



Gleichermassen herufen zur ars musica und zur ars medicina, wendet sich der international geachtete Schweizer Komponist und Dirigent Jean-Luc Darhellav innerhalb seines künstlerischen Wirkens unverkennhar den Menschen zu Sowohl in seiner Tätigkeit als praktizierender Arzt als auch in seinem kompositorischen Schaffen lässt er die Offenheit zur Begegnung erkennen. In seiner Klangsprache überwiegen demzufolge: die Freude an der Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Vorgaben, die auffällige Sympathie für Interpreten, die musikalisches Leben erwecken sowie die oft von eruptiven Ereignissen oder scharfen Kontrasten ausgehenden Botschaften an die Hörer. Dabei zeigen sich meist Tendenzen zum Ausgleich, zur Sammlung aufbauender Energien, zu übergreifender Harmonie.

Die originellen klanglich-strukturellen Erscheinungen, die mit dieser Grundhaltung verbunden sind, benennt der Komponist selbst anhand von *Oyama*. Über dieses im Jahr 2000 geschaffene erste grosse Orchesterwerk, das im Auftrag von Radio Suisse Romande/Espace 2 entstand und jener Einrichtung sowie dem Orchestre de la Suisse Romande und Dirigent Fabio Luisi gewidmet ist, schreibt er treffend:

«Ich versuche stets, musikalische Kernstrukturen festzulegen, in deren Gravitationsfeld sich das klangliche Material zu kristallinen Formen verdichten kann. Oft gibt es Zentraltöne, auf denen sich Akkorde aufbauen, die umspielt werden,

die aber auch als Bindeglieder zum nächsten Abschnitt führen. [...] Die Klangzentren werden häufig durch bewegliche Arabesken der Holzbläser und Streicher umspielt [...]. Ich verwende zur Realisierung dieses Effektes eine "Mikrokanontechnik" Rasche Läufe werden in sehr eng aufeinander folgenden kanonischen Einsätzen von vielen Instrumenten ausgeführt und bilden damit die Grundlage für bewegliche Clusterstrukturen die letztlich als vertikale und diagonale Resonanzräume wirken. Das unhörbare Einsetzen von gewissen Instrumenten die eine melodische Phrase verlängern, führt zudem zur Bildung von harmonischen Strukturen, die sich ganz organisch aus dem bewegten Klangmaterial ableiten.»

Um diese höchst filigranen und zugleich von elementarer Kraft getragenen, semantisch vielschichtigen Prozesse zu veranschaulichen, weist Jean-Luc Darbellay mit seinem Werktitel auf den Namen eines der japanischen Küste vorgelagerten Vulkans, der während der Entstehung dieser Komposition von heftigen Eruptionen erschüttert wurde. Ausserdem bedeutet «Oyama» im Japanischen auch «grosser Berg» – womöglich eine versteckte Anspielung des Komponisten auf die ihn inspirierenden heimatlichen Alpen mit all ihren faszinierenden Schönheiten, aber auch den erschreckend bedrohlichen Naturgewalten.

Die ungemein farbige und vitale Musik reduziert sich iedoch nicht auf diese Assoziationen, die vor allem auf das wiederholt ausbrechende Klangmagma des Anfangs gerichtet sind Vielmehr folgt das einsätzige Werk insgesamt einer narahelartigen Spannungskurve mit anschliessenden brodelnden Streicherflächen seufzerähnlichen Gesten der Holzbläser und Korrespondenzen etwa zwischen lang nachhallenden Klavierclustern sowie Gong- und Tamtamschlägen. Als sich die Streicher nach den so erreichten Ruhepunkten erneut einblenden und gemeinsam mit Bläsern und Schlagwerk reprisenartige Aufbruchimpulse geben, verändert sich der wiederkehrende tumultuarische Charakter, denn nun treten energiegeladene Tonrepetitionen und aufstrehende nahezu choralhafte Momente hervor die eine deutliche Aufhellung des musikalischen Geschehens mit sich bringen.

Einen in gewisser Weise umgekehrten Weg musikalischer Formung verfolgt Jean-Luc Darbellay in Azur pour quatuor de cors. Dieses im Herbst 2001 geschriebene Stück vereinigt zu Beginn alle vier Instrumentalstimmen auf einem Ton, der durch Stopfdämpfer die im Titel angekündigte Aura des Sphärischen erhält und sich über Sekund- und Tritonuskonstellationen allmählich zu einem Klangfächer weitet. In den Augenblicken, wo sich dieser wunderbar homogene Klang jedoch durch andere Artikulationen sowie Transpositionen kaum merklich zu verändern beginnt, kündigt sich ein erregender Zerfallsprozess an, der sich dann über

rhythmische Verdichtungen und aleatorisches Aufbrechen der Satzstruktur zu einer Art *Tuba mirum* entwickelt. Im Goldenen Schnitt schliesslich kehrt die Musik über eine solistische, fast palindromische Figur zum Ausgangspunkt zurück. Die Erwartung eines damit verbundenen versöhnlichen Schlussgedankens erfüllt sich allerdings nicht, sondern es kommt zu einer zweiten, chromatisch geprägten «Verwirrung», die recht unvermittelt abreisst und so Konfliktpotential über das Werk hinausträgt.

Obgleich Jean-Luc Darbellay hier ebenfalls einer rein musikalisch verständlichen Form entspricht, gibt er dennoch verbale Hinweise auf die Aktualität seines künstlerischen Tuns, wenn er im Untertitel anfügt: «Mardi, le 11 septembre 2001 NYC sous un ciel d'azur» – und im Programmheft der Uraufführung ergänzt: «Das Auftragswerk zum 50-jährigen Jubiläum des Leipziger Hornquartetts wurde zu einer Art kleinem Requiem. [...] Das "Menetekel", die "Feuerschrift" auf der riesigen Fassade des New Yorker World Trade Centers spricht eine eigene Sprache ... Ein unglaublicher, unfassbarer Kontrast zum azurblauen Himmel über der Stadt, die sich im "Indian summer" sonnt...»

Im direkten Anschluss an diese Komposition entstand noch 2001 *a quattro* für vier Hörner und Orchester, gewidmet den vier Solisten, «meinen treuen musikalischen Weggefährten Thomas Müller, Olivier Darbellay, Daniel Lienhard, Matteo Ravarelli», sowie René Karlen, dem Auftraggeber beim Berner Symphonie-Orchester, und Petri Sakari, dem Dirigenten der Uraufführung. Diesmal steht den undogmatisch dodekaphon gefärbten Klangfontänen des Orchesters der erstaunlich vielfältig modellierhare Finzelton es der vier stark aufeinander bezogenen Hörner gegenüber, sodass sich ein Gleichgewicht zwischen Soloinstrumenten und Ensemble herstellt, aus dem eine empfindsame Melodik erwächst. Auf den weiteren Fortgang des konzertanten Geschehens macht der Komponist selbst aufmerksam indem er hemerkt: «Vom Hornquartett, das "im Herzen" des Orchesters wirkt. wurden in a auattro Klangperspektiven entworfen. die von ienem aufgenommen, reflektiert und beantwortet werden. Die Bläsergruppe entspricht dabei der Besetzung des Schumann'schen Konzertstücks op. 86 und bildet streckenweise ein "Concertino", das mit den Solisten dialogisiert und sich mit ihnen vermischt. Kontrastierende Holzbläser und Schlagzeuginterventionen erweitern und kommentieren die von der Horngruppe geprägten melodischen und harmonischen Flemente.»

Im Vergleich zum Gestaltungsreichtum des einheitlichen Hornklangs überraschen in *Sozusagen* (1999) die klangfarblichen Verwandtschaften zwischen den äusserst heterogenen Instrumenten Oboe/Englisch Horn, Fagott, Viola und Gitarre. Der vom gleichnamigen Bild Paul Klees angeregte Zyklus besteht aus insgesamt 17 Miniaturen und geht auf das zwei Jahre vorher für das Leipziger Ensemble Sortisatio geschaffene *Quartetto* zurück. Die Haiku-artigen Stücke umfassen zumeist nur wenige Impulse sowie

spannungsgeladene Pausen, um – nach Aussage des Komponisten – «die Destabilisierung und die Suche nach dem Wesentlichen» nachzuempfinden, die von einem der abstraktesten Kunstwerke des bei Bern geborenen Malers und Grafikers ausgehen. Klee schuf das Werk mit den nur bruchstückhaft sichtbar werdenden Zeichen 1933, nach schweren Angriffen auf seine künstlerische Identität und kurz vor seiner damit verbundenen Entlassung als Professor der Düsseldorfer Akademie

Gestimmte und ungestimmte Gongs, Becken und Tamtams - laut Partitur «unhörbar einsetzend/die höheren Instrumente immer leiser als die tiefen als "Farbtupfer"» - und kurz darauf Vibraphon «gestrichen» sowie Marimbaphon «mit Fingern tremoliert» schaffen zu Beginn von Shadows für fünf Schlagzeuger eine weiträumig nachhallende Atmosphäre des Geheimnisvollen. Fernen, vielleicht sogar des Jenseitig-Transzendenten. (Sicher nicht zufällig erinnert das Dreitonmotiv e2-e51-cis2 an Pierre Boulez' Mémoriale für den verstorbenen Flötisten des Ensembles Intercontemporain Lawrence Beauregard.) Danach verwandelt sich das musikalische Geschehen zu farbig-perlenden, atmenden Klangflächen. die letztlich zum Anfang zurückkehren, ehe dieses Werden und Vergehen von Neuem beginnt und sich spiralförmig-kreisend bis ins Unfassbare fortzusetzen scheint, Jean-Luc Darbellav berührt damit Bernd Alois Zimmermanns Vorstellungen von der «Kugelgestalt der Zeit», ohne freilich dessen polystilistische Montagetechnik zu übernehmen.

Im Gegensatz zu diesem effektvollen Schlagzeugstück von 1998/99 das dem Percussion-Art-Ensemble Bern gewidmet ist giht die nur zwei Seiten umfassende Partitur von Chant d'adieux nour Violon et Alto (2001) keine persönlichen Bezugspunkte. Aber der Titel verweist auf die hier vorliegende Transkription der gleichnamigen Komposition für Klarinette und Bassetthorn von 1998. Das ursprüngliche Werk entstand für einen Bekannten aus dem Umkreis der Thüringen Philharmonie Suhl, der damals im Kontext des Fusionsprozesses des Orchesters seinen Abschied nahm. Der ergreifend verinnerlichte pentatonische Gesang des Streicherduos nun mag einen Zusammenhang mit diesem Ereignis nahe legen und hat doch hauptsächlich eine nicht verbalisierbare, im Unergründlichen wurzelnde «zeitlose» Dimension

Lange vor der Erteilung des Kompositionsauftrags durch Chefdirigent Fabio Luisi und das Sinfonie-orchester sowie den Chor des Mitteldeutschen Rundfunks im Jahre 2001 beschäftigte sich Jean-Luc Darbellay mit dem Gedanken an eine *Requiem*-Vertonung und nahm deshalb sehr gern die Anregung zu diesem umfangreichen Werk für vier Vokalsolisten, bis zu achtstimmigem gemischtem Chor und grosser Orchesterbesetzung auf.

Aufgewachsen als Sohn eines französisch-sprachigen katholischen Vaters aus dem Wallis und einer deutsch-sprachigen protestantischen Mutter aus Thun, stammen erste kirchenmusikalische Erfahrungen von Darbellav bereits aus seiner Kindheit. Doch die entscheidenden Impulse für die 2005 abgeschlossene Komposition gingen von Wolfgang Amadeus Mozarts unvollendeter Totenmesse aus dem nicht nur entstehungsgeschichtlich geheimnisvollen Reauiem KV 626. Gemeinsam mit seiner Frau Elsbeth Darbellay, die wie der Komponist am Berner Konservatorium eine Ausbildung im Fach Klarinette durchlief und sich zudem als Bassetthornistin profilierte übernahm er oft die Bassetthorn-Stimmen bei Aufführungen des Mozartwerkes. Dabei begeisterte er sich an diesem in der Mittellage höchst feinsinnig und zart klingenden Instrument sowie an den von Mozart insgesamt gefundenen kompositorischen Lösungen, sodass sich mehr und mehr der Wunsch nach einer eigenen künstlerischen Gestaltung dieser Texte herauskristallisierte

Mit der Auswahl dieser literarischen Vorlage zielt der Komponist auf eine musikalisch geformte übergreifende Einheit, weil er sich bei der Vertonung auf das verknappte lateinische Original beschränkt. (Teile von *Dies irae, Tuba mirum* und *Recordare* sowie vom *Domine Jesu Christe* spart er – im Vergleich zu Mozart – aus. Und auch auf die ursprünglich vorgesehene Einbeziehung von zeitgenössischen Texten verzichtet Jean-Luc Darbellay.) Durch diese angestrebte Aura der «Zeitlosigkeit» der Worte, die über die kleinen und grossen Katastrophen des Alltags und das Leben eines einzelnen Menschen hinausweisen, treten Momente des Kosmischen, Spirituellen hervor, die der Komponist ebenso in

seiner Musik sucht. Darauf deuten vor allem dunkle, aussergewöhnliche Orchesterfarben wie Bassflöte, Bassetthorn, Kontrabassklarinette, die vier Wagnertuben sowie acht (!) Hörner. Ausserdem erlangen die fünf Tamtams mit ihren unterschiedlichen Helligkeitsniveaus eine wichtige Funktion, weil sie sich – wie eine immerwährende Frage nach dem Ewigen – als Bindeglied durch das gesamte Werk ziehen.

«Misterioso! Sehr delikates "Aquarell-Klanggewebe"» steht als Spielanweisung am Beginn der Eröffnungsphase des Werkes, die übergreifend bis zum *Tuba mirum* reicht. Mit sehr leisen, wie aus dem Nichts auftauchenden Geräuschen und Tönen auch im Chor entsteht ein klangliches Flair, das in die geistigen Dimensionen des Textes hineinführt und von Anfang an auf ein ausgewogenes Verhältnis von Vokalem und Instrumentalem ausgerichtet ist. Dieser Tendenz in Bezug auf die Grossform entsprechen klangliche Korrespondenzen beispielsweise zwischen den geflüsterten, anfangs nur andeutungsweise verständlichen Passagen des Chors und dem Klanggewisper der Streicher, die die Saiten teilweise – kaum hörbar – nur tupfend berühren.

Von einem übermässigen Dreiklang aus, der sich aber nicht in kadenzharmonische Gefilde einordnet, baut sich im *Kyrie* ein stärkerer Spannungsbogen als im vorangegangenen *Introitus* auf. «Kyrie»-Rufe im Wechsel von Chor und Vokalsolisten, zuerst begleitet von Posaunen und Wagner-Tuben, führen bis zu einer ersten grossen Steigerung, die eine Verbindung zum

klanglich dichteren und herberen Dies irae schafft. Der in diesem neuen Teil mehrfach wiederholte Text veranlasst ein vorausgehendes Aufschäumen des Orchesters mit polyphon gewirkten Streicher- und Holzbläserflächen sowie tremoloartig geführten Blechbläsern bis das Geschehen in einem Elftonakkord gipfelt. Als atonales Pendant ist kurz vor dem letzten Vokaleinsatz innerhalb des Dies irae ein Klang aus überwiegend grossen Septimen angefügt. Er entfaltet sich von ienen acht Hörnern und vier Trompeten aus, welche auch den Anfang des Tuba mirum gestalten. Hier iedoch konzentrieren sich alle Instrumente. einschliesslich der Posaunen und der Orgel mit ihrem Trompeten-Register, auf den Ton c. Er fehlte im Elftonakkord und wird nun vom vierfachen Piano zum dreifachen Forte aufgeblendet. Immer wieder aus der Stille kommend, ist diese Musik spürbar für die grossartige Akustik des Leipziger Gewandhauses und die spezifischen Intentionen der Orchestermusiker geschaffen. die Darbellav durch zahlreiche Aufführungen seiner Werke sehr genau kennen gelernt hat.

Vorbereitet von aufsteigender Solovioline und hinzugefügtem Marimbaphon gleitet der nie abbrechende Klangfluss zum stark kontrastierenden Rex tremendae. Wie vorher die auffahrenden Naturtöne der Hörner als Klangsymbol für das im Text angesprochene Aufbrechen der Gräber angesehen werden können, lässt sich nun eine Begründung für den herausgehobenen Einsatz der Orgel als der Königin der Instrumente finden. Zugleich stimmen solistisch aufblühende Holzbläser ein, die in apartem Farbenspiel mit Harfen, Pauken und

ätherisch flirrenden Streichern von der feinfühligen Klangkunst des Komponisten zeugen.

Wie bei Mozart steht im *Recordare* auch bei Darbellay das Bassetthorn am Anfang, wenngleich in einem völlig anderen musikalischen Kontext. Über die sparsam eingesetzten Instrumente sind zunehmend die Vokalsolisten eingeblendet, ehe der ruhige Satz in den unbegleiteten Gesang auch des Chors mündet.

Bevor das Lacrimosa vom Zentralton es aus diesen Hauch des Archaischen wieder aufgreift und mit Wagnertuben sowie weitgesteckten Klangbändern der Streicher das Sehnsüchtige des Textes unterstreicht. lässt es sich der Komponist im Confutatis nicht entgehen, ein musikalisches Bild der Hölle zu entwerfen. Zwar gibt es da vokale Lautmalerei im Chor, im Konzertsaal sogar körperlich spürbare rumorende Orgelcluster, ein aleatorisch übereinander geschichtetes. mit dem Bogen auszuführendes «Spannschraubenpizzicato» der Streicher und Schläge aufs Mundstück der Blechbläser, aber nie wirkt die Musik verletzend oder ästhetisch ausufernd. Stets dominiert eine klangliche Sensibilität, wie sie am Schluss dieses Abschnitts durch die «unhörbar einsetzenden» Streicher, die nach oben weisende Klarinette und das Sopran-Solo zum Ausdruck kommt

Dieses Aufwärtsstreben bestimmt nun den gesamten Hostias-Abschnitt, der im Chor die Ganztonreihe entfaltet. Über Kanontechniken spornen sich die einzelnen Vokal- und Instrumentalstimmen zur Ausprägung

des Erlösungsgedankens an, wobei die raffiniert verzahnten Klänge der zwei Harfen durch die beiden Glockenspiele am Schluss einen besonderen Akzent erhalten. Unverkennbar mündet dieser «Energieschub» in die auch rhythmisch untersetzten Steigerungen des Sanctus. Über die Urkraft von Quart-Quint-Klängen bereitet sich schon hier der Schlussakkord des Benedictus vor, der die Ruhe des Agnus Dei nachklingen lässt und eine Ahnung vom Ewigen im Zeitlichen vermittelt.

CHRISTOPH SRAMEK



Jean-Luc Darbellay wurde am 2. Juli 1946 in Bern geboren. Als Sohn eines musikliebenden Arztes begann er mit neun Jahren Geige zu spielen, wechselte aber im Zuge seiner jugendlichen Jazz-Begeisterung später zur Klarinette. Während seines Medizinstudiums gründete er im Mai 1968 gemeinsam mit seinem Kommilitonen Yves Robert das noch heute aktive *Medizinerorchester Bern*, wo er seine Repertoire-Kenntnisse sowie das Einfühlungsvermögen in die Charakteristika der Instrumente entscheidend erweiterte. Nach dem Staatsexamen wirkte Jean-Luc Darbellay für drei Jahre als Assistenzarzt in Baden bei Zürich. Dabei reifte sein Wunsch zu einem Musikstudium, das er 1975 am Berner Konservatorium beim Klarinettisten Kurt Weber aufnahm. Ausserdem erhielt er Theorieunterricht bei Theo Hirsbrunner sowie eine kompositorische Ausbildung bei Cristóbal Halffter und Dimitri Terzakis. Darüber hinaus belegte er Dirigierkurse bei Pierre Dervaux, Jean-Marie Auberson und Franco Ferrara. Im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen von Luzern besuchte Darbellay Meisterkurse von Klaus Huber und Heinz Holliger. Ferner war er Assistent von Edison Denissow sowie Teilnehmer an den von Pierre Boulez geleiteten Seminaren am Collège de France und am Pariser IRCAM.

Wie sich die inneren Berufungen zu Musik und Medizin harmonisch miteinander vereinbaren lassen, zeigte Jean-Luc Darbellav schon 1980, denn fast zeitgleich mit der Übernahme der ärztlichen Praxis seines damals verstorbenen Vaters entstand die erste gewichtige Komposition Glanum für drei Bassetthörner. Überraschend verweist das Werk nicht nur auf Darbellays Sympathie für diese Instrumente (und übergreifend auch für die Gruppe der Hörner). sondern es trägt keimartig schon die ganz eigene Klangsprache des Berner Komponisten in sich. Der internationale Durchbruch gelang ihm im November 1989 mit dem Konzert für Violoncello und Ensemble im Pariser Maison de la Radio, ehe Dirigent Fabio Luisi bei Aufführungen des Orchesterwerkes Oyama im Jahr 2000 in Genf sowie des Requiems 2005 in Leipzig besondere Höhepunkte innerhalb der inzwischen weltweiten Verbreitung der Werke Darbellays gestaltete. Diese vielfältigen kompositorischen Erfolge, die Darbellay 2002 die Verleihung des Publikumspreises des Berner Symphonieorchesters und 2005 die Ernennung als Chevalier des arts et des lettres des französischen Staates brachten, sind freilich kaum zu trennen von seiner Tätigkeit als Klarinettist, Dirigent und Organisator. Bereits 1978 hatte er mit Meisterschülern des Berner Konservatoriums das Ludus-Ensemble gegründet, das er weiterhin dirigiert, mit seiner Tochter Noëlle-Anne als Konzertmeisterin. Mit ihr und dem Sohn Olivier, Hornist und Naturhornist, gründete er 1996 das Orion-Ensemble, eine Kammermusikgruppe, die weltweit regelmässig Konzerte in verschiedensten Besetzungen gibt. Von 1994 bis 2007 wirkte Jean-Luc Darbellay als Präsident der Schweizer Gesellschaft für neue Musik und 4 Jahre lang als Vorstandsmitglied der entsprechenden internationalen Organisation. In dieser Funktion organisierte er 2004 in der Schweiz die «world new music days», ein Festival, das viel Beachtung fand.





Par la prière, je sais ce que je veux et je juge ce que je veux. Un homme est jugé par sa prière et par ses dieux. Alain. Les arts et les dieux

De tout temps et en tout lieu, le spectre de la mort a favorisé hymnes, cérémonies, prières et offrandes diverses. Dès le premier siècle du christianisme, l'homme a pris en main le culte de ses martyrs et de ses défunts, préparant grâce au truchement de la musique, les âmes au passage, à la résurrection, à la nouvelle vie promise, à l'éternité. Les religions, les métaphysiques, la culture humaine se sont voué à l'outre passement solennel de la mort. De Platon à Hegel, les canons de la philosophie occidentale n'ontils pas affirmé que c'est dans l'exercice même de la pensée que la perte de vie et le complexe de finitude se sont vus surmontés?

Dans ce cadre codé de la désolation et de l'espérance, la puissance de solennité a donc exigé de laisser des traces en lieux et places du silence impossible, celui légué par la musique magnifiée et les échos majestueux des *Requiem*: de Johannes Ockeghem à Giuseppe Verdi, de Giovanni Pierluigi da Palestrina à Michael Haydn, de Jean-Christian Bach à Robert Schumann, de Tomas Luis de Victoria à Gabriel Fauré, de Wolfgang Amadeus Mozart à Edison Denisov, de Maurice Duruflé à Olivier Greif, de Krzysztof Penderecki à Jean-Luc Darbellay.

L'histoire de la musique occidentale est alors jonchée de sublimes partitions à caractère solennellement funèbre. Dans ce cadre, chacun sait que conçu comme un culte intérieur formel, vécu comme un rituel intimiste et personnel, le besoin de prière artistique a consisté le plus souvent en une humble demande salvatrice; la quête spirituelle tentant d'assouvir le désir à la fois gourmand et perfectionniste d'être agréable à Dieu, à une divinité. En analyste psychologue, le philosophe Alain a écrit que la plus ancienne idée de Dieu, comme la plus raffinée, vient toujours de ce que les hommes se sentent jugés et condamnés. «Ils ont cru, pendant la longue enfance de l'humanité, que leurs passions venaient des dieux, comme aussi leurs rêves'».

Il n'en reste pas moins qu'au cours du 20° siècle, bon nombre de compositeurs ont écrit des *Requiem* en perpétuant ou non la tradition dramaturgique du genre (plus ou moins religieux d'ailleurs puisqu'il existe même des *Requiem* agnostiques). Certains sont composés à la mémoire des victimes des différents conflits mondiaux, la guerre massacrant comme chacun sait aveuglément des milliers d'âmes innocentes. Benjamin Britten, Henri Tomasi, Mikis Theodorakis, György Ligeti, Toshio Hosokawa, Bechara el Khoury ont illustré – chacun à leur manière et dans des styles fort différents – un esprit de prière en accueillant cette idée de bienveillante intention

¹ Alain, «Prières», *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1928, p. 51.

tournée vers l'élévation spirituelle; ce religare² et ce «numineux³» qui ont tant inspiré les grands créateurs (de Charles Ives à Frank Martin, de Francis Poulenc à Arvo Pärt, d'Olivier Messiaen à Giacinto Scelsi, de Karlheinz Stockhausen à Pierre Henry...).

De cette pléiade d'artistes à l'aura prestigieuse. Jean-Luc Darbellav est celui qui a respecté le plus l'ordonnancement quasi théâtral de la missa defunctorum des anciens. Créé le jour de la fête des morts⁴ en 2005, son Requiem qui est dédié «à toutes les victimes des catastrophes permanentes» demande quatre solistes, chœurs et grand orchestre (dont 8 cors). Se parant parfois de la couleur particulièrement «médium», «médium grave» des symphonies d'Anton Bruckner (grâce notamment à la présence dominante d'instruments ténors et basses: flûte basse, cor anglais, clarinette basse et contrebasse. bassons et contrebasson, Wagnertuben, trombones et tuba basse, violoncelles et contrebasses, marimba, 10 timbales, tamtams...), le traitement orchestral cerne souvent l'idée initiale d'un amalgame sonore défini (écrit dans le détail) qui fera entendre paradoxalement une aura globale semblant indéfinie (grâce notamment aux vertus insoupçonnées des percussions). La partition se compose de 12 parties enchaînées. Chanté en latin, le texte – dont seul le début est conservé⁵ – est calqué (à peu de choses près) sur celui du *Requiem* de Mozart (à noter à ce propos l'inversion de l'*Agnus dei* avec le *Benedictus*).

Le long Introïtus installe avec délicatesse une atmosphère mystérieuse dont la consistance musicale ne prend racine que petit à petit. Insolite, cet incipit du Requiem semble donc flou et incertain, se fondant tantôt sur l'aura de résonances percussives, tantôt sur le bruit blanc de chuchotements. Ce premier mouvement va prendre le temps de s'orienter à tâtons vers la rumeur diffuse (effet quasi électroacoustique) puis vers le langage chanté (bicinium quasi plain-chantesque, puis progressivement polyphonie vocale à 8 voix), baignant chœur et orchestre dans une nuance générale pianissimo. Le Requiem aeternam dona eis domine («Donnez leur, Seigneur, le repos éternel») éclot alors au travers de consonantes architectures

Contrastant, le *Kyrie* développe un tissu harmonique composé d'accords majeurs augmentés, traités parallèlement. Soutenant les apparitions homorythmiques du chœur, l'ensemble est développé grâce à des processus d'accelerando et de crescendo remarquables. Poétiquement prononcée avec une intensité extrêmement faible, la dernière salve de Kyrie eleison («Seigneur, ayez pitié de nous») est nimbée d'une aura sibylline (comme chez Ligeti, la nuance terminale est ppppp).

Comme son nom l'indique, le *Dies irae* figure la colère divine. Nourri des charges mixtes des percussions graves et cristallines, des volutes des vents et des tourbillons du tutti, l'ensemble constitué d'une mini forme en arche embrasse l'apparition du chœur disséquant les paroles latines avec délectation: *Dies irae, Dies illa, Solvet saeclum in favilla, Teste David cum Sibylla* («Jour de colère ce jour là, Qui réduira le monde en poussière, Comme l'attestent David et la Sybille»).

Débutant sur une frêle tenue de cor déclenchant un vrai déluge, le *Tuba mirum* fait miroiter de mille feux les assauts répétés du tutti. Au sein des appels du pupitre symbolique des cuivres émerge la voix claire du ténor solo: *Tuba mirum spargens sonum, Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum* («La trompette jetant des sons étonnants, Parmi les régions des tombeaux, Tous nous rassemble avec force devant le trône»). Chaos et pureté forment les attributs héraldiques de ce morceau passablement mouvementé.

Le *Rex tremendae* met en exergue la sonorité généreuse des orgues – «reines» ancestrales de la solennité instrumentale – ici parfois couplées aux graves volu-

biles de la clarinette contrebasse et du contrebasson. Un volet central *misterioso* offre l'humble parole aux voix féminines (*Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salve me, fons pietatis* – «Roi de terrible majesté, Qui sauvez ceux qui doivent être sauvés, Sauvez-moi, source de pitié») avant de retrouver l'esprit en verve colorée de l'introduction.

Le Recordare se souvient que le compositeur a luimême joué du cor de basset au sein du Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart; le subtil alliage darbellayen fait ici alterner le velouté de la flûte basse avec la chaleur du cor de basset⁶. Dès l'introduction, le silence sert d'écrin à l'intervalle fétiche du compositeur: le triton, auquel s'ajouteront quelques motifs mélodiques mâtinés de chromatisme retourné. Les voix solistes d'abord masculines puis mixtes sont colorées par un accompagnement quasi Klangfarben (mélodie de timbres): Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae: Ne me perdas illa die («Souvenez-vous, Jésus plein de bonté, Que je suis la cause de votre route, Ne me perdez pas en ce jour»)...

Tranchant avec la prière précédente, le *Confutatis* débute par une grande confusion orchestrale (traits fusées) et chorale (clusters vociférés). Entre cris et chuchotements (*Confutatis maledictis Flammis acribus addictis...* «Les maudits confondus Voués aux âcres

² Qui signifie à l'origine « relier » la terre au cosmos et qui donnera le mot «religieux».

³ Que l'on peut traduire par une sorte de «sentiment sacré». Rudolf Otto n'a-t-il pas écrit en 1917 que «dans le domaine artistique, c'est le sublime qui représente le numineux avec le plus de puissance»? (cf. R. Otto, Le Sacré, l'élément du non rationnel dans l'idée du divin et de sa relation avec le rationnel, Paris, Payot, 1995, p. 103).

⁴ Le 20 novembre 2005 au Gewandhaus de Leipzig devant un auditoire très attentif et très recueilli.

⁵ A ce sujet, à part l'Introïtus qui fait montre d'un long développement instrumental, le Recordare et le Lacrimosa qui utilisent la totalité des séquences latines, les différents mouvements de ce Requiem sont élaborés comme des petits motets spirituels, se penchant juste sur la rareté de l'essence textuelle.

⁶ Ce rapport à la couleur sonore peut, à certains égards, rappeler celui réalisé par Mozart dans La Flûte enchantée (air de Sarastro avec trombones et bassons).

flammes» – mots murmurés individuellement), la supplique intelligible de la soprano solo apparaît finalement dans un halo de résonance minimaliste (ponctuation de harpe et mélodie de clarinette): Voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis («Appelezmoi avec ceux qui sont bénis. Je prie, suppliant et prosterné, Le cœur contrit comme cendre, Prenez soin de mon heure dernière»).

Après une introduction lente qui fait poindre notamment l'intervalle de quarte augmentée par le truchement de la sonorité mélancolique du cor anglais, les paroles du *Lacrimosa* sont chantées (en canon) par l'alto et la basse solistes, le chœur entrant en dernier lieu: *Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicantus homo reus...* («Jour de larmes que ce jour-là, Où ressuscitera de la poussière L'homme coupable pour être jugé»...). La deuxième partie est réservée au solo de la soprano rejointe par les autres voix féminines: *Huic ergo parce, Deus, Pie Jesus Domine, Dona eis requiem. Amen* («Epargnez-le donc, Ô Dieu, Jésus plein de pitié, Seigneur, Donnez-leur le repos. Amen»).

S'enchaînant au Sanctus, l'Hostias est traité comme une séquence de transition qui expose avec une rare facilité d'expression des éléments ascendants issus de gammes par tons (du grave vers l'aigu). Confiée tout d'abord à un baryton très vite relayé par un chœur d'hommes puis de femmes, cette offrande (Hostias et preces tibi, Domine laudis Offerimus... – «Nous vous offrons, Seigneur des hosties et

Des prières de louanges...») montre une véhémence inouïe, conclue par un climax soumettant les vertus dramatiques d'un prodigieux vertige interprété fortissimo

D'allure plutôt martiale, le Sanctus donne dans la proclamation de gloire. Il fait alterner solo vocal et chœur (lequel fait émerger un intervalle de quinte non anodin) au travers de plages épiques très agitées (Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra Gloria tua. Hosanna in excelsis – «Saint, saint, saint, le Seigneur, Dieu des Armées. Les cieux et la terre sont remplis De votre gloire. Hosanna au plus haut Des cieux»). Après une transition harpistique égrenant une gamme par ton arrivant sur la note Fa (pôle de ce morceau), le mouvement se termine par une sage coda bouche fermée, triple piano.

Minimaliste par essence (un schéma cellulaire de cinq notes donnée dès le début gouverne l'ensemble), l'Agnus Dei met en perspective des jeux d'écho et de canon entre les voix solistes ou entre les pupitres d'hommes et de femmes, ou encore entre tous les protagonistes vocaux (Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem — «Agneau de Dieu, qui avez porté tous les Péchés du monde, donnez leur le repos»). Afin d'étirer la délicate trame musicale vers les calmes rives de l'au-delà, le discours s'habille de longues tenues ponctuées de résonances diaphanes tout en s'achevant par une doublure éthérée à la flûte, dans un registre de plus en plus aigu.

Pour conclure dans la continuité de ce climat paisible, le Benedictus s'en remet à la métaphore tranquille de la vie éternelle (Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis — «Béni soit celui qui vient au nom Du Seigneur! Hosanna au plus haut des cieux!»). Monodie et harmonie se fondent alors sur le tapis statique d'un intervalle de quarte à vide (n'est-il en fait pas la base de l'harmonia mundi?).

Du point de vue du travail d'atelier, une fois la palette instrumentale et vocale soliste arrêtée, Jean-Luc Darbellay aime jouer sur le transport implicite des images suggérées par le texte latin (la colère de Dieu, les sonneries du *Tuba mirum*, la complexité symbolique du début du *Confutatis...*), la métamorphose des couleurs, en intervenant subtilement au niveau paramétrique (qualité essentielle du son et des intensités extrêmes) comme au plan dramaturgique (mise en scène rythmique ou dynamique par chœurs instrumentaux ou distribution spatiale des écheveaux de son) – le *drama* grec signifiant étymologiquement parlant l'«action».

Comme dans ses pièces pour orchestre ou ses nombreuses pages de musique de chambre, le compositeur agence volontiers des espaces translucides, des franges floues, des limites estompées, des atmosphères franches et des impressions tranchées. Ainsi, concernant le nuancier par exemple, il tient à favoriser le mystère de la naissance ou de la disparition du son par le truchement d'entrées ou de sorties (voir la fin du Kyrie ou du Benedictus) véritablement imperceptibles, voire inaudibles. Ainsi au sein de la conception fondamentale du Requiem, Jean-Luc Darbellay émaille son propos de poésie touchante et de vive sincérité. Avec peu d'éléments fondamentaux, la partition couve un réseau de références et de métaphores plus ou moins avouées qui favorise la description implicite ou explicite de faits non matériels mais exclusivement dépendant de l'ordre du sensible. D'où une esthétique ouverte sur les vicissitudes du texte latin, générant tantôt un contexte consonant, tantôt des parties atonales, favorisant tantôt les contours d'une monodie quasi grégorienne, tantôt la polyphonie due à un agencement en canon.

Entre le plus et le moins, la violence et la discrétion, le froid et le chaud, le sombre et le clair, l'ouvrage se montre comme un opus de gloire et d'humilité. Comme le souligne Roger Scruton, «la métaphore ne peut pas être exclue de la description de la musique, car elle est indispensable aux objets intenionnels de l'expérience musicale. Enlever cette métaphore et vous enlèverez l'expérience de la musique⁸». Jouant catégoriquement sur l'expérience humaine du Divin,

⁷ A part l'hommage direct à Mozart (Recordare évoque le «souvenir»), ne faut-il pas entrevoir par moments quelques gerbes colorées dont Olivier Messiaen détenait le secret? Et puis, les motifs en chromatisme retourné du Recordare n'évoquent-ils pas les notes B - A - C - H qui forment le nom du Cantor de Leiprin?

⁸ R. Scruton, «Understanding Music», *The Aesthetic Understanding, Essays in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend, Indiana, St. Augustine's Press, (1983) 1998, p. 97.

cette grande messe moderne de Jean-Luc Darbellay investit *in fine* le domaine spirituel par le sentiment prégnant de monumentalité qui émane de la ritualité solennelle

Cette sensation intime provient autant de l'échafaudage du complexe harmonico-mélodique que de la conduite virtuose des voix et instruments en présence, autant des propositions compositionnelles primaires que des échos secondaires de la psyché. «Nous ne pouvons saisir le sacré que là où nous le rencontrons, c'est-à-dire jamais à l'état pur, mais dans l'existence même de l'homme qui le délimite en le concevant⁹», précise à sa manière Michel Meslin. Entre composition et confession, entre communion et perception, le *Requiem* de Jean-Luc Darbellay est un gage de pure élévation – de la musique comme de l'âme, du corps comme de l'esprit.

...

Avec un lot de musique des années 2000, le second disque montre un musicien de la résonance et de la poésie, au faîte de son art.

Commande de la Radio Suisse Romande-Espace 2, *Oyama* (2000, nouvelle version en 2007) est écrit pour grand orchestre. Cette œuvre de la maturité du compositeur bernois est dédiée «à la magnifique équipe d'Espace 2, à l'Orchestre de la Suisse Romande et à

Fabio Luisi». Outre la présence de nombreux instruments à vent (v compris les représentants très graves: clarinette contrebasse contrebasson tuba) il faut remarquer un important pool de percussions (s timbales, xylophone, vibraphone, marimbaphone, glockenspiel, bois, peaux, métaux dont 11 gongs). A l'instar d'Azur et d'A auattro aui figurent sur ce disaue. l'orchestre bénéficie de la couleur rayonnante de quatre cors. Ovama («la grande montagne sortie de l'eau») emprunte son titre au nom du volcan japonais entré en éruption durant la phase principale de composition. en juin 2000. L'aspect naturel des inflexions mouvantes de la rythmique (au contenu parfois irrationnel) comme le contexte dynamique d'éléments fluides ou rugueux, et déliquescents ne sont pas étrangers au déroulement tripartite de la partition.

L'amateur de la musique de Jean-Luc Darbellay reconnaîtra le travail du matériau sous la forme de micro canons ou l'usage de la polyphonie par couches corporatistes (rôle des percussions, pizzicati des cordes, arabesques souples des bois...). L'œuvre peut se découper en trois volets fondamentaux. Correspondant à la phénoménologie de la première éruption, la partie initiale déroule en plusieurs salves des lambeaux de motifs rapides agrémentés de quelques granulations timbriques (trilles des claviers de percussions et de piano, roulement de timbales). Accusant des phases «suspendues» et terriblement «magiques», le mouvement rès lent (noté *Tranquillo*) figure à bien des égards le relief ineffable et improbable d'un magma sonore aux couleurs souvent sombres (extrême grave du piano, résonances de gongs, solo de clarinette contrebasse). Habité de moult points d'orgue ou points d'arrêt, ce panneau central montre des atours minimalistes tant au niveau de la densité sonore que dans le domaine de l'intensité (ombres errantes qui couvent pianississimo aux cordes frottées en trémolo formant une aura irréelle, impalpable). Une nouvelle éruption fortissimo se rend sensible au travers du retour du mouvement rapide Parmi un entrelacs de formules mélodiques qui s'enchevêtrent, cette troisième partie fait résonner des aspérités dues au jeu sforzando des cordes, flûtes. piano, trombone ou du tutti (procédé rencontré du reste lors de la première partie). Elle se termine par une sorte de fanfare fondée sur de petits motifs de trois notes répétées, apparus sporadiquement dès le début de ce mouvement rapide. Cette petite grêle de cuivre (avec écho) et percussions (cascade de figures aux wood blocks et claviers) va s'acheminer vers la coda de l'œuvre, renouant avec l'atmosphère mouvementée de l'introduction. Grâce à un effet de tuilage. un choral de cuivres resplendissants (in fine se concrétisant par une formation en octuor: 4 trompettes et 4 cors) va poindre et entonner fièrement l'hymne final d'Ovama.

A l'image de compositions symboliques faisant référence à la tragédie terroriste de *Ground Zero* (opus de K. Penderecki, J. Adams, P. A. Castanet, C. Roche), la composition d'*Azur* (2001) pour quatuor de cors de Jean-Luc Darbellay a eu lieu lors des tragiques événements américains du 11 septembre 2001 qui virent l'effondrement des célèbres tours jumelles. «Le ménétékel,

inscription en lettres de feu sur la façade gigantesque du *World Trade Center*, à New York, exprime un langage différent... Quel contraste avec le ciel azuré au-dessus de la ville baignant dans l'été indien», confiera le compositeur. En ce sens, comme le *Grand Macabre* figurait le deuxième *Requiem* de György Ligeti, *Azur* se présente comme le «petit *Requiem*» aux vertus insoupçonnées de Darbellay – sorte de maquette ou d'esquisse de la Messe des morts à venir.

Ainsi, le début de ce quatuor fait entendre en sourdine une lointaine berceuse sur deux ou trois notes, sorte de *tuba mirum* en l'honneur des âmes subitement happées de leur corps innocents. Un développement rythmique et dynamique («animando», canon, flatterzung, sforzandi, trilles, relais) aboutira à un climax dénonçant un cri fatal. La macro forme montrera un parcours (sans doute paradoxal) allant de la plainte (temporalité statique et lisse) au cri (temporalité animée et striée) en passant par différents états (dont un solo de cor central senza tempo).

Passant mystérieusement d'un registre à l'autre, le groupe des cors d'*Azur* (dédié aux Leipziger Hornquartett) montre une palette aux possibilités de fusion et d'expression véritablement extraordinaire (*«molto animato»*, «rayonnant», «délicat», «dolcissimo», «furioso», «cuivrez!») privilégiant à loisir, au niveau des plans sonores, différents degrés de profondeur et dans le domaine de la conduite timbrique, une qualité d'onctuosité extrêmement pertinente. La dernière expiration homorythmique du quatuor pré-

⁹ M. Meslin, L'Expérience humaine du Divin, Paris Ed. Du Cerf, 1988, p. 8.

sentera quatre glissandi superposés aboutissant, dans un élan triple forte, à un intervalle de triton; ultime figure ironique du Diabolus in Musica?

Shadows (1988) pour 5 percussionnistes est une commande du Percussions-Art-Ensemble de Bern, l'œuvre lui est dédiée. Concernant le titre, le compositeur écrit: «à distance, tous les obiets, même les plus durs, iettent une ombre floue. Ainsi, les sons les plus percutants meurent en douceur dans l'aura de leur halo sonore La résonance l'ombre du timbre des instruments se métamorphose en sonorités colorées vivantes qui s'éteignent en s'apaisant». Jouant sur l'impact et la résonance (réelle ou artificielle). l'ensemble oscille entre plages de repos et de mystère (notées «calme et serein» ou «tranauillo») et zones de turbulence virtuose (toccata de doubles croches, souvent groupées par 3). L'oreille exercée pourra repérer les notes pôles de Mi. Mi bémol et Do# qui font référence au solo de flûte initial de Mémoriale de Pierre Boulez et qui se présentent comme des signaux acoustiques de début ou de fin de certains développements. Agencés en forme de spirale, les divers éléments (notes-pivots, accords récurrents, leitmotif, entrées canoniques, arabesques mélodiques, roulement sur des valeurs longues ou trémolo d'accords, résonances libres, fondu-enchaîné de timbres, tuilage d'allures) épousent les lignes de la philosophie du «temps sphérique» chère au compositeur allemand Bernd Alois Zimmermann, «Le respect de la respiration organique des phrases musicales donne à toute la pièce son cadre architectural culminant vers la fin. où une cathédrale sonore couronne

l'itinéraire coloré du développement des différentes trames formant l'œuvre», conclut Jean-Luc Darbellay.

Sozusagen (littéralement: «pour ainsi dire»), quatuor pour hautbois (cor anglais), basson, alto et guitare (1997-1999), se présente comme un cycle de dix-sept miniatures d'après un tableau de Paul Klee. Le titre de l'œuvre est le nom d'un tableau de Klee paru en 1933, année où le peintre, congédié de sa chaire à Düsseldorf par les nazis, doit s'exiler en Suisse. A cette époque, Klee qui se met à créer par le truchement de signes purement calligraphiques (lignes très fines, points d'interrogation, apostrophes, parenthèses, pointillés...) se débarrasse du superflu pour chercher l'essentiel. Selon le compositeur: «Il s'agit d'une tentative d'évoquer un élément instable et l'incertitude que Klee a ressentie lorsque la politique allemande est partie à la dérive».

Dédié à l'ensemble Sortisatio de Leipzig, Sozusagen de Darbellay s'inspire des dix-sept traits et points qui trônent sur la source iconographique. Habillée comme des fragments de mini scènes de théâtre instrumental, chaque miniature fait montre d'une dramaturgie interne qui met en exergue tantôt le minimalisme du matériau (la dernière est fondé sur un unisson), tantôt une polyphonie alla Webern (entendue comme la réduction d'une opulence). Certaines jouent sur le couple attaque-résonance qui caractérise d'habitude le jeu des percussions, d'autres œuvrent sur l'idée d'une répétitivité tronquée (on songe alors aux musiques de tapisserie d'un Erik Satie). La réunion de deux instruments à vent et de deux instruments à cordes pourrait

paraître artificielle et hétérogène, il n'en est rien, le compositeur s'attachant prioritairement à la fusion ou à la complémentarité des timbres en présence. Entre points et lignes, entre sons et bruits, les effets chocs de la «musique contemporaine» côtoient ici des atmosphères colorées de pure poésie.

A l'instar d'Arnold Schoenberg composant Weinachtsmusik pour ses proches Chant d'adieux (1988) de Jean-Luc Darbellav a été écrit à l'occasion d'une fête de famille. Mélancolique et intimiste, le duo original est pour clarinette et cor de basset et cet enregistrement nous dévoile la version pour violon et alto. Fondé sur un support pentatonique en valeurs longues (émaillées de nombreux points d'orgue), l'ensemble aui suit le schéma formel A - B - A et coda laisse transparaître une phase soliste de l'alto (avec figures expressives en écho) dans la deuxième et courte partie. En dehors de la seconde majeure, de la tierce majeure et du triton. les principaux intervalles harmoniques révèlent des quartes justes et quintes justes, signes prémonitoires de certains passages du Requiem. Débutant par un unisson «très calme et suspendu», la musique se love dans un écrin de faible densité et intensité (les nuances vont de ppp à mf tandis que les instruments sont munis de sourdine).

A quattro (2002) pour quatre cors et orchestre relève d'une commande du Berner Symphonie-Orchester. En plus du quatuor de solistes, l'orchestre comprenant le pupitre des vents par deux, timbales, percussions et cordes contient en son sein deux autres cors. Avec cette pièce concertante, l'histoire de la musique occidentale avec cor principal (de W. A. Mozart à R. Schumann et de R Strauss à O Messiaen de P Dukas à M Levinas) s'enrichit d'un joyau supplémentaire, intégrant parfois les cors de l'orchestre au sein des soli et inversement placant les quatre solistes au même niveau que les musiciens du rang (procédé rencontré dans Antiphysis de Hugues Dufourt qui qualifiait son œuvre avec flûte principale d'anti-concerto). Tripartite dans son esprit comme dans sa forme, la structure générale d'A auattro place un mouvement lent au centre de deux phases plus vives. La première partie débute par un tonnerre percussif offrant un babillage singulier aux cors solistes, la texture des cuivres étant animée de traits de nervosité des pupitres des vents et des cordes. A trois reprises, une plage «tranquille» des solistes s'impose accompagnée peu après par des tenues striées de flûte, hautbois, vents graves et cordes. Le premier cor initie un discours soliloque qui se termine en fanfare plurielle, déclenchant à nouveau un processus mouvementé avec trompettes et timbales. Jouant sur la dichotomie du clair-obscur, une phase sombre avec contrebasson voit le jour entraînant une succession de solos pris en relais par le hautbois. la flûte, la clarinette. Après une nouvelle apparition massive des quatre cors a capella, on assiste au retour du tempo primo avec un déploiement de la densité orchestrale maximale. Un phénomène de diffraction s'opère au sein du tutti dont les parties virtuoses brillent à merveille à chaque pupitre. La coda s'évanouit au sein d'un vortex étouffé en pleine croissance.

PIERRE ALBERT CASTANET



Called in equal manner to *ars musica* and to *ars medicina*, internationally acclaimed Swiss composer and conductor Jean-Luc Darbellay's artistic work clearly speaks to humanity. His work as a practicing doctor as well as his compositions are characterized by openness to new encounters. His musical language is marked by a willingness to explore historical traditions, a striking affinity for impassioned presentation, as well as statements to the listeners that flow from eruptive events or sharp contrasts. His works demonstrate a natural tendency for equilibrium, for a concentration of positive energies, for far-reaching harmony.

The composer himself described the unique sonorities and musical structures that his philosophy gives rise to in the case of *Oyama*. Composed on commission from Radio Suisse Romande/Espace 2 in the year 2000 and dedicated to the Orchestre de la Suisse Romande and conductor Fabio Luisi, Darbellay writes about his first large-scale orchestral work:

"I constantly try to define core musical structures in whose field of gravitation the sonorous material can solidify into crystal forms. I often employ key tones on which chords are built, around which the music develops or which are utilized as linking elements between sections. [...] These tone centers frequently are "encased" in flowing arabesques in the woodwinds or strings. I use a "microcanon technique" in order to achieve this effect; rapid runs in close canonic succession

are played by many instruments and thereby form the foundation for structures of mobile clusters that are perceived as vertical or diagonal resonance spaces. The inaudible introduction of certain instruments in order to extend melodic phrases also leads to the creation of harmonic structures that flow organically from these flexible masses of sound."

The symbolic title of Jean-Luc Darbellay's work gives hint of this very subtle, complex, semantic process carried by an elementary force: "Oyama" is the name of a volcano located off the Japanese coast that was shaken by violent eruptions during the time of composition of this piece. "Oyama" also means "large mountain" in Japanese – perhaps a veiled reference to the inspiration that the composer finds in the fascinating beauty as well as the menacing natural force of his native Alps.

The extremely colorful and vibrant music is not limited, however, to these associations primarily found at the beginning in repeated outbursts of sound-magma. The one-movement work follows an arch-like trajectory followed by a simmering section of string sonorities, sighing gestures in the woodwinds and compounds of long-sounding clusters in the piano with gong and tamtam strokes. This point of rest is followed by a renewed entrance of the strings together with the winds and percussion in reprise-like outbursts, but the tumultuous character has changed; forceful tone repetitions and upward, almost chorale-like moments lend the music a manifest brightening.

In a certain sense, Jean-Luc Darbellay employed a reverse musical form in Azur for horn auartet. Written in Autumn 2001, the work begins with all four instruments united on a single tone given an ethereal aura (as suggested by the title) through the use of mutes. This tone gradually expands to clusters through the addition of seconds and thirds. The moment when this wonderfully homogeneous sonority begins to change through slight modifications in articulation and transpositions marks the beginning of an extraordinary process of deterioration that employs rhythmic intensifications and aleatoric destruction of the structure, thereby developing into a kind of Tuba mirum. Finally, at the point of the golden mean, the music returns back to the beginning via a solo figure similar to a palindrome. The expectation thereby created for a reconciliatory close is not fulfilled, however, but leads to a "bewildering" chromatic section that ends abruptly, thus leaving the strident nature of the work to sound on after its end.

Although purely logical in its musical form, Jean-Luc Darbellay also included indications about his artistic intentions through a subtitle ("Tuesday, 11 September 2001 ... NYC under a sky of blue") as well as in the programme notes to the premiere performance, where he stated that "the work commissioned for the 50th anniversary of the Leipzig Horn Quartet became a kind of little requiem. [...] The "Menetekel", the "fiery words of doom" on the façade New York's World Trade Center, speaks its own language ... An unbelievable, incomprehensible contrast to the clear blue sky over the city basking in the Indian summer..."

Immediately after this composition was completed in 2001 Darbellav wrote a quattro for four horns and orchestra dedicated to the four soloists "my faithful musical companions Thomas Müller Olivier Darbellay Daniel Lienhard Matteo Ravarelli" as well as to René Karlen with the Berne Symphony Orchestra, who commissioned the work and Petri Sakari the conductor of the premiere performance. Bursting orchestral sonorities in free dodecaphony are contrasted with the homogenous but very malleable tone of E-flat played by the four horns: the expressive melodic style of the composition grows from this unique balance between the solo instruments and ensemble. The further development of the concertante piece is described by the composer as follows: "The horn quartet, located in the heart of the orchestra, projects sonorous figures a quattro [in all four directions] that are received. reflected and answered by the orchestral ensemble. The brass section is similar to Schumann's Konzertstück. Op. 86, and functions at times like a 'concertino' in dialogue with the soloists or joins together with them. Contrasting interjections from the woodwinds and percussion section expand and comment on the melodic and harmonic elements delineated by the horn group."

The homogenous colors created by the heterogeneous ensemble of oboe/English horn, bassoon, viola and guitar in *Sozusagen* (1999) offer surprising contrast to the rich and varied colors of the sonorities of four like horns in *a quattro*. The cycle was inspired by a picture by Paul Klee with the same title and is made up of 17

miniatures; the roots of the work go back to a work written for the Leipzig ensemble Sortisatio entitled *Quartetto*. The haiku-like pieces generally contain only a few sonorous patches as well as highly charged pauses in order to depict (as the composer noted) "the destabilization and the search for the essential" that are inherent to the abstract work of art by the painter born in Berne. Klee created the work employing only a few modest lines in 1933, shortly after sharp attacks on his artistic identity and integrity and shortly before his removal as professor at the Düsseldorf Academy of Art

The beginning of **Shadows** for five percussionists is expansive, mysterious, with distant reverberations that seem almost supernatural: it is conjured up by gongs, cymbals, and tam-tams of definite and indefinite pitch (according to the score "entering inaudibly / the higher instruments always softer than the lower ones, as 'spots of color""), shortly thereafter joined in by a "bowed" vibraphone as well as a marimbaphone "played tremolo with the fingers". (It is certainly not by chance that the three-note motive E2-E-flat1-Csharp² is reminiscent of Pierre Boulez' Mémoriale for Lawrence Beauregard, the deceased flutist of the Ensemble Intercontemporain.) The music then changes to colorful, pearly, vibrant expanses of sound that ultimately return to the beginning, whereupon this process of becoming and passing commences again and seems to spiral along infinitely into the unfathomable. Jean-Luc Darbellay thus touches upon Bernd Alois Zimmerman's idea of the "spherical shape of time", but without employing his multi-stylistic collage technique.

In contrast to this very effective percussion piece written in 1998/99 and dedicated to the Percussion-Art-Ensemble Bern, the two-page score of the *Chant d'adieux* for Violin and Viola (2001) doesn't offer any personal points of reference. The title, however, does reveal that this is a transcription of a piece for clarinet and basset horn composed in 1998 bearing the same title. The original composition had been written for an acquaintance from the *Thüringen Philharmonie Suhl* who had left the ensemble as the result of restructuring. The gripping, introspective, pentatonic song of the duo may have been created with this event in mind, but its non-verbal, unfathomable dimension is "timeless".

Jean-Luc Darbellay had been considering the idea of writing a *Requiem* long before receiving a commission from conductor Fabio Luisi and the Symphony Orchestra and Chorus of Central German Radio in 2001. He thus was very pleased to accept this charge for an extensive work for four vocal soloists, a mixed chorus of up to eight parts and large orchestra.

As the son of a French-speaking Catholic father from Wallis and a German-speaking Protestant mother from Thun, Darbellay's first experiences of church music go back to his childhood. But the key impulse for his composition (completed in 2005) came from Wolfgang Amadeus Mozart's Mass for the Dead, the

mysterious (and not only with respect to its compositional history) Requiem, K. 626. Together with his wife Elsbeth Darbellay, who like the composer completed her clarinet studies at the Berne Conservatory and also made a name for herself as a basset horn player, Darbellay often played one of the basset horn parts in performances of Mozart's masterpiece. He was not only enthusiastic about the very subtle and delicate sonorities of his instrument (especially in the middle range) but in particular about Mozart's solutions to the compositional challenges this piece presents. And Darbellay's wish to compose his own setting of the mass for the dead crystallized more and more with time

The composer's decision to limit himself to the shorter original Latin text is evidence of his goal to create a unified musical form. (In contrast to Mozart, Darbellay left out parts of the Dies irae. Tuba mirum and Recordare as well as Domine Jesu Christe. He also abandoned his original idea of interspersing modern texts in the composition.) The composer's setting emphasizes the cosmic, spiritual character of the piece, the "timelessness" of the words that point beyond the small and large catastrophes of daily life and an individual's existence. He achieves this through the use of dark, unusual orchestral colors such as the bass flute. basset horn, contrabass clarinet, four Wagner tubas as well as eight (!) horns. Moreover, five tam-tams of differing degrees of brightness also play an important role, functioning as a link throughout the whole work (like a repeated question about the everlasting).

"Misterioso! A very delicate 'aquarelle canvas of sound" is the indication at the beginning of the work and that spans out until the *Tuba mirum*. Very soft sounds and tones in the orchestra and chorus emerge as if out of nowhere, creating an atmosphere that leads into the spiritual dimension of the text and based on a careful balance between the voices and instruments. Sonorous correlations provide reference to the large-scale form, such as between the barely understandable passages for the chorus and the whispered sound of the strings (which are gently touched and hardly audible) at the beginning.

The Kyrie begins from an augmented triad (but that does not correspond to conventional harmonic structures) and builds into an arch filled with even more tension than the preceding Introitus. Cries of "Kyrie" alternating between the chorus and vocal soloists accompanied at first by trombones and Wagner tubas lead to the first climax, which acts as a link to the more austere sonorities and denser texture of the Dies irae. The many text repetitions in this new section incite orchestral outbursts of sound with broad expanses of polyphonic string and woodwind sonorities as well as tremolo-like brass passages until climaxing in a chord of eleven tones. An atonal complement to this is the chord constructed primarily from major sevenths that sounds shortly before the last vocal entrance in the Dies irae: it sounds out from the eight horns and four trumpets that also shape the beginning of the Tuba mirum. But in this case all the instruments including the trombones and the organ with its trumpet stop focus on the note C; it was the one note missing in the chord of eleven tones and here crescendos from a four-fold piano to a three-fold forte. Rising out of stillness over and over again, this music was clearly created for the wonderful acoustics of the Leipzig Gewandhaus and with the specific attributes of the orchestra's musicians in mind, whom Darbellay knew very well through many premiere performances of his works.

After being prepared for by rising solo violins and marimbaphone passages, the never-ending flow of sound glides to the strongly contrasting *Rex tre-mendae*. Just as the rising natural tones of the horns could be viewed as sounded symbol for the text passage about the opening of the graves beforehand, thus here too the prominent use of the organ, the King of instruments, is not without symbolism. At the same time solo woodwinds blossom into a distinctive play of colors with the harp, timpani and strings in an ethereal tremble, wonderful testimony of the composer's art of orchestration.

Just as in Mozart's work, the basset horn also sounds at the beginning of Darbellay's *Recordare*, even if in a completely different musical setting. The vocal soloists gradually join in with the frugal instrumentation before the quiet movement flows into an unaccompanied song with the chorus.

Before the *Lacrimosa* continues this touch of archaic style moving out from the central tone E-flat and

emphasizing the yearning nature of the text with Wagner tubas and stretches of string sonorities, the composer doesn't pass up the chance to provide a musical depiction of hell in the Confutatis. Despite effects such as vocal sound painting in the chorus, clusters of organ tones that can be felt rumbling in the concert hall, aleatoric, multi-layered "clamp screw pizzicatos" performed with bows in the strings, and beats to the mouthpieces of the brass instruments, the music never seems harsh or excessive. It is governed by a constant sensitivity to timbre and sonority as demonstrated at the end of this section through the "inaudible entrance" of the strings in combination with the upward motion of the clarinets and the soprano solo.

This upward movement now shapes the whole Hostias section with a whole-tone scale unfolding in the chorus. Individual vocal and instrumental parts sound in canon to express the concept of redemption. The subtly interweaving sonorities of the two harps are given a special accent through the addition of chimes at the end. This "boost of energy" clearly flows into the rhythmic accentuations and intensifications in the Sanctus. The primordial force of sonorities in fourths and fifths prepares for the final chord of the Benedictus and is followed by the Agnus Dei, fading sounds that leave gentle hint of eternity for a transient moment.

CHRISTOPH SRAMEK
Translation: Mark Manion



Fabio Luisi Leitung

Nach einem Klavierstudium und dem mit Auszeichnung erhaltenen Kapellmeisterdiplom begann Fabio Luisi seine Dirigentenlaufbahn 1984 als Studienleiter und Kapellmeister am Opernhaus Graz und erregte schnell die Aufmerksamkeit der internationalen Musiktheaterszene. Den Erfolgen als Operndirigent (so in Wien, München, Hamburg, Florenz, Dresden und Berlin) folgten Einladungen zu Konzerten nach Paris, Salzburg, Tokio, Berlin, Stockholm, München und Leipzig. Von 1995 bis 2000 war Fabio Luisi Chefdirigent des Tonkünstlerorchesters in Wien, von 1997 bis 2002 Chefdirigent beim Orchestre de la Suisse Romande. 1996 begann er als einer von drei Hauptdirigenten die Arbeit mit dem Sinfonieorchester und dem Chor des MDR, wo er 1999 die Position des Chefdirigenten übernahm, die er bis Juni 2007 innehatte. 2003 erhielt Fabio Luisi eine Professur für Dirigieren an der Leipziger Musikhochschule, CDs unter seiner Leitung erschienen bei EMI, Berlin Classics, Philips und in der MDR-Edition beim Label querstand.

Mit grossem Erfolg gastierte Fabio Luisi u.a. beim Bruckner-Fest in Linz, bei den Bregenzer Festspielen, an den Wiener Festwochen, beim Festival Luzern und beim Festival Gstaad. 2000 gab er sein USA-Debüt beim New York Philharmonic Orchestra und dirigierte an der Lyric Opera of Chicago Verdis Rigoletto. Bei den Salzburger Festspielen 2002 debütierte er mit Strauss' Die Liebe der Danae und im März 2005 an der New Yorker Metro-

politan Opera mit Verdis *Don Carlo*. Anfang 2007 leitete er hier sehr erfolgreich Verdis *Simone Boccanegra* sowie Richard Strauss' *Die ägyptische Helena*. Als ständiger Gast der weltbesten Orchester dirigierte er u.a. das *Orchestre de Paris*, die *Accademia di S. Cecilia di Roma*, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Tokyo Philharmonic, die Münchner Philharmoniker, das Dallas Symphony, *New York Philharmonic*, *NHK Symphony Orchestra Tokyo*, das *Orchestre National de Radio France* sowie das Concertzeebouw Orkest.

Im Herbst 2005 übernahm Fabio Luisi die Chefdirigentenposition bei den Wiener Symphonikern. Mit Beginn der Spielzeit 2007/08 trat Fabio Luisi die Stelle als Generalmusikdirektor der Sächsischen Staatsoper Dresden und als Chefdirigent der Dresdner Staatskapelle an. Kritiker bescheinigen ihm immer wieder Leidenschaft, Stilgefühl, Sinn für Dramatik, Ehrlichkeit in der Interpretation und eine überragende musikalische Kompetenz. 2002 wurde Fabio Luisi für seine Verdienste das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen.

MDR Sinfonieorchester

www.mdr.de/klangkoerper

Der 1923 gegründete Klangkörper (Leipziger Sinfonie-Orchester) wurde 1924 mit Beginn der Rundfunksendungen aus Leipzig von der Mitteldeutschen Rundfunk AG (MIRAG) übernommen. Fortan vollzog sich die Entwicklung des Orchesters in enger Verbindung mit



der des neuen Mediums. Dirigenten und Komponisten wie Alfred Szendrei. Hermann Scherchen. Carl Schuricht, Ernst Krenek oder Richard Strauss sorgten für ein weithin beachtetes Repertoire. Nach der kriegsbedingten Auflösung des Orchesters begannen 1945 die Bemühungen um einen neuen Aufschwung. 1946 wurde das Grosse Sinfonieorchester des Senders Leipzig neu formiert: es produzierte vornehmlich für die Sendungen des Mitteldeutschen Rundfunks und unterhielt zunächst eine Konzertreihe in Leipzig. Unter dem Dirigat Hermann Abendroths wurde das klassische Repertoire erweitert. Herbert Kegel erarbeitete ab Mitte der 50er Jahre mustergültige Interpretationen der bedeutendsten Werke des 20. Jahrhunderts. Häufig übernahmen Komponisten die Aufführung ihrer Musik selbst. Die lange Reihe der Ur- und Erstaufführungen wurde Ende der 70er Jahre von Wolf-Dieter Hauschild und später von Max Pommer fortgesetzt.

Nach der Neugründung des MDR im Jahr 1991 fusionierten das bisherige Rundfunk-Sinfonieorchester und die Radio-Philharmonie Leipzig. Von 1992 bis 1996 war Daniel Nazareth Chefdirigent des MDR Sinfonieorchesters. Mit Beginn der Spielzeit 1996/97 teilten sich Manfred Honeck, Fabio Luisi und Marcello Viotti als Hauptdirigenten die künstlerische Leitung. Im September 1999 übernahm Fabio Luisi die Position des Chefdirigenten; sein Nachfolger ist seit Beginn der Spielzeit 2007/2008 Jun Märkl

Regelmässige Konzertreihen veranstaltet der MDR in Leipzig, Magdeburg, Erfurt, Weimar und Suhl. Gastspielreisen führten das Orchester in den letzten Jahren u.a. in die Niederlande, die Schweiz, nach Österreich, Tschechien. Polen. Italien. China. Kuba. Japan und Spanien.

Für die beim Label querstand produzierte MDR Edition nahm das MDR Sinfonieorchester unter der musikalischen Leitung von Fabio Luisi u.a. Sinfonien und Orchesterlieder von Gustav Mahler, alle vier Sinfonien von Franz Schmidt sowie gemeinsam mit dem MDR Rundfunkchor Schmidts Oratorium Das Buch mit sieben Siegeln auf. Bei der Echo-Klassik-Preis-Verleihung im Oktober 2005 wurde die Einspielung von Carl Heinrich Grauns Passionsoratorium Der Tod Jesu (unter der Leitung von Howard Arman) als beste Chorwerk-Aufnahme ausgezeichnet. Das luxemburgische CD-Magazin Pizzicato würdigte die Live-Aufnahme von Ludwig van Beethovens Messe C-dur op. 86 unter der Leitung von Fabio Luisi mit dem «Supersonic Award Januar 2006».

Leipziger Hornquartett

www.leipziger-hornquartett.de



Das Leipziger Hornquartett, gegründet 1951, zählt zu den ältesten Blechbläserensembles der Welt. Einzigartig dabei ist, dass die Hornisten immer auch Mitglieder eines Orchesters sind: des MDR Sinfonieorchesters Leipzig. Zahlreiche Konzerte und Gastspiele führten das Ensemble durch Deutschland, in die Schweiz, nach Frankreich. Österreich, Ungarn, Japan und Kuba, 1983 ehrte die Stadt Leipzig das Hornquartett mit ihrem Kunstpreis. CDs sind bei den Labels Berlin Classics und Capriccio erschienen. Die heutigen vier Mitglieder Max Hilpert, Tino Bölk, Johannes Winkler und Michael Gühne - seit 1996 im Leipziger Hornquartett vereint - sind bereits die dritte Hornistengeneration des Ensembles. Sie sehen ihre Aufgabe besonders in der Aufführung iener Werke. die in den letzten vier Jahrhunderten im Original für Hornquartett komponiert wurden.

Fin hesonderes Markenzeichen des Ensembles ist die Förderung zeitgenössischer Musik. In den über fünfzig Jahren seines Restehens wurden dem Ensemble nahezu dreissig Werke gewidmet, jüngst vom Dresdner Komponisten Manfred Weiss und dem in München lebenden Komponisten Roberto Delanoff, Zum Schweizer Komponisten Jean-Luc Darbellav besteht eine enge künstlerische Beziehung, Gleichwohl spielt eine Komposition aus dem 10. Jahrhundert im Repertoire des Leipziger Hornquartetts seit ieher eine bedeutende Rolle: das Konzertstück für vier Hörner und Orchester op. 86 von Robert Schumann, Als «unspielbar» wurde dieses Werk nach seiner Uraufführung 1850 über hundert Jahre lang aus dem Konzertleben verbannt. In seinem Gründungsjahr produzierte es das Leipziger Hornquartett für den Mitteldeutschen Rundfunk und führte es in vielen Konzerten bis zum heutigen Tage immer wieder auf. Dem Leipziger Hornquartett wird vom Publikum und von der Fachkritik stets ein hoher Grad an Homogenität und Klangkultur, ein Facettenreichtum in den Ausdrucksmöglichkeiten sowie technische Brillanz und musikalische Lebendigkeit bescheinigt.

Leipziger Schlagzeugensemble

www.mdr.de/klangkoerper

Der Ursprung dieses Kammermusikensembles liegt in den 1970er Jahren. Damals wollte die Schlagzeuggruppe des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig sich als eigenständiges Ensemble auf dem Konzertpo-



dium etablieren. Auslöser dieser Idee war die Komposition «Kammermusik IV» für vier Schlagzeuger (1973) des Berliner Komponisten Christfried Schmidt, die er den Leipziger Schlagzeugern widmete. Bis zur Uraufführung des Stücks vergingen allerdings noch fast zehn Jahre, galt es doch wesentliche Probleme der Beschaffung des Instrumentariums zu lösen. Die Aufführung des Werkes im Jahr 1983 durch Werner Legutke, Hans-Joachim Naumann, Günter Pauli und Gerd Schenker markiert gleichzeitig die Gründung des Leipziger Schlagzeugensembles.

Das Repertoire des Ensembles bezieht sich auf die Interpretationsmöglichkeiten des äusserst vielfältigen Schlagzeuginstrumentariums in der internationalen zeitgenössischen Musik. Insbesondere stützt es sich auf Werke von Komponisten aus der mitteldeutschen Region, die teils durch das Ensem-

ble initiiert und uraufgeführt wurden. Das Leipziger Schlagzeugensemble konzertierte seit seiner Gründung u.a. bei nationalen Festivals für Neue Musik in Berlin, Dresden, Leipzig, Halle, Erfurt, Weimar, Gera, Heidelberg, Heidenheim, Hannover sowie bei Festivals wie «Mitte Europa» und «Niederösterreich International». Kurse gab das Ensemble u.a. an der Musikhochschule Karlsruhe und in der Musikakademie Rheinsberg. 2003 unternahm das Ensemble gemeinsam mit dem Leipziger Hornquartett eine Konzert- und Workshop-Reise in die Schweiz, u.a. nach Luzern Winterthur und Bern

Zu den kontinuierlichen Aufgaben des Ensembles gehören vielfältige Projekte der zeitgenössischen Musikszene in Leipzig. In Konzert- und Studioaufnahmen des Rundfunks der DDR und seit 1992 des Mitteldeutschen Rundfunks wurden diverse Werke aus dem Repertoire des Leipziger Schlagzeugensembles produziert und mitgeschnitten. Produktionen beim MDR bilden auch künftig Schwerpunkte der Arbeit dieses Kammermusikensembles, Beleg dafür sind CDs wie «Drums and Percussion» (Heidenheimer Förderverein für Neue Musik e.V.) bzw. «Schlagmusiken» (in der Reihe «Dokumente zur mitteldeutschen Musik- und Rundfunkgeschichte 4»). Das Leipziger Schlagzeugensemble setzt sich seit seiner Gründung traditionell aus den jeweiligen Mitgliedern der Schlagzeuggruppe des MDR Sinfonieorchesters zusammen. Die aktuelle Besetzung lautet: Gerd Schenker, Stefan Stopora, Winfried Nitzsche, Sven Pauli und Thomas Winkler.

Ensemble Sortisatio

Das 1992 gegründete Ensemble Sortisatio gehört zu den aussergewöhnlichsten und wohl innovativsten Quartettbesetzungen Deutschlands. Durch die Zusammenstellung von Englischhorn, Fagott, Viola und Gitarre fühlen sich zeitgenössische Komponisten zur Entdeckung neuer Klangkombinationen herausgefordert, so dass die vier exzellenten Musiker auf eine stattliche Anzahl von Uraufführungen verweisen können. Darüber hinaus reicht das Repertoire des Ensembles von Kompositionen aus der Zeit vor 1750 bis hin zur klassischen Moderne. 2003 erschien die erste CD «8 Pieces on Paul Klee» bei Creative World Records. Einige der Aufnahmen, die beim Mitteldeutschen Rundfunk entstanden, kamen 2004 beim Label querstand heraus.



Drei der Ensemblemitglieder gehören dem MDR Sinfonieorchester an: Walter Klingner (Oboeninstrumente) ist seit 1986 Solo-Englischhornist des MDR Sinfonieorchesters und wirkte als Gast u.a. im Gewandhausorchester Leipzig, bei den Berliner Philharmonikern, im Bach-Orchester Stuttgart und beim Bayreuther Festspielorchester.

Mehrere Komponisten schufen neue Werke für ihn, so etwa Gerd Domhardt ein Englischhorn-Konzert. Axel Andrae (Fagott), Preisträger der Internationalen Fagottwettbewerbe von Touwen 1988 und Markneukirchen 1990, ist seit 1988 Solo-Fagottist des MDR Sinfonieorchesters. Er gehört dem MDR Bläserquintett an und widmet sich darüber hinaus dem zeitgenössischen Schaffen ebenso wie der Interpretation Alter Musik auf historischen Instrumenten (Dulzian und Barockfagott). Matthias Sannemüller (Viola), seit 1978 Solo-Bratschist am MDR Sinfonieorchester, war Mitglied der Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler» und beschäftigt sich seit 1992 auch intensiv mit der Musik des Barock.

Thomas Blumenthal (Gitarre) studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Seine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Kammermusiker führt ihn ins In- und Ausland. Zahlreiche Aufnahmen entstanden für den MDR und den WDR. Thomas Blumenthal wurde mehrfach zum Juror internationaler Gitarren-Wettbewerbe berufen und von zeitgenössischen Komponisten mit neuen Werken bedacht. Seit 1984 unterrichtet er in Berlin.



Andreas Hartmann, Matthias Sannemüller

Andreas Hartmann Violine

Andreas Hartmann, 1960 in Halle geboren, studierte ab 1977 an der Musikhochschule Weimar bei Jost Witter; dem Examen folgte 1982 eine Aspirantur. Andreas Hartmann nahm mit Erfolg an nationalen und internationalen Wettbewerben teil, u.a. 1980 am Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig und 1982 am Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb in Moskau. Er konzertierte in Europa, Asien und Kanada. Seit 1999 regelmässig auch in den USA zu Gast, gab er dort im Oktober 2005 sein 200. Konzert. 1984 wurde er an das Grosse Rundfunkorchester Leipzig als 1. Konzertmeister engagiert. Diese Position übernahm er 1990 beim heutigen MDR Söin fonieorchester. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit erstreckt sich auf Kammermusikabende sowie auf

Solowerke, die er mit dem MDR Sinfonieorchester im Sendegebiet des Mitteldeutschen Rundfunks, aber auch bei Gastkonzerten im In- und Ausland aufführt. Zahlreiche Fernseh-, Rundfunk- und CD-Aufnahmen (u.a. für das Label querstand: «Romantische Miniaturen» sowie «Joseph Rheinberger und seine Zeit») runden sein Tätigkeitsfeld ab.

Matthias Sannemüller Viola

Matthias Sannemüller studierte Violine und Viola hei Dieter Hasch und Dietmar Hallmann an den Musikhochschulen in Weimar und Leipzig. Sein erstes Engagement erhielt er 1976 im Gewandhausorchester Leipzig. Seit 1978 ist er Solo-Bratschist im MDR Sinfonieorchester. Als Mitglied der Gruppe Neue Musik «Hanns Eisler» (1978 – 1992) brachte er zahlreiche Werke zur Uraufführung und erhielt mit diesem Ensemble 1980 den Kunstpreis der DDR, 1986 den Kunstpreis der Stadt Leipzig, 1989 den Interpretenpreis der Biennale Berlin und 1991 den Schneider-Schott-Preis Mainz. Zudem gehörte er mehrere Jahre der Kammermusikvereinigung «Leipziger Consort» an und wirkt regelmässig in verschiedenen Kammerorchestern mit (u.a. Mitteldeutsche Barocksolisten). 1988 wurde er in Montreal in das World Philharmonic Orchestra berufen. Seit 1992 beschäftigt sich Matthias Sannemüller intensiv mit der Musik des Barock und spielt auf der Viola barocker Mensur. Es entstanden eine CD-Aufnahme des Konzerts in G-dur von Georg Philipp Telemann, eine MDR-Produktion

des Doppelkonzerts für Viola d'amore und Viola von Johann Christoph Graupner sowie die weltweit erste Einspielung des rekonstruierten Viola-Konzerts von Johann Sebastian Bach.

MDR Rundfunkchor

www.mdr.de/klangkoerper

Der MDR Rundfunkchor ist der grösste professionelle Konzertchor innerhalb der ARD. 1946 wurde das Ensemble vom Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig übernommen. Geprägt durch seinen Chefdirigenten Herbert Kegel entwickelte der Leipziger Rundfunkchor eine Klangkultur, die ihn in die Reihe europäischer Spitzenchöre aufrücken liess, wo er sich bis heute behauptet. Dazu trugen später auch die Chorleiter Dietrich Knothe, Horst Neumann, der Chordirektor Gert Frischmuth und die Chefdirigenten Wolf-Dieter Hauschild und Jörg-Peter Weigle bei. Im Mai 1998 übernahm Howard Arman die Leitung des Chors.

Das Repertoire umspannt a-cappella-Literatur, Chorsinfonik und Opernchöre aus beinahe einem Jahrtausend Musikgeschichte. Zahlreiche Ur- und Erstaufführungen weisen den Chor auch als Spezialensemble für Musik des 20. Jahrhunderts aus. Nahezu 200 Produktionen unter Leitung berühmter Dirigenten dokumentieren auf Schallplatte und CD das umfassende Wirken des Chores. Gastspiele führten ihn u.a. nach Japan, Italien, Österreich, Spanien, Polen, Grossbritannien, Frankreich und Israel, zu den



Wiener und Berliner Festwochen, den Dresdner Musikfestspielen, den Sommerfestspielen Aix-en-Provence sowie zu den Salzburger Festspielen. Dirigenten wie Herbert von Karajan, Karl Böhm, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, James Levine, Sir Colin Davis, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle, Neville Marriner, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Georges Prêtre oder Sir Roger Norrington haben mit dem Chor gearbeitet. In der Saison 2007/08 gastierte der Chor u.a. in Helsinki beim Finnischen Rundfunksinfonieorchester mit Bruckners e-moll-Messe und Schönbergs *Friede auf Erden* sowie im Januar bei der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Kurt Masur in Schostakowitschs 33. *Sinfonie*.

Der MDR Rundfunkchor wirkt regelmässig in den Konzerten des MDR Sinfonieorchesters und des Gewandhausorchesters mit. Seit der Saison 2004/05

lädt er unter dem Motto «Nachtgesang» dreimal jährlich in die Peterskirche Leipzig zu vokalen Entdeckungsreisen ein. Die Einspielung von Rachmaninows Vesper unter der Leitung von Howard Arman (Berlin classics) erhielt den Echo-Klassik-Preis 2002. Zu den CD-Veröffentlichungen beim Label querstand unter der Leitung von Howard Arman zählen u.a. Grauns Passionsoratorium Der Tod Jesu (Echo-Klassik-Preis 2005), zeitgenössische Vertonungen des Hohenliedes Salomo («Stärker als der Tod ist die Liebe»), a-cappella-Werke von Robert Schumann sowie unter dem Titel «Weihnachten in der Welt» internationale Weihnachtslieder, arrangiert von Howard Arman.

Michael Gläser Chorleiter

Michael Gläser, geboren in Chemnitz, erhielt von 1967 bis 1978 eine gründliche musikalische Ausbildung im Thomanerchor Leipzig, wo er als Präfekt auch chordirigentische Aufgaben übernahm. In Leipzig und Berlin studierte er Gesang und Orchesterleitung. Noch während seines Studiums dirigierte er den Leipziger Hochschulchor, den Leipziger Gewandhauschor, die Berliner Singakademie und den Rundfunkchor Leipzig, dem er überdies als Sänger verpflichtet war. 1986 holte Dietrich Knothe ihn als Assistenten zum Rundfunkchor Berlin. Von 1990 bis 2005 leitete er als Chefdirigent den Chor des Bayerischen Rundfunks München. Er arbeitete mit prominenten Dirigenten wie Leonard Bernstein, Lorin Maazel, James Levine und Marriss Jansons



zusammen und rief 1998 eine eigene Abonnementreihe im Prinzregententheater ins Leben. Regelmässige Gastauftritte bei renommierten Chören, unter anderem beim RIAS Kammerchor, beim NDR Chor und beim Rundfunkchor Berlin, ergänzen seinen umfangreichen Wirkungskreis, zu dem seit 1994 auch eine Professur für Chorleitung und die Leitung der Abteilung für Evangelische Kirchenmusik an der Münchner Musikhochschule zählen. 2003 schuf Michael Gläser ein Chordirigenten-Forum beim Chor des Bayerischen Rundfunks, das jungen Chorleitern die Möglichkeit bietet, Erfahrungen mit professionellen Ensembles zu sammeln. Mit dem MDR Rundfunkchor arbeitete er in den letzten Jahren regelmässig, so z.B. 1999 bei der Uraufführung von Friedrich Schenkers Goldberg-Passion.

Julie Kaufmann Sopran



Die amerikanische Sopranistin ist Absolventin des Internationalen Opernstudios Zürich und der Hamburger Musikhochschule, wo sie bei Prof. Judith Beckmann und Aribert Reimann studierte. Nach festen Bühnenengagements in Hagen und Frankfurt wurde sie festes Mitglied der Bayerischen Staatsoper in München, wo sie alle Hauptpartien des lyrischen Koloraturfaches sang. Seit 1996 ist sie freischaffend tätig. 1991 wurde sie zur Bayerischen Kammersängerin ernannt, im Jahr 2000 wurde hir der Bayerische Verdienstorden verliehen. 1999 folgte Julie Kaufmann dem Ruf als Gesangsprofessorin an die Universität der Künste in Berlin.

Als gefeierte Lied-Interpretin (mit renommierten Begleitern wie Irwin Gage, Donald Sulzen, Wolfram Rieger) singt sie in München, Wien, Paris, Venedig, Rom Florenz Amsterdam Berlin Schwähisch Hall Dresden sowie bei internationalen Festivals: Schleswig-Holstein Musik Festival, Ruhr-Festival, Internationale Musikfestwochen Luzern Musik TriennaleKöln und MDR Musiksommer, Auf Konzertpodien international gefragt, arbeitete sie mit namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Wolfgang Sawallisch, Jeffrey Tate, Sir Neville Marriner, Sir Colin Davis, Bernhard Haitink und Kurt Masur sowie mit führenden Orchestern etwa dem Chicago Symphony, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin und den Berliner Philharmonikern

Auf der Opernbühne ist Julie Kaufmann genauso sehr zu Hause. Sie ist regelmässiger Gast an der Bayerischen Staatsoper, der Semperoper Dresden, am Châtelet Paris, an der Scala Milano, der Deutschen Oper Berlin und der Oper der Stadt Köln. Julie Kaufmann hat zahlreiche CD-Aufnahmen vorzuweisen: Falstaff mit Sir Colin Davis (BMG Classic), Ariadne auf Naxos mit Kurt Masur (Philips), Rheingold und Götterdämmerung mit Bernard Haitink (EMI); Lieder mit Irwin Gage und Brahms-Lieder und -Duette mit Donald Sulzen (Orfeo International); eine Gesamtausgabe von Pfitzner-Liedern mit Donald Sulzen (cpo) sowie Serse und Ariodante mit Ivor Bolton (Farao).

Iris Vermillon Alt



Iris Vermillion studierte zunächst Flöte in Detmold, anschliessend Gesang in Hamburg. Es folgten Meisterklassen bei Christa Ludwig und Hermann Prey. Der internationale Durchbruch gelang ihr als Dorabella und Cherubino unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt in Amsterdam sowie 1990 als Clairon in Johannes Schaafs Produktion von Strauss' *Capriccio* bei den Salzburger Festspielen unter Horst Stein. Seit 1992 freischaffend tätig, ist Iris Vermillion vielgefragter Gast an wichtigen Opernhäusern wie Deutsche Staatsoper unter den Linden Berlin, Wiener Staatsoper, Semperoper Dresden und Mailänder Scala. Ihr umfangreiches Repertoire reicht von Mozart- und

Händel-Opern bis zu Rollen wie Octavian, Komponist, Charlotte/Werther, Giulietta, Gräfin Geschwitz, Waltraute, Adriano/Rienzi. In den letzten Jahren folgten weitere Rollendebüts, u.a. Brangäne, Cyrus/Belsazar, Fricka/Rheingold und Walküre, Hexe/Hänsel und Gretel. Penthesilea (Schoeck).

Bei ihrer umfangreichen Konzerttätigkeit mit weltweiten Fernseh- und Rundfunkübertragungen ist Iris Vermillion besonders als Interpretin von Mahlers Sinfonien und Liedzyklen begehrt. Sie arbeitete mit den bedeutendsten Orchestern der Welt und mit Dirigenten wie Abbado, Bychkov, Barenboim, Chailly, Dohnányi, Masur, Prêtre, Rilling, Runnicles, Sinopoli, Solti und Viotti, Sie sang u.a. Zemlinskys Florentinische Tragödie und Maeterlinck-Gesänge mit dem Orchestre Philharmoniaue de Radio France unter Armin Jordan, Schönbergs Gurrelieder beim Beethovenfest in Bonn. La Damnation de Faust mit Marc Soustrot, Pfitzners Von deutscher Seele unter Marek Janowski, Bergs Wozzeck-Fraamente mit den Bamberger Symphonikern unter Michael Gielen, Chaussons Poème de l'Amour et de la Mer und Mahlers Das Klagende Lied in Dresden sowie 2004 mit grossem Erfolg die Uraufführung von Cerhas Reauiem unter Bertrand de Billy in Wien.

Zahlreiche Aufnahmen bei Decca, DG, cpo oder Harmonia mundi dokumentieren die Vielseitigkeit der Künstlerin, darunter Beethovens *Missa solemnis* und Wagners *Meistersinger von Nürnberg* unter Solti, Mahlers *Lied von der Erde* unter Sinopoli, Alma Mahlers Lieder unter Chailly, Grauns Cleopatra e Cesare unter Jacobs, Opern und Lieder von Ullmann, Waxman und Goldschmidt sowie alle Szenen für Mezzosopran und Alt aus Opern von Siegfried Wagner.

Christoph Genz Tenor



Christoph Genz, in Erfurt geboren, war Mitglied des Leipziger Thomanerchores und studierte Musikwissenschaft am King's College Cambridge, wo er auch dem King's College Choir angehörte. Seine Gesangsausbildung erhielt er bei Hans-Joachim Beyer an der Musikhochschule Leipzig und bei Elisabeth Schwarzkopf. Er gewann verschiedene Preise bei Gesangswettbewerben, u.a. 1995 den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb in Grimsby sowie 1996 den

1. Preis beim Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig.

Konzerte, Liederabende und Opernproduktionen führten ihn durch Europa nach Afrika und in die USA, wo er mit Dirigenten wie Koopman, Blomstedt. Bolton, Bruggen, Creed, Güttler, Rattle, Herreweghe, Kuiiken, Schreier, Rilling, Gardiner, Hengelbrock, Harnoncourt, Janowski, Masur, Harding, Lopez-Coboz. Jurowski, Metzmacher, Stenz, Norrington und Chailly arbeitete. Zu seinen zahlreichen CD-Einspielungen zählen u.a. Bach-Kantaten (Musica Antiqua, Reinhard Goebel sowie John Eliot Gardiner). Bachs Johannes-Passion (Güttler), Mendelssohns Lobaesana (Rilling), Lieder von Mozart, Havdn und Schubert sowie 2005 eine Aufnahme mit Bach-Arien. Christoph Genz konzertiert regelmässig bei renommierten Festspielen (Schubertiade Hohenems/Feldkirch, Maifestspiele Wiesbaden, Klangbogen Wien, Wiener Festwochen. Verbier, Davos, Luzerner Musikfestwochen, Aixen-Provence. Schleswig-Holstein Musik Festival. Sviatoslav-Richter-Festival Moskau). Liederabende gab er u.a. in der Alten Oper Frankfurt, im Louvre Paris, im Concertgebouw Amsterdam und in der Wigmore Hall London.

1997/98 war er Ensemblemitglied des Theaters Basel. Zudem gastierte er an der Opéra Nancy (Ferrando), dem *Théâtre des Champs-Elysées* Paris (Tamino), an der Mailänder Scala unter der Leitung von Giuseppe Sinopoli, an der Semperoper Dresden und bei den Festspielen in Aix-en-Provence (Tamino). 2000/01 gab

Christoph Genz als Ferrando sein Debüt an der Hamburgischen Staatsoper, wo er als Ensemblemitglied (2001/02 bis 2003/04) zahlreiche Partien seines Fachs sang. Inzwischen gastiert Christoph Genz an vielen renommierten Opernhäusern in Europa.

Markus Marquardt Bariton

Markus Marquardt, 1970 in Düsseldorf geboren, studierte Gesang bei Werner Lechte an der Musikhochschule Düsseldorf, Erste Bühnenerfahrungen konnte er als Gralsritter in Parsifal unter Simon Rattle in Amsterdam und als Alter Diener in Flektra unter Lorin Maazel bei den Salzburger Festspielen sammeln. Von 1996 bis 2000 war er festes Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart, wo er Rollendebüts als Colline/ La Bohème und Sarastro/Zauberflöte gab. Seit 2000 an der Semperoper Dresden engagiert, konnte er sich dort mit Rollen wie Leporello/Don Giovanni, Sharpless/Madama Butterfly und Orest/Elektra profilieren und grosse Erfolge als Papageno, Figaro und Escamillo feiern. 2004 erhielt er den Christel-Goltz-Preis für Gesang der Sächsischen Staatsoper Dresden, Gastengagements führten ihn u.a. an die Opernhäuser in Genf (Masetto/Don Giovanni), Hamburg (Doktor/ Wozzeck), München (Staatsoper: Polypheme/Acis und Galatea, Harasta/Das schlaue Füchslein, Kothner/Die Meistersinger von Nürnberg, Sprecher/Zauberflöte). Berlin (Deutsche Oper: Figaro) und Mailand (Doktor/ Wozzeck). Bei den Bregenzer Festspielen sang Markus Marquardt unter der Leitung von Fabio Luisi Ferran-



do/*Il Trovatore* (2005). In der letzten Zeit erweiterte er sein Repertoire um Rollen wie Jochanaan, Holländer, Nekrotzar/*Le arand macabre* und *Cardillac*.

Als gefragter Konzertsänger arbeitete der Bass-Bariton u.a. mit Sir Roger Norrington (Concertgebouw Amsterdam) sowie – jeweils im Rahmen der Internationalen Bachakademie – mit Helmuth Rilling, z.B. bei Aufführungen von Bach-Kantaten, Brahms' Ein Deutsches Requiem oder von Haydns Die Schöpfung.



CD 1

Recorded live in Weimar, Weimarhalle, 21 September 2001 (1); Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 28 June 1999 (4); Leipzig, Gewandhaus, 21 September 2001 (6); at the MDR-Studio in Leipzig, Augustusplatz, 6-9 June 2006 (2), 8 February 2006 (3), 6 June 2006 (5),

CD 2

RECORDING

DESIGN

Recorded live in Leipzig, Gewandhaus, 21 November 2005

EXECUTIVE PRODUCER	Thierry Scherz

RECORDING PRODUCERS Matthias Behrendt (1, 2, 6)

Bernhard Steffler (3, 4, 5, Requiem)

BALANCE ENGINEERS Matthias Sachers (1. 5)

Robert Baldowski (2)

Evelyn Rühlemann (3, 6, Requiem)

Mitteldeutscher Rundfunk

Hans-Joachim Gerber (4)

Tre Media Edition (1, 3, 6, Requiem)

MUSIC PUBLISHER

BOOKLET EDITOR Antonin Scherrer

®© 2009 Claves Records, Pully (Switzerland) / Mitteldeutscher Rundfunk

JEAN-LUC DARBELLAY (1946) CD 1

"Ovama" for Large Orchestra

	Oyania ioi Large Orchestra	1,0,
2	"Azur" for Horn Quartet	11'25
3	"Shadows" for 5 Percussionists	9'58
4	"Sozusagen" for Oboe, Viola, Bassoon and Guitar	9'13
5	"Chant d'adieux" for Violin and Viola	5'33

6 "a quattro" for Horn Quartet and Orchestra 14'02

CD 2

	Requiem for Soloists, Choir and Orchestra	67'34
1	I. Introitus. Requiem aeternam	13'19
2	II. Kyrie	4'04
3	III. Dies irae	3'11
4	IV. Tuba mirum	4'18
5	V. Rex tremendae	4'06
6	VI. Recordare	7'56
7	VII. Confutatis	5'07
8	VIII. Lacrimosa	8'16
9	IX. Hostias	2'56
10	X. Sanctus	3'05
11	XI. Agnus dei	6'38
12	XII. Benedictus	4'29

MDR SINFONIFORCHESTER FARIO II IISI conductor

LEIPZIGER HORNOUARTETT 2,6

Max Hilpert, Tino Bölk Johannes Winkler, Michael Gühne

LEIPZIGER SCHLAGZEUGENSEMBLE 3

Werner Legutke, Sven Pauli, Thomas Winkler, Stefan Stopora, Winfried Nitzsche, Gerd Schenker

ENSEMBLE SORTISATIO 4 Walter Klingner, Axel Andrae

Matthias Sannemüller, Thomas Blumenthal ANDREAS HARTMANN violin 5

MATTHIAS SANNEMÜLLER viola 5

MDR RUNDFUNKCHOR MICHAFL GLÄSFR choir master

JULIE KAUFMANN soprano IRIS VERMILLON alto

CHRISTOPH GENZ tenor

MARKUS MARQUARDT baritone

Amethys



17'07