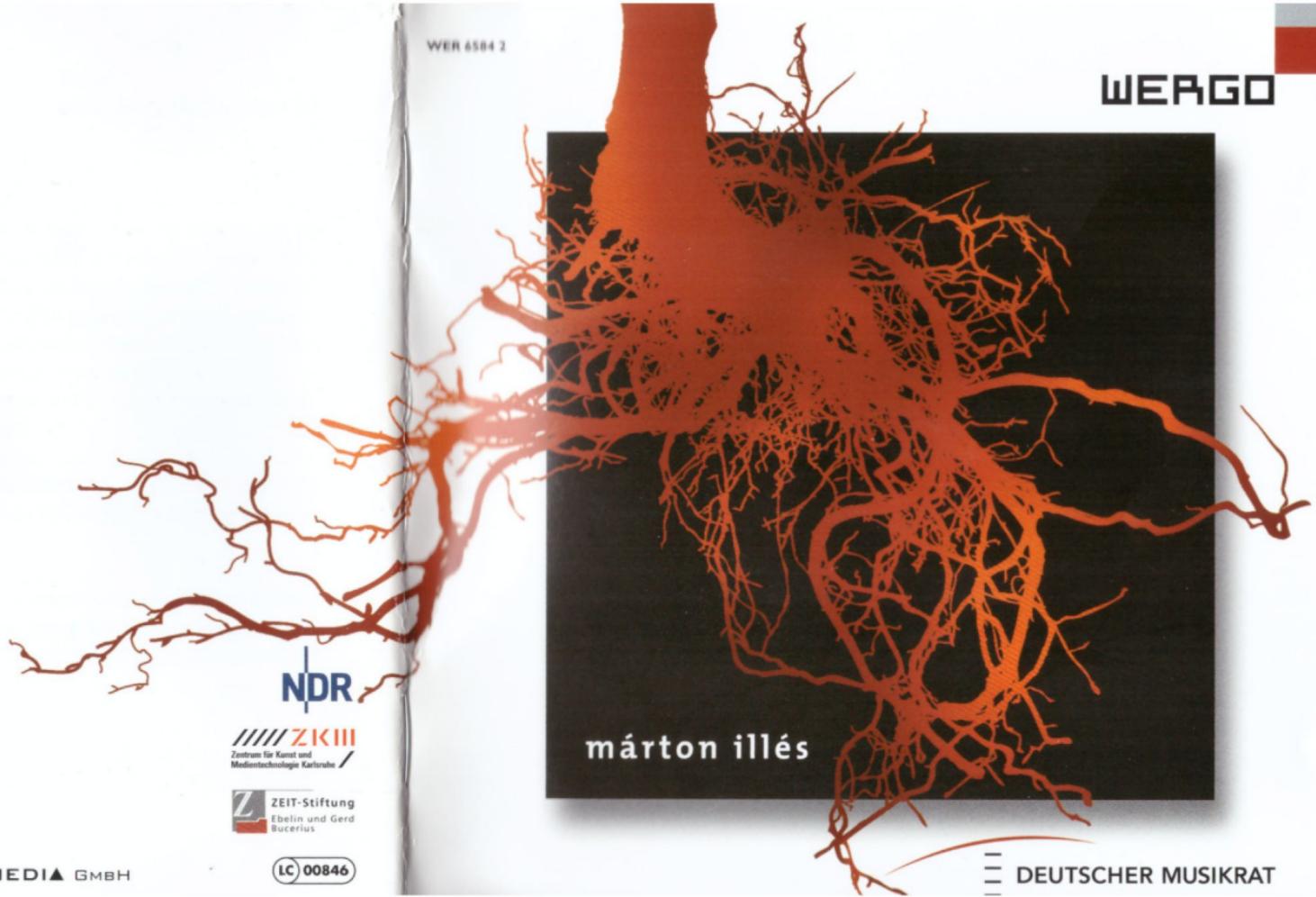


WERGO



WER 6584 2

márton illés

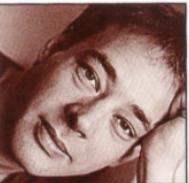


WERGO • A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA GMBH

LC 00846

Z
ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd
Bucerius

DEUTSCHER MUSIKRAT



Márton Illés

66:09

1	scene polidimensionali xvi „...körök“	14:04
2	scene polidimensionali xv „mániákus vonalak“	9:32
3	scene polidimensionali ix „szintek“	10:49
4	scene polidimensionali x „vonalterek“	12:15
5	torso III	10:52
6	torso II	8:22

ensemble modern

franck ollu leitung

magdalena burkot-rybakov, lars heusser, georg paltz,
boglárka pecze, kyrill rybakov, elizaveta shklyaver **klarinette**márton illés **klavier**eva fodor **leitung**chaim steller **viola**markus bellheim **klavier**

All texts © Deutscher Musikrat

Koproduktion von Nordeutschem Rundfunk und Deutscher Musikrat gemeinnütziger Projektgesellschaft mbH (1, 3, 5)
Koproduktion von ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2, 4, 6)© + © 2012 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
WERGO - Postfach 36 40 - 55026 Mainz - Germany | www.wergo.de

Manufactured and printed in Germany

Ausführliche Informationen beiliegend · Detailed information enclosed · Informations détaillées ci-jointes

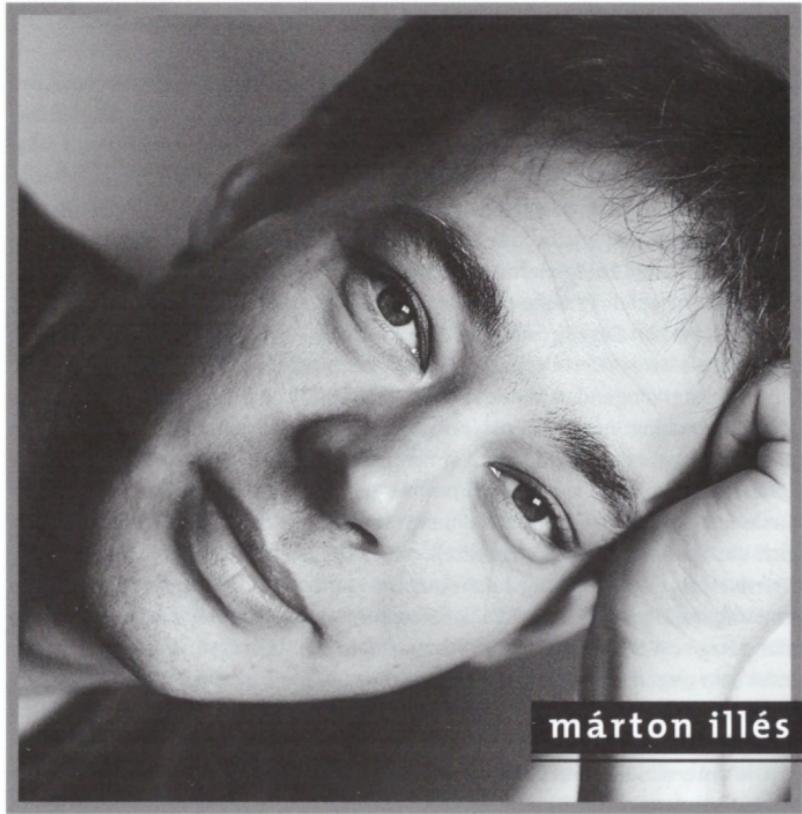
NDR
Nordeutscher Rundfunk

ZKM
Zentrum für Kunst und
Medientechnologie Karlsruhe

Z
ZEIT-Stiftung
Ebelin und Gerd
Bucerius

4 01028 658422

LC 00846
DDD



márton illés

Manische Linien, Ebenen und Kreise – zur Musik von Márton Illés

Das unmittelbare körperliche Mitschwingen im Klang und dessen Energiepotenzialen ist für Márton Illés ein zentrales künstlerisches Element, das sich schon in seiner Doppelidentität als Komponist und Pianist niederschlägt. Um das Jahr 2000 fällt er zwar die Entscheidung, sich auf das Komponieren zu konzentrieren, auf das Interpretieren der eigenen Werke verzichtet er aber bis heute nicht. Zum Tragen kommt besagtes Mitschwingen aber auch innerhalb der Werke selbst, für deren Architektur Illés Begriffe wie „Energieschatten-Bildung“ und „Energiedeckung“ in Anspruch nimmt. Damit spielt er auf eine energetische Grundkonstellation an, in der jedes Klangereignis sein Gegengewicht in Form einer, wie Illés es nennt, „transzentalen Substanz als konservierte Energiemenge haben muss, die sich überträgt und die Existenz des erklingenden Materials rechtfertigt“. Solcherart zielt er auf die permanente Durchdringung von Struktur, Ausdruck und geistigem Gehalt – sowohl im größeren Zusammenhang als auch auf engstem Raum. Hochkomplexe melodische Geflechte und präzise konzipierte formale Energetik korrespondieren mit der Fokussierung spontan anmutender sinnlich-haptischer Reizzustände. Ob sich darin auch das Spannungsverhältnis zwischen Illés' ungarischer Herkunft und Prägung einerseits und der Ausbildung durch deutsche Komponisten – Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm und Detlev Müller-Siemens – andererseits widerspiegelt, ist eine offene Frage. „Wenn ich meine Musik betrachte, dann stelle ich fest, dass ihre Grundgestik sehr ungarisch ist“, bemerkt er selbst dazu. Es wäre jedoch verfehlt, das „Ungarische“ als das womöglich Instinktive und Körperhaft-Direkte in seinem Schaffen gegen das als strukturbetont apostrophierte „Deutsche“ auszuspielen.

Die unterschiedlichen Einflusssphären beflügeln maßgeblich seine markante Ausdrucksintensität, mit der Illés sich anschickt, auf ganz spezifische Weise in

die Fußstapfen seiner Landsmänner Béla Bartók, György Ligeti, György Kurtág und Péter Eötvös zu treten. Beispielhaft für sein eigensinniges Konzept stehen die *Scene polidimensional* (polydimensionale Szenen), eine umfangreiche Serie von Einzelstücken. Die Bezeichnung als „Szenen“ suggeriert zwar, dass bildliche oder theatralische Vorstellungen zugrunde liegen, doch der Klangraum ist ein abstrakter. In diesem Raum symbolisieren die Klanglinien in der Fantasie des Komponisten Individuen, die sich in imaginären szenischen Gefilden im Mit-, Neben- und Gegeneinander zu definieren haben. In einem extrem linearen kontrapunktischen – polydimensionalen – Satz kommunizieren die einzelnen Stimmen auf höherer Ebene miteinander: Wie Nervenbahnen senden und empfangen sie feinste Signale. Im emotional aufgeladenen Spiel mit Nähe und Ferne grenzen sie sich voneinander ab, um sich im nächsten Moment zu Kulminationspunkten verdichten zu können.

In *Scene polidimensional IX „Szintek“* (2004) verflüchtigen sich denn auch die vom Titel implizierten „szenischen“ Allusionen ins „Geistige“, wodurch die Bezeichnung „Szintek“ („Ebenen“) in spezifischem Licht erscheint. Jenseits fixer räumlicher Vorstellungen repräsentieren die „Ebenen“ seelische Belange, die wiederum auf den Klangraum projiziert werden und in klingender Ausgestaltung als verselbstständigte lineare Prozesse auskristallisieren. Dass es sich um eine „Raummusik“ handelt, offenbart allein schon die Disposition des Ensembles, das in vier im Raum verteilte Kammermusikformationen aufgeteilt ist: ein Streichtrio, ein Holz- und ein Blechbläserquartett sowie eine gemischte Gruppe mit dem Klavier als Hauptinstrument. In subtiler Doppeldeutigkeit lässt sich diese Mehrschichtigkeit trotz des polydimensionalen Ansatzes auf einen (unsichtbaren) Kern zurückführen. Zwar gibt es kein musikalisches Motiv, das als Urzelle das Werk im Innersten zusammenhält, wohl aber steht der besagten Polydimensionalität eine

Form der Einschichtigkeit im Sinne eines Unisonos oder einer einzelnen „Stimme“ gegenüber, die, wie Illés es ausdrückt, „splitternackt dargestellt wird“ und von der aus er dann wieder ins Mehrschichtige übergeht. Die austreibenden Linien verlieren sich und fallen in eine zusammen, als würden, bildlich gesprochen, tastende und suchende Lichtkegel zu einem Strahl gebündelt. Diese Konzentration ist jedoch weniger ein Akt demonstrativer Selbstbehauptung, sondern mehr eine lyrische Selbstbefragung, in der die Musik in poetischem Innehalten auf die Sehnsüchte und Visionen ihres Schöpfers zurückverweist. An Traumsequenzen gemahnt auch eine „Fernmusik“ der Holzbläser, in der Illés intuitiv volksmusikalisches Kolorit aus Ungarn reflektierte.

Dass das Prinzip der polydimensionalen Szenen auch auf kleinere Besetzungen übertragbar ist, zeigt sich eindringlich in *Scene polidimensional X „Vonalerek“* für Klarinette, Viola und Klavier (2005). Im Hinblick auf das ähnlich stark ausgeprägte polydimensionale Satzgefüge formieren sich „Szintek“ und „Vonalerek“ zu einem Werkpaar. „Vonalerek“ heißt „Linienräume“ und deutet auf die Vernetzung der Stimmen in wechselnden räumlichen Konstellationen. Die drei Instrumente umgarnen und bedrängen sich in fiebriger Erregung – wobei zwar jedes in seine eigenen Räume vorstößt, diese Räume jedoch immer wieder übereinander geblendet werden, wodurch, wie in einem Vexierspiel, die Illusion eines gemeinsamen Klangraums erzeugt und wieder gebrochen wird. Vor diesem Hintergrund ist auch die Virtuosität kein Selbstzweck, sondern Ausdruck einer hochgradigen Ausdifferenzierung der einzelnen Stimmen und ihres wesenhaften Charakters.

„Manische Linien“ lautet die deutsche Übersetzung des Beinamens von *Scene polidimensional XV „Mániákus Vonalak“* von 2008. Es liegt nahe, das „Manische“ allein schon mit der ungewöhnlichen Besetzung (sechs Klarinetten plus Klavier) zu assoziieren. Im „Chor“ der Klarinetten kommt das Spannungsverhältnis zwi-

schen individueller und gemeinsamer Aussage besonders zum Tragen – wenn die sechs Bläser in akribisch austarierter Heterophonie ihren eigenen Gedanken nachhängen und sich doch zu einem schwirrenden Klangkosmos vereinigen. Rasch löst sich das Klavier von Begleitimpulsen und konterkariert die Bläser mit aufblitzenden Einwürfen. In völliger Unabhängigkeit öffnet es lichtreflexartig Fenster zu anderen unbekannten Sphären, um am Ende des Stücks wieder konturierende Funktionen wahrzunehmen. Hervor stechen geradezu orgasmische Steigerungskurven in der Erzeugung von klanglicher Intensität und das „Manisch-Insistierende“ auf dem Feld des Motivisch-Gestischen, das sich gleichermaßen im Beharren und „Weiterketten“ des musikalischen Materials abzeichnet. In „Mániákus Vonalak“ erscheint dieser Aspekt auf den Punkt gebracht, doch das Exzessiv-Überspannte ist in Illés’ Werken generell präsent.

Über die Konstituierung „manisch-orgasmischer Linien“, verwandter gestischer Entladungen und Halbtonbündelungen besteht – ebenfalls im Sinne eines Zwillingsswerks – eine enge Verbindung zu *Scene polidimensional XVI „...Körök“* (Kreise). In „...Körök“ zeigte Illés das „Manische“ durch drei Pünktchen im Titel an. Geschrieben hat er das Stück 2008/og für das „Into“-Projekt von Siemens Arts Program und Ensemble Modern, in dessen Rahmen er sich einen Monat in Dubai aufhielt, um sich von der arabischen Metropole inspirieren zu lassen. Anklänge an arabische Musik finden sich in „...Körök“ aber nicht. Was sich arabisch anhören mag, seien vielmehr, so Illés, „Spuren ungarischer Folklore, die in langer historischer Entwicklung Wechselwirkungen mit der orientalischen Musik eingegangen sind. Vielleicht ist das unterschwellig Orientalisch-Ungarische durch die Dubai-Erfahrung in mir hervorgelockt und potenziert worden, denn ich habe in „...Körök“ ein nur leicht verfremdetes und verfärbtes Zitat aus einem ungarischen Volkstanz verarbeitet.“

Wie ein Wink, ein Zeichen oder eine ferne Erinnerung tauchen die volksmusikalischen Anklänge darin auf, um wie Traumbilder wieder zu entschwinden. Illés band sie bewusst nicht nahtlos ein, sondern ließ sie wie assoziative Einschübe Revue passieren. Sie geraten so zu konkreten Projektionen eines geistigen Raumes, in dem er sich ansonsten mehr intuitiv bewegt. Dass sich gerade in der Konfrontation mit dem fremdartigen Umfeld in Dubai die eigene Identität – seine auch in der ungarischen Tradition verwurzelte Musiksprache – unmissverständlich Bahn brach, war für ihn selbst eine überraschende Erkenntnis. Anflüge von Sentimentalität bleiben in *Scene polidimensionali XVI „...Körök“* gleichwohl außen vor. Stattdessen dominiert die insistierende Intensität gleißender Klangfontänen, die Illés durch starke strukturelle Kontrolle lenkte und im Zaum hielt.

Andere Schwerpunkte als in den *Scene polidimensionali* setzte er in dem 2006 begonnenen „*Torso*“-Zyklus. Kennzeichnend für diesen sind zersplitterte Motive und schroffe rhythmische Partikel, die in einer streng konstruierten, von Brüchen durchdrungenen Großform aufgehen. Mit visuellen Vorstellungen korrespondiert indes auch diese Werkreihe, wie schon der aus der Bildhauerei entlehnte Begriff *Torso* impliziert. Energien und ihre Schatten sollen nicht nur hörbar, sondern vor dem geistigen Auge auch sichtbar werden; so in dem Klavierstück *Torso II* (2006). Es folgt Illés' Prinzip der „Energieschatten-Bildung“, indem ein überdichtetes, mit Energie übersättigtes Motiv-Konglomerat zunächst konstant gesteigert wird, um dann allmählich zu zerbröckeln und, so der Komponist, „die fehlenden Glieder des Torsos mit Energie aufzufüllen“.

Auch in dem Ensemblestück *Torso III* (2007/2008) – das sich mit *Torso II* zu einem (ungleichen) Paar formiert – ließ er sich von dem Gedanken leiten, dass „von einem Bruchstück eines energetisch und formal gut proportionierten Kunstwerks auf das Ganze geschlossen werden kann“. Diesen Gedanken in Klang und dessen

Entfaltung in der Zeit transformierend, entwarf er ein kompaktes Tongebilde, das sich verflüchtigt, ohne an Präsenz einzubüßen. Selbst in Phasen der Stille spannt ein imaginärer Energiefluss den Bogen zur nächsten Akkumulationsphase, die sich in sprühenden Akzenten oder eruptiv-repetitiven Figurationen manifestiert. Zwar herrscht in den *Torso*-Stücken ein monomotivisches Denken vor, dennoch spielt die Ausbildung mehrdimensionaler Mikrostrukturen auch in diesem Zyklus eine wesentliche Rolle. Trotz hochgradiger individueller Verfeinerung sind Verbindungen zur abendländischen Musik, die als Entwicklungsgeschichte der Polyphonie gelesen werden kann, unabweisbar. Illés knüpft außerdem an Elliott Carter und Charles Ives an, die in der polyrhythmischen Anlage ihrer Werke gegensätzliche Zeitmaße und Charaktere zusammenführen. Carter sieht darin eine in Klang abstrahierte Entsprechung zum Leben selbst, denn Ideen gegeneinander zu setzen, so dass sie sich beleuchten und hinterfragen, bezeichnet er als ein Phänomen, dem man unentwegt begegnet. Zum einen weist Illés' schöpferisches Konzept – ohne zu imitieren – dazu Parallelen auf, zum anderen begreift auch er seine Musik nicht zuletzt als Antwort auf die Welt und als Konsequenz einer intuitiven Auseinandersetzung mit ihrer Überfülle an Reizen und Bedrägnissen. Dialektisch verflochten mit dieser Auseinandersetzung ist aber auch der Rückzug auf seine eigene „Klanginsel“. Die in Illés' Musik episodisch durchbrechende Sehnsucht nach Reduktion, die etwa in plötzlicher Konzentration auf besagte „splitternackte Einzelstimmen“ zum Ausdruck kommt, muss ebenfalls vor diesem Hintergrund gesehen werden. Im Kern verbirgt sich dahinter zwar ein zutiefst „romantischer“ Ansatz, dessen klangliche Ausprägungen aber, abseits jedes Anachronismus, dem Hier und Jetzt verpflichtet sind.

Egbert Hiller

(Die Zitate von Márton Illés stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom Frühjahr 2011)

Biografie

Márton Illés wurde 1975 in Budapest geboren. Seine musikalische Grundausbildung erhielt er in den Fächern Klavier, Komposition und Schlagzeug an verschiedenen Kodály-Schulen in Györ (Ungarn). 1994 bis 2001 studierte er an der Musik Akademie Basel Klavier bei László Gyimesi und Komposition bei Detlev Müller-Siemens. 2001 bis 2005 folgten ein Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm sowie ein Musiktheoriestudium bei Michael Reudenbach in Karlsruhe. Es schlossen sich Künstleraufenthalte in der Villa Massimo in Rom (2009), in der Villa Concordia Bamberg (2011) und 2012 im Civitella Ranieri Center in Umbrien an. Sein bisheriges Schaffen umfasst Kompositionen für Soloinstrumente, Kammermusik, Streichquartette, Vokalwerke, Ensemblekompositionen, elektroakustische Kompositionen, zwei Musiktheaterstücke, Werke für Streichorchester und für Orchester. Seine Kompositionen werden bei internationalen Festivals und in namhaften Veranstaltungsorten aufgeführt, wie dem Auditorium Rom, der Cité des Arts Paris, den Klangspuren Schwaz, dem Kings Place London, dem Konzerthaus Berlin, Musica Strasbourg, der Münchner Biennale, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Tokio Summer Festival, dem Festival Ultraschall Berlin, oder den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Er arbeitete zusammen mit dem Ensemble Modern, dem Ensemble Intercontemporain, dem Minguet Quartett und dem Münchener Kammerorchester. Mit den Bamberger Symphonikern (unter der Leitung von Jonathan

Nott) spielte er 2011 die Uraufführung seines Klavierkonzertes *Rajzok II* in der Kölner Philharmonie. Seit 2005 ist er Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Karlsruhe und seit 2011 Dozent für Komposition an der Musikhochschule Würzburg. Seine Werke werden bei Breitkopf & Härtel verlegt. Márton Illés erhielt 2005 den Christoph und Stephan Kaske Preis, 2008 den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung, den Schneider-Schott-Musikpreis und den Paul-Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festivals.

Manic lines, levels and circles: the music of Márton Illés

Direct physical resonance and the energy it potentially contains are a central element in the art of Márton Illés, one that has left its mark on his dual identity as composer and pianist. True, around the year 2000 he made a decision to focus on composing, but to the present day he continues to perform his own works. Indeed, the physical resonance even comes into effect in the works themselves. Illés uses terms such as 'energy shadow formation' and 'energy coverage' to describe their architecture. He thereby alludes to a basic constellation of energy in which each sound-event must have its counterweight in the form of what he calls 'a transcendental substance, a conserved amount of energy that is transferred to and vindicates the existence of the sonic material'. In this way he aims to achieve a constant interpenetration of structure, expression and intellectual content, both in the larger context and in the narrowest of confines. Highly complex skeins of melody and precisely conceived formal propulsion are matched by a sharp focus on seemingly spontaneous sensual and tactile frissons. Whether this also reflects the tension between his Hungarian origins and background and his training at the hands of German composers (he studied composition with Wolfgang Rihm and Detlev Müller-Siemens) is, however, an open question. 'When I look at my music', he admits, 'I find that its underlying gestures are very Hungarian'. But it would be wrong to play off the 'Hungarian' element in his music against the 'German', the allegedly instinctive and corporeal against the emphasis on structure.

These contrasting spheres of influence decisively inspire the striking intensity of expression with which Illés sets out in his own personal way to follow in the footsteps of his fellow-countrymen Béla Bartók, György Ligeti, György Kurtág and

Péter Eötvös. A good example of his idiosyncratic approach is his long series of separate pieces entitled *Scene polidimensional* (Polydimensional scenes). True, the term 'scenes' suggests a basis in pictures or theatrical ideas, but in fact the sonic space is abstract. In this space, lines of sound symbolise individuals in the composer's imagination, individuals who must interact, run parallel and conflict with each other in imaginary theatrical realms. The voices communicate on a higher level within an extremely linear contrapuntal (i.e. polydimensional) texture, sending and receiving infinitesimal signals as if along neural pathways. In an emotionally charged game of distance and proximity, the voices stand out from each other only to congeal in the next instant into points of culmination.

In *Szintek* (2004), piece no. 9 in *Scene polidimensional*, the 'scenic' allusions implied by the title of the series vanish into the 'intellectual' sphere. This causes the term "szintek" (levels) to appear in a quite particular light. The 'levels' stand for mental phenomena beyond fixed notions of space. These phenomena are in turn projected onto the sonic space and crystallise in acoustically perceptible form as independent linear processes. That this music is 'spatial' is immediately evident in the layout of the ensemble, which is divided into four chamber groups spread throughout the auditorium: a string trio, a woodwind quartet, a brass quartet and a mixed ensemble with the piano as its main instrument. Despite the polydimensional approach, this multi-layered construction can be derived, in subtle ambiguity, from an unseen nucleus. Granted, there is no primordial germ-cell, no musical motif that binds the music together. But the aforementioned polydimensionality is offset by a sort of single-layered construction: an *unisono* or isolated 'voice' which, as Illés puts it, 'is presented stark naked', and from which he then proceeds again to multiple layers. The proliferating lines lose their way and collapse into a single line, as if, to speak metaphorically, tentative and groping

beams of light were bundled into a single shaft. Yet this concentration is less an act of ostentatious self-assertion than a sort of lyrical self-interrogation in which the music, in a poetic pause for breath, refers back to the longings and visions of its creator. Similarly reminiscent of dream sequences is the 'distant music' of the woodwinds, Illés's intuitive reflection of the local colour of Hungarian folk music.

That the principle of polydimensional scenes can also be applied to smaller ensembles is vividly apparent in *Vonalterek* for clarinet, viola and piano (2005), piece no. 10 in *Scene polidimensionali*. Given their similar emphasis on polydimensional textures, *Szintek* and *Vonalterek* form an inter-related pair of works. "Vonalterek" ('line-spaces' in Hungarian) points to the interweaving of voices in changing spatial constellations. The three instruments enmesh with and jostle against each other in febrile excitement. Each instrument surges forth into its own spaces, but, in a game of smoke and mirrors, the spaces are constantly cross-faded, to create and dispel the illusion of a common sonic space. Seen in this light, the virtuosity is not an end in itself, but the expression of the intense differentiation of the individual voices and their essential character.

The subtitle of *Scene polidimensionali XV – Mánikus Vonalak* (2008) – translates into English as 'manic lines'. It is natural to see the 'manic' quality already in the piece's unusual scoring for six clarinets and piano. The 'choir' of clarinets lends special weight to the tension between individual and joint statements: the six winds follow their own trains of thought in meticulously balanced heterophony only to unite in the creation of a fluttering cosmos of sound. The piano quickly abandons its urge to accompany and offsets the winds with interpolated flashes of sound. Completely independent, it opens light-reflecting windows onto other, unknown territories only to return at the end of the piece to the business of shaping the music. What stands out are almost orgiastic upsurges of timbral

intensity as well as a 'manic obsession' on the motivic and gestural levels that manifests itself in both retaining and 'kneading' the musical material. *Mánikus vonalak* seems to reduce this aspect to its very essence, though Illés's works are otherwise generally noted for their tendency towards excess and extravagance.

In its 'manic orgasmic lines', inter-related gestural explosions and semitone smears, *Mánikus vonalak* is closely related to its twin counterpart, ...*Körök* (circles), piece no. 16 in *Scene polidimensionali*. Here Illés drew attention to the manic quality by giving the title a preceding ellipsis to signify this very feature. He composed the piece in 2008–09 for the Into Project, sponsored by the Siemens Arts Programme and the Ensemble Modern. As part of this project, he spent a month in Dubai to seek inspiration from this Arabic metropolis. Yet there are no echoes of Arabic music to be found in ...*Körök*. What might sound Arabic about it, Illés adds, are 'traces of Hungarian folk music, which interacted with Oriental music in a long historical development. Perhaps this subliminal Hungarian orientalism was lured out of me and magnified by my experiences in Dubai, for I worked a lightly distorted and discoloured quotation from a Hungarian folk dance into ... *Körök*'.

The echoes from folk music occur in the piece like a wave of the hand, a sign or long-lost memory, only to vanish again like dream images. Illés deliberately refrained from weaving them tightly into the score; instead, he has them parade by like associative inserts. In this way they become concrete projections of an intellectual space in which he otherwise tends to move more intuitively. That his confrontation with foreign surroundings in Dubai should unmistakably pave the way to his own identity – a musical language deeply rooted in Hungarian tradition – took even Illés by surprise. None the less, no touches of sentimentality are to be found in ...*Körök*. Instead, it is dominated by the relentless intensity of blazing

fountains of sound, which he manoeuvres and holds in check with tight structural control.

Points of emphasis differing from those of *Scene polidimensional* crop up in the *Torso* cycle that Illés began to write in 2006. Typical of this cycle are motivic splinters and angular rhythmic particles that are subsumed in a rigorously constructed formal design permeated by lines of fracture. Yet this series, too, as its title implies, has corresponding visual notions taken from the world of sculpture. Here the bursts of energy and their shadows are meant to be not only audible but visible to the mind's eye, as in *Torso II* (2006), a piano piece that follows Illés's principle of 'energy shadow formation'. A dense mass of motifs overflowing with energy is first continuously escalated only to gradually crumble, thereby, as the composer puts it, 'filling the missing limbs of the torso with energy'.

The ensemble piece *Torso III* (2007–08) forms an (unequal) counterpart to *Torso II*. It is similarly guided by the idea that 'a fragment from an energetic and formally well-proportioned work of art allows us to draw conclusions about the whole'. Transforming this idea into sound and allowing it to evolve in time, Illés produced a compact musical entity that vanishes without sacrificing its presence. Even in phases of silence, a flux of imaginary energy creates an arch to the next phase of accumulation, which is manifest in flashing accents or eruptive repeated figures.

Though a monothematic mentality predominates in the *Torso* pieces, the formation of multi-dimensional microstructures plays a key role in this cycle, too. Despite its highly distinctive refinements, there are unmistakable connections to western music, which may be read as a history of the evolution of counterpoint. Illés draws mainly on Elliott Carter and Charles Ives, who combine conflicting metres and characters in the polyrhythmic design of their works. Carter views

this as an abstract sonic correlative to life itself: to juxtapose ideas so that they illuminate and question each other is a phenomenon which, he says, we encounter wherever we go. For one thing, Illés's creative concept has points in common with this phenomenon (without being imitative); for another, he too views his music not least as a response to the world and as the consequence of an intuitive confrontation with its superfluity of enticements and hardships. But dialectically woven into this confrontation is a withdrawal into his own 'island of sound'. The yearning for reduction that episodically breaks through in Illés's music – a yearning that finds expression in, say, a sudden focus on the aforementioned 'stark naked' individual voices – must be viewed against this same backdrop. At root, it conceals a profoundly 'romantic' approach whose acoustical forms remain fully beholden to the here and now without betraying an iota of anachronism.

Egbert Hiller

(The quotations from Márton Illés are taken from a conversation that he held with the author in spring 2011.)

Biography

Márton Illés was born in Budapest in 1975 and received his early training in piano, composition and percussion at various Kodály schools in Győr. From 1994 to 2001 he attended the Basle Academy of Music, where he studied with László Gyimesi (piano) and Detlev Müller-Siemens (composition). This was followed from 2001 to 2005 by studies in Karlsruhe with Wolfgang Rihm (composition) and Michael Reudenbach (theory). Later he received fellowships to the Villa Massimo in Rome (2009), the Villa Concordia in Bamberg (2011) and the Civitella Ranieri Centre in Umbria (2012). His catalogue of works includes pieces for solo instrument, chamber music, string quartets, vocal works, ensemble compositions, electronic music, two pieces of music theatre and works for string orchestra and full orchestra. He has been performed at leading international festivals and concert halls including the Rome Auditorium, Cité des Arts (Paris), Klangspuren (Schwaz, Austria), Kings Place (London), the Berlin Konzerthaus, Musica Strasbourg, the Munich Biennale, the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Tokyo Summer Festival, Ultraschall (Berlin) and the Wittener Tage für neue Kammermusik. He works with the Ensemble Modern, the Ensemble Intercontemporain, the Minguet Quartet and the Munich Chamber Orchestra. In 2001 the Bamberger Symphoniker, conducted by Jonathan Nott, gave the première of his piano concerto *Rajzok II* in the Cologne Philharmonie, where Illés performed the piano part himself. He has taught theory at

Karlsruhe University of Music since 2005 and composition at Würzburg University of Music since 2011. His works are published by Breitkopf & Härtel. Among his awards and honours are the Christoph and Stephan Kaske Prize (2005), the Composers Prize from the Ernst von Siemens Music Foundation (2008), the Schneider-Schott-Musikpreis and the Paul-Hindemith-Preis of the Schleswig-Holstein Musik Festival.

Lignes maniaques, Niveaux et Cercles – la musique de Márton Illés

Pour Márton Illés, la résonance physique immédiate dans le son et les potentiels énergétiques de ce dernier sont un élément artistique central qui se reflète déjà dans sa double identité de compositeur et pianiste. À l'aube du nouveau millénaire, il prend la décision de se concentrer sur la composition sans pour autant renoncer à interpréter ses propres pièces. La résonance évoquée ci-dessus s'exprime également dans les œuvres, dont l'architecture s'appuie sur les concepts de « création d'ombres énergétiques » et de « couverture énergétique », pour reprendre les termes de l'artiste. Par là, Illés fait allusion à une configuration énergétique de base dans laquelle chaque événement sonore doit avoir un contrepoids sous forme d'une « substance transcendante, quantité énergétique conservée, qui se diffuse et qui justifie l'existence de la matière sonore », ainsi qu'il le décrit lui-même. Ainsi, Illés vise-t-il à pénétrer constamment la structure, l'expression et l'intellect – à la fois dans un contexte large mais aussi dans un espace confiné. Des enlacements mélodiques très complexes et une énergétique formelle à la structure précise correspondent avec des stimulations sensorielles et tactiles aux accents spontanés sur lesquelles se concentre l'artiste. Reste à savoir si cela reflète la tension entre les origines hongroises d'Illés et l'empreinte qu'elles ont laissée d'une part, et sa formation auprès de compositeurs allemands – Wolfgang Rihm et Detlev Müller-Siemens – de l'autre. La question reste en suspens. « Lorsque je contemple ma musique, je constate que sa gestuelle de base est très hongroise » note-t-il. Il serait néanmoins erroné d'opposer le « hongrois », entendu comme la part instinctive et éminemment physique de son œuvre, à l'« allemand » se distinguant par une insistance sur la structure.

Des sphères d'influence diverses inspirent l'intensité expressive marquante avec laquelle Illés se propose de suivre, à sa façon toute singulière, les brisées de ses compatriotes Béla Bartók, György Ligeti, György Kurtág et Péter Eötvös. *Scene polidimensionali* (Scènes polydimensionnelles), un vaste cycle de pièces individuelles, illustrent son concept personnel de façon exemplaire. Le terme « scènes » suggère certes qu'il s'agit ici de représentations picturales ou théâtrales, mais l'espace sonore est abstrait. Dans cet espace, les lignes sonores symbolisent des individus qui, dans l'imaginaire du compositeur, doivent se définir dans des paysages scénographiques imaginaires par la cohabitation, le côtoiemment et la confrontation. Dans un mouvement contrapuntique – polydimensionnel – extrêmement linéaire, les diverses voix communiquent entre elles à un niveau supérieur : comme les voies nerveuses, elles reçoivent et envoient les signaux les plus délicats. Dans le jeu très émotionnel avec la proximité et la distance, elles se distinguent pour mieux se rapprocher en points culminants au moment suivant.

Dans *Scene polidimensionali IX* « Szintek » (2004), les allusions « scénographiques » implicites du titre se dissolvent dans « l'intellect » de sorte que la désignation « Szintek » (« Niveaux ») apparaît sous une lumière spécifique. Au-delà des conceptions spatiales fixes, les « niveaux » représentent des états d'âme qui sont à leur tour projetés dans l'espace sonore et se cristallisent dans un arrangement acoustique comme des processus linéaires autonomes. Il s'agit d'une « musique d'espace » et cela est déjà perceptible dans la disposition de l'ensemble, divisé en quatre formations de musique de chambre réparties dans la pièce : un trio à cordes, un quatuor de bois et un quatuor de cuivres ainsi qu'un ensemble mixte rassemblé autour d'un piano. Avec une ambiguïté subtile, cette pluristratification peut être imputée à un noyau (invisible) malgré l'approche polydimensionnelle. Il n'y a certes pas de thème musical faisant office de cellule originelle qui tient

l'œuvre, mais la polydimensionnalité s'oppose à une forme de strate unique, c'est-à-dire un unisson ou une « voix » unique, qui, nous dit Illés, « est présentée nu comme un ver » et lui permet de retrouver un passage vers la pluristratification. Les lignes qui en découlent se perdent et convergent comme si des cônes de lumière cherchant et tâtonnant se concentraient en un faisceau. Cette concentration est toutefois moins un acte d'affirmation démonstrative de soi qu'une remise en question lyrique dans laquelle la musique renvoie aux nostalgies et visions de son créateur via des intermèdes poétiques. La « musique distante » des bois avec laquelle Illés reflète le coloris intuitif de la musique populaire hongroise rappelle aussi des séquences oniriques.

Le principe des scènes polydimensionnelles est également transposable à des plus petits ensembles comme on peut le constater dans *Scene polidimensionali X « Vonalterek »* pour clarinette, alto et piano (2005). Du point de vue de la ressemblance de leurs structures polydimensionnelles fortement marquées, « Szintek » et « Vonalterek » constituent un couple d'œuvres. « Vonalterek » signifie « espaces de lignes » et se réfère au maillage des voix dans des configurations spatiales fluctuantes. Les trois instruments se séduisent et se tourmentent avec une excitation fébrile – chacun se heurte aux limites de son propre espace, toutefois ces espaces s'éblouissent mutuellement donnant naissance, comme dans un miroir déformant, à l'illusion d'un espace sonore commun avant de se briser. Dans ce contexte, la virtuosité n'est pas non plus une fin en soi mais l'expression d'une extrême différenciation des voix individuelles et de leur caractère intrinsèque.

« Lignes maniaques » est la traduction du sous-titre de *Scene polidimensionali XV « Mánikus vonalak »* de 2008. Il est déjà tentant d'associer le terme de « maniaque » rien qu'à la distribution inhabituelle (six clarinettes et piano). Dans le « chœur » des clarinettes, la tension entre messages individuels et collectifs se fait

particulièrement sentir – lorsque les six instruments à vent se livrent à leurs propres réflexions dans une hétérophonie méticuleusement équilibrée, avant de s'unir dans un cosmos sonore bourdonnant. Le piano se détache rapidement des impulsions d'accompagnement et contrecarre les vents avec des réactions cinglantes. En toute autonomie, il ouvre une fenêtre – comme un reflet lumineux – sur d'autres sphères inconnues pour, à la fin du morceau, remplir à nouveau ses fonctions d'encadrement. Ce qui frappe, ce sont les courbes ascendantes tout bonnement orgasmiques dans la génération de l'intensité sonore et l'« instance maniaque » dans le champ de la gestique des motifs, qui se dénote autant dans la persistance que dans « la poursuite du pétrissage » de la matière musicale. Dans « *Maníkus vonalak* », cet aspect semble être mené à son point d'orgue, mais l'exaltation débridée est présente dans toute l'œuvre d'Illés.

La constitution de « lignes maniaco-orgasmiques », de décharges gestuelles similaires et de concentrations de demi-tons – tisse un lien étroit avec *Scene polidimensionali XVI « ...Körök »* (Cercles) – tendant à nouveau vers la gémellité des œuvres. Dans « ...Körök », Illés dépeint le « maniaque » par trois petits points dans le titre, à qui il confère cette signification. Il a composé ce morceau en 2008/09 pour le projet « *Into* » du Siemens Arts Program et de l'Ensemble Modern. Dans ce cadre, il a séjourné un mois à Dubaï pour se laisser inspirer par la métropole arabe. Cependant, on ne retrouve pas de référence à la musique arabe dans « ...Körök ». Ce qui peut paraître arabe, ce sont d'après Illés « les traces du folklore hongrois qui, tout au long de son évolution historique, a interagi avec la musique orientale. Il est possible que l'oriental-hongrois subliminal provienne de mon expérience à Dubaï et se soit décuplé à ce moment-là, car dans <...Körök> j'ai employé une citation légèrement déformée et altérée d'une danse populaire hongroise. »

Comme un appel, un signe, ou un lointain souvenir, les échos de musique populaire émergent et comme des visions, ils se dérobent. Illés ne les inclut délibérément pas en douceur mais comme des interludes connexes qui se succèdent. Ils deviennent ainsi des projections concrètes d'un espace mental, dans lequel il se meut habituellement de façon plus intuitive. Le fait que ce soit dans la confrontation avec l'environnement étranger de Dubaï que sa propre identité se soit révélée sans équivoque – tout comme son langage musical, enraciné dans la tradition hongroise – a été pour lui une découverte surprenante. Il a évité néanmoins toute touche sentimentale dans *Scene polidimensionali XVI «...Körök»*. Au lieu de cela, domine l'intensité insistante de fontaines sonores éblouissantes, qu'Illes dirige et contient en exerçant un fort contrôle structurel.

Les priorités qu'il établit dans *Scene polidimensionali* sont différentes de celles du cycle *Torso* débuté en 2006. *Torso* se distingue par des thèmes fragmentés et des particules rythmiques déchiquetées qui s'épanouissent dans un grand moule rigoureusement élaboré et criblé de brèches. Qui plus est, ce cycle d'œuvres dialogue avec des représentations visuelles, comme le suggère le terme de torse emprunté à la sculpture. Les énergies et leurs ombres ne doivent pas seulement être audibles mais aussi visibles aux yeux de l'esprit; comme dans la pièce pour piano *Torso II* (2006). De là découle le principe d'Illes de la «création d'ombres énergétiques», qui consiste à faire croître un conglomérat de motifs saturé, débordant d'énergie puis à l'effriter peu à peu et ainsi, comme le confie le compositeur «remplir d'énergie les membres manquant du torse».

Dans la pièce pour ensemble *Torso III* (2007/2008) – qui forme un couple (déséquilibré) avec *Torso II* – il s'est laissé guider par l'idée «[qu']il est possible de tirer des conclusions sur l'ensemble à partir d'un fragment d'une œuvre d'art énergétique et bien proportionnée d'un point de vue formel». En harmonie avec ces ré-

flexions et leur déploiement évoluant dans le temps, il a conçu une structure tonale compacte qui se volatilise sans perdre en présence. Même dans les phases de silence, un flux d'énergie imaginaire tend l'arc vers la prochaine phase d'accumulation, qui s'exprime par des accents pétillants ou des figurations éruptives et répétitives.

Dans les pièces *Torso* domine certes une pensée monothématique, toutefois la formation de microstructures pluridimensionnelles joue un rôle essentiel dans ce cycle aussi. Malgré un peaufinage personnel extrêmement poussé, il est impossible de nier les liens avec la musique occidentale qui peut être considérée comme la genèse de la polyphonie. Illés se rattache surtout à Elliott Carter et Charles Ives qui, dans le dispositif polyrythmique de leurs œuvres, rapprochent des mesures temporelles et des caractères contradictoires. Carter y voit une représentation abstraite de la vie même; opposer en effet les idées pour qu'elles se mettent en lumière et en question, est pour lui un phénomène auquel on est constamment confronté. D'un côté, le concept créatif d'Illes présente des parallèles avec cette pensée – sans l'imiter –, d'un autre côté il comprend également sa musique comme une réponse au monde et comme la conséquence d'une confrontation intuitive à la surabondance de stimuli et de détresses. Du point de vue dialectique cette confrontation implique aussi le retrait sur sa propre «île sonore». C'est aussi dans ce contexte qu'il faut contempler la nostalgie épisodique de réduction qui surgit dans la musique d'Illes, nostalgie qui s'exprime dans les «voix individuelles nues comme un ver» évoquées plus haut. Au fond, il se cache ici une approche profondément «romantique» dont les caractéristiques sonores, loin de tout anachronisme, sont tenues à l'ici et au maintenant.

Egbert Hiller

(Les citations de Márton Illes sont issues d'un entretien avec l'auteur au printemps 2011)

Biographie

Márton Illés est né en 1975 à Budapest. Il a reçu une formation musicale élémentaire dans les disciplines piano, composition et percussions au sein de différentes écoles Kodály à Györ (Hongrie). De 1994 à 2001, il a étudié le piano auprès de László Gyimesi et la composition auprès de Detlev Müller-Siemens à l'Académie de musique de Bâle. De 2001 à 2005, il a poursuivi ses études de composition auprès de Wolfgang Rihm et entamé des études de musicologie auprès de Michael Reudenberg à Karlsruhe. Puis il a obtenu plusieurs résidences d'artiste, à la Villa Massimo de Rome (2009), à la Villa Concordia de Bamberg (2011) et en 2012 au Civitella Ranieri Center en Ombrie. Sa création comprend à ce jour des compositions pour instruments seuls, de la musique de chambre, des quatuors à cordes, des œuvres vocales, des compositions pour ensemble, des compositions électroacoustiques, deux pièces de théâtre musical, des pièces pour orchestre à cordes et pour orchestre. Ses compositions sont présentées dans des festivals internationaux de renom et dans des salles prestigieuses comme l'Auditorium de Rome, la Cité des arts de Paris, le festival Klangspuren de Schwaz, le Kings Place de Londres, le Konzerthaus de Berlin, le festival Musica de Strasbourg, la Biennale de Munich, le Schleswig-Holstein Musik Festival, le Tokio Summer Festival, le festival Ultraschall de Berlin et les Wittener Tage für neue Kammermusik. Il a travaillé avec l'Ensemble Modern, l'Ensemble Intercontemporain, le Minguet Quartett et l'Orchestre de chambre de

Munich. En 2011, il a interprété la première exécution de son concert pour piano *Rajzok II* à la Philharmonie de Cologne, accompagné de l'Orchestre symphonique de Bamberg (Jonathan Nott). Depuis 2005, il enseigne la musicologie à l'École supérieure de musique de Karlsruhe et depuis 2011, il est professeur de composition à l'École supérieure de musique de Würzburg. Ses œuvres sont publiées chez Breitkopf & Härtel. Márton Illés a reçu en 2005 le prix Christoph und Stephan Kaske, en 2008 le prix jeunes talents de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique. Il est également lauréat du prix Schneider-Schott et du prix Paul-Hindemith de Schleswig-Holstein Musik Festival.

The CD-series

EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

is a project of the German Music Council.

All the following composers have been portrayed

Carola Bauckholt · WER 6538 2
Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
Achim Bornhöft · WER 6577 2
Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
Sebastian Claren · WER 6567 2
Michael Denhoff · WER 6514 2
Andreas Dohmen · WER 6568 2
Moritz Eggert · WER 6543 2
Dietrich Eichmann · WER 6550 2
Reinhard Febel · WER 60502-50
Orm Finnendahl · WER 6562 2
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
Burkhard Friedrich · WER 6554 2
Lutz Glandien · WER 6529 2
Detlev Glanert · WER 6522 2

Saed Haddad · WER 6578 2
Peter Michael Hamel · WER 6520 2
Karin Haußmann · WER 6558 2
Markus Hechtle · WER 6570 2
Carsten Hennig · WER 6565 2
Arnulf Herrmann · WER 6576 2
Detlef Heusinger · WER 6531 2
York Höller · WER 6515 2
Adriana Hölszky · WER 6511 2
Klaus K. Hübler · WER 6524 2
Márton Illés · WER 6584 2
Jamilia Jazylbekova · WER 6583 2
Jens Joneleit · WER 6566 2
Johannes Kalitzke · WER 6512 2
Gordon Kampe · WER 6581 2

Juliane Klein · WER 6559 2
Ernst August Klötzke · WER 6552 2
Babette Koblenz · WER 6508 2
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
Joachim Krebs · WER 6526 2
Claus Kühnl · WER 6525 2
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Erik Oña · WER 6563 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E.G. Pröve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2
Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias PM Schneid · WER 6560 2

... to be continued ...

Márton Illés (*1975)

66:09

- 1 **Scene polidimensionali XVI „...Körök“ (2008/09)** 14:04
für Ensemble

Ensemble Modern
Franck Ollu, Leitung

- 2 **Scene polidimensionali XV „Mániákus Vonalak“ (2008)** 9:32
für sechs Klarinetten und Klavier

Magdalena Burkot-Rybakov, Lars Heusser, Georg Paltz, Boglárka Pecze,
Kyrill Rybakov, Elizaveta Shklyaver, Klarinette · Márton Illés, Klavier
Eva Fodor, Leitung

- 3 **Scene polidimensionali IX „Szintek“ (2004)** 10:49
für Ensemble

Ensemble Modern
Franck Ollu, Leitung

- 4 **Scene polidimensionali X „Vonalterek“ (2005)** 12:15
für Klarinette, Viola und Klavier

Kyrill Rybakov, Klarinette · Chaim Steller, Viola · Márton Illés, Klavier

- 5 **Torso III (2007/08)**
für Ensemble

Ensemble Modern
Franck Ollu, Leitung

- 6 **Torso II (2006)** 8:22
für Klavier

Markus Bellheim, Klavier

Ensemble Modern

Dietmar Wiesner, Flöte, Piccolo,
Altflöte
Christian Hommel, Oboe,
Englischhorn
Nina Janßen-Deinzer, Klarinetten,
Bassklarinette
Udo Grimm, Klarinette
Johannes Schwarz, Fagott,
Kontrafagott
Arlette Probst, Fagott
Saar Berger, Horn
Valentin Garvie, Trompete
Sava Stoianov, Trompete,
Piccolotrompete

Uwe Dierksen, Posaune, Altposaune
József Juhász, Tuba
Hermann Kretzschmar, Klavier
Ueli Wiget, Klavier
Rumi Ogawa, Schlagzeug
David Haller, Schlagzeug
Gabriela Mossyrsch, Harfe
Jagdish Mistry, Violine
Maiko Matsuoka, Violine
Werner Dickel, Viola
Eva Böcker, Violoncello
Michael M. Kasper, Violoncello
Nicolas Crosse, Kontrabass
Frank Ollu, Leitung

www.ensemble-modern.com

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2009): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Carola Bauckholt · Dr. Meret Forster · Hans-Peter Jahn · Frank Kämpfer · Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Prof. Dr. Ortwin Nimczik · Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dagmar Sikorski · Dr. Friedrich Spangemacher
Projektleitung: Olaf Wegener
E-Mail: edition@musikrat.de · Internet: www.musikrat.de/edition

1, 3, 5: Koproduktion des Norddeutschen Rundfunks und der Deutscher Musikrat gemeinnützigen Projektgesellschaft mbH · Mit freundlicher Unterstützung der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius · 23.–25. Mai 2011 · Hamburg · Produzent: Dr. Richard Armbruster · Tonmeister: Dirk Lüdemann · Toningenieurin: Katja Zeidler · Tontechnik: Wolfgang Diers

2, 4, 6: Koproduktion des ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe und der Deutscher Musikrat gemeinnützigen Projektgesellschaft mbH · 2.–6. November 2011 · ZKM_Kubus · Tonmeister: Holger Stenschke · Tontechnik: Manuel Urrutia

1: Auftragswerk von Ensemble Modern und Siemens Arts Program · 2: Auftragswerk der Ernst von Siemens Musikstiftung · 3: Auftragswerk der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin (ROC) · 4: Auftragswerk des Heidelberger Frühlings · 5: Auftragswerk der Wittener Tage für neue Kammermusik · 6: Auftragswerk der Kasseler Musiktage

Noten: © Breitkopf & Härtel

Erstellung des CD-Masters: Holger Stenschke

Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Egbert Hiller ·

Translator: Dr. J. Bradford Robinson · Traductrice: Barbara Hahn

Redaktion: Markus Kritzokat, Daniel Mennicken

Covergestaltung: Péter Belecz

Porträtfoto Márton Illés: © Károly Matusz

Grafisches Konzept: H.J. Kopp

© + ® 2012 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany

Manufactured and printed in Germany

WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany

E-Mail: service@wergo.de · www.wergo.de

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden Edition die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.