen Zweifel daran ließ, wer musikalisch Recht hatte. Aber Sciarrino war ein Outsider, ein Naiver, und es war klar, dass seine von Sizilien inspirierte Weltanschauung der Philosophie der Vorsokratiker näher stand als der von Webern und Boulez, die sich mit ihrem viel progressiveren Denken auf Hegel und Descartes beriefen. Sciarrinos Denkweise ist durch und durch mediterran, seine Sensibilität hat ihre Wurzel in der Ahnungslosigkeit eines magisch begabten Talents, das, ohne sich dessen bewusst zu sein, sein historisches Gedächtnis in der Antike, in jenem Teil Siziliens verloren hat, den man ‚Magna Graecia‘ nannte.“

### **La perfezione di uno spirito sottile – zu der Aufführung in St. Andreas**

„Das Werk ‚La perfezione di uno spirito sottile‘ ist als Musikritual entstanden, für die Aufführung im Freien, in der Umgebung von Klippen, Felsen, kuriosen Bergformationen oder endlosen Ebenen im Hochland – oder sonst innen, gegen eine glatte weiße Wand. Im Hintergrund irdisches Chaos, sonst der Horizont, eine gedachte Linie“, so schreibt Sciarrino in seinem Vorwort zur Partitur.

Nun hören Sie dieses Werk in einem Kirchenraum, also in einer Umgebung, die scheinbar im Gegensatz zu Sciarrinos Anweisungen steht. Verfolgen wir Sciarrinos Erklärungen weiter, so gibt er uns selbst die Gründe an die Hand, die eine Aufführung in einem sakralen Raum nahe legen: „Es sind nur einfache Objekte nötig und davon wenige. Aber das, was da ist, muss bedeutsam und geläufig sein: eine liegen gebliebene Girlande, die Asche von einem Feuer, Kieselsteine“, und hier in St. Andreas eine Madonna an einer Säule, Kerzen, ein Altar.

## Salvatore Sciarrino

Es geht Sciarrino um Musik in Verbindung mit spirituellem Erleben. Weiter schreibt er: „Die Götter sind gefallen und wir glauben nicht länger an Magie. Aber noch heute nehmen wir bestimmte, geheimnisvolle Einsamkeiten wahr. Wenn wir uns selbst dem Wind überlassen, werden wir vielleicht etwas entdecken, das alle Orte der Welt verbindet, trotz ihrer extremen Unterschiede. Das geheime Ideal für das Theater: Raum erscheint in seinem reinsten Zustand. Grundvoraussetzung für Widerspruch und Panik, die sich im Zuschauer manifestiert: der Verlust von menschlichen Dimensionen.“

Sciarrino beschreibt außerdem Gesten und gibt theatra- lische Anweisungen: „Dies ist eine Musik, deren Funktion nicht allein darin besteht, Gesten zu begleiten, nein, sie ist das Zentrum und die Ursache hinter der Gruppierung der Gesten. Die Aktionen, die die Ausführenden beim Spielen ihrer Instrumente machen müssen (und sogar die kleinen Bewegungen um sie herum) werden Theater, wenn sie her- ausgehoben im Blickpunkt stehen ... Was können Musiker mehr tun, als eingehüllt sein in der Vollständigkeit ihrer Musik? ... Der Komponist sieht keine Notwendigkeit für weitere Erklärungen.“

Bezüglich des Textes gibt Sciarrino lediglich vage Hinweise, wie er sich das theatralische Element vorstellt, und lässt uns Ausführenden viel Raum: „Der Text hat eine dialogische Natur, die die Musik aufnimmt und in sich selbst multipli- ziert. Dies kann der Ausgangspunkt für eine eventuelle Dramaturgie sein.“

Sciarrino wünscht sich die Natur oder die kahle Wand als Umgebung für die Aufführung dieses Werkes, weil er ein frisches, unverbrauchtes Erleben erreichen will. Das Ritual soll neuartig sein, jungfräulich und dadurch eindrücklich und tief, fern von aller Abgestumpftheit durch Erwartung und Routine. Er möchte ein kontrastierendes Element in eine

## Salvatore Sciarrino

Umgebung einfügen, die einfach so weitermacht wie immer: die Ruhe, das Wispern, das Eintauchen, das Meditative in der weiterhin munteren, geräuschvollen Natur, oder die ruhige, konzentrierte Bewegung vor einem starren, kalten Hintergrund. Hier die leise, introvertierte Musik, Aufmerksamkeit fordernd, in einem Kirchenraum an einer hektischen, viel befahrenen Straße im Herzen der Großstadt einer säkularen Gesellschaft.

Ingrid Schmithüsen

### **Quintettino No. 1**

„Grazioso“ beginnt das „Quintettino No. 1“ für Klarinette und Streichquartett von 1976: Ein Flageolett-Triller in der ersten und zweiten Geige, aus dem Nichts schnell ins Mezzoforte anwachsend und dann wieder verschwindend, löst in den Streichern eine leise, geräuschhaft zuckende Bewegung aus. Ein ähnlicher Triller folgt sogleich in der Bratsche und dem Cello, und sein Echo bewirkt eine Variante dieser Bewegung. Triller Nummer drei verdichtet sie und führt den Einsatz der Klarinette mit einer raschen, mikrotonal aufsteigenden, glissandoartigen Geste herbei, welche ihrerseits ein „Ausbrechen“ der Streicher ins Fortissimo mit Trillern und schnellen Flageolett-Gruppen erzeugt. Ein kommunikatives Zusammenspiel von Geben und Nehmen auf engstem Raum ist zu beobachten. Feine Energie-Impulse hinterlassen Spuren, leichte Klangwolken münden in Impulse. Der Grundgestus kann auf Arsis und Thesis, auf einen stärkeren Akzent, dem ein schwächerer folgt, einen schwächeren Akzent, dem ein stärkerer folgt, zurückgeführt werden: das, was Sciarrino als „Little Bang“, als „Figur der Genese“ beobachtet hat, welche er mit dem Urknall in Verbindung bringt.

## Salvatore Sciarrino

Ganz gegen die Erwartung wird der Anfang ohne Übergang direkt anschließend wiederholt – so könnte man zunächst meinen. Doch werden im Detail mehr und mehr Elemente weggelassen oder durch andere ersetzt. In ständig anderer Beleuchtung erscheint die oben beschriebene Gruppe und wird prozesshaften Veränderungen ausgesetzt.

Immer wieder anders werden die Elemente, aus denen der Anfang des „Quintettino No. 1“ besteht, zusammengesetzt und überlagert. Durch das Wachstum entstehen neue Elemente, auch neue Untergruppen, die ihrerseits wieder Akkumulationsprozessen ausgesetzt werden. Es ist eine Art kontrolliertes Wachstum, das wir wahrnehmen können. Unser Hören ist damit beschäftigt, den Augenblick der Gegenwart mit dem Vergangenen, bereits Gehörten und in der Erinnerung Gespeicherten zu vergleichen und daraus Schlüsse zu ziehen – bis dann die ganze Materialkonstellation zum „Little Bang“ wird, der eine verrückt werdende „Prestissimo impazzando“-Coda auslöst. Scharfe Sechzehntel-Rhythmen, möglichst leise. Dann kurze Reminiszenzen der Klarinette, ein Crescendo, Schluss. Wir haben nicht ganz vier Minuten dichteste Musik erfahren.

Alfred Zimmerlin

Auszug aus dem Programmheft  
musica viva, Bayerischer Rundfunk,  
Konzert am 29.04.2003



## Interpreten / Komponisten

**Morton Feldman** wurde 1926 in New York geboren. Im Alter von zwölf Jahren nahm er Klavierstunden bei Maurina Press, die in Europa bei Busoni studiert hatte, drei Jahre später erhielt er Kompositionsunterricht bei Wallingford Riegger. Nach Abschluss der High-School wechselte er zu Stefan Wolpe. 1950 lernte Feldman John Cage kennen, durch den er auf die Maler des amerikanischen „abstrakten Expressionismus“ traf. 1966 übernahm Feldman die Leitung der „New York Studio School“ für Malerei, reiste noch im gleichen Jahr nach Europa und wurde nach seiner Rückkehr Professor für Komposition an der University of Buffalo, eine Stellung, die er bis zu seinem Lebensende inne hatte. Seine nach 1977 entstandenen Werke brachten ihm großen öffentlichen Erfolg und Einladungen zu den wichtigsten internationalen Musikfestivals. Nach seinen Arbeiten mit graphischer Notation bis Anfang der 60er Jahre entwickelte Feldman neue Notationsformen, die die verschiedenen Grade von rhythmischer Präzision zwischen konventioneller Notation und freien Dauern ausloteten. In den 70er Jahren kehrte Feldman zu konventioneller Notation zurück. Er begann sich stärker als zuvor auf die spezifischen Instrumenteneigenschaften zu konzentrieren. Seit 1977 schrieb Feldman mit zunehmender Materialvielfalt immer längere Kompositionen mit repetitivem Material, aus dem er subtile Varianten bildete.

**Carin Levine** stammt aus Cincinnati, Ohio (USA) und studierte dort bei Jack Wellbaum Flöte und bei Peter Kamnitzer vom LaSalle-Quartett Kammermusik. Ihre Studien setzte sie später bei Aurèle Nicolet in Freiburg fort. Sie gewann den begehrten Kranichsteiner Musikpreis für die Interpretation Neuer Musik bei den Darmstädter Ferienkursen und unterrichtet seit 1996 dort regelmäßig, wie auch an den Musikhochschulen Detmold, Bremen und Lübeck. In enger Zusammenarbeit mit u. a. Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa,

## Interpreten / Komponisten

Mauricio Kagel, Younghi Pagh-Paan, Robert HP Platz, Josef Anton Riedl, Giacinto Scelsi und Dieter Schnebel entstanden zahlreiche ihr gewidmete Werke, die sie bei vielen internationalen Festivals zur Uraufführung brachte. Besonderen Wert legt Carin Levine auf die Zusammenarbeit mit jungen Komponistinnen und Komponisten.

Das **Minguet Quartett** besteht seit 1988 und zählt heute zu den führenden Streichquartetten der jüngeren Generation. Es benennt sich nach dem spanischen Schriftsteller Pablo Minguet, der im 18. Jahrhundert in Madrid lebte und sich in seinen philosophischen Schriften darum bemühte, dem breiten Volk Zugang zu den Schönen Künsten zu verschaffen. Auf Kammermusikstudien bei Mitgliedern nahezu aller Streichquartette von Weltruf – stellvertretend seien Walter Levin vom LaSalle Quartett und das Alban Berg Quartett genannt – folgten erste Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben. Das Minguet Quartett konzertiert auf den wichtigsten Konzertpodien Europas, ist regelmäßiger Gast bei Festivals etwa in Salzburg, Bergen, Schwetzingen oder Schleswig-Holstein und unternimmt Konzertreisen in Europa, Nordafrika und Zentralasien. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen die Klarinettenisten Paul Meyer und Eduard Brunner sowie die Pianisten Lars Vogt und Leon Fleisher. Neben der klassisch-romantischen Literatur engagiert sich das Ensemble besonders für Neue Musik, häufig durch dem Minguet Quartett gewidmete Uraufführungen. Begegnungen mit Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze, Sofia Gubaidulina und Wolfgang Rihm inspirieren das Ensemble zu stets neuen Projekten. Die umfangreiche Diskographie zeichnet sich besonders durch die Präsentation von Ersteinstrumenten aus. Zum 50. Geburtstag von Wolfgang Rihm 2002 führte das Ensemble dessen sämtliche zwölf Streichquartette auf, die als Gesamteinstrumentation beim Label col legno erschienen.

**Norbert Rodenkirchen** wurde in Köln geboren und studierte Flöte bei Hans Martin Müller und Barocktraverso bei Günther Höller an der Musikhochschule seiner Heimatstadt. Neben zahlreichen Kompositionsarbeiten für das Staatstheater Darmstadt, das Theater Bremen, das Schauspiel Wuppertal sowie für den WDR beschäftigt sich Norbert Rodenkirchen seit seinem Studium intensiv und vorrangig mit der Musik des Mittelalters in Theorie und Praxis. Er ist heute ein international gefragter Interpret auf mittelalterlichen Traversflöten. Vor allem als Mitglied von Sequentia, einem der renommiertesten Ensembles für mittelalterliche Musik, führten ihn Konzertreisen nach Japan, Australien, Kanada, USA und in viele europäische Länder. Seit 1998 konzertiert Norbert Rodenkirchen mit der Sängerin Maria Jonas im gemeinsam gegründeten Ensemble Diphona bei europäischen Festivals wie dem Romanischen Sommer Köln, dem Festival für Oude Muziek Utrecht, Montalbane Freyburg und Stary Sacz in Polen. Neben der Ensemble- und Theaterarbeit erforscht Norbert Rodenkirchen die Improvisationskunst des Mittelalters in seinem Soloprojekt „Tibia ex tempore“. Auf zahlreichen Aufnahmen für Rundfunk und CD-Produktionen ist Norbert Rodenkirchen vertreten, seit 2000 hauptsächlich für das Alte-Musik-Label marc aurel edition, bei dem auch seine Solo-CD zum Programm „Tibia ex tempore – Mittelalterliche Skizzen“ erschien.

**Ingrid Schmithüsen** widmet sich vor allem dem Lied, dem Oratorium und der Kammermusik von der Renaissance bis zu Werken zeitgenössischer Komponisten. Sie studierte in Köln bei Professor Gregory Foley und bei Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Über 50 CD-Einspielungen spiegeln ihr großes Repertoire und die Farbigkeit ihrer Interpretationen wider, unter anderem mit Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken und Karl Friedrich Beringer. Konzerttourneen führten

## Interpreten / Komponisten

sie durch ganz Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Australien, darunter zu internationalen Festivals wie den Wiener Festwochen, Melbourne Festival, Ars Musica (Brüssel), Beethovenfest (Bonn) und Présences (Paris). Ingrid Schmit-hüsen wird im Kurt-Weill-Festival Dessau 2003 und in der Triennale Köln 2004 die Spielzeugfee in Weills Tanzstück „Die Zaubernacht“ unter der Regie des Pantomimen Milan Sládek gestalten. Neben einer Konzertreise mit Bachs Matthäus-Passion nach Japan sind Konzerte mit dem Thomanerchor Leipzig und CD-Produktionen mit Werken Christoph Graupners sowie Lieder des Liszt-Zeitgenossen Felix Draeseke in Zusammenarbeit mit dem Deutschlandfunk geplant.

**Salvatore Sciarrino**, geboren 1947 in Palermo auf Sizilien, beschäftigt sich seit früher Kindheit aktiv mit den bildenden Künsten. Ebenfalls lebhaftes Interesse zeigte er früh an antiken Stoffen und Figuren. Bereits als Kind eignete er sich die Grundlagen der Komposition autodidaktisch an und erhielt dann Unterricht bei Antonio Titone und Turi Belfiore. Wichtige Anregungen erhielt er durch persönliche Kontakte zu Franco Evangelisti in Rom Ende der 60er Jahre. In den siebziger Jahren erregte die geräuschhaft schöne Klangcharakteristik seiner Partituren Aufmerksamkeit. Sciarrino unterrichtete u. a. in Mailand, Perugia und Florenz. Für sein Schaffen erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Sciarrino lebt heute in Città di Castello auf Sizilien.

**Claudia Sgarbi** ist 1966 in São Paulo (Brasilien) geboren und studierte am Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles bei Robert van Sice. Seit 1996 lebt und arbeitet sie in Berlin und konzertiert unter anderem mit den Ensembles Oriol, dem Berliner Kammerensemble Neue Musik, dem Ensemble United Berlin sowie mit dem Solisten-Ensemble des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Sie ist Mit-

## Interpreten / Komponisten

begründerin des Schlagzeugquartetts „qUAdRUM“. Als Solistin hat Claudia Sgarbi unter anderem Werke des philippinischen Komponisten Alan Hilario, von Paul Creston, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis aufgeführt. Gastspiele führten sie durch Europa, nach Südamerika und in die USA. Sie wurde mit verschiedenen Preisen und Stipendien, beispielsweise von den Darmstädter Ferienkursen und der Vitae-Stiftung, ausgezeichnet.

Der Klarinetttist **David Smeyers**, geboren in Detroit (USA), hat an der Juilliard School in New York studiert und war als Fulbright-Stipendiat in Frankreich. Als Solist und Kammermusiker tritt er regelmäßig bei Festivals in Europa, den USA, Kanada, Südamerika und Asien auf. Als Interpret neuer Musik realisierte er über 200 Ur- und Erstaufführungen. Er musiziert in verschiedenen Kammermusik-Ensembles, unter anderem im Quartett Avance und im Klarinettduo Zelinsky/Smeyers. Für den Rundfunk und für CD-Aufnahmen spielte er Werke von Komponisten wie Elliott Carter, Adriana Hölszky, Georg Kröll, Helmut Lachenmann, Steve Reich, Giacinto Scelsi und Stefan Wolpe ein. David Smeyers Instrumentarium umfasst die gesamte Klarinettenfamilie von der Hoch-As- bis zur Kontrabassklarinette. Er ist Verfasser und Herausgeber von Studien neuer Musik für Klarinette. An der Musikhochschule Köln lehrt David Smeyers Kammermusik des 20. Jahrhunderts und ist Professor für Ensembleleitung Neue Musik.

Ausstrahlung Live-Mitschnitt siehe: [www.wdr3.de](http://www.wdr3.de)



WDR 3

## Impressum

ROMANISCHER SOMMER KÖLN 2003

22.–27. JUNI

Veranstalter

musik+konzept e.V. gemeinsam mit  
dem Westdeutschen Rundfunk Köln  
und der Stadt Köln/Kulturamt

Unterstützung

Land und Kunststiftung NRW

Förderverein Romanische Kirchen Köln e.V.

Stadtdekanat Köln

Japanisches Kulturinstitut Köln

und Verlag M. DuMont Schauberg



LAND UND KUNSTSTIFTUNG NRW

FÖRDERVEREIN ROMANISCHE KIRCHEN KÖLN E.V.

Programm/Organisation

Renate Liesmann-Baum, Margret Adrian  
und Maria Spering, musik+konzept e.V.

Werner Wittersheim, Hans Winking,

Bernd Hoffmann und Jan Reichow, WDR 3

Heinz-Dieter Reese,

Japanisches Kulturinstitut Köln

Programmhefte: Kirsten Betke,

Renate Liesmann-Baum

Gesamtleitung: Renate Liesmann-Baum

Gestaltung: heblerHebler

Druck: Prima Print

© bei den Autoren



