



Hochschule
für Musik und Theater
Hannover

Incontri

26. Juni 08, 19.30, Konzert- und Theatersaal

„Grisey – Maderna“



Gérard Grisey **Périodes** (1974)
für 7 Instrumente

Bruno Maderna **Juilliard Serenade** (1971)
für 19 Instrumente und Tonband

Bruno Maderna **Serenata N. 2** (1957)
für 11 Instrumente

Gérard Grisey **Jour, Contre Jour** (1978/79)
für 15 Instrumente und Tonband

Ensemble für neue Musik der HMTH
Elektronisches Studio am Institut für neue Musik (Ltg. Joachim Heintz)
Leitung: Johannes Schöllhorn

Doppelportrait im Spiegel

Maderna und Grisey ?

Maderna und Grisey verbindet, dass sie auf sehr eigene Weise auf die serielle Musik der Darmstädter Schule reagieren. Grisey setzt sich vehement von seinem Lehrer Messiaen ab, indem er den einzelnen Klang und dessen innere Welt in das Zentrum seiner Musik stellt. Es ist ein charmant-ironischer Aspekt, dass er dabei den numerischen Techniken seines Lehrers sehr treu bleibt.

Bruno Madernas Leidenschaft für Collage und lebendige Traditionen bringt auf lustvolle Weise immer wieder wunderbare Störungen in die prästabilisierte Harmonie der seriellen Konstruktionen: ohne klare Ordnung keine zauberhafte Verwirrung.

Spannend ist zu verfolgen, wie unterschiedlich nicht nur die beiden Komponisten, sondern auch ihre jeweiligen Stücke sind. Madernas frühe *Serenade* feiert mit Humor und anarchistischen Momenten die Zahlenkonstruktionen des Serialismus, die spätere *Juilliard Serenade* ist dagegen ein praller, Fellini-artiger Bilderreigen ohne Anfang und Ende: das Leben feiert sich selbst. Griseys *Périodes* tasten sich noch vorsichtig in die Welt der Obertöne und Spektren, wobei auch er den Humor nicht vergisst, die Welt außerhalb der Konstruktion und der Musik, in die das Stück kurzzeitig zu fallen scheint. *Jour, contre Jour* ist dagegen ein Monument spektraler Musik, phantomartig („spéctre“ ist französisch nicht nur das Farbspektrum, sondern auch „das Gespenst“) wachsen die Klänge aus dem Nichts, wandern aus der Elektronik zu den Instrumenten und zurück und erinnern an die wunderbar von d'Arcy Wentworth Thompsons in „Wachstum und Form“ beschriebenen organischen Formen. Zu *Jour*, dem Tag, wird ein *Contre-Jour*, ein Gegen-Tag formuliert, eine gespenstische Gegenwelt, die aus dem Dunkel erwächst und wieder in Nacht verschwindet.

(JS)

- Konzert in Kooperation mit der Vorlesungsreihe „Italien“ -

Grisey –Périodes

In *Périodes* kommen drei Typen von Momenten vor (dynamisch/steigend, dynamisch/entspannend und statisch/periodisch), analog zum menschlichen Atem: Einatmen, Ausatmen, Ruhepause. Die Periodizität wird hier wie eine wahre Beschwerde erlebt, einen Pol wo die Abwesenheit einer neuen Energie uns zwingt, uns buchstäblich im Kreis zu drehen, bevor eine Anomalie entdeckt wird, die den Keim für eine neue Entwicklung, einen neuen Ausflug bildet. Die Periodizitäten ähneln jedoch nicht denen, die ein Synthesizer produzieren könnte: ich bezeichne sie als unscharf, wie unser Herz und unser Gang nie präzise und periodisch sind, sondern mit jenem fluktuierendem Spielraum, der sie interessant macht. *Périodes* ist ein intimes Werk, in dem das Streichquartett eine herausragende, delikate Rolle spielt. Man wird dort unter anderem bemerken:

- das erste „Einatmen“ während dem die Instrumente das D der Bratsche mit einem Spektrum umgeben und sich dann allmählich davon distanzieren, mit Tonkomplexen, die sich von diesem Ausgangsspektrum immer weiter entfernen;
- das zweite „Einatmen“, ausschließlich rhythmischer Art (Übergang von Periodik zu Aperiodik), dem Herzschlag entspringend;
- ein Abschnitt, wo eine spezielle Spieltechnik in den Streichern verwendet wird, die es ihnen erlaubt progressiv von einem sehr differenzierten harmonischen Komplex bis zu einer sehr einfachen Färbung des Grundtons überzugehen.

Was die Zeitstrukturen betrifft, so sind sie ausschließlich aus dem Spektrum der ungeraden Obertöne deduziert, das in diesem Stück verwendet wird.

Maderna - Juilliard Serenade

MC - "massima controla" und CR – „controla relativa“, diese beiden Kürzel bilden die beiden poetischen Pole der Juilliard Serenade. MC beschreibt exakt formulierte musikalische Passagen, die auf vertrackten seriellen Konstruktionen basieren, CR sind freie Felder mit großen Freiheiten für jeden einzelnen Spieler, die der Kontrolle des Dirigenten entzogen sind. Zusammen mit der verspielten Collage des Tonbands, werden die Bedeutungen der beiden Begriffe von Maderna mit großem Vergnügen teuflisch und humorvoll (was bekanntlich oft dasselbe ist) durcheinander gewürfelt und es entsteht ein schier endloses Fest der Masken und Verwirrungen, ganz im Sinne der ursprünglichen Wortbedeutung von Serenade – (ital.) sereno = ein heiterer, wolkenloser Himmel, Musik im Freien, eine festlich-theatralische Nachtmusik (la sera = der Abend) in immer schon offener Form.

Maderna Serenata No.2

Madernas 2. Serenade wurde 1954 komponiert und im selben Jahr im Verlag Ars Viva veröffentlicht, der vom Dirigenten Hermann Scherchen, dem das Stück unter dem Titel *Serenata-Komposition Nr.3* gewidmet ist, geleitet wurde. Die erste Aufführung wurde von Maderna selbst im Jahre 1956 dirigiert und im selben Jahr revidierte er das Werk.

Die Serenade ist ein für Maderna extremes Beispiel struktureller Arbeit. Maderna entwickelte dafür einen ganz eigenen Begriff davon, was für ihn „seriell“ bedeutet, und er beginnt sein Stück mit einer Sequenz von 11 Klängen, die allmählich immer mehr verändert wird, bis sie im Geflecht der Töne völlig verschwindet. Dies geschieht schrittweise und erlaubt der Erinnerung immer wieder den Blick zurück zum Ausgangspunkt. Auch lassen sich keine rigiden Mechanischenprozesse finden, sondern Maderna folgt seiner Vorliebe für Mechanismen, die autonom ablaufen, dann aber von etwas Humanem gestört werden, wodurch die Komposition von den Zwängen der Logik befreit wird und der reinen Darstellung der Struktur befreit wird.

Grisey – Jour, Contre Jour

„Es ist von nun an nicht mehr möglich, die Klänge als definierbare und permutierbare Objekte zu betrachten. Mir erscheinen sie eher wie Kraftfelder der Zeit. Diese Kräfte – ich verwende bewusst dieses Wort und nicht den Begriff „Form“ – sind unendlich beweglich und fluktuierend; wie Zellen kennen sie eine Geburt, ein Leben und einen Tod und neigen zu einer kontinuierlichen Transformation ihrer Energie.“ Was Grisey in einem Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen 1978 formulierte, wurde gleichzeitig klingende Realität – 1978-79 komponierten *Jour, Contre Jour* für elektronische Orgel, 13 Instrumente und Tonband. Die bruchlose, potentiell unendliche Kontinuität des Klingenden im Feld harmonischer und rhythmischer Kräfte: das ist das Signum dieses Stücks, von dem Grisey sagt, die langen, leisen, unaufdringlichen Klänge seines Anfangs und seines Endes seien nicht mehr als „eine Art Brücke, die es einem ermöglicht, allmählich von der alltäglichen Zeit zur musikalischen Zeit zu gelangen.“ So „unscharf“ wie die zeitlichen Ränder der Partitur ist auch ihr Innenleben, das keine markanten Abschnitte, keine memorablen Einschnitte kennt, sondern nur den steten Fluss. Der führt, zunächst am auffälligsten, vom Hellen ins Dunkle, vom Tag zur Nacht: Die Instrumente beschreiben eine Kurve vom extrem hohen bis zum extrem tiefen Register. Doch ist dies keine Einbahnstrasse, sondern eher ein Kreisverkehr: Wird anfangs ein inharmonisches Spektrum exponiert, so wandelt sich dieses allmählich in den Lichterglanz spektraler Reinheit, um sich dann ebenso graduell wieder einzutrüben – zu einer nun spiegelverkehrt inharmonischen Teiltonstruktur. Die Reise könnte von hier aus von neuem beginnen, unendlich. Doch die Metapher von hell und Dunkel trägt noch weiter: Unter der Oberfläche des Spektralen existiert ein musikalisches Schattenreich, ein Territorium subtiler Differenz- und Summationstöne, der Geräusche – ein Mikrokosmos, der genauso strengen Regeln gehorcht wie der des spektralen Lichts. Besonders facettenreich ist diese Gegen-Welt dort, wo „oberirdisch“ inharmonische Spektren regieren. In *Jour, Contre Jour* werden diese Klangschatten hörbar gemacht, werden ihre Konturen erfahrbar: durch die Schicht des mitlaufenden Tonbands, aber auch durch die Aktivität der Perkussionsinstrumente, der teils an der Schwelle von Geräusch und Klang agierenden Streicher und Bläser. Dort freilich, wo das Licht am hellsten und klarsten ist – in der Mittagssonne des reinen harmonischen Spektrums –, verschwinden die Schatten, und alle Klangerzeuger vereinen sich zur Darstellung spektraler Brillanz.

Schon die Terminologie von „Licht“ und „Schatten“, „Tag“ und „Nacht“ deutet an, dass solche Prozesse ihre eigene Semantik haben – eine Semantik, die in diesem Fall auf Griseys Beschäftigung mit der Religion des alten Ägypten zurückgeht. Wie dort die Barke des Sonnengottes Ra ihren ewigen Lauf vom Tag zur Nacht und zurück beschreibt, so tun dies die Klänge in *Jour, Contre Jour*. Wie die Ägypter dem Tagreich der Lebenden ein unendlich komplexes Nachtreich der Toten entgegensetzten, so zeigt Grisey als Kehrseite spektralen Lichts den ebenso genau konturierten Klangschatten.

P.N. Wilson

Gérard Grisey

1946 in Belfort geboren. Von 1963 - 65 Musikstudium am Konservatorium in Trossingen (RFA). Von 1965 - 72 Musikstudium am "Conservatoire National Supérieur" in Paris. Kompositionsunterricht an der "Ecole Normale" für Musik bei Henri Dutilleux, dann am Pariser Konservatorium bei Olivier Messiaen, an der "Accademia Chigiana" in Siena und in Darmstadt bei Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Iannis Xenakis. Unterricht in Elektroakustik 1969 bei Jean-Etienne Marie und für Akustik an der "Faculté des Sciences" in Paris bei Emile Leipp im Jahr 1974. Preise für Harmonie, Fuge, Klavierbegleitung und Komposition am "Conservatoire National Supérieur". Preis für Komposition aus der Begabtenstiftung. Preis für Komposition auf der International Biennale in Paris. Hervé-Dugardin - Preis (SACEM). Stipendiat der Villa Medici in Rom (1972-74). Stipendiat des DAAD in Berlin (1980). Zwischen 1978 und 1982 hielt er Kurse über Komposition im Rahmen der Sommerkurse in Darmstadt und bei "Musica nel nostro tempo" in Mailand. Seit September 1982 unterrichtet er an der Universität von Kalifornien in Berkeley. Seit 1986 lehrt Grisey am Pariser Konservatorium. Völlig überraschend verstarb der Komponist am 11. November 1998.

Bruno Maderna

Maderna erhielt als (vermutlich nicht leiblicher) Sohn des Unterhaltungsmusikers Umberto Grossato früh musikalischen Unterricht im Violinspiel und war in jungen Jahren als eine Art Wunderkind auf diesem Instrument die Attraktion im Ensemble seines Vaters. Im Alter von zwölf Jahren dirigierte er bereits verschiedenen Opernorchester in Norditalien. Er studierte Komposition zunächst in Mailand bei Arrigo Pedrollo und dann an der *Accademia di Santa Cecilia* in Rom bei Alessandro Bustini. Er schloss sein dortiges Studium 1940 mit einem Diplom ab. 1941 wurde er Schüler im Fach Dirigieren bei Antonio Guarnieri an der *Accademia Musicale Chigiana* in Siena, 1942 und 1943 folgten weiterführende Studien in Komposition bei Gian Francesco Malipiero an der *Accademia Benedetto Marcello* in Venedig, danach wurde er zum Kriegsdienst in die italienische Armee eingezogen und kämpfte als Soldat im Zweiten Weltkrieg. Gegen Kriegsende schloss er sich antifaschistischen Partisanen an und geriet kurz in deutsche Gefangenschaft.

Von 1948 bis 1952 war er Dozent an der *Accademia Benedetto Marcello*, dort nahm er 1948 gemeinsam mit seinem Freund und Schüler Luigi Nono an einem Dirigierkurs bei Hermann Scherchen teil, der ihn auch mit der musikalischen Analyse und Zwölftonmusik der Zweiten Wiener Schule bekannt machte. Nach Scherchens Anregung besuchte er 1949 zum ersten Mal die *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik*. Seine internationale Dirigentenkarriere beginnt 1950 mit Auftritten in Paris und, auf Einladung von Karl Amadeus Hartmann, in München. Im Jahr 1955 (1954 nach andere Quellen) gründete er zusammen mit Luciano Berio für die RAI in Mailand das *Studio de la Fonologia Musicale* für elektronische Musik. Dort organisierte er mit den *Contri musicali* zwischen 1956 und 1960 eine Reihe von Veranstaltungen, die sich um die Verbreitung der Kenntnis zeitgenössischer Musik bemühten und hielt 1957 und 1958 am Mailänder Konservatorium Kurse über die Technik des seriellen Komponierens ab. Nach 1956 nahm er regelmäßig als Dozent und Dirigent an den *Darmstädter Ferienkursen* teil, gründete dort 1961 sein *Internationales Kammerensemble* und leitete es bis zu dessen Auflösung 1967 zusammen mit Pierre Boulez. 1963 nahm er seinen Wohnsitz in Darmstadt. 1971 wurde er für kurze Zeit zum Chefdirigenten des RAI-Sinfonieorchesters Mailand berufen.

In seinem letzten Lebensjahrzehnt übertraf der Ruf des international erfolgreichen Dirigenten Maderna in der öffentlichen Wahrnehmung den des Komponisten; er leitete bedeutende Orchester in Europa, gab Gastspiele in Tokio (1961) und Buenos Aires (1964). Mit Beginn der 1970er Jahre dirigierte er verstärkt auch in den USA. Er lehrte von 1960 bis 1962 an der *Dartington Summer School* in England, ab 1967 am Rotterdamer Konservatorium. Er hielt Dirigierkurse am *Mozarteum Salzburg* zwischen 1967 und 1969 und in Darmstadt im Jahr 1969. 1971/72 war er Direktor des *Berkshire Music Center* in Tanglewood. 1972 wurde ihm für seine Radiokomposition *Agés* der *Prix Italia* verliehen.

Maderna starb am 13. November 1973.