

7 0  
4 0

5"

5"

Steirischer Herbst '73  
Generalsekretariat  
8010 Graz,  
Mandellstraße 38/I  
Telefon 73 0 07, 77 3 09, 77 3 10  
Vorwahl Graz: 0 31 22

Für die Zeit vom 1. bis 22. Oktober  
befindet sich das  
Presse- und Informationsbüro des  
„Steirischen Herbstes“ im Hotel  
„Steirerhof“, 8010 Graz,  
Eingang Gleisdorfergasse 2,  
Telefon 77 1 00, 77 1 16  
Vorwahl Graz: 0 31 22  
Das Presse- und Informationsbüro  
ist täglich von 9 bis 18 Uhr geöffnet.

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

**ORF**

STUDIO STEIERMARK

in Zusammenarbeit  
mit dem „Steirischen Herbst“

Graz  
Großer Konzertsaal  
der Steiermärkischen Sparkasse  
(Stephaniensaal)

Festsaal  
der Pädagogischen Akademie

Palais Meran  
Grazer Messe  
Industriehalle

9. bis 16. Oktober

Musik  
©protokoll  
1973

# Musikprotokoll 1973

## Veranstaltungskalender

	Donnerstag, 4. 10.	Freitag, 5. 10.	Samstag, 6. 10.	Sonntag, 7. 10.	Montag, 8. 10.	Dienstag, 9. 10.
Palais Meran	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs
Stephaniensaal						19.45 Kattowitz Rundfunkorchester und ORF-Chor Dir. K. Penderecki eigene Werke
Forum Stadtpark						
Pädagogische Akademie						
Industriehalle						

Das Symposium zum Musikprotokoll wird vom Institut für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet. In der Zeit vom 4. bis 13. Oktober werden von Gunther Hampels Galaxie-Dream-Band und dem Ensemble Suono della Fontana Kontaktkonzerte abgehalten.

Beginnzeiten und Veranstaltungsorte werden jeweils durch Presse und Rundfunk bekanntgegeben.

Mittwoch, 10. 10.	Donnerstag, 11. 10.	Freitag, 12. 10.	Samstag, 13. 10.	Sonntag, 14. 10.	Montag, 15. 10.	Dienstag, 16. 10.
15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs	15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs		15.00 Gunther Hampel Kinder-Improvisationskurs öffentliche Schlußveranstaltung		
19.45 Kattowitz Rundfunkorchester Dir. J. Maksymiuk Lutoslawski, Haubenstock- Ramati, Krauze, Pratella, Honegger	19.45 Pro-Arte-Ensemble Graz Dir. K. E. Hoffmann Alkalay, Haidmayer			19.45 Colleg. musicum Dir. M. Heider Malipiero, Preßl, Detoni, Cage	19.45 ORF-Symphonie- orchester und ORF-Chor Dir. F. Cerha Ligeti, Brand	19.45 Südfunk- Symphonieorchester Dir. M. Gielen Mossolow, Cerha, Lachenmann, Varèse
Symposion zum Musikprotokoll* 9.30 O. Kolleritsch (Graz) H. K. Metzger (Venedig) F. K. Prieberg (Bremen) 15.00 P. Vujica (Graz) E. Fubini (Turin)	Symposion zum Musikprotokoll 9.30 J. Y. Bosseur (Paris) D. Kaufmann (Wien) 15.00 W. Rosenberg (München) K. Wiggen (Stockholm)	Symposion zum Musikprotokoll 9.30 W. Zobl (Wien) N. Blumenkranz (Paris) R. Rubinig (Graz) 15.00 K. Skjellstad (Oslo) Diskussion				
		19.45 Budapester Kammerensemble Dir. A. Mihály Szöllosy, Szekely, Xenakis Láng, Balassa 22.00 Elektron. Konzert P. Schaeffer / P. Henry E. Varèse, P. Carson L. Nono, F. Bayle				
				19.00 Domaine musical Dir. G. Amy Stockhausen, Jolas, Xenakis, Amy Suono della Fontana Logothetis, Mellnäs, Moran, Hauben- stock-Ramati Gunther Hampel and his Galaxie Dream Band		

**Stephaniensaal**  
**Dienstag, 9. Oktober, 19.45 Uhr**

## **Krzysztof Penderecki**

### **Polymorphia**

für 48 Streichinstrumente  
Österreichische Erstaufführung

### **Partita**

für konzertierendes Cembalo, vier Soloinstrumente  
und Orchester  
Österreichische Erstaufführung

Pause

### **De natura sonoris Nr. 2**

Österreichische Erstaufführung

### **Canticum canticorum Salomonis**

Österreichische Erstaufführung

Das Große Symphonieorchester des Polnischen  
Rundfunks, Radio Kattowitz

der ORF-Chor

Dirigent: Krzysztof Penderecki

Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk  
Felicia Blumental, Cembalo

**Krzysztof Penderecki**,  
geb. 1933 in Debica  
(Polen). Nach privaten  
Musikstudien Besuch der  
Krakauer Musikhoch-  
schule, wo er später auch  
eine Kompositionsklasse  
führte. 1966/67 Lehr-  
auftrag an der  
Folkwangschule in Essen;  
lebt zur Zeit als frei-  
schaffender Komponist.  
Hauptwerke:  
Anaklasis, 1960;  
Fluorescences, 1962;  
Polymorphia für  
48 Streichinstrumente,  
1961; Threnos, zum  
Gedenken an die Opfer  
von Hiroshima, 1963;  
Lukaspassion, 1966;  
Dies irae, Oratorium zum  
Gedächtnis der Opfer  
von Auschwitz, 1967;  
Capriccio für Violine und  
Orchester, 1967;  
Die Teufel von Loudon,  
1969; Utrenja,  
Grablegung und  
Auferstehung Christi,  
1970/71; Partita für  
konzertierendes Cembalo,  
vier Soloinstrumente und  
Orchester, 1971; De  
natura sonoris Nr. 2,  
1971; Canticum  
canticorum Salomonis,  
1970–1973; 1. Sinfonie,  
1973.

**Das Große Symphonie-  
orchester des  
Polnischen Rundfunks  
und Fernsehens** wurde  
1934 in Warschau gegrün-  
det und errang 1937 in  
Paris während der  
Weltausstellung unter  
seinem damaligen  
Dirigenten  
Grzegorz Fitelberg  
eine Goldmedaille. Nach  
Kriegsende begann  
die Neuorganisation des  
Orchesters unter der  
künstlerischen Leitung  
von Witold Rowicki.  
Zahlreiche Tourneen  
durch Ungarn, Rumänien,  
Jugoslawien, Bulgarien,  
Belgien, Holland,  
Frankreich, Großbritannien,  
Japan, Australien, Neu-  
seeland, China, die UdSSR.  
Seit dem Krieg 150  
Uraufführungen  
zeitgenössischer polnischer  
Komponisten.  
Das Orchester spielte  
unter folgenden pro-  
minenten Gastdirigenten:  
Paul Kletzki, Kiry  
Kondraszyn, Carlo Zecchi,  
Ernest Bour, Vaclav  
Smetacek u. a.  
Als Solisten arbeiteten  
mit dem Orchester u. a.  
zusammen: Artur  
Rubinstein, Izaak Stern,  
David und Igor Oistrach,  
Henryk Szeryng,  
Robert Soetens, Andre  
Gertler und  
Maurizio Pollini.





### **Wolfram Schwinger über Krzysztof Penderecki „Polymorphia“ für 48 Streichinstrumente (1961)**

Das Streicherstück „Polymorphia“ hat Penderecki im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks Hamburg im Jahre 1961 komponiert und seinem ersten westlichen Verleger, Dr. Hermann Moeck, gewidmet. Es gehört zu Pendereckis früher Serie von Kompositionen für Streichinstrumente, deren Diffusionsmöglichkeiten ihn (der selber Geiger war) besonders interessierten. Dabei erschlossen sich ihm die damals noch weitgehend unerforschten Grenzbezirke zwischen Klang und Geräusch. Diese Serie begann mit den „Emanationen“ für zwei Streichorchester (1958/59), von denen eines um einen Viertelton höher gestimmt ist als das andere; sie wurde 1960 fortgesetzt mit „Anaklasis“ für Streicher und Schlagzeuggruppen, einer schon sehr viel prägnanteren Komposition, die mit ihrer Kombination seltsam fluktuierender Klanggeräusche und Schlagklänge fasziniert; sie fand ihren ersten Höhepunkt im Jahr darauf in „Threnos“ für 52 Streicher, einer dichten Klangstudie, die ebensoviel Energie wie Poesie entbindet.

„Polymorphia“ ist direkt danach entstanden und erweitert die Versuche Pendereckis, den Streichern neue Farben und Klangeffekte zu entlocken. Die Partitur des etwa zehn Minuten dauernden Werks schreibt 24 Violinen und je acht Bratschen, Celli und Kontrabässe vor. Die Notierung erfolgte nicht in traditioneller Notenschrift, sondern in graphischen Strukturen, die mehr nach Oszillogrammen oder Elektrokardiogrammen aussehen: Innerhalb des üblichen Fünf-Linien-Systems bewegen sich Bänder wellenförmig oder im Zickzack, schlagen auch nach oben oder unten aus. Damit sind selbstverständlich nur ungefähre Tonhöhen angegeben. Taktlängen und bestimmte rhythmische Perioden sind nach Sekunden festgelegt. Was man als Resultat hört, nennt Josef Häusler „changierende Clusterklänge, eigentümlich tickende, flüsternde, wispernde Quasi-Schlagzeugpassagen, die dem ‚Farbigen Rauschen‘ der Elektronik verwandt sind“. Die geräuscharmen Tonbänder, die das Werk durchziehen, die verschieden dichten

und unterschiedlich artikulierten Tonbündel gewinnt Penderecki vor allem aus Clusters und Glissandi, aus Erhöhungen um Viertel- und Dreivierteltöne, aus sehr langsamem Vibrato mit vierteltönigen Frequenzdifferenzen, auch aus sehr schnellem, nicht-rhythmisiertem Tremolo. Darüber hinaus schreibt Penderecki unregelmäßige Bogenwechsel oder schnellste Repetitionen vor, auch das Spiel zwischen Steg und Saitenhalter, den Bogenstrich auf dem Saitenhalter oder auf dem Steg. An bestimmten Stellen wird verlangt, mit offener Hand auf die Saiten zu schlagen, mit Frosch oder Fingerspitze die Decke zu beklopfen oder mit dem Bogen auf das Pult zu schlagen. Alles hat nur das eine Ziel: Neue Klanglandschaft zu gewinnen, und sei es – laut Partiturvorschrift – ein „häßliches Knirschen“. Die dynamische Skala des Stücks beginnt in dreifachem Pianissimo und endet geräuschhaft im Fortefortissimo, mit einem völlig unerwartet angehängten C-Dur-Akkord.

### **Wolfram Schwinger über Krzysztof Penderecki „Partita“ für konzertierendes Cembalo, vier Soloinstrumente und Orchester (1971)**

Vor Pendereckis jüngstem Orchesterwerk, der im Juli dieses Jahres in Peterborough uraufgeführten Ersten Sinfonie, ist die „Partita“ entstanden. Schon bei ihr ist die weitgehende Rückkehr zu traditioneller Notation auffallend, bereichert natürlich um all die Möglichkeiten, die sich in älteren Werken bewährt haben. Im formalen Beziehungsreichtum, in der Vielfalt der Strukturen und Komplexe hat Penderecki mit der „Partita“ zweifellos eine neue Qualitätsstufe erreicht. Das Werk entstand als Kompositionsauftrag der Eastman School of Music in Rochester (New York) zu deren fünfzigjährigem Bestehen. Die „Partita“ wurde dort am 11. Februar 1972 uraufgeführt. Bei dieser Gelegenheit bekam Penderecki von der Universität von Rochester, zu der die Eastman School gehört, den Ehrendoktor verliehen. Die „Partita“ ist eine Art Concerto grosso, nicht im Sinne einer mehrsätzigen

Instrumentalsuite, sondern eher – nach älterem Wortgebrauch – ein Variationszyklus, dessen Spiel- und Bewegungsstrukturen Penderecki eng verzahnt hat. Dabei ergeben sich in der Einsätzigkeit durch deutliche Entsprechungen spürbare formale Gliederungen, bis hin zu einer still ausklingenden Coda. Das Werk ist für ein konzertierendes Cembalo geschrieben, dem eine Gruppe von vier weiteren Soloinstrumenten zugeordnet ist (elektrische Gitarre und Baßgitarre, Harfe und Kontrabaß), dazu das Orchester, das relativ klein besetzt ist – mit neun Holz- und sechs Blechbläsern, Schlagwerk (in dem Glockenspiele samt Kuhglocke, auch die Celesta, eine besondere Rolle spielen), ferner zwölf Violinen, vier Bratschen und Celli und zwei Kontrabässe. Die Soloinstrumente sollen alle elektrisch verstärkt werden. Als Zeitdauer sind in der Partitur zirka 19 Minuten angegeben. Die Bratschen beginnen die „Partita“ mit der Repetition des Tones a in großer dynamischer Vielfalt (zwischen pppp und fff), „begleitet“ von in regelmäßigen Vierteln wiederholten Akkorden der Violinen und Celli, die allmählich – auch mit Vierteltönen – zu dichten Clusters „aufgefüllt“ werden; diese Akkorde werden später rhythmisch-metrisch verwischt, durch Überlappungen von gleichzeitig gespielten Halben, Vierteln, Achteln, Sechzehnteln, zum Teil in Triolen oder Quintolen. Nicht nur damit, sondern auch in den rasenden Mikrostrukturen des Solocembalos und in quasi auskomponierten Accelerandi stellen sich Beziehungen zu Stücken Ligetis her; man könnte nicht nur an das Cembalostück „Continuum“ denken, sondern etwa auch an den dritten Satz von Ligetis zweitem Streichquartett (Come un meccanismo di precisione) mit dem maschinellen Schnurren seiner böseartig-witzigen Instrumentaleffekte. Der Wechsel von Turbulenz und Beruhigung ist für Penderecki typisch, fesselnde Wirkungen erzielt er mit einer höchst geistreichen Instrumentation, vor allem der Kombination der fünf Soloinstrumente mit dem Schlagwerk, sonderlich mit dem „Geklingel“ von

Glocken und Glöckchen. Wo die elektrischen Gitarren hervortreten, zumal zur Rubato-Grundierung von Celli und Bässen, wird eine Annäherung an den Jazz deutlich (ähnlich den Szenen schwarzen Humors zwischen dem Apotheker und Chirurgen in der Oper „Die Teufel von Loudun“). Neuartig in Pendereckis Stil sind die locker aufgesplitterten Passagen der Soloinstrumente zu Pizzicato-Akkorden der Orchesterinstrumente in unbestimmten Tonhöhen. In der Werkmitte steht die große Cembalokadenz in furioser Fortissimo-Bewegung unter Mitwirkung der anderen Soloinstrumente zu unregelmäßigen Glissandokurven der Streicher. Klappernde Schlageffekte auch der Saiteninstrumente (col legno), raffinierte Mischungen unterschiedlicher Spielvorschriften, dazwischenfahrende Bläserakzente, aber auch trockene Staccatopassagen der Holzbläser ergeben eine virtuose Spielmusik, die sich mehrfach dramatisch zuspitzt. Das sich überschneidende Wechselspiel der Solisten und anderen Instrumentengruppen wird gegen Ende von Generalpausen unterbrochen. In der Coda verebbt das Geschehen bis zur Tonlosigkeit, in der das tiefe E der beiden Kontrabässe den Schlußpunkt setzt.

### **Wolfram Schwinger über Krzysztof Pendereckis „De natura sonoris Nr. 2“ (1971)**

Dieser Titel ist für Penderecki besonders charakteristisch – er hat ihn deshalb nicht nur 1966 über ein Orchesterstück gesetzt, sondern 1971 dann noch einmal über ein zweites, das uns hier beschäftigt. Es ist dem Dirigenten Zubin Mehta gewidmet, der 1970 im New Yorker Sitz der Vereinten Nationen Pendereckis „Kosmogonia“ uraufgeführt hatte. Auch „De natura sonoris Nr. 2“ wurde zuerst in New York gespielt, in der Juilliard School dirigiert von Jorge Mester am 3. Dezember 1971.

Hatte Penderecki in „De natura sonoris Nr. 1“ über alle möglichen Klangeffekte und ihre Transformationen mehr im heiteren Sinne reflektiert (und dabei auch über einem Jazz-Baß Improvisationsmodelle entworfen), so gibt er sich in der Neuauflage weniger burlesk, beginnt und endet er in ziemlicher Stille und breitet das ganze Klanggeschehen länger aus. Während er seinerzeit die volle, große Orchesterbesetzung benutzte, fehlen in Nr. 2 alle Holzbläser und die Trompeten. Dafür gibt es neben reichem Schlagwerk eine Flauto a culisse, eine Vogelpfeife, auf der man glissando spielen kann. Penderecki koppelt sie mit der Singenden Säge; gleich zu Beginn läßt er beide von ihrem höchsten Ton in unregelmäßigem Glissando herabgleiten, pianissimo, über 40 Sekunden hinweg. (Die ganze Partitur über ist die Länge der jeweiligen Aktionen in Sekunden angegeben.) Vogelpfeife und Singende Säge beenden auch das Stück, diesmal auf ihrem tiefstmöglichen Ton, im Nichts ersterbend. Stehende Klänge und rasch repetierte Tonfolgen ergeben auch in diesem Stück Kontraste und formale Gliederungen. Dezent Klangwirkungen (Mischungen von verschieden starkem Vibrato) wechseln mit aggressiven Geräuscentladungen (Eisenschiene, von Hammer oder Metallsäge bearbeitet), unwirkliches Flageolet der Streicher steht neben stärkstem Bogendruck, der ein „knirschendes Geräusch“ ergeben soll.

### **Canticum canticorum Salomonis**

Osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino. Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur. Ecce, tu pulchra es, amica mea, ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum. Ecce, tu pulcher es, dilecte mi, et decorus. Lectulus noster floridus. Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore languo.

Laeva ejus sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me. Adjuro vos, filiae Jerusalem, per capreas cervosque camporum, ne suscitatis, neque evigilare faciatis dilectam, quoadusque ipsa velit. Vox dilecti mei, ecce, iste venit saliens in montibus, transiliens colles: Similis est dilectus meus capreae hinnuloque cervorum. En, ipse stat post parietem nostrum respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos. Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni. Jam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit. Columba mea, in foraminibus petrae, in caverna maceriae, ostende mihi faciem tuam: sonet vox tua in auribus meis, vox enim tua dulcis, et facies tua decora. Revertere: similis esto, dilecte mi, capreae hinnuloque cervorum. In lectulo meo per noctes quaesivi, quem diligit anima mea: quaesivi illum, et non inveni. Adjuro vos, filiae Jerusalem, per capreas cervosque camporum, ne suscitatis, neque evigilare faciatis dilectam, donec ipsa velit. Quam pulchra es, amica mea, quam pulchra es! Oculi tui columbarum, absque eo, quod intrinsecus latet. Donec aspires dies, et inclinentur umbrae, vadam ad montem myrrhae, et ad collem thuris. Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum, et in uno crine colli tui. Quam pulchrae sunt mammae tuae, soror mea sponsa! Pulchriora sunt ubera tua vino, et odor unguentorum tuorum super omnia aromata. Favus distillans labia tua, sponsa, mel et lac sub lingua tua, et odor vestimentorum tuorum sicut odor thuris. Hortus conclusus, soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus. Surge, aquilo, et veni, auster, perfla hortum meum, et fluant aromata illius. Veniat dilectus meus in hortum suum, et comedat fructum pomorum suorum. Veni in hortum meum, soror mea sponsa, messui myrrham meam cum aromatibus meis.

**Das Hohelied Salomos  
(In der Übersetzung von  
Martin Luther)**

Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher denn Wein.  
Mein Freund ist mir ein Büschel Myrrhen, das zwischen meinen Brüsten banget.  
Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen.  
Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Bette grünet.  
Erquicket mich mit Blumen und labet mich mit Äpfeln; denn ich bin krank vor Liebe.  
Seine Linke lieget unter meinem Haupte, und seine Rechte herzet mich.  
Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Rehen oder bei den Hinden auf dem Felde, daß ihr meine Freundin nicht aufweckt noch reget, bis es ihr selbst gefällt.  
Da ist die Stimme meines Freundes!  
Siehe, er kommt und hüpfet auf den Bergen, und springet auf den Hügeln!  
Mein Freund ist gleich einem Reh oder jungen Hirsch. Siehe, er steht unter unserer Wand und siehet durchs Fenster.  
Steh auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm her!  
Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin;  
Meine Taube in den Felsklüften, in den Steinrissen, zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimme; denn deine Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich.  
Kehre um, werde wie ein Reh, mein Freund, oder wie ein junger Hirsch auf den Scheidebergen.  
Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebet. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht.  
Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Rehen oder Hinden auf dem Felde, daß ihr meine Freundin nicht aufweckt noch reget, bis es ihr selbst gefällt.  
Siehe, meine Freundin, du bist schön!  
Siehe, schön bist du! Deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen.  
Bis der Tag kühl wird und die Schatten weichen, will ich zum Myrrhenberge gehen und zum Weihrauchhügel.

Du hast mir das Herz genommen, meine Schwester, liebe Braut, mit deiner Augen einem und mit deiner Halskette einer.  
Wie schön ist deine Liebe, meine Schwester, liebe Braut! Deine Liebe ist lieblicher denn Wein, und der Geruch deiner Salben übertrifft alle Würze.  
Deine Lippen, meine Braut, sind wie triefender Honigseim; Honig und Milch ist unter deiner Zunge, und deiner Kleider Geruch ist wie der Geruch Libanons.  
Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born.  
Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß seine Würzen triefen!  
Mein Freund komme in seinen Garten und esse seiner edlen Früchte.  
Ich bin gekommen, meine Schwester, liebe Braut, in meinen Garten. Ich habe meine Myrrhe samt meinen Würzen abgebrochen.

**Wolfram Schwinger über  
Krzysztof Penderecki „Canticum  
canticorum Salomonis“ (1970/73)**

Sein vorletztes größeres Werk, das vor der ersten Sinfonie entstand, ist das „Canticum canticorum Salomonis“ für sechzehn-stimmigen gemischten Chor und Orchester. Penderecki hat es im Auftrag der Gulbenkian-Stiftung zwischen 1970 und 1973 komponiert. Die Uraufführung des etwa 17 Minuten langen Werks fand am 5. Juni 1973 in Lissabon statt; es sang das holländische NCRV Vocaal Ensemble, ein Kammerchor aus je acht solistischen Männer- und Frauenstimmen, es spielte das Gulbenkian-Orchester, verstärkt durch die „Percussions de Strasbourg“, Dirigent war Werner Andreas Albert.  
Die in der „Partita“ erreichte neue kompositorische Qualitätsstufe wird in diesem Werk weiter gefestigt.  
H. H. Stuckenschmidt, der die mit stürmischem Beifall aufgenommene Lissaboner Uraufführung miterlebte, zählt das „Canticum“ zu Pendereckis besten Arbeiten. Er bewundert die „gebändigte

Ausdruckskraft“, mit der die leidenschaftlich erotischen Texte gesungen, gesprochen, geflüstert und gezischt werden. Penderecki vertonte Teile des biblischen Hohenliedes Salomos, und zwar in lateinischer Sprache. Das Werk beginnt a cappella, der Text ist auf den sechzehnstimmigen Chor zunächst fast punktuell verteilt, erst allmählich binden sich Einzeltöne zu regelrechten Kantilenen, Bewegungsfluß und Klangbild werden immer dichter. Aus dem Wechsel mit orchestralen Zwischenteilen (bestehend aus typisch Pendereckischem Klang-Geräusch-Material) ergibt sich eine klar gegliederte Form. So aufgelockert wie der Chor ist auch das Orchester oft nur solistisch oder in kleinen Gruppen beteiligt; zum reichen Schlagwerk gehören als „Blasinstrumente“ auch sechs Muscheln. Manchmal ist das Orchester nur als Farbwert zum Chor hinzugefügt, dabei stets in auffallend differenzierter Instrumentation. Allmählich stärkere Bewegtheit, bei der Singen in Flüstern übergeht, wechselt abrupt mit einem neuen, langsameren Abschnitt, in dem chromatisches, auch mit Viertel- und Dreivierteltönen „verengtes“ Fluten der Singstimmen von wiederum kontrastreichen Orchesterinjektionen unterbrochen wird. Die satztechnische Arbeit verdichtet sich immer mehr in den streng gefügten chorischen und orchestralen Partikeln, auch im Wechsel verschiedener Sing- und Spielvorschriften und rhythmisch-metrischer Überlappungen (wie sie bei der „Partita“ beschrieben wurden). Zwischen zwei großen Steigerungswellen ist ein hymnisches Ausschwingen der fast belcantistisch geführten Männerstimmen eingebettet. Das Werk verklingt in Tonlosigkeit.



**Stephaniensaal**  
**Mittwoch, 10. Oktober, 19.45 Uhr**

**Witold Lutoslawski**  
**Konzert für Orchester**

**Roman Haubenstock-Ramati**  
**Tableau III**  
Österreichische Erstaufführung

Pause

**Francesco Balilla Pratella**  
**L'aviatore Dro**

**Zygmunt Krauze**  
**Piece for orchestra Nr. 1**  
Österreichische Erstaufführung

**Arthur Honegger**  
**Horace victorieux**

Das Große Symphonieorchester des Polnischen  
Rundfunks, Radio Kattowitz

Dirigent: Jerzy Maksymiuk

**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. 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 Presidentiel) 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 (1968); Cellokonzert (1970); Präludien und Fuge (1971).



**Roman Haubenstock-Ramati**, geb. 1919

in Krakau. Studierte Musikwissenschaft und Komposition bei Artur Malawski und Josef Koffler. 1950 Emigration nach Israel. Gründet dort die „Central Library of music“ und unterrichtet an der Musikakademie in Tel Aviv. 1957 Arbeit am Pariser Studio de Musique Concrète und Übersiedlung nach Wien. Bis 1968 Leiter des Lektorates der Universal Edition. Lebt später als freischaffender Komponist in Wien und lehrt an der Musikakademie in Stockholm, an der Universität Tel Aviv, in San Francisco und Buenos Aires. 1973 Berufung als ordentlicher Professor für Komposition an die Hochschule für Musik in Wien.

Wichtigste Werke:

„Amerika“, Oper nach Kafka; „Spiel“, Antiooper (Beckett); „Vermutungen über ein dunkles Haus“; „Symphonie K“; „Tableau“ I, II, III; „Sequences für Violine und Orchester“; „Petite musique de nuit“; „Chants et Prismes“; „Les Symphonies de Timbres“; „Crecentials“ für Stimme und 8 Spieler; „Mobile for Shakespeare“ für Stimme und 6 Spieler. „Jeux“ I–VI (Mobile für 1 bis 6 Schlagzeuger); „Multiple“ I–VI (für 2 bis 7 Spieler); „Madrigal“ und „Chorographie“ für Chor a cappella; „Catch“ I, II, III für Tasteninstrumente. Graphisch notierte Zyklen und Werke für Soli und

verschiedene Besetzungen:

„Decisions“;  
„Konstellationen“;  
„Poetics“ („Alone 1“,  
„The moon is still blue“,  
„Speload me“);  
„Concerto à tre“; „Shapes“  
(in memoriam Igor  
Strawinsky).

**Francesco Balilla**

**Pratella**, geb. 1880  
in Lugo, gest. 1955 in  
Ravenna. Musikstudien  
bei Pietro Mascagni und  
Antonio Cicognani, Lehrer  
an der Musikschule  
in Cesena, später Leiter  
des Musikinstitutes  
in Lugo.

Wichtigste Werke:

„La Sina d'Vargöun“,  
„L'aviatore Dro“ (Opern);  
„Musica futurista“;  
„Per un dramma orientale“;  
„Danza antica e  
intermezzo“;  
„Il Minuetto Diabolico“,  
op. 41;

wichtigste Schriften:

„Manifest der futuristischen  
Musiker“, das „Technische  
Manifest der futuristischen  
Musik“, „La Distruzione  
della quadratura“.

**Zygmunt Krauze**,

geb. 1938 in Warschau.  
Musikstudien am  
Warschauer Konservato-  
rium bei Maria Wilkomirska  
(Klavier) und Kazimierz  
Sikorski (Komposition).  
Später Studien bei  
Nadja Boulanger in Paris.  
Als Pianist bekannter  
Interpret von  
Avantgardemusik, 1966  
erster Preis im  
internationalen Wettbewerb  
für Interpreten neuer  
Musik in Utrecht.  
Teilnahme am Warschauer  
Herbst. Konzertreisen  
durch verschiedene  
europäische Länder. Leiter  
des Avantgarde-Ensembles  
„Music Workshop“.  
Wichtigste Werke:  
„Polychromie“ für  
4 Instrumente (1968);  
„Voices“ für Instrumental-  
ensemble (1968);  
Versuch einer  
Raummusik (1968);  
2. Streichquartett (1969);  
Orchestra Piece Nr. 1  
(1969).

**Arthur Honegger**,

geb. 1892 in Le Havre,  
gest. 1955 in Paris.  
1909–1910 Musikstudien

am Zürcher Conserva-  
torium. 1911–1913  
Studien in Paris bei  
Lucien Capet (Violine),  
André Gédalge (Theorie),  
Charles Widor  
(Komposition) und  
Vincent d'Indy  
(Dirigieren). Lebt danach  
als freischaffender  
Komponist in Paris,  
Mitglied der Gruppe der  
„Six“. Als Dirigent und  
Kammermusiker tätig.  
Während des Zweiten  
Weltkrieges Musikkritiker  
und Kompositionslehrer  
an der Ecole Normale  
de Musique.

Hauptwerke:

Opern und Oratorien:  
„König David“ (1921);  
„Judith“ (1925);  
„Antigone“ (1927);  
„Johanna auf dem  
Scheiterhaufen“ (1938);  
Operetten:  
„Les Aventures du Roi  
Pausole“ (1930);  
„Les Petites Cardinal“  
(1938); 5 Sinfonien;  
3 Sinfonische Sätze  
(Pacific 231, Rugby,  
Nr. 3); „Horace victorieux“  
(1921); 3 Streichquartette,  
Kammermusik, Lieder,  
Hörspiel- und Filmmusik.  
Schriften:  
„Beschwörungen“;  
„Ich bin Komponist“;  
„Nachklang“.



**Jerzy Maksymiuk,**  
geb. 1936 in Grodne.  
Zunächst Kompositions-  
studien und Ausbildung  
als Pianist an der  
Staatlichen  
Musikhochschule in  
Warschau bei Piotr  
Perkowski bzw. Jerzy  
Lefeld und Irena Kirjacka.  
Erst später Ausbildung  
als Dirigent bei  
Boguslaw Madey.  
1961 erster Preis beim  
Ignaz-Paderewski-  
Klavierwettbewerb und  
Sonderpreis der  
Paderewski-Stiftung in  
New York. Konzertreisen  
durch Frankreich, Däne-  
mark, Jugoslawien,  
die Bundesrepublik  
Deutschland, die UdSSR  
und die CSSR.  
Seit 1970 Dirigent am  
großen Theater in  
Warschau, Leiter der  
Kammeroper Warschau.  
Ständige Arbeit mit dem  
Großen Synchronie-  
orchester des  
Polnischen Rundfunks.  
Kompositionen: Capriccio  
für Violine und Orchester;  
Divertimento; „L'Action“;  
„Harmonium nocturni“;  
Filmmusik, „Metaphrase“  
(Ballett).

### **Witold Lutoslawski über das „Konzert für Orchester“**

1945 wandte sich der damals neu-  
entstandene Polnische Musikverlag an mich  
mit dem Vorschlag, einen Zyklus leichter  
Klavierstücke über Themen polnischer  
Volkslieder und -tänze zu schreiben. Ich  
nahm diesen Auftrag damals gerne an, weil  
ich zum erstenmal folkloristisches Material  
musikalisch bearbeitete. Bald darauf nahm  
ich noch eine Reihe ähnlicher Bestellungen  
an und komponierte so eine Reihe von  
Werken, die auf polnischen Volksmelodien  
beruhten. Dazu gehören u. a.:  
Kleine Suite für Orchester, Bukoliken für  
Klavier usw. Ich habe diesen Arbeiten  
niemals größeres Gewicht beigemessen,  
weil ich sie als etwas am Rande meiner  
eigentlichen Arbeit Stehendes betrachtete.  
Ich befaßte mich damals vor allem mit  
meiner ersten Sinfonie, später mit der  
Ouvertüre für Streicher sowie mit Studien  
über Probleme der kompositorischen  
Technik, die mit der Folklore überhaupt  
nichts zu tun hatten. Daß ich jedoch  
zugleich eine ganze Serie von „Gebrauchs-  
stücken“ schrieb, die auf volksmusikalischen  
Themen beruhten, wurde mir ungewollt  
zu einer Gelegenheit, einen gewissen –  
zwar engen und einseitigen –, aber recht  
charakteristischen Stil zu erarbeiten. Dieser  
Stil besteht vor allem in der Verbindung  
einfacher diatonischer Motive mit  
chromatischen nicht-tonalen Kontrapunkten  
sowie einer nicht-funktionellen, vielfarbigen,  
launischen Harmonik. Auch die rhythmischen  
Umgestaltungen dieser Motive sowie die  
Polymetrie, die aus ihrer Verbindung mit  
den begleitenden Elementen entstand,  
gehören zu den charakteristischen Merk-  
malen des Stils, den ich hier erwähnt habe.  
All dieser Dinge war ich damals bewußt,  
und das brachte mich auf den Gedanken,  
daß dieser, mein Stil, der „am Rande  
stand“, nicht ganz sinnlos ist und, obwohl  
er bei der Arbeit an einer typischen  
„Gebrauchsmusik“ entstanden war, vielleicht  
auch beim Komponieren ernsthafterer  
Werke verwendet werden konnte.  
Bald kam dazu die geeignete Gelegenheit.  
Es war im Jahre 1950. Der Leiter der  
damals reorganisierten Warschauer Philhar-  
monie, Witold Rowicki, schlug mir vor, für

sein neues Ensemble etwas zu schreiben.  
Es durfte nicht allzu schwierig sein, sollte  
aber dem jungen Orchester zugleich  
Gelegenheit geben, sich auszuzeichnen. Ich  
machte mich an die Arbeit der neuen  
Partitur, ohne zu ahnen, daß ich fast vier  
Jahre daran sitzen würde. Das folkloristische  
Material und alle daraus hervorgehenden  
Konsequenzen – von denen hier schon  
die Rede war – fanden in meinem neuen  
Werk ihre Anwendung. Die Folklore war  
hier jedoch nur Rohstoff, der zum Bau  
einer großen, mehrsätzigen musikalischen  
Form diente, welche sich absolut weder vom  
Volkslied noch Volkstanz ableiten ließ.  
Auf diese mir selbst unerwartete Weise ent-  
stand als Teilresultat meiner ja ganz  
episodischen Symbiose mit der Folklore ein  
Werk, das ich nicht umhin kann, zu den  
wichtigsten Ereignissen meiner kompositori-  
schen Arbeit zu rechnen. Dieses Werk ist  
das „Konzert für Orchester“, das sich im  
heutigen Programm befindet. In dieser  
Partitur habe ich – scheint mir – die  
Anwendungsmöglichkeiten der folkloristi-  
schen Thematik völlig ausgewertet. Daher  
habe ich nach dem Konzert nur noch ein  
Werk geschrieben, das auf folkloristischem  
Material beruht, die „Tänzerischen  
Präludien“ für Klarinette und Orchester. In  
meinen folgenden Werken: der „Trauer-  
musik“, den „Jeux vénitiens“, den „Trois  
poèmes d'Henri Michaux“ – kam schließlich  
das Wort dazu, was schon lange Gegen-  
stand meiner Studien und Überlegungen  
war und was mit der Folklore nichts zu tun  
hat.

### **Roman Haubenstock-Ramati über „Tableau III“**

So wie die früher komponierten „Tableau I“ und „Tableau II“ erhält auch dieses Werk „Tableau III“ seinen Namen von der alle diese Orchesterwerke verbindenden Art der Niederschrift der Orchesterpartitur. Kurz zusammengefaßt basiert diese Niederschrift auf der Zerlegung des musikalischen Geschehens auf die Anweisungen zur Synchronisation des Verlaufs (eine Art Dirigierstimme) und auf die Anweisungen zum angewandten Material. Die Dirigierstimme befindet sich nun auf der rechten Seite, die Anweisungen zum Material auf der linken Seite des offenen Partiturheftes. Für die Notation des Materials wurden außerdem verschiedene Kürzelformen erfunden, die teilweise schon in meinen früheren Werken (Mobile, Multiple) aufscheinen, und solche, die hier zum erstenmal angewendet worden sind. Zu diesen letzteren zählt eine Art relativer „Intervall-Notation“, die eine neue Form der Aufzeichnung des funktionsfreien, temperierten Materials (12 Halbtöne) darstellt. Formell stellt „Tableau III“ einen rein symphonischen Satz dar, eine einteilige Symphonie oder ein einteiliges symphonisches Konzert. Auf jeden Fall wird man hier mit einer Folge kontrastierender Klangstrukturen von starker dramatischer Wirkung konfrontiert, die die Klangsprache aller meiner „Tableaus“ bestimmen. „Tableau III“ wurde im Auftrag des Radio Freies Berlin 1971 komponiert und in demselben Jahr in Berlin unter Michael Gielen uraufgeführt.

### **Zygmunt Krauze über „Piec for orchestra Nr. 1“**

Die Form eines Musikstückes ist für mich von erstrangigem und tiefgehendem Interesse. Zwei rivalisierende und einander widersprechende Tendenzen in der Musik – das Bemühen um eine homogene Form bzw. um eine Form mit Kontrasten – sind Phänomene von größter Wichtigkeit. In meiner Musik verlange ich Ruhe und Organisation. Ihr Klang sollte genügend individuelle Form aufweisen, um sie klar von der Vielzahl anderer Musik- und Klangarten unterscheiden zu können. Das aufgeführte Stück hebt ein präzis strukturiertes Zeitsegment heraus aus dem Chaos menschlicher Tätigkeit und aus dem Chaos der Töne, das die Menschen umgibt. Diese Bestrebungen werden in meiner Musik durch eine Struktur erfüllt, die keine Kontraste schafft, d. h. so homogen wie möglich ist. Alle Änderungen und Bewegungen, die zur Weiterführung der Musik notwendig sind, stehen nicht zueinander im Gegensatz; sie bringen keine neuen Elemente mit hinein. Was immer der Zuhörer in den ersten Sekunden der Aufführung des Stückes entdeckt, bleibt bis zum Ende erhalten. Der Anfang der Komposition zeigt sofort die ganze Palette der Töne auf, so daß nichts Fremdes, nichts Neues auftreten kann. Es gibt keine Überraschungen. Ich bin der Meinung, daß es für den Zuhörer besser ist, einzelne Teile und Fragmente von Musik zu hören, statt von einer Reihe von Änderungen, Attraktionen und Überraschungen attackiert zu werden. Diese Musik ist nicht aufdringlich. Sie überfällt den Zuhörer nicht. Er wird aktiviert. Er hört bewußt nur jene Teile oder Fragmente der Musik, die ihm gefallen. Er wählt diese Teile selbst aus, da die Aufnahme dieser Musik ihm leichtfällt; er weiß, was ihm bevorsteht. Er weiß auch, daß, wenn ein Fragment verschwinden sollte, es sicher wieder auftauchen wird. Diese Form ohne Kontraste hat, genau genommen, weder Anfang noch Ende. Das Stück kann in jedem Augenblick unterbrochen werden, ohne daß dies seinen Grundcharakter verändern würde. Es kann

auch über einen beliebigen Zeitraum andauern.

Diese Musik weist auf eine neue Möglichkeit der Rezeption hin. Im Idealfall würde Musik ununterbrochen gespielt werden. Der Zuhörer käme und ginge, wann es ihm gefällt. Dazu könnten verschiedene Säle mit entsprechender architektonischer Struktur dienen.

„Piec for orchestra Nr. 1“ stellt eine Komposition dar, die alle oben angeführten Charakteristika enthält, jedoch für Konzertaufführungen bestimmt ist. Das Stück ist ein Versuch, diese Musik unter den Bedingungen aufzuführen, die eine Konzerthalle mit sich bringt. Daher beträgt die definitive Aufführungszeit sechs Minuten.

Die Uraufführung von „Piec for orchestra Nr. 1“ fand am 19. Februar 1970 anlässlich der 8. Warschauer Festspiele für Zeitgenössische Polnische Musik statt. Tadeusz Strugala dirigierte das Symphonische Orchester der Warschauer Philharmonie.



**Fred K. Prieberg**  
**Lärm ist kein Leben mehr . . .**  
**Der musikalische Futurismus heute**

Man tut gut daran, fünfzig oder sechzig Jahre verstreichen zu lassen, bevor man sich Gedanken über den historischen Stellenwert, über die phänomenologische Bedeutung einer geistigen, künstlerischen Tendenz macht. Gerade etwa am Beispiel des musikalischen Futurismus wird klar, welchen Sinn solche Zurückhaltung hat. Erst jetzt nämlich ist es möglich, unbefangen über eine Ideologie zu urteilen, die keine Kunstgattung, zum wenigsten die Musik, unberührt ließ. Im ersten Jahrzehnt der futuristischen „Attacke“ nämlich – denn eine solche war es durchaus – wäre der Betrachter vom Für und Wider verwirrt gewesen. Er hätte das Häuflein Philosophen, Maler, Literaten, darunter einen Musiker oder zwei, wahrscheinlich als irrenhausreife Anbeter der Energie, der Maschine, der Brutalität, des Lärms denunziert. Er hätte sich freilich auch dem solcherart manifest gewordenen Fortschrittsglauben bedingungslos ausliefern können – möglicherweise bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Futurismus mit der Verherrlichung des faschistischen Ungeistes endete. Zwei Dekaden lang war der Futurismus dann nicht mehr aktuell. Eine Stellungnahme erübrigte sich. Die Entdeckung, welche Auswirkungen die futuristische Bewegung in der bildenden Kunst, in der Literatur, besonders aber in der Musik hatte, fiel in die fünfziger Jahre. Das ist kein Zufall. Europa, im hektischen Wiederaufbau begriffen, huldigte wie kaum je zuvor dem inbrünstigen Glauben an die universalen Glücksbringer Forschung, Wissenschaft, Technik und Maschine. Was begonnen war, war auf Expansion angelegt, ging aufwärts und immer steiler aufwärts, und niemand wollte bemerken, daß der Boom erkauft war mit Ausbeutung der Natur, Raubbau am Menschen selbst, mit einem eklatanten Mißbrauch der demokratischen Freiheiten . . . kurz: mit einer Ideologie und Praxis von eigentlich „futuristischem“ Schlage. Daß man damals die falschen Götter angebetet hatte, ist heute wohl nicht mehr zu bezweifeln. Heute symbolisiert Lärm eben nicht mehr Leben, sondern ist als

zerstörerische Gewalt erkannt. Ein geistiger, ein moralischer Fortschritt, in der Tat, denn die futuristischen Fanatiker von 1912 waren nicht imstande gewesen, den lautesten damals denkbaren Lärm – den des „glorreichen“ Krieges – in seiner Lebensfeindlichkeit zu begreifen. Für sie war er „Musik“. Für sie gab die Gewalt den Ton an, sei es, um die „rückständige“ Tradition auszurotten – Marinetti schlug tatsächlich vor, Museen, Galerien und Zeugnisse der antiken Kultur zu zerstören –, sei es, um die Welt in eine neue Bahn zu zwingen. Wenn also heute eine Retrospektive auf den musikalischen Futurismus zu unternehmen ist, kann es keinesfalls darum gehen, den geistigen Vätern der faschistischen Imperien ein Denkmal zu setzen. Sie waren kaum mehr als theoretische Mordbrenner, die aus ideologischen Erwägungen Kunst produzierten. Und nur auf einem Gebiet läßt sich das Ideologische einigermaßen vom Künstlerischen trennen, auf dem der Musik. Allerdings ist es auch die Musik der futuristischen Gruppe, über die wir am wenigsten wissen, die am Rande der übrigen „revolutionären“ Aktivitäten einfach nur so mitlief. Dafür gibt es einige Gründe. Balilla Pratella ging bei aller Radikalität seiner Theorie kaum über eine seltsame Mischung impressionistischer und neoklassizistischer Elemente hinaus und hatte bei alldem weit weniger kreatives Profil als zum Beispiel Puccini. Die wenigen anderen Musiker, die sich zeitweilig zu den Futuristen zählten, vornehmlich Marcello Fiorda und Antonio Russolo, waren von minderem künstlerischem Rang. Der aber am meisten zur Praxis der futuristischen Musik beitrug, nämlich Luigi Russolo, verstand als Maler und Mechaniker zu wenig von Komposition, als daß er nennenswerte Beispiele einer brutistischen Tonkunst – und die Betonung liegt auf „Kunst“ – hätte liefern können. Was er lieferte, waren die „intonarumori“, Instrumente, die es gestatteten, den bislang chaotischen Lärm gewissermaßen zu „musikalisieren“, tonleiterartig in „Geräuschhöhen“ zu ordnen und damit „Melodien“ und „Harmonien“ aus verschiedenen Geräuschen zu spielen, aber auch effektvolle Glissandi hervorzubringen.

**Das  
Sparkassenbuch  
ist  
aller Wünsche  
Anfang.**



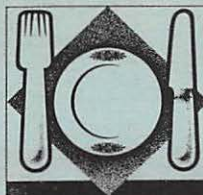
**STEIERMÄRKISCHE  
SPARKASSE**



UHREN  
JUWELEN  
TAFELSILBER

führend  
**BUCHHAUS**  
und vertrauenswürdig  
Geprüfter Diamant-Fachmann GDE

GRAZ, ANNENSTRASSE 33, NEBEN ANNENHOFKINO  
TEL. 75 3 00



gut  
gespeist  
mit **UNITAS**

GROSSHANDELSHAUS **k.u.e.klug**  
8021 graz / hans-resel-gasse 27a / tel: 91 17 30

**fruchthandelsges. m.b.h.**



## Grazer Südost-Messe

Qualitätsangebot – Klare Übersicht  
Beste Information und Beratung  
Garantie für günstigen Kauf!

Frühjahrsmesse: 1. Maiwoche  
Herbstmesse: 1. Oktoberwoche

Einkaufskomfort  
nach internationalen Maßstäben

## KASTNER & ÖHLER

8012 Graz, Sackstraße 7–13

**MÖDE  
IST UNSERE  
STÄRKE**

**STIEFELKÖNIG**

7x in GRAZ

1 x IN KAPFENBERG

1 x IN KNITTELFELD

1 x IN LEOBEN

Sämtliche dieser Instrumente – und auch das spätere „rumorarmonio“ Russolos – sind durch Krieg und andere Umstände verlorengegangen; daß ihr Schöpfer resignierte, als die industrielle Verwertung seiner Erfindung scheiterte, mag dazu beigetragen haben.

So muß sich der Historiker der zeitgenössischen Musik mit der Tatsache abfinden, daß die futuristische Musik lediglich durch zwei Partiturseiten, einige theoretische Manifeste und wenige Minuten Musik auf einer zufällig erhaltenen Schallplatte vom Anfang der zwanziger Jahre dokumentiert wird; ich meine, die eigentliche futuristische Musik, wo sie nicht bloß in der Verwertung impressionistischer oder neoklassizistischer Anregungen bestand. Indessen geht es auch nicht darum, ganz genau und minutiös eine Geschichte der futuristischen Musik zu schreiben. Viel aufschlußreicher und wichtiger ist es zu untersuchen, welche Tendenzen der zeitgenössischen Musik futuristischen Einflüssen ihre Existenz verdanken, wann und wo Kontakte stattfanden, wie sich die Idee von der Emanzipation des Geräusches seit Russolo forterbte, mit einem Wort: was die futuristischen Vorläufer zur Entwicklung der heutigen Tonkunst beitrugen.

So etwas wie „Geschichte der futuristischen Musik“ kann daher nur Musikgeschichte der Erben, Nachfahren, Epigonen sein. Musikgeschichte immerhin, und sie gehört unter dem Motto „Emanzipation des Geräusches“ unabdingbar zum Verständnis der Tonkunst von heute. Das Geräusch analog zum Ton als einen kompositorisch verwendbaren Wert zu erkennen war wahrhaftig eine geistige Umwälzung, setzte eine neue Ästhetik voraus und schließlich auch eine Technologie, die es gestattete, das Geräusch zu „musikalisieren“, mannigfaltige Arten von Geräuschen hervorzubringen, sie beliebig miteinander zu verbinden, eben mit Geräuschen zu komponieren. Erst dadurch gelang es schließlich, den Traum der Futuristen zu verwirklichen, die trotz aller Bemühungen kaum über eine ziemlich primitive Geräuschsymbolik hinausgekommen waren. Ihre geradezu magische Beschwörung der Beziehung zwischen Lärm, Maschine und

Leben ist heute als Selbsttäuschung entlarvt. Wie der ideologische Bestand geriet auch der materielle Bestand der futuristischen Musik so gründlich in Vergessenheit, daß die späteren Komponisten sich nicht etwa rekonstruierter „intonarumori“ bedienten, sondern immer intensiver das herkömmliche, dann auch das exotische Schlagzeug und am Ende die elektromagnetische Aufzeichnung und Bearbeitung von Naturgeräuschen nutzten. So erweist sich zugleich, daß „Geschichte der futuristischen Musik“ zusehends und in mehrfacher Hinsicht gleichbedeutend ist mit der Geschichte der Überwindung der futuristischen Musik. Musik nämlich, so wußte schon Wilhelm Busch, ist mit Geräusch verbunden. Die Definition irgendeiner Schallerscheinung als Geräusch hat sich seither freilich ebenso radikal gewandelt, wie die Hörgewohnheiten von Grund auf anders geworden sind.

**Stephaniensaal**  
**Donnerstag, 11. Oktober, 19.45 Uhr**

**Öffentliche Produktionsaufnahme  
bei freiem Eintritt**

**Luna Alkalay**  
**platitudes**

Uraufführung  
Kompositionspreis der Stadt Wien

**Karl Haidmayer**  
**Sprüche**

Uraufführung  
Kompositionspreis des Landes Steiermark

**Luna Alkalay**, geb. in Zagreb. Klavier- und Kompositionsstudium an der Wiener Musikhochschule, wo sie derzeit als Lehrkraft tätig ist. 1958 Rom-Stipendium am Österreichischen Kulturinstitut. Erste Kontakte mit der Musikavantgarde durch die Darmstädter Ferienkurse (1962 Aufführung der „Aspekte“). Wichtigste Werke: „Durchziehende Zeitpunkte“ (1963); „Fluides“ (1964); „Trio für Saxophon, Kontrabaß und Schlagzeug“ (1965); „Umwertungen“ 1, 2 (1972); „en dialogue“, „dedicazione“. Ausstellung graphisch-vorgezeichneter Ballett-Blätter („numérotage actionnée“) im Europa-Center, Berlin; „drei statische Gebilde“; „una strofa di dante“ per coro e orchestra; UNO-Kantate (Auftrag des Österreichischen Musikrates der UNESCO) 1973; „Preis der Stadt Wien“ für die „platitudes“. Derzeit Arbeit am „kartographischen perspectivum“, bild-schematismen (graphisch).

**Karl Haidmayer**, geb. 1927 in Hollabrunn (NÖ). Klavier- und Kompositionsstudien am Steiermärkischen Landeskonservatorium bei Hugo Kroemer, Edith Farnadi bzw. Waldemar Bloch. Musikwissenschaftliches Studium an der Universität Graz, u. a. bei Joseph Marx (1952 Doktorat). Seit 1954 am Konservatorium (seit dessen Akademieerhebung 1963 an der Musikhochschule) in Graz als Klavier- und Theorielehrer, später nur noch als Theorielehrer tätig. Freier Mitarbeiter des Österreichischen Rundfunks, Studio Steiermark, journalistische Tätigkeit als Musikkritiker der „Kleinen Zeitung“, Graz. Hauptwerke: 6 Sinfonien, 2 Klavierkonzerte, 2 Flötenkonzerte, Klavier- und Kammermusik, Lieder und Chansons.



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

**Das Pro-Arte-Ensemble Graz** wurde im Jahre 1970 von Karl Ernst Hoffmann ins Leben gerufen. Es faßt Vokalistinnen und Instrumentalisten zusammen, die an der Interpretation von Musik interessiert sind, die außerhalb der Tagesroutine liegt. Also vor allem zeitgenössische Musik, daneben aber auch selten gespielte Kompositionen früherer Epochen. Die Besetzungen des Ensembles sind variabel.

**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. 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.



### Luna Alkalay über „platitudes“

Da der Titel „platitudes en occasion“ als **effektive** Deutung des Stückes zu verstehen ist, erübrigt sich jeder Kommentar. Als technische Daten kann man die Textunterlagen werten, die eine Selektion aus der Übersicht der verschiedenen Wortart-Begriffe darstellen, sowie die bewußte Benützung einer metrisch-eingeengten Notierung mit traditioneller Orthographie.

### Karl Haidmayer Sprüche nach Laotse

Wer am meisten liebt, gibt am meisten aus  
Wer viel anhäuft – verliert viel  
Dem Zufriedenen widerfährt keine Schande  
Wer weiß, daß er aufhören soll – kann lang überdauern

### Karl Haidmayer über „Sprüche“ nach Laotse (1972) für Kammerchor und dreizehn Instrumente

Es ist eine – hoffentlich bald überwundene – Zeiterscheinung im musikalischen Bereich, daß die Notation bis zur Graphik gegenüber dem klanglichen Resultat einer Komposition überbewertet wird. Musik soll überzeugend (von mir aus interessant, neu, schön) klingen, egal, wie sie aufgezeichnet wurde. Die Bewertung einer neuen Partitur ist schwierig. Noch mehr, wenn sie unkonventionell notiert ist. Um so mehr aber, wenn der Komponist selbst „neugierig“ ist, wie sie klingen wird. Es geht auch beim Experiment nicht ohne Erprobung und Erfahrung, nicht ohne bewußte klangliche Vorstellung. Die Aufführung sollte kein reines Experiment sein. Ohne Überraschung für den Komponisten und ohne Korrekturen und neue Erfahrungen bei den Proben wird eine Klangrealisierung nicht immer durchzuführen sein.

Ich komme von der bewußten klanglichen Idee und Vorstellung her und erprobe die

klangliche Darstellung am Klavier mit Tonbandmontagen. Über strenge und freie Dodekaphonie (Divertimento 1955, Symphonische Variationen 1953, VIII. Klavier-sonate 1957), serielle Technik (Symbiose I, 1963, Symbiose II für Bläserquintett 1965), Klangschichtungen in Sekunden (Klavierkonzert 1959), Tonbandmontagen und Simultanklang mehrerer Orchestergruppen (Symbiose III, 3. Flötenkonzert, 6. Sinfonie) bin ich bis zur teilweisen Improvisierungstechnik in graphischer und konventionell gemischter Notation gekommen (IV. Bläserquintett, Musikprotokoll 1968). Die „Sprüche“ nach Laotse sind gleich in Partitur geschrieben worden. Ich hatte nicht einmal eine Legende vorgesehen, da mir die Zeichen für Intensität, unbestimmte Höhen und Bewegungen, Glissandi, Pfeile für Fortsetzungen sowie als Anfang- und Aufhörersignal allgemein verständlich erschienen. Ich bin der Überzeugung, daß man diese Partitur heute bereits wie eine konventionelle lesen können müßte, außerdem war ich bestrebt, zu vereinfachen und nicht durch Erfindung noch neuer Symbole und Zeichnungen zu einer weiteren Verkomplizierung neuer Musik beizutragen. Das Tempo ist bestimmt und wird durchgehalten, Tempoveränderungen sind durch Notenwerte ausgedrückt, dodekaphonische Spiele wechseln mit Klangschichtungen in geometrischen Formen, der gemischte Chor singt, spricht, es werden Konsonanten zu besonderen Geräuschen ausgenützt, symbolische Textauslegungen führen bis zu zwanzigfacher Teilung der Stimmen, aber auch ein A-cappella-Fugato und ein Choral erklingen. Falls die klangliche Realisierung bei der Uraufführung gegenüber meinen Vorstellungen Überraschungen bringen sollte, hoffe ich, daß sie nur angenehmer Natur sein werden.



**Festsaal der Pädagogischen Akademie  
Graz-Eggenberg  
Freitag, 12. Oktober, 19.45 Uhr**

**Sándor Balassa  
Tabulae**

Uraufführung  
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

**Endre Székely  
Solokantate**

nach Worten von Ingeborg Bachmann  
Uraufführung  
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Pause

**Iannis Xenakis  
Achorripsis**

**István Láng  
Frammenti**

Österreichische Erstaufführung

**András Szöllösy  
Musica concertante**

Österreichische Erstaufführung

Budapester Kammerensemble

Dirigent: András Mihály

Erika Sziklay, Sopran

**Sándor Balassa**, geb. 1935 in Budapest. Begann erst als 19jähriger mit dem Musikstudium, das er 1965 in Budapest beendete. Zur Zeit als Musikredakteur beim Ungarischen Rundfunk tätig. 1972 erster Preis der UNESCO-Tribüne für sein Requiem.

**Endre Székely**, geb 1912 in Budapest. Kompositionsstudien an der Budapester Franz-Liszt-Hochschule, langjährige Tätigkeit als Chordirigent. Seit 1960 Professor an der Pädagogischen Akademie. Wichtigste Werke: „Musica notturna“; „Fantasma“ für großes Orchester; Trompetenkonzert; „Nenie“ (Oratorium); „Magarnat“ für Gesang- und Instrumentenensemble; Streichquartette, Bläserquintette, ein Trio.



**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: *Metastasis* (1955); *Anastenaria* (1957); *Pithoprakta* (1957); *Achorripsis* (1957); *Duel* (1959); *Syrmos* (1959); *Terretektorh* (1959); *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).

**István Láng**, geb. 1933 in Budapest. 1950–1958 Studien an der Musikhochschule Budapest, danach freischaffender Komponist. Seit 1966 musikalischer Leiter am staatlichen Puppentheater Budapest, ab Herbst 1973 Assistent an der Hochschule für Musik in Budapest. 1961 Kompositionspreis von Ludwigshafen für sein *Concerto per archi*, Kompositionen für das avantgardistische Ballettensemble „Sopianae“ in Pécs. 1968 Erkel-Preis für das 2. Bläserquintett. Hauptwerke: *Lorca-Lieder* (1961); *Kammerkantate auf Gedichte von Attila Jozsef* (1962); *Monodia per clarinetto solo* (1965); *Pezzi per Soprano e 5 esecutori* (1964/66); *Concertino per silofono ed orchestra* (1961); *Oper „Die Feiglinge“* nach einem Roman von Imre Sarkadi.

**András Szöllösy**, geb. 1921 in Siebenbürgen. Musikalische Studien unter Leitung von Zoltán Kodály und János Viski an der Musikakademie in Budapest, später bei Goffredo Petrassi an der Accademia Santa Cecilia in Rom. Seit 1950 Professor für Musikgeschichte und Musiktheorie an der Musikakademie Budapest.

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

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

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





### **Sándor Balassa über „Tabulae“**

„Tabulae“ op. 25 entstand Ende 1972 im Auftrag des Studios Steiermark und ist Emil Breisach gewidmet. Es wäre überflüssig, über den Titel hinaus für die viersätzliche Komposition ein Programm zu suchen, wenn auch eine gewisse Verbindung zur Welt der Tafelbildmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts besteht. Diese Verbindung begnügt sich nicht nur mit dem Interesse an dieser Kunst, sondern erstreckt sich auch auf dessen Aufbau. Dennoch bleibt die Struktur des Werkes rein musikalischen Prinzipien verpflichtet. Auf den ersten, langsamen Satz, in dem die Themen noch ohne Zusammenhang erscheinen, folgt ein scherzoartiger zweiter, in dem die Statik aufgehoben und thematische Zusammenhänge fühlbar werden. Im 3. Satz ergibt sich eine dramatische Zuspitzung durch die Gegenüberstellung der gegensätzlichen Themencharaktere. Der Schluß des Werkes knüpft in ausklingender Passivität an die Stimmung des 1. Satzes an.

### **Endre Székely Solokantate Text von Ingeborg Bachmann „Lieder von einer Insel“, für Sopranstimme und Kammerensemble**

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,  
Mondlicht tüncht das Haus, und Asche  
erkalteter Krater trägt der Meerwind herein.

In den Umarmungen schöner Knaben  
schlafen die Küsten,  
dein Fleisch besinnt sich auf meins,  
es war mir schon zugetan,  
als sich die Schiffe  
vom Land lösten und Kreuze  
mit unserer sterblichen Last  
Mastendienst taten.

Nun sind die Richtstätten leer,  
sie suchen und finden uns nicht.

Wenn du auferstehst,  
wenn ich aufersteh',  
ist kein Stein vor dem Tor,  
liegt kein Boot auf dem Meer.

Morgen rollen die Fässer  
sonntäglichen Wellen entgegen,  
wir kommen auf gesalbten  
Sohlen zum Strand, waschen  
die Trauben und stampfen  
die Ernte zu Wein,  
morgen am Strand.

Wenn du auferstehst,  
wenn ich aufersteh',  
hängt der Henker am Tor,  
sinkt der Hammer ins Meer.

Einmal muß das Fest ja kommen!  
Heiliger Antonius, der du gelitten hast,  
heiliger Leonhard, der du gelitten hast,  
heiliger Vitus, der du gelitten hast,  
Platz unseren Bitten, Platz den Betern,  
Platz der Musik und der Freude!

.....  
.....  
Honig und Nüsse den Kindern,  
volle Netze den Fischern,  
Fruchtbarkeit den Gärten,  
Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!

.....  
.....  
Jetzt seid standhaft, törichte Heilige,  
sagt dem Festland, daß die Krater nicht  
ruhn!  
Heiliger Rochus, der du gelitten hast,  
o der du gelitten hast, heiliger Franz.

.....  
.....  
Es ist Feuer unter der Erde,  
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde  
und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde,  
der strömt in uns ein.

Es ist ein Strom unter der Erde,  
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,  
es kommt ein Strom über die Erde.  
Wir werden Zeuge sein.

### **Endre Székely über „Solokantate“**

Die Solokantate entstand 1972 im Auftrag des ORF-Studios Steiermark nach Ingeborg Bachmanns „Lieder von einer Insel“.

Als ich mit dem Gedanken, etwas für Graz zu komponieren, die Gedichte von Ingeborg Bachmann in die Hände bekam, fühlte ich, daß ihre dichterische Haltung, ihre Gedanken und ihre Ausdrucksweise mir sehr nahestehen. In den „Liedern von einer Insel“ bekam ich den aktuellen poetischen Inhalt. Diese Poesie darf nur so in Musik erklingen, daß der wichtigste dichterische Inhalt allgemeinverständlich wird. In den letzten Jahren habe ich einsätzliche, in der einen großen Bogen bildenden ABA-Form gehaltene Werke komponiert. Der Text verlangte diesmal die viersätzliche Lösung: ähnlich der klassischen Symphonie, aber attacca und thematisch, harmonisch einheitlich aufgebaut – also doch eine große Bogenform.

Heutzutage ist es Mode, die moderne Musiksprache mit alten Stilelementen zu mischen. Mich bewog dazu nicht die Mode, vielmehr sind meine diesbezüglichen musikalischen Erlebnisse aus den Jugendjahren schon in frühere Werke eingesickert, diesmal aber resultiert diese Technik aus den Gedichten. Auch Bachmann mischt ihre Gedanken mit Rückblendungen und Tiefträumen.

### **Über „Achorripsis“ von Iannis Xenakis**

Es sind in einem gegebenen Raum Musikinstrumente und Menschen vorhanden. Obwohl sie nicht die Absicht haben, Musik zu machen oder Klänge zu erzeugen, wird es wahrscheinlich zufällige klangliche Vorgänge geben: seien es melodische Figuren, zellenartige Strukturen oder Ballungen von beliebiger Dauer, Geschwindigkeit etc., deren Charakteristiken auch von Zufallsgesetzen abhängig sind. Dies ist eine einfache Formel für die These vom Minimum an Kompositionsregeln. Das stochastische „Programm“, das auf dieser These beruht, ist dem Werke „Achorripsis“ für 21 Instrumente formuliert worden, konnte aber erst vier Jahre später bei IBM in Frankreich „mechanisiert“ werden. Es ist ein Komplex stochastischer – auf der Wahrscheinlichkeitstheorie fußender – Gesetze, die der Komponist vor Jahren in die musikalische Komposition eingeführt hat. Er gibt dem Elektronengehirn die Aufgabe, alle Klänge einer zuvor errechneten Folge nacheinander zu bestimmen. Zunächst das zeitliche Auftreten eines jeden Klanges, sodann seine Klangfarben-„Klasse“ – arco, pizzicato, glissando etc. –, sein Instrument, seine Tonhöhe, den Neigungswinkel des Glissandos, wenn ein solches in Erscheinung tritt, die Dauer und die dynamische Form des erzeugten Klanges. Die Architektur und die Einzelkonstruktion von „Achorripsis“ sind mit Hilfe der mathematischen und statischen Gesetze von Poisson, Gauß und Maxwell-Boltzmann aufgebaut.

### **István Láng über „Frammenti“**

Ich habe das Werk zwischen November 1971 und Februar 1972 komponiert; die erste Aufführung fand im Herbst 1972 in Budapest statt. Es ist auf Frauenstimme und ein begleitendes, aber gleichberechtigtes Kammerensemble von Oboe, Fagott und Harfe geschrieben. I. Satz auf Ezekiels Zeilen (Buch I./20): Der biblische Mensch staunt über die feurige, geflügelte Maschinerie, die auch fliegen kann. II. Satz: Ein uralter ungarischer Trauergesangs-Text. Als III. Satz ein schnelles instrumentales Zwischenspiel und am Ende des Werkes ein „Schumer“ (schriftliches Fragment): Ein lyrisches Gedicht vom Frühlingsfest, von Liebe und Erneuerungsprozeß. Alle Texte sind ungarisch zu singen.

### **András Szöllösy über „Musica concertante“**

„Musica concertante“ wurde während des Winters 1972/73 für András Mihály's Budapest Kammerensemble geschrieben. Das Werk wurde durch dieses Ensemble am 18. Mai 1973 im Rahmen der Zagreber Biennale uraufgeführt. „Musica concertante“ ist zweisätzig. Die Benennung „Quasi sonata“ des ersten, längeren Satzes (Allegro deciso) bezieht sich auf die Tatsache, daß dieser Satz alle konstruktiven Elemente des Stückes in sich enthält. Der zweite Satz (Molto sostenuto) baut sich aus demselben Material auf. Daher die Benennung „Quasi epilogo“. Aufführungsdauer zirka 15 Minuten. Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Kontrabaß.

Festsaal der Pädagogischen Akademie  
Graz-Eggenberg  
Freitag, 12. Oktober, 22 Uhr

## Elektronisches Konzert

### **Pierre Schaeffer/Pierre Henry Strette**

aus Symphonie pour un homme seul 1)

### **Edgard Varèse Poème Electronique 2)**

### **Philippe Carson Turmac 1)**

### **Luigi Nono La fabbrica illuminata**

### **François Bayle Geophonie und Hommage à Robur** aus Espaces inhabitables 1)

### **Dieter Kaufmann Chute 1970 1)**

### **Iannis Xenakis Bohor I 1)**

**Pierre Schaeffer**,  
geb. 1910 in Nancy.  
Toningenieur, Schrift-  
steller und Komponist,  
gründete 1942 ein akusti-  
sches Versuchsstudio und  
1948 die Groupe de  
Recherches de musique  
concrète. Leiter der  
Forschungsabteilung des  
französischen Rundfunks.  
Seit 1968 Professor am  
Pariser Konservatorium.  
Werke: „Concert de  
bruits“ (1949); Suite für  
14 Instrumente (1949);  
„Variation sur une Flute  
Mexicaine“ (1949);  
„Symphonie pour un  
homme seul“ (1949/50  
gemeinsam mit Pierre  
Henry); „Orphée 53“  
(Experimentaloper mit  
Pierre Henry). Schriften:  
„Clotaire Nicole“,  
„Les enfants de coeur“,  
„Le gardien de volcan“,  
„A la recherche d'une  
musique concrète“ (1952).

**Pierre Henry**, geb. 1927.  
Musikstudien bei Nadija  
Boulanger und Olivier  
Messiaen, gründete 1960  
das Studio Apsome.  
Wichtigste Werke:  
„Le Voyage“ (1962);  
„Variations pour une porte  
et un soupir“ (1963);  
Ballettmusik für Maurice  
Bejart (u. a. „Messe pour  
le temps présent“).



1) Realisation: Groupe de Recherches  
Musicales, ORTF-Paris

2) Realisation: Studio für elektronische Musik der  
Universität Utrecht

**Edgard Varèse**, geb. 1885 in Paris, gest. 1965. Zunächst Mathematikstudien in Paris, später Eintritt in die Schola Cantorum, Studien bei Albert Roussel und Vincent d'Indy. 1906–1907 Besuch der Meisterklasse Charles Widors am Pariser Konservatorium. 1908 Aufenthalt in Berlin, Kontakte mit Ferruccio Busoni, Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal, dessen Drama „Ödipus und die Sphinx“ er vertonte (Partitur verloren). 1915 Emigration nach New York, 1919 Gründung des New Symphony Orchestra in New York. 1921 Gründung der International Composers' Guild, 1928 Mitbegründer der Pan American Society of Composers. Seit 1929 Beschäftigung mit Möglichkeiten elektronischer Musik. 1950 Teilnahme an den internationalen Ferienkursen in Darmstadt. Hauptwerke: „Hyperprism“ (1923); „Octandre“ (1924); „Intégrales“ (1925); „Ameriques“ (1926); „Arcana“ (1927); „Ionisation“ (1931); „Density 21,5“ (1936); „Déserts“ (1954).

**Philippe Carson**, geb. 1936 in Neuilly-sur-Seine. Musikstudien am Pariser Konservatorium. Kompositionsschüler von Olivier Messiaen. Seit 1959 Mitglied der Groupe de Recherches Musicales. Schrieb Instrumentalwerke, elektronische Musik, Filmmusiken.

**Luigi Nono**, geb. 1924 in Venedig. Kompositionsstudien bei Hermann Scherchen und Bruno Maderna, absolviert das Studium der Rechtswissenschaft an der Universität von Padua (Dr. jur.). Lebt als freischaffender Komponist in Venedig. Hauptwerke: „Variazioni canoniche“ für Orchester (1950); „Polifonica-Monodia-Ritmica“ für 6 Instrumente und Schlagzeug (1951); „Composizione per orchestra“ (1951); „Epitaphe auf Federico Garcia Lorca“ (1952/53); „Due espressioni per orchestra“ (1953); „Der rote Mantel“ (1954); „La victoire de Guernica“ (1954); „Canti“ für 13 Instrumente (1955); „Incontri“ für 24 Instrumente (1955); „Il canto sospeso“ (1955/56); „Varianti“ (1956/57); „Composizione II per orchestra“ (1959); „Omaggio a Emilio Vedova“ (1960); „Intolleranza“, Oper (1960/61); „Sul ponte di Hiroshima“ (1962); „La fabbrica illuminata“ (1964); „Per Bastiana Tai-Yang Cheng“ (1968); „Ein Gespenst geht um die Welt“ (1971).

**François Bayle**, geb. 1932 in Madagaskar. Seit 1946 in Frankreich. Seit 1954 in Paris. Literatur- und Mathematikstudien in Bordeaux, Musikstudien bei Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen. Seit 1959 verantwortlicher Moderator der Groupe de Recherches Musicales. Seit 1966 beim ORTF. Werke für Instrumente oder Tonband, Filmmusiken.

**Dieter Kaufmann**, geb. 1941 in Wien. Studium in Wien und Paris bei Karl Schiske, Gottfried von Einem und Olivier Messiaen. 1967 bis 1970 bei der Groupe de Recherches Musicales des französischen Rundfunks in Paris, seit Herbst 1970 unterrichtet Kaufmann an der Wiener Musikhochschule elektroakustische Komposition. Werke: Kammermusik; Lieder; Ballette; „Evocation“ (Oratorium nach Texten von Ingeborg Bachmann); Elektroakustische und gemischte Kompositionen; „Singular“ (experimentelle Fernsehoper für das TV-Workshop 1970).



### **Dieter Kaufmann über Hommage an den Futurismus**

Wir haben es vielfach nicht gewußt. Aber wir sind wieder einmal Enkel. Großvater Schönberg war es nicht allein, den wir beerbten – auch eine Gruppe „verrückter Leute“ aus den zehner Jahren ist am zeitgenössischen Ideenwohlstand vieler Komponisten schuld. Und wir beginnen diese Leute immer mehr zu schätzen. Der Futurismus war für die Musik ein großer, seit Beethoven und bis heute beinahe einzigartiger Augenblick: Der Versuch, die Musik, „diese phantastische, unverletzliche und heilige Welt, die über der wirklichen Welt liegt“, herunterzuholen von den Sternen, herauszuholen aus dem elfenbeinernen Turm und ihren legitimen Platz im Leben, in der Gesellschaft, im Alltag zu fordern.

Wie sollte diese Musik aussehen? – das wußten die Futuristen Pratella und Russolo ziemlich genau: Sie sollte die klingende Umwelt, die inzwischen zur lärmenden Geräuschwelt der Maschinen angewachsen war, nicht fliehen, sondern beherrschen, benützen, musikalisch ausbeuten, um den Menschen zu retten, ihn zu bewahren vor einer schizophrenen Spaltung zwischen verdrängter Klangumwelt und idealisierter Klanginnenwelt.

Wie hat diese Musik ausgesehen? – Das wissen heute nur wenige Leute, die in Archiven stöbern, um die Musik der Zukunft vom Staub der sechzig Jahre zu befreien, die seit dem Brief vergangen sind, in dem Russolo träumte: „Dann können wir die Motoren und die Maschinen unserer Industriestädte eines Tages aufeinander abstimmen, so daß jede Fabrik in ein berausches Geräuschorchester verwandelt wird.“

Ich behaupte, daß erst die Erfindung und Entwicklung der elektroakustischen Musik die Forderungen und Vorstellungen der Futuristen verwirklichen konnte. Mit „Hommage an den Futurismus“ will ich eine zum Teil verspätete Rückbesinnung auf eine Erscheinung im europäischen Geistesleben anregen und gleichzeitig zeigen, daß die Vorstellungen der Futuristen inhaltlich in elektroakustischen Kompositionen der letzten zwanzig Jahre durchaus gegen-

wärtig sind, daß aber heute der Elan, die revolutionäre Stimmung, in der diese Vorstellungen formuliert wurden, der Perfektion gewichen ist – der abstrakte Überbau ist säkularisiert und huldigt vielfach kommerziellen Göttern – und daß der Mut zu radikaler Neuformulierung der Funktionen von Musik durch Musik-Hörer, Musik-Erzeuger und Musik-Vermittler heute mehr denn je gefordert werden müßte.

Pierre Schaeffer hat in jahrzehntelanger Arbeit das, was die Futuristen vage formuliert hatten, in ein System exakter phänomenologischer Erkenntnisse und Bezeichnungen gebracht.

„Symphonie pour un homme seul“ stand am Anfang dieser Arbeit und gibt noch am deutlichsten jene naive Entdeckerfreude wieder, mit der 40 Jahre vorher für die Futuristen die Klangumwelt zum musikalischen Erlebnis geworden war.

Edgard Varèse war im Vergleich zu Schaeffer der große Praktiker. 1916 schon hatte er – ohne Kenntnis der futuristischen Forderungen – neue Instrumente gefordert, „die fähig sind, neue Klangvorstellungen auszu drücken und die nicht nur das schon oft Gehörte immer wieder reproduzieren“. 1956 erhielt er von Le Corbusier den Auftrag zur Komposition des „poème électronique“ und realisierte in acht Monaten Arbeit eine acht Minuten dauernde Komposition auf drei Pisten und für 400 Lautsprecher mit Diapositiven, die Le Corbusier ausgewählt hatte („Vögel, Raubtiere, Fische, Reptilien, Masken, Idole, bekleidete und nackte Frauen, Städte, die normal erschienen, sich aber verformten, pilzförmige Explosionen“). Zwei Millionen Besucher erlebten die Auf führung im Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung. Man „hört nicht mehr die Klänge, man fühlt sich inmitten der Klangquelle“, berichtete ein Kritiker. Gegen dieses multimediale Gesamterlebnis nimmt sich die stereophone Aufführung wie ein Schwarzweißfoto von einer Architektur aus. Philippe Carson realisierte TURMAC im Auftrag einer holländischen Zigarettenfabrik. Er benützt in der Komposition nichts anderes als die Klänge, die die Maschinen dieser Fabrik hervorbringen; transponiert, sublimiert und emanzipiert auf diese Weise das Klang-Milieu der Arbeit.

Nonos Komposition „La fabbrica illuminata“ für Tonband und Singstimme, nach Texten von Giuliano Scabia und Cesare Pavese, realisiert im Studio de Fonologia der RAI Milano, geht einen Schritt weiter: Die Texte der Sängerin, die vor der Klangumwelt der Schwerindustrie zu hören sind, haben den durch die Industrie ausgebeuteten Arbeiter zum Inhalt. Nicht Klang-Emanzipation, sondern politische Relevanz ist das Ziel der Kompositionen, die (nach Boehmer) „aus konkreter politischer Zusammenarbeit mit italienischen Fabrikarbeitern hervorgegangen, deren Umwelt auf eine Weise und mit einem Klang-Material reflektiert, welche diesen Arbeitern vertraut ist“.

Auch François Bayle will die Geräusche der neuen Welt, der industriellen Welt beschwören. Seine „Geophonie“ kreist um das Bild Jules Vernes, um futuristische Konstruktionen – die manipulierten Klänge stammen aus der Schiffswerft Saint Nazaire. „Hommage a Robur“ hat den Luftraum und seinen Weltenbeherrscher, Robur den Eroberer, zum Inhalt, Gegenspieler zum berühmten Kapitän Nemo; Klänge und Klima dieses Werkes resultieren von einer Echo-Manipulation auf dem Radarschirm von Plemeur-Bodon, der Übertragungsstelle des Telstar in Frankreich.

Chute: Abfallen, Auslöschen, Ausklingen,

Zu-Ende-Gehen . . .

Chute der Aggressivität, die destruktiv wird

Chute der Konstruktivität, die mechanisch wird

Chute des menschlichen Ausdrucks, der intim wird

barkeit heranzuführen und so vom Zuhörer Entscheidung verlangt: Mitarbeit, Kapitulation oder Ablehnung. Die Entscheidung wird in den meisten Fällen eine vegetative sein.

Wenn einer nach und nach die Potentiometer des Lebens um sich schließt, wird sein Herzschlag hörbar.

Xenakis hat Bohor I. (der Name eines Ritters von König Artus' Tafelrunde) Pierre Schaeffer gewidmet. Klangquelle: Orientalische Armbänder, andere Schmuckstücke und eine laotische Mundorgel. Hier ist es also weniger das Klangmaterial, das eine Beziehung zum Futurismus herstellt, sondern die Haltung des Autors, die Klangfarbe und Lautstärke an Grenzwerte der Konsumier-



## **Messehalle**

**Samstag, 13. Oktober, 19 Uhr**

In Zusammenarbeit

mit der Jeunesse Musicale,  
der Merkur-Versicherungsanstalt  
in Graz

und der Firma Kastner & Öhler

### **Karlheinz Stockhausen Kontra-Punkte**

**Betsy Jolas**

**Points d'aube**

Österreichische Erstaufführung

**Iannis Xenakis**

**Linaia Agon**

Österreichische Erstaufführung

**Gilbert Amy**

**Jeux et Formes**

Österreichische Erstaufführung

Domaine musical, Paris

Dirigent: Gilbert Amy

Solisten:

Serge Collot, Viola

Claude Maisonneuve, Oboe

André Fournier, Horn

Camille Verdier, Posaune

Elie Raynaud, Tuba

Pause

**Anestis Logothetis**

**Musik-Fontäne für Robert Moran (1972)**

Österreichische Erstaufführung

**Arne Mellnäs**

**Fragile (1973)**

Österreichische Erstaufführung

**Robert Moran**

**L'après-midi du Dracoula (1966)**

Österreichische Erstaufführung

**Roman Haubenstock-Ramati**

**Concerto a tre (1973)**

Uraufführung

Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Das Ensemble Suono della Fontana, San Francisco

Howard Hersh, Schlagzeug

Robert Moran, Klavier

Johannes Mager, Posaune

Pause

### **Free Jazz**

**Gunther Hampel and his Galaxie dream band**

Gunther Hampel, Komponist und Arrangeur,

Baßklarinette, Vibraphon, Flöte, Kontra-

baßklarinette, Klavier

Jeanne Lee, Gesang

Perry Robinson, Klarinette

Mark Whitecage, Altklarinette, Flöte

Allan Praskin, Altsaxophon, Mischpult

Jonathan Kline, Violine

David Eyges, Cello

Jack Gregg, Kontrabaß, Blockflöte

Marty Cook, Posaune

Thomas Keyserling, Flöte, Altklarinette

**HYPO  
BANK**

dient mit  
allen  
Leistungen  
einer zeit-  
gemäßen  
Bank

**HYPO  
BANK**

erfüllt auch Ihre speziellen Wünsche  
**Landes-  
Hypothekenanstalt  
für Steiermark**

8011 Graz  
Radetzkystraße 15  
Zweigstelle  
Landeskrankenhaus

Baukeramik Baustoffe Betonwerke

**BÜTTINGHAUS**

Graz – Leoben – Villach

Teppiche  
Möbelstoffe  
Vorhänge von erlesenem Geschmack

*Conto*

Graz, Hans-Sachs-Gasse 3, Ecke Hamerlinggasse

**Kleiderreinigung, Färberei, Teppichreinigung**

**MUMPER** K. G.

Betrieb: Graz, Brucknerstraße 50, Tel. 41 0 46

Leonhardstraße 20, Tel. 31 2 71, Haydngasse 1, Tel. 71 2 96,  
Kasernstraße 86 A, Tel. 42 92 54, Schönaugasse 113



KRAFTPAPIERE  
KRAFTZELLSTOFF  
PAPIERBINDFADEN

**PATRIA-PAPIER-GES. M.B.H.**

1091 Wien, Berggasse 7

Alleinvertrieb der Erzeugnisse der  
ZELLSTOFF- U. PAPIERFABRIK FRANTSCHACH AG

*Empfehltsich für alle Reiseangelegenheiten . . .*



**STEIERMÄRKISCHES LANDESREISEBÜRO**

8011 GRAZ - HAUPTPLATZ 14 - TEL. 76-4-56 SERIE

GENIESSEN SIE DOCH DAS BESSERE  
**HORNIG KAFFEE**





Amsterdam, 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.



**AUSTRIAN AIRLINES**

**STEIRISCHES HEIMATWERK  
GRAZ – KAPFENBERG**

PAULUSTORGASSE 13A, KOL.-WALLISCH-PLATZ 7

führend in geschmackvollen Geschenken,  
schönem Hausrat und echter Tracht

Ölgemälde  
Antiquitäten  
Alte und neue Graphik  
Reproduktionen  
Ausstellungen

Kunsthandlung, Galerie

**MOSER**

Graz, Hans-Sachs-Gasse 14



das erfrischt  
richtig

CC 70/4 G

COCA-COLA · einzigartig · köstlich · erfrischend



**Moden Müller**



Zufriedenheit oder Geld zurück

**Karlheinz Stockhausen**, geb. 1928 bei Köln. 1947 bis 1951 Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln (Klavier, Schulmusik) und an der Universität Köln (Germanistik, Philosophie, Musikwissenschaft). 1952 Kurse für Rhythmik und Ästhetik bei Olivier Messiaen in Paris. 1952 Experimente in der Gruppe „musique concrète“ des französischen Rundfunks, Paris. 1952 erste Synthese von Klangspektren mit elektronisch erzeugten Sinustönen. Seit Mai 1953 ständiger Mitarbeiter des Studios für Elektronische Musik des WDR Köln. 1954 bis 1956 (parallel zur Komposition und Forschungsarbeit im Studio) Studium der Phonetik und Kommunikationsforschung bei Prof. Werner Meyer-Eppler, Universität Bonn. Seit 1958 jährlich längere Tourneen als Dirigent und Interpret (seit 1959 mit kleineren Gruppen ausgesuchter Solisten) und Lecturer in vielen Ländern. 1965 Gastprofessor für Komposition an der University of California in Davis. Seit 1953 Dozent der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt. 1965–1969 Begründer und Leiter der „Kölner Kurse für Neue Musik“. 1971 Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln. Seit 1964 Leiter einer Interpretationsgruppe für

live-elektronische Musik. 1970 Weltausstellung Osaka an 183 Tagen täglich 5½ Stunden Aufführung eigener Werke im Kugelauditorium mit 20 Solisten aus 5 Ländern. Zirka 50 Schallplatten mit eigenen Werken. 3 Bände mit gesammelten Aufsätzen (Texte I, II, III, Verlag DuMont Schauberg, Köln). 1954–1959 Mitherausgeber der Schriften über serielle Musik „die Reihe“ Universal Edition (Theodore Presse Company, Bryn Mawr, Pennsylvania). Werkverzeichnis: Kreuzspiel für Oboe, Baßklarinette, Klavier und drei Schlagzeuggruppen (1951); Formel für Orchester (1951); Etude (1952); Spiel für Orchester (1952); Schlagquartett für Klavier und 3x2 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 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, 2x7 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).



**Gilbert Amy**, geb. 1936 in Paris. Musikstudium am Pariser Konservatorium bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Später Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen. Dirigierschüler von Pierre Boulez (Basel 1965), später sein Nachfolger als Leiter der Domaine musical. Chef der musikalischen Programmkoordination des ORTF. Hauptwerke: Sätze für 17 Instrumente (1958); Sonate für Klavier (1957/60); Epigramme für Klavier (1961); Diaphonien für Kammerorchester (1962); Antiphonien für zwei Orchester (1960/63); Epigrammhefte für Klavier (1964); „Triade“ für Orchester (1963/64); „Alphabet“ für Bläsersextett (1963/64); Strophe für Sopran und Orchester auf einen Text von René Char (1965/66); „Flugbahnen“ (Trajectoires) für Violine und Orchester (1966); Zyklus für 6 Schlaginstrumente (1966); „Relais“ für sechs Blechbläser (1967/69); Gesang für Orchester (1967/69); „Dieser Stern lehrt, sich zu beugen“ für Männerchor und verschiedene Instrumente (1970); Spiele für 1 bis 4 Oboen (1970); Rezitativ, Arie und Variationen für 12 Solostimmen (1971); „Von einem dunklen Unheil“ für Singstimme und Klarinette (1971); Spiele und Formen (Jeux et Formes) für ein Ensemble von 17 Solo-

instrumenten (1971); Refrains für Orchester (1972); „Von einem ausgebreiteten Raume“ für Orchester und zwei Dirigenten (1972).





**Betsy Jolas**, geb. 1926 in Paris. Beginn des Musikstudiums in den USA, Abschluß am Pariser Konservatorium bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Wichtigste Werke: „Das verstörte Auge“, „In der höllischen Hitze“ (Radiokantaten); Worte für 5 Solostimmen und 8 Instrumente; Quartett II für Koloratursopran und Streichertrio; „Aus einer Reiseoper“ für 22 Instrumente; „4 Himmels- gegenden“ für Streichorchester; Zustände für Violine und 6 Schlag- instrumente; Sonate zu 12 für 12 Vokalsolisten; „Wintermusik“ für Orgel und kleines Orchester; „Drei Begegnungen“ für Streichertrio und großes Orchester; „How now“ für Oktett.

**Das Ensemble Domaine musical** wurde von Pierre Boulez in den Jahren 1954/55 gegründet. Es setzt sich aus den besten Solisten verschiedener Pariser Orchester zusammen (Opernorchester, Orchester der Opéra comique, Orchestre National, Orchestre du Conservatoire) und aus auf zeitgenössischer Musik spezialisierten Solisten (Jean Pierre Drouet, Francis Pierre, Guy Deplus usw.). Das Ensemble Domaine musical hat seit 20 Jahren über 200 Konzerte sowohl in Frankreich als auch im Ausland gegeben (Deutschland, Italien, Schweiz, Spanien, England usw.). Das Ensemble wurde regelmäßig zu den Festivals in Royan, Avignon und Donaueschingen sowie von zahlreichen internationalen Organisationen eingeladen. Ständiger Leiter des Ensembles ist seit 1967 Gilbert Amy. Neben ihm wurden Dirigenten wie Michael Gielen, Bruno Maderna, R. Dufallo und Michael Tabachnik usw. eingeladen.

**Serge Collot**, französischer Bratschist, Schüler von Maurice Vieux. Durch 15 Jahre Mitglied des Parrenin-Quartetts, dann Mitglied des Streicherquartetts des französischen Rundfunks bis zur Gründung des „Französischen Streichertrios“ mit Gérard Jarry und Michel Tournus. Solo-Bratschist im Ensemble Domaine musical unter der Leitung von Gilbert Amy. Spielte zahlreiche Uraufführungen, u. a. die Werke „Sequenza VI“ von Luciano Berio und „Points d’aube“ von Betsy Jolas, die ihm gewidmet sind. Er teilt seine Zeit zwischen Kammermusik und solistischer Tätigkeit; seit 1969 ist er Professor am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.

**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: karmadharma drama; Anastássis; Mantratellurium; Kybernetik (die drei letzten auch als Hörspiele in Deutschland produziert). Ballette: „Himmelsmechanik in 7 Blättern“; „Fünf Porträts der Liebe“; „Odyssee“; „Fantasmata“ (Tonbandkomposition).



**Arne Mellnäs**, geb. 1933 in Stockholm. Klavier-, Violin- und Theoriestudien an der Königlichen Akademie in Stockholm. Kompositionsstudien bei Karl-Birger Blomdahl, Boris Blacher, Max Deutsch und György Ligeti. Zur Zeit Theorielehrer an der Königlichen Musikakademie in Stockholm.

**Robert Moran**, geb. 1937 in Denver, Colorado. Kompositionsstudien bei Darius Milhaud und Luciano Berio am Mills College und bei Hans Erich Apostel und Roman Haubenstock-Ramati in Wien. Komponierte sowohl Kammermusik für kleine Besetzungen als auch Enviroment-Stücke, in die ganze Städte als Auf-führungsorte einbezogen werden. Das theatralische Element in Aktion und Klang zählt zu den Hauptanliegen seines Schaffens. Wichtigste Werke: „39 Minuten für 39 Autos“ geschrieben für San Francisco unter Einbezug von Autohupen, Fernsehen, 3 Rundfunkstationen, 30 Wolkenkratzern, 6 Flugzeugen und den Bewohnern der Stadt; „Hallelujah“; „Wendekreise“ (Ballett, 1972 an der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt).

**Howard Hersh**, nach Studien an der Stanford University Leiter des dortigen Ensembles für zeitgenössische Musik. Seit 1969 Leiter des San Francisco New Music Ensemble, das während seines dreijährigen Bestehens zu einem der wichtigsten Ensembles für Neue Musik im Westen Amerikas wurde. Als Schlagzeuger hat Hersh an zahlreichen Uraufführungen mitgewirkt.

**Johannes Mager**, Posaunist des New Music Ensembles. Teilnahme an Tournée durch Schweden und Norwegen. Lebt in San Francisco als Direktor der Improvisationsgruppe „Ghost Opera“.





### **Karlheinz Stockhausen über „Kontra-Punkte“**

Die „Kontra-Punkte“ für zehn Instrumente sind aus der Vorstellung heraus entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze gelöst werden sollen, bis ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist. Das Werk ist einsätzig. Es werden sechs verschiedene Klangfarben verwendet: Flöte-Fagott; Klarinette-Baßklarinette; Trompete-Posaune; Klavier; Harfe; Violine-Violoncello (drei verschiedenartig geblasene Instrumentenpaare und drei Saiteninstrumente mit geschlagenen, gezupften und gestrichenen Saiten). Diese sechs Klangfarben gehen in eine Klangfarbe über: die des Klaviers (geschlagene Saiten). Nacheinander fallen aus: Trompete, Posaune, Fagott, Violine, Baßklarinette, Harfe, Klarinette, Cello und Flöte. Die sechs verschiedenen Lautstärkegrade (ppp-sfz) werden nacheinander zu pp. Die großen Unterschiede zwischen sehr kurzen und langen Zeitwerten werden aufgehoben; es bleiben mittlere, eng verwandte Zeitwerte (Sechzehntel, Triolen-sechzehntel, punktierte Sechzehntel, Quintolensechzehntel usw.). Aus dem Gegensatz zwischen vertikalen und horizontalen Tonverbindungen wird eine zweistimmige, monochrome Kontrapunktik gewonnen.

### **Betsy Jolas über „Points d'aube“**

für Viola und 13 Blasinstrumente. Die erste Fassung wurde im Februar 1968 vollendet. Ende desselben Jahres umgearbeitet, wurde das Werk Ende 1969 in seiner endgültigen Fassung veröffentlicht, die an diesem Abend zu hören ist. Es handelt sich um eine Suite, bestehend aus kurzen aneinandergeschweißten Sätzen, an denen der Alt in verschiedenen Funktionen mitwirkt: als unparteilicher Zeuge, als aufmerksamer Beobachter, als Haupt- oder Nebendarsteller. Gewidmet ist „Points d'aube“ Serge Collot und der Erinnerung an vergängliche und tief erlebte Stunden in der Einsamkeit des anbrechenden Tages.

### **Iannis Xenakis über „Linaia Agon“**

Linus war ein berühmter Musiker der griechischen Antike, der in die orphischen Geheimnisse eingeweiht war und Nachahmer fand. Die Legende erzählt, daß er Apollo zu einem Duell herausforderte und von der Gottheit niedergeschmettert wurde. Es geht nun darum, diesen Zweikampf heraufzubeschwören. Doch soll dem Sterblichen durch die Spielregeln die Möglichkeit gegeben werden, über Apollo den Sieg davonzutragen, was klar ausgedrückt bedeutet, daß es dem Menschen zukommt, seine Götter zu überflügeln. Linus wird durch die Posaune dargestellt, Apollo durch die Tuba und das Horn. In einem festgelegten Teil des Werks, der sich auf die Begegnung des Linus mit Apollo bezieht und in dem die beiden Widersacher ihre Individualität offenbaren, werden die Spielregeln erklärt. Drei Spielarten – oder Kampfmuster – werden im Laufe einer Episode der Wahl ausgesucht, erstes vorgängiges Aufeinanderstoßen von Posaune und Tuba, das den Ablauf der musikalischen Handlung auslösen soll. Die verschiedenen Klangkombinationen werden nach Zahlen (Gewinn- oder Verlustpunkten) aufgeteilt, die ein Schiedsrichter (hier der Dirigent) notiert. Durch die Anwendung der Spieltheorie garantieren die Regeln mathematisch eine leichte Überlegenheit des Apollo über Linus. Zwischen die aufeinanderfolgenden Zusammenstöße sind Warteepisoden eingeschoben, und zwar in Form von Battements und Quasi-Unisoni. Am Ende gibt ein weiterer festgelegter Abschnitt Zeit für die Punkteabrechnung und gemahnt an ein Warten auf das Schicksal. Zum Abschluß spielen die drei Instrumentalisten zusammen einen Trauergesang, nach der Verkündung des Siegers aber ein Siegeslied.

### **Gilbert Amy über „Jeux et Formes“**

Für 17 Soloinstrumente geschrieben, unternimmt dieses Stück eine neuerliche Erprobung „offener“ oder „beweglicher“ Formen. Tatsächlich können sich die neun Abschnitte, die das Werk umfaßt, zu vier verschiedenen Durchläufen anordnen und so vier verschiedene Artikulationsweisen hervorbringen.

Freilich bleibt die Beweglichkeit des Werkes nicht in diesem primitiven Stadium stecken. Jeder Abschnitt bietet eine Exposition und eine Ausführung. Die Exposition wird dabei einem begleiteten Soloinstrument anvertraut (was ebenfalls eine spontane Wahl ermöglicht), die Ausführung aber Instrumentengruppen, die bald in starrer Weise koordiniert, bald nach flexibleren Kriterien zusammengestellt sind. Jeder Abschnitt stellt so eine autonome Welt dar, die fähig ist, für verschiedene Verkettungen, für verschiedene innere Artikulationsweisen, zu denen sich der Dirigent oder bestimmte Instrumentalisten „hic et nunc“ entschließen, offen zu sein. Auch die instrumentale Zusammensetzung dieser Gruppen variiert. Der Komponist hat ganz besonders Kombinationen ausgesucht, die entweder systematisch homogen (Einheitlichkeit des Klangcharakters in den Gruppen und komplementäre Register, zum Beispiel: Streichquartett, Trio mit Rohrblattbläsern, Blechbläserquintett usw.) oder teilweise homogen (Uneinheitlichkeit des Klangcharakters, aber Einheitlichkeit der Spielweise: Gruppe der „Klavaturen“ [Klavier, Cembalo, Marimba, Harfe]) oder überhaupt heterogen sind (Uneinheitlichkeit des Klangcharakters, Uneinheitlichkeit der Tonerzeugung, Beispiel eines solchen Quartetts: Klarinette, Trompete, Harfe, Violoncello . . .).

Die Sitzverteilung des Instrumentalensembles ist unüblich: Der Dirigent befindet sich in der Mitte der Spielfläche und dreht sich um die eigene Achse den vier Hauptpunkten zu, je nachdem, welche Gruppen gerade einsetzen: Hinten das Streichquartett, links das Blechbläserquintett (Horn, 2 Trompeten, 2 Posaunen), rechts die Holzbläser (Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Fagott), an der Symmetrieachse Klavier, Harfe und Marimba. Die Oboe spielt eine

mehrfache Rolle, da sie sich je nach den Durchläufen an vier verschiedenen Standorten aufhält. Sie ist es auch, die meist das Spiel jedes der neun Abschnitte in „Schwung“ bringt.

Das ausgewählte Ensemble (17 „traditionelle“ Instrumentalindividuen) läßt den Willen erkennen, eher einen bestimmten musikalischen Gedanken als eine bestimmte Atmosphäre wiederzugeben.

Auf alle Fälle können wir sagen, daß das Instrumentalprinzip, das hier der Motor ist, als ein Mittel benutzt wird, die Verfeinerung einer bestimmten wahrnehmbaren Form zu erreichen.

„Jeux et Formes“ ist ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart und wurde speziell für die Solisten der „Domaine musical“ komponiert. Die Uraufführung durch das Ensemble der „Domaine musical“ unter der Leitung des Komponisten fand am 8. November 1971 in Stuttgart statt.

### **Über „Musik-Fontäne“ von Anestis Logothetis**

Auf dem einzelnen Blatt der „Musik-Fontäne für Robert Moran“ (1972) wird von der traditionellen Art der Notensetzung völlig abgegangen. Sie wird durch ein zusammenhängendes Bild ersetzt, nach dem die Musiker ihre Aufführung gestalten. Der Titel des Stückes deutet nicht nur auf das Trio hin, für das es geschrieben wurde, sondern gibt auch, ähnlich den Tongedichten des 19. Jahrhunderts, einen programmatischen Hinweis auf die vorherrschende Bewegungsart und Charakteristik: das Aufsteigen, Niederstürzen und Brausen des Wassers und die Übertragung dieser Elemente in eine musikalische Klangfontäne.

### **Über „Fragile“ von Arne Mellnäs**

Eine der wesentlichen Ausdrucksformen des Schaffens Mellnäs' zeigt sich in kleineren Werken, die mit minimalem Aufwand zarte, hypnotische Klanggewebe hervorbringen. „Fragile“, komponiert 1973 für Suono della Fontana, ist das jüngste Beispiel dafür. Seine Bedeutung liegt eher in der Darstellung eines Prozesses als in der Art und Weise, wie das Stück tatsächlich realisiert wird: Als Basis gegeben ist eine Reihe von Tonalitäten, die einer einfachen Entwicklung innerhalb einer bestimmten Dynamik (leise) und eines bestimmten Tempos (langsam) unterworfen wird. Innerhalb der durch diesen Rahmen bestimmten Klangwelt ist den Musikern freie Hand gegeben, diesen Prozeß in Töne umzusetzen. Sie schaffen sich ihre Parts selbst und verflechten sie mit denen ihrer musikalischen Partner.

### **Robert Moran über „L'après-midi du Dracula“**

1963 traf ich in Wien zum erstenmal den Maler Robert Doxat . . . Zusammen mit Freunden besuchte ich ihn in seiner Wohnung im II. Bezirk. Wir stiegen einen steinernen Treppenaufgang hinauf . . . draußen regnete es. Als ich eintrat, wußte ich, daß sich in mir ein magisches Ereignis vollzog. Robert zeigte mir seine wunderbaren Zeichnungen und Gemälde, Szenen aus der Welt von Xamixan. Als ich sein Bild „Der Nachmittag des Dracula“ sah, versuchte ich, den Eindruck dieses Werks in Musik wiederzugeben.

### **Roman Haubenstock-Ramati über „Concerto a tre“**

Das „Concerto a tre“, 1973 im Auftrag des ORF Graz komponiert, ist ein dreiteiliges Konzert für drei Solisten: einen Schlagzeuger, einen Pianisten und einen Poromisten. Das Werk ist graphisch notiert und enthält außer den graphischen Aufzeichnungen eine Reihe mehr oder weniger genauer Zeichenerklärungen und Spielanweisungen, die dem Werk stets einen eindeutigen Charakter und klaren formalen Ablauf sichern, wobei die Details freier, verschiedentlich sogar improvisiert werden können.

„Concerto a tre“ ist Robert Moran, Howard Hersh und Johannes Mager, den Interpreten des Werkes, meinen Freunden, mit denen ich 1972 in San Francisco zusammengearbeitet habe, gewidmet.

## **Gunther Hampel über seine Musik**

In meiner Generation herrscht völlige Ratlosigkeit darüber, wie wir für uns selbst und die Welt um uns eine Lösung finden können. Wir sehen die Welt mit ihren Kriegen, Vorurteilen, ihrem Machtstreben und dem alles verschlingenden Geldrausch, dem Mangel an Verständigung zwischen Menschen und Nationen an uns vorüberziehen, und wenn es jemandem gelingt, Ruhe zu finden und nachzudenken, kommt er zu der Überzeugung, daß es einen besseren Weg geben muß, den es zu entdecken gilt.

Das Entwicklungsstadium der Menschheit ist in die Phase eingetreten, in welcher wir uns einer weltumspannenden Kultur annähern; zum Ende des 20. Jahrhunderts werden wir den Status des Weltbürgers erreicht haben. Zum ersten Mal in der Geschichte übersehen wir gleichzeitig alle Kulturen der Erde. Kein Winkel ist mehr in mysteriöse Nebel gehüllt. Zukünftige Mysterien und Forschungen liegen außerhalb der Erde – zwischen den Planeten und Sternen. Wir haben die Möglichkeit, die verschiedenen Menschen auf der Erde zu erreichen, wir haben Kommunikationsmittel, die es uns erlauben, uns mit ihnen zu verständigen. Sie alle teilen mit uns eine weltweite Kultur, in der sie uns zu hören vermögen und in der sie auch zu uns sprechen können. Wir haben andere Leute singen, sprechen, beten gehört, wir wollen, daß diese anderen Leute auch uns zuhören.

Sie fragen: „Ist Kunst tot?“ – „Wie lebt sie?“ frage ich und sage im gleichen Atemzug: die Kunst, die Sie totsagen, ist die, die vom Betrachter, vom Hörer Identität verlangte. Noch vor 30 Jahren war Identität, Gleichsein, das zentrale Problem junger Menschen. Im Zuge des gewaltigen Wandels, der sich während des Zweiten Weltkrieges vollzog, wurde es für jeden Individualisten immer schwerer, in den sich überschneidenden Versionen unserer Kultur einen Platz zu finden.

Das heutige zentrale Problem ist Vertrauen. Welcher Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft kann sich der Mensch anvertrauen? Kann ich mein Leben überhaupt an irgend etwas übergeben? Wo gibt es etwas in der

menschlichen Kultur, wie sie heute existiert, das es wert ist, sich ihm anzuvertrauen? Wer bin ich eigentlich selbst? Was kann ich anbieten, was wird von mir genommen, von wem?

Es wird eine tiefere Bewußtseinsfrage gestellt, die das einzelne Individuum innerhalb seines eigenen Lebens und Erfahrungsbereiches selbst lösen muß.

Die heutige Kunst verlangt nicht mehr Identität, sondern sie ruft zur Aufklärung, dem Selbstentdecken und Sichfinden auf. Es gilt, bereit zu sein zur Bewußtseins-erweiterung, zu den Schritten zum eigenen Ich.

Meine Musik entsteht durch das uns eigene Zusammenspiel, in dem sich eine Art höherer Lebensgemeinschaft manifestiert. Sie ist meine zeitlose Version des Weltbürgerdorfes, des Spaceship, der Heimat und des Lebensraumes Erde, auf der wir in die Verantwortlichkeit gestellt sind, das Leben zu schützen, das der Menschen wie aller anderen lebenden Dinge. Jeder einzelne hat die Freiheit, sein Wissen um eine funktionierende Welt beizusteuern. Meine Musik ist ein Spiegel oder ein Abbild der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit. In meiner Musik verkörpert sich die Zeit. Um mich über diese Zeilen hinaus verständlich machen zu können, müssen Sie mir Ihr Ohr leihen. Sie sind herzlich eingeladen.

## **Über die Kontaktkonzerte**

Musik wieder dorthin, wo sie herkommt. Der von einem neuen Bewußtsein, einem neuen Menschen, einer neuen Generation zeugenden, erstaunlich kommunikativen, neuen Musik Gunter Hampels wird auf Konzerttourneen durch die ganze Welt enthusiastisches Interesse entgegengebracht. Sie spricht den Menschen unmittelbar an, ihre eigenen Webformen übermitteln einen Energiezuwachs, sie gibt . . .

Diese neue „Sprache“ des heutigen Menschen basiert auf bewußtseinserweiterter Kommunikation zwischen den Mitgliedern dieser Ton- und Wohngemeinschaft, die in-

nerhalb von Kompositionen kreativ aus den Essenzen des Augenblicks dem, was sie einzeln dem Kollektive zu geben haben, improvisieren und dem Zuhörer, den Mit-tänzern . . .

Dem heutigen Menschen helfen, den Tages-ablauf wieder mit lebendiger Musik zu gestalten, ist der Sinn dieser Straßenmusik-Kontaktkonzerte, nicht mit kommerzieller Kategorienmusik aus geschickt manipulierter amerikanischer oder englischer Konserve, sondern von kreativen Musikern, deren folkloristische neu-europäische Musik aus eigener Tradition gewachsen ist.

**Stephaniensaal**  
**Sonntag, 14. Oktober, 19.45 Uhr**

**Gian Francesco Malipiero**  
**Macchine per 14 strumenti**

**Hermann Markus Preßl**  
**Der große Pferdekopfnebel**  
Uraufführung  
Kompositionspreis der Stadt Graz

Pause

**Dubravko Detoni**  
**Graphik V**  
Uraufführung  
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

**John Cage**  
**Construction in metal**  
Österreichische Erstaufführung

**Gian Francesco Malipiero**, geb. 1882 in Venedig, gest. 1973 in Treviso. Musikstudien in Wien, Venedig und Bologna. Autodidaktische Studien der italienischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Später beeinflusst durch Claude Debussy, Maurice Ravel und Alfredo Casella. Hinwendung zur freien Tonalität. 1921–1924 Kompositionslehrer am Konservatorium in Parma. Ab 1932 am Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig, das er von 1940 bis 1953 leitete. Veröffentlichung der Monteverdi-Gesamtausgabe, Leiter der Vivaldi-Gesamtausgabe. Hauptwerke: Opern: „L'Allegra Brigata“ (1943); „Il Capitan Spavento“; „Don Giovanni“; „Gli Eroi di Bonaventura“; „La Favola del Figlio Cambiato“ (1933); „Giulio Cesare“ (1935); „L'Isclariota“ (1970); „Le Metamorfosi di Bonaventura“ (1963 bis 1965); „Mondi Celesti e Infernali“; „Uno dei Dieci“ (1970); 11 Sinfonien; 6 Klavierkonzerte; zahlreiche Orchesterwerke, Chor- und Kammermusik.

**Hermann Markus Preßl**, geb. 1939 in Altaussee. Musikstudien in Wien (Josef Drevo – Violine, Otto Siegl – Komposition), Salzburg (Jaroslav Suchy – Violine, Helmut Eder – Komposition) und Graz (Waldemar Bloch – Komposition). 1964–1966 Musikschulleiter in Bad Aussee. 1966–1971 im Auftrag der Wiener Musikakademie an der von Österreich betreuten Musikschule in Kabul (Afghanistan) als Lehrer und Volksmusiksammler tätig. Seit 1971 Instrumentallehrer an der Landesmusikschule Graz. 1973 Preis der Stadt Graz beim Kompositionswettbewerb des ORF-Studios Steiermark. Werke: „Drangiana“ I–III, Afghanisches Notenbuch in 3 Bänden (52 Hefte); „Der große Pferdekopfnebel“ für Straßnig, Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Harfe, Konzert für Violine und Kammerorchester; „Kurmusik“ I–VI für Kammerorchester.

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

Dirigent: Max Heider





**Dubravko Detoni**, geb. 1937 in Križevci, Nordkroatien; Klavier- und Kompositionsstudien bei Stjepan Šulek an der Agramer Musikakademie. Weitere Klavierstudien bei Guido Agosti und Alfred Cortot an der Academia in Siena, Kompositionsstudien bei Witold Lutoslawski in Warschau und am Experimentalstudio des polnischen Rundfunks. Zahlreiche Kompositionspreise. Wichtigste Werke: Dramatischer Prolog (1965); Musica a cinque (1965); Umbildung (1965); „Assonanzen“ 1, 2; Graphiken und Phonomorphologie, Zyklus für verschiedene Besetzungen und Tonband (1967 bis 1971); „Elucubrations“ für Klavier und Orchester; Nottorni, für vier Vokalgruppen, Orgel und Tonband (1970); „Monos“, Zyklus für verschiedene Instrumente (1970–1972).



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

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



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





**Hermann Markus Preßl über  
„Der große Pferdekopfnebel“**

Eine Anregung von Christos Polyzoides, ein Stück für Harfenquintett zu schreiben, die Begegnung mit den Texten „Der große Pferdekopfnebel“ von Wolfgang Straßnig und die einschlägige Ausschreibung eines Kompositionspreises des ORF-Studios Steiermark für das Musikprotokoll 1973 waren die äußere Veranlassung zur Komposition. Die innere Herausforderung ergab sich durch die in zehn Bruchstücke aufgegliederte Textidee, deren scheinbar zufällige Anordnung von isolierten Zuständen sich als Kompositionsprinzip anbot. Werkstattreste also, unausgearbeitete Notizen, belanglose Einfälle und Nichtigkeiten neben quasi Ernsterem wurden in mehr oder weniger gezielter Zufälligkeit polymetrisch auf die gewählten Instrumente verteilt und in eine aufführungstechnische Abhängigkeit zum laufenden Text verwickelt.

**Dubravko Detoni über „Graphik V“**

„Graphik V“ ist ein Werk mit Elementen des Instrumentaltheaters. Die beiliegende Partitur ist für zwölf Instrumente (Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Orgel, Klavier, Cembalo, Harfe, Schlagzeug I/II, Violine und Violoncello) geschrieben; diese Zahl kann jedoch vermindert oder auch auf maximal 20 Spieler erhöht werden. Vor und nach dem Werk soll eine große Pause sein. Dabei, in vollkommener Stille, bedeutsam und feierlich, langsam, treten die Spieler, einer nach dem anderen, zu ihren Instrumenten. Wenn alle da sind, die Instrumente so weit als möglich voneinander entfernt, sitzen sie noch eine Zeitlang, ganz still und unbeweglich. Nachher beginnt plötzlich der erste Spieler. Der Partitur gemäß folgen ihm alle anderen. Sie benehmen sich mechanisch, ein wenig steif, wie Puppen, die von oben bewegt werden. Das ganze Werk bezieht sich auf das Problem der Verbindung der Bewegung mit dem Geräuschklang.

**Stephaniensaal**  
**Montag, 15. Oktober, 19.45 Uhr**

**György Ligeti**  
**Clocks and Clouds**

Uraufführung  
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

**György Ligeti**  
**Doppelkonzert**

Pause

**Max Brand**  
**Ausschnitte aus der Oper „Maschinist Hopkins“**

Solisten:  
Ernst Gutstein (Jim und Hopkins)  
Milkana Nikolowa (Nell)  
William Ingle (Bill)

Das ORF-Symphonieorchester,  
der ORF-Chor

Dirigent: Friedrich Cerha

Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk

Solisten:  
Maurice Bourgue, Oboe  
Karlheinz Zöllner, Flöte



**György Ligeti**, geb. 1923  
in Dicsöszentmárton  
(Siebenbürgen).  
Studium an der  
Musikhochschule in  
Budapest, 1950–1956  
Lehrer für Harmonielehre  
und Kontrapunkt an  
derselben Hochschule,  
lebt seit 1957 in Wien als  
freischaffender  
Komponist, seit 1959  
Dozent bei den  
Darmstädter Ferienkursen,  
seit 1961 Gastprofessor  
für Komposition an der  
Musikhochschule in  
Stockholm, seit 1964  
Mitglied der Königlich-  
Schwedischen Akademie  
für Musik, mehrere  
internationale  
Kompositionspreise.  
Hauptwerke: Metamor-  
phoses Nocturnes für  
Streichquartett (1953);  
Apparitions für Orchester  
(1958/59); Atmosphères  
für großes Orchester  
(1961); Aventures für  
Sopran, Alt, Bariton und  
sieben Instrumentalisten  
(1961/62); Requiem für  
Sopran- und Mezzo-  
sopransolo, Chor und  
Orchester (1963/64);  
Nouvelles Aventures für  
Sopran, Alt, Bariton und  
sieben Instrumentalisten  
(1962/65); Poème Sym-  
phonique für 100 Metro-  
nome (1962); Volumina  
(1966); Lux aeterna  
(1966); 10 Stücke für  
Bläserquintett; 2. Streich-  
quartett; Konzert für  
Violoncello und Kammer-  
orchester; Lontano (1967);  
Kammerkonzert (1970/71);  
Melodien (1971).



Rodenstock  
*exclusiv*  
MODELLBRILLEN



Optik **EDER**

8010 Graz, Reitschulgasse 14

Frischdienst **KERN**



BANK FÜR ARBEIT  
UND WIRTSCHAFT  
AKTIENGESELLSCHAFT

8011 GRAZ

FILIALE GRAZ  
ANNENSTRASSE 24

ZWEIGSTELLE  
JOANNEUMRING 14



**KLEINOSCHEG**  
WEIN-UND SEKTKELLEREI

**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

carlo **G**rubber



**DIE WELTMASCHE**





# Steirische Raiffeisenbank in Graz

Die Bank am Tummelplatz

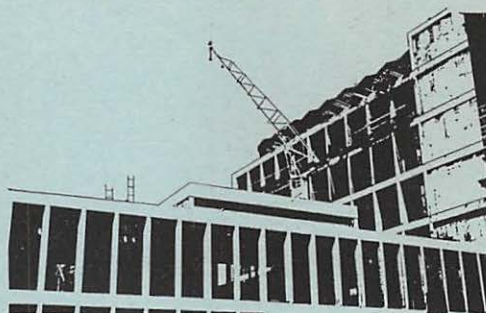
## Winterbierhaus

Graz, Bürgergasse 14,  
Bindergasse 1, Telefon 83 191

Mittwoch Ruhetag

Dipl.-Ing. M. Cakic empfiehlt  
Balkanspezialitäten vom Holz-  
kohlenrost, Wiener Küche.

Gute Getränke,  
in- u. ausländische Weine.



BAUUNTERNEHMEN  
DIPL.ING. F. WEBERN, GRAZ  
HAUPTPLATZ 15

## GLAUNINGER-PELZE

8010 Graz, Schörgelgasse 8, Telefon 71 002



inter Rent Austria

## Leihwagendienst

8010 Graz, Grazbachgasse 27, Telefon 71 364

Wir sind immer für Sie da!



**Max Brand**, geb. 1896. Kompositionsschüler von Franz Schreker in Wien, später in Berlin. Nach kurzer Lehrtätigkeit in Salzburg Gründung des „Mimoplastischen Theaters“ für Ballett in Wien, Direktionsmitglied der „Wiener Opernproduktion“ am Raimundtheater und Produzent musikalischer Filme. Emigration über Prag und die Schweiz nach Rio de Janeiro, lebt seit 1940 in den USA. Künstlerischer Leiter bei „The Music and Theatre Wing of the Caravan of East and West“ und Vizepräsident der „American League of Authors and Composers from Austria“.

Wichtigste Werke: Opern: „Maschinist Hopkins“ (1929); „Requiem“; „Cleopatra“; „Die Chronik“, szenische Kantate (1938); „The Gate“ (1944); „Stormy Interlude“ (1955). Seit 1958 ausschließlich auf dem Gebiet der elektronischen Musik tätig. Eigenes Elektronik-Studio.

Wichtigste elektronische Kompositionen: „Meditation“ (1960); „Aufforderung und Abstieg“ (1960); „Rhinozeros“, Kirchenglocken und Trauermarsch für eine Katze (1960); „De Astronauts“, elektronisches Epos für Ansager, Chor, Kinderstimmen und authentische Stimmen, aufgenommen während John Glenns Flug (1962); „Ilian“-Serie, Ballette auf dem griechischen Mythos basierend.

**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, U VII Musica Viva Wien 1972. Weltmusikfest der IGNM

Graz 1972 konzertante Uraufführung des Gesamtzyklus.) Exercises für Sprecher, Bariton und Kammerensemble 1962–1967 (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); Langegger Nachtmusik I für Orchester (U „die reihe“ Berliner Festwochen); Langegger Nachtmusik II für Orchester (U Neues Werk Hamburg).

**Das ORF-Symphonieorchester** besteht seit dem Jahre 1969; es ging hervor aus dem im Jahre 1945 von Max Schönherr aufgebauten „Großen Wiener Rundfunkorchester“. Zum Chefdirigenten des neuen, auf 100 Mitglieder vergrößerten Orchesters wurde Dr. Milan Horvat bestellt. In der Wiener Konzertsituation hat das ORF-Symphonieorchester speziell die Aufgabe, das zeitgenössische Musikschaffen aller Richtungen zu präsentieren. Das Orchester gab in den abgelaufenen vier Saisonen seines Bestehens 148 Konzerte, davon 91 in Wien, 43 in den österreichischen Bundesländern und 14 im Ausland.

Besonders wichtig wurde in diesen Jahren die Mitwirkung bei den österreichischen Festspielen. Sowohl bei den Wiener Festwochen als auch bei den Salzburger Festspielen gab das Orchester vielbeachtete Konzerte vor allem mit neuer und neuester Musik. Höhepunkte waren die Aufführung der Lukas-Passion von Penderecki 1970 im Dom zu Salzburg und das Ligeti-Requiem am 31. Juli 1971 im Großen Festspielhaus, bei den Wiener Festwochen die österreichische Erstaufführung der Utrjenja von Krzysztof Penderecki am 15. Juni 1971. Bei den Salzburger Festspielen 1973 bestritt das Orchester wieder zwei



Konzerte. Unter der Leitung von Bruno Maderna und Milan Horvat wurden Werke von Messiaen, Strawinsky, Boulez, Lutoslawski, Krenek, Berg und Einem aufgeführt. Im Rahmen des Carinthischen Sommers und der Bregenzer Festspiele dirigierte Milan Horvat je ein Konzert mit Werken von Webern, Einem und Lutoslawski. Bei den Bregenzer Festspielen wirkt das Orchester außerdem alljährlich bei den Operaufführungen in Hohenems mit.

Im Grazer „Musikprotokoll“ bestreitet das ORF-Symphonieorchester seit 1969 neben Gastorchestern aus aller Welt wichtige Orchesterkonzerte mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen (z. B. im Vorjahr die Uraufführung der „Spiegel“, ein Zyklus von sieben Orchesterwerken, unter Leitung des Komponisten Friedrich Cerha).

Seit einiger Zeit ist das Orchester auch bei konzertanten Operaufführungen eingesetzt: Im Dezember 1970 wurde „Leonore“, die Urfassung von Beethovens „Fidelio“, aufgeführt. Dieser Abend war der Höhepunkt der Beethovenfeiern der EBU (European Broadcasting Union) anlässlich seines 200. Geburtstages und wurde original in alle Mitgliedsstaaten übertragen. Im Februar 1971 wurden „Die Hugenotten“ zum ersten Mal in Wien in der originalen fünfaktigen Fassung

aufgeführt. Im Mai 1972 folgte eine konzertante Aufführung der Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns. In den Wiener Festwochen 1972 wirkte das Orchester bei einer konzertanten Aufführung von Webers „Euryanthe“ im Großen Musikvereinssaal mit. Höhepunkte der abgelaufenen Saison waren eine Schweizer Tournee im Jänner (bei der unter Leitung des Chefdirigenten Werke von Einem, Bartók und Schubert aufgeführt wurden) sowie drei Konzerte im Rahmen der Wiener Festwochen (ein EBU-Konzert mit Werken von György Ligeti anlässlich dessen 50. Geburtstages leitete Friedrich Cerha, Miltiades Caridis dirigierte die österreichische Erstaufführung von Messiaens Oratorium „La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ“, und Milan Horvat leitete ein Konzert mit Werken von Anton Heiller). Selbstverständlich ist nach wie vor die Pflege der zeitgenössischen Musik aller Richtungen Hauptaufgabe des Orchesters. Darüber hinaus ist aber weder für die Aufgaben im ORF noch für den weiteren qualitativen Ausbau des Orchesters die Aufführung von Werken aller bedeutenden Komponisten der letzten 200 Jahre entbehrlich.

**Maurice Bourgue,** geb. 1939 in Avignon. Studien am Conservatoire Nationale in Avignon und am Conservatoire National Supérieur in Paris. Bourgue war Mitglied des Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, seit 1967 ist er Solo-Oboist des Orchestre de Paris. Konzerttourneen durch Frankreich, England und Deutschland. Preisträger mehrerer Musikwettbewerbe; u. a. 1967 beim internationalen Musikwettbewerb der deutschen Rundfunkanstalten in München.



**Karlheinz Zoeller,** geb. 1928. Studium an den Hochschulen Frankfurt und Detmold. 1950 künstlerische Reifeprüfung. 1960 bis 1969 Soloflöhist der Berliner Philharmoniker, 1961 bis 1968 Dozent und Professor an der Hochschule für Musik in Berlin. Seit 1969 Professur an der Hochschule für Musik in Hamburg. Ausgedehnte Konzertreisen mit dem von ihm gegründeten Ensemble „Philharmonische Solisten Berlin“ durch viele europäische Länder, den Vorderen Orient, Nord- und Südamerika. Teilnahme an folgenden Festspielen: Bach-Festival Oxford, Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Festival du Marais, Stresa, Wiener Festwochen, Edinburgh Festival. Ausgedehnte Konzerttätigkeit und -reisen als Solist: Juni 1970 Aldeburgh Festival; Mitwirkung bei der Uraufführung von „El Cimarron“ von Hans Werner Henze; Berliner Festwochen 1970: deutsche Erstaufführung. Seither viele Gastspiele mit diesem Ensemble, u. a. an der Piccola Scala in Mailand. Berliner Festwochen 1972: Mitwirkung bei der Uraufführung von Ligetis Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester. Mitwirkung bei der Erstaufführung desselben Werkes beim Festival de Royan 1973 und in

Wien 1973. Konzerttournee im Frühjahr 1973 durch Japan. Ausgezeichnet mit mehreren deutschen und internationalen Preisen, u. a. 1952 Kranichsteiner Musikpreis, 1968 Deutscher Kritikerpreis.



**György Ligeti über  
„Clocks and Clouds“  
für Frauenchor und Orchester**

Der Titel des Werkes bezieht sich auf einen Aufsatz des österreichisch-englischen Philosophen Sir Karl Raimund Popper „Über Uhren und Wolken“, einen Aufsatz, der über exakt meßbare Vorgänge in der Natur („Uhren“) und unbestimmte, nur statistisch beschreibbare Vorgänge („Wolken“) handelt. Meine Komposition hat zwar nichts mit dem Inhalt des Popperschen Aufsatzes zu tun, doch gefiel mir Poppers Titel und erweckte in mir musikalische Assoziationen an einem Formvorgang, in dem rhythmisch und harmonisch präzise Gestalten allmählich in diffuse Klangtexturen übergehen und umgekehrt, wobei also das musikalische Geschehen hauptsächlich aus Prozessen der Auflösung von „Uhren“ zu „Wolken“ und der Kondensation und Materialisation von „Wolken“ zu „Uhren“ besteht.

Diese Vorgänge sind nicht linear, der Übergang von „Uhren“ zu „Wolken“ und zurück ist unregelmäßig und vertrackt, auch gibt es ständig Überlappungen und Aneinanderschichtungen von musikalischen Vorgängen, so daß „Uhren“ innerhalb von „Wolken“ ticken und „Wolken“ gleichsam von innen heraus die „Uhren“ aushöhlen und verflüssigen.

Da die rhythmische „pattern transformation“ mit einer harmonischen Hand in Hand geht, verwendete ich ein harmonisches System, das einen chamäleonhaften Wechsel zwischen nicht-temperierten und temperierten Intervallen sowie Harmonien erlaubt. Sämtliche Bläser und Streicher sind fähig, nicht genau determinierte Intonationsabweichungen vom fixierten Referenzsystem der gleichschwebenden Temperatur auszuführen – doch ist die Flöte das bevorzugte Instrument für genau determinierte Abweichungen, da bei diesem Instrument in der jüngsten Vergangenheit zahlreiche Untersuchungen über ungewohnte Griffmöglichkeiten durchgeführt worden sind. (In der Notenschrift verwende ich eine Mischform aus Tonhöhennotation und Tabulatur, indem die nicht genau notierbaren Tonhöhenabweichungen durch die

Angabe des jeweiligen Griffes präzisiert wird.)

So bildet in „Clocks and Clouds“ eine Gruppe von fünf Flöten das instrumentale Rückgrat für die Ausführung von genau festgelegten Mikrointervallen bzw. Intonationsabweichungen. In engster Kombination mit den Flöten stehen fünf Klarinetten sowie ein zwölfstimmiger Frauenchor (ad libitum zwölf Soli): Diese Kombination ergibt eine besonders weiche und helle dominierende Klangfarbe, die für die Gestaltung der „verflüssigten“ Texturen geeignet ist – die präzisen rhythmischen patterns werden dagegen von fixiert und temperiert gestimmten Instrumenten mit schnell abklingendem, daher auch rhythmisch deutlichem Klang realisiert: 2 Harfen, je ein Glockenspiel, Vibraphon, Celesta. Die übrigen Instrumente sind: 3 Oboen, 4 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Bratschen, 6 Celli, 4 Kontrabässe. Während die Intonationsabweichungen der Flöten durch die Tabulatur bestimmt sind, spielen die übrigen Bläser sowie die Streicher unpräzise Abweichungen – auch der Frauenchor hat Mikrointervalle zu singen, die aber in der Intonation durch die Bläser, hauptsächlich durch die Flöten, gestützt werden.

Der „Text“ der Singstimmen ist nicht-semantic und ist in dem Internationalen Phonetischen Alphabet notiert. Die vorgeschriebenen Lautkombinationen haben rhythmische und farbliche Funktion und dienen der abwechselnden Verschmelzung bzw. Verselbständigung der Singstimmen. „Clocks and Clouds“ habe ich dem Andenken meines unvergessenen Freundes Harald Kaufmann gewidmet: Unsere zahlreichen Gespräche brachten mich oft auf neue musikalische Gedanken, sein früher Tod hinterläßt eine nie wieder ausfüllbare Lücke in meinem Leben.



## **György Ligeti über Doppelkonzert**

Wie bereits bei meinem „Cellokonzert“ und meinem „Kammerkonzert“ bezieht sich die Benennung „Konzert“ nicht auf die traditionelle Konzertform, vielmehr auf die Behandlung der Instrumente: In diesem „Doppelkonzert“ sind zwei Blasinstrumente, nämlich Flöte und Oboe, virtuos-konzertant verwendet. Obwohl musikalisch dominierend, heben sich die zwei Soloinstrumente nicht stetig aus dem übrigen Orchester hervor, sie bilden keine kontrastierende Schicht wie in traditionellen Konzerten, sondern gehen in verschiedenartigste Mischungen, Amalgamierungen, Kombinationen mit den übrigen Orchesterinstrumenten ein – das Orchester selbst ist auch konzertant behandelt. Um die bestmögliche Amalgamierung zu ermöglichen, habe ich das Orchester so besetzt, daß die Holzbläser dominieren. So verbinden sich mit der Soloflöte drei weitere Flöten, mit der Solooboe drei weitere Oboen (bzw. abwechselnd Oboe d’amore und Englisch Horn), außerdem Klarinetten und Fagotte. Blechbläser und Schlagzeug sind eher diskret verwendet, ebenso Celesta und Harfe, und ganz auf das Aufgehen im Holzbläser-Klang ausgerichtet. Da eine übliche Streicherbesetzung ebenfalls als Kontrast wirken müßte, habe ich die Streicher weitgehend ausgespart: Geigen gibt es gar nicht, 4 Bratschen, 6 Celli und 4 Kontrabässe, durchwegs solistisch geführt, mischen sich mit dem Holzbläser-Klang. Von den beiden Soloinstrumenten wechselt die Flöte zu Baßflöte und Altflöte, während die Oboe nicht gewechselt wird: Die tieferen Instrumente der Oboenfamilie befinden sich im Orchester.

Das Stück ist zweisätzig – zwischen dem ersten (statisch-langsamem) und dem zweiten (virtuos-raschen) Satz gibt es formale Verbindungen (einer ist die Variante des anderen), ähnlich wie bei meinen früheren Stücken „Apparitions“ und „Cellokonzert“. Der mich beim Komponieren des „Doppelkonzertes“ vorrangig beschäftigende Aspekt war der der Harmonik bzw. des Tonhöhen-systems. Vierteltöne und andere mikrotonale Aufteilungen des temperierten

Systems wurden von vielen Komponisten verwendet, nicht-temperierte mikrotonale Systeme gibt es in großer Zahl und Verschiedenheit in außereuropäischen Kulturen. Wenn ich also mein Interesse an Mikrointervallen bekunde, bedeutet das nichts prinzipiell Neues oder Originelles (die wohl konsequenteste Entwicklung der Mikrointervallik befindet sich im Werk von Harry Partch). Was mich jedoch von den zahlreichen mikrotonalen Möglichkeiten besonders beschäftigt und wo ich einen neuen und fruchtbaren Bereich zu finden wähne, ist die nicht-fixierte Mikrointervallik, d. h. keine Viertel-, Drittel- oder andere Aufspaltung der gleichschwebenden Temperatur, auch keine aus den oberen Teiltönen abgeleitete Mikrointervallik, sondern eine unsichere Intonation, die aber, da keine Glissandi zur Verwendung kommen (mit einer einzigen Ausnahme eines Posaunenglissandos), Sicherheit vortäuscht. Als Bezugssystem (auch in der Notation) behalte ich die gleichschwebende 12-Ton-Temperatur bei: Die Mikrointervalle erscheinen als Abweichung von dieser Temperatur, wobei die 12tönige Harmonik stets seifenblasenartig zu zerplatzen droht. Das heißt: Nicht die Mikrotonalität an sich, sondern ihre Spannungen in Relation zum festen, temperierten Tonhöhen-system erzeugen die fluktuierende, unsichere neue Harmonik.

## **Max Brand Ausschnitte aus der Oper „Maschinist Hopkins“**

### **Erster Akt**

#### **2. Bild**

Maschinenhalle bei Nacht. Gegen den lichterem Hintergrund (Glas) heben sich gigantische Maschinen wie phantastische Fabelwesen ab. Links Plattform, von der eine eiserne Wendeltreppe zur Bühne herabführt. Rechts ebenfalls eine Plattform, auf der oben die Hauptschalttafel angebracht ist. Zu dieser Plattform führt eine Eisentreppe. Hie und da blickt ein glatter Metallteil nackt, wie ein bösesartiges Auge, auf. Beim Aufgehen des Vorhangs ist die Bühne vollkommen dunkel, nur der Hintergrund leuchtet schwach und bläulich.

Chor der ruhenden Maschinen (Sprechchor mit einzelnen Singstimmen).

Stimmen links (stöhnend):

Gefang'ne Kraft,  
Versklavter Geist,  
Zu Form erstarrt,  
In Eisen hart,  
Muß raffen, raffen.

Stimmen rechts (ebenso):

Gelenke schwer,  
Ganz ohne Wehr,  
Erfüllt von Macht,  
Die alles schafft,  
Sie folgen, folgen.

Stimmen Mitte (ebenso):

Und Tag für Tag,  
Schwingt jedes Rad,  
Die Wellen laufen,  
Kolben sausen,  
Immerzu, immerzu.

Stimme aus der Höhe (rufend):

Mein Band wird schwach!

Stimme rechts unten:

Gemach, bald bringen sie ein neues dir!

Stimme Mitte:

Der Bolzen lockert sich in mir!

Stimme rechts oben:

Mein Lager läuft fast ohne Öl!

Alle Stimmen (tief aufseufzend):

Ö! Ö!



Unsrer harten Glieder Kühlung,  
Weiches Öl.  
Stimme Mitte, hoch oben (sehr scharf):  
Verschmäht den Saft!  
Stimme links:  
Verweigert Kraft!  
Stimme unten rechts:  
Still stehe, Welle!  
Stimme Mitte:  
Rad, das schnelle!  
Stimme links oben:  
Die Transmission  
Gelockert schon!  
Viele Stimmen:  
Ruhe! Ruhe!  
Nicht mehr hasten,  
Bösem Geiste  
Folge leisten.  
Ruhe.  
Stimme tief unten rechts:  
Vergeblich, dieser tollen  
Kraft entrinnen wollen,  
Die uns täglich vorwärtspeitscht.  
Alle Stimmen (wie ein Aufschrei):  
Mensch! Mensch!  
Stimme ganz unten links (geflüstert):  
Still! Sie kommen!  
Einige Stimmen (durcheinander):  
Wer?  
Stimme ganz unten links (wie zuvor):  
Die wir riefen.  
Andere Stimmen:  
Menschen?  
Stimme ganz unten links (wie zuvor):  
Ja.  
Stimmen oben:  
Nacht ist.

## Zweiter Akt

### 6. Bild

Maschinenhalle, wie im 2. Bild. Es ist Tag. Alle Maschinen sind in Bewegung. Arbeiter und Arbeiterinnen stehen in langen, teilweise gegeneinanderlaufenden Reihen an den Maschinen, exakt rhythmische Bewegungen ausführend. Jede Reihe eine andere Bewegung. Rechts oben auf der Plattform beim Hauptschalter steht Hopkins, anfangs mit dem Rücken zum Zuschauer, die verschiedenen Manometer und auf-flammenden Signallichter kontrollierend.

Chor der Arbeiter  
Männer: Hoch, schwinget, fasset, gebet!  
Hammer her, Lasten hebet,  
Alle Kraft hinein in'n Stahl,  
In die Schmelze noch einmal.  
Daß er blinkt und blankt und blendet,  
In der Drehbank rasch ihn wendet;  
Zieht ihn jetzt heraus und ganz,  
So bekommt er richtigen Glanz.  
Frauen: Reichet eine Hand der andern,  
Arbeitsbandes endlos Wandern  
Fließt in uns, durch uns zum Ziel,  
Keine Mühe ist zuviel.  
Und der Tage Mittagsbläue  
Gibt uns Frauen keine neue  
Hoffnung. Immer gleich die Hast.  
Keine Ruhe, keine Rast.  
Männer: Hoch, schwinget, fasset, gebet!  
Hammer her, Lasten hebet,  
Alle Kraft hinein in'n Stahl,  
In die Schmelze noch einmal.  
Alle zusammen: Hej! Nicht gaffet!  
Hej! Erraffet!  
Unsern Herren  
Reichtum schafftet!  
Immerzu, immerzu.  
Ganzes Leben ohne Ruh.  
Hopkins (immer noch zu den Manometern  
gewendet, von oben rufend):  
Rechts Belegschaft, fester schließet!  
Männer: Noch mehr Kraft hinein ergießet,  
Jede Sehne straff gespannt.  
Fest die Hebel in der Hand.  
Hopkins (wie zuvor):  
Links nun schneller, dort die dritten!  
Frauen: Triff es wen aus unserer Mitten,  
Daß erschöpft sie niedersank,  
alles bleibt im selben Gang.  
Hopkins (sich umwendend):  
Schmiert nun! Und Ventile schließt,  
Daß der Kraftstrom stärker fließt.  
Immer schneller tanzt der Zeiger,  
Wie ein toller, wilder Geiger!  
Tanzt und spielt euch auf ein Lied,  
Das euch in den Knochen glüht:  
Schaffet, schaffet,  
Immer schaffet,  
Keinen Atemzug verpasset!  
Kolben, Räder, Arme dienen  
Alle, alle den Maschinen!

## Dritter Akt

### 9. Bild

Eine menschenleere Straße längs einer Mauer, die mit Plakaten beklebt ist. Die Mauer stößt links an eine Häuserfront. Am Ende dieser Häuserreihe sieht man die leuchtende Aufschrift: „Hotel du bonne heure“. Es ist Nacht und ziemlich dunkel. Rechts steht eine einsame Gaslaterne, an der Hopkins lehnt. Kurze Zeit bleibt er allein. Nell kommt hastig von rechts. Nicht mehr die Dame von ehemals, etwas verwahrlost und heruntergekommen sieht sie aus.

Nell (an Hopkins herantretend):  
Hopkins!  
Hopkins: Ich kam, Nell, weil du mich riefst.  
Was willst du?  
Nell (verzweifelt): Du meidest mich!  
(Hopkins blickt schweigend zu Boden.)  
Du! Du! Ich habe alles für dich geopfert.  
Habe Reichtum, Ruhm und Glück  
gelassen, um dir zu folgen. (Sich an  
Hopkins klammernd.) Du darfst mich nicht  
verlassen! Hörst du? Darfst es nicht!  
Hopkins (sich freimachend):  
Es muß sein, Nell.  
Nell: Warum? Warum?!  
Hopkins: Weil unsere Wege auseinander-  
gehen, da du vollbracht hast, was du  
vollbringen mußtest.  
Nell: Was heißt das?! Ich verstehe nicht!  
Hopkins: Bill mußte untergehen. Und du  
warst der Weg hiezu. Nun weißt du alles.  
Nell (die mit wachsender Erregung zugehört  
hat): Ja! Ich weiß, daß du mich mißbraucht  
hast! Gemein mißbraucht zu deinen  
entsetzlichen Plänen! Oh, du hast es  
erreicht, wunderbar erreicht, viel mehr  
noch, als du selbst vielleicht gewollt!  
Nur – nur –, es ist ja nur eine  
Kleinigkeit, kaum der Rede wert, nicht  
wahr? –, daß ich mit untergehe und doch  
geschmiedet bin an dich! Jetzt schickst  
du mich fort, läßt mich allein! Oh, was  
bist du? Bist du ein Tier, ein fürchter-  
liches Tier? Nein, nein, so hart, so  
mitleidlos ist kein Tier. Du bist Eisen,  
so kalt und starr wie Eisen. Ja! Du bist  
Eisen!

Hopkins: Mag sein, daß du recht hast.  
Nur Eisen liebe ich. Nur der Maschine diene ich. In ihr wirkt der schaffende Geist, dem ich folgen muß. — Begreifst du nicht, daß ich allein und unbeschwert meinen Weg nun gehen muß?

Nell: Nein und nein! Oh, nimm mich mit! Verzeih die harten Worte früher. Du beschenktest mich, wie noch nie ein Weib beschenkt ward! Was ist alles Geld, aller Ruhm, alles Glück gegen das Glück, bei dir zu sein. Dich zu atmen, dich zu fühlen. Du, höre mich an. Nimm mich mit dir. Tu mit mir, was du willst. Ich will mich nie beklagen und dir dankbar sein für jedes Wort, das du mir schenkst! (Nell sinkt in die Knie und schmiegt sich an Hopkins.) Nur verjag mich nicht! Oh, verlaß mich nicht! (Schluchzend umklammert sie Hopkins Knie.)

Hopkins: Es kann nicht sein, Nell! (Sich fast mit Gewalt von Nells Umklammerung befreiend.) Du mußt es überwinden! (Hopkins rasch rechts ab.)

(Nell ist vor der Laterne, die sie mit ihren Armen umschlungen hält, zusammengesunken. Ein hörbares Schluchzen erschüttert sie. Endlich erhebt sie sich schwer. Sie lehnt an dem Laternenpfahl, sieht sich mit leeren Blicken um und bringt mechanisch ihre Kleider in Ordnung. Langsam beginnt sie nach links zu gehen, immer an der Mauer halt suchend. Von rechts erscheint der Kommis (Typ: Ladenschwengel am Sonntag). Pfeifend geht er seines Weges. Sobald er Nell erblickt, beschleunigt er seine Schritte, um sie bald einzuholen.)

Kommis: Na, wie wär's? (Nell ist, mit dem Rücken an der Mauer lehrend, stehen geblieben. Mit verständnislosen, erstarrten Augen sieht sie den Kommis an.) Mach doch keine Faxen, kriegst nicht mehr deswegen.

## 10. Bild

Bondys Bar. Schenke übelster Sorte. Im Hintergrund ein großer Schanktisch mit hohen Stühlen davor. Links vom Schanktisch eine Treppe hinauf zum Ausgang. Rechts ein elektrisches Pianino. Überall Tische und Sessel. Die ganze Schenke ist voll von

Arbeitern, zwischendurch Dirnen und Zuhälter. Hinter dem Schanktisch thront die überaus fette Frau Bondy, eine große Zigarre im Mund, bald Befehle erteilend, bald einschenkend, bald selbst trinkend. Kellnerinnen mit Getränken drängen sich durch die Gäste. Rechts, nahe der Rampe, sitzt allein an einem Tisch Bill, ein Glas Schnaps vor sich, vornüber über den Tisch gebeugt, den Kopf in den Armen verborgen. Er ist schlecht, fast in Lumpen, gekleidet. In der Mitte ist ein freier Tanzraum. Alle sehen und hören dem jungen Mädchen zu, das tanzend singt. Abwechselnd wird applaudiert und mitgesungen.

Mädchen: Fünfzehn Jahre ward ich alt  
Und schon keine Jungfer mehr.  
Sonntags ging ich durch den Wald,  
Kam ein Bursch und nahm mich her.

Chor (Refrain): Ja! Die schöne Welt ist bunt.  
Und bevor du kommst auf'n Hund,  
Achte nicht des Lebens Hiebe,  
Sondern saufe, küsse, liebe!

Mädchen: War einmal ein Mäd'el feine.  
Spreizte niemals ihre Beine,  
Bis kam einer, der nicht dumm,  
Fragte gar nicht erst darum.

Chor (Refrain): Ja! Die schöne . . . etc.

Mädchen: Auch kann' ich mal einen Jungen,  
Der der Schule grad entsprungen.  
Nahm mich seiner gerne an.  
Jetzt ist er ein ganzer Mann.

Chor (Refrain): Ja! die schöne . . . etc.  
(Unterdessen kommen zwei Männer durch die Tür. Da nirgends mehr Platz ist, setzen sie sich an Bills Tisch und bestellen Getränke. Das Mädchen wurde nach beendetem Gesang von einem Rudel von Männern umringt und zu einem Tisch gezogen, wo es auf die Knie eines Mannes zu sitzen kommt, Küsse verteilt und trinkt. Das elektrische Pianino hämmert unbarmherzig und verstimmt einen Foxtrott, zu dem, dicht gedrängt, Paare tanzen. Sobald die Männer zu sprechen beginnen, erwacht Bill langsam aus seiner Erstarrung, unbemerkt dem Gespräch der beiden lauschend.)

I. Mann (an Bills Tisch): Schau, wie das Gemüse sich üppig macht.

II. Mann: Ach, das ist gar nichts! Da ist jetzt eine, sag' ich dir, blond und zart, die jeden gerne nimmt.

I. Mann: Woher kommt die denn?

II. Mann: Weiß nicht genau. Man munkelt allerlei: Die einen sagen, sie war einmal eine große Dame, die anderen wiederum, sie stamme von hier.

I. Mann: Kennst du sie?

II. Mann: Komm grad von ihr.

I. Mann: Ah, da schau her!

II. Mann: Ja. Hände hat sie, sag' ich dir, so feine. — Man kann kaum glauben, was die Leute sagen.

I. Mann: Was denn?

II. Mann: Sie hätte mal einen Mann gehabt, den sie umgebracht.

I. Mann (schaudernd): Mit so einer hätte ich nicht gerne zu tun.

II. Mann: Hasenfuß! Warum nicht? Ist mal was anderes.

I. Mann: Wie heißt sie denn?

II. Mann: Man nennt sie die blonde Nell.

Bill (auffahrend, in furchtbarer Erregung mit der Faust auf den Tisch schlagend): Du lügst, Hund!

(Durch den Lärm bricht der Tanz plötzlich ab. Alle drängen sich um Bills Tisch, einen Streit witternd.)

II. Mann: Bist wohl besoffen! Was? Was willst du denn von mir?

Bill: Wiederhole noch einmal, wie das Weib heißt, von der du sprachst, und ich breche alle Knochen dir!

II. Mann (spöttisch): Ach so! Ist wohl deine Liebste, was? Brauchst dir nicht viel darauf einzubilden. Ist kaum einer hier, dessen Liebste Nell nicht gewesen!

Chor: Ah, die Nell, die blonde Nell . . .

(Alle lachen)

Bill (sieht um sich wie ein gehetztes Tier. Flüsternd): Nell! Nell! (Alle drängen mit neugierigem Lächeln um ihn. Plötzlich aufrüllend): Platz da! (Erschrocken weicht man ihm aus, hiedurch entsteht eine Gasse, durch die er den Ausgang erreicht.)

Chor (Bill nachsingend, wie einen Gassenhauer):

Ja, die Nell, die tolle Nell,

Wer kennt sie nicht,

Die schöne Nell.

Die Lippen rot,

Der freche Blick,

So kommt sie her

Die blonde Nell! (Alle lachen.)

(Unterdessen ist Hopkins unbemerkt eingetreten und bleibt an der Treppenbrüstung stehen. Beim Schluß des Chores beugt er sich über das Geländer und klopft dem nächstsitzenden Mann von hinten auf die Schulter. Der Mann wendet sich rasch um und springt überrascht mit dem Ausruf „Hopkins“ von seinem Sitz. Die Umsitzenden und nach und nach überhaupt alle Anwesenden werden aufmerksam und nehmen den Ausruf „Hopkins“ auf.) Hopkins: Ja! Und bringe gute Nachricht euch!

Chor (murmelnd): Hört, was Hopkins sagt. Hopkins: Die Lixton-Werke nehmen den Betrieb wieder auf!

Schon rauchen die Schloten wieder.  
Bald heulen Sirenen ihr Lied:  
Es wird wieder Arbeit und Lohn für euch.  
Wieder Wärme und Brot für euch.  
Alle Räder beginnen sich zu drehn!  
Alle Maschinen wieder zu gehn!

Chor: Für uns, für uns, wird Arbeit und Lohn, für uns.

Hopkins: Von Montag an.

Chor: Wieder gibt's Wärme und Brot für uns!

Alle Räder beginnen sich zu drehn!  
Alle Maschinen wieder zu gehn!

Hopkins: Beginnen alle Schichten mit der Arbeit.

Wer Arbeit sucht, der meldet sich!

(Hopkins geht langsam die Stufen hinunter.)

## 11. Bild

Gasse wie im 1. Bild. Es ist Nacht. Die Tür von Bondys Bar öffnet sich. Bill stürzt heraus. Aus der Bar hört man, solange die Türe offen ist, dröhnendes Lachen. Einen Augenblick bleibt Bill stehen und sieht sich verzweifelt nach allen Seiten um.

Hoffnungslose Trauer erfüllt ihn. Bitteres Erinnern an vergangene Tage, vergangenes Wollen.

Bill: Ist lange her . . . und alles liegt dazwischen. Der Weg war krumm. Das Ziel ist da. (Er geht einige Schritte, so daß er schräg zu Nells Fenster stehenbleibt.) Hier begann's, und hier geht es zu Ende.

(Bill bleibt in den Anblick des Fensters versunken stehen. Plötzlich bemerkt er

jemand von links kommen und versteckt sich rasch hinter dem Brunnen, von wo er das Kommende beobachtet. Nell erscheint von links, einen sich sträubenden Mann mitziehend, der schwarz und spießhaft gekleidet ist.)

Nell: So komm doch. Ich tu dir nichts. Hier bin ich schon zu Hause.

Der Spießer (ängstlich um sich blickend): Ist es nur sicher hier?

Nell (ungeduldig): Ja, ja. Komm nur!

Spießer: Unheimlich.

Nell: Komm mit. Komm! (Sie zieht ihn fast gewaltsam mit sich. Beide verschwinden im Haus.)

Bill (ist aus seinem Versteck, sobald die beiden ins Haus gegangen sind, hervorgesprungen): Nell! Nell!

(Unterdessen ist das verhängte Fenster licht geworden. Am Vorhang zeichnet sich die hüllenlose Gestalt einer Frau ab, der sich zwei riesengroße Schattenhände gierig nähern. Ehe die Hände die Gestalt noch ganz erreichen, verlöscht das Licht wieder. Bill ist mit einem Sprung beim Geländer der Treppe angelangt. Ein furchtbarer Kampf durchtobt ihn. Plötzlich entschlossen, verschwindet er im Hausflur. Einen Augenblick bleibt die Bühne leer. Da stürzt in größter Hast der Spießer aus dem Haus. Angsterfüllt sieht er sich nach allen Seiten um und verschwindet rasch nach links. Die Bühne ist wiederum leer. Ein furchtbarer Schrei ertönt. Schweigen. Dann erscheint Bill in der Tür. Er lehnt einen Augenblick an dem Türpfosten. Sein Antlitz ist wahnsinnsverzerrt. Mit dem Rücken an die Mauer gelehnt, stolpert er schwer über die Treppe, sich mühsam aufrecht haltend.)

## 12. Bild

Maschinenhalle bei Nacht, ähnlich wie im 2. Bild, jedoch mit folgenden wesentlichen Unterschieden: Die Maschinen sind so angeordnet, daß große Teile des Glashintergrundes dem Zuschauer sichtbar werden. Die Hauptschalttafel ist in der Mitte des Hintergrundes auf einer pyramidenartigen Eisenkonstruktion hoch oben aufgebaut. Von beiden Seiten führt je eine gerade Eisentreppe hinauf. Trotz aller Sachlichkeit soll die Konstruktion der Hauptschalttafel und ihres Aufbaus

symbolhaft und altarartig wirken. Es ist vollkommen dunkel in der Halle. Ein einziger Mondstrahl, durch die Gitterstäbe des Glasdaches durchbrochen, wirft sein magisches Licht auf den Hauptschalter, der wie ein Tabernakel glitzert. Das ganze Bild soll vollkommen unrealistisch sein. Der sanft bläulich leuchtende Glashintergrund und die phantastischen Umrisse der Maschinen, erhöht durch die leuchtende Wirkung des Hauptschalters, sollen die Verschmelzung von Maschinenhalle und Tempel vermitteln.

(Bill taumelt herein wie ein Wahnsinniger. Er tastet die Maschinen ab, von einer zur anderen sich schleppend.)

Bill: Hier, hier muß ich es wiederfinden . . .

Chor der ruhenden Maschinen:

Faß uns nicht an!

Faß uns nicht an!

Bill:

Ich kehre zurück! . . .

Stimmen:

Verwirkt! Verwirkt!

Bill:

O Mitleid!

Stimmen:

Ist nicht hier.

Der Geist ist ohne Qual,  
Die Menschen leiden!

Bill (sich hilflos umblickend):

Ach! Ach! Bin ich von allen verlassen?

(Nach rechts zum Rad eilend)

Du, Rad, du kennst mich gut,

So sage, sprich du,

Daß ich das Gute gewollt hab'!

Rad: Aber zu schwach warst, auszuharren!

Bill (nach links zur Welle taumelnd):

Welle du!

Daß ich zum Lichte strebte!

Welle:

Und es nicht erreicht!

Bill (zu einer anderen Maschine taumelnd):

Kolben!

Kolben (scharf):

Ich stoße ab!

Bill (ebenso):

Zähne!

Zahnräder (böse):

Wir greifen nach dir!

Bill (sich verzweifelt nach allen Seiten wendend): Wer, wer hilft mir?

(Er erblickt den leuchtenden

Hauptschalter und sinkt mit  
emporgestreckten Armen in die Knie.)  
Du, Quelle!  
Quelle (Hauptschalter) (mit Nells Stimme):  
Wehe! Wehe!  
(Bill verbirgt sein Antlitz in den Händen.)  
Ich kann dir nicht helfen.  
Denn über mir wacht der Geist,  
Der mich erschaffen hat,  
Zu folgen seinem hohen Wollen;  
Und seine Kraft  
In meinem Schoß  
Von neuem zu gebären!  
Bill (am Boden):  
Keiner! Keiner!  
Stimmen:  
Nein, keiner!  
Bill (plötzlich springt er mit wahnsinnns-  
verzerrtem Gesicht auf):  
Und doch! Ich will es! Will!  
(Er läuft zu den Maschinen links, hämmert  
mit den Fäusten auf sie ein.)  
Stimmen links:  
Vergeblich.  
Bill (nach rechts taumelnd, ebenso):  
Ihr müßt!  
Stimmen rechts:  
Der Stahl ist hart.  
Bill (springt in die Mitte):  
So will ich ihn zwingen.  
Ich bin sein Herr!  
(Während des Folgenden taumelt er von  
Maschine zu Maschine, in seinem Wahn  
sinnlos Hebel umwerfend und an  
Maschinenteilen manipulierend.)  
Stimmen von oben:  
Vergreif dich nicht!  
Stimmen von unten:  
Vergreif dich nicht!  
Bill (immer wütender):  
Plärrende Betschwestern!  
Ich will euch zeigen,  
Daß ihr nichts anderes seid  
Als leblose Maschinen,  
Die ich geschaffen habe,  
Mir zu dienen!  
Stimme links unten:  
Haltet ihn!  
Stimme rechts oben:  
Verstellt den Weg!  
Stimme Mitte:  
Er will uns morden!  
(Es ist nun so, als ob einzelne Maschinen-

arme nach dem ausweichenden Bill haschen  
wollten.)  
Bill:  
Das will ich!  
Weiß ganz genau, was ihr vertragen  
könnt.  
(Er weist zum Hauptschalter.)  
Dort treffe ich euch!  
(Bill schlängelt sich an den Maschinen  
vorbei in der Richtung zum Hauptschalter,  
bleibt jedoch mit seinen Kleidern an einer  
Maschine hängen.)  
Bill (in der Meinung, daß ihn die Maschine  
gefangen hat, fast schreiend):  
Laß los, du!  
(Er haut auf die Maschine mit seinen  
Fäusten ein; in seinem Wahn mit ihr  
kämpfend, als wäre sie lebendig.)  
Stimmen von allen Seiten:  
Halte ihn! Halte ihn fest!  
(Bill reißt sich endlich von der Maschine  
los, dadurch seine Kleider zerreißend, die  
nun in Fetzen von ihm hängen. Sein  
Gesicht und seine Hände sind mit Blut  
besudelt.)  
Bill (mit wahnsinnigem Lachen):  
Ha! Ha! Ha! Mich willst du halten?!!  
(Er stürmt zur eisernen Treppe, die zum  
Hauptschalter führt. Unterdessen ist der  
Hintergrund etwas lichter geworden. Es  
wird langsam Tag. Unten in der Halle ist  
alles noch ganz dunkel. Das Licht, das den  
Hauptschalter beleuchtet, hat gewechselt.  
Es ist nun ein graues, fahles Licht.)  
Quelle (mit Nells Stimme):  
Zurück. Es wird was Furchtbares  
geschehen!  
Stimmen durcheinander:  
Gefangene Kraft.  
Versklavter Geist.  
Erwache! Erwache!  
Die Quelle hüte!  
Bill (die Eisentreppe erklimmend):  
So! Nun will ich so viel eurer eigenen  
Kraft in eure harten Glieder schießen,  
daß ihr daran zerplatzen sollt!!  
(Bill ist oben angelangt und streckt in  
wahnsinniger Ekstase die Hand nach dem  
Hauptschalter.)  
Alle Stimmen (aufschreiend):  
Ah...!  
(In diesem Augenblick öffnet sich rechts  
vom Hauptschalter in der riesigen Haupt-

schalttafel eine kleine Tür, und Hopkins  
steht groß aufgerichtet hinter Bill, ihn fast  
um Haupteshöhe überragend. Er ergreift  
Bills ausgestreckte Hand und zwingt ihn mit  
mächtiger Bewegung in die Knie.)  
Hopkins:  
Du nicht! Du hast kein Recht mehr,  
die Hand hier anzulegen!  
(Er stößt Bill die Treppe hinab, so daß er  
hinter einer Maschine verschwindet.  
Hopkins sieht einige Zeit dem Ver-  
schwundenen nach, rafft sich jedoch bald  
auf. Bewußt seiner Verantwortung, die  
Maschinen in Gang zu setzen, legt er seine  
Hand fest, jedoch wie auf ein Heiligtum,  
auf den Haupthebel.)  
(Langsam wird es Morgen. Der erste  
Sonnenstrahl trifft Hopkins und den  
Hauptschalter. Das Licht muß sich in der  
Folge immer mehr steigern, bis zum Schluß  
alles von strahlender Helle übergossen ist.  
Durch die allmähliche Erhellung wird der  
Hintergrund (Glas) nach und nach  
transparent. Man beginnt einen großen  
Fabrikhof hinter der Glaswand zu  
erkennen, und eine große Masse von  
Arbeitern, die geschlossen aus der Ferne  
der Halle entgegenschreiten.)  
Hopkins:  
Ein neuer Tag der Arbeit bricht jetzt an!  
Maschinen, wachet auf im ganzen Werk!  
Volle Kraft! Neugeword'ner Tag!  
Ein Arbeitstag!  
(Die Arbeiter sind unterdessen ganz nahe  
an die Halle gekommen. Der Hintergrund  
wird auf einmal nach beiden Seiten  
automatisch auseinandergeschoben, so daß  
ein riesiges, fast die ganze Breite der  
Bühne öffnendes Tor entsteht. Die Arbeiter  
schreiten im gleichen schweren Schritt  
durch das Tor, gerade auf die Rampe zu.  
Es soll der Eindruck erweckt werden, daß  
die Arbeiter, wenn der Vorhang schließlich  
nicht fiel, geradeaus in den Zuschauer-  
raum hineinmarschierten.)  
Die Arbeiter (rufend):  
Arbeit! Arbeit! Arbeit! etc.  
Hopkins (drückt mit mächtiger Bewegung  
den Haupthebel nieder, wodurch sich alle  
Maschinen in Gang setzen. Er bleibt hoch  
aufgerichtet und in die Weite schauend  
stehen).

Ende der Oper.



**Max Brand über  
„Maschinist Hopkins“**

Das Libretto habe ich in etwa 3 Wochen geschrieben, und die Partitur war in 16 Monaten vollendet. Der Sinn der Oper ist darin zu suchen, daß über allem in der Welt das Schaffen steht. Die Arbeit! Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Frau, die zwischen zwei Männern taumelt. Doch der Stützpunkt, die Triebkraft und Quelle aller Vorgänge ist der Geist der Maschinen, den ich mit Vorbedacht stets seine eigene Sprache auf verschiedene Weise sprechen lasse.

Der Einfall, eine Maschinen-Oper zu schreiben, war damals naheliegend, denn maschinelle Technologie als Werkzeug, das den Fortschritt der Zivilisation fördert, war ein Glaube und die Hoffnung für die Zukunft. In diesem Zusammenhang mag es angebracht sein, einen kurzen Satz zu erwähnen, den ich für das Programmheft der Braunschweiger Bühnenblätter schrieb: „... so wahr jede Epoche ihre Dokumente hinterlassen hat, so wahr wird es auch die unsere tun.“

Ob wir es wollen oder nicht, wir leben in der Epoche elektronischer Technologie – berechtigtes Erbe der vorherigen Epoche. Und es ist dieses „Continuum“, das wie das „Continuum“ elektronischer Schwingungen mich seit vielen Jahren ausschließlich elektronischer Musik hat widmen lassen. Denn diese Schwingungen, soweit sie nicht für die Übertragung von Nachrichten benützt werden, worin konventionelle Musik inbegriffen ist, sprechen in ihren eigenen, unverkennbaren Tönen! Goethe, der Faust mit „Die Sonne tönt nach alter Weise“ beginnt und nicht mit „Die Sonne strahlt...“, ahnte ihre kosmischen Klänge!

**Stephaniensaal**  
**Dienstag, 16. Oktober, 19.45 Uhr**

**Alexander Mossolow**  
**Eisengießerei**  
Österreichische Erstaufführung

**Friedrich Cerha**  
**Intersezioni II**  
für Violine und Orchester  
Uraufführung  
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Pause

**Helmut Lachenmann**  
**Kontrakadenz**  
Österreichische Erstaufführung

**Edgard Varèse**  
**Ameriques**  
Österreichische Erstaufführung

Das Südfunk-Symphonieorchester

Dirigent: Michael Gielen

Solist: Ernst Kovacic, Violine

**Alexander Mossolow**,  
geb. 1900 in Kiew.  
Studien am Moskauer  
Konservatorium.  
Hauptwerke: „Eisen-  
gießerei“, Ballett (1926);  
„Geroi“, Oper (1927);  
„Plotina“, Oper (1929);  
6 Sinfonien, Orchester-  
werke, Kammermusik,  
Chorwerke, Stücke für  
Volkskunstensembles.

**Helmut Lachenmann**,  
geb. 1935 in Stuttgart.  
Studium bei Jürgen Uhde  
(Klavier) und Johann  
Nepomuk David (Theorie).  
1958–1960 Komposi-  
tionsstudien bei Luigi Nono  
in Venedig. 1966–1970  
Theorielehrer an der  
Stuttgarter Musikhoch-  
schule, danach Dozent für  
Musik an der Pädago-  
gischen Hochschule  
Ludwigsburg. Seit 1973  
Leiter einer Meisterklasse  
für Komposition an der  
Musikakademie Basel.  
1965 Kulturpreis für  
Musik der Stadt München,  
1968 Kompositionspreis  
der Stadt Stuttgart, 1972  
Bachpreis der freien und  
Hansestadt Hamburg.  
Werke: Fünf Variationen  
für Klavier über ein Thema  
von Franz Schubert  
(1956); Rondo für 2 Kla-  
viere zu 4 Händen (1957);  
Fünf Strophen für  
9 Instrumente (1961);  
„Echo“, Andante für  
Klavier (1961); „Wiegen-  
musik“ für Klavier (1963);  
„Introversion I“ für  
6 Instrumente (1963);  
„Introversion II“ für  
6 Instrumente (1964);  
„Szenario“, elektronische  
Musik (1965); Streichtrio  
(1965); „Interieur I“  
(1966); Trio Fluido für  
Klarinette, Bratsche,  
Marimbaphon und Zusatz-  
instrumente (1966);  
„Consolation I“ für  
12 Stimmen und 4 Schlag-  
zeuger (1967); „Consola-  
tion II“ für 16 Stimmen  
(1968); „temA“ für Flöte,  
Stimme und Cello (1968);  
„Air“ für großes Orchester  
mit Schlagzeug-Solo  
(1968); „Notturmo“ für

kleines Orchester mit Cello-Solo (1966/68); „Pression“ für Cello-Solo (1969); „Guero“ für Klavier (1970); „Dal niente“ für Klarinette-Solo (1970); „Kontrakadenz“ für großes Orchester (1970); „Gran Torso“, Musik für Streichquartett (1971); „Klangschatten – mein Saitenspiel“ für 48 Streicher und 3 Konzertflügel (1972).

**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. 1960–1965 Chefdirigent der Königlichen Oper in Stockholm. Seit 1969 Directeur musicale des Belgischen Nationalorchesters 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.

**Das Südfunk-Symphonieorchester** ist seit jeher besonders der zeitgenössischen Musik zugewandt. Viele Komponisten versicherten sich dieses Orchesters, um mit ihm ihre kompositorisch-dirigentlichen Vorstellungen zu verwirklichen, so Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Frank Martin, Wolfgang Fortner oder Hans Werner Henze, dazu in jüngerer Zeit Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. In der Saison 1973/74 wird Krzysztof Penderecki – in der SDR-Konzertreihe „Musik unserer Zeit“ – das Orchester an einem Abend mit eigenen Kompositionen leiten. Daß das Südfunk-Symphonieorchester sich zu so ausgeprägter Kompetenz für die musikalische Moderne entwickeln konnte, verdankt es nicht zuletzt seiner langjährigen Zusammenarbeit mit einem der profundesten Kenner der musica nova, mit Michael Gielen. Gielens Aufführungen etwa von Schönbergs „Jakobsleiter“ oder Zimmermanns Spätwerk „Ich wandte mich um und sah an alles Unrecht“ trugen ihm und dem Orchester weit über Stuttgart hinaus ungewöhnliche Anerkennung ein. Sie dürfte sich auch darin geäußert haben, daß das Orchester eingeladen war, 1970 in Venedig die Biennale für zeitgenössische Musik zu eröffnen.

Das Südfunk-Symphonieorchester, 1946 gegründet und über zwei Jahrzehnte von Hans Müller-Kray (bis zu dessen Tod 1969) geleitet, hat als Hauptdirigenten jetzt Sergiu Celibidache. Neben ihm werden in dieser und in der nächsten Saison u. a. folgende Dirigenten am Pult des Orchesters stehen: Karl Böhm, Michael Gielen, Josef Krips, Kurt Sanderling, Uri Segal.

**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.



## **Friedrich Cerha über „Intersezazioni II“**

Die Jahre 1959 bis 1961 waren für mich erfüllt von fieberhaftem Entwerfen, Verwerfen und Neukonzipieren musikalischer Architekturen. Am Anfang stehen die Intersezazioni, gefolgt von den Mouvements, Fasce, Spiegel – alles Orchesterwerke – und zwei großen Orchesterentwürfen, die später in einem Opernprojekt aufgegangen sind. Parallel dazu lief eine lebhaftere äußere Aktivität: Es waren die ersten Jahre der Arbeit mit dem Ensemble „die reihe“ und meiner Tätigkeit an der Wiener Musikakademie. Die Zeit für Reinschriften von Partituren war knapp: sie erfolgte für den ersten (jetzt etwas überarbeiteten) Teil der Intersezazioni, für Spiegel V und III. Alles andere blieb zunächst als Particell liegen. Zwei vorge-sehene Aufführungen des ersten Teils von Intersezazioni (Hamburg und Berlin) scheiterten an der Unmöglichkeit, angesichts der damals ungewohnten Notationsweisen, das Aufführungsmaterial kurzfristig herzustellen. Diese Erfahrung war begreiflicher-weise nicht eben ein Ansporn, eine Reinschrift des zweiten Teils auszuarbeiten. Erst 1970 wurde die Arbeit wiederaufgenommen und im Auftrag des Grazer Musikprotokolls 1972/73 fertiggestellt. Intersezazioni sind ein Werk für Solovioline und Orchester. In der Orchesterbesetzung fällt das Fehlen der Oboen und Fagotte auf. Der Streichkörper ist auf zwölf solistisch geführte Instrumente beschränkt. Zu den Holzbläsern treten drei hohe Saxophone (Sopranino, Sopran, Alt); die Rolle einer eigenen Orchestergruppe fällt den Instrumenten Mandoline, Gitarre, Harfe, Celesta, Cembalo, Klavier und Harmonium zu. Die Gruppe der Schlaginstrumente ist stark besetzt; ebenfalls eine eigene Gruppe bilden vier menschliche Stimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor).

Sprachlich und formal sind die Intersezazioni mein komplexestes Stück aus dieser Periode, vielleicht das kühnste – sicherlich das am wenigsten glatte.

Neben punktueller Technik steht das Denken in Aggregaten und auch schon Klangflächen. Die sprachliche Vielfalt wird aber ausschließlich zu dem Zweck eingesetzt,

nebeneinander auch übereinanderliegende Prozesse faßbar zu machen. Verschiedene Notationsweisen erlauben eine präzise Steuerung des Ausmaßes an Aleatorik. Insgesamt sind für dieses Stück die Erfahrungen aus meinen „Relazioni“ für Cembalo und Kammerorchester besonders wichtig gewesen. Bewegungstypen werden wechselnd bestimmten Orchestergruppen zugeordnet. Das Gegeneinander solcher Gruppen artikuliert den formalen Ablauf, ohne daß das räumliche Element – natürlich in solcher Technik von Wichtigkeit – spektakulär, plakativ in Erscheinung tritt. Das Soloinstrument ist weder als Widerpart des Orchesters wie in alten – und auch in manchen neuen Solokonzerten eingesetzt – noch – wie meist bei Ligeti – als eine, wenn auch etwas bedeutendere Stimme im Gesamtgewebe verwendet. Es hat die Funktion einer Orchestergruppe, die eben nur aus einem Instrument besteht. Der Titel „Intersezazioni“ bedeutet Unterbrechungen. Entwicklungen werden abgeschnitten, gestört, erdrückt, verdrängt, in andere Bahnen geleitet; der Begriff ist aber auch für die Vorgänge im Mikrobereich gültig, wo solches Geschehen nicht im einzelnen registriert werden kann, aber verantwortlich ist für die interne Artikulation. Wollte man das Verhältnis der beiden Sätze charakterisieren, so könnte man darauf aufmerksam machen, daß im ersten ausgebreitete Klangfelder dominieren, während die im zweiten Satz zunächst über weite Strecken vorherrschende Arbeit mit verschieden strukturierten und zeitlich disponierten Blockbildungen diesem den Eindruck des Konzisen, vielleicht Dramatischen verleiht. Erst vor dem Scherzando-Schluß darf ein Prozeß richtig auslaufen und damit zur inneren Ruhe zurückführen.

## **Helmut Lachenmann über „Kontrakadenz“**

Kontrakadenz – „Gefälle“ akustischer Situationen, Entwurf eines musikalischen Verständigungsmodells anhand von Erfahrungen, die ich in unmittelbar zuvor entstandenen Werken, vor allem in „Air“ und „Pression“, gemacht hatte: Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren strukturellen Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände hörbar, spürbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind. Form und Detail ergaben sich aus der Anstrengung, diesen Aspekt realistisch freizulegen und in den dialektischen Zusammenhang zu stellen, den die Verwendung eines symphonischen Apparates erzwingt.

Der Titel mag das Stück beizeiten davor bewahren, als antitonaler Extremfall aufgefaßt zu werden, statt, wie es gemeint ist, als Beispiel einer Selbstverständlichkeit, von der auszugehen und mit der umzugehen, Sache bewußten Bewußtseins ist.

Qualitätsfahrzeuge aus  
der DENZEL- Organisation



Generalimporteur  
für Österreich

# DENZEL

Kraftfahrzeuge AG.



1010 Wien I, Parkring 12,  
Telefon 52 84 31

8010 Graz, Kärntner Str. 44

8950 Stainach

8750 Judenburg,  
Wiesenweg 4



# HUMANIC

paßt immer

Willst Du billig  
werken  
für Dein Heim,  
kauf bei  
Kunststoff-Zengerer  
ein!

*kunststoff*  
naturstoff

Abteilung Bestierbedarf

**Zengerer**

Platten- und  
Kunststoff-  
Zuschnitte  
Bodenbeläge  
Spanntäppiche

**Graz**  
Schönaugürtel 26

Tel. 72 5 25



Selbstbedienung-Parkplatz-Zustellung

**LICHTBOUTIQUE** *Kristallux*  
Glacis-Maiffredygasse



# Wir lieben das Geld



Speziell wenn es wächst.  
Pflegen es. Hüten es.  
Mit Respekt.  
Und mit Aufmerksamkeit.  
Wir sind nicht die Größten.  
Aber das ist Ihr Plus.  
Bei uns ist die Verwaltung  
nicht Selbstzweck. Daher  
haben wir mehr Zeit für Sie.  
Für Ihre Probleme. Für Ihr  
Geld. Seine richtige Anlage.  
Damit es wächst. Schneller,  
als Sie es annehmen.

ATS-Bank für Teilzahlungskredite  
Gesellschaft mbH  
8020 Graz, Brückenkopfgasse 1  
Tel. (0 31 22) 91 10 20, FS 03 1535

**ATS**  

---

**BANK**

## **Edgard Varèse über „Ameriques“**

Im allgemeinen wird einer Partitur erst dann ein Titel gegeben, wenn sie fertiggeschrieben ist, um das Werk zu katalogisieren, oder er kann mir auch einfallen, während ich komponiere, aber er entspringt immer irgendeiner mit der Partitur zusammenhängenden Ideenassoziation und übt dann – unnötig es zu sagen – eine Anziehung auf meine eigene Phantasie aus. Den Titel „Ameriques“ sah ich nicht eigentlich als geographisch an, sondern als symbolisch für die Entdeckungen neuer Welten auf der Erde, im Universum und im menschlichen Geist.

Diese Komposition ist die Übersetzung eines Seelenzustandes, ist ein Stück reiner Musik, absolut losgelöst von den Geräuschen des modernen Lebens, die gewisse Kritiker in meiner Komposition erkennen wollten. Alles in allem ist das Thema eine Meditation, es ist der Eindruck eines Ausländers, der sich über die außerordentlichen Möglichkeiten unserer neuen Kultur befragt. Die Verwendung starker musikalischer Effekte kommt einfach aus meiner ziemlich lebhaften Reaktion auf das Leben, wie ich es fasse, aber es ist doch die Darstellung eines Seelenzustandes durch Musik und nicht die klangliche Beschreibung eines Tableaus.

Was die ungewohnten Klänge angeht, die ich im ganzen Stück verwende, erlauben sie mir, die Monotonie zu vermeiden. Ich setze diese Instrumente (zwei Sirenen) in einer bestimmten und gleichbleibenden Tonhöhe ein, um einen Kontrast zu den reinen Klängen herzustellen. Es ist erstaunlich zu sehen, wie der reine Ton ohne Harmonik der Eigenschaft der musikalischen Noten, die ihn umgeben, eine andere Dimension verleiht . . . Tatsächlich, die Anwendung reiner Töne in der Musik wirkt sich auf die Harmonik gleicherart aus wie ein Kristallprisma auf das reine Licht. Ihre Verwendung verstreut die Harmoniken in tausend verschiedene und unerwartete Vibrationen . . . Man sagt oft, daß ich geometrische Elemente in den Bereich der Musik eingeführt habe. Und in der Tat erzeugen plötzliche Pausen, jäh

abgeschnittene Ausbrüche, extrem schnelle Crescendi und Diminuendi einen Effekt, der das Pulsieren einer aus tausend Quellen fließenden Vitalität wiedergibt.

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Allende-Blin Juan	Sons brisés in memoriam Lothar Schreyer, 1967	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
Allende-Blin Juan	Mein blaues Klavier	ÖE 1972 Gerd Zacher, Orgel
Alsina Carlos Roqué	Trio 1967, op. 19	ÖE 1971 New Phonic Art Ensemble
Alsina Carlos Roqué	Schichten	ÖE 1972 Musique vivante, Paris
Andriessen Hendrik	Variationen und Fuge für Streichorchester zu einem Thema von Johann Kuhnau (1935), 1969	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Angerer Paul	Konzert für Viola da Gamba Streichorchester und Schlagzeug	ÖE 1968 Collegium musicum instrumentale Graz
Antoniou Theodore	Six Likes für Solutuba	ÖE 1972 Ensemble des 20. Jahrhunderts
Antunes Jorge	Cromorfonética	Urauff. 1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
Apostel Hans Erich	Paralipomena dodekaphonika der Haydn-Variationen, op. 17, anderer Teil, op. 44, für großes Orchester	Urauff. 1970 ORF-Symphonieorchester
Auld Jesten	Leans out of bounds	1972 Kulturkvartetten
Bahk Junsang	Seak 1	1972 Ensemble „die reihe“
Balassa Sándor	Xenien, Nonett, op. 20, 1970	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Barbaud Pierre	French Gagaku	Urauff. 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
Bark Jan	Bar, 1968	ÖE 1972 Ensemble Kulturkvartetten, Schweden
Bark Jan	Polonaise, 1966	ÖE 1972 Ensemble Kulturkvartetten, Schweden
Bartók Béla	IV. Streichquartett, 1928, Suite	1968 Bartók-Quartett, Budapest
Bartók Béla	Suite „Der wunderbare Mandarin“	1968 ORF-Symphonieorchester
Bazlik Miroslav	Arie	ÖE 1972 Band
Bentzon Niels Viggo	Formula 1970, Edgard Varèse in memoriam	Urauff. 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Berg Alban	Konzert für Violine und Orchester	1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Berg Alban	Lulu Suite	1970 ORF-Symphonieorchester
Bergamo Petar	Musica concertante, op. 7	ÖE 1968 ORF-Symphonieorchester
Berio Luciano	El Mar la Mar (1952)	ÖE 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Berio Luciano	Chemins II B für Orchester	ÖE 1972 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
Berio Luciano	Seguenza für Solostimme	1972 Carol Plantamura, Sopran
Bertola Eduardo	Signals	Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Birtwistle Harrison	An Imaginary Landscape	ÖE 1971 BBC-Symphonieorchester
Bjelik Martin	Kammermusik 70	Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Blacher Boris	Westen—Osten—Südosten	Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Boulez Pierre	Eclat/multiples	1971 BBC-Symphonieorchester
Boulez Pierre	cummings ist der dichter	ÖE 1972 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Burghauser Jarmil	Der Baum des Lebens	Urauff. 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Bussotti Sylvano	Julio Organum Julii	1972 Gerd Zacher, Orgel
Cage John	Variations III, 1963	ÖE 1969 Gerd Zacher und Juan Allende-Blin, Orgel
Cage John	Variations I, 1958	Version Welin Seckau 1971 Erik Welin, Orgel
Cage John	Variations III	1972 Gerd Zacher, Orgel
Carter Elliott	Konzert für Orchester	EE 1971 BBC-Symphonieorchester
Cerha Friedrich	Aus „Exercises“ für Bariton und Kammerensemble	1969 Ensemble „die reihe“
Cerha Friedrich	Spiegel VI	1969 ORF-Symphonieorchester
Cerha Friedrich	Spiegel IV	Urauff. 1971 ORF-Symphonieorchester
Cerha Friedrich	Verzeichnis	ÖE 1971 Schola Cantorum Stuttgart
Cerha Friedrich	Spiegel I–VII	Urauff. des Gesamtzyklus 1972 ORF-Symphonieorchester
Cikker Jan	Orchesterstudie	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks, Bratislava
Cipra Milo	Lettres	Urauff. 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Consoli Marc Antonio	Isonic I	Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Dallapiccola Luigi	Hiob	Erstauff. in deutscher Übersetzung 1968 Hochschulkammerchor Graz und Joseph-Haydn-Orchester
Dallapiccola Luigi	Commiato	Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
David Thomas Christian	Konzert für Gitarre und Streichorchester	Urauff. 1968 Collegium musicum instrumentale Graz
Denisow Edison	Zwei Sätze aus den „Italienischen Liedern“, 1968	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Denisow Edison	Peinture pour grand orchestre, 1970	Urauff. 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Denisow Edison	Chant d'automne	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Detoni Dubravko	Formen und Flächen	Urauff. 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Devčić Natko	Konzert für Stimme, Ondes Martenot und Kammerensemble	Urauff. 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Dimov Bojidar	Continuum II, Trauermusik für Dana Košanova	Urauff. 1969 ORF-Symphonieorchester
Dimov Bojidar	Invocation	Urauff. 1971 New Phonic Art Ensemble
Donatoni Franco	To Earle per orchestra da camera in due sezioni	ÖE 1972 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
Eder Helmut	Nil admirari, op. 46 für Orchester	ÖE 1968 Collegium musicum instrumentale Graz

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Eimert Herbert	Vier Studien für Sprechklänge	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Einem Gottfried v.	Alpbacher Tanzserenade „Glück, Tod und Traum“	1968 Kammermusikvereinigung des ORF
Eisler Hanns	Zeitungsausschnitte für Gesang und Klavier; 14 Arten, den Regen zu beschreiben, op. 70	1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
Eisler Hanns	Zwei Elegien nach Texten von Bertolt Brecht für Gesang und Klavier	1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
Eisler Hanns	Die Römische Kantate, op. 60	ÖE 1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
Eisler Hanns	Präludium und Fuge über B-A-C-H, op. 46	ÖE 1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
Eisler Hanns	Palmström, Zwölfstundstudien nach Texten von Christian Morgenstern, op. 5	1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
Eisler Hanns	5 Orchesterstücke (1938)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Eisler Hanns	Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester (1962)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Eisler Hanns	Gegen den Krieg (1936)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Eisler Hanns	Bilder aus der „Kriegsfibel“ (1957)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Eisler Hanns	„Dans les rues“, op. 34 (1933)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Englert Giuseppe G.	Non pulsando pro organo	Urauff. 1972 Gerd Zacher, Orgel
Eröd Ivan	Ricercare ed aria für Flöte, Oboe Baßklarinetten und Horn	ÖE 1968 Wiener Bläserquintett
Farkas Ferenc	Bläserquintett	Urauff. 1968 Wiener Bläserquintett
Feldmann Morton	The straits of Magellan	ÖE 1972 Ensemble „die reihe“
Foretić Silvio	Studie I	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Fortner Wolfgang	Zyklus für Violoncello, Bläser, Harfen und Schlagzeug	Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Frajt Ludmila	Lieder der Nacht für Chor und Instrumentalensemble	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
Gandini Gerardo	Fantaisie-Impromptu	EE 1971 ORF-Symphonieorchester
Gehlhaar Rolf	Musi-ken	ÖE 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Globokar Vinko	Etude pour folklor II, 1968	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Globokar Vinko	Drama für einen Pianisten und Schlagzeuger	Urauff. 1971 New Phonic Art Ensemble
Globokar Vinko	Concerto grosso	Urauff. der Neufassung 1971 Musique vivante, Paris
Goeyvaerts Karel	Al naar gelang	ÖE 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb



<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Haidmayer Karl	IV. Bläserquintett	Urauff. 1968 Wiener Bläserquintett
Haidmayer Karl	Symbiose III für vier Gruppen	Urauff. 1969 Collegium musicum instrumentale Graz
Haidmayer Karl	Symbiose IV (3. Sextett 1971)	Urauff. 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Hambraeus Bengt	Shogaku (1967)	1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Haubenstock-Ramati Roman	Multiples	Urauff. 1969 Ensemble „die reihe“
Haubenstock-Ramati Roman	Chants et Prismes	ÖE 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Haubenstock-Ramati Roman	Chorographie	Urauff. 1971 Schola Cantorum Stuttgart
Hauer Josef Matthias	Apokalyptische Fantasie	Urauff. 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Hauer Josef Matthias	Sinfonietta	1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Hauer Josef Matthias	Violinkonzert	ÖE 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Hauer Josef Matthias	Wandlungen	1969 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Heiller Anton	Geistliches Konzert	Urauff. 1970 Hochschulkammerchor Graz
Herrera Rufo	Engramas	Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Hespos Hans Joachim	Traces de . . .	Urauff. der Gerd Zacher, Orgel Neufassung 1972
Holliger Heinz	Pneuma, 1970	ÖE 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Holliger Heinz	Dona nobis pacem	Urauff. 1971 Schola Cantorum Stuttgart
Holliger Heinz	Kreis für Spieler	Urauff. 1972 Musique vivante
Horvat Stanko	„Taches“ für Klavier und Kammerorchester	Urauff. 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Horvath Josef Maria	„Redundanz II“ für Streichquartett	Europ. Erstauff. 1968 Kammermusikvereinigung des ORF
Horvath Josef Maria	Melencolia I	Urauff. 1972 ORF-Symphonieorchester
Huber Klaus	Inwendig voller Figur	ÖE 1972 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Humpert Hans Ulrich	Quattro Notturmi	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Humpert Hans Ulrich	Der Frieden	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Janson Alfred	Nocturne	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
Jaroch Jiri	Nonett	ÖE 1968 Kammermusikvereinigung des ORF
Johnson Bengt Emil	Through the mirror of thirst	ÖE 1972 Band
Johnson David C.	Ton – Antiton	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Kagel Mauricio	Phonophonie	1969 Kölner Ensemble für neue Musik

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Michel Wilfried	Complexiones, 1970	Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Michel Wilfried	Pneumoludium (1971)	Urauff. 1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Mihály András	Drei Sätze für Kammerensemble, 1968	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Milhaud Darius	Musique pour Graz	Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Niculescu Stefan	Unisonos	Urauff. der Sinfonieorchester von Radio-televizija Neufassung 1972 Ljubljana
Nigg Serge	Visage d'Axel	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
Nörgaard Per	Luna	ÖE 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Nörgaard Per	The enchanted forest	ÖE 1972 Band
Nordheim Arne	Floating	Urauff. 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Nono Luigi	Intolleranza-Suite	ÖE 1971 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Osterc Slavko	Mouvement symphonique, 1936	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Pablo Luis de	Heterogeneo für zwei Sprecher und Orchester	ÖE 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Papandopulo Boris	Konzert für Pauken und Kammer- orchester	Urauff. 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Parik Ivan	Musik für ein Ballett	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava
Paul Berthold	Contours pour orgue (1971)	1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Paz Juan Carlos	Galaxias	ÖE 1972 Gerd Zacher, Orgel
Penderecki Krzysztof	Dimensionen der Zeit und der Stille	1969 Hochschulkammerchor Graz und Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Penderecki Krzysztof	Capriccio für Violine und Orchester	ÖE 1969 Hochschulkammerchor Graz und Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Penderecki Krzysztof	Dies Irae, Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz	1969 Hochschulkammerchor Graz und Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Penderecki Krzysztof	Anaklasis	ÖE 1970 ORF-Symphonieorchester
Penderecki Krzysztof	Kosmogonia	ÖE 1971 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Petrassi Goffredo	7. Konzert für Orchester	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Petrić Ivo	Integralen	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Pircher Otto	Konzept für Kammermusik	1972 Band
Polaczek Dietmar	„Lesabendio“, musica centralis	Urauff. 1968 Wiener Bläserquintett

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Polaczek Dietmar	Applaus I und Applaus II	Urauff. 1970 Hochschulkammerchor Graz
Rabe Folke	Eh??	1972 Kulturkvar tetten
Rabe Folke/Jan Bark	Polonaise	1972 Kulturkvar tetten
Radauer Irmfried	Kontraktion	Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Radica Ruben	Komposition für Ondes Martenot und Kammerorchester	Urauff. 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Radulescu Michael	Deutsche Zwölf tonmesse für Doppelchor und Schlagzeug	Urauff. 1970 Hochschulkammerchor Graz
Ramovš Primož	Sinfonija 68	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Ramovš Primož	Gegensätze (Nasprotja) für Flöte und Orchester	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Raxach Enrique	The looking Glass	1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Reynolds Roger	Ping	Europ. Erstauff. Ensemble des 20. Jahrhunderts
Rotondi Umberto	Musica per 24	ÖE Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Schat Peter	Thema für Oboe solo, Gitarren Orgel und Bläser	ÖE 1972 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
Schnebel Dieter	Madrasha II, Neufassung 1970	ÖE 1971 Schola Cantorum Stuttgart
Schönberg Arnold	Klavierkonzert, op. 42	1968 ORF-Symphonieorchester
Schönberg Arnold	Pierrot lunaire	1969 Collegium musicum instrumentale Graz
Schönberg Arnold	Variationen über ein Recitativ, op. 40, 1941	ÖE der Urtextausgabe 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel
Schönberg Arnold	Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Sakač Branimir	Omaggio – Canto dalla Commedia für Violin-Solo, Schlagzeug und Chor	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
Sandström Sven-David	Disturbances	ÖE 1972 Musique vivante, Paris
Serocki Kazimierz	Episodes pour cordes et trois groupes de percussion	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
Sinopoli Giuseppe	Opus Ghimel	1972 Ensemble „die reihe“
Sipuš Krešimir	„Verklärungen“ für Solostimme und Orchester	Urauff. 1968 Kammerorchester von RTV Zagreb
Soegijo Paul Gutama	Westen–Osten–Südosten	Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Soegijo Paul Gutama	Landschaften	Urauff. 1972 Pro-Arte-Ensemble, Graz
Stachowski Marek	Irisation, 1969–1970	Urauff. 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Stockhausen Karlheinz	Stimmung für 6 Vokalisten, 1968	ÖE 1970 Collegium Vocale Köln
Stockhausen Karlheinz	Stop	ÖE 1972 Musique vivante, Paris

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Straesser Joep	Summer concerto, 1967	Urauff. 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Strawinsky Igor F.	Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci	1970 ORF-Symphoniorchester, ORF-Chor
Strawinsky Igor F.	Symphonien für Blasinstrumente (1920)	1971 BBC-Symphoniorchester
Suchon Eugen	Drei Stücke für Orchester	ÖE 1968 Großes Sinfoniorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava
Sulek Stjepan	Konzert für Klarinette und Kammerorchester	ÖE 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Székely Endre	Musica notturna, 1968	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Takemitsu Toru	Stanza für Harfe und Tonband	ÖE 1972 Musique vivante
Varèse Edgard	Ionisation	1970 Dänisches Radio-Symphoniorchester
Varèse Edgard	Ecuatorial	ÖE 1970 Hochschulkammerchor Graz
Varèse Edgard	Déserts	ÖE 1970 Sinfoniorchester von Radio-televizija Ljubljana
Varèse Edgard	Hyperprism	1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Varèse Edgard	Intégrales für kleines Orchester	1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Vetter Michael/ György Ligeti	Horizont	Urauff. 1971 Michael Vetter, Blockflöte
Vlijmen Jan van	Gruppi per 20 strumenti e percussioni, 1962	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Vostrák Zbynek	Die Entstehung des Mondes	Urauff. 1969 Sinfoniorchester des Prager Rundfunks
Weddington Maurice	Nina Larker, Tina Nørlov, Susanne Rudkjøbing	1972 Ensemble „die reihe“
Wellesz Egon	Ode an die Musik, op. 92	ÖE 1968 Collegium musicum instrumentale Graz
Wellesz Egon	Streichquartett Nr. 9, op. 97	1968 Kammermusikvereinigung des ORF
Wellesz Egon	Canticum sapientiae	Urauff. 1969 ORF-Symphoniorchester, ORF-Chor
Wimberger Gerhard	Chronique für Orchester, 1970	1970 ORF-Symphoniorchester
Wisse Jan	Sette aforismi per orchestra da camera	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Wittinger Róbert	Costellazioni	ÖE 1972 ORF-Symphoniorchester
Xenakis Iannis	Achoripsis, 1957	ÖE 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Xenakis Iannis	Nuits	ÖE 1972 Pro-Arte-Ensemble, Graz
Yun Isang	Bara	ÖE 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Yun Isang	Schmetterlingstraum für gemischten Chor und Schlagzeug	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd

<b>Komponist</b>	<b>Werk</b>	<b>Ausführende</b>
Yun Isang	Musik für sieben Instrumente	1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Zacher Gerd	3 Interpretationen des Contrapunctus I aus Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
Zacher Gerd	Szmaty, 1968	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
Zeljenka Ilja	Karikatur	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava
Zeljenka Ilja	Musica polymetrica	Urauff. 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Zender Hans	„Bremen wodu“	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln



**Studio Steiermark dankt folgenden  
Institutionen und Firmen für die Sponserung  
der in Auftrag gegebenen Kompositionen:**  
Bundesministerium für Unterricht und Kunst  
Stadtgemeinde Wien  
Steiermärkische Landesregierung  
Stadtgemeinde Graz  
Institut zur Förderung der Künste, Wien I,  
Grünangergasse 1/18  
Brühl & Söhne, Graz, Schmiedgasse 8–12  
Lapp-Finze Eisenwaren AG, Graz, Kalsdorf

**Kartenvorverkauf:**  
Graz, Zentralkartenbüro, Herrengasse 7  
(Passage), Telefon (0 31 22) 81 4 81

**Umschlagentwurf:**  
Hans Paar nach einer Partiturseite von  
Krzysztof Pendereckis „Polymorphia“  
für 48 Streichinstrumente  
Moeck-Verlag, Celle, 1963  
Eigentümer, Herausgeber und Verleger:  
ORF-Studio Steiermark, Graz,  
Funkhaus, Telefon 61 6 50  
Für den Inhalt verantwortlich:  
Dr. Peter Vujica  
Layout: Hans Paar  
Druck und Klischees: Leykam, Graz  
Preis: S 20.–