kosch.de

münchener biennale

17. April – 3. Mai

11. münchener biennale 2008

Internationales Festival für neues Musiktheater

Künstlerische Leitung: Peter Ruzicka

BIENNALE PLUS

Ensemble Modern
Münchener Kammerorchester
Österreichisches Ensemble für Neue Musik
Ensemble intercontemporain
Klangforum Wien

Mit freundlicher Unterstützung der
Ernst von Siemens Musikstiftung

ernst von siemens musikstiftung

www.muenchenerbiennale.de

münchener biennale

Samstag, 26. April 2008, 20 Uhr
Gasteig/Carl-Orff-Saal

Münchener Kammerorchester

Giacinto Scelsi (1905-1988)	*Natura Renovatur* (1967)
Márton Illés (*1975)	*Post Torso* für Streichorchester (2007/08) Uraufführung Auftragswerk der Landeshauptstadt München zur Münchener Biennale
György Kurtág (*1926)	*Ligatura y* (1993/95)
	Merran's Dream [Caliban detecting-rebuilding Mirranda's dream] (1998)
	Pause
Toshio Hosokawa (*1955)	*Ceremonial dance* (2000)
Isang Yun (1917-1995)	Kammersinfonie I (1987)

Dirigent: Alexander Liebreich

ECT European Computer Telecoms AG

Samstag, 26. April 2008, 20 Uhr
Gasteig/Carl-Orff-Saal

Münchener Kammerorchester

Besetzung

Dirigent
Alexander Liebreich

Violinen
Rafal Zambrzycki-Payne, Konzertmeister*
Mario Korunic
Gesa Harms
Max Peter Meis
Romuald Kozik
Eli Nakagawa-Hawthorne

Rüdiger Lotter, Stimmführer
Bernhard Jestl
Viktor Konjaev
Ulrike Knobloch-Sandhäger
Mary Mader
Veronika Hintermaier*

Bratschen
Kelvin Hawthorne, Stimmführer
Nancy Sullivan
Maria Hristova
Stefan Berg

Violoncelli
Bridget MacRae, Stimmführerin
Michael Weiss
Benedikt Jira

Kontrabass
Onur Özkaya, Sebastian Keim*

1. Oboe
Victor Aviat*

2. Oboe
Carlos del Ser Guillen*

1. Horn
Gideon Seidenberg*

2. Horn
Alexander Boruvka*

*als Gast

Fremde Nähe – nahe Fremde
Die Grenze zwischen westlicher und östlicher Kultur verlaufe mitten durch seine Wohnung an der Via San Teodoro 8 nahe dem Forum Romanum, ließ Giacinto Scelsi einmal wissen. Ausgebildet war der Sohn aus süditalienischem Adel in den westlichen Traditionen, und das in denkbar größter Breite, auch in der Musik jener Moderne, für die auf der einen Seite Alexander Skrjabin, auf der anderen Seite Arnold Schönberg und seine Schüler standen. Dass sich auch der Kreis der „Zweiten Wiener Schule" gegenüber spirituellen und mystischen Denkformen nicht abschottete, sondern sich mit Fragen der Religion, der Theosophie und der Anthroposophie beschäftigte, wurde in der Vergangenheit aus verschiedenen Gründen gern übersehen. Für Giacinto Scelsi, der seinen europäischen Kulturhintergrund durch ausgiebige Reisen nach Indien und Nepal weitete, wurde dieser geistige Horizont im doppelten Sinn entwicklungsbestimmend. Mit den Kompositionsmethoden, die sich im Reihendenken konzentrierten, geriet er in eine schöpferische Krise. Die Auseinandersetzung mit fernöstlichem Den-

ken (und verschiedenen europäischen Mittlerinnen und Mittlern) half ihm aus der persönlichen und künstlerischen Sackgasse heraus. Mit dem Komponieren begann er gleichsam wieder von vorn – allerdings vor dem Hintergrund seiner bisherigen Erfahrung, zu der auch die Passagen über Holzwege gehörten. Er setzte beim einzelnen Ton an, fand aus ihm in reflektierender und haptischer Betrachtung seine künftigen Stücke. Haptisch deshalb, weil viele Stücke Scelsis aus „Improvisationen" heraus entstanden, aus dem zugleich suchenden und inspirierten Spiel am Klavier oder an der Ondiola. Er nahm es auf Tonband auf, ließ einiges davon (bei weitem nicht alles) von anderen Komponisten nachschreiben und überarbeitete das Notierte dann. Er selbst sah sich in diesem Prozess nicht als Erfinder oder als Schöpfer, sondern als Medium.

Auch *Natura Renovatur* entstand dadurch, dass Scelsi einen Ton unter einen großen, mehrfach gegliederten Zeitbogen stellte und die Ereignisse in ihm und um ihn in den Raum auffächerte. Aus dem mikrotonalen Sirren und Schweben um den Ursprungston und sein Spektrum verselbständigt sich als Gegenüber ein zweiter. Zwischen beiden entsteht ein Spannungsfeld, das durch Klänge und durch Passagen erfüllt und durchmessen werden kann. Fast bis zum Ende hin weitet und verdichtet sich die Textur des Werkes in mehreren aneinander anschließenden Wellenbewegungen. „Die Spannung der Komposition resultiert aus dem Streben, den ganzen und tiefen Raum auszufüllen, und aus der vielfachen Heterophonie, die in eine Polyphonie zweiten Grades umschlägt." Heterophonie entsteht dort, wo ein Ereignis in unterschiedlicher Gestalt gleichzeitig gespielt wird, zum Beispiel ein Ton, der auf verschieden gestimmten Instrumenten (wie dies für *Natura Renovatur* vorgeschrieben ist) im Zusammenklang schließlich eine Corona der Unschärfe erhält. Mit ihr beginnt der Übergang aus dem Ton in die Bewegung, aus dem Status in die Zeit. – *Natura Renovatur* beruht auf Scelsis Viertem Streichquartett und überträgt dieses auf ein größeres Ensemble von elf Streichinstrumenten.

György Kurtág

Scelsi mied die Öffentlichkeit. Das entsprach der Auffassung von seiner Rolle als Medium. Auf Bildern wollte er nicht erscheinen. Wer ein Porträt von ihm wollte, dem schickte er ein geometrisches Symbol: einen Kreis, darunter eine waagrechte Linie, ein Zen-Symbol, wie er bekräftigte. Zu den wenigen Menschen, die sein Vertrauen gewannen, gehörte die Cellistin und Komponistin Frances-Marie Uitti. Sie wirkte nach seinem Tod auch wesentlich an der Systematisierung und Veröffentlichung seines Nachlasses mit. Mit Scelsi verband sie musikalisch der Forscherdrang nach neuen Klängen, nach etwas, das andere noch nicht machten. Sie entwickelte eine Technik, mit zwei Bögen gleichzeitig zu spielen. Für sie schrieb der ungarische Komponist György Kurtág 1989 eine *Ligatura* mit dem Untertitel *The Answered Unanswered Question*, gleichsam ein wortloses Chorstück für ein Streichinstrument.

Kurtág teilt mit dem 18 Jahre älteren Giacinto Scelsi gewiss nicht die Herkunft; die könnte bei beiden Komponisten unterschiedlicher kaum sein. Wie Scelsi aber fiel Kurtág in eine tiefe schöpferische Krise, und das, was ihn vor allem bekannt machte, entstand nach deren Bewältigung. Kurtág suchte nicht den Dialog mit spirituellen Lehren oder Lehrern, sondern das Gespräch mit einer kunst- und musikverständigen Psychologin. Marianne Stein brachte ihn zu der Erkenntnis, seine Kompositionen aus kleinen „Urzellen" zu entwickeln. Ähnlich wie Scelsi besann er sich auf das Elementare und baute daraus seine „Tonsprache" neu wieder auf. In der Folge entstanden Miniaturen von Webernscher Kürze und Dichte. Als eine Art Notiz- und Tagebuch dienten Kurtág die inzwischen auf sieben gedruckte Bände angewachsenen *Játékok* (Spiele), kurze Klavierstücke, die häufig die Kernsubstanz für größere Werke bildeten. Auch die beiden Werke dieses Konzerts finden sich unter den Klavier-Spielen. *Ligatura y*, diese ruhige Bewegung und Verdichtung von Klängen, bildet dort eine Studie für die rechte Hand allein, eine Herausforderung zarter und weitertragender Klangmodellierung. *Merran's Dream* mit der dezenten Anspielung auf das fantastische Personal aus Shakespeares *Sturm* beschließt den siebenten Band der *Játékok*. Wie von fern – lontano – soll das Stück kommen, dann kräftige Präsenz gewinnen – ein Spiel zwischen Klang und Melodie, zwischen Distanz und Nähe.

Die junge Generation: Márton Illés

Márton Illés stammt aus Ungarn. Dem Alter nach gehört er zur Enkelgeneration, der Rezeptionsgeschichte nach aber zur Kindergeneration György Kurtágs, denn dessen Werk wurde erst seit den Achtzigerjahren kontinuierlich rezipiert. Illés, der heute im badischen Karlsruhe lebt und lehrt, wurde in Budapest geboren, seine Grundausbildung erhielt er in Györ, in den Institutionen, die relativ unabhängig vom politischen System die vorbildliche Musikerziehung in Ungarn trugen. Er studierte 1997 bis 2001 an der Musikhochschule Basel, Detlev Müller-Siemens war dort unter anderem sein Kompositionslehrer, 2001 bis 2005 setzte er seine Studien an der Karlsruher Hochschule fort; Komposition belegte er bei Wolfgang Rihm, Theorie bei Michael Reudenbach und elektroakustische Komposition bei Thomas A. Troge. Nach seinem Studienabschluss war er als Tutor u. a. für Wolfgang Rihm tätig. Der schätzt die Begabung und das Können seines einstigen Studenten hoch ein: „Márton Illés schreibt eine Musik, 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."
In den letzten Jahren schrieb Márton Illés fünf verschiedene Stücke mit dem Titel *Torso* (die Neigung zu Stückserien teilt er mit György Kurtág; vor der Reihe der Torsi entstanden vierzehn Scene Polidimensionali). *Post Torso* setzt in diese Reihe einen vorläufigen Abschluss und zieht im ganz wörtlichen Sinn eine Zwischenbilanz. Denn das neue Werk für Streichorchester komponierte Illés ausschließlich aus Material, das in den fünf Vorgängerstücken vorkommt. Die energischen Gesten des Anfangs, in denen sich Bewegungsenergie auflädt, die Klänge, die rasch crescendieren und dann gleichsam platzen, das ruhige Melos, das sich unter heftig bewegten Schichten bildet und allmählich bis zur bestimmenden Kontur aufsteigt – alles das war in *Torso I* bis *V* vorhanden. Hier wird es in spannungsvolle Konstellationen versetzt. Die Energie, die *Post Torso* eigen ist, entsteht nicht nur aus knappen, entschiedenen Gesten, explodierenden Klängen und rhythmischer Motorik, sondern vor allem durch das Zusammen- und Gegenspiel verschiedener musikalischer Schichten. Klänge entgegnen Bewegung, beide beeinflussen sich gegenseitig. Tempi spalten sich auf, indem das Grundzeitmaß unterschiedlich unterteilt wird, sie reiben sich aneinander, hemmen sich. In regelmäßige Abläufe geraten „Störungen", sie greifen um sich, entpuppen sich als Motor der Entwicklung. Illés nutzt die vielfältigen Möglichkeiten einer orchestralen Streicherbesetzung, teilt sie fast bis zur Individualisierung. Er schafft unterschiedliche Gruppen und Koalitionen, lässt Bewegungen gleichsam durch das Orchester wandern. Post Torso ist ein hochenergetisches Stück. Aber es schließt langsam, verklingt leise. Am Ende bleibt, trotz aller Einwürfe dagegen, das Melos.

Toshio Hosokawa – ein Stück Biennale-Geschichte

Der schöpferische Dialog zwischen europäischen und fernöstlichen Kulturtraditionen ist ein Teil der zwanzigjährigen Geschichte, auf welche die Münchener Biennale zurückblickt. Tan Dun, Sandeep Bhagwati, Param Vir und Qu Hsiao-song kamen dabei zu vollkommen unterschiedlichen musikalischen Lösungen. Von Toshio Hosokawa, der 1955 in Hiroshima geboren wurde, erlebten die *Visions of Lear* vor zehn Jahren ihre Uraufführung bei der Münchener Biennale – eine Werk, das danach noch häufig an Opernbühnen inszeniert wurde. Zwei Jahre später schrieb Hosokawa seinen *Ceremonial Dance.* Die Komposition entstand als Ergebnis einer längeren Geschichte: „Es war ungefähr 1985, als ich noch bei Klaus Huber in Freiburg studierte, der mir empfohlen hatte, dass ich mich intensiver mit japanischer Musik beschäftigen solle. Daher reiste ich von Freiburg nach Japan zurück und studierte Gagaku, die alte japanische Hofmusik. Damals traf ich einen Zen-Priester, der vor mir eine Kalligraphie anfertigte. Er erklärte, dass man nicht direkt auf dem Papier, sondern an irgendeinem Punkt in der Luft anfängt, von dort aus geht die lineare Bewegung über das Papier und kommt wieder an den Ausgangspunkt zurück. Die sichtbare Linie ist nur ein Teil der Bewegung, und der unsichtbare Teil ist ebenso wichtig wie das, das, was man gezeichnet sehen kann. Dieser Gedanke hat mich stark beeinflusst, und wenn ich Musik schreibe, dann ist das Hörbare nur ein Teil des Unhörbaren.
Vor meinem Schlagzeugkonzert *Tabibito* komponierte ich ein Stück mit dem Titel *Ceremonial Dance* für Streichorchester und verfasste dazu folgenden Text: ‚Vor Jahren sah ich einen Gagaku-Tanz im Kaiserpalast von Tokio. Im Gegensatz zum westlichen Tanz suchen sich in alten japanischen Tanzformen die Körper der Tanzenden ganz mit der Erde zu verbinden. So entstehen Verschmelzungen zwischen den langsamen Bewegungen und der Drehung der Erde um ihre eigene Achse sowie dem Universum. In meinem *Ceremonial Dance* möchte ich einen imaginierten Tanz musikalisch darstellen. Meine Musik ist eine Kalligraphie des Klanges in Raum und Zeit. Eine Klanglinie zeichnet einen Bogen wie ein Pinselstrich. Das Stück beginnt mit einem leisen Klang, der aus dem Schweigen wächst und wieder ins Schweigen zurücksinkt. Die Bewegung einer Klanglinie erhält die Gestalt eines zeremoniellen Tanzes meiner Imagination.' Vergleicht man dies mit dem europäischen Ballett, so besteht dieses mehr im Freiwerden von der Erdanziehungskraft und in geometrischer Schönheit. Aber in Japan vollzieht sich die Bewegung in engem Kontakt mit der Erde, ganz langsam, um dann ein wenig zur Ekstase zu gelangen, weil der Vorgang mit der Natur zusammenwirkt."

Isang Yun und seine erste Kammersymphonie

Isang Yun, in Korea geboren und aufgewachsen, suchte nach Studien in Osaka künstlerische Anregungen in Europa, er schrieb sich am Conservatoire in Paris, danach auch an der Musikhochschule in Berlin ein. Der Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik wurde für ihn zum einschneidenden Erlebnis. Dass der Westen der damals geteilten Stadt Berlin schließlich zum Mittelpunkt seines Lebens und Wirkens wurde, beruhte nicht allein auf Freiwilligkeit. 1967 entführten ihn Geheimdienstagenten der südkoreanischen Regierung, über die sich Yun kritisch geäußert hatte, nach Seoul. Aufgrund internationaler Proteste wurde er begnadigt und als „politischer Flüchtling" nach Deutschland entlassen. Ab 1970 unterrichtete er an der Berliner Hochschule – zu den Studenten, denen er vor allem einen freien geistigen Horizont vermittelte, gehörte für einige Zeit auch Toshio Hosokawa. Zwei Anliegen blieben für ihn bestimmend und gewannen in seinem Spätwerk wachsende Bedeutung: die Vereinigung Koreas und die produktive Durchdringung östlicher und westlicher Kulturtraditionen. In der ersten Kammersymphonie, die er als Siebzigjähriger kom-

[…] Eingerahmt von zwei Klassikern der Moderne – Giacinto Scelsis fein aufgefächerter „Natura Renovatur“ (1967) und Isang Yuns zwanzig Jahre später entstandener Kammersinfonie I – wurde die Uraufführung des „Post Torso“ für Streichorchester von Márton Illés zum spannendsten Ereignis beim Abend mit dem Münchener Kammerorchester innerhalb des Konzert-Wochenendes der Biennale. Die rhythmische Kraft und Energie dieses Stücks, das sich erst am Ende in ruhigere Gefielde begibt und geradezu melodiös endet, erinnert an den berühmten Landsmann des 32-jährigen: Béla Bartók. Wie komplex die Rhythmen und ihre Überlagerungen auch sein mögen, das Ohr fand sich in diesem Abschluss von Torso I-V dennoch traumwandlerisch sicher zurecht, und konnte den zupackenden, originellen und prägnanten Gesten stets folgen, sie dabei immer in Zusammenhang mit eben Gehörtem bringen – auch dank der perfekten, in jeder Hinsicht geschärften Einstudierung von Alexander Liebreich. […]

Klaus Kalchschmied,
Süddeutsche Zeitung 28.04.2008