

Lamentationen

St. Gereon

Donnerstag, 26. Juni

19.30 h

22. – 27. JUNI

ROMANISCHER SOMMER

KÖLN 2003

Lamentationen

St. Gereon

Donnerstag, 26. Juni

19.30 h

Lamentationen

Jay Schwartz *1965

Klangregie:
Jay Schwartz
Requiem Parenthesis
(Uraufführung) für 8 Tamtams
Requiem Parenthesis I

Johannes Ockeghem um 1410-1497

Josquin Capella:
Renée Kartodirdjo, Sopran
Miriam Andersén, Sopran
David Munderloh, Tenor
George Pooley, Tenor
Raitis Grigalis, Bariton
Willem Ceuleers, Bass
Joel Frederikson, Bass
Leitung: Meinolf Brüser
Requiem I
Introitus:
Requiem aeternam dona eis Kyrie

Jay Schwartz

Requiem Parenthesis II

Johannes Ockeghem

Requiem II
Graduale:
Si ambulem in medio umbrae mortis
Tractus:
Sicut servus desiderat

Jay Schwartz

Requiem Parenthesis III

Lamentationen

Johannes Ockeghem

Requiem III

Offertorium:

Domine Jesu Christe, Rex gloriae

Jay Schwartz

Requiem Parenthesis IV

Costanzo Festa um 1490-1545

Lamentationen

Lamentatio VI: Aleph

Lamentatio V: Zade

Nicolas Gombert um 1500-1557

Musae Iovis /

Circumdederunt me gemitus mortis

In Iosquinum a Prato

Musicorum Principem

Monodia

Jay Schwartz

Requiem Parenthesis V

Requiem – Lamentation – Nänie

Requiem – Lamentation – Nänie

Ockeghems Requiem ist – soweit derzeit bekannt – die älteste erhaltene mehrstimmige Vertonung der Totenmesse. Sie wird datiert auf die 1480er Jahre, als ein Alterswerk des Komponisten. Im Chigi-Codex der Biblioteca Vaticana findet sie sich als Abschluss der Messen Ockeghems. Sie scheint dabei eine Zusammenfassung seines musikalischen Lebens und Wirkens zu sein. Die vorherrschende Dreistimmigkeit mit häufigen Anklängen an den Fauxbourdon wirkte in ihrer Entstehungszeit bereits archaisch. Daneben stehen melismatisch bewegte Duette und vierstimmige Abschnitte, die immer wieder als Klanghöhepunkte die Messen beschließen. Bei ihnen wiederum finden sich einfache, metrisch einheitliche Sätze, die ihren Reiz ohne weiteres entfalten neben solchen, in denen sich die souveräne theoretische Meisterschaft Ockeghems mit seinem Klangsinn verbindet.

Der Text der Totenmesse wurde wegen seiner strengen liturgischen Bindung in der Renaissance selten vertont. War die Musik nicht – wie etwa das verschollene Requiem Dufays, das dieser für seine eigene Totenmesse testamentarisch festlegte – für bestimmte Anlässe geschrieben, so diente sie einer Kapelle als Repertoire bei besonderen Begräbnisfeiern und stand in repräsentativen Handschriften mit oftmals aufwendiger Illustration zur Verfügung. Ockeghem verwendet den Text der Kathedrale von Salisbury (Sarum Rite), der in den nordfranzösischen Diözesen und auch an Ockeghems Wirkungsstätte an Sankt Martin in Tours gesungen wurde. In Abweichung vom heute gebräuchlichen Text, der seine Verbindlichkeit erst durch das Konzil von Trient erhalten hat und den wir etwa von Mozarts Requiem her kennen, fehlt hier die Sequenz „Dies irae“ und finden sich andere Texte zu Graduale und Tractus.

Requiem – Lamentation – Nänie

Das musikalische Material geht auf die gregorianische Fassung zurück und einige Messsätze haben noch ihre Choralintonation. Die Messe beginnt mit dem dreistimmigen Introitus „Requiem aeternam“; es folgt der Vers „Te decet hymnus“, bevor erneut der Introitus erklingt. Der Sopran singt dabei die gregorianische Melodie mit leichten Abwandlungen. Das Kyrie beginnt ebenfalls dreistimmig, dann wechseln drei- und zweistimmige Abschnitte, bevor beim letzten Kyrie-Ruf nach 13 Takten der Bass erstmals hinzutritt.

Das Graduale „Si ambulem“ beginnt erneut dreistimmig. Im Vers „Virga tua“ treten zur Zweistimmigkeit bei der Textstelle „me consolata sunt“ Bariton und Bass mit dem Gewicht ihrer dunklen Stimmen Trost spendend hinzu. Wie im Kyrie setzt Ockeghem durch die Vierstimmigkeit einen Schlussakzent, wobei er zugleich den Gesamtklang in die Tiefe steigen lässt, was der Gesamtdramaturgie seines Requiems entspricht. Der Tractus „Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum“ unterbricht dieses Konzept nur scheinbar, indem er mit zwei hohen Stimmen (vorbildhaft insoweit für de La Rues Requiem) in bewegten Linien wohl Bezug nimmt auf den Text von den Wasserquellen in Psalm 42 des Alten Testaments. Doch ist bereits der erste von zwei Versen („sivit anima mea“) mit Bariton und Bass besetzt und im zweiten Vers gesellt sich mit kurzen Einwüfen zunächst ein tiefer Tenor und schließlich bei der Frage „Wo ist dein Gott“ eine Basstimme zu den Oberstimmen.

Das Offertorium „Domine Jesu Christe“ als letzter Satz in der Ockeghemschen Komposition ist dem tiefen Klang vorbehalten. Die vier Stimmen setzen in drei verschiedenen Metren ein, die sich im Verlauf des Satzes noch weiter wandeln und eine Komplexität erreichen, die man so nur bei Ockeghem findet. Neben unmittelbaren Textbezügen, wie etwa den wilden Bewegungen der Baritonlinie bei „poenis inferni“ (Qualen der Hölle), erscheint es, als ob Ok-

Requiem – Lamentation – Nänie

keghem den Text von Hölle, Abgrund und Rachen des Löwen in der verworrenen Metrik (die in der originalen Mensuralnotation nur schwer zur entwirren ist) abbilden wolle, aus der sich dann die Anrufung des heiligen Michael, der die Toten ins Licht bringen soll, im tempus perfectum erhebt. Die sogenannten Klagelieder des Jeremias sind fünf im Tone alttestamentarischer Totenlieder gehaltene Gesänge, deren Verfasser unbekannt ist. In alten Übersetzungen werden sie dem Propheten Jeremias zugeordnet. Der Dichter klagt um das im Jahre 586 vor Christus zerstörte Jerusalem und die Folgen, schildert in ergreifender Weise das Leid der in der Stadt Verbliebenen als Gottes Strafgericht und ruft zur Umkehr auf. In der katholischen Kirche wird dieser Text in den Nachtmessen der Karwoche, und zwar von Gründonnerstag bis Karsamstag gelesen, wo er an das Geschehen der Passionszeit erinnert, das immer auch verbunden ist mit der Aufforderung zu Buße und Umkehr. Im Hebräischen bilden die Anfangsbuchstaben jedes Verses ein Akrostichon, beginnend mit dem Buchstaben Aleph, dann Beth usw. Diese hebräischen Anfangsbuchstaben waren nicht übersetzbar, wurden aber in der lateinischen Übersetzung übernommen, so dass sie auch in Festas Lamentationen zu hören sind. Im 15. und 16. Jahrhundert waren die Klagelieder des Jeremias der musikalische Schwerpunkt der Passionsmusik, während die eigentliche Passion zu dieser Zeit weit weniger beachtet wurde, was sicher an der Bindung an den Lektionston lag. Bei Festas Lamentationen handelt es sich um einen der großen Zyklen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der in einer Quelle der Vatikanischen Bibliothek von 1543 überliefert ist. Festa war seit 1517 Mitglied der päpstlichen Kapelle und ein von seinen Zeitgenossen hochgeschätzter Meister, vergleichbar mit Josquin oder Gombert. Die überwiegend nur für Männerstimmen geschriebenen Klagelieder sind äußerst

Requiem – Lamentation – Nänie

vielgestaltig, reichen von Zweistimmigkeit bis zu Siebenstimmigkeit und zeigen den für Festa typischen, dissonanzhaften, sehr farbigen und von ausdrucksstarker Stimmführung geprägten Satz. Den Text hat Festa augenscheinlich selbst aus Versen und Halbversen der Klagelieder nach eigenen Vorstellungen zusammengestellt.

Vergänglichkeit – vergehen – dahingehen. Das Requiem als Gebet für die Verstorbenen, die Lamentationen als Trauergesang auf die untergegangene Welt und Aufruf zur Hinwendung zu Gott. In der Renaissance findet sich darüber hinaus noch eine besondere Form des Textes, wie sie aus der Antike übernommen wurde und beispielhaft für das neue anthropozentrische Weltbild ist: der Klagegesang auf den Tod eines bestimmten Menschen. Die Nänie, wie sie in der römischen Antike zur Flötenbegleitung beim Begräbnis gesungen wurde, wird in der Renaissance zur Dichtung, zum Epitaph für einen bewunderten Dichter, Philosophen oder auch Komponisten. Erst in dieser Zeit wird es üblich, die Komposition mit ihrem jeweiligen Schöpfer zu verbinden, so dass überhaupt ein individueller Kompositionsstil und die Wirkung eines Meisters beschrieben werden kann. Wir singen eine solche Nänie auf den Tod Josquin Desprez', ein Werk des kaiserlichen Kapellmeisters Nicolas Gombert. Der Text von Gerard Avidius bezieht sich auf Josquins geistliches und weltliches Schaffen, ruft die Musen zur Trauer auf. Und während Josquin im Götterhimmel in der Nähe Jupiters gesehen wird (hier wechselt das Zweier-Metrum zum Dreier-Metrum als dem perfekten, göttlichen Tempus), erklingt im Tenor der sechsstimmigen Motette eine der Lieblingsmelodien Josquins: „Circumdedederunt me gemitus mortis“ – Schatten des Todes haben mich umfassen.

Das Programm verbindet die Uraufführung einer Komposition für Tamtams mit Ockeghems Requiem. Die Musik des Requiems ist für eine Liturgie geschrieben. Das bedeutet,

Requiem – Lamentation – Nänie

dass die Sätze nicht etwa unmittelbar aufeinander folgten, sondern durch Gebete, Lesungen etc. unterbrochen wurden. Auch hat Ockeghem nicht sämtliche zu singenden Texte vertont. Es fehlen insbesondere Sanctus, Agnus Dei und Communio, die möglicherweise als gregorianischer Choral gesungen oder aber übernommen wurden aus anderen Messvertonungen. Diese Sätze wären im Anschluss an das Offertorium erklingen, hätten mithin am Ende der Komposition gestanden. In diesen Freiräumen greifen Uraufführung und Requiem ineinander, so dass sich die neue Komposition mit dem Requiem entfaltet.

Der Klang der Tamtams kann auch mit dem der Glocken assoziiert werden. Die Glocke hatte im Zusammenhang mit der Totenfeier eine wichtige Funktion. Sie kündete davon, dass jemand aus der Gemeinde gestorben war, erklang zu Beginn der Messe und begleitete die Trauergemeinde nach der Liturgie bis zur Beerdigung.

Meinolf Brüser

Requiem Parenthesis

Requiem Parenthesis

„Wir tragen in uns die ganze Musik. Sie ruht in den tiefen Schichten der Erinnerung. All das, was musikalisch ist, gehört zur Reminiszenz. In der Zeit, als wir noch keinen Namen besaßen, müssen wir wohl alles vorausgehört haben.“
Emile Cioran, aus: „Gedankendämmerung“

Das Archaische des Klanges, seine Verwendung im Kult als profanes Signal und bei Begräbnisriten verschiedenster Kulturen und Religionen, das Primitive, Urschreiende des Klanges eines der ältesten Instrumente der Musikgeschichte stelle ich der Totenmesse des christlichen Abendlandes gegenüber. In meinem „Requiem Parenthesis“ umklammern die Klänge der Tamtams Werke aus der Renaissancemusik, nehmen abstrakt die Stelle der Gebete und Lesungen in einer Liturgie ein, donnern stellvertretend für die Glocken der Totenfeier. Aber umklammert wird auch die Zeit und der Raum. Als Reminiszenz eines vor- und frühzeitlichen, religions- und kulturübergreifenden Klangrituals möchte ich dieses Hörerlebnis klanglich der Renaissancemusik zwischenfügen und räumlich durch die ungeheuer kräftige Plastizität des Klanges den sakralen Raum umfassen.

In der kompositorischen Gestaltung versuche ich diesen besonderen Klang zu zähmen und zügeln. Mit meiner musikalischen Erfahrung, die in der europäischen Hochkultur angesiedelt ist, versuche ich den Klang in eine kompositorische Gestalt zu bändigen, in einen abendländischen Kanon einzuordnen, zum Gehorsam und zur Ruhe zu bringen („Requiem aeternam dona eis, Domine“ – Gib ihnen die ewige Ruhe, o Herr). Der Klang jedoch verweigert sich dem Einordnen, ist archaisch und avantgardistisch zugleich, spricht zu dem Urmenschlichen in mir. Das Gewaltige, Primitive, Urschreiende, Ausschweifende und Erhabene des Klanges umzingelt und besitzt mich. Das Instrument: Das Tamtam,

Requiem Parenthesis

eine besondere Art von Gong, besitzt Resonanzen, die im konventionellen Spielen durch das Anschlagen zum Schwingen gebracht werden. Der Gong als Klangscheibe geht zurück bis zu den primitiveren menschlichen Gemeinschaften, wo er die Verwendung im Kult als profanes Signalinstrument hatte, ähnlich wie Glocken. Gongformen sind bei westafrikanischen Völkern, bei nordamerikanischen Indianern, im ganzen südostasiatisch-malaiischen Raum und im östlichen Mittelmeerraum seit der frühen Geschichte zu finden. In diesen Kulturen nimmt der Gong eine hoch geachtete Stellung bei Begräbnisriten sowie bei Kriegszügen ein. Der Legende nach soll in China eine frühe Form des Gongs als Schlagkasten in strömendes Wasser gehängt worden sein, um durch seinen dumpfen, donnerähnlichen Klang die Feinde zu erschrecken. Man kann eine der ältesten Formen des Gongs in der Antike finden: „disque sonore“ wird er genannt oder auch mit einem alt-griechischen Wort bezeichnet, das sich von dem griechischen Wort für „Echo“ ableitet. Das aus Bronze hergestellte Instrument mit einem langen nachklingenden Ton wurde für die Wiedergabe des Theaterdonners bei den Griechen gebraucht und wird meistens im Zusammenhang mit dem Totenkult in der griechischen Überlieferung erwähnt. Für eine Herkunft des Gongs aus Vorderasien spricht auch die Tatsache, dass der Gong in dem Ritual der jemenitischen Juden, die nach der ersten Zerstörung des Tempels in Jerusalem im Jahre 597 vor Christus nach Südarabien emigrierten, bis zum heutigen Tage noch gebraucht wird. Danach könnte der Gong auf dem Landweg nach Osten die berühmte Seidenstraße entlang in den asiatischen Raum gebracht worden sein wie so viele andere Kulturgüter auch. Alt-chinesische Quellen erwähnen den Gong als ein von den Barbaren aus dem Westen übernommenes Instrument, das schon im frühen buddhistischen Ritus verwendet wurde.

Requiem Parenthesis

Der „Autosonic Gong“: Das Instrument wird ohne jegliche Berührung durch ein elektroakustisches Verfahren zum Schwingen gebracht. Die so entstehenden Klänge sind also ganz organisch, weder elektrisch, noch elektronisch verstärkt. Ein Mikrofon wird sehr nah vor das Tamtam platziert. Auf der anderen Seite des Tamtams hängt ein Lautsprecher. Eine elektroakustische Rückkoppelung wird lediglich durch das Anschalten und die Kontrolle des Lautsprecher-Mikrofon-Kreises verursacht. Das Tamtam fängt die Rückkoppelung ab, beginnt in seinen ureigenen Resonanzen zu schwingen und macht sich selbständig. Die Rückkoppelung bleibt unhörbar. Das Instrument spricht mit ur-innewohnenden Lauten.

Jay Schwartz

Interpreten

Die **Josquin Capella** wurde 1993 von Absolventen der Schola Cantorum Basiliensis gegründet. Ihr Repertoirespektrum beginnt bei der mittelalterlichen Musik der Notre-Dame-Schule, der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt allerdings bei den Meister der Hochrenaissance wie Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Guillaume Dufay oder Clemens non Papa. Die vier bis acht Sänger können – je nach Programm – um historische Bläser ergänzt werden. Die Josquin Capella war im Kölner Dom zu Gast mit der „Missa super l’homme armé sexti toni“ von Josquin Desprez und sang im Aachener Dom Musik der letzten Aachener Krönungen – ein Konzert, dessen Live-Mitschnitt der Westdeutsche Rundfunk sendete. Mit Marienmotetten der Renaissance und Weihnachtsmusik war die Josquin Capella im Programm des Deutschlandfunks vertreten.

Meinolf Brüser, Gründer und Leiter der Josquin Capella, ist Kirchenmusiker und Jurist. Nach dem zweiten juristischen Staatsexamen studierte er Kirchenmusik und Alte Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Dort besuchte er die Orgelklasse von Jean-Claude Zehnder und studierte außerdem bei Richard Levitt Gesang und Hans-Martin Linde Dirigieren. Neben seiner juristischen Tätigkeit, die ihn nach Berlin führte, blieb er dem Rheinland mit seiner Konzerreihe „Rhein-Renaissance“ verbunden, die Alte Musik in historischen Räumen des Rheinlands präsentiert. Außerdem konzertiert er als Organist und als Dirigent barocker Oratorien und Opern.

Jay Schwartz wurde 1965 in San Diego, Kalifornien (USA), geboren. In New Mexico und Arizona studierte er Ingenieurbau, Physik, Komposition und Klavier. 1989 übersiedelte er nach Deutschland, wo er Musikwissenschaft an der Universität Tübingen studierte. An sein Engagement als musikalischer Assistent des Schauspiels am Staatstheater

Interpreten

Stuttgart schlossen sich zahlreiche Aufträge für Bühnenmusiken in Deutschland an. 1999 war Jay Schwartz Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR und 2000 erhielt er den Bernd-Alois-Zimmermann-Förderpreis der Stadt Köln, wo er seit 1995 lebt. Als Gastdozent für Komposition arbeitete er an der Musikhochschule Karlsruhe und an der Freien Universität Berlin. Seine Kompositionen wurden auf Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, der Musiktriennale Köln, den Dresdner Tagen für Neue Musik, dem Internationalen Computer Music Festival Schweden und den Tagen für Neue Musik Stuttgart aufgeführt – realisiert von Formationen wie dem Ensemble Modern, dem Ensemble Aventure, der musikFabrik NRW und dem Festival Wintermusik der Akademie der Künste Berlin. Aktuelle Aufträge für Kompositionen erhielt Jay Schwartz vom Deutschen Nationaltheater und der Staatskapelle Weimar.

Ausstrahlung Live-Mitschnitt siehe: www.wdr3.de



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



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

