

ignm
simc
iscm

musikprotokoll 1972
steirischer herbst '72
9 10 17 10



**IGNM
ISCM
SIMC
FESTIVAL
1972**

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
Österreichischer Rundfunk, Studio Steiermark
Graz, Funkhaus

Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Lothar Knessl und Dr. Peter Vujica

Übersetzungen: Brigitta Grabner (englisch),
Christine Becousse (französisch)

Umschlagentwurf: Gerhard Haberl

Layout: Hans Paar

Druck und Klischees: Leykam, Graz

Preis: S 20.–

Programmkommission

Vorsitzender: György Ligeti (Österreich)

Ulrich Dibelius (Deutschland)

Luc Ferrari (Frankreich)

Vinko Globokar (Jugoslawien)

Ingvar Lidholm (Schweden)

Joji Yuasa (Japan)

Konsulent für Chormusik:

o. Prof. Karl Ernst Hoffmann (Österreich)

Konsulent für Orgelmusik:

Gert Zacher (Deutschland)

Konsulent für zeitgenössisches Musiktheater
im Hinblick auf die Möglichkeiten

des Ensembles Wiesbaden 70:

Wilfried Weber

Ort	Montag, 9. Oktober	Dienstag, 10. Oktober	Mittwoch, 11. Oktober	Donnerstag, 12. Oktober
Opernhaus Graz	19.45 ORF-Symphonieorch. Dir. F. Cerha			
Stefaniensaal Graz		19.45 Südwestfunkorchester Baden-Baden Dir. E. Bour und P. Stoll Matsudaira, Donatoni, Schat, Berio	19.45 Pro-Arte-Ensemble Graz Dir. K. E. Hoffmann Krenek, Antunes, Xenakis, Soegijo	
Schauspielhaus Graz			22.30 Ensemble 70 Wiesbaden Dir. W. Weber Schnobel, Kegel, Reynolds	
Messehalle und Kongreßhalle Graz				
Haus der Jugend (Orpheum) Graz				
Basilika Seckau				
Festsaal der Stadtgemeinde Murau				
Aula der Hauptschule Weiz				19.45 Kammerorchester RTV Zagreb Dir. M. di Bonaventura Rotondi, Zeljenka, Lutoslawski, Goey- vaerts 22.30 Ensemble 20. Jahrh. Leitung: P. Burwik Matsudaira, Antoniou, Logothetis
Hotel Steirerhof Klubzimmer		15.00–18.00 IGNM- Delegiertenkonferenz	10.00–13.00 IGNM- Delegiertenkonferenz	
Hotel Steirerhof Spiegelsaal				
Galerie Moser** Hans-Sachs-Gasse 14 Graz	täglich 9.00–17.00 Roman Haubenstock Ramati/Anestis Logothetis: Musi- kalische Grafik			

* Das Symposium zum IGNM-Weltmusikfest wird vom Institut für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet.

** Die Ausstellung „Musikalische Grafik“ ist eine Eigenveranstaltung der Galerie Moser.

Freitag, 13. Oktober	Samstag, 14. Oktober	Sonntag, 15. Oktober	Montag, 16. Oktober	Dienstag, 17. Oktober
19.45 ORF-Symphonieorch. und ORF-Chor Dir. M. Horvat Boulez, Wittinger, Horvath, Huber			19.45 Ensemble die reihe Dir. F. Cerha Bahk, Feldman, Ligeti, Sinopoli, Weddington	11.30 Elektronisches Konzert Maranzano, Pircher, Nørgaard, Bazlik, Johnson 19.45 Sinfonieorch. RTV Ljubljana Dir. S. Hubad Niculescu, Denisow, Lutoslawski, Lebič
	19.00 Musique vivante, ORF-Chor Dir. D. Masson Stockhausen, Sand- ström, Takemitsu, Atsina, Holliger, Gielen, Globokar, Xenakis			
			22.45 Kulturkvartetten	
		11.00 Orgelkonzert Zacher Paz, Hespos, Allende- Blin, Cage		
		19.45 Ensemble Kontra- punkte Dir. Peter Keuschnig Bertola, Dallapiccola, Kurtég, Gehlhaar, Herrera, Radauer		
				15.00–18.00 IGNM- Delegiertenkonferenz
Symposion zum IGNM- Weltmusikfest* 9.30 R. Stephan (Berlin) H. Pauli (Bergamo) 15.00 R. Oehlschlägel (Frank- furt) H. Rutz (München)	Symposion zum IGNM- Weltmusikfest 9.30 M. Kelemen (Zagreb) A. Dobrowolsky (Warschau) 15.00 P. Vujica (Graz) O. Kolleritsch (Graz) L. Reimers (Stockholm-Wien)		Symposion zum IGNM- Weltmusikfest 15.00 H. G. Helms (Köln) W. Hamm (Tübingen)	

Der Präsident der IGNM

Ohne jede Höflichkeitsformel möchte ich festhalten, daß die Internationale Gesellschaft für Neue Musik stolz ist, ihr fünfzigstes Bestandsjahr in jenem Land feiern zu dürfen, wo 1922 deren Gründung beschlossen wurde.

Es erübrigt sich, Einzelheiten darüber zu erwähnen, da der Schweizer Musikwissenschaftler Toni Haefeli eine ausführliche Studie über die Geschichte der IGNM verfaßt hat. Es sei also nur daran erinnert, daß das erste Festival 1923 in Salzburg stattgefunden hat, das nächste geteilt in Salzburg und Prag, das zehnte in Wien, das 26. abermals in Salzburg, das 35. wieder in Wien. Und nun kehrt die IGNM zum Jubiläumsfestival wieder nach Österreich zurück – diesmal nach Graz.

An ihrem fünfzigsten Geburtstag durchlebt die IGNM einen tiefgreifenden Wandlungsprozeß. Die Generalversammlung hat 1971 in London beschlossen, alle Weisungen, die bisher den Ablauf der Weltmusikfeste regelten, aus den (inzwischen erneuerten) Statuten zu streichen, um diese Festivals von Erwägungen herauszulösen, die – ehemals sinnvoll – nun schon die Gefahr einer Erstarrung heraufbeschworen hatten. Graz 1972 hat die Herauslösung noch nicht in vollem Umfang nutzen können, da die Planungsarbeiten in eine Zeit fielen, als

die alten Regeln noch galten. Erst 1973 wird sich zeigen, ob die selbstgewählte Freiheit genügend initiative und junge Impulse zutagetreten lassen wird. Die internationale Programmkommission (früher die internationale Jury) für die Veranstaltungen (ehemals das Weltmusikfest) in Graz hat eine schwere Verantwortung auf sich genommen, indem sie sich äußerst frei gegenüber den von den Ländersektionen ausgewählten und eingereichten Partituren verhielt. Hingegen hat diese Kommission – vermutlich zum erstenmal in der Geschichte der IGNM – vollständig Rechenschaft über ihre Entscheidungen abgelegt (im IGNM-Bulletin vom März 1972). Welche Auseinandersetzungen wegen des Programms in Graz auch immer aufflammen mögen: Die internationale Programmkommission, die Österreichische Sektion und das Präsidium der IGNM waren sich a priori darin einig, alles unter Beachtung größtmöglicher Transparenz zu entscheiden und durchzuführen. Bleibt noch, allen Helfern zu danken, die das Programm 1972 verwirklicht haben: Den Komponisten und den Ausführenden, den Mitgliedern der internationalen Programmkommission und den österreichischen Gastgebern; kurz allen, die künstlerisch, organisatorisch und finanziell zum Gelingen des fünfzigsten Festivals der IGNM beigetragen haben.

André Jurrès

The President of the ISCM

Without any risk of being suspected of trying to be merely courteous I may safely state that the International Society for Contemporary Music feels proud to be able to celebrate its fiftieth anniversary in the very country where its foundation was decided upon. Details concerning the Society's foundation need not to be given here for they are to be found in a study written by Toni Haefeli on ISCM's request. This study, which the society hopes to publish in one form or another before long, contains a wealth of interesting information covering fifty years of ISCM. Be it sufficient to point

out here that the very first festival took place in Salzburg (1923), the second one alternatively in Salzburg and Prague, that the thirtieth anniversary was celebrated once more in Salzburg and the fiftieth this year in Graz. With its fiftieth anniversary the ISCM has now reached a turning point in its history. The general assembly last year in London has indeed decided to ban from the (renewed) statutes all rules which until then had regulated the annual festivals. Indeed these rules, however understandable and ingenious in themselves, in the long run threatened to stifle those festivals. Graz 1972 ought however not wholly to be taken as a standard since it finds itself

exactly on the dividing line between two regimes. Only 1973 can prove whether or not we are able to live up to our self-inflicted freedom.

The international programme commission (formerly named the international jury) for this year's musical events (formerly: festivals) assumed a heavy responsibility in taking much liberty with regard to the scores selected by the national sections. On the other hand the commission — I believe for the first time in the society's history — has given a full account in the March issue of the ISCM bulletin. Whatever winds may rise concerning the nature

of the programme mentioned hereafter — neither the programme commission, nor the Austrian section, nor the executive committee are in the least interested in any secrecy whatsoever. Finally it is my duty to express my thanks to all those who have contributed to the 1972 programme — to composers as well as interpreters, to the members of the international programme commission as well as our Austrian hosts, in short to all persons who have aided in realizing the fiftieth anniversary of ISCM, be it in a artistic, organizational or financial way.

André Jurrès

Le Président de la SIMC

Sans avoir à être soupçonné de vouloir seulement faire marque de courtoisie, je peux affirmer ici la main sur le coeur que la SIMC est fière de pouvoir célébrer son cinquantenaire dans le même pays où sa fondation fut décidée. Il serait oiseux de m'étendre ici sur les particularités de cette fondation, vu qu'on peut les trouver dans une étude faite par Toni Haefeli à la demande même de l'Association. Cette étude que la SIMC espère éditer sous une forme ou l'autre dans un avenir aussi rapproché que possible contient un trésor de renseignements sur ce que furent 50 années de SIMC. Je rappellerai donc seulement que le tout premier festival eut lieu à Salzbourg (1923), le deuxième tour à tour à Salzbourg et à Prague, que le trentième anniversaire fut de nouveau célébré à Salzbourg et que le cinquantième le sera maintenant à Graz.

En célébrant son cinquantenaire, la SIMC se trouve à un carrefour de son histoire. L'assemblée générale de l'année dernière, qui s'est tenue à Londres, a notamment décidé d'épurer les statuts (entretemps renouvelés) de tous les règlements qui avaient jusqu'ici trait au festival annuel et de les libérer ainsi de considérations qui — bien que fort compréhensibles et ingénieuses en soi — menaçaient à la longue d'asphyxier la manifestation. Graz 1972 ne peut d'ailleurs pas

servir encore de mesure, vu qu'elle se trouve exactement sur la ligne de démarcation qui sépare deux régimes; ce n'est qu'en 1973 qu'on pourra constater de façon concluante si nous savons mettre convenablement à profit la liberté que nous nous sommes octroyée. La commission internationale du programme (dénommée naguère jury) pour les représentations musicales internationales (dites autrefois: festivals) a assumé à Graz une lourde responsabilité en prenant une grande liberté d'action à propos des partitions déjà sélectionnées par les sections. Par contre, pour la première fois dans l'histoire de la SIMC — à ce que je crois — la commission a expliqué à fond son comportement dans le bulletin de la SIMC de mars dernier. Quelles que soient les tempêtes que pourra soulever l'établissement du programme tel que publié ci-après: ni la commission du programme, ni la section Autriche, ni le comité exécutif de la SIMC n'éprouvent le besoin de se réfugier derrière un quelconque mystère.

Il me reste encore l'agréable tâche de remercier ici tous les collaborateurs du programme 1972: compositeurs et exécutants, membres de la commission internationale du programme et nos hôtes autrichiens, bref tous ceux qui ont prêté leur concours artistique, organisateur ou financier à la célébration du cinquantenaire de la SIMC.

André Jurrès

**Das diesjährige Weltmusikfest der IGNM wurde durch
Zuwendungen folgender Institutionen gefördert:**

**Österreichischer Rundfunk (ORF)
Bundesministerium für Unterricht und Kunst
Land Steiermark
Stadt Graz
Institut zur Förderung der Künste
die Bundesländer Wien, Burgenland, Nieder-
österreich, Salzburg, Tirol und Vorarlberg
die Firma Kastner & Öhler, Graz**

Aktionskomitee:

Emil Breisach
Gerhard Engelbrecht
o. Prof. Karl Ernst Hoffmann
Brigitte Keller
Lothar Knessl
Anneliese Schlamadinger
Dr. Otto Sertl
Elisabeth Urbanek
Dr. Peter Vujica

Geleitwort von Friedrich Cerha

50 Jahre IGNM, das sind 50 Jahre Auseinandersetzung um das, was neu und wichtig an Musik ist, 50 Jahre Diskussion – programmatischer und funktioneller Art. Die Jahre haben den Zank von Gruppen, nationalen Chauvinismus, Krisen im organisatorischen Bereich gekannt und auch Stagnation, wenn die Musik neuerungswilliger war als die Funktionäre. Trotzdem ist in entscheidenden Momenten das Bewußtsein dafür wach geblieben, daß die Organisation für alle Tendenzen des Tages offen sein muß, ungeachtet der völkischen oder rassischen Herkunft ihrer Vertreter, daß die Reaktion der Öffentlichkeit, die Berichterstattung der Medien, die Haltung der Mächtigen nicht entscheidend sein darf für die Programmierung der Veranstaltungen, daß die Schranken, die Unterdrückung und Terror in der Welt aufgerichtet haben, im Bereich der IGNM – wenigstens was das Konzept betrifft – nicht respektiert werden sollen. In einem

hohen Ausmaß an derartiger Unabhängigkeit liegt auch heute noch die Chance von IGNM-Festen im Vergleich zu anderen Unternehmungen im Dienst neuer Musik.

Im vergangenen Jahr wurde beschlossen, die Gestaltung der Feste von den Zwängen eines starr gewordenen Reglements zu befreien. Was heuer geschieht, ist nur ein erster Schritt; er ging vor allem darauf aus, das Reservoir zu vergrößern, aus dem – wie bisher – eine internationale Jury für das Veranstaltungsprogramm schöpfen konnte. Der Weg für andere Organisationsformen ist offen.

IGNM-Feste sollen, auch in einem Jubiläumjahr, ihrem Wesen nach Bestandsaufnahme sein, nicht Retrospektive. Ihr Erfolg, ihre Ausstrahlung hängt in einem hohen Maß von der Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit zutage tretenden Tendenzen ab. Im Bewußtsein der Öffentlichkeit sind sie so wertvoll, wie die meinungsbildenden Faktoren darin erfolgreich sind.

Introduction by Friedrich Cerha

50 years ISCM, that means 50 years of confrontation with whatever is new and important in music, 50 years of programmatic and functional discussion.

These years have seen quarrel of groups, chauvinism, crises within the organisation and even stagnation, when the music was looking further ahead than the administrators. Even so, in decisive moments there was always the awareness that the organisation has to be ready for every actual trend, notwithstanding the national or racial origin of its representatives, and that the reaction of the public, the echo in the press, the attitude of those in power must never have any influence on the compilation of the programmes; that the barriers that have been built up all over the world by repression and terror will be disregarded, at least as far as the concept is concerned, in

the domain of ISCM. To this day, ISCM Festivals benefit from the high degree of such independence, as compared to other enterprises concerned with contemporary music.

Last year it was decided to liberate the organisation of the Festivals of the restrictions of hardened rules. What happens this year is only the first step; above all, the number of compositions from which, as always, an international jury should select the ones to be performed, was to be increased. Further forms can be introduced in the future.

Also in an anniversary year, an ISCM Festival should be a kind of inventory – not a retrospective. The success, the impact of such festivals depends to a high degree on how much we are prepared to participate in today's thoughts and arguments. In public consciousness they are as valuable as the occurring opinion-forming factors are successful.

Introduction de Friedrich Cerha

50 ans de la SIMC, c'est un demi-siècle de discussion au sujet de ce qui est nouveau et important en musique, un demi-siècle de débats aux contenus programmatiques et fonctionnels. Les années ont connu les querelles de groupes, le chauvinisme, les crises dans l'organisation et aussi la stagnation quand la musique était plus apte à se renouveler que les fonctionnaires. Cependant, dans les moments décisifs, un fait est toujours resté conscient aux esprits: à savoir que l'organisation devait rester ouverte à toutes les tendances, sans considération des origines raciales ou nationales de leurs représentants, que la réaction du public, les échos dans la presse, l'attitude des puissants ne pouvaient être décisifs pour la rédaction des programmes, que les barrières qui ont conduit à la répression et à la terreur dans le monde, ne devaient être prises en considération dans le cadre de la SIMC — du moins

en ce qui concerne l'idée fondamentale. Jusque là les festivals de la SIMC bénéficient, dans une large mesure, d'une telle indépendance, regard d'autres organismes au service de la musique contemporaine. L'année passée, il avait été décidé de libérer l'organisation des festivals des contraintes d'un règlement devenu rigide. Ce qui se passe aujourd'hui, n'est qu'un premier pas: étendre le nombre des compositions parmi lesquelles le jury international fait une sélection en vue de la représentation. La voie pour d'autres formes est ouverte.

Le Festival de la SIMC — même lors d'un anniversaire — ne doit pas être une rétrospective mais un inventaire. Son succès, ses répercussions dépendent en majeure partie de la disponibilité que nous montrerons dans la confrontation avec des tendances actuelles. Dans la conscience publique elles ont autant de valeur que les facteurs formateurs d'opinion y ont du succès.

Zeichenerklärung:

- 1 Von der internationalen Programmkommission zur Aufführung ausgewählt.
 - 2 Von der internationalen Programmkommission zur Aufführung bestimmt.
 - 3 Von der internationalen Programmkommission zur Aufführung empfohlen.
 - 4 Von der österreichischen Sektion der IGNM eingesetzt.
 - 5 Kompositionsauftrag des ORF, Studio Steiermark.
 - 6 Kompositionsauftrag des ORF Wien, Hauptabteilung Musik.
 - * Uraufführung.
 - Europäische Erstaufführung.
 - + Österreichische Erstaufführung.
-
- 1 Selected by the International Programme Commission from entries submitted.
 - 2 Designated for performance by the International Programme Commission.
 - 3 Recommended by the International Programme Commission for performance in the marginal programme.
 - 4 Chosen by the Austrian Section of the IGNM.
 - 5 Composition commissioned by the ORF Studio Steiermark.
 - 6 Composition commissioned by the ORF Wien, Music Department.
 - * World Premiere
 - First performance in Europe
 - + First performance in Austria

- 1 Oeuvre retenue parmi les envois par la commission internationale chargée du programme.
- 2 Oeuvre choisie par la commission internationale chargée du programme.
- 3 Oeuvre recommandée par la commission internationale chargée du programme pour une exécution hors-programme.
- 4 Inclus au programme par la section autrichienne de l'IGNM.
- 5 Commande d l'O.R.F., Studio Steiermark.
- 6 Commande de l'O.R.F., Vienne (Département Musique).
- * Première mondiale.
- Première européenne.
- + Première autrichienne.

Opernhaus
Montag, 9. Oktober, 19.45 Uhr

Friedrich Cerha (Österreich)
Spiegel I–VII
Uraufführung des Gesamtzyklus ³

Das ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Friedrich Cerha

**Das
Sparkassenbuch
ist
aller Wünsche
Anfang.**



**STEIERMÄRKISCHE
SPARKASSE**



Friedrich Cerha, geb. 1926 in Wien. Studierte an der dortigen Musikakademie und Universität. 1957 Studienaufenthalt in Rom. 1958 zusammen mit Kurt Schwertsik Gründung des Ensembles „die reihe“, 1960 als Dozent, 1969 als a. o. Professor an die Hochschule für Musik in Wien berufen. 1971/72 Kompositionsstipendium des DAAD in Berlin. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit hauptsächlich als Dirigent tätig. Hauptwerke: Deux éclats für Violine und Klavier 1956, Espressioni fondamentali für Orchester 1956/57 (U Rias Berlin), Relazioni fragili für Cembalo und Kammerorchester 1957 (U „die reihe“ Wien), Enjambements für sechs Spieler 1959 (U Domaine musical Paris), Mouvements für Kammerorchester 1960 (U Rias Berlin), Intersezazioni für Violine und großes Orchester I 1960/61. Spiegel I bis VII für großes Orchester und Tonband 1960/61 (71), U I Warschauer Herbst – IGNM-Fest 1968, U II Donaueschinger Musiktage 1964, U III Nutida Musik Stockholm 1965, U IV Steirischer Herbst – Musikprotokoll Graz 1971, U V Musica Viva München 1963, U VI Neues Werk Hamburg 1967,

Friedrich Cerha, born on 17. February 1926 in Vienna, where he studied at the Academy of Music and at the University. 1957 studies in Rome. In 1958 he founded, together with Kurt Schwertsik, the ensemble "die reihe", in 1960 he was appointed lecturer, in 1969 professor at the Vienna Academy of Music. 1971/72 he received a composition scholarship by the DAAD in Berlin. Besides his work as a composer he is also active as a conductor. Principal works: Deux éclats for violin and piano, 1956; Espressioni fondamentali for orchestra 1956/57 (WP Rias Berlin); Relazioni fragili for harpsichord and chamber orchestra 1957 (WP reihe Vienna); Enjambements for 6 players 1959 (WP Domaine musical Paris); Mouvements for chamber orchestra 1960 (WP Rias Berlin); Intersezazioni for violin and large orchestra I 1960/61; Spiegel I–VII for large orchestra and tape 1960/61 (71); WP I Warschauer Herbst – ISCM Festival 1968; WP II Donaueschinger Musiktage 1964; WP III Nutida Musik Stockholm 1965; WP IV Steirischer Herbst – Musikprotokoll Graz 1971; WP V Musica Viva Munich 1963; WP VI Neues Werk Hamburg 1967; WP VII Musica Viva Vienna 1972; ISCM World

Friedrich Cerha, né le 17. 2. 1926 à Vienne, y fit des études au conservatoire et à l'université. En 1957 il fait un séjour d'études à Rome. En 1958 c'est la fondation, avec la collaboration de Kurt Schwertsik, de l'ensemble „die reihe“. En 1960 il est nommé maître-assistant, puis professeur au conservatoire de Vienne. De 1971 à 1972 il reçoit une bourse de composition de DAAD à Berlin. A côté de ses activités créatrices, il travaille surtout en tant que chef d'orchestre. Oeuvres principales: Deux éclats pour violon et piano 1956; Espressioni fondamentali pour orchestre 1956/57 (P Rias Berlin); Relazioni fragili pour clavecin et orchestre de chambre 1957 (P reihe Vienne); Enjambements pour 6 musiciens 1959 (P Domaine musical Paris); Mouvements pour orchestre de chambre 1960 (P Rias Berlin); Intersezazioni pour violon et grand orchestre I 1960/1961; Spiegel I–VII pour grand orchestre et magnétophone 1960/61 (1971); P I Warschauer Herbst – Festival de la SIMC 1968; P II Donaueschinger Musiktage 1964; P III Nutida Musik Stockholm 1965; P IV Steirischer Herbst – Musikprotokoll Graz 1971; P V Musica Viva Munich 1963; P VI Neues Werk Hamburg 1967; P VII Mu-

U VII Musica Viva Wien 1972.
 Weltmusikfest der IGNM Graz 1972 konzertante Uraufführung des Gesamtzyklus.
 Exercises für Sprecher, Bariton und Kammerensemble 1962–67 (U „die reihe“ Wien), Symphonien für Bläser und Pauken 1964 (U Südwestfunk Baden-Baden), Verzeichnis für 16 Stimmen a cappella 1969 (U Schola Cantorum Musica Nova Bremen), Langedegger Nachtmusik I für Orchester (U „die reihe“ Berliner Festwochen), Langedegger Nachtmusik II für Orchester (U Neues Werk Hamburg).

Music Festival Graz 1972 – world premiere of the entire cycle in a concert performance. Exercises for speaker, baritone and chamber ensemble 1962–67 (WP reihe Vienna); Symphonies for wind instruments and timpani 1964 (WP Südwestfunk Baden-Baden); Verzeichnis for 16 voices a cappella 1969 (WP Schola Cantorum Musica Nova Bremen); Langedegger Nachtmusik I for orchestra (WP reihe Berliner Festwochen); Langedegger Nachtmusik II for orchestra (WP Neues Werk Hamburg).

sica Viva Vienne 1972; Festival International de la Musique de la SIMC à Graz 1972; Première concertante du cycle dans son ensemble. Exercices pour récitant, bariton et ensemble de chambre 1962–1967 (P die reihe Vienne); Symphonies pour instruments à vent et timbales 1964 (P Südwestfunk Baden-Baden); Verzeichnis pour 16 voix a cappella 1969 (P Schola Cantorum Musica Nova Brème); Langedegger Nachtmusik I pour orchestre (P die reihe Festival de Berlin); Langedegger Nachtmusik II pour orchestre (P Neues Werk Hamburg).

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 Salzburger Festspielen gastierte das ORF-Symphonieorchester mit Werken der internationalen Musikavantgarde.

The ORF Symphony Orchestra was founded in 1946 by Dr. Heinrich Kralik who was then director of the music department of the Austrian Radio. The ORF Symphony Orchestra sees its principal task in the performance of contemporary works, giving special emphasis to the creations of Austrian composers. Among the conductors who are collaborating with the ORF Symphony Orchestra are: Rudolf Moralt, Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Argeo Quadri, Ernst Krenek, Carl Melles, Bruno Maderna, Milan Horvat, Miltiades Caridis etc. At the Salzburg Festival, the ORF Symphony Orchestra played works of the international musical avantgarde.

L'orchestre symphonique de la Radio Diffusion Autrichienne, ORF, fut créé par le Dr. Heinrich Kralik, à cette époque chef de la section musicale de la diffusion autrichienne. La tâche de l'orchestre symphonique consiste principalement à jouer des oeuvres contemporaines en prenant plus particulièrement en considération les créations autrichiennes. Parmi le grand nombre de chefs d'orchestre qui travaillent avec l'orchestre symphonique on notera surtout: Rudolf Moralt, Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Argeo Quadri, Ernst Krenek, Bruno Maderna, Milan Horvat, Miltiades Caridis. L'orchestre symphonique de l'ORF a, lors du Festival de Salzbourg, interprété des oeuvres de la musique d'avant-garde internationale.

Friedrich Cerha über „Spiegel“

„Spiegel“ sind ein Werk für die Bühne in sieben Teilen von etwa 80 Minuten Gesamtdauer. Sie wurden 1960/61 komponiert, die Herstellung der Reinschriften, bei der an der Komposition nichts Wesentliches verändert wurde, erstreckte sich bis 1971.

Die Stücke sind rein musikalisch erfunden. Es ist aber wahrscheinlich, daß jene Phänomene, die mich am stärksten bewegen und zu ständiger Auseinandersetzung zwingen – etwa in dem Sinn, in dem Strawinski vom Einfluß der Welt, in der er lebt, auf seine Symphonie in drei Sätzen spricht –, unbewußt meine Klangvorstellungen gespeist haben. Daher die Wahl des Titels.

Vielleicht hätte man vor 100 Jahren den Sätzen meiner „Spiegel“ Namen gegeben: Nebel, Sonne, Wind und Meer, Schreie, Wüste, Angst . . . In unbewußten Bereichen blieben Vorstellungen und kompositorisches Vorgehen von diesen Phänomenen unberührt. Die kompositorischen Anliegen entwickeln sich konsequent aus denen der vorangegangenen Werke, besonders der „Mouvements“, relativ einfacher Studien, aus denen einzelne Teile der „Spiegel“ Ideen in komplexerer Form wieder aufgreifen. In „Mouvements“ hatte ich mich für jeweils ein Stück auf einen charakteristischen Klangzustand beschränkt. Bewegung ist dort keine grundsätzliche Zustandsänderung, sondern sie vollzieht sich innerhalb des für das jeweilige Stück charakteristischen Zustandsbildes. Dem 3. „Mouvement“ ist ein Zug zum Monomanen eigen. Er findet in „Spiegel V“ seine Fortsetzung und letzte Konsequenz. Ein ganzer, homogener Klangkörper dreht sich: keine Stimme, keine Orchestergruppe ragt hervor, dominiert; das verwendete Tonband ist nur ein Teil des Orchesters, wie alle Instrumente des großen Apparats dient es dem – wahrscheinlich beängstigenden – Gesamtklang. Neben „Spiegel V“ stellt „Spiegel III“ ein in anderer Weise absolut kontinuierlich geformtes Stück von ganz anderem, für mich apollinisch-mediterranem Wesen dar. Die kompositorische Beherrschung eines bestimmten Zustands war mir Bedürfnis. Die in meinen „Symphonien“ (1964) zur Ausformung gelangte extreme Diskontinuität ist eine ebenso einheitliche Welt in antipodischer Gestalt.

Gleichzeitig aber beschäftigte mich das Problem prozeßhaft-progressiver Ge-

staltung, das schon mein Interesse vor allem im dritten Satz meiner „Relazioni fragili“ (1957) erfüllt hatte. Ein extrem lineares Verfahren: ein Impuls wird gegeben, das nächstliegende Ereignis ist eng mit diesem Impuls verknüpft, jedes weitere bezieht sich zumeist nur auf das vorhergehende. Die Konzeption von „Spiegel I“ enthält etwas davon.

In „Spiegel II“ bin ich zum erstenmal zu komplexeren Bildungen dieser Art in der Gestaltung fortgeschritten, deren Grundlage sich am besten mit dem Prinzip der Rückkoppelung vergleichen läßt, dem einfachsten nichtlinearen Formprozeß. „Spiegel IV“, von in „Mouvement II“ gefundenen Vorstellungen ausgehend, schöpft weitere Möglichkeiten in dieser Richtung aus.

Anders als in „Spiegel II“ regeln Kurvenläufe die Tonhöhenabfolgen, wodurch sich nicht alles im Bereich fester Oktavteilungen befindet, sondern in Intervallräumen, die in Mikrointervalle verschiedener Art geteilt werden. Es gibt langsame, kontinuierliche und mit ihnen kombinierte vereinzelte Tonergebnisse. Auch die Abstände zwischen den letzteren sind jedoch kontinuierlichen Veränderungen unterworfen: sie vergrößern und verkleinern sich allmählich. Das Moment des Einholens und Überholens einer Linie durch die andere spielt sowohl in der Zeit als auch im Hinblick auf die Tonhöhe eine wichtige Rolle. An mehreren Punkten ist es im einzelnen gut erkennbar, an anderen fallen viele derartige Verläufe zu Feldwirkungen zusammen. Vergrößerung und Verkleinerung, der Eindruck des Komprimierens und Abebbens, des Ein- und Überholens wird auf vielfache Weise auch im Gesamtgeschehen spürbar. In der Anlage des ganzen Werkes ist ein Widerspiel von Kontinuität und nicht linearen Vorgängen festzustellen.

In vorhergehenden Teilen Angedeutetes oder Liegegebliebenes wird später in für die Fortsetzung wesentlicher Art wieder aufgenommen. „Spiegel VI“ greift zurück auf die isolierten Schläge von „Spiegel I“ und Einzelereignisse aus „Spiegel IV“, verdichtet sie aber zu einer ostinaten Bewegung, deren Penetranz ihre nicht nur vordergründige Logik für mich erst in der Gesamtsicht des Zyklus gewinnt. Elemente der bewegten Flächen von „Spiegel II“, in die die Schläge von „Spiegel I“ – in den Konturen unschärfer werdend – langsam überführen, finden in „Spiegel IV“ und „Spiegel VI“ ebenso

ihre Modifikation, wie sich im letzteren formale Vorgänge, später im Gesamtmaterial wirksam, zunächst in Einzelelementen vorbereiten. In „Spiegel VII“ verdichten sich zunehmend Reminiscenzen an andere Spiegelteile, ohne jedoch diese zu subsumieren: alles ereignet sich im wechselnden Verhältnis zu den für „Spiegel VII“ kennzeichnenden Vorgängen, die zu Beginn des Stückes deutlich exponiert werden, später mit anderen kombiniert erscheinen, sie überdecken, unterbrechen oder ablösen und zu Ende führen. Kontrast im direkten Einsatz, etwa als Mittel zu dramatischer Aufheizung, ist für mich nicht denkbar; er hat für mich nur in formal funktioneller Gebundenheit Sinn, z. B. dort, wo Endpunkte mehrerer Prozeßverläufe zeitlich zusammenfallen.

Friedrich Cerha on Spiegel

“Spiegel” is a work for the stage in 7 parts, with a total duration of about 80 minutes. It was composed in 1960/61, the writing of fair copies, during which I did not make any major alterations, took until 1971.

The pieces are of purely musical invention. It is, however, probable that those phenomena which move me the most and force me into continuous argument – perhaps in the sense of Stravinsky when he talks about the influence of the world he is living in on his Symphony in 3 Movements – have unconsciously become a source for my imagination of sounds. This is why I chose this title. 100 years ago one would perhaps have given names to the movements of my “Spiegel”: Mist, Sun, Wind and Sea, Cries, Desert, Anguish . . . In conscious regions, imagination and the process of composition have remained untouched by these phenomena. The composing concerns are developing consequently from those of previous works, especially “Mouvements”, relatively simple studies, ideas from which are taken up in a more complex form in some parts of “Spiegel”. In “Mouvements” I had, for each piece, limited myself to one characteristic sound condition. Movement, there, is

Für die Realisation auf der Bühne existiert ein genaues Konzept. Bei der Niederschrift des szenischen Entwurfs war ich mir darüber im klaren, daß es nicht eine einzige zwingende strukturelle Verklammerung von optischer und akustischer Ebene geben kann, sondern im Zusammenwirken beider ein Feld von Überschneidung entsteht, in dem im einzelnen verschiedene Lösungen möglich sind. Es wäre richtig, wenn auch im Optischen, von adäquatem Material ausgehend, formal beherrschte Komposition ästhetischen und dramatischen Geschehens als wesentlich erkennbar würde, die sich zu emotionalen und geistigen Grundlagen so verhält, wie es die Musik entsprechend dem eingangs Gesagten tut.

not a basic change of condition, but takes place within the characteristic condition of the piece. The third “Mouvement” shows a trend towards the monomaniac. This is continued and brought to its last consequence in “Spiegel V”. One entire homogeneous body of sound turns: not one voice, not one group of instruments is outstanding, predominant; the tape is only part of the orchestra, like all the other instruments it serves to produce the composite sound – which is probably frightening. Besides “Spiegel V”, “Spiegel III” is another absolutely continuously constructed piece, albeit of a different spirit which I would call Apollonian, Mediterranean. I had to master completely the transformation into music of a certain condition. The extreme discontinuity manifesting itself in my “Symphonies” (1964) is as uniform a world in antipodal form.

At the same time I was occupied by the problem of process-like, progressive formation which had captured my interest in the third movement of my “Relazioni fragili” (1957). An extremely linear procedure: an impulse is given, the next event is tightly tied up with this impulse, every following one is related mostly only to the preceding. The concept of “Spiegel I” contains

some of this. In "Spiegel II" I have for the first time proceeded to more complex formations of this kind, the basis of which can best be compared to the principle of regeneration, the simplest non-linear formal process. "Spiegel IV", commencing with images found in "Mouvement II" investigates further possibilities in this direction. Different from "Spiegel II", flowing curves regulate the sequence of pitch, so that not everything is within fixed octave divisions but in interval spaces which are divided into micro-intervals of different kinds. There are slow, continuous, and, combined with them, single sonorous events. Also the distances between the latter are subject to continuous alteration: they increase and decrease step by step. The moment when one line catches up and surpasses another plays an important part in time as well as in respect of pitch. In some instances this is well discernible, in others many similar events coincide into batches. Increase and decrease, the effect of compressing and dying away, catching up and surpassing are felt in many ways in the entire course of events. In the concept of the entire work an interplay of continuity and not linear events is evident. Ideas that have only been hinted at or remained behind in preceding parts are later taken up in a manner significant for the continuation. "Spiegel VI" takes up the isolated beats of "Spiegel I" and single events from "Spiegel IV", condensing them, however, into an ostinato movement, the penetration of which achieves its anything but superficial logic, I think,

only with a view to the entire cycle. Elements of the moving planes from "Spiegel II", into which the beats from "Spiegel I" — gradually losing their sharp outlines — are slowly transformed, are modified in "Spiegel IV" and "Spiegel VI", just as in the latter formal events which will later become effective in the entire material, are prepared in individual elements. In "Spiegel VII", reminiscences of other "Spiegel"-parts are increasingly condensed, without, however, summing them up: everything happens in an alternating relation to the events characteristic for "Spiegel VII" which are clearly introduced at the beginning of the piece, later are combined with others, covering them, interrupting them, taking their place or closing them. I could not think of using contrast as a direct means, e. g. for dramatic incitement; for me, contrast only makes sense in formally functional restraint, e. g. where the final points of several sequences coincide in time. There is a detailed plan for the realisation on stage. When writing down the scenic layout, I was aware that there cannot be one obligatory structural link between the visual and acoustic levels, but that the interplay between both would create a panel of intersections which makes a number of solutions possible. It would be correct if, based on adequate material, also in the visual realisation a formally controlled composition of aesthetic and dramatic events were evident, which would bear the same relationship to the emotional and spiritual principles as does the music.

Friedrich Cerha sur „Spiegel“

„Spiegel“ est une oeuvre pour la scène, en 7 parties d'une durée totale de 80 minutes. Elles furent composées entre 1960 et 1961, la mise au propre de l'oeuvre, pendant laquelle rien d'important ne fut changé dans sa composition, dura jusqu'en 1971. Les morceaux sont des créations purement musicales. Et il est probable que les phénomènes, qui me remuent le

plus profondément et qui me poussent à une perpétuelle confrontation — un peu dans le sens où Stravinsky parle de l'influence du monde dans lequel il vit sur sa Symphonie en 3 mouvements — aient englouti inconsciemment mes conceptions du son. De là, le choix du titre. Peut-être qu'il y a 100 ans on aurait donné un nom aux différents mouvements de mes „Spiegel“ — brouillard, soleil, vent e mer, cris,

désert, peur . . . Dans des domaines conscients, conception et processus créateur ne furent pas touchés par ces phénomènes. Les désirs de la composition se développent de façon conséquente en prenant racine sur ceux des compositions précédentes et plus particulièrement de „Mouvements“, études relativement faciles, où „Spiegel“ reprend des idées de chacune des parties, dans une forme, cette fois-ci, plus complexe. Dans „Mouvements“ je m'étais restreint, pour chaque morceau, à un état sonore caractéristique. Le mouvement n'y est pas un changement d'état fondamental, mais il s'accomplit à l'intérieur de l'image fixe, caractéristique pour chaque morceau. Une tendance monomane est particulière au „Mouvement 3“. Elle trouve dans „Spiegel V“ son développement et sa dernière conséquence. Tout un corps homogène se tourne: aucune voix, aucun groupe orchestral ne domine, le magnétophone employé n'est qu'un membre de l'orchestre, comme tous les instruments de la grande machine il participe à la sonorité générale — sans doute inquiétante. A côté de „Spiegel V“, „Spiegel III“ présente différemment une structure absolument continue, d'une nature totalement autre, pour moi le Méditerranéen-Apollinien. Etre maître d'un état précis était pour moi un besoin. Dans mes „Symphonies“ 1964 l'extrême discontinuité parvenue à l'accomplissement est aussi un monde homogène bien que sous une forme totalement contraire. Au même moment me préoccupait une élaboration méthodique et progressive, ce qui avait retenu tout mon intérêt, principalement dans le troisième mouvement de mes *Relazioni fragili* 1957. Un procédé extrêmement linéaire: une impulsion est tout d'abord donnée, ce qui se passe immédiatement après est étroitement lié à cette impulsion, et tout ce qui suit se réfère principalement à ce qui précède. La conception de „Spiegel I“ est quelque peu similaire à ce procédé. Pour la première fois avec „Spiegel II“ je suis parvenu (dans la composition) à des combinaisons de ce genre plus complexes, dont l'élément de base se laisse le mieux comparer avec le principe du couplage par réaction, processus formel non-linéaire le plus simple. „Spiegel IV“, provenant des

conceptions trouvées dans „Mouvement II“, puise d'autres possibilités dans cette direction. Autre que dans „Spiegel II“ y est le développement de courbes qui régissent la suite des sons et grâce auquel tout ne se trouve pas dans le domaine de divisions fixes d'octaves, mais dans des intervalles qui peuvent être divisés en divers micro-intervalles. Il y a des événements sonores isolés, lents et continus, combinés avec eux. Même les distances entre ces derniers sont assujetties à des changements malgré tout continus: elles s'accroissent ou diminuent peu à peu. Le moment où une ligne est rattrapée ou doublée par une autre joue un rôle important aussi bien dans le temps que par rapport au son. On peut, en plusieurs endroits, bien distinguer ce phénomène dans le détail, en d'autres de tels développements coïncident d'une manière concentrée. Ce qui est accru ou diminué, ce qui est apparemment comprimé ou baissé, rattrapé et doublé, est de multiples façons perceptible dans l'ensemble. On peut constater, dans la disposition de toute l'oeuvre, un jeu contraire de continuité et de processus nonlinéaires. Ce qui a été ébauché ou laissé de côté dans les parties précédentes sera repris, plus tard, d'une manière essentielle pour la suite. „Spiegel VI“ reprend des battements isolés de „Spiegel I“ et quelques faits de „Spiegel IV“, mais les condense dans un mouvement régulier dont la force ne gagne de la logique pas qu'en superficie, mais, à mon avis, seulement dans une vue d'ensemble de tout le cycle. Des éléments appartenant aux espaces agités de „Spiegel II“ vers lesquels glissent lentement les battements de „Spiegel I“ — dont les contours s'estompent de plus en plus — trouvent dans „Spiegel IV“ et „Spiegel VI“ également leur modification, de la même manière que dans ce dernier, plus tard dans l'ensemble de l'oeuvre, mais tout d'abord dans des éléments isolés se préparent des processus formels. Dans „Spiegel VII“ des réminiscences d'autres parties des „Spiegel“ se condensent de plus en plus, sans pour autant les inclure: tout se déroule en rapport variable avec les processus caractéristiques de „Spiegel VII“, qui sont exposés clairement au début du morceau, apparaissent plus tard combinés à d'autres, les recouv-

rent, les interrompent ou les dissolvent et les achèvent. Le contraste intervenant directement, un peu comme moyen d'intensification dramatique, n'est, pour moi, pas concevable; il n'a, en ce qui me concerne, de sens que dans une contrainte fonctionnelle, purement formelle, par exemple là où les points finaux de plusieurs processus tombent en même temps. Il existe un plan précis concernant la réalisation sur scène. Lors de la rédaction du projet scénique j'étais totalement conscient qu'en aucun cas il ne pouvait y avoir une réunion structurelle

contraignante de l'espace visuel et sonore, mais qu'avec l'effet conjugué des deux apparaît un champ d'intersection, à l'intérieur duquel diverses solutions particulières sont possibles. Ce serait vrai si dans le domaine visuel, partant d'un matériel adéquat, la composition maîtrisée formellement de l'action esthétique et dramatique était reconnue comme essentielle, composition qui se conduise vis à vis des bases émotionnelles et spirituelles comme la musique le fait, conformément à ce qui est dit au début.

Stephaniensaal
Dienstag, 10. Oktober, 19.45 Uhr

Joritsuné Matsudaira (Japan)
Mouvements circulatoires
für zwei Kammerorchester * 1

Franco Donatoni (Italien)
To Earle per orchestra da camera in due sezioni +1

Pause

Peter Schat (Niederlande)
Thema für Oboe solo, Gitarren, Orgel und Bläser +1

Luciano Berio (Italien)
Chemins II B für Orchester +2

Das Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
Dirigenten: Ernest Bour und Pierre Stoll
Solist: Han de Vries, Oboe

IGNM-Festival

9.-17. Oktober 1972 – Graz

Carlos Roqué Alsina: **Schichten** – Jorge Antunes: **Cro-morfonética** – Luigi Dallapiccola: **Commiato** – Franco Donatoni: **To Earle** – Yoritsuné Matsudaira: **Mouvements Circulatoires** – Umberto Rotondi: **Musica per 24.**

Unsere Komponisten in 25 Jahren IGNM-Festival:

- 1947 – Kopenhagen: GINO NEGRI, ILDEBRANDO PIZZETTI
1949 – Palermo: BRUNO MADERNA
1951 – Frankfurt: LUIGI DALLAPICCOLA, GOFFREDO PETRASSI
1952 – Salzburg: YORITSUNÉ MATSUDAIRA, HENRI POUSSEUR
1954 – Haifa: RICCARDO MALIPIERO, YORITSUNÉ MATSUDAIRA, ANTONIO VERETTI
1955 – Baden-Baden: LUIGI DALLAPICCOLA
1956 – Stockholm: LUIGI CORTESE
1957 – Zürich: LUCIANO BERIO, ALDO CLEMENTI, VITTORIO FELLEGGARA, YORITSUNÉ MATSUDAIRA, HENRI POUSSEUR, BRUNO MADERNA
1958 – Strasbourg: NICCOLO CASTIGLIONI, YORI AKI MATSUDAIRA
1959 – Roma: ALDO CLEMENTI, LUIGI DALLAPICCOLA, RICCARDO MALIPIERO, YORITSUNÉ MATSUDAIRA, GOFFREDO PETRASSI, GEORGE ROCHBERG
1960 – Köln: NICCOLO CASTIGLIONI, LUIGI DALLAPICCOLA, HENRI POUSSEUR
1961 – Wien: FRANCO DONATONI, VITTORIO FELLEGGARA
1962 – Londra: GOFFREDO PETRASSI, CAMILLO TOGNI
1963 – Amsterdam: GIACOMO MANZONI, YORITSUNÉ MATSUDAIRA
1964 – Kopenhagen: FRANCO DONATONI, VITTORIO FELLEGGARA, KAZUO FUKUSHIMA
1965 – Madrid: RICCARDO MALIPIERO, CAMILLO TOGNI
1966 – Stockholm: VITTORIO FELLEGGARA, FAUSTO RAZZI
1967 – Praha: YORI AKI MATSUDAIRA, GIACOMO MANZONI
1968 – Warszawa: FAUSTO RAZZI
1969 – Hamburg: YORI AKI MATSUDAIRA, YORITSUNÉ MATSUDAIRA, HIFUMI SHIMOYAMA
1971 – London: JORGE ANTUNES, HIROAKI MINAMI

Edizioni Suvini Zerboni

Milano

Vertreter in Österreich: Universal Edition, A.G., Wien



Joritsuné Matsudaira, geb. am 5. Mai 1907 in Tokio. Klavierstudien bei Henry Gill-Marchex und Kompositionsstudien bei Alexander Tscherepnin. 1954 Kompositionspreis des Verlages Suvini Zerboni für die „Metamorphosen nach Saibara“. 1962 1. Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb in Rom für „Bugaku“ für Kammerorchester. Kompositionen: Thema und Variationen für Klavier und Orchester (1952); „Metamorphosen nach Saibara“ (1954); Klangfiguren für Orchester (1957); „Samai“ für Kammerorchester (1959); Tanzsuite für drei Orchester (1960); „Bugaku“ für Kammerorchester (1962); Klavierkonzert (1965); Portrait für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuger (1969).

Joritsuné Matsudaira, born in 5. May 1907 in Tokyo. Studied piano with Henry Gill-Marchex and composition with Alexander Tscherepnin. 1954 Prize for Composition of the publishing firm Suvini Zerboni for "Metamorphoses after Saibara". 1962 First Prize in the International Competition for Composition in Rome for "Bugaku" for chamber orchestra. Compositions: Theme and Variations for piano and orchestra (1952); "Metamorphoses after Saibara" (1954); Klangfiguren for orchestra (1957); "Samai" for chamber orchestra (1959); Dance Suite for three orchestras (1960); "Bugaku" for chamber orchestra (1962); Piano Concerto (1965); Portrait for two pianos and two percussionists (1969).

Joritsuné Matsudaira, naît le 5 mai 1907 à Tokyo. Etudes de piano chez Henry Gill-Marchex et de composition chez Alexandre Tscherepnine. En 1954 il reçoit le prix de composition offert par l'édition Suvini Zerboni pour „Métamorphoses d'après Saibara“. En 1962 premier prix au concours international de composition à Rome avec „Bugaku“ pour orchestre de chambre. Oeuvres: Thème et variations pour piano et orchestre (1952); Métamorphoses d'après Saibara (1954); Klangfiguren pour orchestre (1957); Samai pour orchestre de chambre (1959); Suite dansante pour 3 orchestres (1960); Bugaku pour orchestre de chambre (1962); Concerto pour piano (1965); Portrait pour 2 pianos et 2 tambours (1969).



Franco Donatoni, geb. 1927 in Verona. 1949 bis 1951 Kompositionsstudien in Mailand und Bologna, 1953 bei Ildebrando

Franco Donatoni, born in 1927 in Verona. Studied composition in Milan and Bologna from 1949 to 1951, 1953 with Ilde-

Franco Donatoni, naît en 1927 à Vérone. De 1949 à 1951 il fait des études de composition à Milan et Bologna, en 1953 chez

Pizzetti in Rom. Ab 1953 Lehrer am Konservatorium G. B. Martini in Bologna, ab 1955 am Konservatorium Verdi in Mailand, seit 1961 Professor. Durch Kontakte mit Bruno Maderna (1953) und Mario Bartolotto (1959) sowie durch dreimalige Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik intensive Auseinandersetzung mit der Moderne. Werke: Streichquartett (1950); Rezitativ und Allegro (1951); Concertino (1952); Concert für Fagott und Streicher (1952); Sonate für Viola solo (1952); Sinfonie für Streicher (1953); Ouvertüre für Orchester (1953); Divertimento für Viola und Orchester (1953/54); Fünf Stücke für zwei Klaviere (1954); Musik für Kammerorchester (1954/55); Komposition in vier Sätzen für Klavier (1955); „La Lampara“, Ballett (1956); Drei Improvisationen für Klavier (1957); 2. Streichquartett (1958); Serenade für 16 Instrumente und Frauenstimme (1958/59); Strophen für Orchester (1959); Movimento (1959); „For Grilly“, Improvisation für sieben Instrumente (1960); „Sezioni“, Invention für Orchester (1960); Doubles, Übungen für Cembalo (1961); 3. Quartett für Tonband (1961); „Puppenspiel“, Studien für eine Bühnenmusik (1961); „Für Orchester“ (1962); 4. Streichquartett (1963); „Babai“ für Cembalo (1964); „Asar“ für zehn Streichinstrumente (1964); „Black and White“ für 37 Streichinstrumente (1964); „Puppenspiel II“ (1965); Divertimento II (1965); Kammersymphonie für 15 Solostreicher (1967).

brando Pizzetti in Rome. Since 1953 lecturer at the Conservatory G. B. Martini in Bologna, since 1955 at the Conservatory Verdi in Milan, since 1961 professor. His interest in contemporary music was quickened through his contacts with Bruno Maderna (1953) and Mario Bartolotto (1959) and his repeated participation in the Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Compositions: String quartet (1950); Recitative and Allegro (1951); Concertino (1952); Concerto for bassoon and strings (1952); Sonata for viola solo (1952); Symphony for strings (1953); Overture for orchestra (1953); Divertimento for viola and orchestra (1953/54); Five pieces for two pianos (1954); Music for chamber orchestra (1954/55); Composition in four movements for piano (1955); „La Lampara“, ballet (1956); Three improvisations for piano (1957); Second string quartet (1958); Serenade for 16 instruments and female voice (1958/59); Stanzas for orchestra (1959); Movimento (1959); „For Grilly“ (Improvisation for seven instruments, 1960); „Sezioni“ (Invention for orchestra, 1960); Doubles (Exercises for harpsichord, 1961); Third quartet for tape (1961); „Marionettes“, Studies for a stage music (1961); „For orchestra“ (1962); Fourth string quartet (1963); „Babai“ for harpsichord (1964); „Asar“ for 10 string instruments (1964); „Black and white“ for 37 string instruments (1964); „Marionettes II“ (1965); Divertimento II (1965); Chamber Symphony for 15 solo strings (1967).

Ildebrando Pizzetti à Rome. A partir de 1953 il exerce en tant que professeur au conservatoire G. B. Martini de Bologne, à partir de 1955 au conservatoire Verdi de Milan, depuis 1961 il a le titre de professeur. Grâce à des contacts avec Bruno Maderna en 1953, puis Mario Bartolotto en 1959 et également après avoir participé trois fois aux Ferienkurse für Neue Musik à Darmstadt, il se tourne vers la musique moderne. Oeuvres: Quatuor à cordes (1950); Récitatif et Allegro (1951); Concertino (1952); Concerto pour basson et cordes (1952); Sonate pour alto solo (1952); Symphonie pour cordes (1953); Overture pour orchestre (1953); Divertimento pour alto et orchestre (1953/54); 5 morceaux pour 2 pianos (1954); Musique pour orchestre de chambre (1954/55); Composition en 4 mouvements pour piano (1955); „La Lampara“, ballet (1956); 3 improvisations pour piano (1957); Deuxième quatuor à cordes (1958); Sérénade pour 16 instruments et voix de femme (1958/59); Strophes pour orchestre (1959); Movimento (1959); „For Grilly“, improvisation pour 7 instruments (1960); Sezioni, invention pour orchestre (1960); Doubles, exercices pour clavecin (1961); Troisième quatuor pour magnétophone (1961); Marionettes, études pour une musique de scène (1961); „Pour orchestre“ (1962); Quatrième quatuor à cordes (1963); „Babai“ pour clavecin (1964); „Asar“ pour 10 instruments à cordes (1964); „Black and white“ pour 37 instruments à cordes

Han de Vries, geb. 1941 in Den Haag. Studium an der Kunstakademie in Den Haag, Oboenunterricht am königlichen Konservatorium. Interpret der wichtigsten Werke der Oboenliteratur vom Barock bis zur Gegenwart.

Han de Vries, born in 1941 at The Hague. Studies at the Academy of Arts of The Hague, oboe classes at the conservatory. His repertoire comprises the most important works for oboe ranging from baroque to contemporary music.

Han de Vries, né en 1941 à La Haye. Etudes à l'académie des arts, études d'hautbois au conservatoire. Il interprète toutes les oeuvres importantes écrites pour le hautbois, de la musique baroque aux oeuvres contemporaines.

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 Strawinski, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Werner Egk, Benjamin Britten, Goffredo Petrassi, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Leopold Stokovski u. a.

The Symphony Orchestra of the Südwestfunk Baden-Baden looks back on a history of more than 20 years. Thanks to the work of principal conductor Hans Rosbaud which lasted from 1948 until the conductor's death in 1962, the Symphony Orchestra of the Südwestfunk has developed into an internationally renowned orchestra, especially for its interpretation of contemporary music. The orchestra made numerous tours abroad, to Holland, Italy, Austria, and Switzerland. At present the orchestra consists of 95 musicians. Guest conductors were: Igor Stravinsky, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Werner Egk, Benjamin Britten, Goffredo Petrassi, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Leopold Stokovsky etc.

L'Orchestre symphonique de la Südwestfunk Baden-Baden existe depuis plus de 20 ans. Grâce à l'activité de Hans Rosbaud, chef d'orchestre en titre de cet ensemble (activité qui commença en 1948 et prend fin avec sa mort en 1962) l'orchestre symphonique de la Südwestfunk devint un ensemble musical reconnu sur le plan international essentiellement pour ses interprétations de musique moderne. De nombreux concerts à l'étranger: en Hollande, Italie, Autriche et en Suisse. Pour l'heure, l'orchestre comprend 95 musiciens. Les chefs d'orchestre suivants dirigèrent cet orchestre: Igor Stravinsky, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Werner Egk, Benjamin Britten, Goffredo Petrassi, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Ernest Ansermet, Karl Böhm, Otto Klemperer, Lorin Maazel, Leopold Stokovsky etc.

**Joritsuné Matsudaira über
Mouvements circulatoires für zwei
Kammerorchester**

Die Mouvements circulatoires entstanden 1971. Nach dem Vorbild des

**Joritsuné Matsudaira on
Mouvements circulatoires for two
chamber orchestras**

Mouvements circulatoires were written in 1971. After the model of Gagaku,

**Joritsuné Matsudaira sur les
„Mouvements Circulatoires pour deux
orchestres de chambre“**

Les Mouvements Circulatoires furent composés en 1971. Le compositeur a

Gagaku, einer alten japanischen Hofmusik, hat der Komponist versucht, die beiden Orchester verschieden zu kombinieren. Das Ergebnis sind die „Mouvements circulatoires“.

the old Japanese court music, the composer has endeavoured to link various combinations of the two orchestras whence result the "Mouvements circulatoires".

essayé, en s'inspirant du Gagaku, ancienne musique de la cour japonaise, d'assembler diverses combinaisons des deux orchestres, d'où resultent les Mouvements Circulatoires.

**Franco Donatoni über
„To Earle“ per orchestra da camera
in due sezioni (UA 2. 2. 1971)**

Wurde 1970 als Auftragskomposition des Kammerorchesters von Bozen und Trient geschrieben und wurde am 2. 2. 1971 uraufgeführt und in der Folge am 15. 5. 1971 im Teatro Petruzzelli in Bari und am 12. 12. 1971 bei den Mailänder musikalischen Nachmittagen wiederholt.

**Franco Donatoni on "To Earle"
per orchestra da camera in due sezioni
(WP 2. 2. 1971)**

Commissioned by the Chamber Orchestra of Bolzano and Trentino, written in 1970 and first performed on 2. February 1971. Further performances on 15. May 1971 at the Teatro Petruzzelli in Bari and on 12. December 1971 for the Musical Afternoons in Milan. This piece should be considered as

Dieses Werk ist als Seite eines Tagebuches zu betrachten. Es befindet sich zwischen „Doubles II“ (1969/70) und „To Earle Two“ (1971). Die intensive Befassung mit der Materie, welche die beiden erwähnten Werke auszeichnet, ist in „To Earle“ beinahe nicht vorhanden. Die Anwesenheit des Komponisten ist nur im zarten Gewebe der Partitur fühlbar, in dem die graphische Notation das Wert- und Sinnlose streift.

the page of a diary. It stands between "Doubles II" (1969/70) and "To Earle II" (1971). The intensive work on the material which is obvious in both the aforementioned works, can hardly be felt in "To Earle". The existence of the composer is only discernible in the delicate texture of the score where the graphic notation borders on the worthless and the meaningless.

**Franco Donatoni sur „To Earle“ per
orchestra da camera in due sezioni**
Fut écrit en 1970 sur commande de l'orchestre de chambre de Bolzano et Trentino et la première eut lieu le 2. 2. 1971, repris le 15. 5. 1971 au théâtre Petruzzelli de Bari, puis le 12. 12. 1971 aux „Après-midis Musicaux“ de Milan. Ce morceau est à considérer comme page d'un journal.

Il se trouve entre „Doubles II“ (1969/70) et „To Earle Two“ (1971). La confrontation intensive avec le matériau, qui caractérise ces deux dernières oeuvres, n'apparaît presque pas dans „To Earle“. L'existence du compositeur n'est que légèrement perceptible à travers la partition, où la notation graphique effleure ce qui n'a pas de valeur et pas de sens.

Peter Schat über Thema

(UA: 1970 beim Holland-Festival). Die Funktion der Oboe kann rasch erklärt werden. Sobald man die ersten Takte gehört hat, weiß man, wie es weitergeht. Die elektrisch verstärkte Oboe spielt hauptsächlich eine Rolle elektronischer Aktivität. Sie verbindet die elektronischen Kreise von Gitarre und Orgel. Ich mache ausschließlich von systematischen Wiederholungen Gebrauch, alterniere und steigere dasselbe Thema die ganze Zeit. Ein Takt eines jazzähnlichen Blechklanges, dann die Oboe, dann zwei Takte Blech, dann wieder die Oboe, dann drei Takte usw. Die Trompeten halten das Thema, jedoch nie ausschließlich oder direkt. Die Akkorde basieren ebenfalls auf dem Prinzip der Wiederholung und Vervielfältigung des Themas. Es ist ein Stück ohne Überraschungen mit einer kleinen

kindischen Ausnahme. Etwa in der Mitte des Werkes wird die strenge formale Struktur unterbrochen. Die Gitarren wollen sich selbständig machen, obwohl sie immer wieder vom Blech gestoppt werden. Wenn sich der Ablauf einem Höhepunkt zu nähern scheint, kommt die Überraschung, und alles beginnt von vorn, aber auf völlig andere Art. Die Isorhythmen spielen dann eine noch größere Rolle. Darauf folgt eine etwas dürrtige Art von Jazz in Blech und vereinzelte Wiederholungen in den Klarinetten. Die Gitarren geben bloß die Anfangsakkorde für die Oboe an; sie spielen das Thema zu Harmonien überlagert. Als ich dieses Stück schrieb, fühlte ich mich sehr durch James Brown inspiriert, besonders durch die Nummer „I feel all right“ von der Platte „Live from the Apollo“.

Peter Schat on Thema

(WP 1970 Holland Festival)

The function of the oboe is easy to sum up. Once you've heard the first page, you know how it's going to continue. The oboe, itself electrified, has mainly an electronically active role. It connects the electronic circuits of the guitars and the organ. I make use exclusively of systematic repetition, an alternation and increase of the same thing all the time. A bar of a jazz-like brass sound, then the oboe, then two bars of brass, then the oboe once again, then three bars etc. The trumpets hold the theme, but never barely or directly, and also never changed. The chords, too, are based on the principle of repetition and multiplication of the

theme, very strictly. It is a piece without surprises, with one minor childish exception. Half-way through things get out of control. The guitars just want to race through, although they are stopped all the time by the brass. When it gets a bit thick, the surprise comes, and everything begins again in a different way. The isorhythm then plays an even greater part. A bit of miserable sort of jazz in the brass and repetitions of notes in the clarinets. The guitars then merely state the starting chords for the oboe which plays the theme in harmonics. When writing the piece I was much inspired by James Brown, particularly the number „I feel all right“ from „Live from the Apollo“.

Peter Schat sur Thème (P 1970)

La fonction du hautbois est facile à expliquer. Quand on a écouté la première page, on sait déjà comment ça va continuer. Le hautbois, qui est lui-même amplifié, joue, principalement, un rôle important sur le plan électronique. Il relie les circuits électroniques des guitares et de l'orgue. Rejetant la répétition systématique, j'utilise une alternation et une amplification du thème, que reste le même tout le temps.

Un son de cuivre, semblable au jazz, une mesure durant, puis le hautbois, ensuite deux mesures de cuivres, de

nouveau le hautbois, puis trois mesures etc. Les trompettes soutiennent le thème, mais jamais exclusivement ou ouvertement, et toujours inchangé. Les accords sont eux aussi basés sur le principe de la répétition et multiplication du thème, et ce de manière très stricte. C'est un morceau sans surprise, avec une petite exception puérile. Vers le milieu environ, tout tourne au désordre. Les guitares aimeraient tout simplement brûler les étapes, bien qu'elles soient sans cesse contenues par les cuivres. Au moment le plus imprévisible, arrive la surprise et tout reprend d'une manière diffé-

rente. Les isorythmes jouent alors un rôle encore plus important. Un peu de jazz triste chez les cuivres, et répétition des notes chez les clarinettes. Les guitaristes jouent alors les accords d'introduction pour le hautbois qui joue

Luciano Berio über „Chemins II B“

Nichts, was man macht, ist jemals beendet. Auch das „abgeschlossene“ Werk ist das Ritual und der Kommentar eines Werkes, das ihm vorangegangen ist, und eines anderen, das ihm folgen wird. Die Frage fordert nicht eine Antwort heraus, sondern vielmehr einen Kommentar und eine neue Frage . . .

Die Serie meiner „Chemins“ (für Harfe und Orchester, für Viola und neun Instrumente, für Viola, neun Instrumente und Orchester) kann als eine Folge spezifischer Kommentare angesehen werden, die fast zur Gänze das Objekt und das Subjekt des Kommentares erfassen.

Was man über Chemins II im Verhältnis zu Sequenza VI für Viola sagen kann, trifft, wenn auch weiterentwickelt, auf Chemins II B zu. Dieses Werk ist nicht einfach eine orchestrale Metamorphose von Chemins II, auch nicht die Übertragung eines einmal gefundenen Objektes in einen neuen Zusammenhang, sondern vielmehr eine neue Lesart der strukturellen Charakteristika,

Luciano Berio on “Chemins II B”

Nothing that we do is ever finished. Even the “accomplished” work is the ritual and the commentary of a work which preceded it and of another which will follow. The question does not provoke an answer, but rather a comment and another question . . .

The series of my Chemins (for harp and orchestra, for viola and nine instruments, for viola, nine instruments and orchestra) can be considered as a sequence of specific comments which comprehend almost entirely the object and the subject of the comment. What can be said of Chemins II in relation to Sequenza VI for viola is applicable, developed even further, to Chemins II B. This work is not just a simple orchestral metamorphosis of Chemins II, and neither is it the transfer of an object once found into a new context, but rather a new way to read the structural characteristics inherent

le thème en harmonies.

En composant ce morceau j'ai été très inspiré par James Brown, plus particulièrement par le numéro „I feel all-right“ tiré de „Live from Apollo“.

die den früheren Stücken (Sequenza VI und Chemins II) eigneten. In Chemins II B sind der Grundtext und dessen Kommentierung eng in einem fortwährenden Austausch der Elemente vermischt. Der eine trägt den anderen, wie eine Gestalt, eine Zeichnung, ein Modell seine Farben und seine Schatten trägt . . ., so wie alles, was wir machen, etwas Neues aufdeckt, in einer Vermengung der Wege, die unvermeidlich in andere Wege münden, so wie sich das Schicksal eines jeden in einem Gewebe von Stämmen, Ästen und immer feineren Zweigen verfolgen läßt. Und wir sind hier, an der Gabelung der allerfeinsten Zweige, und sehen, wie sie vor unseren Augen neu zu knospen beginnen; man kann ihnen nur folgen, wenn man ein Stück zurückgeht, manchmal aber auch nach vorne, damit sie sich weiterhin in ihren drei Millionen Verästelungen ausbreiten, auf drei Millionen verschiedenen Wegen, wobei es sicher ist, daß kaum ein Dutzend davon anderswo hinführt als zu neuen Kreuzwegen, auf neue Wege.

in the two earlier pieces (Sequenza VI and Chemins II). In Chemins II B, the basic text and its comment are intimately entwined in a continuous exchange of elements. One carries the other, as a figure, a drawing, a model might carry its colours and its shadows . . . like everything we do reveals another thing, in a proliferation of ways that inevitably turn into other ways. Like everybody's destiny can be seen as a ramification from trunk to branches to finer and even finer twigs. And here we are at the subdivision of the most fragile of twigs and see them burgeoning before our eyes; we cannot follow them but by retreating a little, sometimes also advancing, so that they may continue to propagate their three million ramifications, in three million different ways, with the certitude that hardly a dozen of them will lead anywhere else than to new crossroads and on new ways.

Luciano Berio sur Chemins II B

Rien de ce que l'on fait n'est jamais fini. Même l'oeuvre „achevée“ est le rituel, le commentaire d'une oeuvre qui l'a précédée et d'une autre qui va la suivre. La question ne provoque pas de réponse, mais plutôt un commentaire et une autre question . . .

La série de mes Chemins (pour harpe et orchestre, pour alto et neuf instruments, pour alto, neuf instruments et orchestre) peut être considérée comme une suite de commentaires spécifiques qui comprennent presque intégralement l'objet et le sujet du commentaire. Ce que l'on peut dire de Chemins II par rapport à la Sequenza VI pour alto est applicable, plus développé encore, à Chemins II B. Cette oeuvre n'est pas une simple métamorphose orchestrale de Chemins II, ni le transfert d'un „objet trouvé“ dans un contexte nouveau, mais c'est plutôt une nouvelle lecture des caractéristiques structurelles inhérentes aux morceaux antérieurs (Sequenza VI et Chemins II). Dans

Chemins II B, le texte de base et son commentaire sont intimement mêlés dans un échange permanent d'éléments. L'un comporte l'autre, comme une figure, un dessin, un modèle porte ses couleurs et ses ombres . . . comme toute chose que nous faisons révèle une autre chose, dans une prolifération de chemins qui se réfèrent inévitablement à d'autres chemins, comme chacun de nous ramifie son sort dans un tissu de troncs, de branches et de rameaux de plus en plus subtils. Et nous sommes ici, au bout de la subdivision du plus mince de ces rameaux et nous regardons ces lignes du sens qui tout à l'heure bourgeonnaient encore; on ne peut les suivre qu'en revenant en arrière ou quelquefois en allant de l'avant, puisqu'elles continuent à propager leurs trois millions de ramifications, dans trois millions de chemins différents, avec la certitude qu'à peine douze d'entre elles conduiront ailleurs qu'à de nouveaux croisements sur de nouveaux chemins.

Stephaniensaal
Mittwoch, 11. Oktober, 19.45 Uhr

Ernst Krenek (USA)
Lamentatio Jeremiae Prophetae 4
(Secundum Breviarium
sacrosanctae ecclesiae Romanae)
In coena domini

Jorge Antunes (Brasilien)
Cromorfonética * 4

Iannis Xenakis (Frankreich)
Nuits +2

Pause

Paul Gutama Soegijo (BRD)
Landschaften * 1

Das Pro-Arte-Ensemble Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann

**Schnelle Hilfe
für
alle!**



MERKUR
versicherungen



Ernst Krenek, geb. 1900 in Wien.

Kompositionsstudien bei Franz Schreker, Philosophiestudium an der Wiener Universität, Assistent Paul Bekkers an den Opern in Kassel und Wiesbaden, 1930–37 kompositorische und literarische Tätigkeit in Wien, 1938 Emigration in die USA. Gastprofessor an zahlreichen amerikanischen 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. Werke: „Jonny spielt auf“ (1925–1927); „Das Leben des Orest“ (1928/29); „Karl V.“ (1930–33); „Pallas Athene weint“ (1952–55); „Ausgerechnet und verspielt“ (1961/62); „Der goldene Bock“ (1963/64); 5 Sinfonien, 4 Klavierkonzerte, 2 Violinkonzerte, Konzert für Harfe und Kammerorchester, Konzert für zwei Klaviere und Orchester, „Kette, Kreis und Spiegel“ (1956/57); „Marginal Sounds“ (1957–1961); „Hexaeder“ (1958); „Quaestio temporis“ (1958); „Lamentatio Jeremiae Prophetae“, „Cantata for wartime“, „Missa duodecim

Ernst Krenek, born 1900 in Vienna. Studied composition with Franz Schreker, philosophy at the University of Vienna, was assistant to Paul Bekker at the opera in Kassel and Wiesbaden, from 1930 to 1937 he lived in Vienna as a writer and composer. In 1938 he emigrated to the US and lectured at numerous colleges and universities. Since 1950 he has made several concert – and lecturing tours in the US and Europe. In 1963 he was awarded the Austrian Grosser Staatspreis, he is a member of the National Institute of Arts and Letters in New York, of the Academy of Fine Arts in Berlin and the Academy for Music and the Performing Arts in Vienna. Compositions (selective list): Jonny spielt auf (1925–27); Das Leben des Orest (1928/29); Karl V. (1930 to 1933); Pallas Athene weint (1952–55); Ausgerechnet und verspielt (1961/62); Der goldene Bock (1963/64); 5 symphonies, 4 piano concertos, 2 violin concertos, concert for harp and chamber orchestra, concert for 2 pianos and orchestra; Kette, Kreis und Spiegel (1956/57); Marginal Sounds (1957 to 1961); Hexaeder (1958); Quaestio temporis (1958); Lamentatio Jeremiae Prophetae, Cantata for

Ernst Krenek, né 1900 à Vienne. Fait des études de composition chez Franz Schreker, et de philosophie à l'université de Vienne. Il est assistant de Paul Bekker à l'opéra de Kassel et de Wiesbaden. De 1930 à 1937 activité musicale (en tant que compositeur) et littéraire à Vienne. En 1938 il émigre aux USA et est invité en tant que professeur par de nombreux collèges et universités américains. Depuis 1950 nombreuses tournées de concerts et de conférences à travers l'Amérique et l'Europe. En 1963 il reçoit le grand prix de l'Etat Autrichien, il est membre du National Institut of Arts and Letters New York, de l'Académie de Beaux Arts de Berlin et à Vienne de l'Académie für Musik und Darstellende Kunst. Oeuvres principales: Jonny spielt auf (1925–27); Das Leben des Orest (1928/29); Karl V. (1930–33); Pallas Athene weint (1952–55); Ausgerechnet und verspielt (1961/62); Der goldene Bock (1963/64); 5 symphonies; 4 concertos pour piano; 2 concertos pour violon; concerto pour harpe et orchestre de chambre; concerto pour 2 pianos et orchestre; Kette, Kreis und Spiegel (1956/57); Marginal Sounds (1957–61); Hexaeder (1958); Quaestio temporis (1958); Lamen-

tonorum" (1957/58); „Medea" (1951/52); „Sestina" (1957); „Reisebuch aus den österreichischen Alpen" (1929); 7 Streichquartette, „Pentagramm", „Alpbach Quintett" (1962).

wartime, Missa duodecim tonorum (1957/58); Medea (1951/52); Sestina (1957); Reisebuch aus den österreichischen Alpen (1929); 7 string quartets; Pentagramm, Alpbach Quintet (1962).

tatio Jeremiae Prophetae; Cantata for wartime; Missa duodecim tonorum (1957/58); Medea (1951/52); Sestina (1957); Reisebuch aus den österreichischen Alpen (1929); 7 quatuors à cordes; Pentagramm; Alpbach Quintett (1962).



Jorge Antunes, geb. 1942 in Rio de Janeiro. Erstes Musikstudium 1958. Ab 1960 Violin-, Kompositions- und Dirigierstudien an der Musikschule der Universität von Brasilien. 1962 Gründung des „Centre de Recherches Chromo-Musicales". 1967 Gründung des „Centre de Recherches musicales" am Institut Villa Lobos in Rio de Janeiro, an das er zum Professor für elektroakustische Musik berufen wurde. 1969 Preisträger des „Concurso Bienal" in Buenos Aires. Stipendiat am „Centro latinoamericano de altos Estudios musicales". 1969/70 Arbeit am Laboratorium für elektronische Musik des „Instituto Torcuato di Tella". 1970/71 Tätigkeit am Institut für Sonologie (Abteilung elektronische Musik) der Universität Utrecht. Gegenwärtig ist Antunes als Komponist an der Groupe de

Jorge Antunes, born in 1942 in Rio de Janeiro. Began to study music in 1958. From 1960 on he studied violin, composition and conducting at the Music School of the University of Brazil. 1962 foundation of Centre de Recherches Chromomusicales. 1967 foundation of Centre de Recherches musicales at the Institute Villa Lobos in Rio de Janeiro, where he was appointed professor for electro-acoustic music. 1969 he was awarded a prize at the Concurso Bienal in Buenos Aires. He holds a scholarship at the Centro latino-americano de altos estudios musicales. 1969/70 he worked in the laboratory for electronic music at the Instituto Torcuato di Tella. 1970/71 he worked at the Institute for Sonology (department for electronic music) of the University of Utrecht. At present he is working as a composer

Jorge Antunes, est né en 1942 à Rio de Janeiro. Premières études musicales dès 1958. A partir de 1960 études de violon, de composition et de chef d'orchestre au conservatoire de l'université du Brésil. En 1962 création du Centre de recherches chromomusicales. En 1967 création du Centre de recherches musicales à l'institut Villa Lobos de Rio, où il est nommé professeur de musique électro-acoustique. En 1969 il reçoit le prix du „Concurso bienal" de Buenos Aires. Bourse au Centro latino-americano de altos estudios musicales. De 1969 à 1970 il fait des travaux au laboratoire de musique électronique de l'instituto Torcuato di Tella. De 1970 à 1971 il exerce des activités à l'institut de sonologie (département musique électronique) de l'université d'Utrecht. Pour

Recherches Musicales des ORTF in Paris tätig.

Wichtigste Werke:

„(1.6 – 1.6) × 10–19 coulombs“ für Flöte, Fagott und . . . piano-Ampel (1967); Acusmorfose für Orchester (1969); Tartiniana MCMLXX für Violine und Orchester (1970); Isomerism für Kammerorchester (1971); Cromorfonética für gemischten Chor (1970); Auto-Retrato sobre paisaje porteno (1969); Reflex für zwei Klaviere (1971); Para Nascer aqui (1971); Musik für acht Personen (1971).

in the Groupe de Recherches Musicales of the ORTF in Paris.

Compositions:

“(1.6 – 1.6) × 10¹⁹ coulombs” for flute, bassoon and . . . piano-Ampel (1967); Acusmorfose for orchestra (1969); Tartiniana MCMLXX for violin and orchestra (1970); Isomerism for chamber orchestra (1971); Cromorfonética for mixed choir (1970); Auto-Retrato sobre paisaje porteno (1969); Reflex for two pianos (1971); Para nascer aqui (1971); Music for eight persons (1971).

l'heure Antunes est compositeur au sein du Groupe de Recherches musicales de l'ORTF à Paris. Oeuvres principales: „(1.6 – 1.6) × 10¹⁹ coulombs“ pour flûte, basson et . . . piano-Ampel (1967); Acusmorfose pour orchestre (1969); Tartiniana MCMLXX pour violon et orchestre (1970); Isomerism pour orchestre de chambre (1971); Auto-Retrato sobre paisaje porteno (1969); Reflex pour 2 pianos (1971); Para Nascer aqui (1971); Musique pour 8 personnes (1971); Cromorfonética pour chœur mixte (1970).



Iannis Xenakis, geb. 1921 in Braila (Rumänien). Technikstudium in Athen. Lebt seit 1947 in Paris. Zunächst Zusammenarbeit mit Le Corbusier bis 1960, architektonische Planung des Philips-Pavillons im Rahmen der Brüsseler Weltausstellung (1958). Daneben Musikstudien bei Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen und Hermann Scherchen. Tritt 1953 erstmals als Komponist hervor. Werke: Metastassis (1955); Anastenaria (1957); Pithoprakta (1957); Achoripsis (1957); Duel (1959); Syrmos (1959); Terretektorh (1959);

Iannis Xenakis, born in 1921 in Braila (Roumania), studied engineering in Athens. Since 1947 he has been living in Paris. Collaboration with Le Corbusier until 1960 architectonic design of the Philips pavilion for the Brussels World Exhibition (1958). At the same time he studied music with Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen and Hermann Scherchen. First appearance as a composer in 1953. Compositions: Metastassis (1955); Anastenaria (1957); Pithoprakta (1957); Achoripsis (1957); Duel (1959); Syrmos (1959);

Iannis Xenakis, né à Braila (Roumanie) en 1921, fait des études techniques à Athènes. Il vit depuis 1947 à Paris. Tout d'abord il collabore avec Le Corbusier jusqu'en 1960. (Plan architectonique du Pavillon Philips dans le cadre de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958.) A côté, études musicales chez Arthur Honegger, Darius Milhaud, Olivier Messiaen et Hermann Scherchen. En 1953 il se manifeste, pour la première fois, comme compositeur. Oeuvres: Metastassis (1955); Anastenaria (1957); Pithoprakta (1957);

Hiketides (1964); Nuits (1966/67); Medea (1967); Anaktoria (1969); Nomos Gamma (1968); Persephassa (1969); Synaphai (1969); Hibiki Hana Ma (1970); Persepolis (1971); Aurora (1971); Charisma (1971).

Terretekter (1959); Hiketides (1964); Nuits (1966/67, first performed in Paris 1968); Medea (1967); Anaktoria (1969); Nomos Gamma (1968); Persephassa (1969); Synaphai (1969); Hibiki Hana Ma (1970); Persepolis (1971); Aurora (1971); Charisma (1971).

Achoripsis (1957); Duel (1959); Syrmos (1959); Terretekter (1959); Hiketides (1964); Nuits (1966/67, première 1968 à Paris); Medea (1967); Anaktoria (1969); Nomos Gamma (1968); Persephassa (1969); Synaphai (1969); Hibiki Hana Ma (1970); Persepolis (1971); Aurora (1971); Charisma (1971).



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; ITU, szenische Sonate für 3 Solisten, 2 Assistenten und Ensemble.

Paul Gutama Soegijo, born in 1934 in Jogjakarta (Indonesia). After working in a bank and studying painting he began to study music in Amsterdam. Since 1964 pupil of Boris Blacher in Berlin. Compositions: Music for trombones and percussion; String Quartet; "To catch a fly", Dolanan for bassoon and trombone, 16 vocalists and percussion; ITU, scenic sonata for 3 soloists, 2 assistants and ensemble.

Paul Gutama Soegijo, né à Jogjakarta (Indonésie) en 1934. D'abord employé de banque, fait des études de peinture. Plus tard il fait des études de musique au conservatoire d'Amsterdam. A partir de 1964 il est l'élève de Boris Blacher à Berlin. Oeuvres: Musique pour trombones et instruments à percussion; Quatuor à cordes; „To catch a fly“; Dolanan pour basson, trombone, 16 vocalistes et instruments à percussion; ITU — sonate scénique pour 3 solistes, 2 assistants et ensemble.

Karl Ernst Hoffmann, geb. 1926 in Wien, Studium in Wien und Salzburg bei Ferdinand Großmann, Josef Lechtaler, Erich Marckhl, Igor Markevich und Lovro von Matačić.

Karl Ernst Hoffmann, born 1926 in Vienna, studied with Ferdinand Grossmann, Josef Lechtaler, Erich Marckhl, Igor Markevich and Lovro von Matacic in Vienna

Karl Ernst Hoffmann, né à Vienne en 1926, fait ses études à Vienne et à Salzbourg chez Ferdinand Grossmann, Josef Lechtaler, Erich Marckhl, Igor Markevitch et Lovro von

1945—1947 Lehrtätigkeit am Konservatorium der Stadt Wien, seit 1947 als Direktor mehrerer Musikschulen am Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes beteiligt, 1961 Berufungen an das Steiermärkische Landeskonservatorium; 1964 Hochschulprofessor. 1970 Leiter der Musikabteilung beim ORF, Studio Steiermark.

and Salzburg. 1945—1947 lecturer at the Conservatory for Music Vienna, since 1947, as director of several music schools, he has played an important part in the establishment of Styrian musical education; since 1961 at the Conservatory of the Province of Styria, 1964 professor at the university. 1970 director of the music department of the Austrian Radio, Studio Styria.

Matacic. De 1945 à 1947 il enseigne au conservatoire de Vienne, depuis 1947 il prend part, en tant que directeur de plusieurs conservatoires, à l'élaboration de l'éducation musicale en Styrie. En 1961 il est nommé au conservatoire de Styrie. En 1964: professeur à l'université. En 1970: directeur du département de musique de la radio-diffusion de Styrie, ORF.

Lamentatio Jeremiae Prophetae
 Secundum Breviarium Sacrosanctae
 Ecclesiae romanae
 1. In Coena Domini
 Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae
 Lectio prima (Cap., I, 1–5)
 Aleph.

Quomodo sedet sola
 civitas plena populo:
 facta est quasi vidua
 domina gentium:
 princeps provinciarum
 facta est sub tributo.

Beth.
 Plorans ploravit in nocte,
 et lacrimae ejus in maxillis ejus:
 non est qui consoletur eam,
 ex omnibus caris ejus:
 omnes amici ejus spreverunt eam,
 et facti sunt ei inimici.
 Ghimel.
 Migravit Judas propter afflictionem,

et multitudinem servitutis:
 habitavit inter gentes,
 nec invenit requiem:
 omnes persecutores ejus
 apprehenderunt eam,
 inter angustias.
 Daleth.

Viae Sion lugent eo quod non sint
 qui veniant ad solemnitatem:
 omnes portae ejus destructae:
 sacerdotes ejus gementes:
 virgines ejus squalidae,
 et ipsa oppressa amaritudine.

He.
 Facti sunt hostes ejus in capite,
 inimici ejus locupletati sunt:
 quia Dominus locutus est super eam
 propter multitudinem iniquitatum ejus:
 parvuli ejus ducti sunt in captivitatem,
 ante faciem tribulantis.
 Jerusalem, Jerusalem, convertere
 ad Dominum, Deum tuum.

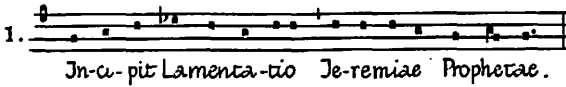
Ernst Krenek über Lamentatio Jeremiae Prophetae (UA 1958)

Der Text der Lamentatio besteht aus jenen Abschnitten der Klagelieder des Jeremias, die bei den katholischen Gottesdiensten am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag vorgetragen werden. Diese Abschnitte sind in je drei „Lektionen“ zusammengefaßt. Jede Lektion endet mit dem Anruf „Jerusa-

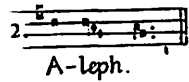
lem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“. Diese refrainartige Zeile kommt also neunmal vor. Jede Lektion besteht aus mehreren Versen. Jeder Vers ist eingeleitet von einem Buchstaben des hebräischen Alphabets (Aleph, Beth, Ghimel etc.). Diese Buchstaben sind Bestandteile des Textes und werden gesungen so wie der Text selbst.

Organisation des musikalischen Materials

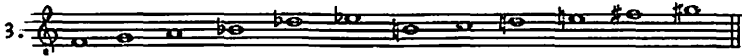
Die gregorianische Intonation der Lamentatio umfaßt die Töne F, G, A und B:



Alle Buchstaben werden auf das folgende Melisma gesungen:



Die vorliegende Komposition beruht auf einer Zwölftonreihe, die sich aus einer Erweiterung der gregorianischen Viertongruppe ergibt:



Die beiden Hälften der Reihe, deren Anfangstöne eine halbe Oktave voneinander entfernt sind, werden gesondert behandelt. Von jeder der beiden Sechstongruppen werden je fünf weitere Gruppen abgeleitet, indem jeweils der dem ersten Ton der vorangehenden Gruppe folgende Ton zum Anfangston der nächsten Gruppe gemacht wird.

Jede der so gewonnenen Gruppenreihen enthält dieselben sechs Töne, doch liegen die Intervalle in bezug auf den Anfangston jedesmal an einer anderen Stelle. Die Anregung zu diesem „Rotationsverfahren“ gab mir das System der modalen Skalen des Mittelalters, das ein gleichbleibendes Material von

sieben Tönen durch Verschiebung der Finalis in wechselnde Ordnungen bringt.

Der von manchen Musikhistorikern ausgesprochene Gedanke, daß die Griechen ihre auf ähnliche Weise gewonnenen „Oktav-Gattungen“ in den Bereich einer „charakteristischen“ Oktave zu transponieren pflegten, gab

den Anstoß zu einer zweiten Form der Ableitung weiterer Gruppenreihen. Diese ergibt sich dadurch, daß die Reihen der linken Spalte von Beispiel 4 so transponiert werden, daß alle mit F beginnen. Die Reihen der rechten Spalte werden so transponiert, daß H zu ihrem Anfangston wird.

Dasselbe Verfahren der Rotation und Transposition wird auch auf die Umkehrungen der so gewonnenen Sechston-Reihen angewendet.

Da die Reihen in jeder Spalte von Beispiel 4 stets aus denselben Tönen bestehen, mag man sie „diatonisch“ nennen. Da die Reihen in Beispiel 5 nach und nach alle zwölf Töne einbeziehen, können sie als „chromatisch“ bezeichnet werden.

Der Zweck dieser Anordnung ist, daß das Prinzip der Reihenkomposition angewendet werden kann, ohne daß stets alle zwölf Töne im Spiel zu sein brauchen, indem je nach Maßgabe der kompositorischen Absicht verschiedene Abstufungen zwischen diatonischer Sechstönigkeit und zwölfstimmiger Chromatik gewählt werden können.

Formale Gestaltung

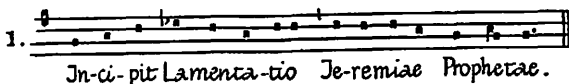
Die Beziehung zur gregorianischen Intonation ist darauf beschränkt, daß die Einleitungen zur ersten und letzten Lektion diese Intonation gewissermaßen als *cantus firmus* enthalten und daß die den hebräischen Buchstaben zugeordnete Musik meist aus dem in Beispiel 2 angegebenen Melisma entwickelt ist. Auch die Anrufung „Jerusalem“ klingt gelegentlich an den gregorianischen Prototyp an.

Ernst Krenek on Lamentatio Jeremiae Prophetae (WP 1958)

The words for “Lamentatio” are taken from those sections of the Lamentations of Jeremiah which, after the Catholic ritual, are read on Maundy Thursday, Good Friday and Saturday before Easter. These sections are grouped in three lectures each. Each lecture is closed with the invocation

Organisation of the musical material

The Gregorian intonation of the Lamentatio comprises the notes F, G, A and B flat:



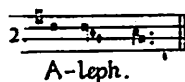
Die Setzweise der einzelnen Abschnitte bewegt sich zwischen zwei und acht Stimmen, in wechselnder gruppenweiser Zusammenfassung. Die Anrufung „Jerusalem“ erfolgt am Ende der ersten Lektion einstimmig (in Unisono), am Ende der zweiten in zwei Stimmen usw., bis sie das Werk als neunstimmiger Chorsatz abschließt.

Rhythmus und Metrum

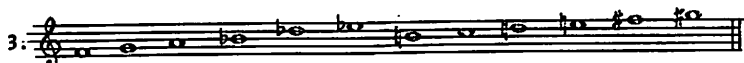
Die rhythmische und metrische Gestaltung der Musik ist angeregt von den Prinzipien, die ich auf Grund meiner Studien in der Polyphonie des fünfzehnten Jahrhunderts obwalten sehe. Kein rhythmisches oder metrisches Schema ist vorgegeben. Das freie Spiel der Akzente in der Gesamtzeichnung ergibt sich daraus, daß die natürliche melodische Diktion der Einzelstimmen hohen und langen Tönen, in Verbindung mit dem Sprachakzent, verstärkte Betonung verleiht. Die rhythmische Gliederung der Phrasen beruht auf mannigfaltigen Kombinationen der aus je zwei oder drei Tönen bestehenden Grundelemente. Um diesen Sachverhalt klarer zu machen, habe ich von der Setzung von Taktstrichen abgesehen, da diese stets die Vorstellung von regelmäßig wiederkehrenden „guten“ Taktteilen wachrufen. Die Metronomzahlen in der Partitur sind Andeutungen der gewünschten Tempi. Sie sollen innerhalb der so bezeichneten Abschnitte nicht allzu starr festgehalten, sondern je nach dem Ausdruckscharakter modifiziert werden.

“Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum”. This refrain-like line thus occurs nine times. Each lecture consists of several verses. Each verse is introduced by a letter of the Hebrew alphabet (Aleph, Beth, Ghimel etc.). These letters are part of the text and are sung just like the words of the text.

All letters are sung to the following melisma:



The present composition is based on a twelvetone series which was won by enlarging the Gregorian group of four tones:



The two halves of the series the first tones of which are half an octave distant, are treated separately. From each of the two sixtone groups five further groups are derived, the tone following the first tone of the preceding group becoming the initial tone of the next group.

Each of the thus obtained group series contains the same six tones, however the intervals in relation to the initial tone are every time in a different place. I was inspired to use this "rotation procedure" by the medieval system of modal scales which achieves different orders for one and the same material of seven tones by shifting the finalis. The thought expressed by some musicologists that the Greeks used to transpose their "octave-types" (which they had obtained in a similar manner) into the range of a "characteristic" octave prompted a second form of derivation of further group series. This is brought about by transposing the series of the left column of fig. 4 in such a manner that they all start with F. All series of the right column are transposed to begin with B. The same procedure of rotation and transposition is also applied to the inversions of the thus obtained sixtone-series.

As the series in both columns of fig. 4 consist of always the same tones, they might be called "diatonic". As the series in fig. 5 gradually include all

twelve tones, they may be called "chromatic". The purpose of this arrangement is to enable the principle of serial composition without always having to use all twelve tones, in that according to the composer's intentions there is a choice of various gradations between diatonic sixtone series and twelvetone chromaticism.

Formal construction

The relation to Gregorian intonation is limited to the fact that the introductions of the first and last lectures contain this intonation quasi as cantus firmus and that the music given to the Hebrew letters is mostly developed from the melisma shown in fig. 2. Also the invocation "Jerusalem" is sometimes reminiscent of the Gregorian prototype.

The scoring of the individual sections varies between two and eight voices in different groupings. The invocation "Jerusalem" is written in plain chant at the end of the first lecture (unisono), for two-part choir at the end of the second, etc. until it concludes the whole work as a nine-part chorus.

Rhythm and Metre

The rhythmical and metrical construction of the music was suggested to me by the principles I observed in the course of my studies in fifteenth century polyphony. There is no predetermined rhythmical or metrical scheme. The free play of accents in the total design results from the fact that the natural melodic diction of the individual voices lays increased stress on high and long notes, in connection with the speaking accent. The rhythmi-

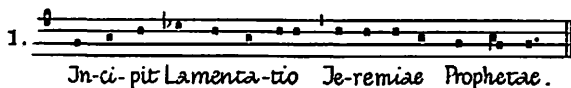
cal structure is based on manifold combinations of the basic elements which consist of two or three notes each. In order to make this clearer, I have refrained from barring the score, as this will inevitably create the idea of a regularly recurring measure. The metronome figures in the score indicate the desired tempi. They should not be observed too strictly within the thus marked sections, but modified according to the character of the expression.

Ernst Krenek sur „Lamentatio Jeremiae Prophetae“ (P 1958). Le texte de la „Lamentatio“ se compose d'extraits des „Lamentations de Jérémie“, lues pendant l'office catholique des jeudi, vendredi et samedi saints. Ces extraits sont, chaque fois, regroupés en 3 leçons. Chaque leçon s'achève par l'exclamation „Jerusalem,

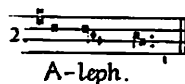
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“, qui à la manière d'un refrain, revient donc 9 fois. Chaque leçon comprend plusieurs vers. Chaque vers est introduit d'une lettre de l'alphabet hébraïque. Ces lettres sont des composantes du texte et sont chantées comme le texte lui-même.

Organisation du matériau musical

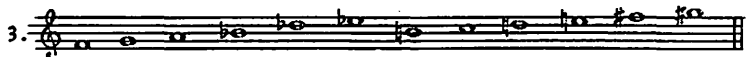
L'intonation grégorienne de la Lamentatio embrasse les notes fa, sol, la, si bémol :



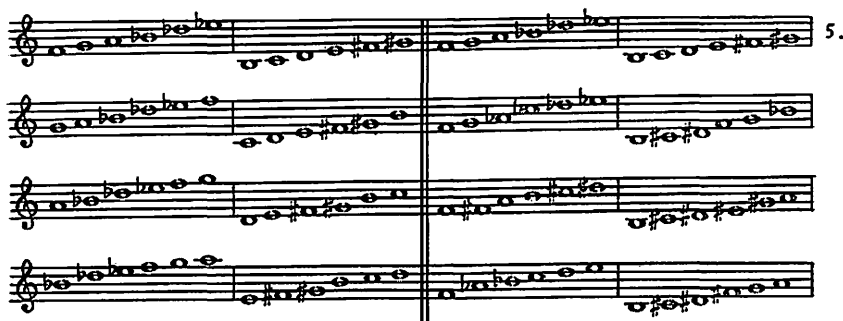
Toutes les lettres sont chantées sur le mélisme suivant:



Cette composition, en l'occurrence, repose sur une série dodécaphonique qui provient d'un élargissement du groupe grégorien à 4 notes :



Les deux moitiés de la série dont les premières notes sont séparées par un intervalle d'une demi-octave, sont traitées chacune à part. De chacun des deux groupes de 6 notes dérivent 5 autres groupes: la note qui suit la première note du groupe précédent devenant la première note du groupe suivant.





Chacune de ces séries du groupe, ainsi acquises, contient les 6 mêmes notes, cependant les intervalles par rapport à la première note se trouvent chaque fois à un autre endroit. L'idée pour ce processus de „rotation“ me fut suggérée par le système de gammes modales du Moyen-Age, qui, grâce au décalage du finalis achève des catégories variables d'un matériau constant de 7 notes.

L'idée exprimée par certains musicologues, que les Grecs avaient la coutume de transposer leurs „sortes d'octaves“, acquises par un procédé similaire, dans le domaine d'un octave „caratéristique“, suggéra l'initiative de déduire autrement d'autres séries de groupes. Ce qui fonctionne de la manière suivante: les séries de la colonne de gauche, par l'ex. 4, sont transposées de telle sorte qu'elles commencent toutes par un fa. Les séries de la colonne de droite de telle sorte que leur première note soit un si. On utilise le même procédé de rotation et de transposition pour inverser les séries de 6 notes ainsi acquises. Comme les séries de chaque colonne, par ex. 4, se composent toujours des mêmes notes, on peut les nommer „diatoniques“. Comme les séries de l'ex. 5 embrassent peu à peu tous les douze tons, on peut les qualifier de „chromatiques“.

Le but de cette classification est, que l'on puisse utiliser le principe de la composition sérielle sans que les 12 tons soient dans le jeu, et ce tandis que reste possible le choix de diverses graduations entre une série de 6 tons diatonique, et une chromatisme dodécaphonique, selon les intentions du compositeur.

Réalisation formelle

Le rapport avec l'intonation grégorienne se limite à ce que les préludes à la première leçon contiennent, dans

une certaine mesure, cette intonation comme cantus firmus et que la musique adaptée aux lettres hébraïques provienne, la plupart du temps, du mélisme indiqué dans l'ex. 2.

L'exclamation „Jerusalem“ elle-même rappelle occasionnellement le prototype grégorien.

La disposition de chaque fragement évolue entre 2 et 8 voix, dans un regroupement variable. L'exclamation „Jerusalem“ est chantée à l'unisson à la fin de la première leçon, à la fin de la deuxième par 2 voix etc., jusqu'à ce que l'oeuvre s'achève par un chœur à 9 voix.

L'accord final à 9 voix est inséré entre les finales des deux colonnes sérielles: si et fa.

Rythme et métrique

La réalisation rythmique et métrique de la musique est inspirée par les principes que, m'appuyant sur mes études, je vois régir dans la polyphonie du XVe siècle. Aucun schéma rythmique ni métrique n'y est supposé. Le libre jeu des accents dans le dessin d'ensemble provient du fait que la diction naturelle et mélodieuse de chacune des voix souligne l'accentuation des notes aiguës et allongées — en relation avec l'accent de la langue. L'articulation rythmique des phrases repose sur des combinaisons variées d'éléments de base comportant deux ou trois notes. Pour clarifier cet état de choses, j'ai copié sur la disposition des barres de mesure, puisque celle-ci évoque toujours la conception de temps bien cadencé, se répétant régulièrement. L'annotation chiffrée pour le métronome, dans la partition, est une indication du temps souhaité. Elle ne doit pas être suivie trop fidèlement à l'intérieur des passages ainsi caractérisés, mais être modifiée selon le caractère de l'expression.

Jorge Antunes über Cromorfonética für gemischten Chor

Cromorfonética ist eine „Bild-Klang“-Komposition mit Phonemen. Das ganze Werk entwickelt sich aus einem fixen Registerprozeß. Ein verschiedener Satz von Phonemen ist jeder der vier Stimmen zugeteilt, welche in drei fixierten bestimmten Tonhöhen singen (wenn sie „bestimmte Tonhöhen“ singen). Jeder Stimme ist ein verschiedener

Jorge Antunes on Cromorfonética for mixed choir

Cromorfonética is a “pictorial-sonorous” composition with phonemes. All the work develops with “fixed register” procedure. A different set of phonemes is given for each one of the four voices, which even sing three fixed determined pitches (when they sing “determined pitches”). A different

Jorge Antunes sur Cromorfonética pour chœur mixte

Cromorfonética est une composition „imagée et sonore“ avec des phonèmes. Toute l'oeuvre se déroule d'un „processus de registre“. Une phrase de phonèmes différents est attribuée à chacune des quatre voix qui chantent dans 3 tons déterminés fixement (si elles chantent des „tons déterminés“). A chaque voix est attribué un accord

übermäßiger Quintakkord zugeteilt, in solcher Weise, daß die volle „Klangpalette“, die Zwölftonreihe, erreicht wird. Einige besondere vokale und nasale Effekte werden als Bindung für die Wolken von „Zellularklängen“ verwendet. Alle möglichen „Farbkombinationen“ der Phoneme werden in einem fließenden und zusammenhängenden Satz verwendet.

Augmented Fifth chord is given for each voice, in such a manner that the totality is the full “sonorous-pallet”: the twelve tones. Some special vocal and nasal effects are used as “bandage” for the clouds of “cellular-sounds”. All the possible “colour-combinations” of phonemes are used, in a fluent and coherent syntax.

de quinte augmentée, de telle sorte que soit formée alors toute la palette des sons, la suite des 12 tons. Quelques effets vocaux et nasaux spéciaux sont utilisés comme liaisons pour les nuages des „sons cellulaires“. Toutes les „combinaisons de couleur“ possibles des phonèmes sont également utilisées à l'intérieur d'une phrase coulante et cohérente.

Martine Cadieu über Nuits

Nuits (Musik für zwölf gemischte Stimmen)

Für euch, unbekannte politische Häftlinge

Narcisso Julian, seit 1946

Costas Philinis, seit 1947

Eli Erythriadou, seit 1950

Joachim Amaro, seit 1952

und für euch, Tausende Vergessene, deren Namen selbst verloren sind.

Blumington, Indiana – Paris 1967–68.

Drei Frauenstimmen, süß, herzzerreißend, durchdringend, dann die Bässe, dann die Tenöre – eine drehende Bewegung, wie in Terretektor, drehend und finster. Dann der Aufschrei der Frauen – drei Altstimmen

– und die düstere, schwarze Anklage der Männer. Ein Bruch, ein Zerreißen, wie ein mörderischer Schlag, eine Wand ist aufgerichtet. Kurze, straffe Wiederholungen und die Geräusche der Nächte, die unendlich sind, schauernd, fiebrig, besänftigt, sanft, von einer fast unerträglichen, bedrohten Sanftheit. Brüske oder delikate Glissandi. Eine unmerkliche Nuance, und alles ist verschoben, man hört den Chor kaum. Schläge, kleine, scharfe Spitzen, die sich ins Fleisch eingraben, ein Effekt von Peitschen, Stimmen wie von Sirenen, die anschwellen und bersten, anschwellende, sich überschlagende Wogen, das Meer der Nächte, ewig, halluzinierend, das

Meer des Vergessens. Stöhnen, Seufzer, Röcheln im heißen Schatten der Zellen, das Kratzen von Nägeln auf Stein, Körper, die sich über den Lehm schleppen, kleine Morsezeichen, kurz, ausgelöscht. Manchmal über einer lang ausgehaltenen Note Klänge wie Blitze, fast unerträglich in ihrer feinen Intensität. Kristall aus Eisen. Schillernde Metallspitzen, Blut auf den Handflächen. Die Klage eines Mezzo erhebt sich, schwillt an, öffnet sich weit und sinkt zurück auf eine Ebene,

Martine Cadieu on Nuits

(Music for 12 mixed voices)

“For you, unknown political prisoners
Narcisso Julian, since 1946
Costas Philinis, since 1947
Eli Erythriadou, since 1950
Joachim Amaro, since 1952
and for you, thousands of forgotten
ones, whose very names are lost.”
Bloomington, Indiana – Paris 1967/68.
Three female voices, sweet, poignant,
piercing, then the basses, then the
tenors . . . A rotating procedure, as in
Terrektor, rotating and obscure. Then
the great cry of the women – three
altos – and the sombre, black accusa-
tion of the men. A rupture, a tearing,
like a murderous stroke, a wall erected.
The brief, taut repetitions, the noises
of the nights which are interminable,
shuddering, feverish, quiet, soft with
an unbearable threatened softness.
Glissandos, brusque or delicate. An
imperceptible nuance and everything
is changed, you fail to hear the choir.
Beats, small sharp points encrusting

Martine Cadieu sur Nuits

(Musique pour douze voix mixtes)

„Pour vous obscurs détenus politiques“,
„Narcisso Julian, depuis 1946“,
„Costas Philinis, depuis 1947“,
„Hélène Erythriadou, depuis 1950“,
„Joachim Amaro, depuis 1952“,
„et pour vous, milliers d'oubliés, dont
les noms mêmes sont perdus“,
telle est la dédicace. L'oeuvre a été
écrite à Bloomington, Indiana, 1967–68.
Trois voix de femmes douces et
poignantes, dans l'aigu, puis les
basses, puis les ténors . . .
Un procédé tournant, comme dans
Terrektor, tournant et ténébreux.

unfühlender Klang. Sich reibende, schwierige Viertelnoten, die Stimmen von Solistenqualität erfordern. Japanische Nasallaute, schmerzliche Noblesse des griechischen Gesanges, der sich vom byzantinischen ableitet, Lautmalereien, die an Jannequin und die Renaissance erinnern, eine Reinheit, die Monteverdi heraufbeschwört und den Zweikampf des Tancred, eine liebende, herzerreißende, tödliche Reinheit.

themselves in the flesh, effect of whips, voices of sirenes, bursting, exploding voices, swelling, breaking waves, the sea of nights, eternal, hallucinatory, the sea of oblivion. Moaning, sighing, groaning in the hot shadow of the cells, the scratching of nails on stone, bodies crawling over the clay, small signs of morse, brief, wiped away. Sometimes over one long-drawn resonant note, sounds like lightening, almost unbearable in their thin intensity. Crystals of iron. Points of iridescent metal, blood on the palms. The lament of a mezzo increases, swells, opens up, redescends onto a plane space, unfeeling sound. Grating of difficult quarter notes which ask for voices of soloist quality. Japanese nasal sounds, dolorous noblesse of Greek chant of Byzantine heritage, onomatopoeia reminiscent of Jannequin and the Renaissance, a purity that remembers Monteverdi and the Combat of Tancred – loving, poignant, mortal purity.

Puis le grand cri des femmes – trois altos – et l'accusation très sombre, noire des hommes. Une rupture, un déchirement, comme un trait de meurtre, un mur dressé. Les répétitions brèves, serrées, les bruissements des nuits interminables, frémissantes, fiévreuses, apaisées, douces d'une insupportable douceur menacée. Glissandos brusques ou délicats. Une nuance imperceptible et tout est déplacé, et le chœur, à écouter, vous manque. Battements, pizz, petits points aigus qui s'incrument dans la chair, effets de cravaches, de fouets, sirènes de voix, crevaisons de voix, explosions

de voix, vagues gonflées, crevées,
la mer des nuits, éternelle, hallucinante,
la mer d'oubli. Gémirs, souffles, râles
dans l'ombre chaude des cellules,
crissement des ongles sur la pierre,
corps rampants sur l'argile, petits
signes de morse, brefs, effacés. Sur
une seule note tenue, parfois, réson-
nante, des sons fulgurants presque
insupportables dans leur mince inten-
sité. Cristaux de fer. Pointes de métaux
irisés, sang dans les paumes. La
plainte d'un mezzo s'évasant, s'enflant,

Paul Gutama Soegijo: Landschaften

ajo, pusong bujar madia rengkiang
mangedén.
(balines.: komm, die knospe ist auf-
gesprungen;
sie gibt ihr schönes inneres frei).
le bourgeon est éclos,
dévoilant ses charmes secrets.
teria'! sora'! ho, che, ho, che!
(indones.: schrei! jubele! ho, che, ho,
che!)
maja, dīva, préta, namerupa dhuka,
tréshna, samsara.
(hindust.-buddh.: die welt und das
leben, das asketische, das sensuelle,
das abstrakte und konkrete, das leid,
die liebe oder das am-leben-hängen,
der ewige kreislauf des seins.)
wald von wäldern umschlungen
hügel stolpern über hügel.
gelb getupft, tausendfach zersplitterte
schmetterlinge.
stummer schrei.
un cri muet.
dansez, mes enfants!
nous n'avons pas de choix,
que pouvons-nous faire d'autre.
les bambous au bord du fleuve d'argent
qu'il est bon d'être blotti à l'ombre.
ne rien faire
la tête vide de pensées.
et la tourterelle roucoule
en attendant midi.
ba'en tho ong tien!
cho kua!
da nang.
(vietnam.: götter des himmels! mein
gott! da nang.)
kin mén ong!
(vietnam.: liebe herren!)

s'ouvrant, redescendant dans une
étendue plane, sons impalpables.
Frottement de quarts de ton, difficultés
qui exigent des voix des qualités de
solistes. Sonorités nasales du Japon,
noblesse douloureuse du chant grec,
de la ligne byzantine, onomatopées qui
nous ramènent à Jannequin, à la
Renaissance, pureté qui se souvient
de Monteverdi, du combat de Tancredi,
pureté amoureuse et poignante et
mortelle.

kimi hi také
joki mono misérü:
jukimarogé.
(japan.: Haiku-Gedicht von Basho:
mach das licht an
und ich zeig dir etwas schönes:
einen großen schneeball.)
kimi hi také
joki mono misérü:
seidjoki
(. . . das sternenbanner.)
kimi hi také
joki mono misérü:
hino bètonamü.
(. . . vietnam brennt.)
all men are created equal
with certain rights.
among these are
life, liberty, and the pursuit of
happiness.
number one!
vam ko dong, song mi lai,
kuang ngai, ké san
(vietnam. ortsnamen)
search and destroy!
angkilostoma duodenalé,
plasmodium immakulatam,
spirochéta pèrténuis,
malaria, choléra,
pèstilèntsia
(tropenkrankheiten)
ozeane stürzen auf maulbeerfelder.
o trauriger anblick.
do kon lon
dü mèe
(vietnam. flüche.)
tjèt, no bi tjèt.
(vietnam.: tod. sie sind tot.)
à la gare de mi lai
personne ne m'attend.

deus meus, quare tristis es anima mea
 et quare conturbas me?
 uo hen tji e.
 (chines.: ich habe hunger.)
 die augen dieser menschenähnlichen
 von verbrannten stoffetzen
 durchwachsenen klumpen
 schauen mich an.

gooks. dead gooks. living gooks.
 bloody gooks. dirty gooks.
 gooks are always dirty.
 gooks are born to be liars.
 there's no place for liars.
 no pardon for gooks.
 (gooks = GI slang: asiaten.)

Paul Gutama Soegijo über Landschaften

Das Stück „Landschaften“ entzündet sich an der großen Sehnsucht nach einer besseren und humaneren Welt ohne Hungernde entlang der Highways des technischen Fortschritts – ohne Existenzangst, ohne Ausbeutung inmitten üppiger Vegetation, ohne Napalm . . . Der Zusammenhang der in „Landschaften“ vorkommenden kompositorischen Kategorien ist nicht von vornherein bestimmt und festgelegt. Teile, Komplexe

und Strukturen, Situationen und Ereignisse, Temperamente und Charakteristika sowie auch die Texte entstanden und konturierten sich während des Komponierens. Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich der hübschen Vietnamesin Kim, den Japanern Kunito und Hiroko, der Französin Françoise und nicht zuletzt der Deutschen Eva Ruth danken für Rat und Hilfe beim Zustandekommen der Texte.

Paul Gutama Soegijo on Landschaften

“Landschaften” (landscapes) was inspired by the great desire for a better and more human world without people starving along the highways of technical progress – without fear of life, without exploitation in the middle of abundance, without napalm . . . The context of the compositiorial categories occurring in Landschaften was not predetermined. Parts, complexes,

structures, situations and events, temperaments and characteristics, as well as the words came into being and were defined during the composition. I would like to express my gratitude for their advice and their help with the compilation of the words to the beautiful Vietnamese Kim, to Kunito and Hiroko from Japan, to Françoise from France and last not least to Eva Ruth from Germany.

Paul Gutama Soegijo sur Land-

schaften. Le morceau „Landschaften“ (Paysages) prend feu à la grande nostalgie d'un monde meilleur et plus humain, sans affamés le long des highways du progrès technique – sans angoisse existentielle, sans exploitation en pleine végétation luxuriante, sans napalm . . . Le rapport entre les catégories apparaissant dans la composition de „Landschaften“ n'est pas défini ni fixé

de prime abord. Parties, ensemble et structures, situations et évènements, tempéraments et caractéristiques ainsi que les textes naissent et prennent forme tout en se composant. Je voudrais ici remercier expressément la jolie vietnamienne Kim, les japonais Kunito et Hiroko, la française Françoise et pas en dernier lieu l'allemande Eva Ruth pour leur conseil et leur aide dans la réalisation des textes.

Schauspielhaus
Mittwoch, 11. Oktober, 22.30 Uhr

Dieter Schnebel (BRD)

Glossolalie +2

Mauricio Kagel (BRD)

Repertoire aus „Staatstheater“ +2

Roger Reynolds (USA)

Ping O 4

Das Ensemble 70 Wiesbaden
Dirigent: Wilfried Weber

**DIE ÖMV
IM DIENSTE
ÖSTERREICHS**



Dieter Schnebel, geb. 1930 in Lahr (Südbaden). Studierte ab 1949 an der Musikhochschule in Freiburg/Br., u. a. Theorie und Musikgeschichte bei E. Doflein. (Erste Informationen über Arnold Schönberg und sein Schaffen, Lektüre der Schriften Th. W. Adornos.) Durch die Darmstädter Ferienkurse Kontakte zu namhaften zeitgenössischen Komponisten, Konzentration auf den Übergang von der Zwölfton- zur frühen seriellen Musik. Nach dem Klavierlehrerexamen 1952 Studium der Theologie sowie der Philosophie und Musikwissenschaft. Erste Kompositionsversuche, Dissertation über Arnold Schönberg. Nach dem Theologieexamen Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, später in Frankfurt/M. Seit 1970 in München. Entscheidende Aufschlüsse aus den Produktionen von K. H. Stockhausen. Zahlreiche Kompositionen und Versuche für Konzerte und Funk. Auch musikanalytische und theoretische Schriften. Hauptwerke: Versuche I–III (1953–1956); Analysis (Saiteninstrumente und Schlagzeug); Stücke (Streichquartett); Fragment (Kammerensemble und Stimme); Compositio (Orchester); für Stimmen für (... missa est) 1956

Dieter Schnebel, born in 1930 in Lahr (Südbaden). From 1949 studies at the Music University in Freiburg/Breisgau, among other subjects *theorie* and music history with E. Doflein. First acquaintance with the work of Arnold Schönberg, and the writings of Th. W. Adorno. Through the Ferienkurse Darmstadt contact with renowned contemporary composers. Concentration on the transition from *twelvetone* to early serial music. After obtaining a degree as piano teacher studies of *theologie*, philosophy and musicology. First attempts at composition, thesis on Arnold Schönberg. Degree in *theologie*, minister and religion instructor in Kaiserslautern, later in Frankfurt. Since 1970 in Munich. Decisive elucidation from the works of K. H. Stockhausen. Numerous compositions and experiments for concerts and broadcasting. Analytical and theoretical writings. Compositions (selective list): Experiments I–III (1953–1956); Analysis for strings and percussion; Stücke for string quartet; Fragment for chamber ensemble and voice; Composition for orchestra; für stimmen für (... missa est); 1956–1968: dt 31/6 for 12 vocal groups; amn for 7 vocal groups; ; !

Dieter Schnebel, né en 1930 à Lahr, fit à partir de 1949 des études de *théorie* et d'*histoire* de la musique au conservatoire de Freiburg/Breisgau, chez E. Doflein. Premières notions sur Schönberg et son oeuvre, lecture des écrits de Th. W. Adorno. Grâce aux Ferienkurse Darmstadt il rentre en contact avec des compositeurs contemporains; il se concentre sur le passage de la musique dodécaphonique à la jeune musique sérielle. Après l'examen pour être professeur de musique en 1952 il fait des études de *théologie* ainsi que de philosophie et de musicologie. Premiers essais de composition. Il écrit une thèse sur Schönberg. Après l'examen de *théologie* il devient pasteur et professeur de religion à Kaiserslautern, plus tard à Francfort/Main. Depuis 1970 il est à Munich. Il retire des productions de K. H. Stockhausen des éclaircissements déterminants. Nombreux compositions et essais pour des concerts et pour la radio. Il produit également des écrits d'analyse musicale et de *théorie*. Oeuvres principales: Essais I–III (1953–1956); Analysis (instruments à cordes et percussion) Stücke (quatuor à cordes); Fragment (ensemble de chambre et voix); Compositio (orchestre);

bis 1968: dt 31/6 (12 Vokalgruppen); amn (7 Vokalgruppen); : ! (madrasha II) (3 Chöre). Projekte (definierte – nicht auskomponierte – Musiken) 1958–1961: raumzeit y (unbestimmte Anzahl von Ausführenden auf Drehstühlen); Das Urteil (denaturierte Instrumente, naturierte Singstimmen und sonstige Schallquellen); Glosso-lalie (Sprecher und Instrumentalisten). Abfälle 1960/61; réactions (Konzert für einen Instrumentalisten und Publikum); visible music I (für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten); lecciones (für mehrere Sprecher). Schaustücke (dramatische Übungen für Instrumentalisten und Vokalisten). 1962 bis 1965/66: nostalgie (visible music II = Solo für einen Dirigenten); espressivo (visible music III, für einen Instrumentalisten); concert sans orchestre (für einen Pianisten und Publikum); fallout (für einen Vokalisten); anschläge-ausschläge (szenische Variationen für 3 Instrumentalisten: Flöte, Violoncello, Cembalo); ki-no 1963–1967 (Nacht-musik für Projektoren und Hörer); mo-no, 1969; Choralvorspiele für Orgel und Tonband, 1967–1969; Mundstücke, 1968–1970 (für Stimmorgane und Reproduktionsgeräte).

(madrasha II) for 3 choirs; Projects (defined, not composed, music) 1958–61: raumzeit y (indefinite number of performers on revolving chairs); Das Urteil, for distorted instruments, natural voices and other sources of sound; Glossolalie for speakers and instruments. Rejects 1960/61–1962: réactions, concert for an instrumentalist and audience; visible music I, for a conductor and an instrumentalist; lecciones, for several speakers. Demonstration pieces (dramatic exercises for instrumentalists and vocalists) 1962–1965/66: nostalgie (visible music II = solo for a conductor; espressivo (visible music III), for an instrumentalist; concert sans orchestre, for a pianist and audience; fallout, for a vocalist; anschläge-ausschläge, scenic variations for 3 instrumentalists, flute, cello, cembalo. ki-no 1963–1967 (night music for projectors and listeners); mo-no 1969; Choral Preludes for organ and tape, 1967–1969; Mundstücke 1968–1970, for voices and reproduction devices.

für stimmen für (. . . missa est) 1956–1968: dt 31/6 (12 groupes vocaux); amn (7 groupes vocaux); : ! (madrasha II) (3 choeurs); Projets (musiques définies inachevées) 1958–1961: raumzeit y (nombre indéfini d'interprètes sur chaises tournantes); Das Urteil (instruments dénaturés, voix naturelles et autres sources de son); Glossolalie (récitants et instrumentalistes); Déchets 1960/61–1962: réactions (concert pour un instrumentaliste et le public); visible music I (pour un chef d'orchestre et un instrumentaliste; lecciones (pour plusieurs récitants) Spectacles (exercices dramatiques pour instrumentalistes et vocalistes) 1962–1965/66: nostalgie (visible music II = solo pour un chef d'orchestre); espressivo (visible music III, pour un instrumentaliste); concert sans orchestre (pour un pianiste et le public); fallout (pour un vocaliste); anschläge – ausschläge (variations scéniques pour 3 instrumentalistes: flûte, cello et clavecin), ki-no 1963–1967 (musique de nuit pour projecteur et auditeurs); mo-no 1969; Préludes de chorale pour orgue et magnétophone, 1967–1969; Mundstücke, 1968–1970 (pour voix et machines à reproduire des sons).



Mauricio Kagel, geb. 1931 in Buenos Aires. Erhielt seine musikalische Ausbildung in Argentinien und studierte Literatur und Philosophie an der Universität Buenos Aires. Seit 1957 in Europa, lebt in Köln. 1961 gründete er das „Kölner Ensemble für Neue Musik“. Ausgedehnte Vortrags- und Konzertreisen in Europa und Amerika. Kompositionen mit elektroakustischen Mitteln an den Studios für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln, in München und Utrecht. Regisseur eigener Theaterstücke, Filme und Hörspiele. Gastdozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, der State University of New York at Buffalo, der Film- und Fernsehakademie in Berlin, den Skandinavischen Kursen für Neue Musik in Göteborg. Leiter des Instituts für Neue Musik an der Rheinischen Musikhochschule in Köln und der „Kölner Kurse für Neue Musik“.

Werke: *Acustica I* (Musik für Lautsprecher); *Acustica II* (für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher); *Acustica III* (Musik für Instrumentalisten); *Anagrama* (für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble); *Atem für einen Bläser*; *Camera Oscura* (Chromatisches Spiel für Lichtquellen und

Mauricio Kagel, born in 1931 in Buenos Aires. Received his musical training in Argentina and studied literature and philosophy at the University of Buenos Aires. Since 1957 in Europe, lives in Cologne. In 1961 he founded the „Kölner Ensemble für Neue Musik“ (Cologne Ensemble for New Music). Extensive lecture and concert tours in Europe and America. Compositions with electro-acoustic media at the Studios for Electronic Music in Munich, Utrecht and at the Westdeutscher Rundfunk in Cologne. Director of own theatre plays, films and radio plays. Guest lecturer at the „Internationale Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt, The State University of New York at Buffalo, the Academy for Film and Television in Berlin, the Scandinavian Courses for New Music in Göteborg. Manager of the Institute for New Music at the „Rheinische Musikschule“ in Cologne and of the „Kölner Kurse für Neue Musik“.

Compositions: *Acustica I* (music for loudspeakers); *Acustica II* (for experimental devices for sound production and loudspeakers); *Acustica III* (music for instrumentalists); *Anagrama* (for 4 singers, spoken chorus and chamber ensemble); *Atem for one wind instrument*; *Camera*

Mauricio Kagel, né 1931 en Buenos Aires. Effectua ses études musicales en Argentine et étudia littérature et philosophie à l'Université de Buenos Aires. Depuis 1957 en Europe, habite Cologne. Fonda en 1961 le „Kölner Ensemble für Neue Musik“ Nombreux concerts et conférences en Europe et en Amérique. Compositions avec des moyens électro-acoustiques aux Studios de Musique Electronique à Munich, Utrecht et du Westdeutscher Rundfunk Cologne. Mise en scène d'un nombre de propres pièces de théâtre, film et pièces radiophoniques. Chargé de cours temporaire aux „Internationale Ferienkurse für Neue Musik“ à Darmstadt, à la State University de New York à Buffalo, à l'Académie Cinéma-Télévision à Berlin, aux Cours Scandinaves de Musique Nouvelle à Gothembourg. Chef de l'Institut de Musique Nouvelle à la „Rheinische Musikhochschule“ à Cologne ainsi que des „Kölner Kurse für Neue Musik“.

Oeuvres: *Acustica I* (musique pour haut-parleurs); *Acustica II* (pour producteurs expérimentaux de sons et haut-parleurs); *Acustica III* (musique pour instrumentalistes); *Anagrama* (pour 4 chanteurs, choeur parlé et ensemble de chambre); *Atem pour un*

Darsteller); Diaphonie I für Chor, Orchester und zwei Diapositivprojektoren; Diaphonie II für Orchester und zwei Diapositivprojektoren; Diaphonie III für Chor und zwei oder mehrere Diapositivprojektoren; Musik aus Diaphonie für Stimmen und Instrumentalisten; Hallelujah für Stimmen; Die Himmelsmechanik (Komposition mit Bühnenbildern); Improvisation ajoutée (Musik für Orgel); Klangwehr I für schreitendes Musikkorps; Klangwehr II für schreitendes Musikkorps, agierenden Chor und Live-Fernsehübertragung; Kommentar + Extempore; Ludwig Van; Match für drei Spieler; Metapiece (Mimetics) für Klavier; Mimetics (Metapiece) für Klavier; Montage für verschiedene Schallquellen; Montage (an Stelle einer Vorstellung); Musik für Renaissance-Instrumente; Kammermusik für Renaissance-Instrumente; Pandorasbox, Bandoneonpiece für Bandoneon; Pas de cinq; Phantasie für Orgel und Obligati; Phonophonie; Prima vista für Diapositivbilder und eine unbestimmte Anzahl von Schallquellen; Privat für einsame(n) Hörer; Der Schall für fünf Spieler; Sexteto de Cuerdas; Streichquartett; Synchronstudie; Tactil für drei; Transición II für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder; Tremens; Musik aus Tremens für fünf Spieler; Unter Strom für drei Spieler; Variationen für Sänger und Schauspieler; Musik aus Variationen.

Oscura (chromatic Play for light sources and presentators); Diaphonie I (for choir, orchestra and two projectors of slides); Diaphonie II (for orchestra and two projectors of slides); Diaphonie III (for Choir and 2 or more projectors of slides); Musik aus Diaphonie for voices and instrumentalists; Hallelujah for voices; Himmelsmechanik (composition with decorations); Improvisation (ajoutée); Klangwehr I (for marching music corps); Klangwehr II (for marching music corps, acting choir and direct television broadcast); Kommentar und Extempore; Ludwig van; Match for three musicians; Metapiece (Mimetics) for piano; Mimetics (Metapiece) for piano; Montage for various sound sources; Montage (instead of a performance); Music for Renaissance instruments; Chamber music for Renaissance instruments; Pandorasbox; Bandoneonpiece for Bandoneon; Pas de cinq; Fantasy for organ and obligati; Phonophonie; Prima vista for slides and an indefinite number of sound sources; Privat für einsamen Hörer; Der Schall for 5 musicians; Sexteto de Cuerdas; Stringquartett; Etude synchrone; Tactil for three; Transición II for piano, percussion and 2 tapes; Tremens; Music from Tremens for 5 musicians; Unter Strom for 3 musicians; Variations for singer and actors; Music from Variations.

joueur d'instrument à vent; Camera Oscura (Jeu chromatique pour sources de lumière et présentateur); Diaphonie I (pour choeur, orchestre et 2 projecteurs de diapositives); Diaphonie II (pour orchestre et 2 projecteurs de diapositives); Diaphonie III (pour choeur et 2 ou plusieurs projecteurs de diapositives); Musik aus Diaphonie pour voix et instrumentalistes; Hallelujah pour voix; Himmelsmechanik (composition avec décors); Improvisation (musique pour orgue); Klangmauern I pour corps musical en marche; Klangmauern II pour corps musical en marche, choeur agissant et retransmission télévisée en direct; Kommentar und Extempore; Ludwig van; Match pour 3 musiciens; Metapiece (Mimetics) pour piano; Mimetics (Metapiece) pour piano; Montage pour diverses sources sonores; Montage (à la place d'une représentation); Musique pour instruments de la Renaissance; Musique de chambre pour instruments de la Renaissance; Pandorasbox; Bandoneonpiece pour Bandoneon; Pas de cinq; Phantaisie pour orgue et obligati; Phonophonie; Prima vista pour diapositive et un nombre indéfini de sources sonores; Nur für private Zuhörer; Klang pour 5 musiciens; Sexteto de Cuerdas; Quatuor à cordes; Etude synchrone; Tactil pour trois; Transición II pour piano, percussion et 2 magnétophones; Tremens; Musique de Tremens pour 3 musiciens; Variations pour chanteurs et acteurs;



Roger Reynolds, geb. 1934 in Detroit. Physik- und Kompositionsstudien an der Universität von Michigan. Seit 1969 Vortragender für Musik an der Universität von Kalifornien, San Diego. Mitbegründer des Once Festivals, Ann Arbor, Michigan. Initiator der Gross-Talk-Konzerte in Tokio. Mehrere Kompositionspreise. Gastvorlesungen an zahlreichen amerikanischen Hochschulen. Autor zahlreicher Artikel. Buchpublikation „Beyond music“. Werke: The Emperor of Ice Cream für 8 Vokalisten, Klavier, Schlagzeug, Kontrabaß (1962); Fantasy for Pianist (1964); Ambages für Soloflöte (1965); Gathering für Bläserquintett (1965); Quick are the Mouths of earth für Kammerensemble (1965); Blind Men (1966); Threshold für Orchester (1967); „... between ...“ für Kammerorchester und elektronische Instrumente (1968); Traces für Klavier, Flöte, Cello, elektronische Instrumente und Tonbänder (1969); Again (1970); I/O (1971).

Roger Reynolds, born in 1934 in Detroit. Studied physics and composition at the University of Michigan. Since 1969 Lecturer for music at the University of California, San Diego. Co-founder of the ONCE Festival, Ann Arbor, Michigan. Initiator of the Gross Talk concerts in Tokyo. Several composition prizes. Lectures at numerous American universities. Published a great number of articles and a book „Beyond Music“. Compositions: The emperor of ice cream for 8 vocalists, piano, percussion and double-bass (1962); Fantasy for Pianist (1964); Ambages for solo flute (1965); Gathering for wind quintet (1965); Quick are the mouths of earth for chamber ensemble (1965); Blind men (1966); Threshold for orchestra (1967); ... between ... for chamber orchestra and electronic instruments (1968); Traces for piano, flute, cello, electronic instruments and tapes (1969); Again (1970); I/O (1971).

Roger Reynolds, né en 1934 à Détroit. Fait des études de physique et de composition à l'université du Michigan. Depuis 1969 il tient des conférences de musique à l'université de Californie, San Diego. Il est co-fondateur des ONCE Festivals, Ann Arbor, Michigan et initiateur des Gross Talk Concerts à Tokyo. Plusieurs prix de composition. Il tient des conférences de passage dans de nombreuses universités américaines. Auteur de nombreux articles. Publication d'un livre „Beyond Music“. Oeuvres: The emperor of ice cream pour 8 vocalistes, piano, percussion, contrebasse (1962); Fantasy pour pianiste (1964); Ambages pour flûte solo (1965); Gathering pour quintette à vent (1965); Quick are the mouths of earth pour ensemble de chambre (1965); Blind men (1966); Threshold pour orchestre (1967); ... between ... pour orchestre de chambre et instruments électroniques (1968); Traces pour piano, flûte, cello, instruments électroniques et magnétophones (1969); Again (1970); I/O (1971).

Wilfried Weber, geb. 1938 in München als Sohn des Kammersängers Ludwig Weber. Studium an der Musikakademie in Wien. Kapellmeisterklasse bei Prof. Hans Swarowsky, Klavier, Komposition, Klarinette. Kapellmeister am Staatstheater Wiesbaden. 1970 Gründung des Ensembles 70. Zahlreiche Gastkonzerte im In- und Ausland.

Wilfried Weber, born 1938 in Munich. His father is the wellknown singer Ludwig Weber. Studies at the Academy of Music in Vienna: conducting with Hans Swarowsky, piano, composition, clarinet. He is now conductor at the Staatstheater in Wiesbaden. In 1970 he founded the Ensemble 70. Numerous tours all over Europe.

Wilfried Weber né en 1938 à Munich, son père est Ludwig Weber, bariton renommé. Etudes à l'académie du musique à Vienne: cours de chef d'orchestre chez Hans Swarowsky, en plus de piano, composition, clarinette. Pour l'heure il est chef d'orchestre au Staatstheater Wiesbaden. En 1970: fondation de l'Ensemble 70. Nombreuses tournées de concerts.

Das Ensemble 70 besteht aus Musikern des Sinfonieorchesters des Hessischen Rundfunks Frankfurt und des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden und fallweise aus Sängern und Schauspielern. Es hat sich zur Aufgabe gestellt, ein möglichst breites Spektrum zeitgenössischen Musikschaftens sowohl konzertanter als auch szenischer Art vorzustellen und pflegt intensiven Kontakt mit jungen Komponisten. Zahlreiche Gastspiele im In- und Ausland und bei diversen Rundfunkanstalten.

The Ensemble 70 consists of musicians of the symphony orchestras of the Hessian Radio and the Staatstheater Wiesbaden, with the occasional participation of singers and actors. They have made it their task to present as large a cross-section of contemporary musical activity as possible, in concert as well as in stage performances. They are in constant touch with young composers. Numerous tours in Germany and abroad.

L'ensemble 70 se compose de musiciens des orchestres symphoniques de la Radio de Hesse et du Staatstheater Wiesbaden, avec la participation occasionnelle de chanteurs et d'acteurs. Leur but est la présentation d'une sélection la plus vaste possible de créations de la musique contemporaine, compositions musicales aussi bien que scéniques. Ils ont des contacts intensifs avec de jeunes compositeurs. Nombreuses tournées en Allemagne et à l'étranger.

Dieter Schnebel über Glossolalie

Die Musik „Glossolalie“ wurde zwischen Oktober 1959 und Oktober 1960 definiert. 1961 entstand eine kompositorische Realisation, die das definierte Stück von möglichst vielen Seiten zeigen wollte, ohne indes die Perspektiven der einzelnen Aspekte besonders zu entwickeln.

Zum Prinzip: Gesprochenes aller Art wird als Musik genommen und wahrhaft zur „Stimme“ eines musikalischen Zusammenhangs gemacht. Sprechen ist dann darzustellen, muß sozusagen gespielt werden, wie man sonst ein Instrument spielt, und es entsteht, um einen von Kagel geprägten Begriff anzuwenden, „instrumentales Theater“. Wesentlich ist zunächst die spektrale Struktur von Gesprochenem, ausgedrückt durch die Koordinaten der musikalischen Parameter. So wird Gesprochenes abstrakt bestimmt durch Kategorien wie hoch-tief, vokalkonsonantisch, rasch-langsam, laut-leise.

Dabei gerät man in den Bereich sprachlichen Ausdrucks: Langsames Sprechen mag Bedächtigkeit anzeigen, sehr rasches Angst ausdrücken, starke Fluktuation der Sprechhöhe und -intensität Erregtheit signalisieren. So werden in der musikalischen Definition des Materials neue Bestimmungen gewonnen, die, wengleich sie keine rein musikalischen sind, der Intention des Stückes nach doch als solche behandelt werden.

Weiter kommt in Betracht die Aktion des Sprechens, die etwa dem Spielen eines Blasinstrumentes entspricht: Die Stimmbänder werden mit Atem beschickt, und also wird Energie ausgestrahlt. Definiert man für die zu sprechende Musik solche Energiequanten und ihre Zeitmengen – was übrigens auf die Determination der primären musikalischen Parameter zurückwirkt –, gerät man, wie schon in der Bestimmung der spektralen Struktur, wiederum in sprachliche Sphäre. Denn bereits im Ausstrahlen von Energien vermag Sprechen, gleichgültig welches seine akustischen Materialien sind, Ausdruck, ja Mitteilung zu werden. Stößt man etwa bei der Erzeugung irgendwelcher Laute viel Atem höchst intensiv in aufeinanderfolgenden kurzen Quanten aus, könnte solches scharf profilierte Material als Aggression, als Schimpfen etwa, wirken, resultiert also Sprache.

Endlich spielen in einer Musik-durch-Sprechen, die von einem Ensemble aufgeführt wird, auch die Akteure eine Rolle durch ihr Verhalten zueinander und zum Publikum. Musikalisch relevant ist einerseits das Verhalten der Sprecher im Raum – in welche Richtungen sie sprechen, ob gegeneinander, auseinander, vom Publikum weg, zum Publikum hin. Andererseits das Verhalten der Sprecher in der Zeit – ob sie zugleich sprechen, nacheinander, dies unter Einhaltung bestimmter Regeln, ohne Rücksicht aufeinander usw. Solche Verhaltensweisen sind wiederum doppeldeutig: Formen der Ensemblesmusik, aber auch – und dies nicht in Kongruenz damit – Formen gemeinsamen Sprechens, etwa Disput, Unterhaltung, Predigen, aneinander Vorbeireden. So bilden diese Formen einen weiteren Parameter.

Wenn man schon Sprechen/Sprache in Richtung Musik entwickelt, liegt es nahe, es auch umgekehrt zu probieren und die Instrumentalpartien – denen, als der eigentlichen *musique pure*, die Partien der Sprecher eingefügt werden – nun ihrerseits in Richtung Sprache auszuarbeiten. Um hier nur einige Hinweise zu geben: Etwa vermögen akustische Ereignisse aus dem Alltagsleben Wort zu werden, Namen irgendeiner Sache, und vielleicht kann man mit Hilfe solcher Wörter Sätze bilden . . . Oder: Musik hat – selbst in genuin musikalischen Bereichen – oft Sprachähnliches. So gibt es da Hochsprache und Jargon; es gibt die Sprache „unserer Zeit“ und das musikalische Mittelhochdeutsch. Und dann die vielen Analogien von Sprache und Musik – daß sich in beiden Haupt- und Nebensätze finden, Kommata, Punkte . . . Solche sprachlichen Aspekte der Musik zu berücksichtigen, Musik ihrerseits als Sprache zu nehmen – auch das ward hier zu realisieren getrachtet. Das Stück gerät so an den Rand der Musik, wie auch sein Sprechen in der Sprache nicht mehr recht zu Hause ist. Zur Konstruktion: Das Stück spielt im Musik und Sprache gemeinsamen Terrain. Die einzelnen Materialpräparationen sind trigonometrische Punkte darin. Von ihnen aus können die einzelnen Bezirke jenes Gebiets wenigstens im groben übersehen werden. Wenn man die Musik

„Glossolalie“ entstehen läßt, kann man bei irgendwelchen Punkten verharren; man kann Züge unternehmen in fernere Gebiete, zu irgendwelchen anderen Punkten hin, man mag sich bei irgendwelchen Regionen nur kurz aufhalten, sie gar meiden, und bei anderen, da es einem wohl ist, verweilen. Die Gebiete des Stückes lassen sich gemächlich durchwandern, aber auch in Sprüngen durchqueren. Indem die Definition die Vorstellung einzelner Materialien und ihrer

Realisation vermittelt, wird sie zum Stimulans – verleitet zum Ausarbeiten, zum Weitermachen, zum Experimentieren. Die 29 Materialpräparationen werden dann zu einer Art Netz, da auch anderes sich fängt. Für den ausarbeitenden Komponisten wie für die Interpreten sind sie Aufforderung, ihre Erfindung treiben zu lassen, Hemmungen abzutun. Denn Sprechen wird losgelassen und so Musik; es ereignet sich Zungenreden, Glossolalie.

Dieter Schnebel on Glossolalie

The music "Glossolalie" was defined between October 1959 and October 1960. 1961 brought a compositorial realisation which endeavoured to show the defined piece from as many sides as possible, without however specially developing the perspectives of the individual aspects.

The principle: Spoken matter of all kind is taken as music and indeed made a "voice" in a musical context. To speak is then to perform, has to be acted out like an instrument is played, we arrive – to use a definition coined by Kagel – at the "instrumental theatre".

What is essential, is the spectral structure of spoken matter, expressed by the co-ordinates of the musical parameters. Spoken matter is thus defined in an abstract way by categories like high-deep, vocalic-consonant, fast-slow, loud-soft.

This brings us into the region of linguistic expression: speaking slowly may indicate deliberation, speaking very fast may express fear, strong fluctuation of pitch and intensity of speaking may signal excitement. Thus we gain new qualifications in the musical definition of the material which, even if they are not purely musical, can be treated as such according to the intention of the piece. Further to be considered is the act of speaking which can be compared to the playing of a wind instrument: breath passes over the vocal chords and energy emanates. If for the music to be spoken such energy quanta and their time quantities are defined – what will in turn effect the determination of the primarily musical parameters – we arrive again in linguistic spheres, as it happened with the definitions of the spectral structure. For

only by emanating energy speaking – whatever its acoustic materials may be – can be expression or even communication. If for instance during the production of some sound much breath is expelled with great intensity in brief quanta in quick succession, such sharply outlined material could be taken as aggression, as insult, it would result as language. Finally, in a music-by-speaking performed by an ensemble, also the attitude of the actors to each other and to the audience plays a part. On the one hand the attitude of the speakers in space is musically relevant – in which direction they speak, towards each other, away from each other, to the audience, away from the audience. On the other hand the attitude of the speakers in time is relevant – whether they speak simultaneously, in succession, observing certain rules, without paying attention to each other, etc. Such kinds of behaviour are again ambiguous: forms of ensemble music, but also – and not in congruity with it – forms of mutual speaking, e. g. dispute, conversation, preaching, talking at cross-purposes. These forms constitute a further parameter.

If speaking/language are developed towards music, it is tempting to experiment the other way round and to elaborate the instrumental parts – the musique pure into which the spoken parts are worked – towards the language. To give but a few indications: Acoustic events from everyday-life can become a word, the name of a thing, and perhaps sentences can be constructed from such words . . . Or: music often shows similarities to language, also in the genuinely musical spheres. There is a literary language and a vernacular; there is a language of "our times" and a musical language of the

middle ages. And the many analogies of language and music — both have principal and subordinate clauses, commas, full stops . . . To consider such linguistic aspects of music, to take music as language — this I endeavoured to realize. Thus the piece ventures to the borders of music, and its speaking is not at home any more in the language.

The construction: The piece takes place in the terrain common to music and language. The individual material preparations are the trigonometrical points. From these points one can obtain an overall view of the regions in this terrain. In creating the music "Glossolalie", one can remain at any one point; one can make tours in faraway regions, to other points; in

some regions one may only want to stop shortly, or to avoid them altogether, in others, where one feels at home, one may linger. One can stroll without haste through the regions of the piece, or race through in big jumps. Inasmuch as definition brings about the imagination of individual materials and their realisation, it becomes a stimulans — tempts into elaboration, continuation, experimentation. The 29 material preparations become a kind of net where many a thing gets caught. For the elaborating composer and for the performer they are a challenge to let their imagination drift, to lay aside their inhibitions. For speaking is freed and so becomes music; we witness "Glossolalie".

Dieter Schnebel sur Glossolalie

La musique „Glossolalie“ fut définie entre Octobre 1959 et Octobre 1960. En 1961 apparut une réalisation composée qui voulait exposer le morceau défini sous le plus d'aspects possibles, sans pour autant développer plus particulièrement les perspectives de chacun d'eux.

Sur le principe: Le parlé, sous toutes ses formes, est considéré comme musique et est véritablement transformé en „voix“ d'un contexte musical. On doit représenter le „parler“, on doit, pour ainsi dire, le jouer comme on peut jouer d'un instrument, et ainsi naît, pour employer une notion forgée par Kagel, du „théâtre instrumental“. Essentiel est d'abord la structure spectrale du parlé exprimé par les coordonnées des paramètres musicaux. Ainsi le parlé est caractérisé de façon abstraite par les catégories comme: aigu-bas, voyelle-consonne, rapide-lent, fort-doux.

Ce faisant on pénètre dans le domaine de l'expression parlée: parler lentement peut signifier de la circonspection; parler rapidement, de la peur; de fortes fluctuations dans le ton et l'intensité de la voix peuvent signaler de l'excitation. On acquiert ainsi, dans la définition musicale du matériau, de nouvelles désignations qui, bien qu'elles ne soient pas purement musicales, sont cependant traitées en tant que telles, selon l'intention du morceau. De plus, il faut considérer l'action de

parler, qui correspond un peu à la façon de jouer d'un instrument à vent: les cordes vocales reçoivent de l'air, et ainsi est émise de l'énergie. Si l'on définit pour cette musique parlée de tels quanta d'énergie et leurs mesures — ce qui, à vrai dire, se répercute sur la détermination des paramètres musicaux primaires — on retombe, comme c'était déjà le cas avec la détermination de la structure spectrale dans le domaine du parlé. Car précisément en émettant de l'énergie l'action de parler peut, quels que sont ses matériaux acoustiques, devenir expression, communication, même. Si, en voulant former des sons quelconques, on rejette beaucoup d'air, de façon très intensive en petites quantités successives, un tel matériau finement profilé pourrait avoir l'effet de l'agression, d'une injure peut-être. Enfin dans une musique par la parole, interprétée par un ensemble, les acteurs jouent, eux aussi, un rôle par leur comportement, entre eux et vis à vis du public.

Ce qui est d'importance musicale: d'une part le comportement des récitants dans l'espace — dans quelles directions ils parlent, que ce soit l'un en face de l'autre, séparés, le dos tourné au public, en direction du public; d'autre part le comportement des récitants dans le temps — s'ils parlent simultanément, l'un après l'autre, en respectant certaines règles, sans égard l'un pour l'autre etc.

De telles sortes de comportement sont, une fois encore, à double sens des formes de la musique d'ensemble, mais également – et ce sans coïncidence avec – des formes du dialogue, à savoir la discussion, la conversation, le sermon, le fait de parler sans tenir compte l'un de l'autre. Ces formes deviennent ainsi un autre paramètre. Si déjà on développe parler/parole dans les sens de la musique, pourquoi alors ne pas essayer le contraire (c'est une idée tentante) et travailler les parties instrumentales dans le sens de la parole – parties instrumentales dans lesquelles, en tant que véritable musique pure, sont insérées les parties parlées. Quelques indications à ce sujet: il se pourrait que des effets acoustiques de la vie quotidienne deviennent des mots, nom d'une chose quelconque, qu'on fasse des phrases avec de tels mots . . . Ou: la musique a – même dans des domaines purement musicaux – des ressemblances avec le langage. Ainsi y-a-t-il là aussi le langage académique et le jargon; il y a le langage de notre époque et le langage musical du moyen âge. Et puis les nombreuses analogies entre le langage et la musique – on y trouve des deux côtés des principales et des subordonnées, des virgules, des points . . . Prendre en notes de tels aspects linguistiques de la musique, considérer la musique comme langage – tout cela aussi on a essayé de le réaliser ici: le morceau tend vers les

limites de la musique et, de la même manière, tout ce qui est parlé, n'as plus tellement grand'chose à voir avec le langage. Sur la construction: Le morceau se joue sur le terrain commun de la musique et du langage. Les seules préparations de matériaux y sont les points trigonométriques. C'est à partir d'eux, qu'on peut avoir, au moins en gros, un aperçu sur chaque partie de ce terrain. Quand on laisse la musique Glossolalie se réaliser, on peut rester sur n'importe quel point, on peut entreprendre des expéditions vers des terrains plus éloignés, vers n'importe quels autres points; on peut ne faire qu'une halte dans une des régions ou carrément l'éviter, ou demeurer dans d'autres' puisqu'on s'y sent bien. Les domaines du morceau se laissent aisément parcourir, mais on peut également les traverses en sautant.

La définition, en apportant la conception de chaque matériau et de leur réalisation, devient un stimulant, pousse à mettre au point, à continuer, à expérimenter. Les 29 préparations de matériaux deviennent alors une sorte de filet, puisque d'autres choses également se laisse prendre. Pour le compositeur qui met au point, comme pour les interprètes elles sont d'invitations à donner libre course à l'invention, à perdre les complexes. Car la parole est mise en liberté, de même pour la musique, alors s'établit Glossolalie.

Mauricio Kagel über Repertoire aus Staatstheater

- 1 Dieses Werk besteht aus Einzelaktionen in nicht festgelegter Reihenfolge. Die Paginierung der Partiturseiten (1–100) erfolgte lediglich zur Erleichterung der Probenarbeit.
- 1.1 Eine Auswahl aus den angegebenen Einzelaktionen ist möglich.
- 2 Für einen reibungslosen Ablauf sind wenigstens fünf Mitwirkende notwendig.
- 2.1 Das Stück kann sowohl von Instrumentalisten wie auch von Darstellern realisiert werden.

- 2.2 Der Inszenierung bleibt es überlassen, die akustischen Ereignisse hinter den Kulissen gleichzeitig mit anderen Aktionen stattfinden zu lassen. Ebenso können verschiedene Aktionen auf der Bühne zur gleichen Zeit realisiert werden.
- 2.3 In der Regel soll nur ein Ausführender sichtbar sein. Es ist trotzdem ein bruchloses Aufeinanderfolgen – durch ständiges Ablösen der Einzelaktionen – anzustreben.
- (2.3) Durchsichtigkeit ist erwünscht.
- 3 Unter Modell sind instrumentale oder szenische Aktionen zu ver-

stehen, die auf der Grundlage des Notentextes weiterentwickelt werden. Die angegebene Partie dient jeweils nur als Hinweis auf die in der Aktion latenten Möglichkeiten.

- 3.1 Der Einsatz der mit a), b), c) usw. bezeichneten Einzelaktionen wird bei den Proben sowohl zeitlich wie auch in Auswahl und Reihenfolge genau festgelegt.
- 3.2 Der Gang auf der Bühne, welcher in der Partitur mit „der Ausführende geht den vorgeschriebenen Weg“ oder ähnlichen Formulierungen angegeben ist, wird in der Inszenierung festgelegt.
- 3.3 Richtungsanweisungen sind vom Zuschauerraum aus gesehen.

Mauricio Kagel on Repertoire aus Staatstheater

- 1 This work consists of individual actions in an indeterminate sequence. The pages of the score were numbered (1–100) only to facilitate rehearsal work.
 - 1.1 A selection from the given individual actions is possible.
- 2 To guarantee a smooth performance, a minimum of five persons is required.
 - 2.1 The piece can be realized by instrumentalists as well as by actors.
 - 2.2 The producer is free to have the acoustic events backstage happen simultaneously with other actions. Equally, on stage several actions can be realized simultaneously.
 - 2.3 As a rule, only one performer should be visible. However, an unbroken succession of the individual actions is to be endeavoured.
- (2.3) Transparency is desirable.
- 3 By “model”, instrumental or scenic actions are understood, which can be developed on the basis of the score. The mentioned part should only be an indication

Mauricio Kagel sur Repertoire aus Staatstheater

- 1 Cette oeuvre se compose d'actions isolées, dont l'ordre

- 3.4 Wiederholungszeichen bei akustischen Abläufen bedeuten hier mehrmaliges Wiederholen, welches sich nach der Dauer der visuellen Vorgänge richtet. Ausnahmen sind jeweils angegeben.
- 3.5 Metronomwerte sind möglichst genau einzuhalten. Die mit MM (60) bezeichneten Tempi können sowohl fluktuierend als auch regelmäßig sein.
- 4 Auf dem Konzertpodium (ohne Bühne) ist eine schlichte Kulisse aus Paravents aufzustellen: Breite ca. 5–8 m, Höhe etwa 2,3 m. Mehrere Auftrittsmöglichkeiten sollen vorhanden sein.

of the possibilities inherent in the action.

- 3.1 The programming of the individual actions marked with a), b), c) etc. is to be decided during rehearsal as regards time, selection and sequence.
- 3.2 The way on stage which is defined in the score as “the performer goes the indicated way” or similar remarks, is to be decided during rehearsal.
- 3.3 Indications of directions are as seen from the audience.
- 3.4 A sign of repetition for acoustic events here means repeated repetition, according to the duration of the visual events. Exceptions are stated.
- 3.5 Metronome figures are to be observed as strictly as possible. The tempi marked as MM (60) can be taken fluctuating as well as regular.
- 4 On the concert platform (without stage) a simple set of screens should be put up, about 5–8 m wide, about 2,3 m high. Several entrances and exits should be available.

n'est pas fixé. La mise en page des feuilles de la partition se fit pour faciliter les répétitions.

1. 1 Un choix entre les actions isolées indiquées est possible.
- 2 Pour un déroulement sans friction, cinq partizipants, au moins, sont nécessaires.
2. 1 C'est à la mise en scène de laisser ou non se dérouler les évènements acoustiques derrière les coulisses en même temps que d'autres actions. Diverses actions peuvent également être réalisées simultanément sur scène.
2. 2 Le morceau peu être aussi bien réalisé par des instrumentalistes que par des acteurs.
2. 3 En règle, on ne doit voir qu'un seul exécutant. Cependant on doit tendre vers une succession sans failles par un remplacement continuuel d'une action par une autre.
- (2. 3) La clarté est souhaitée.
- 3 Sous „modèle“, il faut comprendre des actions instrumentales ou scéniques que continuent à se développer en prenant appui sur la partition. La partie indiquée ne sert qu'à attirer l'attention sur les possibilités latentes de l'action.
3. 1 L'intervention de chacune des actions caractérisées par a), b), c) etc. est fixée exactement, pendant les répétitions, aussi bien pour ce qui est du temps, du choix que de la succession.
3. 2 Le déplacement sur scène, qui est indiqué dans la partition par „l'exécutant suit le chemin prévu“ ou quelque formule de ce genre, est fixé dans la mise en scène.
3. 3 Des indications de direction sont comme vues de la salle.
3. 4 Les signes pour la reprise des développement acoustiques signifient ici plusieurs répétitions, qui dépendent de la durée des évènements visuels.
3. 5 On doit se conformer, le plus exactement possible, au chiffres de métronome indiqués. Les tempi caractérisés par MM (60) peuvent être aussi bien fluctuants que réguliers.
- 4 Sur le podium de concert (pas de scène) on doit placer une simple coulisse faite de paravents: largeur environ 5 à 8 m, hauteur 2 à 3 m environ. Il doit y avoir plusieurs possibilités d'entrer en scène.

Roger Reynolds über „Ping“

Ping (1968) wurde durch eine Geschichte von Samuel Beckett angeregt. Es ist ein Versuch, den Wortlaut dieses Textes zu erweitern, ohne dessen wesentliche Ambiguität aufzuopfern. Dazu war meines Erachtens nach eine vermittelnde Präsentation notwendig. Das Werk besteht aus drei gleichzeitigen, aber nicht synchronen Abläufen von Ereignissen: Musik (instrumental und elektronisch verändert), Bild (ein Film) und Text (eine bildliche Darstellung des Textes in seinem ursprünglichen Ablauf, die jedoch den Darstellern die Freiheit läßt, Worte und Phrasen nach Notwendigkeit visuell zu intensivieren und auszubauen). Die Musik wird innerhalb spezifischer Einschränkungen improvisiert und zerfällt in drei klar charakterisierte Abschnitte. Viele untraditionelle Methoden der Klangerzeugung und elektronischer Modifizierung werden

angewendet, um einen gemischten Klang zu erzielen, der ein komplexes Timbre hat und dennoch nicht unnötig hart ist.

Vom Zuschauer wird nicht erwartet, daß er den drei gleichzeitigen Darstellungsabläufen folgt — er wird durch den Bühnenaufbau vielmehr davon abgehalten. Der aus einer Aufführung gewonnene Eindruck wird daher notwendigerweise für jeden Zuschauer ein anderer sein, je nachdem, wohin er, seinen Interessen folgend, seine Aufmerksamkeit lenkt. Der Kritiker des San Francisco Chronicle schrieb über eine Aufführung von Ping: „Es war gleichsam die Erfahrung von zehn Sekunden in 22 Minuten hineingesprengt, eine Probe in die Zeit, in das Wortbewußtsein und in das Selbst.“ Ping wurde im Rahmen von „Orchestral Space '68“, einem Festival zeitgenössischer Musik, in Tokio im Juni 1968 uraufgeführt.

Roger Reynolds about „Ping“

Ping (1968) is a response to a short story by Samuel Beckett. It is an attempt to enlarge the context of this text without sacrificing its essential ambiguity. An intermedial presentation was, I felt, essential in order to achieve this end.

The work consists of three concurrent but non-synchronous stream of events: the music (instrumental and electronically altered), the image (a film), and the text (a visual presentation of the text retaining its exact sequence, but allowing the performers freedom to visually intensify and expand words and phrases as they feel necessary). The music is improvised within specific restrictions, and falls into three clearly characterized sections. Many non-traditional methods of sound production and electronic modification are

Roger Reynolds sur „Ping“

„Ping“ (1968) fut inspiré par une nouvelle de Samuel Beckett. C'est une tentative d'élargissement du contenu de ce texte, sans en sacrifier son ambiguïté essentielle. Pour cela, à mon avis, une présentation intermédiaire était nécessaire. L'oeuvre comporte trois déroulements d'évènements parallèles mais non synchrones: la musique (instrumentale et transposée électroniquement) l'image (un film), et le texte (une présentation visuelle du texte dans son développement originel, qui laisse cependant aux acteurs de renforcer et de modifier mots et phrases si nécessaire).

La musique est improvisée dans des limites spécifiques et se compose de 3 passages bien caractérisés. De nombreuses méthodes non traditionnelles pour la production de sons et la modification électronique

employed in order to achieve a composite sound that is very timbrally complex and yet not unnecessarily harsh. The spectator is not expected to follow the three simultaneous levels of the presentation — he is, in fact, discouraged from doing so by the physical set-up. The experience derived from a performance will, then, be necessarily different for each spectator, depending upon the pattern of attention that his interests dictate. The critic of the San Francisco Chronicle wrote about a performance of Ping that “it all (seemed) a 10 second experience exploded into 22 minutes, a probe into time, word consciousness and self”. Ping was first performed at “Orchestral Space '68”, a festival of contemporary music held in Tokyo, Japan, in June of 1968.

sont utilisées afin de parvenir à une sonorité variée qui ait un timbre complexe et qui ne soit pas cependant inutilement dur. On n'attend pas du spectateur qu'il puisse suivre simultanément le déroulement de ces trois cycles, il en est plutôt empêché par la mise en scène. C'est pourquoi chaque spectateur aura, après une représentation, une impression différente, tout dépend où il aura tourné son attention, suivant ses intérêts. Un critique de San Francisco Chronicle parle d'une représentation de Ping en ces termes: „C'était en même temps l'expérience de 10 secondes explosant en 22 minutes, un essai dans le temps, dans la conscience des mots et du moi“. Ping fut présenté en première dans le cadre de „Orchestral Space '68“, festival de musique contemporaine à Tokyo, en Juin 1968.

Aula der Hauptschule Weiz
Donnerstag, 12. Oktober, 19.45 Uhr

in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadt-
gemeinde Weiz und der Elin-Union

Umberto Rotondi (Italien)
Musica per 24 + 1

Ilja Zeljenka (CSSR)
Musica polymetrica * 1

Karel Goeyvaerts (Belgien)
Al naar gelang + 4

Witold Lutoslawski (Polen)
Präludien und Fuge *

Das Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Dirigent: Mario di Bonaventura

Salon

Melodie

Schallplatten-Fachgeschäft

8010 Graz, Jakoministraße 1

Ruf 83 4 59

TOTALE
LEISTUNG
mit



Treibstoffe und Schmiermittel

ZUFRIEDENHEIT
oder
GELD ZURÜCK



Moden Müller



Umberto Rotondi, geb. 1937 in Bareggio (Mailand). Klavier- und Kompositionsstudien am Mailänder Konservatorium. Besuchte außerdem Kurse für Filmmusik in Mailand und an der Accademia Chigiana. Gegenwärtig als Lehrer am Konservatorium von Brescia tätig. Aufführungen in Italien, Deutschland, der Schweiz und Japan. Werke: 5 Episoden für Harfe (1964); Interferenze für Orchester (1969); Streichquartett (1970); Musik für 24 (1971); Etude für Orchester (1972).

Umberto Rotondi, born in 1937 in Bareggio (Milan). Studied piano and composition at the Milan Conservatory, took classes for film music in Milan and at the Accademia Chigiana. At present lecturer at the Brescia Conservatory. Performances of his works in Italy, Germany, Switzerland and Japan. Compositions: 5 Episodes for harp (1964); Interferenze for orchestra (1969); String quartet (1970); Music for 24 (1971); Etude for orchestra (1972).

Umberto Rotondi, né en 1937 à Bareggio (Milan). Fait des études de piano et de composition au conservatoire de Milan, suit également des cours pour la musique de film à Milan et à l'Accademia Chigiana. Présentement il exerce une activité professorale au conservatoire de Brescia. Représentations de ses œuvres en Italie, en Allemagne, en Suisse et au Japon. Oeuvres: 5 Episodes pour harpe (1964); Interferenze pour orchestre (1969); Quatuor à cordes (1970); Musique pour 24 (1971); Etude pour orchestre (1972).



Ilja Zeljenka, geb. 1932. Erste Musikstudien bei Jan Zimmer. Danach Kompositionsstudien bei Jan Cikker an der Hochschule für musische Künste in Preßburg. 1957 bis 1961 Dramaturg der Slowakischen Philharmonie in Preßburg. 1961 bis 1968 Dramaturg und

Ilja Zeljenka, born in 1932. First musical studies with Jan Zimmer, then studies of composition with Jan Cikker at the Music University Bratislava. 1957—1961 with the Slovak Philharmonic in Bratislava, 1961—1968 producer and lector at the Czech Radio. At

Ilja Zeljenka, né en 1932, fait ses premières études musicales chez Jan Zimmer, puis des études de composition chez Jan Cikker à l'école des Beaux Arts de Bratislava. De 1957 à 1961 il est dramaturge de la Philharmonie Slovaque à Bratislava. De 1961 à 1968

Lektor beim tschechoslowakischen Rundfunk. Lebt zur Zeit als freischaffender Komponist. Hauptwerke: Sinfonie für großes Orchester (1953); Klavierquintett (1959); Oswieczym, Kantate für Sprecher, Chor und Orchester (1960); Polymetrisches Quartett für vier Klavierstimmen (1965); Metamorphosen für einen Sprecher und neun Instrumente, nach einem Text von Ovid (1964); Musik für Chor und Orchester (1965); Beschwörungsformeln für gemischten Chor und Orchester (1967); Spiele für 13 Sänger und Schlagzeug (1968); Polymetrische Musik für vier Streichquartette (1970).

present free-lance composer. Compositions: Symphony for large orchestra (1953); Piano quintet (1959); Oswieczym, Cantata for speaker, choir and orchestra (1960); Poly-metric Quartet for four piano parts (1965); Metamorphoses for a speaker and 9 instruments, after words by Ovid (1964); Music for choir and orchestra (1965); Incantations for mixed choir and orchestra (1967); Games for 13 singers and percussion (1968); Polymetric music for four string quartets (1970).

dramaturge et lecteur à la radio tchécoslovaque. Il vit pour l'heure en tant que libre-compositeur. Oeuvres principales: Symphonie pour grand orchestre (1953); Quintette de piano (1959); Oswieczym, Cantate pour récitant, chœur et orchestre (1960); Quatuor polymétrique pour 4 pianos (1965); Métamorphoses pour un récitant et 9 instruments, d'après un texte d'Ovide (1964); Musique pour chœur et orchestre (1965); Formules d'accablement pour chœur mixte et orchestre (1967); Jeux pour 13 chanteurs et percussion (1968); Musique polymétrique pour 4 quatuors à cordes (1970).



Witold Lutoslawski, geb. 1913 in Warschau. Schon in der Kindheit Musikunterricht und erste kompositorische Versuche. 1928 Theorie und Kompositionsunterricht beim Rimskij-Korsakow-Schüler Witold Malischewski. Zwei Jahre Mathematik-Studium an der Universität Warschau. 1936 Abschluß des Klavierstudiums. 1937 Abschluß des Kompositionsstudiums. Bei Kriegsausbruch polnischer Soldat.

Witold Lutoslawski, born in 1913 in Warsaw. First musical education and attempts at composing when he was still a child. 1928 studies of musical theory and composition with Witold Malischewski (pupil of Rimsky-Korsakov). Studied mathematics for 2 years at Warsaw University. Finished his piano studies in 1936, his composition studies in 1937. At the beginning of world war II he was in the

Witold Lutoslawski, né en 1913 à Varsovie. Dès l'enfance il reçoit des leçons de musique et fait ses premiers essais de compositeur. 1928 enseignement de la théorie et de la composition chez l'élève de Rimski-Korsakov, Witold Malichevski, 2 années d'études de mathématiques à l'université de Varsovie. 1936 fin des études de piano, 1937 des études de composition. A la déclaration de la guerre il s'engage dans

Deutsche Kriegsgefangenschaft, Flucht nach Warschau. Während der Kriegsjahre Kaffeehauspianist. Daneben kompositorische Tätigkeit. (Variationen über ein Thema von Paganini für zwei Klaviere, zwei Etuden für Klavier, Trio für Blasinstrumente, 1. Teil der I. Sinfonie.) Nach dem Krieg kurze Zeit in der Musikabteilung des polnischen Rundfunks tätig, danach freischaffender Komponist. Viele Hörspiel-, Bühnen- und Filmmusiken. Zahlreiche Aufführungen in Polen, später auch im Ausland. Mehrfache Funktionen im polnischen Musikleben (mehrere Jahre Vorsitzender des Programmrates der polnischen Musikverleger). Seit 1959 im Vorstand der IGNM (Comité Présidentiel) und der internationalen Komponisten- und Autorenvereinigung. Hauptwerke: Sinfonische Variationen für Orchester (1938); I. Sinfonie (1947); Ouverture für Streichorchester (1949); Kleine Suite für Orchester (1950/51); Schlesisches Triptychon für Mezzosopran und Orchester (1951); Tänzerische Präludien für Klarinette und Streicher (1955); Fünf Lieder für Frauenstimme und 30 Soloinstrumente (1957/58); Trauermusik für Streichorchester (1958); Jeux vénitiens für Orchester (1961); Trois Poèmes d'Henri Michaux für gemischten Chor und Orchester (1961/63); Drei Postludien für Orchester (1958/60); Streichquartett (1964); Paroles tissées für Tenor und Kammerorchester (1965); II. Sinfonie (Hésitant-Direct) (1966/67); Livre pour Orchestre

Polish army; German prisoner of war; flight to Warsaw; during the war pianist in cafés. Compositions from these years: Variations on a Theme by Paganini for 2 pianos; two Etudes for piano; first part of Symphony No. 1. After the war for a short time in the music department of the Polish Radio, later he resumed his composing career. Incidental music for numerous plays for radio and stage as well as films. Many performances of his work in Poland, later also abroad. He held various positions in Polish musical life (president of the programme council of Polish publishers for several years). Since 1959 he has been on the board of ISCM's Comité Présidentiel and the International Federation of Composers and Authors. Compositions (selective list): Symphonic Variations for orchestra (1938); Symphony No. 1 (1947); Ouverture for string orchestra (1949); Small Suite for orchestra (1950/51); Silesian Triptych for mezzo-soprano and orchestra (1951); Concerto for orchestra (1954); Tänzerische Präludien for clarinet and strings (1955); Five Songs for female voice and 30 solo instruments (1957/58); Funeral music for string orchestra (1958); Jeux vénitiens for orchestra (1961); Trois Poèmes d'Henri Michaux for mixed choir and orchestra (1961-63); Three Postludes for orchestra (1958-60); String quartet (1964); Paroles tissées for tenor and chamber orchestra (1965); Symphony No. 2 (Hésitant-Direct) (1966/67); Livre

l'armée polonaise. Captivité en Allemagne. Fuite vers Varsovie. Pendant les années de la guerre il est pianiste de cabaret. A côté de cela activité créatrice: Variations sur un thème de Paganini pour 2 pianos; 2 études pour piano; Trio pour instruments à vent; première partie de la Première Symphonie. Après la guerre il exerce peu de temps à la section musicale de la radio polonaise, puis devient libre compositeur. Musiques pour pièces radio-phoniques, pour la scène et pour des films. Nombreuses représentations en Pologne, plus tard à l'étranger également. Plusieurs sortes de fonctions dans la vie musicale polonaise (plusieurs années à la tête du conseil pour les programmes des éditeurs polonais de musique). Depuis 1959 au comité présidentiel de la SIMC et de l'Union Internationale des Compositeurs et Auteurs. Oeuvres principales: Variations symphoniques pour orchestre (1938); Symphonie No. 1 (1947); Ouverture pour orchestre à cordes (1949); Petite Suite pour orchestre (1950/51); Triptychon silésien pour mezzosoprano et orchestre (1951); Concert pour orchestre (1954); Préludes dansants pour clarinette et cordes (1955); 5 chansons pour voix de femme et 30 instruments solo (1957/58); Musique funèbre pour orchestre à cordes (1958); Jeux vénitiens pour orchestre (1961); Trois Poèmes d'Henri Michaux pour chœur mixte et orchestre (1961-1963); 3 Postludien pour orchestre (1958-1960); Quatuor à cordes (1964); Paroles

(1968); Cellokonzert (1970); Präludien und Fuge (1971);

pour Orchestre (1968); Cello Concerto (1970); Preludes and Fugue (1971).

tissées pour ténor et orchestre de chambre (1965); Symphonie No. 2 (Hésitant-Direct) (1966/67); Livre pour Orchestre (1968); Concerto pour violoncelle (1970); Préludes et Fugue (1971).



Karel Goeyvaerts, geb. 1923. Schüler von Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Maßgebliche Beteiligung an der Entwicklung der elektronischen Musik in Belgien. Nimmt die kompositorische Tätigkeit nach mehr als zehnjähriger Unterbrechung wieder auf. Seit 1970 Producer beim IPPEM (Institut für Psychoakustik und elektronische Musik) in Gent. Werke: Sonate für zwei Klaviere (1950/51); Nr. 4 mit toten Tönen (1952); Komposition Nr. 5 (1953); „Parcours“, für mehrere Geigen (1967); „Aktiv-Reaktiv“ für zwei Oboen, zwei Trompeten und Klavier (1968); „Catch à 4“ verbale Partitur für vier Spieler (1969); „Van uit de kern“ verbale Partitur für zwei Spieler (1969); „... Bélise dans un jardin“ für 24 Stimmen und 6 Instrumente (1972).

Karel Goeyvaerts, born in 1923, pupil of Darius Milhaud and Olivier Messiaen. Essential participation in the development of electronic music in Belgium. Resumes his work as a composer after an interruption of more than ten years. Since 1970 producer at IPPEM (Institute for Psycho-Acoustics and electronic music) in Ghent. Compositions: Sonata for 2 pianos (1950/51); No. 4 with dead sounds (1952); Composition No. 5 (1953); Parcours for several violins (1967); Active-Reactive for two oboes, two trumpets and piano (1968); Catch à 4, verbal score for four players (1969); Van uit de kern, verbal score for two players (1969); ... Bélise dans un jardin, for 24 voices and 6 instruments (1972).

Karel Goeyvaerts, naît en 1923. Il est élève de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. Participation déterminante au développement de la musique électronique en Belgique. Il reprend son activité en tant que compositeur après une interruption de 10 années. 1970: producer chez IPPEM (Institute pour psycho-acoustique et musique électronique) à Gand. Oeuvres: Sonate pour 2 pianos (1950/51); Nr. 4 mit toten Tönen (1952); Composition No. 5 (1953); Parcours pour plusieurs violons (1967); Aktiv-Reaktiv pour 2 hautbois, 2 trompettes et piano (1968); Catch à 4, partition verbale pour 4 exécutants (1969); Van uit de kern, partition verbale pour 2 exécutants (1969); ... Bélise dans un jardin, pour 24 voix et 6 instruments (1972).

Das Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb, gegründet 1951 vom Agramer Rundfunk. Besteht aus einer Instrumentalisten-Elite, die aus sämtlichen Agramer Orchestern herangeholt wurde. Neben Bandaufnahmen für Rundfunk und Fernsehen umfangreiche Konzerttätigkeit innerhalb Jugoslawiens, aber auch in Italien, beim Festival in Bergen (Norwegen), beim „Prager Frühling“ und in der Sowjetunion. Unter den Dirigenten des Orchesters befinden sich Carlo Zecchi, Enrico Mainardi, André Jolivet, Igor Markevich und Goffredo Petrassi. Zusammenarbeit mit prominenten Solisten wie Paul Badura-Skoda, Antonio Janigro, Pierre Fournier, Emil Gilels.

The Chamber Orchestra of Radio-Televizija Zagreb, founded in 1951 by Radio Agram, consists of an elite of instrumentalists taken from all the orchestras in Agram. Besides recordings for radio and TV numerous concerts in Yugoslavia and abroad, e. g. Italy, at the Festival of Bergen (Norway), at the "Prague Spring Festival" and in the Soviet Union. Among the conductors of the orchestra are Carlo Zecchi, Enrico Mainardi, André Jolivet, Igor Markevich and Goffredo Petrassi. Collaboration with renowned soloists such as Paul Badura-Skoda, Antonio Janigro, Pierre Fournier and Emil Gilels.

L'orchestre de chambre de la Radio-Télévision de Zagreb fut fondé en 1951 par la radio de Zagreb et se compose d'une élite d'instrumentalistes que l'on amena de tous les orchestres de Zagreb. A côté d'enregistrements pour la radio et la télévision, très vaste activité concertante en Yougoslavie, mais aussi en Italie, au Festival de Bergen (Norvège), pendant le Printemps de Prague et en Union Soviétique. Parmi les chefs d'orchestre de l'ensemble on trouve Carlo Zecchi, Enrico Mainardi, André Jolivet, Igor Markevich et Goffredo Petrassi. Collaboration avec d'éminents solistes comme Paul Badura-Skoda, Antonio Janigro, Pierre Fournier, Emil Gilels.

Umberto Rotondi über „Musik für 24“

(UA 5. 4. 1971, Mailand)

„Musik für 24“ (1971) errang beim 2. internationalen Musikwettbewerb Mailand Angelicum den ersten Preis. Das Werk erstellt den zentralen Teil eines musikalischen Gesprächs, der mit dem Quartett Nr. 1 (1970) begann und mit der Etude (1972) abgeschlossen wurde. Ausgangspunkt für alle drei Arbeiten ist ein in den

einzelnen zeitlichen Anordnungen einheitliches Material, das jedoch nach verschiedenen Kriterien ausgearbeitet wird. Nach anfänglichem synchronen Ablauf geht das Spiel der einzelnen Instrumente durch Veränderungen der musikalischen Materie einer allmählichen Auflösung entgegen und erreicht in den zeitlichen Abläufen gegen Ende des Stücks eine totale Freiheit des Dialogs.

Umberto Rotondi on “Music for 24”

(WP 5. 4. 1971 in Milan)

“Music for 24” was awarded the first prize at the second international music competition of the “Angelicum” Milan. The work presents the central part of a musical conversation which started with the Quartet No. 1 in 1970 and was concluded with Etude in 1972. Point of departure for all three works

is material uniform in the individual temporal systems which is then developed according to different criteria. After initial synchronous development the instruments, by changing the musical material, gradually approach disintegration and, in the sequences towards the end of the piece, achieve total freedom of dialogue.

Umberto Rotondi sur „Musique pour 24“

(P 5. 4. 1971 à Milan)

„Musique pour 24“ obtient, lors du deuxième concours international de musique de l'Angelicum milanais, le premier prix. L'oeuvre forme la partie centrale d'un dialogue musical, qui commença par le Quatuor No. 4 (1970) et fut achevé avec l'Etude (1972). Le point de départ pour ces trois travaux

est un matériau homogène dans chacune de ses catégories temporelles mais qui est travaillé selon divers critères. Après le déroulement synchrone du début, les instruments vont petit à petit, par des changements dans la matière musicale, à l'encontre d'un dénouement et atteignent vers la fin du morceau une liberté totale de dialogue.

Juraj Hatrik über Iija Zeljenkas Polymetrische Musik für 4 Streichquartette

In der „Polymetrischen Musik“ verbindet Zeljenka vier metrorhythmische und Tempo-Schichten, die im Grunde einheitliches Musikmaterial enthalten. Die Form wird durch einen stabilen Zeit-Modul beherrscht, in dessen Rahmen die einzelnen Strömungen im Verhältnis 3 : 4 : 5 : 6 verlaufen. Diese Regelmäßigkeit wird durch asymmetrisches Umgruppieren struktureller Fragmente aus einer Ebene in die andere, durch Wandlungen innerhalb des Moduls und durch die strukturelle Verselbständigung einer Strömung gestört, die von Aktionen in den übrigen

Schichten begleitet wird. Daneben wird der Gesamtklang noch durch die polymetrische Schichtung der Stimmen innerhalb der einzelnen Ebenen kompliziert.

Die Kompliziertheit auf diese Art entstehender Zeitbeziehungen wird mittels einer durchsichtigen Gliederung der Formen-Makrostruktur überbrückt, in der die Wiederkehr bestimmter Flächen feste Bindungen herstellt. Durch das Verfließen des in Intervallen vereinheitlichten Materials mittels vier im Tempo unterschiedlicher Strömungen entsteht eine gewisse bedeutungsmäßige Ambivalenz der Formen und strukturellen Gruppierungen, die die Regulierung der Funktionsfähigkeit der einzelnen

musikalischen Gedanken und gedanklicher Komplexe ermöglicht. Ein weiteres Prinzip, das verhindert, daß die hyperbolische Vielfalt der Metrorhythmik und das Tempo die Grenzen der entstehenden Strukturen stört, ist die selektive Arbeit mit einer Zwölftonserie, aus der durch eine Reduktion der Varietät Subserien bis an die Grenze der Modalität abgeleitet werden. Es entsteht dort ein offensichtlicher „tonaler“ Plan der Gesamtheit, der aus der Bartokschen tritonalen Achse hervorgeht. Überdies gewinnt der harmonische Prozeß an Elastizität und ist das durchaus nicht zufällige Ergebnis einer linearen Bewegung der Stimmen. Die ganze Formgebung von Zeljenkas

Juraj Hatrik on Ilja Zeljenkas Polymetric Music for 4 String Quartets

In the "Polymetric Music" Zeljenka combines four metrorhythmical and tempo layers which contain basically uniform musical material. The form is dominated by a stable time model within which the various streams proceed in a proportion of 3 : 4 : 5 : 6. This regularity is disturbed by asymmetrical displacements of structural fragments from one level to the other, by transformations within the model and by the occurring structural independence of one of the streams which will be accompanied by a process on the other levels. Moreover the total sound is complicated especially in the gradating sections by the polymetric arrangement of the parts within the individual levels. The complication of the time relations is reconciled by a transparent arrangement of the formal macro-structure, where the return of certain planes constitutes fixed links. By the blending of the intervals unified material by means of four streams of various tempi, a certain meaningful ambivalence of forms and structural groupings is brought about, which enables the regulation of the

Juraj Hatrik sur Musique polymétrique pour 4 quatuors à cordes de Zeljenka

Dans la Musique polymétrique, Zeljenka relie 4 couches métrorhythmiques et cadencées, qui contiennent en fait un matériau musical homogène. La forme est dominée par un modèle de temps

Komposition entsteht aus der Konfrontation mannigfaltiger polymetrischer Strukturen, die an markanten Stellen vorwiegend in harmonisch und räumlich verdichtete statische Flächen mit einem abgeschwächten kontrapunktischen Verlauf synchronisiert sind. Zeljenkas Strukturierung des Materials ist nicht nur eine reine rationale Konstruktion, sie hat auch ihr Äquivalent des Ausdrucks. Die „Polymetrische Musik“ ist eine meditative, verhaltene, jedoch mit Inbrunst und philosophischer Aktivität erfüllte Komposition, ihre Dramatik ist keine rein äußerliche, vermittelte, sie kommt vielmehr direkt aus den Abwandlungen des musikalischen Materials.

functioning of the musical thoughts and the mental complexes.

A further principle, preventing the hyperbolic multiplicity and the tempo from disturbing the borders of the growing structures, is the selective work with a twelve-tone series from which, by a reduction of variety, subseries reaching the borders of modality are derived. There, an obviously "tonal" total plan evolves, growing from Bartók's tritonal axis. Moreover, the harmonic process gains elasticity and is the far from accidental result of a linear movement of the parts.

The entire construction of Zeljenka's composition is based on the confrontation of manifold polymetric structures which in prominent places are synchronized mainly in harmonically and spatially condensed planes with a reduced contrapuntal development. Zeljenka's structuring of the material is not only a purely rational construction, it has also an emotional equivalent. The "Polymetric Music" is a meditative, restrained composition, nevertheless fervent and full of philosophical activity; its dramatic tension is not superficial but results directly from the transformation of the musical material.

stable, dans le cadre duquel chaque courant se développe sous le rapport 3 : 4 : 5 : 6. Cette régularité sera détruite par le regroupement asymétrique d'éléments structuraux d'un domaine dans un autre, par des transformations à l'intérieure même d'un

module et par l'émancipation structurale d'un courant, qui sera accompagné par un processus dans les autres couches. A côté la sonorité d'ensemble, spécialement dans les passages graduels, se complique encore par la disposition polymétrique des voix au sein de chaque domaine. La complexité des rapports de temps qui se produisent de cette façon est surmontée grâce à une articulation claire de la macrostructure de forme où la reprise de certains plans crée des liens solides. Par le déroulement du matériau uniformisé en intervalles grâce aux quatre courants de cadences différentes naît une certaine ambivalence significative des formes et des regroupements structuraux, qui favorise la régulation de la fonction de chaque pensée musicale et chaque complexe pensé. Un autre principe, que empêche la diversité hyperbolique de la métrorhythmique et le tempo de déranger les limites des structures en train de se créer, est le travail sélectif avec une série dodécaphonique, d'où, par une réduction de la variété, sont dérivées

Jürgen Ulrich über „Präludien und Fuge“ von Witold Lutoslawski

Dieses Werk entstand als Auftragsarbeit für den amerikanischen Dirigenten Mario di Bonaventura. Es besteht aus einer Reihe von kurzen Einzelstücken, die von vornherein zwar als Zyklus gedacht sind, aber auch unter dem Aspekt einer Auswahl von einzelnen aufgeführt werden können, da der Anfang eines jeden Stückes zum Ende eines jeden anderen paßt.

Jürgen Ulrich on Witold Lutoslawski's "Preludes and Fugue"

This work was commissioned by the American conductor Mario di Bonaventura. It consists of a number of short individual pieces which are conceived as a cycle, but which can also be performed in a selective number, as the beginning of each piece matches the end of any other. Aim and climax

des sous-séries jusqu'à la limite de la modalité. Là apparaît manifestement un plan „tonal“ de l'ensemble, qui ressort de l'axe à trois tons de Bartók. De plus le processus harmonique gagne en élasticité et n'est absolument pas par hasard le résultat d'un mouvement linéaire des voix.

Tout le modelage de la composition de Zeljenka provient de la confrontation de multiples structures polymétriques, qui en des passages caractéristiques, en majorité dans des plans statiques condensés sur le plan harmonique et spatial sont synchronisées avec un développement affaibli de contrepoint. La structuration du matériau n'est, chez Zeljenka, pas une pure construction rationnelle, elle a également son équivalent d'expression. La „Musique polymétrique“ est une composition méditative, contenue et cependant remplie de ferveur et d'activité philosophique; son caractère dramatique n'est pas qu'extérieur, qu'entremisé, elle provient bien plus directement des modifications du matériau musical.

Ziel und Höhepunkt dieser Serie ist das Letzte, in dem Lutoslawski sein Kompositionsprinzip erstmalig im Sinne einer aleatorischen Fuge anzuwenden versucht. Diese Fuge wird sechs Themen enthalten, deutlich voneinander abgegrenzt, in sechs verschiedenen Charakteren oder psychischen Zuständen, durch die Bezeichnung „Cantabile“, „Grazioso“, „Lamentoso“, „Misterioso“, „Estatico“ und „Furioso“ symbolisiert.

of this series is the last piece where Lutoslawski for the first time tries to apply his principle of composition to an aleatory fugue. This fugue will comprise six themes, clearly distinguished from each other, in six different characters of psychic conditions, symbolized by the indications "cantabile", "grazioso", "lamentoso", "misterioso", "estatico" and "furioso".

Jürgen Ulrich sur Préludes et Fugue de Witold Lutoslawski

Cette oeuvre fut créée sur une commande du chef d'orchestre américain Mario di Bonaventura. Elle comprend une série de petits morceaux qui, de prime abord, sont à vrai dire conçus comme cycle, mais qui peuvent également être interprétés sous l'aspect d'un choix de morceaux isolés, puisque le début de chacun d'eux convient à la fin de n'importe quel autre. Le but et

l'apogée de cette série est le dernier morceau où Lutoslawski essaye d'utiliser son principe de composition pour la première fois dans le sens d'une fugue aléatoire. Cette fugue va comprendre 5 thèmes, bien séparés les uns des autres, dans 6 caractères ou états psychiques différents, symbolisés par les dénominations suivantes: „Cantabile“, „Grazioso“, „Lamentoso“, „Misterioso“, „Estatico“ et „Furioso“.

Karel Goeyvaerts über „Al naar gelang“ (UA 1971, Gent)

Die Partitur enthält Material für fünf Instrumentalgruppen. Es kann beliebig laut und leise, beliebig langsam oder schnell und in beliebiger Kombination gespielt werden; die

Verwendung von vorfabrizierten Aufnahmen ist möglich. Das Publikum entscheidet ebenso wie die Aufführenden, wie das Stück klingen soll. Die Wahl des Publikums kann durch Abstimmungszettel oder andere Mittel erfolgen.

Karel Goeyvaerts on “Al naar gelang” (WP 1971 in Ghent)

The score contains material for five instrumental groups. It is optional how loudly or how softly, how fast or how slowly, or in which combination it is

played; prefabricated recordings can also be used. Audience and performers decide together how the piece should sound. The audience can participate by means of ballots, or by any other means.

Karel Goeyvaerts sur „Al naar gelang“

(P en 1971 à Gand) La partition comprend du matériel pour 5 groupes instrumentaux. Ça peut se jouer comme on veut, fort ou doux, lent ou rapide, dans n'importe quelle combinaison. On peut également

utiliser des enregistrements préfabriqués. Le public décide comme les interprètes de la manière dont le morceau doit sonner. Le choix du public peut se faire par bulletins de vote ou par toute autre moyen.

Aula der Hauptschule Weiz
Donnerstag, 12. Oktober, 22.30 Uhr

In Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadt-
gemeinde Weiz und der Elin-Union

Yori-Aki Matsudaira (Japan)
What's next
Uraufführung der Neufassung 1

Theodore Antoniou (Griechenland)
Six Likes für Solotuba +1

Pause

Anestis Logothetis (Österreich)
karmadharmadrama * 3

Das Ensemble des 20. Jahrhunderts
Leitung: Peter Burwik
Solisten:
Roswitha Trexler, Sopran
Yannis Zouganellis, Tuba
Karlheinz Donauer, Rezitation
Dirigent:
Wilfried Weber

GENIESSEN SIE DOCH DAS BESSERE
HORNIG KAFFEE

GRAZER SÜDOST-MESSE

Bestes Informations- und Beratungsinstrument für jeden Kauf
Große internationale Beteiligung

Frühjahrsmesse 1. Maiwoche – Herbstmesse 1. Oktoberwoche



NEUE ZEIT Die große Tageszeitung der Steiermark

Ihr Reisebüro:

SÜDLAND

Graz, Opernring 9



Yori-Aki Matsudaira, geb. 1931 in Tokio. Autodidakt, 1956 bis 1961 Mitglied der Avantgarde-Gruppe „Group 20.5“. Werke: Variationen für Violine, Cello und Klavier (1957); „Orbites“ für Flöte, Klarinette und Klavier (1960); Co-Action für Cello und Klavier (1962); Configuration für Kammerorchester (1961 bis 1963); Transient '64 für elektronische Klänge (1964); Rhymes for Gazzelloni für Flöte (1965/66); Distributions für Streichquartett mit Ring-Modulator (1966/67); Alternation für Combo (1967); Assemblages für Tonband (1968); Wand Waves für Tonband (1970); „What not?“ für Live-Elektronik (1970); Allotropy für einen Pianisten (1970); „The Symphony“ für 14 Spieler (1971); Gradation für Violine, Viola und Oszillator (1971); Substitution für Sopran und Klavier (1972); Messages für Holzbläser.

Yori-Aki Matsudaira, born in 1931 in Tokyo. Autodidact. 1956–1961 member of the avantgarde group „Group 20.5“. Compositions: Variations for violin, cello and piano (1957); Orbites for flute, clarinet and piano (1960); Co-Action for cello and piano (1962); Configuration for chamber orchestra (1961–63); Transient '64 for electronic sounds (1964); Rhymes for Gazzelloni for flute (1956–66); Distributions for string quartet with ring modulator (1966/67); Alternation for combo (1967); Assemblages for tape (1968); Wand Waves for tape (1970); What not, for live electronics (1970); Allotropy for a pianist (1970); The Symphony, for 14 players (1971); Gradation for violin, viola and oscillator (1971); Substitution for soprano and piano (1972); Messages for woodwind instruments.

Yori-Aki Matsudaira, né en 1931 à Tokyo. C'est un autodidacte. De 1956 à 1961 il est membre du groupe d'avantgarde „Groupe 20. 5.“. Oeuvres: Variations pour violon, violoncelle et piano (1957); Orbites pour flûte, clarinette et piano (1960); Co-Action pour violoncelle et piano (1962); Configuration pour orchestre de chambre (1961–63); Transient '64 pour sons électroniques (1964); Rhymes for Gazzelloni pour flûte (1965/66); Distributions pour quatuor à cordes avec modulateur annulaire (1966/67); Alternation pour combo (1967); Assemblages pour magnétophone (1968); Wand Waves pour magnétophone (1970); What not pour live électronique (1970); Allotropy pour un pianiste (1970); The Symphony pour 14 musiciens (1971); Gradation pour violon, alto et oscillateur (1971); Substitution pour soprano et piano (1972); Messages pour instruments à vent en bois.



Theodore Antoniou, geb. 1935 in Athen. Musikstudien am Nationalkonservatorium und am hellenischen Konservatorium in Athen. 1961 bis 1965 Kompositionsstudien an der Münchner Hochschule für Musik bei Günther Bialas und im Siemens-Studio für elektronische Musik. 1963 bis 1966 Teilnahme an den internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1967 Direktor des Orchesters der Stadt Athen. 1969/70 Composer in residence and Gastprofessor für Komposition und Instrumentation an der Stanford University. 1970/71 Conductor-Composer in residence an der Musikakademie in Philadelphia. Werke: „Meli“, Kantate nach einem Text der Sappho (1962); Epilogue für Mezzosopran nach Homer (1963); Micrographies für Orchester (1964); Kinesis ABCD für zwei Streichergruppen; Clytemnestra (1967); Katharsis für Soloflöte und Orchester mit Tonbändern und Projektionen (1968); Events II und III (1969); Cassandra, Aktion für Tänzer, Schauspieler, Chor und Orchester mit Tonbändern, Scheinwerfer und Projektionen (1969); Nenikikamen, Kantate (1971).

Theodore Antoniou, born in 1935 in Athens. Studied music at the National Conservatory and the Hellenic Conservatory in Athens. Further studies: 1961–65 composition with Günther Bialas at the Munich University for Music and in Siemens' studio for electronic music. 1963–66 participation in the Ferienkurse Darmstadt. 1967 director of the orchestra of the City of Athens. 1969/70 Composer in residence and guest professor for composition and instrumentation at Stanford University; 1970/71 conductor/composer in residence at the Music Academy Philadelphia. Compositions: Meli, Cantata after words by Sappho (1962); Epilogue for mezzosoprano after Homer (1963); Micrographies for orchestra (1964); Kinesis ABCD for two groups of strings; Clytemnestra (1967); Katharsis for solo flute and orchestra with tapes and projections (1968); Events II and III (1969); Cassandra, action for dancers, actors, choir and orchestra, with tapes, spot-lights and projections (1969); Nenikikamen, cantata (1971).

Theodore Antoniou, est né en 1935 à Athènes. Etudes musicales au conservatoire national et au conservatoire hellénique d'Athènes. De 1961 à 1965 études de composition au conservatoire de Munich chez Günther Bialas et au Studio Siemens pour musique électronique. 1963–66 participation aux Ferienkurse Darmstadt. En 1967 il est directeur de l'Orchestre de la ville d'Athènes. De 1969 à 1970 composer in residence au Stanford University, où il est invité à enseigner comme professeur de composition et d'instrumentation. 1970/71 conductor-composer in residence à la Music Academy Philadelphia. Oeuvres: Meli, Cantate d'après un texte de Sappho (1962); Epilogue pour mezzosoprano d'après Homère (1963); Micrographies pour orchestre (1964); Kinesis ABCD pour deux groupes d'instruments à cordes; Clytemnestra (1967); Katharsis pour flûte solo et orchestre avec magnétophones et projections (1968); Events II et III (1969); Cassandra, action pour danseurs, acteurs, chœur et orchestre avec magnétophones, projecteurs et projections (1969); Nenikikamen, Cantate (1971).



Anestis Logothetis, geb. 1921 in Burgas am Schwarzen Meer (ehemaliges Ostrumelien, jetzt Bulgarien), lebt in Wien, wo er auch seine Musikstudien absolviert hat. Seit 13 Jahren beschäftigt er sich mit der Entwicklung einer graphischen Notenschrift, die seinen klanglichen kompositorischen Vorstellungen entsprechen soll. Er unterscheidet Assoziationszeichen für Lautstärke, Klangfarbenwechsel und Klangcharaktere und Aktions-signale, die direkt als Bewegung auf das Instrument zu übertragen sind. Um bestimmte Tonkonstellationen zu erzielen, erfindet er auch Tonsymbole, die frei vom Fünfliniensystem eine Verschmelzung mit den oben genannten Zeichen und eine Viertel- und Dritteltonflexibilität zulassen.

In dieser Notenschrift hat er zahlreiche Kompositionen aufgezeichnet, darunter auch die Bühnenwerke: karmadharmadrama, Anastássis, Mantratellurium, Kybernetik (die drei letzten auch als Hörspiele in Deutschland produziert). Ballette: „Himmelsmechanik in 7 Blättern“, „Fünf Porträts der Liebe“, „Odyssee“, „Fantasmata“ (Tonbandkomposition).

Anestis Logothetis, born in 1921 in Burgas on the Black Sea (former Ostrumelia, now Bulgaria), lives in Vienna, where he completed his musical studies. For 13 years he has been developing a graphic notation of music corresponding to his sonorous concepts as a composer. He distinguishes between association signs for intensity of volume, change of tone colour and character, and action signals which should be translated directly into a movement related to the instrument. To achieve certain tone constellations, he has invented tone symbols which, independent of the five-linesystem, permit the blending of the above-mentioned signs and a flexibility of quarters and thirds of tones.

In this notation he has written numerous compositions, so for instance for the stage: karmadharmadrama, Anastassis, Mantratellurium, Kybernetik (the three latter were produced as radio plays in Germany). Ballets: Himmelsmechanik in 7 Blättern; Fünf Porträts der Liebe; Odyssee; Fantasmata (composition for tape).

Anestis Logothetis, né en 1921 à Burgas sur la Mer Noire (autrefois la Roumélie Orientale, maintenant la Bulgarie), vit à Vienne, où il a également achevé ses études musicales. Depuis 13 ans il s'occupe du développement d'une notation musicale graphique, qui correspond à ses conceptions du son et de la composition. Il différencie des signes d'association pour l'intensité du son, le changement de tonalités et les caractéristiques sonores et des signaux d'action qui sont à transposer directement en mouvement sur l'instrument. Pour atteindre des constellations de ton bien précises, il invente aussi des symboles qui, libérés de la portée de 5 lignes, permettent la fusion avec les signes nommés plus haut, et une flexibilité d'un quart et d'un tiers de ton. Il a écrit de nombreuses compositions dans cette notation et parmi celles-ci des pièces de théâtre également: karmadharmadrama, Anastássis, Mantratellurium, Kybernetik (ces 3 dernières ont été produites en Allemagne comme pièces radio-phoniques). Les ballets: Himmelsmechanik in 7 Blättern, Fünf Portraits der Liebe, Odyssee, Fantasmata (composition sur bande magnétique).

Peter Burwilk, geb. 1942. Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie Theater- und Musikwissenschaft an der Universität Wien. Dr. phil., Schüler von Hans Swarowski und Bruno Maderna. Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Haupttätigkeit in der Präsentation neuer Musikwerke.

Peter Burwilk, born 1942. Studies at the Academy for Music and the Performing Arts, and theatrical science and musicology at the University in Vienna. Doctor of philosophy, pupil of Hans Swarowski and Bruno Maderna. Participation in the Ferienkurse Darmstadt. Main activity: presentation of contemporary musical works.

Peter Burwilk, né en 1942. Etudes à l'académie de musique et d'art figuratif à Vienne, et à l'université également: Art dramatique et musicologie. Docteur des Lettres et Sciences humaines, élève de Hans Swarowski et de Bruno Maderna. Participation aux Ferienkurse Darmstadt. Activité principale: présentation de nouvelles oeuvres musicales.

Roswitha Trexler, geb. in Leipzig. Erste musikalische Ausbildung im Elternhaus. Ständiges Mitglied der Capella lipsiensis, einer Solistenvereinigung zur Pflege alter Musik. Zahlreiche solistische Verpflichtungen in Konzerten mit Neuer Musik.

Roswitha Trexler, born in Leipzig. First musical education by the parents. Member of the Capella lipsiensis, an ensemble for old music. Numerous engagements as a soloist in concerts of contemporary music.

Roswitha Trexler née à Leipzig, reçoit sa première éducation musicale chez ses parents. Membre constant de la Capella Lipsiensis, une union de solistes pour la sauvegarde de la musique ancienne. De nombreux engagements comme soliste dans des concerts de musique moderne.

Karlheinz Donauer, geboren 1941 in Graz. Studien an der Karl-Franzens-Universität und an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz. 1965 Diplom für Chorleitung. Zur Zeit als Lehrer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz tätig (Chorleitung, Solokorrepitition, Oratoriengesang). Neben der musikalischen Tätigkeit Beschäftigung mit Rezitation in Verbindung mit Musik (Melodramen der Romantik und der Avantgarde). Ab Herbst

Karlheinz Donauer, born in 1941 in Graz. Studied at Graz University and Academy of Music and Performing Arts in Graz, received 1965 his certificate of choir-conducting, currently professor at the Hochschule of Music and Performing Arts in Graz (choir-conducting, accompanying, oratory), beside his musical activities reciting combined with music (melodramas of the romantic period and avantgarde) starts teaching at the Vienna Hochschule of Music and Performing Arts this autumn.

Karlheinz Donauer, né en 1941 à Graz. Fait ses études à l'Université et à l'Académie de Musique et d'Art dramatique de Graz. Passe son diplôme de chef de chorale en 1965. Actuellement chargé de cours à l'Ecole supérieure de Musique et d'Art dramatique de Graz (pour: direction de chorale, répétition avec solistes, chant d'oratorio). En marge de ses activités musicales il s'occupe de récitation sur fond musical (mélodrames du romantisme et d'avantgarde). A partir de l'automne

1972 Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Im „Ensemble 20. Jahrhundert“ haben sich im Frühjahr 1971 fünfzehn Musiker – Mitglieder verschiedener Wiener Orchester – zusammengeschlossen, um in ihren Aufführungen von Werken des 20. Jahrhunderts traditionelle Präsentationsmodelle zu modifizieren: durch Reaktion auf räumliche Gegebenheiten, durch Einbeziehung von Elementen der bildenden Kunst und theatralischer Momente. Deshalb wurde das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, das diesen Bestrebungen besonders auch von seinen räumlichen Gegebenheiten her durchaus entspricht, als Veranstaltungsort der meisten Konzerte gewählt. Übergreifende thematische Aspekte in der Programmgestaltung sollen musikalische Gesamtverläufe innerhalb des 20. Jahrhunderts darstellen und den Informationscharakter der Konzerte des Ensembles unterstreichen. Deshalb werden die Proben nach Möglichkeit öffentlich während der Öffnungszeiten des Museums abgehalten. Darüber hinaus möchte das Ensemble durch ständigen Kontakt mit jungen Komponisten ein Arbeitsorganismus für die Erprobung neuester Kompositionstendenzen im instrumentalen Bereich sein.

The “20th Century Ensemble” has been founded in spring 1971 by fifteen young musicians – members of different Viennese orchestra – who intended to introduce change into the traditional forms of presenting concerts. Change begins with a different architectural environment; we try to include spatial elements, as well as elements of pictorial art and drama. This is why the ensemble chose for its performances the “Museum des 20. Jahrhunderts”, which corresponds perfectly to these aims. Each concert is dedicated to a specific theme, because it is our intention to clarify connections within the music of the 20th century and to underline the informative character of these concerts. For this reason the rehearsals are public, as often as possible (during the opening-hours of the museum). By keeping contact with young composers, the “Ensemble 20. Jahrhundert” sees one of its most important functions in putting to the test the newer trends in composition.

1972 il est chargé de cours à l'École supérieure de Musique et d'Art dramatique de Vienne.

Dans l'Ensemble 20ème Siècle se sont regroupés, en printemps 1971, 15 jeunes musiciens – venant de divers orchestres viennois – pour modifier, dans leurs représentations d'oeuvres du XXe siècle, les modèles traditionnels de présentation de concerts, et ce en réagissant contre les données spatiales, en incorporant des éléments d'art plastique, des moments théâtraux. C'est pourquoi le Musée du XXe Siècle à Vienne, qui correspond parfaitement à ces aspirations, fut choisi comme lieu de manifestation de la plupart des concerts. Des aspects thématiques très étendus doivent, dans l'élaboration des programmes, exposer tous les courants musicaux du 20e siècle et par là-même souligner le caractère d'information des concerts de l'ensemble. C'est pourquoi les répétitions seront, si possible, publiques et auront lieu pendant les heures d'ouverture du musée. De plus l'ensemble aimerait être, par un contact constant avec de jeunes compositeurs, un organisme de travail pour expérimenter les dernières tendances de la composition dans le domaine instrumental.

Yori-Aki Matsudaira über „What's next“

Die Komposition wurde 1967 geschrieben und 1971 überarbeitet. In diesem Stück ist die Verwendung von Musikinstrumenten nicht vorgesehen. An deren Stelle treten ein Spielzeugklavier, Spielzeugpfeifen, Glasflaschen, Spieldosen, Motorräder, und auch Stimmen werden als Klangquellen verwendet. In der ersten

Hälfte wird die Live-Vorstellung auf Band aufgenommen, und das Band wird in der zweiten Hälfte des Stückes als Play-back mitverwendet. Die Akteure einschließlich der Sopranistin haben nicht nur für die Klangwirkung, sondern auch für szenische Darbietungen zu sorgen. Die überarbeitete Fassung von „What's next“ ist nie aufgeführt worden.

Yori-Aki Matsudaira on "What's next"

This was composed in 1967 and revised in 1971. In this piece, any musical instrument should not be used. Instead of it, toy piano, toy pipes, glass bottles, music boxes, motor-cycles and others are used as the

sound sources, as well as voices. In the first half, the live performance has to be recorded in tape, and the tape has to be played back in the latter half of the piece. The performers, including soprano singer, have not only to make sounds, but also to act.

Yori-Aki Matsudaira sur „What's next“

La composition fut écrite en 1967 et retravaillée en 1971. Dans ce morceau l'emploi d'instruments de musique n'est pas prévu. A leur place il y a un piano d'enfant, un sifflet, des bouteilles de verre, des boîtes de jeu, des motocyclettes et des voix également sont utilisées comme sources sonores. Dans la première partie la

représentation sur le vif est enregistrée sur bande. La bande sera utilisée comme play-back dans la deuxième partie du morceau. Les acteurs y compris le soprano ont non seulement à s'occuper de l'effet sonore mais aussi de la représentation scénique. Cette version retouchée de „What's next“ ne fut jamais représentée.

Theodore Antoniou über „Six likes“

(UA 30. März 1967, Athen)
„Six likes“ („sechs Wie“) besteht aus sechs Unterabteilungen, die folgende Titel tragen: „Wie ein Duett“, „Wie eine Etüde“, „Wie ein Marsch“,

„Wie ein Gackern“, „Wie ein Lied“, „Wie ein Murmeln“. Grundidee und Grundeffekt sind parodistisch. Extreme Spielmöglichkeiten der Tuba werden entwickelt und getestet.

Theodore Antoniou on "Six likes"

(WP 30. 3. 1967 in Athens)
Six likes consists of six parts with the following titles: "Like a duet", "Like an etude", "Like a march", "Like

cackling", "Like a song", "Like murmuring". Idea and effect are parodistic. The range of the tuba is tested and employed to its most extreme possibilities.

Theodore Antoniou sur „Six likes“

(P 30. 3. 1967 à Athènes)
„Six likes“ comprend six subdivisions qui portent les titres suivants: „Comme un duo“, „Comme une étude“, „Comme une marche“, „Comme un

caquetage“, „Comme un chant“, „Comme un murmure“. L'idée première et l'effet premier sont parodiques. Les extrêmes possibilités de jeu du tuba y sont développées et testées.

Anestis Logothetis über karmadharmadrama

„karmadharmadrama“ entstand im Jahr 1967 aus einem Sprachmaterial und Konzept, das ich 1962 entwickelte. Es soll der Zufall auf der Bühne durch von mir strukturierte akustisch-optische Faktoren provoziert werden und Spielvorgänge entstehen, deren Kausalität von jenen vorstrukturierten und gleichzeitig lenkbaren Faktoren bedingt wird: In der Strukturierung dieser Faktoren ist nämlich das Maß der Zufälligkeiten gelegt. Und ihr Zusammenspiel läßt unaufhörliche

Anestis Logothetis on karmadharmadrama

karmadharmadrama was written in 1967, based on language material and a concept developed in 1962. Coincidence on stage should be provoked by acoustic-visual factors which I had constructed, and thus bring about dramatic events whose causality rests with those pre-constructed and dirigible factors: in that the measure of the coincidence lies in the structuring of these factors.

Anestis Logothetis sur karmadharmadrama

karmadharmadrama fut crée en 1967 à partir d'un matériau et d'un concept linguistiques que j'avais développés en 1962. Il faut provoquer le hasard sur scène par des facteurs acoustiques et optiques que j'ai structurés moi-même, et déformer les événements dramatiques dont la causalité est conditionnée par ces facteurs préstructurés et en même temps dirigeables. Le degré des éventualités est en effet contenu dans la structuration de ces facteurs. Et leur

Änderungen auch als eine beharrende Einheit erkennen und von anderen dauernd sich verändernden Einheiten unterscheiden. Mir schien, daß dieser Mechanismus, den ich meinem akustischen Schau-Spiel oder optischen Hör-Spiel implizierte, jene Verknüpfung des indischen karma: „Macht der Taten“ und buddhistischen dharma: „Das Weltgesetz oder die Lehre von den Daseinsfaktoren“, mit dem griechischen Begriff für Handlung: „drama“ als Titel des Werkes: „karmadharmadrama“ rechtfertigt.

Their interplay shows continuous change to be a constant unity, different from other continuously changing units. In this mechanism which I implied to my acoustic show-piece or visual listening-piece I saw the justification of its title: the combination of Indian karma: "power of actions", buddhistic dharma: "law of the world or dogma of the factors of existence" and the Greek term for action: "drama" into "karmadharmadrama".

effet conjugué fait considérer des changements incessants également comme une unité constante et les fait se différencier d'autres unités toujours changeantes. A mon avis, ce mécanisme que j'ai impliqué à mon spectacle acoustique ou pièce audio-visuelle justifie cette jonction du karma hindou „la puissance des faits“ et du dharma bouddhique „la loi universelle ou la théorie des facteurs de l'existence“ au concept grec de l'action „drama“ comme titre de l'oeuvre „karmadharmadrama“.

Stephaniensaal
Freitag, 13. Oktober, 19.45 Uhr

Pierre Boulez (Frankreich)
cummings ist der dichter †2

Róbert Wittinger
Costellazioni †1

Pause

Josef Maria Horvath (Österreich)
Melencolia I für Geige und Orchester * 6

Klaus Huber (Schweiz)
Inwendig voller Figur †1

Das ORF-Symphonieorchester und der ORF-Chor
Dirigent:
Milan Horvat
Chordirigent:
Gottfried Preinfalk
Solisten:
Márta Fábian, Zymbal
Ernst Kovacic, Violine

carlo **G**rubber

EXCLUSIVE KNITWEAR

10 Jahre



Olympia-
ausstatter



Qualitätsfahrzeuge
aus der DENZEL-
Organisation

Generalimporteur
für Österreich

DENZEL
Kraftfahrzeuge AG.



1010 WIEN I., Parkring 12, Tel. 528431 – 8010 GRAZ,
Kärntner Straße 44 – 8950 STAINACH – 8750 JUDEN-
BURG, Wiesenweg 4

Überall



LÄNDERBANK

Um Sie bemüht



Pierre Boulez, geb. 1925 in Montbrison (Frankreich). Zunächst Studium der Mathematik in Lyon. 1944 Harmonielehrerstudium bei Olivier Messiaen am Pariser Konservatorium. 1954 Gründung des Ensembles Concerts du Petit-Marigny unter der Patronanz von Jean-Louis Barrault und Madeleine Renaud (erhält 1955 den Namen *Domaine musical*). 1959 Tätigkeit auf Einladung von Heinrich Strobel beim Südwestfunk Baden-Baden. 1962 Gastprofessor an der Harvard-Universität. Seit 1969 ständiger Leiter des BBC-Symphonieorchesters London, seit 1971 Chefdirigent der New Yorker Philharmonie. Hauptwerke: Drei Klavier-sonaten; *Soleil des Eaux*, Chor und Orchester (1950); *Marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1954); *Visage nuptial* (1951); *Poésie pour pouvoir* für Sprecher, Orchester und Tonband nach einem Text von Henri Michaux; *Pli selon Pli*; *Eclat* (1964); *Figures doubles prismes* (1964); *Livre pour cordes* (1968); *Domaines* (1968); *Multiples* (1970); *cummings ist der dichter* (1970).

Pierre Boulez, born in 1925 in Montbrison, France. Studied mathematics in Lyon, 1944 harmony with Olivier Messiaen at the Paris Conservatory. 1954 foundation of the ensemble *Concerts du Petit-Marigny* under the patronage of Jean-Louis Barrault and Madeleine Renaud (1955 renamed into "*Domaine musical*"). 1959 invited by Heinrich Strobel to work at Südwestfunk Baden-Baden. 1962 guest professor at Harvard University. Since 1969 director of the BBC-Symphony Orchestra London, since 1971 principal conductor of the New York Philharmonic Orchestra. Compositions (selective list): *Three piano sonatas*; *Soleil des eaux* for soprano, tenor, bass, choir and orchestra (1950); *Marteau sans maître* for contralto and six instruments (1954); *Visage nuptial* (1951); *Poésie pour pouvoir*, for speaker, orchestra and tape after words by Henri Michaux; *Pli selon pli*; *Eclat* (1964); *Figures Doubles, Prismes* (1964); *Livre pour cordes* (1968); *Domaines* (1968); *Multiples* (1970); *cummings ist der dichter* (1970).

Pierre Boulez, né en 1925 à Montbrison (France). Tout d'abord études de mathématiques à Lyon. 1944 études de la théorie des harmonies chez Olivier Messiaen au conservatoire de Paris. 1954 création de l'ensemble *Concerts du Petit-Marigny* sous le patronat de Jean-Louis Barrault et de Madeleine Renaud (prend en 1955 le nom de *Domaine musical*). 1959 sur l'invitation du Heinrich Strobel activités à la radio Südwestfunk Baden-Baden. En 1962 il est invité à enseigner comme professeur à l'université de Harvard. Depuis 1969 il dirige constamment l'orchestre symphonique de la BBC London; depuis 1971 chef d'orchestre en titre de la Philharmonie de New York. Oeuvres principales: 3 sonates pour piano; *Soleil des eaux*, pour soprano, ténor, basse, chœur et orchestre (1950); *Marteau sans maître* pour contralto et 6 instruments (1954); *Visage nuptial* (1951); *Poésie pour pouvoir* pour récitant, orchestre et magnétophone d'après un texte d'Henri Michaux; *Pli selon pli*; *Eclat* (1964); *Figures Doubles Prismes* (1964); *Livre pour cordes* (1968); *Domaines* (1968); *Multiples* (1970); *cummings ist der dichter* (1970).



Róbert Wittinger, geb. 1945 in Knittelfeld. Schulen und erste Musikstudien bei Zsolt Durkó in Budapest. Seit 1965 nach einjährigem Aufenthalt in Warschau in Westdeutschland ansässig. 1965 bis 1967 Stipendiat der Darmstädter Ferienkurse, Mitwirkung an der Komposition von Karlheinz Stockhausens „Ensemble“. Kompositionsaufträge des Südwestfunks (Konzert für Violoncello und Orchester) und des Hessischen Rundfunks („Om“ für Orchester). 1968 Kompositionspreis der Stadt Stuttgart für sein Streichquartett „Costruzioni“. Werke: Sinfonie für großes Orchester; Espressioni für Orchester; Concentrazioni für Orchester; Costruzioni für Streichquartett; Compensazioni für kleines Orchester; Irreversibilitazione für Violoncello und Orchester; „Om“ für Orchester; Divergenti für Orchester; Tendenze für drei Lautsprecher; Tensioni für Blechinstrumente; Tolleranza für Oboe, Celesta und Schlaginstrumente; Struture für Soloflöte; Sinfonie für Streichorchester und Glockenspiel; Catalizzazioni für 24 Sänger und 7 Instrumente; Streichquartett Nr. 3; Relazioni für Orgel; Costellazioni für

Róbert Wittinger, born in 1945 in Knittelfeld, schooling and first musical studies with Zsolt Durkó in Budapest. After spending a year in Warsaw, he settled 1965 in Western Germany. 1965 bis 1967 scholarships at the Ferienkurse Darmstadt, co-operation with K. H. Stockhausen on the latter's composition "Ensemble". Commissioned to write his Concert for cello and orchestra by Südwestfunk and „Om“ for orchestra by the Hessian Radio. In 1968 Composition prize of the City of Stuttgart for his string quartet "Costruzioni". Compositions: Symphony for large orchestra; Espressioni for orchestra; Concentrazioni for orchestra; Costruzioni for string quartet; Compensazioni for small orchestra; Irreversibilitazione for cello and orchestra; „Om“ for orchestra; Divergenti for orchestra; Tendenze for three loudspeakers; Tensioni for fiati; Tolleranza for oboe, celesta and percussion; Struture for solo flute; Symphony for string orchestra and glockenspiel; Catalizzazioni for 24 singers and 7 instruments; String quartet No. 3; Relazioni for organ; Costellazioni for solo cymbal, chamber ensemble and large orchestra.

Róbert Wittinger, né en 1945 à Knittelfeld. Premières études musicales chez Zsolt Durkó à Budapest. Depuis 1965, après une année à Varsovie, il vit en Allemagne de l'ouest. 1965–67 il reçoit une bourse pour les Ferienkurse Darmstadt. Collaboration à la composition „Ensemble“ de Karlheinz Stockhausen. Compositions sur commande de la radio Südwestfunk (Concerto pour violoncelle et orchestre), et de la radio de Hesse („Om“ pour orchestre). 1968 Prix de composition de la ville de Stuttgart pour son quatuor à cordes „Costruzioni“. Oeuvres: Sinfonie pour grand orchestre; Espressioni pour orchestre; Concentrazioni pour orchestre; Costruzioni pour quatuor à cordes; Compensazioni pour petit orchestre; Irreversibilitazione pour violoncelle et orchestre; „Om“ pour orchestre; Divergenti pour orchestre; Tendenze pour trois haut-parleurs; Tensioni pour cymbales; Tolleranza pour hautbois, célesta et instruments à percussion; Struture pour flûte solo; Sinfonie pour orchestre à cordes et carillon; Catalizzazioni pour 24 chanteurs et 7 instruments; Quatuor à cordes No. 3; Relazioni pour orgue; Costellazioni pour

Zymbalsolo, Kammerensemble und großes Orchester.

cymbal solo, ensemble de chambre et grand orchestre.



Josef Maria Horvath, geb. 1931 in Ungarn. Nach der Mittelschule Klavier-, Kompositions- und Dirigierstudien an der Budapester Musikhochschule. 1956 Diplom mit Auszeichnung. 1956 Emigration nach Österreich. Hier neben weiteren Studien (Klavier, Komposition, elektronische Musik) an der Akademie Mozarteum, zunächst als Pianist tätig, Konzertreisen. Daneben auch kompositorische Tätigkeit. Widmet sich später ausschließlich dem Komponieren. Lehrer an der Hochschule Mozarteum in Salzburg. Werke: Passacaglia für Streichorchester (1955); Kanteletar, nach finnischen Volksliedern für Sopran, Alt und zehn Instrumente (1956); 4 Lieder nach Hölderlin für Sopran und 4 Instrumente (1958); Messe für gemischten Chor und Orchester (1958); Die Blinde, nach Rilke für Sopran, 2 Sprechstimmen und 4 Instrumente (1959); 3 Chöre a capella nach Rilke (1960); „&“ für 9 Instrumente (1961); Entropia, Symphonie in

Josef Maria Horvath, born in 1931 in Hungary. Studied piano, composition and conducting at the Budapest music university, graduated 1956 cum laude. Emigration to Austria in 1956, where he continued to study piano, composition and electronic music at the Mozarteum Academy in Salzburg. Performances and tours as a pianist, later devotes all his time to composing. Lecturer at the Mozarteum Salzburg. Compositions: Passacaglia for string orchestra (1955); Kanteletar, after Finnish folk songs, for soprano, contralto and 10 instruments (1956); 4 songs after words by Hölderlin for soprano and 4 instruments (1958); Mass for mixed choir and orchestra (1958); Die Blinde, after Rilke for soprano, 2 speaking voices and 4 instruments (1959); 3 Choruses a capella after Rilke (1960); „&“ for 9 instruments (1961); Entropia, symphony in five movements for large orchestra (1961); Trio for violin, horn and piano

Josef Maria Horvath, né en 1931 en Hongrie. Après l'école secondaire études de piano, de composition et de chef d'orchestre au conservatoire de Budapest. 1956: diplôme avec mention. 1956 émigration en Autriche. Là, tout en poursuivant des études à l'académie Mozarteum (piano, composition, musique électronique), il exerce en tant que pianiste, et donne des concerts en tournée. Plus tard il n'exerce plus que des activités de compositeur. Professeur à l'académie de musique Mozarteum à Salzbourg. Oeuvres: Passacaglia pour orchestre à cordes (1955); Kanteletar, d'après des chansons du folklore finlandais pour soprano, contralto et 10 instruments (1956); 4 chants d'après Hölderlin pour soprano et 4 instruments (1958); Messe pour choeur mixte et orchestre (1958); Die Blinde, d'après Rilke, pour soprano, 2 récitants et 4 instruments (1959); 3 chœurs a capella d'après Rilke (1960); „&“ pour 9 instruments

fünf Sätzen für großes Orchester (1961); Trio für Geige, Horn und Klavier (1963); Atemübungen, 4 Lieder nach eigenen Texten für Mezzosopran und 4 Instrumente (1964); Redundanz 1, 2, 3 für Bläseroktett und Streichquartett (1966 bis 1968); Tombeau de Gigue für Orchester (1971); 6 Ansichten eines Gegenstandes für Flöte, Violine und Klavier (1971).

(1963); Atemübungen, 4 songs after own words for mezzosoprano and 4 instruments (1964); Redundanz 1, 2, 3 for wind octet and string quartet (1966/(68); Tombeau de Gigue for orchestra (1971); 6 Ansichten eines Gegenstandes for flute, violin and piano (1971).

(1961); Entropia, Symphonie en 5 mouvements pour grand orchestre (1961); Trio pour violon, cor et piano (1963); Atemübungen, 4 chants d'après des propres textes pour mezzosoprano et 4 instruments (1964); Redundanz 1, 2, 3 pour octuor à vent et quatuor à cordes (1966–68); Tombeau de Gigue pour orchestre (1971); 6 Ansichten eines Gegenstandes pour flûte, violon et piano (1971).



Klaus Huber, geb. 1924 in Bonn. Musikstudium am Konservatorium Zürich bei Willy Burkhard (Komposition) und Stefi Geyer (Violine). 1955/56 Kompositions- und Instrumentationsstudien bei Boris Blacher in Berlin. Während mehrerer Jahre Lehrer für Violine am Konservatorium Zürich, dann 1960 bis 1963 Lehrer für Musikgeschichte und Literaturkunde am Konservatorium Luzern und für theoretische Fächer (1961 bis 1963) an der Musikakademie Basel. Seit 1963 ist Klaus Huber Leiter der Klasse für Komposition und Instrumentation an der Basler Musikakademie. Verschiedene Preise und Anerkennungen, u. a. die Zuerkennung der Medaille

Klaus Huber, born in 1924 in Bonn. Studied composition with Willy Burkhard and violin with Stefi Geyer at the Zurich Conservatory; 1955/56 composition and instrumentation with Boris Blacher in Berlin. Taught violin for several years at the Zurich Conservatory, from 1960–63 music history and literature at the Lucerne Conservatory and 1961–63 musicology at the Basle Academy. It is at this institute that he has been teaching composition and instrumentation since 1963. Various prizes and awards, e. g. Medal of the Arnold Max Society London 1962, first prize in an a composition competition of the ISCM in Rome

Klaus Huber, né en 1924 à Bonn. Etudes musicales au conservatoire de Zurich chez Willy Burkhard et Stefi Geyer (violin). 1955/56 études de composition et d'instrumentation chez Boris Blacher à Berlin. Pendant plusieurs années il enseigne le violon au conservatoire de Zurich, puis (1960–63) l'histoire de la musique et la littérature au conservatoire de Lucerne, et des disciplines théoriques à l'académie de musique de Bâle. A partir de 1963 Klaus Huber dirige les cours de composition et d'instrumentation à l'académie de musique de Bâle. Plusieurs prix, comme la médaille de la Arnold Max Society London, 1962, et le premier prix du concours

der Arnold Max Society, London, 1962, und eines 1. Preises im Kompositionswettbewerb der Simc, Italien, 1959 in Rom. Werke: Tempora für Violine und kleines Orchester (1969); Ascensus für Flöte, Violoncello und Klavier (1969); Kleine deutsche Messe für Chor, Orgel, Streichtrio und Harfe (1969); Tenebrae für großes Orchester (1966/67); James Joyce Chamber Musik für Harfe, Horn und Kammerorchester (1966/67); Psalm of Christ für Bariton und acht Instrumente (1967); Saboth für Flöte in G, Englischhorn oder Viola und Harfe (1967); To ask the Flutist für Flöte (1966); Alveare verrat für Flöte und 12 Solostreicher (1965); Moteti – Cantiones für Streichquartett (1962/63); Noctes für Oboe und Cembalo (1961); Soliloquia, Oratorium für 5 Soli, 2 Chöre und großes Orchester (1959/64).

Milan Horvat, geb. 1919 in Pakrac (Kroatien). Studien an der Agramer Musikakademie und an der Agramer Universität (Doktor beider Rechte), 1948 Dirigent des Rundfunksinfonieorchesters in Agram, 1953 bis 1958 Chefdirigent des Radiosinfonieorchesters in Dublin, seit 1958 Chefdirigent der Agramer Philharmonie, seit 1964 Musikdirektor des Sommerfestivals in Dubrovnik, ab September 1969 Chefdirigent des ORF-Sinfonieorchesters.

1959. Compositions: Tempora for violin and small orchestra (1969); Ascensus for flute, cello and piano (1969); Kleine deutsche Messe for choir, organ, string trio and harp (1969); Tenebrae for large orchestra (1966/67); James Joyce Chamber Music for harp, horn and chamber orchestra (1966/67); Psalm of Christ for baritone and eight instruments (1967); Saboth for flute in G, cor anglais or viola and harp (1967); To ask the flutist for flute (1966); Alveare verrat for flute and 12 solo strings (1965); Moteti – Cantiones for string quartet (1962/63); Noctes for oboe and cembalo (1961); Soliloquia, oratorio for 5 soli, 2 choirs and large orchestra (1959–64).

Milan Horvat, born in 1919 in Pakrac (Croatia). Studies at the Agram Music Academy and Agram University (law degree). 1948 Conductor of the Radio Symphony Orchestra Agram, 1953–1958 principle conductor of the Radio Symphony Orchestra Dublin, since 1958 principal conductor of the Agram Philharmonic Orchestra, since 1964 music director of the Dubrovnik Summer Festival, since 1969 principal conductor of the ORF Symphony Orchestra.

de composition de la SIMC à Rome, 1959. Oeuvres: Tempora pour violon et petit orchestre (1969); Ascensus pour flûte, violoncelle et piano (1969); Kleine deutsche Messe pour chœur, orgue, trio à cordes et harpe (1969); Tenebrae pour grand orchestre (1966/67); James Joyce Chamber Music pour harpe, cor et orchestre de chambre (1966/67); Psalm of Christ pour bariton et 8 instruments (1967); Saboth pour flûte en sol, cor anglais ou alto et harpe (1967); To ask the flutist pour flûte (1966); Alveare verrat pour flûte et 12 solistes à cordes (1965); Moteti-Cantiones pour quatuor à cordes (1962/63); Noctes pour hautbois et clavecin (1961); Soliloquia, oratoire pour 5 solistes, 2 chœurs et grand orchestre (1959–64).

Milan Horvat, né en 1919 à Pakrac (Croatie), fait des études à l'académie de musique et à l'université d'Agram (Docteur en droit). En 1948 il est chef de l'orchestre symphonique de la radio diffusion d'Agram. 1953–58 chef d'orchestre en titre de l'orchestre symphonique de la radio à Dublin. Depuis 1958 chef d'orchestre en titre de la Philharmonie d'Agram. Depuis 1964 directeur musical du festival d'été du Dubrovnik. Depuis Septembre 1969 chef d'orchestre en titre de l'orchestre symphonique de l'ORF.

Ernst Kovacic, geb. 1943 in Kapfenberg. Studien am Steiermärkischen Landeskonservatorium Graz und an der Musikakademie in Wien. Seit 1967 Mitglied verschiedener Ensembles, u. a. der „Wiener Solisten“, Konzerttätigkeit im In- und Ausland.

Ernst Kovacic, born in 1943 in Kapfenberg. Studies at the Conservatory in Graz and at the Music Academy in Vienna. Since 1967 member of various ensembles, e. g. "Wiener Solisten" etc. Tours in Austria and abroad.

Ernst Kovacic, né en 1943 à Kapfenberg. Etudes au conservatoire de Graz, et à l'académie de musique à Vienne. Depuis 1967 membre de plusieurs ensembles et des „Wiener Solisten“ Concerts en Autriche et à l'étranger.

Márta Fábian, geb. 1946 in Budapest. Musikstudium am dortigen Konservatorium und am Lehrerseminar der Musikakademie, das sie 1967 abschloß. Mehrmalige Konzertreisen durch Europa. Mitwirkung bei zahlreichen Aufführungen zeitgenössischer Kompositionen.

Márta Fábian, born 1946 in Budapest. Studied music at the conservatory and the teachers' seminary at the Music Academy which she finished in 1967. She made several concert tours through Europe and appeared in numerous performances of contemporary compositions.

Márta Fábian, née en 1946 à Budapest. Etudes de musique au conservatoire et formation professorale à l'Académie de Musique, qu'elle acheva en 1967. Plusieurs tournées de concert en Europe, participation à de nombreuses représentations de musique contemporaine.

Pierre Boulez über cummings ist der dichter (UA 1970, Stuttgart)

Pierre Boulez hatte schon 1952 die Gedichte des Außenseiters der amerikanischen Literatur, Edward Estlin Cummings, kennengelernt. Was ihn an Cummings sofort fesselte, war die Verschränkung von Aufruhr und Konstruktion. Cummings gehört zu jenen Dichtern, für die sich der Sinn von Sprache nicht darin erschöpft, Vehikel von Ausdruck und Mitteilung zu sein. Sprache war für ihn ebenso Material, das es durch Analyse zu erschließen galt. Allerdings bilden Semantik und Materialcharakter nicht zwei Aspekte der Sprache, die sich gegen jede Vermittlung sperren würden. Vielmehr besteht der Reiz von Cummings' Arbeiten darin, daß Materialanalysen neue, überraschende Bedeutungsschichten freilegen. Solche Mehrdimensionalität galt es

musikalisch einzufangen. So entsprechen der Antinomie Semantik – Material in Boulez' musikalischer Faktur Gegensätzliches wie Stimmen – Instrumente, Linie – Einzelton, Tonhöhe – Geräusch, Heterophonie – organisierter Zusammenklang, metrisch – ametrisch, bestimmt – unbestimmt. Die kompositorische Hauptarbeit bestand darin, zwischen den einmal exponierten Gegensätzen zu vermitteln. Daß solche Vermittlung bis zur Aufhebung der Gegensätze reichen kann, ist – um nur ein Beispiel zu zitieren – daran abzulesen, daß Boulez von einer gelegentlichen „Orchestrierung der Singstimmen“ spricht. Boulez beschränkte sich nicht nur auf ein Gedicht von Cummings. Vielmehr wählte er insgesamt vier Gedichte aus, die durch Semantik und Materialdisposition eng miteinander verwandt sind.

Pierre Boulez on cummings ist der dichter (WP 1970 in Stuttgart)

In 1952, during his first stay in the US, Boulez had become acquainted with the poems of the outsider of American literature, Edward Estlin Cummings. What fascinated him immediately, was Cummings' interlacing of rebellion and construction. Cummings is one of those poets for whom the meaning of language is not exhausted by its being a vehicle for expression and communication. Language for him was also material which was to be explored by analysis. Semantics and material character as two aspects of language are of course not quite irreconcilable. The attraction of Cummings' work rather lies in the fact that material

analyses uncover new and surprising levels of meaning. These multiple dimensions were to be captured musically. In Boulez' musical texture the antinomy semantics-material is rendered by juxtaposing contrasts like voices-instruments, line-individual note, pitch-noise, heterophony-organized consonance, metric-ametric, decisive-indecisive. The main work for the composer was to mediate between the contrasts thus exposed. That such mediation can arrive at neutralizing the contrasts becomes apparent when Boulez talks about "orchestrating the singing voices". Boulez did not take only one poem by Cummings, but four which are closely related through semantics and material disposition.

Pierre Boulez sur cummings ist der dichter

Pierre Boulez avait déjà en 1952, à l'occasion de son premier séjour aux USA, fait connaissance avec les poèmes du solitaire de la littérature américaine, Edward Estlin Cummings. Ce qui la captiva tout de suite chez Cummings était le croisement de la révolte et de la construction. Cummings appartient à la catégorie des poètes pour qui le sens du langage ne s'épuise pas à être

porteur de l'expression et du partage. Le langage était pour lui aussi un matériau qu'il fallait rendre accessible par l'analyse. En outre la sémantique et la caractéristique du matériau ne forment pas deux aspects du langage qui s'opposeraient à tout intermédiaire. Bien plus, le charme des travaux de Cummings repose sur le fait que les analyses du matériau laissent découvrir avec surprise de nouvelles couches de signification. Ça valait la peine de saisir musicalement ces dimensions

multiples. Ainsi dans la facture musicale de Boulez, à l'antinomie sémantique-matériau correspondent des oppositions telles que voix-instruments, ligneton isolé, hauteur du son-bruit, hétérophonie-harmonie organisée, métrique-amétrique, défini-indéfini. Le travail principal dans la composition consista à intervenir entre les oppositions, une fois exposées. Le fait

qu'une telle intervention puisse même parvenir à lever les oppositions, peut être tiré de Boulez lui-même: il parle (pour ne citer qu'un exemple) „d'une orchestration occasionnelle des voix“. Boulez ne se limita pas seulement à un poème de Cummings. Bien plus, il choisit, en tout, quatre poèmes étroitement analogues par leur disposition sémantique et matérielle.

Róbert Wittinger über Costellazioni

(UA 1971, Stuttgart)

Costellazioni, eine Komposition für Zymbal, Kammerorchester und Sinfonieorchester, entstand im Sommer 1971. Das Werk besteht aus vier ineinander übergehenden Sätzen, die im Charakter stark differieren. Das Soloinstrument führt das Ensemble gleichsam durch die Sätze und deren einzelne dramaturgisch konzipierte Phasen. Diese Phasen werden jedoch

bei ihrer Wanderung durch die verschiedenen Klanggruppen variiert, zeitlich verschoben, übereinandergeschichtet, so daß sich immer neue Klangkonstellationen ergeben. Das Tonmaterial wurde nach strukturellen Gesichtspunkten streng organisiert. Alles bloß Dekorative hatte nur dort seinen Platz, wo es strukturell legitimiert werden konnte. — Das Werk ist Kateřina Zlatníková und Michael Gielen gewidmet.

Róbert Wittinger on Costellazioni

Costellazioni, a composition for cymbal, chamber orchestra and symphony orchestra, was written in the summer of 1971. The work consists of four distinctly different movements following each other without interruption. The solo instrument leads the ensemble through the movements and their various dramatically conceived phases. These phases are varied during the

progress through the different sonorous groups, temporally shifted, built up in layers, so that ever new constellations of sounds are created. The sonorous material has been rigorously organized from a structural point of view. Anything merely decorative could only find room if it was structurally legitimate. The work is dedicated to Kateřina Zlatníková and Michael Gielen.

Róbert Wittinger sur Costellazioni

Costellazioni, une composition pour cymbal, orchestre de chambre et orchestre symphonique fut créée en été 1971. L'oeuvre comprend 4 mouvements s'emboitant les uns aux autres et qui diffèrent énormément dans leur caractère. L'instrument en solo conduit simultanément l'ensemble à travers les mouvements et chacune de leurs phases, conçues à la manière du théâtre dramatique. Ces phases, cependant, sont variées au cours de

leur promenade à travers les différents groupes sonores, déplacées dans le temps, superposées les unes sur les autres, de telle sorte qu'il se produit toujours de nouvelles constellations de sons. Le matériau tonal fut strictement organisé d'après des points de vue structuraux. Tout ce qui est purement décoratif n'avait de place que là où on pouvait le légitimer d'une façon structurale. L'oeuvre est dédiée à Katerina Zlatníková et Michael Gielen.

Josef Maria Horvath über Melencolia I für Geige und Orchester

Das Stück hat mit Melancholie nichts zu tun. Der Titel ist ein Hinweis auf den gleichnamigen Stich von Dürer. (Deswegen „I“, um den Hinweis noch klarer zu machen. Eine zweite Melencolia wird nicht folgen.) Auf diesem Bild befindet sich ein magisches Quadrat. Die Zahlenbeziehungen dieses magischen Quadrats bestimmen fast alle Parameter des Stückes: Ablauf, Einteilungen, allerlei Schichtungen usw. Es gibt auch andere strukturelle Beziehungen zum Bild.

Josef Maria Horvath on Melencolia I for violin and orchestra

This piece has no bearing on melancholy. The title refers to Dürer's engraving (therefore "I", to make the reference even more obvious. There will not be a second Melencolia). In this engraving there is a magical square. The relations of the numbers in this square determine nearly all parameters of the piece: development, divisions, various layers, etc. There are also other structural relations to the engraving. Melencolia I is not a violin

Josef Maria Horvath sur Melencolia I pour violon et orchestre

Le morceau n'a rien à voir avec la mélancolie. Le titre est une référence à la gravure du même nom de Dürer (C'est pourquoi „I“, pour rendre la référence encore plus claire, une deuxième Melencolia ne suivra pas). Sur ce tableau se trouve un carré magique. Les proportions arithmétiques de ce carré magique définissent presque tous les paramètres du morceau; déroulement, répartition, toutes sortes de superpositions etc. Il y a également d'autres rapports structuraux avec le tableau. Melencolia I n'est pas un concerto

Melencolia I ist kein Violinkonzert im üblichen Sinn, in dem Geige und Orchester als gegenpolige Partner auftreten. Hier ist eher an eine Art überdimensionale Kammermusik gedacht worden. Die Solovioline tritt – bis auf wenige Stellen – allein dadurch hervor, daß sie gegenüber anderen Instrumenten prozentuell bevorteilt in Erscheinung tritt. Man denke etwa an die Klavierkonzerte von Mozart, die auch Kammermusik sind (und, entgegen der heutigen Praxis, auch so gespielt werden müssen), mit Orchesterblöcken dazwischen.

concerto in the traditional sense where violin and orchestra are opposite partners. I was rather thinking in terms of an outsized chamber music. With a few exceptions the solo violin is outstanding only because it has been given a higher percentage of appearance than the other instruments. (I refer to Mozart's piano concertos which are chamber music, too, and should – contrary to today's practice – be performed as such, with orchestral interludes.)

pour violon, dans le sens commun du terme, où violon et orchestre apparaissent comme partenaires de pôles opposés. Ici on a plutôt pensé à une sorte de musique de chambre surdimensionnelle. Le violon solo – sauf quelques passages – se distingue uniquement par le fait qu'il apparaisse davantage par rapport aux autres instruments.

Qu'on s'imagine par exemple les concertos de piano de Mozart, qui sont eux aussi de la musique de chambre (et doivent – à l'encontre de la pratique de nos jours – être joués comme telle) avec des blocs orchestraux au milieu.

Fünf Einzelstimmen, geflüstert (mit Mikrofon) —
anschließend Chor vom Tonband

Α
 Ἐγὼ εἶμι
 τὸ Α καὶ τὸ Ω
 ὁ ὢν καὶ ὁ ᾔν
 καὶ ὁ ἐρχόμενος
 ὁ παντοκράτωρ
 ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος
 ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος
 Ω

Vier Tenorstimmen

*Sanctus Sanctus, Sanctus
 Dominus Deus omnipotens,
 qui erat, et qui est,
 et qui venturus est...
 Sanctus Sanctus, Sanctus
 Dominus Deus*

*Dignus est Agnus,
 qui occisus est,
 accipere virtutem,
 et divinitatem,
 et sapientiam...*

Chor

*Dignus est Agnus,
 qui occisus est, accipere*

*- virtutem, et divinitatem,
 et sapientiam...*

*- virtutem, et honorem, et
 gloriam, et fortitudinem,
 et benedictionem...*

*- gloriam, et honorem,
 et benedictionem...*

APOCALYPSIS

I, 8, 11,
XXI, 6
XXII, 13

sechs Altstimmen

Dignus es Domine

- accipere librum,
 et aperire signacula eius:
 quoniam occisus es,
 et redemisti nos Deo
 in sanguine tuo...

- accipere gloriam, et honorem,
 et virtutem:
 quia tu creasti omnia,
 et propter voluntatem tuam
 creata sunt.

IV, 8, 11
V, 9, 12

Chor

Herr, wie lange
richtest du nicht
und rächst unser

{ Blut...?

{ How long, o Lord,
dost thou not judge
and avenge our

{ blood...?

{ Usqueque Domine,
non judicas,
et non vindicas
sanguinem nostrum...?

Baßstimmen, gesprochen

Mystery, **BABYLON**,
the great, ... mother of
harlots ... of the earth,
[**YOU THE MONSTER**]

Sopranstimmen, gesprochen

{ **BABYLON, BABYLON**,
civitas illa fortis!
... venit iudicium
tuum.

**WEH, WEH, DU GROSSE STADT BABYLON,
DU STARKE STADT ;
IN EINER STUNDE
IST DEIN GERICHT
GEKOMMEN !**

Ideo in una die
venient plagae eius,
mors, et luctus et fames,
ET IGNE COMBURETUR !

Einzelstimmen (mit Mikrofon)

Tenor 1

VI, 10

And I saw the woman
drunken with the blood
of the saints,
and with the blood
of the martyrs of Jesus...

XVII, 6
XVII, 5

Tenor 2

BABYLON, the great whore,
with whom the kings of the earth
have committed fornication,
and the inhabitants of the earth
have been made drunk
with the wine of her fornication.

XVII, 2
XVIII, 10

...GOD SHOULD DESTROY THEM
WHICH DESTROY THE EARTH...

XI, 18

Bariton 1

... And the merchants of the earth
are waxed rich through the
abundance of her delicacies.

XVIII, 10
XVIII, 3

... And the merchants of the earth
shall weep and mourn
over her; for no man
will buy their merchandise
any more...

XVIII, 11

Tenor 1

ALAS, ALAS! BABYLON,
THY JUDGEMENT WILL COME!

fünf Männerstimmen

Thus with violence
shall that great city **BABYLON**
be thrown down,
and shall be found
no more at all.

XVIII, 8
XVIII, 21

Chor

Ἀμήν.

ἡ εὐλογία

καὶ ἡ δόξα

καὶ ἡ σοφία

καὶ ἡ εὐχαριστία

καὶ ἡ τιμὴ

καὶ ἡ δύναμις

καὶ ἡ ἰσχὺς

τῷ θεῷ ἡμῶν

εἰς τοὺς αἰῶνας

τῶν αἰώνων,

zwei Frauenstimmen,

leise gesprochen (mit Mikrofon);

Diese sind's, die gekommen sind
aus grosser Trübsal.Und haben gewaschen
ihre Kleiderund haben sie weiss gemacht
in dem Blut des Lammes...Sie wird nicht... hungern
noch dürsten...

und er wird sie führen

zu dem Brunnen der Wasser
des Lebens...

Und Gott wird abwischen

alle TRÄNEN

von ihren Augen...

Ἀμήν.

VON TONBAND: fünf Einzelstimmen (Wortfetzen)

... εἰ... οἶ... οἶ... ἡ... αἶ... οἶ... ὡς σάκκος
...ignis mista in sanguine......Sunn... schwarz... sack... ganz... moon...
... τοῦ οὐρανῶ

...Saccus niger ciclicinus...

...luna sicut sanguis...

...dritteyl ward verbrannt...

...bluat... bluat... bluat...

...et quis poterit stare...

...fallent uff uns...

... πῦρ... κατεκάλῃ...

VII, 12

Männerstimme. ekstatisch, geflüstert (mit Mikrofon)

... Siehe ... ein weiss' Kleid...
 weiss wie weisse Wolle...
 weiss wie der Schnee ...

IV, 4
I, 14VII, 14VII, 16

... Und ich sah, und siehe:
 eine Tür ...
 aufgetan im Himmel...
 ein gläsern Meer,
 gleich dem Kristall!...

IV, 1, 6VII, 17VI, VIII

Chor

<TRAUMGESICHT>

... in der nacht
im schlaf
... dis gesicht gesehen...

... Dis gesicht hab ich gesehen,
wy fill grosser wassern
vom himell fillen...

... Das erst traff das erthrich ungfer 4 meill fan mir mit einer sölchen grausam keitt, mit einem übergrossem räuschen und zersprützen...	das erst wasser, das das ertrich traff, das fill mit einer solchen geschwindigkeit, wet und brausen,
--	---

... das ich also erschrak
do ich erwachet,
das mir all mein leichnam
zitrett
und lang nit recht
zu mir selbs kam...

Tenor 1 und ganzer Chor

ET IN DIEBUS ILLIS
QUAERENT HOMINES MORTEM,
ET NON INVENIENT EAM:
ET DESIDERABUNT MORI,
ET FUGIET MORS AB EIS.

VAE!

tiefe Chorstimmen

... Got
wende
alle
ding
zum besten.

Einzelstimmen (mit Mikrofon)

Albrecht
Dürer,
1525

Tenor 1

Et cecidit de coelo
 stella magna,
 ardens tanquam facula,
 et cecidit
 in tertiam partem fluminum,
 et in fontes aquarum.

Apocalypsi:

VIII,
10,11

Et nomen stellae dicitur:

Absinthium, ...
 et multi hominum
 mortui sunt de aquis,
 quia amarae factae sunt.

Bariton 1

...Et vidi stellam de coelo
 cecidisse in terram ...
 et aperuit puteum abyssi:
 et ascendit fumus putei ...
 et obscuratus est sol, et aer
 de fumo putei ...

IX, 1,2VIII, 13

VON TONBAND: Chorstimmen

VAE, VAE, VAE
HABITANTIBUS IN TERRA
 de ceteris vocibus
 trium Angelorum ...

WOE, WOE, WOE,
TO THE INHABITERS OF THE EARTH
 by reason of the other voices
 of the trumpet
 of the three angels ...

IX, 6

ΟΥΑΙ, ΟΥΑΙ, ΟΥΑΙ
ΤΟΙΣ ΚΑΤΟΙΚΟΥΣΙΝ
ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ...

Einzelstimmen, geflüstert (mit Mikrofon)

Albrecht
Dürer,
1525X, 4

... Versiegle ...
 ... schreibe nicht! ...

Tenor 1

Δός μου τὸ βιβλαρίδιον.

X, 9

Klaus Huber über „... inwendig voller figur ...“ (UA 1971, Nürnberg)

Das Werk geht von folgender Klangdisposition aus:

– Vielfach geteilte Chorstimmen (es werden als Minimum 50 Sängerinnen und Sänger benötigt).

– Ein 4-Spur-Tonband, das ausschließlich auf der Basis von Chorstimmen-, Posaunen- und Schlagzeugaufnahmen ausgearbeitet wurde. Es wird in drei Abschnitten zugespielt und erklingt über vier in der Saaltiefe und -mitte angeordnete Lautsprechergruppen.

– Mit Chorklang und Tonband wird ein großer Orchesterapparat konfrontiert, der relativ viele Holz- und vor allem Blechbläser, eine durchaus beschränkte Anzahl Schlaginstrumente (in zwei Gruppen, seitlich vom Orchester), 2 Harfen und an Streichern 10 Bratschen und 8 Kontrabässe umfaßt. Die Violinen und Celli bleiben ausgespart.

– Eine größere Anzahl Einzelstimmen aus dem Chor – von denen sieben auch Mikrophone benützen – übernimmt wesentliche, zum Teil eigentlich solistische Aufgaben. Die Lautsprecherverstärkung jener Stimmen ist als akustisches Bindeglied zu den Klangveränderungen und Denaturierungen des Tonbandes gedacht, was allerdings weniger bei einer Radiosendung, um so mehr aber „live“ im Saal sich auswirken kann.

– Die über eine unabhängige Lautsprechergruppe (zu beiden Seiten des Podiums) ausgestrahlten Einzelstimmen wie auch die vierspurige Tonbandwiedergabe wurden aus der Mitte des Saales über ein Mischpult geregelt. Wie aus dem Gesagten hervorgeht, bildet die Evokation von quadro-

phonischen und polyphonischen Raumwirkungen ein wesentliches Element dieses Werkes.

Zum formalen Aspekt dieses Werkes: Intensivste Beschäftigung mit der Johanneischen Apokalypse als Ganzem – im Hinblick auf eine formal-morphologische Analyse der Vision – hat die Form des Werkes wesentlich geprägt.

Mich interessierte die Zeit-Morphologie dieser Vision zunächst ganz allgemein, noch ohne deren Inhalte oder Aussagen mit hineinzuziehen. Auf diese Weise gelangte ich zu einem – sozusagen höchst zentralen – Modellfall, der – wie ich glaube – Wichtigstes darüber auszusagen vermag, wie überhaupt sich Visionen im menschlichen Bewußtsein ereignen. Damit wurde mir einige Einsicht in die Problematik des Zeiterlebnisses in einem erweiterten Bewußtsein vermittelt. Erst kürzlich fand ich Bestätigung bei Vergleichen mit den Ergebnissen von Henri Michaux aus dessen bewußtseinserweiternden Selbstversuchen.

Gerade die Allgemeinheit meiner so gewonnenen formalen Erkenntnisse ermöglichte es mir, alle nach unterschiedlichen Kriterien ausgewählten und pluralistisch aufeinander bezogenen Textausschnitte – die keine zeitliche Sukzession mehr festhält – zu einem übergeordneten neuen, aber offenbleibenden „Zeitgebilde“ zusammenzusehen, welches unvollständig bleibt und bleiben muß. Die Apokalypse als Ganzes verschließt sich einer künstlerischen Bewältigung. Am Ende meiner Partitur steht – unausweichlich, wie ich meine – non finis.

Klaus Huber on “... inwendig voller figur ...” (WP 1971, Nürnberg)

The work is based on the following disposition of sounds:

– Various divided choir parts (a minimum of 50 female and male voices is required).

– A fourtrack tape on which chorus, trombones and percussion were recorded. It is played back in 3 sections over 4 groups of amplifiers placed in the centre and at the back of the hall.

– Opposite chorus and tape is a large symphony orchestra comprising a great number of woodwind and even more

brass instruments, a limited number of percussion (in two lateral groups), 2 harps, 10 violas and 8 double-basses; no violins, no celli.

– A number of voices from the choir, 7 of which use microphones, appear as soloists. The amplification of these voices is meant to be an acoustic link to the tone changes and distortions of the tape which will not be of great consequence in a broadcast, the more so, however, in a live performance.

– Both the solo voices issuing from independent amplifiers at both sides of the platform and the playback of the

fourtrack tape are controlled from a mixer in the centre of the hall. From the above it is evident that quatrophonic and polyphonic effects are essential elements of the work. In a broadcast, therefore, the plurality of the sound is reduced to one acoustic plane which is merely divided by stereo reproduction.

Formal aspects of the work:

It was profoundly influenced by my studies of the texts of the Apocalypse in general, and a formal-morphologic analysis of the vision in particular. I was interested in the time-morphology of the vision as such, without considering its contents or philosophy. Thus I arrived at a "most central" model which, as I see it, can give us important information about the way in which visions take place in the human

mind. I gained some insight in the problems of time perception in an enlarged consciousness. Only recently I found confirmation in comparing my ideas with the results of Henri Michaux' consciousness-enlarging experiments. The very fact that my formal findings were of a general nature enabled me to see the fragments of the text which had been selected according to different criteria and pluralistically correlated, and which are no longer bound by temporal succession, as a new "time formation" of a higher order which is incomplete and must remain so. The Apocalypse in its entirety denies itself to artistic interpretation. At the end of my score I put – inevitably, I think –
Non finis.

Klaus Huber sur „... Inwendig voller figur ...“

L'oeuvre procède de la disposition sonore suivante:

– Voix du choeur souvent réparties (il faut au moins 50 chanteuses et chanteurs)

– Une bande magnétique à 4 pistes sur laquelle on fait un montage uniquement basé sur des enregistrements de voix de choeur, de trombones et d'instruments à percussion. Elle est passée en 3 fragments sur 4 groupes de haut-parleurs répartis au fond et au milieu de la salle.

– Au choeur et à la bande magnétique est confronté un grand orchestre symphonique qui comprend pas mal d'instruments à vent de bois, mais surtout de cuivre, un chiffre très réduit d'instruments à percussion (2 groupes sur les côtés de l'orchestre), deux harpes, 10 altos et 8 contrebasses, pas de violons et violoncelles.

– Un plus grand nombre de voix provenant du choeur, dont 7 utilisent des microphones, jouent des rôles importants, en partie de solistes.

L'amplification de ces voix par les haut-parleurs est conçue comme lieu entre les changements de ton et les détériorations de la bande, ce qui, à vrai dire, a moins d'effet dans une émission radiophonique, mais d'autant plus dans une salle, sur le vif.

– Les voix isolées, issues d'un groupe indépendant de haut-parleurs, situé des deux côtés du podium, ainsi que l'enregistrement sur 4 pistes sont réglés d'un mixer placé au milieu de la salle.

Comme il ressort de ce qui précède, les effets quatrophoniques et polyphoniques sont des éléments essentiels de cette oeuvre. C'est pourquoi je dois faire remarquer à l'auditeur qu'à la radio la pluralité du son est réduite à un seul plan acoustique qui par la stéréophonie est carrément divisé.

Sur l'aspect formel de cet oeuvre:

L'intérêt profond porté à l'Apocalypse dans sa totalité, et une analyse formelle et morphologique de la vision en particulier, furent très déterminants quant à la forme de l'oeuvre.

Je m'intéressai à la morphologie du temps de cette vision, en tant que telle, sans encore prendre en considération son contenu et sa signification. Ainsi je parvins à un modèle „très central" qui – à ce que je crois – peut nous apporter d'importantes informations sur la manière dont s'engendrent les visions dans la conscience humaine. J'acquis par là une certaine compréhension de la problématique de „l'expérience reçue du temps" dans une conscience plus vaste. C'est seulement depuis peu que je reçus confirmation dans mes idées, en établissant des comparaisons avec les résultats d'Henri Michaux sur

ses propres tentatives d'élargissement de la conscience. Et c'est précisément le caractère général de mes connaissances formelles ainsi acquises, qui me permet de voir dans tous ces extraits de textes, choisis selon différents critères et ayant de multiples rapports entre eux, extraits qui ne sont plus prisonniers de la chronologie,

une nouvelle image du temps, d'un ordre supérieur mais qui reste et doit rester incomplète.

L'Apocalypse dans sa totalité se refuse à l'interprétation artistique. A la fin de ma partition j'ai écrit – inévitablement, je crois – non finis.

Messehalle, Kongreßhalle
Samstag, 14. Oktober, 19 Uhr

Messehalle
Karlheinz Stockhausen (BRD)
Stop †3

Sven-David Sandström (Schweden)
Disturbances †1

Toru Takemitsu (Japan)
Stanza für Harfe und Tonband †4

Carlos Roqué Alsina (Argentinien)
Omnipotenz †3

Pause

Kongreßhalle
Heinz Holliger (Schweiz)
Kreis für 12 Spieler * 5, 3

Michael Gielen (Österreich)
die glocken sind auf falscher spur †1

Yannis Xenakis (Frankreich)
Linaïa

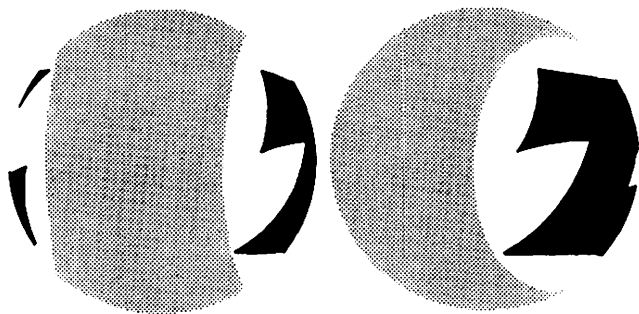
Pause

Messehalle
Vinko Globokar (Jugoslawien)
Concerto grosso
Uraufführung der Neufassung 4

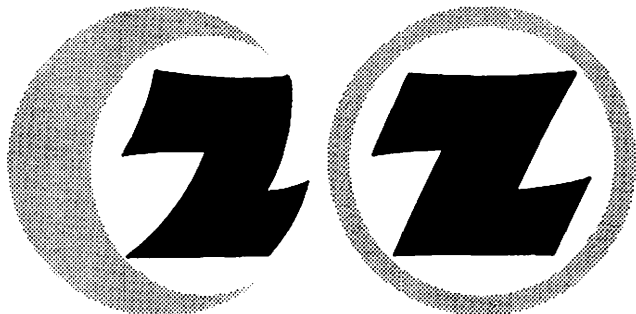
Musique vivante
Dirigent:
Diego Masson
Solisten:
Carol Plantamura, Sopran
Karlheinz Donauer, Rezitation
Johannes Fritsch, Viola
Michael Portal, Klarinette
Vinko Globokar, Posaune und Alphorn
Carlos Roqué Alsina, Klavier und elektrische Orgel
Jean-Pierre Drouet, Schlagzeug



ZENTRALSPARKASSE



Eine ist immer in Ihrer Nähe!





Karlheinz Stockhausen, geb. 1928 in Mödrath bei Köln. 1947 bis 1951 Musikhochschule Köln (Hermann Schröder, Frank Martin); 1952 bis 1953 Paris (Darius Milhaud, Olivier Messiaen), Club d'essay (musique concrète); 1954 bis 1956 Universität Bonn (Werner Meyer-Eppler: Phonetik und Kommunikationsforschung); seit 1953 Mitarbeiter, seit 1963 Leiter des Studios für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks; seit 1954 Mitherausgeber der Schriftenfolge „die Reihe“; rege Vortragstätigkeit und Konzerte in Europa, den USA, in Mexiko und Japan. Werkverzeichnis: Kreuzspiel für Oboe, Baßklarinetze, Klavier und drei Schlagzeuggruppen (1951); Formel für Orchester (1951); Etude (1952); Spiel für Orchester (1952); Schlagquartett für Klavier und 3 x 2 Zymbal (1952); Punkte für Orchester (1952/62); Kontrapunkte für 10 Instrumente (1952/53); Klavierstücke I bis IV (1952/53); Studie I und II (1953/54); Klavierstücke V bis X (1954/55); Zeitmaße (1955/56); Gruppen für drei Orchester (1955/57); Klavierstück XI (1956); Gesang der Jünglinge (1955/56); Zyklus für einen Schlagzeuger (1959); Carré für vier

Karlheinz Stockhausen, born in 1928 in Mödrath, studied 1947 bis 1951 at the Cologne Music Academy with Hermann Schröder and Frank Martin; 1952 bis 1953 in Paris, studied with Darius Milhaud and Olivier Messiaen, attended the Club d'essay (musique concrète); 1954 bis 1956 at the University of Bonn (Werner Meyer-Eppler: phonetics and communication research); since 1953 working at the Studio for Electronic Music at the Westdeutscher Rundfunk, since 1963 director of this institute; since 1954 co-editor of "die Reihe"; frequent lectures and concerts in Europe, the United States, Mexico and Japan. Compositions: Kreuzspiel for oboe, bass clarinet, piano and three groups of percussionists (1951); Formel for orchestra (1951); Etude (1952); Spiel for orchestra (1952); Schlagquartett for piano and 3 x 2 cymbals (1952); Punkte for orchestra (1952/62); Kontra-Punkte for 10 instruments (1952/53); Klavierstücke I—IV (1952/53); Studie I and II (1953/54); Klavierstücke V—X (1954/55); Zeitmasse (1955/56); Gruppen for three orchestras (1955/57); Klavierstück XI (1956); Gesang der Jünglinge

Karlheinz Stockhausen, né 1928 en Mödrath, disciple de Hermann Schröder et de Frank Martin à l'Académie de Musique de Cologne de 1947 à 1951, de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen à Paris de 1952 à 1953, membre du Club d'essay (musique concrète); recherches de phonétique et de communication à l'Université de Bonn chez Werner Meyer-Eppler de 1954 à 1956; depuis 1953 collaborateur du Studio de Musique Electronique du Westdeutscher Rundfunk, dont il est le directeur depuis 1963; depuis 1954 co-éditeur de la publication „die Reihe“; grande activité comme conférencier et beaucoup de concerts en Europe, aux Etats-Unis, au Mexique et au Japon. Oeuvres: Kreuzspiel pour hautbois, clarinette basse, piano et 3 groupes de percussion (1951); Formel pour orchestre (1951); Etude (1952); Schlagquartett pour piano et 3 x 2 cymbales (1952); Punkte pour orchestre (1952/62); Kontra-Punkte pour 10 instruments (1952/53); Klavierstücke I bis IV (1952/53); Studie I et II (1953/54); Klavierstücke V bis X (1954/55); Zeitmasse (1955/56); Gruppen pour 3 orchestres (1955—57); Klavierstück XI (1956); Gesang

Orchester und vier Chöre (1959/60); Refrain für drei Ausführende (1959); Kontakte für elektronische Anlagen (1959/60); Originale (1961); Momente für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1962/64); Plus Minus, 2 x 7 Seiten für einen Interpreten (1963); Mikrophonie I (1964); Mixtur (1967); Mikrophonie Nr. II (1965); Stop (1965); Solo (1965/66); Telemusik (1966); Adieu (1966); Hymnen (1966/67); Troisième Région de Hymnen (1969); Prozession (1967); Stimmung für sechs Vokalistinnen (1968); Kurzwellen (1968); Aus den sieben Tagen (1968); Spiral (1968); Fresco (1969); Pole für zwei (1969/70); Expo für drei (1969/70); Mantra für zwei Pianisten (1970); Sternklang (1971); Trans für Orchester (1971).

(1955/56); Zyklus for one percussionist (1959); Carré for four orchestras and four choirs (1959/60); Refrain for three performers (1959); Kontakte for electronic devices (1959/60); Originale (1961); Momente for soprano, 4 choir groups and 13 instrumentalists (1962/64); Plus Minus, 2 x 7 Seiten for one performer (1963); Mikrophonie I (1964); Mixtur (1967); Mikrophonie II (1965); Stop (1965); Solo (1965/66); Telemusik (1966); Adieu (1966); Hymnen (1966/67); Troisième Région de Hymnen (1969); Prozession (1967); Stimmung for six vocalists (1968); Kurzwellen (1968); Aus den sieben Tagen (1968); Spiral (1968); Fresco (1969); Pole für zwei (1969/70); Expo für drei (1969/70); Mantra for two pianists (1970); Sternklang (1971); Trans for orchestra (1971).

der Jünglinge (1955/56); Zyklus pour un joueur d'instruments à percussion (1959); Carré pour 4 orchestres et 4 choeurs (1959/60); Refrain pour 3 exécutants (1959); Kontakte pour appareils électroniques (1959/60); Originale (1961); Momente pour soprano, 4 groupes de choeurs et 13 instrumentalistes (1962/64); Plus Minus, 2 x 7 Seiten pour un interprète (1963); Mikrophonie I (1964); Mixtur (1967); Mikrophonie II (1965); Stop (1965); Solo (1965/66); Telemusik (1966); Adieu (1966); Hymnen (1966/67); Troisième Région de Hymnen (1969); Prozession (1967); Stimmung pour 6 vocalistes (1968); Aus den sieben Tagen (1968); Spiral (1968); Kurzwellen (1968); Fresco (1969); Pole für zwei (1969/70); Expo für drei (1969/70); Mantra pour 2 pianistes (1970); Sternklang (1971); Trans pour orchestre (1971).



Sven-David Sandström, geb. 1942 in Motala, Schweden. Musik- und Kunstgeschichtestudium. Seit 1968 Kompositionsstudien bei Ingvar Lidholm am Royal College of Music in Stockholm, wo er nun im Kompositions-

Sven-David Sandström, born in 1942 in Motala, Sweden. University studies in music and history of art. Since 1968 studies in composition under Ingvar Lidholm at the Royal College of Music in Stockholm,

Sven-David Sandström, né à Motala (Suède) en 1942, fait des études de musique et d'histoire de l'art. Depuis 1968 études de composition chez Ingvar Lidholm au Royal College of Music de Stockholm, où il tient des

seminar als Assistent tätig ist. Werke: Pictures für Schlagzeug und Orchester (1969); Invention für 16 Solostimmen (1969); Concertato für Klarinette, Posaune, Schlagzeug und Cello (1969); To You für Orchester (1970); Jumping Excursion für Klarinette, Posaune, Schlagzeug und Cello (1970); Disjointing für Posaune (1970); Lamento für 3 Chorgruppen und 4 Posaunen (1971); In the Meantime für Kammerorchester (1971); Concentration für Kammerensemble (1971); Around a Line für Orchester, Under the Surface für 6 Posaunen.

where he is now working as assistant at the seminars of composition. Works: Pictures for percussion and orchestra (1969); Invention for sixteen solo voices (1969); Concertato for clarinet, trombone, percussion and cello (1969); To You for orchestra (1970); Jumping Excursions for clarinet, trombone, percussion and cello (1970); Disjointing for trombone-solo (1970); Lamento for 3 Choir-groups and 4 trombones (1971); Concentration for chamber ensemble (1971); Around a Line for orchestra; Under the Surface for 6 trombones.

cours de composition en tant qu'assistant. Oeuvres: Pictures pour percussion et orchestre (1969); Invention pour 16 voix solistes (1969); Concertato pour clarinette, trombone, percussion et violoncelle (1969); To You pour orchestre (1970); Jumping excursion pour clarinette, trombone, percussion et violoncelle (1970); Disjointing pour trombone (1970); Lamento pour 3 chœurs et 4 trombones (1971); In the meantime pour orchestre de chambre (1971); Concentration pour ensemble de chambre (1971); Around a line pour orchestre; Under the surface pour 6 trombones.

Toru Takemitsu, geb. 1930 in Tokio. Musikstudien in Japan bei Kiyosé. Initiator und Manager der für die EXPO 70 neugeschaffenen Konzerthalle in Osaka. Werke: Arc für Klavier und Orchester (1963–66); Coral Island für Sopran und Orchester (1962); Cross Talk (1968); Corona für Pianisten (1962); Water Music für Tonband (1963); Kwaidan für Tonband (1967); Seasons für Schlagzeug (1970); Eucalypts für Flöte, Harfe, Oboe und Streichorchester (1970).

Toru Takemitsu, born in 1930 in Tokyo. Studied music with Kiyosé in Japan. Initiated the building of the new concert hall in Osaka (for the EXPO 1970) which he is now managing. Compositions: Arc for piano and orchestra (1963–66); Coral Island for soprano and orchestra (1962); Cross talk (1968); Corona for pianist (1962); Water music for tape (1963); Kwaidan for tape (1967); Seasons for percussion (1970); Eucalypts for flute, harp, oboe and strings (1970).

Toru Takemitsu, né en 1930 en Tokyo, fait des études de musique au Japon chez Kiyosé. Initiateur et manager de la nouvelle salle de concert construite pour l'Expo 1970 à Osaka. Oeuvres: Arc pour piano et orchestre (1963–66); Coral Island pour soprano et orchestre (1962); Cross Talk (1968); Corona pour pianiste (1962); Water Music pour magnétophone (1963); Kwaidan pour magnétophone (1967); Seasons pour percussion (1970); Eucalypts pour flûte, harpe, hautbois et orchestre à cordes (1970).



Carlos Roqué Alsina, geb. 1941 in Buenos Aires.

Kompositionsstudien bei Luciano Berio. Zuvor ausgedehnte Konzertreisen als Pianist. 1964–66 Ford-Stipendiat in Berlin, 1966 stellvertretender Chef des Berliner Opernorchesters. 1966–68 Tätigkeit am Center of Creative and Performing Arts Buffalo, USA, dort auch Gastprofessor. Lebt zur Zeit in Berlin. 1971 Preis der Guggenheim-Stiftung für die Werke „Überwindung“ und „Schichten“. Hauptwerke: drei Stücke für Streichorchester (1964); Funktionen (1965); Auftrag (1966); Textes (1967); Rendez-vous (1969); Symptom (1969); Überwindung (1970); Klavierstücke, Consecuencia (1969); Consecuencia II (1971); Schichten (1971); Omnipotenz (1972).

Carlos Roqué Alsina, born in 1941 in Buenos Aires. Extended concert tours as a pianist. Studied composition with Luciano Berio. 1964/66 Ford scholarship in Berlin, 1966 deputy director of the Berlin Opera Orchestra. 1966/68 guest Professor and other activities at the Center of Creative and Performing Arts Buffalo, USA. Lives in Berlin. 1971 Prize of the Guggenheim Foundation for "Überwindung" and "schichten". Compositions (selective list): Three pieces for string orchestra (1964); Funktionen (1965); Auftrag (1966); Textes (1967); Rendez-vous (1969); Symptom (1969); Überwindung (1970); Klavierstücke, Consecuencia (1969); Consecuencia II (1971); Schichten (1971); Omnipotenz (1971).

Carlos Roqué Alsina, né en 1941 à Buenos Aires. Etudes de composition chez Luciano Berio. Tout d'abord de grandes tournées de concerts comme pianiste. 1964–66 bourse de Ford Foundation à Berlin, 1966 chef remplaçant de l'orchestre de l'opéra de Berlin. 1966–68 activités au Center of Creative and Performing Arts à Buffalo, USA, où il est également professeur invité. Vit pour l'heure à Berlin, 1971 prix de la fondation Guggenheim pour les oeuvres „Überwindung“ et „Schichten“. Oeuvres principales: 3 morceaux pour orchestre à cordes (1964); Funktionen (1965); Auftrag (1966); Textes (1967); Rendez-vous (1969); Symptom (1969); Überwindung (1970); Klavierstücke; Consecuencia (1969); Consecuencia II (1971); Schichten (1971); Omnipotenz (1971).



Heinz Holliger, geb. 1939 in Langenthal (Schweiz). Musikstudien in Bern, Basel und Paris. Kompo-

Heinz Holliger, born in 1939 in Langenthal (Switzerland). Studied music in Berne, Basle,

Heinz Holliger, né en 1939 à Langenthal (Suisse). Etudes musicales à Berne, Bâle et Paris.

sitionsstudien bei Sandor 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 „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); „Pneuma“ für 34 Bläser, Orgel, Schlagzeug und Radio (1970); „Psalm“ für Chor (1971); „Cardiophonie“ für einen Bläser und 3 Magnetophone (1971).

Paris, composition with Sandor Veress and Pierre Boulez. Lives in Basle, working as oboist and composer. Compositions (selective list): Drei Liebeslieder for contralto and orchestra (1960); Erde und Himmel, cantata (1961); Elis, drei Nachtstücke for piano (1961); Glühende Rätsel and Der magische Tänzer after Nelly Sachs, trio for oboe, viola and harp (1966); Siebengesang for oboe, orchestra, voices and loudspeakers (1966/67); "h" for wind quintet (1968); Dona nobis pacem for 12 voices (1968/69); Pneuma for 34 wind instruments, organ, percussion and radio (1970); Psalm for chorus (1971); Cardiophonie for one wind instrument and 3 tape machines (1971).

Etudes de composition chez Sandor Veress et Pierre Boulez. Vit à Bâle où il joue du hautbois et compose. Oeuvres principales: Drei Liebeslieder pour contralto et orchestre (1960); Erde und Himmel, cantate (1961); Elis, 3 nocturnes pour piano (1961); Glühende Rätsel et Der Magische Tänzer d'après Nelly Sachs, trio pour hautbois, alto et harpe (1966); Siebengesang pour hautbois, orchestre, voix et haut-parleurs (1966/67); „h“ pour quintette à vent (1968); Dona nobis pacem pour 12 voix (1968/69); Pneuma pour 34 instruments à vent, orgue, percussion et radio (1970); Psalm pour chœur (1971); Cardiophonie pour un instrument à vent et 3 magnétophones (1971).



Michael Gielen, geb. 1927 in Dresden. 1940 Emigration nach Argentinien, dort Musikstudien. Zunächst als Pianist tätig, Korrepetitor am Teatro Colón. 1950 Korrepetitor, ab 1952 Kapellmeister an der Wiener Staatsoper, in Wien Kompositionsstudien bei Josef Polnauer. 1960 bis 1965 Chefdirigent der Königlichen Oper in Stockholm. Seit 1969 Directeur musicale des Belgischen

Michael Gielen, born in 1927 in Dresden, 1940 emigration to Argentina, where he began to study music. First pianist, then assistant conductor at the Teatro Colón. 1950 assistant conductor, 1952 conductor at the Vienna State Opera. In Vienna he studied composition with Josef Polnauer. 1960–65 principal conductor at the Royal Opera Stockholm, since 1969 directeur musical of the Belgian

Michael Gielen, naît en 1927 à Dresde. En 1940 il émigre en Argentine, où il fait des études musicales. Il est d'abord pianiste et répétiteur au Teatro Colón. 1950 répétiteur, à partir de 1952 chef d'orchestre à l'opéra de Vienne. A Vienne il fait des études de composition chez Josef Polnauer. De 1960 à 1965 chef d'orchestre en titre de l'Opéra Royal de Stockholm. Depuis 1969 directeur musical du

Nationalorchestern in Brüssel. Hauptwerke: Variationen für Streichquartett (1949); Variationen für 40 Instrumente (1959); Vier Gedichte von Stefan George für gemischten Chor und 19 Instrumente (1961); Ein Tag tritt hervor.

National Orchestra Brussels. Compositions (selective list): Variations for string quartet (1949); Variations for 40 instruments (1959); Vier Gedichte von Stefan George for mixed choir and 19 instruments (1961); Ein Tag tritt hervor.

Orchestre National Belge à Bruxelles. Oeuvres principales: Variations pour quatuor à cordes (1949); Variations pour 40 instruments (1959); 4 Poèmes de Stefan George pour chœur mixte et 19 instruments (1961); Ein Tag tritt hervor.



Vinko Globokar, geb. 1934 in Anderny (Frankreich). Musikstudium (Posaune) an der Musikhochschule in Laibach und am Pariser Konservatorium. Kompositionsstudien bei René Leibowitz und Luciano 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 folklore I und II, 1968; Correspondences, 1969; La Ronde, 1970; Concerto Grosso, 1969/70; Drama, 1971; Ausstrahlungen, 1971; Airs de voyages vers l'Intérieur, 1972.

Vinko Globokar, born in 1934 in Anderny, France. Studied music (trombone) at the Ljubljana Music Academy and the Paris Conservatory, composition with René Leibowitz and Luciano Berio. Works as solo trombonist, conductor and composer. Lecturer at the Ferienkurse Darmstadt. Since 1968 lecturer at the Staatliche Hochschule für Musik in Cologne and the Cologne Institut für Neue Musik. 1969 foundation of the New Phonic Art Ensemble. Compositions (selective list): Plan (1965); Voie (1965/66); Accord (1966); Traumdeutung (1967); Fluide (1967); Discours II and III (1967/69); Etude pour folklore I and II (1968); Correspondances (1969); La Ronde (1970); Concerto Grosso (1969/70); Ausstrahlungen (1971); Drama (1971); Airs de voyages vers l'intérieur (1972).

Vinko Globokar, né en 1934 à Anderny (France). Etudes de musique (trombone) à l'académie de musique de Ljubljana et au conservatoire de Paris. Etudes de composition chez René Leibowitz et Luciano Berio. Il exerce comme soliste (trombone), chef d'orchestre et compositeur. Donne des conférences aux Ferienkurse Darmstadt. A partir de 1968 professeur de la Staatliche Musikhochschule à Cologne, et de l'Institut für Neue Musik à Cologne. En 1969 fondation de l'ensemble „New Phonic Art“. Oeuvres principales: Plan (1965); Voie (1965/66); Accord (1966); Traumdeutung (1967); Fluide (1967); Discours II et III (1967/1969); Etude pour folklore I et II (1968); Correspondances (1969); La Ronde (1970); Concerto Grosso (1969/70); Ausstrahlungen (1971); Drama (1971); Airs de voyages vers l'intérieur (1972).

Diego Masson, geb. 1935 in Tossa (Spanien). Studien am Pariser Konservatorium bei René Leibowitz (Komposition) und Pierre Boulez (Dirigieren), gründet 1966 das Ensemble „Musique vivante“, Dirigent zahlreicher europäischer Rundfunkorchester, Dirigierverpflichtung an der Pariser Oper und an der Opera Comique Paris, an den Opernhäusern in Barcelona, „La Fenice“ Venedig und Sadlers Wells London, musikalischer Leiter des „Théâtre Musical d'Angers“. Gastdirigent in zahlreichen europäischen Städten, Dirigent zahlreicher Uraufführungen von Werken der Gegenwartsmusik.

Diego Masson, born in 1935 in Tossa (Spain). Studies at the Paris conservatory with René Leibowitz (composition) and Pierre Boulez (conducting). In 1966 he founded the ensemble "Musique vivante". He conducted numerous radio orchestras in Europe, at the Paris Opera and at the Opéra Comique, furthermore at the operas in Barcelona, Venice (La Fenice) and London (Sadler's Wells). He is now music director of the Théâtre Musical in Angers. Guest appearances in many European cities. He conducted numerous first performances of works of contemporary music.

Diego Masson né en 1935 à Tossa (Espagne). Etudes au conservatoire de Paris chez René Leibowitz (composition) et Pierre Boulez (chef d'orchestre). En 1966: fondation de l'ensemble „Musique Vivante“. Il exerce en tant que chef d'orchestre de plusieurs orchestres radio-phoniques européens, à l'Opéra et l'Opéra Comique de Paris, l'Opéra de Barcelona, au théâtre La Fenice à Venise, au Sadler's Wells Opera à Londres. Actuellement, il est directeur musical du Théâtre Musical d'Angers. Il dirigea de nombreuses premières d'oeuvres contemporaines.

Carol Plantamura, als Interpretin zeitgenössischer Vokalpartien (Schönberg, „Pierrot Lunaire“, Berg, „Lulu“). In den USA und in Europa tätig. Solistin in Uraufführungen zahlreicher Werke zeitgenössischer Musik.

Carol Plantamura renowned in the USA and in Europe for her interpretation of vocal parts in contemporary music (Schönberg, "Pierrot Lunaire", Berg, "Lulu"). She was the soloist in numerous first performances of contemporary works.

Carol Plantamura est renommée pour son interprétation des parties vocales de la musique contemporaine (Schönberg, „Pierrot Lunaire“, Berg, „Lulu“), dans les USA aussi bien qu'en Europe. Elle était la soliste dans nombreuses premières d'oeuvres contemporaines.

Johannes Fritsch, geb. 1941. Studien an Universität und Musikhochschule in Köln, Kompositionen seit 1961, erste elektronische Musik 1964 Fabula rasa (realisiert im elektronischen Studio des WDR), zahlreiche Kammermusikwerke, liveelektronische Kompositionen und Bühnenmusiken, 1966

Johannes Fritsch, born in 1941. Studied at the University and Music Academy in Cologne, first compositions 1961, first electronic music 1964 Fabula rasa (realized at the electronic studio of the WDR). Many chamber music works, live-electronic compositions, incidental music. 1966

Johannes Fritsch, né en 1941. Etudes à l'université et à l'académie de Musique à Cologne, compositions depuis 1961, première musique électronique en 1964 Fabula rasa (réalisée dans le studio électronique de la radio WDR), nombreuses oeuvres de musique de chambre, compositions

Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, 1965 bis 1970 Lehrer für Musiktheorie am Konservatorium der Stadt Köln, langjährige Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen als Bratscher in dessen Ensemble, 1970 Weltausstellung Osaka, 1971 Preis der Biennale Paris für die Orchesterkomposition *Akroasis*, Leiter des Seminars für Neue Musik an der Akademie für Tonkunst Darmstadt, Lehrer an der Musikhochschule in Köln.

Förderpreis of Nordrhein-Westfalen, 1965—1970 lecturer for musicology at the Cologne Conservatory. Longstanding cooperation with Karlheinz Stockhausen as violist in the former's ensemble. 1970 World Exhibitoin Osaka, 1971 Prize of the Biennale Paris for the orchestral composition *Akroasis*, director of the Seminar for Neue Musik at the Akademie für Tonkunst Darmstadt, lecturer at the Cologne Conservatory.

électroniques live, 1966 prix du Nordrhein-Westfalen, 1965—70 il enseigne théorie de la musique au conservatoire de Cologne, longue collaboration avec Karlheinz Stockhausen (Fritsch joue de l'alto dans l'ensemble de Stockhausen). En 1970 exposition universelle à Osaka, en 1971 prix de la Biennale Paris pour *Akroasis*, composition pour orchestre. Il dirige le séminaire pour musique contemporaine à l'Académie de Musique à Darmstadt, il enseigne à l'Académie de Musique de Cologne.

Michel Portal, geb. 1935 in Bayonne. Erster Preis für Klarinette am Pariser Konservatorium, erster internationaler Preis für Klarinette in Genf und Budapest. Als Klarinettist Konzertreisen durch ganz Europa. Zahlreiche Schallplatten-aufnahmen. Leitet eine eigene Free-Jazz-Gruppe. Dirigierstudium bei Pierre Dervaux.

Michel Portal, born in Bayonne 1935. First price for clarinet at the Paris Conservatoire. First international price for clarinet in Geneva and Budapest. Concerttours as clarinetist through all Europe. Various recordings. Leads his own Free-Jazz group. Studed conducting with Pierre Dervaux.

Michel Portal, né en 1935 à Bayonne. Premier prix de clarinette au conservatoire de Paris. Premier prix international à Genève et Budapest. Comme clarinettiste voyages de concert à travers de l'Europe. Multiples enregistrements sur disques. Chef d'un groupe de Free-Jazz. Etudes de direction d'orchestre chez Pierre Dervaux.

Jean-Pierre Drouet, geb. 1935 in Bordeaux. Erster Preis für Schlagzeug am Pariser Konservatorium. Kompositionsstudium bei René Leibowitz. Mitglied der Ensembles „Domaine musical“ und „Musique vivante“ in Paris. Komponiert Theatermusik.

Jean-Pierre Drouet, born in Bordeaux 1935. First price for percussion at the Paris Conservatoire. Studed composition with René Leibowitz. Member of the ensemble "Domaine musical" and "Musique vivante" in Paris. Composed theatremusic.

Jean-Pierre Drouet, né en 1935 à Bordeaux. Premier prix de percussion au conservatoire de Paris. Etudes de composition chez René Leibowitz. Membre des ensembles „Domaine musical“ et „Musique vivante“ à Paris. Compositeur de musique de theatre.

Karlheinz Stockhausen über Stop für Orchester (UA 1969)

Dieses Stück wurde 1966 geschrieben, und zwar für die sechs Gruppen eines Orchesters von wechselnder Größe. Die strukturellen Charakteristiken für eine Reihe von Klängen und Geräuschen werden den Musikern angedeutet, die sie von sich aus gestalten müssen. Der Leiter des Ensembles hat die Aufgabe, diese Klang- und Geräuscheffekte zu

instrumentieren und miteinander in Form eines organischen Prozesses in Bezug zu bringen. Dies ist nicht einfach, denn der Prozeß wird zu gewissen Zeiten unterbrochen, „gestoppt“, gerade dann, wenn Klänge oder Gruppen von Klängen beginnen, Gestalt anzunehmen. Doch darf man den Mut nicht verlieren, eine Realisierung der klanglichen Ereignisse durch feinste Differenzierung zu erreichen.

Karlheinz Stockhausen on Stop for orchestra (WP 1969)

The piece was written in 1966, for six groups of an orchestra of varying size. The structural characteristics of a number of sounds and noises are indicated to the musicians who must play them of their own initiative; the director of the ensemble has to

instrumentate these sound and noise effects and correlate them to an organic process. This is not easy, for the process will be interrupted – stopped – just when sounds or groups of sounds begin to be formulated. One must however not lose courage to achieve a realization of the sonorous events by most delicate differentiation.

Karlheinz Stockhausen sur Stop pour Orchestre (UA 1969)

Cette pièce a été écrite en 1966. Pour les 6 groupes d'un orchestre de dimensions variables, les caractéristiques structurelles d'une série de sons et de bruits, sont proposées aux musiciens qui doivent les faire vivre intérieurement. Le chef d'orchestre a comme tâche instrumenter ces complexes de sons et

de bruits et aussi par des différents degrés de relation, de faire du tout un processus organique. Ceci n'est pas simple, car le processus est interrompu, „stoppé“ à certains moments quand des sons, ou des groupes de sons, commencent à se structurer, et l'on ne doit pas perdre le courage d'arriver à la réalisation d'événements sonores d'une différenciation plus élaborée.

Sven-David Sandström über Disturbances

„Disturbances“, entstanden 1970. Sie sind für sechs Blechinstrumente geschrieben, die in zwei Gruppen geteilt sind, und zwar: Trompete, Posaune und Horn einerseits und Trompete, Posaune und Tuba andererseits. Die zweite Gruppe ist ungefähr einen Viertelton tiefer gestimmt als die erste Gruppe. Trompeten und Posaunen

werden im allgemeinen immer zu zweit gehandhabt, während Horn und Tuba meist eine unabhängigere Funktion ausüben. Der Gedanke der Unruhe und des Tumults wird nicht nur durch das Ineinanderspiel der beiden Gruppen entwickelt, sondern auch durch ein reichlich differenziertes „Tongue-Play“ (charakteristisches Zungenspiel) und tonlich formale Konstruktionen, die aus dem Dunkel in Klarheit münden.

Sven-David Sandström on Disturbances

Disturbances was written 1970 for six brass instruments, divided into two groups, namely trumpet, trombone, horn and trumpet, trombone, tuba. The second group is pitched about a quarter note deeper than the first

group. Trumpets and trombones are treated in twos, horn and tuba more independently. A feeling of unrest and tumult is developed not only by the interplay of the two groups, but also by differentiated tongue-play and formal sonorous constructions which lead from the obscure towards clarity.

Sven-David Sandström sur Disturbances
 „Disturbances“ parut en 1970. Elles sont écrites pour 6 instruments de cuivre qui sont partagés en deux groupes: trompette, trombone et cor d'une part, trompette, trombone et tuba de l'autre. Le deuxième groupe est environ 1/4 de ton plus bas que le premier groupe. Trompettes et trombones sont en général toujours

utilisées par deux, tandis que cor et tuba restent la plupart du temps indépendants. L'idée de l'inquiétude et du tumulte est exprimée non seulement par le mélange des jeux des deux groupes, mais également par un „tongue-play“ richement différencié et des constructions formelles tonales qui passent de l'obscurité à la clarté.

Toru Takemitsu über Stanza für Harfe und Tonband

Dieses Werk ist das Pendant für Harfe zu „Voice“ für Flöte. Es ist als kleines Geschenk für Ursula Holliger gedacht.

Toru Takemitsu on Stanza for harp and tape

This work is the counterpart for harp of "Voice" for flute. It is meant to be a small present for Ursula Holliger.

Toru Takemitsu sur Stanza pour harpe et magnétophone

Cette oeuvre est le pendant pour harpe de "Voice" pour flûte. Pensée comme petit cadeau à Ursula Holliger.

Carlos Roqué Alsina über Omnipotenz (UA 1971 Royan)

Omnipotenz für 2 Solisten und Kammerorchester.

Als ich die internationalen Kritiken des Royan Festivals 1971 durchsah, beunruhigte mich die unverhältnismäßige Beachtung, die die Kritiker und das Publikum im allgemeinen den Werkeinführungen in den Programmen beimaßen. Ich weiß, daß man sich traditionsgemäß auf das Hören eines Werkes durch Lektüre des Programms vorbereitet, aber selbst im besten Fall führt jede nicht-musikalische Vorbereitung notwendigerweise zur Bildung einer vorgefaßten musikalischen Meinung, welche (zusammen mit anderen bereits vorhandenen Anschauungen) das Gehörte dann nur in dem Ausmaß des so

geschaffenen Filters erleben läßt. Die Sensibilität einer authentischen musikalischen Perzeption kommt dabei zu Schaden.

Vielleicht wäre es an der Zeit, den Wunsch, ein Werk zu „verstehen“, hintanzustellen; wenn es einen Wert hat, wird dieser Wert auch für den Komponisten „verständlich“ sein. Wenn man die offenbare Sicherheit betrachtet, mit der heute ästhetische, technische oder historische Probleme diskutiert werden, kann man die Unterdrückung der Sensibilität, für die ein solches Verhalten Zeugnis ablegt, nur bedauern. Durch Erklärungen oder Kritiken wird man die Freude oder das Leiden an der Kunst nicht finden. Auf dieser Ebene bedarf es anderer Mittel, um die Mitteilungen aufnehmen zu können.

In Omnipotenz habe ich mich vor allem bemüht, so spontan wie möglich darzulegen, welche Verbindung ich

tatsächlich zur Musik, zu meinen Freunden, den Musikern, zur Natur, zu meiner Epoche habe.

Carlos Roqué Alsina on Omnipotenz
(WP 1971 Royan)

Omnipotenz, for 2 soloists and chamber orchestra.

When I looked through the international reviews of the Royan Festival 1971, I was perturbed by the misplaced importance which critics and the public in general ascribe to the work analyses in the programmes. I know that traditionally one prepares for listening to a work by reading the programme notes, but, even in the best of cases, any non-musical preconditioning will necessarily create a musical bias, which (in combination with other existent opinions) tends to filter the hearing to a degree that such a filter will permit, while the sensitivity of an authentic musical perception deteriorates.

Perhaps the time has come to renounce the desire of "comprehending" a work; if it has any value, this value will be "comprehensible" also for the composer. Observing the apparent security with which we nowadays talk about aesthetical, technical or historical problems, one can only deplore the suppression of sensitivity to which such an attitude testifies. For it is not through explanations or critiques that we will find joy or suffering in art. At this level other means are called for to perceive the communication. In Omnipotenz I have endeavoured above all to expose as spontaneously as possible my actual communication with music, with my musician friends, with nature, with my epoch.

Carlos Roqué Alsina sur Omnipotenz
(P 1971, Royan)

Omnipotenz, pour deux solistes et orchestre de chambre. En parcourant le recueil des critiques musicales internationales sur le Festival de Royan 1971, j'ai constaté avec inquiétude l'importance aberrante que prend pour le critique ou l'auditeur en général le commentaire d'une oeuvre dans le programme. Je sais qu'il est de tradition de se préparer à l'audition d'une oeuvre par la lecture du programme, mais, même dans le meilleur des cas, tout préconditionnement non musical engendrera forcément un préconcept musical, lequel (combiné aux autres concepts déjà existants) s'efforce de filtrer l'audition en fonction du degré d'ouverture du filtre ainsi constitué, au détriment d'une sensibilité de perception authentiquement musicale.

Peut-être serait-il temps de renoncer au désir de „comprendre“ une oeuvre; si elle a une valeur, cette valeur sera „compréhensible“ aussi pour le compositeur. En observant la sécurité apparente avec laquelle on parle aujourd'hui des problèmes esthétiques, techniques ou historiques, on ne peut que déplorer l'asservissement de la sensibilité dont témoigne un tel comportement. Ce n'est pas avec des explications ou des critiques que l'on trouvera la joie ou la souffrance dans l'art. Il faudra d'autres moyens à ce niveau-là pour percevoir la communication.

Dans „Omnipotenz“, je me suis efforcé surtout d'exposer le plus spontanément possible ma communication actuelle avec la musique, mes amis musiciens, la nature, mon époque.

Heinz Holliger über Kreis für vier bis sieben Spieler

Dieses 1971/72 geschriebene Stück versucht die Erfahrung nutzbar zu machen, daß gute Instrumentalisten, wenn sie ein ihnen fremdes Instrument spielen, auf diesem, bedingt durch eine dem gespielten Instrument völlig fremde Spieltechnik, ganz neuartige Klänge hervorbringen, die von einem auf dieses Instrument spezialisierten Spieler kaum produziert werden könnten.

Durch Aufpfropfen einer fremden Spieltechnik auf ein Instrument entsteht eine Symbiose zwischen den Klangcharakteristiken des gespielten Instrumentes und denjenigen, zu dem die angewandte Spieltechnik eigentlich

Heinz Holliger on Kreis for 4–7 players

This piece, written in 1971/72, tries to apply the experience that good instrumentalists when playing an instrument foreign to them, are able to produce completely new sounds (due to their playing technique which would be quite inappropriate for this instrument), which a player who is specialized on this particular instrument would hardly be able to produce. By grafting a foreign playing technique upon an instrument we create a symbiosis between the sound characteristics of the instrument played and the one whose playing technique is applied. The players, placed in a

Heinz Holliger sur Kreis pour 4 à 7 musiciens

Ce morceau écrit en 1971/72 essaie de mettre en application l'expérience suivante: Lorsque de bons instrumentalistes jouent d'un instrument qui leur est étranger, conditionnés par une technique qui est totalement étrangère à l'instrument joué, ils lui font rendre des sons tout nouveaux qui sont rarement produits par un spécialiste de cet instrument. En greffant une technique étrangère sur un instrument, il se produit une symbiose entre les caractéristiques sonores de l'instrument joué et celles de l'instrument auquel appartient la technique utilisée.

Les musiciens placés en cercle ont à reproduire un texte transcrit avec le

gehört. Die im Kreis aufgestellten Spieler haben einen (bis auf die absoluten Tonhöhen) denkbar genau notierten Text zu reproduzieren, während die Instrumente im Kreis von einem Spieler zum andern wandern. Diese Instrumentenwechsel vollziehen sich an genau festgelegten Zeitpunkten und bewirken jedesmal eine andere Form von Klangfarbenveränderungen: z. B. allmähliches Umfärben eines dichten kontrapunktischen Gewebes, ein eng-intervalliger Tonkomplex erscheint, nachdem er vokal weitergeführt worden ist, wieder in völlig neuer Einfärbung, rasche Staccato-Gruppen, von Sprech-, Schrei- oder Flüsterpartien unterbrochen, erscheinen immer wieder in neuen Instrumentalkombinationen usw.

circle, have to reproduce a meticulously notated text (even absolute pitch), while the instruments are passed around from one player to the next. Also the exchange of the instruments is laid down exactly and causes each time a different change of tone colours: e. g. — gradual discoloration of a tight contrapuntal texture; a tone complex of small intervals, after having been carried on vocally, appears in a completely different colouring; quick staccato groups, interrupted by speaking, screaming or whispering parts, reappear in ever new instrumental combinations; etc.

maximum d'exactitude pensable (jusqu'à la hauteur du son absolue) tandis que les instruments passent d'un musicien à l'autre. Ces échanges d'instruments se font à des moments bien déterminés et provoquent chaque fois d'autres changements dans la couleur des sons: par exemple décoloration graduée d'une texture dense de contrepoint — un complexe de tons aux intervalles étroits réapparaît sous une coloration toute nouvelle, après avoir été interprété de façon vocale — des groupes de staccatos rapides, interrompus par des parties parlées, criées ou murmurées, réapparaissent toujours dans des combinaisons instrumentales nouvelles, etc.

Michael Gielen:

„die glocken sind auf falscher spur“
Gedichte von hans arp

A

aus den worten tauchen die lippen
empor
wie die schönheit aus den wellen
des himmels
die schönheit ist von licht umschlossen
wie die glocke von küssen

B

die augen sprechen miteinander
wie flammen auf wellen
die augen wollen aus den tagen ziehen
die flammen haben keinen namen
jede flamme hat fünf finger
die hände streicheln die flügel
am himmel

C

mit geschlossenen augen taste ich
mich durch den glanz
das licht löst sich aus dem tag
und die flügel besuchen die lippen
zwischen himmel und zunge wächst
das goldene gewicht
auf die erde herab stürzt das
brennende fleisch des himmels
und wie fäuste schlagen die früchte
gegen die erde
die tage tragen das feuer auf ihren
wellen

Michael Gielen über „die glocken sind auf falscher spur“ (UA 1970, Saarbrücken)

War „Ein Tag tritt hervor“ auf die Zahl 5 gegründet und deshalb eine Pentaphonie, so ist „die glocken sind auf falscher spur“ eine Hexaphonie, nicht nur, weil die Ausführenden sechs sind. Fünf Intervalle müssen immer durch sechs Noten fixiert werden. Beide Stücke gehören aber auch sonst zusammen. Der Tonhöhenablauf, also das Reihenmaterial usw., ist identisch, auch beide Male in derselben Reihenfolge mechanistisch geordnet. Das Form-Schema (und ein solches gibt es!) ist dasselbe, d. h., es wechseln Strophen oder Hauptteile mit lockeren Zwischenspielen ab. Das Ganze ist um einen Mittelteil zentriert. Es ist jedoch die relative Naivität des Komponierens zunehmend gewichen. Auf die fünf „Stücke“ folgt ein sechstes, das versucht, die Problematik, in der sich der Komponist befindet, vor Augen, oder besser vor Ohren, zu führen:

In einem gewissen Stadium der

der himmel ist ein brennender flügel
mächtig ist das getöse der sommer-
früchte

D

die augen sind kränze aus erde
die stimmen reichen nur von einem
blatt zum anderen blatt
wenn die augen schmelzen reift das
licht
und fällt wie eine glocke in die schöne
zeit
und auch die nester läuten in der höhe
des himmels

E

die blätter eilen den flügeln zu hilfe
die glocken sind auf falscher spur
viel höher als die wolken der augen
schweben die herzen und seligen
früchte

bevor das blatt sein auge öffnet
hat das feuer schon gebadet
die flügel tragen den himmel

F

wo sind die blätter die glocken wolken
es läutet nicht mehr in der erde
wo wir einst schritten
ist das licht zerrissen
die spuren der flügel führen ins leere

(es folgen einander überlagernde texte)

Komposition, die sich über drei Jahre hinzog, kamen Kommentartexte dazu, die jedoch bei jeder Aufführung auswechselbar sein sollten mit völlig anderen. Meine Textauswahl für diese Uraufführung brachte dann als Konsequenz ein sechstes Stück, in dem die Zusammenhänge definiert werden, in dem diese Musik notwendigerweise verstummt. Die Sache hat eine Eigengesetzlichkeit entwickelt, der ich mich beuge. Die Tür aus dem Elfenbeinturm heraus ist aufgestoßen. Dahinter ist eine ganz andere Musik, oder gar keine. Im ersten Stück ist den drei Ausführenden ein Material gegeben mit gewissen Spielregeln. Alles außer den Tonhöhen ist so vage wie möglich gehalten. Im Mittelteil ist die Rhythmik der kleinen Objekte, die gespielt werden, aus der Prosodie des Gedichtes abgeleitet.

Das zweite ist ein Duett für die Sängerin und den Cellisten. Tonhöhen und relative Dauer sind fixiert, also eine Dimension mehr als im ersten. Im dritten wird das Geklingel der

Einleitung aufgenommen, geht in Instrumentalmusik über, diese verwandelt sich durch Anpassung wieder in den Metallklang, der am Ende herrscht. Unsere Fassung ist eine von vielen möglichen, von mir fixiert. Dieses Stück ist direktional: Der Ausbruch ist in nuce vorhanden, die Musikanten proben den Aufstand. Im zweiten und dritten Stück war die Vertikale, das Zusammenspiel, fixiert. Vom vierten an wird sie immer ungewisser, d. h., Tendenzen des ersten Stückes setzen sich durch. Vom vierten Stück an werden Charaktere von Durchführung und Reprise immer deutlicher. Von Bändern werden aufgenommene Varianten der ersten drei Stücke dazugespielt. Das 2. zum vierten, alle 3 zum fünften. Waren im 3. Stück alle Teilnehmer gleichberechtigt (Tutticharakter), so ist im 4. das Duett Stimme—Gitarre dominierend, als Pendant zum Duett

Michael Gielen on "die glocken sind auf falscher spur"

If "Ein Tag tritt hervor" was based on the number 5 and therefore a pentaphony, "die glocken sind auf falscher spur" is a hexaphony, not only because there are six performers. Five intervals can only be fixated by six tones.

The two pieces belong together anyway. The sequence of pitch, i. e. the serial material, is identical, both times arranged mechanically in the same order. The formal scheme (and there is one!) is the same, i. e. stanzas or main parts alternate with light interludes. Everything is arranged around a centre part. The relative naivety of composing has, however, increasingly vanished. The five "pieces" are followed by a sixth which tries to make the composer's problems visible or rather audible: At a certain stage of the composition, which took over three years, commenting texts were added which, however, should be exchangeable for completely different ones for each performance. My selection of the texts for this performance brought, as a consequence, a sixth piece in which the contexts are defined, in which this music is necessarily silenced. The matter has developed its own law to which I give in. The door out of the ivory tower has been pushed open.

Cello—Stimme im zweiten.

Im 5. Stück spielt das Klavier die Hauptrolle. Die Vereinsamung der Teilnehmer wird größer. „Inniges“ zwischen Cello und Stimme wirkt schon wie Inseln. Die Beziehung zum ersten Stück ist teils größter Kontrast (hie sechs Protagonisten, dort drei Anonyme), teils Austragen von Immanentem.

Der sechste ist wieder direktional: Spielen — singen — sprechen — flüstern.

Und dann mechanisches Wiederholen von Früherem, von toten Floskeln. Auch das wird immer weniger, bis es stehenbleibt, sozusagen in der Mülltonne.

Bloch hat mit der Frage, ob es heitere Musik gebe (die er Schubert in den Mund legt), vielleicht zu kurz gegriffen. Sie muß vielleicht schon lauten: Gibt es Musik?

Behind there is an entirely different music, or none at all. In the first piece, the three performers have a material with certain rules. Everything except pitch is kept as vaguely as possible. In the middle section the rhythm of the small objects which are played, is derived from the prosody of the poem. The second piece is a duet for the singer and the cellist. Pitch and relative duration are notated, i. e. one dimension more than in the first piece. The third piece takes up the tinkling of the introduction, changes to instrumental music which in turn by adjustment changes to the metallic sound dominating at the end. Our version is one of many possible ones, which I have fixated. This piece is directional: the eruption exists in nuce: the players rehearse the revolt. In the second and third pieces the vertical line, the ensemble playing was notated. From the fourth piece onwards, this becomes more and more vague, i. e. the trend of the first piece prevails.

Beginning with the fourth piece, characteristics of modulation and reprise become more and more apparent. Recorded variations of the first three pieces are played back from tapes. The second piece with the fourth, all three with the fifth. If in the third piece all participants were equal (tutti character), so in the fourth the

duet voice-guitar dominates, as a counterpart to the duet cello-voice in the second piece.

In the fifth piece the piano plays the main part. The participants become increasingly lonely. "Ardour" between cello and voice already seems like an island. The relation to the first piece is partly greatest possible contrast (here six protagonists, there three anonymous players), partly carrying out of immanence.

The sixth piece is again directional:

Michael Glelen sur „die glocken sind auf falscher spur“

Si „Ein Tag tritt hervor“ était basé sur le chiffre 5, et donc une pentaphonie, „die glocken sind auf falscher spur“ est alors une hexaphonie, non seulement parce que les interprètes sont 6. Cinq intervalles doivent toujours être fixés par 6 notes. Mais les deux oeuvres vont ensemble de toute façon. La séquence des hauteurs du son, donc le matériau sériel, est identique, rangé mécaniquement, les deux fois, dans le même ordre. Le schéma de la forme (car il y en a un!) est le même, c'est à dire que les strophes ou parties principales alternent avec des interludes légers. Tout se regroupe autour d'une partie centrale. La relative naïveté dans la composition a cependant de plus en plus disparu. Aux 5 morceaux s'ajoute un sixième qui tente de faire voir, ou plutôt de faire entendre, la problématique dans laquelle se trouve le compositeur:

A un certain stade de la composition, qui s'est étendue sur 3 années, vinrent s'adjoindre des textes de commentaires, qui devaient cependant être échangeables avec tout autre à chaque représentation. Mon choix de texte pour cette première représentation eut pour conséquence un sixième morceau dans lequel sont définis les contextes et où la musique s'arrête nécessairement. L'affaire a développé ses propres lois, auxquelles je me soumetts. La porte pour sortir de la tour d'ivoire a été enfoncée. Derrière il y a une tout autre musique ou pas du tout.

Dans le premier morceau les 3 exécutants reçoivent un matériau avec certaines règles. Tout sauf la hauteur du son est tenu autant que possible

playing – singing – speaking – whispering.

And then mechanic repetition of previous matter, dead phrases. And even that becomes less and less, until it stands still – in the dust bin, so to speak.

Bloch with his question, whether there was happy music (he had Schubert ask it) has perhaps not gone far enough. Perhaps today we should ask: "Is there music?"

dans le vague. Au milieu, la rythmique des petits objets qui sont joués, est dérivée de la prosodie du poème. Le deuxième est un duo pour la chanteuse et le violoncelliste. Les hauteurs du son et les durées relatives sont fixées, donc une dimension de plus que dans le premier morceau.

Le troisième reprend le tintement de l'introduction, le change en musique instrumentale, qui se transforme par ajustement en son métallique dominant à la fin. Notre version est l'une des nombreuses possibles que j'ai fixée. Ce morceau est directionnel: l'explosion est présente in nuce, les musiciens répètent la révolte.

Dans les deuxième et troisième morceaux la verticale, le jeu d'ensemble, était fixée. Dès le quatrième elle devient de plus en plus incertaine, c'est à dire que des tendances du premier morceau s'imposent. A partir du quatrième morceau les caractéristiques de la modulation et de la reprise sont de plus en plus évidentes. On fait passer en plus les bandes des variations enregistrées de ces trois premiers morceaux, le deuxième avec le quatrième, tous les trois avec le cinquième. Si dans le troisième morceau tous les participants étaient à égalité (tutti caractère) dans le quatrième, le duo voix-guitare domine, comme pendant au duo violoncelle-voix du deuxième.

Dans le cinquième le piano joue le rôle principal. La solitude des participants augmente. „Ardeur“ entre violoncelle et voix est déjà comme des îles. Le rapport avec le premier morceau est en partie du plus grand contraste possible, en partie du transport d'immanence.

Le sixième est de nouveau directionnel:

jouer – chanter – parler – murmurer.
Et ensuite répétition mécanique de
choses antérieures, de clausulus mortes.
Ça aussi, ça diminue de plus en plus,
jusqu'à l'arrêt, pour ainsi dire dans
la caisse d'ordures

**Vinko Globokar über das Concerto
grosso für fünf Instrumentalsolisten,
Chor und Orchester (1969/70)**

Im April 1969 gründeten wir, Alsina, Drouet, Portal und ich, das „New Phonic Art“-Ensemble, um das freie Zusammenspiel zu praktizieren und um experimentieren zu können. Da es bei einem freien Zusammenspiel keine verbale oder notierte Angabe mehr gibt, konnte ich von Zeit zu Zeit beobachten, wie es möglich wurde, daß wir uns nur durch den Klang, den wir erzeugen, verständigten. Ich hatte mehrmals die Gelegenheit, zu sehen, wie das Reagieren zwischen den Mitwirkenden zustande kommt, wie verschieden die Arten der musikalischen Verständigung sein können, wie neue instrumentale oder klangliche Entdeckungen gemacht werden, wie das Gefühl der Zeit bei jeder Gelegenheit ganz anders ist und wie jeder Mitwirkende Hilfe braucht und alternierend Hilfe bietet. Auf Grund solcher Erkenntnisse habe ich das „Concerto grosso“ komponiert. Das Orchester und der Chor sind in fünf Gruppen um die Solisten herum verteilt. Dadurch soll eine konzentrierte Arbeit in kleinen Gruppen unter einem Solisten möglich werden, der entweder als Leiter oder als Stimulator wirkt. Der Dirigent koordiniert das gesamte Geschehen, wirkt aber auch als sechster Solist, indem er über klangliches Material verfügt, mit dem er mit den anderen Solisten musizieren kann. Concerto grosso gliedert sich in fünf

**Vinko Globokar on Concerto grosso for
5 instrumental soloists, choir and
orchestra (1969/70)**

In April 1969 we – Alsina, Drouet, Portal and myself – founded the New Phonic Art ensemble, in order to practise free interplay and to experiment. As there can be no verbal

Bloch, sans doute, n'est pas allé assez loin avec sa question, à savoir s'il y a de la musique gaie (qu'il attribue à Schubert). Elle devrait peut-être se formuler ainsi: „Y-a-t-il de la musique?“

Teile:

1. Teil – Statisch, Wartezeit.
2. Teil – Die Solisten sind durch vorgeschriebene Arten des Reagierens (imitieren, folgen, das Gegenteil tun, sich nicht interessieren) mehr und mehr voneinander abhängig. Gleichzeitig beziehen sie langsam ihre eigene Gruppe von Instrumentalisten und Sängern in die Aktion ein.
3. Teil – Das Stimulationsgrundmaterial wird den Sängern auf Kopfhörer gegeben. Sie sollen dieses fremde Material nachahmen, mit einem anderen Wort: vermenschlichen. Auf dieses Imitationsprodukt sollen die Solisten sporadisch reagieren und eine Brücke zwischen Sängern und Instrumentalisten bauen.
4. Teil – Anordnung und Überlagerung der Strukturen werden zunächst durch Entscheidung der Solisten und des Dirigenten bestimmt; später sind sie jedoch fixiert. Dieser Teil basiert auf einem Prinzip gegenseitiger Zerstörung und Aggressivität.
5. Teil – Die zahlreichen Verbindungen zwischen den Gruppen und ihre gegenseitige Abhängigkeit lösen sich allmählich auf. Den Solisten sind nur mehr Angaben über ihr Verhalten oder das der Gruppe anzugeben, z. B.: spielen, was man aus dem Vorausgegangenen erinnert – in der eigenen Gruppe das gewünschte Klangmaterial nur durch Dirigiergesten erzeugen – das durch Kopfhörer geschickte Material mit seinem Instrument imitieren . . . Concerto grosso ist Luciano Berio gewidmet.

or notated indications in free interplay, I noticed from time to time that we could communicate by the very sounds we were producing. I realized several times how the reactions between the players are generated, how many different kinds of musical communication there are, how new

instrumental or sonorous discoveries are made; how the feeling for time is different every time and how each player needs and gives assistance. Based on these findings I composed this Concerto Grosso.

Orchestra and choir are distributed in five groups around the soloists. This should enable concentrated work in small groups under the soloist who can be leader or stimulator. The conductor coordinates everything, but is also a sixth soloist in that he disposes of sonorous material which he can concert with the other soloists.

Concerto Grosso is divided in five parts. Part 1 – Static. Waiting.

Part 2 – The soloists become more and more dependent on one another by notated ways of reactions: imitating, following, doing the opposite, being disinterested. At the same time they gradually involve their group of instrumentalists and singers.

Part 3 – The basic stimulating material

Vinko Globokar sur Concerto grosso pour 5 Instrumentalistes solistes, choeur et orchestre (1969/70)

Nous fondâmes en Avril 1969, Alsina, Drouet, Portal et moi l'ensemble „New Phonic Art“ pour pratiquer l'improvisation en commun et pouvoir expérimenter. Comme, dans l'improvisation en commun, il n'y a plus d'indication verbale ou écrite, je pus de temps à autre observer comme il devint possible de nous faire comprendre, rien que par le son que nous produisions. J'eus maintes fois l'occasion de voir comment se produit la réaction entre les participants, comme les sortes de communication musicale peuvent être différentes, comment se font les nouvelles découvertes instrumentales ou sonores, comme la sensation du temps est toute autre à chaque instant et comme chaque participant a besoin d'aide et alternativement offre de l'aide. C'est en m'appuyant sur de telles constatations que j'ai composé le „Concerto Grosso“. L'orchestre et le choeur sont répartis en 5 groupes autour des solistes. Ce qui doit favoriser un travail concentré, en petits groupes sous un soliste qui peut soit diriger, soit stimuler. Le chef d'orchestre coordonne tout l'ensemble, mais il est également le sixième soliste par le fait qu'il dispose du matériau

is played back to the singers over earphones. They are to imitate this foreign material, i. e. to humanize it. The soloists should react sporadically to this imitation product, building a bridge between singers and instrumentalists.

Part 4 – Arrangement of the structures is at first left to soloists and conductor, later, however, notated. This part is based on a principle of destruction and aggression.

Part 5 – Gradually the links between the groups and their dependence on each other dissolve. The soloists only get directions pertaining to their own or their groups' behaviour, e. g. to play what can be remembered from previous parts, to produce the required sonorous material in the proper group only by conducting gestures, to imitate the material heard over the earphones with the proper instrument . . .

This Concerto Grosso is dedicated to Luciano Berio.

sonore avec lequel il peut jouer avec les autres solistes.

Le Concerto Grosso comprend 5 parties:

1ere Partie. Statique. Temps d'attente.
2eme Partie. Devant réagir de façons prescrites à l'avance (imiter, suivre, faire le contraire, ne s'intéresser pas), les solistes deviennent de plus en plus dépendants les uns des autres. En même temps ils font lentement rentrer en jeu leur propre groupe d'instrumentalistes et de chanteurs.

3eme Partie. Le matériau de base de stimulation est donné aux chanteurs par des écouteurs. Ils ont à imiter ce matériau étranger, pour tout dire: à l'humaniser. Les solistes doivent réagir sporadiquement à ce produit d'imitation et jeter un pont entre chanteurs et instrumentalistes.

4eme Partie. La disposition et superposition des structures sont laissées à la décision des solistes et du chef d'orchestre. Plus tard elles sont fixées. Cette partie se base sur le principe de la destruction réciproque et de l'agressivité.

5eme Partie. Les nombreux liens entre les groupes et leur dépendance réciproque disparaissent petit à petit. Les solistes ne reçoivent plus que des indications pour leur propre comportement ou celui du groupe, par exemple

– jouer ce qu'on se rappelle des parties précédentes – faire naître dans son propre groupe le matériau sonore souhaité, simplement en faisant les

gestes de diriger – imiter avec son instrument ce qu'on entend dans les écouteurs . . . Le Concerto Grosso est dédié à Luciano Berio.

Basilika Seckau
Sonntag, 15. Oktober, 11 Uhr

Juan Carlos Paz (Argentinien)
Galaxias + 2

Hans Joachim Hespos (BRD)
Traces de . . .
Uraufführung der Neufassung 2

Giuseppe G. Englert (Schweiz)
Non pulsando pro organo * 2

Juan Allende-Blin (BRD)
Mein blaues Klavier + 2

John Cage (USA)
Variations III 2

Einkaufskomfort
nach internationalen Maßstäben

KASTNER & ÖHLER

8012 Graz, Sackstraße 7-13

In allen Reiseangelegenheiten **Steiermärkisches
Landesreisebüro** Graz, Hauptplatz 14, Tel. 76456-0



Philipp Haas & Söhne

Graz, Herrng. 16 (Landhaus) 71 2 64, 82 1 53

Orientteppiche ohne Risiko in reicher Auswahl

Teppiche ● Vorhänge ● Tapeten ● Bodenbeläge ●
Kleinformel

Auf Wunsch kostenlose Beratung

Wir tapezieren, nähern, montieren und verlegen
Teppichböden für Sie



MUSIKHAUS NEDWED

8010 GRAZ, MANDELLSTR. 4, TEL. 03 1 22 86 3 55

möbelparadies
erle
8020 graz
annenstr. 23
roseggerhaus
tel. 71 6 44
erle
erle



Juan Carlos Paz, geb. 1901 in Buenos Aires. Autodidakt, 1930 Gründung der Gruppe Renovacion (Erneuerung), 1937 Gründung der Gruppe „Agrupacion Nueva“ zur Verbreitung der zeitgenössischen Avantgardemusik. Als Komponist vier Schaffensperioden: 1925 bis 1934 neuklassisch, 1934 bis 1950 dodekaphonisch, 1950 bis 1960 athematisch und multiserial. Seit 1960 freie Musik, Rückkehr zur Intuition. Orchesterwerke: *Musica* (1955); *Passacaglia*; *Transformaciones canónicas*; *Continuität* (1960); *Musik für Klavier und Orchester*. Kammermusik: 2 Konzerte für Klavier und 10 Instrumente; *Invention für Streichquartett*; drei *Trios für Bläser*, eine *Ouverture für 12 Instrumente*; ein *Bläseroktett* und *Dedalus* (1950). Klaviermusik: *Nucleos*; *Sonate III*; *Transformationen*; 10 *Zwölftonstücke*; *Musica* (1946); 3 *Sätze für Jazz*; 3 *Inventionen für zwei Stimmen*. Tanzmusik, Filmmusik und pädagogische Musik. Drei Bücher: „*Die Musik der Vereinigten Staaten*“, „*Einführung in die Musik unserer Zeit*“; „*Arnold Schönberg oder das Ende der totalen Ära*“; *Memoiren* („*Höhepunkte, Spannungen, Attacken, Intensitäten*“) in Vorbereitung.

Juan Carlos Paz, born in 1901 in Buenos Aires. Autodidact. In 1930 foundation of the group *Renovacion* (renovation), 1937 foundation of the group "Agrupacion Nueva" for the expansion of contemporary avant-garde music. There are four periods in his work as a composer: 1925–1934 neoclassic, 1934–1950 dodecaphonic, 1950–1960 athematic and multi-serial. Since 1960 free music, return to intuition. Compositions: for orchestra: *Musica* (1955); *Passacaglia*; *Transformaciones canónicas*; *Continuität* (1960); *Musik for piano and orchestra*; chamber music: 2 concerts for piano and 10 instruments; *Invention for string quartet*; *Three trios for wind instruments*; *Ouverture for 12 instruments*; *Octet for wind instruments*; *Dedalus* (1950); piano music: *Nucleos*; *Sonata III*; *Transformationen*; 10 *twelvetone pieces*; *Musica* (1946); 3 *Movements for Jazz*; 3 *Inventions for 2 voices*. Light music, music for films, paedagogic music. Three books "The Music of the United States of America", "Introduction to the music of our times", "Arnold Schönberg or The end of the tonal era". He is preparing his memoirs (*Climaxes, tensions, attacks, intensities*).

Juan Carlos Paz, né en 1901 à Buenos Aires, est un autodidacte. 1930: fondation du groupe „*Renovacion*“ (renouvellement). 1937: fondation du groupe „*Agrupacion Nueva*“ pour la diffusion de la musique contemporaine d'avant-garde. Son activité créatrice de compositeur se laisse diviser en quatre périodes: de 1925 à 1934: néo-classicisme, de 1934 à 1950: période dodécaphonique, de 1950 à 1960: période athématique et multisérielle, depuis 1960: musique libre, retour à l'intuition. Oeuvres: Pour orchestre: *Musica* (1955); *Passacaglia*; *Transformaciones canónicas*; *Continuität* (1960); *Musique pour piano et orchestre*; *Musique de chambre*: 2 concerts pour piano et 10 instruments; *Invention pour quatuor à cordes*; 3 *trios pour instruments à vent*; *Ouverture pour 12 instruments*; *Octette à vent*; *Dedalus* (1950); *Pour piano*: *Nucleos*; *Sonate III*; *Transformationen*; 10 *morceaux dodécaphoniques*; *Musica* (1946); 3 *mouvements pour jazz*; 3 *Inventions à deux*. *Musique dansante*, *musique pour films*, *musique pédagogique*. *Trois livres*: „*La musique des Etats Unis*“, „*Introduction à la musique de nos temps*“, „*Arnold*



Hans Joachim Hespös, geb. 1938 in Emden. 1964 Stipendiat der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt; 1967 Kompositionspreis der Gaudeamusstiftung Holland; 1968 Kompositionspreis der Fondation Royaumont Paris; 1969 Förderungspreis des Landes Niedersachsen; 1971 Förderungspreis der Stadt Stuttgart; zahlreiche Kompositionsaufträge. Werke: Verwerfung im Bereich des Stillen für Flöte, Klarinette und Schlagzeug (1964); Für Cello-Solo (1964); Keime und Male für Kammerensemble (1965); Einander Bedingendes für Flöte, Klarinette, Gitarre, Tenorsaxophon und Viola (1966); Frottages für Alt-saxophon, Mandoline, Harfe, Violoncello und 4 Schlagzeuger (1967); Endogen für Streichtrio (1967); Break für einen Pianisten und eine Orchestergruppe (1968); Dschen für Saxophon und Streichorchester (1968); Passagen für Kammerensemble (1969); Mouvements für großes Orchester (1969); Splash für Kontrabaß und Schlagzeug (1969); -Z . . . , Anregung für einen Pianisten (1969);

Hans Joachim Hespös, born in 1938 in Emden; 1964 scholarship at the Ferienkurse Darmstadt, 1967 prize of composition of the Gaudeamus Foundation Holland. 1968 composition prize of the Fondation Royaumont Paris, 1969 Förderungspreis des Landes Niedersachsen; 1971 Förderungspreis der Stadt Stuttgart. Numerous commissions. Compositions: Verwerfung im Bereich des Stillen for flute, clarinet and percussion (1964); Für Cello-Solo (1964); Keime und Male for chamber ensemble (1965); Einander Bedingendes for flute, clarinet, guitar, tenor saxophone and viola (1966); Frottages for alto saxophone, mandoline, harp, cello and 4 percussionists (1967); Endogen for string trio (1967); Break for a pianist and an orchestral group (1968); Dschen for saxophone and string orchestra (1968); Passagen for chamber ensemble (1969); Mouvements for large orchestra (1969); Splash for double-bass and percussion (1969); -Z . . . , Anregung for a pianist (1969); Druckspuren . . . Geschattet for clarinet,

Schönberg ou La fin de l'ère tonale"; Mémoires (Apogées, tensions, attaques, intensités) en préparation.

Hans Joachim Hespös, né en 1938 à Emden. 1964 bourse pour les Ferienkurse Darmstadt. 1967: prix de composition de la fondation Gaudeamus en Hollande. 1968: prix de composition de la Fondation Royaumont Paris. 1969: Prix d'encouragement de la province de Niedersachsen, 1971: prix d'encouragement de la ville de Stuttgart. De nombreuses commandes de composition. Oeuvres: Verwerfung im Bereich des Stillen pour flûte, clarinette et percussion (1964); Pour violoncelle solo (1964); Keime und Male pour ensemble de chambre (1965); Einander Bedingendes pour flûte, clarinette, guitare, saxophone ténor et alto (1966); Frottages pour saxophone alto, mandoline, harpe, violoncelle et 4 batteurs (1967); Endogen pour trio à cordes (1967); Break pour un pianiste et un groupe d'orchestre (1968); Dschen pour saxophone et orchestre à cordes (1968); Passagen pour ensemble de chambre (1969); Mouvements pour grand orchestre (1969); Splash pour contrebasse et percussion (1969); - Z . . . , Anregung pour un

Druckspuren . . . Geschattet für Klarinette, Alt-saxophon, Fagott, Trompete, Flügelhorn, Posaune und Kontrabaß (1970); Palimpsest für Stimme und Schlagzeug (1970); Sound für 16 Bläser und 3 Kontrabässe (1970); Zeitschnitte für Streichtrio (1970); En-Kin, das fern-nahe für Klarinette, Sopransaxophon, Fagott, Flügelhorn, Kontrabaß (1970); Kitara für Gitarrensolo (1971); Fahl-Brüchig für Pikkoloheckelphon, Bassethorn, Violoncello (1971); Point für Klarinette, Altposaune, Violoncello und Klavier (1971); Interactions für großes Orchester (1971); Profile für Blasquintett (1972).

alto saxophone, bassoon, trumpet, trombone and double-bass (1970); Palimpsest for voice and percussion (1970); Sound for 16 wind instruments and 3 double-basses (1970); Zeitschnitte for string trio (1970); En-Kin das fern-nahe for clarinet, soprano saxophone, bassoon, trumpet, double-bass (1970); Kitara for solo guitar (1971); Fahl-Brüchig for piccolo-heckelphone, bassethorn, cello (1971); Point for clarinet, alto trombone, cello and piano (1971); Interactione for large orchestra (1971); Profile for wind quintet (1972).

pianiste (1969); Druckspuren . . . Geschattet pour clarinette, alto saxophone, basson, trompette, trombone et contrebasse (1970); Palimpsest pour voix et percussion (1970); Sound pour 16 instruments à vent et 3 contrebasses (1970); Zeitschnitte pour trio à cordes (1970); En-Kin, das fern-nahe pour clarinette, soprano saxophone, basson, trompette et contrebasse (1970); Kitara pour guitare solo (1971); Fahl-Brüchig pour piccolo-heckelphone, clarinette alto, violoncelle (1971); Point pour clarinette, trombone alto, violoncelle et piano (1971); Interactions pour grand orchestre (1971); Profile pour quintette à vent (1972).



Giuseppe G. Englert, geb. 1927. 1957 bis 1962 stellvertretender Organist an Saint-Eustache in Paris (Assistent von André Marchal). 1964 bis 1968 Mitarbeiter am „Centre de Musique“ in Paris. Seit 1970 Lehrauftrag an der Universität Paris VIII (Vincennes). Mitarbeiter an der Zeitschrift „Musique en Jeu“. Werke: Rime Serie für Bläserquintett (1958–61); Miranda (1959–61); „Au jour ultime liesse“, Kantate für eine Stimme

Giuseppe G. Englert, born in 1927, composer, 1957–62, deputy-organist at St. Eustache Paris (assistant to André Marchal). 1964–68 at the Centre de Musique in Paris. Since 1970 lecturer at the University of Paris VIII (Vincennes). Publishes in the magazine "Musique en Jeu". Compositions: Rime, series for wind quintet (1958–61); Miranda (1959–61); Au jour ultime liesse, cantata for a voice and 6 instruments

Giuseppe G. Englert, est né en 1927. Compositeur, de 1957 à 1962 il est organiste intérimaire à Saint Eustache à Paris (assistant de André Marchal). 1964–68: il travaille comme collaborateur au Centre de Musique à Paris. Depuis 1970 il remplit une fonction professorale à l'université de Paris VIII (Vincennes). Collaborateur de la revue „Musique en Jeu“. Oeuvres: Rime, série pour quintette à vent (1958–61); Miranda

und sechs Instrumente (1961–63); „Les Avoines folles“ (1962/63); Palaestra 64 für Orgel (1959–64); Fragment für Orchester (1964); Aria (1965); „La Joute des Lierres“ (1965/66); Recit et Aria (1967); „Le Roman de Kapitagolei“ für Orchester (1966/67); Tarok (1967); Juli 68, Tonbandmusik (1968); Vagans Animula (1969); Cartoline (1969); Maquillage (1967–71).

(1961–63); Les Avoines folles (1962/63); Palaestra 64 for organ (1959–64); Fragment for orchestra (1964); Aria (1965); La Joute des Lierres (1965/66); Recit et Aria (1967); Le Roman de Kapitagolei for orchestra (1966/67); Tarok (1967); Juli 1968, music for tape (1968); Vagans Animula (1969); Cartoline (1969); Maquillage (1967–71).

(1959–61); Au jour ultime liesse, cantate pour une voix et 6 instruments (1961–63); Les Avoines folles (1962/63); Palaestra 64 pour orgue (1959–64); Fragment pour orchestre (1964); Aria (1965); La Joute des Lierres (1965/66); Recit et Aria (1967); Le Roman de Kapitagolei pour orchestre (1966/67); Tarok (1967); Juillet 1968, musique pour magnétophone (1968); Vagans Animula (1969); Cartoline (1969); Maquillage (1967–71).



Juan Allende-Blin, geb. 1928 in Santiago de Chile. Seit dem fünften Lebensjahr Musikunterricht bei den Eltern. Einige Semester Mathematik- und Architekturstudium. Musikstudium an der Musikfakultät der Staatsuniversität in Santiago. Kompositionsunterricht bei P. H. Allende-Saron, der dem Kreis um Debussy angehörte. 1951–54 Aufenthalte in der BRD und Frankreich, Besuch der Darmstädter Ferienkurse (Olivier Messiaen), 1954 bis 1957 Inhaber des Lehrstuhls für Musikalische Analyse an der Staatsuniversität in Santiago de Chile. Lebt seit 1957 als Komponist in Hamburg. Werke: „Transformations pour orgue“ (1952); „Echelons: Mein blaues Klavier for

Juan Allende-Blin, born in 1928 in Santiago de Chile, since the age of 5 musical education with his parents. Studied mathematics and architecture for some semesters, music at the University of Santiago, composition with P. H. Allende-Saron who came from the circle around Debussy. 1951–54 in Germany and France, attended the Ferienkurse Darmstadt (Olivier Messiaen). 1954–57 lecturer for musical analysis at the Santiago University. Since 1957 he has been living in Hamburg. Compositions: Transformations pour orgue (1952); Echelons: Sonorités – Arrêtages – Sons brisés (1962–67); Mein blaues Klavier for

Juan Allende-Blin, né en 1928 à Santiago du Chili. Depuis l'âge de 5 ans il reçoit un enseignement musical chez ses parents. Quelques semestres d'études de mathématique et d'architecture. Etudes de musique à la faculté de musique de l'université de Santiago. Etudes de composition chez P. H. Allende-Saron, qui appartenait au cercle de Debussy. 1951–54 séjour en France et en république fédérale Allemande. Participation aux Ferienkurse Darmstadt (Olivier Messiaen). 1954–57 il occupe la chaise de professeur d'analyse musicale à l'université de Santiago du Chili. Il vit depuis 1957 comme compositeur à Hamburg. Oeuvres: Transformations

Sonorités – Arrêtages – Sons brisés" (1962–67); „Mein blaues Klavier" für Orgel; „Transformations pour instruments à percussion" (1953); „Transformationen" für Klaviersolo, Bläser und Schlagzeug (1951, revidiert 1961); „Distances" für Flöte, Vibraphon, Harfe und Schlagzeug (1961); „Profils" für Klarinette, Trompete, Posaune, Violoncello und Schlagzeug (1965); „Silences interrompus" für Klarinette, Kontrabaß und Klavier (1969/70); „Souffles" für Chor (1970/72). In Zusammenarbeit mit dem Choreographen Jean Cébron: „Promeneurs de lune" (1949); „Séquence" (1962); „Recueil" (1965). In Zusammenarbeit mit Gerd Zacher: verschiedene Realisationen der „Variations III" von John Cage. In Zusammenarbeit mit dem Maler Hermann Markard: „Orgelwiese" – tönende Plastik im Freien, Auftrag vom Folkwang-Museum, Essen, für die „Szene Rhein-Ruhr" (Sommer 1972).

organ; Transformations pour instruments à percussion (1953); Transformationen for piano solo, wind instruments and percussion (1951, revised 1961); Distances for flute, vibraphone, harp and percussion (1961); Profils for clarinet, trumpet, trombone, cello and percussion (1965); Silences interrompus for clarinet, double-bass and piano (1969/70); Souffles for choir (1970–72); In collaboration with the choreographer Jean Cébron: Promeneurs de lune (1949); Séquence (1962); Recueil (1965); In collaboration with Gerd Zacher: various realisations of John Cage's "Variations III". In collaboration with the painter Hermann Markard: Orgelwiese – resounding sculpture in the open air, commissioned by Folkwang Museum Essen for Szene Rhein-Ruhr (summer of 1972).

pour orgue (1952); Echelons: Sonorités-Arrêtages-Sons brisés (1962–67); Mein blaues Klavier pour orgue; Transformations pour instruments à percussion (1953); Transformationen pour piano solo, instruments à vent et percussion (1951, retouché 1961); Distances pour flûte, vibraphone, harpe et percussion (1961); Profils pour clarinette, trompette, trombone, violoncelle et percussion (1965); Silences interrompus pour clarinette, contrebasse et piano (1969/70); Souffles pour chœur (1970–72); En collaboration avec le choréographe Jean Cébron: Promeneurs de lune (1949); Séquence (1962); Recueil (1965); En collaboration avec Gerd Zacher: diverses réalisations des „Variations III" de John Cage; En collaboration avec le peintre Hermann Markard: Orgelwiese, sculpture résonnante en plein air, commande du Folkwang Museum Essen pour „Szene Rhein-Ruhr" (été 1972).



John Cage, geb. 1912 in Los Angeles. Nach anfänglichem Theologiestudium Musikstudien bei Arnold Schönberg und Henry Cowell. Seit 1951 intensive Beschäftigung

John Cage, born in 1912 in Los Angeles. Studied theology; then music with Arnold Schönberg and Henry Cowell. Since 1951 working intensively with electronics. Since 1968

John Cage est né en 1912 à Los Angeles. Après avoir commencé des études de théologie, il fait des études musicales chez Arnold Schönberg et Henry

mit der Elektronik. Seit 1968 Mitglied des National Institute of Arts and Letters. Hauptwerke: Music of Changes (1952); Quartett (1935); Trio (1936); First Construction in Metal (1939); Imaginary Landscape Nr. 1 (1939); Living room music (1940); Second Construction (1940); Double music (1941); Imaginary Landscape Nr. 3 (1942); March (1942); Credo in us (1942); Third Construction (1941); She is asleep (1943); The Seasons, Ballett (1947); Water music (1952); Williams mix (1952); Sixteen Dances (1951); Imaginary Landscape Nr. 4 (1951); Imaginary Landscape Nr. 5 (1952); Music for Carillon Nr. 1 (1952); Nr. 2 und Nr. 3 (1954); Nr. 4 (1961); Variations I (1958); Variations II (1961); Variations III (1963); Variations V und VII; Fontana mix (1958); Music for amplified toy pianos (1960); Music for „The marrying maiden“ (1960); Music-Walk (1959); Sounds of Venice (1959); Theatre piece (1960); Water walk (1959); Silence (1961); A year from Monday (1968).

Gerd Zacher, geb. 1929 in Meppen/Emsland. 1949 bis 1952 Studium an der Akademie in Detmold, 1952 bis 1954 Privatstudium bei Theodor Kaufmann in Hamburg und Studien bei Olivier Messiaen. 1954 bis 1955 Kantor und Organist an der deutschen evangelischen Kirche in Santiago

member of the National Institute of Arts and Letters. Compositions (selective list): Quartet (1935); Trio (1936); First Construction in Metal (1939); Imaginary Landscape No. 1 (1939); Living room music (1940); Second Construction (1940); Double music (1941); Imaginary Landscape No. 3 (1942); March (1942); Credo in us (1942); Third Construction (1941); She is asleep (1943); The Seasons, Ballet (1947); Water music (1952); Williams mix (1952); Sixteen dances (1951); Imaginary Landscape No. 4 (1951); Imaginary Landscape No. 5 (1952); Music for Carillon No. 1 (1952); No. 2 and No. 3 (1954); No. 4 (1961); Variations I (1958); Variations II (1961); Variations III (1963); Variations V and VII; Fontana mix (1958); Music for amplified toy pianos (1960); Music for "The marrying maiden" (1960); Musik-Walk (1959); Sounds of Venice (1959); Theatre piece (1960); Water walk (1959); Silence (1961); A year from Monday (1968).

Gerd Zacher, born in 1929 in Meppen/Emsland. Studied 1949–1952 at the Academy in Detmold, 1952–1954 with Theodor Kaufmann in Hamburg, and with Olivier Messiaen. 1954 and 1955 choir-master and organist at the German Lutheran church in Santiago de Chile, since 1957 choir-master

Cowell. Depuis 1951 il s'intéresse intensivement à l'électronique. Depuis 1968 membre du National Institute of Arts and Letters. Oeuvres principales: Quartett (1935); Trio (1936); First construction in metal (1939); Imaginary landscape No. 1 (1939); Living room music (1940); Second construction (1940); Double music (1941); Imaginary landscape No. 3 (1942); March (1942); Credo in us (1942); Third construction (1941); She is asleep (1943); The Seasons ballet (1947); Water music (1952); Williams mix (1952); Sixteen Dances (1951); Imaginary landscape No. 4 (1951); Imaginary landscape No. 5 (1952); Musique pour carillon No. 1 (1952); No. 2 et No. 3 (1954); No. 4 (1961); Variations I (1958); Variations II (1961); Variations III (1963); Variations V et VII; Fontana mix (1958); Musique pour piano d'enfant amplifié (1960); Music for „The marrying maiden“ (1960); Music-Walk (1959); Sounds of Venice (1959); Theatre piece (1960); Water walk (1959); Silence (1961); A year from Monday (1968).

Gerd Zacher, né en 1929 à Meppen, Emsland. De 1949 à 1952 études à l'académie de Detmold. De 1952 à 1954 études particulières chez Theodor Kaufmann à Hamburg et chez Olivier Messiaen. De 1954 à 1955 chantre et organiste à l'église allemande protestante de Santiago

de Chile, seit 1957 Kantor und Organist in Hamburg-Wellingsbüttel, Kirchenmusikdirektor, Dozent an der Musikakademie Lübeck. Zahlreiche Konzerte.

and organist in Hamburg-Wellingsbüttel, director of churchmusic, lecturer at the Lübeck Music Academy. Numerous concerts.

de Chile. Depuis 1957 chantre et organiste à Hamburg-Wellingsbüttel, directeur de musique d'église, assistant au conservatoire de Lübeck. De nombreux concerts.

Juan Carlos Paz über Galaxia '64

Galaxia '64 für Orgel verläuft in einem Improvisationsstil mit bewußten Gegensätzlichkeiten innerhalb eines polyphonen Ablaufs, der sich auf eine Pedalnote der Orgel stützt. Mit ihr nimmt die Komposition ihren Ausgang, und sie tritt auch bis Ende des Werkes immer wieder in Erscheinung. Die

verschiedenen Episoden der Komposition können im aleatorischen Sinne die ursprüngliche Ordnung abwandeln. Auch die Notierung bleibt der persönlichen Initiative des Ausführenden überlassen. Die europäische Erstausführung der Galaxia fand am 2. 2. 1972 in Paris statt.

Juan Carlos Paz on Galaxia 64

Galaxia 64 for organ develops in a style of improvisation with conscious contrasts within a polyphonic process which is based on a pedal. This is the point of departure of the composition and it recurs frequently throughout.

The various episodes of the composition can change the original order in an aleatoric sense. The notation, too, is left to the personal initiative of the performer. The European first performance of Galaxia took place on 2. 2. 1972 in Paris.

Juan Carlos Paz sur Galaxia 64

Galaxia 64 pour orgue se développe sur un style d'improvisation avec des contrastes voulus à l'intérieur d'un processus polyphonique basé sur une pédale de l'orgue. C'est avec elle que débute la composition et elle revient régulièrement jusqu'à la fin de

l'oeuvre. Les différentes épisodes de la composition peuvent transformer l'ordre originel dans un sens aléatoire. La notation également est laissée à l'initiative personnelle de l'exécutant. La première représentation européenne de Galaxia eut lieu à Paris le 2. 2. 1972.

Hans Joachim Hespos über

„Traces de . . .“

Das Werk „Traces de . . .“ wurde als Kompositionsauftrag für die Orgel „Piaggia“ in der „Basilica di santa maria

gloriosa dei frari dei frati minori conventuali“ di Venezia im März 1972 geschrieben und ist dem Andenken Girolamo Frescobaldis gewidmet.

Hans Joachim Hespos on

“traces de . . .“

traces de . . . was commissioned for the organ “Piaggia” in the Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari dei

Frati Minori Conventuali in Venice and written in March 1972. It is dedicated to the memory of Girolamo Frescobaldi.

Hans Joachim Hespos sur „traces de . . .“

L'oeuvre „traces de . . .“ était une commande pour l'orgue „Piaggia“ dans la Basilica di Santa Maria

Gloriosa dei Frari dei Frati Minori Conventuali à Vénise et fut écrite en mars 1972. Elle est dédiée à la mémoire de Girolamo Frescobaldi.

Juan Allende-Blin über „Mein blaues Klavier“

„Mein blaues Klavier“ erhielt seinen Titel nach dem Gedicht von Else

Lasker-Schüler, in dem eine Zeile heißt „ . . . zerbrochen ist die Klaviatur . . .“ Als Motto steht über der Komposition ein Zitat aus dem Tagebuch von Franz

Kafka: „Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich; diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen.“ Das Stück ist für Orgel, Leierkasten und Maultrommel geschrieben. Die Orgel wird fast durchgehend mit herabgesetztem Winddruck benutzt; diese Einstellung des Winddruckes bewirkt, daß das Instrument, je mehr

Tasten niedergedrückt oder je mehr Register gezogen werden, um so leiser klingt.

Der Leierkasten soll durch ruckartige, unregelmäßige Bewegungen der Kurbel ebenfalls einen „gebrochenen Klang“ bekommen. Diese so verursachte Gebrechlichkeit der beiden Instrumente enthüllt ihre innere Verwandtschaft.

Juan Allende-Blin on „Mein blaues Klavier“

The title of *Mein blaues Klavier* is taken from a poem by Else Lasker-Schüler: "... zerbrochen ist die Klaviatur . . ." The motto of the composition is a quotation from Franz Kafka's *Diary*: "Every man carries within himself a room; this fact can be verified even through the sense of hearing."

The piece is written for organ, barrel-

organ and Jew's harp. The organ is played almost throughout with reduced wind pressure so that the large instrument sounds the softer, the more notes are played and the more registers are pulled.

The barrel-organ should also produce a "broken" sound by means of jerking, irregular movements of the handle. The infirmity which is thus caused uncovers the inner relationship of the two instruments.

Juan Allende-Blin sur „Mein blaues Klavier“

„Mein blaues Klavier“ détient son titre d'un poème de Else Lasker-Schüler, où un vers dit: „Zerbrochen ist die Klaviatur . . ." Comme épigraphe à cette composition se trouve une citation du *Journal* de Franz Kafka: „Tout homme porte en soi une chambre, on peut même vérifier cet état de fait par le sens de l'ouïe". C'est un morceau pour orgue, orgue de

barbarie et maultrommel. L'orgue est utilisé, presque tout le temps, avec une pression réglée au minimum, de sorte que plus on écrase de touches ou tire de registres, plus le son du grand instrument est doux. En maniant la manivelle à coups irréguliers, l'orgue de barbarie doit également produire un son brisé. Cette fragilité ainsi causée dévoile la profonde parenté des deux instruments.

John Cage über Variations III

Variations III sind ein Beispiel indeterminierter Musik.

John Cage on Variations III

Variations III are an example of indeterminate music.

John Cage sur Variations III

Variations III est un exemple de musique indéterminée.

Festsaal der Stadtgemeinde Murau
Sonntag, 15. Oktober, 19.45 Uhr

In Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der
Stadtgemeinde Murau

Eduardo Bertola (Argentinien)
Signals * 1

Luigi Dallapiccola (Italien)
Commiato * 5

György Kurtág (Ungarn)
Erinnerung an eine Winterabenddämmerung † 2

Pause

Rolf Gehlhaar (BRD)
Musi-ken † 1

Rufo Herrera (Argentinien)
Engramas * 4

Irmfried Radauer (Österreich)
Kontraktion * 5

Das Ensemble „Kontrapunkte“
Dirigent:
Peter Keuschnig
Gaudeamus-Quartett
Solisten:
Dorothy Dorow, Sopran
Alice Németh
Márta Fábíán, Zymbal
Judit Hevesi, Violine

Österreichs internationale Fluglinie



Athen, Beirut, Belgrad, Berlin-Schönefeld, Budapest,
Bukarest, Frankfurt, Genf, Graz, Istanbul, Klagenfurt,
Kopenhagen, Linz, London, Mailand, Moskau, München,
Paris, Prag, Rom, Saloniki, Salzburg, Sofia, Tel Aviv,
Warschau, Wien, Zürich.

Tägliche Flüge Graz — Salzburg — Zürich v.v.,
Graz — Linz — Frankfurt v.v. und Graz — Wien v.v.

AUSTRIAN AIRLINES

8010 Graz, Herrengasse 16 (Landhaus)

Ölbilder - Graphik - Antiquitäten - Reproduktionen

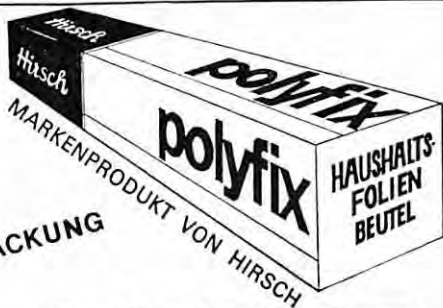
GALERIE MOSER

Graz, Hans-Sachs-Gasse 14

POLYFIX

FRÜHSTÜCKS-,
HAUSHALTS-,
MÜLLEIMERBEUTEL
PVC-FOLIEN

IN DER BLAU-ROTEN PACKUNG



Krenn

VERPACKUNGEN

8054 GRAZ, KÄRNTNER STRASSE 329, TEL. 0 31 22/22-4-11



inter Rent Austria

Leihwagendienst

8010 Graz, Grazbachgasse 12 – Telefon 71364

Wir sind immer für Sie da!



Eduardo Bertola, geb. in Cordoba, Argentinien. Kompositionsstudien an der dortigen Universität. Beschäftigung mit elektronischer Musik in Paris bei Pierre Schaeffer und François Bayle. Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Akustikstudium an der technischen Fakultät in Paris. Werke: Quatuor für zwei Flöten, Vibraphon und Harfe; Hertz für 14 Instrumente. Elektronische Kompositionen: Dynamus; Penetraciones I und II; Pexoa; Procne.

Eduardo Bertola, born in Cordoba, Argentina, where he studied composition at the university. He worked with electronic music in Paris with Pierre Schaeffer and François Bayle. 1970 participation in the Ferienkurse Darmstadt. Studied acoustics at the technical university in Paris. Compositions: Quatuor for two flutes, vibraphone and harp; Hertz for 14 instruments; Electronic compositions: Dynamus; Penetraciones I and II; Pexoa; Procne.

Eduardo Bertola, né à Cordoba en Argentine, y fait des études de composition à l'université. Il s'occupe de musique électronique à Paris avec Pierre Schaeffer et François Bayle. 1970: participation aux Ferienkurse Darmstadt. Etudes d'acoustique à la faculté de technique de Paris. Oeuvres: Quatuor pour 2 flûtes, vibraphone et harpe; Hertz pour 14 instruments; Compositions électroniques: Dynamus; Penetraciones I et II; Pexoa; Procne.



Luigi Dallapiccola, geb. 1904 in Pisino, Istrien. Musikstudien am Konservatorium in Florenz, wo er bis 1971 als Professor wirkte. 1917/18 Exil-aufenthalt Dallapiccolas in Graz. Durch eine Aufführung von Wagners „Fliegendem Holländer“ an der Grazer Oper zum Musikstudium bewogen. Aufführungen seiner Opern „Nachtflug“ und

Luigi Dallapiccola, born in 1904 in Pisino, Istria. Studied music at the Conservatory in Florence, where he was a professor until 1971. 1917/18 Dallapiccola was in Graz in exile. A performance of the "Flying Dutchman" at the Graz Opera caused him to study music. His operas "Volo di notte" and "Il Prigioniero"

Luigi Dallapiccola, né le 3 Février 1904 à Pisino, en Istrie. Il fait des études musicales au conservatoire de Florence, où il exerça comme professeur jusqu'en 1971. De 1917/18 en exil à Graz. A la suite d'une représentation du „Vaisseau Fantôme“ de Wagner à l'opéra Graz, il se détermina pour des études musicales. Représentations de ses

„Der Gefangene“ in den Jahren 1954 bzw. 1963 an der Grazer Oper. Dallapiccolas jüngste Oper, „Ulysses“, wurde am 29. September 1968 an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt. Dallapiccola ist Gastprofessor an der Berliner Akademie der Künste, Ehrenmitglied des Musikvereins für Steiermark. Hauptwerke: *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1933–36); *Canti di prigionia* (1938–41); *Nachflug*, Oper (1942); *Due pezzi für Orchester* (1946/47); *Due Studi für Violine und Klavier* (1947); *Der Gefangene*, Oper (1944 bis 1948); *Job, Sacra rappresentazione* (1950); *Canti di liberazione für Chor und Orchester* (1951–55); *An Mathilde, Kantate für Frauenstimme und Orchester nach Gedichten von Heinrich Heine* (1955); *Tartiniana* (1951); *Tartiniana Seconda* (1956); *Divertimenti für Violine und Orchester nach Themen von Tartini*; *Cinque Canti* (1956); *Concerto per la notte di natale dell'anno 1956* (1956/57); *Requiescant für gemischten Chor, Kinderchor und Orchester* (1957/58); *Dialoghi für Violoncello und Orchester* (1959/60); *Parole dio San Paolo für Mezzosopran oder Knabenstimme und Instrumentalensemble* (1964); *Pregchiere für Bariton und Kammerorchester* (1962); *Ulysses*, Oper (1968); *Sicut umbra . . . für Mezzosopran und vier Instrumentalgruppen* (1970); *Tempus destruendi – tempus aedificandi für Bariton und Kammerorchester* (1970/71).

were performed at the Graz Opera in 1954 and 1963 respectively. His most recent opera "Ulysses" was first performed at the Deutsche Oper Berlin on 29. 9. 1968. He is a guest professor at the Berlin Akademie der Künste and honorary member of the Musikverein für Steiermark. Compositions (selective list): *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1933/36); *Canti di prigionia* (1938/41); *Volo di notte*, opera (1942); *Due pezzi for orchestra* (1946/47); *Due Studi for violin and piano* (1947); *Il Prigioniero*, opera (1944–48); *Job, Sacra rappresentazione* (1950); *Canti di liberazione for choir and orchestra* (1951–55); *An Mathilde, cantata for female voice and orchestra after words by Heinrich Heine* (1955); *Tartiniana* (1951); *Tartiniana Seconda* (1956); *Divertiment for violin and orchestra after themes by Tartini*; *Cinque canti* (1956); *Concerto per la notte di natale dell'anno 1956* (1956/57); *Requiescant for mixed choir, children's choir and orchestra* (1957/58); *Dialoghi for cello and orchestra* (1959/60); *Parole di San Paolo for mezzosoprano or boy's voice and instrumental ensemble* (1964); *Pregchiere for baritone and chamber orchestra* (1962); *Ulysse*, opera (1968); *Sicut umbra . . . for mezzosoprano and four instrumental groups* (1970); *Tempus destruendi – tempus aedificandi for baritone and chamber orchestra* (1970/71).

opéras *Volo di notte* et *Il Prigioniero* dans les années 1954 et 1963 à l'opéra de Graz. Le dernier opéra de Dallapiccola, „Ulysses“, fut représenté en première le 29. 9. 1968 à l'opéra de Berlin. Dallapiccola donne des conférences à l'académie des arts de Berlin. Il est membre honoraire de la Société de Styrie. Oeuvres principales: *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1933–1936); *Canti di prigionia* (1938–1941); *Volo di notte* (1942); *Due pezzi pour orchestre* (1946/47); *Due Studi pour violon et piano* (1947); *Il Prigioniero*, opéra (1944–48); *Job, Sacra rappresentazione* (1950); *Canti di liberazione pour choeur et orchestre* (1951–55); *An Mathilde cantate pour voix de femme et orchestre d'après des poèmes de Heinrich Heine* (1955); *Tartiniana* (1951); *Tartiniana Seconda* (1956); *Divertimenti pour violon et orchestre d'après des thèmes de Tartini*; *Cinque canti* (1956); *Concerto per la notte di natale dell'anno 1956* (1956/57); *Requiescant pour choeur mixte, choeur d'enfants et orchestre* (1957/58); *Dialoghi pour violoncelle et orchestre* (1959/60); *Parole di San Paolo pour mezzosoprano ou voix d'enfant et ensemble instrumental* (1964); *Pregchiere pour bariton et orchestre de chambre* (1962); *Ulysse*, opéra (1968); *Sicut umbra . . . pour mezzosoprano et 4 groupes instrumentals* (1970); *Tempus destruendi – tempus aedificandi pour bariton et orchestre de chambre* (1970/71).

Sprecher, Chor und Orchester und Tonband (1969); *Estandos 69* für Klavier (1969); *Kyrie* für Sopran, Bariton und Orchester (1969); *Enigmas* für Chor a cappella (1969); *Ensaïos* für Violine und Klavier (1969); *Omnio* für 2 Chöre, Orchester und Tonband (1970); *Szenische Musik zu Ionescos „Die Zukunft liegt in den Eiern“* (1970); *Ambitus Mobile I* für 3 heterogene Ensembles (1970); *Ambitus Mobile II* für 4 Vokal- und 2 Instrumentalgruppen (1970); *Enantiodromia* für Flöte, Horn, Klavier, Vibraphon (1970); *Ideopsis* (1971); *Engramas* für 9 Musiker und 13 Instrumente (1971); *Estocástica II* – Kompositionsprozeß für 7 Ausführende (1971); *11 Elementos permutandos ab aeterno* für menschliche Stimmen, komponiert für einen Zeichentrickfilm (1971); *Canto-Ints* für Sopran Solo, gemischten Chor, Gitarre, 3 Posaunen und Solostreichquintett (1971); *Ementário* – Filmmusik (1971).

69 for piano (1969); *Kyrie* for soprano, baritone and orchestra (1969); *Enigmas* for choir a cappella (1969); *Ensaïos* for violin and piano (1969); *Omnio* for 2 choirs, orchestra and tape (1970); *Incidental music to Ionesco's „L'Avenir est dans les Oeufs“* (1970); *Ambitus Mobile I* for 3 heterogeneous ensembles (1970); *Ambitus Mobile II* for 4 vocal and 2 instrumental groups (1970); *Enantiodromia* for flute, horn, piano, vibraphone (1970); *Ideopsis* (1971); *Engramas* for 9 musicians and 13 instruments (1971); *Estocástica II*, composition process for 7 performers (1971); *11 elementos permutandos ab aeterno* for human voices (composed for a film with animated cartoons, 1971); *Canto-Ints* for soprano solo, mixed choir, guitar, 3 trombones and solo string quartet (1971); *Ementário* – film music (1971).

solo (1968); *Prélude, Chorale et Fugue* pour orchestre à cordes (1968); *O Ciclo da Fábula* pour récitant, chœur et orchestre et magnétophone (1969); *Estandos 69* pour piano (1969); *Kyrie* pour soprano, bariton et orchestre (1969); *Enigmas* pour chœur a cappella (1969); *Ensaïos* pour violon et piano (1969); *Omnio* pour 2 chœurs, orchestre et magnétophone (1970); *Musique de scène* pour „L'Avenir est dans les Oeufs“ de Ionesco (1970); *Ambitus Mobile I* pour 3 ensembles hétérogènes (1970); *Ambitus Mobile II* pour 4 groupes vocaux et 2 groupes instrumentaux (1970); *Enantiodromia* pour flûte, cor, piano et vibraphone (1970); *Ideopsis* (1971); *Engramas* pour 9 musiciens et 13 instruments (1971); *Estocástica II*, processus de composition pour 7 exécutants (1971); *11 Elementos permutandos ab aeterno* pour voix humaines, composé pour un film de dessins animés (1971); *Canto-Ints* pour soprano solo, chœur mixte, guitare, 3 trombones et quintette à cordes solo (1971); *Ementário* – musique de film (1971).



Irmfried Radauer, geb. 1928 in Salzburg. Musikstudium (Dirigieren, Theorie und Musikerziehung). Leitete die elektroakustische Abtei-

Irmfried Radauer, born in 1928 in Salzburg. Studied music (conducting, theory, musical education). Director of the electro-acoustic department of

Irmfried Radauer, né en 1928 à Salzburg. Etudes musicales (chef d'orchestre, théorie et éducation musicale). Il dirigeait le département

lung am Mozarteum Salzburg. Arbeit auf dem Gebiet der Computer-musik am Computer-Science Department der Stanford University (Kalifornien). Seit 1970 Arbeiten auf dem Gebiet der Computermusik an verschiedenen österreichischen Rechenzentren. 1971/72 Forschungsauftrag des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. 1967 Theodor-Körner-Preis. 1969 Preis des Wiener Kunstfonds. 1970 Österreichischer Staatspreis. Werke: Sonate für Violine und Klavier (1950); Musica Instrumentalis für Orchester (1951); Duo Concertante für Flöte und Klavier (1954); Duo Concertante für Oboe und Klavier (1954); Siau Tschu für Sopran, Sprechstimme, 9 Instrumente und Schlagzeug (1955); Perspektiven auf B-a-c-h für Orchester (1958); Clair-Obscure, elektronische Ballettmusik (1961); Solipsis für vier Instrumente (1962); Konstellationen, multiple Klangstrukturen für variable Besetzung (1963); Euphorie für Orchester (130 Instrumentalisten) (1961-64); Tetraeder für 12 Instrumente und elektronische Computerklänge (1966/67); Action-Reaktion, elektronische Computermusik (Ballett) (1968/69); Akroasmen, elektronische Computermusik (1968/69); Babel oder wie die Zeit vergeht für Singstimme und Klavier nach Texten von Kafka (1970); Kontraktion, Computermusik für 13 Instrumente (1970); Streichquartett 14-3-71, Computermusik (1971); Bläserquintett, Computermusik (1971); Sinfonia Possibile, Computermusik für Orchester (1971/72).

the Mozarteum Salzburg. Work at the Computer-Science Department of Stanford University in California in the field of computer-music. Since 1970 he published various papers on computer-music, working from Austrian computer centres. 1971/72 research scholarship by the Austrian Ministry of Education. 1967 Theodor Körner Prize. 1969 Prize of the Wiener Kunstfonds. 1970 Österreichischer Staatspreis. Compositions: Sonata for violin and piano (1950); Musica instrumentalis for orchestra (1951); Duo concertante for flute and piano (1954); Duo concertante for oboe and piano (1954); Siau Tschu for soprano, speaker, 9 instruments and percussion (1955); Perspektiven auf B-A-C-H for orchestra (1958); Clair-Obscur, electronic ballet music (1961); Solipsis for 4 instruments (1962); Konstellationen, multiple sound structures for variable instrumentation (1963); Euphorie for orchestra (130 instrumentalists) (1961-64); Tetraeder for 12 instruments and electronic computer sounds (1966/67); Action-Reaktion, electronic computer music (ballet) (1968/69); Akroasmen, electronic computer music (1968/69); Babel oder Wie die Zeit vergeht for voice and piano after words by Kafka (1970); Kontraktion, computer music for 13 instruments (1970); String quartet 14-3-71, computer music (1971); Wind quintet, computer music (1971); Sinfonia possibile, computer music for orchestra (1971/72).

d'électro-acoustique au Mozarteum de Salzburg. Il travaille dans le domaine de la musique programmée au Computer-Science Department de la Stanford University (Californie). Depuis 1970 travail dans ce domaine dans plusieurs centres de calcul autrichiens. En 1971/72 il reçoit du Ministère de l'éducation et de la Culture une mission de recherches. 1967 Prix Theodor Körner. 1969 Prix du Wiener Kunstfonds. 1970 Prix National autrichien. Oeuvres: Sonate pour violon et piano (1950); Musica instrumentalis pour orchestre (1951); Duo concertante pour flûte et piano (1954); Duo concertante pour hautbois et piano (1954); Siau Tschu pour soprano, récitant, 9 instruments et percussion (1955); Perspectives auf B-A-C-H pour orchestre (1958); Clair-Obscur, musique électronique de ballet (1961); Solipsis pour 4 instruments (1962); Konstellationen, structures sonores multiples pour instrumentation variable (1963); Euphorie pour orchestre (130 instrumentalistes) (1961-1964); Tetraeder pour 12 instruments et sons électroniques (1966/67); Action-Reaktion, musique de ballet électronique (1968/69); Babel ou Comme le temps se passe pour voix et piano d'après textes de Kafka (1970); Kontraktion, musique programmée pour 13 instruments (1970); Quatuor à cordes 14-3-71, musique programmée (1971); Quintette à vent, musique programmée (1971); Sinfonia possibile, musique programmée pour orchestre (1971/72).

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.

Peter Keuschnig, born in 1940 in Vienna. Studied at the Vienna Conservatory, at the Vienna Academy of Music and the Vienna University (doctor of philosophy). 1967 foundation of the ensemble "Kontrapunkte" (of which he is principle conductor) as a chamber orchestra of the Wiener Symphoniker. The ensemble appeared in Paris, Moscow, London and Berlin. Guest conductor with the ORF Symphony Orchestra and the Wiener Symphoniker and at the Bregenz Festival. For his interpretation of the works of the second Wiener Schule during the Vienna Festival 1969 he received the Förderungspreis of the Alban Berg-Foundation.

Peter Keuschnig, né en 1940 à Vienne, fait des études au conservatoire, à l'académie de musique et à l'université de Vienne (où il reçoit le titre de Docteur). En 1967 il fonda l'ensemble „Kontrapunkte“ comme orchestre de chambre des Wiener Symphoniker, et dont il est le chef d'orchestre permanent. Tournées de concerts avec l'ensemble Kontrapunkte dans les villes de Paris, Moscou, Londres et Berlin. Il dirige passagèrement plusieurs concerts avec l'Orchestre Symphonique de l'ORF et les Wiener Symphoniker aussi bien qu'au festival de Bregenz. Prix d'encouragement de la fondation Alban Berg pour l'interprétation des oeuvres de la deuxième Wiener Schule au festival de Vienne 1969.

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.

Ensemble "Kontrapunkte" was founded in 1967 and gave its first concerts under the patronage of Jeunesse Musicale. The repertoire of the ensemble comprises chambermusic of varying orchestration, from classical music to contemporary avantgarde.

L'ensemble Kontrapunkte fut fondé en 1967 et donna tout d'abord des concerts sous le patronage de la „Jeunesse musicale“. Le but que s'est fixé l'ensemble repose dans l'interprétation de la musique de chambre du classicisme viennois à l'avant-garde.

Das Gaudeamus-Quartett besteht aus den vier Konzertmeistern von Radio Hilversum. Es wurde vor 20 Jahren gegründet und konzentriert seine Tätigkeit auf die Aufführung zeitgenössischer Kammer-

The Gaudeamus Quartet consists of the four concertmasters of Radio Hilversum. In the nearly twenty years of its existence it has gained international fame particularly through its interpretation of contem-

Le Quatuor Gaudeamus se compose de quatre principaux de l'orchestre de Radio Hilversum. Il fut fondé il y a 20 ans, son activité est concentré plus particulièrement sur l'interprétation de la musique de chambre contem-

musik. Das Quartett erhielt seinen Namen nach der Gaudeamus-Stiftung in Bilthoven, die sich sowohl die Unterstützung als auch die Aufführung der Werke junger holländischer Komponisten zum Ziel gemacht hat. Das Gaudeamus-Quartett konzertierte in Belgien, Österreich, Deutschland, Frankreich, England, der Türkei, Irland, Israel, Italien, dem Iran, Thailand, Indien, Spanien, Polen, Portugal und Skandinavien.

porary compositions. The Quartet was named after the Gaudeamus Foundation at Bilthoven which aims at supporting as well as performing works of young dutch composers. The Gaudeamus Quartet has performed in many concerts in Belgium, Austria, Germany, France, England and in Turkey, Ireland, Israel, Italy, Iran, Thailand, India, Spain, Poland, Portugal and Scandinavia. Columbia and Dureco have issued records of the Gaudeamus Quartet.

poraine. Le titre du quatuor est tiré de la Fondation Gaudeamus à Bilthoven le but de laquelle est l'encouragement de jeunes compositeurs hollandais et la représentation de leurs oeuvres. Le Quatuor a donné des concerts en Belgique, Autriche, Allemagne, France, Angleterre, Turquie, Irlande, Israël, Iran, Thaïlande, l'Inde, Espagne, Pologne, Portugal et Scandinavie.

Alice Németh, Musikstudien am Konservatorium und an der Musikakademie in Budapest, 1967 Gesangskurs bei Emmy Loose in Salzburg. Seit 1971 Solistin am Nationaltheater Pécs, daneben Tätigkeit als Lied- und Oratorien-sängerin.

Alice Németh. Music studies at the Budapest conservatory and Academy of Music, 1967 singing classes with Emmy Loose in Salzburg. Since 1971 she is engaged as at soloist at the National Theatre in Pécs, besides she gives lieder recitals and sings oratorio.

Alice Németh, études de musique au conservatoire et à l'Académie de Musique de Budapest, 1967 cours de chant avec Emmy Loose à Salzburg. Depuis 1971 en tant que soliste au Théâtre National de Pécs, en outre elle donne des récitals de Lieder et d'oratorio.

Eduardo Bertola über Signals

Ausgangspunkt für Signals ist Material, das durch mit äußerster Ökonomie eingesetzte Mittel beschränkt ist. Im ganzen Werk wird eine massive Polyphonie bei der Überlagerung der Stimmen angewendet, um die stark

verdichteten expressiven Werte hervortreten zu lassen. Die zeitliche Organisation der einzelnen Momente wurde in einer Weise angelegt, daß der totale spezifische Klanggehalt erkennbar wird.

Eduardo Bertola on Signals

Signals was conceived as a material restricted by means of maximum economy. In the whole work, a mass polyphony is used for the superimposition of the voices, in order to

bring out the very condensed expressive values. The temporal organization of the various moments was studied in a way to give maximum perception of the total specific sonorous content.

Eduardo Bertola sur Signals

Signals à été conçue à partir d'une matière restreinte avec un maximum d'économie de moyens. On utilise dans toute l'oeuvre, une polyphonie de masse à partir de la superposition des

voix pour mettre en relief des valeurs expressives très denses. L'organisation temporelle des différents moments a été étudiée de façon que la totalité de son contenu spécifique soit perçue au maximum.

Luigi Dallapiccola über Commiato für eine Stimme und einige Instrumente (1972)

Dieses Werk ist dem Andenken an DDr. Harald Kaufmann gewidmet. Die persönlichen Begegnungen zwischen DDr. Kaufmann und mir waren nicht allzu zahlreich: nicht mehr als vier; aber ausreichend, daß ich voll und ganz die große Persönlichkeit und seine übergroße Menschlichkeit bewunderte. Ich habe nie daran geglaubt, daß ein Publikum, das zum erstenmal ein Werk hört, ernstlich daran interessiert sein könnte zu erfahren, wie es aufgebaut ist. Das wird höchstens Aufgabe des Kritikers sein können.

Deshalb will ich wirklich nur sagen, daß sich dieses Werk aus fünf Abschnitten zusammensetzt, von denen der erste, der dritte und der letzte die Stimme verlangen; die anderen beiden sind rein instrumental. Im ersten und

im letzten Abschnitt verzichtet die Stimme auf das Wort, sie beschränkt sich darauf zu „schreien“; das Mittelstück dagegen hat als Textgrundlage die erste Stanze einer Lauda des frühen XV. Jahrhunderts, die bis vor einigen Jahrzehnten fälschlich Brunetto Latini (1220–1294) zugeschrieben war. Wörtliche Übersetzung:

O unser Bruder, der du tot und begraben bist,
In seine Arme möge Gott dich aufgenommen haben.
O unser Bruder, dessen Brüderlichkeit Wir verloren haben, die der Tod hinweggerafft hat,
Gott gebe dir Frieden und wahre Vergebung
Für alles, womit du ihn in diesem Leben beleidigt hast:
Möge die Seele emporsteigen, wenn sie noch nicht emporgestiegen ist,
Wo man dem Heiland ins Antlitz sieht.

Luigi Dallapiccola on Commiato
Commiato (Farewell) for voice and some instruments (1972). This work is dedicated to the memory of Dr. Harald Kaufmann. I have met Dr. Kaufmann only a few times, not more than four,

but this was enough to fill me with deep admiration for his great personality and his all-embracing humanity.
I have never thought that an audience hearing a work for the first time,

could be seriously intersted in its construction: that, if at all, will have to be a task for the critic.

I will therefore say only so much that it consists of five sections, the first, third and fifth of which employ the voice, the other two are purely instrumental. In the first and the last one, the voice renounces words and limits itself to "cry out"; the middle section, however, is based on a stanza of Bruno Latini (1220–1294):
Oh our brother who art dead and buried,

Luigi Dallapiccola sur Commiato (Les Adieux) pour une voix et quelques Instruments

Cette oeuvre est dédiée au souvenir du Dr. Harald Kaufmann. Mes rencontres personnelles avec le Dr. Kaufmann ne furent pas nombreuses, pas plus de quatre; mais tellement satisfaisantes que j'admire totalement cette grande personnalité et son humanité démesurée. Je n'ai jamais cru qu'un public, qui entend pour la première fois une oeuvre, puisse véritablement être curieux d'apprendre comment elle est construite – c'est au plus la tâche du critique.
C'est pourquoi je dirai seulement que cette oeuvre se compose de 5 parties, dont la première, la troisième et la

May God have collected thee in his arms.

Oh our brother, whose companionship We have lost, for death has taken it away,

God give thee peace and true forgiveness

For that with which thou hast offeded him in this life:

May thy soul ascend, if it has not arisen yet,

And look into the face of our Saviour.

dernière font appel à la voix, les deux autres sont instrumentales. Dans la première et la dernière partie, la voix renonce à la parole et se contente de „crier“, le morceau central, au contraire, a comme texte de base une stance de Bruno Latini (1220–1294):

Ô notre frère, toi que es mort et enterré

Pourvu que Dieu t'ait accueilli dans ses bras

Ô notre frère, la mort nous l'arraché Que Dieu te donne la paix et son profond pardon

Pour tout ce qui l'a offensé dans ta vie Que ton âme qui n'est pas encore montée aux cieux

Paraisse devant la face du sauveur.

Rolf Gehlhaar über musi-ken

(UA 1972, Köln)

Entstand 1971 als Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks. Konkrete Geräusche, die durch Kratzen, Schaben, Reiben usw. erzeugt werden, bestehen größtenteils aus einer äußerst schnellen Folge von Obertönen eines Grundtons (oder mehrerer, je nach Material). Die inneren Strukturen

dieser Geräusche weisen ausgeprägte musikalische Formen auf, die deutlich hörbar werden, wenn man sie um einige „Zeitoktaven“ heruntertransponiert. Analysen solcher Formen, besonders die der Streichergeräusche, ergaben die in dieser Komposition angewandten dynamischen und statischen Proportionen.

Rolf Gehlhaar on musi-ken

(WP 1972, Cologne)

musi-ken was commissioned by the Westdeutsche Rundfunk and written in 1971. Concrete sounds, produced by scratching, grating, grinding etc., consist mainly of an extremely rapid succession of overtones of one key-note (or more than one, according to

the material). The inner structures of these sounds have distinct musical forms which become audible when transposed down by a few "temporal octaves". Analyses of such forms, especially of string sounds, produced the dynamic and static proportions applied in this composition.

Rolf Gehlhaar sur „Musik-ken“

(P 1972, Cologne)

Parut en 1971 comme commande de la radio WDR. Des bruits concrets produits par grattement, râpement et raclement etc. se composent en majeure partie d'une suite particulièrement rapide d'harmoniques d'une tonique (ou de plusieurs, selon le matériau). Les structures internes de

ces bruits présentent des formes musicales prononcées, qui sont clairement audibles, si on les transpose de quelques „octaves de temps“ plus bas. Les analyses de telles formes, et en particulier celles des bruits des cordes, donnent les proportions dynamiques et statiques utilisées dans cette composition.

Rufo Herrera über Engramas

Das Werk wurde in einer Zeitspanne der Reflexion über die phantastische Welt des menschlichen Unterbewußtseins konzipiert.

Der Mensch erhält Zeichen von diesem ihm selbst unbekanntem Teil, welche sich in Form von nicht differenzierten Reizen, sogenannten „Engramas“, äußern. (Inhalt des ersten Teils.)

Das bedingte (begrenzte) Bewußtsein des Menschen (vorzüglich des zeitgenössischen) filtert diese schon umgewandelten Reize (genuine Inhalte) einfach in lineare Strukturen, pro forma; unbestimmte Vorstellung der menschlichen Fähigkeit (Potential) mit sporadischen Offenbarungen. (Inhalt des zweiten Teils.)

Rufo Herrera on Engramas

The work was conceived in a period of reflexion on the phantastic world of the human subconscious.

Man receives signals from this part which is unknown to himself, appearing in the form of undifferentiated impulses, so-called "engramas". (Contents of the first part).

The qualified (limited) conscious of man (especially of contemporary man) filters these already changed impulses (genuine contents) simply into linear structures, pro forma; indefinite images of human ability (potential) with sporadic revelations. (Contents of the second part.)

Rufo Herrera sur Engramas

L'oeuvre fut conçue pendant une période de réflexion sur le monde phantastique de l'inconscient humain.

L'homme reçoit des signes de cette partie inconnue de lui-même, qui se manifestent sous la forme d'impulsions non différenciées, les dits „engramas“ (contenu de la première partie).

La conscience conditionnée (limitée) de l'homme (principalement de l'homme moderne) filtre ces impulsions déjà transformées (purs contenus) simplement en structures linéaires, pro-forma; conception incertaine de la capacité humaine (potentiel) avec des révélations sporadiques (contenu de la deuxième partie).

Irmfried Radauer über Kontraktion

Kontraktion für 13 Instrumente (vier Holzbläser, drei Blechbläser, sechs Streichinstrumente) wurde Ende 1970 im Rechenzentrum der Salzburger Sparkasse nach einem vom Komponisten verfaßten Fortran-Programm realisiert. Die Parameter, Ton- und Pausendauer, Tonhöhe, Lautstärke,

Crescendo-Decrescendowirkung und Phrasierung wurden dabei entsprechend der eingelesenen Daten vom Computer errechnet. Besetzung, Klangmodifikationen und Tempo sind frei bestimmt. Die formale Anlage ist im Hinblick auf den Titel Kontraktion leicht zu verfolgen und bedarf keiner näheren Erläuterung.

Irmfried Radauer on Kontraktion

Kontraktion for 13 instruments (4 wood wind, 3 brass, 6 string instruments) was realized end of 1970 in the computer centre of the Salzburg Sparkasse, after a Fortran programme compiled by the composer. The parameters: duration of notes and pauses, pitch, loudness, crescendo-

decrescendo effects and phrasing were worked out by the computer, according to the fed-in data. Instrumentation, sound modification and tempo are determined freely. The title "Kontraktion" gives an indication of the formal arrangement, so that no further explanation is necessary.

Irmfried Radauer sur Kontraktion

Kontraktion pour 13 instruments (4 bois, 3 cuivres, 6 cordes) fut réalisé fin 1970 au centre de calcul de la Sparkasse de Salzbourg, d'après un programme Fortran composé par le compositeur. Les paramètres: durée des notes et des pauses, hauteur du son, volume, effet crescendo-

decrescendo, et manière de phraser furent calculés conformément aux données tirées du programmeur. Instrumentation, modification tonale et tempo sont définis librement. La disposition formelle est facile à suivre en tenant compte du titre et n'exige pas davantage d'éclaircissements.

Stephaniensaal
Montag, 16. Oktober, 19.45 Uhr

Junsang Bahk (Korea)
Seak 1

Morton Feldman (USA)
The straits of Magellan +2

György Ligeti (Österreich)
Melodien 4

Pause

Giuseppe Sinopoli (Italien)
Opus Ghimel 4

Maurice Weddington (Dänemark)
Nina Larker, Tina Nørlov, Susanne Rudkjøbing

Das Ensemble „die reihe“
Dirigent:
Friedrich Cerha



Steirische Raiffeisenbank in Graz

Die Bank am Tummelplatz



40 JAHRE
ÄLTESTES GRAZER
ORIENT
TEPPICHHAUS

TAX-SZILVAY
GRAZ STUBENBERGG.7 T.: 93660

Riemann Musiklexikon

Ergänzungsteil zu den Personenbänden. Von größter Aktualität. Mit ca. 12.000 Stichwörtern.

Der langerwartete Band I (A—K) ist soeben erschienen, Band II (L—Z) wird bis Frühjahr 1973 vorliegen.

Subskriptionspreis:

In Ganzleinen je Band DM 110,—, in Halbleder je Band DM 120,—. Die Subskription erlischt mit Erscheinen des 2. Ergänzungsbandes.

Endgültiger Preis:

In Ganzleinen je Band DM 120,—, in Halbleder je Band DM 130,—.

Weitere Informationen im Sonderprospekt. Bitte anfordern, am Ausstellungsstand B. Schott's Söhne · Mainz

S C H O T T • M A I N Z • L O N D O N

Betriebskosten senken – rationell verpacken

A. EDERER

8021 Graz – Lastenstraße 37 – Telefon 76 465



Junsang Bahk, geb. 1938 in Norumigy, Südkorea. 1958 bis 1962 Musikstudium am College of Music der Kyung-Hee-Universität. 1963 bis 1965 Musikstudien an der National Universität in Seoul. 1965 bis 1967 Dozent für Musiktheorie und Komposition am Kaimyung College. 1967 bis 1969 Musikstudien bei Hanns Jelinek und Friedrich Cerha in Wien. 1968 und 1970 Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt bei Karlheinz Stockhausen bzw. György Ligeti. 1969 Gründung der Biennale für zeitgenössische Musik in Seoul, gemeinsam mit Isang Yun. Werke: Blankverse für Klavier (1964/70); Mark für Klavier (1971); Echo für Bläserquintett (1971); Parodie für Flöte, Schlagzeug und elektroakustische Anlage (1972); Seak II für Holzbläserensemble (1972); Air für Orchester (1972); Reed für 10 Holzbläser (1972); Parodie für Violoncello und Orchester (1972).

Junsang Bahk, born in 1938 in Norumigy, South Korea. 1958–1962 musical studies at the College of Music at Kyung-Hee University, 1963–65 at the National University of Seoul. 1965–1967 lecturer for musicology and composition at Kaimyung College. 1967–1969 studies with Hanns Jelinek and Friedrich Cerha in Vienna. 1968 and 1970 participation at the Ferienkurse Darmstadt with K. H. Stockhausen and György Ligeti. 1969 foundation of the bi-annual festival for contemporary music at Seoul together with Isang Yun. Compositions: Blank verse for piano (1964/70); Mark for piano (1971); Echo for wind quintet (1971); Parodie for flute, percussion and electro-acoustic equipment (1972); Seak II for wood wind ensemble (1972); Air for orchestra (1972); Seak; Reed for 10 wood wind players (1972); Parodie for cello and orchestra (1972).

Junsang Bahk, né en 1938 à Norumigy, Corée du Sud. Fait de 1958 à 1962 des études musicales au College of Music de la Kyung-Hee University, de 1963 à 1965 études musicales à l'université nationale de Séoul. 1965–67 il enseigne théorie et composition au Kaimyung College. De 1967 à 1968 études musicales chez Hanns Jelinek et Friedrich Cerha à Vienne. En 1968 et 1970 il participe aux Ferienkurse Darmstadt chez K. H. Stockhausen et György Ligeti. En 1969 fondation de la Biennale de Musique Contemporaine à Séoul avec Isang Yun. Oeuvres: Blankverse pour piano (1964/70); Mark pour piano (1971); Echo pour quintette à vent (1971); Parodie pour flûte, percussion et appareils électro-acoustiques (1972); Seak II pour instruments de bois; Reed pour 10 instruments de bois (1972); Parodie pour violoncelle et orchestre (1972).



Morton Feldman, geb. 1926. Mit zwölf Jahren Klavierunterricht. Mit 15 Jahren Kompositionsunterricht bei Wallingford Riegger, mit 24 Jahren Begegnung mit John Cage, mit diesem langjährige künstlerische Zusammenarbeit. Werke: Orchestermusik: Atlantis für Kammerorchester; Eleven Instruments; Intersection I, II, III, IV; Ixion für 10 Instrumente oder zwei Klaviere; Marginal Intersection; Out of „Last pieces“; Structures; Kammermusik: De Kooning; Durations I, II, III, IV, V; Extensions I; Extensions V; False Relationships and the extended ending; First Principles; Four instruments; The King of Denmark; Numbers; Piece for violin and piano; Projection I, II, IV, V; The Straits of Magellan für sieben Instrumente; Structures für Streichquartett; Three pieces für Streichquartett; Two Instruments; Between categories; Vertical Thoughts II; Two Pieces. Chormusik: Christian Wolff in Cambridge für a cappella; Chorus and Instruments II; The Swallows of Salangan. Vokalmusik: For Franz Kline; Intervals; Journey to the end of the night; The O'Hara songs; Rabbi Akiba; 4 Songs to E. E. Cummings; Vertical Thoughts III;

Morton Feldman, born in 1926. Piano studies at the age of 12, composition at the age of 15 with Wallingford Riegger. At the age of 24 he met John Cage with whom he has collaborated for many years. Compositions: For orchestra: Atlantis for chamber orchestra; Eleven Instruments; Intersection I, II, III, IV; Ixion for 10 instruments or 2 pianos; Marginal Intersection; Out of "Last Pieces"; Structures; Chamber music: De Kooning; Durations I, II, III, IV, V; Extensions I; Extensions V; False Relationships and the extended ending; First Principles; Four instruments; The King of Denmark; Numbers; Piece for violin and piano; Projection I, II, IV, V; The Straits of Magellan for 7 instruments; Structures for string quartet; Three pieces for string quartet; Two Instruments; Between Categories; Vertical Thoughts II; Two Pieces. Choir music: Christian Wolff in Cambridge; for a cappella; Chorus and Instruments II; The Swallows of Salangan; Vocal Music: For Franz Kline; Intervals; Journey to the end of the night; The O'Hara Songs; Rabbi Akiba; 4 Songs to E. E. Cummings; Vertical Thoughts III; Vertical Thoughts V; Klavierstücke

Morton Feldman, né en 1926. Il commence des études de piano à l'âge de 12 ans, à 15 ans cours de composition chez Wallingford Riegger. A 24 ans il rencontre John Cage. Ils travaillent ensemble pendant de longues années. Oeuvres: Pour orchestre: Atlantis pour orchestre de chambre; Eleven instruments; Intersection I, II, III, IV; Ixion pour 10 instruments et 2 pianos; Marginal Intersection; Out of „Last pieces“; Structures; Musique de chambre: De Kooning; Duration I, II, III, IV, V; Extensions I; Extensions V; False relationships and the extended ending; First Principles; Four instruments; The King of Denmark; Numbers; Piece pour violon et piano; Projection I, II, IV, V; The Straits of Magellan pour 7 instruments; Structures pour quatuor à cordes; 3 morceaux pour quatuor à cordes; Two Instruments; Between categories; Vertical Thoughts II; Two Pieces. Musique de chœur: Christian Wolff in Cambridge, pour a cappella; Chorus and Instruments II; The Swallows of Salangan; Musique vocale: For Franz Kline; Intervals; Journey to the end of the night; The O'Hara songs; Rabbi Akiba; 4 Songs to E. E. Cummings; Vertical

(1969); Musica per calcolatori analogici (1969); Isoritmi (1972).

(1969); Musica per calcolatori analogici (1969); Isoritmi (1972).



Maurice Weddington, geb. 1941. Musikstudien an verschiedenen Konservatorien. 1971 zur Realisierung eines großen Multimedia-Programmes von der Sonja Henie-Niels Onstad Foundation in Oslo beauftragt. Zweiter Preis im Gaudeamus Kompositionswettbewerb 1971. Erster Preis im Internationalen Kompositionswettbewerb „Alte Kirche Boswil“ Schweiz. Bis März 1972 31 vollendete Kompositionen. Werke: Nina Larker op. 25; Tina Nørlov op. 26; Susanne Rudkjøbing op. 28; Parthenogenesis.

Maurice Weddington, born in 1941, musical studies at various music schools. 1971 commissioned by the Sonja Henie-Niels Onstad Foundation with the realization of a large multimedia programme. Second prize in the Gaudeamus composition competition in 1971. First prize in the International Composition Competition "Alte Kirche Boswil" Switzerland. Until March 1972 31 completed compositions. Compositions: Nina Larker op. 25; Tina Nørlov op. 26; Susanne Rudkjøbing op. 28; Parthenogenesis.

Maurice Weddington, né an 1941, fait des études musicales dans divers conservatoires. En 1971 il reçut de la Sonja Henie-Niels Onstad Foundation à Oslo la mission d'organiser un vaste programme multimédia. 1971 deuxième prix au concours de composition Gaudeamus; premier prix au concours international de composition „Alte Kirche Boswil“ Suisse. Jusqu'à mars 1972: 31 compositions achevées. Oeuvre: Nina Larker op. 25; Tina Nørlov op. 26; Susanne Rudkjøbing op. 28; Parthenogenesis.

Das Ensemble „die reihe“ wurde 1958 von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik gegründet, um der neuen Musik im traditionellen Musikleben Wiens ein permanentes Forum zu schaffen. Es erfüllt seither seine Funktion und konzertierte in den bedeutenden Wiener Konzertinstituten, im

The ensemble "die reihe" was founded 1958 by Friedrich Cerha and Kurt Schwertsik in order to create a permanent forum for contemporary music on the traditionally-oriented Viennese music scene. Since then the ensemble has been fulfilling this aim, giving concerts at all the important Viennese

L'ensemble „die reihe“ fut fondé en 1958 par Friedrich Cerha et Kurt Schwertsik, pour donner à la musique moderne un forum permanent dans la vie musicale traditionnelle de Vienne. Il remplit depuis lors sa fonction et donna des concerts dans les sociétés de concerts les plus éminentes, à la radio autrichienne et au

Österreichischen Rundfunk und im Museum des 20. Jahrhunderts. Die Programme des Ensembles umfassen die wesentlichen Kammerwerke der Bahnbrecher der Moderne (Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel, Satie, Varèse, Ives, Strawinsky, Bartók, Janáček, Hindemith etc.) sowie alle bedeutenden und alle für den gegenwärtigen Stand künstlerischen Denkens charakteristischen Arbeiten der jungen Generation (z. B. P. Boulez; Le marteau sans maître, K. H. Stockhausen: Kontrapunkte, G. Ligeti: Aventures & Nouvelles Aventures, S. Bussotti: Manifesto per Kalinowski, J. Cage: Klavierkonzert). Konzerte: Warschauer Herbst, Prager Frühling, Biennale Zagreb, Festival für Neue Musik Brüssel, Semaines internationales musicales Paris, Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeit Köln, Musica Nova Frankfurt, Akademie der Künste Berlin, Domaine musicale Paris, Philharmonische Akademie Brüssel, Concertgebouw – N.C.R.U. Amsterdam, Accademia filarmonica Rom; Tournee mit 13 Konzerten in den USA, Berliner Festwochen, Flandern-Festival, Dubrovnik-Festival.

concert institutions, the Austrian Radio and at the Museum des 20. Jahrhunderts. The repertoire of the ensemble comprises the important chamber music works of the pioneers of modern music (Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel, Satie, Varèse, Ives, Stravinsky, Bartók, Janáček, Hindemith etc.), as well as all outstanding works, characteristic for contemporary artistic thoughts by the young generation (e. g. Boulez, Le marteau sans maître; Stockhausen, Kontrapunkte; Ligeti, Aventures et Nouvelles Aventures; Bussotti, Manifesto per Kalinowski; Cage, Piano concerto). Concerts: Autumn of Warsaw, Spring of Prague, Biennale Zagreb, Festival für Neue Musik Brüssel, Semaines Internationales Musicales Paris, Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeiten Köln, Musica Nova Frankfurt, Akademie der Künste Berlin, Domaine Musicale Paris, Philharmonische Akademie Brüssel, Concertgebouw – N. C. R. U. Amsterdam, Accademia Filarmonica Rome, 13 concerts in the USA, Berliner Festwochen, Flandern Festival, Dubrovnik Festival.

Musée du XXe Siècle. Les programmes de l'ensemble embrassent les oeuvres de musique de chambre les plus importantes des pionniers de la musique moderne (Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Ravel, Satie, Varèse, Ives, Stravinsky, Bartók, Janáček, Hindemith etc.), ainsi que tous les travaux de la nouvelle génération les plus significatifs et caractéristiques du niveau de la pensée artistique, par exemple: Boulez: Le marteau sans maître; Stockhausen: Kontrapunkte; Ligeti: Aventures et nouvelles aventures; Bussotti: Manifesto per Kalinowski; Cage: Concerto pour piano. Concerts: Automne de Varsovie, Printemps de Prague, Biennale Zagreb, Festival de la Musique Nouvelle Bruxelles, Semaines Internationales Musicales Paris, Festival de Salzbourg, Festival de Vienne, Nutida Musik Stockholm, Neues Werk Hamburg, Musik der Zeiten Cologne, Musica Nova Francfort, Akademie der Künste Berlin, Domaine Musical Paris, Académie Philharmonique Bruxelles, Concertgebouw – N.C.R.U. Amsterdam, 13 concerts pendant une tournée en USA, Accademia Filarmonica Roma, Berliner Festwochen, Flandern Festival, Dubrovnik Festival. 13 concerts pendant une tournée dans les USA.

Lothar Knessl über „Seak“
für Kammerensemble in memoriam
Hanns Jelinek (UA 1971, Wien)
Se-ak heißt delikate Musik. Die Silbe
Se bedeutet aber auch zellenartige
Struktur. In diesem Sinne ist Bahks
Stück aufgebaut. Die horizontalen
Klangbänder, für jedes Instrument
genau fixiert, bestehen aus Gruppen
von Intervallfolgen, die zum Teil mehr-
fach wiederholt werden, in mehr oder
weniger veränderter Gestalt auch auf
verschiedene Instrumente aufgeteilt
sind und dann eine Art von Mischklän-
gen entstehen lassen. Die Gliederung
von Seak resultiert aus dem Wechsel
jeweils überwiegend homogener Klang-
gruppen. Die eine Gruppe besteht aus
Flöte, Oboe, Klarinette und Harfe,
eine zweite aus dem Klavier (es wird
hauptsächlich direkt auf den Saiten
gespielt), eine dritte aus Altsaxophon,
Trompete, Horn und Posaune, die vierte
und fünfte aus reich bestücktem
Schlagwerk. Die im Hintergrund

getrennt postierten beiden Schlag-
werkgruppen sollen stereophone
Wirkung erzielen. Bahk verwendet
etliche Schlaginstrumente aus seiner
Heimat, nicht aber, um folkloristische
Effekte zu erzielen, sondern wegen der
spezifischen Klangqualität solcher
Instrumente, beispielsweise hand-
gehämmerte Gongs verschiedener
Größe; sie unterscheiden sich in der
Stimmung deutlicher voneinander als
industriell produzierte. In Seak gibt es
keinerlei serielle Ordnung. Fallweise
setzen sich „Zieltöne“ durch; es sind
dies a und e. Solche Zieltöne sind
freilich nicht als Schwerpunkte zu
verstehen. Dem Stück mangelt es nicht
an kontrastierenden Episoden. Neben
engräumigen Mischklängen tauchen
quasi melodische Wendungen auf. An
einer äußerst dichten Schlagwerk-
episode sind nahezu alle Musiker
beteiligt. Ein sehr bewegter Tutti-Teil
bildet den Gegenpol zu einigen ruhigen,
gleichsam statischen Klangbändern.

Lothar Knessl on “Seak” for chamber
ensemble (WP 1971, Vienna)
in memoriam Hanns Jelinek
Se-ak means delicate music. The
syllable Se also means cellular
structure. In this sense Bahk's piece is
constructed. The horizontal ribbons
of sound, precisely notated for each
instrument, consist of groups of
sequences of intervals, which are
partly repeated a number of times,
distributed in more or less changed
appearance among several instruments
and so create a kind of mixed sound.
The structure of Seak results from the
alteration between momentarily
predominantly homogeneous groups of
sounds. One group consists of flute,
oboe, clarinet and harp, a second of
the piano (which is played mainly
directly on the strings, a third of alto
saxophone, trumpet, horn and
trombone, a fourth and a fifth of

numerous percussion instruments.
The percussion groups, placed on
either side in the background, should
create a stereophonic effect. Bahk uses
several percussion instruments from
his native land, not, however, to
achieve folkloristic effects, but for their
specific sound qualities, e. g. hand-
forged gongs of various sizes; they are
noticeably different in pitch from
industrially-produced instruments.
There is no serial order in Seak. Now
and then "purpose tones" prevail, they
are A and E. Such purpose tones must
not be understood to be crucial points.
The piece does not lack contrasting
episodes. Besides tightly spaced mixed
sounds there are quasi melodic turns.
Almost all the players participate in
an extremely condensed percussion
episode. A very moved tutti section is
the counterpart to several quiet,
almost static ribbons of sound.

Lothar Knessl sur „Seak“ pour
ensemble de chambre, in memoriam
Hanns Jelinek
(P en 1971 à Vienne)
Se-ak signifie musique délicate. Mais
la syllabe „se“ signifie également
structure cellulaire. C'est dans ce sens
que le morceau de Bahk est construit.

Les bandes horizontales de sons,
détérminées avec précision pour
chaque instrument, comportent des
groupes de séquences d'intervalles qui
sont, en partie, répétés plusieurs fois,
répartis également entre divers
instruments sous une forme plus ou
moins changée et qui créent ensuite

une sorte de sons mixtes. La structure de Seak résulte de l'alternance de groupes sonores homogènes prédominants selon le cas. Un des groupes se compose d'une flûte, un hautbois, une clarinette et une harpe, un autre de piano (dont on utilise, la plus-part du temps, directement les cordes pour jouer), un troisième d'un saxophone alto, une trompette, un cor et un trombone, le quatrième et le cinquième d'un très grand nombre d'instruments à percussion. Les deux groupes d'instruments à percussion placés séparément à l'arrière-plan doivent provoquer un effet stéréophonique. Bahk utilise quelques instruments à percussion de son pays, non dans un but folklorique, mais bien à cause de leurs qualités sonores spécifiques, par exemple des gongs

martelés à la main de diverses grandeurs. Ils sont nettement différents par leur sonorité de ceux qui sont produits industriellement. Il n'y a absolument pas d'ordre sériel dans Seak. De temps en temps cependant prédominent des „notes visées“ particulièrement La et Mi. On ne doit naturellement pas considérer ces notes comme des centres de gravité. Le morceau ne manque pas en épisodes contrastés. A côté de sons mixtes peu étendus apparaissent des tournures quasi mélodiques. Presque tous les musiciens participent à un épisode d'instruments à percussion particulièrement dense. Un passage de tutti très mouvementé s'oppose à quelques bandes sonores calmes et pour ainsi dire statiques.

Wolf-Eberhard von Lewinski über „Melodien“

Ein harmonisches Gerüst dient als Hintergrund, auf dem Melodien entstehen, die Einfluß auf die Harmonik gewinnen, diese beispielsweise abbauen, so daß nur zwei schwebende Melodien übrigbleiben. Es gibt aber keine plötzlichen Harmoniewechsel wie in herkömmlicher Musik, sondern eine Transformation, bei der nicht die Klangfläche allein entsteht oder Hauptsache wird, sondern melodische Gebilde in regelrecht polyphoner Form Antrieb sind – wobei man auch nicht an eine motivisch-thematische Melodik denken darf. Ligeti ging von harmonischen Skizzen aus, einem Tonvorrat, den er wählte und konstruktiv verwendete wie veränderte. Aus einem Repertoire von etwa fünfundzwanzig melodischen Gestalten oder Typen suchte er sich jeweils einige heraus, um sie tätig werden zu lassen. Einmal ein Ostinato, dann eine langsame Bewegung, dort eine Ornamentik. Als Harmonie muß man verstehen, was sich simultan an Intervallen anbietet. Innerhalb des Zwölftonbereichs, der in diesem Falle aus aufführungstechnischen Gründen nicht verlassen wurde, gibt es spezielle Extreme wie z. B. den zweioktavig gefüllten Clusterklang mit chromatischen Läufen. Aus dieser Total-Chromatik werden nach und

nach bestimmte Töne weggenommen, so daß sich die Harmonik bis zum anderen Extrem des einzelnen Tones abbaut, zuvor auch auf eine große Terz hin, dann wieder auf eine Wahl von zehn Tönen hin. Schließlich bleibt eine obere und eine untere Grenze fixiert, zwischenräumlich von Ornamentik melodischer Art ausgefüllt. Am Ende entsteht eine Quinte, auf der sowohl Harmonik wie Melodik zu einem gleichzeitigen Stillstand gelangen. Drei Generalpausen sind dem absterbenden Klang noch angefügt, um das Nachschwingen anzudeuten, das Verschwinden der Musik in einen imaginären Raum hinein. Ligeti hatte gleichzeitig (!) verschiedene Tempi geplant, um einen rhythmischen Schwebezustand zu erreichen. Da dies in der Aufführungspraxis Subdirigenten bedeutet hätte, verzichtete er auf diese ursprüngliche Absicht und erstrebt jetzt den rhythmischen Effekt durch Differenzierungen in den Notierungen. Diese Differenzierungen der Notierungen sind so weit getrieben, daß ein gewollt unpräzises rhythmisches Spiel die Folge sein muß. Anders läßt sich augenblicklich der erwünschte Schwebezustand im rhythmischen Verbund nicht realisieren. Eine neuartige Kontrapunktik, geboren aus Klangveränderungen, rhythmischen Überlagerungen und melodischen Linien-

bewegungen, erhält musikalisches Gesicht und Gewicht. Eine Arbeit wie „Melodien“ erweist sich dabei als eine sinnreiche und folgerichtige Weiterführung der schrittweise gelösten

Wolf-Eberhard von Lewinski on „Melodien“

A harmonic skeleton is the background over which melodies grow which gain influence on the harmony and, for instance, disintegrate it so that only two floating melodies are left. There are, however, no sudden changes of harmonies like in traditional music, but only a transformation during which not only a sonorous plane is growing or becomes all-important, but melodic formations in properly polyphonic form are the driving factor — but one must not think in terms of melodies with motives and themes. Ligeti departed from harmonic sketches, a store of sounds, from which he selected, constructed and changed. From a repertoire of about twentyfive melodic figures or types he selected each time a few and let them become active. At one time an ostinato, then a slow movement, there an ornament. Harmony is the simultaneous occurrence of intervals. Within the twelvetone range, which in this case was not left for reasons of performing technique, there are special extremes, e. g. the two-octave filled cluster sound with chromatic runs. From this total chromaticism

Wolf-Eberhard von Lewinski sur „Mélodies“

Un échafaudage harmonique est l'arrière-plan sur lequel naissent les mélodies qui gagnent de l'influence sur l'harmonique, la démantèlent, si bien qu'il ne reste plus que deux mélodies flottantes. Il n'y a cependant pas de brusques changements d'harmonies comme dans la musique traditionnelle, mais une transformation au cours de laquelle non seulement une surface sonore apparaît ou devient capitale, mais où des constructions mélodiques dans une forme véritablement polyphonique sont le facteur stimulant. Cependant on ne doit pas penser en termes de mélodie

kompositorischen Probleme einer neuen Musik, die nicht um des Neuen willen anders sein will, sondern nur fortsetzt, was an Möglichkeiten angeboten ist und genutzt sein kann.

gradually certain tones are taken away, so that harmony is reduced to the other extreme of the single tone, previously to a major third, then to a selection of ten tones. Finally, one upper and one lower limit are fixated, and the space within filled with ornaments of a melodic kind. At the end a fifth is created, at which harmony and melodic come to a simultaneous stand-still. To the dying sound three general rests are added, to indicate the fading out, the vanishing of the music into imaginary space. Ligeti had planned simultaneous different tempi, to achieve a rhythmically floating condition. As this would have meant a sub-conductor for practical performances, he renounced this intention and endeavours the rhythmical effect by differentiation of the notations. These latter are so far advanced that an intentional inaccurate rhythmical playing must be the consequence. At present the desired floating condition within the rhythmical compound cannot be achieved in any other way. A new type of counterpoint, born from changes of sound, rhythmical superimpositions and movement of melodic lines, is given musical face and weight.

à thèmes et motifs. Ligeti partit de schémas harmoniques, une réserve de tons, qu'il choisit, construit ou transforma. D'un répertoire d'environ 25 figures ou types mélodiques, il en choisit chaque fois quelques-uns et les laissa devenir actifs. Une fois un ostinato, puis un mouvement lent, puis un ornement. L'harmonie est une offre simultanée d'intervalles. A l'intérieur du domaine dodécaphonique, qui cette fois-ci n'a pas été abandonné pour des raisons de technique à la représentation, il y a des extrêmes, par exemple: le cluster rempli de deux octaves avec un passage rapide chromatique. Certains tons sont peu à peu ôtés de cette chromatique totale,

de sorte que l'harmonique se démantèle jusqu'à l'autre extrême du ton singulier, tout d'abord vers une tierce majeure, puis de nouveau vers un choix de 10 tons. Enfin une limite supérieure et inférieure est fixée, l'espace intermédiaire étant rempli d'ornements mélodiques. A la fin apparaît une quinte sur laquelle s'éteignent simultanément l'harmonique comme tous les matériaux mélodiques. Au son qui meurt sont encore ajoutées trois pauses générales, pour indiquer les dernières oscillations, la disparition de la musique dans une sphère imaginaire. Ligeti avait prévu simultanément divers tempi, pour atteindre un état de

Maurice Weddington über „Nina Larker“, „Tina Nørlov“, „Susanne Rudkjøbing“

„Nina Larker“, „Tina Nørlov“, „Susanne Rudkjøbing“ sind drei separate Kompositionen, die dermaßen gebaut sind, daß sie sowohl als Duett als auch als Trio aufgeführt werden können. Der diesen Werken zugrunde liegende kompositorische Prozeß ermöglicht

Maurice Weddington on „Nina Larker“, „Tina Nørlov“ and „Susanne Rudkjøbing“

Nina Larker, Tina Nørlov and Susanne Rudkjøbing are three separate compositions which have such mutual ties that they can be performed as a duet or as a trio. The composing procedure which is the basis for these works leaves room for marked differences between individual

Maurice Weddington sur Nina Larker, Tina Nørlov et Susanne Rudkjøbing

Nina Larker, Tina Nørlov et Susanne Rudkjøbing sont trois compositions isolées qui ont entre elles de tels liens sur le plan de la composition même, qu'elles pourraient être aussi bien représentées comme duo ou comme trio. Le processus de composition utilisé dans ces oeuvres offre la possibilité de grandes différences

flottement rythmique. Comme ceci aurait exigé, dans la mise en pratique, des sous-chefs d'orchestre, il renonça à cette intention première, et arrive maintenant à l'effet rythmique par des différenciations dans les notations. Ces dernières sont poussées si loin, qu'il s'ensuit inévitablement un jeu rythmique imprécis voulu. Pour l'instant, l'état de flottement souhaité dans la jonction rythmique ne se laisse pas réaliser autrement. Un nouveau type de contrepoint, né de changements de son, de superpositions rythmiques et de mouvements linéaires mélodiques prend une allure et une importance musicale.

zwischen den verschiedenen Aufführungen große Unterschiede. In diesen Werken findet sich keine musikalische Struktur oder Form. Anstelle dieser archaischen Mechanismen verläuft ein synergetischer kompositorischer Prozeß, der jedoch gegenwärtig analytisch nicht durchleuchtet werden kann, weshalb eine weitere Beschreibung wenig sinnvoll erscheint.

performances. These inherent possibilities have been extensively used. These works have neither musical structure nor form. In the place of these archaic mechanism there is a synergetical compositorial process which, however, at present cannot be explained analytically, so that a further description would not make much sense.

entre chaque représentation. Il est fait grand usage de cette possibilité. On ne trouve dans ces oeuvres ni structure musicale ni forme. A la place de tels mécanismes archaïques se développe un processus de composition synergétique qui, présentement, ne peut cependant pas être expliqué analytiquement. C'est pourquoi une description plus détaillée n'aurait pas beaucoup de sens.

Stephaniensaal
Dienstag, 17. Oktober, 19.45 Uhr

Stefan Niculescu (Rumänien)
Unisonos
Uraufführung der Neufassung 1971/72 1

Edison Denisow (UdSSR)
Chant d'automne +2

Pause

Witold Lutoslawski (Polen)
Konzert für Cello und Orchester +2

Lojze Lebič (Jugoslawien)
Nicina * 2

Das Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Dirigent:
Samo Hubad
Solisten:
Heinrich Schiff, Cello
Dorothy Dorow, Sopran

Fakultät der Universität Laibach, Kompositions- und Dirigierstudien an der Laibacher Musikakademie. Seit 1962 Dirigent des Kammerchores bei Radio Laibach. Mit diesem Ensemble mehrere erfolgreiche Gastspiele in ganz Europa. 1966 Preis für die beste Chorinterpretation in Jugoslawien, 1962 und 1967 Prešeren-Preis. Hauptwerke: „Versengtes Gras“, Kantate für Solostimme und Orchester (1964), Sentenzen für zwei Klaviere und Orchester (1967), Kons a für ein Kammerensemble (1968); Kons b; Meditation für zwei.

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 „Prešeren-Preis“.

Heinrich Schiff, geb. 1951 in Gmunden. Seit 1967 Studium an der Wiener Musikhochschule bei Tobias Kühne. Erfolgreiche Konzerttätigkeit in zahlreichen europäischen Städten.

conducting at the Ljubljana Music Academy. Since 1962 conductor of the chamber choir of Radio Ljubljana. With this ensemble he made various successful tours in Europe. 1966 prize for the best chorus interpretation in Yugoslavia, 1962 and 1967 Prešeren-Prize. Compositions (selective list): Versengtes Gras, cantata for solo voice and orchestra (1964); Sentenzen for 2 pianos and orchestra (1967); Kons a for chamber ensemble (1968); Kons b.

Samo Hubad, born in 1917. Principal conductor of the Symphony Orchestra of RTV Ljubljana. For years he had been principal conductor of the Slovenian Philharmonic Orchestra, and guest conductor in Ljubljana and Zagreb. Appearances in Austria, Finland, France, Greece, Italy, Japan, Germany, Poland, Roumania, the Soviet Union and Switzerland. Numerous awards, among others the "Prešeren-Prize".

Heinrich Schiff, born in Gmunden 1951. Studied since 1967 at the Vienna Musicacademy with Tobias Kühne. Successful concert performances in various European cities.

de chef d'orchestre à l'académie de musique de Ljubljana. Depuis 1962 directeur musical du Choeur de chambre de la RTV Ljubljana. Plusieurs tournées en Europe avec cet ensemble. En 1966: prix pour la meilleure interprétation chorale en Yougoslavie, 1962 et 1967: „Prix Prešeren“. Oeuvres principales: Versengtes Gras, Cantate pour voix solo et orchestre (1964); Sentenzen pour 2 pianos et orchestre (1967); Kons a pour ensemble de chambre (1968); Kons b.

Samo Hubad, né en 1917. Chef d'orchestre en titre de l'Orchestre Symphonique de la RTV Ljubljana; pour de longues années il était chef d'orchestre de la Philharmonie Slovénique et aux opéras de Ljubljana et de Zagreb. Il dirigea en Autriche, Finlande, France, Grèce, Italie, Japon, Allemagne, Pologne, Roumanie, Union Soviétique et Suisse. Nombreux prix, par exemple „Prix Prešeren“.

Heinrich Schiff, né en 1951 à Gmunden. Depuis 1967 études au conservatoire de Vienne chez Tobias Kühne. Le jeune celliste vient d'avoir donné avec beaucoup de succès concerts dans un grand nombre des villes européennes.

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.

The Symphony Orchestra of Radio-Televizija Ljubljana was founded in 1955. Its repertoire reaches from baroque to contemporary music. Extended concert tours within Yugoslavia, appearances in Austria. Some years ago the orchestra was awarded the highest Yugoslav award for cultural achievements, the "Orpheus" medal.

L'Orchestre Symphonique de la Radio-Television de Ljubljana fut fondé en 1955. Son répertoire s'étend du baroque à nos jours. Activité concertante très étendue à l'intérieur de la Yougoslavie; tournées en Autriche également. Voilà plusieurs années l'orchestre reçut la plus haute distinction de Yougoslavie pour les performances culturelles, à savoir la plaquette „Orpheus“.

Stefan Niculescu über „Unisonos“
(UA 1970, Mainz)

„Unisonos“ entspringt einer gewissen Auffassung über die zeitliche Entfaltung der Neuen Musik. Diese Entfaltung ist nicht linear, sondern spiralenförmig, mit periodischen Wiederholungen,

zurückgelegter immer anders erlebter Musik. Eine Entfaltung, die vom Monovokalen, dem Unisono, zum Plurivokalen, der Heterophonie, und umgekehrt übergeht. Eine Musik also, die den Anfang immer neu mit sich fortführt.

Stefan Niculescu on Unisonos
(WP 1970, Mainz)

„Unisonos“ results from a certain interpretation of the temporal development of contemporary music. This development is not linear, but spiral, with periodic repetitions, music

put back and experienced ever differently. A development which progresses from the mono-vocal, the unisono, to the plural-vocal, or heterophony and then retraces its steps. In other words a music, carrying within itself new beginnings.

Stefan Niculescu sur „Unisonos“
(P 1970 Mainz)

Unisonos provient d'une certaine interprétation du développement chronologique de la musique moderne. Ce développement n'est pas linéaire mais en spirale, avec des reprises périodiques, une musique mise à part

et toujours vecue différemment. Un développement qui progresse de „mono-vocal“, l'unisono, au „plurivocal“, l'hétérophonie, et inversement. En un mot, une musique qui transporte avec elle le commencement sous un mode toujours nouveau.

Edison Denisow:

Chant d'automne

(Charles Baudelaire)

Bientôt nous plongerons dans les
froides ténèbres;

Adieu, vive clarté de nos étés trop
courts!

J'entends déjà tomber avec des chocs
funèbres

Le bois retentissant sur le pavé des
cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être:
colère,

Haine, frissons, horreur, labeur dur et
forcé,

Witold Lutoslawski über „Konzert für Cello und Orchester“

Der Brief an Mr. Rostropowitsch, in welchem ich die Form meines Konzertes beschrieben habe, ist mehr in literarischem als musikalischem Sinne gehalten. Ich habe dies absichtlich getan, um gewisse musikalische Situationen im Arrangement klarer und einprägsamer zu gestalten. Das heißt jedoch nicht, daß das Werk eine literarische Bedeutung hat. Auch nicht, wenn ich von einem „fröhlichen Cello“ oder „ärgerlichen Trompeten“ spreche. Es ist lediglich eine etwas malerische Ausdrucksweise im Hinweis auf kontrastierende Gruppen, damit die Interpreten leichter die richtige Einstellung dazu finden. Und hier sind einige Auszüge aus dem erwähnten Brief:

... Es besteht aus vier Sätzen, die Attaca gespielt werden: Introduction, 4 Episoden, Kantilene und Finale. Introduction: Ich verstehe die Note d, die in Sekundenintervallen ausdruckslos gespielt wird („indifferente“), als einen Augenblick höchster Entspannung oder sogar geistiger Abwesenheit. Der Interpret tritt sofort aus diesem Zustand, wenn in seinem Part etwas anderes zu geschehen beginnt, kehrt aber im Lauf der Introduction mehrere Male wieder zurück. Der Übergang von der Abwesenheit zur Konzentration und umgekehrt geschieht immer abrupt. Mehrere musikalische Fäden beginnen sich in der Introduction zu spinnen, entwickeln

Et, comme le soleil dans son enfer
polaire,

Mon coeur ne sera plus qu' un bloc
rouge et glacé.

Il me semble, bercé par ce choc
monotone,

Qu'on cloue en grande hâte un
cercueil quelque part . . .

Pour qui? — C'était hier l'été; voici
l'automne!

Ce bruit mystérieux sonne comme un
départ.

sich aber nie weiter. Ihr Charakter ist in der verhaltenen Dynamik und in Bezeichnungen wie „grazioso“, „un poco buffo ma con eleganza“ usw. zu erkennen. „Marciale“ ist natürlich bildlich zu verstehen. Es ist in der Tat ein sehr unwirklicher Marsch. Der letzte Augenblick der „Abwesenheit“ unterscheidet sich leicht von den vorangegangenen. Dynamische Differenzen und zart angespielte Noten charakterisieren dies. Man hat den Eindruck, als ob das Cello unter dem Zwang monotoner, langweiliger Wiederholungen versuche, diese zu variieren, und zwar auf eine naive, ungeschickte Art. In diesem Augenblick treten die Trompeten dazwischen und gebieten dem Cello Halt mit einer „ärgerlichen Phrase“. Nach fünf Sekunden Pause beginnt das Cello die erste Episode in Form einer „Einladung zum Dialog“ an andere Instrumente. Daraus ergibt sich in der Folge eine recht lebhaft Musik, das Blech bringt auch hier den Abschluß wie beim Ende der Introduction. Andere Episoden entfalten sich in ähnlicher Weise. Ihr Charakter ist stets „grazioso“ oder „scherzando“. Nur die Interventionen des Blechs sind „ernst“. Bis zu diesem Punkt war das Cello stets „unbeteiligt“, „fröhlich“, wenn nicht gar „kindisch“. Doch dann kommt der Augenblick, wo es ebenfalls „ernst“ wird und bis zum Ende des Stückes so bleibt. Kantilene: Die Kantilene beginnt und entwickelt sich in eine breite melodische Linie. Um die ~~cco~~ zu beenden,

sind einige Blechinstrumente nicht ausreichend. Diesmal tritt die „ärgerliche“ Intervention in Form eines mächtigen orchestralen Tutti in Erscheinung und eröffnet damit das Finale. Es entsteht eine Art Herausforderung zwischen dem Cello und dem Orchester, nach welcher das Cello drei sehr schnelle Passagen spielt und von verschiedenen kleinen Instrumenten „attackiert“ wird. Schließlich gewinnt das Orchester die Oberhand und erreicht den musikalischen Höhepunkt, nach welchem das Cello mit einer klagenden Phrase ausklingt. Hier könnte das Werk zu Ende sein. Aber an Stelle eines düsteren Ausklangs, den man erwarten könnte, kommt eine kurze und schnelle Koda, deren

„triumphierendes“ Ende sich anhört, als stünde es über den Ereignissen, die sich soeben abgespielt haben. Es erinnert aber auch an den Beginn des Werkes oder, besser gesagt, an dessen fröhliche Atmosphäre, die in der Koda schließlich dominiert. . . . Die Partitur teilt sich in dirigierte Gruppen und solche, die ad libitum spielen. Letztere werden nicht dirigiert, mit Ausnahme der Zeichen für den Einsatz oder des Überganges zur nächsten Gruppe. . . . Die Vierteltonpassagen im Solopart sind so konzipiert und geschrieben, daß die einzelnen Noten hörbar sind und nicht durch glissandi verwischt werden.

Witold Lutoslawski on “Concerto for cello and orchestra”

The letter to Mr. Rostropowich, in which I have shortly described the form of my Concerto, has been written rather in literary than in musical terms. I have done it purposely in order to make certain musical situations in the score clearer and more suggestive. But it does not imply any literary or extra-musical meaning of my work. There is no such a meaning in it, even if I speak of a “gay” cello or “angry” trumpets. It is simply a little picturesque way of pointing out contrasting sections so that the interpreters could easier find the right approach to them. And here are some excerpts of the mentioned letter:

. . . it consists of four movements played attacca: Introduction, four Episodes, Cantilena and Finale. Introduction: I understand the note D repeated at one second intervals in an expressionless manner (indifferente) as a moment of complete relaxation, or even “absentmindedness”. The performer abandons this state immediately when something else begins to happen in his part and will return to it several times in the course of the Introduction. The passing on from the state of “absentmindedness” to that of “concentration” and the other way round is always abrupt. Several threads begin in the Introduction, but they never develop. You can see their character in the restraint dynamics and in such indications as “grazioso”, “un poco buffo ma con eleganza” etc. Naturally “marziale” is to be understood

figuratively. It is indeed a very unreal march. The last moment of “absentmindedness” is slightly different from the previous ones. Dynamic differences, grace-notes etc. occur. It is as if the ‘cello, forced to perform monotonous, boring repetitions, tried to diversify them and did it in a naive, silly way. In this moment trumpets intervene to stop the ‘cello and to shout out their “angry” phrase. After a five seconds rest the ‘cello begins the first Episode “inviting” a few instruments to a dialogue, which subsequently develops into a more animated music. Brasses put an end to it, as it was at the conclusion of the Introduction. Other Episodes unfold in a similar manner. Their character is always “grazioso”, “scherzando” or the like. Only the interventions of the brasses are “serious”. Up to this moment the ‘cello has still been “unconcerned”, “gay” if not “childish”. But just then comes the moment when it becomes “serious” too and such it will remain nearly until the end of the piece. The Cantilena begins and develops into a broad melodic line. To put an end to it a few brasses are not enough. This time the “angry” intervention appears in the form of a large orchestral tutti and thus begins the Finale. Comes a sort of challenge between the ‘cello and the orchestra, after which the ‘cello plays three very rapid sections being “attacked” by different small groups of instruments. Finally the orchestra “prevails” attaining its climax after which the ‘cello utters a “moaning” phrase. Here there could

have been the end of the work. But instead of the gloomy disappearing conclusion one might have expected, comes a short and fast Coda, whose "triumphant" ending is as it were beyond the event which has just been accomplished. On the other hand it recalls the beginning of the work or rather its bright atmosphere, which in the Coda regains finally its

Witold Lutoslawski sur „Concerto pour violoncelle et orchestre“

La lettre, adressée à M. Rostropovich, dans laquelle je décrivais brièvement mon concerto, fut écrite en des termes plus littéraires que musicaux. Je l'ai fait, à dessein, afin de rendre certaines situations musicales de l'arrangement plus claires, plus suggestives. Mais ça ne signifie pas cependant, que mon oeuvre ait une partie littéraire, pas même quand je parle du „joyeux“ violoncelle ou des trompettes „en colère“. Ce n'est pour tout dire, qu'une façon pittoresque de porter l'accent sur les séquences contrastées, afin que les interprètes puissent trouver plus facilement l'angle d'approche adéquat.

Et maintenant quelques extraits de cette lettre:

... il (le concerto) comprend 4 mouvements qui sont joués *attacca*:

Introduction, 4 épisodes, cantilène et finale. L'introduction: je comprends la note ré, qui est jouée dans des intervalles de seconde de façon inexpressive (indifférente) comme un instant de détente totale, et même d'absence. L'interprète quitte immédiatement cet état, quand il commence à se passer quelque chose dans sa partition, mais il y retombera plusieurs fois au cours de l'introduction. Le passage de cet état „d'absence“ à celui de „concentration“ et inversement est toujours brusque. Plusieurs toiles musicales commencent à se tisser pendant l'introduction, mais ne se développent pas davantage. Vous pouvez reconnaître leurs caractéristiques dans la dynamique contenue et dans des indications comme „*grazioso*“, „un poco *buffo* ma con *eleganza*“ etc. Il faut naturellement comprendre „*marziale*“ de façon imagée. Car c'est en fait une marche très irréaliste. Le dernier instant „d'absence“ se distingue quelque peu des précédents

predominance . . .

. . . The score is divided into conducted sections and ones to be played *ad libitum*. The latter are not to be conducted except one beat to start playing or to pass on to the next section . . .

. . . The quarter-tones' passages in the solo part are so conceived and written that the separate notes could be heard and would not merge into *glissandi* . . .

par des différences dynamiques et des notes à peine éffleurées. C'est comme si le violoncelle, sous la pression de répétitions monotones et ennuyeuses, essayait de les varier et ce d'une façon très maladroite. A cet instant interviennent les trompettes pour mettre le violoncelle au silence par une phrase de „colère“. Après une pause de 5 secondes le violoncelle attaque le premier épisode sous forme d'une „invitation au dialogue“ adressée aux autres instruments. Il s'ensuit une musique beaucoup plus vive. Les cuivres y mettent fin, comme c'était le cas pour la conclusion de l'introduction. D'autres épisodes se développent de façon similaire, leurs caractéristiques sont toujours „*grazioso*“ ou „*scherzando*“. Seules les interventions des cuivres sont „sérieuses“. Jusque-là le violoncelle était toujours „non concerné“, „joyeux“, pour ne pas dire „puéril“. Mais voilà qu'il devient également „sérieux“ et il le reste jusqu'à la fin du morceau.

La cantilène commence et se développe sur une large ligne mélodique. Pour interrompre cette dernière, quelques cuivres ne sont pas suffisants. Cette fois-ci l'intervention „coléreuse“ se manifeste sous la forme d'un puissant *tutti* orchestral et attaque par là-même le finale. Il se produit alors une sorte de provocation entre le violoncelle et l'orchestre, sur ce le violoncelle joue trois passages très rapides, étant attaqué par divers petits groupes d'instruments. Enfin l'orchestre prend le dessus et atteint l'apogée musical, après quoi le violoncelle s'éteint dans une phrase plaintive. L'oeuvre pourrait s'achever ici. Mais à la place d'une sombre conclusion, qu'on pourrait attendre, arrive une coda courte et rapide, dont la fin triomphante s'entend comme si elle se tenait au-dessus des évène-

ments qui viennent de se produire. Elle rappelle également le début de l'oeuvre ou mieux encore l'atmosphère joyeuse, qui domine finalement dans la Coda.

... La partition se divise en séquences dirigées et autres qui doivent se jouer ad libitum. Les dernières ne sont pas

dirigées, à l'exception du signe pour l'attaque ou le passage à la séquence suivante.

... Les passages de quarts de ton dans la partie de soliste sont conçus et écrits de telle sorte que chaque note soit audible et qu'elles ne soient pas effacées en glissandi ...

Lojze Lebič über „Nicina“ (UA 1972, Laibach.) Nicina – noch aus der Jugendzeit ein Wort schreckhaften Geheimnisses, der Nachtmahr und der Poesie der Verlassenheit, ... vielleicht auch nur ein Wort, zusammengesetzt aus so und so vielen und so gesetzten Tönen (verschiedener Dauer, Stärke und Farbe), die aber zusammen viel mehr als nur sie selbst bedeuten – zumindest eine einfache Symbolik, die gültig und verständlich ist. Dazu noch Musik als Tonfolgen (ihre Dauer,

Stärke und Farbe), die aber nichts mehr als das, was sie sind, bedeuten. Das Wort mit seiner Bedeutung und das Erlebnis des Tones, untergeordnet den Regeln einer Form, Expression ohne traditionelle Assoziationen. Und die kompositorischen Arbeitsmethoden? Alle heute gebräuchlichen, einschließlich der mobilen Formkonzeption; Voraussetzung für deren Anwendung ist ihre Eignung, kompositorische Absichten ökonomisch zu realisieren.

Lojze Lebič on “Nicina”

(WP 1972, Ljubljana)

Nicina – from the days of my youth a word of fearful secrets, of nightmares and the poetry of loneliness ... maybe also only a word, composed from so many notated tones (of different duration, intensity and colour), which, however, together mean so much more than each by itself – at least a simple symbolism, valid and comprehensible. Added to this music as sequences of sounds (their

duration, intensity and colour) which do not mean more than they are. The word and its meaning and the experience of sound, subject to the rules of a form, expression without traditional associations. And the methods of composing? All the ones in use today, including mobile form conception; prerequisite for their application is their being adequate to the economical realization of the composer's intentions.

Lojze Lebič sur „Nicina“ (P 1972 Ljubljana)

Nicina – un mot venant de ma jeunesse, plein de secrets effrayants, de cauchemars et de poésie de la solitude ... mais peut-être, n'est-ce qu'un simple mot, composé de tant et tout de sons transcrits (de diverse durée, intensité et couleur) qui, ensemble, signifient beaucoup plus que chacun pris en particulier – c'est, pour le moins, une simple symbolique, valable et compréhensible. A cela s'ajoute encore la musique comme

suites de sons (avec leur durée, intensité et couleur) mais qui ne signifient pas plus que ce qu'ils sont. Le mot, avec sa signification et l'expérience de son, assujetti aux règles d'une forme, d'une expression sans associations traditionnelles. Et les méthodes de composition? Toutes celles qui sont courantes aujourd'hui, y compris la conception de la forme mobile. Une condition, cependant, est qu'elles soient qualifiées pour une réalisation économique des intentions de l'auteur.

Conseil-Präsidium der IGMM:

Präsident: André Jurras (Niederlande)

Vizepräsident: Gunnar Bucht (Schweden)

Friedrich Cerha (Österreich)

Rudolf Maros (Ungarn)

Constantin Regamey (Schweiz)

Generalsekretär: Rudolf Heinemann (Berlin)

Schatzmeister: Paul Wiegmans (Amsterdam)

Sekretariat: c/o Donemus 51, Jacob Obrechtstraat, Amsterdam-Z, Niederlande

Sektionen

Argentinien	Griechenland	Norwegen
Australien	Island	Österreich
Belgien	Israel	Polen
Brasilien	Italien	Spanien
Deutschland	Japan	Schweden
Dänemark	Jugoslawien	Schweiz
Finnland	Kanada	Tschechoslowakei
Frankreich	Korea	Ungarn
Großbritannien	Niederlande	Vereinigte Staaten

Erster Präsident

Edward Dent

Ehrenmitglieder

Bela Bartók †	Arthur Honegger †	Hans Rosbaud †
Ferruccio Busoni †	Zoltan Kodaly †	Hilding Rosenberg
Alfredo Casella †	Charles Koechlin †	Albert Roussel †
Edward Clark †	Witold Lutoslawski	Antonio Rubin
Aaron Copland	Gian Francesco Malipiero	Arnold Schönberg †
Luigi Dallapiccola	Darius Milhaud	Roger Sessions
Manuel de Falla †	Vitezslav Novak †	Jean Sibelius †
Alois Haba	Goffredo Petrassi	Igor Strawinsky †
Ernst Henschel	Willem Pijper †	Karol Szymanowski †
Paul Hindemith †	Maurice Ravel †	Ralph Vaughan Williams †

Programmkommission des ersten IGMM-Festivals, 1923

Ernest Ansermet

André Caplet

Hermann Scherchen

Egon Wellesz

46 IGMM-Festivals

1923 Salzburg	1939 Warschau	1959 Rom
1924 Salzburg, Prag	1940/41 New York	1960 Köln
1925 Venedig, Prag	1942 San Franzisko	1961 Wien
1926 Zürich	1946 London	1962 London
1927 Frankfurt a.m. Main	1947 Kopenhagen, Lund	1963 Amsterdam
1928 Siena	1948 Amsterdam	1964 Kopenhagen
1929 Genf	1949 Palermo, Taormina	1965 Madrid
1930 Lüttich, Brüssel	1950 Brüssel	1966 Stockholm
1931 Oxford, London	1951 Frankfurt a.m. Main	1967 Prag
1932 Wien	1952 Salzburg	1968 Warschau
1933 Amsterdam	1953 Oslo	1969 Hamburg
1934 Florenz	1954 Haifa	1970 Basel
1935 Prag	1955 Baden-Baden	1971 London
1936 Barcelona	1956 Stockholm	1972 Graz
1937 Paris	1957 Zürich	
1938 London	1958 Straßburg	



**BANK FÜR ARBEIT
UND WIRTSCHAFT**
AKTIENGESELLSCHAFT

FILIALE GRAZ
8011 GRAZ, ANNENSTRASSE 24

Moderne Raumgestaltung, variable Wohnwände

nova!form

Graz, Färbergasse 6 – Telefon 88 3 82

Winterbierhaus

Graz, Bürgergasse 14, Bindergasse 1
Telefon 83 1 91

Mittwoch Ruhetag

Dipl.-Ing. M. Cakic empfiehlt

Balkanspezialitäten vom Holz-
kohlenrost, Wiener Küche.

Gute Getränke, in- u. ausländische
Weine.

HUMANIC
paßt immer

Schallplattenverzeichnis

Berio, Luciano**Circles**

Cathy Berberian, Stimme / Francis Pierre, Harfe / Jean Pierre Drouet / Jean Claude Casadesus, Schlagzeug
(+ Sequenza I/III/V)
Cathy Berberian, Stimme

SM 30 cm, Wer. 60021

(+ Cinque Variazioni / Sequenza III / Visage)
SM 30 cm, Cand. CE 31027

Cinque Variazioni für Klavier

David Burge, Klavier
(+ Circles / Sequenza III / Visage)

SM 30 cm, Cand. CE 31027

Due Pezzi für Violine und Klavier

Saschko Gawriloff, Violine / Klaus Schilde, Klavier
(+ Sequenza I)

SM 17 cm, Wer. 319

Homage To Joyce

Produktion Pierre Henry
(+ Moments / Kagel: Transition I / Maderna: Continuo / Xenakis: Orient-Occident)

SM 30 cm, Phi. 836897 DSY

Laborintus 2

Christiane Legrand / Janette Baucemont / Claudine Meunier / Edoardo Sanguineti / Ensemble Musique Vivante / Luciano Berlo

SM 30 cm, HM 30889 M

Moments

Produktion Pierre Henry
(+ Homage To Joyce / Kagel: Transition I / Maderna: Continuo / Xenakis: Orient-Occident)

SM 30 cm, Phi. 836897 DSY

— Ommaggio a Joyce

Cathy Berberian, Stimme
(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Elektronische Musik [3])

Rounds

Elisabeth Chojnacka, Cembalo
(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Clavecin 2000)

Rounds / Rounds with voice

Antoinette Vischer, Cembalo / Cathy Berberian, Stimme
(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Das moderne Cembalo der Antoinette Vischer)

Sequenza I für Flöte solo

Aurèle Nicolet, Flöte
(+ Circles / Sequenza III/V)

SM 30 cm, Wer. 60021

(+ Due Pezzi) SM 17 cm, Wer. 319

(+ siehe SaP Künstler: A. Nicolet: Große Interpreten neuer Musik)

(+ s. SaP Zusammenstellungen: Meister ihres Instruments III)

Sequenza III für Stimme

(+ Circles / Cinque Variazioni / Visage)
SM 30 cm, Cand. CE 31027

Cathy Berberian, Stimme

(+ Circles / Sequenza I/V)

SM 30 cm, Wer. 60021

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Primadonnen der Moderne)

Sequenza IV für Klavier (1966)

David Burge, Klavier

(+ Boulez: Première Sonate / Dallapiccola: Quardeno Musicale di Annalibera / Krenek: 6 Vermessene / Stockhausen: Klavierstück VIII) SM 30 cm, Cand. CE 31015

Sequenza V für Posaune

Vinko Globokar, Posaune
(+ Circles / Sequenza I/III)

SM 30 cm, Wer. 60021

(+ Alsina: Consecuencia, op. 17 / Globokar: Discours / Stockhausen: Solo)

SM 30 cm, DG 137005

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Musikdiskussion in Beispielen; Zeitgenössische Musik 2)

Sincronie für Streichquartett

Società Cameristica Italiana

(+ siehe SaP Künstler: Società Cameristica Italiana; Große Interpreten neuer Musik)

Sinfonia

Swingle Singers / New Yorker Philharm. / Luciano Berio SM 30 cm, CBS 34-61079

Visage

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Elektronische Musik [1])

(+ Circles / Cinque Variazioni / Sequenza III) SM 30 cm, Cand. CE 31027

Cinque Variazioni für Klavier

Marie-Françoise Bucquet Phi 6500101

Sequenza I für Flöte solo

Peter-Lukas Graf, Flöte Cla 30 235
Karlheinz Zöllner, Flöte Elec 1C 063-28950

Sequenza IV für Klavier (1966)

Marie-Françoise Bucquet Phi 6500101

Sequenza VII für Oboe solo (1969)

Heinz Holliger, Oboe Phi 6500202

Differences (1958–60)

Castagner, Lewis, Pierre, Trampler, Barab, Pre-Recorded Tape, Berio, Domaine Musicale Paris † Maderna; Nono
Main. 5004; M85004, M55004

Epifanie (1960-3; rev. 1965); Folk Songs

Berberian, Berio, BBC Sym., Juilliard Ens.
[A. A-z, E, F, G, I, Sp] (7–71)
RCA LSC-3189

Sequenza VI (1970); Chemins II (1968);**Chemins III (1968)**

Trampler, Berio, London Sym., Juilliard Ens.
RCA LSC-3168

Serenade I for Flute & 14 Instruments (1957)

Gazzelloni, Maderna, Rome Sym. Orch. Soloists † Fukushima; Lehmann, Nono
RCA VICS-1313

Sincronie

Lenox Qr † Laderman: Stanzas Desto 7129

Visage (1961)

Berberian † Circles; Sequenza Can. 31027
Berberian (Musicals, Prisonnière)
Col. OS-3320

Boulez, Pierre**Domaines**

Diégo Masson / Musique Vivante
SM 30 cm, HM CRB 353

musikhaus 3/4, Wien:

Wiens führendes Schallplattengeschäft



Improvisation Nr. 2 über Une dentelle s'abolit (Mallarmé) (1958)

Valerie Lamoree, Sopran / Philadelphia Composer's Forum / Joel Thome
 (+ Dallapiccola: Parole di San Paolo / Concerto per la Notte di Natale / Pous-seur: Trois Chants Sacrés)
 SM 30 cm, Cand. CE 31021

Le Marteau sans Maître

für Alt und sechs Instrumente, nach Gedichten von René Char
 J. Deroubaix, Alt / S. Gazzelloni, Flöte / G. van Gucht, Xylorimba / C. Ricou, Vibraphon / J. Batigne, Schlagzeug / A. Stingl, Gitarre / S. Collot, Viola / Pierre Boulez SM 30 cm, HM 30682 M
 M. Mackay, Alt / A. Gleghorn, Flöte / M. Thomas, Viola / W. Kraft, Vibraphon / D. Remsen, Xylorimba / T. Norman, Gitarre / W. Goodwin, Schlagzeug / Robert Craft (+ Stockhausen: No. 5, Zeitmasse)
 SM 30 cm, CBS 34-61062

Pii Selon Pii

H. Lukomska, Sopran / M. Bergmann, Klavier / d'Alton, Mandoline / P. Stingl, Gitarre / BBC-Symphonieorchester / Pierre Boulez SM 30 cm, CBS S 72770

Première Sonate (1947)

David Burge, Klavier
 (+ Berio: Sequenza IV / Dallapiccola: Quaderno Musicale di Annalibera / Krenek: 6 Vermessene / Stockhausen: Klavierstück VIII) SM 30 cm, Cand. CE 31015

2. Sonate für Klavier

Claude Helffer, Klavier
 (+ Berg: Klaviersonate op. 1)
 SM 30 cm, DG 2530050

Sonatine für Flöte und Klavier

Aurèle Nicolet, Flöte / Jürg Wyttenbach, Klavier
 (+ siehe SaP Künstler: A. Nicolet; Große Interpreten neuer Musik)

Structures pour deux pianos

— Premier Livre et Deuxième Livre
 Alfons und Aloys Kontarsky, Klaviere
 SM 30 cm, Wer. 60011

Sonatine für Flöte und Klavier

Zöllner, Kontarsky Elec 1 C 063-28950

Livre pour quatuor (1949)

Parrenin Qr (Parts 1 & 2); Hamann Qr (Part 5) † E. Brown: Scelsi Main. 5009

Soleil des eaux (1948)

Boulez, BBC-Symphonieorchester & Chor [F] † Koechlin; Messiaen Ang. S-36295

Sonatas (3) for Piano (1946, 1948, 1957)

Burge (No. 1–2 mvmts.) † Berio: Sequenza IV; Dallapiccola: Quaderno; Krenek: Sechs; Stockhausen: Klavierstück VIII
 Can. 31015

(† Improvisation; Marteau; Son.; Structures
 Vox 678.028)

Cage, John**A Flower / The Wonderful Widow of****Eighteen Springs**

Cathy Berberian, Mezzosopran / Bruno Canino, Klavier
 (+ siehe SaP Künstler: Cathy Berberian; magniti Cathy)

Atlas Eclipticals / Winter Music

ausgesteuert nach Cartrice Music
 Rainer Riehn / Ensemble Musica Negativa
 (+ Schnebel: Glossolalie)

SM 30 cm, DG 137009

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Musikkunde in Beispielen; Zeitgenössische Musik 2)

Feed (1965)

Max Neuhaus, Schlagzeug
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Electronique et percussion)

Fontana Mix

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Elektronische Musik [2])

Solos for Voice 2

Alvin Lucier / Brandeis University Chamber Chorus
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Extended Voices)

Variations I, for any kind and number of instruments (1958)

(Bearb.: Zacher 1967)
 Gerd Zacher, Orgel
 (+ siehe SaP Künstler: Gerd Zacher; Große Interpreten neuer Musik)

Variations II

(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Musique électronique nouvelle)

Variations III

Gerd Zacher, Orgel
 (+ Englert: Vagans animula / Feldman: Intersection 3 / Zacher: Ré)
 SM 30 cm, DG 139442

— (for Two Voices and Percussion)

Howard Hersh / S. Francisco Conservatory New Music Ensemble
 (+ siehe SaP Künstler: The San Francisco Conservatory New Music Ensemble)

Variations I (1968)

Zsigmond Szathmary, Orgel DaCa 93237

Amores für Prepared Piano & Percussion (1943)

Manhattan Perc. Ens. (see Coll.)
 Main. 5011; M85011; M55011

Aria (1958) with Fontana Mix (1958)

Berberian, tape † Berio; Bussotti
 Main. 5005; M85005; M55005

Cartridge Music (1960)

Cage, Tudor † C. Wolff Main. 5015; M85015; M55015 Riehn, Musica Negativa † Atlas; Schnebel DG 137009

Concerto for Prepared Piano & Ch. Orch. (1951)

Takahashi, Foss, Buffalo Phil. † Foss: Baroque None. 71202; N5-71202

Music for Keyboard (1935–48)

Kirstein (prepared piano, piano, toy piano)
 2-Col. M2S-819

26' 1. 1499' for a String Player (1955)

B. Turetzky † Johnston; Oliveros
 None. 71237

Cage, John & Lou Harrison**Double Music for Percussion (1941)**

Manhattan Perc. Ens. (see Coll.)
 Main. 5011; M85011; M55011

Cage, John & Lejaren Hiller**H P S C H D**

Vischer, Bruce, Tudor † Johnston
 None. 71224; N5-71224



musikhaus 3/4, Wien:

International und zeitgemäß

Cerha, Friedrich**Formation et Solution für Violine und Klavier**

Friedrich Cerha, Violine / Ivan Eröd, Klavier
 (+ Uhl: Kleines Konzert für Viola, Klarinette und Klavier / Urbanner: 3 Stücke für Flöte und Klavier) 30 cm, AM AVRS 5019

Dallapiccola, Luigi**Canti di prigionia / Due Cori di Michelangelo II Giovane**

Jürgen Jürgens / Monteverdi-Chor, Hamburg
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Italienische Chormusik der Gegenwart)

Concerto per la Notte di Natale dell'Anno 1958 (Weihnachtskonzert)

Valarie Lamoree, Sopran / Philadelphia Composer's Forum / Joel Thome
 (+ Parole di San Paolo / Boulez: Improvisation Nr. 2 / Pousseur: Trois Chants Sacrés) SM 30 cm, Cand. CE 31021

Parole di San Paolo (1964)

Benita Valente, Mezzosopran / The Philadelphia Composer's Forum / Joel Thome
 (+ Concerto per la Notte di Natale / Boulez: Improvisation Nr. 2 / Pousseur: Trois Chants Sacrés)
 SM 30 cm, Cand. CE 31021

Quaderno Musicale di Annalibera (1952)

David Burge, Klavier
 (+ Berio: Sequenza IV / Boulez: Première Sonate / Krenek: Sechs Vermessene / Stockhausen: Klavierstück VIII)
 SM 30 cm, Cand. CE 31015

Quattro Liriche di Antonio Machado für Stimme und Klavier

Liliana Poli, Sopran / Maria Bergmann, Klavier
 (+ siehe SaP Künstler: L. P.; Große Interpreten neuer Musik)

Piccola musica notturna

Mester, Lou. Or. † Balada; Schuller
 Lou. S-686

Quaderno musicale di Annalibera

Burge † Berio; Boulez; Krenek; Stockhausen
 Can. 31015

Variazioni per Orchestra (1954)

Rudolf Cincinnati Sym. † Mennin; Schuman; New; Webern; Passacaglia
 Dec. 710168

Englert, Giuseppe Giorgio

Vagans animula oder Wenn Orgelton bei seinem Kollegen zu Gast ist

Gerd Zacher, Orgel
 (+ Cage: Variations III / Feldmann: Intersection 3 / Zacher: Ré)
 SM 30 cm, DG 139442

Feldman, Morton**Chorus and Instruments II**

Alvin Lucier / Brandeis University Chamber Chorus
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Extended Voices)

Christian Wolff in Cambridge

Alvin Lucier / Brandeis University Chamber Chorus
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Extended Voices)

Intersection 3

Gerd Zacher, Orgel
 (+ Cage: Variations III / Englert: Vagans animula / Zacher: Ré)
 SM 30 cm, DG 139442

The King of Denmark (1964)

Max Neuhaus, Schlagzeug
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Electronique et percussion)

Durations (1960-1)

Hammond, Butterfield, Tudor, Kraus, Raimondi, Soyler † Brown
 Main. 5007; M85007; M55007

Out of "Last Pieces" (1962)

Tudor, Bernstein, NY Phil. † Austin; Ligeti
 Col. MS-6733
 CRI S-276

Viola in my Life; False Relationships and the Extended Ending**Globokar, Vinko****Accord für Sopran und 5 Solisten**

Carol Plantamura, Sopran / Fedjy Rupel, Flöte / Franc Silec, Violoncello / Vinko Globokar, Posaune / Carlos Roqué Alsina, elektrische Orgel / Jean-Pierre Drouet, Schlagzeug / Diégo Masson
 SM 17 cm, Wer 329

Discours II pour cinq trombones

Vinko Globokar, Sopran
 (+ Alsina: Consecuencia, op. 17 / Berio: Sequenza V / Stockhausen: Solo)
 SM 30 cm, DG 137005

Hespos, Hans-Joachim**Dschen**

Wilberny / Rheinisches Kammerorchester / Baldner
 Elec SHZE 805 BL

Kitara

Bruck, Gitarre
 Elec SHZE 805 BL

Pallimpsest

Carroll / Fink
 Elec SHZE 805 BL

Splash

Fink / Hennes
 Elec SHZE 805 BL

Holliger, Heinz

Trío (1966) für Oboe (Englischhorn), Viola und Harfe

Holliger / Collot / U. Holliger Phi 6500202

Huber, Klaus

Noctes Intelligibilibs lucis (1961) für Oboe und Cembalo

Holliger / Wytenbach Phi 6500202

musikhaus 3/4, Wien:

Auserlesenes, geschultes Fachpersonal



Kagel, Mauricio

Hallelujah, für 15 Solostimmen a cappella
Clytus Gottwald / Schola Cantorum,
Stuttgart
(+ Schnebel: für stimmen)
SM 30 cm, DG 137010

Heterophonie (1959/60)
Michael Gielen / Sinfonieorchester des
Hessischen Rundfunks
SM 30 cm, Wer. 60043

Improvisation ajoutée (1961)
Gerd Zacher, Orgel
(+ siehe SaP Künstler: Gerd Zacher:
Große Interpreten neuer Musik)

Ludwig van Oper
Carlos Feller / William Pearson / Bruno
Canino / Frederic Rzewski / Saschko
Gawriloff / Egbert Ojstersek / Gérard
Ruymen / Siegfried Palm
SM 30 cm, DG 2530014

Match für 3 Spieler
Christoph Caskel / Siegfried Palm / Klaus
Storck
(+ Musik für Renaissance-Instrumente)
SM 30 cm, DG 137006

Musik für Renaissance-Instrumente
Collegium instrumentale
(+ Match) SM 30 cm, DG 137060

Phantasie für Orgel mit obligati
Gerd Zacher
(+ Allende-Blin: Sonorités / Ligeti: Volu-
mina / Etude Nr. 1) SM 30 cm, DG 137003

Der Schall (1968) für 5 Spieler (mit 54 In-
strumenten)
Kölnener Ensemble für Neue Musik
SM 30 cm, DG 2543001

Transition I
Produktion: Pierre Henry
(+ Berio: Homage To Joyce / Moments /
Maderna: Continuo / Xenakis: Orient-
Occident) SM 30 cm, Phi. 836897 DSY

Atem für einen Bläser (1969/70)
Edward H. Tarr, Trompete
Elec 1 C 063-23808

Morceau de concours für einen Trompeter
(1968/70)
Edw. H. Tarr, Trompete / Zink / Barock-
trompete Elec 1 C 063-28808

Transicion II for Piano, Percussion & 2
Tapes (1958-9)
Tudor, Caskel † Stockhausen
Main 5003; M85003; M55003

Krenek, Ernst

2 geistliche Gesänge
Es ist das Licht süß / Lobe den Herrn,
meine Seele
Carla Henius, Sopran / Aribert Reimann,
Klavier
(+ Zillig: Lieder des Abschieds)
30 cm, Bär. BM 30 L 1534

Jonny spielt auf, op. 45, Jazzoper
Evelyn Lear, Lucia Popp, Sopran / William
Blankenship, Kurt Equiluz, Tenor / Gerd
Feldhoff, Thomas Stewart, Bariton / Leo
Heppel, Baß u. a. / Wiener Akademie-

Kammerchor / Orchester der Wiener
Volksoper / Heinrich Hollreiser (Schall-
plattenfassung: Alfred Jerger)
SM 30 cm, AM AVRS 5038

– **Ausschnitte**
Jetzt ist die Geige mein / Leb' wohl,
mein Schatz / Orchesterfantasie (Urauf-
führung)
Ludwig Hofmann, Baß / Dajos Bela und
sein Orchester 17 cm, Elec. EP E 41474

Lamentatio Jeremiae Prophetae
Marinus Voorberg / N.C.R.V. Vocaal
Ensemble Hilversum
2–30 cm, Bär. BM 30 L 1303/04
(Auch als Plattenbuch mit Partitur
erhältlich)

Sonate für Orgel
Werner Jacob, Peter-Organ in St. Nikolai,
Hamburg
(+ siehe SaP Zusammenstellungen: Das
Orgelporträt [22])

Sechs Vermessene (1958)
David Burge, Klavier
(+ Berio: Sequenza IV / Boulez: Première
Sonate / Dallapiccola: Quaderno Musicale
di Annalibera / Stockhausen: Klavierstück
VIII) SM 30 cm, Cand. CE 31015

Stücke für Oboe und Klavier Nr. 1–4 (1966)
Holliger / Wytenbach Phi 6500202

Pentagram for Winds (1957)
Soni Ven. Qn † Goodman; Piston
Lyr. S-158

Ligeti, György

Artikulation, elektronische Komposition
(+ Kammerkonzert / Ramifications für 12
Streicher / Ramifications für Streich-
orchester. 10 Stücke für Bläserquintett)
SM 30 cm, Wer 60059

Atmosphères
Ernest Bour / Südwestfunk-Orchester
Baden-Baden
(+ Aventures / Konzert für Violoncello /
Volumina) SM 30 cm, We. SHZW 904 BL
(+ Aventures, Nouvelles Aventures /
Volumina für Orgel) SM 30 cm, Wer. 60022

Aventures / Nouvelles Aventures
Gertie Charlent, Sopran / Marie-Thérèse
Cahn, Alt / William Pearson, Bariton /
Internationales Kammerensemble Darm-
stadt / Bruno Maderna
(+ Atmosphères / Konzert für Violoncello /
Volumina) SM 30 cm, We. SHZW 904 BL
(+ Atmosphères / Volumina für Orgel)
SM 30 cm, Wer. 60022

Friedrich Cerha / Ensemble Die Reihe
(+ Etude / Volumina)
SM 30 cm, Cand. CE 31009

Continuum für Cembalo solo
Elisabeth Chojnacka, Cembalo
(+ siehe SaP Zusammenstellungen:
Clavecin 2000)
Antoinette Vischer, Cembalo
(+ Lontano / Requiem)
SM 30 cm, Wer. 60045



musikhaus 3/4, Wien:
Spezialimporte aus allen Ländern

Etude Nr. 1 (Harmonies)

Gerd Zacher, Orgel
 (+ Volumina / Allende-Blin: Sonorités /
 Kugel: Phantasie für Orgel mit obbl.)
 SM 30 cm, DG 137003

(+ Aventures / Nouvelles Aventures /
 Volumina) SM 30 cm, Cand. CE 31009

Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten

Friedrich Cerha / Ensemble Die Reihe
 (+ Artikulation / Ramifications für 12
 Streicher / Ramifications für Streich-
 orchester / 10 Stücke für Bläserquintett)
 SM 30 cm, Wer 60059

Konzert für Violoncello

Siegfried Palm, Violoncello / Sinfonie-
 orchester des Hessischen Rundfunks /
 Michael Gielen
 (+ Atmosphères / Aventures / Volumina)
 SM 30 cm, We. SHZW 904 BL

(+ siehe SaP Künstler: Siegfried Palm;
 Große Interpreten neuer Musik)

Lontano für großes Orchester

Ernest Bour / Sinfonieorchester des Süd-
 westfunks Baden-Baden
 (+ Continuum / Requiem)
 SM 30 cm, Wer. 60045

Lux aeterna für 16 Solostimmen

Helmut Franz / Chor des Norddeutschen
 Rundfunks
 (+ Bedford: Two Poems / Kopelent:
 Matka / Mellnäs: Succsion)
 SM 30 cm, DG 137004

Clytus Gottwald / Schola Cantorum,
 Stuttgart
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Neue
 Chormusik)

Ramifications für 12 Streicher

Antonio Janigro / Kammerorchester des
 Saarländischen Rundfunks Saarbrücken
 (+ Artikulation / Kammerkonzert / Rami-
 fications für Streichorchester / 10 Stücke
 für Bläserquintett) SM 30 cm, Wer. 60059

Ramifications für Streichorchester

Ernest Bour / Sinfonieorchester des Süd-
 westfunks Baden-Baden
 (+ Artikulation / Kammerkonzert / Rami-
 fications für 12 Streicher / 10 Stücke für
 Bläserquintett) SM 30 cm, Wer. 60059

**Requiem für 2 Soprane, 2 gemischte Chöre
und Orchester**

Liliana Poll, Sopran / Barbro Ericson,
 Mezzosopran / Wolfgang Schubert, Chor
 des Bayerischen Rundfunks München /
 Sinfonieorchester des Hessischen Rund-
 funks / Michael Gielen
 (+ Continuum / Lontano)
 SM 30 cm, Wer. 60045

Streichquartett Nr. 2 (1967/68)

LaSalle-Quartett
 (+ Brown: String Quartet 1965 / Rosen-
 berg: 3. Streichquartett)
 SM 30 cm, DG 2543002

Stücke für Bläserquintett Nr. 1-10

Bläserquintett des Südwestfunks Baden-
 Baden
 (+ Artikulation / Kammerkonzert / Rami-
 fications für 12 Streicher / Ramifications
 für Streichorchester SM 30 cm, Wer. 60059

Volumina für Orgel

Karl-Erik Weilin, Orgel
 (+ Atmosphères / Aventures / Konzert für
 Violoncello) SM 30 cm, We. SHZW 904 BL
 (+ Atmosphères / Aventures, Nouvelles
 Aventures) SM 30 cm, Wer. 60022
 Gerd Zacher, Orgel
 (+ Aventures / Etude Nr. 1 / Nouvelles
 Aventures) SM 30 cm, Cand. CE 31009

Etüden für Orgel Nr. 1 / Nr. 2

Zsigmond Szathmary, Orgel DaCa 93237
 - Nr. 1 (Harmonies)
 Peter Schumann, Orgel Can 658229

Improvisation

Schumann, Michel Can 658229

Lux aeterna für 16stimmigen Chor a cappella

Ericson / Rundfunkchor Stockholm
 Elec 1 C 063-29075

Morgen für gemischten Chor a cappella

Ericson / Rundfunkchor Stockholm (ung.)
 Elec 1 C 153-29916/19

Nacht für gemischten Chor a cappella

Ericson / Rundfunkchor Stockholm (ung.)
 Elec 1 C 153-29916/19

Volumina für Orgel

Zsigmond Szathmary, Orgel DaCa 93237

Logothetis, Anestis**Culmination**

Howard Hersh / The San Francisco
 Conservatory New Music Ensemble
 (+ siehe SaP Künstler: The San Francisco
 Conservatory New Music Ensemble)

Lutoslawski, Witold**Konzert für Orchester**

Paul Kletzki / Orchestre de la Suisse
 Romande
 (+ Hindemith: Mathis der Maler [Symph.])
 SM 30 cm, Dec. SXL 644

Seiji Ozawa / Chicago Symphony Orchestra
 (+ Janáček: Sinfonietta, op. 60)
 SM 30 cm, Elec. 1 C 083-02118

Witold Rowicki / Sinf.-Orch. d. Nat. Philh.
 Warschau

(+ Trauermusik / Venez. Spiele)
 SM 30 cm, Phil. 839261 DSY

Livre pour Orchestre

Jan Krenz / Nationalphilharmonie
 Warschau
 (+ Baird: Sinfonie Nr. 3)
 SM 30 cm, Muza SXL 0571

Mala Suita für Orchester (1955)

Arthur Gruber / Berliner Symphon.
 Orchester
 (+ Ouvertüre / Die Strohkette / 5 Tanz-
 präludien / Trauermusik)
 SM 30 cm, Cand. CE 31035

Ouvertüre für Streichorchester (1949)

Arthur Gruber / Berliner Symphon.
 Orchester
 (+ Mala Suita / Die Strohkette / 5 Tanz-
 präludien / Trauermusik)
 SM 30 cm, Cand. CE 31035

Paroles Tissées

Louis Devos, Tenor / Nationalphilharmonie
 Warschau / Witold Lutoslawski
 (+ Sinf. Nr. 2) SM 30 cm, Muza SXL 0453

musikhaus 3/4, Wien:

Führend in Klassik und Neuer Musik



Postludium für Orchester

Jan Krenz / Polnisches Radio-Symphonie-Orchester
 (+ Quartett / Trois Poèmes d'Henri Michaux) SM 30 cm, Wer. 60019
 (+ Sinfonie Nr. 1 / Trois Poèmes d'Henri Michaux) SM 30 cm, Muza SXL 0237

Quartett

La Salle Quartett, Cincinnati
 (+ Postludium / Trois poèmes d'Henri Michaux) SM 30 cm, Wer. 60019
 (+ Mayuzumi: Prelude for String Quartett / Penderecki: Quartetto per archi) SM 30 cm, DG 137001
 (+ Penderecki, Webern: Streichquartette) 30 cm, Muza XL 0282

Sinfonie Nr. 1

Jan Krenz / Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks Warschau
 (+ Postludium / Trois Poèmes d'Henri Michaux) SM 30 cm, Muza SXL 0237
 (+ Sinfonie Nr. 2) SM 30 cm, Wer. 60044

Sinfonie Nr. 2

Ernest Bour / Sinfonieorchester des SWF, Baden-Baden
 (+ Sinfonie Nr. 1) SM 30 cm, Wer. 60044
 Witold Lutoslawski / Nationalphilharmonie Warschau
 (+ Paroles Tissées) SM 30 cm, Muza SXL 0453

Die Strohkette für Sopran, Mezzosopran, Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott

Barbara Miller, Sopran / Oksana Sowiak, Mezzosopran / Robert Dohn, Flöte / Willy Schnell, Oboe / Hartmut Stute, Martin Klose, Klarinette / Karl Steinbrecher, Fagott
 (+ Mala Suita / Ouverture / 5 Tanzpräudien / Trauermusik) SM 30 cm, Cand. CE 31035

5 Tanzpräudien für Klarinette, Streicher, Harfe, Klavier und Schlagzeug (1955)

Josef Massell, Klarinette / Berliner Symphonisches Orchester
 Arthur Grüber
 (+ Mala Suita / Ouverture / Die Strohkette / Trauermusik) SM 30 cm, Cand. CE 31035

Trauermusik für Streichorchester zur Erinnerung an Béla Bartók

Arthur Grüber / Hamburger Symphonisches Orchester
 (+ Mala Suita / Ouverture / Die Strohkette / 5 Tanzpräudien) SM 30 cm, Cand. CE 31035
 Witold Rowicki / Sinfonieorchester der National-Philharmonie Warschau
 (+ Konzert für Orchester, Venez. Spiele) SM 30 cm, Phi. 839261 DSY

Trois poèmes d'Henri Michaux für Chor und Orchester

Jan Krenz / Polnischer Radio-Chor, Krakau, Witold Lutoslawski / Polnisches Radio-Symphonie-Orchester
 (+ Postludium / Quartett) SM 30 cm, Wer. 60019
 (+ Postludium / Sinfonie Nr. 1) SM 30 cm, Muza SXL 0237

Variationen über ein Thema von Paganini

Bracha Eden, Alexander Tamir, Klavier
 (+ Rachmaninoff: Suite Nr. 2 / Milhaud: Scaramouche-Suite / Poulenc: Sonate 1918: SM 30 cm, Dec. SXL 6155

Venezianische Spiele für Orchester

Witold Rowicki / Sinfonieorchester der National-Philharmonie Warschau
 (+ Konzert für Orchester / Trauermusik) SM 30 cm, Phi. 839261 DSY
 Vronsky & Babin (2 pianos) † Bizet: Jeux: Rachmaninoff: Sym. Dances Sera. S-60053

Matsudaira, Yori-Aki**Rhymes for Gazzelloni für Flöte solo und Schlagzeug**

Severino Gazzelloni, Flöte
 (+ siehe SaP Künstl.: S. Gazzelloni; Große Interpreten neuer Musik)

Schaf, Peter**Signalement**

Les Percussions de Strasbourg
 (+ Shinohara: Alternances / Stiblij: Epervier de ta faiblesse, Domine) SM 30 cm, Phi. 836991 DSY

Schnebel, Dieter**Deuteronomium 31,6 für 15 Solostimmen**

Clytus Gottwald / Schola Cantorum, Stuttgart
 (+ siehe SaP Zusammenstellungen: Neue Chormusik)

für stimmen (... missa est)

Clytus Gottwald / Schola Cantorum, Stuttgart
 (+ Kagal: Hallelujah) SM 30 cm, DG 137010

Glossolalle

Rainer Riehn / Ensemble Musica Negativa
 (+ Cage: Atlas Eclipticalis / Winter Music) SM 30 cm, DG 137009

Stücke für Streichinstrumente (1954–55)

(Bewegt, Walzer, Elegie, Marsch, Finale)
 Società Cameristica Italiana
 (+ siehe SaP Künstl.: Soc. Cam. Ital.; Gr. Interpreten neuer Musik)

Glossolalle (Version 1961) für 3 (4) Sprecher und 3 (4) Instrumente

Riehn / Ensemble Musica Negativa
 DG 256312G

Stockhausen, Karlheinz**Aus den sieben Tagen**

Setz die Segel zur Sonne / Verbindung
 Bojé, Elektronium / Alings, Gehlhaar, Tam-Tam / Kontarski, Piano / Clarke, Kontrabaß / Fritsch, Portal / Drouet, Klarinette
 SM 30 cm, HM 30899 M

Beethoven-Stockhausen, op. 1970

Karlheinz Stockhausen / Harald Bojé / Rolf Gehlhaar / Johannes G. Fritsch / Aloys Kontarsky SM 30 cm, DG 139461
 (+ siehe SaP Zusammenstellung: Mus'kd. i. Beisp.; Zeitgenössische Musik 2)



musikhaus 3/4, Wien:
 Schallplattenversand in alle Welt

Carré für 4 Orchester und 4 Chöre

Mauricio Kagel / Karlheinz Stockhausen /
Andrzej Markowski / Michael Gielen / Sin-
fonieorchester und Chor des Norddeut-
schen Rundfunks Hamburg
(+ Gruppen für 3 Orchester)

SM 30 cm, DG 137002

Gesang der Jünglinge / Kontakte

Elektronische Realisation

SM 30 cm, DG 138611

Gruppen für 3 Orchester

Karlheinz Stockhausen / Bruno Maderna /
Michael Gielen / Kölner Rundfunk-Sinfo-
nie-Orchester

(+ Carré) SM 30 cm, DG 137002

Hymnen für elektronische und konkrete**Klänge**

Elektronische Realisation des WDR Köln

SM 2-30 cm, DG 270703

Kontra-Punkte (1953)

Rzewski, Maderna, Rome Sym. † Brown;
Penderecki; Pousseur

RCA VICS-1239; V8S-1013

Klavierstück VIII (1954)

David Burge, Klavier

(+ Berio: Sequenza IV † Boulez: Premi-
ère Sonate / Dallapiccola: Quaderno
Musicale di Annalibera / Krenek: 6 Ver-
messene)

SM 30 cm, Cand. CE 31015

Klavierstück X

Frederic Rzewski, Klavier

(+ Spiral für Blockflöte und Kurzwellen /
Zyklus für einen Schlagzeuger)

(+ Zyklus für einen Schlagzeuger)

SM 30 cm, Wer. SHZW 903 BL
30 cm, Wer. 60010

**Kontakte für elektronische Klänge, Klavier
und Schlagzeug**

Aloys Kontarsky, Klavier und Schlagzeug
/ Christoph Caskel, Schlagzeug / Karl-
heinz Stockhausen

(+ Refrain) SM 30 cm, Cand. CE 31022

David Tudor, Klavier / Christoph Caskel,
Schlagzeug

SM 30 cm, Wer. 60009

Kurzwellen (1968)

Johannes G. Fritsch, Elektr. Bratsche und
Kurzwellen / Aloys Kontarsky, Klavier und
Kurzwellen / Alfred Alings / Rolf Gehl-
haar, Tamtam und Kurzwellen / Harald
Bojé, Elektronium und Kurzwellen / Karl-
heinz Stockhausen, Filter und Regler

SM 2-30 cm, DG 2707045

Mikrophonie**- I, für Tamtam, 2 Mikrophone, 2 Filter und
Regler**

Kontarsky und Alings, Tamtam / Fritsch
und Bojé, Mikrophone / Stockhausen, Dav-
ies und Spek, Filter und Regler

(+ Mikrophonie II) SM 30 cm, CBS S 61106

**- II, für Orgel, Hammondorgel und Ring-
modulatoren**

Mitglieder der Chöre des Westdeutschen
Rundfunks Köln und des Studiochores für
Neue Musik, Köln / Kontarsky, Hammond-
orgel / Fritsch, Zeitgeber / Herbert Scher-
nus

(+ Mikrophonie I) SM 30 cm, CBS S 61106

Mixtur

Ladislav Kupkovic / Ensemble Hudba
Dneska, Bratislava

(+ Telemusik) SM 30 cm, DG 137012

**Momente II für Sopran, 4 Chorgruppen und
13 Instrumente**

Martina Arroyo, Sopran / Aloys und Alfons
Kontarsky, Klavier / Kölner Rundfunkchor
/ Mitglieder des Kölner Rundfunk-Sinfo-
nie-Orchesters

SM 30 cm, Wer. 60024

Prozession

Alfred Alings, Rolf Gehlhaar, Tamtam /
Johannes G. Fritsch, Viola / Harald Bojé,
Elektronium / Aloys Kontarsky, Klavier /
Karlheinz Stockhausen

SM 30 cm, Cand. CE 31001

Refrain

Aloys Kontarsky, Klavier und Wood Blocks
/ Christoph Caskel, Vibraphon und Alm-
glocken / Karlheinz Stockhausen, Celesta
und cymbales antiques

(+ Kontakte) SM 30 cm, Cand. CE 31022

**Solo für Melodie-Instrument mit Rückkoppe-
lung**

Vinko Globokar, Posaune

(+ Alsina: Consecuencia, op. 17 / Berio:
Sequenza V / Globokar: Discours)

SM 30 cm, DG 137005

**Spiral für elektrische Blockflöte und Kurz-
wellen**

Michael Vetter, Blockflöte

(+ Klavierstück X / Zyklus für einen
Schlagzeuger)

SM 30 cm, Wer. SHZW 903 BL

(+ Bussotti: Rara für Blockflöte)

SM 17 cm, Wer. 325

**Stimmung (San Francisco 1967) für 6 Voka-
listen**

Wolfgang Fromme / Collegium Vocale Köln

SM 30 cm, DG 2543003

Telemusik

Realisation Karlheinz Stockhausen

(+ Mixtur) SM 30 cm, DG 137012

Die Werke für Klavier (Klavierstücke 1-10)

Aloys Kontarsky, Klavier / Karlheinz Stock-
hausen

Album SM 2-30 cm, CBS S 77209

Zeitmaße, No. 5

A. Gleghorn, Flöte / D. Muggeridge, Oboe
/ D. Leaker, Englischhorn / D. Christlieb,
Baß / W. Ulyate, Klarinette / Robert Craft
(+ Boulez: Le marteau sans maître)

SM 30 cm, CBS 34-61062

Zyklus für einen Schlagzeuger

In zwei verschiedenen Fassungen gespielt
Christoph Caskel, Max Neuhaus, Schlag-
zeug

(+ Klavierstück X) 30 cm, Wer. 60010

(+ Klavierstück X / Spiral für Blockflöte
und Kurzwellen)

SM 30 cm, Wer. SHZW 903 BL

Max Neuhaus, Schlagzeug

(+ s. SaP Zusammenstellung: Electroni-
que et percussion)

Mantra

A. und A. Kontarsky / Stockhausen

DG 2530208

Klavierstücke IX und XI

Marie-Françoise Bucquet

Phi 6500101

m u s i k h a u s 3/4, W i e n :
1010 Wien, Seilergasse 12, Telefon 523372



Wittinger, Robert

Irreversibilitazione für Violoncello und Orchester, op. 10

Siegfried Palm, Violoncello / Südwestfunkorchester Baden-Baden / Ernest Bour (+ OM per Orch., op. 12, Structure simmetriche, op. 17 / Tendenze, op. 14)

SM 30 cm, Wer. 60055

OM per Orchestra, op. 12

Hermann Michael / Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks, Frankfurter (+ Irreversibilitazione, op. 10 / Structure simmetriche, op. 17 / Tendenze, op. 14)

SM 30 cm, Wer. 60055

Struture simmetriche per flauto solo, op. 17

Willy Freivogel, Flöte (+ Irreversibilitazione, op. 10 / OM per Orch., op. 12 / Tendenze, op. 14)

SM 30 cm, Wer. 60055

Tendenze per tre suonatori, op. 14

Christoph Caskel, Schlagzeug / Aloys Kontarsky, Klavier / Siegfried Palm, Violoncello

(+ Irreversibilitazione, op. 10 / OM per Orch., op. 12 / Structure simmetriche, op. 17)

SM 30 cm, Wer. 60055

Xenakis, Iannis

Artrées für 10 Instrumente in 5 Teilen

Konstantin Simonowitsch / Ensb. Instr. d. Mus. Contemporaine

(+ Morsima-Amorsima / Nomos Alpha / St 4)

SM 30 cm, Elec. 1 C 063-10075

Orient - Occident

Produktion: Pierre Henry

(+ Berio: Homage To Joyce / Moments / Kage: Transition I / Maderna: Continuo)

SM 30 cm, Phi. 83689 DSY

Konkret P-H II / Orient-Okzident III

Groupe de Recherches Musicales Orchestre National de L'O.R.T.F.

(+ Medea)

SM 30 cm, Elec. SHZE 907

Medea pour choeur d'hommes, galette et orchestre

Marius Constant / Ensemble Ars Nova / Chor und Orchester der O.R.T.F.

(+ Konkret P-H II / Orient-Okzident III)

SM 30 cm, Elec. SHZE 907

(+ Le Polytope de Montreal / Syrmos)

SM 30 cm, Cand. CE 31049

Le Polytope de Montreal für 4 Orchester,

verteilt über das Publikum

Marius Constant / Ensemble Ars Nova / Orchester der O.R.T.F.

(+ Medea / Syrmos)

SM 30 cm, Cand. CE 31049

Syrmos für 18 Streicher

Marius Constant / Ensemble Ars Nova / Orchester der O.R.T.F.

(+ Medea / Le Polytope de Montreal)

SM 30 cm, Vand. CE 31049

Morsima-Amorsima für Klavier, Violine, Violoncello und Kontrabaß

Georges Pludermacher, Klavier / Jean-Claude Bernède, Violine / Paul Boufil, Violoncello / Jacques Cazauran, Kontrabaß / Konstantin Simonowitsch

(+ Artrées / Nomos Alpha / ST 4)

SM 30 cm, Elec. 1 C 063-10075

Nomos Alpha für Violoncello

Pierre Penassou, Violoncello

(+ Artrées / Morsima-Amorsima / ST 4)

SM 30 cm, Elec. 1 C 063-10075

ST 4 für 2 Violinen, Viola und Violoncello

Bernède-Quartett

(+ Artrées / Morsima-Amorsima / Nomos Alpha)

SM 30 cm, Elec. 1 C 063-10075

Medea für Männerchor, Galets und Orchester

Constant / Männerchor des ORTF / Ars-Nova-Ensemble

Cand CE 31049

Nomos Gamma

Bruck / Philharmon. d. ORTF Paris

Cand CE 31060

Le Polytope de Montreal für 4 im Publikum verteilte Orchester

Constant / Ars-Nova-Ensemble des ORTF Paris

Cand CE 31049

Syrmos für 18 Streicher

Constant / Ars-Nova-Ensemble des ORTF Paris

Cand CE 31049

Terrektorh

Bruck / Philharmon. d. ORTF Paris

Cand CE 31060

Achorripsis

Travis, Hamburger Kammerolisten + Clementi; Kotonski; Nilsson; Schoenberg; Three; Takahashi Main 5008

Akrata (1964-5)

Dufallo, Festival Ch. Ens. + Del Tredici; Nono; Takemitsu Col. MS-7281

Foss, Buffalo Phil + Pithoprakta; Penderecki None 71201

Eonta for piano and brass (1963)

Takahashi, Simonovic, Paris Contemporary Music Instr. Ens. + Métastasis

Van. C-10030

Herma (1960-1)

Takahashi + E. Brown; Reynolds; Takahashi Main 5000; M 85000; M 55000

Métastasis, for orch. (1955): Pithoprakta for string orch. (1957)

Le Roux, French Nat'l Radio Orch. + Eonta Van. C-10030

Pithoprakta for string orch. (1955-6)

Foss, Buffalo Phil. + Akrata; Penderecki None 71201



musikhaus 3/4, Wien:

Wiens führendes Schallplattengeschäft