

Frau Musica (nova)

CD

Arcs & Circles

Hanna Kulenty



HANNA KULENTY
ARCS & CIRCLES



HANNA & KULENTY ARCS & CIRCLES

PORTRÄTKONZERT / 5. NOVEMBER 2000 / DEUTSCHLANDFUNK

A Third Circle

für Klavier
Frank Peters

A Fourth Circle

für Violoncello und Klavier
Reimund Korupp und Frank Peters

A Fifth Circle

für Altflöte und Verzögerung
Carin Levine und Georg Hajdu

A Sixth Circle

für Trompete und Klavier
Marco Blaauw und Frédéric Lagnau

Arci

für Schlagzeug
Edith Salmen

Stretto

für Flöte, Klarinette, Violoncello und Gitarre
Carin Levine, Bernhard Kösling,
Stephan Breith und Seth Josel

Hanna Kulenty

Hanna Kulenty, geboren 1961 im polnischen Białystok, begann ihre musikalische Ausbildung an der Grażyna-Bacewicz-Musikschule in Warschau. Von 1980 bis 1986 studierte sie Komposition bei Włodzimierz Kotoński an der Warschauer Musikhochschule „Fryderyk Chopin“ und von 1986 bis 1988 bei Louis Andriessen am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Von 1983 bis 1990 nahm sie an den Internationalen Kursen für junge Komponisten der Polnischen Sektion der IGNM sowie 1984 und 1988 an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt teil.

Bereits das Examenswerk der Vierundzwanzigjährigen, die Orchesterkomposition *Ad unum* erhielt 1985 internationale Anerkennung. Kulentys musikalisches Credo lautet: „Musik ist für mich der beste Weg, Gefühle auszudrücken“. Bereits in ihrem Studium

hat sie eine ganz persönliche Ausdrucksweise gefunden, die sie sich bis heute bewahrt hat, wobei sie einen Weg vom Komplizierten zum immer Einfacheren gegangen ist. Als Grundlage ihrer Kompositionen wählte sie die Bogenform: einen emotionalen, durch einen Höhepunkt gekennzeichneten Verlauf. Zunächst entwickelte Kulenty die Vorstellung der „Bogenpolyphonie“, in der sie mehrere Klangschichten oder „emotionale Strukturen“, die von einem bestimmten Ausdrucks- und Formcharakter geprägt sind, einander überlagert. Jeder Bogen verfolgt dabei einen bestimmten energetischen Verlauf und hat seine eigene Entwicklungsgeschwindigkeit.

Hanna Kulentys bevorzugtes Medium war zu dieser Zeit das Orchester, für das sie unter anderem zwei Sinfonien, ein Klavierkonzert und ein Violinkonzert schrieb. In den neunziger Jahren begann eine neue Schaffensphase für die Komponistin, in der sie sich auch der Kammermusik zuwandte, deren Struktur sie zunehmend auf einen

einzigem, weiträumigen Bogen reduzierte. Ihr kompositorisches Ziel ist es seitdem, mittels Musik den Eindruck von Trance, die sich in der Wiederholung bestimmter Motive ausdrückt, hervorzurufen.

Es ist eine Art der Organisation. Ich denke, es hat etwas mit Trancemusik zu tun. Wenn man zum Beispiel verschiedene Zeiten, verschiedene Realitäten in der Zeit bekommen will, muß man etwas wiederholen. Wie in der Musik alter Kulturen, in indischer Musik, in afrikanischer Musik, welche diese wiederholenden Elemente besitzen. Ich versuche eine Art Trancemusik zu erreichen, europäische Trancemusik. Wie in Thomas Manns „Zauberberg“. Es beginnt mit der Beschreibung jeder Stunde, jeder einzelnen Minute

und man liest so gründlich, so gründlich. Und später – eine Woche ist eine Seite, ein Monat ist eine Seite, ein Jahr ist eine Seite. Es wird schneller, schneller, schneller. Aber wenn man den Anfang durchgestanden hat, der manchmal für einige Menschen sehr langweilig ist, ist man wirklich in Trance. Zumindest war ich es. Und ich möchte dies mit Musik erreichen. Zuerst unsere Körper vorbereiten, um in eine andere Zeit zu gelangen. Deshalb muß ich Elemente wiederholen, am Anfang nicht zuviel. Zuerst wiederhole ich ein bißchen, dann ein bißchen mehr, aber noch möglich. Man muß zuhören, man muß zuhören. Es muß interessant sein. Man muß der Musik folgen. (Hanna Kulenty im Gespräch mit Cordula Jaspers)

„Ich komponiere intuitiv“

Aus einem Gespräch mit Ewa Tichon

Entstand das Interesse am Komponieren gleichzeitig mit dem Interesse an der Musik als etwas Natürliches, oder wurde das Komponieren erst mit der Zeit zu einer Berufung? Es entwickelte sich nach und nach. Mit achtzehn Jahren schien mir das Komponieren eine ziemlich abstrakte Beschäftigung zu sein, und außerdem dachte ich, daß Komponisten doch eher älter sind. Aber schon in der Mittelschule [ab der neunten Klasse] bekam ich Unterricht in Kontrapunkt – das gefiel mir sehr, es fiel mir leicht, und so entschied ich für mich, daß ich dies auch weiterhin machen möchte. Vorher spielte ich Klavier und hatte mir auch überlegt, mich zum Kunstgymnasium anzumelden und später zur Kunsthochschule. Allerdings besuchte ich schon die Musikschule, und so wurde für mich allmählich die Komposition von einem anfangs abstrakten Unterrichts-

fach zu etwas immer Konkreterem. An der Musikhochschule bestand ich dann die Aufnahmeprüfung für Komposition mit „sehr gut“ und wurde gleich ins zweite Studienjahr aufgenommen.

Am Anfang Ihres Schaffenswegs stand also der Kontrapunkt? Ja, damals fand ich Gefallen am Komponieren, aber auch noch während meiner Studienzeit habe ich das lange nicht recht ernstgenommen. Von Woche zu Woche brachte ich neue Stücke in den Unterricht, und das war es auch schon. Erst das Orchesterwerk Ad unum, das ich im vierten Studienjahr als Examenswerk schrieb, brachte die Erleuchtung. Das war sehr dramatisch. Damals verstand ich, daß das Komponieren mein Beruf sein wird.

Es folgten noch Studien bei Louis Andriessen in Holland. Was hat Ihnen dieser Kontakt gegeben? Ich fuhr einmal im Monat dorthin, mit fertigen oder gerade begonnenen Kompositionen, manchmal auch nur mit einer Idee für

ein Werk. Ich erzählte Louis Andriessen von meinen Konzeptionen, wir gingen beispielsweise in ein Restaurant zu einem guten Abendessen oder wir besuchten Konzerte. Ich lernte auch Andriessens Werke kennen. Unsere Gespräche waren sehr freundschaftlich, Gespräche zwischen zwei Komponisten. Der Professor wollte mir nahelegen, mit Bleistift zu schreiben, aber das ist ihm nicht gelungen. Wir empfanden wechselseitige Achtung füreinander, und unsere Freundschaft besteht bis heute.

Mit Ihrem Schaffen verbindet man den Begriff „Polyphonie der Bögen“. Jene Bögen, manchmal als emotionale Bögen bezeichnet, bilden die Form der Komposition. Wann entstand diese Idee? Ziemlich früh. Dem Phänomen gab ich einen Namen, nachdem ich einige Werke komponiert und bemerkt hatte, daß in ihnen jede Struktur ihren Anfang, ihren Höhepunkt und ihren Schluß hat; daß solche Strukturen sich überlagern und (wenn sie in entsprechender Verdichtung auftreten) ihrerseits einen Höhepunkt bilden. Weil nun

Konzertveranstalter von Komponisten erwarten, daß sie etwas für das Programmheft schreiben, habe ich eine solche Konzeption ausformuliert. Später bin ich von ihr abgerückt oder wieder zu ihr zurückgekehrt, aber das geschah immer intuitiv.

Die Anzahl der Bögen verringerte sich mit der Zeit, und schließlich wurde es mein Ideal, ein Werk auf einen einzigen Bogen zu gründen, der konsequent von Anfang bis Schluß verlief. Und so blieb es wohl bis heute. Meine Werke sind jetzt einfacher in der Struktur, mehr „für das Ohr“, und sie halten die Spannung. Ich habe mir zum Ziel gesetzt, mittels Musik den Eindruck von Trance hervorzurufen. Nach mehrjährigen Experimenten denke ich, daß mir dies auch gelungen ist.

Die Trance drückt sich auch durch die ständige Wiederkehr bestimmter Motive aus, durch wiederholte Rhythmen und durch eine Art von Besessenheit in Ihrer Musik. Die Wiederholungsstruktur ist jedoch eine deutlich andere als in der amerikanischen Minimal Music. Wie erklärt sich das?

Ich denke, daß dies, ähnlich wie in der indischen oder afrikanischen Musik, aus einem allgemeinen Ausdrucksbedürfnis resultiert. Die traditionelle Funktion der Musik beruhte darauf, mit ihrer Hilfe eine Trance, eine Katharsis zu erreichen. Ich habe mich bemüht, zu solchen Quellen zurückzukehren. Es sollte doch nicht so sein, daß man ins Konzert geht, während dieser Zeit an etwas denkt, das mit dem Werk in Beziehung steht oder auch nicht, und daß man anschließend einfach wieder nach Hause geht. Ich möchte, daß die Wirkung der Musik eine überwältigende, eine therapeutische ist. Ein solches Streben stand mir von Anfang an nahe. Wichtig ist der natürliche Rhythmus des Menschen, der nicht durchbrochen werden kann. Natürlich ist Konstruktion notwendig, aber zunächst muß man einen Einfall haben, eine Inspiration, Intuition. Beim Komponieren bin ich mir jeder Note bewußt, aber ich lege nie etwas von vornherein fest, ich gestalte nicht irgendwelche Strukturen vorab. Ich komponiere intuitiv.

Das Bedürfnis, zu den Quellen zurückzukehren, spiegelt sich wohl auch in den Skalen, die in Ihren Werken auftreten, oftmals gesondert notiert und zu Beginn eines Werks vermerkt. In ihrer Struktur beziehen sie sich mehrfach auf die Obertonreihe traditioneller Instrumente. Es sind aber keine Skalen im traditionellen Sinn.

Ja, es handelt sich eher um Strukturen als um Skalen – beispielsweise eine wiederholte Sexte, dann eine rasche Passage. Diese Strukturen verbinden sich, überlagern sich, und es entsteht eine Ganzheit. Heute allerdings notiere ich sie schon nicht mehr. Das habe ich früher gemacht, als ich noch ein gewisses Bedürfnis nach Analyse hatte. Mir geht es nur um eine bestimmte Materialauswahl, und ich habe nicht das Bedürfnis, eine Benennung dafür zu finden. Ich schreibe zwar intuitiv, aber auf ziemlich geordnete Weise. Ich bemühe mich um eine klar erkennbare Form meiner Werke. Deren Analyse überlasse ich jedoch den Musikwissenschaftlern.

Sie erklärten, im Schaffen sei die Inspiration sehr wichtig. Was inspiriert Sie?

Das Leben selbst. Sei es ein vorbeifliegendes Flugzeug, oder auch manchmal ein Augenblick des Innehaltens – eine Stimmung, die über Jahre im Gedächtnis bleibt. Assoziationen mit anderen Kunstbereichen, mit Malerei oder Dichtung, interessieren mich nicht. Die Musik ist notwendig, um auszudrücken, was mich umgibt. Sie ist die beste Sprache, denn sie durchdringt die Sinne, ohne Worte. Darum fällt es mir auch schwer, darüber zu sprechen, vor allem über meine eigene Musik. Manchmal komme ich

mir wie ein Medium vor – ich habe den Eindruck, daß jemand mir diktiert, was ich zu schreiben habe, und ich schreibe dann, bis es wehtut.

Hat die Tatsache, daß Sie eine polnische Komponistin sind, eine tiefere Bedeutung, und findet sie ihren Widerhall in dem, was Sie schreiben? Ich denke, daß Dramatik und Emotion in meinen Werken sehr polnisch sind. Es geht um eine gewisse slawische Sensibilität und Offenheit beim Ausdruck von Gefühlen.

Erstabdruck in: *Ruch muzyczny* 44, 2000

Circles (1994–96)

A Third Circle für Klavier (1996), A Fourth Circle für Violine, Viola oder Violoncello und Klavier (1994), A Fifth Circle für Altflöte mit Verzögerung (1995) sowie A Sixth Circle für Trompete und Klavier (1995) bilden einen ganzheitlichen Zyklus (verbunden durch den gemeinsamen Ton „Cis“). Die Stücke

können auch einzeln aufgeführt werden. Meine Musik der neunziger Jahre ist durch eine „Trance“-Technik gekennzeichnet. Die Werke beruhen überwiegend auf einem einzigen Bogen, der sich konsequent von Anfang bis Schluß erstreckt. Sie sind einfacher in der Struktur, leichter durchzuhören und von emotionaler Spannung geprägt.

Die einzelnen „Kreise“ stehen für bestimmte Bereiche in unserer Erfahrungswelt. Der erste Kreis vergegenwärtigt die Steine und die Pflanzen, der zweite die Tiere, der dritte steht für die Menschen im Hier und Jetzt. Im vierten befinden wir uns im Bereich direkt nach dem Tod, in dem noch Kontakt zu den Lebenden vorhanden ist. Im fünften Kreis ist dieser Kontakt abgeschwächt und

Arci (1986)

Auf drei Bögen konträrer Klangeigenschaften bezieht sich die Collage der Komposition *Arci* für Schlagzeug solo von 1986. Den ersten Bogen prägen Klänge von Holz- und Fellinstrumenten (Holzblock, Tempelblock, Bongo, Tomtom, Pauke, große Trommel) – Instrumente, die überwiegend Klänge einer Tonlage ermöglichen. So kann eine Klangkette entstehen, die flexibel im Tonraum hinauf- und hinunterwandert. Einen klanglichen Gegenpol bilden die lang nachhallenden Metallinstrumente mit ihren lautstark schwirrenden Klängen.

im sechsten wird er noch schemenhafter. Der siebte Kreis steht für den Himmel.

Diesen hat Hanna Kulenty nicht gewagt, zu komponieren, genausowenig, wie sie an der Komposition der Steine, Pflanzen und Tiere interessiert war. Der Kreislauf ist darum mit den vier „Circle“-Stücke zumindest vorläufig abgeschlossen. (Anmerkung der Redaktion)

In der dritten Instrumentenverbindung, die ebenfalls aus Metallinstrumenten zusammengesetzt ist, verwendet Hanna Kulenty jedoch vorwiegend gestimmte Schlaginstrumente wie antike Zimbeln und tibetische Klangschalen. Während die Instrumente der ersten Metallgruppe vorwiegend im Forte angeschlagen werden, überwiegt hier das Piano, und es entsteht ein klarer, in sich ruhender, schwebender Klang. Die verschiedenen „Bogenfragmente“ einer Komposition ergeben bei Hanna Kulenty eine geschlossene Form. Sie versucht, ihre Höhepunkte so aufeinander folgen zu lassen, daß sich ein neuer, permanenter

Höhepunkt bildet. In der Komposition Arci läßt sich dieser Prozeß nachvollziehen. Das Werk gliedert sich in drei Teile. Kulenty nutzt die erste Phase, um die Klänge der Fell-Holzinstrumente und der lärmenden Metallgruppe in kleinen Bogenausschnitten einzuführen. Der Schlußteil entspricht der Phase der Entspannung nach einem Höhepunkt und ist den Klängen der in sich ruhenden Metallgruppe vorbehalten. Im Mittelteil verdichten sich die Bogenfragmente und erzeugen einen permanenten

Höhepunkt. Die durchgängige Spielanweisung „forte“ verstärkt die Hochspannung. Ständig kulminieren die Bögen der lärmenden Metallgruppe und der Fell-Holzinstrumente. Schließlich verharrt die Musik in Paukenwirbeln. Attackierende Vorschläge verstärken den Eindruck eines aggressiven, aufbäumenden Stillstands. Die Spannung steigt ins Unerträgliche. Im letzten hektischen Aufstieg der Fell-Holzinstrumente kommt es zur Entladung.

Cordula Jaspers

Stretto (1998)

Stretto für Flöte, Klarinette, Gitarre und Violoncello wurde für den „Warschauer Herbst '98“ komponiert, und dort in demselben Jahr von den finnischen Interpreten Mikael Helasvuo, Flöte, Kari Kriikku, Klarinette, Jukka Savijoki, Gitarre und Anssi Karttunen, Violoncello, uraufgeführt.

Wie schon der Titel Stretto sagt, wurde das Stück auf der Grundlage der „Verdichtung“

eines bestimmten melodischen Themas komponiert, das nach Art eines Fugatos in den einzelnen Instrumenten auftritt, entsprechend dem Muster der Skala E-Fis-F-G-Gis-B-H-B-C-H-Cis-d-e-es-f-Fis und so weiter.

Die Verdichtung ist so stark, daß im Ergebnis nur die Anfangstöne der Themen übrig bleiben und „reine“ Skalen (Muster) bilden, die sich in raschen Unisono-Verläufen und in unterschiedlichen Tonarten ineinander verschränken – bis zum „Höhepunkt“.



HANNA & KULENTY ARCS & CIRCLES

PORTRAIT CONCERT / NOVEMBER 5, 2000 / DEUTSCHLANDFUNK

A Third Circle

for Piano
Frank Peters

A Fourth Circle

for Cello and Piano
Reimund Korupp and Frank Peters

A Fifth Circle

for Alto Flute and Delay
Carin Levine and Georg Hajdu

A Sixth Circle

for Trumpet and Piano
Marco Blaauw and Frédéric Lagnau

Arci

for Percussion solo
Edith Salmen

Stretto

for Flute, Clarinet, Cello and Guitar
Carin Levine, Bernhard Kösling,
Stephan Breith and Seth Josel

Hanna Kulenty

Hanna Kulenty, born in 1961 in Białystok, Poland, began her musical education at the Grażyna-Bacewicz Elementary Music School in Warsaw. From 1980 to 1986 she studied composition with Włodzimierz Kotoński at the Chopin Academy of Music in Warsaw. From 1986 to 1988 she did her post-graduate work in composition with Louis Andriessen at the Royal Conservatory of Music in The Hague. The years 1983 until 1990 saw her taking part in the International Courses for Young Composers of the Polish Section of the ISCM as well as in 1984 and in 1988 in the International Summer Courses of New Music at Darmstadt.

From the start the examination work *Ad unum*, of the then 24 year old composer, won international recognition. Her

musical credo resounded: 'Music for me is the best way of expressing emotions'. During her studies she had already found a distinctly personal means of expression, which she has kept until the present, whereby she has travelled the path from complexity to increasing simplification. As the foundation of her compositions she chose 'arcs': an emotional progression characterised by a climax. Taking the next step Kulenty developed the concept of 'polyphony of arcs' in which various sound layers or 'emotional structures', which are imbued with particular expressive and formal properties superimpose and combine. Each arc follows thereby a set kinetic path and has its own rate of development.

At that time Hanna Kulenty's preferred medium was the orchestra, for which she wrote, among others, two symphonies, a piano concerto and a violin concerto. During the nineties a new creative phase began for the composer in which she turned also to chamber music in which the

structure was increasingly reduced to a single, spacious arc. Since then her compositional objective has been to call up by means of music the impression of trance which is given expression through the repetition of fixed motifs.

It is a type of organisation. I think it is allied to trance music. When one wishes, for example, to arrive at various temporal segments, various realities, within time itself then one has to repeat something. As in the music of ancient cultures such as Indian music or African music which also contain these repetitive elements. I'm attempting to achieve a form of trance music, European trance music. Take Thomas Mann's 'Magic Mountain'. It begins with a description

'I compose intuitively'

Extract from a conversation with Ewa Tichon

Did an interest in composing arise naturally and coincide with an interest in music or did the

of each hour, each individual minute and one reads incredibly thoroughly, so thoroughly. And later one week is a page, one month is a page, one year is a page. Things progress faster and faster. But once one has withstood the beginning, which for some people is often very tedious, then one is truly in trance. At least I was. And I want to achieve this with music. Initially, to prepare our body to experience another time dimension. For that reason I have to repeat elements but in the beginning not too much. First I repeat a little, then a little more, but still within limits. One has to listen and listen. It must be interesting. One must follow the music. (Hanna Kulenty in conversation with Cordula Jaspers)

idea of composing as a profession come gradually over the course of time? It developed bit by bit. At the age of eighteen composing appeared to me to be a rather abstract occupation, and moreover I thought composers were usually older. But

already in Junior High School [in the ninth grade] I was given lessons in counterpoint, which I enjoyed very much, it was easy, and so it turned out that I was able to carry on with it. Prior to this I had played the piano and had also considered entering the Art school and later the Art Academy. To be sure I already attended Music school, and in this way composition gradually changed from in the beginning an abstract subject matter to something increasingly more concrete. At the Music Academy I received high marks for the entry examination and was immediately put into the second year.

Thus, at the beginning of your creative path stood counterpoint?

Yes, at that time I took pleasure in composing, but also during my student years it was not the case that I took it completely seriously. From week to week I took new pieces to the lesson, and that was the extent of it. The orchestra piece *Ad unum*, which I wrote in my fourth study year as an

examination work, brought the first real insight. That was really dramatic. From that moment on I knew that composing was going to be my profession.

Later there followed studies in Holland with Louis Andriessen. What was the influence of this contact?

I travelled there once a month, with finished or recently begun compositions, sometimes with only an idea for a piece. I explained to Louis Andriessen the central idea, then for example we went to a restaurant for a good meal or took in a concert. I also became acquainted with Andriessen's work. Our conversations were very convivial conversations between two composers. The professor in him wanted to suggest to me that I write in pencil but in that he wasn't successful. We felt a mutual respect for each other, and our friendship lasts to this day.

Your creations are associated with the concept 'polyphony of arcs'. Every arc, sometimes desig-

nated as emotional arcs, moulds the form of the composition. When did this idea originate?

At a rather early stage. I gave this phenomenon a name after I had composed a number of works and had noticed that each structure contained its own beginning, climax and end; that such structures combine and overlap each other and (when they occur in an appropriate density) form on their part one climax. Now, because concert organisers expect composers to write something for the program books I formulated such a concept. Later I moved away from it or else came back to it, but this always occurred intuitively.

The number of arcs decreased in time and finally it became my ideal to base a work on a single arc, which progresses from the beginning to the end. And this has remained so up to the present. My works nowadays are simpler in structure, more 'for the ear', but they still maintain suspense. I set myself the goal to call up the impression of trance via music and after

numerous years of experimentation, I believe that I have been successful.

Trance is also given expression through a constant recurrence of fixed motifs, through repeated rhythms and through a form of possession in your music. This repetitive structure however is clearly different than that found in American minimal music. What is the explanation for this?

I think that this, as in the case of Hindu and African music, is the result of a general expressive need. The traditional function of music is based on achieving with its help a trance or catharsis. I've tried to return to such sources. It shouldn't be that one goes to a concert, spends one's time thinking about things related or not to a work and then simply goes home. I want the effect of the music to be overwhelming, to be therapeutic. Striving after this has been close to me from the beginning. Of importance is the natural human rhythm, which cannot be broken. Structure, of course, is necessary but first one

has to have an idea, an inspiration, intuition. While composing I'm conscience of every note but I don't fix anything in advance nor do I give shape to any structure beforehand. I compose intuitively.

The scales occurring in your works, frequently noted down separately at the start of a piece, also mirror the need to return to these sources. Your structures are repeatedly obtained from the overtone series of traditional instruments. However these are not scales in the traditional sense. Yes, it is more a matter of structures than scales, for example a repeated sixth then a rapid passage. These structures combine and overlap creating a whole. Nowadays though I no longer note them down.

Formerly I did when I still had a certain need for analysis. What concerns me now is merely a particular choice of materials and I don't have the need to find a name for this. Admittedly, I write intuitively, but in a fairly ordered fashion. I strive for a clearly recognisable form in my work. The analysis of them however I leave to musicologists.

You stated that inspiration is extremely important for creation. What inspires you?

Life itself. Be it a plane flying by, or sometimes also a moment of stillness – a mood, which remains for years in one's memory. Associations with other spheres of art such as painting or poetry don't interest me. Music is necessary to give expression to my environment. It is the best language for it penetrates the senses without words. For that reason it is also difficult for me to speak about these things, in particular about my own music. Sometimes I seem to see myself as a medium – I have the impression that someone is dictating what I should write and then I write until it hurts.

Being a Polish composer, does this have a deeper significance, and is it echoed in what you write? I think that the drama and emotion in my works are very Polish. It concerns a certain Slavic sensitivity and openness to the expression of feelings.

Circles (1994–1996)

A *Third Circle* for piano (1996), A *Fourth Circle* for violin, viola or cello and piano (1994), A *Fifth Circle* for alto flute with delay (1995) as well as A *Sixth Circle* for trumpet and piano (1995) form a complete cycle (linked by means of a common note C sharp). The pieces can also be performed independently. My music of the nineties is characterised by the use of 'Trance' technique. The works are mainly based upon a single arc, which extends from the start to the finish. They are simpler in structure, easier to listen through and characterised by a more emotional tension.

Arci (1986)

The collage of the composition *Arci* for percussion solo is based on three arcs of contrasting sound properties. The first arc is shaped by the sounds of wood and membrane instruments (wood block, temple block, bongo, tomtom, kettle drum, large

The individual 'Circles' stand for particular spheres of our experiential world. The first circle represents stone and plants, the second animals, the third stands for man in the here and now. Within the fourth we find ourselves in the sphere directly after death in which contact with the living still exists. Within the fifth this contact has waned and in the sixth things have become more shadowy. The seventh circle stands for heaven.

Hanna Kulenty didn't dare to compose the latter as likewise she was not interested in the composition of the circles stone, plants and animals. The cycle is thus with the four 'Circle' pieces closed, at least for the time being. (editorial note)

drum) – instruments on which pitches can be produced. In the third instrumental link, which is likewise composed of metallophones, Hanna Kulenty however mainly uses tuned percussion instruments such as the antique Zimbel and Tibetan sound bowls. Whereas the instruments of the first metallophone group were mainly

struck forte, here the piano predominates and a clear, calm, floating tone arises. Hanna Kulenty attempts to have the climaxes of her 'arc fragments' follow each other in such a way that they form a new more permanent climax. The composition *Arci* allows this process to be reconstructed. The work is organised in three parts. Kulenty utilises the first phase to introduce the tones of the membrane-wood instruments and the metallophone group in small arc excerpts. The final part corresponds to a phase of relaxation after a climax reserved for the calm metallophone

Stretto (1998)

Stretto for flute, clarinet, guitar and cello was commissioned by the 'Warsaw Autumn '98', and premiered there in the same year by the Finnish interpreters Mikael Helasvuo, flute, Kari Kriikku, clarinet, Jukka Savijoki, guitar and Anssi Karttunen, cello. As the title *Stretto* states, the piece is based on the massing of a given melodic theme. This

group. In the middle part the arc fragments condense and produce a permanent climax. The general instruction to play 'forte' reinforces the tension. Continuously the arcs of the noisy metallophone group and the membrane-wood instruments culminate. Finally the music remains in the grip of a kettledrum swirl. Provoking suggestions strengthen the impression of an aggressive, mounting standstill. The tension rises unbearably. In the last hectic ascent of the membrane-wood instruments things build to an eruption.

Cordula Jaspers

theme corresponds to the pattern of the scale E - F-sharp - F - G - G-sharp - B-flat - B - B-flat - C - B - C-sharp - D - E - E-sharp - F - F-sharp et cetera and appears in the separate instruments in the manner of a fugato. The massing is so intense that the result is only the first note of the theme remains and 'pure' scales (pattern) form which fold and flow together in rapid unison passages and varying keys – until the 'climax'.

HANNA & KULENTY ARCS & CIRCLES

VERANSTALTER / ORGANIZER

Frau Musica (nova) e.V. Köln
DeutschlandRadio

Eine Aufnahme des DeutschlandRadios
Köln, 5. November 2000 im Deutschlandfunk-Sendesaal

REDAKTION / EDITOR Reinhard Oehlschlägel
TONMEISTER / SOUND ENGINEER Gidi Boss
TECHNIK / ENGINEERS Ernst Hartmann, Anna Hawemann

Das Konzert und die Produktion der CD wurde vom
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert.

WERKNOTIZEN / WORK NOTES

Hanna Kulenty

PROGRAMM / PROGRAM

Martina Homma

TEXTREDAKTION / TEXT EDITING

Gisela Gronemeyer

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Paul Goodman, Martina Homma

GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN

Martin Majoor

FOTO / PHOTOGRAPHY

Jan Rolke



DeutschlandRadio

JHM-Vertrieb
Venloer Straße 40, D-50672 Köln
☎ +49-221-95 29 94 50
☎ +49-221-95 29 94 90
✉ -mail: jhm@jazzhausmusik.de
<http://www.jazzhausmusik.de>

©/® Frau Musica (nova) e.V. 2001

Frau Musica 003

LC09632 GEMA DDD

Frau
Musica
(nova)