

Archipel Machaut
Medieval Music & New Music



Mixtura
Katharina Bäuml, shawm
Margit Kern, accordion

Archipel Machaut

Medieval Music & New Music

Mixtura

Katharina Bäuml, shawm

Margit Kern, accordion

Guillaume de Machaut (1300–1377)

Messe de Notre Dame

- 01 Kyrie – Christe – Kyrie [02'51]
- 02 Gloria [04'07]

Sidney Corbett (*1960)

- 03 Archipel Machaut [10'35]

Guillaume de Machaut

Messe de Notre Dame

- 04 Sanctus [02'46]
- 05 Agnus Dei [03'21]
- 06 Douce dame jolie (*accordion solo*) [00'49]
- 07 Puis qu'en oubli [02'43]
- 08 Douce dame jolie (*shawm solo*) [00'38]
- 09 Moul't sui de bonne heure née [02'36]

Sarah Nemtsov (*1980)

- 10 Briefe – Heloisa [14'40]

Guillaume de Machaut

- 11 Douce dame jolie (*accordion solo*) [00'59]
- 12 Très douce dame [04'29]
- 13 Douce dame jolie (*shawm solo*) [01'01]

Samir Odeh-Tamimi (*1970)

- 14 ÔD [10'56]

Guillaume de Machaut

- 15 Ma fin est mon commencement [04'00]

Total Time [66'39]

*The music is invisibly suffused with the works of Guillaume de Machaut,
however without directly quoting from them; it is more like a veil.*

Sarah Nemtsov

*The foremost principle for me in composing this work
was a reduction to only the absolutely essential.*

Sidney Corbett

Guillaume de Machaut – In New Textures

by Joachim Steinheuer

Since the rediscovery and publication of a new edition of his works in the first decades of the 20th century, the poet and composer **Guillaume de Machaut** (c. 1300–1377) has not ceased to fascinate contemporary musicians and composers. For example, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino and György Kurtág have arranged some of his pieces while Wolfgang Fortner, Edmund Rubbra, Charles Wuorinen, and Harrison Birtwistle have based compositions of their own on works by Machaut. The reasons for this fascination extend from his constantly changing melodic invention in unison and polyphonic rondeau, ballade, and virelai settings to an astounding rhythmic variability and complexity made possible starting in the early Trecento through the introduction of mensural notation during the *ars nova*, all the way to his highly deft treatment of innovative formal principles, such as canon

techniques in the lyric *lais* and occasionally also in song forms, as well as his isorhythmic procedures in the motets and his polyphonic mass *Messe de Nostre Dame*.

The *Messe de Nostre Dame* was probably composed late in Machaut's output and was intended for performance at Reims Cathedral. It was presumably also sung at memorial church services in honor of the composer himself after his death. This Mass is one of the very first settings of the Ordinary and, at the same time, the first such work based on a cyclical structure. It is in four parts throughout, and encompasses six sections because it also includes the *Ite missa est*. In the *Gloria* and *Credo* movements, which contain a large quantity of text, the Latin is set in a predominantly homophonic texture with all parts declaiming in parallel. However, in the *Gloria*, the beginning as well as the statement of the name "Christ" is emphasized by reducing the speed of declamation with only occasional embellishment in the top two voices. The other four movements employ a highly ornate form of isorhythm: During the *ars antiqua* movement, the technique of singing different passages of what was usually a unison melody (*color*) based on plainchant against a consistently repeated rhythmic pattern (*talea*) was limited to the tenor as the fundamental (or "holding") voice of a two-part or polyphonic setting. After this, Philippe de Vitry, the foremost *ars nova* music theorist, extended this practice to the paired tenor and countertenor parts which, in contrast to the upper voices, constituted a layer of the setting in longer note values moving at a slower pace. In his Mass, Machaut notably makes use of this technique in the *Sanctus* and *Agnus Dei*, in fact using it almost exclusively in all four parts to produce an exceptionally cunning and pan-isorhythmic setting.

There are also similarly artistic compositional procedures in the secular song forms which came to be standardized in the so-called *formes fixes* to which Machaut decisively contributed as a poet and composer. In the setting of rondeaux, ballads and virelais there

were generally two contrasting sections of music and repeated several times, in varying sequence, in accordance with the requirements of the three types of verse. This was independent of the types of verse of the poems used for the setting, and whether a setting had one or several parts; despite the differences in their text and musical gesture, the unison *Virelai No. 4 Douce dame jolie* and the two-part *Virelai No. 31 Moult sui de bonne heure née* are nevertheless identical in the formal make-up of their sections. In a similar way this is also the case for the rondeau form, but here the two musical sections mostly correspond exactly with a particular verse and thus when sung correspond exactly to the rhyme scheme of the poem as with for example the three-part *Rondeau No. 18 Puis qu'en oubli*. In principle this is also the case for the likewise three-part *Rondeau No. 14 Ma fin est mon commencement*. But here the puzzling statement of the two-part refrain which stands at both the beginning and the end: “My ending is my beginning/and my beginning my end” comprises the starting point for the compositional structure, for in the second musical section, in all three parts, the lines of the first section are sung in exact retrograde both melodically and rhythmically, with the two upper parts exchanged. While adhering to the formal sequence prescribed for the rondeau form, at the same time the two sections also constitute a strict three-part *canon cancrizans*.

The works of Machaut mentioned above are recorded here in instrumental versions in which the highest part of each movement is played on a shawm, all other parts on the accordion. The reason we did this is that in their new compositions for the unusual combination of a historical and modern instrument featured in *mixtura*, two contemporary composers make explicit reference to these pieces by Machaut. In Sidney Corbett’s *Archipel Machaut*, composed between late summer 2011 and February 2012, his *Virelai No. 4* and *Rondeau*

No. 14 are “woven into ... the texture” in a manner scarcely perceptible to listeners. Corbett describes the form of the work as a “sequence – archipelago – of small, linked episodes, somewhat fragmented, perhaps like distant memories.” The eleven sections in all are mostly significantly differentiated from each other through double bars and often by changes in the meter, dynamics, tempo or scoring. But at the same time motivic overlapping occurs many times, which make it clear that the individual “islands” belong to the same “archipelago.” A central motif – which, among other points in the score, appears in the third section as a melodic ostinato in the shawm part and also parallel to this in chords in the accordion part already concealed in the first two bars of the introductory accordion solo – consists of the notes D, E-flat and A and may well be derived from the section of *Douce Dame jolie*, where the E-flat appears only once as an emphasized note altered downward, although the following A is then reached by means of a downwards eighth-note run as the upper neighboring tone of the center tone, or *Finalis*, G. However, both these moments are absent in the case of Corbett, so that the augmented perfect fourth E-flat – A is both isolated and the reference to Machaut hidden. Corbett also makes use of the motif in numerous variants, among others through transposition, through augmentation by means of repetition of notes, exchange of notes, altering the intervallic structure, and by adding more notes. Further references to Machaut can be recognized in frequent instances of complementary and often syncopated rhythms, with a staggered meter used in the movement’s various parts or tonal layers, for instance in the almost *hocket*-like first two sections or the accordion solo in the fourth section, in the notes of the shawm anticipating the accordion clusters by a thirty-second note in the third section or the constant syncopations in the shawm solo in the fifth section. Yet, in contrast to this, there are also passages with quite similar rhythms, above all in the seventh and tenth sections, where five- and then seven-part and strongly accented chords by

both instruments move insistently into the foreground. Corbett had already employed the concept of an archipelago in the three compositions so far making up his *Archipel Chagall*, and so in the future his *Archipel Machaut* may also expand to include other groups of islands.

Sarah Nemtsov first studied Machaut closely in 2011 in her *Hoqueti* for 6 solo parts, with additional instruments on dream texts by Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, and Bertolt Brecht, in particular regarding Machaut's hocket technique. In 2012 she worked on a larger cycle of works focused on letters including *Brief – Stimmung* for amplified harpsichord, *Brief – Vokalise* for soprano voice with untuned ukulele and *Briefe – Puppen ohne Köpfe* for electric guitar and drums, which were also performed simultaneously as “layered compositions” with the title *Briefe.Zyklus.Schichtung*. In a fourth piece in the group, *Briefe – Heloisa* for shawm and accordion, the composer refers directly to the exchange of letters between Abaelard und Heloise, however without actually using passages from the text in the composition. The subject of the composition is, instead, the act of letter writing itself, which Nemtsov indicated in her commentary on the work with the following words: “distance – time – paper – longing – hoping – waiting. But writing ‘to’ someone, ‘being alone’ as part of it.”

This leads to certain basic decisions for the conception of the piece as a kind of instrumental theater in which the two protagonists should be physically some distance from each other, if possible, and at the musical level, represent two independent levels that only directly relate to each other in their dialog at certain points, and then converge “only at fixed points.” The musicians should occasionally move around the room, employ their voices in addition to their instruments and constantly handle paper, and based on its rustling, ripping, and

being crumpled up and by its auditory integration into the composition or performance represents the material quality of the letters. According to the intentions of the composer, the actions resulting from this should have a curious, sometimes almost humorous character, which ultimately leads to “an absurd dance.”

In her composition, three works by Machaut have a place “in the background”: In the shawm sections of her *Virelai No. 4 Douce dame jolie*, similarly to Corbett, Nemtsov also seems to have primarily taken up the second section because D – E-flat – here however at the interval of an augmented octave – as well as the F as the lowest note of the following downward phrase in Machaut form the thematic starting point in the “absurd dance” of the shawm sections. In the accordion part, by contrast, she quotes *Virelai No. 31 Moult sui de bonne heure née* and *Rondeau No. 18 Puis qu'en oubli*, from which for example the descant melody of the third two-bar passage is quoted one after the other by the accordion and shawm in bars 33–36. However, the allusions to Machaut which can be recognized in the score's notation can scarcely be heard because the quoted material is woven into a completely modern compositional idiom. For instance, the shawm part is marked by microtonal colorations, glissandi and vibrato instructions of varying ambitus and speed as well as playing techniques such as flutter tonguing and multiphonics. Microtonally tinged sounds are also generated on the accordion by, for example, only pressing a given key partway down; the increased bellows pressure makes possible a precisely controllable flattening of the pitch. Also, by means of an additionally scored part during playing, or also by itself, the accordion is used as a kind of percussion instrument by striking the balled hand or the fist against the body of the instrument, which sometimes creates the impression of heartbeats. Due to the humming, vocal variations or microtones and glissandi specified for the two players in combination with the noise from handling the paper, a particularly widely varied sound and

tonal combinations are available, employed during the piece to achieve ever-growing intensity and a more and more powerful effect and create the impression of a substantially larger ensemble instead of the two-player ensemble which is in fact playing.

In his *ÒD* scored for the same instruments, also composed in 2012, Samir Odeh-Tamimi dispenses entirely with references to specific compositional models.

The Hebrew title still means, and is emblematic for, the often dramatic gestures of equally defiant self-assertion generally found in the composition. The piece begins with a G-sharp played on the shawm triple forte, which in the following entries is modified by a triller narrowed to a quarter-tone alternating with flutter tonguing, a wide appoggiatura seventh and a rapid decrescendo and crescendo. The shawm player generates dissonance during the opening section (bars 1–45) by simultaneously singing into the instrument, by overblowing and thus producing a further type of tone cluster and through extremely rapid embellishments causing brief interruptions of the sustained notes by various kinds of tremolo, vibrato, and microtonal glissando. In addition, the accordion initially also plays a tritone cluster over G-sharp *fortissimo* that ultimately expands beyond the interval of a ninth to one-and-a-half octaves and is then moved to other levels. These clusters are also transformed in numerous ways by decrescendos and crescendos as well as by rapid, rhythmic pulsating or later also by trembling of the bellows, or rapid, rhythmically varied repetitions. In a second section (bars 45–97) the shawm part, now much more mobile as a result of microtonal melodic stepwise movements and numerous suggestions for embellishments, is accompanied by the accordion, mostly percussively, by striking the completely opened bellows with the hand. The third section (bars 98–134) consists of a wild, rhythmic and quite irregular dance in *fortissimo*, whose first part begins with two largely independent layers by the accordion,

and when the shawm enters as a third rhythmic layer is accompanied by a drone bourdon B-flat to be sung *fortissimo* by the accordionist as well. Following a middle part in which the drone bourdon, now varied microtonally, is continued in the lower part by the accordion and punctuated by vigorous threefold *sforzato* clusters in a high register or chords in very low registers, a variant of the first part of this dance returns, which speeds up in tempo in the shawm especially, before a brief coda (bars 135–142) concludes the work. In his composition for shawm and accordion, Odeh-Tamimi, who comes from Palestine, may have been thinking of a combination of a drum commonly found throughout the Near East, especially in rural folk music, with a double-reed instrument (called *zuma* in Turkey, *somay* in Iran and *mizmar* in Palestine or Egypt with which the European shawm is closely related). *ÒD* is not by any means a transfer of traditional Arab music to Western instruments. Instead, a completely new musical gesture is created that is exuberantly vital and at the same time eerily archaic using the very latest compositional techniques while upholding the spirit of traditional music-making.

Biographical notes

Guillaume de Machaut, whose name was sometimes spelled Machault, was born c. 1300 and died in Reims in 1377. He trained initially as a singer at the Cathedral chapter of Reims and studied the *septem artes liberales*, which included music theory, before entering into the service of various aristocrats and rulers. Not only did he leave behind a comprehensive literary oeuvre including his autobiographical verse epic *Le Livre dou Voir Dit*, but was also the primary representative of the French *ars nova*, often basing his compositions on his own poetry. He is regarded in many ways as a vanguard force of his times, including being the first composer to whom a complete cycle of the traditional Ordinary of the Mass, *Messe de Notre Dame*, is attributed. In secular poetry and music, which represent the majority of his extant oeuvre, he is a key figure in *formes fixes*, in other words, ballade, rondeau, and virelai, based on a predefined scheme or “fixed form.” Machaut is undoubtedly one of the most important composers in the history of music.

Born in Chicago in 1960, **Sidney Corbett** studied music and philosophy at the University of California, San Diego, and continued his study of composition at Yale University, where he earned his doctorate in 1989, and at the Hamburg Academy of the Arts with György Ligeti. Corbett has been active primarily in Europe since 1985. His output includes works for the stage, orchestral compositions, instrumental chamber music and a large amount of vocal music. His works have earned him numerous national and international awards and prizes, and have been performed and broadcast worldwide. Sidney Corbett has been

professor for composition at the University of the Performing Arts in Mannheim since 2006.

A particular emphasis in his recent work has been in the area of music theater. He has composed five operas thus far. A further emphasis has been on vocal music. Corbett’s music is published by Edition Nova Vita, Berlin, and is distributed worldwide by C.F. Peters. He was commissioned to compose *Archipel Machaut* for mixtura in 2012 by the Lausitzer Musiksommer. Corbett currently resides with his wife and three children in Berlin, Germany.

Sarah Nemtsov (née Reuter) was born in Oldenburg, Germany in 1980 and began composing as an eight-year-old. She studied composition with Nigel Osborne, Johannes Schöllhorn and Walter Zimmermann (*Meisterschüler* exam with distinction), as well as oboe with Klaus Becker and Burkhard Glaetzer, and was awarded various scholarships and prizes (including the 2011 Villa Serpentara, the 2012 *Deutsche Musikautorenpreis* (German Music Authors Prize, GEMA), and the 2013 Busoni Composition Prize). Her works have been performed at renowned festivals such as the Donaueschinger Musiktage, “Ultraschall” Berlin, Wien Modern and “Musica” Strasbourg. She has worked together with the Neue Vocalsolisten Stuttgart, ensemble Accroche note, Ensemble Adapter, Trio Accanto, the Nomos String Quartet, and the International Ensemble Modern Academy. A new production of her chamber opera *Herzland* was staged by the Bayerische Staatsoper in 2011. Her opera *L’Absence* was premiered at the Munich Biennale in 2012. Mixtura commissioned her work “*Briefe – Heloisa*” in 2012. Sarah Nemtsov lives in Berlin.

Born in 1970, the Palestinian–Israeli composer **Samir Odeh-Tamimi** grew in an Arab village near Tel-Aviv. In his homeland his work was closely focused on traditional Arab

music. Full of enthusiasm for the aesthetic of New Music in Europe, he came to Germany at the age of 22. From 1992 to 1996 he studied musicology in Kiel, and studied composition with Younghy Pagh-Paan in Bremen from 1998 to 2005. He has continuously developed an unmistakable signature style as a composer. His musical language is powerful and extreme, the result of a completely independent reflection of Arab vocal culture from the perspective of the international avant-garde. Odeh-Tamim has received commissions from, among others, the Donaueschinger Musiktage, the Musica Viva München, the Ruhrtriennale, and Forum neuer Musik of Deutschlandfunk.

ÖD for shawm and accordion was composed in 2012 as a commission from the Bayerischer Rundfunk – Studio Franken for *mixtura*.

After growing 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 undertaken tours of 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 of our day, whose works she premieres. 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 on the faculty of music at the Hochschule für Künste, Bremen.

www.margitkern.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, and in the Orquesta Barroca de Sevilla, with Les Musiciens du Louvre as well as the Akademie für Alte Musik Berlin. She specialized 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

In *mixtura*, Katharina Bäuml and Margit Kern have for several years been carrying out projects which bring 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. Her first CD, “Miniatures,” appeared in 2011 with new pieces dedicated specifically to *mixtura*. The present recording contrasts three very different new works commissioned especially for this release with medieval music by Guillaume de Machaut. The musicians made new arrangements of his works for their ensemble.

www.ensemble-mixtura.de



*Werke von Guillaume de Machaut durchziehen versteckt die Musik,
offene Zitate sind aber nicht zu finden, es ist eher eine Art Schleier.*

Sarah Nemtsov

*In der Arbeit an diesem Werk war mir eine Reduktion
auf nur das Unverzichtbare das wichtigste Prinzip.*

Sidney Corbett

Guillaume de Machaut – in neuen Texturen

Von Joachim Steinheuer

Seit der Wiederentdeckung und Neuedition seiner Werke in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat der Dichter und Komponist **Guillaume de Machaut** (ca. 1300–1377) nicht aufgehört, Musiker und Komponisten der Gegenwart zu faszinieren. So haben etwa Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino und György Kurtág einzelne seiner Stücke bearbeitet, während Wolfgang Fortner, Edmund Rubbra, Charles Wuorinen und Harrison Birtwistle Vorlagen von Machaut zum Ausgangspunkt eigener Kompositionen machten. Die Gründe für diese Faszination reichen von der immer wieder unterschiedlichen Art melodischer Erfindung in den ein- und mehrstimmigen Vertonungen seiner Rondeaux, Balladen und Virelais über eine erstaunliche rhythmische Variabilität und Komplexität, wie sie in der polyphonen Musik erstmals seit dem frühen 14. Jahrhundert durch

die Einführung der mensuralen Notation der Ars Nova ermöglicht wurde, bis hin zur raffinierten Handhabung von neuartigen formalen Gestaltungsprinzipien wie Kanontechniken etwa in den Lais und gelegentlich auch in anderen Liedformen sowie den isorhythmischen Verfahren in den Motetten und der *Messe de Nostre Dame*.

Die *Messe de Nostre Dame* dürfte relativ spät in Machauts Schaffen entstanden und zur Aufführung in der Kathedrale von Reims bestimmt gewesen sein, vermutlich wurde sie auch nach dem Tod des Komponisten bei Gedenkgottesdiensten für ihn selbst gesungen. Es handelt sich um eine der frühesten Vertonungen des Messordinariums überhaupt, und zugleich um das erste als Zyklus angelegte Werk dieser Gattung. Es ist durchgehend vierstimmig vertont und umfasst sechs Teile, da auch das *Ite missa est* aufgenommen ist. In den beiden textreichen Sätzen *Gloria* und *Credo* wird der lateinische Text in einem weitgehend homophonen Satz in allen Stimmen parallel deklamiert, wobei im *Gloria* der Anfang und die zweimalige Nennung des Namens Christi durch Verlangsamung des Deklamationstempos herausgehoben werden und nur in den beiden Oberstimmen gelegentlich Verzierungen vorgesehen sind. Die anderen vier Sätze verwenden eine höchst kunstvolle Form von Isorhythmie: In der Ars Antiqua war das Verfahren, verschiedene Passagen einer meist einer gregorianischen Vorlage entlehnten einstimmigen Melodie (*color*) auf ein identisch wiederkehrendes rhythmisches Muster (*talea*) zu singen, auf den Tenor als Gerüststimme eines zwei- oder mehrstimmigen Satzes beschränkt geblieben und dann bei Philippe de Vitry, dem Theoretiker der Ars Nova, auf das Stimmpaar Tenor und Contratenor ausgeweitet worden, das gegenüber den Oberstimmen in längeren Notenwerten eine langsamer sich bewegende Schicht des Satzes bildet. Machaut wendet das Verfahren in seiner Messe besonders im *Sanctus* und *Agnus Dei* sogar fast vollständig auf alle vier Stimmen an, so dass ein außerordentlich kunstvoller panisorhythmischer Satz entsteht.

Auch in den weltlichen Liedformen, an deren Standardisierung zu den sogenannten *formes fixes* Machaut als Dichter und Komponist bedeutenden Anteil hatte, finden sich vergleichbar kunstvolle Kompositionsverfahren. Generell werden in der Vertonung von Rondeaux, Balladen und Virelais jeweils zwei musikalische Abschnitte gegenübergestellt, die gemäß den Vorgaben der drei Gedichtformen in unterschiedlicher Reihung mehrfach wiederholt werden. Dies ist unabhängig davon, welche Versarten die Gedichtvorlagen verwenden und ob eine Vertonung ein- oder mehrstimmig ist; so sind etwa bei aller Unterschiedlichkeit von Text und musikalischem Gestus das einstimmige Virelai Nr. 4 *Douce dame jolie* und das zweistimmige Virelai Nr. 31 *Moult sui de bonne heure née* von der formalen Abfolge der Abschnitte her identisch. In vergleichbarer Weise gilt dies auch für die Form des Rondeau, doch korrespondieren hier die beiden musikalischen Abschnitte meist genau mit jeweils einem Vers und bilden damit beim Absingen genau das Reimschema des Gedichts nach wie bei dem dreistimmigen Rondeau Nr. 18 *Puis qu'en oubli*. Dies gilt prinzipiell auch für das ebenfalls dreistimmige Rondeau Nr. 14 *Ma fin est mon commencement*, doch wird hier zugleich die rätselhafte Aussage des zu Beginn und am Ende stehenden zweizeiligen Refrains: „Mein Ende ist mein Anfang / und mein Anfang mein Ende“ zum Ausgangspunkt für die kompositorische Gestaltung, denn im zweiten musikalischen Abschnitt werden in allen drei Stimmen die Linien des ersten Abschnitts melodisch wie rhythmisch genau rückläufig gesungen, wobei zudem die beiden Oberstimmen vertauscht werden. Das Stück bildet also im Rahmen der in ihrem Ablauf geregelten Rondeauform zugleich in den beiden Teilen einen strengen dreistimmigen Krebskanon aus.

Die genannten Werke von Machaut sind hier in instrumentalen Versionen eingespielt, in denen zumeist die jeweils oberste Stimme des Satzes von einer Schalmey, alle weiteren

Stimmen dagegen mit Akkordeon ausgeführt werden. Hintergrund ist, dass zwei zeitgenössische Komponisten in ihren Neukompositionen für die ungewöhnliche Duobesetzung des Ensembles *mixtura* mit einem historischen und einem modernen Instrument, explizit auf eben diese Stücke Machauts Bezug nehmen. In Sidney Corbetts zwischen Spätsommer 2011 und Februar 2012 entstandenem *Archipel Machaut* sind dessen Virelai 4 und Rondeau Nr. 14 für den Zuhörer kaum nachvollziehbar „in die Textur ... eingewoben“. Die Form des Werkes beschreibt Corbett als „eine Reihe – Archipel – von kleinen, ineinander übergehenden Episoden, etwas fragmentarisch, vielleicht wie ferne Erinnerungen.“ Die insgesamt elf Abschnitte sind durch Doppelstriche und vielfach zudem durch Änderung von Taktvorschrift, Dynamik, Tempo oder Besetzung meist deutlich voneinander abgesetzt, doch finden sich zugleich vielfache motivische Verklammerungen, die deutlich machen, dass die einzelnen ‚Inseln‘ zum gleichen ‚Archipel‘ gehören. Ein zentrales Motiv, das u.a. im dritten Abschnitt als melodisches Ostinato in der Schalmey wie auch parallel dazu akkordisch im Akkordeon erscheint und bereits in den ersten beiden Takten des einleitenden Akkordeon-solos verborgen ist, besteht aus den Tönen *d*, *es* und *a* und dürfte aus dem zweiten Abschnitt von *Douce Dame jolie* abgeleitet sein, wo das *es* nur einmal als herausgehobener tieferer Ton erscheint, allerdings wird dann anschließend das *a* durch einen Achtellauf abwärts als Obersekunde zur Finalis *g* erreicht; doch fehlen diese beiden Momente bei Corbett, so dass die übermäßige Quarte *es-a* gleichsam isoliert und der Verweis auf Machaut verschleiert wird. Corbett verwendet das Motiv auch in vielfachen Varianten, u.a. durch Transposition, durch Dehnung mittels Tonrepetitionen, Vertauschung der Töne, Veränderung der Intervallstruktur und Erweiterung um andere Töne. Weitere Bezugnahmen auf Machaut lassen sich in der vielfach komplementär angelegten und häufig synkopierenden Rhythmik erkennen, bei der die verschiedenen Stimmen bzw. Schichten des Satzes fast ständig

metrisch gegeneinander verschoben sind, wie etwa in den fast hoquetusartigen ersten beiden Abschnitten oder dem Akkordeonsolo im vierten Abschnitt, in den um eine Zweiunddreißigstel-Note gegenüber den Akkordeonclustern antizipierten Tönen der Schalmey im dritten Abschnitt oder den ständigen Synkopierungen im Schalmeysolo im fünften Abschnitt, doch finden sich kontrastierend dazu auch ganz homorhythmische Passagen, so vor allem im siebten und zehnten Abschnitt, wo fünf- und dann siebenstimmige stark akzentuierte Akkorde beider Instrumente insistierend in den Vordergrund treten. Den Begriff Archipel hatte Corbett bereits in den bislang drei Kompositionen seines *Archipel Chagall* verwendet, und so könnte auch sein *Archipel Machaut* in Zukunft um neue Inselgruppen erweitert werden.

Sarah Nemtsov setzte sich erstmals 2011 in *Hoqueti* für sechs Solo-Stimmen mit Zusatzinstrumenten zu Traum-Texten von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Bertolt Brecht mit Machaut auseinander, vor allem mit dessen Hoquetus-Technik. Im Jahre 2012 arbeitete sie dann an einem größeren kompositorischen Briefe-Projekt, zu dem *Brief – Stimmung* für verstärktes Cembalo, *Brief – Vokalise* für Sopranstimme mit verstimmter Ukulele und *Briefe – Puppen ohne Köpfe* für E-Gitarre und Schlagzeug gehören, die unter dem Titel *Briefe. Zyklus. Schichtung* auch simultan als „geschichtete Kompositionen“ aufgeführt wurden, sowie als viertes Stück *Briefe – Heloisa* für Schalmey und Akkordeon, worin die Komponistin sich konkret auf den Briefwechsel von Abaelard und Heloise bezieht, ohne jedoch in der Komposition selbst Textpassagen daraus zu verwenden. Gegenstand der Komposition ist eher die Situation des Briefeschreibens selbst, die Nemtsov im Werkkommentar mit folgenden Worten andeutet: „Entfernung – Zeit – Papier – Sehnen – Hoffen – Warten. Das Schreiben ‚an‘ jemanden, das ‚Alleinsein‘ jedoch damit.“

Daraus resultieren bestimmte Grundentscheidungen für die Konzeption des Stücks als

eine Art instrumentales Theater, bei dem die beiden Ausführenden möglichst räumlich getrennt agieren sollen und auf musikalischer Ebene zwei unabhängige Schichten repräsentieren, die sich in ihrem Dialog nur an bestimmten Stellen der Komposition tatsächlich direkt aufeinander beziehen und „nur an Fixpunkten“ begegnen. Die Musikerinnen sollen gelegentlich Bewegungen im Raum ausführen, verwenden neben ihrem jeweiligen Instrument auch ihre Stimmen und agieren immer wieder mit Papier, dessen Rascheln, Zerrissen- und Zerknülltwerden in geräuschhafter Einbindung in die Komposition bzw. Aufführung für die materielle Seite der Briefe steht. Die damit verbundenen Aktionen sollen den Intentionen der Komponistin zufolge einen merkwürdigen, bisweilen fast komischen Charakter haben, woraus schließlich „ein absurder Tanz“ entsteht.

In ihrer Komposition stehen drei Werke von Machaut „im Hintergrund“: In der Schalmey das Virelai Nr. 4 *Douce dame jolie*, und ähnlich wie Corbett scheint auch Nemtsov davon vor allem den zweiten Abschnitt aufgegriffen zu haben, denn *d-es* – hier allerdings durch Oktavierung im Nonenabstand – sowie *f* als tiefster Ton des anschließenden Abwärtsgangs bei Machaut bilden den motivischen Ausgangspunkt im erwähnten „absurden Tanz“ der Schalmey; im Akkordeon bezieht sie sich dagegen auf Virelai Nr. 31 *Moult sui de bonne heure née* sowie Rondeau Nr. 18 *Puis qu'en oubli*, aus dem etwa die Diskantmelodie des dritten Zweitaktlers nacheinander von Akkordeon und Stimme in den Takten 33–36 zitiert wird. Jedoch sind die im Schriftbild nachvollziehbaren Anklänge an Machaut kaum hörbar, da sie eingewoben sind in eine gänzlich moderne Schreibart. So ist die Schalmeystimme gekennzeichnet durch mikrotonale Einfärbungen, Glissandi und unterschiedlich weite und rasche Vibratoanweisungen sowie Spieltechniken wie Flatterzunge und Mehrklänge (multiphonics). Auch auf dem Akkordeon werden mikrotonal eingefärbte Klänge erzeugt, indem die entsprechende Taste nur etwa halb gedrückt wird; durch den erhöhten Balgdruck wird eine

genau steuerbare Erniedrigung der Tonhöhe ermöglicht; doch wird das Akkordeon darüber hinaus auch mittels einer zusätzlich notierten Stimme während des Spiels oder auch allein als eine Art Perkussionsinstrument verwendet, wobei der Handballen oder die Faust gegen das Korpus zu schlagen ist, was zeitweilig den Eindruck von Herzklopfen hervorrufen soll. Da auch für die Stimmen der beiden Spielerinnen Summen, Vokalwechsel sowie Mikrotöne und Glissandi vorgeschrieben sind, stehen mit den geräuschhaften Papieraktionen ausgesprochen vielfältige Klangformen und -kombinationen zur Verfügung, was im Verlaufe des Stücks für eine zunehmende Steigerung von Intensität und Wirkung eingesetzt wird und zudem den Eindruck eines weit größeren Ensembles anstelle der tatsächlichen Duobesetzung entstehen lässt.

Samir Odeh-Tamimi verzichtet in seinem ebenfalls 2012 entstandenen *ÒD* für die gleiche Besetzung gänzlich auf Bezugnahmen auf konkrete kompositorische Modelle. Der hebräische Titel bedeutet *noch* und steht emblematisch für jenen oftmals heftigen Gestus gleichsam trotziger Selbstbehauptung, der insgesamt die Komposition kennzeichnet. Das Stück beginnt mit einem im dreifachen fortissimo zu spielenden *gis* der Schalmei, das bei den Folgeeinsätzen durch ein auf einen Viertelton verengtes Trillern im Wechsel mit Flatterzunge, einen großen Septimvorschlag sowie durch rasches Decrescendo und Crescendo modifiziert wird. Im Verlauf des ersten Abschnitts (Takte 1–45) erzeugt die Schalmei zudem durch gleichzeitiges Singen ins Instrument dissonante Reibungen, durch Überblasen einen weiteren Typus von Mehrfachklängen und durch extrem rasche Verzierungen kurzzeitige Unterbrechungen der langen, durch verschiedene Formen von Tremolo, Vibrato und mikrotonalem Glissando umspielten Haltetöne. Dazu spielt das Akkordeon zunächst ebenfalls über *gis* im fortissimo einen Tritonuscluster, der über einen Nonenumfang schließlich auf

anderthalb Oktaven ausgeweitet und dann auch auf anderen Stufen versetzt wird. Diese Cluster werden gleichfalls durch Decrescendi und Crescendi wie auch durch rasches rhythmisches Pulsieren oder später auch Zittern des Balges bzw. rasche, rhythmisch variierte Repetitionen auf vielfältige Weise abgewandelt. In einem zweiten Abschnitt (45–97) wird die durch mikrotonale Melodieschritte und zahlreiche Vorschläge und Verzierungen nun weit aus beweglichere Schalmeistimme überwiegend perkussiv vom Akkordeon begleitet, wobei mit der Hand auf den ganz geöffneten Balg geschlagen werden soll. Den dritten Abschnitt (98–134) bildet ein wilder, rhythmisch ganz irregulärer Tanz im fortissimo, dessen erster Teil mit zwei weitgehend unabhängigen Schichten im Akkordeon beginnt und beim Einsatz der Schalmei als einer dritten rhythmischen Schicht durch einen gleichfalls fortissimo von der Akkordeonistin zu singenden Bordunton *b* unterlegt wird. Nach einem Mittelteil, in dem der Bordun nun mikrotonal variiert in der Unterstimme des Akkordeons weitergeführt und durch heftige Dreifachsforzato-Cluster in hoher Lage oder Akkorde in ganz tiefer Lage interpunktiert wird, kehrt eine Variante des ersten Teils dieses Tanzes wieder, der vor allem in der Schalmei noch einmal im Tempo gesteigert wird, bevor eine knappe Coda (135–142) das Stück beschließt. Der aus Palästina stammende Odeh-Tamimi mag bei seiner Komposition für Schalmei und Akkordeon von einer im gesamten Vorderen Orient vor allem in der dörflichen Volksmusik weit verbreiteten Kombination eines Doppelrohrblattinstruments (in der Türkei *zurna*, im Iran *sornay* und in Palästina oder Ägypten *mizmar* genannt, mit denen auch die europäische Schalmei eng verwandt ist) mit einer Trommel gedacht haben. Bei *ÒD* handelt es sich keineswegs um eine Übertragung traditioneller arabischer Musik auf westliche Instrumente, vielmehr wird hier mit avancierten Mitteln zeitgenössischen Komponierens aus dem Geist traditionellen Musizierens ein musikalischer Gestus noch einmal ganz neu erschaffen, der überbordend vital und zugleich verstörend archaisch anmutet.

Biographische Anmerkungen

Guillaume de Machaut (auch Machault), ca. 1300–1377 (Reims), absolvierte zunächst eine Ausbildung an der Domschule zu Reims zum Sänger und in den „septem artes liberales“, welche die Musiktheorie einschlossen, und trat dann in die Dienste wechselnder fürstlicher Mäzene. Er hat nicht nur ein umfangreiches literarisches Werk inklusive des autobiographischen Versepos *Le Livre dou Voir Dit* hinterlassen, sondern ist daneben musikalisch einer der Hauptvertreter der französischen *ars nova*, wobei oftmals eigene lyrische Texte die Grundlage seiner Kompositionen bilden. Er zählte in vieler Hinsicht zur Avantgarde seiner Zeit, auch als Komponist eines der ersten als vollständiger Zyklus überlieferten Messordinariums, der *Messe de Nostre Dame*. In der weltlichen Lyrik und Musik, die den größten Teil seines überlieferten Werkes darstellen, ist er ein Hauptvertreter der *formes fixes*, also des Schreibens in festgelegten Schemata wie *ballade*, *rondeau* und *virelais*. Machaut zählt zweifellos zu den bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte.

Sidney Corbett, 1960 in Chicago geboren, studierte Musik und Philosophie an der University of California, San Diego und an der Yale University, wo er 1989 promovierte. Zusätzliche Studien von 1985 bis 1988 an der Hamburger Musikhochschule bei György Ligeti. Seit 1985 ist Corbett vorwiegend in Europa tätig. Seine Werke, die Bühnen-, Orchester-, Instrumental-, Solo- und Vokalliteratur umfassen, erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen im In- und Ausland und werden weltweit aufgeführt. Corbett lehrt seit 2006 als Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim

und ist auch Leiter des dortigen Forums für Neue Musik.

Ein besonderer Schwerpunkt seiner jüngeren Arbeit liegt im Bereich des Musiktheaters. So liegen inzwischen fünf Opern von ihm vor. Ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Gattung Lied bzw. Vokalmusik. Corbetts Musik wird durch Edition Nova Vita verlegt und durch Edition C.F. Peters, Frankfurt weltweit vertrieben. Sein Werk *Archipel Machaut* entstand 2012 im Auftrag des Lausitzer Musiksommer für mixtura. Sidney Corbett lebt mit seiner Frau und drei Kindern in Berlin.

Sarah Nemtsov, 1980 in Oldenburg geboren, begann mit acht Jahren zu komponieren. Sie studierte Komposition bei Nigel Osborne, Johannes Schöllhorn und Walter Zimmermann (Meisterschülerexamen mit Auszeichnung) sowie Oboe bei Klaus Becker und Burkhard Glaetzner. Sara Nemtsov erhielt verschiedene Stipendien und Preise (2011 Villa Serpentara, 2012 Deutscher Musikautorenpreis „Nachwuchsförderung“, 2013 Busoni-Kompositionspreis u.a.). Ihre Werke wurden bei renommierten Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, Ultraschall Berlin, Wien Modern oder Musica Straßburg aufgeführt. Zusammenarbeit u.a. mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart, dem Ensemble Accroche note, Ensemble Adapter, Trio Accanto, Nomos-Quartett sowie der Internationalen Ensemble Modern Akademie. Die Kammeroper *Herzland* wurde 2011 an der Bayerischen Staatsoper neuinszeniert, ihre Oper *L'absence* hatte 2012 bei der Münchener Biennale Premiere. Ihr Werk *Briefe – Heloisa* entstand 2012 im Auftrag von mixtura. Sarah Nemtsov lebt in Berlin.

Der palästinensisch-israelische Komponist Samir Odeh-Tamimi, geboren 1970, wuchs in einem arabischen Dorf nahe Tel-Aviv auf. In seiner Heimat beschäftigte er sich intensiv mit traditioneller arabischer Musik. Begeistert von der Ästhetik der Neuen Musik in Europa

kam er mit 22 Jahren nach Deutschland. Von 1992 bis 1996 studierte er in Kiel Musikwissenschaft, von 1998 bis 2005 Komposition bei Younghi Pagh-Paan in Bremen. Kontinuierlich entwickelte er ein kompositorisch unverwechselbares Profil. Seine Musiksprache ist kraftvoll, extrem, sie resultiert aus einer ganz eigenständigen Reflexion arabischer Vokalkultur aus der Perspektive internationaler Avantgarde. Odeh-Tamimi erhielt u.a. Aufträge von den Donaueschinger Musiktagen, Musica Viva München, Ruhrtriennale und Forum Neuer Musik des Deutschlandfunks.

Sein Werk *ÖD* für Schalmey und Akkordeon entstand 2012 im Auftrag des Bayerischen Rundfunks, Studio Franken für *mixtura*.

Margit Kern, aufgewachsen in der Nähe von Darmstadt, studierte Akkordeon bei Hugo Noth in Trossingen und bei Matti Rantanen an der Sibelius Akademie in Helsinki. Als Solistin und als Kammermusikerin konzertiert sie europaweit, in den USA und in Südkorea. Als Gast spielt sie u.a. bei musikFabrik NRW, Ensemble Modern, l'art pour l'art, oh Ton-Ensemble, Seoul Spring Festival, Weltmusiktagen in Stuttgart, Musica Viva in München, Perugia Classica Festival, Forum Neuer Musik des DLF und vielen anderen. Eine rege Zusammenarbeit verbindet sie mit vielen 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 an der Hochschule für Künste, Bremen im Fachbereich Musik.

www.margitkern.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 Rémy, im Orquesta Barroca de Sevilla, bei Les Musiciens du Louvre und mit der Akademie für Alte Musik Berlin. Katharina Bäuml 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 Schalmeyspezialistin initiiert sie Begegnungen zwischen Alter und Neuer Musik sowie Jazz.

www.capella-de-la-torre.de

In *mixtura* realisieren Katharina Bäuml und Margit Kern seit einigen Jahren gemeinsam Projekte, in denen sich Komponisten und Sprachen weit auseinander liegender 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. 2011 erschien ihre erste CD *Miniatures* mit eigens für *mixtura* neu geschriebenen Stücken. Vorliegende Einspielung kontrastiert drei sehr unterschiedliche, exklusiv komponierte neue Arbeiten mit mittelalterlicher Musik von Guillaume de Machaut. Dessen Werke arrangierten die Musikerinnen für ihre Besetzung neu.

www.ensemble-mixtura.de

Instruments:

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

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)

Tuning by Hartmut Saam, Freiburg

We wish to thank Fritz Kollmar, Musica Ahuse, Freundeskreis Synagoge Hainsfarth e.V.



Also available

Ebenfalls erhältlich

GEN 11219

Order at www.genuin.de

Bestellungen unter: www.genuin.de

GEN 13284

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

KOPRODUKTION
MIT

BR
KLASSIK

A co-production with

Bayerischer Rundfunk – Studio Franken

Recorded at Hainsfarth Synagogue, Hainsfarth, Germany, November 5–8, 2012

Executive Producer: Thorsten Preuß (Bayerischer Rundfunk – Studio Franken)

Recording Producer/Tonmeister: Michael Silberhorn

Balance Engineer: Klaus Brand

Technical Assistant: Thomas Hirschberg

Editing: Michael Silberhorn

English Translation: Matthew Harris, Ibiza

Booklet Editing: Ute Lieschke

Photography: Monika Schürle

Photo Editing: Birgit Kohne

Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2013 GENUIN classics, Leipzig, Germany

