Márton Illés

Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie Jonathan Nott

Sonntag
11. September 2011
20:00

Kölner Philharmonie
gerade erst 25

Bitte beachten Sie:

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Sollten Sie einmal das Konzert nicht bis zum Ende hören können, helfen wir Ihnen gern bei der Auswahl geeigneter Plätze, von denen Sie den Saal störungsfrei (auch für andere Konzertbesucher) und ohne Verzögerung verlassen können.

Internationale Orchester 1
Philharmonie für Einsteiger 1

Márton Illés *Klavier*

Bamberger Symphoniker – Bayerische Staatsphilharmonie
Jonathan Nott *Dirigent*

Sonntag
11. September 2011
20:00

Pause gegen 20:45
Ende gegen 21:50

Die Uraufführungen im Rahmen des Jubiläums »25 Jahre Kölner Philharmonie« werden ermöglicht durch das Kuratorium KölnMusik e.V.

Kuratorium KölnMusik e.V.

Maurice Ravel 1875–1937
Valses nobles et sentimentales (1911/12)
für Orchester
Modéré – très franc
Assez lent – avec une expression intense
Modéré
Assez animé
Presque lent – dans un sentiment intime
Vif
Moins vif
Epilogue – lent

Márton Illés *1975
Rajzok II (Zeichnungen II) (2011)
für Klavier und Orchester
Remegő felületek (Zitternde Flächen)
Testek és Árnyékok (Körper und Schatten)
Mániákus körök és vonalak (Manische Kreise und Linien)
Kompositionsauftrag der KölnMusik
Uraufführung

Pause

Antonín Dvořák 1841–1904
Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70 B 141 (1884–85)
Allegro maestoso
Poco Adagio
Scherzo. Vivace
Finale. Allegro

Maurice Ravel: *Valses nobles et sentimentales*

»Die Musik den Musikern, nicht den Spezialisten, verdammt noch mal. Dem Musiker, egal ob er Schöpfergeist oder Dilettant ist. Das heißt, empfänglich zu sein für den Rhythmus, für die Melodie, für die Atmosphäre, die die Klänge hervorbringt. Erschauern beim Hören der Nacheinanderfolge von zwei Akkorden, wie beim Beobachten des Verhältnisses von zwei Farben.« Das sind die charakteristischen Worte von Maurice Ravel, der zu jenen französischen Komponisten gehörte, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts von der romantischen Tradition abwandten, um nach neuen Wegen zu suchen. Ravels Schaffen prägt das für Frankreich typische Interesse an der Klangfarbe und ihrer formbildenden Funktion. Das offenbaren vor allem Ravels weltberühmter *Bolero*, dessen mitreißende Steigerung allein durch die Instrumentation und ihre wechselnden Klangfarben entsteht, während Melodie und Harmonik sich unverändert wiederholen, oder seine phänomenale Orchesterversion von Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*.

Auch in seinen *Valses nobles et sentimentales* entpuppt sich Ravel als Magier der Klangfarbe. Naturgemäß allerdings erst in der orchestrierten Fassung. Zunächst komponierte er die Suite aus acht Walzern 1911 nämlich für die monochromere Klangwelt des Klaviers. Er orchestrierte sie dann 1912 für ein Ballett namens *Adélaïde, ou le langage des fleurs*. Zum wirklichen Erfolg brachte sie aber erst die dritte Version: eine Konzertsuite für Orchester, die erstmals 1914 in Paris erklang. Gegenüber der Klavierfassung weitet sich in der Orchesterversion der Klangraum durch farbige Vielstimmigkeit, sei es durch rauschende Harfenkaskaden, pendelnde Flötentöne, brummende Fagotte, melancholische Klarinetten und Oboen und sehnsuchtsvolle Streicherkantilenen. Aus den exotisch-glitzernden Instrumentenmischungen erwächst eine plastische Klanglandschaft.

Im Titel dieser Walzer-Reihe bezieht sich Ravel auf Franz Schubert, der in den Jahren 1825 bis 1827 vierunddreißig *Valses sentimentales* und zwölf *Valses nobles* veröffentlichte. Wie schon Schuberts *Valses nobles* sind auch Ravels Werke stilisierte, nicht tanzbare Konzertwalzer. Ravel überführte dabei die Eigenschaften des Walzers – den tänzerischen Drive, die einfache Form und das Wiener

Rubato, d.h. die walzertypischen rhythmischen Verzögerungen – in die durch seine eigenes harmonisches und orchestrales Raffinement angereicherte Klangwelt des 20. Jahrhunderts. Er griff in seiner Suite unterschiedlichste Walzertonfälle auf: auftrumpfende und wilde, sehr intime und verträumte, elegante und schneidige, nostalgisch sentimentale, kokette und flüchtig visionäre. Satt an Dissonanzen, die auch durch Überlagerung unterschiedlicher Tonarten entstehen, erscheint die Welt des Walzers eigenartig aber verfremdet.

Als Motto schrieb Ravel einen Vers des Dichters Henry de Regnier über die Partitur: »Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile« (Das delikate und immer neue Vergnügen einer nutzlosen Beschäftigung). Womit der Wiener Walzer bestens charakterisiert wäre. So manch einer hört in dem Zyklus eine klingende Entwicklungsgeschichte des Walzers von Schubert über Weber und Chopin bis hin zu Johann Strauß. Mit der heilen Welt Wiener Walzerseligkeit haben die Werke aber nichts zu tun. Hier ist atmosphärisch längst das angelegt, was in Ravels 1919/20 komponierter *La valse* dann vollends zum Durchbruch kommt: Entstanden nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, jener folgenschweren Katastrophe, die Europa in die Barbarei stürzte, dienen die Walzer hier nicht dem Ausdruck von Lebensfreude, nein, sie steigern sich immer hastiger, immer fiebriger, bis sie am Kulminationspunkt in sich zusammenbrechen: Ein apokalyptischer Totentanz als musikalisches Sinnbild für ein Europa, das seinem Untergang offenen Auges entgegenwirbelt.

Verena Großkreutz

Márton Illés: *Rajzok II*

Auch in der zeitgenössischen Musik gibt es sie: die Personalunion von Komponist und Interpret, wie sie einst schon Mozart und Beethoven verkörperten. Ein jüngerer Vertreter unserer Zeit, der als Interpret und Tonsetzer virtuose Pianistik mit kompositorischem Schöpfergeist verbindet, ist Márton Illés. 1975 in Budapest geboren, studierte er zunächst in seiner Heimat Ungarn, später an der Musik-Akademie in Basel Klavier. Daneben widmete er sich aber schon frühzeitig auch dem Komponieren, und 1997 – rund ein Jahr, bevor er das Solistendiplom im Fach Klavier ablegte – nahm er in Basel ein Kompositionsstudium bei Detlev Müller-Siemens auf. 2001 setzte er dieses bei Wolfgang Rihm an der Musikhochschule in Karlsruhe fort. Mittlerweile hat Illés sich als Komponist wie als Interpret (vor allem auch seiner eigenen Werke) einen Namen gemacht, der ihn auf die Bühnen international bedeutender Konzerthäuser und Festivals führt.

Illés' Kompositionen sind meist komplex organisiert, dabei aber sinnlich und emotional unmittelbar erfahrbar. Er schreibe eine Musik, so sein ehemaliger Lehrer und Mentor Wolfgang Rihm, »in der sich Kalkül und Risiko präzise ausbalanciert die Waage halten. Die Emotionalität ist stets in ein verbindliches Struktur-Ganzes eingelassen; die Rationalität ist konfrontiert mit geschärfter Klangkraft und Ausbruchsenergie. So gelingt es ihm in jungen Jahren zu einer verbindlichen Aussage zu gelangen, die gelassen aus sich selbst zu wirken in der Lage ist, ohne sich irgendeiner Tagesmode versichern zu müssen.«

Dem stets präsenten und ausgeprägten Strukturdenken treten in Illés' Werken oftmals szenische oder theatralische Momente gegenüber. Einige seiner Kompositionen deuten dies schon im Titel an, beispielsweise die Reihe der *Scene polidimensionali,* von denen mehrere im Untertitel als »szenische Kammermusik« charakterisiert sind. Dabei ist für ein solches szenisch-gestisches Denken nicht unbedingt ein tatsächliches Musiktheater oder ein szenisches Bühnenwerk (wie die *Scene polidimensionali XVII »Die weiße Fürstin«*) die Voraussetzung. Denn schon wenn Illés einzelne melodische Lineaturen zu komplexen Geflechten überlagert, wenn er Linien, Intervallkonstellationen oder auch Obertonbildungen zu

ganzen Clustern (dichten »Tontrauben«) bündelt und dann blockhaft im Raum bewegt, sieht er darin nicht nur eine rein innermusikalische Strukturierung. Vielmehr stehen solche musikalischen Bewegungen und Räume für ihn meist auch gedanklich in einer gewissen Verbindung zu außermusikalischen Bedeutungsfeldern: sie suggerieren eine Welt imaginärer »Gesten« und »szenischer« Räume.

Prägend für Illés' Ästhetik und den Duktus seiner Musik ist freilich auch seine (musikalische) Herkunft. Illés, der sich selbst als »Halb-Ungar und Halb-Deutscher« beschreibt, fühlt sich dem traditionellen ungarischen Musikidiom zwar keineswegs zwanghaft verpflichtet. Dennoch sei die magyarische Musiktradition für ihn, wie er sagt, eine Art »Muttersprache«, weshalb es ihm auch immer wieder ein »inneres Bedürfnis« sei, bestimmte Elemente ungarischer Musik in seinen Werken zu reflektieren. Etwa auf der Ebene metrisch-rhythmischer Ordnungen, die Illés in Zusammenhang mit dem ungarischen Sprachduktus sieht und die im Detail immer wieder Modelle einer beispielsweise an Bartók erinnernden Akzentrhythmik erkennen lassen. Oder er lässt ganz unterschwellig ein ungarisches Volkslied in seine Musik einfließen – nicht als ein im Sinne eines Zitats Wiedererkennbares, sondern als strukturelles »Rückgrat«. Eher den Einfluss seines Lehrers Wolfgang Rihm verrät hingegen der Umstand, dass Illés den Klang als ein räumliches, ja körperlich erfahrbares Phänomen auffasst. Auch seine besondere Vorliebe, Klangstrukturen und -konstellationen in Verbindung mit bestimmten visuellen Vorstellungen zu bringen, kann man in diesem Kontext sehen. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass Illés, wie er sagt, in einem »Atelierhaus« aufwuchs, in dem sein Vater als Designer, die Mutter u. a. als Kunstlehrerin arbeitete. Das Visuelle spielte so für ihn schon früh eine große Rolle.

Zwei seiner jüngsten Werke lassen die Bedeutung visueller Vorstellungen bereits in ihrem Titel erkennen: die 2010 zunächst als Einzelwerk entstandene Komposition *Rajzok* für 24 Streicher, sowie das heute von Illés und den Bamberger Symphonikern uraufgeführte Werk *Rajzok II* für Klavier und Orchester, mit dem Illés nun den zweiten Beitrag zu einer womöglich noch weiter wachsenden Werkreihe fertigstellte. Das ungarische Wort

»Rajzok«, im Deutschen »Zeichnungen«, meint hier jedoch keineswegs eine unmittelbare »Vertonung« konkreter zeichnerischer oder grafischer Vorlagen. Vielmehr sind es abstrakte Vorstellungen und Muster aus dem Bereich des Zeichnens, an denen sich Illés beim Komponieren orientierte. Auf diese Weise fand er nicht nur eine eigene, historisch unverbrauchte Methodik zur Ordnung des musikalischen Materials, sondern vor allem auch einen Weg, melodische und harmonische Stereotypen zu vermeiden. Mit der Überzeugung, dass heute keine Melodie mehr völlig frei von Konnotationen sei, dass man mithin keine Melodie mehr ersinnen oder hören könne, ohne an bestimmte Modelle oder Vorbilder zu denken, ließ Illés in *Rajzok II* alles Melodische und auch den Einzelton ganz in den Hintergrund treten.

Ein Blick in die Partitur der knapp 20-minütigen Komposition *Rajzok II* bestätigt dies anschaulich. Die Stimmen scheinen sich hier auf übergeordneter Ebene zu grafischen Mustern zu ordnen, zu mal fein gezeichneten, mal mit stärkerem Druck aufgetragen Linien, Flächen und Schraffuren zu bündeln oder aufzufächern. Dabei konkretisieren die Überschriften der drei Sätze die jeweils zugrundeliegenden visuellen Imaginationen, die sich unmittelbar auch im Notenbild niederschlagen: »zitternde Flächen« im ersten Satz, »Körper und Schatten« im zweiten sowie »manische Kreise und Linien« im dritten und letzten Satz.

Nicht allein diese Dreisätzigkeit, sondern auch der technische Anspruch und zumal die ausgedehnte Solokadenz im dritten Satz scheinen *Rajzok II* in die Nähe eines Klavierkonzerts zu rücken. Doch bei dieser vagen Annäherung an die Gattung belässt Illés es dann auch schon. Den Klavierpart nämlich stellt er kaum solistisch in den Vordergrund; vielmehr ist dieser äußerst eng mit dem Orchestersatz verwoben. Im zweiten Satz tritt das Klavier sogar fast ganz hinter das Orchester zurück. Hier spielt es mitnichten die Rolle, die ihm in einem traditionellen Solokonzert zustünde.

Umso eigenwilliger muten dafür die Spielweisen, die außergewöhnliche Präparation und das damit erzielte Klangbild des Konzertflügels an. In den ersten beiden Sätzen werden alle Saiten des Tonbereichs vom C bis zum c‴ mit einer Knetmasse oder mit in Stoff gewickelter Knete unweit der Agraffen (der Messingvorrichtungen,

die die Saiten in ihrer Position halten) dauerhaft gedämpft, sodass das Klangresultat in etwa jenem gleicht, als wenn man die Saite beim Anschlagen mit einer Fingerspitze dämpft. Illés verstärkt die besondere Wirkung des so hervorgerufenen dumpfen Klangs noch, indem er mit gezieltem Einsatz des rechten Pedals (Aufhebung der flügeleigenen Saitendämpfung) für ein langes Nachschwingen der Saiten sorgt und so ungewöhnliche Nachhalleffekte erzeugt. Doch Illés ist das allein noch nicht genug. Wie schon in *Rajzok* für 24 Streicher, wo er sämtliche Instrumente im Zuge einer »Extremskordatura« zueinander im Vierteltonabstand verstimmte, manipuliert er auch in *Rajzok II* die übliche Stimmung der Instrumente. Das betrifft zum einen das Klavier, welches über den gesamten Tonraum normal gestimmt ist – mit Ausnahme der Oktave von f‴ bis f⁗, in der die Töne von f‴ bis e‴ so umgestimmt sind, dass sie eine Skala in Vierteltonabständen bilden (das e‴ klingt dann wie b‴, das f⁗ klingt dann wieder wie f⁗). Neben dem Klavier verstimmt Illés zudem auch alle zweiten Violinen um einen Viertelton nach oben, und das umfangreich besetzte Schlagwerk ergänzt er um ein (eigens für dieses Werk angefertigtes) Vierteltonglockenspiel. All dies lässt ein fein ausdifferenziertes, farblich changierendes Klangbild erwarten, mit eruptiven Momenten, aber auch statischen Klangflächen und -blöcken mit einem dichten, flirrend bewegten Inneren.

Andreas Günther

Antonín Dvořák: Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

Antonín Dvořák war bis in die späten 1870er Jahre außerhalb seiner tschechischen Heimat so gut wie unbekannt, obwohl er bereits fünf Opern, diverse Chorwerke, fünf Sinfonien, zehn Streichquartette und noch vieles andere komponiert hatte. Fast kein Werk lag bis dahin im Druck vor. Johannes Brahms war es, der den befreundeten Komponisten 1878 an den Berliner Verleger Fritz Simrock empfahl und damit eine Wende ins musikalische Leben Dvořáks brachte. Denn Simrock gab dem böhmischen Komponisten bald darauf den Auftrag zur Komposition von gut spielbaren Stücken folkloristischen Charakters. Die briefliche Bitte Simrocks an Dvořák: Er solle »böhmische oder mährische Tänze für Klavier zu 4 Händen – in der Art wie die ungarischen von Brahms« schreiben; »brillant und effektvoll, wechselnd in der Stimmung und in der Farbe« sollten sie sein. Mit der Antwort auf diese Bitte, den *Slawischen Tänzen* op. 46, wurde Dvořák über Nacht berühmt und konnte sich in der Folge vor Aufträgen beinahe nicht mehr retten. Ein Fall von glücklicher Fügung, der in der Musikgeschichte eher wenigen Komponisten vergönnt war.

Auch in England begeisterte Dvořák bald die musikalische Öffentlichkeit. Regelmäßig wurde er zu bedeutenden englischen Musikfesten eingeladen. 1884 beispielsweise dirigierte er beim Musikfest in Worcester sein *Stabat Mater*, ein Werk, das bei den chorliebenden Engländern Begeisterungsstürme auslöste. Kurz vorher, im Juni 1884, hatte die Londoner Philharmonic Society Dvořáks Beliebtheit zum Anlass genommen, ihn zum Ehrenmitglied zu ernennen und ihn mit der Komposition einer neuen Sinfonie zu beauftragen. Es sollte Dvořáks siebte Sinfonie von insgesamt neun Werken dieser Gattung werden (die er in der Zeit zwischen 1865 und 1893 komponierte). Am 13. Dezember 1884 begann er mit der Komposition des ersten Satzes seiner Siebten. An einen Freund schrieb er: »Ich bin jetzt mit der neuen Symphonie beschäftigt, und wohin ich auch gehe, ich habe keinen Gedanken für etwas anderes als meine Arbeit, die die Welt bewegen muß – nun, gebe Gott, daß es so sein wird.« Am 17. März 1885, so vermerkte es Dvořák in der Partitur, war das Werk vollendet. Die umjubelte Uraufführung fand am 22. April 1885 unter der Leitung des Komponisten in der Londoner St. James' Hall statt.

Pressespiegel

KÖLNER PHILHARMONIE

KölnMusik

Kölnische Rundschau

Dienstag, 13.9.2011

Knetmasse im Klavier

Ungewöhnliche Uraufführung von Márton Illés beim Konzert der Bamberger Symphoniker

Von VOLKER FRIES

Komponist und Interpret zugleich war der in Budapest geborene Márton Illés beim Gastspiel der Bamberger Symphoniker in der Philharmonie. Sein „Rajzok II" (Zeichnungen II) für Klavier und Orchester erlebte hier seine brillante Uraufführung. Dabei handelt es sich um eine Art Klavierkonzert in drei Sätzen, bei dem sich freilich das Soloinstrument zunächst nicht so recht zu erkennen gibt. Vom großen bis zum zweigestrichenen C waren die Saiten mittels Knetmasse gedämpft, im Diskant obendrein teilweise in Vierteltoн-Abständen „verstimmt".

Schnell wurde klar, dass Illés sich keinen rauschenden Solopart auf den Leib geschrieben hatte, sondern vom Flügel aus um vielschichtigen Kontakt vor allem mit dem umfangreichen Schlagwerk bemüht war. Daraus ergaben sich reizvolle Klangkombinationen und quirlige Turbulenzen, auch von Jonathan Nott, Chefdirigent der Bamberger, seismographisch angekurbelt. Das Orchester schäumte vor Energie über, hielt sich im Meer der Strudel und Kaskaden glänzend über Wasser, das reaktionsschnelle Miteinander dürfte auch den Komponisten höchst zufrieden gestellt haben.

Jonathan Nott (l.) und Márton Illés. (Foto: Brill)

Der wuchs im dritten Abschnitt doch noch zum erstaunlichen Pianisten heran, denn er bezog vor allem in seiner virtuosen Kadenz die ungedämpften Saiten stärker mit ein. Insgesamt ein kühner Wurf, dessen plastischer Reiz sich geradezu körperlich mitteilt. Zu Beginn hatte das Orchester mit Ravels „Valses nobles et sentimentales" für eine transparente Einstimmung gesorgt. Die acht Sätze erblühten vielfarbig, feinsinnige Verfremdung wechselte mit delikater Spritzigkeit.

Nach der Pause dann die 7. Sinfonie (d-moll op. 70) von Dvorák, wobei die dunkel-sonoren Streicher sofort für sich einnahmen. Zwar lief während des ersten Satzes im Zusammenspiel nicht alles nach Plan, doch spätestens im „Poco Adagio" war die gewohnte Homogenität wieder zur Stelle. Betörend geradezu das „Scherzo" mit seiner fast lasziven Melancholie, und das Finale bündelte die Kräfte: Wildes Moll-Pathos verwandelte sich am Ende in strahlenden Dur-Glanz – mild bekränzt von Dvoráks Slawischem Tanz (op. 72 Nr. 2 e-moll) als Zugabe.

Pressespiegel

KÖLNER PHILHARMONIE

KölnMusik

Kölner Stadtanzeiger

Dienstag, 13.9.2011

Klaviersaiten mit Knetmasse

NEUE MUSIK Márton Illés mit Uraufführung in Kölns Philharmonie

Im Uraufführungsreigen der philharmonischen Jubiläumssaison – KölnMusik hatte aus Anlass des 25-jährigen Bestehens fünf Werke bei illustren Komponisten in Auftrag gegeben – stand jetzt eine Arbeit des Ungarn Márton Illés auf der Agenda. Der Komponist versah auch, begleitet von den Bamberger Symphonikern unter Jonathan Nott, den Solopart in seinem neuen Stück, einem „Rajzok II" bezeichneten dreisätzigen Klavierkonzert. Die Gattungsbezeichnung „Konzert" ist hier freilich cum grano salis zu nehmen, die Traditionsbindung ist locker.

„Rajzok" heißt so viel wie „Zeichnungen", und dem Programmheft war zu entnehmen, dass konnotativ im Hintergrund der 20-minütigen Musik grafische Muster stehen, die sich in den Überschriften der Sätze konkretisieren: „Zitternde Flächen", „Körper und Schatten", „Manische Kreise und Linien". Dem Hörer auffällig ist aber zunächst die aparte Klanglichkeit, die zumal auf die Dämpfung der Saiten mit Hilfe einer Knetmasse zurückzuführen muss. Das Klavier (wie auch das Orchester) kann so kein Melos mehr entfalten (soll es auch nicht), sondern macht halt „plopp-plopp". Dabei ergeben sich intensivste Dialoge mit den Begleitern, zumal den in Vierteltonabständen „verstimmten" Geigen.

Insgesamt etabliert der Rihm-Schüler ein dichtes, auch zerklüftetes Klangbild, in dem der Aufschrei, die schockartige Intervention genauso wenig fehlt wie die spannungsgeladene Stille. Eine Expressivität eigener Art! Zu einer Bewertung mit Aussicht auf Bestand ist es indes noch zu früh, dafür reicht einmaliges Hören nicht aus. Die Bamberger erwiesen hier wie in den rahmenden Repertoirestücken (Ravels „Valses nobles et sentimentales" und Dvoráks siebter Sinfonie) ihre Klasse als deutsches Spitzenorchester. Besonders der explizit „böhmische" Ton bei Dvorák gefiel – da macht sich die Herkunft des Klangkörpers geltend, und sei es über den Abstand von Jahrzehnten hinweg. *(MaS)*