

basler madrigalisten

Lukas Langlotz

MISSA

Guillaume Dufay
Messe «Se la face ay pale»

Elisabethenkirche Basel

Freitag, 28. September 2007 19.30 Uhr

Augustinerkirche Zürich

Samstag, 29. September 2007 19.30 Uhr



Lukas Langlotz

MISSA

– Uraufführung –

Guillaume Dufay

Messe «Se la face ay pale»

Basler Madrigalisten

Lukas Langlotz

Fritz Näf

PROGRAMM

Guillaume Dufay

(ca. 1400–1474)

Messe «Se la face ay pale»

Kyrie

Gloria

Lukas Langlotz

(geb. 1971)

«Missa»

Kyrie

Gloria

Guillaume Dufay

Messe «Se la face ay pale»

Credo

Lukas Langlotz

«Missa»

Sanctus

Agnus Dei

Guillaume Dufay

Messe «Se la face ay pale»

Sanctus

Agnus Dei

Alte und neue Messkompositionen im Dialog: Guillaume Dufays *Missa Se la face ay pale* und Lukas Langlotz' *Missa* für Vokalensemble

Guillaume Dufay, kurz vor 1400 in Flandern geboren und 1474 im flämischen Cambrai gestorben, gehört ohne Zweifel zu den grössten Komponistenpersönlichkeiten des 15. Jahrhunderts, dem Zeitalter der niederländischen Vokalpolyphonie. Wie kein anderer vor ihm hatte er sich mit bemerkenswerter Konsequenz als *musicus* – und damit vor allem als Komponist definiert. Durch seine zahlreichen und einflussreichen Anstellungen hatte er massgeblich zur europäischen Verbreitung seiner Musik beigetragen: Unter anderem stand er von 1420 an im Dienste der Familie Malatesta in Rimini und Pesaro, von 1428 bis 1433 und von 1435 bis 1437 war er Mitglied der päpstlichen Kapelle in Rom und Florenz, und ab 1451/52 hielt er sich für sechs Jahre am Hofe von Savoyen auf.

Dufays künstlerisches Selbstverständnis dokumentiert sich nicht nur in zahlreichen Dokumenten, sondern ganz besonders in seinen musikalischen Schöpfungen, bei welchen von 1440 an ein auffälliger Zug zur Systematik erkennbar wird. Die ausserordentliche Wirkungsmacht, welche von Dufays Gesamtschaffen auf die europäische Musikgeschichte ausgestrahlt hatte, verdankt sich nicht unwesent-

lich seiner konsequenten und teilweise gar rigorosen Auseinandersetzung mit der Musik und ihren Möglichkeiten. Vor diesem Hintergrund versteht sich Johannes Tinctoris' Behauptung in seinem Traktat *Liber de arte contrapuncti* von 1477, dass alles was er an Musik aus der Zeit vor den 1430er Jahren gehört oder in Händen gehabt habe – also der Zeit vor Dufay –, so unge reimt, so albern komponiert sei, dass es die Ohren viel mehr beleidige als ergötze.

Dufays kompositorischer Werdegang kulminierte auf beispiellose Art in den letzten vier Messzyklen, die ab den 1450er Jahren entstanden sind und welche David Fallows einmal als die «schönste Summe von Dufays Schaffen» bezeichnet hat. Sie sind alle vierstimmig und basieren auf einem einer Stimme anvertrauten Cantus firmus, der neben anderen verbindenden Elementen den Zusammenhang der Messteile stiftet. Die vier Messen haben zudem einen ähnlichen formalen Aufbau, der vor allem auf dem Kontrast zwischen geradem (zweier) und ungeradem (dreier) Takt basiert. Trotz dieser verbindenden Elemente bewahren die vier Messzyklen ihre Individualität, indem Dufay beispielsweise in der wohl frühesten Messe

Se la face ay pale den Cantus firmus einem Chanson entnahm, welches er in den 1430er Jahren komponiert hatte und dessen Titel das mittelalterliche Schönheitsideal einer blassen Edeldame beschwört. Dabei handelt es sich möglicherweise um die erste Messkomposition mit einem weltlichen Cantus firmus überhaupt. Allerdings referiert Dufay in seiner Messe kaum auf dieses Chanson, sieht man einmal von dem in der Tenorstimme erklingenden Cantus firmus selbst ab. Besonders auffällig ist, dass die Melodie des Diskants vollkommen fehlt und die tonalen Verhältnisse signifikant verschieden sind. Während in dem Chanson die C-Tonalität im Vordergrund steht, bildet die F-Tonalität das Zentrum der Messe. Das C, mit welchem die Tenorstimme jeden Abschnitt beendet, erscheint in der Messe als mittlerer Akkord-Ton der Schlusskadenz in F.

Die Rolle Dufays bei der kontinentalen Verbreitung der in England entwickelten strengen Cantus-firmus-Messe kann kaum überschätzt werden, immerhin wurde ihre Entstehung lange Dufay selbst zugeschrieben. Dufays Messen wurden indes stil- und formprägend für die Hauptrichtung, in welche sich die Cantus-firmus-Technik im 15. und 16. Jahrhundert entwickelte.

In *Se la face ay pale* bleibt der Cantus firmus im Gegensatz zu den anderen späten Messen in sämtlichen fünf Sätzen unverändert. Im *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus* wird sogar die mensurale

Beziehung zwischen der Tenorstimme mit Cantus firmus zu den anderen Stimmen streng beibehalten. In den beiden längeren Sätzen, dem Gloria und Credo, bedient sich Dufay bei der Behandlung der Tenorstimme demgegenüber einer motettenartigen Technik, indem zunächst jeder Notenwert dreimal vergrößert wird, dann – wie in den anderen Sätzen – zweimal, bis schliesslich der Tenor im letzten Abschnitt in Metrum und Tempo parallel zu den anderen Stimmen verläuft. Neben der äusserst elaborierten Technik der Cantus-firmus-Durchführung stiftet Dufay besonders durch Kopfmotive einen die Sätze übergreifenden Zusammenhang. Während Dufay innerhalb seiner späten Messzyklen lediglich bei der Messe *Ave regina celorum* das Eröffnungsmotiv strikt für alle Sätze beibehält, experimentiert er in *Se la face ay pale* mit einer Kopfmotivtechnik, bei welcher die Motive sich zwar unterscheiden, aber deren Zusammenhang dennoch erkennbar bleibt.

Dass sich ein junger und mit den Weihen aus Darmstadt und des Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) ausgezeichnete Komponist wie der 1971 in Basel geborene Lukas Langlotz einer Messkomposition zuwendet, ist zumindest für unser, stark säkularisiertes Jahrhundert ungewöhnlich. Freilich mag der von den Basler Madrigalisten ergangene Kompositionsauftrag an der Entstehung von Langlotz' *Mis-*

sa für Vokalensemble beteiligt gewesen sein, aber entscheidender war wohl die schaffensästhetische Haltung des Komponisten selbst. Ihn interessieren nicht dogmatische Positionen, er will vielmehr eine Musik komponieren, «die etwas Essentielles mit mir macht und die irritiert», so seine eigenen Worte in den Anmerkungen zu seiner Komposition. Darin beschreibt er seine *Missa* als «eine komponierte Begegnung» mit seinen katholischen Wurzeln, welche «zwischen Bewunderung und Skepsis» pendelt. Langlotz' *Missa* erweist sich deshalb trotz ihrer textlichen Verankerung im Mess-Ordinarium des Römischen Ritus' nicht als römisch-katholische Messkomposition mit liturgischer Funktion, sondern als religiöses Werk eines suchenden Gläubigen – oder gläubigen Suchenden.

Vor diesem Hintergrund versteht sich Langlotz' Charakterisierung des für neun Stimmen komponierten *Kyrie*-Satzes, «als Ausdruck einer allgemeinen religiösen Grundhaltung des Menschen.» Die fallenden Skalen symbolisieren dabei die allgemeine religiöse Demut des Menschen als überkonfessionelles und die Kulturen überschreitendes Sinnbild. Das *Gloria* bildet zum *Kyrie* einen Kontrast sowohl hinsichtlich seiner akkordisch-statischen, jetzt nur noch vierstimmigen Struktur, als auch hinsichtlich seines kontemplativen Charakters. Die dem Lukas-Evangelium entnommene Lobpreisung *Gloria in excelsis Deo et in terra*

pax hominibus bonae voluntatis wird nicht feierlich überhöht, sondern stark ins Nachdenkliche zurückgenommen. Das römisch-katholische Glaubensbekenntnis, das bekanntlich schon Franz Schubert vor grösste Probleme gestellt hat, schlug sich beim Skeptiker Langlotz in einer radikalen, nicht realisierbaren musikalischen Lösung nieder. Bedenkenswert wäre es, anstelle der bereits angekündigten Überarbeitung des *Credo*-Satzes seine Nicht-Realisierbarkeit als Teil der Sache zu akzeptieren, worum sich Langlotz in seiner *Missa* bemüht und dem er musikalisch Ausdruck verleihen will: dem an sich unvereinbaren Gegensatz zwischen persönlichem und institutionalisiertem Glauben. Das Schweigen wäre zwar die radikalste Antwort auf diesen Konflikt, aber vielleicht auch die wahrste und ästhetisch überzeugendste. Das *Sanctus* wendet sich wie das *Kyrie* wieder zur religiös bestimmten Reflexion hin, nun von der christlichen Demut in das menschliche Staunen erweitert. Das weitestgehend einstimmige *Agnus*, das eine melodische Keimzelle zusehends polyphon auffächert, referiert in seiner grossformalen Struktur auf das *Kyrie* und schliesst damit den Kreis.

© Antonio Baldassarre,
introducemusic GmbH, 2007