

NDR das neue werk

TAKEMITSU

& DEBUSSY

12.12.2014

„Ich habe viel von der Musik Debussys gelernt. (Natürlich habe ich ihn auf meine Art studiert, aber ich denke an ihn als an meinen großen Mentor). [...] Seine größte Fähigkeit war seine einzigartige Orchesterbehandlung, die besonders die Farbe, das Licht und den Schatten hervorhob. [...] Natürlich war er ein Europäer, dessen Empfindungen sich von den meinen unterschieden haben, dennoch lernte er sowohl von der westlichen als auch der japanischen Tradition und kreierte daraus eine einzigartige Art der Orchestrierung. Und diese habe ich wiederum von ihm gelernt.“

Toru Takemitsu



TORU TAKEMITSU & CLAUDE DEBUSSY

04 KONZERT

05 MEERE, GÄRTEN, KLANGSKULPTUREN

ZU DEN WERKEN VON DEBUSSY, TAKEMITSU UND MOTSCH

12 BIOGRAFIEN

14 VORSCHAU

FREITAG, 12.12.2014

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

18.30 UHR | Vorkonzert

KLAVIERDUO TAL & GROETHUYSEN
HABAKUK TRABER Moderation

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

La mer

Trois esquisses symphoniques (1903–1905)
(Fassung für zwei Klaviere von André Caplet)

1. De l'aube à midi sur la mer:

Très lent – Modéré, sans lenteur –

Très rythmé – Très modéré – Très lent

2. Jeux de vagues: Allegro – Animé

3. Dialogue du vent et de la mer:

Animé et tumultueux

20 UHR | Konzert

NDR SINFONIEORCHESTER
BRAD LUBMAN Dirigent
KLAVIERDUO TAL & GROETHUYSEN
HABAKUK TRABER Moderation

CLAUDE DEBUSSY

Zwei Préludes

(orchestriert von Colin Matthews)

1. Lent et mélancolique (... Feuilles mortes)

(aus: Deuxième Livre, 1911–1913)

2. Animé et tumultueux

(... Ce qu'a vu le vent d'ouest)

(aus: Premier Livre, 1909–1910)

TORU TAKEMITSU (1930–1996)

How Slow the Wind

für Orchester (1991)

FLORENT MOTSCH (*1980)

Flux et reflux

für großes Orchester (2011)

(Europäische Erstaufführung)

1. ♩ = 72

2. ♩ = 72

3. ♩ = 60

— Pause —

CLAUDE DEBUSSY

Estampes Nr. 1: Pagodes (1903)

(orchestriert von André Caplet)

TORU TAKEMITSU

A Way a Lone II

für Streichorchester (1981)

TORU TAKEMITSU

Quotation of Dream („Say Sea, Take Me!“)

für zwei Klaviere und Orchester (1991)



KATSUSHIKA HOKUSAI:
„UNTER DER WELLE IM MEER VOR KANAGAWA“
(UM 1830)

ZU DEN WERKEN VON DEBUSSY, TAKEMITSU UND MOTSCH MEERE, GÄRTEN, KLANGSKULPTUREN

„Der gebräuchliche Konzertsaal“, sagte Toru Takemitsu einmal, „ist in der Absicht erbaut worden, das Orchester zu einem einzigen Instrumentalklang zu verschmelzen. Ich bin jedoch wesentlich mehr an einem Orchester interessiert, das in jedem einzelnen Moment so viele verschiedene Klänge wie möglich hervorbringen kann. Man kann sich die Instrumente als einen Garten vorstellen – vornehmlich als einen Garten, in dem man frei umherwandeln kann wie in dem traditionellen japanischen Landschaftsgarten – ein Garten, der eine Vielzahl verschiedener Elemente in sich birgt, die alle in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen, da keines dieser verschiedenartigen Elemente überwiegt. In so einem Garten funkeln die Dinge im Sonnenlicht, sie verdüstern sich, wenn Wolken aufziehen, sie verändern ihre Farbe im Regen und verwandeln ihre Form im Wind. [...] Ich möchte den Klang der Instrumente in meinem eigenen Tonfall verwenden und so einen multiperspektivischen musikalischen Garten zu schaffen, der das Universum widerspiegelt.“

Gärten mit ihren einzelnen Bestandteilen – Gras, Wasser, Felsen, Bäume, Blumen und Erde – sind neben anderen Landschaftsbildern die zentralen Metaphern Toru Takemitsus, mit deren Hilfe er immer wieder sein eigenes Schaffen beschrieben hat. Viele seiner Werktitel spielen auf Naturvorstellungen und Gartenlandschaften an, etwa „Landscape“ für Streichquartett (1961), „In an Autumn Garden“ für Gagaku-Ensemble (1978) und „How Slow the Wind“ für Orchester (1991). Zudem evoziert die Musik des japanischen Komponisten, die überwiegend als kontinuierlich sich verändernder räumlicher Zustand entfaltet wird, durchaus die poetisch-bildliche Vorstellung eines plastischen „musikalischen Gartens“ – eine Musik, die sich bis in die Einstimmigkeit zusammenziehen kann, um anschließend (gleich den „ständigen Veränderungen der Pflanzen, Felsen und des Sandes“) wieder zu vielstimmigen und vielfarbigen Klängen geweitet zu werden.

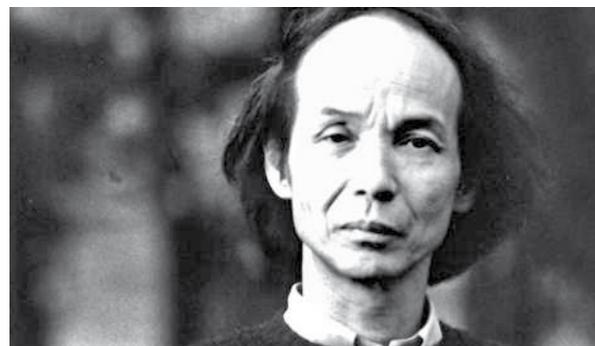
Als Komponist war Toru Takemitsu weitgehend Autodidakt, obwohl er kurze Zeit bei Yasuji Kiyose und Fumio Hayasaka stu-

04 KONZERT
TORU TAKEMITSU &
CLAUDE DEBUSSY

NDRkultur

Beide Konzerte werden am 12.04.2015 in der Sendung „Soirée“ ab 22.05 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

diert hat. Sein individueller avantgardistischer Stil, der durch sein Interesse an moderner Malerei, Literatur, Theater und Film grundlegend geprägt wurde, spiegelt vielleicht auch deshalb die unterschiedlichsten Einflüsse: amerikanische Kunst- und Unterhaltungsmusik ebenso wie die traditionelle japanische Musikkultur sowie die Musik der französischen Musiktradition, der Takemitsu von allen europäischen Strömungen am nächsten stand. Dabei wurde der 1930 in Tokio geborene Japaner neben dem Œuvre Olivier Messiaens besonders vom musikalischen Schaffen Claude Debussys beeinflusst – „Quotation of Dream“ für zwei Klaviere und Orchester bezieht sich direkt auf „La mer“ –, weshalb zahlreiche seiner Kompositionen auch als „impressionistisch“ bezeichnet wurden. Debussy wiederum war seit der Pariser Weltausstellung 1889, bei der er die Klänge javanischer und balinesischer Gamelanorchester mit ihren Gongs, Metallplattenspielen, helleren Stabplattenspielen und Trommeln kennengelernt hatte, von den asiatischen Kulturen fasziniert; nicht umsonst schrieb er ein Werk wie „Pagodes“, benannt nach fernöstlichen turmartigen Tempelbauten mit mehreren, nach oben



Toru Takemitsu

hin sich verjüngenden Dächern, in welchem modal gefärbte und archaisch anmutende Klangkombinationen aufeinanderfolgen, ohne dass auf den Spannungsreichtum tonaler Beziehungen oder motivisch-thematischer Entwicklungen zurückgegriffen würde. Im heutigen Konzert erklingt dieses erste Stück aus dem 1903 vollendeten Klavierzyklus „Estampes“ in der Orchesterfassung von Debussys Schüler André Caplet; das gedruckte Notenbild bildet in den ersten beiden Takten die Dachform der

turmartigen Tempelbauten nach, welche infolge der Chinoiserie-Moden ab dem 18. Jahrhundert auch vereinzelt in Europa anzutreffen waren.

Die Begegnung mit der asiatischen Kunst begeisterte seinerzeit auch zahlreiche Bildende Künstler, die in japanischen Holzschnitten – insbesondere denen von Katsushika Hokusai – wesentliche Anregungen fanden, welche u. a. die Kunst des Impressionismus entscheidend beeinflussen sollten. Hokusais Holzschnitt aus der Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“ mit dem Titel „Unter der Welle im Meer vor Kanagawa“ war auch für Debussy so präsent, dass er ihn für das Titelblatt der „La mer“-Partitur auswählte. Wie Takemitsu verwendete auch er bei der Beschreibung seiner Musik immer wieder Naturmetaphern: „Mir schwebt eine Musik vor“, schrieb er am 1. Juni 1901 in der Zeitschrift „La Revue blanche“, „die eigens fürs ‚Freie‘ geschaffen wäre, eine Musik der großen Linienzüge, eine Musik der vokalen und instrumentalen Kühnheiten, die sich in der freien Luft entfalten und unbeschwert über den Wipfeln der Bäume schweben würden. [...] Das Wehen der Lüfte, das Säuseln der Blätter, der Blumen Duft würden geheimnisvoll mit der Musik zusammenwirken; und sie, die Musik, könnte all diese Elemente so natürlich zur Einheit binden, dass es schiene, als hätte sie an jedem von ihnen teil [...]. Dann endlich würde man in Musik und Dichtung die Künste erkennen, die einzig im Raum sich bewegen [...].“

Mit dieser Idee von einer Art archetypischen Musik, die mit der Expressivität der Natur quasi in Einklang steht, ohne sie mimetisch abzubilden, hat sich Debussy zeit seines Lebens beschäftigt. Und es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass der Komponist, den insbesondere das Meer, dessen ständige Bewegung und Farbenspiel, faszinierte, dieser Idee mit der Konkretisierung eines Orchesterwerks Ausdruck verliehen hat, in dessen Zentrum die See steht: „La mer“ – ein in der Zeit von August 1903 bis März 1905 komponiertes Orchestertrio (von dem André Caplet eine Version für zwei Klaviere anfertigte), dessen Untertitel „Esquisses symphoniques“ (Sinfonische Skizzen) eher Distanz als Nähe zur sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts aufzeigt. Denn ebenso vergeblich, wie man in diesem Werk nach Motiven, Themen oder gar motivisch-thematischer

Arbeit sucht, lassen sich Bezüge zu traditionellen sinfonischen Techniken und Satztypen nachweisen – von der zyklischen Verbindung der Ecksätze durch drei motivische Elemente einmal abgesehen. Dabei erzeugte Debussy den erwünschten Eindruck des archetypisch Kreatürlichen durch seine Entfernung von traditioneller Harmonik, Thematik und Melodik sowie in seiner Hinwendung zu pentatonischen Klängen, jambischen Rhythmen sowie einer ausgeprägt arabeskenhaften Melodik. „Die Musik“, so der Komponist, „ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung des Wassers, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang. [...] Sie [die Musiker] schauen in die Bücher der großen Meister und rühren dort in Ehrfurcht den alten Klangstaub auf. Gut so; aber die Kunst ist hier vielleicht nicht so nah!“

Dass Debussy im Gegensatz zu den Schöpfern einschlägiger Werke der „Natur“-Sinfonik auf das Mittel der Tonmalerei weitgehend verzichtete, lässt sich insofern erklären, als dass er kein Interesse an einem klanglichen Abbild des Meeres hatte. Ihm ging es vielmehr um die Versinnbildlichung seiner Unberechenbarkeit und seines Charakters – obschon Werkstitel und Satzüberschriften durchaus an eine naturalistische Klangdarstellung denken lassen. (Der erste Satz trug anfangs sogar noch den konkreteren Titel „Mer belle aux îles sanguinaires“ („Ruhige See vor den Sanguinaires-Inseln“, einer kleinen Inselgruppe bei Korsika), der dritte Satz war mit „Le vent fait danser la mer“ – „Der Wind lässt das Meer tanzen“ – überschrieben.) So kam es, dass die Hörerwartung der meisten Zeitgenossen bei der am 15. Oktober 1905 erfolgten Uraufführung auch enttäuscht wurde: „Die einen finden das Meer nicht wieder, die anderen die Musik“, bemerkte Paul Dukas in der „Chronique des Arts et de la Curiosité“; und der Kritiker Pierre Lalo, Sohn des Komponisten Edouard Lalo, erklärte in der Zeitschrift „Le Temps“: „Ich höre das Meer nicht, ich sehe und rieche es nicht.“ Dennoch – gerade durch die bewusste Abwesenheit von tonmalerischen Gesten gelang es Debussy, den Klang als musikalisches Urelement ins Zentrum der Komposition zu rücken, gerade so als würde die Natur direkt durch den Klang sprechen (hierin ist „La mer“ mit Strawinskys wenige Jahre später entstandenem „Le Sacre du Printemps“ durchaus vergleichbar). „Debussy“, schrieb Dukas hierzu, „hört

die Brust des Ozeans und den Atem der Wellen ab, das Herz des Meeres und der Erde. [...] Das Gesicht einer menschlichen Person scheint vollständig verschwunden. ‚La mer‘ ist das Gesicht der anonymen Elemente, der unmenschlichen Meteore. Der unerinnerbare Konflikt, von dem erzählt wird, ereignet sich fern der Küsten, wo Häfen und Strände sind und die Zivilisation der Menschen. Es gibt nicht mehr, wie noch bei Liszt, den Dialog zwischen Natur und Menschlichkeit, es gibt nur den zwischen Wind und Meer, einen Dialog des Ozeans, der alles Anthropomorphe, alle Beziehung zu einem Sujet ausschließt.“

Debussy hatte bekanntlich ein besonders enges Verhältnis zur Bildenden Kunst. Er versah seine Werkzyklen mit Titeln wie „Estampes“, „Images“ oder „Arabesques“ und nahm auf die graphische Gestaltung seiner Partituren (die anfangs eher in Buchform als in Musikverlagen publiziert wurden) direkten Einfluss. Natürlich war es kein Zufall, dass einer seiner ersten Konzertabende mit eigenen Werken im Rahmen einer Ausstellung der „Libre Esthétique“ in Brüssel stattfand, inmitten der Bilder von Renoir, Gauguin, Redon, Sisley, Pissarro, Signac und Denis. Denn der Komponist ließ sich von den ästhetischen Bestrebungen und Erfahrungen der zeitgenössischen Maler und Bildhauer inspirieren, als er in seiner revolutionären Musik den Entwicklungsbegriff außer Kraft setzte und vorgegebene Formmodelle beiseite schob, um an die Stelle von Reprisenformen in sich kreisende Bewegungsabläufe zu stellen, in denen der Raum mit Klangfarbe und mit changierenden und bisweilen miteinander kollidierenden Klangflächen ausgefüllt wird. Tatsächlich werden in seiner Musik Errungenschaften wie Ellipsenbildung, Antiklimax und Mehrfachperspektive, die in der zeitgenössischen Malerei von Gauguin bis Matisse formuliert wurden, unmittelbar erlebbar. Dass Debussy die Gesellschaft von Künstlern und Schriftstellern der seiner komponierenden Kollegen vorzog, passt dabei vollkommen ins Bild: In den 1890er Jahren besuchte er regelmäßig die einschlägigen Cafés, und noch 1911 gestand er Edgard Varèse (der Debussys Liebe zur Malerei teilte), Bilder fast ebenso zu schätzen wie die Musik. Kein Wunder also, dass die Bildende Kunst für Debussy eine stete Inspirationsquelle war, nicht nur in seinen in den Jahren 1909 bis 1913 komponierten „Préludes“, bei deren Titelwahl der Komponist auf einen Terminus zurückgriff, der sich ausschließlich auf eine freie musikalische Form





bezieht, was in gewisser Weise einen Wendepunkt in seinem Klavierschaffen bedeutete. Überdies stellte Debussy die Titel der Stücke jeweils an deren Ende – noch dazu in Klammern –, womit dem Interpreten deutlich gemacht werden soll, dass man diese Bezeichnungen nicht unbedingt vor dem Spielen der jeweiligen Werke kennen muss, sie also keine Voraussetzung für eine angemessene Deutung sind.

„Feuilles mortes“, eine melancholische Musik, die Debussy nach einem Herbstspaziergang mit seiner Frau komponierte, wurde von einem Bild des britischen Illustrators Arthur Rackham inspiriert, welches dieser für die Erstausgabe von James Matthew Barries Kinderbuch „Peter Pan“ angefertigt hatte. Der Stich zeigt drei junge Mädchen im Wirbel von Wind und welken Blättern. Der Titel „Ce qu’a vu le vent d’ouest“ wiederum entstammt wahrscheinlich der französischen Übersetzung von Hans Christian Andersen Erzählung „Der Garten des Paradieses“, in der die vier Winde ausgeschickt werden und dann zurückkehren, um zu erzählen, was sie gesehen haben. Eine weitere Inspirationsquelle könnte allerdings auch Percy Bysshe Shelleys „Ode to the West Wind“ gewesen sein – hier vor allem die Zeile „the tumult of thy mighty harmonies“ (der Tumult deiner gewaltigen Harmonien), die der tumultuarischen Musik durchaus entsprechen würde.

Dass der britische Komponist Colin Matthews Orchesterversionen sämtlicher Klavier-Préludes von Debussy vorgelegt hat, war ursprünglich nicht geplant: „Für das Eröffnungskonzert der Saison 2001/2002 des Hallé Orchestra wollte der damals neu ernannte Chefdirigent Mark Elder etwas von mir aufführen; so entstand die Idee, mehrere Préludes von Debussy zu instrumentieren. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich keine Ahnung, wie ich vorgehen sollte, bis ich mich schließlich durchgerungen habe, ins kalte Wasser zu springen und mir zwei der am meisten pianistisch gedachten Préludes vorzunehmen: ‚Ce qu’a vu le vent d’ouest‘ und ‚Feux d’artifice‘ – Virtuosenstücke von fast Liszt-scher Bravour. Ich wählte auch ‚Feuilles mortes‘ aus, eines meiner Lieblingsstücke der Sammlung, als eine Art verhaltenes Zwischenspiel. Das Projekt schien zu funktionieren, denn Hallé bat um mehr (ich war zum Associate Composer des Orchesters ernannt worden), und nach und nach wurde mir klar, dass ich im Begriff war, alle 24 Préludes zu orchestrieren. Ich ordnete die

Stücke in Gruppen von drei oder vier Werken, ohne Debussys Ordnung zu folgen und beendete die Arbeit im Frühjahr 2007.“

Auch zahlreiche Kompositionen Toru Takemitsus wurden aus dem Bereich der Bildenden Künste sowie von Werken abendländischer bzw. japanischer Dichter inspiriert, so auch das 1991 im Auftrag des Scottish Chamber Orchestra komponierte Orchesterstück „How slow the Wind“, dessen Titel auf eine kurze Gedichtstrophe von Emily Dickinson aus dem Jahr 1883 zurückgeht, deren Nähe zum japanischen Haiku (einer Strophenform, die durch äußerste Kürze und einen strengen Aufbau zu extremer inhaltlicher Verdichtung zwingt) unverkennbar ist: „How slow the wind- / how slow the sea- / how late their feathers be!“ Über die spontanen Assoziationen, die letztlich Takemitsu zum Schreiben des gleichnamigen Werks inspirierten, sagte der Komponist: „Ich hatte den Eindruck, als ob milchig-weißes Licht bleich inmitten der Dunkelheit schiene; Erscheinung des großen, sanften Wandels der Natur oder der zarte Blick der Dichterin auf das Unendliche.“

Ungeachtet seines insgesamt getragenen Charakters hat „How slow the Wind“ von allen späten Werken Takemitsus das schnellste Zeitmaß. Allerdings wird die temporäre Sukzession scheinbar außer Kraft gesetzt, da die in ihrem Erscheinungsbild ständig variierte Hauptmelodie durch permanente Tempo- und Harmoniewechsel eine in sich kreisende Bewegung zu imitieren scheint und somit jeden Entwicklungscharakter des musikalischen Verlaufs negiert. „In diesem Werk“, so der Komponist, „wird der Versuch unternommen, mit Hilfe feinsten Nuancierung in der zurückhaltenden Farbgebung einen perspektivischen Klang zu schaffen. Das Motiv aus sieben Tönen ist wie Ausgangsmaterial, bevor es zu einer Melodie geformt wird, und bewegt sich in einem Zyklus von Wiederholungen, wie Wellen im Wind. Und mit jeder Wiederholung des Zyklus geht eine leichte Bewegung durch die Musik, die dabei stets eine subtile Änderung erfährt.“

Literarischen Ursprungs ist auch der Titel von „A Way a Lone“ – er ist den rätselhaften Schlussworten von James Joyces „Finnegans Wake“ entnommen –, das 1980 im Auftrag des Tokyo String Quartet entstand und ein Jahr später von Takemitsu für Streichorchester bearbeitet wurde („A Way a Lone II“). Das

unvermittelte und offene Ende des Romans scheint Takemitsus eigener Ästhetik sehr entgegengekommen zu sein, schließlich sollte „am Schluss einer Aufführung nicht der Eindruck entstehen, dass das jeweilige Stück zu Ende ist. Was ist interessanter: eine genauestens geplante Fahrt, oder eine, die spontan unternommen wird?“

Musikalisch wird „A Way a Lone“ von der kleinen Sekunde und der Quarte beherrscht – jenen Intervallen, die Takemitsu einmal „Intervals of the SEA“ nannte (mit den Tonbezeichnungen Es-E-A = SEA). Auf diese Weise wird auch der direkte Bezug zur vorherrschenden Inspirationsquelle des japanischen Komponisten hergestellt: der Natur mit ihrem alles bestimmenden Element, dem Wasser. Darüber hinaus scheinen – neben dem gelegentlichen Gebrauch von Jazz-Harmonien – zahlreiche Einflüsse der von Takemitsu bevorzugten Komponisten vom Anfang des 20. Jahrhunderts Eingang in das Stück gefunden zu haben. So lassen etwa die gedrängten, aber in sich ausgewogenen musikalischen Binnenabschnitte an die Musik Weberns denken, die die volle Farbpalette ausnutzende Behandlung des Streichquartetts erinnert an Werke Alban Bergs, wobei die komplexe Harmonik auf Debussy zu verweisen scheint. Trotz dieser vermeintlichen Einflüsse ist die Musik, die in einer Abfolge freier Variationen entfaltet wird, dennoch immer höchst individuell und erinnert mit ihren Gegenüberstellungen kurzer, kontrastierender Phrasen an Takemitsus Metapher vom musikalischen Garten.

„Quotation of Dream“ für zwei Klaviere und Orchester, das für das Japan-Festival am Barbican Centre in London 1991 entstanden ist, beschrieb Takemitsu selbst als „schizo-eklektisch“, womit er auf den Umstand hindeuten wollte, dass der Charakter des Werks sowohl von seiner eigenen Persönlichkeit geprägt wurde als auch von denen anderer Personen, da das impressionistisch-irisierende Doppelkonzert u. a. von wörtlichen Zitaten aus Debussys Orchestertriptychon „La mer“ durchzogen ist, die zahlreiche „originale Inseln“ bilden. (Ein ähnlich direkter Debussy-Bezug zeigt sich u. a. auch in Takemitsus „And then I knew ’twas the Wind“ für Flöte, Viola und Harfe, in dem ein zentrales Motiv aus Debussys 1915 komponierter Sonate für dieselbe Besetzung zitiert und formglie-dernd verwendet wird.) Das Werk, das mit seinem großen Vor-

bild die luzide Sinnlichkeit des orchestralen Klangs teilt, besteht in den Worten des Komponisten „aus zwölf fragmentarischen Episoden, die wie Traumvisionen anmuten. Traumvisionen, so realistisch sie im Detail sein mögen, haben als Ganzes äußerst vieldeutige Strukturen.“ Wie in vielen japanischen Gärten die Landschaft jenseits ihrer Begrenzung in die ästhetische Konzeption einbezogen werde, entspräche seine eigene Musik dem Garten, während die „La mer“-Zitate einen Blick auf die Hügel und Seen der Umgebung bieten würden. Die beiden Klaviere übernehmen keine virtuos-konzertante Rolle, sondern sind Teil eines Klangkontinuums, aus dem sie gelegentlich mit Solo-Episoden hervortreten. Der Untertitel „Say sea, take me!“ ist wieder einem Gedicht von Emily Dickinson entnommen (dem Liebesgedicht „My rivers run to thee“), das in den Worten Takemitsus die eigene Sehnsucht nach dem Meer widerspiegeln würde. Das elegisch-entrückte Werk wurde für Paul Crossley und Peter Serkin geschrieben und fand in das Repertoire vieler bedeutender Klavierduos Eingang.



Florent Mutsch

Toru Takemitsus ausgeprägte „Inspiration française“ schlug sich nicht nur in der Übernahme komplexer harmonischer Muster nieder, sondern auch in einer brillanten Instrumentationskunst, die von jeher für weite Teile der französischen Musik charakteristisch ist. In dieser Tradition stehen auch die Werke des 1980 in Paris geborenen Florent Mutsch, dessen dreiteiliges Orchesterwerk „Flux et reflux“ 2011 beim Takemitsu-Wettbewerb in Tokio mit dem 1. Preis ausgezeichnet wurde





und heute seine Europäische Erstaufführung erlebt. Motsch studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris bei Frédéric Durieux Komposition sowie Orchestration bei Marc-André Dalbavie und wurde schon während seines Studiums mit nicht weniger als sieben Preisen ausgezeichnet (u. a. für Komposition, Analyse, Harmonie und Kontrapunkt). Er ist zudem Absolvent der Université Paris IV-Sorbonne (Musikwissenschaft) und des Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, an dem er ebenfalls vier erste Preise verliehen bekam (Orchestration, Analyse, Harmonielehre und Kontrapunkt). Seine Werke, von denen viele im Auftrag bedeutender Institutionen entstanden sind, wurden in Europa, den USA und Japan von Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg und dem Orchestre National de Lille aufgeführt; zudem arbeitet er mit renommierten Neue-Musik-Ensembles zusammen (Ensemble Cairn, OrchestrUtopica, Neue Vocalsolisten u. a.). Seit 2004 unterrichtet Motsch Musiktheorie an den Konservatorien des 5. und 7. Arrondissements in Paris.

„Flux et reflux“ für großes Orchester – die Partitur verlangt nicht weniger als 75 Musikerinnen und Musiker – wurde am 20. Januar 2012 vom Tokyo Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Kazuki Yamada uraufgeführt. Im ersten Teil des Werks, das insgesamt eine Aufführungsdauer von ca. 16 Minuten beansprucht, breitet sich eine von Flöten und Bratschen eingeleitete Klangfläche aus, die, immer wieder von irisierenden Klängen des Glockenspiels und Xylophon grundiert, (ähnlich wie in so vielen Werken Takemitsus) einen quasi haptischen Charakter annimmt. Lang ausgezogene Glissandi erzeugen den Eindruck einer imaginären Bewegung, so als ob der klingende Körper im Raum von unterschiedlichen Perspektiven aus betrachtet würde. Mit äußerst atmosphärischen und bisweilen unreal anmutenden Charakteren beginnt der zweite Teil, dessen flächige Musik immer wieder von bewegten Kaskaden durchzogen wird, die bisweilen an György Ligetis Mikropolyphonie denken lassen. Mit düsteren Kontrafagottklängen und Klavierakkorden in tiefster Lage, akzentuiert vom Tamtam, beginnt der dritte Satz, bevor eine musikalische Entwicklung in Gang gesetzt wird, die in höhere Klangregionen führt. Charakteris-

tische Sechzehntelketten der Streicher, deren Einzeltöne im Pizzicato voneinander abgesetzt werden, verleihen der Musik eine pulsierende Energie, die immer wieder in ausgedehnten Klangflächen gebunden zu werden scheint. Auch in diesem letzten Werkteil scheint die Idee einer quasi räumlichen Musik im Vordergrund zu stehen – einer Musik, die insgesamt den Charakter einer in sich changierenden Klangskulptur annimmt.

Harald Hodeige

Flux et reflux I.

Florent Motsch

The image displays a detailed musical score for the first movement of 'Flux et reflux' by Florent Motsch. The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'Flux et reflux I.' and the composer's name 'Florent Motsch' are centered. The score includes parts for various instruments: strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium, Trombones), and percussion (Tamtam, Xylophone, Glockenspiel, Maracas, Cymbals, Snare Drum, Triangles, Castanets). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note chains in the strings, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating a dense and textured musical language.



KLAVIERDUO TAL & GROETHUYSEN

Die israelische Pianistin Yaara Tal und ihr deutscher Partner Andreas Groethuysen bilden eines der weltweit führenden Klavierduos und konzertieren bei bedeutenden Festivals sowie in den renommiertesten Konzertsälen (Concertgebouw Amsterdam, Philharmonie Berlin, Alte Oper Frankfurt, Musikhalle Hamburg, Hongkong Arts Festival, Philharmonie Köln, Gewandhaus Leipzig, Wigmore Hall London, Luzern Festival, Teatro alla Scala Mailand, Philharmonie München, Frick Collection New York, Teatro Massimo Palermo, Forbidden City Concert Hall Peking, Klavierfestival La Roque d'Anthéron, Klavierfestival Ruhr, Salzburger Festspiele, Wiener Musikverein, Tonhalle Zürich.) Ein besonderes Markenzeichen des Duos ist – neben einer maßstabsetzenden Homogenität und Spontaneität des Spiels – die Kreativität in der Gestaltung der Programme, in denen neben den Zentralwerken der Literatur auch immer wieder zu Unrecht vernachlässigte Schätze des Repertoires zu neuer Geltung kommen. Das Duo Tal & Groethuysen realisierte seit den 1990er Jahren eine beispiellose Serie von Aufnahmen vierhändiger und zweiklavieriger Klaviermusik (häufig in Ersteinstrumentation, z. B. von Carl Czerny, Reinhard Febel, Theodore Gouvy, Charles Koechlin, Felix Mendelssohn, Max Reger, Robert Schumann, Richard Wagner), die bereits neunmal mit dem begehrten Preis der Deutschen Schallplattenkritik und fünfmal mit dem Echo-Preis ausgezeichnet wurden. Besondere Schwerpunkte der Schallplattenproduktionen waren dabei die erste und vielbeachtete siebenteilige

Gesamteinspielung des vierhändigen Werks von Franz Schubert (Cannes Classical Award 1998) sowie die Gesamteinspielung sämtlicher Werke von Wolfgang Amadeus Mozart für zwei Pianisten. Die letzten Veröffentlichungen präsentierten 2013 zweiklavieriger Bearbeitungen aus Wagners Opern (Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2013) und 2014 das Konzert für zwei Klaviere und Orchester von W. A. Mozart neben dem selten gespielten Konzert für Klavier zu vier Händen und Orchester von Carl Czerny, sowie die „Petite messe solennelle“ von Gioachino Rossini mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks unter Peter Dijkstra.

BRAD LUBMAN, Dirigent

Brad Lubman hat durch seine Vielseitigkeit, seine eindrucksvolle Technik und seine einfühlsamen Interpretationen in den letzten Jahrzehnten weltweite Anerkennung erlangt. Er arbeitete dabei mit so unterschiedlichen musikalischen Persönlichkeiten wie Pierre Boulez, Oliver Knussen, Steve Reich und John Zorn zusammen. Mit seinem umfangreichen Repertoire, das von der Klassik bis zur neuen Musik reicht, gastierte der amerikanische Dirigent und Komponist bei vielen renommierten Orchestern (Finnish Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunk, RSO Stuttgart, Dresdner Philharmonie, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, American Composers Orchestra, New World Symphony, Saint Paul

Chamber Orchestra). Außerdem arbeitete er mit einigen der wichtigsten europäischen und amerikanischen Ensembles für Neue Musik, darunter das Klangforum Wien, das AskolSchönberg Ensemble, die London Sinfonietta, das Ensemble Modern und das Ensemble Musikfabrik in Europa sowie die Los Angeles Philharmonic New Music Group, die Boston Symphony Chamber Players und Steve Reich and Musicians in den Vereinigten Staaten. In die Saison 2014/2015 startete Brad Lubman mit der Leitung der Internationalen Ensemble Modern Akademie beim Festival Klangspuren in Schwaz, wo er auch ein Konzert mit dem Ensemble Modern dirigierte. Wiedereinladungen führten ihn zum WDR Sinfonieorchester Köln, zur Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, zum Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und zum Orquestra Sinfónica do Porto. In einem gemeinsamen multimedialen Projekt des Signal Ensembles mit dem Los Angeles Philharmonic leitet er unter anderem die Video-Oper „Three Tales“ von Steve Reich sowie das von David Lang, Michael Gordon und Julia Wolfe kollektiv komponierte Werk „shelter“. Brad Lubman ist Künstlerischer und Musikalischer Leiter des von ihm mitgegründeten Ensembles für zeitgenössische Musik „Signal“. Seit 1997 ist er Professor für Dirigieren an der Eastman School of Music in Rochester (New York), wo er auch das Musica Nova Ensemble leitet. Außerdem ist er Dozent beim Sommerinstitut „Bang-on-a-Can“. In der Reihe **NDR das neue werk** debütierte Brad Lubman Mitte Februar 2014; auf dem Programm standen Werke von György Ligeti und Unsuk Chin.

NDR SINFONIEORCHESTER

Das **NDR Sinfonieorchester**, zukünftiges Residenzorchester der Elbphilharmonie Hamburg, unterhält eigene Konzertreihen in Hamburg, Lübeck, Kiel und Wismar. Gastspielreisen führen das Orchester regelmäßig zu den wichtigsten europäischen Festivals und auf die bedeutendsten Konzertpodien. Auch bei seinen Tourneen nach Japan, China, Südamerika und in die USA unterstreicht es seinen Rang als eines der weltweit führenden Konzertorchester. Gegründet wurde das **NDR Sinfonieorchester** im Jahr 1945. Über ein Vierteljahrhundert lang prägte Hans Schmidt-Isserstedt, der erste Chefdirigent, das künstlerische Profil des Orchesters. Nach den Chefdirigenten der siebziger Jahre, Moshe Atzmon und Klaus Tennstedt, wurde Günter Wand 1982 zum Chefdirigenten und 1987 zum Ehren-dirigenten auf Lebenszeit ernannt. Bis zu seinem Tode 2002 hat er die künstlerische Arbeit des **NDR Sinfonieorchesters** geprägt. Die Reihe der Chefdirigenten wurde in den neunziger Jahren zunächst mit John Eliot Gardiner und Herbert Blomstedt fortgesetzt. 1998 wurde Christoph Eschenbach in diese Position berufen. Mit Beginn der Saison 2004/2005 setzte Christoph von Dohnányi die Tradition bedeutender Dirigentenpersönlichkeiten in der Chefposition des **NDR Sinfonieorchesters** fort und festigte das internationale Renommee des Orchesters. Seit 2004 ist auch Alan Gilbert dem Orchester als Erster Gastdirigent eng verbunden; ihm folgt ab 2015 der junge polnische Dirigent Krzysztof Urbanski in dieser Position. Seit 2011 ist Thomas Hengelbrock

Chefdirigent des **NDR Sinfonieorchesters**. Interpretatorische Experimentierfreude und unkonventionelle Programm-dramaturgie sind Markenzeichen seiner Arbeit. Hengelbrocks frische Art des Musizierens, seine inspirierende Musikvermittlung und innovative Darbietungsformen lösten eine bei Orchester, Publikum und Presse gleichermaßen empfundene Aufbruchstimmung aus. Erfolgreiche Tourneen durch Deutschland, Europa und Japan sowie Konzerte im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals haben bundesweit und international ein großes Echo gefunden. Unter Hengelbrock gab das Orchester bei den Baden-Badener Pfingstfestspielen 2014 sein Debüt. Dokumente der Zusammenarbeit Hengelbrocks mit dem **NDR Sinfonieorchester** sind u. a. CDs mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Dvořák und Schubert sowie die zuletzt erschienene Einspielung der Hamburger Fassung von Gustav Mahlers Erster Sinfonie.

Ihre nächsten Konzerte in der Reihe
NDR das neue werk

AEROBICS IN BONDAGE **FRANK ZAPPA & EDGARD VARÈSE**

Freitag, 17.04.2015
Kampnagel K6, Jarrestraße 20
20 Uhr

NDR SINFONIEORCHESTER
Dirigent: JONATHAN STOCKHAMMER
NDR BIGBAND
Dirigent: DANIEL RIEGLER

EDGARD VARÈSE
Déserts

FRANK ZAPPA
Amnerika
Reagan at Bitburg/Reagan at Bitburg
some more
Feeding the Monkeys at ma maison
Naval Aviation in Art
Aerobics in Bondage

Anschließend:
The Liberty of Sound – Edgard Varèse and the Jazz
Die NDR BIGBAND spielt CHARLIE PARKER,
CHARLES MINGUS, FRANK ZAPPA und
EDGARD VARÈSE

In Kooperation mit **NDR Sinfonieorchester**
und **NDR Bigband**

FELIX KUBIN **TAKT DER ARBEIT**

Donnerstag, 30.04.2015
resonanzraum, Hochbunker Feldstraße
20 Uhr

FELIX KUBIN, MIŁOSZ PEKALA,
MAGDALENA KOLDYLASIŃSKA-PEKALA,
HUBERT ZEMLER, Schlagwerk, Elektronik, Effekte

TAKT DER ARBEIT:
INDUSTRIE, FILME & MUSIK
Historisches Industrie- und Lehrfilmmaterial,
neu vertont von Felix Kubin
(*Uraufführung, Auftragswerk des NDR*)

In Zusammenarbeit mit dem
Kommunalen Kino Metropolis

Herausgegeben vom **Norddeutschen Rundfunk**

Leitung Bereich Orchester, Chor und Konzerte:
Andrea Zietzschmann

Redaktion **NDR das neue werk**:
Dr. Richard Armbruster
Koordination: Janina Hannig

Redaktion **NDR Sinfonieorchester**:
Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:
Dr. Harald Hodeige

Textnachweis: Der Einführungstext von
Dr. Harald Hodeige ist ein Originalbeitrag
für den **NDR**.

Fotos:
Akira Kinoshita (Titel)
Erich Camping (S.3)
picture alliance / CPA Media Co. Ltd (S.5)
Schott Japan (S.6)
Daniel Touati (S.9)
picture alliance / akg-images (Rückseite)

NDR | Markendesign
Gestaltung: Klasse 3b
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.
Druck: Nehr & Co. GmbH

NDR das neue werk