

The image displays a handwritten musical score on a grid background. The score is written in black ink and includes several staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *pp*. There are also performance instructions like *stacc*, *arco*, *rit*, and *rit. a.s.*. The score is annotated with various symbols and text, including a large blue 'V' on the right side, a large blue '8' at the bottom, and a large blue 'b' at the bottom left. The right side of the page features a large, stylized graphic element consisting of a grid of horizontal and vertical lines, with the text "Musikprotokoll 1970" written in a bold, sans-serif font at the bottom right.

Musical notation and annotations visible in the score include:

- Staff 1: *stacc*, *mf*, *arco*, *ff*
- Staff 2: *stacc*, *mf*, *arco*, *ff*
- Staff 3: *stacc*, *mf*, *arco*, *ff*
- Staff 4: *stacc*, *mf*, *arco*, *ff*
- Staff 5: *f*, *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 6: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 7: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 8: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 9: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 10: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 11: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 12: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 13: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 14: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 15: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 16: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 17: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 18: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 19: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 20: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 21: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 22: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 23: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 24: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 25: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 26: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 27: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 28: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 29: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 30: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 31: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 32: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 33: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 34: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 35: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 36: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 37: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 38: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 39: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 40: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 41: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 42: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 43: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 44: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 45: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 46: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 47: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 48: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 49: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*
- Staff 50: *rit*, *rit. a.s.*, *arco*, *ff*

The right side of the page features a large, stylized graphic element consisting of a grid of horizontal and vertical lines, with the text "Musikprotokoll 1970" written in a bold, sans-serif font at the bottom right.

Steirischer Herbst
Generalsekretariat
8010 Graz,
Mandellstraße 38
Tel. 77-3-07/77-3-09/77-3-10

Für die Zeit vom 21. September bis
31. Oktober befindet sich das Pressebüro
des Generalsekretariats des „Steirischen
Herbstes“ im Restaurant „Wilder Mann“,
8010 Graz, Jakoministraße 3
Tel. 73-2-32/73-2-33.

Das Pressebüro ist, mit Ausnahme des
26. und 27. September, täglich von
9.00 bis 19.00 Uhr geöffnet.

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

ORF

STUDIO STEIERMARK

Graz
Großer und Kleiner Konzertsaal
der Steiermärkischen
Sparkasse in Graz
(Stefaniensaal
und Kammermusiksaal)

Festsaal der Pädagogischen
Akademie

Kapfenberg
Großer Saal des Werkhoteles
der Firma Böhler

Seckau
Basilika

Murau
Festsaal der Stadtgemeinde

Weiz
Sporthalle der Hauptschule

Leoben-Donawitz
Kammersaal

**Musik
protokoll
1970**

18. bis 30. Oktober

Kartenvorverkauf:

Graz, Zentralkartenbüro, Herrengasse 4, Tel. (0 31 22) 81 4 81
Kapfenberg, Kartenbüro Reithofer, Grazerstraße 9, Tel. (0 38 62) 22 2 43
Seckau, Buch- und Kunsthandlung der Abtei Seckau, Tel. (0 35 14) 234
Murau, Stadtamt (Kasse), Tel. Murau 203
Leoben, Universitätsbuchhandlung Nüßler, Hauptplatz 16, Tel. (0 38 42) 23 47
Weiz, Spezialitätentrafik Prem, Klammstraße 2, Tel. (0 31 72) 24 97

Anmerkungen:

Studio Steiermark dankt folgenden Firmen und Institutionen, die die Sponserung von Kompositionsaufträgen in der unten angegebenen Reihenfolge großzügigerweise übernommen haben:

- ¹⁾ Institut zur Förderung der Künste, Wien I, Grünangerstraße 1/18
- ²⁾ Steiermärkische Landesregierung
- ³⁾ und ⁴⁾ Kastner & Öhler, Alpenlandkaufhaus, Graz, Sackstraße 7–13
- ⁵⁾ Bundesministerium für Unterricht
- ⁶⁾ Lapp-Finze, Eisenwaren AG., Graz, Kalsdorf

Weitere Förderungsbeiträge zur Finanzierung von Kompositionsaufträgen wurden von der Steirischen Wasserkraft- und Elektrizitäts-AG., Graz, Leonhardgürtel 10, und von der Maschinenfabrik Andritz AG. zur Verfügung gestellt.

Das Programm des „Musikprotokolls 1970“ besteht zu einem wesentlichen Teil aus Auftragskompositionen. Bei der Vergabe der Kompositionsaufträge wurde danach getrachtet, nicht nur neue Werke von anerkannten Gegenwartskomponisten präsentieren zu können, sondern auch deren Schüler vorzustellen.

Durch diese gezielte Vergabe der Kompositionsaufträge sollte versucht werden, Verwandtes und Gegensätzliches zweier Generationen zu dokumentieren.

Mit neuen Werken scheinen im Sinne dieses Konzeptes auf:

Ernst Krenek mit seinem Schüler Marc Antonio Consoli, Wolfgang Fortner mit Wilfried Michel, Boris Blacher mit Paul Gutama Soegijo und Sesshu Kai, Anton Heiller mit Michael Radulescu. Die Werke von Marek Stachowski als Schüler von Krzysztof Penderecki und Primož Ramovš als Schüler von Slavko Osterc wurden ebenfalls entsprechend diesem Konzept programmiert.

Das ganze Programm wird sich an den Werken von Edgard Varèse, der vieles der jüngsten Entwicklungen vorweggenommen hat, zu messen haben.

Stefaniensaal

Sonntag, 18. Oktober, 19.45 Uhr

Montag, 19. Oktober, 19.45 Uhr

In Zusammenarbeit mit dem Musikverein für Steiermark

Igor F. Strawinsky

Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis

für Tenor- und Baritonsolo,
Chor und Orchester

Krzysztof Penderecki

Anaklasis

Österreichische Erstaufführung

Pause

György Ligeti

Requiem

für Sopran- und Mezzosopransolo,
zwei gemischte Chöre und Orchester

Das ORF-Symphonieorchester, der ORF-Chor und
die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

Dirigent: Carl Melles

Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk

Solisten:

Liliana Poli, Sopran

Anna Malewicz-Madey, Mezzosopran

Peter Baillie, Tenor

Reid Bunger, Bariton

**Von Montag, 19. Oktober, bis einschließlich
Samstag, 31. Oktober, täglich 11 Uhr Jour fixe
mit den anwesenden Komponisten in den Räumen
des Generalsekretariats, Restaurant „Wilder
Mann“, Graz, Jakoministraße 3.**

Krzysztof Penderecki,
geb. 1933 in Debica
(Polen). Nach privaten
Musikstudien Besuch der
Krakauer Musikhoch-
schule, wo er später auch
eine Kompositionsklasse
führte. 1966/67 Lehr-
auftrag an der
Folkwangschule in Essen;
lebt zur Zeit als frei-
schaffender Komponist.
Hauptwerke:
Anaklasis (1960),
Fluorescences (1962),
Polimorfia
Threnos (1969, zum
Gedenken an die Opfer
von Hiroshima),
Lukaspassion (1966),
Dies irae (Oratorium zum
Gedächtnis der Opfer
von Auschwitz, 1967),
Capriccio für Violine und
Orchester (1967),
„Die Teufel von Loudon“
(1969).

György Ligeti, geb. 1923
in Dicsöszentmárton
(Siebenbürgen).
Studium an der Musik-
hochschule in Budapest,
1950–1956 Lehrer für
Harmonielehre und
Kontrapunkt an der-
selben Hochschule, lebt
seit 1957 in Wien als
freischaffender Kompo-
nist, seit 1959 Dozent
bei den Darmstädter
Ferienkursen, seit 1961
Gastprofessor für
Komposition an der
Musikhochschule in
Stockholm, seit 1964
Mitglied der Königlich-
Schwedischen Akademie
für Musik, mehrere
internationale
Kompositionspreise.
Hauptwerke:
Metamorphoses Nocturnes
für Streichquartett
(1953), Apparitions für
Orchester (1958/59),
Atmosphères für großes
Orchester (1961),
Aventures für Sopran,
Alt, Bariton und sieben
Instrumentalisten
(1961/62), Requiem für
Sopran- und Mezzosopran-
solo, Chor und Orchester
(1963/64), Nouvelles
Aventures für Sopran,
Alt, Bariton und sieben
Instrumentalisten
(1962/65).



Carl Melles, geb. 1926 in Budapest. Studium an der Musikakademie Budapest. Als junger Kapellmeister Leiter des Franz-Liszt-Chores. 1951 Berufung als Dirigent des Ungarischen Staats- und Rundfunkorchesters. Professor an der Musikakademie in Budapest. Seit 1956 Wohnsitz in Wien. 1958–1960 Chefdirigent von Radio Luxemburg und erste Gastkonzerte in Europa. Seither Gastdirigent (New Philharmonia Orchestra London, Orchestre du Conservatoire Paris, Orchester der Mailänder Scala, Orchester der Preßburger Philharmonie, Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Wiener Symphoniker und Tonkünstlerorchester sowie in Spanien, Mexiko und Japan). Rundfunkkonzerte in München, Stuttgart und Wien. Festspielmitwirkung: Bayreuth 1966.

Liliana Poli, geb. in Florenz. Gesangsstudien in Italien. Preisträgerin eines Wettbewerbes des Teatro Comunale di Firenze. Debüt beim „Maggio Musicale Fiorentino“. Opern- und Konzertsängerin. Interpretin zeitgenössischer Musik. Widmungsträgerin moderner Kompositionen. Gastspiele in Rom, Mailand, Berlin, Paris, Warschau, Brüssel. Festspiele: Venedig, Palermo, Florenz, Donaueschingen, Zagreb, Holland-Festival. Mitwirkung an folgenden Rundfunkanstalten: RAI italiana, Sender Freies Berlin, Hessischer Rundfunk Frankfurt, WDR Köln, NDR Hamburg, Südwestfunk Baden-Baden, Bayerischer Rundfunk München, Sveriges Radio, RTFrance, ORF, Radio Belgique. Schallplattenaufnahmen

Anna Malewicz-Madey, geb. in Pinsk (Polen). Studien: Klavier am Musiklyzeum, Gesang an der Musikschule in Warschau. 1958 zweiter Preis und Spezialpreis beim IV. Polnischen Gesangswettbewerb. 1964 zweiter Preis beim XI. Internationalen Sängerwettbewerb in Hertogenbosch/Holland. 1967 Studium bei Mo. Favaretto in Siena, Abschluß mit einem Preis und Ehrendiplom. Seit 1959 Solistin am Großen Theater in Warschau. Opern-, Konzert- und Liedersängerin. Gastspiele in der DDR, UdSSR, CSSR und in Italien. Festspielmitwirkungen: Luzern, Warschau. Rundfunkaufnahmen.

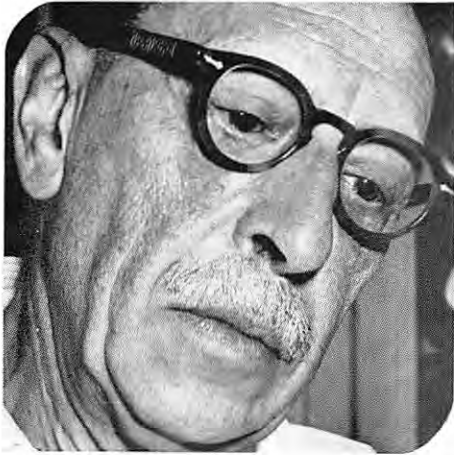
Peter Baillie, geb. in Neuseeland. Gesangsstudium in Wellington, 1959 bis 1961 Mitglied der New Zealand Opera Company, 1961 bis 1965 Mitglied der Elisabethan Trust Opera in Sydney, seit 1966 Ensemblemitglied der Wiener Volksoper und internationale Konzerttätigkeit.



Reid Bunger, geb. in Chicago, USA. Musikstudien an der Christian University in Fort Worth, Texas, 1968 bis 1962 Offizier in der US-Army, 1965 als Fulbright-Student an der Wiener Musikakademie, seit 1966 Mitglied des Ensembles der Wiener Staatsoper, seit 1968 Solist bei den Bayreuther Festspielen.

Das ORF-Symphonieorchester wurde im Jahre 1946 unter dem damaligen Leiter der Musikabteilung Dr. Heinrich Kralik gegründet. Die Aufgabe des ORF-Symphonieorchesters besteht vornehmlich in der Aufführung zeitgenössischer Werke mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Musikschaffens. Aus der großen Anzahl der Dirigenten, die mit dem ORF-Symphonieorchester arbeiten, seien vor allem Rudolf Moralt, Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Argeo Quadri, Ernst Krenek, Carl Melles, Bruno Maderna, Milan Horvat und Miltiades Caridis erwähnt. Bei den diesjährigen Salzburger Festspielen gastierte das ORF-Symphonieorchester mit Werken von Ligeti, Cerha, Boulez und Penderecki.





Igor F. Strawinsky



Darius Milhaud

Helmut A. Fiechtner

Strawinsky und Milhaud

Löst man den Blick von den einzelnen Phasen und Einschnitten und betrachtet das Gesamtwerk Strawinskys aus einiger Entfernung (die 60 Jahre, die seit den ersten Premieren vergangen sind, und wiederholtes Hören ermöglichen es), so erkennt man als das wesentliche, unverwechselbar Strawinskysche: Die Art des direkten Zugriffs, die Fähigkeit, jedes selbstgestellte Problem, nachdem alles Unwesentliche beiseitegeschoben ist, auf seinen Kern zu reduzieren, wodurch „ein technisches und ästhetisches Exempel“ statuiert wird. Mit Ausnahme einiger Werke aus der neoklassischen Periode steht jede Komposition für sich, in ihrer perfekten, nur einmal gültigen Form für das, was Strawinsky darstellen, demonstrieren wollte. Auch ist er seiner Sache immer vollkommen sicher, und es gibt auf sein Werk bezügliche Aussagen Strawinskys, die von einem starren, zuweilen erschreckenden Dogmatismus zeugen. Nicht nur in seiner „Poetik“, sondern auch in Gesprächen und im Kommentar zu „Persephone“.

Ein Satz wie der, den Milhaud nach der Vollendung des „Christophe Colomb“ auf den Text seines Freundes Paul Claudel niederschrieb, könnte unmöglich von Strawinsky stammen: „Wir haben Musik geben wollen, nicht nur in ihrer vollendeten Gestalt, sondern auch in ihrem Werden, wie sie ganz allmählich aus einer starken, tiefen Empfindung quillt . . .“

Quellend, strömend, fließend . . . Man hat Milhauds umfangreiches Opus, das heute weit über 400 Nummern umfaßt, mit einem Strom verglichen, einem vielarmigen Gewässer. Man mag bei seinem Anblick auch an einen Vulkan denken, der nicht nur Feuer, sondern auch Geröll und Lava auswirft.

Aber alles, was er schreibt, ob spontan oder auf Bestellung, ob in jahrelanger Arbeit oder innerhalb weniger Tage, ist von der gleichen „Machart“. Schon als Zwanzigjähriger hat Milhaud für sich die Bi- und die Polytonalität entdeckt. Sie entsteht durch Überlagerung von in ver-

schiedenen Tonarten geführten Stimmen und Akkorden und verleiht allen seinen Werken die unverwechselbare Eigenart seiner „Handschrift“, die Ungebrochenheit der stilistischen Linie. Hinzu kommt, daß fremde, d. h. nichtmediterrane Einflüsse bei Milhaud kaum nachzuweisen sind – wenn wir vom nordamerikanischen Jazz und lateinamerikanischen Tanzrhythmen absehen.

Milhaud hat sich sein Leben lang als „Franzose aus der Provence mosaichen Bekenntnisses“ empfunden. Zum Weltbürger wurde er zwangsläufig, durch die politischen Ereignisse der letzten 30 Jahre. Auch Strawinsky hat sein Russentum ebensowenig verleugnet wie seine Orthodoxie. Aber er ist der geborene Weltbürger, der Kosmopolit par excellence. Bereits 1909 lebte er in Paris, darnach in der Schweiz, an den Ufern des Genfersees, später in Südfrankreich und wieder in Paris, seit 1939 in Kalifornien – und auf Reisen, die er, wie Milhaud, sehr liebt. Die Phasen seiner Entwicklung, die verschiedenen „Stile“ und Perioden seines Schaffens sind bekannt. . .

Es gab eine Zeit, kurz vor und zu Beginn der zwanziger Jahre, als die Gruppe der SIX mehr war als nur ein Freundeskreis, sondern Werke präsentierte, die ohne die Ästhetik Cocteau und Saties nicht zu erklären wären. Damals schrieb auch Strawinsky Verschiedenes, das in eines jener Konzerte, die die SIX veranstalteten, bestens hineingepaßt hätte, etwa „Renard“, „Fünf leichte Stücke für Klavier, vierhändig“, „Les Noces“, „Die Geschichte vom Soldaten“, „Ragtime“, „Piano Rag Music“ und die „Suite Nr. 2 für kleines Orchester“. Aus dem Jahr 1918/19 stammen der Liederzyklus „Les soirées de Petrograde“, „Machines agricoles“, „Catalogue de fleurs“ und die Kino-Phantasie „Le boeuf sur le toit“ von Milhaud.

Gemeinsam ist beiden der Gestaltenreichtum ihres Oeuvre-Katalogs: vom Lied über das Streichquartett, jede nur denkbare kammermusikalische Besetzung, das Instrumentalkonzert und die Sinfonie bis zum Ballett und zur Oper finden wir alle Gattungen vertreten. Mit Ausnahme des Balletts, das durch zwei Jahrzehnte seine eigentliche Domäne blieb, erweist sich Strawinsky fast auf allen Gebieten als der

weniger fruchtbare, genauer: Er schuf immer nur Modelle, meist nur eines, selten mehr als drei von der gleichen Art. Das kommt unter anderem daher, daß er der viel „traditionellere“ war, daß er das Bedürfnis hatte, anzuknüpfen, etwas zu erneuern oder fortzusetzen. So gleicht sein Schaffen, seine Arbeit an einem bestimmten Werk einem dauernden Destillierungsprozeß, man könnte auch sagen: einer Sezierung, bei der am Schluß nur noch das Gerippe oder Gerüst wahrnehmbar ist.

Sehr verschieden war auch die Einstellung der beiden großen alten Männer der neuen Musik zur Wiener Schule. In frühen Jahren kam Milhaud mit einigen Pariser Freunden zu einem Besuch nach Wien, um Schönberg, Berg und Webern zu treffen. Diese kameradschaftliche Geste hinderte ihn aber nicht, seine Meinung über die Zwölftonmusik und ihre Derivate stets offen zu sagen. Er empfand sie als Fortsetzung und Konsequenz des deutsch-romantischen Chromatismus, den er ablehnte. – Strawinsky ist, unseres Wissens, keinem der Wiener Meister begegnet, jedenfalls hat er ihre Gesellschaft nicht gesucht. Aber was er speziell von Webern gelernt hat, ist nicht nur bekannt, sondern auch ohrenfällig.

Nur selten haben sich die Wege von Milhaud und Strawinsky gekreuzt: zu Beginn ihrer Laufbahn bei Diaghilews „Ballets Russes“ dann ein Menschenalter später, als ein gewisser Nathaniel Shilkret Kompositionsaufträge für ein biblisches Riesenoratorium erteilte. Neben Schönberg, Tansmann, Toch u. a. schrieb Strawinsky „Babel“ für Sprecher, Männerchor und Orchester – und Milhaud „Kain und Abel“ für Sprechstimme und Orchester. Und dann gab es, vor wenigen Jahren, ein „ökumenisches Konzert“, bei dem Milhaud, der gläubige Jude, und Strawinsky, der Orthodoxe, rechts und links von Papst Paul VI. sitzend, ihre eigenen Werke hören konnten: Milhauds Vertonung der Friedenszyklika Johannes' XXIII. und Strawinskys „Psalmensymphonie“.

Stefaniensaal

Dienstag, 20. Oktober, 19.45 Uhr

Unter der Patronanz S. M. König Frederik IX. von Dänemark

Niels Viggo Bentzon

Formula 1970

(Edgard Varèse in memoriam)

Uraufführung

Edgard Varèse

Ionisation

Per Nørgaard

Luna

Lento

Lento

Allegretto

Andante

Österreichische Erstaufführung

Arne Nordheim

Floating

Uraufführung

Pause

Sehr verehrte Damen und Herren!

Erstmals wird dem Publikum in Graz Gelegenheit gegeben, den Ablauf eines öffentlichen Konzertes mitzugestalten.

Die Zettel, die Sie, sehr verehrte Damen und Herren, zu Beginn des Konzertes an den Saaleingängen erhalten, sind Stimmzettel. Wir ersuchen Sie, jene Zettel, auf dem das Ihrer Ansicht nach interessanteste Werk verzeichnet ist, in der Pause in einen der aufgestellten Kästen zu werfen. Diese drei Werke, die die meisten Stimmen auf sich vereinigen können, werden nach der Pause wiederholt.

Niels Viggo Bentzon,

geb. 1919 in Kopenhagen.

Musikstudium am Königlichen Dänischen Konservatorium, wo er derzeit als Lehrer tätig ist. Neben reichem kompositorischen Schaffen (ca. 240 Werke) auch als Pianist tätig.

Hauptwerke: 7 Sinfonien, 5 Klavierkonzerte, die Ballette „Metaphor“, „The Courtesan“ und „The Door“, „Torquilla“ (Oratorium), „Bon jour Max Ernst“ (Kantate), „Faust III“ (Oper), nach Texten von Goethe, James Joyce und Franz Kafka.

Arne Nordheim,

geb. 1931 in Larvik

(Norwegen). Musikstudium am Konservatorium in Oslo. Hauptwerke: Canzona per Orchestra (1960), Katharsis (Ballett, 1962), Evolution (Komposition für elektronische und konkrete Klänge, 1966), Solitaire (Komposition für elektronische und konkrete Klänge, 1968).



Per Nørgaard, geb. 1932 in Dänemark. Musikstudium am Königlichen Dänischen Konservatorium in Kopenhagen und bei Nadia Boulanger in Paris. Vorsitzender des Dänischen Verbandes junger Komponisten. Kompositions- und Theorielehrer am Aarhus-Konservatorium. Hauptwerke: Metamorphose für Streicher, Constellations für 12 Solostreicher, „Sinfonia Austerä“ für Orchester, Klavier- und Kammermusik.

Miltiades Caridis, geb. 1923 in Danzig. Musikstudium in Athen und später an der Wiener Musikakademie. 1948 bis 1959 Opernkapellmeister in Graz. Danach in derselben Funktion in Köln. 1960 bis 1967 Chefdirigent der Philharmonia Hungarica. Seit 1962 ständiger Dirigent des Dänischen Radio-Symphonieorchesters, seit 1969 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters in Oslo, internationale Konzerttätigkeit.

Das Dänische Radio-Symphonieorchester wurde im Jahre 1925 gegründet. Während seines 45jährigen Bestehens spielte es unter vielen prominenten Dirigenten, wie Fritz Busch und Nicolai Malko. Konzertreisen führten das Ensemble nach Belgien, Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Holland, in die Schweiz und in die USA.





Ulrich Dibelius

Edgard Varèse

Immer noch führt Varèses Musik ein Außen-seiterdasein. Immer noch scheint sie sich dem Wunsch nach domestizierender Einordnung in die allgemeine Konzertpraxis, dem die Altersgenossen von Bartok und Strawinsky bis zu Berg und Webern allmählich nachgeben mußten, mit besonderer Hartnäckigkeit zu entziehen. Und dies liegt nicht etwa, wie man vermuten könnte, an ihrer abweisenden Unzugänglichkeit oder ihrer verschlüsselten Esoterik, sondern gerade im Gegenteil an ihrer zapackenden, unvermittelten, bohrenden Direktheit. Diese schließt das begütigende Mißverständnis – als den einen Ausweg aus einer Situation, wo herkömmliche Begriffe versagen – ebenso aus wie die fintenreiche Zuflucht bei literarischen Hilfsvorstellungen, mit denen einer Musik von minderer Aufsässigkeit noch immer, gleichsam im Weghören, beizukommen war. Kompromisse haben in der klaren Luft von Varèses Musik keinen Platz. Denn sie präsentiert ihre komponierten Sachverhalte derart offen, daß selbst technische Analysen ihrer Vehemenz nichts anhaben und sie – als letzte Möglichkeit des Ausweichens und der Verschleierung – aufs tote Gleis des Methodenstreits abschieben kann. Das Ungemütliche an ihr bleibt stärker und schlägt durch. Und wenn die Kritiker sich 1923 anlässlich der tumultuösen New Yorker Uraufführung von „Hyperprism“ an eine hitzige Wahlnacht, eine dröhnende Katastrophe in einer Kesselfabrik oder einen Feueralarm im Zoologischen Garten erinnert fühlten, dann kennzeichnen noch solche Assoziationen das schockierend Unausweichliche einer musikalischen Konfrontation, vor der die mitgebrachte Schulweisheit in nichts zerstob.

Edgard Varèse (1883–1965) hatte in seiner Heimatstadt Paris zunächst Mathematik und Naturwissenschaften studiert, entschied sich dann aber gegen den Willen des Vaters und gefolgt von einem Bruch mit dem Elternhaus für die Musik. Er wurde Schüler von Roussel, d'Indy und Widor, gewann die „bourse artistique“ der Stadt Paris, begründete eine Reihe von Volkskonzerten

am Chateau du Peuple und übersiedelte dann 1909 in einer Art zweiter Absetzbewegung nach Berlin, wo er Kontakt mit Ferruccio Busoni, Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal gewann. Die zukunftsweisenden musikalischen Ideen des Ersteren und die neuen theatralischen Vorstellungen der beiden anderen faszinierten ihn. Er selbst strebte ja nach einer rigorosen Befreiung der Musik aus allen angestammten Systemen und hatte – nach eigenem Zeugnis – schon „mit zwanzig begonnen, den Klang als ein lebendiges Material zu empfinden, das ohne willkürliche Einschränkungen zu formen sei“. Das hieß, auch unter Einschluß des Geräusches; und in diesem Punkt traf sich Varèse mit den damals kursierenden Proklamationen der Futuristen, mit den radikalen Tendenzen zur künstlerischen Einbeziehung der technischen Welt. 1915 folgte die dritte und entscheidende Absetzbewegung; nach Amerika. Auch in den Vereinigten Staaten entwickelte Varèse gleich wieder sein Gründer- und Organisationstalent – immer im Dienste neuer Musik. Um sie aufführen zu können, gründete er das New Symphony Orchestra, und als es da Schwierigkeiten gab, die berufsständische Vereinigung der International Composer's Guild. Es galt, sich zur Durchsetzung der eigenen Ziele zu solidarisieren. Und Varèses kompositorische Ziele hatten sich seit dem Abschied von Europa nur noch unnachgiebiger gegen gehütete Traditionen, gegen Schönklang und europäisches Stilbewußtsein gerichtet. Tatsächlich zeigt „Hyperprism“ (1923), das erste Stück aus Varèses amerikanischer Zeit, schon einiges Typisches, das später unverkennbares Merkmal seiner Partituren blieb. Auffällig ist etwa die nackte, unverbundene Besetzung: 10 Blasinstrumente mit einem Übergewicht des Blechs – 3 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen – und dagegen gesetzt nur hohe Holzblasinstrumente – Flöte, Piccoloflöte, Es-Klarinette; außerdem gibt es 17 Schlag- und Geräuschinstrumente, darunter Amboß, Peitsche, Rasseln, Schellen und Sirene. Diese Isolation charakteristischer Klangbereiche ohne alles Füllstimmen-Polster führt dann über „Intégrales“ (1925) weiter zu der reinen Schlagzeug-Komposition „Ionisation“ (1931), wo die Geräuschfarben in einer weiten Skala vom Pochen und

Klopfen bis zum Rasseln und Zischen auf ihre musikalische Verwendbarkeit hin untersucht werden und ein bisher als Beiwerk angesehenes Instrumentarium nun als Hauptakteur ausspielen. Freilich, man braucht nur den Anfang von „Hyperprism“ zu hören, wo über zwölf Takte von der ersten Posaune und den Hörnern mit insistierenden Sforzato-Einsätzen ein einziger Ton, das Cis, festgehalten wird, während die zweite Posaune als dissonierenden Untergrund ein tiefes D dazugibt, um zu wissen, wie wenig es bei Varèse überhaupt auf Themen und melodische Entfaltung im üblichen Sinn ankommt, wie unnachsichtig vielmehr der Parameter der Tonhöhen aus seiner angestammten Vorrangstellung entlassen wurde. Statt dessen treten Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe in ein neues Recht, das im Grunde genommen ein ganz altes, fast

urtümliches ist. Und eben dies erzeugt den Eindruck von etwas Unbehauenen, Barbarischem; es weckt die schreckhafte Erinnerung an magischen Naturlaut und vorzivilisatorische Gewalt. Aber die Gewalt bleibt dann doch die gleiche, wenn Varèse in „Déserts“ (1954) dem Bläserensemble die Klangmontagen, die er aus aufgenommenen Fabrikgeräuschen eines Stahlwerks gewonnen hat, entgegensetzt. Der Bogen-schlag von historisch früher Ungebändigkeit zur hochindustrialisierten Arbeitswelt der Gegenwart gelingt und verweist sogar – in seinem klanglichen Substrat – auf eine verschwiegene Identität. Gerade darin beruht aber die Kraft von Varèses Musik, Perspektiven zu erschließen, Einspruch zu erheben und ungeahnte Energien freizusetzen.

Stefaniensaal
Donnerstag, 22. Oktober, 19.45 Uhr

Anton Heiller
Geistliches Konzert

nach Texten zur Liturgie vom Montag nach dem
Passionssonntag
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark¹⁾

Dieter Kaufmann
Pax op. 15

Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark²⁾

Pause

Dietmar Polaczek

Applaus I, für einen Dirigenten, einen Sprecher, Chor
und zwei Schlagzeuger

Applaus II, für ein Publikum
Uraufführung

Edgard Varèse

Ecuatorial
Österreichische Erstaufführung

Akademie-Kammerchor Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann
Sprecher: Alexander Grill

Anton Heiller, geb. 1923
in Wien. Musikstudien
an der dortigen Musik-
akademie. Seit 1945 an
derselben Anstalt Professor
für Orgel. Als Organist
ausgedehnte Konzert-
tätigkeit in Europa und
Übersee. Auch als
Dirigent tätig. Als Kom-
ponist hauptsächlich auf
dem Gebiete der geist-
lichen Musik schaffend:
Mehrere Oratorien,
Kantaten, Motetten,
10 Messen, Konzert für
Orgel und Orchester,
Orgel- und Orchester-
lieder und Gesänge. Viele
österreichische und inter-
nationale Auszeichnungen.
(1969 großer öster-
reichischer Staatspreis.)

Dieter Kaufmann,
geb. 1941 in Wien.
Studium in Wien und
Paris bei Karl Schiske,
Gottfried von Einem und
Olivier Messiaen. Seit 1967
an der „Groupe de
Recherches Musicales“
des französischen Rund-
funks in Paris. Kaufmann
schrieb bisher Kammer-
musik, Lieder, Ballette,
„Evocation“ (Oratorium
nach Texten von Ingeborg
Bachmann). Elektro-
akustische und gemischte
Kompositionen, Singular
(experimentelle Fernseh-
oper für das TV-Workshop
1970).



Dietmar Polaczek, geb. 1942 in Benzburg (heute Polen). Nach Architekturstudien Musikstudium an der Grazer Musikakademie, Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Graz, Kunstkritiker der Grazer Tageszeitung „Neue Zeit“. Erste kompositorische Versuche 1962. Polaczek schrieb bisher Kammermusik, 2 Werke für gemischten Chor und Instrumente, A-cappella-Chöre, „vernissage septenaire“ für Orchester (ausgezeichnet mit dem 1. Preis der Innsbrucker Jugendkulturwochen), ein Konzert für Klavier und Orchester, „Lesabendio“, musica centralis für Bläserquintett (1968).

Karl Ernst Hoffmann, geb. 1926 in Wien. Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und Salzburg und am Konservatorium der Stadt Wien. An diesen Instituten Unterricht u. a. bei Ferdinand Großmann, Josef Lechtaler, Erich Marckhl, Igor Markevich und Lovro von Matačić. 1945–1947 Lehrtätigkeit am Konservatorium der Stadt Wien, seit 1947 als Direktor mehrerer Musikschulen am Aufbau des Steirischen Musikschulwerks beteiligt, 1961 Berufung an das Steiermärkische Landeskonservatorium, nach dessen Akademieerhebung 1963 Abteilungsvorstand, seit 1964 außerordentlicher Hochschulprofessor.

Alexander Grill, geb. 1938 in Graz. Schauspielstudium an der Schauspielschule Neuber-Gaudernak in Graz, bei Hertha Heger und Fritz Zecha. Beginn der Schauspielerlaufbahn an den Vereinigten Bühnen Graz. Anschließend vier Jahre in Oldenburg und drei Jahre in Bonn. Ab Herbst wieder an den Vereinigten Bühnen Graz. Mehrere Engagements in Film und Fernsehen.

Der Akademie-Kammerchor ging aus der 1953 von Karl Ernst Hoffmann gegründeten „Kantorei Graz“ hervor, die 1963 anlässlich der Akademieerhebung des Steiermärkischen Landeskonservatoriums als Akademie-Kammerchor übernommen wurde. Das Ensemble widmet sich vor allem der zeitgenössischen Chormusik österreichischer Komponisten sowie der Chormusik der östlichen und südlichen Nachbarländer Österreichs. Konzertreisen durch Deutschland, Italien, Frankreich, Jugoslawien und Ungarn. Erster Preis beim von der BBC London veranstalteten Weltwettbewerb für Chormusik (1967), erster und zweiter Preis beim Chorwettbewerb auf Schloß Porcia (1967), 1969 erfolgreiche Tournee durch die USA.



Stefaniensaal
Freitag, 23. Oktober, 19.45 Uhr

Edgard Varèse
Déserts

Österreichische Erstaufführung

Marek Stachowski
Irisation (1969–70)

Uraufführung

Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark

Slavko Osterc
Mouvement symphonique (1936)

Österreichische Erstaufführung

Pause

Primož Ramovš
Gegensätze (Nasprotja)

für Flöte und Orchester (1969)

Österreichische Erstaufführung

Vinko Globokar
Etude pour folklor II (1968)

Österreichische Erstaufführung

unter der Leitung des Komponisten

Marek Stachowski, geb. 1936 in Piekary (Polen). Kompositionsstudien bei Krzysztof Penderecki an der Staatlichen Musikhochschule in Krakau. Stachowski schrieb bisher Kammermusik, „Neusis II“ (für 2 Chöre, Schlagzeug und tiefe Streicher, ausgezeichnet mit dem ersten Preis des „Artur Malawski“-Kompositionswettbewerbes), „Chant de l'espoir“, nach Paul Eluard (ausgezeichnet mit einem jugoslawischen Kompositionspreis). Musica con una battuta del tam-tam (prämiert beim holländischen Gaudeamus-Wettbewerb 1968).

Slavko Osterc, geb. 1895 in Verzej (Slowenien) gest. 1941 in Laibach. Als Komponist anfänglich Autodidakt. Mit 30 Jahren Kompositionsstudien am Prager Konservatorium bei Alois Haba. Ab 1927 Professor für Musik in Laibach. Neben dem kompositorischen Schaffen auch als Musikpublizist und Organisator einflussreich. Hauptwerke: Der Kreidekreis (Oper, 1928/29), Salome (Oper, 1929/30), Medea (Oper, 1930), Dandin im Fegefeuer (Oper, 1930), Ballette, Kantaten, Konzert für Klavier und Bläser (1933), Ouverture Cassique (1932), Mouvement symphonique (1936), Mutter (symphonische Dichtung, 1940), reiches kammermusikalisches Schaffen.



Das Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana

Dirigenten: Samo Hubad, Vinko Globokar

Solist: Fedja Rupel, Flöte

Primož Ramovš, geb. 1921 in Laibach. Kompositionsstudien bei Slavko Osterc in Laibach und Alfredo Casella in Rom. Hauptwerke: vier Sinfonien, Sinfonietta, „Musiques funèbres“, „Choral und Toccata“, Klavierkonzert, Violinkonzert, Bratschenkonzert, Konzert für zwei Klaviere. In jüngster Zeit Auseinandersetzung mit neueren Kompositionstechniken, „Enneafonia“, „Fluktuationen“, „Transformationen“, „Profile“, Simfonija 68.

Vinko Globokar, geb. 1934 in Anderny (Frankreich). Musikstudium (Posaune) an der Musikhochschule in Laibach und am Pariser Konservatorium. Kompositionsstudien bei René Lebowitz und Lusiano Berio. Als Soloposaunist, Dirigent und Komponist tätig. Dozent der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Seit 1968 Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln und am Kölner Institut für neue Musik. 1969 Gründung des „New Phonic Art“-Ensembles. Hauptwerke: Plan (1965), Voie (1965/66), Accord (1966), Traumdeutung (1967), Fluide (1967), Discours II und III (1967/69), Etude pour folklor I und II (1968), Correspondences (1969), La Ronge (1970), Concerto Grosso (1969/70).

Samo Hubad, geb. 1917. Chefdirigent des Sinfonieorchesters von RTV-Ljubljana, war langjähriger Chefdirigent der slowenischen Philharmonie und Operndirigent in Laibach und Agram. Gastkonzerte in Österreich, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Japan, Deutschland, Polen, Rumänien, der Sowjetunion und der Schweiz. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter der „Preseren-Preis“.

Fedja Rupel, geb. 1937 in Laibach. Musikstudium an der dortigen Musikakademie. Fortsetzung desselben bei Gaston Crunelle in Paris. Soloflötist der Slowenischen Philharmonie. Professor für Kammermusik an der Laibacher Musikakademie, internationale Konzerttätigkeit. Das Werk „Gegensätze“ Primož Ramovš ist Fedja Rupel gewidmet.

Das Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana wurde 1955 gegründet. Sein Repertoire reicht vom Barock bis in die Gegenwart. Ausgedehnte Konzerttätigkeit innerhalb Jugoslawiens, Gastkonzerte in Österreich. Vor mehreren Jahren wurde dem Orchester die höchste Auszeichnung Jugoslawiens für kulturelle Leistungen, die „Orpheus“-Plakette, verliehen.



Edgard Varèse

Erinnerungen und Gedanken

Als ich zwanzig Jahre alt war, stieß ich auf eine Definition der Musik, die plötzlich Licht zu werfen schien auf meine tastenden Wege zu einer Musik, die, wie ich fühlte, existieren könnte. Der Physiker, Musikologe und Philosoph der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hoéné Wronsky definierte die Musik als die „Verkörperung der Intelligenz, die in den Klängen ist“. Es war für mich eine neue, aufregende und die erste völlig einleuchtende Konzeption von Musik. Hier lag für mich wahrscheinlich der erste Ansatzpunkt, mir Musik räumlich vorzustellen, mir die Klänge als bewegliche Tonkörper im Raum zu denken, eine Konzeption, die ich selbst stufenweise entwickelte und realisierte. Die Definition Wronskys brachte mich auch dazu, die Klänge als lebendige Materie aufzufassen, die dazu geschaffen ist, frei mit ihr zu schalten, uneingeschränkt von scholastischen Fesseln und akademischen Intervallvorstellungen.

Sehr früh hatte ich musikalische Vorstellungen, die nur schwer oder unmöglich mit den verfügbaren Mitteln auszudrücken sein würden; und mein Denken kreiste von Anfang an um die Idee der Befreiung der Musik vom temperierten System, von der Begrenzung der musikalischen Instrumente und von den schlechten Gewohnheiten, die irrigerweise Tradition genannt werden. Ich studierte Helmholtz und ich war fasziniert von seinen Experimenten mit Sirenen, die er in seiner „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ beschrieben hat. Später machte ich einige bescheidene Experimente und fand, daß ich schöne parabolische und hyperbolische Klangkurven erreichen konnte, die mir äquivalent schienen mit den Parabeln und Hyperbeln im visuellen Gebiet. Viel später erst benutzte ich Sirenen als Musikinstrumente in meinen Partituren: 1923 fügte ich eine Sirene in das Instrumentalensemble von „Hyperprism“ ein, dann 1924 bei „Amériques“ in eine Partitur für großes Orchester, dann wieder 1932 in das Perkussionsensemble von „Ionisation“. Im „Poème Electronique“ von

1958 erzielte ich den gleichen Effekt, aber ich erzeugte ihn diesmal ausschließlich mit elektronischen Mitteln. Als ich 1907 nach Berlin ging, wo ich mich in den kommenden Jahren hauptsächlich aufhielt, hatte ich das große Glück, ein intimer Freund von Ferruccio Busoni zu werden (trotz der großen Ungleichheit des Alters und der Bedeutung). Die Lektüre seines Buches „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ hatte mich begeistert, sie war für mich ein weiterer Meilenstein in meiner musikalischen Entwicklung. Als ich auf seinen Ausspruch stieß: „Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung“, war ich erstaunt und wirklich sehr erregt über die Entdeckung, daß da noch jemand neben mir war – und dazu ein Musiker –, der sich zu diesen Ideen bekannte. Unsere Ansichten über Musik waren oft grundverschieden, da seine eigene Musik und seine musikalischen Versuche orthodoxer waren als seine Theorien. Es war Busoni, der den Begriff des „neuen Klassizismus“ prägte, und Klassizismus – neu oder alt – war für mich eine Bindung, der es sich zu entziehen galt. Aber es war auch Busoni, der sagte: „Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein.“ Jedenfalls bin ich ihm großen Dank schuldig. Er stärkte und ermutigte nicht nur meine Gedanken, sondern er hatte durch die Magie seiner Worte und die Brillanz seiner Gedanken die Gabe, meine Gedanken über die Notwendigkeit neuer musikalischer Mittel zu festigen, zu klären und zu kristallisieren. Als ich Anfang 1916 in die Vereinigten Staaten kam, begann ich sofort, für diese Ideen einzutreten. In einem Artikel, den ich im Mai 1916 im „Morning Telegraph“ (New York) veröffentlichte, schrieb ich: „Unser musikalisches Alphabet muß bereichert werden, und wir haben neue Instrumente nötig, die fähig sind, sich verschiedenen Kombinationen anzupassen und neue Klangvorstellungen auszudrücken, und die nicht nur das schon oft Gehörte immer wieder reproduzieren. Die Komponisten müßten dieses Problem zusammen mit spezialisierten Ingenieuren studieren.“

Und später, im Juli 1922, schrieb ich im „Christian Science Monitor“: „Wir benötigen Instrumente des XX. Jahrhunderts. Komponist und Elektriker müssen zusammenarbeiten.“ Ebenso wie 1916, sprach man auch 1922 noch nicht von Elektronik. Seit den ersten Aufführungen meiner Werke in den Vereinigten Staaten fingen die Kritiker an, sich meines Ausdrucks „Spatial Music“ zu bedienen. 1925 sprach Zanotti Bianco in der Zeitschrift „The Arts“ auf Grund meiner Werke „Amériques“ und „Hyperprism“ von „großen Klangmassen im Astralraum“. 1936 wies ich bei einer Vorlesung in der Universität New Mexico auf meine Absicht, eine räumliche Projektion zu erreichen, mit folgenden Worten hin: . . . „Die Intégrales wurden für eine räumliche Projektion entworfen. Ich konstruierte sie für gewisse Mittel, die noch nicht existierten, die aber, dessen war ich gewiß, einmal erreicht werden könnten und früher oder später benutzt werden dürften. Ich werde mich bemühen, eine Vorstellung davon zu geben. Während wir in unserem musikalischen System Klänge anordnen, deren Werte festgelegt sind, suchte ich eine Verwirklichung, bei der die Werte fortwährend im Verhältnis zu einer Konstanten verändert werden. Mit anderen Worten, es wäre wie eine Reihe von Variationen, wobei die Veränderungen aus leichten Modulationen der Form einer Funktion resultieren oder aus der Transponierung einer Funktion in eine andere.“ „Um dies besser zu begreifen, übertragen wir, da das Auge viel schneller und geübter ist als das Ohr, diese Vorstellung ins Optische und betrachten die wechselnde Projektion einer geometrischen Figur auf eine Fläche, wobei Figur und Fläche sich beide im Raum bewegen, aber jede nach ihren eigenen Geschwindigkeiten, die veränderlich und verschieden sind, die sich verschieben und rotieren. Die augenblickliche Form der Projektion ist durch die Relation zwischen Figur und Fläche in diesem Augenblick bestimmt. Aber wenn man erlaubt, daß die Figur und die Fläche ihre eigenen Bewegungen haben, ist es möglich, mit der Projektion ein äußeres komplexes und scheinbar unvorhersehbares Bild zu erhalten. Diese Qualitäten können noch vermehrt

werden, wenn man die Form der geometrischen Figur ebenso wie ihre Geschwindigkeiten variiert . . .“ Und in Paris 1955, anlässlich einer Rundfunkreportage, fügte ich hinzu: „Ich hoffe, innerhalb kurzer Zeit einen Apparat zur Verfügung zu haben, der es erlauben wird, ein räumliches Relief zu geben. Nur des Beweises wegen würde ich daran interessiert sein, die Intégrales einmal so zu realisieren, wie sie ursprünglich konzipiert worden sind.“ Was meine Partitur zu dem „elektronischen Gedicht“ (1958) betrifft, so bin ich überzeugt, daß es bei den Fortschritten, die bereits auf diesem Gebiet gemacht sind, möglich sein wird, die geforderte Wirkung zu erreichen. Die ständige Vervollkommnung in der Elektronik wird Applikationsmöglichkeiten eröffnen, welche die Musik – Musik im Sinne der Definition von Hoéné Wronsky – bereichern werden. Auf dem Gebiet der Elektronik arbeitete ich zuerst mit dem Erfinder Léon Théremine zusammen. Er richtete 1934 in Übereinstimmung mit meinen Intentionen zwei seiner Instrumente für „Ecuatorial“ ein. Dennoch sollte ich bis 1954 warten, um jene Partien „organisierter Klänge“ zu realisieren, die in „Déserts“ vorkommen. Die Arbeit an „Déserts“ wurde 1952 in New York angefangen und im November 1954 in Paris beendet, wo im Théâtre des Champs Elysées die Uraufführung stattfand, interpretiert vom Orchestre National unter der Leitung von Hermann Scherchen. Weitere Aufführungen fanden in Hamburg und in Stockholm unter der Leitung von Bruno Maderna statt. Das Werk verwendet Instrumentalklänge und reale (aufgenommene und verarbeitete) Klänge, Klänge, die die Instrumente nicht zu produzieren vermögen. Nachdem das Werk in seiner Gesamtheit geplant war, schrieb ich die Instrumentalpartitur, indem ich immer im Geist die Beziehung zu den auf Band aufgenommenen Klangabschnitten wahrte, die an drei verschiedenen Punkten der Partitur einzuschalten waren. So ist die Partitur von „Déserts“ aus zwei unterschiedlichen Elementen zusammengesetzt:

1. aus einem Instrumentalensemble mit 4 Holzbläsern, 10 Blechbläsern, einer Reihe von Perkussionsinstrumenten, die von fünf Musikern zu spielen sind, und einem Klavier als Resonanzelement;
2. aus Magnetophonbändern, die mittels des Stereophonsystems wiederzugeben sind, um dem Hörer die Vorstellung einer räumlichen Verteilung der Tonquellen zu vermitteln.

Es gibt vier Instrumentalsätze von unterschiedlichem Umfang und drei Einschaltungen präparierter Klangpartien. Die Musik, die das Instrumentalensemble hervorbringt, entwickelt aus gegenübergestellten Flächen und Blöcken die Vorstellung der Bewegung oder des Raumes. Aber obgleich die Intervalle zwischen den Tönen diese gegen-einandergesetzten und immer wechselnden Volumina determinieren, basieren sie nicht auf einem fixierten Intervallsystem, wie es eine Tonleiter, eine Serie oder sonst ein Prinzip der Tonbeziehung darstellen würde. Sie sind einfach bestimmt durch die speziellen Erfordernisse dieses Werkes.

Was die Tonband-Interpolationen betrifft, so ist hervorzuheben, daß die erste und dritte auf industriellen Klängen basieren (Klängen des Reibens, Schlagens, Pfeifens, Mahlens, Blasens), die durch elektronische Verfahren gefiltert, verwandelt, transportiert und gemischt und nachher, gemäß dem festgelegten Plan des Werkes, zusammengesetzt wurden. In Verbindung mit diesen Klängen gibt es als stabilisierendes Strukturelement (besonders in der dritten Einschaltung) instrumentale Schlagzeugpartien, von denen einige sich in der Partitur finden, daneben aber auch andere, neue. Die zweite präparierte Tonband-einschaltung zieht ein Ensemble von Schlagzeuginstrumenten heran.

Es muß hervorgehoben werden, daß, je kürzer die einzelne Partie, desto größer die Spannung ist, und daß die Musik ihren Höhepunkt in der dritten Tonband-Interpolation und im vierten Instrumentalsatz erreicht, um sich dann stufenweise bis zum Ende in einem *largo pianissimo* wieder zu entspannen.

Als in einem Artikel über die erste Aufführung der „Déserts“ der französische Kritiker Jean Roy von der Tatsache sprach, daß die

Musik hinter den anderen Künsten nachgehinkt sei, machte er auf mich als auf einen der wenigen Komponisten aufmerksam, der, wie er es ausdrückte, „seine Uhr zur gleichen Zeit richtet, wie die Dichter und die Maler“. Er bestätigte auch, daß immer dann, wenn dies zutrifft, der Komponist als „Avantgardist“ und etikettierter Pionier gilt, mit der Nebenbedeutung des „Experimentierers“, und daß seine Kompositionen mehr als Experimente aufgefaßt werden, denen Rang und Status des „Kunstwerks“ nicht zugewiesen werden können. Vielleicht liegt es daran, daß unsere Uhren zur selben Zeit gestellt sind, daß ich trotz des Unterschiedes der Mittel im allgemeinen meine Vorstellung vom schöpferischen Vorgang mehr bei den Malern als bei den Komponisten bestätigt gefunden habe. In einem Gespräch sagte Braque einmal: „Das Bild ist vollendet, wenn der ursprüngliche Gedanke aufgezehrt worden ist.“ Kürzlich drückte Picasso, ebenfalls in einem Gespräch, fast dasselbe aus: „Man nimmt, was man findet . . . Das Malen beginnt mit einem Gedanken und wird dann etwas ganz anderes.“

1924 erklärte ich in einem Artikel die Genesis meiner Kompositionen mit merkwürdig ähnlichen Worten: „Der Antrieb kann von einer Idee kommen, von einer Vorstellung, von etwas, das einem einen Schock gibt. Aber das, was den Komponisten von außen her anspricht, ist nur ein scheinbares Motiv, es wird verschwinden und schließlich ausgegerrt in der Gestalt, die das Werk annimmt.“

Was die oft aufgeworfene Frage betrifft, ob die Elektronik bestimmt ist, die heute in der Gegenwart existierenden Instrumente zu entthronen oder zu ersetzen, und ob die ganze Welt elektronisch zu komponieren haben wird, so muß ich bemerken, daß nach meiner Meinung die elektronischen Mittel nicht den Zweck haben, sich auf Kosten derjenigen, die seit vielen Jahren in Kraft sind, durchzusetzen, sondern sie müssen als zusätzliche Faktoren aufgefaßt werden. Dank einer konstanten Entwicklung und der permanenten instrumentalen Erweiterung verfügt unsere abendländische Musik über ein reiches und mannigfaltiges Erbe. Unser Orchester muß weiterhin seine Funktion für

die Werke ausüben, die bis jetzt dafür geschrieben worden sind. Darüber hinaus scheint mir die Rehabilitierung der alten Instrumente und ihrer speziellen Technik wünschenswert, so daß auch die alten Werke so aufgeführt werden können, wie sie geschrieben und in ihren entsprechenden Epochen interpretiert wurden.

Was den Komponisten betrifft, der mit den elektronischen Mitteln arbeiten will, so werden (trotz des revolutionären Anscheins) seine Probleme von Grund auf dieselben bleiben, natürlich mit Ausnahme derjenigen, die die neue Technik stellt. Der musikalische Horizont zeigt Möglichkeiten unendlicher Erweiterung. Inzwischen muß der Musiker auf der Hut sein, denn Freiheit ist keine Lizenz, und er darf die „Elektronik“ nicht als einen „Deus ex machina“ betrachten, der ihm das Komponieren abnimmt. Heute bietet die Wissenschaft dem Musiker eine Kooperation an, die vor zwanzig Jahren niemand vorausgesehen hätte, die aber belastet ist mit neuen Verantwortlichkeiten.

Meine Musik basiert auf der Bewegung von aufeinander unbezogenen Klangmassen („unrelated soundmasses“), in dem Sinne unbezogen, daß sie sich gleichzeitig in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen; und ich freute mich auf die Zeit, da die Wissenschaft die Mittel der Verwirklichung beistellen würde. Nun ist dank der Elektronik eine in diesem Sinne unverbundene metrische Simultaneität schließlich in den Bereich der Möglichkeiten gerückt worden. Ob nun ein Komponist für Instrumente, für Tonband oder für Instrumente und Tonband kombiniert schreibt, so bleiben – daran muß erinnert werden – die musikalischen Prinzipien die gleichen. Rhythmus und Form sind wie eh und je seine wichtigsten Probleme, und gerade diese beiden Elemente in der Musik werden allgemein meist mißverstanden.

Rhythmus wird oft verwechselt mit Metrik. Die Kadenz oder die regelmäßige Folge von Schlägen und Akzenten haben wirklich wenig zu tun mit dem Rhythmus einer Komposition. Rhythmus ist das Element in der Musik, das nicht nur einem Werk Leben gibt, sondern es auch zusammenhält. Er ist das Element der Beständigkeit. In meinen eigenen Werken zum Beispiel

stammt der Rhythmus von dem gleichzeitigen Wechselspiel der aufeinander nicht bezogenen Elemente, die in kalkulierten, aber nicht regelmäßigen Zeitabschnitten wechselnd hervortreten. Dies stimmt beinahe mehr mit der physikalischen und philosophischen Definition des Rhythmus überein als „einer Folge abwechselnder und entgegengesetzter oder in Wechselbeziehung stehender Zustände“.

Was die Form betrifft, so erinnere ich an die Busoniworte: „Ist's nicht eigentümlich, daß man vom Komponisten in allem Originalität fordert und daß man sie ihm in der Form verbietet? Was Wunder, daß man ihn – wenn er wirklich originell wird – der Formlosigkeit anklagt.“ Das Mißverständnis rührt da her, daß man von der Form als von einem Ausgangspunkt denkt, einem Muster, dem man Folge leistet, einer Schale, die zu füllen ist. Form ist das Ergebnis eines Prozesses. Jedes meiner Werke entdeckt seine eigene Form. Ich habe nie versucht, meine Konzeption in irgendeinen bestimmten Behälter einzupassen. Wenn man eine feste Büchse mit einer bestimmten Form nimmt (etwa die Sonaten-Büchse: „sonata box“) und möchte sie füllen, so muß man etwas haben, das dieselbe Form und Größe hat, oder aber elastisch und weich genug ist, daß es passend gemacht werden kann. Wenn man aber versucht, etwas von abweichender Form und harter Substanz hineinzuzwängen, wird es die Büchse sprengen.

Indem ich mir die musikalische Form als Resultat, als das Ergebnis eines Prozesses vorstellte, sah ich in dem Phänomen der Kristallisation eine enge Analogie. Es schien mir die klarste Antwort, die denen zu geben war, die mich fragten, wie ich komponierte: „Durch Kristallisation.“ In der wissenschaftlichen Beschreibung der Kristallbildung, die der hervorragende Mineraloge Nathaniel Arbutnot gegeben hat, sehe ich meine Analogie gerechtfertigt:

„Der Kristall ist zweifach charakterisiert durch eine bestimmte äußere Form und eine bestimmte innere Struktur. Die innere Struktur basiert auf der Einheit des Kristalls, der die kleinste Gruppierung der Atome ist, die die Ordnung und Zusammensetzung der Substanz kennt. Die Ausdehnung der

Einheit in den Raum bestimmt die Gestalt des ganzen Kristalls. Aber trotz der entsprechend begrenzten Verschiedenheit der inneren Strukturen sind die äußeren Formen des Kristalls nahezu grenzenlos.“

„Die Kristallform selbst ist eher eine Resultante als ein primäres Attribut. Die Atome oder Ionen, die ein Kristall bilden, haben bestimmte Größen und werden durch verschiedene Kräfte angezogen oder abgestoßen. Die Kristallform ist die Konsequenz der Wechselwirkung zwischen anziehenden und abstoßenden Kräften und die geordnete Ballung des Atoms.“ Ich möchte den Punkt nicht weiter ausführen. Ich glaube einfach, daß dies besser als irgendeine Erklärung, die ich sonst geben könnte, den Formprozeß meiner Werke andeutet: da ist einfach eine Idee, die Basis einer inneren Struktur, sie wird entfaltet und aufgesplittet in verschiedene Formen oder Klanggruppen, sie wechselt ständig die Form, die Richtung und die Geschwindigkeit, sie wird angezogen und abgestoßen durch verschiedene Kräfte. Die Form des Werkes ist die Konsequenz dieser Wechselwirkung. Möglicherweise sind musikalische Formen ebenso grenzenlos wie die äußeren Formen der Kristalle.

(Aus „Darmstädter Beiträge für Neue Musik“, Jg. 1960.)

**Großer Saal des Werkshotels der Firma Böhler,
Kapfenberg**
Samstag, 24. Oktober, 19.45 Uhr
In Zusammenarbeit mit den Kapfenberger Kulturtagen 1970

Boris Blacher, Sesshu Kai, Paul Gutama Soegijo
Westen – Osten – Südosten

Triga einer chromatischen Leiter

1. Satz West (Blacher)
2. Satz Ost (Kai)
3. Satz Südost (Soegijo)

Uraufführung

Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark

Franz Koringer

Linien

Vertikal-Prestissimo

Horizontal – Lento

Diagonal – Allegro molto

Uraufführung

Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark ³⁾

Pause

Darius Milhaud

Musique pour Graz

Konzertante Uraufführung

Edgard Varèse

Octandre

Das Collegium musicum instrumentale der Akademie
für Musik und darstellende Kunst in Graz

Dirigent: Max Heider

Sesshu Kai, geb. 1938 in Hiogo (Japan). Kompositionsstudien zunächst an der Kunsthochschule in Tokio, von 1966 bis 1969 bei Boris Blacher in Berlin. 1970 Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb der Gruppe Neue Musik Berlin. Werke: Ein Streichquartett, Lento und Allegro für Orchester, Musik für Mezzosopran und Flöte, Musik für vier Celli.

Paul Gutama Soegijo, geb. 1934 in Jogjakarta (Indonesien). Zunächst Bankangestellter und Studium der Malerei. Später Musikstudium am Konservatorium in Amsterdam. Ab 1964 Schüler von Boris Blacher in Berlin. Werke: Musik für Posaunen und Schlaginstrumente, ein Streichquartett, "To catch a fly", Dolanan für Fagott, Posaune, 16 Vokalisten und Schlaginstrumente.

Franz Koringe, geb. 1921 in Towarischewo (Jugoslawien). Musikstudium am Steiermärkischen Landeskonservatorium in Graz bei Gottfried Rexeis (Violine), Rudolf Stejskal (Klavier) und Waldemar Bloch (Komposition). Zur Zeit Direktor der Volksmusikschule der Stadt Leibnitz und Lehrer an der Landesmusikschule in Graz. Hauptwerke: „Neon und Psyche“, Psalm 117–24 (Oratorien), Musik für Orchester, Farbskizzen, Divertimento für Streicher, eine Sinfonie, Kammermusik.

Max Heider, musikalische Ausbildung am Grazer Konservatorium bei Hermann von Schmeidl, Dirigierausbildung bei Oswald Kabasta, Hans Pfitzner und Hans Knappertsbusch, Kapellmeisterdiplom an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin (1942), 1943 Assistent (Studienleiter) bei Professor Vidussoni in Rom. Ab 1945 Engagements zuerst als Korrepetitor, später als Kapellmeister an verschiedenen westdeutschen Theatern. Seit 1953 Direktor der Städt. Musikschule Kapfenberg und musikalischer Leiter der Kapfenberger Kulturtage. Ab 1962 Ausbildungslehrer am Steierm. Landeskonservatorium, in gleicher Funktion an der Grazer Musikakademie. Seit 1967 a. o. Hochschulprofessor, Leiter der Abteilung für Orchesterleitung, Gastdirigent an zahlreichen in- und ausländischen Rundfunkstationen.

Das Collegium musicum instrumentale der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz ist ein Kammerensemble in variabler Besetzung, das sich die Pflege spezieller Literatur – vorwiegend der modernen – zur Aufgabe gemacht hat. Es will jenes Genre – sowohl hinsichtlich der kompositorischen Anlage als auch der Besetzung – pflegen, welches Kammermusik im altgewohnten Sinne nicht mehr und Sinfonik nach bisherigen Begriffen noch nicht ist. Es steht unter der ständigen Leitung von Prof. Max Heider.





H. H. Stuckenschmidt

Boris Blacher

Ein Notenblatt mit ein paar Tupfen drauf, knapp hingestreuten Motiven, dünnen Zweiklängen, vielen Pausen. Aus den Motiven werden durch Akkumulation Gestalten. Kleine Formen wiederholen sich, wobei winzige Veränderungen zu völligen Sinnwandlungen führen. Addition oder Subtraktion einer Note läßt die Form, die Periodik, den Rhythmus, den Akkord einen neuen Charakter annehmen. Die Autorschaft ist unverkennbar, gar nicht zu verwechseln. Es ist ein Stück von Boris Blacher, Musik von strenger, rationalistischer Haltung und dabei so anschaulich und direkt wahrnehmbar wie ein japanisches Netsuke oder ein Farblitho von Juan Mirò. Wollte man seine Kunst auf die kürzeste Formel zusammendrängen, so müßte man sie definieren als die des Minimums an Mitteln und des Maximums an Wirkung dieser Mittel. Alles ist bis an die Grenzen des Zusammenhanges ausgespart, wegradiert, entfettet und kritisch redigiert. Da ist der erstaunliche Anfang seiner Oper „Rosamunde Floris“, ein Pianissimo e im Violoncello, von der Harfe, dann der Flöte aufgenommen; man merkt noch kaum, daß es begonnen hat, dabei variiert der Rhythmus, und schon nimmt der Bariton den zarten Faden auf, spinnt ihn rhythmisch weiter, Rosamundes Sopran baut zwei Intervalle darunter, und auf magische Art wird aus dem Ton, dem Rhythmus ein melodischer Gestus, über dem die ganze Szene sich ausrollt. Akkorde treten erst nach fünfzig Takten metrisch-melodischer Entwicklung auf. Es ist ein ganz einzigartiger Vorgang von Genese, eine wirkliche creatio ex nihilo, mit nichts anderem in der neueren Musik vergleichbar, Extremfall künstlerischer Ökonomie. Boris Blacher ist unter anderen Sternen geboren als die meisten modernen Komponisten. Sein Vater war Deutsch-Balte, stammte aus dem Revaler Kleinadel, ging aber früh nach China, wo er schließlich die Russo-Asiatische Bank in Tschifu leitete. Die Mutter stammte ebenfalls aus deutsch-russischer Familie. Sie hieß Helene Wulff, ihr Vater, der in Berlin studiert hatte, war Hof-Zahnarzt in Petersburg. Boris wurde als einziges Kind dieser Ehe

am 6. Jänner 1903 in Njutschwang, einer Hafenstadt am Gelben Meer, geboren. Er war seit dem elften Jahr als Geiger im sibirischen Irkutsk, von 1919 an im mandschurischen Charbin in der Komposition ausgebildet worden, 1922 wanderte er mit seiner Mutter nach Deutschland aus und studierte zuerst an der Technischen Hochschule Architektur, dann an der Hochschule für Musik, wo Friedrich E. Koch, ein strenger Meister von konservativen Überzeugungen, Nachfolger Engelbert Humperdincks, sein Kompositionslehrer wurde. Blacher hat seine musikalische Ausbildung durch wissenschaftliche Studien ergänzt und an der Berliner Universität Vorlesungen bei Arnold Schering und dem Musik-Ethnologen Ernst Moritz von Hornbostel gehört. Die Kühle, Sachlichkeit und scheinbare Gefühllosigkeit, die Blacher mit der Hindemith-Generation teilt und die ihn bald sein Vorbild bei Strawinsky finden läßt, steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der ungemein zarten Lyrik, die sein stärkster, wenn auch latenter Wesenszug ist. Darin, und nicht nur darin, ist er die verkörperte *contradictio in adjecto*; fast alles, was von ihm ausgeht, menschlich wie künstlerisch, hat die Aura der Polarität, die so viele Intellektuelle des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Er arbeitet und lebt dialektisch, in beständiger Wechselwirkung von These und Antithese, um die Synthese beider wenig bekümmert, da sie sich automatisch durch die Form seiner Musik einstellt. Die Gegensätze bleiben in unveröhnlichem Widerspruch, die Spannungen offen, da sie selbst künstlerische Wirkungsmittel bilden. Blachers Schaffen zeigt breite Streuung in verschiedene Gattungen und Stile. Sein Werkkatalog beginnt mit den Jazz-Koloraturen opus 1 für Sopran, Altsaxophon und Fagott, die kürzlich in Berlin ihre unpräzise Frische bewiesen haben. Er enthält Opern, fünf abendfüllende und drei kurze; acht Ballette, vier Chorwerke erster und heiterer Art, vierundzwanzig Orchesterstücke, fünf Solokonzerte mit Orchester, Kammermusik vom Streichquartett bis zu Jazzdichtungen für Vibraphon, Kontrabaß, Schlagzeug und Klavier, Lieder und Bühnenmusik. Die literarischen Unterlagen stammen bei den Bühnenwerken von so ungleichen Autoren

wie Aristophanes, Shakespeare, Karl O. Koch, Heinz v. Kramer, Friedrich Wolf, Werner Ekg und Georg Kaiser; bei den Oratorien und Gesängen von der katholischen Liturgie, Dostojewskij, Dante, Omar Chajjam, Hans Arp, Gottfried Benn, Gregor v. Rezzori, Friedrich Wolf, Wallace Stevens und Carl Sandburg.

Im Wesentlichen ist Blachers Musik durch motorisch-rhythmische Kräfte bestimmt. Sensuelle und emotionelle Wirkungen werden gern umgangen und ausgespart. Er übernimmt anfangs die Formtypen des Barocks, aber ohne dessen Pathos. Die Neigung zum Intensiven überwiegt die zum Redseligen. Die Sprache ist präzise, ironisch, allem Überschwang und jeder Gefühlsduselei abgewandt, aber voll einer verborgenen Sensitivität. Hauptmittel ist das Ostinato, als wiederholte Note oder wiederholtes Motiv. Immer sind die Formen transparent, die Klänge ohne Feuchtigkeit. Darin zeigt schon 1937 die „Concertante Musik“ für Orchester, die Blachers Ruhm gegen den Widerstand der Nazis in Berlin begründete, seine Handschrift so ausgebildet wie zehn Jahre später die Partitur der Paganini-Variationen, die ins Weltrepertoire eingegangen ist.

1949 machte Blacher die ersten Versuche mit einem methodisierten unablässigen Taktwechsel, den er unter dem Dachbegriff der „variablen Metren“ zusammenfaßt. Die „Ornamente“ für Klavier opus 37 sind 1950 das erste reife Ergebnis dieser rhythmischen Prozedur, die ihre Vorstufen bei Béla Bartók und Paul Juon hat, bei ihm aber zu einem System neuer Gestaltung führt. Die Klangwerdung von arithmetischen Reihen und Permutationsverfahren, etwa einer progressiven Addition von Taktwerten und deren folgendem Abbau, hat ungemein suggestive Wirkungen. Sie greift notwendig auf Periodik und Form über, bringt eine Elastizität der Gestalten mit sich, die an pflanzliche Vorgänge des Wachsens, Schwellens und Schrumpfens erinnert. Etwa gleichzeitig hat Blacher seine ersten Versuche mit Zwölftonreihen gemacht.

Während des Nazikrieges, im Romanischen Café (wie er gern betont), lernte er die junge Pianistin Gerty Herzog kennen. Als Nichtarierin durfte er sie erst 1945 heiraten. Nach dem Zusammenbruch des faschistischen

Deutschlands begann der eigentliche Aufstieg Blachers. Er, der 1938 nur kurze Zeit in Dresden eine Lehrtätigkeit ausüben konnte, wurde nun als Kompositionslehrer weltberühmt. Aus seiner Klasse an der Hochschule in Berlin ist eine Anzahl wichtiger Musiker hervorgegangen. Nach Gottfried v. Einem, der schon früher sein Schüler gewesen war, sind Giselher Klebe, Heimo Erbse und eine Reihe englischer und amerikanischer Komponisten, die ihm bei seinen Kursen in Bryanstone, Salzburg und Tanglewood begegneten, unter seinen formenden und entwickelnden Einfluß gekommen.

Als Werner Ekg 1953 von der Direktion der Berliner Hochschule zurücktrat, wurde Blacher sein Nachfolger. Er hat seither das alt ehrwürdige Institut im Geiste der Erneuerung und zielenden Ausbildung geführt. Seine Schaffenskraft ist in den Jahren nach 1945 gestiegen. Und von den zahlreichen Werken sind viele aus der Praxis entstanden, die Klaviermusik und die Konzerte in lebendigem Kontakt mit Gerty Herzog, die sie glänzend interpretiert. Die dramatischen Arbeiten, Ballette wie Opern, werden oft noch während der Proben von Blacher entscheidend und gemäß den Forderungen der Praxis verändert. Seit 1961 ist er besonders an den Möglichkeiten elektronischer Klangverfremdung und Schall-Analyse interessiert. Im Studio der Technischen Universität Berlin ist eine Anzahl von experimentellen Kompositionen entstanden, von denen die „Multiplen Raumperspektiven“ für Klavier und drei Lautsprecher und die Oper „Zwischenfälle bei einer Notlandung“ genannt seien.

Bei alledem ist Blacher keineswegs ein Mann der intellektuellen Isolierung. Seine Vokalmusik, sein Bühnenschaffen greift in Zeitprobleme aller Art ein. Wie 1946 seine Kammeroper „Die Flut“ eine Menschengruppe in einer Situation radikaler Entscheidungen angesichts des drohenden Todes entlarvt, so ist ein Jahr später sein Oratorium „Der Großinquisitor“ ein durch Dostojewskijs „Brüder Karamasoff“ angeregter Disput über Macht und Recht. In dem Hauptmann-von-Köpenick-Stoff des „Preußischen Märchens“ (komponiert 1948/49, Uraufführung Berlin 1952) wird der deutsch-bürgerliche

Militarismus wilhelminischer Prägung mit genialer Schärfe ironisiert und lächerlich gemacht. Mit dem Georg-Kaiser-Stoff der Oper „Rosamunde Floris“ (Uraufführung Berlin 1960) bricht in die Bürgerwelt eine großartige Verbrecherin ein, deren Untaten so lange ungetrübtes Familienglück stiften, bis sie durch einen Racheakt der Moral denunziert und gerichtet wird.

Es sind Probleme von Tod und Liebe, um die es hier geht. An diese letzten Dinge erinnert auch das Requiem, das Blacher 1959 für Wien geschrieben hat, ein seltsames, beklemmendes Werk mit gesungenen, psalmodierten, geflüsterten Stellen, Visionen der Angst und der extrem ausgesparten, gleichsam verschwiegenen Affekte. Gegen den Besitz als Wurzel allen Übels richtet sich die jüdische Komödie „200.000 Taler“ (Berlin 1969).

In Blachers künstlerischer Welt gibt es keine Barrieren des Vorurteils. Jedes Kunstmittel, jedes Experiment ist ihm willkommen, wird von ihm am passenden Ort eingesetzt. Nur eine einzige Autorität läßt er gelten: die des maximal geschulten Ohres. Wo die objektiven Schranken der sinnlichen Wahrnehmbarkeit überschritten sind, erklärt er sich unzuständig, zieht er sich zurück. Die Spekulation hat in seiner Musik nur soweit Raum, als sie durch Experiment und Erfahrung bewährt wurde. So steht Blacher in der Avantgarde derer, die den Schall als rein akustisches Mittel manipulieren und für keine Methode einen Anspruch der Ausschließlichkeit proklamieren.

Basilika Seckau
Sonntag, 25. Oktober, 11 Uhr

Giselher Klebe
Fantasie und Lobpreisung
Uraufführung

Wolfgang Steffen
Les Spirales op. 36 (1969)
Neufassung für Orgel
Uraufführung

Marek Kopelent
Halleluja (1967)
Österreichische Erstaufführung

Heinrich Konietzny
Breviarium rhythmicum
Uraufführung

Arnold Schönberg
Variationen über ein Recitativ, op. 40 (1941)
Österreichische Erstaufführung der Urtextausgabe

Giselher Klebe, geb. 1925 in Mannheim. Musikstudium bei Josef Rufer und Boris Blacher in Berlin. Seit 1957 Professor an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold. Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und der freien Akademie der Künste in Hamburg. Hauptwerke: 7 Opern („Die Räuber“, „Tödliche Wünsche“, „Figaro läßt sich scheiden“ „Jakobovsky und der Oberst“, „Das Märchen von der schönen Lilie“), 3 Ballette, 3 Sinfonien, Adagio und Fuge mit einem Motiv aus Richard Wagners „Walküre“, „Herzschläge, Furcht, Bitte und Hoffnung“ (Sinfonische Szene für Beatband und Sinfonieorchester), Kammermusik und Kirchenmusik und Orgelwerke.



Wolfgang Steffen, geb. 1923 in Neuhaldensleben (Deutschland). Musikstudium am Städtischen Konservatorium und der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. Seminare an der freien Universität Berlin. Lebt als freischaffender Komponist in Berlin. Hauptwerke: Trio für Oboe, Klarinette, Fagott (1947), Sinfonietta (1949), Intrada Seria (1953), Ballett „Aus dem Lebensbuch eines Tänzers“ (1955), Kantate „Nachtwache“ (1955), Klavierkonzert (1956), Li Tai Pe-Orchesterlieder (1956), Trio für Klarinette, Cello und Klavier (1960), Reihenproportionen (1961), Orpheus-Sonette (1963), Diagramm (1966), Violinkonzert (1966), Cembalokonzert (1968), Les Spirales (1969), Kolmar-Trilogie (1970), Polychromie (1970).

Marek Kopelent, geb. 1932 in Prag. 1951–1955 Kompositionsstudien an der Prager Akademie der musischen Künste bei Jaroslav Ridky. Hauptwerke: „Brot und Vögel“ (Kantate, 1957/62), „Canto Intimo“ für Flöte und Vibraphon (1963), 3. Streichquartett (1963), „Matka“ für gemischten Chor und Flöte (1964), „Kontemplation“ für Kammerorchester (1966).

Heinrich Konietzny, geb. 1910 in Gleiwitz (Oberschlesien). In Breslau als Geiger ausgebildet. Später Kompositionsstudien bei Paul Hindemith und Hugo Distler. Werke: 4 Sinfonien, Ballette, Kammermusik, Lieder, Solokonzerte, Hörspiel-, Fernseh- und Schulmusik.

Arnold Schönberg, geb. am 13. September 1874 in Wien, gest. 14. Juli 1951 in Los Angeles.

Wilhelm Krumbach, geb. 1937 in Neustadt bei Coburg (Oberfranken). Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie, später freie Tätigkeit als Organist, Cembalist und Rundfunkautor. Zahlreiche Konzertreisen durch ganz Deutschland, Frankreich, Italien, Großbritannien, Skandinavien, Belgien, Holland, Luxemburg, durch die Schweiz und die CSSR.



Festsaal der Stadtgemeinde Murau

Sonntag, 25. Oktober, 19.45 Uhr

In Zusammenarbeit mit der Musikschule Murau

Endre Székely

Musica Notturna (1968)

Österreichische Erstaufführung

Miklós Kocsár

In Einsamkeit

Liederzyklus nach Texten von Attila József

Österreichische Erstaufführung

György Kurtág

Bläserquintett

Österreichische Erstaufführung

Sándor Balassa

Xenien (Nonett op. 20, 1970)

Österreichische Erstaufführung

Pause

Rudolf Maros

Klagelied (1969)

Österreichische Erstaufführung

Roman Ledenjow

Trois Nocturnes (1968)

Uraufführung

Edison Denisow

Zwei Sätze aus den „Italienischen Liedern“ (1968)

für Sopran, Flöte, Violine, Waldhorn und Cembalo

Österreichische Erstaufführung

András Mihály

Drei Sätze für Kammerensembles (1968)

Con moto, molto libero

Andante

Prestissimo

Österreichische Erstaufführung

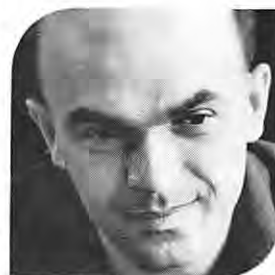
Das Budapester Kammerensemble

Dirigent: András Mihály

Solist: Erika Sziklay, Sopran

Endre Székely, geb. 1912 in Budapest. Kompositionsstudien an der Budapester Franz-Liszt-Hochschule, langjährige Tätigkeit als Chordirigent. Seit 1960 Professor an der Pädagogischen Akademie, schreibt Orchester-, Chor- und Kammermusik.

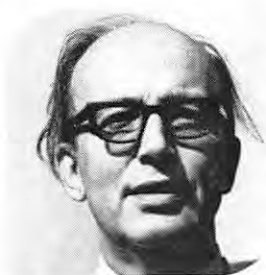
Miklós Kocsár, geb. 1933 in Debrecen. Musikstudium an der Budapester Franz-Liszt-Hochschule bei Ferenc Farkas. Schreibt Orchester- und Kammermusik, Aufführungen an zahlreichen europäischen Rundfunkstationen und beim Festival der IGMM 1968.



György Kurtág, geb. 1927. Musikstudium in Budapest und bei Olivier Messiaen in Paris. Zur Zeit Professor an der Budapester Franz-Liszt-Hochschule, das Schwerkraft seines Schaffens liegt auf dem Gebiet der Kammermusik.



Rudolf Maros, geb. 1917 in Stachy. Kompositionsstudien bei Zoltan Kodály in Budapest und bei Alois Haba in Prag. Professor an der Budapester Musikhochschule. Als Komponist vor allem durch sein sinfonisches Schaffen bekannt.



Edison Denisow, geb. 1929 in Tomsch. Mathematikstudium an der dortigen Universität. Ab 1951 Kompositionsstudien am Moskauer Konservatorium, wo er seit 1959 als Professor tätig ist. Wichtigste Werke: Musik für 11 Blasinstrumente und Pauken (1961), „Soleil des Incas“ (für Sopran und 11 Instrumente, nach Gedichten von Gabriel Mistral, 1964), Italienische Lieder (1964), „Pleurs“, für Sopran, Klavier und Schlaginstrumente, nach Russischen Volksdichtungen (1966), Klavier- und Kammermusik.

András Mihály, geb. 1917 in Budapest, wo er auch seine Musikstudien vollendete, zur Zeit Professor für Kammermusik an der Budapester Musikhochschule. Schrieb bisher Sinfonik, Kammermusik, eine Oper und Lieder.



Sándor Balassa, geb. 1935 in Budapest. Begann erst als 18jähriger mit dem Musikstudium, das er 1965 in Budapest beendete, zur Zeit als Musikredakteur beim Ungarischen Rundfunk tätig.



Erika Sziklay, Musikstudium am Budapester Konservatorium, das sie 1960 an der Franz-Liszt-Hochschule mit Auszeichnung abschloß. Seit 1964 als Lehrerin für Sologesang an der Budapester Musikakademie tätig. Konzertreisen nach Österreich, Belgien, Polen, Bulgarien, Deutschland und in die CSSR.



Roman Ledenjow, geb. 1930 in Moskau. Musikstudium am Moskauer Staatskonservatorium. Wichtigste Werke: „Das Märchen von Igers Feldzug“ (Oratorium, 1954), Violinkonzert (1964), Violakonzert (1964), Concerto-Notturmo für Flöte und Orchester (1964), „Das Märchen von den grünen Kugeln“ (Ballett, 1966), Kammermusik.



Das **Budapester Kammerensemble** wurde von András Mihály gegründet und fungierte zunächst hauptsächlich als Kammermusikvereinigung für Neue Musik bei Radio Budapest. Das erste öffentliche Konzert gab das Ensemble bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt vor zwei Jahren.

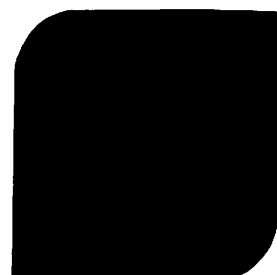


Kammermusiksaal
Montag, 26. Oktober, 15 Uhr
Öffentliche Produktionsaufnahme bei freiem Eintritt

Wilfried Michel
Complexiones (1970)
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark

Marc Antonio Consoli
Isonic I
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark ¹⁾

Ensemble „Kontrapunkte“
(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)
Dirigent: Peter Keuschnig
Solistin: Margaret Baker-Genovesi, Sopran



Wilfried Michel, geb. 1939 in Neheim-Hüsten (Deutschland). Erster Musikunterricht an der Musikschule in Arnsberg, später Studium an der Wiener Musikakademie (Kirchenmusik), danach Kompositionsstudium bei Wolfgang Fortner an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau. Zur Zeit als Organist in Oerlinghausen tätig.

Marc Antonio Consoli, geb. 1941 in Italien. Lebt seit 1956 in den Vereinigten Staaten. Nach anfänglichem privatem Musikstudium Kompositionsstudien am New Yorker College für Musik an der New Yorker Universität. Danach Studien am Beabody-Konservatorium in Baltimore (Maryland), gründete und leitet auch gegenwärtig die „Yale-Players“ (Ensemble für Neue Musik an der Universität Yale).

Peter Keuschnig, geb. 1940 in Wien. Studium am Wiener Konservatorium, an der Wiener Musikakademie und an der Wiener Universität (Promotion zum Dr. phil.). Gründete 1967 das Ensemble „Kontrapunkte“ als Kammerorchester der Wiener Symphoniker, dessen ständiger Dirigent er ist. Konzertreisen mit den „Kontrapunkten“ nach Paris, Moskau, London und Berlin. Als Dirigent Gast des ORF-Symphonieorchesters, sowie mehrere Konzerte mit den Wiener Symphonikern, Dirigent bei den Bregenzer Festspielen. Für die Interpretation der Werke der zweiten Wiener Schule bei den Wiener Festwochen 1969 Förderungspreis der Alban-Berg-Stiftung.

Margaret Baker-Genovesi, geb. in Australien. Lebt ständig in Rom, spezialisiert auf Interpretation zeitgenössischer Musik. Konzertreisen durch ganz Europa, Rundfunkaufnahmen bei fast allen europäischen Rundfunkstationen.

Das Ensemble „Kontrapunkte“ wurde 1967 gegründet und konzertierte zunächst unter der Patronanz der „Musikalischen Jugend“. Die Zielsetzung des Ensembles liegt in der Interpretation von Kammermusik verschiedener Besetzung, von der Wiener Klassik bis zur Avantgarde.



Kammermusiksaal
Montag, 26. Oktober, 22.45 Uhr

Edgard Varèse
Hyperprism

Ernst Krenek
Doppelt beflügeltes Band
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark ⁵⁾

Pause

Wolfgang Fortner
Zyklus für Violoncello, Bläser, Harfen und Schlagzeuge
Mouvements
Variationen
Etude
Prelude – Contrepoint - Epilogue
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark

Martin Bjelik
Kammermusik 70
Uraufführung

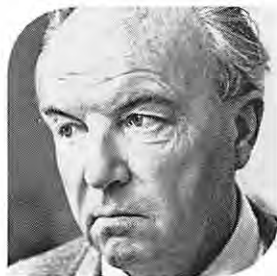
Ensemble „Kontrapunkte“
(Kammerorchester der Wiener Symphoniker)
Dirigent: Peter Keuschnig
Solist: Siegfried Palm, Cello

Ernst Krenek, geb. am 23. August 1900 in Wien. Kompositionsstudien bei Franz Schreker, Philosophie-studium an der Wiener Universität, Assistent Paul Bekkers an der Oper in Kassel und Wiesbaden, 1930–37 kompositorische und literarische Tätigkeit in Wien, 1938 Emigration in die USA. Gastprofessor an zahlreichen Colleges und Universitäten, seit 1950 zahlreiche Konzert- und Vortragsreisen durch Amerika und Europa, Großer österreichischer Staatspreis 1963, Mitglied des National Institute of Arts and Letters New York, der Akademie der Künste, Berlin, der Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien.

Wolfgang Fortner, geb. 1907 in Leipzig, Schüler von Hermann Grabner. Von 1954 bis 1957 Kompositionslehrer an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, seit 1957 Professor für Komposition an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau. Nach stilistisch dem Neoklassizismus und dem Neobarock zuzuordnenden Anfängen fruchtbare Auseinandersetzung mit der Dodekaphonik. Hauptwerke: „Die Bluthochzeit“ (Oper, 1957), „Die weiße Rose“ (Ballett, 1950), „Flamingos“ (Ballett, 1959), Konzert für Violine und Orchester (1956), Konzert für Violoncello und Orchester (1957), Konzert für Streichorchester, Aulodie für Oboe und Orchester.

Martin Bjelik, geb. 1940 in Wien. Studium an der Wiener Musikakademie bei Karl Schiske und Gottfried von Einem, gegenwärtig als Pianist beim Ensemble „Kontrapunkte“ und als Paukist beim Niederösterreichischen Tonkünstler-Orchester tätig.

Siegfried Palm, geb. 1927 in Wuppertal. Schüler Enrico Mainardis in Salzburg und Luzern, mit 18 Jahren Solocellist in Lübeck, 1947–1962 Erster Solocellist beim Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, 1951–1962 Mitglied des Hamann-Quartetts, seit 1962 Professor und Leiter der Meisterklasse für Cello an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, als Solist Konzerte mit fast allen größeren Orchestern Europas, Mitglied des Trios Max Rostal – Siegfried Palm – Heinz Schröter, Duo-Partner von Aloys Kontarsky, Gastdozent am Königlichen Konservatorium Stockholm, am Dartmouth-College (USA) und bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, Mitwirkung beim Warschauer Herbst, bei der Biennale in Venedig und Zagreb, beim Holland-Festival, bei den Berliner Festwochen und den Internationalen Musikfestwochen Luzern, beim Prager Frühling und beim Marlboro-Festival (USA). Für Siegfried Palm schrieben folgende Komponisten: Boris Blacher, Yannis Xenakis, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki, Milko Kelemen, Bernd Alois Zimmermann und György Ligeti.



**Festsaal der Pädagogischen Akademie
Graz-Eggenberg
Mittwoch, 28. Oktober, 22.45 Uhr**

**Karlheinz Stockhausen
Stimmung für 6 Vokalisten (1968)**

Das Collegium Vocale Köln

Dagmar Apel, Sopran
Gaby Rodens, Sopran
Helga Albrecht, Mezzosopran
Wolfgang Fromme, Tenor
Georg Steinhoff, Bariton
Hans Alderich Billig, Baß

Einstudierung: Wolfgang Fromme

**Kammersaal, Leoben-Donawitz
Donnerstag, 29. Oktober, 19.45 Uhr**

**Gerhard Wimberger
Chronique für Orchester (1970)**

**Hans Erich Apostel
Paralipomena dodekaphonika
der Haydn-Variationen op. 17 anderer Teil, op. 44
für großes Orchester**

Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark ⁶⁾

**Alban Berg
Lulu-Suite**

Das ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Gerhard Wimberger
Solistin: Joan Carroll, Sopran

Das Collegium „Vocale Köln“ wurde im Herbst 1966 von Wolfgang Fromme, 29, Dozent für Gesang und Ensembleleitung an der Rheinischen Musikschule Köln, gegründet. In enger Zusammenarbeit mit dem englischen Kontratenor Alfred Deller wurden erste Konzerte mit italienischer, englischer und deutscher Renaissancemusik vorbereitet. 1968 komponierte Karlheinz Stockhausen für die sechs Mitglieder des Collegium Vocale Köln seine „Stimmung“. Neben der Uraufführung in Paris (O.R.T.F.) fanden Konzerte in Amsterdam, Beirut, Bangkok, Bonn, München, Perugia, Rom und bei der Expo 70 in Osaka statt. In dieser Besetzung arbeiten die Sänger seit 1968 zusammen.



Karlheinz Stockhausen, geb. 1928 in Mödrath bei Köln, 1947 bis 1951 Studium an der Hochschule für Musik in Köln bei Hermann Schröder und Frank Martin. 1952/53 Studien bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen in Paris. 1954/56 Studium der Phonetik und Kommunikationsforschung bei Werner Meyer-Eppler an der Bonner Universität, seit 1953 Mitarbeiter, seit 1963 Leiter des Studios für elektronische Musik, Mitherausgeber der Schriftenfolge „die Reihe“. Hauptwerke: Kreuzspiel (1951), Punkte für Orchester (1952/62), Kontrapunkte für 10 Instrumente (1952/53), Klavierstücke I–XI (1952/54/56), Gruppen für drei Orchester (1955/57), Gesang der Jünglinge (1956), Zyklus für einen Schlagzeuger (1959), Carré für vier Orchester und vier Chöre (1959/60), Refrain für drei Spieler (1959), Mikrophonie I und II (1964/65), Telemusik (1966), Adieu (1966), Stop für Orchester (1966), Hymnen (1967), Kurzwellen (1968), Aus den sieben Tagen (1968).

Gerhard Wimberger, geb. 1923 in Wien. Musikstudium am Salzburger „Mozarteum“ (Komposition bei Johann Nepomuk David, Dirigieren bei Clemens Krauss), nach Tätigkeit als Theaterkapellmeister an der Wiener Volksoper und am Salzburger Landestheater seit 1953 Lehrer am Mozarteum. Langjährige Mitarbeit bei den Salzburger Festspielen und in der internationalen Sommerakademie des Mozarteums. 1967 österreichischer Staatspreis für Komposition. Wichtigste Werke: „Schaubudengeschichte“, „La Battaglia oder der rote Federbusch“, „Dame Kobold“ (Opern); „Der Handschuh“, „Hero und Leander“ (Ballette); „Das Opfer Helena“ (Kammermusikal), „Stories“ für Bläser und Schlagzeug (1962), „Risonanze“ für drei Orchestergruppen (1968), „Ars amatoria“, Kantate nach Ovid (1969), Bühnen-, Hörspiel- und Fernsehmusik.

Hans Erich Apostel, geb. 1901 in Karlsruhe. Erste Musikstudien am dortigen Konservatorium, lebt seit 1920 in Wien. Schüler von Arnold Schönberg und Alban Berg. Lebt als freischaffender Komponist. Hauptwerke: Requiem für achtstimmigen Chor und Orchester (1933), Fünf Gesänge für tiefe Stimme und Orchester (1939/40), Adagio für Großes Streichorchester (1937), „Kubiniana“ (10 Klavierstücke, 1945/50), Variationen über ein Thema von Josef Haydn für Orchester (1949), Ballade für Orchester (1955), Rondo ritmico für großes Orchester (1957), Konzert für Klavier und Orchester (1958), Sechs Epigramme für Streichquartett (1962), Ode für Altstimme (1961/62).

Alban Berg, geb. 1885 in Wien, gest. 1935 ebenda.

Joan Carroll, geb. in Philadelphia (USA). 1957 erstes Engagement an die New York City Opera, 1959 Engagement an die Hamburgische Staatsoper, danach Gastspiele an zahlreichen europäischen Opernhäusern (u. a. Düsseldorf, Stuttgart, Berlin, München, Rom, Paris), Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, vor allem mit Interpretationen Neuer Musik. Als Interpretin der Titelpartie von Alban Bergs „Lulu“ international bekannt.



Sporthalle der Hauptschule Weiz

Freitag, 30. Oktober, 19.45 Uhr

In Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadtgemeinde Weiz und der Elin Union

Edgard Varèse

Intégrales für kleines Orchester und Schlagzeug

Roman Haubenstock-Ramati

Chants et Prismes

Österreichische Erstaufführung

Edison Denisow

Peinture pour grande orchestre (1970)

Uraufführung

Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark

Pause

Heinz Holliger

Pneuma (1970)

Österreichische Erstaufführung

Luis de Pablo

Heterogeneo für zwei Sprecher und Orchester

Österreichische Erstaufführung

Das Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden

Dirigent: Ernest Bour

Sprecher: Ellen Xenakis und Heiner Schmidt

Roman Haubenstock-Ramati, geb. 1919 in Krakau. Studium der Philosophie und Musikwissenschaft bei Arthur Malawski und Kompositionsstudien bei Josef Koffler. 1947–1950 Leiter der Musikabteilung von Radio Krakau, 1950–1956 Direktor der Staatlichen Musikbibliothek und Professor an der Musikakademie in Tel Aviv. 1957 Rückkehr nach Europa, nach kurzer Tätigkeit am Studio de Musique Concrète in Paris Lektor für neue Musik beim österreichischen Verlag Universal Edition in Wien. Hauptwerke: „Amerika“ (Oper in zwei Akten nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka), „Comédie“ (Antiope in einem Akt), Diver-timento, „Vermutungen über ein dunkles Haus“ für drei Orchester, „Les Symphonies de Timbres“, Psalm für Orchester, „Mobile for Shakespeare“, „Jeux“, „Multiples“, „Interpolation“, „Catch“, „Descisions 1–10“ (musikalische Graphik).

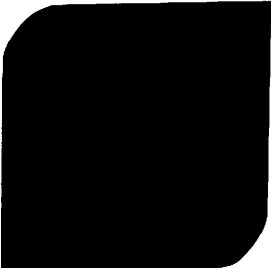
Heinz Holliger, geb. 1939 in Langenthal (Schweiz). Musikstudien in Bern, Basel und Paris. Kompositionsstudien bei Saldor Veress und Pierre Boulez. Lebt als Oboist und Komponist in Basel. Wichtigste Werke: Drei Liebeslieder für Alt und Orchester (1960), Erde und Himmel (Kantate 1961), Elis (drei Nachtstücke für Klavier, 1961), „Glühende Rätsel“ und „Der magische Tänzer“ nach Nelly Sachs, Trio für Oboe, Viola und Harfe (1966), Siebengesang für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (1966/67), „h“ für Bläserquintett (1968), „Dona nobis pacem“ für 12 Singstimmen (1968/69).

Luis de Pablo, geb. 1930 in Bilbao. 1952 Staatsexamen der Rechte, 1953 erste Entwürfe streng serieller Musik aufgrund des Studiums von Olivier Messiaen „Technique de mon langage musical“ und der „Modes de valeurs et d'intensites“. 1959 Gründung der Gruppe „Tiempo y musica“ (Ensemble für Zeitgenössische Kammermusik), 1960 Präsident der „Musikalischen Jugend“ Spaniens, 1965 Gründung der Gruppe „Alea“ (sie übernimmt die Funktion von „Tiempo y Musica“ und verfügt über das erste spanische Elektronikstudio). Werke: Sonata für Klavier (1954), Invensiones für Orchester (1954), Comentarios (1956), Radial für 24 Instrumentalsolisten (1960), Psodia für sechs Instrumentalisten (1962), Tombeau für Orchester (1962/63), Cesuras für sechs Spieler (1963), Escena für gemischten Chor und 18 Instrumente (1964), Ejercicio für Streichquartett (1965), Iniciativas für Orchester (1965/66), Modulos II für zwei Orchester (1965/66).

Ernest Bour, geb. 1913 in Thionville (Lothringen). Studium der Altphilologie an der Universität Straßburg. Musikstudium am dortigen Konservatorium. Zunächst Rundfunkdirigent, später Konzertreisen nach Frankreich, Spanien, Schweden, Belgien, Österreich, in die Schweiz und nach Südamerika. Seit 1953 ständiger Gastdirigent beim Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, seit 1964 dessen Chefdirigent.

Das Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden besteht seit über 20 Jahren. Durch die Tätigkeit von Hans Rosbaud als Chefdirigent des Orchesters, die im Jahre 1948 begann und bis zum Tod des Dirigenten (1962) dauerte, entwickelte sich das Sinfonieorchester des Südwestfunks zu einem international anerkannten Klangkörper vor allem für die Interpretationen Neuer Musik. Zahlreiche Auslandsgastspiele in Holland, Italien, Österreich und in der Schweiz. Zur Zeit besteht das Südwestfunk-Orchester aus 95 Musikern. Als Gastdirigenten arbeiteten mit dem Orchester Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Werner Ekg, Benjamin Britten, Geoffredo Petrassi, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Leopold Stokowski u. a.





**Eigentümer, Herausgeber
und Verleger:**
Österreichischer Rundfunk,
Studio Steiermark, Graz,
Funkhaus, Tel. 61 6 50
Für den Inhalt verantwortlich:
Dr. Peter Vujica
Layout: Hans Paar
Druck: Styria, Graz
Klischees: Rögner, Graz
Preis: S 15.–

Münzgrabenkirche
Sonntag, 11. Oktober, 10 Uhr

Michael Radulescu
Deutsche Zwölftonmesse für Doppelchor
und Schlagzeug
Uraufführung
Auftragskomposition des ORF-Studios Steiermark[®])

Michael Radulescu,
geb. 1943. Erste Musik-
studien am Bukarester
Konservatorium, später
Orgel-, Cembalo- und
Dirigierstudien an der
Sommerakademie des Salz-
burger Mozarteums und
an der Abteilung für
Kirchenmusik der Wiener
Musikakademie. Seit 1959
als Konzertorganist und
Cembalist in Deutschland,
Österreich, Italien, Eng-
land, Holland, Jugosla-
wien, Rumänien und der
Schweiz tätig. Seit 1969
Lehrer für Orgel- und
Partiturspiel an der Wiener
Musikakademie, 1969
Konzerttournee und
Gastvorlesungen in den
USA. Rundfunk-, Fernseh-
und Schallplattenauf-
nahmen.



Der Akademiekammerchor Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann

Sonntag, 11. Oktober

Michael Radulescu:

Deutsche Zwölftonmesse für Doppelchor und Schlagzeug

Kyrie

Herr, erbarme Dich unser,
Christus, erbarme Dich unser.

Gloria

Und Friede den Menschen auf Erden,
die guten Willens sind.

Wir preisen Dich,
wir sagen Dir Dank ob Deiner
großen Herrlichkeit,
König des Himmels,
allmächtiger Vater.

Herr, eingeborener Sohn!
Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

Erbarme Dich unser!
Nimm unser Flehen gnädig auf.

Erbarme Dich unser,
denn Du allein bist der Heilige.

Du allein der Herr.

Du allein der Höchste, Jesus Christus.

Mit dem Heiligen Geiste, in der
Herrlichkeit Gottes, des Vaters.

Amen.

Wir verherrlichen Dich,
wir sagen Dir Dank
Herr und Gott, allmächtiger Vater,
Jesus Christus, Herr und Gott.
Du nimmst hinweg die Sünden der Welt.
Du sitzt zur Rechten des
Vaters. Erbarme Dich unser!

Sanctus

Heilig, heilig, heilig, Herr Gott der
Heerscharen, Himmel und Erde sind erfüllt
von Deiner Herrlichkeit, Hosanna in der Höhe.
Hoch gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn!

Agnus Dei

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
erbarme Dich unser
Gib uns den Frieden.

Michael Radulescu über die „Deutsche Zwölftonmesse“

Die Deutsche Zwölftonmesse für Doppelchor und Schlagzeug wurde im Frühjahr 1989 beendet. Das ganze Werk verwendet streng dodekaphonisch die Reihe Des B A F Fis D C E Es G As Ces mit ihren acht Modi und sämtlichen Transpositionen. Das Reihenprinzip bestimmt nur die Tonhöhen, d. h. die Regelung der Töne zueinander horizontal wie vertikal, nicht den Rhythmus und die Dynamik, die ganz der Form als strukturelle Elemente unterworfen sind; daraus ergibt sich auch eine völlig freie Behandlung des Schlagzeugs, das in zwei Gruppen geteilt ist, als Kontakt und Ergänzung zu den zwei Chören.

Kyrie – freie dreiteilige Form.

Gloria – ganz freie Form, am Ende der Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ nach der gegebenen Reihe harmonisiert. Sanctus und Benedictus – freie Form, bestehend aus drei Elementen: Sanctus Hosanna Benedictus.

Agnus Dei – freie dreiteilige Form. Es werden harmonische, rhythmische und melodische Elemente der drei vorhergehenden Sätze verwendet. Am Ende wird die Reihe unisono in der Grundform gesungen.

Das Werk ist sowohl für den liturgischen als auch für den konzertanten Gebrauch gedacht.

Texte und Werkkommentare

Gemäß dem Titel der Veranstaltungsreihe „Musikprotokoll“
werden in der Folge ausschließlich von den Komponisten selbst
verfaßte oder ausdrücklich autorisierte Kommentare veröffentlicht.

Sonntag, 18. Oktober

Montag, 19. Oktober

Igor F. Strawinsky: Canticum sacrum

Dedicatio

Urbi Venetiae, in laude Sancti sui Presidis,
Beati Marci Apostoli.

I

Euntes in mundum universum, praedicate evangelium omni creaturae.

(Vulgata, Evang. secundum Marcum, XVI, 7)

II

Surge, aquilo; et veni, auster;
perfla hortum meum, et fluant aromata illius.
Veniat dilectus meus in hortum suum,
et comedat fructum pomorum suorum.

Veni in hortum meum, soror mea, sponsa;
messui myrrham meam cum aromatibus meis;
comedi favum meum cum melle meo;
bibi vinum meum cum lacte meo.

Comedite, amici, et bibite;
et inebriamini, carissimi.

(Vulg., Canticum Cantorum, IV, 16, V.)

III

Caritas

Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et ex tota anima tua, et ex tota fortitudine tua.

(Vulg., Deuter., VI, 5)

Diligamus nos invicem, quia caritas ex Deo est; et omnis qui diligit ex Deo natus est, et cognoscit Deum.

(Vulg., Prima Epistola Beati Joannis Apostoli, IV, 7)

Spes

Qui confidunt in Domino, sicut mons Sion; non commovebitur in aeternum, qui habitat in Jerusalem.

Sustinuit anima mea in verbo ejus; speravit anima mea in Domino, a custodia matutina usque ad noctem.

(Vulg., Libr. Psalm., CXXV. 1. CXXIX, 1–5. CXXIV, 1)

Fides

Credidi, propter quod locutus sum; ego autem humiliatus sum nimis.

(Vulg., Libr. Psalm., CXV, 10)

IV

Jesus autem ait illi: Si potes credere, omnia possibilis sunt credenti. Et continuo exclamans pater pueri, cum lacrimis aiebat: Credo, Domine; adjuva incredulitatem meam.

(Vulg., Ev. secundum Marcum, IX, 22–23)

V

Illi autem profecti praedicaverunt ubique, Domino cooperante et sermonem confirmante, sequentibus signis. Amen

(Vulg., Ev. secundum Marcum, XVI, 20)

Wolfram Schwinger über Krzysztof Pendereckis „Anaklasis“

Mit „Anaklasis“ begann Pendereckis Erfolgsweg über die Grenzen Polens hinaus. Nachdem er 1959 alle drei Preise eines polnischen Kompositionswettbewerbs gewonnen hatte (mit den „Psalmen Davids“, den „Emanationen“ und den „Strophen“) und im gleichen Jahre mit dem letztgenannten Werk beim Musikfest Warschauer Herbst erstmals vor eine größere Öffentlichkeit getreten war, schrieb er sein kurzes Stück „Anaklasis“ für Streicher und Schlagzeuggruppen als Auftragswerk des Südwestfunks Baden-Baden und widmete es Heinrich Strobel, dem Leiter der Musikabteilung dieses Senders. Die Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen 1960 machte weltweit auf Penderecki aufmerksam, der damals siebenundzwanzig Jahre alt war. Der begeisterte Beifall des völlig überraschten Publikums erzwang auf der Stelle ein Dacapo. Seit „Anaklasis“ kennt man den dann in vielen jüngeren Werken bestätigten „Penderecki-Stil“. In diesem Werk und dem gleichzeitig entstandenen Streicherstück „Threnos“ hat er seine Kompositionstechnik entwickelt, seine neuartigen, graphischen Notationen festgelegt (die unterdessen längst Allgemeinbesitz der neuen Musik geworden sind) und jene eigentümlichen Klanggeräusche der Streicher etabliert, ohne die seitdem keine Penderecki-Partitur mehr denkbar ist.

Insofern ist „Anaklasis“, obschon zehn Jahre alt, immer noch ein interessantes Stück. Sein Titel bedeutet „Brechung des Lichts“, was natürlich nur im übertragenen Sinne eine musikalische Bedeutung hat: Brechung von Klangfarben, tönende Aufächerungen und Bündelungen in feinsten dynamischen Schattierungen. Der Streicherklang ist dabei weitgehend verfremdet, ja zum Teil denaturiert. Mit neu eingeführten Spieltechniken gewinnt Penderecki sowohl beängstigende, brutale Geräusche als auch betörende, irisierende Lyrismen: eine breite Klang- und Farbskala, von der 1960 kein Mensch geglaubt hätte, daß sie Streichinstrumenten abzugewinnen sei. Zu den Spielvorschriften gehören sehr schnelles, nicht rhythmisiertes Tremolo, die Bogenführung nahe am Griffbrett oder am Steg, das Streichen und Schlagen mit dem Holz des Bogens, sehr langsames oder sehr rasches Vibrato, das Spiel zwischen Steg und Saitenhalter und der Schlag mit der offenen Hand auf die Saiten. Es gibt auch Erhöhungen und Erniedrigungen um Viertel- und Dreivierteltöne und das Anstreichen des höchsten Tons in unbestimmter Tonhöhe.

„Anaklasis“ ist ein Stück der wechselnden Farben und Klangeigenschaften, der Übergänge von Klängen in Geräusche, von Härte und Trockenheit in zunehmende Weichheit. Obwohl im ersten Teil nur die Streicher, im zweiten nur das reich besetzte Schlagwerk zum Einsatz kommen, ist die Unterscheidbarkeit dieser so verschiedenen Orchestergruppen fast aufgehoben –

so sehr hat Penderecki die traditionellen Klangeigenschaften der Streicher verfremdet, zu Schlaginstrumenten „umfunktioniert“, daß im dritten Teil der Komposition mühelos die Synthese gelingt: Klangbänder gleiten durch den Tonraum, werden von rhythmischen Interpunktionen gegliedert und mit äußerster Sensibilität in eine Klanglandschaft verwandelt, die bei Penderecki schon vor zehn Jahren mehr war als nur experimentelle Materialerprobung.

György Ligeti: Requiem

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus, Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coeget omnes ante thronum. / Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura. / Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus iudicetur. / Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit; nil inultum remanebit. Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.

Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus? Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis!

Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae; ne me perdas illa die. / Quaerens me sedisti lassus, redemisti crucem passus; tantus labor non sit cassus. / Juste iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis. / Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus; supplicanti parce, Deus. / Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. / Preces meae non sunt dignae; sed tu bonus fac benigne, ne perenni cremer igne. / Inter oves locum praesta, et ab hoedis me sequestra, statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis flammis acerbis addictis, voca me cum benedictis. / Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis; gere curam mei finis. / Dies irae . . .

Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla iudicandus homo reus. / Huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine, dona eis requiem! Amen.

Györgi Ligeti über „Requiem“

Als Textgrundlage des Werkes dienen drei Teile aus dem Text der Totenmesse: Introitus, Kyrie und De die iudicii sequentia. Die letzten Verse der Sequenz (Lacrymosa) wurden zu einem gesonderten Satz verwendet, so daß das Werk insgesamt vier Sätze hat. — Der Charakter des Introitus ist vorwiegend statisch. Ein polyphones Stimmgewebe wird dadurch zum schein-

baren Stillstand gebracht, daß die einzelnen, sich bewegenden Chorstimmen sich ineinander schlingen, ihre Bewegungen sich gegenseitig ergänzen und aufheben. Der so entstehende irrisierende Klang beruht primär auf einer gleichsam versteckten Polyphonie; man könnte sie „Mikropolyphonie“ nennen — der Klang selbst ist intern kontrapunktisch strukturiert. — Trotz der Statik des Introitus gibt es in diesem Satz auch einen Aspekt der Veränderung, die sich vor allem in der Behandlung der Register und der Instrumentation manifestiert: aus Regionen extremer Dunkelheit (Requiem aeternam) hellt sich die Musik in sehr allmählicher, verhaltener Wandlung auf, zu den milden, wie aus großer Ferne erstrahlenden Regionen des „Lux perpetua“. — Während die musikalische Struktur im Introitus zu stehen scheint, wird sie im Kyrie in Bewegung gebracht, in eine stete, verzehrende und flehende Bewegung. Diese entsteht durch die Kombination zweier Ebenen kontrapunktischer Arbeit, nämlich einer „internen“ Kontrapunktik (verwandt mit der „Mikropolyphonie“ des Introitus) und einer polyphonen Großarchitektur. Gemäß dieser zwei Ebenen ist der Chor aufgefächert: es gibt 5 Haupt-Stimmen, die miteinander ein polyphones Netz bilden, doch ist jede dieser Haupt-Stimmen eigentlich keine Stimme, sondern je ein Stimmen-Komplex, ein Knäuel aus vier Stimmen — so ist der gesamte Chorsatz zwanzigstimmig. Die je vier „Unter-Stimmen“ sind jeweils in enger Verschlingung geführt und bilden das mikro-polyphone Substrat; ihre Vereinigung, als Hauptstimme, ergibt mit den anderen Hauptstimmen die „große“ kontrapunktische Struktur. Der gesamte Satz, der wie ein unaufhörlich und unermeßlich scheinendes riesiges Gebilde erwächst, ist nach gewissen sehr strengen architektonischen Gesetzen entworfen worden. Eine besondere konstruktive Rolle spielt dabei die Instrumentation: während das kontrapunktische Gewebe des Chores gleichsam „weich“ ist, bilden die Instrumental-Einsätze ein „hartes“ Gerüst, an dem das Chorgewebe gleichsam aufgehängt ist und sich schwebend entfaltet. Darüber hinaus hat der Instrumentalsatz eine gliedernde Funktion: während der Chorsatz in unaufhörlicher Kontinuität dahinströmt, werden vom Orchester bestimmte Momente des Chorsatzes beleuchtet und hervorgehoben, andere wieder verdeckt und verdunkelt. Dies führt zur polyphonen Bewegung, aber auch zu einer Bewegung höherer Ordnung von imaginären Lichtern und Schatten. — Der zentrale Satz des Werkes ist die Sequenz (Dies irae). Nach der Statik des ersten und der sanften Bewegung des zweiten Satzes präsentiert sich die Sequenz in größten dramatischen Kontrasten: dichte und geballte polyphone Komplexe des großen Chores und Orchesters, homophone „sotto voce“-Chorstellen, entfernte, verklärte „Engelchöre“, gleichsam im unermeßlichen Raum verlorene Einzelstimmen der Soli, Instrumentalzwischenstücke infernalischer Erbarmungslosigkeit, im hellsten Schein erglänzende Erscheinungen einer himmlischen Szenerie wechseln miteinander abrupt ab, durchdringen einander, ergänzen sich zu einer Polyphonie von musikalischen Typen und Formen. Die Zerklüftetheit der Großform ist dabei nur scheinbar, denn der Satz gehorcht analogen strengen Gesetzen wie die vorangegangenen, nur sind die Gesetze

der Architektur hier ungemein komplexer. Die Orchesterbehandlung unterstützt die Dramatik der Musik: Nah- und Fernwirkungen, die Erzeugung einer imaginären Perspektive innerhalb der musikalischen Struktur, dynamische und farbliche Extreme sind bezeichnend für diese Art der Instrumentation.

Der Lacrimosa-Satz ist wie eine in der Zeit entfernte Zusammenfassung der bisherigen Sätze, wie eine Reminiszenz, ein Rückblick. Der Chor und das große Orchester sind verstummt, die zwei Soli singen mit Begleitung eines kleineren Instrumentalensembles. Momente des Introitus scheinen auf, doch nicht als Rückkehr, sondern als „déjà vu“: sie sind gleichsam nicht gegenwärtig, sondern in ihrem Erscheinen bereits Vergangenes. Technisch ist dies „Entfertheit in Zeit und Raum“ durch die Reduktion der früheren komplexen polyphonen Struktur auf einen nur zweistimmigen Satz, durch eine extreme Tempoverlangsamung („mehr als Stillstand“), durch bestimmte Instrumentenkombinationen, die der Musik den Charakter geben, als würden sie sich in einer gläsernen Dämmerung verlieren, aber vor allem durch eine besondere Behandlung der Harmonik evoziert. Die Harmonik des Lacrimosa bedeutet sozusagen eine Entschlüsselung der Harmonik der vorangegangenen Sätze: was in diesen unterirdisch in die musikalische Struktur eingebettet wirkte, ist im Lacrimosa offenbar. Die Harmonik des gesamten „Requiem“ zeigt den stilistischen Standort des Werkes: sie ist weder tonal noch atonal. Die Komposition liegt jenseits und außerhalb dieses historischen Antagonismus.

Dienstag, 20. Oktober

Niels Viggo Bentzon über „Formula 1970“

(Edgard Varèse in memoriam)

Das Stück ist typisch für meine letzte Entwicklungsphase, in der sich große sinfonische Form und Elemente der imitierenden Klavierimprovisation vereinigen. Weitere prägende stilistische Elemente entstammen der Aleatorik. Ich sage immer „Du“ zu den einzelnen Orchestermitgliedern, und dieser „gemütliche Kontakt“ wirkt auf mich inspirierend und soll nach Abfassung des Werkes auch die Musiker inspirieren. Ich möchte, daß meine Musik provoziert, daß das Publikum bei meiner Musik lacht oder weint. Was zwischen diesen beiden Extremen ist, lebt nicht.

Per Nørgaard über „Luna“

„Luna“ ist technisch mit der „Klangfarbenmelodie“ Arnold Schönbergs verwandt. Nur erstreckt sich die Fixierung der musikalischen Elemente in diesem Werk auch auf die rhythmischen Bewegungen. Jedes Register hat das ganze Werk hindurch dieselbe typische Bewegungsart (halbe Noten in den tiefen Lagen, Vierteltriolen in den mittleren). Melodische Gestaltungen können sich also nur durch Hervortreten einiger fixierter Töne manifestieren.

Diese Technik, die Fixierung und Bewegung vereinen will, hängt mit dem Titel zusammen. Thomas Ring bezeichnet den Mond in

seiner astrologischen Menschenkunde als das Symbol der Phantasie und schreibt: „Ein traumartiges Übergleiten von Bedeutung und Funktion, von Äußerem wieder in Inneres, liegt im ‚lunaren‘, das überall nur vermittelt, zu allem bereit und jeder Lage sich anpassend, ohne Kraft und Kriterium in sich selbst, doch von unzerstörbarer Elastizität.“

Arne Nordheim über „Floating“

Von Floating (schweben, fließen) sprechen wir dann, wenn sich Dinge ohne besondere Geschwindigkeit bewegen. Meine erste Absicht mit „Floating“ war, einige meiner tönenden Visionen in das Orchester zu übertragen und zu beobachten, was ihnen geschehen wird unter dem schwankenden Gewicht der verschiedenen musikalischen Strukturen. Im musikalischen Zustand meines „Floating“ habe ich sowohl von meiner Absicht der streng kontrollierten Abschnitte als auch der aufgelockerten ad libitum-Spielweise Gebrauch gemacht.

Mit Ausnahme einer Anzahl von Takten (von 42 bis 46) ist das Stück meinem Freund Per Nørgaard gewidmet. Die erwähnten Takte müssen als sanfte Reflexionen meiner Bewunderung für Gustav Mahler angehört werden.

Donnerstag, 22. Oktober

Dieter Kaufmann über „Pax“

PAX – Zeremoniell für 18 Stimmen und Lautsprecher

Inszenierung eines Konzerts

Modell gegen Machtprozesse

PAX – Gesetz durch gewünschte, geduldete, verworfene Autorität
Entfremden von Ordnung durch Anonymität

PAX – Stimme des einzelnen

Pax ist also kein Werk, sondern das Sichtbarwerden der Entstehung eines Werkes. Unter beständiger In-Frage-Stellung des Dirigenten wächst eine akustische Zelle. Aber schon im Entstehen ist sie nicht mehr Eigentum des Interpreten. Sie wird festgehalten und ihm verändert, verkehrt und multipliziert durch technische Medien wiedergegeben. Wie kann er sich behaupten?

Anton Heiller: Geistliches Konzert

(nach Texten zur Liturgie vom Montag nach dem Passionssonntag) für gemischten Chor (Solisten aus dem Chor), 2 Oboen, Englischhörner und 2 Fagotte.

Miserere mihi, Domine,

quoniam conculcavit me homo:

tota die bellans tribulavit me.

Conculaverunt me inimici mei tota die:

quoniam multi bellantes adversum me.

Miserere mihi, Domine,

quoniam conculcavit me homo:

tota die bellans tribulavit me.

Erbarme Dich meiner, o Herr;
man zertritt mich;
den ganzen Tag bedrängt mich der Gegner.
Den ganzen Tag zertreten mich
die Feinde, denn viele sind es,
die sich mir entgegenstellen.
Erbarme Dich meiner, o Herr;
man zertritt mich; den ganzen
Tag bedrängt mich der Gegner.
(Ps. 55, 2–3)

Kyrie eleison.
Herr, erbarme Dich.
Kyrie eleison.
Christus, erbarme Dich.
Christe eleison.
Christus, erbarme Dich.
Kyrie eleison.
Herr, erbarme Dich.
Kyrie eleison.

Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.
Oremus.
Sanctifica, quaesumus, Domine,
nostra jejunia:
et cunctarum nobis indulgentiam
propitius largire culparum.
Per Dominum nostrum
Jesum Christum,
Qui tecum vivit et regnat
in unitate Spiritus Sancti Deus:
per omnia saecula saeculorum. Amen.

Der Herr sei mit euch.
Und mit Deinem Geiste.
Lasset uns beten.
Wir bitten Dich, o Herr:
heilige unser Fasten
und schenke uns gnädig Verzeihung
aller Schuld.
Durch unsern Herrn Jesus Christus,
Deinem Sohn, der mit Dir lebt und
herrscht in der Einheit des
Heiligen Geistes, Gott von
Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Lectio libri Jonae.
In diebus illis:
Factum est verbum Domini
ad Jonam Prophetam, dicens:
Surge, et vade in Niniven
civitatem magnam: et praedica in ea
praedicationem, quam ego loquor ad te.
Et coepit Jonas introire in civitatem

intinere diei unius:
et clamavit et dixit:
Adhuc quadraginta dies,
et Ninive subvertetur.
Et crediderunt viri Ninivitae in Deum:
et praedicaverunt jejunium,
et vestiti sunt saccis a majore
usque ad minorem.

Lesung aus dem Buche Jonas.
In jenen Tagen erging das Wort
des Herrn an Jonas, also:
„Mach dich auf und begib dich
in die große Stadt Ninive
und verkünde dort die Botschaft,
die Ich dir mitteile.“
Jonas begann in die Stadt
hineinzugehen, eine Tagreise
weit. Er rief und sprach:
„Noch vierzig Tage, dann wird
Ninive zerstört werden.“
Da glaubten die Bewohner von
Ninive an Gott, riefen ein
Fasten aus, und alle, groß
und klein, zogen Bußkleider
an.

Et clamavit et dixit in Ninive
ex ore regis et principum ejus,
dicens: Homines et jumenta
et boves et pecora
non gustent quidquam:
nec pascantur, et aquam non bibant.
Et operiantur saccis
homines et jumenta,
et clament ad Dominum in fortitudine,
et convertatur vir a via sua mala,
et ab iniquitate,
quae est in manibus eorum.
Quis scit, si convertatur
et ignoscat Deus:
et revertatur a furore irae suae,
et non peribimus?
Et vidit Deus opera eorum,
quia conversi sunt de via sua mala:
et misertus est populo suo
Dominus, Deus noster.
Deo gratias.

Und er ließ in Ninive ausrufen
und als Befehl des Königs und
seiner Großen folgendes verkünden:
„Menschen und Tiere, Rinder und
Schafe sollen nichts genießen,

Donnerstag, 22. Oktober

weder auf die Weide gehen noch Wasser trinken: vielmehr sollen sich Menschen und Tiere in Bußkleider hüllen und mit Macht den Herrn anrufen. Ein jeder lasse ab von seinem schlimmen Wandel und von dem Frevel, der an seinen Händen klebt. Vielleicht wendet Sich Gott uns wieder zu und steht ab von Seinem grimmen Zorne, so daß wir nicht zugrunde gehen.“ Und Gott sah ihre Werke, und wie sie sich bekehrten von ihrem bösen Wandel; und es erbarmte Sich Seines Volkes der Herr, unser Gott.
Dank sei Gott.
(Jon. 3)

O Gott, erhöre mein Gebet, vernimm die Worte meines Mundes.
O Gott, in Deinem Namen rette mich, in Deiner Kraft befreie mich.
(Ps. 53. 4 u. 3)

Der Herr sei mit euch. Und mit Deinem Geiste.

Aus dem heiligen Evangelium nach Johannes. Ehre sei Dir, o Herr. In jener Zeit schickten die Hohenpriester und Pharisäer Diener aus, um Jesus zu ergreifen. Er aber sprach zu ihnen: „Noch eine kurze Zeit bin Ich bei euch; dann gehe Ich zu Dem, der Mich gesandt hat. Ihr werdet mich suchen, aber nicht finden. Wo Ich bin, dahin könnt ihr nicht kommen.“ Da sprachen die Juden untereinander: „Wohin will Dieser gehen, daß wir Ihn nicht finden sollen? Will Er in die heidnische Diaspora gehen und die Heiden lehren? Was meint Er damit, wenn Er sagt: Ihr werdet Mich suchen, aber nicht finden, und: Wo Ich bin, dahin könnt ihr nicht kommen?“ – Am letzten großen Tage des Festes stand Jesus da und rief mit lauter Stimme: „Wenn einer dürstet, komme er zu Mir und trinke. Wer an Mich glaubt, aus dem werden, wie die Schrift sagt, Ströme lebendigen Wassers fließen.“ Das sagte Er von dem Geiste, die jene empfangen sollten, die an Ihn glaubten.
(Jo. 7, 32–39)

Lob sei Dir, Christus.

Domine, convertere, et eripe animam meam:
salvum me fac propter misericordiam tuam.
(Ps. 6,5)

Herr, wende Dich zu mir
und rette meine Seele; um
Deiner Barmherzigkeit willen
errette mich.

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Heilig, Heilig, Heilig, Gott
der Heerscharen. Himmel und
Erde sind erfüllt von Deiner
Herrlichkeit. Hosanna in der
Höhe.

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Lamm Gottes, Du nimmst hinweg die Sünden der Welt: erbarme
Dich unser.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: gib uns den Frieden.
Dona nobis pacem.

Dominus virtutum ipse est Rex gloriae.
(Ps. 23,10)

Der Herr der Himmelsheere:
Er ist der König der Herrlichkeit.

Oremus.

Da, quaesumus, Domine, populo tuo
salutem mentis et corporis:
ut, bonis operibus inhaerendo,
tua semper mereatur protectione defendi.
Per Dominum nostrum
Jesum Christum,
Qui tecum vivit et regnat
in unitate Spiritus Sancti Deus:
per omnia saecula saeculorum. Amen.

Lasset uns beten.

Wir bitten Dich, o Herr: gib Deinem
Volke Gesundheit an Leib und Seele,
damit es durch Eifer in guten
Werken verdiene, allzeit in der
Obhut Deines Schutzes zu weilen.
Durch unsern Herrn Jesus Christus,
Deinen Sohn, der mit Dir lebt
und herrscht in der Einheit des
Heiligen Geistes, Gott von
Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.
Benedicamus Domino.
Deo gratias.

Der Herr sei mit euch.
und mit Deinem Geiste.
Laßt uns den Herrn preisen.
Dank sei Gott.

Anton Heiller über das „Geistliche Konzert“

Wie der Titel sagt, handelt es sich bei diesem Stück nicht um Musik, die aktiv beim gottesdienstlichen Geschehen dieses Montags nach dem Passionssonntag (oder, wie es derzeit heißt, Montag nach dem 5. Fastensonntag) liturgische Funktion ausüben kann. Sie will vielmehr einen Teil der Liturgie dieses einfachen Wochentages in Tönen ausdrücken und bedient sich dazu nicht nur aller „tageeigenen“ Texte – des Propriums, der Oratio, der Lesung, des Evangeliums, der Postcommunio –, sondern auch jener Ordinariumsteile – Kyrie, Sanctus-Benedictus, Agnus –, die an einem solchen Tag gebetet werden. Mit Ausnahme des (ehemaligen) Stufengebets wird die „Vormesse“ (wie man früher sagte) fast vollständig vertont, während die „Opfermesse“ nur in relativ wenigen Teilen berührt wird. Dementsprechend ist der „Wortgottesdienst“ mit Ausnahme der instrumentalen Intonation am Beginn des Stückes völlig a cappella gehalten, während vom Offertorium an zwei Oboen, zwei Englischhörner und zwei Fagotte in begleitender oder kurz verbindender Funktion als untergeordnete Farbe eines „Doppelrohrblattorganums“ hinzutreten. Entsprechend unserer heutigen Vielfalt der kirchenmusikalischen Möglichkeiten wird sowohl lateinische als auch deutsche Sprache verwendet; manches entspricht der Liturgie von heute, vieles der von gestern. Somit will der Ablauf der Liturgie dieses Tages wie folgt musikalisch dargestellt werden: lateinischer Introitus („Miserere mihi, Domine“), lateinisch-deutsch gemischtes Kyrie, lateinische Oratio („Sanctifica, quaesumus“), lateinische Epistel aus dem Buche Jonas über den angedrohten und durch Fasten abgewendeten Untergang der Stadt Ninive, deutsches Evangelium nach Johannes, worin Christus auf seinen Weggang von der Welt und die Ausgießung seines Geistes hinweist, lateinisches Offertorium („Domine, convertere“), lateinisches Sanctus, deutsches Benedictus, lateinisch-deutsch gemischtes Agnus, lateinische Communio („Dominus virtutum ipse est Rex gloriae“) und Postcommunio („Da, quaesumus, Domine“); entsprechend der ehemaligen Liturgie schließt das Werk mit dem in der Fastenzeit damals üblichen „Benedicamus Domino – Deo gratias“ ab. In musikalischer Hinsicht finden sich ebenfalls verschiedene stilistische Komponenten: von Melodiebildungen nach Art des gregorianischen Chorals bis zu Zwölftonreihen. Vielleicht darf dieses Werk im Sinne einer meditativen Frage verstanden werden: Woher kommen wir; wo stehen wir; wohin wollen wir gehen...?

Dietmar Polaczek über „applaus I + II“

zu applaus I (wörterbuch): musik aus tönen (tonkunst), musik aus geräuschen, musik aus fertigteilen. fertige musik in teilen. musik ohne geräusche, musik ohne töne (tonlose kunst). gesten der musik werden musik: musik der gesten. das aufführungszereemoniell der musik – eine musik des aufführungszereemoniells. applaus ertönt (und verstummt) für zuhörer, nicht für weghörer. es darf auch gelacht werden. zuhörer sollen sich durch gedruckte

kommentare nicht beirren lassen. kritiker, denen über die musik nichts einfällt, finden hier ihre stichworte.

zu applaus II: aleatorisches stück mit strengem aufbau. ausführende: die zuhörer von applaus I. vortragsbezeichnung: nicht endenwollend.

22. Oktober**Edgard Varèse: „Ecuatorial“**

Oh constructores, oh formadores, vosotros véis,
vosotros escucháis, no nos abandonáis.
Espíritu del cielo,
espíritu de la tierra,
dadnos nuestra descendencia,
nuestra posteridad
mientras hay días,
mientras hay albas.
Qué numerosos sean los verdes caminos,
las verdes sendas
que vosotros nos dáis,
qué tranquilas,
muy tranquilas estén las tribús.
Qué perfectas, muy perfectas, sean las tribús,
qué perfecta sea la vida,
la existencia que nos dáis.
Oh, maestros gigantes,
huelía del relámpago,
esplendor del relámpago gavilán.
Maestros magos, dominadores
poderosos del cielo,
procreadores engendrades,
antiguo segredo,
antigua ocultadora,
abuela del día,
abuela del alba.
Que la germinación se haga,
que el alba se haga
slave belleza del día,
dadores del amarillo del verde,
dadores de hijas de hijos.
Dad la vida, la existencia a mis hijos, a mi prole,
que no haga ni su desgracia ni su infortunio
vuestra potencia, vuestra hechichería,
que buena sea la vida de vuestros sostenes,
de vuestros nutridores
antes vuestras bocas,
antes vuestros rostros.
Espíritus del cielo,
espíritus de la tierra,
dad la vida, dad la vida,
oh fuerza envuelta en el cielo, en la tierra,

en los cuatro ángulos,
en las cuatro extremidades,
en tanto exista el alba,
en tanto exista la tribú.

Freitag, 23. Oktober

Marek Stachowski über „Irisation“

In diesem Werk, das ich im Auftrag des ORF-Studios Steiermark geschrieben habe, versuchte ich mit den Möglichkeiten der üblichen Orchesterbesetzung neue Klangfarbenbereiche zu erschließen. In jedem der drei Sätze versuchte ich ein anderes Klangfarbenproblem zu lösen. Durch Einsatz einfacher Mittel wie Tremolo bemühte ich mich zusammen mit bewußter Abfolge von Spannung und Entspannung den Eindruck von irisierendem Schillern zu vermitteln.

Slavko Osterc über „Mouvement symphonique“ (anlässlich der Londoner Aufführung des Werkes im Jahre 1938).

Das Mouvement symphonique für Orchester beruht melodisch und harmonisch auf der chromatischen Reihe und ist in keiner traditionellen Form geschrieben. Sequenzen und Repetitionen gibt es nicht. Die Komposition hat vier verschiedene Teile, die ineinander übergehen. Der erste ist im 3/8-, 6/8-, 9/8- und 2/4-Takt, Moderato geschrieben. Der zweite Teil Grave-maestoso ist dem Charakter nach melancholisch, der dritte Teil ist eine Kadenz für Geige und Bläser. Der vierte Teil ist ein lebhaftes Finale, das im Ritardando und Allargando endet; neben der Geige spielen das Klavier und das Saxophon eine bedeutende Rolle.

Primož Ramovš über „Gegensätze“ (Nasprotja)

Ich wollte kein Konzert im traditionellen Sinn schreiben, sondern versuchte den Gegensatz zwischen dem im Klang schwachen, technisch aber virtuosen Soloinstrument und dem großen Apparat des Orchesters hervorzuheben. Deswegen behandle ich es einmal unter Aufwendung seiner äußersten gegensätzlichen Möglichkeiten, dann wieder, als Gegensatz, verschmelze ich es mit dem Orchester als Träger subtiler oder bunter farbiger Stimmungen. Drei Abschnitte gehen ohne Pause ineinander über: schnell – langsam – schnell. Der Solist hat neben der Interpretation des schwierigen Partes noch die Aufgabe, im Wettstreit mit dem Orchester die nötige Spannung – einer gegen mehrere – und die aus ihr entstehenden Gegensätze hervorzubringen.

Vinko Globokar über „Etude pour Folklor II (1968)“

Die Etude pour Folklor II (1968) – Version für großes Orchester – ist eine subjektive „Interpretation“ meiner Erinnerungen an die jugoslawische Folklore, vor allem an die bosnische und mazedonische – keine direkten, thematischen oder rhythmischen, son-

dern Erinnerungen an gewisse „Climats“, Gesten oder gewisse musikalische und choreographische Situationen. Charakteristika, die man häufig in der jugoslawischen Folklore antrifft, wie die Verwendung von Mikrointervallen, das Vorhandensein gewisser tönender (klingender) Deformationen, Problemen des Kontakts zwischen Musiker und seiner „primitiven“ Art und Weise, Musik zu machen, wie auch gewisse „psychologische“ Imitationstypen und simultaner Reaktion, sind hier entwickelt. Etude pour Folklor II besteht aus 6 Climats, deren Anordnung nur teilweise fixiert ist und die es erlauben, formell 12 verschiedene Versionen für das Werk zu erhalten. Die Verfahren der Imitation und Reaktion unter den Musikern, die schon in Etude pour Folklor I (Version für Kammerorchester) existieren, sind hier erweitert und verallgemeinert. Das Werk ist Michael Gielen gewidmet.

Samstag, 24. Oktober

Triga einer chromatischen Leiter

Boris Blacher über „West“

Als Basis der Komposition diente eine chromatische Leiter von c bis h'. Diese wird in verschiedenen Form-Varianten, wie sukzessiven, simultanen, ferner Umkehrung, Krebs, Umkehrung des Krebses und anderen mehr behandelt.

Mein Stück „West“ ist auf dem Prinzip „schnell-langsam, schnell-langsam, schnell“, konzipiert. Die Beziehungen zwischen den drei Allegro-Teilen sind: Das zweite Allegro ist wörtlich ein Krebs des ersten schnellen Teiles. Der dritte bildet eine Kombination zwischen der ersten Hälfte des ersten Teiles mit der zweiten Hälfte desselben (Umkehrung).

Den beiden langsamen Teilen liegt auch eine chromatische Leiter zugrunde, die allerdings freier gehandhabt wird. Das Verhältnis der Andante-Partien untereinander ist das Prinzip der Umkehrung mit kleinen Abweichungen.

Das ganze Experiment ist, glaube ich, dadurch berechtigt, daß sich in der heutigen Musiksituation die Problematik abzeichnet, wie verschiedene musikalische Kulturen ein Grundmaterial handhaben könnten.

Sowohl Kai (Japan) wie Soegijo (Indonesien) haben längere Zeit an der Hochschule für Musik Berlin mit mir gearbeitet. Beide sind meines Erachtens hochbegabte Komponisten, die das Problem „Weltmusik“ – mit allen Konsequenzen, die aus diesem Begriff entstehen – sehr ernst nehmen.

Sesshu Kai über „Ost“

Mit sparsamsten musikalischen Mitteln möchte ich die Klarheit und Einfachheit des Zen-Gedankens ausdrücken.

Paul Gutama Soegijo über „Südost“

Der dritte Satz der „Triga“ „Südost“ ist eine Kette von Klang-Oszillationen. Die Ereignisse – Klangballungen, melodische und

rhythmische Gebilde und Figurationen – überschneiden, unterbrechen oder lösen einander ab, so daß neue Formierungen entstehen. Die Anordnung der chromatischen Leiter in asymmetrische Gruppen von 6 Tönen – dem javano-balinesischen Pélogsystem ähnlich – dient der Komposition als „modale“ Grundlage.

Franz Koringer über „Linien“

Besetzung: 2 Gr. Flöten (Kl. Flöte), 1 Oboe, 1 Klarinette in B, 1 Fagott, 2 Trompeten in B, 2 Posaunen, Schlagwerk (Kl. Tommel, Tempelblock, Tom-Tom, Becken, Gong, Xylophon, Vibraphon), Klavier, 4 I. Violinen, 3 II. Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelli, 1 Kontrabaß.

12 aus kleinen Sekunden bestehende Sechstoncluster bilden das Grundmaterial, aus dem die dem Werk als Bausteine dienenden vertikalen, horizontalen und diagonalen Klang-Linien resultieren. Durch die Aneinanderreihung und Überschichtung dieser Klang-Linien entstehen Klang-Flächen. Diese schließlich sind als Farbflächen aneinandergesetzt bzw. überlagert und ergeben die für dieses Werk charakteristische Klangmalerei.

1. Satz: vertikal (Prestissimo)

Form: a b a₁

Die Klang-Linien sind in diesem Satz vertikal eingesetzt und bilden durch ihre kontinuierliche Aneinanderreihung und Überschichtung die Klang-Flächen. Im Teil a wird das Klangmaterial, also die vertikalen Klang-Linien, vom Klavier und dem Vibraphon abwechselnd und nach einem bestimmten Zahlensystem sich verdichtend vorgetragen. Die Streicher spielen, verstärkt und akzentuiert durch das Schlagwerk, in der Art des Background im Jazz ein durchlaufendes, dem Satzprinzip entsprechendes Klangfundament. Die Holz- und Blechbläser beteiligen sich zeitweise an der Verarbeitung der vertikalen Klang-Linien; sind jedoch zum Großteil zur Akzentuierung und Verstärkung der Dynamik eingesetzt. Im Teil b dieses Satzes spielen die Streicher gemeinsam mit dem Klavier und dem Vibraphon das veränderte vertikale Klangmaterial. Der Background entfällt bei den Streichern und wird nur vom Schlagwerk allein fortgesetzt. Der den Satz abschließende Teil a₁ bringt das Klangmaterial in der Form einer Reprise, jedoch nicht wortwörtlich, sondern verschiedentlich variiert. Der Satz endet mit dem von den Streichern wieder übernommenen Background.

2. Satz: horizontal (Lento)

Form: a b

In diesem Satz sind die Klang-Linien in horizontaler Überschichtung zu einer Klang-Fläche verdichtet. Die 1. und 2. Violinen spielen im Teil a aus dem eingestrichenen b sich entwickelnde und in der Art eines Kanons verwobene Klang-Linien. Diese Linien sind so gestaltet, daß sie sich innerhalb von vier Durchführungen zur Intensivierung eines dieser Entwicklung zugrundeliegenden ununterbrochenen crescendos rhythmisch allmählich diminuieren:

1. Df.: $\frac{6\ 5\ 3}{2\ 2\ 2}$ 2. Df.: $\frac{5\ 3\ 2}{2\ 2\ 2}$ 3. Df.: $\frac{7\ 5\ 2}{4\ 4\ 4}$ 4. Df.: $\frac{7\ 5\ 2}{8\ 8\ 8}$

Bevor der dynamische Höhepunkt ff erreicht wird, setzen im pp die Bratschen, Violoncelli und der Kontrabaß ebenfalls mit dem aus dem Ton b sich entwickelnden Klang-Liniengewebe als Background ein. Die Holz- und Blechbläser, das Klavier und das Vibraphon beteiligen sich im Abschnitt a harmonisch bzw. dynamisch an der Gestaltung. Der Teil b verarbeitet das horizontale Klangmaterial in punktueller Art. Es spielen die Holz- und Blechbläser über dem aus dem Teil a überhängenden Background Verkleinerungen, Zersplitterungen und Umkehrungen der horizontalen Klang-Linien. Zu dem Klanggewebe der Bratschen, Violoncelli und des Kontrabasses gesellen sich allmählich die hohen Streicher und übernehmen schließlich die Führung. Die tiefen Streicher verlassen einzeln die Klang-Fläche, so daß die 1. und 2. Violinen, diesmal im entwicklungs-technisch umgekehrten Sinne zum Teil a, das Klangmaterial allein fortspinnen und den Satz auf dem eingestrichenen b beenden.

3. Satz: diagonal (Allegro molto)

Form: a b c

Die diagonalen Klang-Linien dieses Satzes sind im wesentlichen zu mehreren Klang-Flächengruppen, die miteinander schillernd korrespondieren, verflochten. Im Teil a spielen die Streicher wie im 1. Satz, das Werk abrundend, dem Satzprinzip entsprechende, sich periodenhaft verjüngende Background-Blöcke (Block-Takte: 6 6 5 5 5 4 4 4 4 3 3 2). Über diesem Background verflechten Holz- und Blechbläser, das Klavier und das Vibraphon das diagonale Klangmaterial. Der Teil b beschäftigt auch die Streicher mit der Verarbeitung der diagonalen Klang-Linien. Das Werk abschließend sind im Teil c des Satzes die drei Satzprinzipien kombiniert. Das Klavier spielt mit dem Vibraphon alternierend die im 1. Satz entsprechenden vertikalen Klang-Linien. Die Holzbläser werben das horizontale Klangmaterial des 2. Satzes, und die Streicher bringen nochmals den aus diagonalen Linien bestehenden Background des 3. Satzes. Das Schlagwerk ist frei improvisierend eingesetzt und entspricht dem diagonalen Prinzip. Die Blechbläser sind im Teil c harmonisch und dynamisch verwendet. Das Werk schließt mit der Schlagwerkimprovisation.

Sonntag, 25. Oktober, Basilika Seckau

Giselher Klebe über „Fantasie und Lobpreisung“

„Fantasie und Lobpreisung“ ist eine zweiteilige Komposition, deren Ausdruck aus meiner christlich-glaubensmäßigen Überzeugung hervorgeht. Verbindlich für die Formstrukturen beider Stöcke ist die Kombination freier agogischer Partien mit streng durchgeführten Teilen, die sich aus aneinandergereihten und permutierten „Variablen Metren“ ergeben. Die „Fantasie“ sowohl wie die „Lobpreisung“ haben eigene Zwölftonreihen.

Wolfgang Steffen über „Les Spirales“ op. 36

Der Begriff „Les Spirales“ ist kosmischen Erscheinungsformen entnommen. Rotationsartige Materiekompensationen in galaktischen Spiralarmen-Sterngeburten-Katastrophen unvorstellbaren

Sonntag, 25. Oktober

Ausmaßes im Universum gehören zum Forschungs- und Entdeckungsbereich moderner Astronomie. Die Astrophysik empfängt akustische Signale aus dem All und befließigt sich ihrer Ausdeutung. Einige solcher Signale, reduziert auf menschlichen Hörbereich bilden die Eckpfeiler dieser Komposition, die darüber hinaus den Versuch darstellt, kosmische Bewegungsabläufe auf irdische Relationen zu übertragen.

Marek Kopelent über „Halleluja“

Ich versuchte in meinem „Halleluja“, den Jubel des Kirchengesanges mit den Mitteln der Orgel zu gestalten, und zwar durch Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Instrumentes. Der Anfang exponiert das Tonmaterial in altmeisterlicher, bewußt simpler Form, die sich nach und nach zu komplexeren Gebilden ausgestaltet. Der mittlere Teil bringt Klänge in kleineren Zeitwerten, so daß Linien, Flächen und Akkorde als Einzelelemente nicht mehr hörbar sind. Diese Verdichtung bringt gleichzeitig auch eine Erweiterung des Tonraumes in die höheren Lagen mit sich. Am Schluß treten außerdem noch figurative, expressiv-spielerische Momente auf, welche das Geschehen intensivieren und den Klang noch stärker aufhellen. Die Stabilität des Anfangs wird völlig verdrängt.

Heinrich Konietzny über „Breviarium rhythmicum“

Das „Breviarium rhythmicum“ ist ein Katalog von 16 verschiedenen Strukturen, welche durch rhythmische, aber auch durch eine vielseitige Klangfarben-Virtuosität sowie durch Anwendung neuer Spielpraktiken im freitonalen Raum die Orgel zu einem umfassenden Instrumentarium machen.

Sonntag, 25. Oktober, Murau

Endre Székely über „Musica Notturna“

Die „Musica Notturna“ entstand im Jahre 1968. Sie besteht aus einem Satz und wurde in Darmstadt uraufgeführt. Das für Klavier, 5 Bläser und 5 Streichinstrumente komponierte Werk basiert melodisch, harmonisch und rhythmisch auf einem fixen Grundkonzept. Sekundenmotive verdichten sich, das Klanggeschehen intensiviert sich, um nach Erreichung eines Maximums an Intensität wieder allmählich zu verebben.

Endre Székely über Miklós Kocsárs „In Einsamkeit“

Der Liederzyklus „In Einsamkeit“ für Sopran und 11 Instrumente nach Gedichtfragmenten von Attila József entstand in den Jahren 1969/70. Er besteht aus vier Teilen: „Einsamkeit“, „Reue“, „Leichte Sommerbrise“ und „Epilog“. Die einzelnen Teile sind durch instrumentale Zwischenspiele verbunden. Die Formstruktur des Werkes ist keine Konsequenz der Texte, sondern des musikalischen Materials, das fixiert und aleatorisch verwendet wird.

Endre Székely über György Kurtágs „Bläserquintett“

Das Bläserquintett ist 1950 entstanden und besteht aus 8 kurzen Sätzen, in denen streng komponierte Passagen mit aleatorischen in kontrastierenden Gegensatz gebracht werden.

Endre Székely über Sandor Balassas „Xenien“

Das Nonett „Xenien“ wurde für das Budapester Kammerorchester komponiert. Seine fünf Sätze entsprechen der Zusammensetzung des Ensembles. Diese Entsprechung bewirkt eine formale innere Symmetrie in den einzelnen Sätzen.

Endre Székely über Rudolf Maros' „Klagelied“

Das Klagelied ist ein Experiment, mit dem versucht wird, eine alte ungarische Klagemelodie für Frauenstimme und Kammerensemble zu bearbeiten. In der Anwendung der Mittel geht der Komponist weit über die übliche Methode der Bearbeitung von Folklore hinaus und operiert mit neuen Strukturen und Klangmöglichkeiten.

Roman Ledenjow über „Trois Nocturnes“

Die „Nocturnes“ entstanden im Jahre 1968. Ich kann über deren Inhalt nichts Besonderes sagen. Ich glaube, der Titel sagt über den Charakter der Musik genügend aus.

E. Denisow: „Italienische Lieder“

Verse von Alexander Block

I. Ravenna

Alles, was flüchtig und vergänglich ist,
Hast du in den Jahrhunderten begraben.
Du, Ravenna, schläfst wie ein Kind,
In den Armen der unbeweglichen Ewigkeit.
Die Sklaven bringen kein Mosaik mehr
Durch das römische Tor.
Und es verlischt die Vergoldung
An den Wänden der kühlen Basiliken.
Alle Weinstockwüsten,
Die Häuser und die Menschen – es sind alles Särge.
Nur das Kupfer des Lateins
singt auf den Platten, wie eine Trompete.
Nur in dem durchdringenden und stillen Blick
Der Mädchen von Ravenna,
Bemerkt man bisweilen
Eine schüchterne Trauer
Nach dem verlorenen Meer.

2. Florenz

Stirb, Florenz, du Judas,
Verschwind in jahrhundertlange Dämmerung!
In der Stunde der Liebe werde ich dich vergessen,
In der Stunde des Todes werde ich nicht mit dir sein!
O, Bella, lach dich selbst aus,
Du bist nicht mehr wunderschön!

Deine Züge sind entstellt
 Durch eine hohle Grabesfalte!
 Es röcheln deine Autos,
 Deine häßlichen Häuser,
 Du hast dich selbst
 Dem (all)-europäischen gelben Staub ausgeliefert!
 Es klingeln im Staub die Fahrräder
 Dort, wo der heilige Mönch verbrannt wurde,
 Wo Leonardo die Dämmerung kannte,
 Träumte Beato den blauen Traum!

3. Venedig

Mit ihr ging ich aufs Meer,
 Mit ihr verließ ich das Ufer,
 Durch sie war ich weit (weg),
 Mit ihr habe ich die Nächsten vergessen . . .
 (Anmerkung des Übersetzers: die Fürwörter können auch in allen vier Zeilen sächlich sein, falls sie sich auf Venedig beziehen. Venedig ist im Russischen aber ein Femininum.)
 O, rotes Segel
 In grüner Ferne!
 Die schwarzen Glasperlen
 Auf dem dunklen Schal!
 Es schreitet vom traurigen Morgengottesdienst daher,
 Im Herzen kein Blut . . .
 Christus, müde vom Kreuztragen . . .
 Der adriatischen Liebe –
 (Entbiete ich) Mein letztes Lebewohl . . .

4. Der Tod (das Hinscheiden)

Ihren (in Tüchern) gewickelten Körper
 Hat man in einem jungen Hain aufgebahrt.
 Er wurde durch die Qualen jünger,
 Nahm die verflossene Schönheit wieder an.
 Der nicht mehr lärmende und nicht mehr leidenschaftliche
 Alte Erzengel legt voller Erregung zum letztenmal
 In die zusammengepreßten Finger
 Weiße Blumen hinein.
 Die Morgenröte überflutet zum Abschied
 Die fernen Gipfel mit goldenem Abglanz,
 Und über dem Talnebel
 Erheben sich die entschlafenen drei Zaren.
 Die Verse sind dem Zyklus „Italienische Verse“ (1909) entnommen. Alle Kürzungen wurden mit langen Auslassungspunkten gekennzeichnet.
 Das lateinische Epigraph zu dem Zyklus ist auch in den „Italienischen Liedern“ enthalten:
 „So unmerklich werden viele von den Jahren hinweggerafft,
 So findet alles in der Welt Existierende ein Ende;
 O, du unwiederbringlich vergangene Zeit,
 Der Tod eilt mit unhörbaren Schritten heran.“
 (Inscription unter der Uhr in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz.)

Edison Denisow über „Italienische Lieder“

Der Vokalzyklus „Italienische Lieder“ wurde in den Monaten September und Oktober 1964 geschrieben, unmittelbar nach der „Sonne der Inka“, und erweitert in vielem ihre Aufbauprinzipien. Alle Gedichte wurden den „Italienischen Versen“ Alexander Blocks entnommen (1909). Italien, mit Blocks Augen gesehen, ist nicht das Italien der Touristen. Der Blick des Dichters wendet sich dem Kern der Erscheinungen zu und gleitet nicht auf ihrer Oberfläche. Für Block ist die Behandlung des italienischen Themas lediglich der Beweggrund für ein tiefes persönliches Nachdenken über die Korrelation zwischen dem Sein und der Kunst. Seinem Wesen nach stellt der Blocksche Zyklus einen Zyklus über die Zeit dar. Die Zeit zeigt sich uns nicht nur als ein Mittel für die Existenz des Raumes, sie wird zugleich mehrrhythmisch, und der Dichter schafft daraus einmalig neue Formen, die er unzähligen Umgestaltungen unterzieht.

Die stehengebliebene Zeit in „Ravenna“ (ihre Bewegung nehmen wir „nur bisweilen in dem durchdringenden und stillen Blick der Mädchen von Ravenna“ wahr), die heftigen und grotesken Zeitverschiebungen in „Florenz“, die ewige Schönheit Venedigs, über der die Vision des Heiligen Abendmahls erscheint, das tiefe Nachdenken vor der unsterblichen Freske des Fra Filippo Lippi in Spoleto („Der Tod“) – all das sind die verschiedenen Formen der Zeit. Die unvergängliche Schönheit der großen Kunstwerke lebt in ihrer zeitlichen Dimension, indem sie zu einer höheren Realität wird, und der „alleuropäische gelbe Staub“ sowie die Bilder der kontemporären Zivilisation werden wie vorbeihuschende Schatten wahrgenommen, die nach ihrem Verschwinden keine Spuren hinterlassen. Das Lebende wird tot – das Tote wird lebendig.

Als Epigraph zu seinen „Italienischen Liedern“ verwendete A. Block die lateinische Inschrift unter der Uhr in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz, die die poetische Tendenz des gesamten Zyklus bestimmt:

So unmerklich werden viele von den Jahren hinweggerafft,
 So findet alles in der Welt Existierende ein Ende;
 O, du unwiederbringlich vergangene Zeit,
 Der Tod eilt mit unhörbaren Schritten heran.

Dieses Epigraph ist auch in den „Italienischen Liedern“ erhalten geblieben, so wie der gesamte Entwurf des Zyklus (bei Block beginnt der Zyklus mit „Ravenna“ und endet mit dem „Tod“, wonach die Übersetzung der von Poliziano verfaßten Grabinschrift des Fra Filippo Lippi folgt).

(Aus dem Russischen übersetzt von Arthur Laminger)

Endre Székely

über András Mihálys „Drei Sätze für Kammerensembles“

Die drei Sätze für Kammerensembles entstanden im Jahre 1968 und sind ein Kombinationsversuch von improvisatorisch freier Metrik mit gebundenen Passagen. Die Instrumente werden sowohl solistisch als auch chorisches eingesetzt.

Montag, 26. Oktober (Nachmittag)

Wilfried Michel über „Complexiones“

„Complexiones“ ist – der Name deutet es an – der Versuch, strenge und aufgelockerte Formen zu einer kompositorischen Einheit zu verschmelzen. Komplexe werden aufgebaut und zerstört, wobei aus der Zerstörung neues Material für die nächste – organisierte – Gruppe gewonnen wird.

Auf Organisation folgt also Zerstörung der Organisation, die selbst in innerer Beziehung zu den sie jeweils umgebenden formal strengen Teilen steht.

Im einzelnen werden Organisation und deren Zerstörung durch ständig andere Prinzipien erreicht.

Marc Antonio Consoli über „Isonic I“

Der Titel „Isonic“ ist ein zusammengesetztes Wort, bestehend aus dem Buchstaben „I“ als Symbol für Stromdichte, Intensität und Trägheitsmoment und dem Wort „Sonic“, das soviel wie Schall bedeutet. Ich versuchte diese beiden Faktoren in Klangereignisse umzuwandeln.

Das Hauptanliegen des Werkes ist die Zeit in ihrer Existenz mit der Materie. Sie beansprucht mehr als eine Dimension. Die Struktur des Werkes ist der des Gedichtes adäquat. Die musikalischen Materialelemente entwickeln sich auf verschiedenen Zeitebenen. Mein Ziel war es, freie Klangereignisse mit dem Begriff der räumlichen Zeit durch möglichst genaue Meßbarkeit in Bezug zu setzen.

Montag, 26. Oktober (Nacht)

Ernst Krenek über „Doppelt beflügeltes Band“

Das Werk besteht aus elektronisch erzeugten Klängen, die auf Tonband aufgenommen sind, und aus Klängen, die auf zwei Klavieren gespielt werden. Daher der etwas kapriziöse Titel „Doppelt beflügeltes Band“. Fünf Formabschnitte dürften erkennbar werden. Am Anfang viel schnelles Passagenwerk; ein ruhigerer Teil mit gegeneinander sich ausspielenden kleinen Motivgestalten; eine Sequenz fragmentarischer Perkusivklänge; nach einer Episode für die Klaviere allein ein längerer Abschnitt charakterisiert durch weit ausladende Klangflächen, viel Echoeffekt und perlende Girlanden im hohen Frequenzbereich des Tonbandes; ein Finale, das an gewisse Elemente der Rock-and-Roll-Sphäre erinnern mag, abschließend mit glockenartigen Schlägen und rollenden Geräuschen.

Für den elektronischen Teil der Arbeit wurden zunächst große Quantitäten von Klangmaterial hergestellt. Aus diesen wurden die für die wesentlichen Punkte der vorgestellten Totalform geeigneten Klänge ausgewählt. Dann wurden die Zwischenräume zwischen diesen Kardinalpunkten nach und nach mit zusätzlichem Material ausgefüllt, wobei die den Klavieren zuzuweisenden Klanggebilde nach und nach zunehmend konkretisiert wurden.

Wolfgang Fortner über den „Zyklus für Violoncello, Bläser, Harfen und Schlagzeuge“

Dem Zyklus für Violoncello, Bläser, Harfen und Schlagzeuge liegt eine ältere Fassung für Violoncello und Klavier zu Grunde. Teilweise wurde der Text genau instrumentiert, teilweise aber auch sehr verändert, neu geformt, vor allen Dingen in den instrumentalen Improvisationen der Etude.

Der Zyklus umfaßt vier Sätze. Der erste: spielerische und expressive Elemente wechselnd, Mouvements. Zweiter Satz: Variationen aus dem sechstaktischen Cellothema sich entwickelnd, einer übergeordneten Dreiteiligkeit des Ganzen folgend. Dritter Satz: Etude, ein virtuoses Spiel aller Instrumente treibend. Letzter Satz: erklärt sich aus seiner Überschrift, Prelude – Contrepoint – Epilogue. Das Prelude hat einleitenden Charakter zu einem komplizierten Kanonsystem: Contrepoint. Der Schlußteil: Epilogue, ist eine Art Elegie, im Ausdruck; sie verwendet neue im Stück noch nicht verwendete Strukturen.

Martin Bjelík über „Kammermusik 70“

Es handelt sich hierbei um einen Satz eher langsamen Charakters für Bläserquintett. Das zu Beginn vorgestellte thematische Material erfährt im Verlauf des Stückes verschiedenartige Variierung sowie Zergliederung in kleinste Bestandteile. Konstruktives (die an sich strenge Gliederung des Satzes betreffend) tritt nur gelegentlich zu Tage; im wesentlichen bestimmen stark emotionelle Elemente den Klangcharakter des Werkes.

Donnerstag, 29. Oktober

Gerhard Wimberger über „Chronique“ für Orchester

In der „Chronique“ für Orchester sind Klangereignisse verzeichnet. Sie folgen den Gesetzen musikalisch-psychologischer Kausalität im Wechselspiel von Spannung und Entspannung, von Steigerung und Abbau, von Entwicklung und jäher Änderung – ähnlich, wie die in einer historischen Chronik chronologisch verzeichneten Geschehnisse den Bedingungen ihrer Kausalität unterworfen sind (ein Vergleich, der sich unversehens anbietet, wenn er auch die Musik nicht erklären soll und kann). Die „Chronique“ beginnt und endet mit einem eingestrichenen a: aus diesem Ton entwickelt sich die Musik, in ihn mündet sie wieder. Dazwischen zeigt die musikalische Landschaft vielfältige Gesichter – ruhige, leise, weit ausschwingende Teile kontrastieren mit kürzeren oder längeren schnellen und bewegten Partien –, Töne, Linien, Figuren, Akkorde, Tongewebe, Tonballungen, Überschichtungen, statische, fließende, amorphe, konzise, verharrende, drängende, gleitende, dichte, lockere, helle, dunkle, schwebende, gläserne, liegende, brodelnde Klangkomplexe wachsen auseinander hervor, bedingen, durchdringen einander, lösen einander ab. So entstehen im Nacheinander und Gegeneinander verschiedenster Tonformierungen die Spannungskurven, welche die einsätzig Form des Stückes durchziehen, gliedern und zusammenbinden.

Die Orchesterbesetzung umfaßt 14 verschiedene Holz- und Blechblasinstrumente und Streicher. Schlagzeug, Harfe, Gitarre, Tasteninstrumente fehlen in dieser Partitur. Eine praktikable Notation ermöglicht flexible Übergänge von Teilen, die rhythmisch präzise und synchron zu spielen sind, zu Abschnitten, in welchen eine genaue kalkulierte rhythmische Freiheit herrscht. Die Tonhöhen sind stets genau vorgeschrieben.

Das Werk entstand im Winter 1968/69. Ein Weg, der für mich 1962 in den beiden ersten Sätzen der „Stories für Bläser und Schlagzeug“ begann und 1966 zu den „Risonanze für 3 Orchestergruppen“ führte, setzt sich nun in der „Chronique“ fort: Musik als Ausdruck und Ergebnis hörend erfassbarer Klang-Gestik, Musik als Klang-Szene.

Hans Erich Apostel über „Paralipomena dodekaphonika“ op. 44

In Abwandlung einer Widmung Arnold Schönbergs – „Stückwerk wie immer“ – möchte ich mein Opus 44 titulieren: „Variationswerk wie immer.“ Ist doch die Variation – das Motiv, das Thema und dessen „abenteuerlichen“ Verwandlungen und Metamorphosen – das lebenswichtigste Element der künstlerischen Aussage. Um es wieder einmal zu sagen:

eine Note ein Ton

zwei Noten eine Beziehung

drei Noten (bereits) ein Gesetz.

a) Die Dauer – lang, kurz (Rhythmik)

b) Die Lage – hoch-tief (Intervall)

c) Die Dynamik – laut, leise (Farbe)

Tertiär ist demnach ein heutiges (modisch-spekulatives) Prinzip, auch Neo-Impressionismus genannt.

Das wirklich Neue ist die Reihenfolge der Töne, in diesem Fall eine erfundene Reihe, die als Thema – entstanden aus einer Haydn-Gestalt – in 6 Variationen und Charakteren abgewandelt werden.

Haben schon in den Haydn-Variationen Opus 17 Wege zu dodekaphonischen Gebilden gewiesen, so soll diese „Paralipomena dodekaphonika“ Opus 44 eine aussageträchtige Ergänzung ergeben, die stets als absolute Musik (ohne spekulative Klangäquibristik) zu gelten hat.

Im Sinne Schönbergs: „Stückwerk wie immer.“

Freitag, 30. Oktober

Roman Haubenstock-Ramati über „Chants et Prismes“

Die Konstruktion der „Chants et Prismes“ ist von mir als eine Summe der Bewegungen, einer gewissen Anzahl von vornherein bestimmter Einheiten, in dem gegebenen Zeitabschnitt gedacht. Jede dieser Einheiten (Kleinstrukturen), die eine bestimmte, nur für sie selbst geltende, mehr oder weniger komplexe Struktur und ein klanglich charakteristisches Gepräge hat, soll als solche

in der Großstruktur eine gewisse Rolle, eine Funktion erfüllen und dadurch formell zum Entstehen dieser Großstruktur beitragen. Diese Funktion kann natürlich nichts anders als eine reine Bewegung sein . . . , und „sich bewegen“ bedeutet hier: sich periodisch-symmetrisch oder -asymmetrisch zu realisieren, also in der gleichen oder variierten Form wieder zu erscheinen.

Diese Periodizität kann nun so gedacht werden, daß die Wiedererscheinung der einzelnen Strukturen mehrmals, der anderen wieder nur einmal in dem gegebenen Zeitraum des Werkes sich erfüllen kann; das Ganze ergibt also eine ständige Material-Abwechslung, die einen ständigen Zuwachs der neuen Elemente erfordert.

Die Großstruktur ergibt sich also als die Summe der Bewegungen der Einheiten, deren eigene innere Struktur variiert und sich bei jeder Wiedererscheinung der neuen Umgebung neu anpassen muß.

Es ist hier der Materie eine Funktion zugeordnet, sich in immer größere Einheiten zu verwandeln und dadurch die formale Konstruktion des Ganzen mitzubestimmen. Dieses Werk wurde 1957 komponiert und 1967 revidiert.

Edison Denisow über „Peinture“

„Peinture“ entstand im Auftrag des ORF-Studios Steiermark und ist meinem guten Freund, dem Maler Boris Birger, gewidmet. Die Partitur wurde am 8. Februar 1970 vollendet.

Heinz Holliger über „Pneuma“

Pneuma für Orchester (1970) setzt konsequent die Linie meiner zwei vorangehenden Stücke „h“ für Bläserquintett und „Dona nobis pacem“ für 12 Singstimmen fort, die beide aus sehr einfachen Materialien ein sehr komplexes Klangspektrum hervorbringen.

Ausgangspunkte sind:

für „h“ ein einziger Ton,

für „Dona nobis pacem“ ein 12töniger Akkord

für „Pneuma“ Atemgeräusche, die eine beängstigende, halluzinatorische Klangwelt provozieren.

„Pneuma“, entstanden 1970, im Auftrag des Südwestfunks, ist für 30 Bläser, Orgel, Schlagzeug und 4 Transistor-Radios geschrieben.

Luis de Pablo über „Heterogeneo“

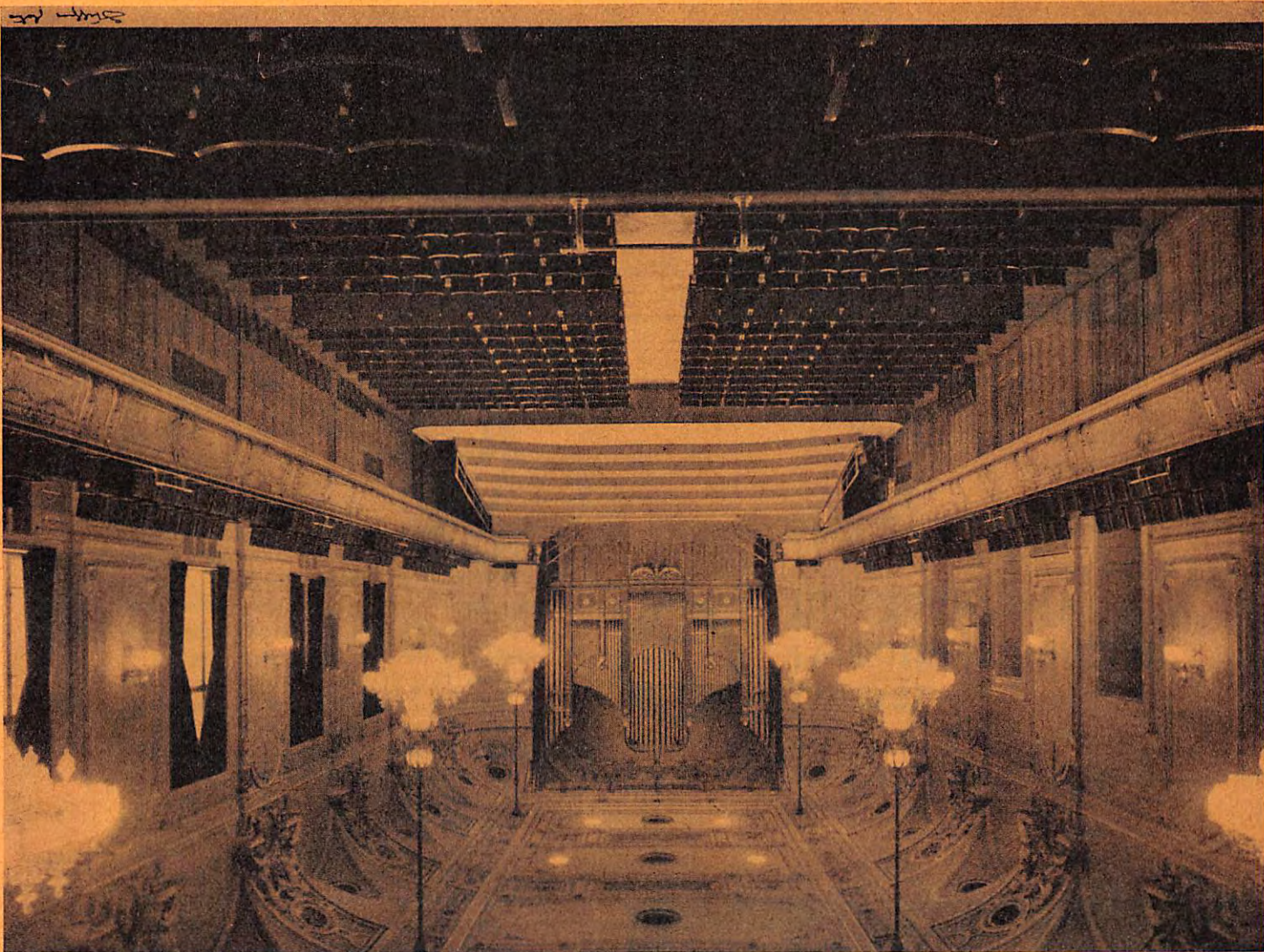
Heterogeneo für Orchester, Hammondorgel und zwei Sprecher wurde 1967/68 geschrieben. Das Werk ist Heinrich Strobel gewidmet. Gemessen an anderen meiner Kompositionen (Tombeau, Iniciativas, Modulos II, Imaginario II), konnte die äußere Erscheinung von Heterogeneo an einen Wandel in meiner Entwicklung denken lassen; ich selbst sehe darin aber eine logische Konsequenz aus meinem bisherigen Weg. Fast zehn Jahre lang – von Movil I (1958) bis zu Heterogeneo – habe ich nach einer

musikalischen Sprache gesucht, in der jedes Element sich an einen beliebigen Ort stellen könnte, ohne daß es dadurch seinen Bedeutungswert verlöre, der freilich in ständigem Wandel begriffen ist. Zunächst versuchte ich, die Typologie des musikalischen Materials aufs höchste zu differenzieren. Dann – und zwar schon in einigen Passagen von *Modulos III* und *Imaginario II* – ging ich nach entgegengesetzten Gesichtspunkten vor. Das Ergebnis war in beiden Fällen gleichwertig – zumindest für mich. Das brachte mich zu der Überlegung, daß es möglich sein müsse, noch einen Schritt weiter zu gehen und mit einem vorgegebenen Material zu arbeiten, das selbstverständlich nach meinen eigenen Absichten umgeformt ist. So entstand *Heterogeneo*. Sein ganzer erster Teil besteht aus Klangmaterialien, die ich der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts entlehnte; sie werden umspielt vom Klanggewebe der Hammondorgel, deren Partie ich selbst komponiert habe. Dieser Abschnitt endet mit einer Klimax; sie geht in einen statischen Teil über, und hier haben nun die Zitate – im Gegensatz zu vorher – die Funktion von Einschüben. Nun treten auch die beiden Sprecher hinzu. Ihre Texte sind – als logische Konsequenz aus dem

oben erwähnten musikalischen Verfahren – einer heteroklitischen (heterogenen?) Reihe von Stoffgebieten entnommen: Zoologie, Geographie, Wirtschaftstechnik, Tageszeitungen usw... Es ist Sache des Interpreten, diesen Texten – und zwar nach bestimmten Regeln – ihr definitives Gesicht, ihre endgültige Redaktion zu geben. Die Intonation dagegen, in der diese Zitate gelesen werden müssen, ist genau vorgeschrieben. Das Werk schließt mit einer Anzahl bekannter „Schlüsse“, denen ich eine eigene Musik hinzugefügt habe; das Ganze verliert sich im *Pianissimo*. So wie ich *Heterogeneo* sehe, könnte es dazu dienen, den fortschreitenden Verlust – oder die fortschreitende Transformation? – der einzigen Bedeutungsinhalte aller unserer musikalischen Sprachen zu zeigen; dazu auch die Dringlichkeit, mit der es einen Rahmen zu finden gilt, in dem eine immer breiter werdende musikalische Wirklichkeit neuen Sinn gewinnt – und zwar im Raum: das heißt mit Hilfe unterschiedlicher Klangquellen, wie auch in der Zeit: mittels historischer Traditionen aller Arten. In dieser Richtung läuft mein Weg seit Jahren. (Aus dem Spanischen und Französischen von Hilmar Schatz und Josef Häusler.)

Steiermärkische Sparkasse in Graz

Besitzerin der Konzertsäle, Erbauerin des Opernhauses



Stoff 100

SCHOTT

Zeitgenössische Bühnen- und Konzertwerke von

Badings – Banks – Beck – Benguerel –
Bialas – A. Bloch – Blomdahl – Brauel –
Bresgen – Brouwer – Brown – Burkhard –
Castiglioni – Dallapiccola – Davies – Dessau
– Dianda – Donatoni – Egk – Enriquez –
Fortner – Foss – Francaix – Fricker –
Genzmer – Gerster – Gilbert – Goehr –
Górecki – Gotovac – Haas – Hamilton –
Hartmann – Heiss – Helm – Henze –
Hessenberg – Hindemith – Höller – Höllinger
– K. Huber – Husa – Kelemen – Kelkel –
Killmayer – Klebe – Korngold – Kosma –
Kotonski – Krenek – Kröll – H. U. Lehmann
– Lhotka – Liebermann – Ligeti – Lutyens –
Maderna – Maler – G. F. Malipiero –
Markevitch – Martinon – Martinu – Martirano
– Mieg – Mohler – Moser – Niculescu –
Nono – Ohana – Olah – Orff – Penderecki –
Pepping – Poot – Rainer – Raxach – Rei-
mann – Reutter – Schidlowsky – Schnabel –
Schönberg – Schroeder – Schuller – Searle
– Seiber – Slavenski – Stephan – Strawinsky
– Stroe – Sutermeister – Tippett – Toch –
A. Tcherepnin – I. Tcherepnin – Vieru –
Weill – Weismann – Westergaard – Wimber-
ger – Wyttenbach – Zbinden – Zehm –
Zilling – B. A. Zimmermann u. a.

B. Schott's Söhne - Mainz

Auslieferung für Österreich: Universal Edition Wien

KASTNER & ÖHLER



Landes-
Hypothekenanstalt
für Steiermark

8010 Graz, Radetzkystraße 15



Verlag Styria Graz Wien Köln



Keininghaus-Bier



HORNIG KAFFEE

SCHENKT KÖSTLICHEN, UNGETRÜBTEN GENUSS!



Österreichs internationale Fluglinie

Athen, Beirut, Belgrad, Brüssel, Budapest, Bukarest, Dubrovnik,
Frankfurt, Genf, Istanbul, Kopenhagen, London, Mailand, Moskau,
München, New York, Paris, Prag, Rom, Saloniki, Sofia,
Saloniki, Sofia, Stockholm, Tel Aviv, Venedig, Warschau,
Wien, Zagreb, Zürich



AUSTRIAN AIRLINES

Buchungen durch Ihr IATA-Reisebüro und die ALIA-Büros



Ein Leihwagen ...

... jederzeit für Sie bereit beim

Leihwagendienst der österr.
VW-Organisation

Graz, Grazbachgasse 12, Telefon 71 3 64

Radio, Fernseher, Diskotheken,
Tonbandgeräte, sämtliche Elektrogeräte

1. Grazer HI-FI-STUDIO

A. P. Tuschek

Tummelplatz 7, 1. Stock, Telefon 87 2 44

BAUSPARKASSE

Wüstenrot



die

Bausparkasse

für Sie!



Im Zentrum,
am Ufer der Mur

Griesgasse 15, Telefon (031 22) 765 86



Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

Die großen Dirigenten
Karl Böhm
Herbert von Karajan
Rafael Kubelik

Die großen Solisten
Jörg Demus
Christoph Eschenbach
Wolfgang Schneiderhan

Salon Melodie

Schallplatten-Fachgeschäft
8010 Graz, Jakoministraße 1
Ruf 83 4 59

Alle reisen mit

Steirerbus

Graz, Annenstraße 20

Ihr Fotohaus

Foto Ehmann

Graz, Jungferngasse 2 und
Annenstraße 27



Rankweil

Feinstrumpfhosen – Strümpfe
Strickstrümpfe – Strumpfhosen
Jerseymodelle für Damen und Kinder

Kunert Gesellschaft mbH
A-6830 Rankweil-Austria



REISEBÜRO Dr. BARRY
Wien 1, Kärntner Ring 18, 6546 01

PEWAG

Ketten

Steirische Kettenfabriken PENGG-WALENTA KG. 8010 Graz
Theodor-Körner-Straße 59
Telefon: (03 1 22) 61 6 60



das erfrischt
richtig

CC 70/4 G

COCA-COLA · einzigartig · köstlich · erfrischend

Teppiche
Möbelstoffe
Vorhänge

von erlesenem Geschmack

Conto

Graz, Hans-Sachs-Gasse 3
Ecke Hamerlinggasse

40 JAHRE
ÄLTTESTES GRAZER
ORIENT
TEPPICHHAUS

TAX-SZILVAY

GRAZ STUBENBERGG.7 T: 93660



aus der Schweiz

Man hört die Qualität

Tonbandgerät	A 77
Verstärker	A 50
Tuner	A 76

Wir liefern nur
über den Fachhandel

Prospekte sendet Ihnen gerne
REVOX Ges. m. b. H.
1170 Wien, Rupertuspl. 1, Tel. 46 52 50

list
alle förderprobleme

binder+co

binder+co

gleisdorf austria



VIENNALINE®
Brillenmode aus Wien

Büttinghaus

Baukeramik, Baustoffe, Betonwerke
Graz – Leoben – Villach

In allen Reiseangelegenheiten . . .

Steiermärkisches Landesreisebüro

Graz, Hauptplatz 14, Telefon 76 4 56-0

BMW's Doppel-Leben

Passive Sicherheit:
Sicherheitskarosserie
nichtaufspringende Türschlösser
Aktive Sicherheit:
große Kraftreserven des Motors
große Sicherheitsreserven des Fahrwerks

W. Denzel

Graz, Raubergasse 20
Telefon 73 4 09

Die Probefahrt
wird Ihnen Freude
machen!



TEPPICHE · VORHÄNGE · TAPETEN und
BODENBELÄGE

in bester Qualität immer von

Philipp **Haas** & Söhne, Graz, Herrengasse 16

Alle Raumgestaltungen

Totale
Leistung
mit



HUMANIC
paßt immer

Musikhaus **Nedwed**

Graz, Mandellstraße 4, Telefon 86 3 35
Graz, Kaiserfeldgasse 24, Telefon 75 4 70