



2017
ROMANISCHER
SOMMER
KÖLN

LICHT
Mi 21. —
Fr 23. Juni
2017

WDR 3

LICHT

ROMANISCHER SOMMER KÖLN 2017

Im Anfang war die Erde wüst, und Finsternis lag über der Urflut. Doch Gott sprach: »Es werde Licht!«. Wie am ersten Tag der biblischen Schöpfungsgeschichte haben leuchtende Himmelskörper, Licht und Feuer in allen Kulturkreisen und Religionen große Bedeutung. Den Kalender bestimmen Sonne, Mond und Sterne. Licht wirkt unmittelbar auf Körper und Geist, ebenso wie Dunkelheit, Nacht und Winter. So wie einst unsere Urahnen in prasselnde Lagerfeuer blickten, wird unsere Aufmerksamkeit heute von selbstleuchtenden Körpern, Fernsehern, Computern, Smartphones gefesselt. Für Echnaton, Prometheus, Luzifer und Montezuma war Licht der Inbegriff von Leben, Sehen, Verstand und Transzendenz. Jesus nannte sich »das Licht der Welt«. Licht ist gleichermaßen Fackel der Aufklärung wie Medium der Mystik. Wir erwarten es am Ende des Tunnels, streben durch Nacht zu ihm, werden geblendet und gehen ein in Lux, Luce, Luz, Lätt, Light, Lumière, valo, światło, ışık, cahya, mwanga ...

Das diesjährige Musikfestival ROMANISCHER SOMMER KÖLN widmet sich während der längsten Tage des Jahres rund um die Sommersonnenwende dem Thema LICHT. Wie dieses hat auch Musik eine Doppelnatur aus Welle und Materie. Schall erfahren wir unmittelbar körperlich und doch bleibt er ungreifbar. Analog zur An- und Abwesenheit von Licht beschreiben wir Klänge als hell oder dunkel. Eine zentrale Rolle spielt Licht nicht nur in den Himmel stürmenden Kathedralen der Lichtgotik mit ihren riesigen Fenstern. Auch die vom Festival bespielten romanischen Kirchen der Stadt kennen neben allen Schönheiten ihrer Architektur, Form und Proportion zahllose Schattierungen von Licht, spirituelles Halbdunkel und die Dramaturgie der zu bestimmten Tages- und Jahreszeiten auf besondere Orte einfallenden Sonne.

Herausragende Interpreten der Kölner Musikszene sowie international renommierte Ensembles, Künstlerinnen und Künstler verschiedener Sparten präsentieren beziehungsreich zusammengestellte Programme. Die drei Festivaltage bieten Musik verschiedener Epochen, Stilstiken und Herkunft. Das

Licht Gottes scheint in jüdischer Spiritualität, japanischem Gagaku sowie in christlichen Bekenntniswerken als das Heilige oder als Verkündigung. Verschollen geglaubte mittelalterliche Gesänge und Jahrhunderte alte litauische Volkslieder werden neu ans Licht gebracht. Und den in allen Farben schillernden Bogen zur Gegenwart schlagen perlender Impressionismus, neue Werke für Flöte und Kantele, Jazz-Improvisationen, das Raum-Klang-Ereignis »Raum A T M O S« sowie Wolfgang Rihms Requiem »Et Lux« und La Monte Youngs »The Melodic Version« in einer »Dream Light«-Umgebung der Lichtkünstlerin Marian Zazeela.

Rainer Nonnenmann

Mittwoch 21. JUNI 2017

18 Uhr **MUSEUM SCHNÜTGEN / ST. CÄCILIEN**
Raum A T M O S

NORBERT RODENKIRCHEN *1962
JOHANNES S. SISTERMANN'S *1955
»Raum A T M O S«

In Zusammenarbeit mit ON – Neue Musik Köln

Norbert Rodenkirchen, Mersenne Flöte,
präparierte Harfe;
Johannes S. Sistermanns, Monochord, Stimme, Ching,
Gopichand, Exciter, Transducer,
elektroakustische Komposition, Electronics

Zunächst in unterschiedlichen musikalischen Welten sich bewegend, finden der Komponist und Klangkünstler Johannes S. Sistermanns und der Alte Musik-Spezialist, Flötist und Komponist Norbert Rodenkirchen zum gemeinsam entwickelten Projekt »Raum A T M O S« zusammen. Die beiden Kölner Musiker performen Innenräume wie Übergangsräume. Mit ihren Kompositionen und ausgewählten Instrumenten erspielen sie die Atmosphäre und Resonanz des Raumes selbst. Mit den Körperschallwandlern (Exciter und Transducer) wird die elektroakustische Komposition direkt auf konstitutive Raumboberflächen (Holz/Metall) und Begrenzungen (Glas-fenster) sowie Raummaterialien (Vitrine, Stele) übertragen. Das bestimmt und färbt den so gefilterten Klang im Aufführungs-Raum. Die Musik spielt nicht nur im Raum. Ebenso spielt die Musik den Raum auch selbst.

Mit ihrem Instrumentarium wie Monochord, Stimme, diversen Klangerzeugern, Transducer, Exciter, Ching und Gopichand und der rätselhaften konischen Traversflöte

ohne Klappen, welche Marin Mersenne 1627 in seinem Traktat »Harmonie universelle« beschrieb, sowie einer präparierten mittelalterlichen Harfe agieren sie frei von Genre-, Gattungs- und Stil-Kategorien.

In der gegenseitigen Durchdringung von Live-Instrumentalspiel, Raumresonanz, Klangübertragung und Filterung einer Komposition auf diverse Raumelemente dominiert das Moment permanenten musikalischen Durchscheinens. Das Ohr der Zuhörerinnen und Zuhörer ist unaufhörlich im Dialog zwischen materialgefilterten Klängen sowie dem Inneren und Äußeren von Klangräumen und Raumklängen. Der okzidentale Kulturraum und seine orientalisches-byzantinischen Einflusssphären sind territoriale Referenzen des Projekts. Die sorgfältig ausgesuchten Klänge spannen sich von der Spätantike über das Mittelalter bis in unsere Gegenwart. Ausgesuchte archaische Melodiefragmente in Transkriptionen und Übertragungen der frühen Neuzeit, unter anderem von Athanasius Kircher und Vincenzo Galilei, stehen parallel neben den eigenen Kompositionen: die spätantike Seikilosmusik und eine Hymnenweise des Mesomedes aus dem 2. Jahrhundert, die altgriechische Ode des Pindar sowie eine byzantinische Rarität namens »Persikon« aus dem 15. Jahrhundert.

Norbert Rodenkirchen / Johannes S. Siermanns

20 Uhr

ST. URSULA

Das Licht Gottes: Hebräische geistliche Musik

Profeti della Quinta

Doron Schleifer, Roman Melish, Cantus

Lior Leibovici, Dan Dunkelblum, Tenor

Orí Harmelin, Chitarrone

Elam Rotem, Bassu, Cembalo, Leitung

SALOMONE ROSSI ca. 1570–1630

»Lamnatséah 'al hagitit«, ein Psalm Davids, vorzusingen auf der Gittit / Psalm 8

»Elohím hashivénu«, Gott, tröste uns wieder / Psalm 80:4, 8, 20

ELAM ROTEM *1984

»Kol dodí hineh-zéh bá«, Da ist die Stimme meines Freundes / Hohelied 2:8-13

»Siméni chachotám al libécha«, Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz / Hohelied 8:6-7

ALESSANDRO PICCININI 1566–ca.1638

»Passacaglia«

SALOMONE ROSSI

»Shir hama'alot, beshuv Adonai et shivat Zion«, Stufenlied, Wenn der HERR die Gefangenen Zions / Psalm 126

»Hashkivénu«, Abendgebet

ELAM ROTEM

»Shechoráh aní venaváh«, Ich bin schwarz, aber gar lieblich / Hohelied 1:5-7

»Aní yeshenáh velibí er«, Ich schlafe, aber mein Herz wacht / Hohelied 5:2-16, 6:1-3

SALOMONE ROSSI

»Mizmór letodáh«, Psalm zum Danke / Psalm 100

»Haleluyáh, Halelí nafshí et A-donáy«, Halleluja!
 Preise du, meine Seele, den Ewigen / Psalm 146
 »Al naharót Bavél«, An den Strömen Babels /
 Psalm 137

ELAM ROTEM

»Aní chavatzélet haSharón«, Ich bin eine Blume
 zu Scharon / Hohelied 2:1-5
 »Hinách yafáh ra'yatí«, Siehe, meine Freundin,
 du bist schön / Hohelied 4:1-7

SALOMONE ROSSI

»Yitgadal veyitkadash«, Kaddisch Gebet

Musik in der jüdischen Tradition und Liturgie ist so etwas wie ein Widerspruch in sich. Zum einen schließt der Gottesdienst die gesungene Lesung der Torah, die Kantilation, ein. Zum anderen ist speziell für die Liturgie komponierte Musik sehr selten und verhinderte die Verbannung des Gebrauchs von Musikinstrumenten, Polyphonie und der Mitwirkung von Sängern eine Entwicklung in der Art der christlichen Kirchenmusik. Das gilt besonders für die Epochen der Renaissance und des Barock in Europa, als die meisten jüdischen Gemeinden vom Rest der Gesellschaft ausgeschlossen wurden, körperlich und kulturell. Das heutige Programm von Profeti della Quinta« präsentiert eine Ausnahme von dieser Regel: Die einzigartige Musik, die der jüdisch-italienische Komponist Salomone Rossi für die Synagoge schrieb, sowie neue Kompositionen in biblischem Hebräisch aus der Sammlung Quia Amore Languet« von Elam Rotem, geschrieben in derselben musikalischen Sprache.

Neben seinem fruchtbaren Schaffen weltlicher Musik war es Salomone Rossi ein Anliegen, die Musik der Synagoge zu revolutionieren, indem er polyphone Sätze hebräischer Gebete und Psalmen in die Liturgie einführte. Eine Sammlung solcher Werke wurde im »Hashirim asher li'Shlomo« (Die Gesänge Salomons) 1622 veröffentlicht. Die Inspiration lag dabei – wenngleich nur ideell – in der Musik des alten Jerusalemer Tempels. Als Unterstützer Rossis und religiöse Autorität

schreibt Rabbi Leon Modena (1571–1648) in seinem ausgefeilten Vorwort zu dieser Publikation: [Denn] wer könnte vergessen oder versagen, die Anstrengungen des alten Königs Davids zu würdigen? [...] Er gewährte ihnen, Instrumente im Dienste der instrumentalen und vokalen Musik zu haben. Solange das Haus des Herrn bestand, blieb auch dieser Brauch bestehen [...] und Salomone [Rossi] allein ist heutzutage mit dieser Weisheit [der Musik] bedacht.“

Wie Rossi selber mehrfach im Vorwort zu »Hashirim asher li'Shlomo« angibt, war es sein Ziel, das Gebet durch die Vertonung der alten hebräischen Texte mit einer neuen Art von Musik auszus schmücken und zu erheben. Musikalisch folgt er präzise den Akzenten in der Deklamation der hebräischen Sprache und schmückt dies lediglich mit einfachen Harmonien aus. Deshalb fällt es dem Zuhörer leicht, dem Text zu folgen und gleichzeitig die feine, sensible Musik zu genießen. Mit diesen einfachen Mitteln scheint Rossi eher darauf bedacht, das Herz des Zuhörers zu bewegen als diesen zu beeindrucken. Seine Innovation hätte der Beginn einer Art jüdischer musikalischer Renaissance sein können: Denn zum ersten Mal in der jüngeren Geschichte pflegte mit dem Ghetto von Mantua ein jüdisches Zentrum seine eigene Musik im Stile der Zeit, jenseits der traditionellen Klänge der Synagoge und des täglichen Lebens. Umso bedauerlicher ist es, dass diese soziale und musikalische jüdische Revolution keine Fortsetzung fand und der Ort, der ihr Zentrum hätte werden können – das Ghetto von Mantua –, während der Besetzung der Stadt 1630 durch österreichische Truppen stark zerstört wurde. Nach diesem Zeitpunkt verlieren sich jegliche Spuren von Salomone Rossi.

Das Hohelied ist innerhalb der Bibel insofern einzigartig, da seine ursprüngliche Bedeutung bis heute in gewisser Weise unklar ist. Während die meisten Bücher des Alten Testaments die Gegenwart Gottes in der Welt betonen, beschäftigt sich das poetische Hohelied mit menschlichen Emotionen. Jede wörtliche Interpretation des Hohelieds erschließt dieses als Feier von sinnlichen und intimen Liebesthemen im Dialog zweier Liebenden. Dennoch wird das Hohelied sowohl in jüdischer als auch in christlicher theologischer Auslegung für gewöhnlich allegorisch verstanden. Demzufolge repräsentieren die beiden

Liebenden beispielsweise Gott und das Volk Israel bzw. Gott und die Kirche. Elam Rotems »Quia Amore Languet« (Denn ich bin krank vor Liebe) liegt die wörtliche Lesart des Textes zugrunde. So stehen die ursprünglichen Gefühle des Menschen Liebe und Zuneigung im Vordergrund. Rotem komponierte seine Sammlung in der Musiksprache des Frühbarock. Die musikalischen Entwicklungen in Italien um 1600 unterstützten und erweiterten den Ausdruck von Texten, deren Inhalt sich mit menschlichen Emotionen und Handlungen beschäftigt. Die damalige Blüte von Monodie und Rezitativ erlaubte einem Charakter, seine Emotionen mit der Öffentlichkeit auf intime Weise zu teilen. Und sie dienen auch Rotem dazu, die in den ausgewählten Bibeltexten beschriebenen Aspekte von Liebe auszudrücken.

Die Werke Salomone Rossis haben verschiedene Aspekte von Rotems Sammlung inspiriert. Rossi veröffentlichte viele Bücher mit italienischen Madrigalen und Instrumentalmusik, doch es ist maßgeblich die Veröffentlichung von »Hashirim asher li'Shlomo«, die ihn noch heute bekannt macht. Der Titel von Rossis Publikation spielt auf das Hohelied der Liebe an, auch »Das Hohelied Salomos« genannt, aber in Wahrheit schließt sie keinerlei Vertonung dieses Texts ein. In Rossis Oeuvre gibt es eine klare Trennung zwischen der Musik, die auf Italienisch geschrieben wurde und jener in Hebräisch, also zwischen Liebesmadrigalen und liturgischen Gebeten. Die Werke von Elam Rotem können daher als eine Brücke zwischen diesen beiden Welten gesehen werden: Höfische Liebe und jüdische Kultur.

Elam Rotem / Dan Dunkelblum

22 Uhr

ST. GEORG

Light Still and Moving

Eija Kankaanranta, Kantelen
Camilla Hoitenga, Flöten

RAY WARLEIGH ^{1938–2015}

»First Light, Second Light« für Flöte solo (2004)
Uraufführung

STEPAN RAK ^{*1945}

aus »Spectrum« für Kantele solo (1991)

ANNE LEBARON ^{*1953}

»Solar Music«, Version für Flöten und Kantele (1997)
Uraufführung

MAIJA HYNNINEN ^{*1977}

»Lightness of the Days«, geschrieben für Camilla
Hoitenga und Eija Kankaanranta (2017)
Uraufführung

MALIKA KISHINO ^{*1971}

»Monochromer Garten VIII« für Alt-Flöte Solo (2016)
Deutsche Erstaufführung

KAIJA SAARIAHO ^{*1952}

»Light Still and Moving« für Flöte und Kantele (2016)
Deutsche Erstaufführung
»Daibutsu (great Buddha)«
»Engakuji (ancient Temple and Zen Garden)«
»Windy Road«

Meine Freundschaft mit Ray Warleigh begann in den 1980er Jahren als er und einige andere Jazzmusiker der WDR-Big Band (namentlich Paul Peucker) auf der Hohestraße in Köln stehen blieben, um meinem Spiel (Stockhausen) zuzuhören.

Ray komponierte dann das Stück »First Light, Second Light« für mein Geburtstagskonzert 2004 in Paris. Einblicke in seine Musik eröffnen seine Lebenserfahrungen. Ray Warleigh wurde in Australien geboren und lebte seit den frühen 60er Jahren in Großbritannien. Allgemein als Alt-Saxophonist und Flötist bekannt, spielte er außerdem Sopran-, Tenor- und Bariton-saxophon, Pikkoloflöte, Alt- und Bassflöte sowie Klarinette und Bassklarinetten. Er interessierte sich für Jazz, Rhythm & Blues, Pop und Klassik. Oft spielte er mit Gil Evans, Muddy Waters, Joe Henderson, The Ronnie Scott Band und seinem eigenen Quartett. Er trat mit Stevie Wonder in der Royal Albert Hall auf, begleitete Ella Fitzgerald und Jessye Norman, spielte mit Ron Carter, Gracie Tate und anderen weltbekanntesten Musikern und produzierte auch zahlreiche Filmmusiken, darunter für »Leaving Las Vegas« und »Stormy Monday« von Mike Figgis.

Der tschechische Komponist und Gitarrist Stepan Rak verlangt in seiner achteiligen »Suite Spectrum« (1991) alle möglichen Klangarten und Spieltechniken der Kantele. Motive und repetitive Pattern entwickeln sich zu Skalen, Arpeggien und Clustern in sämtlichen Spektren und Klangfarben. Drei Stücke aus dieser »Suite of Light« werden heute gespielt: »Sininen« (Blau) und »Vihreä« (Grün) nutzen bei freier Rhythmik statische Cluster und Tremoli. »Sinipunainen« (Lila) besteht aus rhythmischen, modulierenden Läufen in zusammengesetzten Metren.

Anne LeBaron schrieb »Solar Music« 1997 ursprünglich für Flöte und Harfe, gab Eija Kankaanranta aber die Zustimmung, den Harfenpart für Kantele zu adaptieren. Von der Bass- bis zur Pikkoloflöte aufsteigend streckt sich das Stück der Sonne entgegen. Inspiriert wurde es von einem gleichnamigen Gemälde der mexikanischen surrealistischen Malerin Remedios Varo (»Música Solar«, 1955). Dieses Bild zeigt eine Frau, wie sie in einem sterbenden Wald in den einzigen durchdringenden Lichtstrahl der Sonne greift. Die vier Flöten (Bass-, Alt-, C- und Pikkolo-Flöte) werden von derselben Musikerin gespielt, und zwar mit erweiterten Spieltechniken. Unkonventionelle Spielweisen finden sich auch in der Harfe: Tonbeugungen, Gleiten über die Stimmstifte und Streichen der Saiten mit einem Bogen. Die Uraufführung im Kammermusiksaal der Berliner

Philharmonie spielten 1997 Camilla Hoytenga und Alice Giles, die das Stück auch auf CD einspielten.

Maija Hynninen schreibt über ihr »Lightness of the Days«: »Vom ersten Moment an, da ich die Kantele hörte, war ich von deren multiphonischer Harmonik fasziniert. Der glöckengleiche Klang erinnert überraschenderweise nicht an finnische Landschaft, sondern an kalifornische. Zusammen mit den luft- und stimmungsgleichen Klängen der Bassflöte lassen sie ein Licht assoziieren, das aus einem ganz anderen Himmel scheint, viel weiter weg, mit hellerem Raum darunter und mit Wolken, die sich in langen weichen Kurven über das Meer erstrecken. Oft gehe ich denselben Weg über den Campus der University of California in Berkeley, um zu meinem Studio zu gelangen. Der Weg führt über die Berkeley Hills in Richtung der ruhigen Landschaft der Bucht. Oben auf den Treppen angelangt, bleibe ich eine Weile stehen, um den Blick einzusaugen. Diese Momente fühle ich von Licht und Helligkeit erfüllt. Diese Leichtigkeit gewinnt durch das Gegenteil – schwere schläfrige Momente – ihren Charakter.«

Malika Kishino schreibt über ihr Stück: »Monochromer Garten« ist ein weiteres Stück meiner fortgesetzten Reihe an Kammermusikwerken für Besetzungen von ein bis drei Musiker. Ziel der Serie ist es, die Erscheinungsweisen und die Ästhetik japanischer Gärten und Architektur zu porträtieren. Einmal sah ich aus einem Fenster hinter einem Tempel in Kyoto eine versilberte nächtliche Welt, mit schwarzen, schneebedeckten Blättern, reflektierendem Licht, Raum, Stille... Diesen Eindruck möchte ich durch Musik nachgestalten. Der nächtliche Blick in den Garten war wie eine indische Tuschezeichnung, ein Kunstwerk aus Schwarz und Weiß. Ich entdeckte darin den Inbegriff von Schönheit, der mich anregte, darüber nachzudenken, mit welchen Kriterien man diese Schönheit ermessen kann. Gemäß Shinichi Hisamatsu (1889–1980), einem japanischen Philosophen und Gelehrten des Zen-Buddhismus, gibt es sieben allgemeine Merkmale der japanischen Kultur, die in verschiedenen Künsten Gültigkeit haben. 1 Asymmetrie, 2 Einfachheit, 3 strenge Erhabenheit, 4 Natürlichkeit, 5 subtile Tiefe, 6 Freiheit von Hinzufügungen, 7 Ruhe. Schöne Architektur kann

alle diese Charakteristika erfüllen, die in ihrer Untrennbarkeit ein perfektes Ganzes bilden. In ›Monochromer Garten‹ betrachte ich die Komposition der Musik wie die Gestaltung einer Landschaftsarchitektur. Statt Materialien wie Felsen, Moos, geschnittene Bäume, Sand und Raum für einen japanischen Garten, verwende ich für mein Stück Klänge und Zeit. In ›Monochromer Garten VIII‹ (2016) habe ich besonders Atemgeräusche, Bisbigliando-Effekte und Mehrklänge der Altflöte hervorgehoben, um einen aus zahlreichen Farbtönen bestehenden Klangorganismus zu kreieren. Obwohl es sich um ein komponiertes Stück handelt, behält es einen spontanen Charakter. Mein Wunsch war es, ein Universum der Schönheit zu schaffen sowie die Tiefe und Weite meines Wahrnehmungsvermögens zu erforschen«.

Kaija Saariaho schreibt über »Light Still and Moving« (2016): »Seit der Komposition meiner letzten Oper ›Only the Sound Remains‹ (2015), in der Flöte und Kantele eine wichtige Rolle spielen, dachte ich an dieses Stück. Doch sollte ich beide Instrumente nur im Plural nennen, da ich mehrere Mitglieder dieser Instrumentenfamilien verwendet habe. Das neue Duo ›Light Still and Moving‹ ist für Pikkolo-Flöte, Bass-Flöte und Flöte in C geschrieben sowie für eine Konzert-Kantele mit 39 Saiten, eine kleine Kantele mit 5 Saiten und eine mit 15 Saiten. Das musikalische Material stammt aus der Oper, das ich im Zuge der Inspirationen, die ich durch eine Reise nach Japan im vergangenen August erfahren habe, jedoch neu strukturierte und entwickelte. Nach dem Besuch der Gärten und Tempel von Kamakura wurden die Materialien von ihren Funktionen in der Oper befreit. Ich stellte mir ein Stück vor, dessen drei Teile ich ›Daibutsu‹ (großer Buddha), ›Engakuji‹ (alter Tempel und Zengarten) und ›Windy Road‹ betitelte. Das Duo ist Camilla Hoytenga und Eija Kankaanranta gewidmet, die in Paris 2017 die Premiere spielten.«

Camilla Hoytenga

Donnerstag 22. JUNI 2017

18 Uhr MUSEUM SCHNÜTGEN/ST. CÄCILIE
Clair de lune

Agnès Clément, Harfe

PAUL HINDEMITH 1895–1963

»Sonate« (1939)

CLAUDE DEBUSSY 1862–1918

»Deux Arabesques« (1888–1891)

FRANZ LISZT 1811–1886

»Consolation« Nr. 3 (1849)

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

»Partita« Nr. 1 (1731)

FRANZ LISZT

»Liebestraum« Nr. 3 (1850)

CLAUDE DEBUSSY

»Clair de Lune« (1890)

ELIAS PARISH-ALVARS 1808–1849

»Variations sur la ›Norma‹ de Bellini« op. 36 (1840)

Licht, Feuer, Leidenschaft, Liebe – diese Begriffe sind eng miteinander verbunden. Die Programmfolge der sieben Stücke für Harfe folgt der Form eines Regenbogens, in dem jedes Musikstück eine Farbe darstellt: Eine »gelbe« lebhaft Kindheit mit Hindemiths imaginären Kindern, die an einem sonnigen Tag auf den Stufen einer Kathedrale spielen. Der blasse Mond einer »indigoblauen« Nacht in Debussys »Clair de Lune«. Die Komplexität von Liszts Lieben mit dem ganzen Spektrum

von »Rot« und »Pink«, vom aufgeregten und leidenschaftlichen »Rot« bis zum nostalgischen, »verträumten Lila«. Debussys sanfte orangefarbene« »Arabesque« und Bachs heiter-friedliche blaue« Partita«. Die Musik aus Bellinis Oper »Norma« verbindet schließlich in den Variationen von Parish-Alvars das »Grün« des Neids und der Eifersucht mit dem »Rot« des Zorns, temperiert von sensiblem »Lila« und virtuosem »Gelb«. – Wenn Sie wieder einen Regenbogen sehen, wird er in Ihnen Erinnerungen wachrufen: an einen farbenreichen Sommerabend, erhellt durch dieses Harfenspiel.

Agnès Clément

20 Uhr

ST. MARIA LYSKIRCHEN

Sutartinės – Strahlen der Dissonanz
Traditionelle Lieder aus Litauen

Trys Keturiose

Daina Norvaišytė, Eglė Sereičikienė, Rima Visackienė,
Audrone Žilinskienė, Gesang

Daiva Vyčinienė, Gesang und Leitung

Intro: »Aš kanapį seju«

Medžiai, augalai (Bäume)

»Kalnuti, tatato«

»Lioj, dagilėli, lioj, kas kalnuosi«

»Apynėlis auga tėvelia pakluonej«

»Aisma, sese, sesutela«

»Eglala jaukštuola, ladūto«

»Vidur girias liepela«

Bitės (Bienen)

»Ratui, ratu, bitel, ratu«

»Bite tė siaubia in balta dabila«

»Ulioja bitela, tatato, lylio«

»Ašei pasilgau, dobilio«

Vestuvinės (Hochzeit)

»Kai mes buvom, dalijo«

»Sauliute tekėja, ciutelė lylia«

»Dūno dūnoja, dūno dūno«

»Dobilutėli doibile, susidūmoja, dobilio«

»Sodauto sodauto, sodauto lingo«

»Sviro lingo mergelių suolas«

»Katė« (Instrumental mit skudučiai)

Paukščiai (Vögel, Enten)

»Loduta loduta, tu gervala, ladūto« / »Tu gervala,

ladoto« / »Untinas untefj« / »Untutis« (Instrumental

mit skudučiai)

Saulė (Die Sonne)

- »Dai kas teka, sauliula«
- »Lioj saudailio, vokaro«
- »Ėjau rytelia, čiūta«

Sutartinės sind polyphone Lieder, die vor allem im Nordosten Litauens von Frauen gesungen werden und einen einzigartigen Ausdruck litauischer traditioneller Musik darstellen. Sie wurden 2010 von der UNESCO auf die »Repräsentative Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit« aufgenommen. Die Bezeichnung Sutartinės leitet sich vom litauischen Wort *sutarti* (übereinstimmen, im Einklang sein) ab. Sie sind musikalische Paradoxe, die keine Analogien zu polyphonen Gesängen anderer Kulturen aufweisen: Im strikten Wechsel von Dissonanz und Konsonanz werden gleichzeitig nicht nur zwei verschiedene Melodien, Stimmen und Rhythmen, sondern auch zwei unterschiedliche Liedtexte miteinander verwoben. Hauptmerkmal ist die dabei entstehende Fülle an dissonanten Sekunden.

Die Melodie kann in bis zu vierzig verschiedenen stilistischen Arten und Formen variieren und viele Male von den Sängerinnen wiederholt werden, oft mit Worten und Silben ohne heute erkennbare Bedeutung. Einzelne Worte verweisen auf uraltes Wissen, das seit über tausend Jahren mündlich von Frauen überliefert wird und dessen Ursprünge in heute vergessenen uralten magischen Beschwörungsformeln liegen. Aber es gibt in den Sutartinės auch zahlreiche Silben, die auf sehr alte indoeuropäische Wörter für »großes Wasser« zurückgehen. Neben den gesungenen Sutartinės gibt es instrumentale Stücke, von denen Trys Keturiose im Konzert einige präsentiert. Das Ensemble spielt dabei das kleinste und älteste litauische Instrument, die *Skudučiai*. Diese ähnelt einer Panflöte, jedoch mit nicht verbundenen Flötenrohren, aus denen nur jeweils ein Ton erklingt. Traditionell wird die *Skudučiai* in Paaren oder kleinen Gruppen gespielt.

Während des Gesangs und Spiels von Sutartinės bewegen sich die Mitwirkenden genauso minimalistisch, wie der Klang der Musik: Sie tanzen weniger, als dass sie langsam

im Kreis schreiten, und zwar in gegenläufiger Richtung, statt sich miteinander zu drehen. Diese Bewegungen haben Wurzeln in archaischen Symbolen einer dualistischen Weltanschauung antiker indoeuropäischer Kultur. Das Fundament der polyphonen Sutartinės ist ein zyklischer Zeitbegriff. Die Gesänge und instrumentalen Stücke klingen endlos, wie ein geschlossener Kreis. Das Fehlen von hörbaren Atempausen, von Kulminationen und der Einführung oder Vollendung von Kadenz erlaubt den Sängerinnen wie den Zuhörern, in einen einzigartigen Zustand des Seins einzutauchen, um die fast hypnotische Wirkung dieser Musik zu erleben. Es überrascht nicht, dass aufmerksame Zuhörer in eine fast tranceartige Versunkenheit und Verzückung geraten können. Sutartinės werden als klingender und pulsierender Raum in ewiger Zeit verstanden, nicht als Komposition mit separaten Stimmen. So gesehen haben Sutartinės viel gemeinsam mit heutiger Minimal Art und minimalistischen Musikkonzepten. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass sie immer wieder als litauische proto-minimalistische Musik bezeichnet werden.

Auch das Konzert von Trys Keturiose folgt dem zyklischen Zeitbegriff. In fünf Stückfolgen werden wichtige Themen der baltischen Mythologie in den Mittelpunkt gestellt: Sonne, Licht, Natur. Den Anfang macht ein Zyklus aus sechs Sutartinės, die sich den Bäumen widmen. Seit der Frühzeit wurden Bäume in Ritualen besungen. *Šventas miškas* – der Sakralwald – war der Ort für diese Rituale. Sehr oft ist der Baum in der Lage, zu sprechen oder Ratschläge zu geben. In den Texten der Sutartinės spendet der Baum den Menschen Trost. Die Natur wird als Teil der menschlichen Familie begriffen und besungen. Es gibt viele Lieder, in denen die Sonne die Mutter ist, der Mond der Vater und die Sterne sind die Schwestern. Und obwohl Litauen die letzte Region Europas war, die sich Ende des 14. Jahrhunderts zum Christentum bekannte, sind Zeugnisse der vorchristlichen litauischen Mythologie und notierte Quellen der Musik dieser Zeit nur noch durch wenige archäologische Bruchstücke überliefert.

Der zweite Zyklus des Konzertes widmet sich den Bienen. Oft wird die Harmonie eines Bienenschwarms mit dem

menschlichen Familienleben verglichen. Das Wort »biciulis« bedeutet so viel wie eine sehr nahe stehende Person oder ein Freund. Das Wort ist abgeleitet von »Bite« (Biene). In Litauen lebt bis heute die Tradition, einem guten Freund als Ausdruck der Wertschätzung Honig zu schenken. Auch das uralte, aus Honig gebraute Ritualgetränk »midus« (Met/Honigwein), wird immer wieder in Sutartinės erwähnt. Eine weitere Reihe von Sutartinės widmet sich solchen, die auf Hochzeitsfeiern gesungen wurden. Die Hochzeit stellte die wichtigste Veränderung im Leben einer Frau dar, die in Zeremonien gefeiert und mit Liedern besungen wurde, um ihr gute Wünsche, Erfolg und Gesundheit für den neuen Lebensabschnitt mitzugeben. Eine weitere Liedreihe thematisiert Vögel, nicht nur wegen der Schönheit ihres Gesanges, denn in der alten baltischen Mythologie entstand die Welt aus dem Ei einer Ente. So ist dieser Zyklus der Ente gewidmet. Der letzte Zyklus des Konzerts widmet sich schließlich der Sonne, die besonders im Norden Europas wegen der langen dunklen Winter eine besondere Bedeutung hat. Sie war seit vorchristlicher Zeit das wichtigste Symbol für Fruchtbarkeit, Leben und die Mutter. Entsprechend oft wird sie in Sutartinės – nicht nur zu Erntefesten – besungen.

Birgit Ellinghaus

22 Uhr

KUNST-STATION SANKT PETER

Kathedrale der Träume

LA MONTE YOUNG *1935

»The Melodic Version« (1984) of »The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer« from »The Four Dreams of China« (1962) in der Installation »Dream Light« von MARIAN ZAZEELA (*1940). Deutsche Erstaufführung

The Theatre of Eternal Music Brass Ensemble
Ben Neill, Marco Blaauw, Stephen Burns,
Christine Chapman, Nathan Plante, Matthew Conley,
Markus Schwind, Bob Koertshuis, Trompeten
mit Harmon-Dämpfer

Bitte sehen Sie von Geräuschen während der Performance ab. Stille ist auch nach und vor dem Konzert willkommen. Fotografieren und sonstige Aufnahmen sind nur mit schriftlicher Genehmigung des Künstlers erlaubt.

Wir würden gerne die Tradition, nicht zu applaudieren, fortsetzen. Dies wird die Stimmung der Musik in der Luft und in unseren Gedächtnissen halten.

Lasst uns gemeinsam in der Welt der Musik verbleiben.

La Monte Young / Marian Zazeela

In Kooperation mit Marco Blaauw und littlebit als Koproduzenten der Europatournee von »The Theatre of Eternal Music Brass Ensemble« mit freundlicher Unterstützung der Kunststiftung NRW

Der allererste Klang, an den ich mich erinnere, ist das Wehen des Windes um die Blockhütte in Idaho, in der ich geboren wurde, um und durch ihre Spalten. Ich habe dies schon immer für eine meiner wichtigsten frühen Erfahrungen gehalten. Es war ehrfurchtgebietend, wunderschön und geheimnisvoll. Da ich es nicht sehen konnte und auch nicht wusste, was es war, fragte ich meine Mutter stundenlang darüber aus.

»The Four Dreams of China« komponierte ich während einer Autofahrt von San Francisco nach New York City im Dezember 1962. Ich notierte die ersten Entwürfe auf einer Papierserviette, die ich aus einem Restaurant am Wegesrand hatte, und schrieb das Werk im Detail aus, als ich zurück nach New York kam. Ich war noch inspiriert von der Uraufführung meines »Trio for Strings« einige Monate zuvor. »The Four

Dreams of China« bildet ein strukturelles, stilistisches und harmonisches Bindeglied zwischen meinen früheren, vollständig notierten Werken lange gehaltener Töne der späten 50er Jahre und meinen späteren Werken, die Improvisation mit festgelegten Regeln und Elementen zusammenführen.

Im »Trio for Strings« von 1958 begann ich, meinen eigenen musikalischen Modus zu entwickeln. Ahnungen dieses ausschließlich harmonischen Vokabulars, bestehend aus intervallischen und akkordischen Strukturen, tauchten schon vorher in meinen Werken »for Brass« und »for Guitar« auf. Die vier Eröffnungstöne von »for Brass« stellen eine beispielhafte Präsentation eines meiner »Dream Chords« dar. Und durch das ganze Werk hindurch finden sich zum ersten Mal in meiner Musik zahlreiche weitere Beispiele der Dream Chords in verschiedenen Transpositionen. Im »Trio for Strings« hingegen lässt sich in jedem Akkord, Dreiklang und Intervall eine Transposition eines der Dream Chords oder einer Teilmenge davon finden. Ich entdeckte, dass es vier Dream Chords gibt, und jeder einzelne wurde irgendwann zum gesamten tonalen Inhalt jeweils eines der »Four Dreams of China«. Als ich auf einen dieser gehaltenen Akkorde lauschte, während ich das »Trio for Strings« komponierte, entstand ein eindringliches Bild vom Klang und der Zeitlosigkeit Chinas. Dieses Gefühl durchzieht die vier Dream Chords und inspirierte den Titel: »The Four Dreams of China«. Deren Titel lauten: 1. »The First Dream of China«, 2. »The First Blossom of Spring« (ursprünglicher Arbeitstitel »The Plains of China«), 3. »The First Dream of The High-Tension Line Step-down Transformer«, 4. »The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer«. Die Titel deuten darauf hin, dass sich die Töne dem Obertonspektrum der Klänge von Kraftwerken und Telefonmasten verdanken können.

Stilistisch führen »The Four Dreams of China« die Textur von lange gehaltenen Tönen und Stille sowie das auf ausgedehnten Dauern beruhende Zeit-Konstrukt fort, das im »Trio for Strings« eingeführt wurde. Strukturell hingegen ist »The Four Dreams of China« das erste Werk, das ich im Stil des Trios komponierte und das zugleich Improvisation einbezieht. Inspiriert durch Werke von Cage, Feldman, Brown, Wolff und

Bussotti, die Interpretation durch ausübende Musiker fordern, entwickelte ich ein Kompositionskonzept, das zu regelbasierter Musik führte und sich schließlich zu »The Four Dreams of China« kristallisierte. Strenge Regeln legen in allen vier »Dreams« genau fest, welche der vier Tonhöhen gemeinsam erklingen dürfen. Innerhalb dieses Rahmens an fixen Regeln hören die Musiker aufeinander und improvisieren. Dieser Prozess des aktiven Einander-Zuhörens ist einer der wichtigsten Aspekte des Stücks und wurde zu einem zentralen Prinzip für Gruppenimprovisation in allen meinen folgenden Ensemblestücken. Da Improvisation ein Teil der Aufführung ist, ist jede Umsetzung von »The Four Dreams of China« verschieden.

1984 komponierte ich in New York City »The Melodic Version« des »Second Dream of The High-Tension Line Step-down Transformer«. »The Melodic Version« beinhaltet das gesamte Material der ursprünglichen »harmonischen« Version von 1962. In der »Harmonic Version« darf jeder Spieler immer nur einen der vier Töne spielen, dagegen erlaubt die »Melodic Version« jedem Spieler alle vier vorhandenen Töne zu spielen, vorausgesetzt sie werden in Abfolgen gespielt, die durch die harmonischen Regeln gedeckt sind; das heißt Töne, die harmonisch zugleich gespielt werden dürfen, können auch nacheinander in schrittweisen melodischen Sequenzen gespielt werden.

»The Four Dreams of China« stellen in meinem Werk eine Ausdehnung der Zeitstruktur dar: An der Vorstellung von Zeitlosigkeit weiterarbeitend bestimmte ich, dass die einzelnen Aufführungen von »The Four Dreams of China« weder Anfang noch Ende hätten. Jede Aufführung ist gewebt aus einem ewigen Stoff aus Stille und Klang, bei dem der erste Ton aus einer langen Stille auftaucht und der letzte Ton der Aufführung nicht endet, sondern bloß wieder in Stille verschwindet.

La Monte Young

»Dream Light« wurde speziell für Konzertaufführungen von La Monte Youngs »The Four Dreams of China« entwickelt und führt die Erforschung der Ideen fort, die in meinem

Werk »Light« eingeführt wurden. Sofern möglich, geht jede Installation von »Dream Light« auf die je spezifischen Eigenschaften der Natur- oder Theaterräume und der Platzierung der Musiker darin ein. »Dream Light« ist mit »Light« insofern verwandt, als beide die inhärenten Eigenschaften von farbigen Lichtmischungen als Mittel für die Projektion farbiger Schatten in großräumigen Umgebungen nutzen.

In Installationen von »Light« sind präzise positionierte farbige Scheinwerferpaare auf symmetrisch angeordnete Paare von mobilen Skulpturen aus weißem Aluminium gerichtet, um farbige Schatten an die Decke oder die Wände eines Raumes zu projizieren. In »Dream Light« nehmen die Musiker und die ornamentalen architektonischen Besonderheiten der Aufführungsorte die Rolle der skulpturalen Formen ein, auf welche die farbigen Lichtquellen gerichtet sind, um farbige Schatten zu kreieren.

Marian Zazeela

Freitag 23. JUNI 2017

**18
Uhr**

MUSEUM SCHNÜTGEN / ST. CÄCILIEN

Klänge wie flutendes Licht

Gagaku-Zeremonialmusik aus dem japanischen Kaiserhof

Hideaki Bunno, Shō-Mundorgel, Gesang, Leitung
Naoyuki Manabe, Shō-Mundorgel, Wagon-Zither, Gesang

Nagao Ōkubo, Hichiriki-Oboe

Gorō Ikebe, Hichiriki-Oboe, Gesang, Tanz

Shōgo Anzai, Fue-Bambusquerflöte

Yutaka Ōta, Fue-Bambusquerflöte, Gesang

In Zusammenarbeit und dank Förderung durch Japanisches Kulturinstitut Köln,
The Japan Foundation und Arts Council Tokyo

Kangen Konzertante Musik

»Banshikichō-no-Chōshi« – »Seigaiha«,
2 Shō, 2 Hichiriki, 2 Fue (Ryūteki)

Bugaku Musik zu Hoftänzen

»Konju« (Karyōbin-no-Netori, Konju-no-Ha,
Konju-no-Kyū), Linke Abteilung, 2 Shō,
2 Hichiriki, 2 Fue (Ryūteki)

»Hassen« (Konetori, Hassen-no-Kyū),
Rechte Abteilung, 2 Hichiriki, 2 Fue (Komabue)

Musik für Shō

»Ōshikichō-no-Chōshi«, Duo für 2 Shō

Kagura-uta Shintoistische Ritualmusik

»Asakura-no-Netori« – »Asakura« –

»Sonokoma-Sandobyōshi« – »Sonokoma-Agebyōshi«,
Gesang, Schlaghölzer, Wagon, Hichiriki,
Fue (Kagurabue), Ninjōmai (Tanz)

Der Romanik als markanter Epoche der abendländischen Kunst- und Architekturgeschichte entspricht in Japan die späte Heian-Zeit (898–1185). Damals erreicht die höfisch-aristokratische Kultur der Kaiserstadt Heian (Kyōto) ihre Hochblüte. Musikalisch ist dieser Zeitraum in Europa durch die Entwicklung des Gregorianischen Chorals und die Anfänge der Mehrstimmigkeit (Organum) geprägt. Im fernen Japan wurde das Musikleben des Adels dagegen von Gagaku dominiert, einer vornehmen Ensemblesmusik mit und ohne Tanz, die man noch heute bei zeremoniellen und rituellen Anlässen am Kaiserhof sowie an shintoistischen Schreinen und buddhistischen Tempeln aufführt.

Gagaku-Musik zählt damit zu den ältesten Überlieferungen Japans. Ihre Geschichte lässt sich mehr als 1300 Jahre bis in die Nara-Epoche (710–794) zurückverfolgen. Damals orientierte sich der junge, noch im Aufbau befindliche Inselstaat an China und Korea und übernahm von dort auch zahlreiche Musikarten, Instrumente und Tanzformen. Diese waren bereits ihrerseits Importe aus anderen asiatischen Kulturen, unter anderem aus Indien, West- und Zentralasien, die dann in Japan zu einer spezifisch japanischen Darbietungskunst assimiliert wurden.

Der Begriff Gagaku stammt aus den Lehren des altchinesischen Philosophen Konfuzius (551–479 v.Chr.) und meint eine »würdevolle, korrekte« Musik, die nicht in erster Linie ästhetisch gefallen, sondern ethisch bilden will. Als Klangsymbol kosmischer Ordnung trägt sie dazu bei, den Menschen als ein »harmonisches« Wesen zu vollenden, das von extremen Gefühlen frei einen »mittleren Weg« der Ausgeglichenheit und heiteren Gelassenheit beschreitet.

Archaische Einfachheit und weitgehender Verzicht auf unmittelbaren Gefühlsausdruck sind denn auch Merkmale der Gagaku-Musik von heute. Ihr betont langsames Vortragstempo sucht das alltägliche Zeitempfinden aufzuheben und auf die Zeitlosigkeit kosmischer Ordnung zu verweisen. Für die abgehobene, feierliche Atmosphäre sorgen auch die charakteristischen Instrumente. Die Kernmelodie einer Gagaku-Komposition wird von den Blasinstrumenten Hichiriki (kleine Oboe) und Fue (Querflöte) heterophon vorgetragen und

von der Shō (Mundorgel) mit Akkordklängen im hohen Register umhüllt. Diese zarten, sphärischen Klänge lassen – wie die Musiker es selbst ausdrücken – an »flutendes Licht« denken, das die Melodietöne immer wieder anders beleuchtet.

In der Aufführungspraxis des japanischen Kaiserhofs umfasst Gagaku Gesänge, Instrumentalmusik und Tänze der höfischen Shintō-Zeremonien, instrumentalbegleitete Lieder und vor allem Ensemblesmusik, die entweder konzertant (Kangen) oder zur Begleitung von Tänzen (Bugaku) aufgeführt wird. Das Ensemble des heutigen Konzerts, das nach 2013 zum zweiten Mal beim Romanischen Sommer gastiert und unter der Leitung von Hideaki Bunno diesmal diesmal renommierte ehemalige Meister der Musikabteilung des japanischen Kaiserhofs in Tokyo versammelt, präsentiert in kleiner, kammermusikalischer Besetzung eine Auswahl von Stücken aus den verschiedenen Bereichen der traditionellen Gagaku-Musik.

Zu Beginn erklingt mit »Seigaiha« (Wellen des blauen Meeres) eine bekannte rein instrumentale Kangen-Komposition. Der helle, strahlende Charakter der Musik rührt nicht zuletzt vom zugrundeliegenden Modus »Banshikichō« her. Als einer der sechs heptatonischen Modi der Gagaku-Musik entfaltet er sich mit charakteristischen Tonintervallen und Ornamentierungen über dem Grundton H. Dem Stück wird mit »Banshikichō no-Chōshi« ein kurzes Präludium vorangestellt, das den Modus vorbereitet. Entstehung und Urheberchaft von »Seigaiha« sind lediglich durch Legenden überliefert. So soll das Stück bereits in der altchinesischen Hofmusik gespielt worden sein, und sein Titel nimmt Bezug auf den heiligen See Kukulunor (chin. Qinghai, jap. Seigai) im Nordosten des tibetischen Hochlandes. Im Gagaku-Repertoire von heute wird das Stück als »Tōgaku« (Musik aus Tang-China) betrachtet. Entsprechend ist die Instrumentation »chinesisch«: Neben der kleinen, aber klangstarken Hichiriki-Oboe und der Shō-Mundorgel kommt die ursprünglich chinesische Bambusquerflöte Ryūteki (Drachenflöte) zum Einsatz.

Für das Stück »Seigaiha« existiert auch eine Version mit Tanz, bei der sich zwei in prachtvollen Kostümen gekleidete Tänzer – dem zeremoniell-rituellen Charakter von Gagaku ent-

sprechend – äußerst langsam und würdevoll bewegen. Diese »Bugaku«-Tanzkunst bildet einen eigenen Bereich im Gagaku-Repertoire, wobei zwischen Werken der »Rechten Abteilung«, die ihre Wurzeln in Korea haben sollen, und solchen der »Linken Abteilung«, die sich auf chinesische Vorbilder zurückführen lassen, unterschieden wird. Auch musikalisch bestehen Unterschiede, wie an den beiden Bugaku-Stücken zu erkennen ist, die heute Abend rein konzertant vorgestellt werden.

Das erste Stück »Konju« (Weintrinker aus Zentralasien) steht für den »chinesischen Stil« der »Linken Abteilung« und soll Mitte des 9. Jahrhundert nach chinesischen Vorbildern in Japan entstanden sein. Es besteht aus drei Abschnitten, von denen heute lediglich der mittlere (Ha) und der abschließende schnellere Abschnitt (Kyū) zu hören sind. Vorangestellt wird ein kurzes Präludium, das den Modus »Ichikotsuchō« mit Grundton D des Hauptstücks vorbereiten soll (»Karyōbin-no-Netori«). Dem »chinesischen Stil« entsprechend kommt im Trio der Blasinstrumente als Querflöte die mit viel Atemgeräusch gespielte chinesische Ryūteki zum Einsatz.

Das zweite Bugaku-Werk »Hassen« (Die Acht Weisen) ist ein Stück im »koreanischen Stil« der »Rechten Abteilung«. Der alternative Titel »Koro-base« lässt deutlicher erkennen, was gemeint ist: »Acht Kranich-Vögel vom Kunlun-Berg«, die in der altchinesischen Mythologie als Symbol für Langlebigkeit verehrt werden. Aus der mehrteiligen Komposition wird im heutigen Konzert nur der Schlussteil (Kyū) gespielt, den ein »Konetori«, eine Kurzversion des Präludiums, einleitet. Neben der obligatorischen Hichiriki-Oboe wird als Querflöte die – im Vergleich zur chinesischen Variante – klanglich feinere koreanische Komabue verwendet. Wie bei Musik der »Rechten Abteilung« allgemein üblich, entfällt die Mundorgel Shō.

Die Mundorgel ist zweifellos eines der interessantesten Instrumente der Gagaku-Musik. Die 17 Bambuspfeifen, die aus einer kleinen tassenförmigen Windkammer ragen, sind mit Durchschlagszungen ausgestattet, die es ermöglichen, die Töne sowohl durch Aus- als auch durch Einatmen zu erzeugen, so dass kontinuierliche Klänge gespielt werden können. Bis in die Neuzeit wurde die Shō ausschließlich als Orchesterinstrument

in der Hofmusik eingesetzt. Erst seit den 1980er Jahren entwickelte sich ein Solo-Repertoire, das auf den traditionellen Chōshi-Präludien basiert. In »Ōshikichō-no-Chōshi« steht der Modus »Ōshikichō« mit dem Grundton A im Mittelpunkt. Das Stück wird im heutigen Konzert in einer Version für zwei Mundorgeln dargeboten, die ihr Spiel improvisatorisch in freier Mehrstimmigkeit entfalten.

Die ursprüngliche Religion der Japaner, die ihr Denken und Fühlen bis heute prägt, ist der Shintoismus. Ihm liegt ein animistisches Weltbild zugrunde, das den Kräften der Natur als »Kami« (Gottheiten) Respekt entgegenbringt. In den shintoistischen Ritualen gilt es, die unzähligen Kami durch Opfergaben und Unterhaltung mit Musik und Tanz zu erfreuen und wohlwollend zu stimmen. Man nennt diese Rituale »Kagura« (Freude der Gottheiten).

Besondere Bedeutung kommt den Shintō-Ritualen am Kaiserhof zu. Hier hat der Kaiser als Abkömmling der Götter selbst für das Wohl der ganzen Nation zu sorgen. Aus dem Repertoire der nur selten zu hörenden höfischen Ritualmusik »Mikagura« (Erlauchtes Kagura) stammen die beiden schlichten Lieder »Kagura-uta«. Sie werden mit Schlaghölzern rhythmisch interpunktiert und von der sechssaitigen japanischen Zither Wagon mit einfachen Spielpatterns begleitet. Hinzu treten die Oboe Hichiriki und die Kagurabue, eine besondere Form der Bambusquerflöte mit tiefem, rauem Klang. Am Beginn steht auch hier ein instrumentales Präludium »Asakura-no-netori«. Den anschließenden Gesängen liegen teils kryptische Texte aus der japanischen Frühzeit zugrunde. Ihr Alter allein begründet ihren »sakralen« Charakter. »Asakura« erinnert an die Kaiserin Saimei (655–661), die während eines Kriegszuges in den Westen des Landes an einem Ort namens Asakura einen provisorischen Palast erbauen ließ.

*Zu Asakura,
in dem Palast aus Baumstämmen,
wenn ich dort bin – / (wenn ich dort bin,
wer geht da vorbei und nennt
immerzu meinen Namen?)*

Der zweite Gesang »Sonokoma« (Dieses Pferdchen) ist zweigeteilt. Nach einem ersten Abschnitt in »Sandobyōshi« (Dreierhythmus) folgt ein zweiter Abschnitt im Rhythmus »Agebyōshi« (beschleunigter Viererhythmus). Der in beiden Abschnitten identische Text stammt aus einem »Pferde-Liedchen«. Dass er hier als Kagura-uta verwendet wird, erklärt sich wohl aus der Verehrung, die Pferden als den Reittieren der Gottheiten im japanischen Altertum entgegengebracht wurde.

Dieses Pferdchen, ei!

Mich, ja, mich bittet es um Gras.

Mit Gras will ich es füttern,

Auch Wasser ihm holen.

Mit Gras will ich es füttern, ei!

Während bei »Asakura« der Gesang weitgehend nur mit der Wagon-Zither begleitet wird, spielen in »Sonokoma« alle Instrumente zusammen. Dazu tanzt der leitende Zelebrant den Priestertanz »Ninjōmai«, wobei er als Zeichen kultischer Reinheit einen Zweig des heiligen, immergrünen Sakaki-Baums in der Hand hält

Heinz-Dieter Reese

Vom Licht des Ewigen

Das Licht ist ein unreligiöses Symbol, verheißt es doch eine Befreiung aus der Macht der Finsternis. Menschen zu allen Zeiten der Weltgeschichte werden die Schattenseiten durchlebt und durchlitten haben. Finsternis ist Symbol der Chaosmächte, des Bösen, des Todes. Menschen finden sich in diese Dunkelheiten geworfen – wehrlos, kleine, bemächtigte Wesen. Das Licht bekommt umso mehr Sehnsuchtszugskraft, je größer das Erleben der eigenen Begrenzung und der Hilflosigkeit ist. Viele mussten das Kapitulieren lernen, dass sie nicht sich selbst das rettende Licht in der Finsternis sein können. Auch das eine schmerzliche Erfahrung, die hingenommen sein will.

Der Bibel ist das Thema Licht bedeutsam. Gott in seiner Schöpfungslust ist es zu verdanken, dass aus dem Chaos der Kosmos wurde, in dem auch eine klare Trennung von Finsternis und Licht angeordnet ist. Das Johannes-Evangelium bezeugt den irdischen Jesus als das Licht. Der Prolog dieses Evangeliums verbindet das Licht mit dem Leben: »Das Leben war das Licht der Menschen.« (Joh 1,5). Die Tragik der Erfahrung des Evangelisten liegt darin, dass der Mensch sich nach diesem Licht sehnt – es aber nicht erkennt: »Und die Finsternis bekam es nicht zu fassen.« Welche Tragik angesichts der Sehnsucht, ein heil(er)es Leben führen zu dürfen. Die Lösung des Evangeliums ist die Aussage des johanneischen Jesus: »Ich bin das Licht der Welt.« (Joh 8,12) Die Person des irdischen Jesus bringt Orientierung in die Sehnsucht nach heileren Lebensumständen.

Die Basilika St. Maria im Kapitol mag Zeugin sein für diese Weltdeutung. Hier sind sich in der Geschichte viel Finsternis und viel Licht begegnet. Dieser Kirche sind viele Wunden der zerstörerischen Macht der Finsternis geschlagen worden – nicht zuletzt in der Zerstörung des Zweiten Weltkrieges. Aus Glauben an die größere Kraft des

Lichtes, an die beständigere Macht des von Jesus verkündeten Gottes haben die Menschen diesen prächtigen Bau wieder aufgebaut. Heute besuchen diesen Raum Menschen aus unterschiedlichen Motiven. Ihm inne wohnt die mystische Gegenwart des unsichtbaren Gottes. Das Johannes-Evangelium stellt am Ende seines Prologes fest: »Niemand hat Gott je gesehen. Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht.« (Joh 1,18) Und dieser ist bezeugt als das »wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet« .

Bis in unsere Tage ist viel Menschliches in der Nachfolge dieses Lichtes in die Welt gekommen. In all dem bleiben wir auch in der Tragik, die Johannes so benennt: »Er war in der Welt und die Welt ist durch ihn geworden, aber die Welt erkannte ihn nicht.« (Joh 1,0) Der Weg des Erkennens des alles Übersteigenden und doch so paradox Gegenwärtigen erschließt sich nicht nur kognitiv. Die Musik hat manches Herz, das in Zweifeln und Finsternissen gebunden war, mit göttlichem Licht gefüllt. So bleibt sie eine wunderbare Kunderin des Lichtes, ohne selbst das Licht zu sein.

Matthias Schnegg
Pfarrer an St. Maria im Kapitol

ST. MARIA IM KAPITOL ROMANISCHE NACHT (20–24 UHR)

AB 20.05 H LIVE-ÜBERTRAGUNG WDR 3, MODERATION SABINE WEBER

20 Uhr

*Klare Sonne gehe unter und vertreibe
das ertrinkende Mondlicht*

Teofilovići

Ratko Teofilović, Radiša Teofilović, Gesang

1. Popoj mi slugo careva
2. Ptice lastavice
3. Zaspala devojka
4. Melo melo Seburjanče
5. Snošti go vidov
6. Jano mori
7. Zelen bor
8. Izlego da se prošeta
9. Deli Magdalena
10. Smilj Smiljana
11. Džanum zađe Sunce
12. Goro le goro zelena
13. Vrbice vrbo
14. Đurđa devojka
15. Cveto mori Cveto
16. Marijo ćero Marijo
17. Navali se Šar planina
18. Marijo bela kumrijo

Der Balkan wird heute musikalisch vor allem durch die berühmten populären Blaskapellen von Emir Kusturica oder Goran Bregović international und medial wahrgenommen. Aber gerade die Vokaltraditionen in Mazedonien, Griechenland, Albanien, Montenegro, Bulgarien, Serbien und Kroatien sind sehr eindrucksvoll und variantenreich. Sie nähren sich einerseits aus der multikulturellen Geschichte der Völker auf dem Balkan, ihren uralten Mythologien, ihrer epischen Poesie und

den vielfältigen traditionellen musikalischen Ausdrucksformen. Andererseits ist der mehr als tausend Jahre alte orthodoxe Kirchengesang eine weitere wichtige Quelle. Dabei steht der östliche einstimmige Gesang in der Tradition der griechisch-byzantinischen Musik, während der Chorgesang erst im 19. Jahrhundert erblühte, als die russische Chor-Kirchenmusik an Einfluss gewann und viele Komponisten ihre Werke im Geiste der russischen Polyphonie schufen, die dann im ländlichen Kontext zur Blüte gelangten. Eine dritte Quelle ist die Hofmusik, die während der Herrschaft der Habsburger auf dem Balkan die Musiken mit westlichen Einflüssen bereicherte.

Seit über 25 Jahre beschäftigen sich die Brüder Ratko und Radiša Teofilović intensiv mit verschiedenen zweistimmigen Gesangsstilen der gesamten Balkanregion. Eine Form des polyphonen Gesangs ist die Diaphonie. Sie ist charakteristisch für zahlreiche Regionen und wurde in Mazedonien von der UNESCO als immaterielles Kulturerbe anerkannt. Bei diesem typischerweise a cappella praktizierten Gesang führt die eine Stimme und die andere unterstützt diese als Bordun gesummt oder gesungen. Diaphonie gab es vor allem im männlichen Repertoire, das traditionell bei Feiern, Versammlungen, Hochzeiten und anderen geselligen Zusammenkünften gesungen wurde. Viele Texte gehen auf mythologische Epen zurück. Aber es gibt auch profane Texte und Liebeslyrik, die oftmals im Dienste eines sozialen Ereignisses stehen. Im Mittelpunkt steht jedoch immer die Suche nach dem Sinn des Lebens in Schönheit und Liebe; nach dem Gleichgewicht von Mensch und Natur.

Die Teofilović-Brüder suchen nach fast verschollenen Liedern und Harmonien, heben Liederschätze, die nur noch in verkitschter volksmusikalischer Form erhalten sind und erwecken ihre Fundstücke aus mehr als zwei Jahrhunderten auf ihre unverkennbar eigene Weise wieder zu neuem Leben. Ihre Suche und Arbeit wird geleitet von der Überzeugung, dass die menschliche Stimme das älteste und perfekteste Musikinstrument ist, mit dem sie eine ständige liturgische Bewegung des Geistes durch die Zeit unternehmen.

Birgit Ellinghaus

21 Uhr

Et Lux

WOLFGANG RIHM ¹⁹⁵²

»Et Lux« für Vokaloktett und Streichquartett
(2009)

Huelgas Ensemble

Axelle Bernage, Sabine Lutzenberger, Sopran
Achim Schulz, Terry Wey, Stefan Berghammer,
Matthew Vine, Tenor
Tim Scott Whiteley, Guillaume Olry, Bass

Minguet Quartett

Ulrich Isfort, Annette Reisinger, Violine
Aroa Sorin, Viola
Matthias Diener, Violoncello

Paul Van Nevel, Leitung

Wolfgang Rihms 2009 entstandenes »Et Lux« ist eine Verbindung von Techniken und Funktionen der Vokalpolyphonie der Renaissance mit zeitgenössischer Musik. Der Komponist schrieb das einstündige Werk für das auf Musik des Mittelalters spezialisierte Hilliard Ensemble und das auf neue Musik konzentrierte Arditti Quartett. So lag eine Verbindung von Alt und Neu schon in der konträren Ausrichtung der Uraufführungs-Interpreten begründet. Indem »Et Lux« aber charakteristische Elemente aus verschiedenen Epochen in sich vereint, wirkt das Stück zugleich wie aus der Zeit gefallen, wie zwischen allen Kategorien und Stilen, weder alt noch neu. Und gerade mit dieser unbestimmten Zeitlichkeit gelingt der Zeitkunst Musik ein Vorschein auf das, was zentrales Thema speziell dieses Stücks ist, nämlich Zeitlosigkeit, oder emphatischer Ewigkeit: »et lux perpetua luceat«, das ewige Licht leuchte.

Die acht Singstimmen verzweigen sich polyphon und kommen zugleich immer wieder zu langen Liegetönen, Akkorden und perfekten Konsonanzen zusammen, bei denen sich der

Atem der Sängern und Sänger gleichsam als Lebensatem verströmt. Insbesondere reine Quarten und Quinten wirken – ohne die in der Dur-Moll-Tonalität unerlässlichen Terzen – eigenwillig leer, streng, kühl, altertümlich, archaisch, hieratisch. Hinzu kommen querständige Klauseln, die an die eigenwillig chromatische Musik eines Carlo Gesualdo erinnern und zugleich in Stimmführung und Harmonik darüber hinausgehen. Durch das Streichquartett erfährt der weiche und zumal in der Überakustik einer Kirche fast körperlos schwebende Klang des Vokaloktetts sowohl Fortsetzung, Umfärbung als auch Kontrast. Die Streicher beginnen mit einem Unisono der leeren tiefsten Violinsaiten G, von wo aus sie sich verästeln und wohin sie im weiteren Verlauf immer wieder als Ruhe- und Ausgangspunkt für weitere Verästelungen zurückkehren. Das Quartett spielt meist Pianissimo und mit Dämpfer, so dass die übliche Abstrahlcharakteristik unterdrückt wird und der Instrumentalklang silbern und wie entrückt erscheint. Stellenweise agieren die Streicher auch geräuschhaft und perkussiv mit erweiterten Spieltechniken. Schließlich stehen die vier Stimmen auch symbolisch für die Welt und deren Vergänglichkeit (vier antike Elemente, vier Himmelsrichtungen, Jahres- und Tageszeiten, Lebensalter).

Der badische Katholik Wolfgang Rihm – 1952 in Karlsruhe geboren und dort immer noch lebend und seit 1985 an der dortigen Musikhochschule als Nachfolger seines Lehrers Eugen Werner Velte Komposition lehrend – komponierte »Et Lux« ausdrücklich nicht in direkter Folge der Jahrhunderte alten Gattungstradition des Requiems. Dennoch handelt es sich in modifiziertem Sinne um ein Requiem. Text und Gattung erscheinen wie in Erinnerung als etwas längst Vergangenes und zugleich durch die Kraft der Erinnerung neu vergegenwärtigt. In seinem Werkkommentar schrieb Rihm selbst: »In dieser Komposition erklingen Textfragmente der römischen Requiem-Liturgie. Sie erscheinen jedoch nicht »intakt« und in liturgisch korrekter Folge. Eher tauchen sie auf als erinnerte Bestandteile eines – wie in einer Anamnese – schrittweise vergegenwärtigten Zusammenhanges. Es sind einzelne Wortverbindungen, die – immer wiederkehrend – zentrale Bedeutung ausstrahlen.

Ganz im Zentrum: ›... et lux perpetua luceat...‹. In kreisendem Reflektieren werden die sowohl tröstlichen als auch tief beunruhigenden Schichten dieser Worte vielleicht spürbar.«

»Et Lux« ist ein modernes Requiem. Mit Hilfe der neu angeordneten Textteile der lateinischen Totenmesse wird danach gefragt, ob und was nach dem Tode folgt. Statt als Gebet an Gott, richtet sich die Musik hier und jetzt an ihr Publikum. Rihm schuf keine düstere Totenfeier oder gar furiose Beschwörung des Jüngsten Gerichts. Sein Werk verzichtet auf eine spektakuläre Vertonung der mittelalterlichen Sequenz »dies irae«, wie sie Mozart, Berlioz, Verdi, Dvořák und viele andere effektiv ausgestalteten, bis die Sequenz durch das Zweite Vatikanische Konzil 1965 aus der »missa pro defunctis« ausgeschlossen wurde. Das ruhevolle Gleiten von Rihms Musik wird durch den apokalyptischen Schrecken jedenfalls nur wie von entferntem Widerhall aus längst vergangener Zeit kurz getrübt. Akzentuiert wird nicht der Anfang der Liturgie »requiem aeterna«, sondern dessen ebenso bittende wie hoffnungsvolle Fortsetzung »et lux perpetua luceat [eis]«, das ewige Licht leuchte ihnen, den Verstorbenen. Und stellenweise erstrahlt das göttliche Licht in hellem C-Dur wie einst schon in Joseph Haydns Oratorium »Die Schöpfung« zu den Worten: »Und Gott sprach, es werde Licht – Und es ward Licht!«

Rihms »Et Lux« kennt den Tod nicht als drohendes Fatum oder grässlich daher reitenden Knochenmann und Schnitter, dessen willkürlich geschwungene Sense unterschiedslos alles Leben niedermäht. Vielmehr erscheint der Tod als ein unabänderliches Faktum, das heißt letztlich akzeptiert und seines Schreckens beraubt. Wie in einer barocken Allegorie verkehrt sich für den Komponisten sowie für die Interpreten und die Zuhörer das Wissen um die eigene Sterblichkeit »memento mori« zugleich in ein heiter-gelassenes Bekenntnis zum Leben: »carpe diem!« Vielleicht lässt sich gerade in einer solchen Kreisbewegung so etwas wie Seelenfrieden gewinnen? Für eine Besprechung von »Et Lux« in der CD-Einspielung durch die Interpreten des heutigen Abends fand Dorothea Bossert 2015 folgende tastende Worte: »Eine Stunde Musik, betörend und verstörend, schroff und jubelnd, wissend und wissen

wollend, fragend ins Offene, immer intensiv, auch im Leisen, kaum Hörbaren. Immer rein, nie berechnend auf Effekt bedacht. Schönheit, der Schönheit nichts bedeutet. Konsonanzen und Dissonanzen werden zu Energiezuständen. Stimmen werden zu Instrumenten und Instrumente zu Stimmen. Text zu Musik, Musik zur nonverbalen Klangrede, nicht bildhaft, nicht emotional, aber berührend – berührend nüchtern.«

Rainer Nonnenmann

22 *Brazilian Motions: Mariä Verkündigung* **Uhr**

MATTHIAS SCHRIEFL ^{©1981}
und Band

Patricia Cruz, Gesang, Perkussion
João Luis Nogueira Pinto, akustische Gitarre
André de Cayres, Kontrabass, E-Bass
Rodrigo Villalon, Schlagzeug, Perkussion
Matthias Schriefl, Flügelhorn, Trompete,
Bass-Flügelhorn, Arrangements

Brazilian Motions ist ein Projekt des Allgäuer Jazztrompeters Matthias Schriefl. Hierbei realisiert er ausschließlich Eigenkompositionen in vielen brasilianischen Stilen, wie zum Beispiel Bossa oder Samba, leicht zugänglich und klar, ohne banal zu sein. Für das Konzert in der Kirche St. Maria im Kapitol werden einige neue Kompositionen von Schriefl aufgeführt, die sich mit dem Thema Maria auseinandersetzen. Dazu hat Patricia Cruz brasilianische Texte verfasst, die sich mit Maria auseinandersetzen. Maria wird dabei als eine weibliche Gottheit behandelt, die nicht nur im Christentum, sondern auch in anderen Religionen vorhanden ist und für das göttliche Weibliche stand und steht. St. Maria im Kapitol ist die Lieblingskirche von Matthias Schriefl in Köln. Vielleicht auch, weil er aus einem

Marienwallfahrtsort im Allgäu stammt, auf dem christlichen Internat Marianum« eine ambivalente Zeit verbrachte und dann jahrelang in der Kölner Marienstraße wohnte.

Die Melodien sind teilweise so schlicht, dass sie zum Mitsingen einladen. Bei einigen Titeln wiederum herrscht eine derart ernste, intime Atmosphäre, dass man nur konzentriert, mit geschlossenen Augen zuhören möchte. Die sensible Stimmung der Lieder wird durch persönliche Widmungen geprägt sowie durch die deutliche musikalische Formulierung von bekannten Gefühlen: Liebe, Einsamkeit, Glück, Trauer und die einfache Freude am Leben. Einige der Lieder werden von der Sängerin Patricia Cruz aus Rio de Janeiro mit geschmackvollen Lyrics versehen. Die lateinamerikanische Rhythmusgruppe um André De Cayres aus São Paolo, dem kolumbianischen, mittlerweile weltbekannten Trommler Rodrigo Villalon und João Luis Nogueira Pinto aus Zentralbrasilien, versteht immer, für jedes Stück den richtigen Groove zu finden und bei feurigen Soli und Themen mit viel Spielfreude zu interagieren. In der Band treffen sich drei Nationalitäten (brasilianisch, kolumbianisch, allgäurisch), eine Menge jugendlicher Charme, technische Brillanz und ehrliche Lust an Musik.

Matthias Schriefl

23 *Fragmentum – Auf der Suche nach dem verlorenen Klang* **Uhr**

Ordo Virtutum – Ensemble für Musik des Mittelalters

Hubert Mayer, Johannes Mayer, Simon McHale,
Jörg Rieger, Csongor Szántó, Gesang
Stefan Johannes Morent, Gesang und Leitung

Zisterzienserkloster Maulbronn, Graduale, 15. Jh.
[Hauptstaatsarchiv Stuttgart H 102/49, Bd. 195]
»De martyribus«

Alleluia V. »Beatus vir«
 Offertorium »Iustus ut palma«
 Communio »Magna est gloria«
 »De confessoribus«
 Introitus »Statuit ei dominus«
 »De S. Michael«
 Offertorium »Stetit angelus«

Benediktinerkloster Alpirsbach, Graduale, 15. Jh.

[Hauptstaatsarchiv Stuttgart H 102/2, Bd. 214]

»Commune Dedicacionis Ecclesiae«
 Lectio Evangelii
 Offertorium »Domine deus«
 Communio »Domus mea«

**Benediktinerkloster Hirsau, Antiphonale,
 2. Hälfte 12. Jh.**

[Württembergische Landesbibliothek Stuttgart,
 Cod. fragm. 56]

»Commune Confessoris Pontificis in ii nocturno«
 Antiphona »Vitam petiit a te« + Psalmus 20
 Responsorium »Inveni David«
 Responsorium »Posui adiutorium«

**Zisterzienserkloster Bebenhausen, Antiphonale,
 15. Jh.**

[Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 303, Bd. 1330]

»Dominica de Passione in iii nocturno«
 Responsorium »Tota die«

Zisterzienserkloster Salem, Graduale, 15. Jh.

[Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. XII,31r]

»In nativitate S. Ioannis Baptistae«
 Introitus »De ventre matris mee«

Zisterzienserkloster Salem Graduale, 15. Jh.

[Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. XII,8]

»In nativitate domini nostri Jesu Christi in i nocturno«

Antiphon »Diffusa est gratia« + Psalmus 44
 Responsorium »Hodie nobis celorum rex«

Zisterzienserkloster Salem Graduale, 15. Jh.

[Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. XII,31r]

»Ad vespas feriae iv/v infra octavam Paschae«
 Alleluia »Christus resurge«

(Alle Übertragungen aus den Handschriften und Übersetzungen von
 Stefan Johannes Morent)

Fragmentum – Auf der Suche nach dem verlorenen Klang
 Musikalisch-liturgische Fragmente aus württembergischen
 Klöstern

Als 1537 durch Herzog Ulrich endgültig die Reforma-tion in Württemberg eingeführt war und in Folge dessen viele Klöster aufgehoben wurden, waren auch ihre Choralhandschriften dem Untergang geweiht. Die über Jahrhunderte mit höchstem künstlerischen Aufwand hergestellten Codices galten nun als Zeugen einer veralteten Liturgie. Die »papis-tischen Bücher«, wie man sie jetzt nannte, hatten nur noch materiellen Wert. Das wertvolle Pergament, auf dem die Ge-sänge notiert waren, konnte als stabiles Einbandmaterial für Akten recycelt werden. Aber auch dadurch, dass ältere Hand-schriften durch neuere, repräsentativere ersetzt oder durch Ordensreformen neue liturgische Bücher notwendig wurden, gerieten sie in den Makulaturprozess. So wurden tausende von Choralhandschriften zerschnitten und dienten fortan als eine Art Notenkleid für Buchdeckel und zur Verstärkung von Buchrücken. Jahrhunderte lagerten sie so als Fragmente in den Archiven, die meisten davon im Hauptstaatsarchiv Stuttgart und im Staatsarchiv Ludwigsburg.

In Verbindung mit dem Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und dem Südwest-rundfunk hat es sich das Ensemble Ordo Virtutum zur Aufgabe gemacht, diese schlafenden Schätze wieder wach zu küssen,

sie vom Dunkel der Archive ans Licht zu holen. Jede Seite, jeder zerschnittene Streifen erzählt dabei seine eigene spannende Geschichte, die zurückführt in jene Zeit, als von ihnen gemäß ihrer Bestimmung die Liturgie in einem Kloster gesungen wurde. Dabei verweisen die Fragmente trotz ihrer Unvollständigkeit und auf den ersten Blick Begrenztheit meist auf einen größeren Kontext. Oft fungieren sie als eine Art Schlüsselloch, das einen Blick in liturgische Kulturen erlaubt, die ansonsten gänzlich verloren wären. So waren etwa aus vielen württembergischen Klöstern (z.B. Bebenhausen) bisher keine oder nur sehr wenige musikalisch-liturgische Zeugnisse bekannt, deren Zahl durch die Fragmente entscheidend und teilweise zum ersten Mal vermehrt werden kann. Dabei ist durchaus nicht immer sicher, dass die Fragmente in den Klöstern, aus denen die Träger-Archivalien stammen, auch geschrieben wurden. Teilweise gelangten sie aus anderen Gemeinschaften durch Büchertausch oder -kauf dorthin. Auch dieser Befund und die Frage nach den möglichen Wegen solcher fremden Fragmente lassen interessante Rückschlüsse auf die Austauschbeziehungen zwischen verschiedenen Klöstern und Liturgiekreisen zu.

Das Programm Fragmentum ist also auch ein Beitrag zum Reformationsjahr 2017. Es nimmt den Hörer mit auf eine spannende Zeitreise und haucht den über Jahrhunderte verstummten Zeugen nach aufwändiger Rekonstruktion zum ersten Mal wieder ihren verlorenen Klang ein. Dabei wurden die Fragmente nach den Klöstern ausgesucht, deren Klosterkirchen heute noch zum größten Teil in ihrem mittelalterlichen Bestand erhalten sind: Die ehemalige Zisterzienserabteikirche Bebenhausen, die Marienkapelle des ehemaligen Benediktinerklosters Hirsau, die ehemalige Zisterzienserabteikirche Maulbronn, die ehemalige Zisterzienserabteikirche Salem und die ehemalige Benediktinerklosterkirche Alpirsbach. Die Grundidee ist hierbei, dass die liturgischen Räume, in denen einst die auf den Fragmenten festgehaltene Liturgie gesungen wurde, wesentlich zur klanglichen Rekonstruktion dazu gehören. Denn der durch Raum und Architektur bedingte Klangunterschied etwa zwischen der Zisterzienserkirche Maulbronn und der Benediktinerkirche Alpirsbach ist gewaltig. Auch wenn diese Klangunter-

schiede nur auf SACD-Aufnahmen zu hören sind, kann dennoch der Hörer im Konzert in einer einzelnen Kirche einen Eindruck von den verschiedenen jahrhundertealten klösterlichen Traditionen erhalten, die mit Einführung der Reformation plötzlich verstummten. Die in unserem Programm zu hörenden Ausschnitte aus der Liturgie entsprechen dem zufälligen Überlieferungsbefund der Fragmente. Dem Programm liegt also diesmal im Gegensatz zu den sonstigen Gepflogenheiten des Ensembles keine geschlossene liturgische Konzeption zugrunde.

Stefan Morent

Mitwirkende

in der Reihenfolge ihres Auftritts

NORBERT RODENKIRCHEN studierte Flöte bei Hans-Martin Müller und Günther Höller in Köln. Ebenso war er Kompositionsschüler der deutsch-chilenischen Komponistin Leni Alexander und gehörte als Interpret zum kreativen Umfeld der Klasse von Johannes Fritsch, der für ihn u.a. das Werk »Fistula mortale« schrieb. Seit 25 Jahren widmet sich Norbert Rodenkirchen dem künstlerischen Dialog zwischen Mittelalter und Gegenwart. Einerseits hat er sich als Solist auf historischen Traversflöten im Bereich der alten Musik international einen Namen gemacht, u.a. als Mitglied von Sequentia und Dialogos. Andererseits ist er als Improvisator und Komponist einer experimentell archaischen Musik aktiv und komponiert er auch für Theater und Filme. Zudem gibt er Workshops in mittelalterlicher Improvisation u.a. an der Schola Cantorum Basel und am Mozarteum Salzburg.

JOHANNES S. SISTERMANNs studierte Klavier bei Klaus Runze, Rhythmik bei Holmrike Leiser sowie Neues Musiktheater bei Mauricio Kagel. Er realisiert Kompositionen in Media/Elektroakustik, Radiokunst, Musiktheater, KlangPlastik, Performance sowie Urban Environment. Einladungen zu Konzerten, Performances, Ausstellungen bei internationalen Festivals wie Donaueschinger Musiktage, EXPO Weltausstellung Hannover sowie in Hong Kong, Melbourne, Sydney, Perth, New York und von verschiedenen Sendeanstalten. Vorlesungen und längere Stipendienaufenthalte führten ihn nach Australien, Indien, Japan, USA und China. Vielfach national/international ausgezeichnet erhielt er u.a. 1997 den Karl-Sczuka-Förderpreis SWR, den Deutschen Klangkunst-Preis 2008 WDR/Skulturenmuseum Marl/Initiative Hören, 2015 den PRIX PRESQUES RIEN sowie 2016 den 1. Preis »Leibniz Harmonien« im internationalen Kompositionspreis der Stadt Hannover.

Das Vokalensemble PROFETI DELLA QUINTA hat sich der Renaissancemusik des 16. und 17. Jahrhunderts verschrieben. Aus-

gangspunkt ist das fundierte Musizieren nach der Aufführungspraxis der jeweiligen Zeit, gepaart mit dem Bewusstsein für das heutige Publikum und dessen Hörgewohnheiten. Das Ensemble wurde in Galiläa/Israel von Elam Rotem gegründet. Mittlerweile ist es in der Schweiz ansässig, wo alle seine Mitglieder weiterführende Studien an der Schola Cantorum Basiliensis absolvieren. Wie der Name schon sagt, besteht das Ensemble im Kern aus fünf Sängern, die nach Bedarf mit befreundeten InstrumentalistInnen und SängerInnen zusammenarbeiten. Die CD-Einspielung von Emilio de Cavalieris »Lamentationen« (1600) sowie Salomone Rossis »Hashirim asher li'Shlomo« (1623) samt eines Dokumentarfilms an Originalorten in Mantua machten das schweizerisch-israelische Ensemble 2011 international bekannt. Seitdem gastiert es bei internationalen Festivals und Konzertreisen. 2014 tourten die Musiker durch die USA und Japan.

Der Cembalist, Komponist und Sänger ELAM ROTEM ist Gründer und Leiter des Ensembles Profeti della Quinta. Nach dem Bachelor-Abschluss in Cembalo an der Jerusalem Academy for Music and Dance übersiedelte er nach Europa, um sich noch mehr auf Alte Musik zu spezialisieren. An der Schola Cantorum Basiliensis spezialisierte er sich auf historische Aufführungspraxis und machte er seinen Master in Continuo-Spiel, Improvisation und Komposition. 2014 entwickelte er die inzwischen ausgezeichnete Website »Early Music Sources«. 2016 legte er seine Doktorarbeit »Early Basso Continuo Practice: Implicit Evidence in the Music of Emilio de' Cavalieri« vor, die im Rahmen eines neuen Kooperationsprogramms zwischen der Schola Cantorum Basiliensis und der Universität Würzburg entstanden ist.

Wo immer die Flötistin CAMILLA HOITENGA auftritt, begeistert sie durch ihr charismatisches Spiel. Neben Konzerten mit klassischem Repertoire hat sie zahlreiche Werke uraufgeführt, die speziell für sie komponiert wurden, etwa von Kaija Saariaho, Ken Ichiro Kobayashi und Péter Koeszeghy, dirigiert von Jukka-Pekka Saraste, Susanna Mälkki, Vladimir Jurowski,

Alan Gilbert und Christoph Eschenbach. Da sie auch von asiatischer Musik inspiriert ist, wird sie häufig zu Gastspielen nach China und Japan eingeladen und hat mehrere Stücke japanischer Komponisten zur Uraufführung gebracht. Ihr Repertoire reicht von Bach und Schubert über Jean-Baptiste Barrières hoch-moderne Stücke für Live-Video und Elektronik bis zu Improvisationen und Auftritten mit dem Pianisten und Klangkünstler Taavi Kerikmäe.

EIJA KANKAANRANTA ist eine der führenden finnischen Kantele-Spielerinnen und speziell an zeitgenössischer Musik und Improvisation interessiert. Sie hat Werke von Asta Hyvärinen, Michael Finnissy, Jukka Tiensuu, Lotta Wennäkoski, Juhani Nuorvala and Kaija Saariaho uraufgeführt und als erste klassische Kantele-Spielerin 2009 an der Sibelius Academy promoviert. Ihre Solo-CD »Griffyr – Contemporary Music for Kantele« erschien 2007. Als Solistin war sie zu Gast beim Avanti! Chamber Orchestra, Pori Sinfonietta, Joensuu City Orchestra und dem Nederlands Blazers Ensemble, NBE. Außerdem spielte sie die Kantele in diversen Orchestern: Uusinta Chamber Ensemble, Tapiola Sinfonietta, Finnish Baroque Orchestra, Moscow Contemporary Music Ensemble und Athelas Sinfonietta Copenhagen. 2017 ist sie Stipendiatin beim Arts Promotion Centre Finland.

AGNÈS CLÉMENT ist 1. Preisträgerin beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD München 2016 sowie Gewinnerin des Publikums- und Sonderpreises für die beste Interpretation der Auftragskomposition. Schon zuvor gewann die französische Harfenistin zahlreiche internationale Preise. Sie wurde 1990 geboren und studierte Harfe und Fagott an den Konservatorien von Clermont-Ferrand und Boulogne-Billancourt, ehe sie ihre Studien bei Fabrice Pierre am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon fortsetzte und mit der höchsten Auszeichnung abschloss. Seit Solo-Debüts in Paris und Chicago ist sie regelmäßig auf internationalen Podien zu Gast, auch mit Orchestern mit Glières Harfenkonzert. Seit 2013 ist sie Solo-harfenistin des Orchestre Symphonique de la Monnaie Brüssel.

Das Vokalensemble TRYS KETURIOSE wurde 1984 gegründet und widmet sich dem fast vergessenen Repertoire des mehrstimmigen litauischen Gesangs, den Sutartinės, die seit 2010 auf der UNESCO-Liste des Immateriellen Weltkulturerbes stehen. Sutartinės (abgeleitet von dem litauischen Wort sutarti – im Einklang sein) ist eine einzigartige Vokaltradition, die im Nordosten Litauens von Frauen praktiziert wird. Das auch als »Königinnen der Sutartinės« bekannte Ensemble erweckt vergessen gebliebene archivierte Melodien wieder zum Leben. Trys Keturiose heißt so viel wie »Drei von Vier«. Der Name ist einem Lied-Refrain entlehnt, der auf die Zusammensetzung der Gruppe anspielt, die sich je nach Lied verändern kann: es singen jeweils zwei, drei oder vier Sängerinnen. Daiva Vyčiniienė ist Gründerin von Trys Keturiose und die wichtigste Forscherin dieser Musik.

THE THEATRE OF ETERNAL MUSIC BRASS ENSEMBLE wurde 2014 von Ben Neil, Stephen Burns und Marco Blaauw gegründet, um La Monte Youngs »The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer« in der Version für acht Trompeten in der Licht-Installation »Dream Light« von Marian Zazeela aufzuführen. In den frühen 1990er Jahren hatten Ben Neil und Stephen Burns dieses Werk in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten auf die Bühne gebracht und aufgenommen. Für die Wiederaufführung der Komposition in mehreren europäischen Städten konnte Marco Blaauw weitere auf die Interpretation zeitgenössischer Musik spezialisierte Trompeter gewinnen. Im Januar 2015 fand die erste Arbeitsphase mit La Monte Young und Marian Zazeela in deren New Yorker »Dream House« statt. Im Juli 2015 spielte das Ensemble die ersten Aufführungen im Chelsea Dream House in New York. Im Herbst 2015 produzierte Marco Blaauw in Zusammenarbeit mit Festivals in Warschau, Paris und Huddersfield die europäische Wiederaufnahme. Nach der Aufführung beim Ultima Festival in Oslo 2016 geht die Reise für das Ensemble 2017 unter anderem nach Krems, Amsterdam, s'Hertogenbosch, Köln und zum einzigartigen Europäischen Dream House in Polling, Bayern. Auf für das Kölner Konzert ausgegebenen Handzetteln mit Informationen

zu Komponist, Lichtkünstlerin und Werk finden sich auch die Kurzbiographien der Interpreten von LA MONTE YOUNGS »The Melodic Version« (1984) of »The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer« from »The Four Dreams of China« (1962) in der Installation »Dream Light« von MARIAN ZAZEELA.

SHŌGO ANZAI wurde 1969 Mitglied im Gagaku-Ensemble des japanischen Kaiserhofs und konzentrierte sich auf das Spiel der Bambusflöten (Ryūteki, Komabue, Kagurabue). 2009–2013 war er Leiter des Hoforchesters. 1977 trat er zusätzlich dem Ensemble Jūnion-kai bei. Als Hofmusiker hat er an mehreren Gastspielreisen des kaiserlichen Gagaku-Ensembles nach Europa, Amerika, Ägypten, Korea u.a. teilgenommen. 2012 hatte er als Leiter des Hoforchesters beim »Edinburgh International Festival« großen Erfolg. Nach seiner Pensionierung ist er weiterhin im Gagaku-Ensemble Kitanodai, aber auch als musikalischer Berater verschiedener Amateur-Ensembles aktiv.

HIDEAKI BUNNO, 1944 geboren, stammt aus einer Musikerfamilie, die seit den Anfängen der Gagaku-Hofmusik im 8. Jahrhundert diese in einem »Amt für Musik und Tanz« pflegt und weitergibt. Als Nachfolger seines Vaters trat er 1959 in die Dienste des japanischen Kaiserhofs, wo er fünfzig Jahre vor allem das Spiel der Shō (Mundorgel), der Sō (Zither) und den Gesang (Kagura-uta) praktizierte. Zuletzt wirkte er auch als Leiter des Hoforchesters. 1977 war er Mitbegründer des Ensembles Jūnion-kai, das die Verbindung von Tradition und Moderne in der Gagaku-Musik erprobt. 2009, dem Jahr seiner Pensionierung, wurde Hideaki Bunno mit dem Preis der Japanischen Akademie der Künste ausgezeichnet. Bis heute ist er als angesehenen Gagaku-Musiker und Lehrer aktiv. Beim Romanischen Sommer war er bereits 2013 zu Gast.

GORŌ IKEBE spielte seit 1972 im Gagaku-Orchester des japanischen Kaiserhofs vor allem die Oboe Hichiriki sowie während der letzten Jahren vor seiner Pensionierung in leitender Funktion. 1977 wirkte er an der Gründung des innovativen Gagaku-

Ensembles Jūnion-kai mit. 2013 übernahm er die Choreografie für ein neues Bugaku-Tanzstück anlässlich der Feierlichkeiten zur Verlegung des Groß-Schreins von Ise. Er war Teilnehmer an den Gastspielreisen des Kaiserlichen Hoforchesters nach Europa, Amerika, Ägypten, Korea u.a. Bis heute engagiert er sich bei der Ausbildung jüngerer Gagaku-Musiker am Kaiserhof wie auch in verschiedenen Amateur-Ensembles.

NAOYUKI MANABE, 1971 geboren, studierte Komposition sowie Gagaku-Hofmusik u.a. bei Hideaki Bunno. Er arbeitet heute gleichermaßen als Komponist wie als Spieler der Gagaku-Instrumente Shō (Mundorgel) und Sō (Zither) und tritt auch beim Hoftanz auf. Als Komponist wurde er mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2011/12 hielt er sich mit einem Stipendium des japanischen Staates in Deutschland auf, um in Konzerten und Workshops die Mundorgel Shō vorzustellen und mit Musikern und Komponisten neue Kooperationen zu erproben. Er ist Mitglied in verschiedenen Gagaku-Ensembles und Dozent für Gagaku-Musik an mehreren japanischen Hochschulen. Beim Romanischen Sommer gastiert er zum zweiten Mal.

NAGAO ŌKUBO trat 1970 in das Gagaku-Ensemble des japanischen Kaiserhofs ein und konzentrierte sich auf das Spiel der kleinen Oboe Hichiriki. 2013/14 war er Leiter des Hoforchesters. Seit 1977 ist er zusätzlich Mitglied des Ensembles Jūnion-kai. Er nahm an mehreren Gastspielreisen des kaiserlichen Hoforchesters nach Europa, Amerika, Ägypten, Korea u.a. teil und bildete zahlreiche jüngere Gagaku-Musiker aus. Nach seiner Pensionierung ist er weiterhin als Berater des Hoforchesters, aber auch verschiedener Amateur-Ensembles aktiv. Darüber hinaus ist er als Choreograf für den Bugaku-Hoftanz tätig, am Asama-Schrein, Koyasu-Schrein und Nationaltheater in Tokyo.

YUTAKA ŌTA absolvierte ein Musikstudium an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Er nahm Unterricht in Gagaku-Musik bei dem Hofmusiker Shōgo Anzai und spezialisierte sich auf das Spiel der Bambusquerflöten und der Laute Biwa sowie den Bugaku-Tanz. Darüber hinaus komponiert er

Musik für Theater und Tanz und tritt mit Künstlern aus unterschiedlichsten Genres auf. Er ist Schöpfer einer Erkennungsmelodie der Nordlinie des japanischen Shinkansen-Expresszuges und aktiv in vielen Musikprojekten, die Japanisches und Westliches miteinander verbinden.

Die serbischen Brüder Ratko und Radiša TEOFILOVIĆ gelten als außergewöhnliche Interpreten einer längst vergessenen Gesangstradition. Das Vokalduo hat sich intensiv mit alten zweistimmigen Gesängen aus der gesamten Balkanregion beschäftigt. Bei ihrer Suche nach teils verschollenen Liedern und Harmonien stießen sie auf Fundstücke aus mehr als zwei Jahrhunderten. Auch die oft nur noch in verkitschter Form erhaltene Volksmusik haben sie zu neuem Leben erweckt. Seit 1994 produzierten sie zahlreiche CDs, gastierten in fast allen europäischen Ländern, in Japan, den USA und traten auf großen Festivals auf, etwa dem World Performing Arts Festival (Osaka), Sziget Festival (Budapest), Estivoce Festival (Korsika), Canti di tradizione (Sardinien). Wenn Ratko und Radiša Teofilović singen, klingt das einerseits orientalisches, andererseits mittelalterliches. Sie haben ihren ganz eigenen Sound entwickelt, minimalistisch und zugleich sehr voll.

Das HUELGAS ENSEMBLE wurde 1971 vom flämischen Dirigenten Paul Van Nevel gegründet. Es gilt als eines der international angesehensten Ensembles für die Polyphonie des Mittelalters und der Renaissance. So bezieht sich auch der Name auf den »Codex Las Huelgas«, ein Manuskript überwiegend polyphoner Musik aus dem 13./14. Jahrhundert. Unverkennbar ist die Freude am Entdecken von unbekanntem Repertoire. Das vielfach ausgezeichnete Ensemble tritt weltweit auf bei Festivals für Alte Musik und in den großen Konzerthäusern, etwa in London, New York, Paris, Berlin oder Lissabon. Die Discografie der Formation umfasst über 60 Aufnahmen von Vokal- und Instrumentalmusik des 13. bis zum 16. Jahrhundert sowie zeitgenössische Musik.

Das in Köln beheimatete MINGUET QUARTETT konzentriert sich seit 1988 gleichermaßen auf die klassisch-romantische Literatur

wie auf die Musik der Moderne und Uraufführungen von Kompositionen des 21. Jahrhunderts. Begegnungen mit bedeutenden Komponisten unserer Zeit inspirieren die vier Musiker zu immer neuen Programmideen. Zu den bedeutendsten Projekten zählen die erstmalige Gesamtaufnahme der Streichquartette von Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka und Jörg Widmann sowie von Karlheinz Stockhausens »Helikopter-Streichquartett«. Das Minguet Quartett wurde 2010 mit dem ECHO Klassik sowie 2015 mit dem renommierten französischen »Diapason d'Or« ausgezeichnet und zählt heute zu den international gefragtesten Streichquartetten. Es gastiert in allen großen Konzertsälen der Welt. In den kommenden Jahren wird das Ensemble die vollständige Kammermusik von Emil Nikolaus von Reznicek, Heinrich Kaminski und Walter Braunfels sowie das einzigartige Streichquartett von Glenn Gould auf CD vorlegen.

PAUL VAN NEVEL ist der künstlerische Leiter des Huelgas Ensembles, das er vor über 45 Jahren als Erweiterung seiner Aktivitäten an der Schola Basiliensis gründete. Als Pionier und Gallionsfigur der Erforschung und Aufführung europäischer Polyphonie steht er für eine interdisziplinäre Heransgehensweise an die originalen Quellen unter Berücksichtigung des kulturellen Umfelds (Literatur, historische Aussprache, Stimmung, Tempo, Rhetorik etc.). Van Nevel war Gastdozent an vielen Konservatorien und ist seit 30 Jahren Gastdirigent des Nederlands Kamerkoor. Er erhielt zahllose Auszeichnungen, darunter den »Prix in Honorem« der Académie Charles Cros, mehrmals den »Diapason d'Or«, den Preis der deutschen Schallplattenkritik und den Deutschen Musikpreis ECHO Klassik. Seine Einspielung von Wolfgang Rihms »Et Lux« mit dem Huelgas Ensemble und Minguet Quartett erhielt den »Diapason d'Or de l'année 2015«.

MATTHIAS SCHRIEFL, 1981 im Allgäu geboren, ist ein Frühstarter: als Trompeter, Komponist und Bandleader wurde er mit 11 Jahren Bundessieger bei »Jugend Musiziert«, danach Leiter einer Schulbigband, jüngstes Mitglied im Bundes-Jazz-Orchester und als 17-jähriger Bundessieger bei »Jugend Jazzt«. Weitere Aus-

zeichnungen folgten: WDR-Jazzpreis für Improvisation (2006), Förderpreis des Landes NRW für Komposition, Dirigat, Instrumentalmusik (2008), Preis der Deutschen Schallplattenkritik für »Six, Alps and Jazz« (2012), TFF – RUTH Sonderpreis Weltmusik (2016). Internationale Aufmerksamkeit erregte Matthias Schrieffls Band »Shreefpunk« mit Tourneen durch Europa, Mexiko, Australien und Westafrika. Schriefl arbeitet mit internationalen Jazzgrößen und Big Bands: u.a. Django Bates, Peter Brötzmann, Daniel Humair, Peter Herbolzheimers, Lee Konitz, Joachim Kühn, Nils Landgren. Als Komponist und Solist arbeitete er mit den Duisburger Philharmonikern. Mit seinen zahlreichen eigenen Bandprojekten sorgt er immer wieder für stilistische Überraschungen.

Das Tübinger Ensemble ORDO VIRTUTUM hat sich auf die Musik des Mittelalters spezialisiert. Mit seinem Gründer Stefan Johannes Morent eröffnet es in der Verbindung von Interpretation und musikwissenschaftlicher Forschung einen Zugang zur musikalischen Welt des mittelalterlichen Europa. Das Programm reicht von kleineren kammermusikalischen Besetzungen bis zum szenischen Musiktheater (»Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen«, »Carmina Burana«, »Wolfenbütteler Marienklage« und »Ordo Virtutum« von Hildegard von Bingen). Das Ensemble arbeitet mit renommierten Interpreten mittelalterlicher Aufführungspraxis (Andrea von Ramm, Sterling Jones, Benjamin Bagby, Anne Azéma) zusammen und betreibt für jedes Projekt umfangreiche Forschungsarbeit. Fernseh- und Rundfunkproduktionen entstanden u.a. mit dem SWR »Notker der Dichter«, »Hermann der Lahme« und »Insula felix« mit Musik aus dem Inselkloster Reichenau. Regelmäßig gastiert das Ensemble bei internationalen Festivals in Europa, USA und Australien.

STEFAN JOHANNES MORENT ist Musikwissenschaftler und Spezialist für die Aufführungspraxis des Mittelalters. Er lehrt als Professor am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Zudem ist er ein gefragter Gastdozent an Akademien, bei Kongressen und internationalen Festivals. Zusammen mit

Benjamin Bagby und dem Ensemble Sequentia leitete er die Akademie für Musik des Mittelalters innerhalb der Landesakademie Ochsenhausen und pflegt eine rege Konzerttätigkeit mit dem von ihm gegründeten Ensemble Ordo Virtutum für Musik des Mittelalters. Morent veröffentlichte zahlreiche Arbeiten zur Aufführungspraxis des Mittelalters. Zuletzt erschien sein Buch »Der Klang des Himmels – Hildegard von Bingen als Komponistin«.

Stadt, Land, Strom.

Da simmer dabei.

Ob Erdgas, Wasser oder Strom:
Seit 140 Jahren versorgen wir
Ihre Region mit Energie. Mehr
unter www.rheinenergie.com



 rheinenergie.com

RheinEnergie

Veranstalter

musik+konzept e.V. gemeinsam mit
dem Westdeutschen Rundfunk Köln / Kulturradio WDR 3



Mit freundlicher Unterstützung von:

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

Stadt Köln / Kulturamt

Kunststiftung NRW

Sparkasse KölnBonn aus Mitteln des PS Zweckertrag

Japanisches Kulturinstitut Köln, The Japan Foundation und Arts Council Tokyo

ON – Neue Musik Köln

Förderverein Romanische Kirchen Köln

Gefördert vom Ministerium
für Familie, Kinder, Jugend,
Kultur und Sport des Landes
Nordrhein-Westfalen



Stadt Köln
Die Oberbürgermeisterin
Kulturamt



Sparkasse KölnBonn
Honorar aus dem PS-Zweckertrag der
Lehrer der Westdeutschen Sparkassen- und
Kommunale PS-Sparen und Gewinnen

JAPANFOUNDATION
JAPANISCHES
KULTURINSTITUT



ON
NEUE MUSIK KÖLN



Programm:

Maria Spering und Rainer Nonnenmann, musik+konzept e.V.

Werner Wittersheim, WDR 3

Gesamtleitung: Maria Spering

Redaktion: Rainer Nonnenmann, Vera Firmbach

Öffentlichkeitsarbeit: Vera Firmbach, Steffi Bütow

Assistenz: Helene Heuser

Organisation: Maria Spering, Karin Rabsch

Gestaltung: Bastian Ruppik

Druck: Köller+Nowak GmbH

Texte: Originalbeiträge von Rainer Nonnenmann, Norbert Rodenkirchen/
Johannes S. Siermanns, Elam Rotem/Dan Dunkelblum,
Camilla Hoytenga, Agnès Clément, La Monte Young, Marian Zazeela,
Heinz-Dieter Reese, Matthias Schnegg, Birgit Ellinghaus,
Matthias Schriebl, Stefan Morent © bei den Autoren

Informationen und Tickets

www.romanischer-sommer.de; kontakt@romanischer-sommer.de

Telefon +49 (0)2232 215 40 00

m+k e.V.

WDR 3

