

Frau Musica (nova)

Programmheft

---

Portraitkonzert

**Hanna  
Kulenty**

---

05. November 2000  
im Deutschlandfunk Köln

# Programm

Veranstalter  
Frau Musica (nova)  
DeutschlandRadio

Konzeption, Programmheft  
Übersetzungen aus dem Polnischen  
Martina Homma

Foto  
Martin Majoor

Organisation  
Gisela Gronemeyer, Feline Mattrisch

Druck  
Prima Print, Köln

## DeutschlandRadio



*One by One*  
für Marimbaphon  
Edith Salmen

*A Fourth Circle*  
für Violoncello und Klavier  
Reimund Korupp und Jérôme Bloch

*A Third Circle*  
für Klavier  
Frank Peters

*Sierra*  
für Violine und Violoncello  
Nathalie Streichardt und Reimund Korupp

P A U S E

*Arci*  
für Schlagzeug  
Edith Salmen

*A Fifth Circle*  
für Altflöte und Verzögerung  
Carin Levine  
Georg Hajdu

*A Sixth Circle*  
für Trompete und Klavier  
Marco Blaauw und Frédéric Lagnau

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



## „Ich komponiere intuitiv ...“ Hanna Kulenty im Gespräch mit Ewa Cichon

*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 Unterrichtsfach 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 in Holland bei Louis Andriessen. 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 und werden mehrfach auch im Titel angedeutet, wie bei „Arci“ für drei Schlagzeuger oder bei „Sesto“ und „Quinto“, wo es mehrere Bögen gibt. 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, ihre Kulmination und ihren Schluß hat; daß solche Strukturen sich überlagern und (wenn sie in entsprechender Verdichtung auftreten) ihrerseits eine Kulmination 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 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.

*Anlässlich des Werks „E for E“ für Cembalo haben Sie einmal gesagt, daß der E-Dur-Akkord Ihr Lieblingsakkord sei. Läßt sich daraus etwas ableiten?*

Dabei geht es eher um den Ton 'e' als Ausgangspunkt. Wie Witold Lutosławski sagte, ergibt die tiefste Saite des Kontrabasses, wenn sie im vollen Orchester erklingt, eine starke Wirkung. Das Stück „E for E“ schrieb ich speziell für Elzbieta Chojnacka (daher das zweite 'E'). Mich inspirierte ihre Spielweise, und ich habe versucht, sie zu erfassen. Und außerdem kommt es tatsächlich oft vor, daß meine Stücke mit einem 'e' oder 'h' beginnen. Ich weiß nicht, was diese Töne an sich haben – sie scheinen magisch.

*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.

*In vielen Ihrer Werke lassen sich Beziehungen zum Jazz finden. Es ist wohl kein Zufall, wenn gewisse Rhythmen oder Strukturen („E for E“, „Going up 1“) stilistisch an den Jazz erinnern?*

Jazz hat meine Musik immer beeinflusst, schon aus dem einfachen Grund, daß ich Jazz gern höre und in meiner Freizeit gern spiele. Besonders nah stehen mir die Richtungen von Chick Corea und Keith Jarrett.

*Die meisten Ihrer Werke sind Instrumentalkompositionen, aber daneben entstand auch eine Oper „The Mother of Black-Winged Dreams“, deren Protagonistin an einer Persönlichkeitsspaltung leidet. Die einzelnen sich überlagernden Schichten ihrer Psyche erscheinen gewissermaßen wie eine Widerspiegelung Ihrer musikalischen Konzeption „musikalischer Bögen“, von der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Haben Sie also ganz bewußt gerade ein solches Libretto für Ihre Oper gewählt?*

Ja. Es entstand in Zusammenarbeit mit Paul Goodman, einem in Holland lebenden Kanadier. Ich wußte, daß er sehr gute Texte schreibt, also schlug ich ihm vor, ein Libretto zu einer Musik zu schreiben, deren Vision ich schon im Kopf hatte. Und so geschah es dann. Er schickte mir Textausschnitte, und ich bat ihn, hier etwas hinzuzufügen, dort etwas zu wiederholen. Der Text war zwischen Sängern und Schauspielern aufgeteilt. Deren Fragen wiederholten sich, überlagerten sich, trafen sich. Die Schauspieler übernahmen den Hauptanteil am Handlungsverlauf, während die Sänger die Erzählschicht trugen.

*Hat die Tatsache, daß Sie eine polni-*

*sche 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. Wenn ich holländische Komponisten damit vergleiche, und auch einfach die Holländer, unter denen ich lebe, so bin ich es immer, die offener ist und nähere Kontakte anregt.

*Im Glissando-Motiv eines Ihrer Werke, „Wiegenlied“ für Violine, Violoncello und Klavier, klingt ein Echo des geistlichen Lieds „Swiety Boze“. Haben Sie diese Assoziation bewußt eingesetzt?*

Tatsächlich? Das war ganz unbewußt. Vor achtzehn Jahren, als meine Tochter geboren wurde, schrieb ich eine Fassung für Violine und Gesang; später starb meine Tochter, und das erste Stück, das ich nach dem Unfall komponierte, war „A Cradle Song“. Darum ist es ein sehr dramatisches Wiegenlied. Bei der Uraufführung in München (herrorragend besetzt mit Andrzej Bauer, Violoncello, Krzysztof Bakowski, Violine und Paweł Kamasa, Klavier) hatten manche Menschen Tränen in den Augen. Jetzt komponiere ich optimisti-

scher, ich habe zwei wunderbare Kinder.

*Sie wurden in Holland zur Komponistin des Jahres erklärt. Womit war diese Auszeichnung verbunden?*

Vor allem mit sehr guten Aufführungen, etwa mit der Uraufführung des ersten Satzes meiner Dritten Sinfonie. Und bei einem Chorfestival wurde „Decimo“ uraufgeführt, in dem sich, wie im „Rosenkranz“, zehnmal das Gebet „Ave Maria“ wiederholt. Im Juni hatte das Zweite Violinkonzert seine Uraufführung, mit Isabelle van Keulen als Solistin und dem Het Gelders Orkest.

*Und die nächsten Uraufführungen?*

Mit Sicherheit wird schon nächstes Jahr meine Dritte Sinfonie vollständig aufgeführt, die ich vor kurzem abschloß und jetzt ins Reine schreibe. Ich habe vor, ein Flötenkonzert zu schreiben, und auch ein Klavierstück „Blues“. Die Aufführungstermine stehen schon fest. Im Herbst 2000 ist meine Musik auch beim „Warschauer Herbst“ und bei einem Porträtkonzert in Köln zu hören.

Erstabdruck in: *Ruch muzyczny* 44, 2000

## „Zersplitterte Gefühle“ von Cordula Jaspers

*Ich denke, es ist wirklich eine Pflicht, Menschen emotional zu berühren, Gefühle herauszulocken, sie zu zeigen. In unserer Gesellschaft darf man nicht richtig glücklich, nicht richtig traurig sein – überall nur Durchschnitt, Durchschnitt, Durchschnitt. Ich habe keine Angst, zu zeigen, wenn ich glücklich bin. Ich habe keine Angst, zu zeigen, wenn ich traurig bin. Jeder braucht das, aber normalerweise kontrollieren die Menschen es zu stark. Sie zeigen nichts, kein einziges Gefühl, nur um sich zu schützen.*

Für den musikalischen Ausdruck von Emotionen wählte Hanna Kulenty schon während ihres Studiums die Bogenstruktur. Ein Bogen beschreibt ihrer Meinung nach einen emotionalen Verlauf mit einer bestimmten Stimmung und einem Höhepunkt – ein Bogenverlauf als dynamischer Prozeß von An- und Abschwelen, von Spannung und Entspannung, von Aktivität und Ruhe. Die Qualität der Bewegung als schnell oder langsam, als ruhig oder bewegt, kontinuierlich oder stockend. Wie bei gemauerten Brücken oder Fensterbögen, die aus regelmäßig geform-

ten Steinen aufgebaut sind, läßt sich in der Musik jedem Bogen ein konstantes musikalisches Motiv zuordnen, und eine gleichförmige Rhythmik unterstützt den kontinuierlichen Formverlauf. Im Klavierstück „Sesto“ (1985), einem der ersten Werke, in dem die Komponistin ihre Bogentechnik konsequent anwendet, thematisiert sie sechs unterschiedliche emotionale Verläufe, verschlüsselt in sechs Bogenstrukturen. Den Grundbaustein für den ersten Bogen bildet das Intervall einer Sexte; für den zweiten ist es eine durch zwei Töne angedeutete Melodie. Ein langsames Hin- und Herwandern auf der Tastatur kennzeichnet den dritten Bogen. Das Grundmotiv für den vierten Bogen bilden schnelle Akkorde; für den fünften langsame Klänge. Auf einer schnellen Tonumspielung basiert der sechste Bogen. Allerdings werden die sechs Bögen nicht einfach aneinandergereiht, und vollständig tritt in „Sesto“ keiner der Bögen auf. Die Bögen sind zersplittert und in einzelne Versatzstücke zerschlagen, die sich ineinander verzahnen. An manchen Stellen spielt der Pianist verschiedene Bogenfragmente gleichzeitig in der

linken und rechten Hand. In der Überlagerung entsteht in Ansätzen eine Art Polyphonie – Hanna Kulenty verwendet zur Beschreibung ihrer Kompositionstechnik gern die Bezeichnung „Bogenpolyphonie“.

Obwohl Hanna Kulenty emotionale Gehalte thematisiert, wählt sie mit den Bögen eine abstrakte Struktur zur Grundlage.

*Ich bin sehr vorsichtig mit Kitsch. Man kann sehr ausdrucksstark sein. Und es gibt Komponisten, die gehen meiner Meinung nach zu weit; als ob man mit jemanden von der Straße redet und ihm seine ganze Biographie erzählt. Da gibt es eine gewisse Grenze und man muß aufpassen.*

Die gewisse Grenze liegt im Unterschied zwischen privat und persönlich. Privat sind intime Erlebnisse, die eine breitere Öffentlichkeit nichts angehen. Doch der persönliche Ausdruck von Gefühlen, ob Weinen oder Lachen, ist menschlich und kann auch, ohne daß der konkrete Anlaß mitgeteilt wird, für andere verständlich sein.

Gefühle zu zeigen, bedeutet nicht, seine Intimsphäre preiszugeben, sondern ist Ausdruck unserer Menschlich-

keit. Für Hanna Kulenty wirkt die eigene Musik wie ein Filter. Ihre privaten Erlebnisse kondensieren sich in ihren Kompositionen auf den persönlichen Gehaltsinhalt; sie verlieren nicht an Intensität, sondern gewinnen eine allgemeine Grundlage.

*Ich schreibe emotionale Musik, aber auf eine sehr neutrale Art, wie Glas. Meine eigenen Gefühle gefiltert durch die Komposition, welche selbst sehr neutral interpretiert werden sollte. Doch diese Gefühle müssen in der Öffentlichkeit wirken. Aber wenn ich solche Bemerkungen wie „cantabile“ schreibe, wird es zu viel, zu süß, zu emotional. Das ist die Brücke, die ich kontrollieren will – man darf nicht zu weit gehen. Ich möchte Menschen emotional berühren, aber es darf nicht zu offensichtlich sein, so daß sie sagen: „Jesus, was war das.“ Und keine Programmmusik, bei der man schon vermuten kann, ich werde jetzt diese Art von Gefühl bekommen. Das verstehe ich unter „abstrakt“. Abstrakt bedeutet so viele Möglichkeiten in der Musik.*

In Hanna Kulentys Musik gibt es keine rasch aufsteigenden, großen Sprünge für Freude oder aber, im langsamen Tempo, chromatisch fallende Linien für

Schmerz. Konkrete Gefühle werden in ihrer Musik auf ihren emotionalen Verlauf abstrahiert, auf die Bewegungsform des Bogens. Der dynamische Verlauf offenbart den emotionalen Gehalt. Ob der Bogen sich aus Akkorden, Intervallen oder Glissandi zusammensetzt, ist dabei eher zweitrangig. Der emotionale Ausdruck ändert sich mit Tempoabnahme oder -zunahme. Beispielsweise meint der Übergang von langsamen zu schnellen Akkordfortschreitungen oder von einer melodischen Linie zu Glissandi auch einen Übergang von einer zu einer anderen emotionalen Ebene.

*Es ist auch kein Zufall, daß meine Werke fast immer mit Tempo 90 oder 80 beginnen – der Herzschlag in normaler Lage. Und sie werden schneller, schneller, schneller bis zu 160 oder 180. Ich habe meine Lieblingstempi: 90 und dann 126, 132, 144, 160, 180, aber es darf nicht zu schnell werden, denn das wäre zuviel. Es muß sehr natürlich sein.*

Ein musikalischer Bogen erscheint so gut wie nie zusammenhängend in seiner gesamten Gestalt. Manche beginnen erst auf ihrem Scheitelpunkt und laufen dann aus. Andere werden in verschieden lange Fragmente zer-

stückelt. Versatzstücke können zeitlich gestaucht oder gedehnt werden. Andere Fragmente wiederholen sich permanent. Spielend leicht läßt sich ein musikalischer Bogen auf den Kopf stellen. Aus der Montage der verschiedenen Bogenfragmente entsteht eine Collage. Im Prinzip der Collage sieht Hanna Kulenty die Ursprünge ihrer „Bogenpolyphonie“. Das für die Collage charakteristische Zusammenprallen verschiedener Wirklichkeitsebenen, verschiedener Ausdrucksweisen fasziniert sie. Bei ihr prallen verschiedene Emotionen aufeinander, abstrahiert zu Bogenfragmenten – „Zersplitterte Gefühle“.

Auf drei Bögen konträrer Klangeigenschaften bezieht sich die Collage der Komposition „Archi“ 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.

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.

Eine Collage setzt sich aus zerschnittenen Einzelteilen zusammen; Teile, die aus ihrer Umgebung gerissen wurden. Dennoch ist eine gute Collage nicht ein wildes Durcheinander verschiedener Objekte, sondern diese formen ein neues Ganzes. Auch bei Hanna Kulenty ergeben die verschiedenen „Bogenfragmente“ einer Komposition eine geschlossene Form. Sie versucht, ihre Höhepunkte so aufeinander folgen zu lassen, daß sich ein neuer, permanenter Höhepunkt bildet.

Auch in der Komposition „Archi“ für Schlagzeug 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.

Ihre Kompositionen empfindet Hanna Kulenty als ein Kaleidoskop aus ihren eigenen Gefühlen. Dabei liegt die Betonung auf „eigen“. Denn (untypisch für eine Collage) kommt für Hanna Kulenty als Ausgangsmaterial nur eine von ihr selbst komponierte Musik in Frage. Musikzitate oder außermusikalische Anspielungen lehnt sie ab. Das Fugenthema aus dem „musikalischen Opfer“ von Johann Sebastian Bach zu zitieren oder Glockenläuten instrumental zu imitieren, wäre für sie ein zu offensichtliches

Symbol für Bedrängnis oder Hoffnung. Mit dem Argument, es sei zu offensichtlich, lehnt sie auch die Zuordnung von musikalischen Floskeln zu bestimmten Gefühlen ab und argumentiert gegen Spielanweisungen, die auf bestimmte Gefühlsinhalte hindeuten können, wie sanft oder marschartig. Hier könnte auch ein Grund dafür liegen, daß ihr Schaffen bis heute fast ausschließlich Instrumentalwerke umfaßt. Mit Ausnahme der Zweiten Sinfonie, in der sie Sätze aus der Ethik von Spinoza vertonte und ihrer 1996 beendeten Oper „The Mother of Black-Winged Dreams“ gibt es kaum Textvertonungen. Ein Text könnte zu deutlich auf bestimmte emotionale Gehalte hinweisen. Es ist daher bezeichnend, daß Musik und Text sich unabhängig voneinander entfalten. Die Musik ist keine Ausdeutung des Texts.

*Viele Komponisten füllen es sehr wörtlich aus. Etwas passiert auf der Bühne, im Text, und die Musik macht das Entsprechende. Ich will das Gegenteil, so daß wirklich jede Linie eine andere Zeit hat. Manchmal treffen sie sich. Und das ist für mich sogar stärker im Ausdruck. Was ist stark? Wenn man dieses Morden auf der Bühne sieht und gleichzeitig ganz sanfte Musik hört, als ob nichts wäre.*

Was ist so schlimm, wenn Gefühle offensichtlich und benennbar werden?

*Sie berühren nicht mehr.*

*Ich denke, man sollte Emotionen nicht beschreiben. Man kann sie ausdrücken, und das ist genau das, was ich meine. Man kann es nicht benennen. Was war es? Aber man fühlt etwas. Man kann es nicht beschreiben.*

*Mit Musik möchte ich erreichen, daß ich wirklich einen direkten Zugang bekomme. So daß Leute sagen können: „Ich kann zwar nicht sagen, um was es in der Komposition geht, aber ich fühle mich emotional bewegt. Und ich gehe heim, und ich werde nicht über die Musik von Hanna Kulenty nachdenken, sondern über das Leben, über mich selbst, wie man lebt und sich in der Gesellschaft verhält.“*

Was man spricht und was man hört, ist für Hanna Kulenty nur ein Teil des Lebens. Sie braucht Musik, um ausdrücken zu können, was sie fühlt. Wie hängen Ausdruck und Gefühl zusammen?

*Ausdruck ist das Produkt von Gefühlen. Diese müssen zuerst da sein, dann ist Ausdruck die natürliche Fortsetzung. Wir alle haben Gefühle, aber wir drücken sie nicht aus.*

In Hanna Kulentys Violinkonzert sind die einzelnen Bogenfragmente durch einen Makrobogen verbunden, der sich über das gesamte Werk spannt. Er erklingt fast ausschließlich in der Solostimme und hebt sich durch die vielen Soloepisoden gut von den anderen Bogensplittern ab. Seine musikalischen Bausteine sind Tonwiederholungen und Glissandi, sein Verlauf wird durch das Collageprinzip nicht allzu stark entstellt, und die kurzen zeitlichen Unterbrechungen verhindern seine Wahrnehmung nicht. Dieser Makrobogen erhält eine zweite zeitliche Dimension, gleichsam eine zweite Wirklichkeitsebene, denn streckenweise spielt der Geiger mit Verzögerung. Zeitlich verzögert um gut eine Sekunde, erklingt die Wiederholung der Geigenstimme aus dem Lautsprecher, und es entsteht ein Echoeffekt. Die live gespielte Geigenstimme wird von dem bereits Gespielten eingeholt.

Unterschiedliche Bögen, unterschiedliche Gefühle, unterschiedliche Zeiten, unterschiedliche Realitäten in der Zeit. Ein und derselbe Bogen in unterschiedlichen Tempi erfährt mehrere Realitäten. Als ob man in acht Stunden mit dem Zug von Berlin nach Amsterdam fährt oder in einer Stunde fliegt. Doch auch die Zuhörer will die Komponistin

mit ihrer Musik in eine andere Realität ziehen. In der variierten Wiederholung kleinster musikalischer Motive liegt für sie die Kraft, dies zu erreichen.

*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.*

Seit 1994 wird in Hanna Kulentys Schaffen eine neue Tendenz erkennbar. Die Kompositionstechnik der „Bogenpolyphonie“, die bevorzugten musikalischen Bausteine und das Collageprinzip haben sich prinzipiell nicht geändert. Allerdings folgen die Brüche nicht mehr so eng aufeinander, sind die Kanten nicht mehr so stark kontrastierend. Die Anzahl der verschiedenen Bögen in einer Komposition ist gesunken. Auch sind sie nicht mehr in so viele Fragmente zersplittert. Bogenausschnitte entwickeln sich jetzt über einen längeren Zeitraum.

Über fünfundzwanzig Minuten erstrecken sich zwei Bögen in „A Fourth Circle“ für Violine und Klavier von 1994. Beide zusammen, in Struktur und Klangfarbe unterschieden, verbinden sich zu einem Kreislauf. Der Bogen des Klaviers umfaßt nur die Töne der weißen Tasten. Ein triolisches Motiv bildet den Kern. Die Grundstruktur des Violinbogens beruht auf einem Glissando. Allerdings ist die zeitliche Dauer eines Glissandos auf der Geige durch die Saiten- und Strichlänge

beschränkt. Um eine zeitliche Ausdehnung zu ermöglichen, schiebt Hanna Kulenty ein zwei bis fünf Töne umfassendes chromatisches Motiv zwischen die Glissandopassagen ein. Durch die gebundene Spielweise klingt es ähnlich wie ein Glissando.

Das Werk beginnt auf dem Scheitelpunkt des Klavierbogens. An seinem Endpunkt – dem Tal des Kreises – übernimmt die Violinstimme und wandert mit dem künstlich gedehnten Glissando im Tonraum nach oben. Auf dem Höhepunkt des Glissandos schließt sich der Kreislauf, und der Klavierabstieg beginnt von neuem. So könnte die Komposition unendlich im Kreis fortlaufen. Doch am Tiefpunkt der Klavierstimme schließt sich kein aufsteigendes Glissando der Violine an, sondern es erklingt eine Art Nachspiel der Geige.

*Musik ist für mich der beste Weg, Gefühle auszudrücken.*

Gekürzte und bearbeitete Fassung eines Sendemanuskripts von Cordula Jaspers für den Deutschlandfunk (Sendung im April 1996).

**One by One** für Marimbaphon solo entstand 1988. Das Werk ist in der Technik der „Polyphonie der Bögen“ geschrieben, wie sie für mein Schaffen in den achtziger Jahren charakteristisch war. Mehrere Strukturen überlagern sich auf solche Weise, daß die Kulminationen der einzelnen Bögen, als eine Folge permanenter Kulminationen, gleichzeitig die Kulmination des ganzen Werks bilden.

Die Werke **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 einheitlichen Zyklus, dessen Teile durch den gemeinsamen Ton 'Cis' verbunden sind. Die Stücke können jedoch 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 Spannung geprägt.

**Sierra** für Violine und Violoncello (1996) ist auch in der „Trance-Technik“ geschrieben – eine Art Verbeugung vor der Musik des Fernen Ostens. Das Stück ist ein Auftragswerk für die Münchener Biennale, wo auch meine Oper „The Mother of Black-Winged Dreams“ 1997 uraufgeführt wurde.

**Arci** für Schlagzeug entstand 1986 in der Technik der „Polyphonie der Bögen“. Interpret der Uraufführung sowie einer Langspielplatten-Einspielung war Stanisław Skoczylski.

**Stretto** für Flöte, Klarinette, Gitarre und Violoncello (1998) wurde im Auftrag des „Warschauer Herbsts '98“ komponiert, und dort in demselben Jahr von finnischen Interpreten Mikael Helasvuo, Flöte, Kari Kriikku, Klarinette, Jukka Savijoki, Gitarre und Anssi Kart-

tunen, Violoncello, uraufgeführt.

Wie schon der Titel „Stretto“ sagt, wurde das Stück auf der Basis einer ‘Verdichtung’ eines bestimmten melodischen Themas komponiert, das nach Art eines Fugatos in den einzelnen Instrumenten auftritt, gemäß 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 stringent, daß im Ergebnis nur die ersten Töne der Themen übrig bleiben und jene ‘reinen’ Skalen (Muster) bilden, die sich in raschen Unisono-Verläufen und in unterschiedlichen Tonarten ineinander verschränken – bis zur Kulmination.