



Die Komponistin Mari Takano, undatierte Fotografie

Mari Takano (orig.: □□□□□)

* 10. Februar 1960 in Tokio, Japan

Komponistin, Pianistin (hauptsächlich bis 1991),
Keyboarderin, besonders innerhalb der Gruppe
Hamburg Consort (später Chaosma, Ltg. Manfred
Stahnke), Verfasserin von Essays über Musik, Pädagogin
(Musiktheorie, Klavier und Komposition),
Hochschullehrerin

„Es reizt mich nicht sonderlich, für ein Elite-Publikum
zu schreiben. Lieber möchte ich das Leben normaler Leute,
ihre Gedanken und Gefühle in meine Musik hineinlassen,
ich möchte mich den Einflüssen des multikulturellen
Dschungels stellen, in dem wir alle leben.

Irgendwo in meinem Kopf überlagern sich Schönbergs
Streichquartette mit Miles' Elektrischem Jazz, oder die
statische Zeitlandschaft von Gagaku mischt sich mit dem
expressionistischen Pop von Tori Amos, oder die Beatles

und balinesischer Gamelan spielen gemeinsam ihre Stücke.
Als Japanerin spüre ich unterirdisch das Weiterleben der
alten traditionellen Künste unseres Landes, doch üben
Technologie, Globalisation und die Gleichzeitigkeit
heterogener Kulturen, die so typisch für das heutige
Japan ist, weitaus mehr Einfluss auf mich aus.

Künstler haben sich immer mit der Welt auseinandergesetzt,
in der sie leben; über unsere heutige Welt, deren
oberflächlichem Reichtum und vordergründigem Frieden
so schwerwiegende verborgene Bedrohungen gegenüberstehen,
möchte ich in meiner eigenen Sprache, das heißt,
musikalisch reden.“

(Mari Takano, zitiert nach ihrer Homepage <http://maritakano.com/>, Stichwort „policy“)

Profil

Mari Takanos Kompositionen lassen sich in keine der
gebräuchlichen Stilrichtungen einordnen, sie sind ebenso
von außereuropäischen Musiktraditionen, von Jazz und
von Pop inspiriert wie von der europäischen Kunstmusik
und der Avantgarde. Die Aufforderung ihres Lehrers
György Ligeti, der sie am meisten prägte, jenseits der
„verbrauchten alten Avantgarde“ zu einer wirklich neuen
und originellen Musiksprache zu finden, gilt Mari Takano
bis heute als verbindliches Kriterium. Daneben gewinnt
Interesse an spirituellen Fragen immer größeren Einfluss
auf ihr Schaffen.

Orte und Länder

Mari Takano wurde 1960 in Tokio/Japan geboren und
lebte dort bis 1983. In diesem Jahr begann sie ein
Kompositionsstudium in Deutschland, zunächst bis 1986
in Freiburg i.Brsg., dann ab 1986 in Hamburg, wo sie
auch als Komponistin und Pianistin wirkte. 1994 kehrte
Mari Takano nach Tokio zurück. 2002 verbrachte Mari
Takano einen Forschungsaufenthalt in den USA.

Biografie

Mari Takano wurde am 10. Februar 1960 in Tokio
geboren. Ersten Klavierunterricht erhielt sie (wie es
damals in Japan durchaus nicht unüblich war) mit drei
Jahren, die erste Komposition entstand mit fünf. In
ihren Jugendjahren erlernte Mari Takano neben dem
Klavier auch Harfe sowie intensiv Musiktheorie. 1979
bis 1983 studierte Mari Takano an der Toho Gakuen
School of Music (Musikhochschule) Komposition, u.a.
bei Mutsuo Shishido, und Klavier. Nach dem
Abschluss („Gakushi“ □□, entspricht B.A.) ging
Mari Takano nach Deutsch-

land, wo sie zunächst bis 1986 an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg ein „Aufbaustudium“ bei Brian Ferneyhough absolvierte, doch wechselte sie noch vor Erhalt des Hochschulabschlusses, nämlich Sommer 1986 in die Klasse von György Ligeti nach Hamburg, wo sie 1989 das Studium mit M.A. abschloss. Unter Ligetis befreiendem Einfluss fand Mari Takano recht schnell zu ihrem eigenem Stil; zusammen mit den Ligeti-Schülern und Kollegen Manfred Stahnke, Hans Peter Reutter, Sid Corbett und Hubertus Dreyer (den sie 1990 heiratete) gründete sie das Ensemble Hamburg Consort (später Chaosma), dessen Leitung bald Manfred Stahnke übernahm und in dem sie als Komponistin und Interpretin mitwirkte. 1994 kehrte Mari Takano nach Tokio zurück und lebt seitdem als freischaffende Komponistin dort. Zwischen 1995 und 1997 unterrichtete sie als Dozentin für Musiktheorie, Komposition und Gehörbildung am Shobi Konservatorium Tokio, seit 1997 am Toho College of Music (Junior College) und seit 2004 an der Joshibi Daigaku.

Mehr zu Biografie

Mari Takano erhielt ersten Kompositionsunterricht bei ihrer Mutter Akiko, geb. Nakamura, seit ca. 1975 lernte sie bei Masayuki Nakatomi (Professor an der Tokyo University of Fine Arts) Harmonielehre und Komposition, von 1977 bis 1979 bei Hiroshi Hara Kontrapunkt und von ca. 1977 bis 1983 bei Mutsuo Shishido (Komponist, Jolivet-Schüler, damals Professor an der Toho Musikhochschule) Harmonielehre und Komposition.

Ferner nahm sie (als Vorbereitung auf das Auslandsstudium) 1983 bei Yoriaki Matsudaira (Komponist, damals Physikprofessor an der Rikkyo University Tokyo) Unterricht in serieller Technik und ebenfalls 1983 bei Jo Kondo (damals Dozent an der Ochanomizu University Tokyo) eine – ausführliche und für die Zukunft wesentliche – Kompositionsstunde.

Laut Mari Takano gaben ihr in Japan Yoriaki Matsudaira und vor allem Jo Kondo (mit denen sie bis heute in Kontakt steht) die künstlerisch wichtigsten Impulse. In Freiburg unterrichtete Brian Ferneyhough sie von 1983 bis 1986. Bei György Ligeti lernte Mari Takano ab Dezember 1985, wurde im September 1986 reguläres Mitglied seiner Klasse und besuchte ihn nach seiner Emeritierung regelmäßig bis 1994. Danach beschränkte sich infolge Takanos Umzug nach Japan der Kontakt auf (einige wenige) Briefe und Telefonate.

Bei den Darmstädter Ferienkursen 1986 nahm Mari Takano privaten Unterricht bei Morton Feldman.

Klavierunterricht erhielt Mari Takano zunächst ebenfalls von ihrer Mutter, daran schlossen sich von ca. 1966 bis 1972 Studien bei Yoshie Kora (Professorin an der Tokyo University of Fine Arts) und von ca. 1973 bis 1979 bei Takako Horie (Tokyo University of Fine Arts) an. Im Rahmen ihres Kompositionsstudiums an der Toho Musikhochschule wurde Mari Takano von 1979 bis 1980 bei Kazuro Mise und von 1980 bis 1983 bei Akemi Mise unterrichtet. In Freiburg studierte Mari Takano von 1983 bis 1986 bei James Avery.

Von diesen Lehrern hatten besonders Yoshie Kora, Akemi Mise und James Avery prägenden Einfluss auf Mari Takano.

Hier eine Liste der wichtigsten „Brotberufe“, denen Mari Takano nachging: 1989–1994 Dolmetscherin, 1999 Mitarbeiterin an einem Buchprojekt der Yamaha Foundation, 2000–2005 Teilzeitarbeit beim Staatlich Anerkannten Rechnungsprüfer Tanaka/Otsuka als Buchhalterin.

Würdigung

Mari Takanos Werke bis 1986 knüpfen teils an die Traditionen der Neuen Musik Japans an – vor allem Yoshio Hachimura –, teils setzen sie sich mit dem Serialismus Freiburger Prägung auseinander. Einige dieser frühen Werke veraten bereits eine starke Persönlichkeit, die nicht gewillt ist, sich stilistischen Normen zu beugen, so besonders das 1982 entstandene „Duende“. Freilich tritt Mari Takanos Eigenheit in den Werken, die seit der Begegnung mit Ligeti entstanden, viel deutlicher zutage. „Mari Takano hat sich eine sehr spektakuläre, sehr direkte musikalische Konzeption geschaffen“ (Jean Vermeil 2003): Diese Konzeption sieht zunächst, als auf Anhieb feststellbare Ingredienzen, metrische Rhythmik vor, eine mehr oder weniger tonale Harmonik und einen ausgeprägten Sinn für oft eingängige Melodik. Doch schon die Metrik weicht von der üblichen europäischen Metrik ab, weil sie nur selten schwere und leichte Taktzeiten unterscheidet: Wie oft in der traditionellen japanischen Musik sind alle Zählzeiten gleich schwer, oder es herrscht eine Art Swing, jedoch ohne das Schwebende des Jazz. Und natürlich findet man in Takanos Musik keine Tonika-Dominant-Verhältnisse und überhaupt wenige Dreiklänge, meist einen Zentralton, manchmal aber auch nicht. Zuweilen trifft man auf erstaunlich komplexe Akkordballungen. Um schließlich auf die Melodik zu sprechen zu kommen: Mari Takano hat sich schnell vom in dieser Hinsicht allerdings unermüdlichen Ligeti überzeugen lassen,

dass nachpfeifbare Melodien und Frische der Intuition allein noch nicht ausreichen, um sich von der verbrauchten „Alten Avantgarde“ abzuheben, sondern höchstens zum noch schneller verbrauchten Charme der „Neuen Einfachheit“ führen, und sie verwandte seit „Women’s Paradise“ viel kreative Energie darauf, ihre melodischen Gestalten in eine musikalisch reiche Umgebung zu einbetten. Vielstimmige Polyphonie, mikrotonale Verfremdung der Harmonik, unvorhersehbare Formverläufe, ungewöhnliche Instrumentenkombinationen, daneben Einflüsse von außereuropäischer und europäischer Musik, in den letzten Jahren zunehmend auch polyrhythmische Texturen gehören zum vielfältigen Arsenal musikalischer Mittel, das Mari Takano sich über die Jahre, stets selbstkritisch und dabei immer wieder bereits gefundene Lösungen hinter sich lassend, aufgebaut hat.

Mehr zu Würdigung

„Duende“ ist sicherlich das wesentlichste Stück, das Mari Takano vor ihrem Studium in Deutschland schrieb, von sehr wirkungsvoller Dramaturgie, souverän instrumentiert und namentlich in der zweiten Hälfte durchaus schon die ausgeprägt melodische Schreibweise späterer Werke vorwegnehmend. Obwohl Mari Takano hier die Tonhöhenorganisation nicht, wie damals viele japanische Komponisten, bloß der Intuition überlässt, sondern sich eines Rotationsverfahrens bedient, ist das Stück doch keineswegs seriell strukturiert. Die Beschäftigung mit dem Serialismus holte Mari Takano in Freiburg nach; hier ist insbesondere „Felicitas“ mit seiner aparten Klanglichkeit interessant – Brian Ferneyhough soll freilich seine Schwierigkeiten mit diesem Werk gehabt haben, das serielle Technik auf modale Flächen anwendet, wie man sie eher von der amerikanischen Minimalmusik kennt – und auch das Schlagzeugquartett, eines der gewiss sehr wenigen Produkte des Freiburger Serialismus, dem zugleich hoher Unterhaltungswert eignet.

In Ligetis Klasse herrschte in den späten 1980er Jahren, also zu der Zeit, als Mari Takano sich ihr anschloss, keinerlei Sympathie für die Freiburger Schule. Von „Duende“ abgesehen, stießen – vielleicht nicht ganz gerechtfertigter Weise – alle frühen Werke Mari Takanos auf die geschlossene Ablehnung der Klasse, Ligeti eingeschlossen. Auf diese Situation – die freilich die meisten Schüler Ligetis in ähnlicher Weise erfahren hatten – reagierte Mari Takano erstaunlich schnell und radikal, als hätte Ligeti hier nur einem immer schon vorhandenen und sowohl in Japan wie in Freiburg eher unterdrückten, sehr individualistischen Ausdrucksbedürfnis zu Geltung verholfen.

„Drei Stücke für Stimmen“ und „Four Pieces for six Players“, also die ersten Stücke, die in der Ligeti-Klasse entstanden, waren wohl teilweise noch unausgeglichen, doch stand in ihnen die Konzeption, die Mari Takano dann bis mindestens 2002 verfolgte, schon weitgehend fest.

Zunächst erweiterte Mari Takano für sich den verpflichtenden Background der klassischen Tradition, die mehr oder weniger alle Komponisten und Komponistinnen im Gepäck führen, um ethnische Einflüsse – keineswegs nur solche Ostasiens –, um Jazz, schließlich um die damals den meisten noch als recht anrühlich geltende Popmusik; Prince beispielsweise bildete mehrere Jahre eine besonders wichtige Anregung, später folgten dann Tori Amos, Anthony Braxton, Omar Sosa und Björk. So nimmt es nicht Wunder, dass der gelungenste Satz der „Four Pieces“ nach Pat Methenys „Are you going with me“ benannt wurde (wie auch später die Titel „Sexality“ und „Moon Cherry“ auf Prince verweisen).

Darüber hinaus erblickte Mari Takano in Werken wie Steve Reichs „Tehillim“ und Ligetis Horntrio ein nur partiell eingelöstes Versprechen, vielleicht auch eine Aufgabe, deren Lösung nun eigentlich anstand, der sich aber niemand so recht zu stellen getraute, nämlich zu einer neuartigen Konzeption von Melodie jenseits der durch die Romantik verbrauchten zu gelangen. Die Suche nach neuen melodischen Möglichkeiten dominiert die „Drei Stücke“, „Four Pieces“ und auch den „Zauberspiegel“.

In ausgereifter Form erscheint das dort Erprobte, verbunden mit eigenwilligem, aber wirksamem Einsatz von Live-Elektronik und teilweise auch mikrotonalen Erkundungen, dann in „Women’s Paradise“, einem der bis heute wesentlichsten Werke der Komponistin. Vier Sätze, sowohl dem Ausdruck als auch der Besetzung nach sehr unterschiedlich, evozieren eine Art abstrakten Rahmen für eine mögliche Oper, die in musikalischer Hinsicht heterogene Einflüsse von Klarentz Barlow, Itchy Fingers (ein britisches Saxophonquartett), Prince, Ligeti, Renaissance-musik, arabischem Pop etc. verarbeitet, inhaltlich auf Lysistrate, Geschlechtertheorien, Sequencersoftware, Camille Claudels Plastiken und japanische Mangas Bezug nimmt. Obwohl Mari Takano damals noch hauptsächlich in Deutschland lebte, ist solch oft respektloser (und der Haltung nach gar nicht postmoderner) Umgang mit Traditionen und aktuellen Trends für das heutige Japan und insbesondere Tokyo als Lebenshaltung sehr typisch; in der Literatur könnte man Parallelen etwa bei Banana Yoshimoto oder Haruki Murakami finden.

Parallel mit „Women’s Paradise“ entstand die „Sinfoniet-

ta“ für die Meldorfer Gelehrtenschule, die jedoch trotz poetischer Partien im ersten und dritten Satz an der dem Anlaß eines Schuljubiläums geschuldeten Besetzung (mit Orff-gruppe, Big-Band etc.) leidet. Gewichtiger ist die Erweiterung des Schlußsatzes von „Women’s Paradise“, „L’Abandon“, auf drei Sätze für Gitarre und Midi/Tonband (oder viele Gitarren), in der Mari Takano auf der Suche nach größerer musikalischer Komplexität eine vieltimmige Polyphonie von zuweilen symphonischer Wirkung komponierte. Allerdings läßt sich die dreisätzige Version von „L’Abandon“ kaum noch als Schluß von „Women’s Paradise“ verstehen; sowohl die vergleichsweise sehr kompakte Klanglichkeit der weiteren „L’Abandon“-Sätze als auch ihre Länge gefährden die Balance des Ganzen, so dass man besser entweder „Women’s Paradise“ mit dem ersten „L’Abandon“-Satz beschließt oder die drei „L’Abandon“-Sätze als eigenständige Einheit auführt.

In die letzten Jahre, die Mari Takano in Deutschland verbrachte, fallen dann vor allem die ersten Skizzen zur bisher unvollendeten Oper „Die Schneekönigin“. Es ist bezeichnend für die Komponistin, daß sie zu Anfang völlig ohne Libretto musikalische Ideen zu Papier brachte, bis nach einigen Gesprächen eine Theaterfassung der Andersen’schen „Schneekönigin“ von Elmar und Hannelore Gehlen die vorläufige Grundlage weiterer Arbeit bildete. Zwei Szenen wurden bis 1993 fertig und konzertant (mit großem Publikumserfolg) in der opera stabile Hamburg aufgeführt, weitere Szenen folgten in den Jahren 1994 und 1995. Doch stellten sich beim Komponieren zunehmend Probleme mit ursprünglichen Libretto ein – die Gehlens hatten ein Kinderstück geschrieben, die Komponistin hegte weit ambitioniertere Pläne, so sollte etwa die bei Andersen nur unterschwellig wirkende schamanistische Schicht des Märchens stärker hervorgehoben werden. Da gleichzeitig aber schon relativ viel und qualitativ hochwertiges musikalisches Material vorliegt, gestaltet sich die Librettofrage ausserordentlich heikel.

Stilistisch verarbeiten die bisher fertiggestellten Teile der Oper, insbesondere die ab 1994 in Japan geschriebenen, eine gegenüber „Women’s Paradise“ noch gesteigerte Vielfalt von Anregungen aus Pop, Jazz, Renaissancemusik und vor allem unterschiedlichsten ethnischen Traditionen. Als Gasthörer an der Tokyo National Music University of Fine Arts and Music lernte in dieser Zeit Mari Takano javanischen Gamelan und koreanisches Kaya-gum spielen; auch ist der ungeheure musikalische Reichtum der „Seidenstraßen-Kultur“ in Japan weitaus präsenter als in Europa, Kontakte mit Musikforschern, die sich

diesem Thema widmeten, erschlossen Mari Takano zahlreiche neuartige Perspektiven: So nähern sich die zwischen 1994 und etwa 1998 entstandenen Werke der Idee von „World Music“.

Das gilt ganz besonders für die mikrotonalen „Two Pieces for Un-Just Strings“. (Ein detaillierter Kommentar zur Harmonik dieser Stücke findet sich in Takano 2005.) Diese Stücke fanden bisher keine adäquate Aufführung, was wohl auch an der ungewöhnlichen Besetzung liegt (siehe Rubrik 11a, „Mehr zu den Werken“); doch handelt es sich ohne Frage um eines der gelungensten und frischsten Werke der Komponistin.

Nach den „Two Pieces“ und den alles andere als befriedigenden Erfahrungen ihrer Uraufführung wendete Mari Takano sich dann realistischeren Besetzungen zu. Die „Two Chansons“ beschränken sich auf Gesang (Sopran) und Klavier und wurden bereits mehrfach von unterschiedlichen Interpreten zu Gehör gebracht. Jean Vermeil schrieb 2003 über sie (siehe Rubrik 13a, „Mehr zu Literatur und Quellen“): „Les Two Chansons brassent tous les tics du rock chic étasunien avec des...chatteries toutes ravéliennes.“ („Die Two Chansons wirbeln durch alle Ticks des schicken amerikanischen Pops mit ... ganz Ravelscher Katzenfreundlichkeit.“)

In formaler Hinsicht lösen sich die „Chansons“ deutlicher als die bis dahin komponierten Werke vom Ligeti-Klassen-Konsens. Mari Takano beließ die Textur oft absichtlich skizzenhaft, um Komplexität dafür in einen – wie sie gesprächsweise immer wieder hervorhob – völlig unvorhersehbaren Formablauf zu verlagern, der nur durch den beiden Stücken gemeinsamen Bezug auf einen rhythmisch wiederholten Grundton gebändigt wird.

Avantgardistischer geben sich die beiden Sätze von „Mugen no Hoshi, Mugen no Tsuki“. Um sich in die Idiomatik der hier verwendeten japanischen Musikinstrumente hineinzufinden, lernte Mari Takano ein Jahr lang Koto, was sich in einer sehr virtuoseren Schreibweise für Koto und Basskoto (Jushichigen) niederschlug. Dort, wo Experimente mit formalen Wirkungen die „Chansons“ charakterisieren, lotet „Mugen no Hoshi, Mugen no Tsuki“ heterophone Möglichkeiten aus. Gleichzeitig macht sich in der Harmonik besonders des ersten Satzes eine neuerliche Tendenz zu Atonalität oder vielleicht besser: zu komplexerer, auch ambivalenterer Harmonik bemerkbar, die unregelmäßig, aber stetig in den Jahren danach immer stärker geworden ist; in dieser Hinsicht stellen die Stücke bereits eine Art Abschied von der „World-Music“-Idee dar.

Die bedeutendsten der nun folgenden Werke, das ein-

sätzliche Streichquartett von 1999, „Innocent“ für Klavier solo von 2000 und „Moon Cherry“ für japanische Instrumente setzen sich alle auf sehr unterschiedliche Weise mit Jazzmusik auseinander. In „Innocent“, das an die Werke der letzten Hamburger Jahre anzuknüpfen scheint, wirken tonale Kräfte am stärksten nach. Das hat in Europa bei manchen Rezensenten den Eindruck erweckt, es handele sich um eine Art unkritischer Keith-Jarrett-Adaption, während in den USA die Distanz des Stückes zur Jazzidiomatik durchwegs verstanden wurde. So schreibt David Lewis 2007 (siehe „Mehr zu Literatur und Quellen“ – Punkt 1: Rezensionen):

„Her piano solo Innocent is a low-key lament [...] that betrays an interest in jazz harmonies, yet would never be mistaken for jazz.“ („Takanos Klaviersolostück ‘Innocent’ ist ein verhaltener Klagegesang, der Interesse an Jazzharmonik verrät, aber an keiner Stelle mit Jazz verwechselt werden könnte.“)

Daneben existieren aus der Zeit zwischen 1999 und 2002 noch zwei Kammermusikwerke mit Mandoline, von denen das erste für Mandoline und Cembalo, „Silent Light“, sicher die größere Beachtung verdient. Wie auch „Innocent“ thematisiert „Silent Light“ die Vergänglichkeit des Lebens, die Expressivität der Musik steht allerdings in einem eigenartigen und nicht restlos überzeugenden Gegensatz zur eher spröden Klanglichkeit des Ensembles.

Ein Studienaufenthalt in den USA 2002 bewirkte bei Mari Takano insbesondere vertieftes Interesse an Jazzmusik; vom Jazz, namentlich vom Freejazz aus bemüht sich die Komponistin seither auch um Integration bisher bewußt ausgeklammerter Stilmittel der Avantgarde.

Das „Flute Concerto“, dessen erste Skizzen noch in Chicago entstanden, dessen Ausarbeitung sich aber bis 2007 durch zahlreiche Revisionen hindurch erstreckte, mag als eine Zusammenfassung aller bisherigen Erfahrungen der Komponistin angesehen werden. Reichhaltige ethnische Einflüsse, in anderen Stücken seit 2002 eher selten, finden sich ebenso wie die mikrotonal getrübbte Modalität von „Sexality“ oder „Two Pieces for Un-Just Strings“, der erste Satz evoziert ebenso die komplexe Quasi-Atonalität von „Mugen no Tsuki“ wie die sensualistische Atonalität des lange vor der Begegnung mit Ligeti geschriebenen „Duende“; die dichte Polyphonie der „L’Abandon“-Sätze wird im Flötenkonzert durch zuweilen aberwitzige divisi-Technik der Streicher realisiert, weiter kompliziert durch ein neues Interesse an Polymetrik. Die narrative Unvorhersehbarkeit der „Two Chansons“ kennzeichnet hier vor allem den zweiten Satz, auch finden si-

ch eine Reihe von „begleiteten Kadenzten“, die mit den üblichen Erwartungshaltungen an ein Solokonzert beziehungsreiches Spiel treiben. Dazu gesellt sich als Reminiszenz an Chicago ein Big-Band-Ambiente, das vor allem dem ersten und dem dritten Satz zu effektvollen Höhepunkten verhilft.

Die Serie der „LigAlien“-Stücke (der Titel meint: Ligeti mit einer „Alien“-DNA) setzen sich, wie der Name schon verrät, mit typischen Ligeti-ismen auseinander. Das Anfangspizzicato des 2. Satzes von Ligetis Horntrio stellt sowohl für „LigAlien I“ als auch „LigAlien II“ die Initialidee dar, in „LigAlien I“ kippt die Weiterentwicklung dieser Idee in der zweiten Hälfte in fröhliches, freejazziges Beinahe-Chaos um. Demgegenüber nimmt „LigAlien II“ eine ernstere, fast tragische Wendung, die Musik beißt sich gewissermaßen am Ostinato fest, bis endlich kurz vor Schluß eine an Astor Piazzollas Tango gemahnende perkussive Passage die Spannung löst. „LigAlien III“, als Memorial für Ligeti in relativ kurzer Zeit komponiert, knüpft an dessen späte Lieder und Konzerte an; das ganze Werk scheint in für Mari Takano sonst uncharakteristischer Weise in eine irrealen Traumatosphäre getaucht, ungreifbar, dabei tief berührend.

Das Klaviersolo „Jungibility“ schließlich – der Titel stellt einen Seitenhieb auf gewisse Eigentümlichkeiten des „japanischen Englisch“ dar – setzt sich vor allem mit einem zweiten Großmeister der Avantgarde auseinander, mit Karlheinz Stockhausen. Formal variiert das Werk Stockhausens neuntes Klavierstück, inhaltlich werden Stockhausensche Pianismen in einen jazzigen Kontext verpflanzt – so daß die bei Stockhausen oft unterschwellig spürbaren Jazzanklänge spielfreudig und humorvoll an die Höroberfläche gelangen und gleichzeitig einige der radikalsten Innovationen der Avantgarde als vollkommen natürlicher Bestandteil einer großen musikalischen Tradition erscheinen.

Rezeption

Kennzeichnend für die Außenseiterstellung, die Mari Takanos Musik einnimmt, steht der hohen Wertschätzung durch einzelne Personen und den meist positiven (gelegentlich enthusiastischen) Publikumsreaktionen die Indifferenz des allgemeinen Musikbetriebes gegenüber. György Ligeti setzte sich ebenso engagiert für Mari Takanos Musik ein wie der Präsident von BIS records, Robert von Bahr (nur zwei japanische Komponisten sind im BIS-Katalog mit einer eigenen CD vertreten, Toru Takemitsu und Mari Takano). Einige der wichtigsten Werke Mari Takanos sind auf der CD „Women’s Paradise“ (BIS 1238)

erschienen, die verschiedentlich ganz oder auszugsweise im Rundfunk gespielt wurde (u.a. in Schweden, in der Schweiz, in den USA, in Australien) und mehrere wohlwollende, in Japan auch begeisterte Kritiken erhielt. Viele Werke Mari Takanos entstanden als Auftragswerke. Preise erhielt Mari Takano hingegen vor allem für die Werke ihrer Studienzeit. (3. Preis der Mainichi-Zeitung und des NHK-Rundfunks für "L'Aube", Dezember 1981; Irinopreis für "Duende", Juli 1984; Förderpreis der Stadt Stuttgart für "Kokai", Dezember 1985; 1. Preis des Internationalen Kompositionswettbewerbes Ancona, Oktober 1986.)

Mari Takano erhielt Aufträge u.a. von der Stadt Hamburg (1993, 1995), vom 12. Interlink Festival in Zusammenarbeit mit der Amerikanischen Botschaft Tokio (1995) und vom Kanagawa Arts Festival (1997, für die Sängerin Barbara Hendricks), ferner von der Flötistin Sharon Bezaly, dem Mandolinisten Akihiro Fukaya, der Kotospielerin Teiko Kikuchi, der Hichirikispielerin Hitomi Nakamura, dem Saxophonisten Masahito Sugihara und der Pianistin Ellen Ugelvik.

Eine Liste der Kritiken, die sich substantiell mit der CD „Women's Paradise“ von Mari Takano auseinandersetzen, findet sich unter „Literatur und Quellen“.

Bisher wurde ein Werk von Mari Takano publiziert, es handelt sich um „Duende“ (1982).

Werkverzeichnis

Die folgende Werkliste führt nur die Werke auf, die Mari Takano in ihrem gedruckten Werkverzeichnis angibt. Unter der Rubrik „Mehr zu den Werken“ finden sich unter anderem auch Informationen zu Gelegenheits- und Frühwerken.

Die Werke wurden nach Gattungen geordnet.

Detaillierte Informationen über Interpreten und Orte der Uraufführungen wurden an die Rubrik „Mehr zu den Werken“ verwiesen. Die den Werken vorangestellte Zählung soll helfen, Informationen aus der letztgenannten Rubrik schneller und leichter den hier genannten Werken zuzuordnen.

A. Vokalmusik

A1. Oper

I) Die Schneekönigin. Kammeroper. 1992 – ? (noch nicht vollendet) Libretto nach Hans Christian Andersens gleichnamigem Märchen.

Daraus:

a) Konzertversion des 2. Aktes, 1. – 5. Szene. 2 Soprane, Tenor, Bariton, Viola, Schlagzeug, Saxophon (Sopran, Alt, Tenor, Bariton), Klarinette, Bassklarinette, Gitarre, 2 Synthesizer und Klavier. Libretto: Elmar Gehlen und Hannelore Gehlen. 1995. ca. 40 min. Auftrag der Hamburger Kulturbehörde, UA 10. November 1995 Hamburg

b1) Blumenarie, 1. Version. Sopran, Viola, Klavier, 2 Synthesizer, Schlagzeug, Gitarre. Text: Elmar Gehlen und Hannelore Gehlen unter Mitarbeit der Komponistin. 1993. ca. 7.30 min, Auftrag der Hamburger Kulturbehörde, UA 6. November 1993 Hamburg

b2) Blumenarie, 2. Version. Sopran, Viola, Klavier, Gitarre. Text: Elmar Gehlen und Hannelore Gehlen unter Mitarbeit der Komponistin. 1997. ca. 7.10 min, UA 29. November 1997 Tokio

b3) Blumenarie, 3. Version. Sopran, Violine, Klavier, Gitarre. Text: Elmar Gehlen und Hannelore Gehlen unter Mitarbeit der Komponistin. 2000. ca. 7.10 min, UA 8. März 2001 Saitama (Japan), Aufnahme auf BIS 1238

c1) Rabenszene, 1. Version. Sopran, Tenor, Bariton, Schlagzeug, 3 Synthesizer, Klavier, Viola. Text: Elmar Gehlen und Hannelore Gehlen, Auftrag der Hamburger Kulturbehörde. 1993. ca. 14 min, UA 6. November 1993 Hamburg

c2) Rabenszene, 2. Version. Sopran, Tenor, Bariton, Saxophon (Sopran, Alt, Bariton), Schlagzeug, 2 Synthesizer, Klavier und Viola. Auftrag der Hamburger Kulturbehörde. 1995. ca. 14 min, UA 10. November 1995

A2. „Abstrakte Oper“

I) "Women's Paradise". Abstrakte Oper für Frauenchor, Mezzosopran, Saxophon (Sopran, Alt, Bariton), 3 Synthesizer (2 DX7-II, 1 SZ77), Sampler, Viola und MIDI (oder Tonband und Gitarre). 4 Sätze: 1. Das unendliche Geschwätz, 2. Sexuality (sic!), 3. Casablanca, 4. L'Abandon, Text Mari Takano. 1988-91. ca. 16 min, UA 18. Juni 1991 Hamburg, Aufnahme auf BIS 1238

Daraus:

a) Sexuality. Mezzosopran, Viola und 3 Synthesizer (2 DX7-II, SY77). Text Mari Takano. 1988-1989. 4.30 min, UA 1. Juni 1989 Hamburg

b) Casablanca
siehe Kammermusik

c) L'Abandon
siehe Werke für Soloinstrumente

A3. Gesang und Klavier

I) Two Chansons. Sopran und Klavier. 1. The End of the Affair, 2. Vacation No Pal. Text Hubertus Dreyer und Mari Takano. Auftrag des 4. Kanagawa Art Festivals. 1997. 14 min, UA 23. November 1997 Kanagawa, Aufnahme auf BIS 1238

A4. Chor

I) a1) Drei Stücke für Stimmen. Tenor solo und gemischter Chor, 2 Blockflöten und 2 Percussionstimmen (ad lib. durch die Sänger auszuführen). 1. Inori 2. Madonna 3. Song of the Pig-Mary. 1986-1987. 15 min, UA 19. November 1987 Freiburg

a2) Drei Stücke für Stimmen. Tenor solo und gemischter Chor 1. Inori 2. Madonna 3. Song of the Pig-Mary. 1986-1987. 15 min

B. Instrumentalmusik

B1. Orchestermusik

I) Kokai für Klavier und Orchester (Orchester: dreifaches Holz, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Schlagzeug, Harfe, Streicher). 1984. 14 min, Förderpreis der Stadt Stuttgart 1985.

II) Flute Concerto. Flöte (Bassflöte & Große Flöte) und Streichorchester (7 erste Violinen, 4 zweite Violinen, 4 Violen, 3 Celli, 2 Kontrabässe). 1. Chicago 2. The Only Flower in the World 3. Walking. 2004-Jan.2007. ca. 25 min, „Dedicated to Sharon Bezaly, in Memoriam György Ligeti“, Auftrag von Robert von Bahr und Sharon Bezaly, CD-Produktion Mai 2007 in Orebro/Schweden (Veröffentlichung für Herbst 2008 geplant)

B2. Kammerorchester

I) Felicitas. Kammerorchester (15 Instrumentalisten: Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinetten, Horn, 2 Vibra-

phon/Glockenspiel, Röhrenglocken, Harfe, Celesta, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass), 1983-84. 13 min, UA 30. Juli 1984 Darmstadt

B3. Kammermusik

I) Duende. Flöte, Klarinette, Vibraphon, Röhrenglocken und Violine.

1982. 10 min, Irinopreis 1983, UA 22. Oktober 1982 Tokio, verlegt bei Ongakugeijutsu (Japan) 1983

II) Kreislauf, für Schlagzeugquartett, 1985. 18 min, UA Mai 1986 Freiburg

III) Oktett. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1986. 8 min, UA 26. Juli 1986 Darmstadt

IV) Four Pieces for Six Players. Flöte (auch Piccolo und Altflöte), Oboe, Klarinette (auch Bassklarinetten und Sopransaxophon), Posaune, Klavier (auch Rin) und Schlagzeug. 1. Khyal 2. Labyrinth d'Orfeo 3. Are you going with me? 4. Die verzerrte Variation, 1987. 15 min, UA 19. November 1987 Freiburg

Daraus:

a1) Are you going with me? Vibraphon und Klavier. 1987. 6 min

a2) Are you going with me? 2 Gitarren. 1987 6 min
UA Juni 1992 Tokio. Aufnahme auf ALM ALCD 43

V) Zauberspiegel, für. Oboist und Keyboarderin (Klavier, DX7-II), UA 2. Juni 1988 Hamburg

VI) a1) Casablanca (aus: Women's Paradise, siehe A2I). Saxophon (Sopran, Alt, Bariton), Keyboard (DX7-II), Viola und Kontrabass. 1989 3.30 min

a2) Casablanca (aus: Women's Paradise, siehe A2I). Saxophon (Sopran, Alt, Bariton), 2 Synthesizer (DX7-II), 5-saitige Viola. 1989 3.30 min, UA 18. Juni 1991 Hamburg

VII) L'Abandon. 14 Gitarren (akustisch und elektrisch). 1. L'Abandon 2. Norwegian Wood 3. Dance Dance Dance. 1990-1992. 15 min,
„Die Trilogie ist meinem 1991 verstorbenen Vater gewidmet“ (Siehe auch B4. Werke für Soloinstrumente)

VIII) Octet in Two Movements. Klarinette, Horn, Gitarre, Klavier, Schlagzeug (2 Spieler), Violine, Kontrabass, 1993. 10 min, UA November 1996 Hamburg

IX) Two Pieces for Un-Just Strings. 1. Snow Shadow 2. The Crow and The Jelly Fish. Mikrotonale Gitarre (mit Griffbrett für mitteltönige Stimmung), Irish Harp, Schlagzeug, (javanisches) Rebab. 1995, 12 min, Auftrag des 12. Interlink Festivals in Zusammenarbeit mit der Amerikanischen Botschaft Tokio. UA 19. September 1995 Tokio

X) Mugen no Tsuki, Mugen no Hoshi. 1. Mugen no Tsuki 2. Mugen no Hoshi. Koto, Jushichigen (17-saitiges Basskoto), Sho, Hichiriki, Violine. 1998. 14 min, Auftrag der Kotospielerin Teiko Kikuchi, UA 1. Dezember 1998 Tokio, Aufnahme auf BIS 1238

XI) Streichquartett. 1999, 11 min

XII) Song of the Pig-Mary (Paradox Love-Song). 6 Harmonikas. 2000. 15 min, UA 9. September 2000 Tokio

XIII) Moon Cherry. Shakuhachi, Koto, Jushichigen (17-saitiges Basskoto), 2000, 8 min,

XIV) Silent Light. Mandoline und Cembalo. 2001. 15 min, Auftrag des Mandolinisten Akihiro Fukaya, UA 22. Juli 2001 Shizuoka (Japan)

XV) Two Pieces for Two Mandolins. 1. Water Dance 2. The Crane Juggler. 2002. 10 min, Auftrag des Mandolinisten Akihiro Fukaya, UA 27. Juli 2003 Shizuoka (Japan)

XVI) LigAlien I. Sopransaxophon, Tenorsaxophon, Klavier. 2003. ca. 8 min, Auftrag des Saxophonisten Masahito Sugihara, UA 15. November 2004 Chicago

XVII) LigAlien II. Hichiriki, Jushichigen (17-saitiges Basskoto), Violine. 2003. ca. 9 min, Auftrag der Hichirikispielerin Hitomi Nakamura, UA 3. Februar 2004 Tokio

XVIII) LigAlien III. Violine, Harfe. 2007. ca. 8 min., „In Memoriam Ligeti“, UA 12. Juni 2007 Hamburg

B4. Werke für Soloinstrumente

I) Liebeslieder, für Flöte solo, 1985. 12 min, 1. Preis des

Internationalen Kompositionswettbewerbes Ancona, UA 8. Januar 1986 Freiburg

II) L'Abandon. 1. L'Abandon 2. Norwegian Wood 3. Dance Dance Dance. 1990–1992. 15 min, „Die Trilogie ist meinem 1991 verstorbenen Vater gewidmet“

a1) Version für Gitarre und Tonband

a2) Version für Synthesizer (SY77) und MIDI, UA 18. Juni 1991 Hamburg

III) Innocent. Klavier 2000. 12 min, „Für Kuramonchan“, UA 26. Januar 2001 Illinois/USA, Aufnahme auf BIS 1238

IV) Jungibility. Klavier 2005 – 2006. 10 min, Auftrag der Pianistin Ellen Ugelvik, UA 3. Juni 2006 Bergen(?)/Norwegen

Mehr zu Werkverzeichnis

Im Folgenden werden der genaue Ort und die Interpreten der Uraufführungen – soweit eruierbar – genannt. Informationen zu Frühwerken Mari Takanos sowie zu Werken, die nicht in den offiziellen Katalog aufgenommen wurden, schließen sich an.

A1.

“Die Schneekönigin”. Oper

a) Konzertversion des 2. Aktes, UA 10. November 1995 in der Opera Stabile, Hamburg

Margarete Jungen, Nessi Tausendschön (Sopran), Mike Rutledge (Bariton, Viola), Hans Peter Reutter (Tenor, Synthesizer), Thomas Gramatzki (Saxophone, Klarinette, Bassklarinetten), Siegfried Schreiber (Schlagzeug), Mitglieder von Chaosma, Norio Sato (Dirigent)

b1) Blumenarie, 1. Version, UA 6. November 1993 in der Opera Stabile, Hamburg

Jacqueline Zander (Sopran), Mitglieder von Chaosma, Rolf Wöhrmann (Dirigent)

b2) Blumenarie, 2. Version, UA 29. November 1997 Goetheinstitut Tokio.

Eiko Morikawa (Sopran), Mitglieder von Chaosma, Hans Peter Reutter (Dirigent)

b3) Blumenarie, 3. Version, UA: 8. März 2001 Saitama

Arts Theatre Concert Hall, Saitama (Japan)
Eiko Morikawa (Sopran), Kioko Yasuda (Violine), Norio Sato (Gitarre), Hubertus Dreyer (Klavier), Masayuki Honda (Dirigent)

c1) Rabenszene, 1. Version, UA: 6. November 1993 Opera Stabile Hamburg.

Jacqueline Zander (Sopran), Mike Rudledge (Bariton, Viola), Hans Peter Reutter (Tenor, Synthesizer), Mitglieder von Chaosma, Rolf Woehrmann (Dirigent)

c2) Rabenszene, 2. Version, UA: 10. November 10 1995 Opera Stabile Hamburg.

Margarete Jungen (Sopran), Mike Rutledge (Bariton, Viola), Hans Peter Reutter (Tenor, Synthesizer), Thomas Gramatzki (Saxophone), Siegfried Schreiber (Schlagzeug), Mitglieder von Chaosma, Norio Sato (Dirigent)

A2.

„Women’s Paradise“. Abstrakte Oper, UA: 18. Juni 1991 Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Chistiane Iven (Mezzosopran), Thomas Gramatzki (Saxophone),

Maria Kleina, Martina Schänzle, Jacqueline Zander, Regina Engelhardt, Ina Jaks, Petra Wittenberg (Frauenchor), Hubertus Dreyer (Synthesizer und Synthesizerprogrammierung), Mitglieder von Chaosma, Christine Hintz (Dirigentin)

Eine ausführliche Darstellung der Ideen, die den Ausgangspunkt von Women’s Paradise bilden, findet sich im Booklet der CD „Women’s Paradise“ (BIS 1238)

a) Sexality, UA: 1. Juni 1989 Pianohaus Trübger Hamburg. Chistiane Iven (Mezzosopran), Christian Stahnke (Viola), Hubertus Dreyer, Hans Peter Reutter, Mari Takano (Synthesizer) □

Dieses Stück wurde von Hamburg Consort/Chaosma häufig gespielt und erfuhr eine Reihe kleiner Umarbeitungen. Die Urfassung sah nur zwei Synthesizer vor, doch ließen sich damit nicht alle gewünschten mikrotonalen Abweichungen erzielen. Ferner wurde das Klangbild von Sexality dank der kreativen Ausgestaltung des Violaparts durch Mike Rutledge (Einführung von Finger-picks für pizzicati, 5-saitige Viola etc.) und der Beratung von Sid McLaughlin, der anlässlich des Gastspiels von Hamburg Consort beim Steirischen Herbst Graz (16.10.1989) als Tonmeister fungierte, sowie durch die Ersetzung des ursprünglichen M1-Synthesizers von Korg durch den neueren SY77 von Yamaha wesentlich verfeinert. Mehrere al-

ternative Versionen von Sexality (u.a. mit E-Gitarre anstelle der Viola) wurden letztlich von der Komponistin als Notlösung hingenommen, aber nicht autorisiert.

A3.

Two Chansons, UA 23. November 1997 Kanagawa Kenritsu Ongakudo Kanagawa. Barbara Hendricks (Sopran), Roland Poentinen (Klavier).

Die Texte der Chansons paraphrasieren Romane, und zwar im Falle des ersten Chansons „The End of the Affair“ den gleichnamigen Roman von Graham Green, während das zweite Chanson Anregungen von Banana Yoshimotos „N.P.“ verarbeitet. Banana Yoshimoto bestand darauf, dass keine wörtlichen Zitate aus ihrem Roman verwendet wurden.

A4. Chor

a1) Drei Stücke für Stimmen. Tenor solo und gemischter Chor, 2 Blockflöten und 2 Percussionstimmen (ad lib. durch die Sänger auszuführen). 1. Inori 2. Madonna 3. Song of the Pig-Mary. 1986-1987. 15 min, UA 19. November 1987 Staatliche Hochschule für Musik Freiburg (anlässlich des Diplomkonzerts der Komponistin). Winfried Toll (Tenor solo) und andere Mitglieder der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg, Don Oung Lee (Dirigent)

B1. Orchestermusik

II) Flute Concerto. CD-Produktion Mai 2007 in Örebro/Schweden mit Sharon Bezaly, der Widmungsträgerin (Flöte) und dem swedish chamber orchestra örebro, Anne Manson (Dirigent). Veröffentlichung bei BIS (geplant Herbst 2008)

B2. Kammerorchester

I) Felicitas. UA 30. Juli 1984 auf den 32. Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt, Teilnehmer der Ferienkurse, Barrie Webb (Dirigent)

B3. Kammermusik

I) Duende. UA 22. Oktober 1982 Toho School of Music Tokio. Takahide Tanaka (Flöte) Toshiki Morita (Klarinette) Makoto Takahashi (Vibraphon) Tomoko Katabami (Röhrenglocken) Kioko Yasuda (Violine)

II) Kreislauf. UA Mai 1986 Freiburg, Freiburger Schlag-

zeugensemble, Leitung Matthias Rueff

III) Oktett. UA 26. Juli 1986 auf den 33. Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt. Jos Zwaanwnburg, John-Sebastian Winston (Flöte), Christian Hommel, Andrew Malcolm (Oboe), Peter Schueler, Diego Montes (Klarinette), Wolfgang Ruediger, Pavel Ionescu (Fagott) Barrie Webb (Dirigent)

IV) Four Pieces for Six Players. UA 19. November 1987 Staatliche Hochschule für Musik Freiburg (Diplomkonzert der Komponistin) Volker Helbing (Flöte), Christian Hommel (Oboe), Walter Ifrim (Klarinette), Felix Striker (Posaune), Chistian Kempa (Klavier), Michael Scianetz (Schlagzeug) Carmen Marina Cirneci (Dirigentin)

a1) Are you going with me? Vibraphon und Klavier. 1987. 6 min

Dies wurde mit DX7-II anstelle des Vibraphons häufig von Hamburg Consort gespielt (DX7-II üblicherweise Hubertus Dreyer, Klavier Mari Takano)

a2) Are you going with me? 2 Gitarren. 1987 6 min
Das Arrangement für 2 Gitarren stammt nicht von Mari Takano.

V) Zauberspiegel. UA 2. Juni 1988 Hochschule für Musik und Theater Hamburg Oboe Hiro Yamazaki, Keyboard Mari Takano.

Diese offizielle UA (anlässlich einer Hochschulfeier zu Ligetis 65. Geburtstags) litt unter einer Fehlfunktion des DX7-II-Synthesizers. Eine gelungenere inoffizielle UA des Werkes fand zuvor im Studentenwohnheim Kalekreuthweg, Hamburg statt (gleiche Besetzung).

Die musiktheatralische Komponente des Werkes erfordert zwingend einen männlichen Oboisten und eine weibliche Keyboarderin.

VI) a2) Casablanca (aus: Women's Paradise, siehe A2I). Saxophon (Sopran, Alt, Bariton), 2 Synthesizer (DX7-II), 5-saitige Viola. 1989 3.30 min

UA 18. Juni 1991 Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Thomas Gramatzki (alle Saxophone), Mike Rutledge (Viola), Hubertus Dreyer, Hans Peter Reutter (Synthesizer), Christine Hintz (Dirigentin) (im Rahmen der UA des gesamten Women's Paradise-Zyklus).

Da die ursprüngliche Besetzung von Casablanca (VI a1) sich zunächst nicht realisieren ließ, wurden verschiedene andere Möglichkeiten ausprobiert, die jedoch alle nicht

befriedigten (z.B. reine MIDI-Version beim Steirischen Herbst in Graz, 16.10.1989; MIDI-Gitarre anstelle von Kontrabass beim Holland-Off-Festival 1990); auch die virtuose Bedienung von drei Saxophonen gelang erstmalig Thomas Gramatzki, vorher mussten Notlösungen zur Überbrückung des Instrumentewechsels eingeschaltet werden (beispielsweise bei einer Aufführung am 4. Dezember 1989 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg). Infolgedessen erklang Casablanca mehrere Male vor 1991 in alternativen Versionen, doch zog die Komponistin all diese Versionen später zurück.

VII) L'Abandon. 14 Gitarren (akustisch und elektrisch). 1. L'Abandon 2. Norwegian Wood 3. Dance Dance Dance Nur der erste Satz deckt sich mit dem Finale "L'Abandon" von "Women's Paradise". Mari Takano entwickelte aus diesem Finalsatz eine eigenständige „Gitarrensymphonie“, deren MIDI-Version bereits mehrfach gespielt wurde, die sich jedoch in dieser Form als ganzes nicht in den "Women's-Paradise"-Zyklus fügt. Es wäre auszuprobieren, ob eine Live-Version – gemäß der ursprünglichen Intention der Komponistin: Mit 14 Gitarren rund um das Publikum verteilt – sich besser mit den ersten drei Sätzen von "Women's Paradise" verträgt.

VIII) Octet in Two Movements. UA 6. November 1996 Opera Stabile Hamburg. Hans Peter Reutter (Dirigent) „Octet“ ist eine (phantasievolle) Umarbeitung von zwei älteren Stücken: Der erste Satz beruht auf einer bislang unaufgeführten Szene aus dem geplanten 3. Akt der Oper „Die Schneekönigin“, der zweite Satz verarbeitet den letzten Satz von „Four Pieces for Six Players“.

IX) Two Pieces for Un-Just Strings. UA 19. September 1995. Casals Hall Tokio anlässlich des 12. Interlink Festivals. Just Strings (Irish Harp, Percussion), Hitomi Nakamura □ Rebab □ Mari Takano, Hubertus Dreyer (Synthesizer).

Die für das Stück benötigte Gitarre mit mikrotonalem (für mitteltönige Stimmung eingerichtetem) Griffbrett gehört zu den Instrumenten, mit denen John Schneider, Gründer der kalifornischen Gruppe Just Strings, vorzugsweise für „reine Stimmungen“ geschriebene Werke interpretiert. Da John Schneider Probleme mit dem ausgesprochen virtuosen Gitarrenpart hatte, einigten Just Strings und die Komponistin sich auf eine Version, die den Gitarrenpart in Synthesizer verlegte. (Doch ist der Gitarrenpart für einen mit virtuoser Musik vertrautem Gitarristen durchaus spielbar, wie mehrere Gitarristen später

bestätigten.)

Die extravagante Besetzung des Stückes (außer mikrotonaler Gitarre - Kosten ca. 3000 Euro, Kosten des Griffbrettes allein ca. 500 Euro (lt John Schneider) – ferner Irish Harp und javanisches Rebab, das sich aber durch ähnliche, häufiger gespielte Instrumente wie das chinesische Er Hu ersetzen ließe, u.a. auch 14 gestimmte Gongs) stellt einer weiteren Aufführung erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, was zu bedauern ist, denn es handelt sich unzweifelhaft um eines der besten und phantasie-reichsten Stücke von Mari Takano. Einige analytische Betrachtungen zu dem Werk in Takano 2005.

X) Mugen no Tsuki, Mugen no Hoshi. UA 1. Dezember 1998 Casals Hall Tokio. Teiko Kikuchi (Jushichigen), Chieko Fukunaga (Koto), Ko Ishikawa (Sho), Aya Motohashi (Hichiriki), Hiromi Nishida (Violine)

Der Titel des Stückes ist kaum übersetzbar, da er mit der Möglichkeit spielt, im Japanischen gleichklingende Worte mit verschiedenen Schriftzeichen zu schreiben – wodurch sich auch der Sinn ändert.

Hier die Schreibung von Mugen no Tsuki: □□□□

(□□□, grenzenlos, unendlich; □, Mond)

Die Schreibung von Mugen no Hoshi: □□□□

(□□□, traumhaft, phantastisch; □, Sterne)

XII) Song of the Pig-Mary

UA 9. September 2000 Monaka Tenjo Hall Tokio. Group P-bro (Harmonikas)

Eine Umarbeitung von B4 I) a1) (3. Satz)

XIV) Silent Light. UA 22. Juli 2001 AOI Music Hall Shizuoka (Japan). Akihiro Fukaya (Mandoline), Hirano Tozaki (Cembalo)

XV) Two Pieces for Two Mandolins. UA 27. Juli 2003 AOI Music Hall Shizuoka (Japan) Akihiro Fukaya, Hirokazu Sato (Mandoline)

XVI) LigAlien I. UA 15. November 2004 Chicago. Nathan Nabb (Sopransaxophon), Masahito Sugihara (Tenorsaxophon), Winston Choi (Klavier)

XVII) LigAlien II. UA 3. Februar 2004 Tokyo Opera city recital hall Tokio. Hitomi Nakamura (Hichiriki), Yoko Nishi (Koto), Kioko Yasuda (Violine)

XVIII) LigAlien III. UA 12. Juni 2007 Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Barbara Lüneburg (Violi-

ne), Gesine Dreyer (Harfe).

B4. Werke für Soloinstrumente

I) Liebeslieder, für Flöte solo UA 8. Januar 1986 Freiburg. Marcus Hufschmidt (Flöte)

II) L'Abandon. (Siehe auch Bemerkungen zu B3 VII)

a2) Version für Synthesizer (SY77) und MIDI

UA des ersten Satzes 18. Juni 1991 Hochschule für Musik und Theater Hamburg (im Zusammenhang von "Women's Paradise", s.o.). UA der anderen beiden Sätze November 1992 Goetheinstitut Moskau (anlässlich dessen Einweihung). Jeweils Hubertus Dreyer (Synthesizer und MIDI-Einspielung).

III) Innocent. UA 26. Januar 2001 Northern Illinois University School of Music USA/Illinois. Hubertus Dreyer (Klavier)

IV) Jungibility.

UA 3. Juni 2006 beim Bergen Festival Norwegen. Ellen Ugelvik (Klavier)

Es folgt eine Liste von (derzeit) nicht ins offizielle Werkverzeichnis aufgenommenen Werken (soweit erhalten). Die Liste ist rein chronologisch angelegt.

1.) Metamorphose. Flöte, Vibraphon, Klavier, Violine. 1980-81. ca. 10 min, UA 24. Juni 1981 Toho School of Music Tokyo

2.) L'aube. Flöte, Klarinette, Violine, Klavier. 1981. 12 min, UA 17. Oktober 1981 Toho School of Music Tokyo

3.) Henten□□ (Metamorphose). Gemischter Chor, Schlagzeug und Klavier. 1982. ca. 10 min

4.) Arche. Klavier solo. 1982-1983. ca. 10 min. UA 9. März 1983 Gomaba Emins Tokyo

5.) Atraxia. Streichquartett. 1984. 6 min, UA 4. Mai 1984 Japanisch-Französisches Institut (□□□□)Tokyo

6.) Vier Stücke mit Flöte. Flöte, Schlagzeug, Klavier, Violine. Vier Sätze: 1. Out of the Japanese Garden (Flöte solo) 2. Out of the Wild Garden (Flöte und Kontrabass) 3.

Kindergarten (Flöte, Schlagzeug, Klavier) 4. Out of the Indian Garden (Flöte, Schlagzeug, Klavier, Kontrabass). Auftrag des Flötisten Matthias Ziegler. 1986. ca.15 min, UA 5. Juni 1986 Staatliche Hochschule für Musik Freiburg

7.) Sinfonietta. Gemischter Chor, Kinderchor, Bigband, Orffgruppe und kleines Orchester. 1. Uno Due Tre Gustav 2. Gelehrtensong 3. D'où venons nous – Que sommes nous – Où allons nous. Auftragswerk zum 450. Geburtstag der Meldorfer Gelehrtenschule (Meldorf). 1989-1990. 18 min, UA 29. Juni 1990

Quellen

Dokumente:

Außer den Partituren und anderen Dokumenten befindet sich eine sehr sorgfältige Sammlung von Konzertprogrammen in den Händen von Mari Takano. Werkkommentare und ästhetische Positionen der Komponistin sind enthalten:

- 1) auf ihrer Homepage (siehe unter Links; Japanisch und Englisch),
- 2) im Werkkatalog (Japanisch und Englisch), Privatdruck,
- 3) im Booklet der „Women's Paradise“-CD (BIS 1238).

Der Werkkatalog und Partituren können über die auf der Homepage angegebene Internetadresse oder bei folgender Adresse erfragt werden:

Mari Takano
3-4-26 Asagaya-Kita
Suginami-Ku
166-0001 Tokyo/Japan

Auf Deutsch veröffentlicht sind:

Mari Takano. Bericht zu meiner Arbeit. In: „Mikrotöne und Mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden“. Manfred Stahnke (Hg.) Hamburg: von Bockel Verlag 2005, S. 333-342.

Zu japanischen und nichtveröffentlichten Texten von Mari Takano siehe „mehr zu Literatur und Quellen“.

Literatur:

Stephen Long. Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation. In: „Tempo“ Vol 58 (2004), Cambridge University Press. S. 14-22.

Rezensionen:

1. Zur CD „Women's Paradise“:

Satoru Takaku. Takano Mari. In: „Record Geijutsu“ Vol. 52,2 (Februar 2003) S. 198 (Japanisch)

Jean Vermeil. Mari Takano. In: „Repertoire“, Mai 2003 (Französisch)

Frank Mallet. Takano Mari. In: „La Monde de la Musique“, Mai 2003 (Französisch)

Lutz Lesle. Mari Takano: Women's Paradise. In: „Neue Zeitschrift für Musik“, Juli/August 2003 (164. Jahrgang), S. 76.

Diese letztere Kritik beschränkt sich allerdings weitgehend darauf, aus dem Booklet der CD zu zitieren.

Seiji Chouki. Takano Mari/Sakuhinshu (Takano Mari: Works). In: „Record Geijutsu“ Vol. 52,8 (August 2003) S. 183 (Japanisch)

Ferner ist eine ausführliche und Kritik von Dave Lewis im Mai 2007 für „allmusic“ (AMG) erschienen unter <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&to-ken=&sql=43:102978~T1> (Englisch)

2. Deutschsprachige Konzertkritiken:

Christian Esch. Gescheutes Neues. In: „Hamburger Rundschau“ 16. März 1989, S.13 (ausführlicher Artikel über Hamburg Consort, dem Mari Takano seinerzeit angehörte)

Neue Musik mit argen Längen. In: Hamburger Abendblatt 20. Juni 1991. (Verfasser: maw) (trotz des Titels eine positive, wenngleich nicht sehr aussagekräftige Besprechung der UA von Women's Paradise)

3. Zur „Sinfonietta“:

Die Entstehung der (nicht ins offizielle Werkverzeichnis aufgenommenen) „Sinfonietta“ für die Meldorfer Gelehrtenschule (1990) ist durch Zeitungstexte dokumentiert.

Dithmarscher Rundschau 10. Februar 1990, Kreisseite:

wandfrei hinsichtlich ihrer Position identifiziert werden.

Mari Takano hat sich in den letzten Jahren zunehmend für spirituelle Fragen interessiert. Noch vor gar nicht langer Zeit wurde „Spiritualität“ meist mit einem relativ kitschnahen Kunstverständnis assoziiert (in der Art eines Kitaro), doch scheint neuerdings hier und da eine Denkrichtung Fuß zu fassen, die Spiritualität und radikale ästhetische Erneuerung nicht als Gegensätze, sondern geradezu einander ergänzende Prinzipien ansieht. Zuweilen wird in diesem Zusammenhang auf Stockhausen verwiesen, doch würde es sicher lohnen, die verschiedenen Positionen zum Thema Kunst und Spiritualität, ihre Entwicklung und ihre wechselseitige Abhängigkeit einer differenzierteren Analyse zu unterziehen, namentlich auch im Hinblick auf den recht erheblichen Einfluss mancher Künstlerinnen.

Schon lange setzt sich Mari Takano mit der Frage auseinander, ob und inwieweit es geschlechtsspezifische Gestaltungsmerkmale in der Kunst gibt (siehe Takano 2000). Diese Merkmale lassen sich freilich aus mehr oder weniger (vielleicht gesellschaftlichem Druck gehorchender) epigonaler Kunst nur sehr mühsam ablesen, wirkungsvoller wäre ein Ansatz, der einerseits besonders radikale Künstlerinnen befragt, andererseits die – freilich immer mit Vorsicht zu genießenden – Erkenntnisse neurologischer und kognitionspsychologischer Forschung berücksichtigt.

Um zunächst auf den ersten Punkt einzugehen: In Japan nehmen Frauen wenigstens in der literarischen Tradition einen hervorragenden Platz ein – angefangen mit Murasaki Shikibu (1000), der Verfasserin der „Erzählungen vom Prinzen Genji“ (1000), deren Rang innerhalb der japanischen Literatur mit dem Goethes in Deutschland vergleichbar ist. So wenig auch in der gesellschaftlichen Realität Japans von Gleichberechtigung die Rede sein kann, gibt es keine Vorurteile gegen künstlerisches Wirken von Frauen. Nie wurde in Japan bestritten, daß Frauen Kunst produzieren können, die der ihrer männlichen Kollegen an Qualität gleichkommt, wo nicht gar überlegen ist. Dies, verbunden mit einer bewussten und ästhetischen Kultivierung von geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen, die in Japan auch heute noch eine große Rolle spielen, mag den Hintergrund abgeben, vor dem die historische Legitimation weiblichen Komponierens weitaus weniger interessiert als die Frage nach dem Ausdruck typisch weiblicher Erfahrungen und Erlebensweisen in der Kunst. Mari Takano sieht hier, von Hildegard

von Bingen und Ruth Crawford Seeger abgesehen, besonders im Pop (etwa bei Björk oder bei der jungen Tori Amos) und bei Meredith Monk Gestaltungsmerkmale, die sich bei männlichen Komponisten nicht finden, namentlich eine andere Einstellung zu Form, Entwicklungsrhythmus und Polyphonie, die in einem ganz anderen Medium, etwa auch im Tanztheater von Pina Bausch, zu spüren sei. Diese eher intuitiv aufgestellten These verlangt zu ihrer Stützung natürlich nach eingehenderen Analysen.

Was nun zweitens die neurologische und kognitionspsychologische Forschung angeht, so sind in den letzten Jahren reichlich Arbeiten über geschlechtsspezifische Denkweisen erschienen, doch sollte man über der Flut populärwissenschaftlich ausgebreiteter „Erkenntnisse“ nie außer Acht lassen, auf wie unsicheren Füßen Kognitionspsychologie in vielen Bereichen noch steht. Vor gar nicht so langer Zeit gewannen in Japan die pseudowissenschaftlichen Arbeiten Tsunodas (über angeblich für Japaner spezifische Lateralisierung der Musikwahrnehmung) den Beifall selbst so herausragender Musikologen wie Fumio Koizumi (siehe: Tadanobu Tsunoda. „Nihonjin no n_ō“ (Das Gehirn der Japaner). Tokyo: Taishukan Shoten 1978 (□□□□, □□□□□□□□); zur Kritik von Tsunodas Theorien u.a. William Wetherall. Talking to crickets. In: Far Eastern Economic Review, vol. 132(18), 1. Mai 1986, S. 43 f., und Gregory Shepherd. 'Nihonjinron: Challenge to Academia. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (Zagreb), vol. 22/2 (1991), S. 187-192). Wenn dieser Skandal nicht schon hinreichend zur Vorsicht mahnt, so möge Robert L. Greenes exzellentes Buch „Human Memory: Paradigms and Paradoxes“ (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates 1992) den Blick öffnen für die zahlreichen Fallen, die kognitionswissenschaftliche Forschung für Nicht-Fachleute bereithält. Trotz dieser Caveats dürfte an der Existenz von Zusammenhängen zwischen Gender (bzw. „männlicher“, „weiblicher“ Persönlichkeit und ihrem hormonellen Äquivalenten) und spezifischen Denkweisen kein Zweifel bestehen, und oft genug wurde schon die Vermutung oder Hoffnung geäußert, daß eine stärkere gesellschaftliche Repräsentation von Künstlerinnen der Kunst Wege zu neuen oder wenigstens bisher ungenügend berücksichtigten Gestaltungsprinzipien öffnet.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/242990172>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

<http://d-nb.info/gnd/155955489>

Library of Congress (LCCN):

<http://lcn.loc.gov/no2008185090>

Autor/innen

Hubertus Dreyer, 24. März 2008

Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am 31.01.2008

Zuletzt bearbeitet am 25.04.2018

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg