

Sibylla

Renaissance Music and New Music



Mixtura
Katharina Bäuml, Shawms
Margit Kern, Accordion
Kai Wessel, Alto

Sibylla

Renaissance and New Music

Mixtura

Katharina Bäuml, Shawms

Margit Kern, Accordion

Kai Wessel, Alto

Orlando di Lasso (1532–1594) Prophetiae Sibyllarum

01 Carmina chromatico [02'21]

Karin Haußmann (*1962)

02 an der Stimme gekannt* [11'16]

Orlando di Lasso Prophetiae Sibyllarum

03 I Sibylla Persica [03'01]

04 II Sibylla Libyca [02'24]

05 III Sibylla Delphica [02'10]

Annette Schlünz (*1964)

9 Gesänge für Countertenor, Schalmel und Akkordeon *

- 06 Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden [00'57]

Lyrics taken from Christa Wolf's "Kassandra"

- 07 Sanftes Mädchenlied 1 [02'18]

Lyrics by Ulrike Draesner

- 08 Bei der Quelle, an der Wurzel des Eschenbaums, welch Raunen .. [02'19]

Lyrics by Ulrike Schuster

Orlando di Lasso Prophetiae Sibyllarum

- 09 IV Sibylla Cimmeria [01'52]

- 10 V Sibylla Samia [02'43]

- 11 VI Sibylla Cumana [02'11]

Annette Schlünz 9 Gesänge für Countertenor, Schalmel und Akkordeon *

- 12 Schroff fällt das Eis [02'12]

Lyrics by Hannelore Becker

- 13 Der Grund deines Leibs [01'48]

Lyrics by Hannelore Becker

- 14 Ich bleibe zurück [01'01]

Lyrics taken from Christa Wolf's "Kassandra"

** world premiere recording*

Orlando di Lasso Prophetiae Sibyllarum

- 15 VII Sibylla Hellespontiacae [02'23]
16 VIII Sibylla Phrygia [01'33]
17 IX Sibylla Europaea [01'44]

Annette Schlünz 9 Gesänge für Countertenor, Schalmey und Akkordeon *

- 18 Die Ahne [03'39]

Lyrics by Ulrike Schuster

- 19 Der Schmerz soll uns an uns erinnern [01'11]

Lyrics taken from Christa Wolf's "Kassandra"

- 20 Sanftes Mädchenlied 2: Ich bleibe zurück [01'48]

Lyrics by Ulrike Draesner

Orlando di Lasso Prophetiae Sibyllarum

- 21 X Sibylla Tiburtina [01'49]
22 XI Sibylla Erythraea [01'41]
23 XII Sibylla Agrippa [02'23]

Babette Koblenz (*1956)

- 24 Around* [14'11]

Total Time [70'57]

Sibylla

Between pagan oracle and Christian prophecy:
The Sibyls, Orlando di Lasso and others

“The Sibyl, who with frenzied mouth utters things dark, unadorned and unperfumed, reaches across a thousand years because the god speaks through her.” This comment, made by the Greek philosopher Heraclitus sometime around 500 B.C., is the first known description of the Sibyl – as one possessed, as an oracle who was in contact with the great beyond. Later authors, including Plato and Euripides, spoke of Sibyls (in the plural) and ancient Rome venerated the Sibylline prophecies with the considerable and steadily growing throng of Sibyls numbered at ten by the first century B.C. They were designated according to where they were said to dwell, such as the Persian and Libyan Sibyls or the Sibyl of Hellespont. Their prophecies circulated in Greek hexameter verses, in Hebrew and ultimately in Latin verses without ever being set down in fixed form or organized into a system. As a result, most of them have been lost. However, the Sibyls survived the centuries and also radical religious transformations. Even Christianity was loath to do without them; in the 15th century two further Sibyls were added to the ten ancient ones so the number would correspond with the twelve biblical prophets. Like the Roman poet Virgil, whose eclogues were interpreted as containing Christian prophecies, the Sibyls were regarded as pagan prophetesses who foretold the coming of Christ and fired the imagination of poets and painters since the time of the Renaissance. The Latin hexameter verses forming the basis of Orlando di Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum* were written

around the end of the 15th century. At the turn of the 16th century in Rome, painters such as Pinturicchio, Raphael and Michelangelo adorned many churches, the Vatican Palace and the Sistine Chapel with depictions of the Sibyls. In this way the Pope and the Curia laid claim to having roots in the city going far back into antiquity. It is no coincidence that the Spaniard Rodrigo Borgia, a foreigner, was the first to have his chambers decorated with motifs of the Sibyls. The most widely known of them was the Sibyl of Cumae, west of Naples, who – according to Virgil in his *Aeneis* – led Aeneas, upon his return to Italy, into the underworld where he was given the task of founding Rome, and also the Erythraean Sibyl in Asia Minor, who was responsible for the apocalyptic prophecies of the fall of Troy as well as the Last Judgment, the Dies Irae. The ancient past and distant future were both articulated in the pronouncements of the Sibyls.

It cannot be said with certainty when Orlando di Lasso, who was born circa 1532, decided to pay musical homage to the Sibyls. The *Prophetiae Sibyllarum* was not published until 1600, six years after Lasso's death. The ornamented autograph that Lasso dedicated to his employer and patron, Bavarian Duke Albrecht V, consists of four partbooks, and in addition to miniatures of the Sibyls includes a portrait of the composer with the inscription "28 years old." This would suggest that the autograph dates to around 1560 and means that the composition was completed sometime prior to that. Bearing in mind that Lasso had travelled from an early age throughout Italy in the service of an Italian military leader and had finally settled in Rome for a few years, it seems plausible that Roman paintings inspired his composition. And apparently it was his intention to give the well-known prophecies a very special musical timbre not possible to depict in paintings. For example, he preceded the twelve Latin poems with a three-line verse possibly even written by him, which provided the key word for the musical setting.

But how were “things dark, unadorned and unperfumed” of the Sibylline prophecies to be presented in musical terms? Lasso’s answer to this question involved the decision to symbolize the erratic, aimless prophecies with seemingly aimless chromatic writing. The following songs, as stated from the start in the opening verse, are to be heard *chromatico tenore* – in a chromatic texture. This is the template for the entire composition, above all for the way this verse is set to music: All twelve notes of the octave are heard within the first nine bars. Instead of observing Renaissance part-writing rules, as would have been usual in the mid-16th century, Lasso composed a largely homophonic movement full of semitone steps and clashing harmonies, placing chords such as A major and B major side by side while shifting between keys with sharps and keys with flats without any warning. And the text declamation also follows the rhythms of speech rather than any conception of musical order.

Lasso was not the first to grapple with chromatic writing and homorhythmic declamation. Both belonged within the context of those humanistic efforts to restore the ancient ways, which at the time of the Renaissance, permeated all branches of art and science. In exactly the years in which Lasso was working on the composition of the *Prophetiae Sibyllarum*, the Roman musicologist Nicola Vicentino published a treatise on ancient music and how it could be adopted in modern practice, discussing at length the ancient Greek modes, namely the chromatic and enharmonic modes. And composers all over Europe were trying out the idea of adopting the homophonically declaimed polyphony of the ancient hexameter form instead of making the text unintelligible through the use of polyphonic musical structures. However, no other musical work of this period adopted this idea to such a degree and so radically as Lasso did in his *Prophetiae Sibyllarum*. His approach achieved two things: First, he drew attention to the pagan origins of the sibyls in antiquity by reverting

to an ancient musical setting, and second, he transformed the obscure and scarcely understandable prophecies of the sibyls into musical settings which appear to have no direction.

It should come as no surprise that precisely the chromaticism of these compositions from the 16th century inspired composers of the 20th and 21st centuries to focus on the music of the Renaissance. Ever since Igor Stravinsky's *Monumentum pro Gesualdo* (1960), many composers of the present day have pondered the chromaticism of Carlo Gesualdo's madrigals. That Lasso's *Prophetiae Sibyllarum* inspired the three composers in this recording to create their own compositions is due not only to Lasso's extremely modern and extravagant sound of his chromatic writing, but also to the Sibyls and their own tradition lying outside the bounds of Christian traditions.

In her composition *an der Stimme gekannt*, Karin Haußmann (*1962) clearly refers to Ovid's *Metamorphoses* and, as described by Heraclitus, alludes to the appearance of the Cumaean Sibyl who led Aeneas into the underworld. Aeneas felt gratitude for this and worshipped the Sibyl as a goddess: It is the lamentation of a woman who is in no way immortal, but who will not die until a thousand years have passed, who will shrivel with the passing years and become invisible until only her voice can still be heard – fate leaves her that at least. Haußmann expresses the despair of the Sibyl through literally painful notes in the topmost range of the shawm, and the vision of shrinking and disappearing through a hollowing of the sound and focusing on the smallest intervals. The twelve notes of Lasso's chromatic opening bars provide her with material; the notes F#, G#, C# and B heard on the word “chro-ma-ti-co” in bars 3–5 constitute the opening bar of Haußmann's work. And Lasso's setting is present throughout her work, whether as a direct quote, an allusion or as the basis for musical development. The tonal quality of combining the shawm and accordion

also offers the opportunity to suggest the atmosphere of the underlying text, even though it is not sung.

The Cumaean Sibyl is also at the core of the **9 Songs for Countertenor, Shawm and Accordion** by Annette Schlünz (*1964). According to the legend, the Sibyl offered to sell her nine books of prophecies to Tarquinius Superbus, the last Etruscan king of Rome; when he refused to pay the high price, she burned three of them, then three more, until the king finally agreed to buy the last three at the original price for all nine books. With her nine songs Schlünz seems to reconstruct the nine books, and the number three also plays a role in that the composition consists of three solos, three duos and three trios. She chooses texts by three contemporary poets who, in their inclination to obscure, leave things open and create ambiguity, are reminiscent of the Sibylline prophecies. When she gives the four instrumental pieces (two solos, two duos) titles from Christa Wolf's *Cassandra*, she draws attention to the prophetic powers shared by the Trojan king's daughter and the Sibyls. At a musical level, Schlünz orients herself towards Lasso by citing or reworking certain sequences of intervals and imitative entries, as well as by taking inspiration from his chromatic and unique declamatory rhythm to create her own musical inventions. And even though she closely associates the work with *Cassandra* by using Wolf's title "Ich bleibe zurück" [I remain behind] for the final trio, this is after all the situation the Cumaean Sibyl found herself in. That the piece ends with a solo vocal part confirms once again the words she spoke in Ovid.

Babette Koblenz (*1956) is the most removed from the model of the *Prophetiae Sibyllarum* in her work **Around**, a composition that seems to evoke a different side of Renaissance music – wide-ranging melodic lines that circle around and extend beyond themselves, as



well as highly complex polyrhythmic interrelationships. Even though the parts occasionally combine in joint declamation, the idea of polyphony and the focus on singing in *Around* are more prominent than is speaking. The rhythmic complexity of the score adapts itself into extensive ostinato-like structures which, together with the perfect blend of the instruments and warm modality of the ensemble, lend each of the sections a specific tonal quality. *Around* stands up for the music which Lasso understood best but tried to ignore in the *Prophe-tiae Sibyllarum* – a finely balanced, complex composition that took no account of text, textual content or declamation and placed the closely interlaced ensemble playing of equally important parts at the center of musical invention.

Silke Leopold

Biographical notes

The composers

Born in 1962, **Karin Haußmann** studied composition with Nicolaus A. Huber at the Folkwanghochschule in Essen (now the Folkwang Universität der Künste), where she also taught from 2004 to 2013. She was awarded a scholarship by the Akademie der Künste, Berlin and has won several composition prizes including the 2010 Maria Ensle Prize of the Baden-Württemberg Art Foundation. She is a freelance composer and lives in Essen.

Born in 1964, **Annette Schlünz** studied composition with Udo Zimmermann at the Dresden Musikhochschule. She studied with Paul-Heinz Dittrich as a master class student at the Akademie der Künste Berlin and also worked at the Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM). Her compositions have won many awards, been recognized through scholarships, and include chamber, symphonic and electronic music as well as three operas. After serving as a visiting professor at the Hochschule für Musik “Franz Liszt” Weimar, she now teaches at Université de Strasbourg and the Conservatoire de Strasbourg. She was named an academicien of the Sächsische Akademie der Künste and also the Freie Akademie der Künste in Hamburg and divides her time between southern Germany and France.

Since the 1980s, **Babette Koblenz** has developed a highly personal compositional style marked by very polyrhythmic, modal and song-like elements. After studying with György Ligeti in Hamburg, she produced numerous works for ensembles, choirs, orchestras and the lyric stage, including her opera *Recherche*, produced for the French-German station ARTE.

Works for percussion and compositions for accordion are also prominent in her output. She has received many awards (including a scholarship from Villa Massimo Rome) and was elected academician of the Akademie der Künste Hamburg.

The musicians

In **Mixtura**, Katharina Bäuml and Margit Kern have been carrying out projects for the past several years, bringing together composers and languages from widely separated eras. The shawm, a reed instrument of the 14th century, represents the spirit, sound and performance practice of the Renaissance, whereas the accordion stands for the experience and tonal world of New Music. The two instruments have in common the historical fact that their tonal world has not been shaped by the needs of an orchestra. The musicians have gradually explored the possibilities offered by these sonic worlds. They have inspired composers to come to terms with this new sound constellation, resulting in a series of works scored for their unique combination of instruments. The duo's first CD, *Miniatures*, was released in 2011 with works composed especially for Mixtura. This was followed by *Archipel Machaut* in 2013, which juxtaposes three very different and newly composed works with the music of medieval composer Guillaume de Machaut.

www.ensemble-mixtura.de

Born in Munich, **Katharina Bäuml** studied oboe with Klaus Becker, Rainer Herweg and Winfried Liebermann and Baroque oboe with Renate Hildebrand and Katharina Arfken. She has gained orchestral experience under Claudio Abbado, Andrea Marcon and

Ludger Remy, as well as with the Orquesta Barroca de Sevilla, Les Musiciens du Louvre and the Akademie für Alte Musik Berlin. She specializes in period reed instruments and founded Capella de la Torre in 2005, which focuses on the rediscovery and revival of the European Renaissance. Ten CDs, many live radio recordings and regular guest appearances at European Early Music festivals testify to this. She founded the series *Renaissance Music on the Elbe and Weser*, and the *Berlin Blasmusik Festival*. High in demand as a shawm specialist, she has initiated encounters between the worlds of early music, New Music and jazz.

www.capella-de-la-torre.de

Having grown up near Darmstadt, Margit Kern studied accordion with Hugo Noth and Matti Rantanen at the Sibelius Academy in Helsinki. She gives solo recitals and performs with chamber music ensembles in many European countries and has toured the US and South Korea. Among other venues, she appears in concert as a guest artist with the musikFabrik NRW, Ensemble Modern, l'art pour l'art, oh Ton-Ensemble, the Seoul Spring Festival, the Weltmusiktage in Stuttgart, Musica Viva in Munich, the Perugia Classica Festival, and Forum neuer Musik of the DLF. She collaborates closely with numerous composers and gives premiere performances of their works. Numerous radio portraits make this specialization clear. In 2005 she published her first solo CD entitled "Heart." This was followed in 2011 with TWO and in 2013 with mirror.

Margit Kern is an adjunct professor at the music department at the University of the Arts Bremen.

www.margitkern.de

Kai Wessel, born in Hamburg, studied music theory, composition and singing in Lübeck and baroque performance practice in Basel and Hilversum. He has received several awards and scholarships, including scholarships from the *German National Academic Foundation* and the *German Academic Exchange Service* (DAAD). Guest appearances at operas have taken him to Barcelona, Madrid, Hannover, Stuttgart, Munich, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Halle, Göttingen, Vienna, Salzburg, Amsterdam and Basel. Next to his numerous roles in the baroque repertoire, including the title role in *Giulio Cesare*, Bertarido in *Rodelinda* and Orfeo in Gluck's *Orfeo ed Euridice*, he sang in premiere performances of operas by Klaus Huber, Isabel Mundry, Salvatore Sciarrino, Georg Friedrich Haas, Jörg Widmann and other composers under the direction of Ph. Herreweghe, N. Harnoncourt, G. Leonhard, J. Savall, T. Koopman, R. Goebel, H. Max, M. Haselböck, S. Cambreling, K. Nagano, and H.-W. Henze. Over 90 CD recordings document his career. Between 2006 and 2012, Kai Wessel taught at the Konservatorium Wien University and is currently a professor of singing and historical performance practice in Cologne as well as a professor of singing with focus on contemporary vocal literature in Berne. Next to his work as a vocal soloist, Kai Wessel is also active as a conductor of operas and oratorios.

www.kaiwessel.com

The scoring of the 9 *Gesänge für Countertenor, Schalmey und Akkordeon* was provided courtesy of the publishers Random House and Klett-Cotta.

Sibylla

Zwischen heidnischem Orakel und christlicher Prophezeiung:
Die Sibyllen, Orlando di Lasso und andere

„Die Sibylle, die mit rasendem Munde Düsteres, Ungeschminktes und Ungesalbtes redet, reicht mit ihrer Stimme tausend Jahre weit, weil der Gott aus ihr spricht“: So beschrieb der griechische Philosoph Heraklit um 500 v. Chr. als erster die Sibylle – als eine Besessene, eine Seherin, die mit dem Jenseits in Verbindung stand. Spätere Autoren, darunter Platon und Euripides, sprachen dann von Sibyllen (in der Mehrzahl), und im antiken Rom, wo man auf die sibyllinischen Prophezeiungen großen Wert legte, wurde die große, stetig wachsende und ungeordnete Schar der Sibyllen im ersten vorchristlichen Jahrhundert zu zehn geordnet und nach ihrem Wirkungsort benannt – die persische, die libysche, die hellespontische und so fort. Ihre Weissagungen kursierten in griechischen Hexametern, in hebräischen und schließlich auch in lateinischen Versen, ohne dass sie je fixiert oder kanonisiert wurden. Die meisten gingen deshalb verloren. Die Sibyllen aber überdauerten die Zeiten und die religiösen Umwälzungen. Auch das Christentum mochte auf sie nicht verzichten: Im 15. Jahrhundert fügte man den zehn antiken zwei weitere Sibyllen hinzu, um sie den zwölf biblischen Propheten an die Seite stellen zu können. Wie der römische Dichter Vergil, aus dessen Eklogen man eine christliche Prophezeiung herausgelesen hatte, galten auch die Sibyllen als heidnische Kündinnen einer christlichen Gotteserwartung und beflügelten seit der Zeit der Renaissance die Phantasie der Dichter und Maler. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden die lateinischen Sechszeiler, die Orlando di Lassos *Prophetiae Sibyllarum*

zugrunde liegen. Maler wie Pinturicchio, Raffael und Michelangelo statteten an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in Rom zahlreiche Kirchen, den Vatikanspalast und die Sixtinische Kapelle mit Darstellungen der Sibyllen aus. Auf diese Weise erhoben der Papst und die Kurie Anspruch auf eine Verwurzelung in der Stadt, die weit bis in die Antike zurückreichte. Es ist kein Zufall, dass sich ausgerechnet der Spanier Rodrigo Borgia, der Ausländer, als erster seine Gemächer mit Abbildern der Sibyllen ausstaffieren ließ. Die bekanntesten unter ihnen waren die Sibylle von Cumae in der Gegend von Neapel, die Aeneas – so berichtete Vergil in seiner *Aeneis* – bei seiner Ankunft in Italien in die Unterwelt geleitet hatte, wo er den Auftrag zur Gründung Roms erhielt, und die Sibylle von Erythrai in Kleinasien, die für die apokalyptischen Prophezeiungen zuständig war, die den Fall Trojas geweissagt hatte und den Tag des Gerichts, den „dies irae“. In den Bekundungen der Sibyllen artikulierten sich uralte Vergangenheit und ferne Zukunft gleichermaßen.

Wann Orlando di Lasso, geboren um 1532, auf die Idee kam, den Sibyllen seinerseits auch ein musikalisches Denkmal zu setzen, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Gedruckt wurden die *Prophetiae Sibyllarum* erst sechs Jahre nach Lassos Tod im Jahre 1600. Die aus vier Stimmbüchern bestehende Prachthandschrift, die Lasso seinem Dienstherrn, dem bayerischen Herzog Albrecht V., dedizierte, zeigte neben bildlichen Darstellungen der Sibyllen auch ein Portrait des Komponisten, mit dem Zusatz „28 Jahre alt“. Das würde auf eine Datierung der Handschrift um 1560 schließen lassen und bedeuten, dass die Komposition irgendwann davor entstanden war. Bedenkt man, dass Lasso schon in sehr jungen Jahren im Gefolge eines italienischen Feldherrn durch ganz Italien gezogen war und sich schließlich für ein paar Jahre in Rom niedergelassen hatte, so scheint es plausibel, dass er durch die römischen Malereien zu seiner Komposition angeregt wurde. Und offenbar war es ihm ein Anliegen, den bekannten Prophezeiungen eine ganz besondere musikalische Farbe zu



verleihen, die den bildlichen Darstellungen nicht eignete. So stellte er den zwölf lateinischen Gedichten einen möglicherweise sogar selbst verfassten Dreizeiler voran, der das Schlüsselwort für die Vertonung lieferte.

Wie lässt sich das Düstere, das Ungeschminkte und Ungesalbte der sibyllinischen Bekundungen mit den Mitteln der Musik darstellen? Lassos Antwort auf diese Frage bestand in der Entscheidung, das Sprunghafte, Ziellose der Weissagungen mit vermeintlich zielloser Chromatik sinnfällig zu machen. Die folgenden Gesänge, so formuliert es gleich der erste Vers, werden „chromatico tenore“ – in chromatischer Weise – zu hören sein. Es ist eine Steilvorlage für die gesamte Komposition, allem voran aber für die Vertonung dieses Verses:

Alle zwölf Töne der Oktave kommen gleich in den ersten neun Takten vor. Anstelle einer ordentlichen, regelkonformen Polyphonie, wie sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts üblich war, komponiert Lasso einen über weite Strecken homophonen Satz voller Halbton-Rückungen und Querstände, stellt Akkorde wie A-Dur und H-Dur übergangslos nebeneinander, wechselt unvermittelt zwischen Kreuztonarten und B-Tonarten hin und her. Und auch die Textdeklamation richtet sich eher nach dem Sprachrhythmus als nach irgendeiner Vorstellung von musikalischer Ordnung.

Lasso war nicht der erste, der sich mit Chromatik einerseits und homorhythmischer Deklamation andererseits auseinandersetzte. Beides gehörte in den Kontext jener humanistischen Bemühungen um eine Restauration der Antike, die in Zeiten der Renaissance alle Bereiche der Künste und Wissenschaften erfasst hatte. Just in den Jahren, in denen Lasso sich mit der Komposition der *Prophetiae Sibyllarum* beschäftigte, veröffentlichte der römische Musiktheoretiker Nicola Vicentino eine Schrift über die antike Musik und wie man sie in die moderne Praxis übertragen könne, in der er ausführlich über die altgriechischen Tongeschlechter, namentlich das chromatische und das enharmonische, räsionierte. Und die Idee, sich mit homophon deklamierter Mehrstimmigkeit dem antiken Hexameter-Vortrag anzunähern, statt den Text durch polyphone musikalische Strukturen unverständlich zu machen, wurde allenthalben in Europa erprobt. Kein anderes musikalisches Werk dieser Zeit aber setzte diese Ideen so exzessiv und so radikal um wie Lasso in seinen Sibyllen. Er erreichte damit zweierlei: Zum einen verwies er mit dem Rückgriff auf eine antikisierende Satzweise auf die Herkunft der Sibyllen aus dem heidnischen Altertum, und zum anderen färbte er die dunklen, kaum verständlichen Mitteilungen der Sibyllen zu scheinbar richtungslosen musikalischen Fortschreitungen ein.

Dass gerade die chromatischen Kompositionen aus dem 16. Jahrhundert für Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts zu einer Auseinandersetzung mit der Musik der

Renaissance anspornen, darf nicht überraschen. Über Carlo Gesualdos chromatische Madrigalkunst haben sich zahlreiche Komponisten der Gegenwart seit Igor Strawinskys *Monumentum pro Gesualdo* (1960) schöpferische Gedanken gemacht. Wenn sich auf dieser Aufnahme nun drei Komponistinnen von Lassos *Prophetiae Sibyllarum* zu eigenen Kompositionen inspirieren lassen, so hängt das nicht nur mit Lassos hochmodern anmutender, extravaganter Chromatik zusammen, sondern auch mit den Sibyllen und ihrer jeweils eigenen Überlieferung jenseits ihrer christlichen Vereinnahmung.

Karin Haußmann (*1962) etwa greift in ihrer Komposition *an der Stimme gekannt* auf Ovids *Metamorphosen* und den dort geschilderten, auf Heraklit zurückgreifenden Auftritt der cumäischen Sibylle zurück, die Aeneas in die Unterwelt geführt hat und nun von ihm zum Dank wie eine Göttin verehrt wird: Es ist die Klage einer Frau, die keineswegs unsterblich ist, sondern die nicht sterben darf, ehe tausend Jahre um sind, die durch das Alter schrumpft und unsichtbar wird, bis nur noch ihre Stimme zu hören sein wird – die wenigstens lässt ihr das Schicksal. Haußmann gibt dem Schmerz der Verzweiflung mit buchstäblich schmerzenden Hochtönen in der Schalmey musikalischen Ausdruck, und der Vision vom Schrumpfen und Verschwinden durch ein Aushöhlen des Klangs und die Konzentration auf kleinste Intervalle. Die zwölf Töne von Lassos chromatischen Einleitungstakten liefern ihr das Material; die Töne fis-gis-cis-h aus Takt 3 bis 5, die dort das Wort „chromati-co“ formen, bilden den ersten Takt von Haußmanns Komposition. Und allenthalben in ihrem Stück ist Lassos Tonsatz präsent, sei es als Zitat, als Allusion oder als Grundlage für eigene Fortschreitungen. Die Klanglichkeit von Schalmey und Akkordeon gibt ihr darüber hinaus Gelegenheit, den zugrundeliegenden, aber nicht vorhandenen Text atmosphärisch einzubeziehen.

Die cumäische Sibylle ist auch Dreh- und Angelpunkt der 9 **Gesänge für Counter-tenor, Schalmey und Akkordeon** von Annette Schlünz (*1964). Der Legende nach bot die Sibylle ihre neun Bücher mit Weissagungen dem letzten römischen König Tarquinius Superbus zum Kauf an. Als dieser sich weigerte, den hohen Preis zu bezahlen, verbrannte sie drei davon, danach noch einmal drei, bis der König schließlich die letzten drei zum ursprünglichen Preis der neun Bücher erwarb. Mit ihren neun Gesängen scheint Schlünz die neun Bücher zu rekonstruieren, und die Dreizahl spielt dabei auch insofern eine Rolle, als die Komposition aus drei Soli, drei Duos und drei Trios besteht. Sie wählt Texte zeitgenössischer Dichterinnen aus, die in ihrem Hang zum Verschlüsseln, zum Offenlassen und zur Doppeldeutigkeit an sibyllinische Prophezeiungen gemahnen. Wenn sie den vier Instrumentalstücken (zwei Soli, zwei Duos) Überschriften aus Christa Wolfs *Kassandra* gibt, so verweist sie damit auf die seherischen Fähigkeiten, die die trojanische Königstochter mit den Sibyllen verbindet. Auf musikalischer Ebene orientiert sich Schlünz an Lasso, indem sie bestimmte Intervallfolgen und imitatorische Einsätze zitiert oder verarbeitet, vor allem aber indem sie sich sowohl von seiner Chromatik als auch von seinem besonderen Deklamationsrhythmus zu eigenen musikalischen Erfindungen inspirieren lässt. Auch wenn das letzte Trio mit Wolfs „Ich bleibe zurück“ überschrieben ist und auf diese Weise mit *Kassandra* assoziiert werden muss, so ist dies doch auch die Situation, in der sich die cumäische Sibylle befindet. Dass das Stück mit Stimme allein schließt, bestätigt noch einmal die Worte, die sie bei Ovid spricht.

Am weitesten vom Vorbild der *Prophetiae Sibyllarum* entfernt sich Babette Koblenz (*1956) in **Around**, einer Komposition, die eine andere Seite der Renaissancemusik zu evokieren scheint – weit schwingende, um sich selbst kreisende und darüber hinaus weisende

melodische Bögen sowie sehr komplexe polyrhythmische Verzahnungen. Auch wenn sich bisweilen die Stimmen zu gemeinsamer Deklamation zusammenfinden, so stehen in *Around* doch die Idee der Polyphonie und der Gedanke an das Singen eher als an das Sprechen im Vordergrund. Und die rhythmische Komplexität im Detail fügt sich zu großformatigen ostinatohaften Strukturen zusammen, die gemeinsam mit den perfekt aufeinander abgestimmten Instrumenten und der warmen Modalität der Zusammenklänge jedem der Abschnitte eine spezifische Klanglichkeit verleihen. *Around* nimmt Partei für die Musik, auf die Lasso sich bestens verstand, in den *Prophetiae Sibyllarum* aber zu ignorieren versuchte – einen ausbalancierten, komplexen Tonsatz, der sich um Text, Textinhalt oder Textdeklamation nicht kümmerte und das filigrane Zusammenspiel gleichberechtigter Stimmen ins Zentrum der musikalischen Erfindung stellte.

Silke Leopold

Biographische Anmerkungen

Die Komponistinnen

Karin Haußmann, geboren 1962, studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber an der Folkwanghochschule in Essen (später: Folkwang Universität der Künste), wo sie von 2004 bis 2013 selbst lehrte. Sie war Stipendiatin der Akademie der Künste, Berlin und wurde mit einer Reihe von Kompositionspreisen ausgezeichnet, wie 2010 mit dem Maria-Ensle-Preis der Kunststiftung Baden-Württemberg. Sie lebt als freischaffende Komponistin in Essen.

Annette Schlünz, geboren 1964, studierte Komposition bei Udo Zimmermann an der Dresdner Musikhochschule. Sie war Meisterschülerin an der Akademie der Künste, Berlin und arbeitete im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM). Ihr Werk, das mit vielfältigen Preisen und Stipendien gewürdigt wurde, umfasst Kammer- und Orchestermusik, elektronische Musik und drei Opern. Nach einer Gastprofessur an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar lehrt sie heute an der Université de Strasbourg sowie am Conservatoire de Strasbourg. Sie ist Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste und der Freien Akademie der Künste in Hamburg und lebt freischaffend in Süddeutschland und Frankreich.

Babette Koblenz entwickelte seit den 80er Jahren einen starken Personalstil mit sehr polyrhythmischen, modalen und songhaften Elementen. Nach Ihrem Studium bei Györgi Ligeti in Hamburg entstanden zahlreiche Kompositionen für Ensemble, Chor, Orchester und Musiktheater; ihre Oper „Recherche“ wurde für das Fernsehen (ARTE) produziert. Eine hervorgehobene Rolle nehmen auch Schlagzeug- und Akkordeonwerke ein. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen (u. a. den Prix de Rome) und ist Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg.

Die Mitwirkenden

In **Mixtura** realisieren Katharina Bäuml und Margit Kern seit 2010 gemeinsam Projekte, in denen sich Komponisten und Sprachen weit auseinanderliegender Zeiten begegnen. Die Schalmey, ein Rohrblattinstrument des 14. Jahrhunderts, steht dabei für Geist, Klang und Spielpraxis der Renaissance, das Akkordeon für die Erfahrung und Klangwelt der Neuen Musik. Beiden Instrumenten gemeinsam ist die geschichtliche Tatsache, in ihrer Klangwelt nicht durch orchestrale Bedürfnisse geformt zu sein. Die Möglichkeiten dieser Hörwelt



loten die Musikerinnen sukzessive aus. Sie inspirieren Komponisten, sich mit dieser neuen Konstellation von Klang auseinanderzusetzen und so entstanden bereits eine Reihe von Werken in dieser bislang einmaligen Besetzung. 2011 erschien die erste CD *Miniatures* mit eigens für Mixtura neu geschriebenen Stücken, gefolgt von *Archipel Machaut*, erschienen 2013, das drei sehr unterschiedliche, exklusiv komponierte neue Arbeiten mit mittelalterlicher Musik von Guillaume de Machaut kontrastiert.

www.ensemble-mixtura.de

Katharina Bäuml, geboren in München, studierte Oboe bei Klaus Becker, Rainer Herweg und Winfried Liebermann, Barockoboe bei Renate Hildebrand und Katharina Arfken.

Orchestererfahrungen sammelte sie unter Claudio Abbado, Andrea Marcon und Ludger Remy, im Orquesta Barroca de Sevilla, bei Les Musiciens du Louvre und mit der Akademie für Alte Musik Berlin. Sie spezialisierte sich auf historische Rohrblattinstrumente und gründete 2005 ihre Formation *Capella de la Torre*, die sich auf die Wiederentdeckung und Verlebendigung der europäischen Renaissance konzentriert. Zehn CDs, viele Rundfunkmitschnitte und regelmäßige Gastspiele bei europäischen Festivals Alter Musik stehen dafür. Sie gründete die Reihe *Renaissancemusik an Elbe und Weser* und das Berliner Festival *Blasmusik*. Als gefragte Schalmespezialistin initiiert sie Begegnungen zwischen Alter und Neuer Musik sowie Jazz.

www.capella-de-la-torre.de

Margit Kern, aufgewachsen in der Nähe von Darmstadt, studierte Akkordeon bei Hugo Noth und bei Matti Rantanen an der Sibelius Akademie in Helsinki. Sie konzertiert mit Solo-Recitals und als Kammermusikerin in vielen europäischen Ländern, reiste in die USA und nach Südkorea. Sie spielt als Gast bei musikFabrik NRW, Ensemble Modern, l'art pour l'art und oh Ton-Ensemble, Seoul Spring Festival, den Weltmusiktagen in Stuttgart, Musica Viva in München, Perugia Classica Festival, Forum neuer Musik des DLF und vielen anderen. Eine rege Zusammenarbeit verbindet sie mit zahlreichen zeitgenössischen Komponisten, deren Werke sie uraufführt. Zahlreiche Rundfunkporträts verdeutlichen diese Spezialisierung. 2005 veröffentlichte sie ihre erste Solo-CD mit dem Titel *Heart*, 2011 *TWO* und 2013 folgte *mirror*.

Margit Kern lehrt als Honorarprofessorin an der Hochschule für Künste, Bremen, im Fachbereich Musik.

www.margitkern.de

Kai Wessel, geboren in Hamburg, studierte Musiktheorie, Komposition und Gesang in Lübeck und barocke Aufführungspraxis in Basel und Hilversum. Er erhielt diverse Preise und Stipendien, unter anderem von der Studienstiftung des deutschen Volkes und vom DAAD. Operngastspiele führten ihn unter anderem nach Barcelona, Madrid, Hannover, Stuttgart, München, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Halle, Göttingen, Wien, Salzburg, Amsterdam und Basel. Neben Partien des barocken Repertoires wie der Titelpartie in Händels *Giulio Cesare*, Bertarido in *Rodelinda* und Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice* sang er in Opern-Uraufführungen von Klaus Huber, Isabel Mundry, Salvatore Sciarrino, Georg Friedrich Haas, Jörg Widmann u.a. unter der Leitung von Ph. Herreweghe, N. Harnoncourt, G. Leonhard, J. Savall, T. Koopman, R. Goebel, H. Max, M. Haselböck, S. Cambreling, K. Nagano, H.-W. Henze. Über 90 CD-Einspielungen dokumentieren diesen Werdegang. Kai Wessel lehrte 2006 bis 2012 an der Konservatorium Wien Privatuniversität, ist Professor für Gesang und Historische Aufführungspraxis in Köln und Professor für Gesang mit Schwerpunkt zeitgenössische Vokalliteratur in Bern. Neben seiner Herausgebertätigkeit dirigiert Kai Wessel inzwischen auch Opern und Oratorien.

www.kaiwessel.com

Die Vertonung der Liedtexte von *9 Gesänge für Countertenor, Schalmel und Akkordeon* erfolgte mit freundlicher Genehmigung der Verlage Random House und Klett-Cotta.

Instruments:

Soprano shawm in c' (Valencia model), John Hanchet, Norwich, 2009

Tenor shawm/Tenorpommer in C John Hanchet 2001

Accordion:

Pigini-Saam, 2006

Right manual, 5 register stops (16-8-8-4-4), one 4' register tuned in Quint Mixture

Left manual, 3 register stops (16-8-4)

Also available Ebenfalls erhältlich



GEN 11219



GEN 13284

Order at www.genuin.de Bestellungen unter: www.genuin.de

GEN 14299

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

A co-production with Deutschlandfunk

Recorded at Deutschlandfunk Kammermusiksaal,

Cologne, Germany, March 11–14, 2014

Executive Producer: Frank Kämpfer

Recording Producer/Tonmeister: Claudia Neumann

Editing: Claudia Neumann, Michael Silberhorn

English Translation: Matthew Harris, Ibiza

Proofreading: Erik Dorset, Leipzig

Booklet Editing: Ute Lieschke, Leipzig

Photography: Heiko Specht, Cologne

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal, Leipzig

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2014 Deutschlandradio + GENUIN classics, Leipzig, Germany

