



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 37615

**HOLLAND  
BAROQUE**  
MEETS  
**JEREMIAS  
SCHWARZER**  
RECORDER

S O U N D S & C L O U D S

WORKS BY  
**HOSOKAWA  
& VIVALDI**

**JEREMIAS SCHWARZER** Jeremias Schwarzer's virtuosity and musicality as a recorder soloist have won him a prominent name in the world of early and contemporary music. His extraordinary involvement in broadening his instrument's repertoire and developing its playing techniques have resulted in more than seventy premiere performances. He has collaborated with some of the most interesting of today's composers, including Rolf Riehm, Annette Schlünz, Salvatore Sciarrino, Misato Mochizuki and Samir Odeh-Tamimi. As a soloist, Jeremias Schwarzer has appeared with the Akademie für Alte Musik Berlin, German broadcasting society orchestras (BR, SWR and HR), the Konzerthausorchester Berlin, the Bamberg Symphony Orchestra, the Munich Chamber Orchestra and the Frankfurt Opera Orchestra, under conductors including Carl St. Clair, Lothar Zagrosek, Daniel Harding, Peter Rundel and Beat Furrer. In addition to his pioneering performance as an instrumentalist, Schwarzer opens up new and exciting perceptions for the audience by means of unconventional concert and communication projects. For the Künstlerhaus Nürnberg Schwarzer directed the programme changeXchange in 2012, in which interested amateurs had the opportunity to work with professional artists. His conceptual and musical partners in such projects include Radialsystem V (Berlin), the dramaturg Folkert Uhde and the Minguet Quartett.

In 2015-16, in collaboration with the Kulturstiftung des Bundes and several European partners, together with concert producer Folkert Uhde he realised *Sounds and Clouds* (featuring Toshio Hosokawa and Holland Baroque and music by Antonio Vivaldi), and *ALIF* (music by Stefan Goldmann and Samir Odeh-Tamimi, installation by Chiharu Shiota). Jeremias Schwarzer teaches the recorder and new music at the Hochschule für Musik Nürnberg. He has directed masterclasses and has been a lecturer and guest teacher at colleges and universities in Vienna, Huddersfield, Freiburg, Belgrade, New York, Harvard, the Darmstadt Summer Courses, the Mozarteum Salzburg and the Tokio Irino Foundation.

For the Vivaldi concertos on this recording, Jeremias Schwarzer used material from the orchestral Amsterdam Opus X [AE1] edition probably printed in 1729, as well as earlier solo settings found in the Turin manuscript sources (ca.1715-25) that sometimes offer interesting extra material.

**HOLLAND BAROQUE** Time after time Holland Baroque surprises its audience with divergent musical programmes. For each programme the ensemble plunges with devotion into a musical encounter; not only with baroque musicians, but also with musicians from other musical genres. Baroque





music is always the starting point. Balancing between tradition and innovation, this steady group of musicians is always looking for the actuality of musical experience and enthusiastically contributes to the development of classical music for the audience of today. Performing about 60 concerts a year, Holland Baroque has shared the stage over the past few years with many leading soloists. To name but a few: Lars Ulrik Mortensen, Giovanni Sollima, Emma Kirkby and Riccardo Minasi. But also in collaboration with Quatuor Mosaïques, Dutch Chamber Choir, Capella Amsterdam, composer Nico Muhly, trumpeter Eric Vloeimans, actor Porgy Franssen, Calefax, Orkater and Oorkaan Holland Baroque was engaged in a creative adventure. With great pleasure Holland Baroque has realized numerous Kids Only-concerts and education projects. In recent years more than 10,000 children have,

## MUSICIANS

*Musical leader / recorder*

Jeremias Schwarzer

*Conducting Assistant*

'Singing Garden in Venice'

Frank Agsteribbe

*Violin*

Judith Steenbrink, Katarina Aleksić,  
Filip Rekiec, Dasa Valentova, Maite Larburu

*Viola*

Esther van der Eijk, Nadine Henrichs

*Cello*

Tomasz Pokrzywinski

*Double bass*

Christine Sticher

*Oboe*

Luise Haugk

*Bassoon*

Moni Fischaleck

*Harp*

Masumi Nagasawa

*Harpichord, organ*

Tineke Steenbrink

*Lute*

Christoph Sommer

Karl Nyhlin

## SOUNDS & CLOUDS

Tick... tick tick... south of the hills, the program is focused to tell silent music. On a journey starting from daybreak to sunset we relax there, taking in this wonder of nature and Antonio Vivaldi. A third host is the recorder player, Johannes Stollwag, who has brought the two composers together across the centuries.

Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) is one of today's leading Japanese composers, though his nationality did not play a decisive role, at any rate in his early career. He grew up in a thoroughly Japanese family - his grandfather worked all day as an ikebana master of flower arranging, his mother played the koto, a type of zither - and it was natural for him to focus on the canon of western music, entirely in the fashion of post-war Japan; as for the traditional music of his country - he thought it rather dull. When the young pianist began to write music himself, he left for Germany to study composition with the Korean Isang Yun. Although Hosokawa was fascinated by Yun's 'international' music employing European means, but written without losing sight of eastern concepts, sometime later, under the guidance of Klaus Huber in Freiburg, he pursued a different path. Not until he heard a recital of traditional Asiatic music did Hosokawa really wake up to his own musical heritage. He suddenly realised that Japanese court music such as *gagaku* and *koto-uta*, and Buddhist *shōmyō* chants, had for a thousand years already exploited the expressive possibilities of new sounds, as the European

to enlighten the program. The violinist focuses on the subtlest of sounds, the clarinet on the daybreak, the recorder on the twilight. To his big book, the recorder player Johannes Stollwag, who has brought the two composers together across the centuries, touching: "It seemed like the violinist himself was music! ..."

avant-garde, including Ligeti, Xenakis, Schoenberg and Webern, sought in their own time with clusters, microtones and stereophonic effects. On Huber's advice, Hosokawa returned to Japan for six months to investigate the music and context of Zen Buddhism. Back in Europe, friendships arose with composers including Helmut Lachenmann and particularly Tōru Takemitsu, who greatly inspired Hosokawa's concept of music. Silence is perhaps more important than sound in this concept. Hosokawa likes to compare his music - or ideally all music - with the work of a calligrapher. A craftsman who, facing a blank piece of paper, prepares to make his first stroke. But the brush is not simply put to paper. He begins from a point in space, brings his brush down in utmost concentration, makes his stroke and returns to his source. The movement begins in the air, and the visible mark on the paper is only one part of it, not the entire experience. In his work the calligrapher employs his whole body, which acquires a spiritual load. For the brush stroke is a reflection of his very breathing, his strength and his character.

The blank spaces on the paper have their own

tension, known in Japanese as *ma*. That tension can be felt in music, between two sounds. Here Hosokawa sees a major difference between European and eastern music: 'The only thing of importance [in western music] is perhaps the sonorous impact, the sound as of a cathedral where one finds eternity. We find beauty in a cherry tree, precisely because they blossom so briefly - eternity does not exist, we know no God. The flower withers, but next year the cherry tree blossoms anew. Sound is like such blossom, it comes and goes. The silences, the absence, are not empty but full of sound, if we were able to hear.'<sup>1</sup>

Each sound, therefore, is born of silence, as a meditation, and here the rhythm of breathing is crucial for Hosokawa. Sounds grow and fade, the pauses between the breaths determine the form. Together, notes can form clusters, even sharp dissonances - for nature is seldom in full harmony - but they always return to individual notes and silence. Such a cyclic structure does not seek development, completion or repetition, but floats on ongoing movement and variation, which is likewise a significant contrast with western music. 'In eastern thinking', Hosokawa writes, 'the voice (i.e. the sound) is born when the spirit itself is manifest in breath. The expression of this dynamic process, reflecting the sound of the spirit in breath and voice, this, for me as a composer, is the ultimate challenge.'<sup>2</sup>

The contrast with the music of Antonio Vivaldi

could hardly be greater. The chasm in time, approach and aesthetics is so deep that it is perhaps futile to look for deeper relationships. Where Hosokawa pursues an expression of an extra-musical breath, Vivaldi surprises us time and again by playing with the form of the Baroque concerto - and then in more than five hundred compositions! This variety is often inspired by a musical effect, a person or a story, as in *La notte*, blossoming from Hosokawa's nocturnal imagery as a melodic and rhythmic mirror, or in *La tempesta di mare*, prompted by the second intermezzo, *Das Meer vor dem Sturm*. Sometimes the 'programme' is less clear, as in *Il gardellino* (with written-out birdsong) or in the fourth concerto, which Schwarzer has called *La festa*. A strict hierarchy rules: the soloist has every opportunity to impress, with long strings of fast notes and impossible leaps, while the ensemble provides an energetic accompaniment and has its moments in intermediate *ritornellos*. And Vivaldi shows off his genius, stirring up things by deviating from a model of which he was himself the main author.

Hosokawa appears to be less interested than Vivaldi in literal imitations of nature (although such sounds do play a role in *Singing Garden in Venice*), but that is not to say that a certain degree of imitation is entirely absent. This appears from many of his titles, which often refer to birds, landscapes, gardens or the sea, for 'ideal music is like the sound of nature.'<sup>3</sup> In

this respect he would seem to follow in the footsteps of Takemitsu, who believed that 'music [must] release a natural feeling in us – a most sensual process. Music is not merely a question of notes on paper, for it begins with active listening to sound, and the essence of composition is to be able to perceive feelings in sounds.'<sup>4</sup> In Hosokawa's music, references to nature must be understood as impulses and aids, arousing in the listener an attitude that is not focused on intellectual reasoning or the pursuit of formal patterns or structures.<sup>5</sup> For *Singing Garden in Venice*, commissioned by Jeremias Schwarzer, Hosokawa nonetheless chose another course. After compositions based on Japanese folk music and adaptations of composers such as Bach, Handel and Ives, he has now for the first time written around existing music. Although the Baroque instruments (particularly the harpsichord and theorbo) formed a new aspect, he was able to build on his experience with traditional Japanese instruments. 'Early western and Japanese music seek the same tonal qualities, mild and strong, light and dark, and so it was

not difficult to take this step. What was clear was that I had to go further than mere arrangement, which, by the way, I enjoy doing, for I learn much from original music. I could not touch Vivaldi's notes, however. And so I entwined elements from his pieces in my prelude, intermezzos and postlude. I dreamed of a spot where the flowers (Vivaldi's concertos) could blossom at their very finest. My work was that of a gardener, the creation of that musical background, as an exercise in ikebana.'<sup>6</sup>

Albert Edelman

- 1 Carme Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (Sonograma Magazine, 2011)
- 2 Toshio Hosokawa, explanatory notes to *Sen I* for solo flute (1984)
- 3 Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (see above)
- 4 Tōru Takemitsu, *Gärtner dieser Zeit in: Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Tōru Takemitsu* (Munich, 1996)
- 5 Jörn Peter Hiekel, *Gefährdete Intensitäten in: Roche Commissions Toshio Hosokawa* (2010)
- 6 Toshio Hosokawa in conversation with the author (2015)

**SOUNDS & CLOUDS** Tik... tikketik... doen de steentjes. Vanuit de verte steekt de wind op. Zelfs midden in de nacht is het in deze wonderlijke tuin nooit helemaal stil. We verpozen er van het ochtendgloren tot zonsondergang in het gezelschap van twee gidsen om het natuurspektakel een dag lang in ons op te nemen: Toshio Hosokawa en Antonio Vivaldi. Een derde gastheer is blokfluitist Jeremias Schwarzer, die beide componisten over de eeuwen heen bij elkaar bracht.

Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) geldt als de meest prominente levende Japanse componist, maar zo doorslaggevend was zijn nationaliteit zeker aan het begin van zijn carrière niet. Opgegroeid in een door en door Japanse familie – zijn grootvader werkte als ikebana-meester de hele dag met bloemen, zijn moeder bespeelde de koto, een soort citer – richtte hij zich als vanzelfsprekend op de westerse muziekcanon, helemaal volgens de mode in naoorlogs Japan; traditionele muziek vond hij maar saai.

Toen de jonge pianist eenmaal zelf muziek was begonnen schrijven vertrok hij naar Duitsland om bij de Koreaan Isang Yun compositie te studeren. Hosokawa was weliswaar gefascineerd door Yuns 'internationale' muziek met Europese middelen, geschreven zonder de oosterse manier van denken uit het oog te verliezen, maar zelf sloeg hij na enige tijd onder begeleiding van Klaus Huber in Freiburg toch een andere richting in. Pas tijdens een concert met traditionele Aziatische muziek hoorde Hosokawa zijn eigen erfgoed met nieuwe oren. Plots daagde het inzicht dat Japanse hofmuziek als *gagaku* en *koto-uta* en

de boeddhistische *shōmyō*-gezangen al 1000 jaar de expressieve mogelijkheden van nieuwe klanken gebruikten, zoals de Europese avant-garde (Ligeti, Xenakis, Schoenberg, Webern,...) die in hun eigen eeuw zocht met toonclusters, microtonen en stereofonische effecten. Op Hubers aanraden keerde Hosokawa voor een half jaar terug naar Japan om daar de muziek en context van het zen-boeddhisme te onderzoeken. Terug in Europa knoopte hij vriendschappen aan met componisten als Helmut Lachenmann en vooral Tōru Takemitsu, die een grote inspiratie was voor Hosokawa's visie op muziek. In die visie is stilte misschien nog wel belangrijker dan klank. Hosokawa vergelijkt zijn muziek – alle muziek, ideaal gezien – graag met het werk van een kalligraaf. Die maakt zich geconfronteerd met een wit blad klaar voor zijn eerste streek. Maar hij zet de penseel niet zomaar op het papier. Hij begint vanuit een punt in de ruimte, brengt dan in volle concentratie de penseel naar beneden, zet zijn streek en keert terug naar zijn oorsprong. De beweging begint in de lucht en de zichtbare tekening op papier is er slechts een onderdeel van,

niet de hele ervaring. De kalligraaf gebruikt in zijn werk heel zijn lichaam, dat een spirituele lading krijgt. De penseelstreek is namelijk een weerschijn van zijn levensadem, zijn kracht en zijn karakter.

De onbeschreven ruimtes op het blad kennen hun eigen spanning, in het Japans *ma* genoemd. Die spanning is ook te voelen in muziek, tussen twee klanken. Hosokawa ziet daar een groot verschil tussen Europese en oosterse muziek: 'Het enige belangrijke [in westerse muziek] is misschien wel de sonore impact, de klank als een kathedraal waar je de eeuwigheid vindt. Wij vinden schoonheid in een kersenbloesem, juist omdat ze maar heel kort blijft – eeuwigheid bestaat niet, wij kennen geen god. De bloem verwelkt, maar volgend jaar bloeit de kersenboom opnieuw. Geluid is als zo'n bloesem, die komt en gaat. De stiltes, de afwezigheid, zijn niet leeg maar vol geluid, als we zouden kunnen horen.'<sup>1</sup>

Elke klank wordt dus geboren uit stilte, als een meditatie. Voor Hosokawa is het ademritme daarbij cruciaal. Klanken groeien en nemen weer af, de pauzes tussen de ademhalingen bepalen de vorm. Samen kunnen noten clusters maken, soms zelfs scherpe dissonanten – want de natuur is zelden in volkomen harmonie –, maar keren steeds terug naar de enkele noot en de stilte. Zo'n cyclische structuur zoekt niet naar ontwikkeling, voltooiing of herhaling, maar drijft juist op doorgaande beweging en variatie, nog een

belangrijke tegenstelling met Westerse muziek. 'In het oosterse denken', schrijft Hosokawa, 'wordt de stem (dat is: de klank) geboren als de geest zichzelf in de adem manifesteert. De uitdrukking van dat dynamische proces, dat in adem en stem de klank van de geest reflecteert, dat is voor mij als componist de belangrijkste uitdaging.'<sup>2</sup> Het contrast met de muziek van Antonio Vivaldi kan nauwelijks groter zijn. De kloof in tijd, aanpak en esthetiek is zo diep dat zoeken naar diepere verbanden misschien wel zinloos is. Waar Hosokawa streeft naar een expressie van een buitenmuzikale adem, verrast Vivaldi door telkens weer te spelen met de vorm van het barokke concerto – en dat in meer dan 500 werken! Die variatie is vaak geïnspireerd op een muzikaal effect, een persoon of een verhaal zoals in *La notte*, opbloeiend uit Hosokawa's nachtbeeld als een melodische en ritmische spiegel, of in *La tempesta di mare* dat voortkomt uit het tweede intermezzo, *Das Meer vor dem Sturm*. Soms is het 'programma' minder duidelijk, zoals in *Il gardellino* (met uitgeschreven vogelgefluit) of in het vierde concerto, dat van Schwarzer de titel *La festa* kreeg. Er heerst een strikte hiërarchie: de solist krijgt alle kans om te imponeren met lange notenslierten en onmogelijke sprongen, het ensemble zorgt voor de energieke begeleiding en treedt in de tussenliggende *ritornelli* op de voorgrond. Vivaldi toont dan zijn genie door op een prikkelende manier af te wijken

van het model, waarvan hij trouwens zelf de belangrijkste auteur was.

Hosokawa lijkt weliswaar minder dan Vivaldi geïnteresseerd om de natuur letterlijk na te bootsen (hoewel natuurgeluiden hun rol hebben in *Singing Garden in Venice*), maar dat wil niet zeggen dat een zekere vorm van imitatie volledig afwezig is. Dat blijkt al uit veel van zijn titels, vaak verwijzingen naar vogels, landschappen, tuinen of de zee, want 'ideale muziek lijkt op de klank van de natuur.'<sup>3</sup> Wellicht volgt hij daarin Takemitsu, die vond dat 'muziek in ons een natuurlijk gevoel [moet] losmaken – een zeer zintuigelijk proces. Muziek bestaat niet alleen uit noten op papier. Het begint met actief te luisteren naar geluid. Gevoelens in geluiden kunnen waarnemen is de essentie van het componeren.'<sup>4</sup> Bij Hosokawa moeten verwijzingen naar de natuur worden begrepen als impulsen en hulpmiddelen om bij de luisteraar een attitude te wekken die niet is gericht op intellectueel begrip of een zoektocht naar formele patronen of structuren.<sup>5</sup>

Voor *Singing Garden in Venice*, een opdrachtcompositie voor Jeremias Schwarzer, koos Hosokawa echter een ander pad. Na eerdere zettingen van Japanse volksmuziek en bewerkingen van onder meer Bach, Händel en Ives, schreef hij nu voor het eerst rond bestaande muziek. En hoewel het barokke instrumen-

tarium (vooral het klavecimbel en de theorbe) een nieuw aspect vormde, kon hij voortbouwen op zijn ervaring met traditionele Japanse instrumenten. 'Oude westerse en Japanse muziek zoeken naar dezelfde klankkwaliteiten, mild-hart, licht-donker, dus die stap was voor mij niet moeilijk te maken. Wel was duidelijk dat ik verder moest gaan dan bewerken, iets dat ik trouwens graag doe, want ik leer veel van originele muziek. Vivaldi's noten kon ik niet aanraken. Daarom wilde ik in mijn voorspel, intermezzi en naspel elementen uit zijn stukken verweven. Ik droomde van een plek waar de bloemen (Vivaldi's concert) het allermooist konden bloeien. Mijn werk was dat van een tuinier, de creatie van die muzikale achtergrond als een oefening in ikebana.'<sup>6</sup>

Albert Edelman

- 1 Carme Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (Sonograma Magazine, 2011)
- 2 Toshio Hosokawa, toelichting bij *Sen I* voor solofluit (1984)
- 3 Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (zie boven)
- 4 Tōru Takemitsu, *Gärtner dieser Zeit in: Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Tōru Takemitsu* (München, 1996)
- 5 Jörn Peter Hiekel, *Gefährdete Intensitäten* in: Roche Commissions Toshio Hosokawa (2010)
- 6 Toshio Hosokawa in gesprek met de auteur (2015)

**SOUNDS & CLOUDS** Tick... ticketick... klicken die Steinchen. Aus der Ferne erhebt sich der Wind. Selbst mitten in der Nacht ist es in diesem wunderlichen Garten nie ganz still. Wir verweilen hier von der Morgenröte bis zum Sonnenuntergang in der Gesellschaft zweier Reiseführer, um das Schauspiel der Natur einen Tag lang in uns aufzunehmen: Toshio Hosokawa und Antonio Vivaldi. Ein dritter Gastgeber ist Blockflötist Jeremias Schwarzer, der die beiden Komponisten über die Jahrhunderte hinweg zusammenführte.

Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) gilt als der prominenteste lebende japanische Komponist, aber so ausschlaggebend war seine Nationalität zu Beginn seiner Laufbahn gewiss nicht. Aufgewachsen in einer durch und durch japanischen Familie – sein Großvater arbeitete als Ikebana-Meister den ganzen Tag lang mit Blumen, seine Mutter spielte das Koto, eine Art von Zither –, wandte er sich wie selbstverständlich dem westlichen Musikkanon zu, ganz gemäß der Mode im Japan der Nachkriegszeit; traditionelle Musik fand er langweilig. Als der junge Pianist einmal selbst zu komponieren begonnen hatte, zog er nach Deutschland, um beim Koreaner Isang Yun Komposition zu studieren. Hosokawa war zwar fasziniert von Yuns 'internationaler' Musik mit europäischen Mitteln, geschrieben, ohne dabei die fernöstliche Denkweise aus den Augen zu verlieren, aber er selbst schlug nach einiger Zeit unter der Begleitung von Klaus Huber in Freiburg doch eine andere Richtung ein. Erst während eines Konzerts mit traditioneller asiatischer Musik hörte Hosokawa sein eigenes Erbgut mit neuen Ohren. Plötzlich dämmerte ihm die Erkenntnis, dass japanische Hofmusik,

wie *Gagaku* und *Koto-uta* sowie die buddhistischen *Shōmyō*-Gesänge, schon seit 1000 Jahren die expressiven Möglichkeiten neuer Klänge verwendeten wie die europäische Avantgarde (Ligeti, Xenakis, Schönberg, Webern,...), die in ihrem eigenen Jahrhundert mit Tonclustern, Mikrotönen und stereophonen Effekten nach neuen Mitteln suchten. Auf Hubers Rat kehrte Hosokawa für ein halbes Jahr nach Japan zurück, um dort die Musik und den Kontext des Zen-Buddhismus zu erforschen. Zurück in Europa schloss er Freundschaften mit Komponisten wie Helmut Lachenmann und vor allem Tōru Takemitsu, der ein großer Inspirator für Hosokawas Sicht auf die Musik war. In dieser Betrachtungsweise ist die Stille vielleicht noch wichtiger als der Klang. Hosokawa vergleicht seine Musik – alle Musik, ideal gesehen – gerne mit der Arbeit eines Kalligraphen. Dieser bereitet sich, konfrontiert mit einem weißen Blatt, auf seinen ersten Strich vor. Aber er setzt den Pinsel nicht ohne weiteres auf das Papier. Er beginnt von einem Punkt im Raum aus, führt dann voller Konzentration den Pinsel nach unten, macht seinen Strich und

kehrt zurück zum Ursprung. Die Bewegung beginnt in der Luft, und die auf dem Papier sichtbare Zeichnung ist nur ein Bestandteil dessen, nicht die ganze Erfahrung. Der Kalligraph setzt bei seiner Arbeit den ganzen Körper ein, der eine spirituelle Ladung bekommt. Der Pinselstrich ist nämlich ein Abglanz seines Lebensatems, seiner Kraft und seines Charakters. Die unbeschriebenen Räume auf dem Blatt haben ihre eigene Spannung, im Japanischen *ma* genannt. Diese Spannung ist auch in der Musik zwischen zwei Klängen zu spüren. Hosokawa sieht hier einen großen Unterschied zwischen der europäischen und der fernöstlichen Musik: 'Das einzig Wichtige [in der westlichen Musik] ist vielleicht die sonore Wirkung, der Klang als eine Kathedrale, in der man die Ewigkeit findet. Wir sehen Schönheit in einer Kirschenblüte, gerade weil sie nur sehr kurz lebt – Ewigkeit gibt es nicht, wir kennen keinen Gott. Die Blüte verwelkt, aber im nächsten Jahr blüht der Kirschenbaum wieder. Schall ist wie so eine Blüte, er kommt und geht. Die Stillen, die Abwesenheiten, sie sind nicht leer, sondern voller Klang, wenn wir sie hören könnten.'<sup>1</sup> Jeder Klang wird also aus Stille geboren, als eine Meditation. Für Hosokawa ist der Rhythmus des Atmens dabei entscheidend. Klänge wachsen und nehmen wieder ab, die Pausen zwischen dem Atmen bestimmen die Form. Zusammen können Noten Cluster bilden,

zuweilen selbst scharfe Dissonanzen – denn die Natur ist selten in vollkommener Harmonie –, aber sie kehren stets wieder zurück zur einzelnen Note und zur Stille. So eine zyklische Struktur sucht nicht Entwicklung, Vollendung oder Wiederholung, sondern treibt gerade auf fortlaufender Bewegung und Variation, noch ein wesentlicher Gegensatz zur Musik des Westens. 'Im Denken des Ostens', schreibt Hosokawa, 'wird die Stimme (das heißt: der Klang) geboren, wenn der Geist sich selbst im Atem manifestiert. Der Ausdruck dieses dynamischen Prozesses, der in Atem und Stimme den Klang des Geistes reflektiert, das ist für mich als Komponist die wichtigste Herausforderung.'<sup>2</sup> Der Kontrast zur Musik von Antonio Vivaldi kann kaum größer sein. Die Kluft in der Zeit, im Verfahren und in der Ästhetik ist dermaßen tief, dass die Suche nach tieferen Zusammenhängen vielleicht sinnlos ist. Wo Hosokawa den Ausdruck eines außermusikalischen Atems anstrebt, überrascht Vivaldi dadurch, dass er immer wieder mit der Form des barocken Concertos spielt – und das in mehr als 500 Werken! Diese Variation ist oft inspiriert durch einen musikalischen Effekt, eine Person oder eine Geschichte, wie in *La notte*, erblühend aus Hosokawas Nachtbild als einem melodischen und rhythmischen Spiegel, oder in *La tempesta di mare*, das sich aus dem zweiten Intermezzo entwickelt, *Das Meer vor dem Sturm*. Manchmal ist das 'Programm' weniger deutlich, wie in



*Il gardellino* (mit ausgeschriebenem Vogel-pfeifen) oder im vierten Concerto, das von Schwarzer den Titel *La festa* bekam. Es herrscht eine strikte Hierarchie: der Solist bekommt jede Gelegenheit, mit langen Notenreihen und

unmöglichen Sprüngen zu beeindrucken, das Ensemble sorgt für die energische Begleitung und tritt in den zwischenliegenden *Ritornelli* in den Vordergrund. Vivaldi zeigt dann sein Genie, indem er in faszinierender Weise vom

Muster abweicht, dessen bedeutendster Urheber er übrigens selbst war. Hosokawa scheint zwar weniger als Vivaldi daran interessiert zu sein, die Natur direkt nachzuahmen (wenngleich Naturlaute in *Singing Garden in Venice* eine Rolle spielen), aber das soll nicht heißen, das eine gewisse Form der Imitation gänzlich fehlt. Das geht schon aus vielen seiner Titel hervor, oftmals Hinweise auf Vögel, Landschaften, Gärten oder das Meer, denn 'ideale Musik ähnelt dem Klang der Natur.'<sup>3</sup> Vielleicht folgt er darin Takemitsu, der meinte, dass 'Musik in uns ein natürliches Gefühl auslösen [muss] - einen sehr sinnlichen Prozess. Musik besteht nicht nur aus Noten auf Papier. Sie beginnt mit dem aktiven Hören von Klängen. Gefühle in Klängen wahrnehmen zu können, das ist der Wesensgehalt des Komponierens.'<sup>4</sup> Bei Hosokawa sind Hinweise auf die Natur zu verstehen als Impulse und Hilfsmittel, die beim Hörer eine Haltung erwecken sollen, die nicht auf intellektuelles Verständnis oder eine Suche nach förmlichen Mustern oder Strukturen abzielt.<sup>5</sup> Bei *Singing Garden in Venice*, einer Auftragskomposition für Jeremias Schwarzer, entschied Hosokawa sich jedoch für einen anderen Weg. Nach vorherigen Fassungen von japanischer Volksmusik und Bearbeitungen von unter anderem Bach, Händel und Ives, schrieb er jetzt zum ersten Mal rundum vorhandene Musik. Und obwohl das barocke Instrumentarium (vor allem das Cembalo und die

Theorbe) einen neuen Gesichtspunkt darstellte, konnte er auf seiner Erfahrung mit traditionellen japanischen Instrumenten weiterbauen. 'Alte westliche und japanische Musik suchen dieselben Klangqualitäten, leise-laut, hell-dunkel, daher stellte dieser Schritt für mich kein Problem dar. Allerdings war es klar, dass ich weiter gehen musste, als nur bearbeiten, etwas was ich übrigens gerne mache, denn ich lerne viel von der Originalmusik. Vivaldis Noten konnte ich nicht antasten. Deshalb wollte ich in meinem Vorspiel, Intermezzi und Nachspiel Elemente aus seinen Stücken verweben. Ich träumte von einer Stelle, an der die Blumen (Vivaldis Concerti) am schönsten blühen könnten. Meine Arbeit war die eines Gärtners, die Erschaffung dieses musikalischen Hintergrundes als eine Übung in Ikebana.'<sup>6</sup>

Albert Edelman

- 1 Carme Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (Sonograma Magazine, 2011)
- 2 Toshio Hosokawa, Erläuterungen zu *Sen I* für Soloflöte (1984)
- 3 Miró, *Interview with Toshio Hosokawa* (siehe oben)
- 4 Tōru Takemitsu, *Gärtner dieser Zeit in: Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Tōru Takemitsu* (München, 1996)
- 5 Jörn Peter Hiekel, *Gefährdete Intensitäten* in: Roche Commissions Toshio Hosokawa (2010)
- 6 Toshio Hosokawa im Gespräch mit dem Autor (2015)



**SOUNDS & CLOUDS** Tic... tic tic... font les petites pierres. Au loin le vent se lève. Même au milieu de la nuit, dans ce jardin enchanté ce n'est jamais complètement silencieux. Nous faisons halte de l'aube au couchant en compagnie de deux guides afin d'accueillir en nous pendant toute une journée le spectacle de la nature: Toshio Hosokawa et Antonio Vivaldi. C'est le troisième hôte, Jeremias Schwarzer, flûtiste à bec, qui a réuni les deux compositeurs à travers les siècles.

Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) est considéré comme le compositeur japonais vivant le plus en vue. Sa nationalité n'a toutefois pas été déterminante, surtout au début de sa carrière. Il a grandi dans une famille profondément japonaise - son grand-père, maître dans le domaine de l'ikebana, travaillait toute la journée avec des fleurs et sa mère jouait du koto, sorte de cithare. Il s'est consacré de manière évidente à la musique occidentale, suivant complètement la mode de l'après-guerre au Japon; il trouvait la musique traditionnelle japonaise ennuyeuse. Lorsque le jeune pianiste a commencé à écrire de la musique, il est parti en Allemagne pour faire des études de composition auprès du Coréen Isang Yun. Si Hosokawa a certes été fasciné par la musique "internationale" de Yun qui utilisait des moyens européens et était écrite sans perdre de vue le mode de pensée asiatique, il a toutefois désiré s'engager dans une autre voie après quelques temps et est allé travailler auprès de Klaus Huber à Freiburg. Ce n'est que lors d'un concert de musique asiatique que Hosokawa a pu entendre son propre héritage avec des oreilles neuves.

Il a soudain compris que la musique de cour japonaise telle que le *gagaku* et le *koto-uta* ou encore les chants *shōmyō* bouddhiques utilisaient déjà depuis 1000 ans les possibilités expressives de nouvelles sonorités, comme l'avant-garde européenne (Ligeti, Xenakis, Schoenberg, Webern,...) qui dans leur propre siècle ont recherché des effets avec clusters, micro-tons et stéréophonie. Sur les conseils de Huber, Hosokawa est rentré six mois au Japon afin de faire des recherches sur la musique et le contexte du bouddhisme zen. De retour en Europe, il a noué amitié avec des compositeurs tels que Helmut Lachenmann mais surtout avec Tōru Takemitsu qui a été une grande source d'inspiration pour la vision musicale de Hosokawa.

Dans cette vision, le silence est peut-être encore plus important que le son. Hosokawa compare volontiers sa musique - de façon idéale, toute musique - avec l'œuvre d'un calligraphe. Il reste confronté à la page blanche, prêt à tracer son premier trait. Mais il ne met pas son pinceau n'importe comment sur le papier. Il commence par un point dans l'espace, abaisse le pinceau vers le bas com-



plètement concentré, trace son trait et revient à sa première position. Le mouvement commence dans l'air et le dessin visible sur le papier n'en marque qu'une partie; il ne témoigne en rien de toute l'expérience. Dans

son travail, le calligraphe utilise tout son corps qui reçoit une charge spirituelle. Le trait de pinceau est en effet un reflet de sa respiration vitale, de sa force et de son caractère. Les espaces libres sur le papier possèdent leur

propre tension, ce que l'on nomme *ma* en japonais. Cette tension peut être également ressentie en musique, entre deux sons. Hosokawa voit là une grande différence entre la musique européenne et la musique orientale. "La seule chose importante [dans la musique occidentale] c'est peut-être l'impact sonore, le son vu comme une cathédrale où l'on trouve l'éternité. Nous trouvons la beauté dans une fleur de cerisier, justement parce qu'elle est éphémère - l'éternité n'existe pas, nous ne connaissons pas de dieu. La fleur se fane, mais l'année suivante le cerisier refléurit. Le son est tel une fleur, qui vient et va. Les silences, l'absence, ne sont pas vides mais plein de son que nous pourrions entendre." <sup>1</sup> Chaque son naît donc dans le silence, comme une méditation. Pour Hosokawa, le rythme de la respiration est en cela crucial. Les sons grandissent et s'éteignent, les pauses entre les respirations déterminent la forme. Ensemble, les notes peuvent constituer des clusters, parfois même d'âpres dissonances - car la nature est rarement en complète harmonie -, mais elles reviennent toujours à la note unique et au silence. Une telle structure unique ne recherche pas le développement, l'achèvement ou la répétition, mais flotte juste sur le mouvement continu et la variation, ce qui est une fois encore en opposition avec la musique occidentale. "Dans la pensée orientale", écrit Hosokawa, "la voix (c'est-à-dire le son) naît lorsque l'esprit se manifeste dans la respiration.

L'expression de ce processus dynamique - qui se reflète dans la respiration et le son de l'esprit -, c'est pour moi, compositeur, le défi le plus important." <sup>2</sup> Le contraste avec la musique d'Antonio Vivaldi ne peut guère être plus important. Le fossé qui existe au niveau du temps, de l'approche et de l'esthétique est tellement important qu'il est peut-être insensé de chercher des liens plus profonds. Là où Hosokawa recherche l'expression, Vivaldi étonne en jouant à chaque fois avec la forme du concerto baroque - et cela dans plus de 500 œuvres!" La variation est souvent inspirée par un effet musical, une personne ou une histoire, comme dans *La notte*, qui s'épanouit à partir de l'image de la nuit de Hosokawa, telle un miroir rythmique et mélodique, ou dans *La tempesta di mare* qui naît du deuxième intermezzo, *Das Meer vor dem Sturm*. Parfois, le "programme" est moins clair, comme dans *Il gardellino* (qui comprend un chant d'oiseau écrit) ou dans le quatrième concerto, que Schwarzer rebaptise *La festa*. Il règne une stricte hiérarchie : le soliste reçoit le moyen d'imposer avec de longues guirlandes de notes et des sauts d'intervalles impossibles. L'ensemble est responsable de l'accompagnement énergétique et passe au premier plan dans les *ritournelli* situées entre les soli. Vivaldi montre alors son génie en se démarquant de manière excitante du modèle du concerto, dont il était d'ailleurs lui-même le compositeur le plus important.

Hosokawa semble certes moins intéressé que Vivaldi par l'imitation littérale de la nature (bien que les bruits de la nature jouent leur rôle dans *Singing Garden in Venice*), mais cela ne signifie pas qu'une certaine forme d'imitation est complètement absente. Cela se manifeste d'une part dans un grand nombre de ses titres, faisant souvent référence à des oiseaux, des paysages, des jardins ou la mer, car "la musique idéale ressemble au son de la nature." <sup>3</sup> Peut-être suit-il en cela Takemitsu, qui trouvait que « la musique [doit] libérer en nous un sentiment naturel - processus très sensoriel. La musique ne se compose pas seulement de notes sur du papier. Cela commence par l'écoute active de la musique. Pouvoir percevoir les sensations dans les sons constitue l'essence même de l'acte de la composition." <sup>4</sup> Chez Hosokawa, les références à la nature doivent être comprises comme des impulsions et des auxiliaires afin de susciter chez l'auditeur une attitude qui n'est pas axée sur la compréhension intellectuelle d'une recherche de schémas formels ou de structures.<sup>5</sup> Pour *Singing Garden in Venice*, commande pour Jeremias Schwarzer, Hosokawa a toutefois cherché une autre voie. Après des versions antérieures de musique populaire japonaise et des arrangements notamment de Bach, Händel et Ives, il a ensuite commencé à composer autour de musique déjà existante. Même si l'instrumentarium baroque (surtout le clavecin et le théorbe) apporte un nouvel

élément à sa réflexion, il a pu continuer de bâtir sur son expérience des instruments traditionnels japonais. "La musique ancienne occidentale et la musique japonaise recherchent les mêmes qualités sonores, des contrastes entre le doux et le dur, le clair et le sombre, donc ce pas n'a pour moi pas été difficile à franchir. Il était clair cependant que je devais aller au-delà de l'arrangement, ce qui est quelque chose que je fais par ailleurs volontiers, car j'apprends beaucoup de la musique originale. Je ne pouvais pas toucher les notes de Vivaldi. C'est la raison pour laquelle j'ai voulu imbriquer dans mon prélude, mes intermezzi et mon postlude des éléments de ses œuvres. Je rêvais d'un endroit où les fleurs (concerti de Vivaldi) pouvaient fleurir de la plus belle manière. Mon œuvre est celle d'un jardinier. J'ai entrepris la création de cet arrière-plan musical comme un exercice d'ikebana." <sup>6</sup>

Albert Edelman

1 Carme Miró, *Interview avec Toshio Hosokawa* (Sonograma Magazine, 2011)

2 Toshio Hosokawa, commentaire pour *Sen I* pour flûte seule (1984)

3 Miró, *Interview avec Toshio Hosokawa* (cf. ci-dessus)

4 Tōru Takemitsu, *Gärtner dieser Zeit in: Traum Fenster Garten. Die Film-Musiken von Tōru Takemitsu* (München, 1996)

5 Jörn Peter Hiekel, *Gefährdete Intensitäten in: Roche Commissions Toshio Hosokawa* (2010)

6 Toshio Hosokawa, conversation avec l'auteur (2015)

## DISCOGRAPHY HOLLAND BAROQUE SOCIETY



### CCS SA 27408

Holland Baroque Society *meets*  
Matthew Halls, harpsicord  
Georg Muffat: Auserlesene mit Ernst  
und Lust gemengte Instrumentalmusik



### CCS SA 28409

Holland Baroque society *meets*  
Alexis Kossenko, traverso, recorder  
Telemann: Overture & Concerti



### CCS SA 31911

Holland Baroque Society *meets*  
Miloš Valent, violin  
Barbaric Beauty: Telemann & 18th c.  
dance manuscripts



### CCS SA 34412

Holland Baroque Society *meets*  
Rachel Podger, violin  
Vivaldi: La Cetra



### CCS SA 35613

Holland Baroque Society *meets*  
Eric Vloeimans, trumpet  
Old, New & Blue

[www.channelclassics.com](http://www.channelclassics.com)

Please send to **CHANNEL CLASSICS RECORDS**

Waaldijk 76 4171 CG Herwijnen the Netherlands

Phone +31(0)418 58 18 00 Fax +31(0)418 58 17 82

CCS SA 37615



**Where did you hear about Channel Classics?** (Multiple answers possible)

- |                                     |                                       |  |
|-------------------------------------|---------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Review     | <input type="checkbox"/> Live Concert | <input type="checkbox"/> Advertisement |
| <input type="checkbox"/> Radio      | <input type="checkbox"/> Recommended  | <input type="checkbox"/> Internet      |
| <input type="checkbox"/> Television | <input type="checkbox"/> Store        | <input type="checkbox"/> Other         |

**Why did you buy this recording?** (Multiple answers possible)

- |   |                                  |                                    |
|---|----------------------------------|------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Artist performance | <input type="checkbox"/> Reviews | <input type="checkbox"/> Packaging |
| <input type="checkbox"/> Sound quality      | <input type="checkbox"/> Price   | <input type="checkbox"/> Other     |

**What music magazines do you read?**

**Which CD did you buy?**

**Where did you buy this CD?**

I would like to receive the Channel Classics Newsletter by e-mail

I would like to receive the latest Channel Classics Sampler (Choose an option)

- As a free download\*     As a CD

|                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| <b>Name</b>               | <b>Address</b>       |
| <input type="text"/>      | <input type="text"/> |
| <b>City/State/Zipcode</b> | <b>Country</b>       |
| <input type="text"/>      | <input type="text"/> |
| <b>E-mail</b>             |                      |
| <input type="text"/>      |                      |

\*You will receive a personal code in your mailbox

**Production**

Channel Classics Records

**Producer**

Jared Sacks

**Recording engineer, editing**

Jared Sacks

**Cover design**

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

**Photography**

Wouter Jansen

**Liner notes**

Albert Edelman

**Translations**

Erwin Peters, Clémence Comte, Stephen Taylor

**Recording location**

Waalse Kerk, Amsterdam

**Recording dates**

March 2015

*Technical information***Microphones**

Bruel &amp; Kjaer 4006, Schoeps

**Digital converter**

DSD Super Audio / Grimm Audio

Pyramix Editing / Merging Technologies

**Speakers**

Audiolab, Holland

**Amplifiers**

Van Medevoort, Holland

**Cables**

Van den Hul\*

**Mixing board**

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

Grimm LS1

**Cable\***

Van den Hul

\*exclusive use of Van den Hul 3T cables

**Instruments used by Jeremias Schwarzer:***Vivaldi*: Alto recorder by Ernst Meyer, Switzerland; Sopranino recorder by Christoph Trescher, Switzerland*Hosokawa*: Alto recorder by Ernst Meyer; Sopranino recorder by Christoph Trescher; Voice Flute Ernst Meyer; Bassett recorder Yamaha, voiced by Ernst Meyer**Special thanks to:** Kulturstiftung des Bundes, Radialsystem V Berlin, Festival van Vlaanderen Kortrijk, Internationale Orgelwoche Nürnberg, Montforthaus Feldkirch, Muziekgebouw aan 't IJ Amsterdam, Folkert Uhde, Jonas Sacks, Frank Agsteribbe, Ronald de Jongh, Ilka Seifert, Janina Paul, Bert Korvemaker, Nienke Meuleman / Waalse Kerk, Isabel Franenberg, Joseph Tan, 't Japane Winkeltje, Concertgebouw De Vereniging Nijmegen, TivoliVredenburg UtrechtHOLLAND  
BAROQUE**www.channelclassics.com**  
**www.hollandbaroque.com**

# HOLLAND BAROQUE

MEETS  
**JEREMIAS  
SCHWARZER**  
RECORDER

WORKS BY  
**HOSOKAWA  
& VIVALDI**

|  |  |      |
|--|--|------|
| 1  | TOSHIO HOSOKAWA<br>SINGING GARDEN IN VENICE (2011)<br>'VORSPIEL. NACHT'    | 7.02 |
| <b>ANTONIO VIVALDI</b><br><b>CONCERTO OP. 10, NR. 2 IN G-MOLL RV 439/104</b><br><b>(PUBL. 1729) 'LA NOTTE'</b> |  |      |
| 2  | LARGO  | 1.45 |
| 3  | FANTASMI: PRESTO. LARGO. ANDANTE   | 1.30 |
| 4  | PRESTO   | 1.04 |
| 5  | LARGO 'IL SONNO'   | 2.15 |
| 6  | ALLEGRO  | 2.27 |
| 7  | TOSHIO HOSOKAWA<br>SINGING GARDEN IN VENICE<br>'DÄMMERUNG'                 | 6.47 |
| <b>ANTONIO VIVALDI</b><br><b>CONCERTO OP. 10, NR. 3 D-DUR, RV 428/90</b><br><b>'IL GARDELLINO'</b>             |  |      |
| 8  | ALLEGRO  | 3.26 |
| 9  | CANTABILE  | 3.03 |
| 10   | ALLEGRO  | 2.33 |
| 11   | TOSHIO HOSOKAWA<br>SINGING GARDEN IN VENICE<br>'DAS MEER VOR DEM STURM'    | 8.30 |
| <b>ANTONIO VIVALDI</b><br><b>CONCERTO OP. 10, NR. 1 F-DUR RV 433/98</b><br><b>'LA TEMPESTA DI MARE'</b>        |  |      |
| 12   | ALLEGRO  | 2.24 |
| 13   | LARGO  | 2.26 |
| 14   | PRESTO   | 2.25 |
| 15   | TOSHIO HOSOKAWA<br>SINGING GARDEN IN VENICE<br>'ABENDDÄMMERUNG'            | 7.22 |
| <b>ANTONIO VIVALDI</b><br><b>CONCERTO OP. 10, NR. 6 G-DUR RV 101</b><br><b>'LA FESTA'</b>                      |  |      |
| 16   | ALLEGRO  | 4.18 |
| 17   | LARGO  | 1.45 |
| 18   | ALLEGRO  | 2.29 |
| 19   | TOSHIO HOSOKAWA<br>SINGING GARDEN IN VENICE<br>'NACHSPIEL. NACHT - SCHLAF' | 6.49 |

Total time 70.40

# SOUNDS & CLOUDS