



CD-1090 DIGITAL

SCHOLA HEIDELBERG

ensemble aisthesis

Walter Nußbaum

Scelsi
Schwehr
Webern
Ligeti
Xenakis
Leibowitz
Hosokawa
Schönberg



Nuits – **weiß** wie Lilien

HOSOKAWA, Toshio (b. 1955)

- [1] **Ave Maria** for 16-part mixed choir *a cappella* (1991) (*Schott Japan Company, Tokyo*) **8'37**

SCELSI, Giacinto (1905-1988)

Tre canti sacri per 8 voci miste (1958) (*Editions Salabert, Paris*) **10'10**

- [2] I. Angelus Domini nuntiavit Mariæ. *Dolcissimo, trasparente* 2'42
 [3] II. Requiem æternam dona eis Domine. *Mesto* 3'51
 [4] III. Gloria in excelsis Deo. *Con esaltazione serena* 3'24

SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951)

- [5] **De profundis (Psalm 130)**, Op. 50b (*Israeli Music Publications, Tel Aviv*) **3'52**
 for mixed choir *a cappella* (SSATBB) (1950)

SCELSI, Giacinto (1905-1988)

TKRDG (*Editions Salabert, Paris*) **11'46**

for 6 male voices, 3 percussionists and electrically amplified guitar (1968)

- [6] I. 4'33
 [7] II. 2'50
 [8] III. 4'18

LEIBOWITZ, René (1913-1972)

Two Settings, Op. 71 (*Boelke-Bomart, Hillsdale NY*) **3'10**

for mixed chorus *a cappella*, after poems by William Blake (1966)

- [9] I. The Sick Rose. *Adagio* 1'23
 [10] II. Never Seek to Tell Thy Love. *Andantino, quasi allegretto* 1'42

[von] WEBERN, Anton (1883-1945)

Drei Lieder, Op. 18, for voice, E flat clarinet and guitar (1925) (*Universal Edition*) **3'33**

- [11] I. *Sehr ruhig* 0'54
 [12] II. *Erlösung. Sehr bewegt* 1'05
 [13] III. *Langsam* 1'25

SCHWEHR, Cornelius (b. 1953)

[14] deutsche tänze for 5 female voices (1989/90) (M/s)

7'10

(Text: Bertolt Brecht, from *Flüchtlingsgespräche*)

[von] WEBERN, Anton (1883-1945)

Zwei Lieder, Op. 19 (Universal Edition)

2'08

(Texts: Johann Wolfgang von Goethe, from *Chinesische Tages- und Jahreszeiten*)
for mixed chorus, celesta, guitar, violin, clarinet and bass clarinet (1926)

[15] I. Lebhaft und leicht

1'07

[16] II. Sehr gemächlich

0'58

XENAKIS, Iannis (1922-2001)

[17] Nuits. Musique pour 12 voix mixtes (1967/68) (Editions Salabert, Paris)

8'33

(„Für euch, unbekannte politische Häftlinge / NARCISSO JULIAN (Spanien) seit 1946 / COSTAS PHILINIS (Griechenland) seit 1947 / ELI ERYTHRIADOÜ (Griechenland) seit 1950 / JOACHIM AMARO (Portugal) seit 1952 / Und für euch, tausende Vergessene, deren Namen selbst verloren sind.“)

LIGETI, György (b. 1923)

[18] Lux æterna for 16-part mixed choir *a cappella* (1966) (Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters)

8'35

Sostenuto, molto calmo, „wie aus der Ferne“

SCHOLA HEIDELBERG

ensemble aisthesis

directed by **Walter Nußbaum**

Coproduktion mit dem Südwestrundfunk

SWR ➡
SÜDWESTRUNDFUNK

SCHOLA HEIDELBERG

Sopranos:	Corinne Allmendinger (2-4, 5, 9-10)
	Gela Birckenstaedt (2-4)
	Petra Hoffmann (2-4)
	Carola Keil (1, 2-4, 5, 9-10, 14, 15-16, 17, 18)
	Simone Manders (1, 5, 9-10, 18)
	Ulrike Preis (1, 5, 9-10, 18)
	Lisa Rave (11-13 [Solo], 14, 15-16, 17)
	Gerwina Stoppel (14, 15-16)
	Anja Tilch (5 [Solo], 9-10, 15-16)
Altos:	Iris Wagner-Göttelmann (1, 2-4, 17, 18)
	Ute Hauswaldt (1, 2-4, 5, 9-10, 18)
	Christina Lösel (2-4)
	Dorle Merkel (2-4)
	Barbara Ostertag (1, 5, 9-10, 14, 15-16, 17, 18)
Tenors:	Truike van der Poel (1, 2-4, 5, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Marion Steingötter (1, 2-4, 5, 9-10, 14, 15-16, 17, 18)
	Joachim Buhrmann (1, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Ashley Catling (2-4)
	Jörg Deutschewitz (1, 2-4, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Dennis Götte (1, 2-4, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Markus Jäckle (5, 9-10)
Basses:	Martin Ohm (2-4)
	Jörg Rieger (1, 18)
	Martin Backhaus (1, 2-4, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Jörg Gottschick (2-4)
	Matthias Horn (1, 2-4, 5 [Solo], 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Ulrich Maier (1, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 18)
	Christoph Obert (1, 2-4, 5, 6-8, 9-10, 15-16, 17, 18)
	Jörg Rieger (5, 9-10)

ensemble aisthesis

Susanne Heilig, E flat clarinet (11-13)	Anna McMichael, violin (15-16)
Winfried Rager, clarinet (15-16)	Hubert Steiner, guitar (6-8, 11-13, 15-16)
Caroline Heilig, bass clarinet (15-16)	Jan Marc Reichow, celesta (15-16)
Martin Homann, Boris Müller, Adam Weisman, percussion (6-8)	

‘Nuits’ – white as lilies. The darkness of night on the one hand, the radiant whiteness of the lily on the other: symbolically, these define the entire range of possible human experience. Night – home of disorientation, of the irrationality of a dream, of unreasonableness, of despair and of damnation, and finally the eternal night of death. White, by contrast, brightness, the light of day: the lifting of nocturnal darkness, enlightenment, cognition, the promised redemption, be it in the form of eternal life or in the realm of reason – in both cases an eternal light, the *lux aeterna*, shows the way.

Music – as Heinz Klaus Metzger has pointed out – is ‘neither Catholic nor Communist’, any more than its sonic correlations, notes and sounds, can be black, white or red, light or dark. Religious and political considerations, and also observations made visually, belong to different areas of our consciousness than acoustical perception. That which we hear is always, initially, the pure, abstract sound.

For all that, our thoughts constantly create relationships between what were originally remote areas of perception and imagination. Thought thus creates references (‘meanings’), some of which are culturally established conventions that we have assimilated, but others of which follow spontaneous associations. Vocal music in particular demands such an interpretative form of listening, because the musical element is closely associated right from the start with a use of language to convey meaning.

To hear ‘light’ and ‘dark’ notes, ‘black’ and ‘white’ sounds, to perceive ‘the light of the notes’ is not to hear inappropriately or even incorrectly; it is rather a question of ‘regarding oneself’, so to speak, ‘while listening’, of processing one’s purely sensual impressions at a cognitive level, of making sense of them. In this way, listening is simultaneously a reflection upon listening, thus ‘thoughtful hearing’; ‘hearing thought’. And ‘hearing’, according to Helmut Lachenmann, ‘is defenceless without thought’ – in other words, defenceless at the hands of a lack of understanding and a lack of thought.

Experience thus ‘colours’ our hearing in the same way that it ‘overshadows’ the hearing and thought of composers. The ‘lightness values’ and ‘colour values’ of a composition are therefore an expression of its experiential content and simultaneously determine the experience of its expressive content. Thus the nights of humanity that we hear in *Nuits* by Iannis Xenakis are darkened by the experiences that he underwent in 1944–47 when he took part in the partisan struggle against the Greek military dictatorship. And the serene light of Goethe’s late lyric poetry that we find, ‘white as lilies’ in the *Zwei Lieder*, Op. 19, by Anton Webern, provides us with a glimpse of a landscape that is unpeopled – as if a peaceful existence were only possible in their absence.

The shadows and ruptures of the twentieth century left traces even (or especially) in religious music: the gleam of the eternal light, as composed by György Ligeti in his *Lux æterna*, is a product of the close layering of dissonances, not of a radiant major-key apotheosis. And, in the wan sonorities of the *Ave Maria* by the Japanese composer Toshio Hosokawa, it is as though we hear the light of the Orient forcing its way through the colourful windows of a Gothic cathedral.

Finally, in works such as Arnold Schoenberg's *De profundis* and Cornelius Schwehr's *deutsche tänze*, the art of singing, faced with an existential threat, is driven to its extreme limits: as far as pure speech, whispering and silence.

Two cultural and experiential values infuse **Toshio Hosokawa's** *Ave Maria* for sixteen-part mixed chorus, composed in 1991: on the one hand the West (the compositional approach is derived from the Western musical heritage, and the text derives from the Western Christian/Catholic tradition), and on the other hand Japan (which has left its mark on Hosokawa's understanding of singing, of tone quality and sounds). Hosokawa weaves several pre-recorded sounds – breathing noises that, according to Japanese tradition, symbolize the foundation of all sound – into a choral setting of varied polyphonic density, culminating in a monolithic *fortissimo* chord on the words 'Jesus Christus'. These actual 'breaths' are in their turn embedded in a large-scale musical 'breath' that covers the entire piece and begins with the slowly emerging triad B–E flat–A (on the 'M' of 'Maria'); it finally comes to an end with this same triad, disappearing in the silence after the 'n' of 'Amen'.

The *Tre Canti Sacri* for eight mixed voices (1958) are among the first compositions by **Giacinto Scelsi** to create broader musical relationships through the micro-intervallic exploration of individual notes and their immediate surroundings by means of vibrato, trills, short glissandi and quarter-tones. The human voice's almost limitless possibilities for differentiation offer Scelsi ideal conditions to do this. In the first two of the *Tre Canti Sacri*, the musical motion circles around individual notes, emerging from unison and constantly returning to that state. The pitch chosen produces on one occasion a high, bright overall sound (*Angelus Domini*), on the other occasion a dark, rough tone. The contrast is intensified by the absence of basses in the *Angelus*. Finally, in the *Gloria*, octaves break up the narrowness of pitch and extend the sonic spectrum. The choice of texts does not follow any specific tradition of church music, but is Scelsi's own.

In the wake of the foundation of the state of Israel, **Arnold Schoenberg** wrote *De profundis* (*Psalms 130*) Op. 50b, in 1950: this piece for mixed choir was to be his last completed composition. Schoenberg's plan to partner the Biblical Psalms with modern, newly composed ones, remained a fragment. It is unmistakable, however, that Schoenberg's intentions here go much further than simply setting the Psalm to music: he was aiming for the creation of a means of artistic expression that did justice to a renewed Jewish faith; this is also reflected in the use of modern musical methods. The twelve-tone row that underlies *De Profundis* – consisting of two closely related six-tone rows, the intervallic content of which is essentially confined to tritones and major thirds – combines compositional mastery and the utmost simplicity, and Schoenberg constructed the piece so that events at a structural level are also clearly discernible by the listener. Finally, the combination of singing and speech allows the mutual penetration of the sung and spoken word in *De Profundis* to be elevated to a new form of expression for the human voice: to empathic speech, to an incantatory invocation of the God of Israel.

In *TKRDG* for six male voices, electronically amplified guitar and three percussionists **Giacinto Scelsi** has consciously composed something that often hides in the background in contemporary music: the sonic expression of an archaic, primeval world that is rough, intangible, constantly developing rather than structured, formed and understood. Even the title, *TKRDG*, is neither a name nor a concept but merely 'sound material' that is submitted to a constant transformation in the course of the music. Scelsi's composition, which dates from 1968, is less of a piece of music for voices and instruments than a vocal-instrumental ritual, during which an archaic language, 'TKRDG', is born. Its sense can scarcely be understood rationally, though it can be experienced at the level of sensual comprehension.

René Leibowitz composed his *Two Settings after Poems by William Blake* for mixed chorus, Op. 71, within the space of a few days in 1966. Leibowitz clothes Blake's suspenseful poems in a dodecaphonic setting which is as remarkable for its laconic brevity as for its compositional skill. Leibowitz employs the twelve-tone row (which is the same in the two settings) not as a fixed pattern, however, but as a sequence of three-note cells, which constantly join together in new configurations to make up twelve-tone 'fields'. As all four cells of the basic row consist of a combination of a third and a fourth, these intervals dominate both the melody and the harmony of the *Two Settings*. A dodecaphonic technique that alludes to the late style of Webern and Schoenberg occasionally hints at tonality and must have been perceived by some listeners in

1966 as old-fashioned; it does, however, allow us to recognize a very individual approach to this technique.

In the works from his middle period (Opp. 12-18), **Anton Webern** developed a solo vocal style that, with its extreme leaps, took the human voice to the limit of its ability. The diction approaches exalted speech; this seems to intensify the expression to the utmost. In the **Three Songs**, Op. 18, for voice, E flat clarinet and guitar (1925), this line of development reaches its zenith. All three participants, especially the singer and clarinetist, are treated equally in terms of part-writing and dynamics; if at all, it is in the ‘folksy’ fourths from the guitar (No. 1) that we find remnants of ‘accompaniment’. In compositional terms Webern responds to the development from profane love (No. 1) to the adoration of the Virgin Mary (No. 3), as described in the texts, with an increasingly demanding twelve-tone structure.

The ‘Deutscher Tanz’ (‘German Dance’), a genre that was cultivated above all at the end of the eighteenth and beginning of the nineteenth centuries, is a predecessor of the waltz. In his **deutschen tänze** for five female voices, however, **Cornelius Schwehr** causes its lively nature to freeze into a dance of death. The work is a setting of an episode from Bertolt Brecht’s *Flüchtlingsgesprächen*, telling of the coincidental, senseless death of an innocent man under Fascist rule. In Schwehr’s composition, written in 1989/90, the intangible threat depicted in Brecht’s text is omnipresent in filigree sounds that hover on the limits of tone and audibility. At the same time Schwehr plays ironically with the ‘unlucky number’, 13, which keeps returning at various levels in the **deutschen tänze** – as an extra note in a twelve-tone row, or as a suppressed thirteenth section of text at the end of the piece: the man who has so senselessly been executed, previously hounded by a breathless, whispering *stretta*, is finally swallowed up by sheer misery.

The practical problems of performing Schoenberg’s atonal works for choir *a cappella* were familiar to **Anton Webern**, who had conducted various choirs since 1923. In his **Two Songs**, Op. 19 (1926), Webern thus calls for celesta, guitar, violin, clarinet and bass clarinet in addition to a four-part mixed choir, although by designating the instruments as ‘accompaniment’ Webern provides an inadequate description of their function. Whilst the celesta and guitar have their own independent parts, the clarinet and violin play exactly the same notes as the choir (to some extent one could describe it as *colla voce*) – although in terms of articulation and part-writing they differ so much from the vocal line that they constantly lend it new colours. In addition to

serving a practical purpose – of supporting the vocal line in terms of intonation – Webern achieves a new quality of expression in his Op. 19.

In *Nuits* for twelve mixed voices by **Iannis Xenakis**, the listener encounters an unusually broad palette of ways to produce sounds with the human voice, ranging from singing at a distinct pitch or on a *glissando*, by way of shouting, whispering and ‘nasal *pizzicato*’, to a barking, coughing sound. Xenakis invented some of these vocal techniques (developed in association with instrumental techniques) especially for *Nuits*. There are, admittedly, places in the score that are reminiscent of the traditional manner of vocal writing, for instance the dense polyphony of *glissando* lines at the beginning of the piece. The sonorities in *Nuits* show any such associations to be false, as does the ‘text’ – which, according to Xenakis, consists of individual Sumerian and Ancient Persian phonemes, and has no meaning as such. Performance markings – such as those that, in order to determine very small intervals, define the precise frequency of the resultant clash of pitches – show what a central rôle the purely physical (in both senses) qualities of the sound play in Xenakis’s music. This may indicate how we are to understand the title *Nuits*: as listening in the night of anonymity, in order to perceive the voices of the forgotten ones to whom the dedication of the piece refers.

In *Lux aeterna* for 16-part choir, written in 1966, **György Ligeti** transfers compositional techniques such as micropolyphony and cluster harmony (which he had previously tested in instrumental works such as *Atmosphère*) to the realm of vocal music. In *Lux aeterna*, as before in his *Requiem*, Ligeti lends these abstract techniques a semantic content by associating them with a text, in that the choral sonorities, intervallically narrow and rich in oscillations, are able to conjure up definite associations with gleaming, bright light. The formal structure of Ligeti’s *Lux aeterna* is easily recognizable to the listener on account of the work’s clarity: it consists of a series of three canons. The first of these, in eight parts, is head from the sopranos and altos; the second, also in eight parts, is sung by the tenors and basses; and the third, in four parts, by the four altos. The *cæsura* between the canons is marked each time by a three-note *pianissimo* chord from the basses on the word ‘Domine’, the first time in the highest register, the second time in the lowest. Ligeti’s *Lux aeterna* is probably one of the few ‘spiritual’ works of the twentieth century that achieves an unbroken synthesis, free of any put-on pathos, of traditional compositional technique, religious imagination and highly advanced musical thought.

© Jan Kopp 2001

After studying and working as a cantor in Heidelberg, **Walter Nußbaum** was appointed professor of choral direction and conducting at the College of Music in Hanover in 1992. He studied conducting under Manfred Schreier and also collaborated with Péter Eötvös and Michael Gielen. He has been invited to work with vocal ensembles both in Germany and internationally. Alongside his ongoing interest in older music, Nußbaum has devoted particular attention to contemporary compositions and has given the first performances of numerous works. He takes a special interest in the history of twentieth-century interpretation.

The **SCHOLA HEIDELBERG** was established as an ensemble of vocal soloists by Walter Nußbaum in 1992. Under his direction, the singers concentrate on music from the twentieth century and on early vocal compositions from the fifteenth and sixteenth centuries. Special attention is paid to the wide variety of stylistic demands made by these scores: various systems of intonation and coming to terms with vocal techniques such as the production of breathing and consonant noises, and microtonal singing. The ensemble has devoted itself in particular to works outside the standard repertoire, including very recent compositions based on noises and sounds. The SCHOLA HEIDELBERG works closely with various composers, and has inspired or commissioned numerous compositions.

The **ensemble aisthesis** (Greek: perception, understand with the senses) strives to place the music of the present day in sharper focus. The instrumentalists, in a variety of combinations, principally perform music from the twentieth century, paying special attention both to the precise realization of the notated music and to the composers' intentions in musical terms. Walter Nußbaum and the ensemble aisthesis have made a significant contribution to the rediscovery of the composer René Leibowitz, and have given the first performances of some of his numerous works.

Lisa Rave completed her studies of music at the State College of Music in Freiburg. As a student she became a member of several eminent vocal ensembles and was regularly engaged as a concert singer in oratorios. Her extensive repertoire ranges from Italian madrigals to contemporary music, including jazz; of special importance are her interpretations of the vocal music of Luigi Nono. Lisa Rave is currently a freelance singer and singing teacher in Berlin.

Nuits – weiß wie Lilien. Das Dunkel der Nacht auf der einen, das strahlende Weiß der Lilie auf der anderen Seite: symbolisch umreißen sie den gesamten Raum möglicher menschlicher Erfahrung. Nacht – Ort der Orientierungslosigkeit, der Irrationalität des Traumes, der Unvernunft, der Verzweiflung und der Verdammnis, die ewige Nacht des Todes zuletzt. Weiß, die Helle, das Licht des Tages hingegen: Aufhellung des nächtlichen Dunkel, Aufklärung, Erkenntnis, verheißene Erlösung, sei es zum ewigen Leben, sei es ins Reich der Vernunft – in beiden Fällen leuchtet ein ewiges Licht, die *lux aeterna*, den Weg.

Nun sind Noten, wie Heinz Klaus Metzger zu bedenken gab, „weder katholisch noch kommunistisch“, ebenso wenig wie ihre klingenden Korrelate – Töne und Klänge – schwarz, weiß oder rot, hell oder dunkel sind. Denn religiöse und politische Vorstellungen wie auch optische Wahrnehmungen gehören anderen Bereichen unseres Bewußtseins an als die akustische Wahrnehmung. Was wir hören, ist zunächst immer reiner, abstrakter Klang.

Allerdings stellt unser Denken zwischen solchen einander ursprünglich fremden Wahrnehmungs- und Vorstellungsbereichen unablässig Beziehungen her. So schafft das Denken Verweise („Be-deutungen“), die teils kulturell festgelegten und von uns erlernten Konventionen, teils aber auch spontanen Assoziationen folgen. Gerade die Vokalmusik fordert ein solch deuten-des Hören heraus, weil in ihr die Musik von vornherein mit bedeutungstragender Sprache eng verknüpft ist.

Wer „helle“ und „dunkle“ Töne, „schwarze“ und „weiße“ Klänge hört, wer „der Töne Licht“ vernimmt, hört nicht unangemessen oder gar falsch, sondern „sieht sich“ gleichsam, „beim Hören zu“. Er ist dabei, seine rein sinnlichen Eindrücke denkend zu verarbeiten, sie sinnvoll zu machen. Sein Hören ist zugleich Reflexion über das Hören, somit „denkendes Hören“; „hörendes Denken“. Und „Hören“, so Helmut Lachenmann, „ist wehrlos ohne Denken“ – nämlich wehrlos der Verständnis- und Gedankenlosigkeit anheimgestellt.

Erfahrung „färbt“ unser Hören also ebenso, wie es das Hören und Denken des Komponisten „überschattet“. „Helligkeits-“ und „Farbwerte“ einer Komposition sind deshalb Ausdruck ihres Erfahrungsgehaltes und bestimmen gleichzeitig die Erfahrung ihres Ausdrucksgehaltes. So sind die Nächte der Menschlichkeit, die Iannis Xenakis in seiner Komposition *Nuits* erklingen läßt, eingedunkelt von der Erfahrung, die er in den Jahren 1944-47 als Teilnehmer am Partisanenkampf gegen die griechische Militärdiktatur gemacht hat. Und das abgeklärte Licht der späten Lyrik Goethes, das – „weiß wie Lilien“ – in den *Zwei Liedern* op. 19 von Anton Webern aufleuchtet, gewährt uns den Blick in eine Landschaft ohne Menschen – als ob nur in deren Abwesenheit noch ein friedvolles Dasein möglich wäre.

Auch – oder gerade – in der geistlichen Musik haben die Verschattungen und Brüche des 20. Jahrhunderts ihre Spuren hinterlassen: Das Gleißern des Ewigen Lichtes, das György Ligeti in *Lux æterna* komponiert, ist Ergebnis der engräumigen Schichtung von Dissonanzen – nicht Apotheose in strahlendem Dur. Und in den fahlen Klängen, die das *Ave Maria* des Japaners Toshio Hosokawa beherrschen, hört man gleichsam das Licht des fernen Ostens durch die bunten Fenster einer gotischen Kathedrale dringen.

In Werken wie Arnold Schönbergs *De profundis* und Cornelius Schwehrs *deutschen tänzen* schließlich findet sich das Singen im Angesicht existentieller Bedrohung schließlich an seine äußersten Ränder gedrängt: bis hin zum reinen Sprechen, Flüstern und Verstummen.

Zwei kulturelle Erfahrungswerte durchdringen sich in **Toshio Hosokawas** 1991 komponiertem *Ave Maria* für 16-stimmigen gemischten Chor: das Abendland einerseits, dessen musikalischer Tradition die kompositorische Haltung und dessen christlich-katholischer Tradition der Text entstammt, Japan andererseits, das Hosokawas Verständnis von Singen, von Ton und Geräusch geprägt hat. In einen Chorsatz von wechselnder polyphoner Dichte, der auf die Worte „Jesus Christus“ in einem monolithischen *fortissimo*-Akkord kulminiert, flicht Hosokawa mehrmals Geräuschbänder ein – Atemklänge, die in der japanischen Tradition den tragenden Grund allen Klingens symbolisieren. Diese konkreten Atembögen wiederum sind eingebettet in den einen großen musikalischen Atem, der das gesamte Stück umspannt und der anhebt mit einem (auf dem „m“ von „Maria“ intonierten) sich langsam aufbauenden Dreiklang b-es-a und schließlich mit diesem Dreiklang wieder erlischt, verschwindend in die Stille nach dem „n“ des „Amen“.

Die *Tre canti sacri* für 8 gemischte Stimmen von 1958 sind eine der ersten Kompositionen **Giacinto Scelsis**, in denen er größere musikalische Zusammenhänge aus der mikrointervallischen Auslotung einzelner Töne und ihres näheren Umfeldes durch Vibrati, enge Triller, kurze Glissandi und vierteltönige Ausstufungen gewinnt. Die schier unendlichen Differenzierungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme bieten Scelsi hierfür ideale Voraussetzungen. In den ersten beiden der *Tre canti sacri* kreist die musikalische Bewegung – aus dem Einklang kommend und immer wieder in diesen zurückkehrend – jeweils um einzelne Töne. Durch deren Lage im Tonraum ergibt sich einmal ein hoher, heller (*Angelus Domini*), das andere Mal ein dunkler, rauher (*Requiem*) Gesamtklang. Der Kontrast wird verstärkt durch das Fehlen der Bässe im *Angelus*. Im *Gloria* schließlich brechen Oktaven die enge Lage auf und weiten den Klangraum. – Die Auswahl der Texte folgt keiner kirchenmusikalischen Tradition, sondern ist von Scelsi frei zusammengestellt.

Unter dem Eindruck der Staatsgründung Israels schrieb **Arnold Schönberg** 1950 das *De profundis* (*Psalm 130*) op. 50b für gemischten Chor, seine letzte vollendete Komposition. Zwar blieb Schönbergs Plan, den biblischen neu gedichtete „moderne Psalmen“ zur Seite zu stellen, Fragment. Unverkennbar ist indes, daß Schönbergs Intention hier auf weit mehr zielt als auf bloße Psalmenvertonungen – nämlich auf die Schaffung eines adäquaten künstlerischen Ausdrucks für einen erneuerten jüdischen Glauben, der sich auch in der Verwendung moderner musikalischer Mittel widerspiegelt. Schon die *De profundis* zugrunde liegende Zwölftonreihe – bestehend aus zwei einander eng verwandten Sechstonreihen, deren Intervallvorrat sich wesentlich auf Tritonus und große Terz beschränkt – verbindet kompositorische Meisterschaft mit größter Schlichtheit; und Schönberg gestaltet den Tonsatz (insbesondere am Anfang des Stückes) so, daß, was auf der strukturellen Ebene geschieht, auch hörend nachvollziehbar ist. Durch die Verbindung von Singen und Sprechen schließlich steigern sich in *De profundis* gesungenes und gesprochenes Wort durch ihre wechselseitige Durchdringung zu einer neuen Ausdrucksform der menschlichen Stimme: zum emphatischen Sprechen, zu einer beschwörenden Anrufung des Gottes Israels.

Was in zeitgenössischer Musik häufig untergründig mitschwingt, hat **Giacinto Scelsi** in *TKRDG* für 6 Männerstimmen, elektronisch verstärkte Gitarre und 3 Schlagzeuger auskomponiert: das Lautwerden einer archaischen Urgewalt, die nicht bereits strukturiert, geformt und begriffen, sondern roh, unfassbar, ständig im Werden ist. Bereits der Titel *TKRDG* ist nicht Name oder Begriff, sondern bloßes Lautmaterial, das im Verlauf des Stückes einer permanenten Verformung unterliegt. Scelsis 1968 entstandene Komposition ist denn auch weniger ein Musikstück für Gesang und Instrumente, als vielmehr ein vokal-instrumentales Ritual, in dessen Verlauf eine archaische Sprache „TKRDG“ geboren wird, deren Sinn sich zwar kaum rational begreifen, wohl aber sinnlich verstehend erleben läßt.

Seine *Two Settings after Poems by William Blake* op. 71 für gemischten Chor komponierte **René Leibowitz** 1966 innerhalb weniger Tage. Leibowitz kleidet die spannungsreichen Gedichte Blakes in einen zwölftönigen Satz, der sich durch lakonische Kürze und kompositorische Souveränität gleichermaßen auszeichnet. Die Zwölftonreihe, die beiden Settings gemeinsam ist, verwendet Leibowitz allerdings nicht als ein geschlossenes Gebilde, sondern als eine Folge von dreitönigen Zellen, die sich in immer neuer Konfiguration zu zwölftönigen Feldern zusammenschließen. Da alle vier Zellen der Ausgangsreihe aus einer Kombination von Terz und Quarte

bestehen, dominieren diese Intervalle Melodik und Harmonik der *Two Settings*. Was bisweilen tonale Assoziationen wecken und 1966 einigen als rückständig gegolten haben mag, beruht auf einer Zwölftontechnik, die an die Spätstile Weberns und Schönbergs anknüpft und doch einen sehr individuell geprägten Umgang mit dieser Technik erkennen läßt.

In seinem mittleren Schaffen (opp. 12-18) entwickelt **Anton Webern** einen Sologesangsstil, der durch extreme Sprünge die Stimme an die Grenze ihrer Möglichkeiten führt. Die Diktion nähert sich einem exaltierten Sprechen, Ausdruck erscheint dadurch aufs Äußerste gesteigert. In den ***Drei Liedern*** op. 18 für Gesang, Es-Klarinette und Gitarre (1925) erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt. Alle drei Beteiligten, Singstimme und Klarinette zumal, werden in Stimmführung und Dynamik gleich behandelt; allenfalls in den „volkstümlichen“ Quartenakkorden der Gitarre (Nr. 1) finden sich Reste von Begleitung. Der Entwicklung von der profanen Liebe (Nr. 1) hin zur Marienverehrung (Nr. 3), die die vertonten Texte beschreiben, stellt Webern kompositorisch eine zunehmend anspruchsvollere zwölftönige Satzstruktur gegenüber.

Der vor allem an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gepflegte „Deutsche Tanz“ ist der Vorläufer des Walzers. Dessen Ausgelassenheit im Dreiertakt läßt **Cornelius Schwehr** in den ***deutschen tänzen*** für 5 Frauenstimmen allerdings zu einem Totentanz gefrieren. Vertont ist eine Episode aus Bertold Brechts *Flüchtlingsgesprächen*, die vom zufälligen, sinnlosen Tod eines Unschuldigen unter faschistischer Herrschaft erzählt. In Schwehrs 1989/90 entstandener Komposition ist die ungreifbare Bedrohung, die Brechts Text schildert, in filigranen Geräuschklingen, die an den Grenzen des Tones und der Hörbarkeit irrlichtern, allgegenwärtig. Zugleich spielt Schwehr ironisch mit der „Unglückszahl 13“, die auf den unterschiedlichsten Ebenen der *deutschen tänze* wiederkehrt – als überzähliger Ton einer Zwölftonreihe ebenso wie als unterdrückter 13. Textabschnitt am Ende des Stückes: Der sinnlos Hingerichtete, zuvor durch eine atemlose Flüsterstretta gehetzt, wird schließlich vom schieren Unglück verschluckt.

Die aufführungspraktischen Schwierigkeiten, die Schönbergs atonale Werke für Chor *a cappella* aufwerfen, waren **Anton Webern**, der seit 1923 verschiedene Chöre leitete, wohl bekannt. In seinen ***Zwei Liedern*** op. 19 von 1926 setzt Webern daher neben einem vierstimmigen gemischten Chor ein Instrumentarium aus Celesta, Gitarre, Geige, Klarinette und Baßklarinette ein, dessen Funktion Webern mit dem Ausdruck „Begleitung“ allerdings nur unzureichend bestimmt. Denn während Celesta und Gitarre eigenständig geführt sind, spielen Klarinette und Geige zwar genau

dieselben Töne wie der Chor (insofern ließe sich von einem *colla voce*-Spiel sprechen), jedoch in Artikulation und Stimmführung so deutlich vom Gesang abweichend, daß sie diesen fortwährend umfärben. Über die praktische Funktion der Begleitung, eine intonatorische Stützung des Gesangs, hinaus gewinnt Webern dieser in op. 19 eine neue Ausdrucksqualität hinzu.

In der Komposition *Nuits* für 12 gemischte Stimmen von **Iannis Xenakis** begegnet dem Hörer eine außergewöhnlich breite Palette von Möglichkeiten, Klänge mit der menschlichen Stimme zu erzeugen, die vom Gesang auf distinkten oder gleitenden Tonhöhen über Rufen, Flüstern und „nasales Pizzikato“ bis zu bellendem Husten reicht. Einige dieser Stimmtechniken hat Xenakis in Anlehnung an instrumentale Spieltechniken eigens für *Nuits* erfunden. Zwar finden sich Stellen in der Partitur, die an tradierte Muster des Vokalsatzes erinnern, so beispielsweise die dichte Polyphonie aus glissandierenden Linien zu Beginn des Stückes. Die Klänge in *Nuits* strafen hieran anknüpfende inhaltliche Assoziationen jedoch ebenso Lügen wie der vertonte „Text“, der – so Xenakis – aus einzelnen sumerischen und altpersischen Phonemen besteht und damit selbst Klangfarbe ist und nicht Bedeutung. Spielanweisungen schließlich wie jene, die zur Bestimmung sehr enger Intervalle die genaue Frequenz der resultierenden Schwebung vorschreiben, zeigen, welche zentrale Rolle den rein physischen beziehungsweise physikalischen Eigenschaften des Klanges in Xenakis' Komponieren zukommt. Von hieraus mag auch der Titel *Nuits* zu verstehen sein: als Lauschen in die Nacht der Namenlosigkeit, um die Stimmen jener Vergessenen zu vernehmen, von denen die Widmung des Stückes spricht.

In *Lux aeterna* für 16-stimmigen Chor, entstanden 1966, überträgt **György Ligeti** Kompositionstechniken wie Mikropolyphonie und Clusterharmonik, die er zuvor in Instrumentalwerken wie *Atmosphère* erprobt hat, auf die Vokalmusik. Durch die Verbindung mit einem Text verleiht Ligeti diesen abstrakten Techniken in *Lux aeterna*, ähnlich wie bereits zuvor im *Requiem*, insofern einen semantischen Gehalt, als die engintervalligen, schwebungsreichen Klänge des Chores durchaus Assoziationen an gleißend helles Licht wachzurufen vermögen. Die strukturelle Anlage von Ligetis *Lux aeterna* ist dank ihrer Klarheit mühelos hörend nachvollziehbar: Das Stück besteht aus einer Folge von drei Kanons. Der erste, achttimmig, erklingt in den Sopranen und Alten, der zweite, ebenfalls achttimmig, wird von Tenören und Bässen gesungen, der dritte, vierstimmig, von den vier Altstimmen. Die Zäsur zwischen den Kanons markiert jeweils ein dreitöniger *pianissimo*-Akkord in den Bässen auf das Wort „Domine“, einmal im höchsten, beim zweiten Mal im tiefsten Register gesungen. – Vermutlich ist Ligetis *Lux aeterna* eines der wenigen „geist-

lichen“ Werke des 20. Jahrhunderts, denen eine bruchlose, von aufgesetztem Pathos freie Synthese aus traditioneller Satztechnik, religiöser Vorstellung und avanciertem Klangdenken gelingt.

© *Jan Kopp 2001*

Walter Nußbaum wurde nach Studium und Tätigkeit als Kantor in Heidelberg 1992 zum Professor für Chorleitung und Dirigieren an die Hochschule für Musik und Theater in Hannover berufen. Sein Dirigierstudium absolvierte er bei Manfred Schreier, des weiteren hat er u.a. mit Péter Eötvös und Michael Gielen gearbeitet. Er wurde von Vokal- und Instrumentalensembles im In- und Ausland eingeladen. Neben der kontinuierlichen Beschäftigung mit historischer Musik hat sich Nußbaum intensiv mit Neuer Musik auseinandergesetzt und zahlreiche Werke uraufgeführt. Der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts gilt sein besonderes Interesse.

Die **SCHOLA HEIDELBERG** wurde als solistisches Vokalensemble 1992 von Walter Nußbaum gegründet. Unter seiner Leitung führen die Sängerinnen und Sänger vor allem Musik des 20. Jahrhunderts und frühe Vokalkompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts auf. Die unterschiedlichen stilistischen Anforderungen der Partituren stehen im Mittelpunkt der Arbeit: Fragen verschiedener Intonationssysteme und die Auseinandersetzung mit Vokaltechniken, wie das Erzeugen von Atem- und konsonantischen Geräuschen und das mikrotonale Singen. Einen Schwerpunkt bilden Werke jenseits der Grenzen des gängigen Repertoires, Laut- und Klangkompositionen der jüngsten Vergangenheit. Das Ensemble arbeitet eng mit Komponistinnen und Komponisten zusammen, hat zu neuen Werken angeregt und Kompositionsaufträge vergeben.

Das **ensemble aisthesis** (griech.: Wahrnehmung; mit den Sinnen verstehen) versucht, die Sinne für die Musik unserer Gegenwart zu schärfen. In variablen Besetzungen realisieren die Instrumentalisten vor allem Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Große Aufmerksamkeit gilt dabei dem Zusammenspiel von detailgenauer Umsetzung des Notentextes und den Klangvorstellungen von Komponistinnen und Komponisten. Walter Nußbaum und das ensemble aisthesis haben wesentlichen Anteil an der Wiederentdeckung des Komponisten René Leibowitz und haben Teile seines umfangreichen Werkes uraufgeführt.

Lisa Rave absolvierte ihr Musikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg. Bereits während dieser Zeit wurde sie Mitglied renommierter Vokalensembles und nahm zahlreiche Engagements als Konzertsängerin im Oratorienbereich wahr. Ihr vielseitiges Repertoire

reicht von der Alten Musik des Italienischen Madrigals bis hin zur Neuen Musik, die auch den Bereich des Jazz mit einbezieht. Eine herausragende Stellung nehmen ihre solistischen Interpretationen der Vokalwerke Luigi Nonos ein. Lisa Rave lebt heute als freiberufliche Sängerin und Gesangspädagogin in Berlin.

“Nuits” – blanches comme les lys. L’obscurité de la nuit d’une part, la blancheur éclatante du lys de l’autre: voici symboliquement l’étendue entière de l’expérience humaine possible. La nuit – foyer de désorientation, de l’irrationalité d’un rêve, de la déraison, du désespoir et de la damnation, et finalement la nuit éternelle de la mort. Le blanc, au contraire, l’éclat, la lumière du jour: le lever de l’obscurité nocturne, l’éclaircissement, la connaissance, la rédemption promise, que ce soit sous forme de vie éternelle ou dans le domaine de la raison – dans les deux cas, une lumière éternelle, la *lux aeterna*, montre le chemin.

La musique – comme Heinz Klaus Metzger le fit remarquer – est “ni catholique ni communiste”, pas plus que ses corrélations soniques, notes et sonorités, peuvent être noires, blanches ou rouges, pâles ou foncées. Les considérations religieuses et politiques, ainsi que les observations visuelles, appartiennent à des régions différentes de notre conscience que la perception acoustique. Ce que nous entendons est toujours, au début, le son pur, abstrait.

Pour tout cela, nos pensées créent constamment des relations entre ce qui était originellement des endroits éloignés de perception et d’imagination. La pensée crée ainsi des références (“significations”) dont certaines sont des conventions établies dans la culture, conventions que nous avons assimilées mais d’autres suivent des associations spontanées. La musique vocale en particulier demande une telle forme interprétative d’écoute parce que l’élément musical est associé de près dès le début à un emploi du langage pour communiquer une signification.

D’entendre des notes “claires” et “sombres”, des sons “noirs” et “blancs”, de percevoir “la lumière des notes” n’est pas d’entendre de manière impropre ou même incorrecte; c’est plutôt une question de “se voir soi-même” pour ainsi dire, “tout en écoutant”, de transformer ses impressions purement sensorielles à un niveau cognitif, de leur donner un sens. Ainsi, l’écoute est simultanément une réflexion sur l’écoute, donc “une écoute pensive”, une “pensée d’écoute”. Et “l’écoute”, selon Helmut Lachenmann, “est sans défense sans la pensée” – en d’autres termes sans défense aux mains d’un manque de compréhension et d’un manque de pensée.

L’expérience “colorie” ainsi notre écoute de la même manière qu’elle “voile” l’écoute et la pensée des compositeurs. C’est pourquoi les “valeurs de lumière” et les “valeurs de couleurs” d’une composition sont une expression de son contenu d’expérience et déterminent simultanément l’expérience de son contenu expressif. Ainsi, les nuits de l’humanité que nous entendons dans *Nuits* de Iannis Xenakis sont obscurcies par les expériences qu’il a faites en 1944-47 quand il prit part à la lutte partisane contre la dictature militaire grecque. Et la lumière sereine de la poésie tardive de Goethe que nous trouvons, “blanche comme des lys”, dans les *Zwei Lieder* op. 19 d’Anton Webern, nous donne un aperçu d’un paysage sans habitants – comme si une exis-

tence paisible n'était possible qu'en leur absence.

Les ombres et les ruptures du 20^e siècle laissèrent des traces même (ou particulièrement) en musique religieuse: la lueur de la lumière éternelle, comme montrée par György Ligeti dans sa composition *Lux aeterna*, est un produit des couches rapprochées de dissonances, non d'une apothéose dans une tonalité majeure radieuse. Et, dans les pâles sonorités de l'*Ave Maria* du compositeur japonais Toshio Hosokawa, il nous semble entendre la lumière de l'Orient se frayant un chemin à travers les vitraux colorés d'une cathédrale gothique.

Finalement, dans des œuvres comme le *De profundis* de Schoenberg et *deutsche tänze* de Cornelius Schwehr, l'art du chant, face à une menace existentielle, est poussé à ses limites extrêmes: aussi loin que la simple déclamation, le murmure et le silence.

Deux valeurs culturelles et expérimentales infusent l'*Ave Maria* pour chœur mixte à 16 voix de **Toshio Hosokawa**, composé en 1991: d'une part l'Ouest (l'approche compositionnelle provient de l'héritage musical occidental et le texte, de la tradition chrétienne occidentale/catholique), et de l'autre le Japon (qui a laissé son empreinte dans la compréhension du chant, de la qualité tonale et des sons chez Hosokawa). Le compositeur insère plusieurs sons pré-enregistrés – bruits de respiration qui, selon la tradition japonaise, symbolisent la fondation de tout son – dans l'arrangement choral de densité polyphonique variée, aboutissant à un accord *fortissimo* monolithique sur les mots "Jésus Christ". Ces mêmes respirations sont à leur tour enchâssées dans une grande "respiration" musicale qui couvre la pièce en entier et commence avec l'accord de trois sons si – mi bémol – la émergeant lentement (sur le "M" de "Maria"); elle se termine enfin avec le même accord, s'éteignant après le "n" de "Amen".

Les *Tre canti sacri* pour huit voix mixtes (1958) sont parmi les premières compositions de **Giacinto Scelsi** à créer de plus larges relations musicales par l'exploration micro-intervallaire des notes individuelles et de leur environnement immédiat au moyen du vibrato, de trilles, brefs *glissandi* et quarts de ton. Les possibilités presque infinies de la voix humaine pour la différenciation offrent à Scelsi des conditions idéales pour ce faire. Dans les deux premiers des *Tre canti sacri*, le mouvement musical tourne autour de notes individuelles, émergeant de l'unisson et y retournant constamment. La hauteur de son choisie produit tantôt un son d'ensemble aigu et brillant (*Angelus Domini*), tantôt un ton sombre et rude. Le contraste est intensifié par l'absence de basses dans l'*Angelus*. Finalement, dans le *Gloria*, des octaves brisent l'étroitesse de la hauteur de son et étendent le spectre sonique. Le choix des textes ne suit pas de tradition

spéciale en musique sacrée, c'est celui propre de Scelsi.

Suite à la fondation de l'état d'Israël, **Arnold Schoenberg** a écrit *De profundis (Psaume 130)* op. 50b en 1950: cette pièce pour chœur mixte devait être sa dernière composition terminée. Le projet de Schoenberg d'accoupler les Psaumes bibliques à des modernes récemment composés resta à l'état fragmentaire. Il est évident cependant que l'intention de Schoenberg ici était d'aller plus loin qu'une simple mise en musique des Psaumes: il recherchait la création d'un moyen d'expression artistique qui rendrait justice à une foi juive renouvelée; cela est reflété aussi dans l'emploi de méthodes musicales modernes. La série dodécaphonique à la base du *De profundis* – formée de deux séries de six notes étroitement reliées dont le contenu intervallaire est essentiellement confiné à des tritons et des tierces majeures – allie maîtrise compositionnelle à la plus grande simplicité et Schoenberg construisit la pièce de manière à ce que les événements au niveau structurel soient aussi nettement discernables par l'auditeur. Finalement, la combinaison de chant et de déclamation permet la pénétration mutuelle des mots chantés et récités dans *De profundis* d'être élevée à une nouvelle forme d'expression pour la voix humaine: à la déclamation empathique, à une invocation incantatoire du Dieu d'Israël.

Dans *TKRDG* pour six voix d'hommes, guitare amplifiée électroniquement et trois percussionnistes, **Giacinto Scelsi** a consciemment composé quelque chose qui se cache souvent dans la cour de la musique contemporaine: l'expression sonore d'un monde archaïque, primitif qui est rude, intangible, en développement constant plutôt que structuré, formé et compris. Même le titre, *TKRDG*, est ni un nom ni un concept mais seulement du "matériel sonore" soumis à une transformation constante au cours de la musique. La composition de Scelsi, qui date de 1968, est moins une pièce de musique pour voix et instrument qu'un rituel vocal-instrumental au cours duquel un langage archaïque, "TKRDG", naît. Son sens peut difficilement être compris rationnellement même s'il peut être senti au niveau de la compréhension sensuelle.

René Leibowitz composa ses *Deux Arrangements sur des poèmes de William Blake* pour chœur mixte op. 71, en l'espace de quelques jours en 1966. Leibowitz habille les poèmes de suspense de Blake d'un vêtement dodécaphonique qui est aussi remarquable pour sa brièveté laconique que pour son habileté compositionnelle. Leibowitz utilise la série dodécaphonique (la même dans les deux arrangements) non comme un patron fixe cependant mais comme une suite de cellules de trois notes qui se joignent constamment dans de nouvelles configurations pour

former des “champs” dodécaphoniques. Comme toutes les quatre cellules de la série fondamentale consistent en une combinaison d’une tierce et d’une quarte, ces intervalles dominent la mélodie et l’harmonie des *Deux Arrangements*. Une technique dodécaphonique qui rappelle le style tardif de Webern et Schoenberg suggère occasionnellement la tonalité et doit avoir été considérée par certains auditeurs en 1966 comme démodée; elle nous permet cependant de reconnaître un traitement très individuel de cette technique.

Dans les œuvres de sa période intermédiaire (opp.12-18), **Anton Webern** développa un style vocal solo qui, avec ses sauts extrêmes, porta la voix humaine à la limite de ses capacités. La diction s’approche de la récitation exaltée; cela semble intensifier l’expression au plus haut degré. Dans les *Trois Chansons* op.18 pour voix, clarinette en mi bémol et guitare (1925), cette ligne de développement atteint son zénith. Les trois participants, surtout le chanteur et la clarinette, sont traités également en termes d’écriture de partie et de nuances; s’il se trouve des restes “d’accompagnement”, nous les découvrirons dans les quartes “populaires” de la guitare (no 1). En termes de composition, Webern répond au développement de l’amour profane (no 1) à la vénération de la Vierge Marie (no 3), ainsi que décrit dans les textes, avec une structure dodécaphonique de plus en plus difficile.

La “Deutscher Tanz” (“Danse allemande”), un genre qui fut cultivé surtout à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e, est un prédécesseur de la valse. Dans ses *deutsche tänze* pour cinq voix de femmes cependant, **Cornelius Schwehr** permet à sa nature animée de se raidir en une danse de mort. L’œuvre est un arrangement d’un épisode tiré des *Flüchtlingsgesprächen* de Bertolt Brecht, racontant la mort insensée et par coïncidence d’un homme innocent sous la férule fasciste. Dans la composition de Schwehr, écrite en 1989/90, la menace intangible décrite dans le texte de Brecht est omniprésente en filigrane sonore qui voltige à la limite du son et de l’audibilité. En même temps, Schwehr joue ironiquement avec le “nombre malchanceux” 13 qui revient continuellement à différents niveaux dans les *deutsche tänze* – comme note supplémentaire dans une série dodécaphonique ou comme une treizième section de texte supprimée à la fin de la pièce: l’homme qui a été exécuté si absurdement, traqué auparavant par une *stretta* haletante, murmurante, est finalement englouti par la pure misère.

Les problèmes pratiques relatifs à l’exécution des œuvres atonales pour chœur *a cappella* de Schoenberg étaient bien connus d’**Anton Webern** qui avait dirigé différents chœurs depuis

1923. Dans ses *Deux Chansons* op. 19 (1926), Webern fait ainsi appel à un célesta, une guitare, un violon, une clarinette et une clarinette basse en plus d'un chœur mixte à quatre voix, quoiqu'en désignant les instruments comme "accompagnement", Webern fournit une description inadéquate de leur fonction. Tandis que le célesta et la guitare ont leurs propres parties indépendantes, la clarinette et le violon jouent exactement les mêmes notes que le chœur (ce qu'on pourrait décrire jusqu'à un certain point comme *colla voce*) – bien qu'en termes d'articulation et d'écriture des parties, elles diffèrent assez de la ligne vocale pour lui prêter constamment un nouveau coloris. En plus de le faire servir à un but pratique – celui de soutenir la ligne vocale en termes d'intonation – Webern obtient une nouvelle qualité d'expression dans son opus 19.

Dans *Nuits* pour douze voix mixtes de **Iannis Xenakis**, l'auditeur rencontre un éventail exceptionnellement étendu de manières d'introduire des sons avec la voix humaine, passant du chant à une hauteur de son distincte ou sur un *glissando*, via les cris, le murmure et un "*pizzicato* nasal" jusqu'à un son d'abolement, de toux. Xenakis inventa certaines de ces techniques vocales (développées en association avec les techniques instrumentales) spécialement pour *Nuits*. On convient qu'il se trouve des endroits dans la partition qui rappellent l'écriture vocale traditionnelle, par exemple la polyphonie dense des lignes *glissando* au début de la pièce. Les sonorités dans *Nuits* montrent que de telles associations sont fausses, comme le fait d'ailleurs le "texte" – qui, selon Xenakis, consiste en phonèmes sumériens et perses anciens et n'a pas de signification comme telle. Des indications d'exécution – comme celles qui, pour déterminer des intervalles très petits, définissent la fréquence précise du heurt des hauteurs de son qui en résulte – montrent quel rôle central les qualités purement physiques (dans les deux sens du mot) du son jouent dans la musique de Xenakis. Cela pourrait indiquer comment nous devrions comprendre le titre de *Nuits*: comme une écoute dans la nuit de l'anonymité, pour percevoir les voix des oubliés auxquelles se réfère la dédicace de la pièce.

Dans *Lux æterna* pour chœur à 16 voix, écrite en 1966, György Ligeti transfère des techniques de composition comme la micropolyphonie et l'harmonie de clusters (qu'il avait précédemment testées dans des œuvres instrumentales comme *Atmosphère*) dans le domaine de la musique vocale. Dans *Lux æterna*, comme avant dans son *Requiem*, Ligeti prête à ces techniques abstraites un contenu sémantique en les associant à un texte dans lequel les sonorités chorales, aux intervalles étroits et riches d'oscillations, sont capables d'évoquer des associations définies avec la lumière brillante. La structure formelle de *Lux æterna* de Ligeti est facilement reconnaissable

pour l'auditeur à cause de la clarté de l'œuvre: elle consiste en une série de trois canons. Le premier, à huit voix, est entendu aux sopranos et altos; le second, également à huit voix, est chanté par les ténors et basses et le troisième, à quatre voix, par les quatre altos. La césure entre les canons est marquée chaque fois par un accord de trois notes *pianissimo* aux basses sur le mot "Domine", la première fois dans le registre le plus aigu, la seconde dans le plus grave. *Lux aeterna* de Ligeti est probablement l'une des rares œuvres "spirituelles" du 20^e siècle à réaliser une synthèse ininterrompue de technique compositionnelle traditionnelle, d'imagination religieuse et de pensée musicale très avancée, libre de tout pathos affecté.

© Jan Kopp 2001

Après avoir étudié et travaillé comme cantor à Heidelberg, **Walter Nußbaum** devint professeur de direction chorale et orchestrale au conservatoire de musique de Hanovre en 1992. Il a étudié la direction avec Manfred Schreier et il a aussi collaboré avec Péter Eötvös et Michael Gielen. Il a été invité à travailler avec des ensembles vocaux en Allemagne et sur la scène internationale. En plus de son intérêt pour la musique ancienne, Nußbaum a consacré une attention particulière aux compositions contemporaines et il a donné la création de nombreuses œuvres. Il nourrit un intérêt spécial pour l'histoire de l'interprétation au 20^e siècle.

La **SCHOLA HEIDELBERG** fut fondée comme un ensemble de solistes vocaux par Walter Nußbaum en 1992. Sous sa direction, les chanteurs se concentrent sur la musique du 20^e siècle et sur les anciennes compositions vocales des 15^e et 16^e siècles. Elle accorde une attention spéciale à la grande variété de demandes stylistiques faites par ces partitions: des systèmes d'intonation variés et l'exposition à des techniques vocales comme la production de bruits de respiration et de consonances ainsi que le chant microtonal. L'ensemble s'est consacré spécialement à des œuvres hors du répertoire régulier, dont des compositions très récentes basées sur des bruits et sons. La SCHOLA HEIDELBERG travaille étroitement avec différents compositeurs et elle a inspiré ou commandé de nombreuses compositions.

L'**ensemble aisthesis** (grec: perception, compréhension avec les sens) s'efforce de placer la musique du temps présent sous un rayon de lumière. Les instrumentistes, dans une variété de combinaisons, exécutent principalement de la musique du 20^e siècle, accordant une attention spéciale à la réalisation précise de la musique notée et aux intentions des compositeurs en termes musicaux. Walter Nußbaum et l'ensemble aisthesis ont apporté une contribution importante à la

redécouverte du compositeur René Leibowitz et ils ont donné la création de quelques-unes de ses nombreuses œuvres.

Lisa Rave a terminé ses études au Conservatoire National de Musique à Fribourg. Encore élève, elle devint membre de plusieurs ensembles vocaux distingués et elle fut engagée régulièrement pour chanter dans des oratorios. Son répertoire étendu couvre les madrigaux italiens à la musique contemporaine, y compris le jazz; ses interprétations de la musique vocale de Luigi Nono sont d'importance spéciale. Lisa Rave poursuit actuellement une carrière indépendante et elle enseigne le chant à Berlin.

Toshio Hosokawa: Ave Maria

Ave Maria gratia plena;
Dominus tecum:
Benedicta tu in mulieribus,
Et benedictus fructus ventris tui,
Jesus Christus.
Sancta Maria, Mater Dei,
Ora pro nobis
Peccatoribus nunc,
Et in hora mortis nostræ
Amen.

Hail Mary, full of grace;
The Lord is with you:
Blessed are you among women
And blessed is the fruit of your womb,
Jesus.
Holy Mary, Mother of God,
Pray for us
Sinners now
And at the hour of our death
Amen.

Giacinto Scelsi: Tre Canti Sacri

I. *Dolcissimo, trasparente*
Angelus Domini nuntiavit Mariæ
et concepit spiritu sancto

II. *Mesto*
Requiem æternam dona eis Domine

III. *Con esaltazione serena*
Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis

I. *Dolcissimo, trasparente*
The Angel of the Lord declared unto Mary,
And she conceived by the Holy Ghost.

II. *Mesto*
Grant them, O Lord, eternal rest.

III. *Con esaltazione serena*
Glory to God in the highest
And on earth peace to
Men of good will.

Arnold Schönberg: De profundis (Psalm 130), Op. 50b

(Latin transcription of the Hebrew text)

SHIR HAMA-ALÓT: MIMÁ-AMAKÍM
KÉRATÍCHA, ADONÁÍ.

ADONÁÍ; SHIM-ÁH VEKOLÍ!

Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.

Lord, hear my voice:

TIYÉNA OZNÉCHA KASHUVÓT LEKÓL
TACHANUNAI!

IM AVONÓT TISHMÓR YA ADONAI,
MI YA-AMÓD?

KI IMCHÁ HASLÍCHA, LEMÁ-AN TIVARÉ.

KIVÍTI ADONAI, KIVTÁ NAFSHÍ,
VELIDVARÓ HOCHÁLTI,

NAFSHÍ LADONAI, MISHOMRÍM LABÓKER,
SHOMRÍM LABÓKER.

YACHÉL YISRAÉL EL ADONAI, KI IM
ADONAI HACHÉSED

VEHARBÉH IMÓ FEDÚT,

VEHÚ YIFDÉH ET YISRAÉL MIKÓL
AVONOTÁV.

Let thy ears be attentive to the voice of my
supplications.

If thou, Lord, shouldest mark iniquities, O Lord,
who shall stand?

For with thee is forgiveness, that you mayest
be feared.

I wait for the Lord, my soul doth wait, and in his
word do I hope.

My soul waiteth for the Lord from one morning
watch unto the other.

Let Israel hope in the Lord: for with the Lord there
is mercy,

And with him is plenteous redemption.

And he shall redeem Israel from all his iniquities.

René Leibowitz: Two Settings, Op. 71

I. The Sick Rose

O rose, thou art sick!
The invisible worm,
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.

II. Never Seek to Tell Thy Love

Never seek to tell thy love
Love that never told can be;
For the gentle wind does move
Silently, invisibly.
I told my love, I told my love,
I told her all my heart,
Trembling, cold, in ghastly fears –
Ah she doth depart.
Soon as she was gone from me
A traveller came by
Silently, invisibly –
O, was no deny.

Anton Webern: Drei Lieder, Op. 18

I.
Schatzer! klein, mußst nit traurig sein,
eh' das Jahr vergeht, bist du mein.
Eh' das Jahr vergeht grünt der Rosmarin,
blossom,
sagt der Pfarrer laut: Nehmts euch hin.
Grünt der Rosmarin, grünt der Myrtenstrauß
garland,
und der Nagerlstock blüht im Haus.

II. Erlösung (aus: *Des Knaben Wunderhorn*)
(Maria) Mein Kind, sieh an die Brüste mein,
kein Sünder laß verloren sein.

(Christus) Mutter, sieh an die Wunden,
die ich für dein Sünd trag alle Stunden.
Vater, laß dir die Wunden mein,
ein Opfer für die Sünde sein.

I.
Little treasure, you need not be sad,
Ere the year is out, you will be mine.
Ere the year is out, the rosemary will be in

The pastor says aloud: Accept it.
The rosemary is in blossom, and the myrtle

And, in the house, the carnation is blooming.

II. Redemption (from *Des Knaben Wunderhorn*)
(Mary) My child, regard my breast,
Let no sinner be lost.

(Christ) Mother, regard my wounds,
That I bear constantly for your sins.
Father, let my wounds
Be a sacrifice to you for sin.

(Vater) Sohn, lieber Sohn mein,
alles was du begehrt, das soll sein.

III.

Ave, Regina cœlorum,
ave, Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
ex qua mundo lux est orta:
Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa!
Vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.

(Father) Son, my dear son,
Everything you desire will be granted.

III.

Hail, Queen of heaven;
Hail, Mistress of the Angels;
Hail, root of Jesus; hail, the gate
Through which the light rose over the earth.
Rejoice, Virgin most renowned
And of unsurpassed beauty.
Hail, radiant splendour,
And plead with Christ for us.

Cornelius Schwehr: deutsche tånze

Ein Mann kommt an den Fluß, wo eben eine Fähre mit Leuten abgeht. Er ist in Eile, springt hinüber, man macht ihm Platz, wiewohl die Leut gedrängt stehn und es wird nichts gesprochen, bis schon dicht die Fähre am anderen Ufer ist. Wo die Fähre hält, wartet eine Handvoll Soldaten, die nehmen die Passagiere in Empfang und treiben sie, das ganze Schock, an eine Mauer. Dort werden sie aufgestellt, die Soldaten laden ihre Gewehre, stellen sich in Position und auf das Kommando Feuer wird der erste erschossen, dann nach der Reih' kommen die übrigen dran, bis nur noch der Mann dasteht, der am Schluß auf die Fähre aufgesprungen ist. Der Offizier will gerade das Kommando Feuer geben, da tritt ein Schreiber dazwischen und vergleicht auf einer Liste die Zahl mit der Zahl derer, die schon erschossen sind, er findet heraus, daß sie einen

A man arrives at a river where a passenger ferry is just setting off. He is in a hurry and jumps on; people make space for him even though they are already tightly packed; not a word is uttered until the ferry arrives on the opposite bank. A handful of soldiers are waiting to meet the ferry; they receive the passengers and force them, three score of them, up against a wall. There they are lined up, the soldiers load their guns, get into position and, on the command 'Fire', the first one is shot, then the remainder one after another, until only the one man remains who jumped onto the ferry at the last moment. The officer is about to give the command 'Fire' when a clerk intervenes and, by comparing the number of people on his list with the number that have already been shot, discovers that they have one too many, and the man is asked to explain why he went along without saying

zuviel haben und der Mann wird verhört, warum er mitgegangen ist und nichts gesagt hat, wie man Anstalten getroffen hat, ihn zu erschießen; was ist herausgekommen: er hat drei Brüder und eine Schwester gehabt, der erste ist erschossen worden, weil er gesagt hat, er will nicht zum Militär, der zweite ist aufgehängt worden, weil er gesagt hat, er hat gesehen, wie ein Beamter was gestohlen hat und der dritte, weil er gesagt hat, er hat gesehen, wie sie seinen zweiten Bruder erschossen haben und die Schwester ist erschossen worden, weil sie was gesagt hat, was man nicht erfahren hat, weil's zu gefährlich war. Daraus, erzählt er dem Offizier, hat er den Schluß gezogen, daß Reden gefährlich ist. Er hat alles ganz ruhig erzählt, aber zum Schluß ist ihm die Galle übergelaufen beim Gedanken an die Untaten und er hat noch was hinzugefügt, und so habens ihn erschießen müssen.

Anton Webern: Zwei Lieder, Op. 19

I.

Weiß wie Lilien, reine Kerzen,
Sternen gleich, bescheidner Beugung,
Leuchtet aus dem Mittelherzen
Rot gesäumt die Glut der Neigung.
So frühzeitige Narzissen
Blühen reihenweis im Garten.
Mögen wohl die Guten wissen,
Wen sie so spaliert erwarten.

anything while they were making ready to shoot him. What emerged is that he had three brothers and a sister; the first was shot because he said he did not want to join up; the second was hanged because he said that he had seen an official stealing something; and the third was killed because he said he saw how they shot his brother; and the sister was shot because she said something that had not been openly related because it was too dangerous. For that reason, he told the officer, he had formed the conclusion that it was dangerous to talk. He explained all this quite calmly but, in the end, his blood began to boil over at the thought of these dreadful deeds, and he went on to say some more, and so they had to shoot him.

I.

White as lilies, pure candles,
Like the stars, bowing modestly,
From the centre of their hearts there shines
The radiance of affection, hemmed in red.
Thus do the early narcissi
Bloom in rows in the garden.
In their goodness they doubtless know
Whom they await in their orderly lines.

II.

Zieh'n die Schafe von der Wiese,
Liegt sie da, ein reines Grün;
Aber bald zum Paradiese
Wird sie bunt geblümt erblüh'n.

Hoffnung breitet leichte Schleier
Nebelhaft vor unsern Blick:
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,
Wolkenteilung bring' uns Glück!

II.

After the sheep have left the meadow,
It remains there, pure and green;
But soon it will blossom into a paradise
Of colourful flowers.

Hope extends light, misty veils
Before our eyes:
May we be granted the fulfilment of wishes,
A celebration of the sun, the parting of the clouds!

György Ligeti: Lux æterna

Lux æterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in æternum
quia pius es in æternum
Requiem æternam dona eis, Domine
et lux perpetua luceat eis.

May eternal light shine upon them O Lord,
With the saints for evermore,
Who art rich in mercy.
Grant them eternal rest, O Lord
And may perpetual light shine upon them.

We are grateful to Firma Schiedmayer for the generous loan of the celesta used in Webern's *Zwei Lieder*, Op. 19.

All works except Scelsi: *Tre canti sacri*

Recording data: Hosokawa, *Ave Maria*: 2000-09-11/12 • Schönberg, *De profundis*: 2000-09-15 •

Scelsi, *TKRDG*: 2000-07-23/25 • Leibowitz, *Two Settings*: 2000-09-14/15 • Webern, Op. 18: 2000-03-15 •

Schwehr, *deutsche tünze*: 2000-06-17/18 • Webern, Op. 19: 2000-07-20 • Xenakix, *Nuits*: 2000-06-19/21 •

Ligeti, *Lux aeterna*: 2000-09-13/14 – all at the SWR Studio, Karlsruhe, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Siebert Ernst

Sound engineer: Roland Winger

Schoeps MK 2S, MK 4 and MK 21 microphones; Siemens Sitral mixer; Sony PCM-7010 recorder

Producer: Siebert Ernst

Executive producer: Hans Hachmann

Digital editing: Siebert Ernst

Scelsi: *Tre canti sacri*

Recording data: 1997-09-16/17 at the Kapelle/Plöck, Heidelberg, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Christian Feldgen

Producer: Christoph Claßen

Cover text: © Jan Kopp 2001

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: *Calla, late 1920s*. Photograph by Imogen Cunningham, © 1978 The Imogen Cunningham Trust

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1997 & 2000; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

Coproduktion mit dem Südwestrundfunk



Walter Nußbaum

Photo: © Shahnaz Taheri



SCHOLA HEIDELBERG

Photo: © Barbara Hohenadl

