

Musik protokoll 1974

The image displays a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into several systems of staves. The top system features a large, bold time signature of $\frac{5}{8}$ on the left and a smaller $\frac{4}{4}$ further right. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). There are also performance instructions like *tr* (trill) and *sf* (sforzando). The score is written in black ink with some corrections and annotations. The bottom left and right sections contain smaller, more complex musical fragments, possibly for different instruments or voices, with their own time signatures and markings.

Steirischer Herbst '74
Generalsekretariat
8010 Graz,
Mandellstraße 38/I
Telefon 73 007, 77 3 09, 77 3 10
Vorwahl Graz: 031 22

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

ORF

STUDIO STEIERMARK

in Zusammenarbeit
mit dem „Steirischen Herbst“

Für die Zeit vom 30. September bis
27. Oktober befindet sich das
Presse- und Informationsbüro des
„Steirischen Herbstes“ im Hotel
„Steirerhof“, 8010 Graz,
Eingang Gleisdorfergasse 2,
Telefon 77 100, 80 300
Vorwahl Graz: 031 22
Das Presse- und Informationsbüro
ist täglich von 9 bis 18 Uhr geöffnet.

Großer Konzertsaal (Stephaniensaal),
Kleiner Konzertsaal (Kammermusiksaal)
und
Blauer Salon
der Steiermärkischen Sparkasse in Graz
Festsaal der Pädagogischen Akademie Eggenberg
Schloß Eggenberg
Haus der Jugend
Grazer Messe, Halle 1
Franziskanerkirche

Musik
protokoll
1974

8. bis 14. Oktober

Blauer Salon
Dienstag, 8. Oktober, 18 Uhr

Ausstellung:
Alexander Zemlinsky
Eröffnung

Anschließend: Eröffnungsvortrag zum Symposium
„Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener
Schule“

des Instituts für Wertungsforschung der Hochschule für
Musik und darstellende Kunst in Graz.

Horst Weber (Göttingen)

**Gösta Neuwirth über
Alexander Zemlinsky**

Alexander Zemlinsky, dem die dies-jährige Retrospektive des Musikprotokolles gilt, gehört einer Generation von Komponisten an, die zu ihren Lebzeiten hoch geachtet wurden; heute sind ihre Werke mehr oder minder ins Unbekannte verschwunden, ihre Konturen verschwimmen im Halbschatten zwischen dem erkannten Vergangenen und dem Neuen. Nach einer tiefen Einsicht der Psychologie des Traumdenkens sind es aber gerade jene undeutlichen Figurationen im Traum, die der Erkenntnis den Weg weisen, Kompromißbilder der verdeckten und uneingestanden Wahrheit über uns selbst: hier begegnen wir uns als Überlebenden – „der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht. Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst der Tote“. Wir haben überlebt, auch den anderen, der wir hätten sein können; etwas wurde weggeschoben ins Dunkle, und es war ein Preis dafür zu bezahlen, Regungen des Schwachen, nicht Durchgeformten, sich Anlehenden, die der Macht des Realitätsprinzips geopfert wurden; wer, der sich mit den Großen, Beethoven, Wagner, Mahler, Schönberg, ernstlich einließ, hat nicht gespürt, daß hier Siege errungen wurden, und sich damit identifiziert? Vielleicht unterscheidet dies die europäische von den anderen, älteren Hochkulturen, besonders der chinesischen, daß sie den großen Werken die Macht des alleinigen Überlebens zuerkennt – diese sind die Sieger, die Besiegten werden vergessen; so ist unser Bewußtsein und Gedächtnis eingeschrumpft, schon über die Musik von vor fünfhundert Jahren wissen wir fast gar nichts mehr. Vielleicht aber wird Kultur erst dann wirklich als Traum von einer Sache, einer kommenden, erscheinen, wenn sie die Besiegten und die Scham der Überlebenden einschließt.

Alexander Zemlinsky wurde am 14. Oktober 1871 als Sohn einer bürgerlich-wohlhabenden jüdischen Familie in Wien geboren; sein Vater war zunächst Privatangestellter einer Versicherungsanstalt und lebte ab 1882 als Schriftsteller. Mahler und

Wolf waren elf Jahre älter, Schönberg drei Jahre jünger; Schreker sieben, Webern und Berg zwölf und vierzehn Jahre jünger. 1884, als Dreizehnjähriger, kam Zemlinsky ans Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, das er 1890 mit der „als bester Klavierspieler des Konservatoriums“ bestandenen Diplomprüfung verließ. Er studierte Kontrapunkt bei Robert Fuchs, dem Lehrer von Mahler, Wolf und Schreker, und nahm 1890 bis 1892 noch Privatunterricht in Komposition bei Johann Nepomuk Fuchs. Mit der Aufführung einer Symphonie in d-Moll durch das Konservatoriumsorchester, die er selbst dirigierte, schloß er 1892 seine musikalische Ausbildung ab. Im selben Jahr wurden auch seine „Ländlichen Tänze für Klavier“, op. 1, von Breitkopf & Härtel gedruckt.

So scheint dem jungen Komponisten und Interpreten sich alles zwanglos zu öffnen, ohne daß etwas Hemmendes merkbar ist. Er wird Mitglied des „Tonkünstlervereins“, in dessen Konzerten seine Stücke, vor allem Kammermusik, aufgeführt werden. Sein Talent läßt den Einklang mit einer selbstsicheren Gesellschaft spüren; die Klavierstücke etwa halten sich an die Modelle des Wiener Klassizismus unter der Schirmherrschaft von Brahms, vermeiden aber, kräftig gesetzt und einen virtuosen Pianisten fordernd, den Abstieg ins Niedliche oder Philiströse, der hier naheliegt. 1896 kommt es auch zur persönlichen Bekanntschaft mit Brahms, der Zemlinskys „Klaviertrio mit Klarinette“, op. 3, das bei einem Wettbewerb einen Preis gewonnen hatte, seinem Verleger Simrock empfiehlt. Etwas von jener frühen Sicherheit wird Zemlinsky nie verlieren und ihn zugleich in einer Aura der Befangenheit halten, des nie ganz zu sich Gekommenen – „darum läßt sich eines nie wieder gutmachen: versäumt zu haben, seinen Eltern fortzulaufen“. Seine Musik zahlt nicht epigonal das Vergangene in kleiner Münze aus, hängt aber doch einem Traum vom organischen Werden nach, der von der Anarchie des bürgerlichen Zeitalters und seiner Produktionsverhältnisse kassiert wird.

Dies wird (auf jeweils verschiedene Weise) deutlich beim Vergleich mit den Jugendkompositionen Mahlers, Schönbergs und Schrekers, deren Unfertigkeit, von expan-

sivem Ausdruckswillen getrieben, auf die Krisenpunkte der übernommenen Sprache hinsteuert. Es fällt schwer, die zurückhaltende Konfliktlosigkeit von Zemlinskys Musik nicht mit den unterschiedlichen sozialen Erfahrungen der mit ihm befreundeten Komponisten in Zusammenhang zu bringen, deren Jugend von Klassen-schranken, kleinbürgerlicher Enge und nackter Not geprägt wurde.

1894 lernte Zemlinsky als Dirigent eines Amateuorchesters dessen Cellisten, den jungen Schönberg, kennen, der damals noch als Bankbeamter sein Geld verdiente. Es entwickelte sich eine intensive Freundschaft, der beide Entscheidendes gerade in jenen Jahren verdanken, die auch den Brahmsianer Zemlinsky in die Auseinandersetzung mit Wagner ziehen.

Während gemeinsamer Ferien schrieb Schönberg 1897 den Klavierauszug zu Zemlinskys Oper „Sarema“, die im Oktober in München zum ersten Mal aufgeführt wurde. Schönberg heiratete später, 1901, Mathilde, die Schwester Zemlinskys. Auch mit Mahler und dessen späterer Frau Alma, deren Kompositionslehrer er wurde, kam Zemlinsky in nähere Verbindung. Das Liederheft „Irmelin Rose und andere Gesänge“, op. 7, ist ihr gewidmet; in dem wahrscheinlich zur gleichen Zeit, zwischen 1898 und 1900, entstandenen Zyklus „Turmwächterlied und andere Gesänge“, op. 8, ist der Einfluß Mahlers ebenso deutlich erkennbar wie die „Phantasien nach Gedichten von Richard Demmel für Klavier“, op. 9, unmit- telbare Gegenstücke in Schönbergs Liedern op. 2, von 1899 haben.

Die Freundschaft mit Mahler und Schönberg konfrontierte Zemlinsky mit der immer rascheren Entwicklung der musikalischen Sprache, der er als Komponist zurückhaltend gegenüberstand, obwohl er sich als Dirigent immer mit mustergültigen Auf- führungen für die Werke der Wiener Schule eingesetzt hatte.

In diesem Spannungsfeld scheint der Komponist zu zögern. Er veröffentlicht wenig; sicherlich auch aus dem Grund, in diesen Jahren, von 1911 bis 1927, als Opern- chef des deutschen Landestheaters in Prag seine glücklichste und erfolgreichste öffentliche Position gefunden zu haben. Die Oper „Kleider machen Leute“, zwischen

1906 und 1910 entstanden, arbeitet er später ganz um. Die Opern „Florentinische Tragödie“ und „Der Zwerg“ bleiben danach im Schatten Schrekers, dessen Klang- und Ideenwelt sich unmittelbarer, auch unbe- denklicher und selbständiger entfaltet. Den bedeutendsten Werken aber, den 1910 komponierten „Maeterlinck-Liedern“, op. 13, und der „Lyrischen Symphonie“, op. 18, von 1922/23, wird das Zögern selbst zur thematischen Figur: im Bannkreis Mahlers versucht Zemlinsky, einen Gestus des Vergehens festzuhalten, ohnmächtig und treu.

1927 ging Zemlinsky nach Berlin an die Kroll-Oper, aber der Wechsel wurde nicht der erhoffte Erfolg. Im Bankenkra- ch von 1929 bricht die ökonomische Stabilisierung zusammen und reißt den Glanz der Berliner Kultur mit sich; das politische Unheil folgt auf dem Fuß. 1933 kehrte Zemlinsky nach Wien zurück, in Zürich wird noch seine Oper nach Klabunds „Kreidekreis“ auf- geführt, die eine Wendung zu durchsichtiger Liedhaftigkeit versucht. Aber auch in Wien scheint ein Ring der Isolierung um ihn gelegt; in den Briefen und Berichten seiner alten Freunde Alma Mahler, Berg und Webern, die hier leben, wird er kaum ge- nannt; die späte Komposition des 13. Psalms, op. 24, zeigt Erstarrung. Die Annexion Österreichs durch Hitler- Deutschland vertreibt ihn 1938 aus Wien nach Amerika, wo er am 16. März 1942 stirbt.

Einige der biographischen Angaben sind Horst Webers Aufsatz „Zemlinsky in Wien 1871–1911“ entnommen, der im „Archiv für Musikwissenschaft“, XXVIII, 1971, erschienen ist. Die Zitate entstammen Elias Canettis „Masse und Macht“, Hamburg 1960, p. 259, und Walter Benjamins „Einbahnstraße“, Frankfurt 1962, p. 13.

Alexander Zemlinsky



Kammerkonzert Alexander Zemlinsky – Arnold Schönberg*

Alexander Zemlinsky*
Zweites Streichquartett op. 15

Ländliche Tänze op. 1 für Klavier

Mit Wärme	Sehr schnell	Ländler Tempo
Flüchtig	und leicht	Sehr sanft – Lebhaft
Träumerisch	Heiter	

Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel op. 9/1 und 4

Lieder op. 7

Da waren zwei Kinder (Christian Morgenstern)
Entbietung (Richard Dehmel)
Meeraugen (Richard Dehmel)
Irmelin Rose (Jens Peter Jacobsen)
Sonntag (Paul Wertheimer)

Lieder op. 8

Turmwächterlied (Jens Peter Jacobsen)
Und hat der Tag all seine Qual (Jens Peter Jacobsen)
Mit Trommeln und Pfeifen (Detlev von Liliencron)
Tod in Ähren (Detlev von Liliencron)

Pause

Arnold Schönberg
Erstes Streichquartett op. 7

Das Assmann Quartett, Frankfurt
Klaus Assmann, 1. Violine
Mechthild Böckheler, 2. Violine
Anton Weigert, Viola
Werner Taube, Violoncello

Kurt Equiluz, Tenor
Walter Kamper, Klavier

* Im Zusammenhang mit der im diesjährigen Musikprotokoll durchgeführten Alexander-Zemlinsky-Retrospektive veranstaltet das ORF-Studio Steiermark im „Blauen Salon“ der Steiermärkischen Sparkasse in Graz eine Dokumentations-Ausstellung über Leben und Schaffen des Komponisten. Sie ist vom 9. bis zum 14. Oktober jeweils in der Zeit von 10.30 bis 12 Uhr und von 19 bis 22 Uhr geöffnet.

Gestaltung der Ausstellung: Dr. Horst Weber.



Klaus Assmann,
Schüler von Alfred Busch.
Seit dem 19. Lebensjahr
als Konzertmeister tätig.
Konzertreisen als Violin-
solist durch ganz Europa.
Gegenwärtig Leiter einer
Meisterklasse an der
Musikhochschule Heidel-
berg-Mannheim.



Mechthild Böckheler,
Studien bei Klaus
Assmann. Seit 1969 Mit-
glied des Assmann-Quar-
tetts. 14jährig als Solistin
erstmals prämiert. 1968
erster Preis als Primgeige-
rin ihres eigenen Quartetts
im Wettbewerb „Jugend
musiziert“. Gegenwärtig
Dozentin für Violine, Viola
und Kammermusik an der
Musikhochschule Heidel-
berg-Mannheim.



Anton Weigert, studierte Violine an den Musikakademien in Petschau und Dresden. Nach langjährigem Wirken als Konzertmeister der Bamberger Symphoniker wurde er erster Solo-bratscher dieses Orchesters. Neben umfangreicher Tätigkeit in wichtigen Kammermusikvereinigungen als Primarius und als Bratschist spielte er als Solist unter namhaften Dirigenten, u. a. Keilberth und Jochum. Seit einigen Jahren Professor für Viola an der Staatlichen Hochschule für Musik in Würzburg.

Werner Taube, geb. 1930 in Leipzig. Studium in Leipzig, Berlin und Stuttgart bei Bernhard Günther und Ludwig Hoelscher, Konzertsreifeprüfung 1958 in Stuttgart. Preisträger in Kranichstein 1956, München 1958, Genf 1959. Seit 1966 Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik, Stuttgart. Seit 1969 zusätzliche Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik, Karlsruhe. Konzertreisen im In- und Ausland, Rundfunkaufnahmen, Schallplattenaufnahmen.

Kurt Equiluz, geb. in Wien. Mitglied der Wiener Sängerknaben. Studien (Gesang, Musiktheorie und Harfe) an der Wiener Musikakademie. Zunächst Chorsänger, ab 1956 Solist an der Wiener Staatsoper. Viele Konzertreisen als Lied- und Oratoriensänger. Seit 1964 Leiter einer Klasse für Oratoriengesang an der Grazer Musikhochschule.

Walter Kamper, geb. 1931 in Wien. Studien bei Richard Hauser, später bei Helmut Rolov in Berlin. Zunächst als Kammermusikpianist erfolgreich, später zahlreiche Preise bei internationalen Solowettbewerben (München, Genf, Brüssel, Paris und Wien). Viele Konzertreisen; gegenwärtig als Leiter einer Ausbildungs-klasse an der Grazer Musikhochschule tätig.

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

Über Alexander Zemlinskys Zweites Streichquartett op. 15

Neben den „Maeterlinck-Liedern“ op. 13 und der „Lyrischen Symphonie“ op. 18 kann das II. Streichquartett op. 15 als eines der Hauptwerke Zemlinskys gelten. Die Partitur erschien 1916 im Druck; das Quartett ist wahrscheinlich schon zwischen 1910 und 1912 entstanden, denn das Roséquartett spielte Ende Juni 1912 die Uraufführung. Trotz seiner Bindung an tonale Grundlagen gehört das Stück zur Neuen Musik; es vollzieht in Zemlinskys kompositorischer Entwicklung den Weg nach, den Schönberg mit seinen ersten beiden Streichquartetten von 1905 und 1908 während der Zeit gegangen war, als Zemlinsky sich gegenüber den neuen Entwicklungen unentschlossen hielt. Seine Einsätzigkeit bringt es mit Schönbergs I. Quartett in Verbindung; Stil und Tonalität weisen jedoch eher auf die ersten Sätze des II. Quartetts in fis-Moll (auch Zemlinskys Stück ist tonal auf fis und d bezogen). Es brächte Gewinn, die Linien genauer nachzuziehen, die zur wenig später komponierten Kammerinfonie Schreker und besonders zu Bergs I. Streichquartett op. 3 von 1910 führen. Zemlinskys und Bergs Musik sind durch eine starke Affinität miteinander verbunden, für die Bergs Zitat aus der „Lyrischen Symphonie“ in seiner eigenen „Lyrischen Suite“ für Streichquartett nur einen recht begrenzten Hinweis gibt; tatsächlich wird das von Berg zitierte Thema Zemlinskys von diesem selbst in seinem Streichquartett vorweggenommen; wichtiger ist jedoch die konstitutive Rolle von Zemlinskys spättonaler Harmonik für die Klangwelt der „Lulu“. Das Stück legt seine Karten nicht auf den Tisch; weder läßt sich den Formteilen gleich ansehen, worauf sie hinauswollen, noch der Harmonik: es sind drei Kreuze vorgezeichnet, am Anfang steht aber eine auffahrende Geste in g-Moll, die überraschend in den Ces-Dur-Akkord gleitet; erst danach wird die Tonika fis-Moll kurz berührt. Diese ersten Takte gehen, wie die Klangchiffre zu Beginn von Schrekers Kammerinfonie, als eine Art MOTTO durch das Stück, das bei jeder Wiederkehr eine andere harmonische Farbe erhält und mit anderer Physiognomie

auftritt, einmal heftig betont, dann wieder der Lyrik des Seitensatzes sich angleichend. Eine Übersicht des ganzen Quartetts: Motto, Sonatenexposition A: Hauptsatz (drei Themen mit Durchführung), Seitensatz – Scherzo I (episodisch) – Adagio (als zentraler Durchführung von Molto, Haupt- und Seitensatz) – Scherzo II, Trio, Scherzo – Reprise von A; neue Sonatenexposition B (quasi Rondo?) mit drei Themen – Durchführung, Coda – am Ende Wiederkehr von A: Hauptsatz, Seitensatz, Epilog. Die EXPOSITION A stellt nach den Motto-takten wie ein Sonatenallegro drei rasche Motivkomplexe vor; diese werden jedoch – immer wieder durch das Mottogelenk miteinander verbunden – sogleich variiert und ausgiebig verarbeitet; erst danach folgt der Kontrast des Seitensatzes, der um eine ausdrucksvoll sich steigernde Melodie rhythmisch irreguläre Girlanden windet, zu tiefen, gehaltenen Akkordbildern verdichtet wird und in Melismen der Sologeige ausläuft. In Schönbergs Orchesterstücken op. 16 von 1909 gilt ein d-Moll-Akkord, von einem gis durchkreuzt, als Zeichen des für immer „Vergangenen“; in Zemlinskys Quartett kehrt er als Leittonklang des Verlorenen wieder. Der Akkord d-f-a-gis ist die Klammer, die den zerfallenden Abgesang des Seitensatzes mit dem Allegretto der SCHERZO-Episode verbindet. Ein kanonisch sich nachahmendes spiccato der Geigen spielt rhythmisch frei, nach Zemlinskys Angabe „ohne Rücksicht auf das ruhigere Tempo der Bratsche und des Cello“, wie in Bildern eines Träumers, der, immer deutlicher von Akkorden der Wirklichkeit unterbrochen, nur zögernd zurückfindet. Wird so, bei beschreibend-technischem Licht, genug gesehen? Rückt nicht, wenn etwas erkannt wird, anderes notwendig ins Dunkel? Was bedeutete es, ein Komponist zu sein neben Mahler und Schönberg? Die selbstbewußte Bestimmtheit, mit der jede melodische Linie in Schönbergs I. Quartett, vom sich aufschwingenden ersten Geigenthema an, da ist und sich behauptet, aus der Dynamik eines nur der historischen Gewalt Beethovens vergleichbaren Form-Willens; Einsätzigkeit als kon-

zentrierteste Form. Der Kampf, den Zemlinsky um die Einheit des Stückes führt, das sich immer wieder episodisch verlieren will. Die Themen tragen die ihnen auferlegte Last nicht; sie halten nur ihre Bedeutung hoch, verzweifelt wie die ganztönig aus den tonalen Gelenken gerissenen Motive des zweiten Hauptteils (B), die aus dem Scherzo von Mahlers IX. Symphonie herüberhallen. Tonalität, die nur noch Trauer bedeutet; die Musik in ihrem Bann. Einsätzigkeit als Gefäß auseinanderstrebender Erzählung, weil das abgestimmte Gegenspiel der klassischen Vierteiligkeit seinen Sinn verloren hat. Schrekers assoziative Form, die sich ganz frei dem traumhaften Denken überläßt, nichts festhält und keine vorhersehbaren Wege nimmt. Bergs auskonstruierte Trauer. Aus der Halbtraum-Geisterwelt des Scherzos – „durchaus pp (schattenhaft)“ schreibt Zemlinsky zur durch vier Oktaven niederstürzenden Geigenlinie über stockenden Achteln – löst sich das ADAGIO: es verwandelt den heftigen Beginn des Stückes in einen sehnsüchtigen, unersättlich sich ausschmückenden Zwiegesang der Motto-Geste, der durch die Sekund akzentuierten kleinen Terz, und des expressiven Oktav-Motivs, das die über zwei Halbtöne zur Sext ausgreifende Gestalt von Lulus Liebesmelodie vorwegnimmt. Hier und im innigen Wechsel von Dur und Moll, in den chromatischen Motiven über den Quintbässen ist die Nähe Bergs und Zemlinskys unmittelbar zu erfahren. Das Adagio verliert sich langsam, bricht aber in raschem Umschlag ab: plötzlich sind da, „pppp, schattenhaft leise“, Septimensprünge von oben bis in die Tiefe; sie eröffnen das SCHERZO II als Gespensterreigen, mit dem Vortrag der Bratsche, con sordino und „ohne Ausdruck“ über den Pizzicatoquinten des Cellos. Ein Tanz auf schwankendem Boden; hin und her werfen sich die Strophen, die erste auf d bezogen, die zweite (der Geigen) auf es, sogleich beide Tonarten ineinander mengend; die Instrumente tauschen die Melodien, kommen sich falsch in die Quere; schließlich fangen sich alle vier in immer rascheren Drehungen eines „Presto delirando“; ein TRIO mit den Erdgeist-

Quarten der „Lulu“ unterbricht, bevor der Satz dem Paroxysmus zurast. Hier ist der point de vue der Krise; anders als Berg will Zemlinsky die ästhetische Einheit durch eine triumphale REPRISE retten; wie dies mißlingt, zeigt jedoch den Rang des Komponisten: seine Sensibilität, die das Ganze zurückwünscht, spürt doch zur gleichen Zeit, daß dies unmöglich ist, und läßt sich auf eine tiefe Bruchlinie im Werk ein, jenseits derer das Stück mit einer EXPOSITION B sich utopisch neu erfindet, als könnte alles von vorn beginnen. Freilich, auch das Neue ist gezeichnet, sein „feuriger“ Elan ganztönig gebrochen; die Rhythmik neigt zur Erstarrung, wie das Stück nun in der Durchführung manchmal sonderbar stehen bleibt. So hält Zemlinsky sich die Treue: „Versteckte sind unzählige. Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Versteckte. Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern.“ (Kafka)

Gösta Neuwirth über Alexander Zemlinsky „Ländliche Tänze“ op. 1

Die „Ländlichen Tänze – für Klavier komponiert von Alexander Zemlinsky“ erschienen 1892 als op. 1 des einundzwanzigjährigen Komponisten, der in diesem Jahr seine musikalische Ausbildung abschloß.

Kräftig, durchwegs homophon, von Schubert und Brahms kommend, der Klaviersatz; ohne eigentliche thematische Arbeit, sind die zwölf Stücke doch miteinander motivisch und tonal verknüpft, ausgehend von der weichen Sext des allerersten Taktes. Keine Auflösung und Verschattung wie in den zur gleichen Zeit entstandenen, späten Intermezzi von Brahms, sondern selbstbewußtes Auffangen aller Zuspitzungen: Genre-Bilder aus dem „Hier-darfst-du“-Land.

Etwa so bei Peter Altenberg („Wie ich es sehe“):

„AM LANDE.

Anita und Albert sitzen am Nachmittag in der Veranda in ihrer See-Villa.

Die Veranda funkelt in rubinrotem Weinlaub.

Albert raucht ‚Henry Clay, Perfectos‘, liest ‚Zola, Germinal‘.

Die Dame blickt in den See-Garten.“

1. C-Dur, „Mit Wärme“. Mittelteil in e-Moll: „Bewegter“; in dunklere Es-Regionen rückend, dann rasch zurück nach C-Dur.

2. Parallelstück in a-Moll, „Flüchtig“. Die Girlanden des 1. Stücks in Moll-Beleuchtung. Spiel mit den kleinen Stacheln von Nebennoten; die Wiederkehr des Beginns weicht bis nach Es aus. Ins a-Moll des Schlusses sticht das Gis bis zuletzt.

„Der See:

5 Uhr: blinkend wie scharf geschliffene Toledanerklängen im Gefecht . . .

7: kupferrote und flaschengrüne Streifen und Teiche im grauen Wasser. Das Höllengebirge erleicht — — —.“

3. E-Dur, „Träumerisch“, ein Reigen über liegenden Musettenbässen, später ein Spiel mit gedehnten Nonen und Septen; leise Rückkehr. 4. e-Moll, „Sehr schnell und leicht“. Rasches Moll-Gegenbild zum vorigen Stück mit einem ländlerhaften Mittelteil im parallelen G-Dur.

5. H-Dur, „Hinträumend“. 6. D-Dur, „Energisch“. Ländlerszene mit kräftigen Aufschwüngen (über h-Moll terzverwandt), unterbrochen von Kadenzes à la Gitarre und Klarinette.

„Der Bankdirektor schließt sein Buch, macht ein kleines Eck als Merkzeichen. Er denkt: ‚Germinal — ! das ist die erste Stufe, der Keller der Menschheit, Arbeit unter der Erde und wenig Seele — — —. Anita ist die dritte Stufe, keine Arbeit und überschüssige Seele‘ — — —.“

7. F-Dur, „Sehr zart“. Reminiszenzen ans Anfangsmotiv, an die Girlanden des a-Moll-Stücks. Vielleicht Zentrum des ganzen Zyklus; am Ende tönt ein Quartanakkord fremd, wird wieder eingefangen.

8. B-Dur, „Heiter (Walzer-Tempo)“. Aus schattiger, tiefer Region steigt das kleine Walzermotiv in die Höhe; ein minore-Teil gibt ein Echo in traurigem b-Moll, das unversehens chromatisch umschlägt und den Anfang wiederbringt.

9. D-Dur, „Ländler-Tempo (Einfach gemütlich)“.

10. d-Moll, „Gut betont“. Gegen das behagliche Drängen des Ländlers ein trauriger Walzer mit sehnsüchtigen Sexten und einer um dissonante Nebennoten sich drehenden Melodie wie von Chopin; dazwischen dunkelt es sich neapolitanisch (Brahmsisch) ein, schlägt auch den Zweiertakt wie Brahms in den Dreivierteltakt.

„1/8: Der See ist wie Blei, wie eingedickt. Das Höllengebirge ist weißgrau, wie eine ohnmächtige Jungfrau.

8: ein kleiner runder Teich fern am See flimmert wie Silber: ‚Bonsoir‘ des Mondes — — —.“

11. D-Dur, „Sehr sanft“, und 12. A-Dur, „Lebhaft“, sind in ein Stück zusammengefaßt; das hält sich nicht lang mit einer schmachthenden Vorhaltsmelodie auf: immer schneller drehen sich die Kreise der breit ausgeführten Walzerstretta.

„Tragen Sie das Souper noch nicht auf, Marianne — — —“, sagt der Gatte drinnen zu dem Stubenmädchen, ‚wir warten — — —.“

Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel Alexander Zemlinsky

op. 9

Stimme des Abends

Die Flur will ruh'n;
In Halmen und Zweigen
Ein leises Neigen.
Dir ist als hörst du
Die Nebel steigen.
Du horchst — und nun:
Dir wird: als störst du
Mit deinen Schuh'n
Ihr Schweigen.

Waldseligkeit

Der Wald beginnt zu rauschen,
Den Bäumen naht die Nacht,
Als ob sie selig lauschen,
Berühren sie sich sacht.
Und unter ihren Zweigen,
Da bin ich ganz allein;
Da bin ich ganz mein eigen
Ganz nur dein.

Liebe

Du sahst durch meine Seele in die Welt,
Es war auch deine Seele: still versanken
Im Strom des Schauens zwischen uns die
Schranken.

Es ruhten Welt und du in mir gesellt.

Käferlied

Maiker, Maiker, surr,
Bleib nur sitzen, burr.
Breite deine Fühler aus,
Mach zwei kleine Fächer draus,
Schwing sie hin und her,
Zähle mi wat vör.
Zähle, ich will mit dir zählen,
Wieviel noch Minuten fehlen
Bis mein Schätzelein
Wieder wird zu Hause sein.
Maiker, Maiker,
Sonst holt dich der Deiker.

Gösta Neuwirth über Alexander Zemlinskys Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel op. 9

Etwas hat sich verändert, aber die davon
betroffen sind, wissen es noch nicht.
Das Titelblatt der „Ländlichen Tänze“ von
1892: ein Blütenzweig, um eine Vase auf
einer offenen Veranda gerankt; Vögel,
Schmetterlinge; hinten im Garten ein
Springbrunnen: eine genau bestimmte
Szenerie; Haus und Natur geordnet, im Lot
wie die Linien von Horizontale und Vertikale
in der Zeichnung.

Links oben im Bild reißt eine Linie ein
großes Maul auf, aus dem schräg die Buch-
staben kommen: „Fantasien über Gedichte
von Richard Demel“, schlingt sich am linken
Rand um eine Distel, höhlt sich um ein
Feld mit Sezessionskastanien noch zweimal
tief aus und verschwindet rechts unten über
den Rand. Hier ist (um 1900) etwas unbe-
stimmt geworden: um das leere Zentrum
erscheinen die Elemente der Wirklichkeit –
Schrift, Mitteilung, Natur – als Vorwand
ornamentaler Bewegung.

Die vier Stücke des Zyklus entstanden
zwischen 1898 und 1900, etwa zur gleichen
Zeit wie die Lieder op. 7 und op. 8; mit

diesen sind sie ein Zeugnis der Freund-
schaft Zemlinskys mit Schönberg, dessen
1899 komponierte „Verklärte Nacht“ ebenso
einem Gedicht von Dehmel folgt wie die
Dehmel-Lieder in op. 2 ihre Gegenstücke in
Zemlinskys Dehmel-Fantasien haben.

Während in Schönbergs Streichsextett das
Dehmelsche Gedicht deutlich erkennbar
Inhalt und Form bestimmt, gibt Zemlinsky
in seinen Klavierstücken nur die poetische
Idee der Gedichte wieder, die er den ein-
zelnen Stücken voranstellt, ohne daß der
Text auf Form und Deklamation erkennbar
Einfluß hätte.

1. „Stimme des Abends“, Es-Dur, „Sehr
ruhig und durchaus leise“.

2. „Waldseligkeit“, Fis-Dur, „Ungemein zart
und leicht bewegt (Andante)“; D-Dur, „Mit
tiefer Empfindung“, Fis-Dur.

Beide Stücke verweben zwischen Dur und
Moll wechselnde Motive zu Klangkomplexen
aus Vorhalten und Nebentönen, zu Ranken
durchlaufender Achtel, chromatischer
Nebenstimmen; die Ornamente wagen sich
jedoch nie ins Freie oder auch Ziellose,
sondern sie bleiben stets noch auf die
sichere Basis der einfachsten Tonartfunk-
tionen bezogen. Das erste Stück gibt
lyrische Momente – ein Mittelteil mit einem
Oktavensignal wie von Mahler wird nur
angedeutet –, das zweite entwickelt musi-
kalische Charaktere, fast als möchte es auf
einen Sonatensatz hinaus.

3. „Liebe“, D-Dur, „Sehr langsam und
innig“.

4. „Käferlied“, D-Dur, „Graziös, leicht
bewegt“, Fis-Dur.

Die Brahmsischen Gesten des dritten
Stücks, der Volksliedton des letzten: alles
dies ist schon ein Abschied; was in den
Liedern noch lyrisch gewiß war, tönt hier
schon von fern und „unsichtig Wetter naht“.

Alexander Zemlinskys Lieder op. 7

Da waren zwei Kinder
Christian Morgenstern
op. 7/1

Da waren zwei Kinder, jung und gut, aber
ihr Blut floß gar zu schnelle.
Sie lachten sich zu, da warf ihre Ruh' die
erste harmlose Welle.
Doch jeden Tag warf sie eine mehr, bis gar
wild hin und her die Wogen wallten.
Da ging es zum Sterben, g'rad aus ins
Verderben.
Sie konnten ihr Herz nicht halten.

Entbietung
Richard Dehmel
op. 7/2

Schmück dir das Haar mit wildem Mohn,
die Nacht ist da;
all die Sterne glühen schon, all ihre Sterne
glühen heut dir,
du weißt es ja: all ihre Sterne glüh'n in mir.
Dein Haar ist schwarz, dein Haar ist wild
und knistert unter meiner Glut,
und wenn sie schwillt, jagt sie mit Macht
die roten Blüten
und dein Blut hoch in die Mitternacht.
In deinen Augen glimmt ein Licht,
so grau in grün,
wie dort die Nacht den Stern umflucht.
Wann kommst du?
Mein Fackeln loh'n, laß glüh'n!
Schmück mir dein Haar mit wildem Mohn!

Meeraugen
Richard Dehmel
op. 7/3

Was will in deinen Augen mir das dunkel-
volle fremde Weh'n,
so tief und schwer wie Stürme, die Ruhe
suchten im Schoß der grauen See.
Versinken will mir in dieser Augen tiefen
Schoß mein Herz und will wie du so still,
so wild an dein Herz schlagen, dann
brechen die Stürme los.
Und will dich wiegen so mit mir in rasender,
lachender Seligkeit auf freiem Meer!
Bis tief und sehr die Herzen wieder ruhen
von Sturm und Streit.

Irmelin Rose

Jens Peter Jacobsen
op. 7/4

Seht, es war einmal ein König, dem die
Schätze reich gedieh'n,
und der beste, der ihm eigen, hieß mit
Namen Irmelin.

Irmelin Rose, Irmelin Sonne, Irmelin
alles was schön war.

Schier von jedem Ritterhelme wehte
ihrer Farben Schein,
und mit jedem Reim der Sprache klang
ihr Name überein.

Irmelin Rose, Irmelin Sonne, Irmelin
alles was schön war.

Freier kamen scharenweise hergezogen
zum Palast,
und mit zärtlicher Gebärde klang ihr
Schmeicheln ohne Rast.

Irmelin Rose, Irmelin Sonne, Irmelin
alles was schön ist.

Doch Prinzessin Stahlherz jagte all die
Freier schnippisch fort,
fand an jedem was zu tadeln, hier die
Haltung, da ein Wort.

Irmelin Rose, Irmelin Sonne, Irmelin
alles was schön ist.

Sonntag

Paul Wertheimer
op. 7/5

Von Melodien, die mich umflieh'n bin ich
im Raum umringt,
bin ich im Traum beschwingt.
All mein Geh'n ist heut ein seliges
Schreiten;
kein Ton, der mich reut, ist in meinen
Saiten.
Kein Ton.

Alexander Zemlinskys Lieder op. 8**Turmwächterlied**

Jens Peter Jacobsen
op. 8/1

Nacht ist es jetzt und das Gestirn, das Gott
gesetzt als Grenze (eh' die Zeit noch war);
zwischen des Lichtes klarem See und der
Finsternisse Meer die Sonne wich von
ihrem Ort, doch bald erstrahlt sie wieder,
so hoffen wir in Demut.

Ihr Leut' in Burg und Feste, ihr, die ihr auf
den Straßen zieht und ihr auf salzigem
Meer, ihr alle solltet beten eh' des Tages
Ringens Oberhand gewinnt. Und wendet die
Gedanken ab von Haus und Heim und laßt
sie aus den Herzen ziehen himmelwärts,
denn der Herr ist gut und barmherzig jetzt
und in Ewigkeit.

Herr! Nun kommen sie alle, Gute und Böse,
Sieche und Heile, mit Ruf und Rede seufzend
im heiligen Zeichen des Kreuzes.

Höre sie alle in deiner Gnade, gewähre
ihnen nach deinem Willen, laß sie christlich
beten.

Und hat der Tag all seine Qual

Jens Peter Jacobsen
op. 8/2

Und hat der Tag all seine Qual
tautränend ausgeweint,
dann öffnet Nacht den Himmelssaal
in ewigen Trübsinns stiller Qual.
Und eins und eins
und zwei und zwei,
zieht fremder Welten Genienchor
aus dunklem Himmelsgrund hervor,
und über irdischen Lüsten und Schmerzen,
in Händen hoch die Sternkerzen,
schreiten sie langsam über den Himmel hin.
Tieftraurig gehen sie, treu dem Gebot
verwunderlich wehen
von des Weltraums kalten Winden bedroht,
der Sternkerzen flackernde Flammen.

Mit Trommeln und Pfeifen

Detlev von Liliencron
op. 8/3

Mit Trommeln und Pfeifen bin ich oft
marschieret, neben Trommeln und Pfeifen
hab' ich oft präsentiert, vor Trommeln und
Pfeifen bin ich oft avanciert in den Feind,
Hurra!

Die Trommeln und Pfeifen, die hört' ich nicht
mehr, und Trommeln und Pfeifen rückten
sie her, hinter Trommeln und Pfeifen hinkte
zu schwer mein Stelzfuß, o weh!
Wenn Trommeln und Pfeifen mir kamen in
Sicht, gegen Trommeln und Pfeifen mein
Ohr hielt ich dicht; die Trommeln und Pfeifen
ertrug ich nicht, mir bräche das Herz.
Und Trommeln und Pfeifen, das war mein
Klang, und Trommeln und Pfeifen
Soldatengesang. Ihr Trommeln und Pfeifen
mein Leben lang, hoch Kaiser und Heer!

Tod in Ähren

Detlev von Liliencron
op. 8/4

Im Weizenfeld, im Korn und Mohn liegt
ein Soldat unaufgefunden,
zwei Tage schon, zwei Nächte schon mit
schweren Wunden unverbunden.
Durstüberquält und fieberwild, im Todes-
kampf sein brechend Auge schlägt nach
oben.

Ein letzter Traum, ein letztes Bild, sein
brechend Auge schlägt nach oben.
Die Sense rauscht im Ährenfeld, er sieht
sein Dorf in Arbeitsfrieden — „ade, ade du
Heimatwelt!“ — und beugt das Haupt und
ist verschieden.

Gösta Neuwirth über Alexander Zemlinsky Lieder op. 7 und op. 8

Vielleicht war es die beste Zeit: man saß in den Künstlercafés – das „Griensteidl“ war zwar gerade demoliert worden –, aber man hatte „alle Literaturgeräte zusammenge rafft: Mangel an Talent, verfrühte Abgklärtheit, ... Vorstadtmädel, Cravatte, Manirtheit, ... Monocle ... heimliche Nerven“ und war übersiedelt, ohne viel merken zu lassen. Da war die Begeisterung für Ibsen und Wagner, „vor allem für den ‚Tristan‘, von dem keine Aufführung ausgelassen und dessen Stil, Instrumentation und Führung der Mittelstimmen zum Gegenstand eingehender Diskussionen gemacht wurde“: da ist aber auch, ohne daß sie dessen recht bewußt sind, bei Zemlinsky und Schönberg, den jungen Musikern unter den Literaten in den Cafés, eine Trennung von den verwelkten Posen der Jung-Wiener Decadence: sie hören auf anderes, suchen in ihren Liedern das freie Naturgefühl Jacobsens und seinen neuromantischen Sagentraum, den heftigen Nietzsche-Ton Dehmels. Nie mehr später hat Zemlinsky so frei und ungehemmt komponiert wie in der Zeit von 1892 bis 1900. In knappen neun Jahren entstanden zwei Opern, zwei Symphonien, fünf Liederhefte, die Klavierfantasien und ein Psalm für Chor und Orchester. Die beiden Liederhefte „Irmelin Rose und andere Gesänge für eine tiefere Stimme mit Klavier“ op. 7 und „Turmwächterlied und andere Gesänge für eine tiefere Stimme mit Klavier“ op. 8 entstanden von 1897 bis 1900, im Zeichen intensiver Freundschaft mit Schönberg, der ihm seine Liederhefte op. 1 und op. 2 widmete. Sein op. 7 widmete Zemlinsky Alma Maria Schindler, der späteren Frau Mahlers, die seine Kompositionsschülerin war. Die bezaubernde Miniatur des ersten Liedes aus op. 7, „Es waren zwei Kinder“, nach einem Gedicht von Morgenstern, hat Adorno in seinem Aufsatz über Zemlinsky gerühmt; die Diskussion über Jugendstilzüge verdeckt aber eher die tiefbegründete Doppelgesichtigkeit der Musik: bei einfachster Setzweise wird zwar die Tonika d-Moll bis zum zwölften der 21 Takte ausgespart, zugleich jedoch die tonalitäts-

auflösende Wirkung der chromatischen Mittelstimmen wieder paralyisiert, indem die harmonischen Grundstufen auf einfache subdominantische Quintschritte reduziert werden. „Entbietung“ nach Richard Dehmel: halbtönig die Tonika fis-Moll umkreisende Chromatik und treibende Synkopen wie ein unmittelbarer Reflex von Tristans und Isoldes „Sink hernieder, Nacht der Liebe“; „Meer- augen“, ebenfalls nach Dehmel, als dramatische Steigerung vom Beginn, finster brütendem, chromatischem f-Moll-Geschiebe über Orgelpunkt und konduktartig festgehaltener Viertelbewegung, bis zur melodischen Befreiung des Dur-Schlusses. Das vierte Lied, nach den beiden Nachtstücken, gab dem ganzen Zyklus den Titel; sicherlich wollte Zemlinsky es (auch aus persönlichem Attachment) besonders hervorheben: „Irmelin Rose“, Jacobsens Turandot-Medaillon der erotischen Verweigerung, ferngerückt ins Mittelalter und zugleich im offenen Ende auf die Gegenwart bezogen, der nur die Beschwörung des geliebten Namens bleibt. Bei der Beschwörung des Idols befällt jedoch Erstarrung die Musik: der Schock des lanzenspitzen zweiten Akkords c-e-gis-h wird der Wiederholung zum rituellen Signal; gehen durch die ersten Irmelin-Verse noch die Bruchlinien des neapolitanischen Ges-Dur, so holt schon die zweite Strophe den Namen in die F-Dur-Seligkeit der Anrufung, die alle Bewegung in sich hineinnimmt und still stehen läßt. Danach scheint der „Sonntag“ des letzten Lieds, obwohl gegenwärtig geträumt, nur noch Erinnerung, ornamentales Gerank aus vergangenen Zeiten. Das Liederheft op. 8 unter dem Titel des „Turmwächterlieds“ von Jacobsen wurde wohl kaum später als die Lieder des op. 7 komponiert, ist aber insgesamt auf andere Farben gestellt: die Liedminiaturen des op. 7 halten sich an lyrisch knappe Bilder, in op. 8 breitet sich die Musik erzählend aus und nimmt sich schwerer; zum ersten Mal wird der Einfluß Mahlers spürbar, der vielleicht das spätere Schicksal Zemlinskys als Komponist entschied. Wie „Irmelin Rose“ beginnt das „Turmwächterlied“ mit einem akkordischen Motiv,

dem die frei eingesetzte None Glanz gibt; wie im früheren Lied bleibt auch hier die Dissonanz eine Farbwirkung, die durch die Wiederholung dem vertrauten Vokabular eingefügt wird. Das ganze Lied ist überaus klar auf die Grundfunktionen von Es-Dur bezogen, nur vor dem Tonika-Höhepunkt der letzten Strophe wird die Mediant G-Dur auskomponiert. „Und hat der Tag all seine Qual“ nach Jacobsen: als Kontrast gegen die hymnische Diatonik des ersten Lieds; seine Chromatik und synkopische Rhythmik greift die Art des tristanischen Dehmel-Lieds aus op. 7 (Nr. 2, „Entbietung“) wieder auf. In den beiden Liedern nach Liliencron schlägt etwas um; als sei sie der literarischen, ornamentalen oder ekstatischen Posen müde, sucht Zemlinskys Musik den unmittelbaren Ausdruck. „Mit Trommeln und Pfeifen“: Von Mahler kommend die düstere Farbe der Quintorgelpunkte, der militärisch festgehaltenen Marschrhythmen und sich reibenden Sekunden, weiterleitend ins finstere es-Moll des letzten Lieds, „Tod in Ähren“: Scharf punktierte Rhythmen, ein passacagliaartig betontes Leidensmotiv, die Singstimme in abgerissenen Satzketten, in der zweiten Strophe über einem ostinat drohenden Baß. Der Friedenstraum im Tode, den das Gedicht gegen den Tod setzt, bleibt jedoch danach der Musik und ihren etwas ausgeblähten harmonischen Wendungen unerreichbar; mit diesem offenen Widerspruch endet der Zyklus. So erproben die beiden Liederhefte die Tradition; sie sind an deren Grenzen angelangt, ohne ihren Bannkreis zu überschreiten; nun aber – nach 1900, während der Jahre der Auseinandersetzung mit Mahler und Schönberg (der schon die Komposition der „Gurrelieder“ gegen Zemlinskys Bedenken durchgesetzt hatte), während das Neue, das „Leben, das die Krücke der Affektation zerbrechen wird“, heraufkommt – scheint Zemlinsky als Komponist zu zögern, dem Verlorenen treu, dem Ungewissen zugewandt. (Die Zitate entstammen Karl Kraus' 1897 zum ersten Mal erschienener Satire „Die demolierte Litteratur“ und Egon Wellesz' Schönbergbiographie von 1921.)

Willi Reich über Arnold Schönbergs Erstes Streichquartett op. 7

Den Sommer 1904 verbrachte Schönberg in Mödling bei Wien, das später sein ständiger Wohnsitz wurde. Damals begann er das Streichquartett in d-Moll (bezeichnet als Erstes Streichquartett op. 7), das er im nächsten Sommer in Gmunden am Traunsee vollendete. Am 5. Februar 1907 wurde es in Wien vom Rosé-Quartett uraufgeführt. Darüber berichtet Paul Stefan: „Das Werk schien vielen unmöglich, und sie verließen während des Spiels den Saal; ein besonders Witziger sogar durch den Notausgang. Als auch nachher noch vernehmlich gezischt wurde, ging Gustav Mahler, der unter dieser Hörschaft saß, auf einen der Unzufriedenen los und sagte in seiner wunderbar tätigen Ergriffenheit und gleichsam für die entrechtete Kunst aufflammend: ‚Sie haben nicht zu zischen!‘ – Der Unbekannte, stolz vor Königen des Geistes (vor seinem Hausmeister wäre er zusammengebrochen): ‚Ich zische auch bei Ihren Sinfonien!‘ – Die Szene wurde Mahler sehr verübelt.“

Im selben Jahr wurde das Werk vom Rosé-Quartett in einer Matinee des Musikfestes des Deutschen Tonkünstlervereins in Dresden gespielt. Auch diesmal wurde heftig gezischt. Die „Neue Musik-Zeitung“ (Stuttgart) knüpfte daran die Bemerkung: „Das Publikum hatte ein gutes Recht, das Stück abzulehnen. Nach dreiviertelstündigem, meist qualvollem Hören wurde es durch den aufdringlichen Beifall einiger Freunde des Autors auch noch provoziert. Da riß die mühsam bewahrte Geduld, und das Publikum vergaß, daß auf einem solchen Tonkünstlerfest andere Gesetze bestehen als sonst.“

Das erstaunliche an dieser scharfen Ablehnung ist der Umstand, daß das Quartett op. 7 entschieden und schon beim ersten Hören klar wahrnehmbar an das Schaffen Beethovens anknüpft und somit unmittelbar den klassischen Traditionen entspricht. Deshalb hat Alban Berg in seinem Huldigungsartikel in der Schönberg-Festschrift vom Jahre 1924 mit dem Titel „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?“ (wiedergegeben in meinem Buch „Alban Berg. Leben und Werk“, Zürich 1963) gerade an dieses Quartett angeknüpft und seine

ausführliche, scharfsinnige Analyse der ersten 28 Takte des Werkes folgendermaßen gerechtfertigt: „Man wird mir vorwerfen, daß ich in der vorliegenden Untersuchung etwas nachgewiesen habe, was gar nicht nachzuweisen war: die Schwierigkeit des d-Moll-Quartetts, also eines ‚tonalen‘ Werkes, das längst kein Problem mehr ist, sondern im Gegenteil allgemein anerkannt, somit verstanden wird! – Nun, wenn es damit auch nicht so weit her ist, gebe ich zu, daß die diesem Artikel vorangesetzte Frage erst beantwortet erschiene, wenn ich all das, was ich hier auf Grund einiger Molltakte gezeigt habe, auch wenigstens an einem Beispiel der sogenannten ‚atonalen‘ Musik demonstriert hätte. Aber es hat sich ja nicht nur um die Frage der Schwierigkeit gehandelt, sondern auch darum, zu beweisen, daß es in dieser Musik, trotzdem vieles darin als ganz besonders schwerverständliches empfunden wird, immer mit rechten Dingen zugeht; freilich mit den rechten, nur an höchster Kunst erprobbarsten Dingen! Und das war natürlich leichter an Hand eines Beispiels zu zeigen, das noch auf dem Boden der Dur- und Molltonalität steht und welches trotzdem das in diesem Falle Vorteilhafte an sich hat, daß seinerzeit seine Musik die Gemüter nicht minder in Aufregung versetzte, als heute die ‚atonale‘.“ 1924 ging es Berg natürlich vor allem darum, zu zeigen, daß nicht die sogenannte „Atonalität“ der Grund war, aus dem die nach 1909 entstandenen Werke Schönbergs dem Verstehen so erhebliche Schwierigkeiten bereiteten, sondern auch hier wieder die sonstige Struktur dieser Musik: „Die Fülle der in diesem sogenannten ‚atonalen‘ Stil ebenso und überall zur Anwendung gelangten Kunstmittel, die Heranziehung aller durch die Musik von Jahrhunderten gegebenen kompositorischen Möglichkeiten, mit einem Wort: ihr unermeßlicher Reichtum.“

Die Ergebnisse, zu denen Berg bei seiner Analyse des Quartetts op. 7 gelangte, lassen sich also in der gleichen Weise auf den „atonalen“ Stil von 1924 anwenden wie auf den absolut tonalen des Quartetts vom Jahre 1905, das uns hier allein interessiert. Von diesem Werk läßt sich demnach in den Worten Bergs aussagen: „Auch hier finden wir dieselbe Mannigfaltigkeit im

Harmonischen, dieselbe die Kadenz auszeichnende Vielstufigkeit; auch hier die sich einer solchen Harmonik anpassende Melodik; auch hier die unsymmetrische und durchaus freie Konstruktion von Themen, mit ihrer nie erlahmenden motivischen Arbeit; auch hier die Kunst der Variation, die sich in der Thematik so gut wie in der Harmonisierung, im Kontrapunkt wie im Rhythmus dieser Musik auswirkt; auch hier die über das ganze Werk sich ausbreitende Polyphonie und die nicht ihresgleichen findende kontrapunktische Satztechnik; auch hier schließlich die Vielgestaltigkeit und Differenziertheit der Rhythmen, von denen wieder nur zu sagen ist, daß sie außer ihren eigenen Gesetzen auch gleichsam denen der Variation, der thematischen Entwicklung, der Kontrapunktik und Polyphonie unterworfen sind.“

Dieter Schnebel

Compositio

Österreichische Erstaufführung

Rolf Gehlhaar

Liebeslied für großes Orchester und Alt

Uraufführung

Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Bernd Alois Zimmermann

Antiphonen

für Viola und kleines Orchester

Österreichische Erstaufführung

Pause

Alexander Zemlinsky*

Zweite Symphonie B-Dur

Sostenuto – Allegro (Schnell mit Feuer und Kraft)

Nicht so schnell (Scherzando) – ruhig (langsamer)

Adagio

Moderato

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken

Dirigent: Hans Zender

Solisten:

Eckhart Schloifer, Viola

Monika Bürgener, Alt

* Im Zusammenhang mit der im diesjährigen Musikprotokoll durchgeführten Alexander-Zemlinsky-Retrospektive veranstaltet das ORF-Studio Steiermark im „Blauen Salon“ der Steiermärkischen Sparkasse in Graz eine Dokumentations-Ausstellung über Leben und Schaffen des Komponisten. Sie ist vom 9. bis zum 14. Oktober jeweils in der Zeit von 10.30 bis 12 Uhr und von 19 bis 22 Uhr geöffnet.

Gestaltung der Ausstellung: Dr. Horst Weber.



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

zeug); Stücke (Streichquartett); Fragment (Kammerensemble und Stimme); Compositio (Orchester); für Stimmen für (... missa est) 1956 bis 1968: dt 31/6 (12 Vokalgruppen); amn (7 Vokalgruppen); (madrasha II) (3 Chöre). Projekte (definierte – nicht auskomponierte – Musiken) 1958–1961: raumzeit y (unbestimmte Anzahl von Ausführenden auf Drehstühlen); Das Urteil (denaturierte Instrumente, naturierte Singstimmen und sonstige Schallquellen); Glosso-lalie (Sprecher und Instrumentalisten). Abfälle 1960/61; réactions (Konzert für einen Instrumentalisten und Publikum); visible music I (für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten); lectiones (für mehrere Sprecher). Schaustücke (dramatische Übungen für Instrumentalisten und Vokalistin). 1962 bis 1965/66: nostalgie (visible music II = Solo für einen Dirigenten); espressivo (visible music III, für einen Instrumentalisten); concert sans orchestre (für einen Pianisten und Publikum); fallout (für einen Vokalistin); anschlüge-ausschlüge (szenische Variationen für 3 Instrumentalisten: Flöte, Violoncello, Cembalo); ki-no 1963–1967 (Nachtmusik für Projektoren und Hörer); mo-no, 1969; Choralvorspiele für Orgel und Tonband, 1967–1969; Mundstücke, 1968–1970.

**STEIERMARKISCHE
SPARKASSE**



**Das
Sparkassenbuch
ist
aller Wünsche
Anfang.**



BANK FÜR ARBEIT UND WIRTSCHAFT

AKTIENGESELLSCHAFT
GRAZ

FILIALE GRAZ, ANNENSTRASSE 24
ZWEIGSTELLE JOANNEUMRING 14

UHREN
JUWELEN
TAFELSILBER

führend
BUCHHAUS
und vertrauenswürdig
Geprüfter Diamant-Fachmann GDE

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

WENN MINERALBRUNNEN
Bad Gleichenberger
JOHANNISBRUNNEN
Tafelwasser
gegen Sodbrennen, Gallen-Leberleiden



Grazer Südost-Messe

2000 Aussteller aus 40 europäischen
und überseeischen Staaten.

Neuzeitliches Qualitätsangebot an Investitions-
und Verbrauchsgütern für Betriebs-, Haushalts-
und Lebensbedarf.

Frühjahrsmesse: 1. Maiwoche
Herbstmesse: 1. Oktoberwoche

TOTAL

Treibstoffe, Ofenheizöl,
Heizöle, Spindelöle, Petroleum
Schmiermittel für alle Bereiche
(Transport, Handel, Gewerbe und Industrie)
Spezialöle, Autopflegeprodukte,
Kaltreiniger, Shampoos, Heizöl-
zusätze, technische Fette

**Prompte Lieferung mit eigenen,
leistungsfähigen Tankwagen**

MÖV

MINERALÖLVERTRIEB GES. M. B. H.

8020 GRAZ, KEPLERSTRASSE 105 / III
Telefon: 91 16 70 Serie - Telex: 03/1427



Rolf Gehlhaar, geb. 1943 in Breslau. 1953 Emigration nach Amerika. 1961 bis 1967 Studien an der Yale University of California, 1967–1969 Assistent bei Karlheinz Stockhausen, gründete 1969 das Feedback Studio mit Johannes Fritsch und David Johnson. 1973 Förderungspreis des Landes Nordrhein-Westfalen, 1974 Dozent der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik. Werke: Cello solo; Helix für Quintett, Klavierstücke 1–1, 1–2, 2–2; Beckenstück; Wege für 2 Streicher und Klavier; Musiken für Streichquartett, Phase für Orchester.

Bernd Alois Zimmermann, geb. 1918 in Blienheim bei Köln, gest. 1970 in Großkönigsdorf bei Köln. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Kölner Musikhochschule bei Heinrich Lemacher und Philipp Jarnach. Spätere Studien bei Wolfgang Fortner und René Leibowitz. 1957 und 1963 Stipendiat der Villa Massimo in Rom. 1960 Großer Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen, 1965 Mitglied der Berliner Akademie der Künste, 1966 Kunstpreis der Stadt Köln. 13 Jahre hindurch Lehrer an der Kölner Musikhochschule. Hauptwerke: „Die Soldaten“ (Oper), 1958–1960; Ballette: „Alagoana“, 1940–1950; „Kontraste“, 1953; „Perspektiven“, 1955; „Présence“, 1966; „Concerto“, 1961. Orchesterwerke: „Photoptosis“, 1968; „Stille und Umkehr“, 1970; Konzerte für Violine, Cello und Oboe und Orchester, 1950 bzw. 1965/66 bzw. 1952; Kammermusik, Vokalmusik.

Hans Zender, geb. 1936 in Wiesbaden. Musikstudien in Frankfurt am Main und an der Freiburger Musikhochschule u. a. bei Wolfgang Fortner. Nach Kapellmeisterjahren an den Städtischen Bühnen Breisgau zwei Rom-Stipendien, Dirigiertätigkeit (ab 1964 als Chefdirigent der Oper im Theater der Stadt Bonn), 1969 bis 1971 Generalmusikdirektor in Kiel. Seit 1971 Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters. Zahlreiche Konzertreisen (London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Zürcher Tonhalle, Residentie Orkest u. a.). Japan-tournee mit den Münchner Philharmonikern. Hauptwerke: Quartett für Flöte, Cello, Klavier und Schlagzeug; „Canto I“ für Flöte, Klavier, elf Streicher, drei Soprane und Sprecher; „Trifolium“ für Flöte, Cello und Klavier; „Canto II“ für Chor, Sopran und Orchester; „Bremen wodu“ (elektronische Komposition).

Eckart Schloifer, geb. 1941 in Delmenhorst. Nach Violin- und Bratschenstudien in Detmold 1963/64 Schüler von Ernst Morawec in Wien. Danach zweiter Konzertmeister, später Solo-Bratschist in Detmold, 1965/66 in derselben Funktion in Recklinghausen, seit 1966 Solo-Bratschist beim Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Seit 1969 Lehrer für Bratsche an der Musikhochschule in Saarbrücken.

Monika Bürgener, geb. 1951 in Korbach/Waldeck. Gesangstudium an der Musikhochschule des Saarlandes bei Anneliese Schloßhauer, Rollenstudium u. a. bei Josef Greindl, Kammermusik und Oratorium bei Martin Galling. Seit 1972 zahlreiche Konzerte (darunter mehrere Uraufführungen) und seit 1974 als Gast am Staatstheater Saarbrücken. Öffentliches Auftreten u. a. in Saarbrücken, Stuttgart, Köln, Hamburg, Berlin, Frankfurt, Luxemburg, Bregenz, Lissabon. Rundfunkaufnahmen bei verschiedenen deutschen Sendern. 1972 erster Preis im Fach Konzert beim Bundeswettbewerb des VDMK in Berlin.

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken ist aus dem 1936 gegründeten Großen Orchester des Reichssenders Saarbrücken hervorgegangen. 1946 wurde es im Zuge des Wiederaufbaues des Senders erweitert und bis 1971 von Dr. Rudolf Michl geleitet. Seit 1971 steht es unter der Leitung von Hans Zender und absolvierte zahlreiche Gastspiele bei in- und ausländischen Musikfestspielen (Venedig, Royan, Metz und Darmstadt) sowie Konzerte in London, Manchester und Paris. Zahlreiche Fernsehaufzeichnungen mit klassischen und zeitgenössischen Werken sowie Schallplattenaufnahmen. Als Gastdirigenten arbeiteten Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Bruno Maderna, Ernest Bour und Michael Gielen mit dem Orchester, das u. a. auch mit Uraufführungen der Werke von Michael Gielen, Bruno Maderna, Aribert Reimann und Dieter Schnebel betraut wurde. 1973 wurden das Kammerorchester und das Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks zu einem Orchester vereinigt, seither trägt es den Namen „Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken“.

Dieter Schnebel über „Compositio“

Der Dirigent dieses Orchesterstücks hat bisweilen eigene, quasi-solistische Zeitverläufe anzuzeigen, dirigiert also gegen das Orchester. Das bringt angesichts der ohnehin intrikaten Zeitstruktur (viele Taktwechsel, schwierige Rhythmen) zusätzliche Verwicklungen mit sich. Der Titel bezieht sich auf die im Stück intendierte Klangfarbenkomposition. Zunächst erscheinen einzelne Töne in immer neuen Klangfarbenezusammensetzungen. Dann bleiben die Farben jeweils für einige Takte konstant, und die Instrumente einer Farbe spielen ihre Töne aus. Im nächsten Teil gilt das Gesetz: pro Ton eine Farbe, und es entsteht ein hektischer Wechsel der Ereignisse. Die weiteren Teile bringen mannigfache Kombinationen von Ton- und Farbverläufen, schließlich eine Art Synthese – Compositio.

Rolf Gehlhaar, Liebeslied für großes Orchester und Alt

He lived in a city of bees
ate walls
and his brother climbed a tower of clouds
his sister too had a lover
another
who moved and higher higher
made his day somewhere else

Douglas Mellor

Rolf Gehlhaar über Liebeslied für großes Orchester und Alt mit einem Gedicht von Douglas Mellor

Das Stück besteht aus mehreren ineinanderfließenden Abschnitten, in denen Symmetrien und Asymmetrien aus verschiedenen Perspektiven (z. B. Harmonik, Klangfarbe, Melodik, Dynamik) entwickelt werden und versucht wird, alles auf gemeinsame Mittelpunkte zu beziehen.

Bernd Alois Zimmermann über „Antiphonen“

Der Titel „Antiphonen“ bezieht sich einerseits auf die Anlage des Kompositorischen („Wechselgespräche“ zwischen den Solisten, den einzelnen Orchesterinstrumenten und dem Solisten sowie den Sprechern) und andererseits auf die Sitzordnung der Instrumentalisten, die jeden Mitwirkenden von dem anderen getrennt vorsieht.

Die Komposition umfaßt insgesamt fünf Antiphonen; es werden 25 Instrumentalisten benötigt und lediglich in der 4. Antiphon Sprechsolisten. Diese haben Aufgaben phonetischer und semantischer Art. Es wurden kurze Texte aus insgesamt acht Sprachen herangezogen.

James Joyce: Ulysses (Schluß)

Vulgata: Eccl. IV, 1

Apokalypse: Joh. V, 1

Dante: Divina Commedia. Paradiso XXXIII, 82–87

Buch Hiob IX, 25 (hebräisch)

Dostojewskij: Brüder Karamasow IX, Seite 326

Camus: Caligula IV, 23, und I, 1, 10, 11

Novalis: Hymnen an die Nacht

Die Auswahl der Texte wurde in semantischer Beziehung unter den Gesichtspunkten der menschlichen Existenz und der Liebe vorgenommen, in phonetischer unter denen der Klangfarbenuordnung zu dem Soloinstrument, welches in der fraglichen Antiphon dominierend ist. In der Komposition wird der Versuch unternommen, in der vielschichtigen Zuordnung verschiedenster Elemente den antiphonischen Charakter im Sinne etwa eines geistlichen Konzertes neuer Prägung neu zu fassen.

Der letzten Antiphon liegt die Melodie „Christ ist erstanden“ zugrunde.

Über Alexander Zemlinskys B-Dur-Symphonie

Zemlinskys „Symphonie für großes Orchester“ in B-Dur wurde am 9. September 1897 beendet und von dem knapp 26jährigen Komponisten unter dem „Meistersinger“-Motto: „Wer Preise erkennt / und Preise stellt / der will am End auch / daß man ihm gefällt“ zum Beethovenpreis eingereicht, der dem Werk auch zuerkannt wurde. Die Symphonie erhielt keine Opuszahl; wahrscheinlich, weil sie nicht gedruckt wurde. Sie entstand nach dem I. Streichquartett op. 4 und den Liedern op. 5 in jenem intensiven Arbeitssommer des Jahres 1897, den Zemlinsky zusammen mit Schönberg verbrachte. Schönberg schrieb damals den „Studienclavierauszug“ für Zemlinskys „Sarema“, die schon im Oktober an der Münchner Oper uraufgeführt wurde. Die Symphonie hält sich an den Rahmen des viersätzigen Formmodells der Wiener Tradition und zeigt diese zugleich von innen, von den modulatorischen Bewegungen her, sich öffnend und verwundbar. Schon in der „Sostenuto“-Einleitung des ERSTEN SATZES wird – bei Brahmscher Motivik – die Harmonik von Wagnerischen Leittonklängen chromatisch getrieben und kann von der Klammer der Dominante vor dem „Allegro“ nur schwer zusammengehalten werden; in die Sonatenexposition tönen Brucknerische Medianten. Das SCHERZO kommt von Beethoven auf den Weg zu Mahler, der besonders nahe scheint, wenn ins auslaufende, sich wiegende Trio die akzentuierten Achtel des wiederkehrenden Scherzos gemischt werden. Das ADAGIO beginnt mit fünf merkwürdigen Akkorden, Rätselbildern wie aus dem „Ring“; sie bleiben jedoch in dem dreiteiligen Satz – eine tief sich in Es-Dur versenkende Melodie, die am Ende wiederholt wird, umrahmt einen Mittelteil in Ges-Dur – fast folgenlos. Der SCHLUSS-SATZ macht es sich schwer: die umfangreiche b-Moll-Passacaglia tritt, als ein Gedenken an Brahms' Tod im Frühjahr, in den Schatten der Passacaglia von dessen IV. Symphonie; Opfer freilich und Botschaft für die Jüngeren: Weberns op. 1 nahm sie auf.

Stephaniensaal
Donnerstag, 10. Oktober, 20 Uhr

Almeida Prado
Exoflora 1974
für vier Instrumentalgruppen
Uraufführung

Lindemberg Cardoso
Reflexões II für Kammerorchester
Uraufführung

Claudio Santoro
Intermitências II
für Klavier und 13 Instrumente, 1967
Österreichische Erstaufführung

Pause

Marlos Nobre
Ludus instrumentalis op. 34, 1969,
für Kammerorchester
Österreichische Erstaufführung

Jorge Antunes
Intervertige
für Streichquartett, Bläserquintett und Tonband
Uraufführung

Das Pro-Arte-Orchester Graz
Dirigent: John Neschling
Solist:
Georg Asmanov, Klavier



Almeida Prado, geb. 1943 in Santos. Zunächst Ausbildung in seiner Heimat bei Dinorá de Carvalho und Camargo Guarnieri, danach drei Jahre Studien bei Nadja Boulanger und Oliver Messiaen. Seit 1973 Direktor der Musikschule Cubatão (São Paulo). Mehrere Kompositionspreise, u. a. 1970 und 1973 Lili-Boulanger-Preis, 1970 Preis im Kammermusikwettbewerb in Fontainebleau, 1973 zwei Preise im Kompositionswettbewerb des Goethe-Instituts Brasilien.
Hauptwerke:

Orchesterwerke:

„Estações“ („Die Jahreszeiten“), 1973;

„Cerimonial“ für Fagott und Orchester, 1971;

„Exoflora“ für Klaviersolo und vier Instrumentalgruppen, 1974; Szenisches Oratorium: „Villegaignon“

oder „Les Isles Fortunées“; Lyrische Chronik nach Texten von Henri Doublier, in Form eines szenischen Oratoriums für Sopran, Baß,

2 Sprechrollen, gemischten Chor und Orchester, 1972/73;

Chorwerke: Celebratio Americae Nostrae für

16stimmig gemischten

Chor, 1972; Magnificat für Vokalsextrakt oder 6stimmig gemischten Chor, 1973; Letter from Patmos, 1971; Ritual da Palvara, 1972; Lieder, Klavier- und Kammermusik.



Lindembergue Cardoso, geb. 1939 in Livramento (Bahia). Zunächst Auto-didakt, ab 1959 Kompositionsstudien an der Universität Bahia, danach Dozent für Gehörbildung und Komposition. Gründete 1966 die Komponistengruppe von Bahia. Mehrere Kompositionspreise (zwei des Goethe-Instituts Brasilien). Hauptwerke: „O fim do mundo“ („Das Ende der Welt“) für Chor und Orchester, 1966; „A festa da Canabrava“ für Orchester, 1966; Missa nordestina (Messe aus dem Nordosten) für gemischten Chor, 1966; „Viasacra“ für Orchester, 1968; „Procissão das Carpideiras“ („Trauerzug der Klageweiber“) für Alt solo, Sopranchor und Orchester, 1969; „Espectros“ für Orchester mit gemischtem Chor, 1970; „Abertura“ für Orchester, 1970; „Serestachorofrevo“ für Orchester, 1970; Oratório Cênica für Solisten, Chor und Orchester, 1972; Requiem (in memoriam Milton Gomes) für großes Orchester mit gemischtem Chor, 1974; Klavier- und Kammermusik.



Claudio Santoro, geb. 1919 in Manaus, Amazonas. Gründer und erster Leiter der Musikabteilung der Universität Brasília, Gründer des Brasilianischen Symphonieorchesters und des Kammerorchesters am Staatlichen Rundfunk Rio de Janeiro. Seit 1970 Lehrer an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim und Leiter des dortigen Hochschulorchesters, mehrere Kompositionspreise (u. a. internationaler Friedenspreis 1952, Lili-Boulangers-Preis 1958). Hauptwerke: 8 Sinfonien, 1940–1963; Impressionen, 1942; Divertimento, 1943; Variationen über eine Zwölftonreihe, 1945; 5 Stücke für Orchester, 1964/65; Interações assintóticas, 1969; Gesang von Liebe und Frieden, 1950; Musik für Streicher, 1946; Drei Abstraktionen, 1966; In Tele Tonus Visionem, 1967; Cantata Elegiaca für zwei Chöre und Orchester, 1970; Intermitencias III, 1967; Drei Konzerte für Klavier und Orchester; Konzert für Cello und Orchester; Divertimento für junges Publikum und Orchester, 1973; 7 Streich-

quartette, 5 Sonaten für Violine und Klavier, 4 Sonaten für Cello und Klavier, 25 Präludien für Klavier sowie Lieder, Chorwerke, Ballett und Kammermusik.



Marlos Nobre, geb. 1939 in Pernambuco. Nach ersten Musikstudien in seiner Heimatstadt Schüler von Camargo Guarnieri, Luigi Dallapiccola und Olivier Messiaen. Neben seiner Tätigkeit als Pianist und Dirigent in verschiedenen offiziellen Funktionen tätig (Musikabteilung im Sender des Kulturministeriums und Vorsitzender der Brasilianischen Sektion des UNESCO-Musikrates). Mehrere Kompositionspreise (u. a. Broadcasting Music Incorporated – New York, 1961); Aufführungen an mehreren internationalen Musikfestivals. Als Dirigent Zusammenarbeit mit mehreren wichtigen europäischen Orchestern, wie z. B. Orchester de la Suisse Romande und mit dem Philharmonischen Orchester des ORTF. Als Pianist vor allem in Madrid und Lissabon erfolgreich. Hauptwerke: „Concertino für Klavier und Streichorchester“, 1959; Divertimento für Klavier und Orchester, 1963; Rhythmische Variationen für Klavier und 6 Schlagzeuger, 1963; „Coros de

Natal“ (Weihnachtschöre) für gemischten Chor, 1966; „Canticum Instrumentale“ für Flöte, Harfe, Klavier und Pauken, 1967; Streichquartett Nr. 1, 1967; „Rhythmtron“ für Schlagzeugorchester, 1968; „Concerto Breve“ für Klavier und Orchester, 1969; „Ludus Instrumentalis“ für Kammerorchester, 1969; „Biosfera“ für Streichorchester, 1970; „Mossaico“ für Orchester, 1970; „O Canto Multiplicado“ für Stimme und Streichorchester, 1972; In memoriam für Orchester, 1973; Vokal- und Kammermusik.



Jorge Antunes, geb. 1942 in Rio de Janeiro. Erstes Musikstudium 1958. Ab 1960 Violin-, Kompositions- und Dirigierstudien an der Musikschule der Universität von Brasilien. 1962 Gründung des „Centre de Recherches Chromo-Musicales“. 1967 Gründung des „Centre de Recherches Musicales“ am Institut Villa Lobos in Rio de Janeiro, an das er zum Professor für elektroakustische Musik berufen wurde. 1969 Preisträger des „Concurso Bienal“ in Buenos Aires. Stipendiat am „Centro latinoamericano de altos Estudios musicales“. 1969/70 Arbeit am Laboratorium für elektronische Musik des „Instituto Torcuato di Tella“. 1970/71 Tätigkeit am Institut für Sonologie (Abteilung elektronische Musik) der Universität Utrecht. Gegenwärtig ist Antunes als Komponist an der Groupe de Recherches Musicales des ORTF in Paris tätig. Wichtigste Werke: „(1.6 – 1.6) × 10–19 coulombs“ für Flöte, Fagott und . . . piano-Ampel, 1967; Acusmorfose für Orchester, 1969;

Tartiniana MCMLXX für Violine und Orchester, 1970; Isomerism für Kammerorchester, 1971; Cromorfonética für gemischten Chor, 1970; Auto-Retrato sobre paisaje porteno, 1969; Reflex für zwei Klaviere, 1971; Para Nascer aqui, 1971; Musik für acht Personen, 1971; „Proudhonia“ für Chor und Tonband, 1972; „Microformobiles II“, 1972, für Stimme, Instrumente und Publikum; „Flautatualf“, 1972, für einen Flötisten; „Idiosynchronie“, 1973, für Orchester; „Catastrophe Ultra-Violette“, 1974, für Männerchor, Orchester und Tonbänder; „Scryabinia MCMLXXII“ für Klavier, Kammerorchester und Lichter, 1972; „Colludwiguia“, 1971, für Streichquartett; „Bartokollagia MCMLXX“ für Streichquartett, 1970.



John Neschling, geb. 1947 in Rio de Janeiro. Nach Studien in seiner Heimat weitere Ausbildung bei Hans Swarowski und Reinhold Schmid an der Wiener Musikhochschule. 1968 Assistent von Hans Swarowski. 1969 Preisträger des internationalen Dirigentenwettbewerbs in Florenz, mehrere Konzerte in Rio de Janeiro und Wien. 1970 Konzert mit den Wiener Symphonikern, Gastdirigent bei RIAS Berlin, 1971 Konzert mit der Slowakischen Philharmonie, 1972 gemeinsame Konzerte mit Leonard Bernstein und Seiji Osawa. Mehrere Gastkonzerte in Lissabon seit 1969.



Georg Asmanov, geb. 1935 in Sofia. Absolvierte mit Auszeichnung die dortige Musikhochschule, 1958 Studien bei Bruno Seidlhofer in Wien. Seit 1963 Lehrer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Daneben Konzerttätigkeit in mehreren europäischen Ländern, unter anderem mit dem Ensemble „die reihe“.



Das Pro-Arte-Orchester Graz wurde im Jahre 1970 von Karl Ernst Hoffmann ins Leben gerufen. Es faßt Instrumentalisten zusammen, die an der Interpretation außerhalb der Tagesroutine liegender Musik interessiert sind. Dementsprechend befaßt sich das Ensemble, dessen Besetzungen variabel sind, vor allem mit zeitgenössischen und mit selten gespielten Kompositionen früherer Epochen.

Almeida Prado über „Exoflora 1974“

Wie schon der Name selbst andeutet, ist „Exoflora“ (was soviel heißt wie „Aus der Flora“) ein Werk, das mit musikalischen Mitteln, mit dem Klangmaterial, die ganze Eigenheit der brasilianischen Flora, ihr üppiges Wachstum und ihren Farbenreichtum, zum Ausdruck bringen will. Hier findet sich alles in komprimierter Form vereinigt, was Brasilien an den verschiedensten Blumengattungen, Urwaldbäumen und Wasserpflanzen aufzuweisen hat; sie alle werden uns der Reihe nach präsentiert.

Der erste Teil des Werkes besteht aus einem dialogartigen Wechselspiel zwischen dem ganzen Orchester, das fünf verschiedene Motive nacheinander vorstellt, und kleineren Gruppen von Soloinstrumentalisten, die in zartem, durchsichtigem Pianissimo antworten.

Vor unseren Augen erstehen allerlei Bäume und Früchte, das Dickicht des Urwalds vom Amazonas bis hin zu den Pampas, das zarte Grün der Farne, die herrlichen Quaresmeiras, Ipés, Paineiras und Zanzalás, die in der Serra do Mar, in der Nähe von Cubatão wachsen; nun tauchen die Anturios, die Agapanthen und Passionsblumen auf, die wundervollen Akazien, die verschiedenen Jasminsträucher, das intensive Rot der Suinás, die gewaltigen Jacarandabäume, die Hibiskussträucher, Helikonien, Kakaosträucher und alle die unzähligen kleinen Blumen, die im Unterholz und in der Buschsteppe wachsen.

Im zweiten Teil begeben wir uns in das geheimnisvolle Reich der Orchideen mit seiner magischen Anziehungskraft.

Es handelt sich hier um 28 Motive, die 28 verschiedene Orchideenarten verkörpern und die ihre Farben und Formen zu erfassen versuchen; wir befinden uns auf einem Gang durch den Dschungel, in dem die Orchideen blühen und dessen Atmosphäre in der Musik ihren Widerhall findet.

Das Klavier trägt die Melodie und bildet fast sichtbar, greifbar, die Form jeder einzelnen Orchidee nach; die Streicher, Holzbläser und Blechbläser nehmen das Thema auf und widerspiegeln nun ihrerseits den geheimnisvollen Glanz, der von jeder Blüte ausgeht.

Hier soll der ganze Zauber unserer Blumenwelt, das Geheimnis brasilianischer Schönheit erklingen.

Der dritte und letzte Teil ist einer einzigen Blume gewidmet: der Victoria Regia (seerosenartige Wasserblume).

Die Streicher symbolisieren die Bewegung des Wassers, und langsam, in einem allmählichen Crescendo, taucht aus der Tiefe der Nacht die Blume des Amazonas empor.

Die Holz- und Blechbläser stimmen nun das Blumenmotiv an und variieren es abwechselnd mit zwei weiteren Motiven; so soll der Eindruck hervorgerufen werden, alles kreise um einen Mittelpunkt, nämlich die traumhafte, betörende Schönheit der Wasserblume.

Klavier, Xylophon, Vibraphon und Celesta spielen nun, immer vom Blumenmotiv als zentralem Thema ausgehend, schnelle, polyrhythmische Tonfolgen, die den Eindruck eines intensiven Vibrierens erzeugen und etwas stark Expressives an sich haben.

Das Werk endet, wie es begann: Die fünf Fortissimi, die am Beginn vom Klavier abgestimmt wurden, werden nun von Holzbläsern, Blechbläsern, Xylophon, Vibraphon und Celesta noch verstärkt. Mit „Exoflora“ wollte ich eine Mauer aus Tönen und Klängen bauen. Für mich ist es eine Gnade, Brasilianer zu sein und inmitten all dieser Schönheit, die die Natur uns schenkt, leben zu dürfen; und das hat mich auch bewogen, ein solches Werk zu komponieren.

**Lindembergue Cardoso über
„Reflexões II“ für Kammerorchester**

Klangblöcke, Klangfarbenmischungen, folkloristische Motive, Oszillationen, Aleatorik, rhythmische Kontrapunkte, Ausdehnungen, Schrumpfung, Einstimmigkeit, Clusters, Akkorde, Spannungen, Entspannungen, alles das habe ich nach dem Verlangen der Ideen und des psychologischen Augenblickes verwendet. Es ist ein Stück für Kammerorchester, das verschiedene im Lauf der Komposition von mir erlebte Zustände widerspiegelt. Manchmal haben äußerliche, meinem Willen fremde Ereignisse diese Momente erzeugt, und ich habe sie verwendet. Andersmal habe ich bewußt solche Momente erschaffen, indem ich mich von allem, was um mich geschah, isoliert habe. Wichtig: zum größten Teil wurde dieses Stück in einem Saal geschrieben, wo Kinder liefen und spielten, mit eingeschaltetem Fernsehapparat. Einige Meter weiter bauten Arbeiter und Maschinen ein Hochhaus.

**Über Claudio Santoros „Intermitências II“ für
Klavier und 13 Instrumente (1967)**

Dieses Werk ist in Berlin entstanden und der brasilianischen Pianistin Jocy de Oliveira gewidmet. Die Uraufführung fand 1969 in Genf mit der „Gruppe Neue Musik“ unter der Leitung des Komponisten anlässlich der Eröffnung des Festspiels für zeitgenössische Kunst statt, das von der Patiño-Stiftung veranstaltet wurde. Intermitências II ist für Klaviersolo und 13 Instrumente geschrieben. Die Instrumente sind in vier Gruppen verteilt, die in bestimmten Momenten durch Mikrophone bzw. Lautsprecher verstärkt (elektrisch) werden. Der Klang wird jedoch nicht verfremdet; lediglich gewisse Details und Feinheiten, die manchmal an der Grenze des Unhörbaren liegen, werden dadurch „vergrößert“: somit entstehen neue, ungewöhnliche Proportionen in der Summierung des Tonmaterials. Der Klaviersolopart wird auf diversen Parametern mit den verschiedenen Instrumentalgruppen (Streicher, Holz- und Blechbläser, Schlagzeug) integriert. Der innere Ablauf stützt sich auf Kontraste zwischen verschiedenen Lautstärkeebenen, bestimmten und unbestimmten Tonhöhen mit unterschiedlichem Niveau der Klangintensität und der Klangfarben. Aleatorische Momente haben häufig Verwendung, in allen Parametern, jedoch immer auf eine kontrollierte Art. Obwohl in der Partitur nicht ausdrücklich vermerkt, ist die gesamte Form offen und erlaubt andere Abläufe als die gedruckte Fassung. Interessant ist die Art, wie Santoro kleine chromatische Gruppen von zwei, drei oder mehr Tönen zusammenhäuft, ohne jedoch bis zum Zwölftontotal zu kommen; die darin nicht zitierten Tonhöhen werden dann später gesondert verwendet. Der Komponist betrachtet Intermitências I und II (beide von 1967), Diagrammas Cíclicos (1966) und „Drei Abstraktionen“ als die natürliche Folge einer Evolution in dem Gebrauch von seriellen Formprinzipien, wie er sie von 1939 bis zum Jahre 1948 und wieder ab Mitte der sechziger Jahre auf eine sehr persönliche, undogmatische Weise verwendet hat.

**Über Marlos Nobres „Ludus Instrumentalis
op. 34“ (1969) für Kammerorchester**

Dieses Werk entstand in Tanglewood, USA. Vom Boston Symphony Orchester eingeladen, hat Marlos Nobre die Monate Juni, Juli und August jenes Jahres dort verbracht. „Ludus Instrumentalis“: es könnte auch „Sommerkonzert“ genannt werden. Die Eindrücke der Natur in der Umgebung von Tanglewood in dieser Jahreszeit haben die Vorstellungskraft des Komponisten stark angeregt. In der Tat sind die geheimnisvollen Geräusche im Wald, die plötzlich auftretenden Schreie der Vögel, das Rauschen der Äste und der Blätter, vom Wind berührt, der Antrieb zur Schöpfung des Stückes gewesen. Die sprudelnde Polyrythmie dieser Naturklänge, wie der Komponist sie in seinen Waldspaziergängen hörte, beeindruckten ihn tief. Strukturell gesehen ist das Werk deutlich in zwei Sektionen geteilt, die ohne Unterbrechung gespielt werden. Sie erfüllen eine Funktion etwa wie Vorder- und Nachsatz. Der „Vordersatz“ ist wie ein Präludium oder wie eine Einleitung angelegt, wo das Grundmaterial in knapper, gedrängter Form dargestellt wird. Den Ausgang bildet ein einfacher Rhythmus; eine allmähliche Entwicklung führt dynamisch zu einem Klimax (Takt 28), wo erstmals alle Instrumente gleichzeitig spielen. Die anfängliche Ruhe wird nach und nach wieder erreicht. Schließlich hört man den gleichen Rhythmus wie am Anfang, über einem Ostinato der Celli in langsamen Glissandi mit Flageolletönen dreistimmig im Raum einer kleinen Sekunde oszillierend. Im zweiten Teil, der sich dem ersten unmittelbar anschließt, dominieren scharfe Kontraste zwischen heftiger Bewegung und statischer Ruhe. Die Klangmaterie wird mittels unterschiedlichen Stößen durchgearbeitet. Eine einzige rhythmische Zelle, gleich am Anfang dieses Teiles in den Kontrabässen vorgestellt, bildet das Hauptmaterial, aus dem die Varianten dieses zweiten Teiles gebildet sind. Marlos Nobre verwendet in „Ludus Instrumentalis“ Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Pauken, 3 Schlagzeuger, Klavier, 3 Celli und 3 Kontrabässe.

Jorge Antunes über „Intervertige“

„Intervertige“ ist ein Auftrag des brasilianischen Außenministeriums und Karl Ernst Hoffman gewidmet, einem der wenigen Soldaten der zeitgenössischen Musik, der versteht, was ich mit meiner Musik aussage. Das Werk ist für ein Streichquartett (die Instrumente sind alle mittels Kontaktmikrophon verstärkt), für zwei Schlagzeuger und ein Bläserquintett geschrieben. Die Schlagzeuger und das Bläserquintett spielen, um sie mischen zu können, nahe an Mikrofonen, die an ein Mischpult angeschlossen sind (Monomischpult). Das Werk besteht aus drei Teilen, die ohne Pause gespielt werden.

Der erste Teil ist für das Bläserquintett und die Schlagzeuger geschrieben. Dieser erste Teil wird durch ein Magnetophon I auf nur einer Spur, und zwar der linken, aufgenommen. Die Mischung von Quintett und Schlagzeug wird also über das Mischpult auf die linke Spur des Magnetophons I gespielt.

Der zweite Teil ist für das verstärkte Streichquartett und für die gemixte Flöte, Klarinette und Schlagzeug mit Echoeffekt geschrieben. Der Ausgang des Mischpultes ist jetzt am linken Eingang des Magnetophons II angeschlossen.

Das Magnetophon II nimmt das Signal vom Beginn des Abspielens mit gleichzeitiger Wiedereingabe des Signals auf, in der Art, daß man mit dem Signal auf die linke Spur kommt und es mit Echo auf der rechten Spur, die gleichzeitig wiedergegeben wird, aufnimmt (direktes Hören). Die Quantität des Echos muß so groß wie möglich sein, ohne Larsen-Effekt und ohne Sättigung (Übersteuerung).

Der dritte Teil ist für das normale Bläserquintett (also ohne Verstärkung oder Aufnahme), das ebenso normale Schlagzeug und das verstärkte Streichquartett geschrieben. Gleichzeitig wird die Aufnahme des ersten Teiles mit derselben Aufnahmegeschwindigkeit umgekehrt wiedergegeben, die Aufnahme wird also auf der linken Spur abgespielt, während der erste Teil jetzt auf der rechten Spur umgekehrt reproduziert wird, unter der Voraussetzung, daß der Tonassistent die Bänder austauscht.

Brasilianische Musik

Die große Beliebtheit, die Heitor Villa-Lobos (1887–1959) in Brasilien und im Ausland genießt, hemmt mitunter die Kenntnisnahme, daß andere brasilianische Komponisten wie Francisco Mignone (1897), Camargo Guarnieri (1907), Guerra Peixe (1914) und Claudio Santoro (1919) wichtige, obwohl nicht so zahlreiche Werke geschaffen haben. Seit H. J. Köllreuters Ankunft in Brasilien im Jahre 1939 sammelte sich um ihn die musikalische Avantgarde. Eine Gegenbewegung entstand 1950 in São Paulo mit Camargo Guarnieri: die brasilianische „nationalistische“ Komponistenschule, dessen theoretische Grundlagen der Schriftsteller Mario Andrade (1893–1945) in einem Buch bereits 1928 formuliert hatte. Mit wenigen Ausnahmen haben alle jüngeren brasilianischen Komponisten bei Köllreuter oder bei Guarnieri – manchmal bei beiden – studiert.

Die großen geographischen Entfernungen Brasiliens führten zur Bildung von Komponistengruppen in verschiedenen Landeshauptstädten, die nur in den letzten Jahren intensivere Kontakte untereinander pflegten. In Porto Alegre, im Süden, wo Armando Albuquerque (1902) und Bruno Kiefer (1923) wirken, und in Curitiba, mit José Penalva und Henrique Morozowicz dominiert eine ekletische Stellung. In São Paulo stehen die „Nationalisten“ wie Osvaldo Lacerda (1927) und Sérgio Vasconcellos Correa (1934) den „Avantgardisten“ wie Gilberto Mendes (1922) und Willy Correa de Oliveira (1938) gegenüber. Erscheinungen wie Ernst Mahle (1929), Mario Ficarelli (1935) und Almeida Prado (1943), die weder der einen noch der anderen Gruppe angehören, deuten darauf hin, daß eine Synthese der beiden Tendenzen möglich ist; die neueste Komponistengeneration, die in den verschiedenen Musikfestspielen Brasiliens gute Auführungschancen bekommt, bekräftigt diesen Eindruck. In Rio de Janeiro wirken neben den großen Exponenten älterer Generationen wie Mignone, Guerra Peixe und Edino Krieger (1928) u. a. Marlos Nobre (1939), Aylton Escobar (1943) und Murillo Santos.

Brasilia, die neue Hauptstadt, hat zwei

Komponisten als Dozenten an der Musikabteilung ihrer Universität engagiert: Fernando Cerqueira (1941) und Jorge Antunes (1942). In Salvador, wo Köllreuter 1955 eine Musikabteilung an der dortigen Universität gründete, wurde 1966 die „Komponistengruppe von Bahia“ gebildet, dessen Hauptexponenten Ernst Widmer (1927), Lindembergue Cardoso (1939) und Jamarly Oliveira sind. Die Anwendung neuester Verfahrensweisen durch die „Gruppe“ geschieht manchmal mit Einbeziehung von Elementen des reichen folkloristischen Milieus von Bahia. Folgende Interpreten, die konsequent brasilianische Musik in ihre Programme aufnehmen, verdienen Erwähnung: die Pianistinnen Jocy Oliveira und Eudóxia de Barros; der Madrigalchor Ars Viva von Santos; das städtische Streichquartett von São Paulo; das Streichquartett der Universität von Brasília; und das Ensemble „Musicanovabahia“. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die brasilianische Gegenwartsmusik zu einer Synthese zwischen den neuesten Verfahren bzw. Techniken und den zahlreichen Urelementen der eigenen Kultur tendiert, ein Bestreben, das auch in anderen Kunstformen zu beobachten ist. So kann also mit der Entdeckung einer spezifisch brasilianischen Musiksprache gerechnet werden.

Stephaniensaal
Freitag, 11. Oktober, 20 Uhr

Alexander Zemlinsky*
13. Psalm op. 24 für gemischten Chor und Orchester

Arnold Schönberg
Violinkonzert op. 36
Poco allegro
Andante grazioso
Finale (Allegro)

Pause

Roberto Gerhard
„Die Pest“, für Sprecher, Chor und Orchester
(nach Albert Camus)
Österreichische Erstaufführung

Das ORF-Symphonieorchester,
der ORF-Chor
Dirigent: Miltiades Caridis
Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk
Solisten:
Christian Ferras, Violine
Walter Reyer, Sprecher

* Im Zusammenhang mit der im diesjährigen Musikprotokoll durchgeführten Alexander-Zemlinsky-Retrospektive veranstaltet das ORF-Studio Steiermark im „Blauen Salon“ der Steiermärkischen Sparkasse in Graz eine Dokumentations-Ausstellung über Leben und Schaffen des Komponisten. Sie ist vom 9. bis zum 14. Oktober jeweils in der Zeit von 10.30 bis 12 Uhr und von 19 bis 22 Uhr geöffnet.
Gestaltung der Ausstellung: Dr. Horst Weber.



Roberto Gerhard, geb. 1896 in Valls (Spanien) als Sohn eines Schweizer und einer Französin. Musikstudien zunächst in Barcelona und später, 1923 bis 1928, bei Arnold Schönberg in Wien und in Berlin. Seit 1929 Kompositionslehrer in Barcelona. Bald international erfolgreich. Verläßt 1939 Spanien und läßt sich in England nieder, wo er 1970 in Cambridge stirbt.
Hauptwerke: „The Duenna“ (Oper), 1945–47; Ballette: „Ariel“, 1934; „Don Quixote“, 1940/41; „Alegrias“, 1942; „Pandora“, 1943/44; Symphony „Homenaje a Pedrell“, 1941; 4 Sinfonien, 1952–1967; „Metamorphoses“, 1967/68; Violinkonzert, 1942/43; Klavierkonzert, 1951; Harfenkonzert, 1955/56; „L'Alta Naixença del Rei en Jaume“, 1932; „The Plague“, 1963/64; Lieder, Klavier-, Kammermusik und elektronische Werke, u. a. Astrologische Werke: „Gemini“, „Libra“ und „Leo“.



Miltiades Caridis, geb. 1923 in Danzig. Musikstudium in Athen und später an der Wiener Musikakademie. 1948 bis 1959 Opernkapellmeister in Graz. Danach in derselben Funktion in Köln. 1960 bis 1967 Chefdirigent der Philharmonia Hungarica. Seit 1962 ständiger Dirigent des Dänischen Radio-Symphonieorchesters, seit 1969 künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters in Oslo, ab Herbst 1975 Generalmusikdirektor in Duisburg. Internationale Konzerttätigkeit.



Christian Ferras, geb. in Le Douquet. Erster Geigenunterricht bei seinem Vater. Weitere Studien in Nizza und am Pariser Konservatorium. Schon in frühen Jahren bei internationalen Wettbewerben erfolgreich. Spielte im Trio mit Pablo Casals und Wilhelm Kempff. Erfolgreiche Mitwirkung bei den Salzburger Osterfestspielen. Ausgedehnte Amerikatournee unter Herbert von Karajan. Seit 1966 spielt Christian Ferras auf einer Stradivari aus dem Jahre 1728.



Walter Reyer, geb. in Hall in Tirol. Nach Kriegsende zunächst Rundfunksprecher. Nach ersten Engagements an der Exl-Bühne, am Innsbrucker Landestheater, am Grazer Schauspielhaus und an der Josefstadt am Burgtheater, dem er seit 1959 ständig angehört (Kammerschauspieler). Mitwirkung an den Festspielen in Salzburg, Bregenz, Bad Hersfeld.

Das ORF-Symphonieorchester besteht seit dem Jahre 1969; es ging aus dem im Jahre 1945 von Max Schönherr aufgebauten „Großen Wiener Rundfunkorchester“ hervor. 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 Utrenja 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 erstenmal in Wien in der originalen

fünfkünftigen 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 Musikvereinsaal 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.

Alexander Zemlinsky

13. Psalm op. 24, für gemischten Chor und Orchester

Herr, wie lange willst du mein vergessen,
wie lang verbirgst du dein Antlitz vor mir?
Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele
und mich ängstigen in meinem Herzen
täglich?

Wie lange soll sich mein Feind über mich
erheben?

Schau doch und erhöre mich, schaue doch,
Herr, mein Gott!

Erleuchte meine Augen, daß ich im Tode
nicht entschlafe,

daß nicht mein Feind rühme, er sei
mächtiger geworden,

und meine Widersacher sich freuen, daß
ich darniederliege.

Ich hoffe aber darauf, daß du so gnädig bist.

Mein Herz freut sich, daß du so gerne hilfst.

Ich will dem Herren singen, daß er so
wohl an mir tut.

Gösta Neuwirth

über Alexander Zemlinskys 13. Psalm op. 24:

Zemlinsky hat dreimal Psalmtexte für Chor und Orchester komponiert: im Jahr 1900 den 83. Psalm, um 1910 – am 10. Dezember dirigierte Schreker die Uraufführung – den 23. Psalm, und schließlich spät, 1935, in seinem 65. Lebensjahr, den 13. Psalm. Solange kaum Mitteilungen Zemlinskys über seine eigenen Kompositionen bekannt sind, bleiben auch die Motive undeutlich, die ihn zur Komposition der Psalmen bewegten. Vielleicht darf man im ersten Werk noch die Erfüllung einer Konvention sehen, gehörte doch die Psalmkomposition zum Genre repräsentativer Aufgaben junger Komponisten während und nach ihrer Ausbildung. Der zehn Jahre später, zur gleichen Zeit wie die Maeterlinck-Lieder komponierte 23. Psalm, hat den Komponisten hingegen wohl als poetischer Text angezogen; das Religiöse als ästhetische Kategorie: zwischen den pastoralen Bildern des Psalms und dem „inwendigen Mittelalter ‚mit verbundenen Augen‘“ Maeterlincks

gibt es durchaus Beziehungen.

Die späte Komposition versteht die Worte des Psalms als persönliches Dokument der Vereinsamung; zugleich aber scheint die Musik sich zurückzunehmen; immer wieder hält sie über langen Orgelpunkten ein und gibt sich, besonders im Chorsatz, wie ein kontrapunktisches Lehrstück: über den Freudenversen ein fahles Licht.

Arnold Schönberg über sein Violinkonzert in einem Brief an Jascha Heifetz

„Ich freue mich, ein weiteres unspielbares Stück ins Repertoire gebracht zu haben. Ich will, daß dieses Konzert schwierig ist und der kleine Finger länger wird. Ich kann warten.“

(Aus „Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ von Eberhard Freitag, Rowohlt-Verlag.)

Willi Reich über Arnold Schönbergs Violinkonzert op. 36

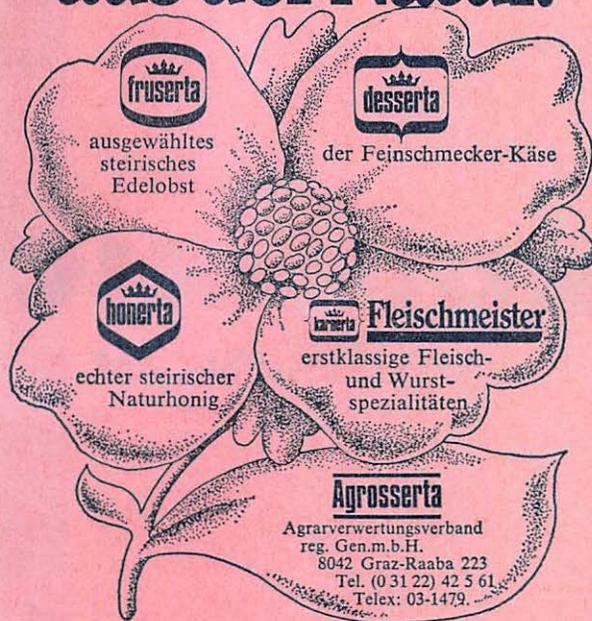
An den ersten beiden Kompositionen, die Schönberg in Kalifornien vollendete, arbeitete er zum Teil gleichzeitig. Es waren dies das Konzert für Violine und Orchester op. 36, das im Sommer 1934 begonnen und am 23. September desselben Jahres fertiggestellt wurde, und das Vierte Streichquartett op. 37, das zwischen 27. April und 26. Juli 1936 entstand. Das Violinkonzert ist Anton Webern gewidmet; die Uraufführung fand in den Konzerten des Philadelphia Orchestra vom 6. und 7. Dezember 1940 statt, Dirigent war Leopold Stokowski, den Solopart spielte Louis Krasner, für den Alban Berg 1935 sein Violinkonzert komponiert hatte. – Das Vierte Streichquartett dankte, wie schon früher das Dritte, seine Entstehung einem Auftrag der amerikanischen Mäzenin Elizabeth Coolidge; es ist ihr und dem Kolisch-Quartett gewidmet, das das Werk am 9. Jänner 1937 in Los Angeles zur Uraufführung brachte. Das aus drei Sätzen – Poco allegro, Andante grazioso und Adagio allegro (alla

Marcia) – gebildete Violinkonzert ist, was den Solopart betrifft, wohl das technisch schwierigste Stück, das bis jetzt für diese Gattung komponiert worden ist. Schönberg, der dieses Werk besonders liebte, sagte einmal von ihm, daß der Solist an seiner linken Hand eigentlich sechs Finger haben müsse; andererseits war er aber der Meinung, daß die immensen technischen Schwierigkeiten, die niemals virtuoser Effekthascherei dienen, dazu geeignet seien, die Fähigkeiten des Spielers im allgemeinen zu steigern und ihn auch zum Verständnis des musikalischen Aufbaus des Werkes anzuleiten. Abgesehen von gelegentlicher Wiederholung einzelner kurzer Motive ist das Konzert streng nach der Zwölftonmethode geformt. Die Grundreihe a-b-es-h-e-fis-c-cis-g-as-d-f wird zunächst von dem Soloinstrument und dem Orchester intermittierend exponiert und dann von der Geige allein schwingvoll in der Originalgestalt und ihrer Umkehrung entfaltet.

Roberto Gerhard über „Die Pest“ für Sprecher, Chor und Orchester

Camus' Novelle „Die Pest“ nahm meine Vorstellungskraft sofort gefangen, als ich sie vor einigen Jahren las, und ich entschied mich unverzüglich, sie als Gegenstand einer Komposition zu verwenden. Der Plan begann Gestalt anzunehmen, als ich erkannte, daß die unterschiedlichen Charaktere in der Novelle bloß verschiedene Facetten des Romanschreibers selbst waren. Das machte es mir möglich, mir eine musikalische Form vorzustellen, welche nicht mehr als zwei Charaktere enthalten würde. Der zentrale, das von der Pest betroffene Volk (Chor), und jener des Erzählers (Sprechers). Vokalsolisten, das fühlte ich sehr stark, würden völlig deplaciert sein. Der neutrale Ton von Camus' Erzählung machte das undenkbar. Der Part des Erzählers, so entschied ich mich, sollte durchwegs in einer so getreuen Art wie nur möglich gesprochen werden, wie es der unemotionelle Stil, in dem die Geschichte erzählt wird, verlangt. Durch Musik unterstützte Sprache – Melodrama, um den richtigen Namen zu sagen – ist heute unmodern.

**Wir machen
das Beste
aus der Natur.**



R 
B

**Steirische
Raiffeisenbank
in Graz**

**Die Bank am
TUMMELPLATZ
mit Filiale Annenstrasse**

sarlach

**GENIESSEN SIE DOCH DAS BESSERE
HORNIG KAFFEE**

mit
kofrosta
GARANTIE

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

Einkaufskomfort
nach internationalen Maßstäben

KASTNER & ÖHLER

8012 Graz, Sackstraße 7-13

HUMANIC
paßt immer



Kneininghaus-Bier



Nichtsdestoweniger bin ich überzeugt, daß Melodrama ein perfekter, legitimer Kunstbegriff ist, wenn der wahre Text es erfordert. Nur sollte dieser nicht „melodramatisch“ ausgenutzt werden, das ist mein Standpunkt! Sprache, die von aller Rhetorik frei ist und nur vitale dramatische Information vermittelt, erhebt keinen solchen Anspruch, da sie die Phantasie mit einer Direktheit und Eindringlichkeit trifft, die für rein formale Effekte keinen Raum läßt.

Wenn einmal die eigentliche Funktion eines solchen Textes und der dramatische Gedankengang bezüglich des Konzepts bekannt sind, ist es für dessen Behandlung in dieser Funktion offensichtlich am besten, ihn nicht mit einer musikalischen Begleitung zu belasten, die gerade nur absurde Verzierung bedeuten würde.

So kann der Komponist, befreit von allen rein dekorativen Vorurteilen, seiner Aufgabe in einer wahrhaft musikalischen Weise nachkommen, einer Gestaltung in reinen Tonbegriffen.

Von diesem Standpunkt aus kann die Stimme des Sprechers als ein weiterer Faden in der Tonstruktur betrachtet werden, einer, der zwei hervortretende Eigenschaften hat. Zuerst ist die Intonation von unbestimmter Höhe, d. h. ihre Modulationen sind von spontaner Ausdrucksweise mit gefühlsmäßiger und logischer Motivierung. Zweitens ist ihre rhythmische Struktur metrisch unbestimmt und frei strömend.

Die Verbindung zweier Systeme, eines bestimmten in Tonhöhe und Metrik, das andere unbestimmt in beiden Bereichen, wird nicht länger als undurchführbar betrachtet. Zufällig liegt die Zukunft der elektronischen Musik und die Erschließung einer größeren musikalischen Domäne wahrscheinlich in der Fusion, die aus dem Niederreißen der Begriffsschranken folgen wird, die diese beiden Systeme trennen. Bei der Komposition von „Collages“ gewann ich einige Erfahrung auf diesem Gebiet, die ich in der „Pest“ von neuem verwenden konnte. Die Stimme des Sprechers ist nicht nur ein isoliertes unbestimmtes Element im ganzen Aufbau des Werkes, sondern eines unter vielen anderen. Der Chor z. B. wird oft auf diese Weise herangezogen (flüsternd, sprechend, schreiend, singend), und so geschieht es mit Instrumentalgruppen, die sich

selbst für eine unbestimmte Behandlung zur Verfügung stellen, besonders die Streichinstrumente, das Klavier und natürlich das Schlagzeug.

Da es große Gebiete sind, sowohl vokal als auch instrumental, wo die zwei Arten der Tonerzeugung sich überschneiden, wird der Übergang von einer zur anderen, das Vermischen und das Kollidieren der beiden möglich.

Um als Text für die Vertonung, die nicht die erlaubte Zeit eines langen Konzertwerkes überschreiten soll, zu dienen, war es notwendig, die Geschichte auf die wesentlichsten Dinge zu beschränken. Ich habe aus der Novelle von Camus die folgenden neun Episoden genommen, die meiner Meinung nach einen richtigen Abriß der Hauptfolge der Ereignisse darstellen:

- 1) Oran
- 2) Der Ausbruch der Krankheit
- 3) Auswirkung auf die Bevölkerung
- 4) Das Gesundheitskomitee
- 5) Die Schließung der Stadttore
- 6) Der Tod des Mädchens
- 7) Die Begräbnisse
- 8) Der Todeskampf des Jungen
- 9) Plötzliches Ende der Epidemie und Epilog.

Die Hauptform der Musik entstand aus den Betrachtungen, die diese Wahl der Episoden bestimmte. Chorstücke und Sprechstücke alternieren durchwegs, das Orchester unterstützt und verbindet sie und gibt dem Werk die Gesamtstruktur.

Camus' Novelle ist eine „conte philosophique“, die auch als einfache Geschichte gelesen werden kann, einer Geschichte eines imaginären Ausbruchs der Pest in Oran in den vierziger Jahren. Die Erzählung bleibt konstant in der realistischen Vorstellungsebene eines Augenzeugenberichtes. In den Worten Camus' ist es nur die Aufgabe des Sprechers, zu sagen, „dies geschah“, wenn er weiß, daß es tatsächlich geschah, daß es sehr eng das Leben eines ganzen Volkes betraf und daß es Tausende von Augenzeugen gibt, die in ihren Herzen die Wahrheit seiner Erzählung abschätzen können.

Während jedoch der Verlauf der Geschichte niemals in reine Allegorie abweichen darf, worin abstrakte Ideen wahre Personen maskieren würden, wird die Wahrheit langsam an den Leser herangetragen, daß „die Pest uns alle angeht“.

Die Pest ist dann ein Symbol. Wir können nicht länger an sie als ein natürliches Unheil denken; sie nimmt in unserem Gewissen die Bedeutung einer Katastrophe an, die von Menschen gemacht wurde. Es ist keine Geschichte von Ratten, sondern von Menschen. Es ist auch eine Geschichte unserer Zeit. Am Ende der Chronik, wenn der Chronist in seinem Herzen die Gründe sucht, die ihn zwingen, sie zu schreiben, kann er nur sehr einfache finden. Er entschloß sich zu seiner Aufgabe, „damit er nicht einer von jenen sei, die ihre Ruhe haben wollen, sondern zu denen gehört, die zugunsten jenes Volkes Zeugnis ablegen, das von der Pest geschlagen ist, damit ein Mahnmal der Ungerechtigkeit und der Gewalt, die ihm angetan wurden, fortan besteht“.

Was er aufzeichnen mußte, konnte nur der „Bericht darüber sein, was hätte getan werden müssen und sicherlich immer wieder getan werden muß in dem unendlichen Kampf gegen den Terror und seine unbarmherzigen Angriffe, von jenen, die zwar nicht in der Lage sind, Heilige zu sein, die sich aber weigern, sich vor der Pest zu beugen, sondern ihr Bestes geben, um zu heilen“.

Und wir werden daran erinnert, daß der Pestbazillus „weder stirbt noch für immer verschwindet, daß er viele Jahre untätig ist und seine Zeit abwartet, daß vielleicht der Tag kommen kann, an dem zum Verderben und zur Lehre für die Menschheit er seine Ratten wieder aufweckt und sie fortschickt, damit sie in einer glücklichen Stadt sterben“.

Es passiert nur selten, daß Musik mit ihrem eigentlichen Mangel an semantischer Definition uns die Motive erraten läßt, die den Komponisten zu dem Werk veranlaßt haben, und die Aussage ist selten mehr als äußerst zufällig oder anekdotenhaft. Das musikalische Medium selbst wird oft als zeitlos betrachtet, in dem Sinne, daß es unbeschreiblich weit entfernt von allen konkreten zeitgebundenen Dingen liegt, als ob der Komponist völlig außerhalb der geschichtlichen Zeit leben, denken und arbeiten würde.

Schloß Eggenberg
Samstag, 12. Oktober, 10 Uhr

In Zusammenarbeit mit der Merkur-Versicherungsanstalt,
Graz

Zygmunt Krauze

Fête galante et pastorale

Musikalischer Feiertag im Schloß Eggenberg
(bei freiem Eintritt)

Uraufführung

Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Mitglieder des Pro-Arte-Ensembles Graz

Leitung: Zygmunt Krauze

Die Tonbänder, die während der Aufführung
zum Abspiel gelangen, wurden freundlicherweise
vom Polnischen Rundfunk, Warschau, hergestellt
Tonmeister: Andrzej Solczak



Zygmunt Krauze,

geb. 1938 in Warschau.
Musikstudien am
Warschauer Konservatorium
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 Work-
shop“. Wichtigste Werke:
„Polychromie“ für
4 Instrumente (1968);
„Voices“ für Instrumental-
ensemble (1968);
Versuch einer
Raummusik (1968);
2. Streichquartett (1969);
Orchestra Piece Nr. 1
(1969).

Wiederholungen:

Samstag, 12. Oktober, 11 Uhr, 14 Uhr, 15 Uhr

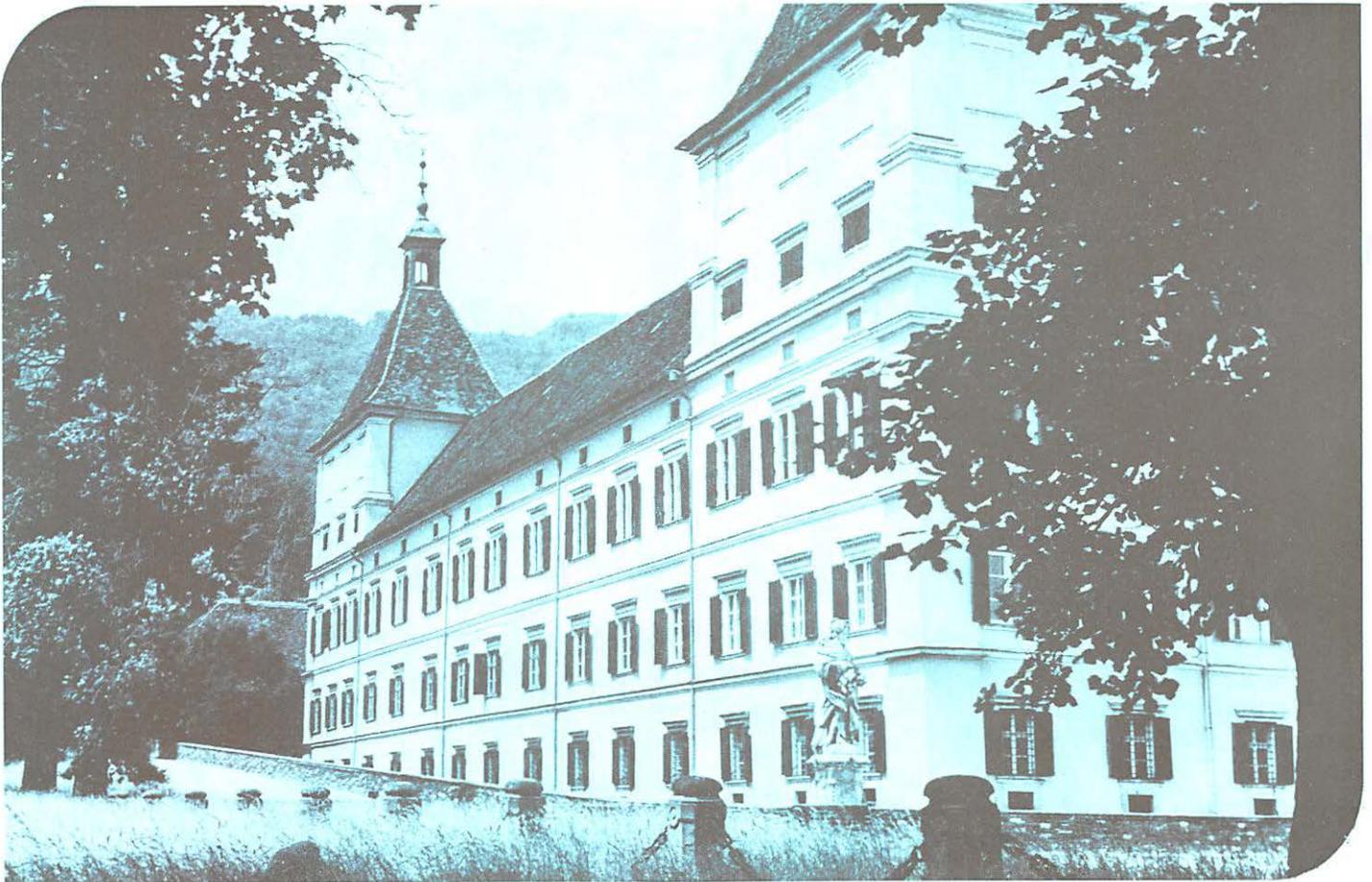
Sonntag, 13. Oktober, 10 Uhr, 11 Uhr, 14 Uhr, 15 Uhr

Zygmunt Krauze
über „Fête galante et pastorale“
(Musikalischer Feiertag im Schloß
Eggenberg)

Der Gebrauch eines Titels, der für Garten-
aufführungen am Hofe während des 18. Jahr-
hunderts verwendet wurde, ist nur eine
Geste. Ich habe während meiner Arbeit an
dieser Komposition über den Geist der
Kunst im 18. Jahrhundert nachgedacht und
wollte eine Beziehung zwischen meiner
Komposition und der Atmosphäre jener Zeit
herstellen. Diese Musik, die für Schloß
Eggenberg geschrieben wurde, nimmt Rück-
sicht auf die Barockelemente der Architek-

tur. Eines meiner wichtigsten Anliegen war
es, eine Musik zu schaffen, die mit der
Architektur des Schlosses und seiner Um-
gebung nicht in Konflikt gerät.
Die Komposition besteht aus 13 Tonträgern,
die auf Tonbändern aufgenommen sind
und mittels 26 Lautsprechern in 13 Zimmer
ausgestrahlt werden. Darüber hinaus ge-
langen sechs Tonträger in Form von sechs
Instrumentalgruppen live in sechs verschie-
denen Räumen zur Aufführung. Alle Ton-
träger werden gleichzeitig mit einer Dauer
von 40 Minuten ausgestrahlt. Der Musik
folgt eine Pause von 20 Minuten. Danach
wird sie in der gleichen Form mehrmals am
Tag über wiederholt. Dadurch entsteht eine

Situation, der sich der Hörer jederzeit
näher nähern kann. Die Musik wird im gesamten
2. Stock des Schlosses, der aus 26 anein-
andergrenzenden Zimmern besteht und in
einem Rechteck um einen Innenhof
angeordnet ist, aufgeführt.
Die Musik erwartet den Zuhörer. Wenn er
durch die Räume geht und die verschie-
denen Tonträger hört, formt sich die
Komposition für ihn zu einem Ganzen. Die
Richtung, die er einschlägt, und die Zeit,
die er bei einem Stück verweilt, bleiben
dem Zuhörer überlassen. Durch diese aktive
Rolle, die er einnimmt, kann jeder einen
anderen Eindruck von diesem Stück
gewinnen.



Haus der Jugend
Samstag, 12. Oktober, 16 Uhr

Paul Gutama Soegijo
Kaoru (1973)
(female dancer in male company)
Österreichische Erstaufführung

Paul Gutama Soegijo, Choreographie

Kaoru Ishii, Tanz
Banjar-Gruppe, Berlin

Hans Reiners
Neidhart Bousset
Mehmet Ünal Solakoglu

} Balinesische Gambuh-Flöte

Nichi Kunigo
Gerhard Kastner
Paul Gutama Soegijo

} Schlagzeug und Stimmen



Paul Gutama Soegijo, geb. 1934 in Jogjakarta (Indonesien). Zunächst Bankangestellter und Studium der Malerei. Später Musikstudium am Konservatorium in Amsterdam. Ab 1964 Schüler von Boris Blacher in Berlin. 1970 Zusammenarbeit mit Ladislav Kupkovic. Werke: Musik für Posaunen und Schlaginstrumente, ein Streichquartett, „To catch a fly“, Dolanan für Fagott, Posaune, 16 Vokalisten und Schlaginstrumente; ITU, szenische Sonate für 3 Solisten, 2 Assistenten und Ensemble; „Landschaften“ für Chor, Bläser und Schlaginstrumente, 1971; „Deus, Deus Meus“ für 16 Vokalisten, 1972; „Karawitan“ für Soloschlagzeuger und seinen Assistenten, 1972; „Ortsende“, szenisches Stück für die Banjar-Gruppe, 1973; „Saih II“ für einen Trompeter, 1973; „Kaoru“, Tänzerin in männlicher Begleitung, für Tanz, Flöte und Schlagzeug, 1973; „Saih III“ für Posaune, 1974; „Whales“, Metamusik für die Banjar-Gruppe, 1974.



Kaoru Ishii studierte bei Baku Ishii in Japan modern dance und bei Mesnerer (Bolshoi Theater Moskau) klassischen Tanz. Sie hat heute in Japan als Solotänzerin und Choreographin einen großen Ruf und ist Dozentin an dem von ihr gegründeten Tokyo Modern Dance Institute.



Hans Reiners (BRD), Dolmetscher, Flötenbauer, Autodidakt, verschiedene alte europäische und außereuropäische Blasinstrumente. Mitbegründer der Banjar-Gruppe.

Nichi Kunigo (Japan), Schlagzeuger, Student an der Staatlichen Hochschule für Musik, Berlin, Teilnehmer an zahlreichen Konzerten der Neuen Musik.

Neidhart Bousset (BRD), Flötist, Mitglied des Berliner Ensembles für Alte Musik, Dozent an der Volkshochschule Charlottenburg, Berlin.

Gerhard Kastner (BRD), Cembalist, Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik, Berlin, Mitglied des Berliner Ensembles für Alte Musik.

Mehmet Ünal Solakoglu (Türkei), Ie-Posaunist der Staatlichen Oper in Ankara, seit 1972 Stipendiat des DAAD in Berlin, 1974 Preisträger des Interpretenwettbewerbs in Detmold.

Die **Banjar-Gruppe** wurde im Frühjahr 1972 in Berlin auf Initiative der Komponisten P. G. Soegijo und Thomas Kessler sowie des Autodidakten und Flötenbauers Hans Reiners gebildet, um das Bedürfnis nach einer Musikwerkstatt zu befriedigen, in der sich Theorie und Praxis, Spekulation und Erfahrung solidarisch entwickeln können. Inzwischen hat Thomas Kessler die Gruppe wegen

seiner Dozentur an der Baseler Musik-Akademie verlassen. Neue Mitglieder sind hinzugekommen. „Banjar“ ist eine bali-nesische Bezeichnung für Dorf, Gemeinschaft, in der alle Lebensbereiche – wie Ackerbau, dörfliche Zeremonien (Musik, Tanz, religiöse Feiern etc.) wie auch der gemeinsame Wiederaufbau abgebrannter Hütten – solidarisch geregelt werden.

Paul Gutama Soegijo über „Kaoru“

Im Frühjahr 1973, während einer Konzert-tournee durch Japan, traf ich die Tänzerin Kaoru Ishii und machte mit dieser hochbegabten Künstlerin Werkstattarbeiten. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich noch kein konkretes Projekt vor Augen.

Im Sommer darauf begegnete ich in Banjar Batuan, Bali, einem der letzten drei noch existierenden Gambuh-Ensembles Balis. Ich begegnete einer Gemeinschaft von liebenswerten, einfachen und materiell nicht verwöhnten, dennoch kultivierten Bauern, die sich Abend für Abend zu Künstlern verwandeln und die komplizierten, faszinierenden Tänze, Schauspiele, Musiken der alten Gambuh-Kunst einstudieren, um sie am Leben zu erhalten.

Aus dieser Begegnung entstand das Stück „Kaoru“:

Ein lebloser Frauenkörper wird, von einem Liebeslied begleitet, hereingetragen und zu Boden gelegt.

Das Mädchen erwacht aus seiner Leblosigkeit, richtet sich mit großer Anstrengung auf, bricht wieder zusammen. Die Musik wird sie nun zum Leben erwecken.

Am Ende, wenn sich die Flöten mit jenem typischen, schwebungsreichen Gambuh-Klang in gamelan-heterophonaler Polyphonie ausleben, erklingt noch einmal das Liebeslied:

sekar guntang anggitang madori putin
pusung buyar madia rengkiang mangedin.
(karmesinrote lillie neigt sich über
weiße madoriblume.
knospen öffnen sich.

du blickst ins herrliche innere.)

Free Jazz und Avantgarde-Improvisation

Reform Art Unit, Wien

Ram Chandra Mistry, Sitar
Karl Anton Fleck, Schlagzeug
Fritz Kotrba, Schlagzeug
Muhammad Malli, Baßsaxophon, Schlagzeug
Sepp Mitterbauer, Trompete, Klavier
Fritz Novotny, Sopransaxophon, Flöten, Kleines Schlagzeug
Giselher Smekal, Orgel, Klavier

Reform Art Unit wurde 1965 als Trio gegründet. Bei Theaterabenden und diversen Privatveranstaltungen kam es mitunter zu Sessions zwischen Publikum, Musikern, Malern und Schriftstellern, die ohne vorherige Absprache spontan nicht nur mit Musikinstrumenten, sondern auch mit Küchengeräten und Möbelstücken zu musizieren begannen. Der Geist dieser spontanen musikalischen Aktionen lebt auch in Reform Art Unit, die durch die

Verschmelzung der verschiedenen Traditionssphären der einzelnen Mitglieder ihre besondere Note erhält. Es ist möglich, gleichzeitig verschiedene Melodien zu entwickeln. Das Ensemble Reform Art Unit beteiligte sich an mehreren Festivals (Wiener Festwochen 1970, Musikforum Ossiach 1971, Jazz-Festival Laibach 1972, Woche der Begegnung 1972, New Jazz Meeting Altena 1973).



Ram Chandra Mistry, geb. 1934 in Indien. Leiter einer Privatschule für indische Musik in Paris. Viele Solokonzerte in seiner Heimat, Amerika, Afrika und Europa. Zahlreiche Konzerte mit der Reform Art Unit.



Karl Anton Fleck, geb. 1928 in Wien. 1953–58 Aufenthalt in Schweden. Zunächst vorwiegend als Maler tätig. Mitglied der Künstlergruppe „Der Kreis“. Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland. Ankäufe durch namhafte Galerien (Albertina, Museum des 20. Jahrhunderts, Umnetnička Galerija, Jugoslawien). Mehrere Kunstpreise.



Fritz Kotrba, geb. 1948 in Wien. Studium der bildenden Kunst, auf musikalischem Gebiet Autodidakt. Seit 1974 wieder Mitglied der Reform Art Unit, mit der er schon von 1965 bis 1968 konzertierte.



Muhammad Malli, geb. 1940 in Graz. Studium der Malerei bei Prof. Brunner in Graz, bei Unger und Albert Paris Gütersloh in Wien. 1959 Mitbegründer der „Galerie zum roten Apfel“. Ist Vizepräsident der Künstlergemeinschaft „Der Kreis“. Einzelausstellungen in Wien, Graz, Bregenz. Musikalische Ausbildung: Saxophon, Klarinette, Schlagzeug, Blockflöte. Als Komponist Autodidakt. Seit 1958 freimprovisierte Musik mit Pechoc und Michlmayr. Als Schlagwerker bei den Masters of Unorthodox Jazz, der Reform Art Unit und dem Franz-Koglmann-Steve-Lacy-Quintett Konzerte u. a. Jazzfestival Wien, Laibach, Woche der Begegnung Klagenfurt, New Jazz Meeting Altena, Jazzfestival Balve.



Sepp Mitterbauer, geb. 1946 in Wien. Studium der klassischen Musik, spielt neben Jazz auch dodekaphonische Musik. Gründungsmitglied der Reform Art Unit.



Fritz Novotny, geb. 1940 in Wien. Privates Musikstudium, zunächst literarisch tätig (Veranstalter von Autorenabenden), experimentelle Musikversuche, Gründungsmitglied der Reform Art Unit.



Giselher Smekal, geb. 1945 in Tirol. Private Musik- und Kompositionsstudien, mehrere Preise (u. a. Erster Preis der Jugendkulturwochen 1969). Schrieb die Musik zu den Filmen „Eldorado“ und „Das Manifest“. Seit 1969 ständiges Mitglied der Reform Art Unit.

Kammermusiksaal
Samstag, 12. Oktober, 20 Uhr

Free Jazz und Avantgarde-Improvisation

Masters of Unorthodox Jazz, Wien

Harun Ghulam Barabbas, Altsaxophon, Shahnai
Ahmad Pechoc, Klavier
Muhammad Malli, Schlagzeug
Toni Michlmayr, Baß



Die Masters of Unorthodox Jazz bemühen sich um neue freie musikalische Formen, in denen sie die geistige Haltung der zweiten Wiener Schule mit Elementen des Jazz zu verbinden versuchen. Diese unakademischen Versuche brachten das Ensemble in seinen Anfängen 1959–1963 zunächst in Konflikt mit der Öffentlichkeit. Später folgten Einladungen zu internationalen Jazz-Festivals (Teilnahme an „Stimmen der Welt“ mit Thelonius Monk).



Harun Ghulam Barabbas, geb. 1943 in Wien. Erste musikalische Eindrücke durch orientalische Musik und Jazz. Mit 16 Jahren erste Einzelausstellung in Wien, seither an die 30 weitere im In- und Ausland. Spielte Rhythm & Blues in Klubs in Frankreich und Deutschland. Von der „orthodoxen“ Spielweise unbefriedigt, gründete er 1962 mit Ahmed Pechoc und Muhammad Malli ein Trio, welches zur Basis der Masters wurde. Zahlreiche Konzerte und Klubauftritte mit dieser Gruppe. Spielte 1968 mit Sunny Murray. Mitbegründer der Wiener Schule für freimprovisierte Musik. Lebt in Wien.



Ahmad Pechoc, geb. 1939 in Wien. Studierte Malerei an der Akademie für angewandte Kunst in Wien und an der Akademie für bildende Künste bei Albert Paris Gütersloh. Studienaufenthalte in Rom, Oslo, Kopenhagen und Prag. Seit 1964 Mitglied der Künstlergruppe „Der Kreis“. Teilnahme an zirka 50 Ausstellungen. Seit Mitte der fünfziger Jahre Pianist eines unorthodoxen Jazzstils. 1958 Ahmad-Pechoc-Trio (als Kerngruppe der späteren Masters of Unorthodox Jazz). Zusammen mit den Masters Mitwirkung bei Konzerten, Festivals, Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenproduktionen. Lebt in Wien.



Muhammad Malli, geb. 1940 in Graz. Studium der Malerei bei Prof. Brunner in Graz, bei Unger und Albert Paris Gütersloh in Wien. 1959 Mitbegründer der „Galerie zum roten Apfel“. Ist Vizepräsident der Künstlergemeinschaft „Der Kreis“. Einzelausstellungen in Wien, Graz, Bregenz. Musikalische Ausbildung: Saxophon, Klarinette, Schlagzeug, Blockflöte. Als Komponist Autodidakt. Seit 1958 freimprovisierte Musik mit Pechoc und Michlmayr. Schlagwerker auch bei der Reform Art Unit und dem Franz-Koglmann-/Steve-Lacy-Quintett, Konzerte. Museum des 20. Jahrhunderts, Jazzfestival Wien, Laibach, Woche der Begegnung Klagenfurt, New Jazz Meeting Altena, Jazzfestival Balve.



Toni Michlmayr, geb. 1931 in Wien. Studierte an der Musikakademie in Wien. Beschäftigte sich mit Malerei und Kleinplastik. 1949 Gerümpelplastiken. Experimentierte 1953 während seines Studiums an der Wiener Musikakademie mit Polyrhythmen und freimprovisierter Musik. 1958 erste öffentliche Free-Jazz-Darbietungen mit Malli und Pechoc. Fotografiert, komponiert, schreibt musiktheoretische Aufsätze. Tournée durch Rußland, Frankreich, Kanada und USA. Seit 1968 Bassist der Masters of Unorthodox Jazz und des Franz-Koglmann-/Steve-Lacy-Quintetts, Jazzfestivals in Wien, Ljubljana, Woche der Begegnung Klagenfurt, New Jazz Meeting Altena, Jazzfestival Balve.

Grazer Messe, Halle 1
Samstag, 12. Oktober, 22 Uhr

Free Jazz und Avantgarde-Improvisation

Franz-Koglmann-/Steve-Lacy-Quintett, Wien

Steve Lacy, Sopransaxophon
Franz Koglmann, Trompete, Flügelhorn
Toni Michlmayr, Baß
Muhammad Malli, Schlagzeug
Gerd Geier, Elektronik



Das „Franz-Koglmann-/Steve-Lacy-Quintett“ ist bestrebt, die Elektronik als ebenbürtigen Partner den Instrumenten gleichzustellen. Bei Geiers elektronischer Musik handelt es sich um sogenannte Live-Elektronik. Die Kompositionen werden nicht, wie sonst üblich, am Mischpult erarbeitet und mittels Bändern vorgeführt. Der Komponist liefert vielmehr bestimmte Daten und Informationen, welche im Computer gespeichert und von diesem eigenständig weiterentwickelt werden. Ebenso können die Micro-Computer auf bestimmte Melodien, Rhythmen etc. eingehen, wodurch sich ein Phrase-Antwort-Spiel ergibt. Die hier angestrebte Synthese von Jazz mit Computer-

musik ist ein Versuch, die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zu erweitern und somit eine Art Dialog zwischen Musik und Elektronik herzustellen.



Steve Lacy, geb. 1934 in New York. Studien an der Schillinger-School und an der Manhattan-School of Music. Spielte zunächst traditionellen Jazz mit Max Kaminsky, Pee Wee Russel, Hot Lips Page, Buck Clayton u. a. Später Zusammenarbeit mit Cyrill Taylor und mit den Gruppen von Thelonious Monk und Bill Evans. Tourneen durch Frankreich, Deutschland, Skandinavien, Holland, Italien, Südamerika. Lebt seit 1969 in Paris.



Franz Koglmann, geb. 1947 in Wien. Studierte Klassik und Jazz am Wiener Konservatorium. Zusammenarbeit mit Archie Shepp und Jimmy Garrison in New York. Förderungspreis für Komposition aus dem Kunstfonds der Stadt Wien.



Toni Michlmayr, geb. 1931 in Wien. Studierte an der Musikakademie in Wien. Beschäftigte sich mit Malerei und Kleinplastik. 1949 Gerümpelplastiken. Experimentierte 1953 während seines Studiums an der Wiener Musikakademie mit Polyrhythmen und freiimprovisierter Musik. 1958 erste öffentliche Free-Jazz-Darbietungen mit Malli und Pechoc. Fotografiert, komponiert, schreibt musiktheoretische Aufsätze. Tourneen durch Rußland, Frankreich, Kanada und USA. Seit 1968 Bassist der Masters of Unorthodox Jazz. Jazzfestivals in Wien, Ljubljana, Woche der Begegnung Klagenfurt, New Jazz Meeting Altena, Jazzfestival Balve.



Muhammad Malli, geb. 1940 in Graz. Studium der Malerei bei Prof. Brunner in Graz, bei Unger und Albert Paris Gütersloh in Wien. 1959 Mitbegründer der „Galerie zum roten Apfel“. Ist Vizepräsident der Künstlergemeinschaft „Der Kreis“. Einzelausstellungen in Wien, Graz, Bregenz. Musikalische Ausbildung: Saxophon, Klarinette, Schlagzeug, Blockflöte. Als Komponist Autodidakt. Seit 1958 freiimprovisierte Musik mit Pechoc und Michlmayr. Als Schlagwerker bei den Masters of Unorthodox Jazz und der Reform Art Unit, Konzerte u. a. Museum des 20. Jahrhunderts, Jazzfestival Wien, Laibach, Woche der Begegnung Klagenfurt, New Jazz Meeting Altena, Jazzfestival Balve.



Gerd Geier, geb. 1944 in Wien. Entwicklungsingenieur für Elektronik und Datentechnik. Seit 1961 Beschäftigung mit Realisierung von elektronischen Musikkonzeptionen. Entwickelte mit Franz Koglmann ein Kompositions- und Improvisationsverfahren auf logischer Basis, bei welchem mehrere Mikrocomputer unabhängig, aber parallel arbeiten. Seit 1973 Experimente auf dem Gebiet der Kommunikationsmöglichkeiten des Musikers mit Computern.

Öffentliche Produktionsaufnahme
bei freiem Eintritt

Franz Blaimschein
Concerto für Streicher und Cembalo
Uraufführung

Kompositionspreis Musikprotokoll 1974, gestiftet vom
Österreichischen Gewerkschaftsbund und der Kammer
für Arbeiter und Angestellte für Steiermark

Das Ensemble des 20. Jahrhunderts
Dirigent: Peter Burwik
Christian Leclair, Cembalo



Franz Blaimschein, geb. 1944 in Wels. Musikstudium (Musikerziehung, Klavier, Komposition) an der Wiener Musikhochschule (u. a. bei Karl Schiske und Erich Urbanner). Lehrer für elektroakustische Musik. Seit Herbst 1973 Stipendiat in Paris (Studien bei Olivier Messiaen und Teilnahme an einem Lehrgang für elektroakustische Musik am GRM).
Werke: 5 Klavierstücke Nr. 3; Developpements I für zwei Klaviere, II für ein Klavier mit zwei Spielern, III für zwei Klaviere; Salzburg-Suite; ein Streichquartett; Bläserquintette; Lieder und Kammermusik; „In der Strafkolonie“, dramatisches Stück in einem Akt nach der gleichnamigen Erzählung von Franz Kafka.



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

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

Franz Blaimschein über sein Concerto für Streicher und Cembalo

Die Idee, die diesem „Concerto“ zugrunde liegt, war, die Unterschiedlichkeit der beiden Klangkörper Cembalo–Streicher mittels der musikalischen Struktur aufzuheben, ohne dabei den den Instrumenten eigenen Klangcharakter aufzugeben. Das Spiel entspinnt sich nämlich aus den gegensätzlichen Klangnuancen zwischen gezupften und gestrichenen Saiten und wird auf zweierlei Arten erweitert: einerseits durch Annähern des Streicherklanges an den des Cembalos durch pizzicati, andererseits durch Tontrauben des Soloinstruments, wobei die Flächenwirkung den gezupften Einzelton aufhebt und zum gestrichenen konvergiert. Gleichzeitig entstand das Stück als eine Auseinandersetzung mit der traditionellen Konzertform. Das dreisätziges Formschema (bewegt-ruhig-bewegt) wurde zwar wieder aufgegriffen, die Bewegungsformen aber grundsätzlich verändert. Zum ersten wird die gleichmäßig pulsierende Achtelbewegung, die im barocken Konzert vorherrscht, durch eine fluktuierende Bewegung ersetzt. Als zweites wird die formelhafte Ornamentik (Verzierungen) von variabel gleitenden Bewegungen (glissandi) abgelöst. Der Wille zur Erneuerung beschränkte sich aber nicht auf diese allgemeine Struktur, sondern versuchte auch die kleinsten Bausteine zu erfassen. Im ersten Satz geht die musikalische Entwicklung von komplexen Blöcken aus, die zumeist aus vielen kurzen melodischen Motiven aufgebaut sind, welche gleichzeitig erklingen, deren Rhythmen aber sich durch ganz kleine Zeitabstände unterscheiden (irrationale Rhythmen). Meilensteinen vergleichbar, enthalten sie in gedrängter Form das gesamte musikalische Material, welches dann weitergeführt wird. Ziel der Erneuerung im zweiten Satz war, ihrer Bedeutung im Barockkonzert entsprechend, die Verzierung. Von dieser blieb der Dualismus zwischen Hauptnote und Verzierung bestehen, die Bewegung als solche verwandelt sich aber in ein nuanciertes Spiel zwischen Glissando einerseits, Anfangs- und Endton desselben andererseits. Demnach tritt das Cembalo,

da auf diesem Instrument kein echtes Glissando möglich ist, in starken Kontrast zu den Streichern und wird hauptsächlich solistisch verwendet.

Der dritte Satz nimmt das bestimmende Strukturelement des ersten Satzes wieder auf. Diese meilensteinartigen Blöcke werden nun aber aufgelöst, und es ergibt sich eine rasche Bewegung, meist von zwei Stimmen in irrationalen Rhythmen getragen, die kurze, aus pulsierenden Bewegungen resultierende Höhepunkte kontrapunktisch umspannen.

Bei all diesen formalen und auf den Rhythmus gerichteten Überlegungen wurde dennoch die melodische Linie nie aus den Augen verloren. Bruchstückhaft erscheinend, gewinnt sie bisweilen die Oberhand, eher auftauchend als hervortretend, bleibt aber immer Träger des Stückes.

Öffentliche Produktionsaufnahme
bei freiem Eintritt

Milko Kelemen
Abecedarium
Uraufführung

Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Das Hochschulkammerorchester Graz
Dirigent: Walter Klasinc



Milko Kelemen, geb. 1924 in Podravska Sistina (Jugoslawien). Studien (Komposition und Dirigieren) in Agram, später bei Olivier Messiaen in Paris und Wolfgang Fortner in Freiburg. Seit 1955 ständiger Mitarbeiter bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1959 Gründung der Agramer Biennale für Neue Musik. Seit 1961 deren Präsident, Reisen in den Fernen Osten, in die UdSSR und in die USA. Wissenschaftliche Arbeiten im elektronischen Siemens-Studio in München. Aufenthalt in Berlin (Ford-Stiftung), derzeit Professor für Komposition an der Musikhochschule in Stuttgart.
Wichtigste Werke: Konzertante Improvisationen für Streicher (Musikpreis der Stadt Agram), Transfigurationen für Klavier und Orchester (Beethoven-Preis der Stadt Bonn); „Skolion“ für Orchester (Musikpreis der Stadt Agram); „Equilibres“ für zwei Orchester; „Radiant“ für Kammerensemble (Musikpreis der italienischen Sektion der IGMM); „Der neue Mieter“, musikalische Szene (Musikpreis des jugoslawischen Fernsehens); „Der Spiegel“ und „Abbandonate“, Ballette; „Les Mots II“ für Mezzosopran und zwei Orchester; „Hommage à Heinrich Schütz“ für Chor a capella; „Surprise“ für Streicher; „Sub Rosa“ für Orchester; „Judith“, elektronisches Stück; „Composé“ für zwei Klaviere und Orchestergruppen; „Entrances“ für Bläserquintett; „Motion“ für Streichquartett (Bernhard-Spengel-Preis); „Changeant“ für Violoncello und Orchester; „Der Belagerungszustand“, Oper; „Floreal“ für drei Orchesterversionen; „Olifant“ für Trombita, Bali-Flöten, Zurla, Bügel, Posaune und Kammerensemble; „Passionato“ für Flöte und Chorgruppen; „Varia Melodia“ für Streichquartett (Erster Preis des jugoslawischen Rundfunks); „Fabliau“ für Flöte-Solo; „Fabliau“ für Orgel und Mikrophon. „Abecedarium“ für Streicher; „Gassho“ für vier Chöre. „Opera bestial“, szenische Aktion.



Walter Klasinc, geb. 1924 in Graz. Musikstudium in Graz und Wien. Seit 1949 Violinlehrer am Grazer Landeskonservatorium. Gegenwärtig in derselben Funktion an der Grazer Musikhochschule. 1954 Gründung des Grazer Kammerduos mit Marga Bäuml, Gitarre. Konzertreisen in vier Kontinente. 1960 Gründung des Kammermusikkreises zur Aufführung zeitgenössischer Musik und des jetzigen Hochschulkammerorchesters, mit letzterem Konzertreisen nach Deutschland, Jugoslawien, Finnland, Schweden, Polen, Persien, Kuwait, Ägypten und in die Türkei.

Das Hochschulkammerorchester (bzw. vor 1970 Akademiechamberorchester) wurde 1960 gegründet und steht seither unter der Leitung von o. Prof. Walter Klasinc. Das Ensemble besteht im wesentlichen aus Studierenden der Streicherklassen, fallweise werden auch Lehrer der Hochschule zur Mitwirkung herangezogen. Das Hochschulkammerorchester gab bisher über hundert Konzerte in Österreich, Jugoslawien, Deutschland, Finnland, Schweden, Polen, Türkei, Iran, Kuwait und Ägypten. Außerdem machte das Hochschulkammerorchester bisher 41 Rundfunk- und Fernsehaufnahmen in Graz, Stockholm, Wroclaw, Istanbul, Teheran und Kairo.

Milko Kelemen über sein „Abecedarium“

Die Komposition „Abecedarium“ für Streicher ist ein Versuch, mit einfachen technischen Mitteln musikalische Strukturen, Notationsweisen, Improvisationen, rhythmische Zusammenhänge und Klangfarben unserer Zeit in kurzen Beispielen zu erfassen und vor allem für den jungen Musiker und Zuhörer verständlich zu machen, ohne auf das künstlerische Element zu verzichten. Der Titel „Abecedarium“ hat eine doppelte Bedeutung: einmal wurde es durch die internationale Buchstabiertafel des Telefonbuches inspiriert, zum zweiten ist es ein Kompendium elementarer musikalischer Strukturen für ABC-Schützen Neuer Musik.

Öffentliche Produktionsaufnahme
bei freiem Eintritt

Andor Losonczy
Satzfragmente

Uraufführung

Kompositionspreis Musikprotokoll 1974, gestiftet vom
Österreichischen Gewerkschaftsbund und der Kammer
für Arbeiter und Angestellte für Steiermark

Das Ensemble Kontrapunkte
Dirigent: Peter Keuschnig



Andor Losonczy,
geb. 1932 in Budapest.
Studium an der Hoch-
schule für Musik in
Budapest, 1955 Solist der
dortigen Philharmonie.
Mehrere internationale
Preise als Pianist, unter-
richtet zur Zeit am
Mozarteum Salzburg, leitet
einen Kurs für zeit-
genössische Klaviermusik
und das elektronische
Studio. Konzerte in den
wichtigsten Städten
Europas, meist mit
zeitgenössischer Musik
sowie Aufführungen
eigener Werke.
Kompositionen: 2 Bilder,
1950 (neuinstr. 1969);
Ensemblemusik, 1959/61;
Recitativo, 1963/64;
Cantata per orchestra,
1955; Hodie completi sunt.
Nach G. Gabrielli für
Doppelorchester, 1966;
Musik für Doppel-
orchester, 1966/67; Party,
1968/69; Descort, 1971
(Orchesterwerke).
Kammermusik, 1959;
Kammerensemblemusik,
1961/62; Sätze, 1966;
Konzertmaterial, 1966;
Programme, 1967;
Seminar, 1969; Quintett
für Streicher, 1967;
Scrap-music, 1972,
Klavier- und Vokalmusik.



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



Das Ensemble

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

Andor Losonczy über „Satzfragmente“

1966 habe ich das Stück „Sätze“ für Darmstadt vor den „Satzfragmenten“ komponiert. Vielleicht wegen der Kürze dieses Stückes habe ich das Stück etwas weiterkomponiert, bis ein Neues entstand. „Satzfragmente“ sind jedoch nicht die nicht verwendeten Skizzen oder ausgelassenen Teile der „Sätze“.

Die „Satzfragmente“ bestehen aus rund 70 Fragmenten, die fast beliebig miteinander vertauscht werden können. Die angegebene, endgültige Reihenfolge stellt eine mögliche Optimallösung dar.

Die Besetzung hätte ich am liebsten bei jedem Fragment geändert. Aber das ist aus praktischen Gründen undurchführbar. Nur das öfter wiederkehrende Ritornell (wenn man es so nennen kann) könnte eventuell immer mit den Streichern gespielt werden. Dieses war übrigens ursprünglich ein einziger Block, und da ich es in einem Stück zu lang empfand, habe ich es in mehrere Abschnitte geteilt. Ähnlich verfuhr ich auch horizontal, als mir einige Tuttistellen zu dicht erschienen. Die einzelnen Teile dieser Stellen spielen die Instrumentengruppen nacheinander.

Zur Technik: Es wird ein sehr komplexes, kompliziertes Gebilde angegeben, das nach den zur Verfügung stehenden Mitteln, Möglichkeiten auszuführen ist. Z. B. ein Trompeter hat eine äußerst schwierige Passage, die er einwandfrei nur in langsamem Tempo ausführen kann. Er soll die Passage aber in einem schnellen Tempo spielen, auch wenn es verwischt, unvollkommen kommt. Diese Ungenauigkeit, Verzerrtheit ist einberechnet.

Es entstehen deutlich hörbare Zwischenstufen, wenn z. B. ein Ton von der Geige im Flageolett, dann derselbe Ton von der Flöte, dann wieder von der Geige normal gespielt wird. Der Ton ist immer gleich notiert, aber klingt jedesmal verschieden hoch. Dieser Effekt ist schon in „Sätzen“ – noch willkürlich – verwendet worden.

Freier Eintritt

Alvin Singleton
Kwitana

Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Maurice Benhamou
Kaddish

Österreichische Erstaufführung

Morton Feldman
i met heine on the rue fuerstenberg
Österreichische Erstaufführung

François-Bernard Mâche
Naluan

Österreichische Erstaufführung

Das Ensemble des 20. Jahrhunderts
Dirigent: Peter Burwik
Solistin: Dorit Hanak, Sopran



Alvin Singleton, geb. 1940 in New York. Studien an der New York University (Komposition und Musikwissenschaft), 1967 Bachelor of Music, 1971 nach Kompositionsstudien an der Yale University Master of Musical Arts (Komposition) und Doktorand seit 1971. Zuvor Kompositionsstudien bei Charles Wuorinen an der Columbia University, Spezialstudium an der Juilliard School und bei Gunther Schuller am Berkshire Music Center (Tanglewood) sowie 1971/72 als Fullbright-Stipendiat an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom bei Goffredo Petrassi. 1972 bis 1974 Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. 1970/71 Musikdozent an der New York University, 1974 Dozent am American Institute of Musical Studies in Graz, im selben Jahr Kranichsteiner Musikpreis. Wichtigste Werke: „Streichquartett“, 1967; „Still Love Suite“ für Flöte und Klarinette, 1967; „Moment“ für Orchester, 1968; „Mestizo I“ Jazz Band, 1968/69; „Bläser-

quintett“, 1968/69; „Cinque“ für Klavier, 1969; „Mestizo II“ für Orchester, 1970; „Argoru I“ für Klavier, 1970; „Argoru II“ für Cello, 1970; „A Seasoning“ für Frauenstimme, Flöte, Altsaxophon, Posaune, Baß, Schlagzeug, 1971; „Argoru III“ für Flöte, 1971; „Steenbock“ für Oboe, Posaune, Schlagzeug, 2 Cellos, Klavier, 1972–74; „Chamber Concerto“ für Kontrabaß und sieben Instrumente, 1973/74.



Maurice Benhamou, geb. 1936 in Paris. Zunächst Harfenstudium am Pariser Konservatorium, später in der Kompositionsklasse von Olivier Messiaen. Dirigierkurs bei Pierre Boulez in Basel. Kompositionsstudien bei Karlheinz Stockhausen und Henry Pousseur in Köln. 1965 Kompositionspreis des Pariser Konservatoriums. 1967 Preis der Gaudeamus-Stiftung. Wichtigste Werke: „Mizmor 114“ (Psalm 114) für Sopran und 11 Instrumente (Preis der Internationalen Stiftung Royaumont), 1966; „Chir“ (Psalm 129), 1967; „Pérék-Limoud“, Etüde für Orchester, 1967; „Kaddish“ für Tonband, zwei Trompeten, 4 Posaunen und Schlagzeug, 1968; „DRB“ für Tonband und variables Ensemble, 1971; „Maskit“ für Orchester, 1971; „Lo Tirtsakh“ für Tonband und Sopran, 1971; „T4C“ für Blechbläserquintett.



Morton Feldman, geb. 1926. Mit zwölf Jahren Klavierunterricht. Mit 15 Jahren Kompositionsunterricht bei Wallingford Riegger, mit 24 Jahren Begegnung mit John Cage, mit diesem langjährige künstlerische Zusammenarbeit. Werke: Orchestermusik: Atlantis für Kammerorchester; Eleven Instruments; Intersection I, II, III, IV; Ixion für 10 Instrumente oder zwei Klaviere; Marginal Intersection; Out of „Last pieces“; Structures; Kammermusik; De Kooning; Durations I, II, III, IV, V; Extensions I; Extensions V; False Relationships and the extended ending; First Principles; Four instruments; The King of Denmark; Numbers; Piece for violin and piano; Projection I, II, IV, V; The Straits of Magellan für sieben Instrumente; Structures für Streichquartett; Three pieces für Streichquartett; Two Instruments; Between categories; Vertical Thoughts II; Two Pieces. Chormusik: Christian Wolff in Cambridge für a cappella; Chorus and

Instruments II; The Swallows of Salangan. Vokalmusik: For Franz Kline; Intervals; Journey to the end of the night; The O'Hara songs; Rabbi Akiba; 4 Songs to E. E. Cummings; Vertical Thoughts III; Vertical Thoughts V; Klavierstück 1964; Intermission V und VI; Klavierstücke drei- und vierhändig; Stück für vier Klaviere; Projection III für zwei Klaviere; Vertical Thoughts I für zwei Klaviere.



François-Bernard Mâche, geb. 1935 in Clermont-Ferrand. Mit 16 Jahren Klavier- und Theoriepreis des Konservatoriums in seiner Heimatstadt. Neben Musikstudien Studium der Literatur und der klassischen Archäologie. Kompositionsschüler von Olivier Messiaen. Mitbegründer der Groupe de Recherches Musicales des ORTF Paris, der er bis 1963 angehörte. 1968 Gastprofessor für Gegenwartsliteratur, Altgriechisch und musikalische Analyse in Amerika. Zahlreiche Aufführungen bei internationalen Musikfestivals (Warschau, Berlin, Tanglewood, Agram, Persepolis, Royan, Straßburg, Bourdeaux, Besançon und andere). Wichtigste Werke: „Nuit Blanche“, elektronische Musik, 1966; „Rituel d'Oubli“ für Orchester und Elektronik, 1968; „Répliques“ für Orchester und Publikum, 1969; „Danaé für Solostimme, 1970; „Rambaramb“ für Klavier, Orchester und Tonband, 1971; „Temes Nevinbür“ für zwei Klaviere, Schlagzeug und Tonband, 1973.



Dorit Hanak, Gesangsstudien an der Wiener Musikhochschule. Danach Engagement am Grazer Opernhaus (lyrischer Koloratursopran und Sopran), Gastspiele in Deutschland, England, Frankreich, Spanien und den USA. Ständiger Gast an der Wiener Volksoper.

Alvin Singleton über „Kwitana“

Der Titel dieses Werkes bezieht sich auf das swahilische Wort Kwitana (eine in Ostafrika gesprochene Sprache) und hat die zeitwörtliche Bedeutung des „gegenseitigen Rufens“.

Der Kontext dieser Komposition ist das Rufen (Kwitana) zwischen dem Solisten und dem Ensemble.

Die drei Solisten spielen Klavier, Baß und Schlagzeug; das Ensemble umfaßt zehn Spieler, die wiederum in zwei Gruppen aufgeteilt werden:

a) Flöte, Fagott, Klarinette, Violine, Viola und Cello.

b) Zwei Trompeten und zwei Posaunen. Die Struktur des Stückes basiert auf der Rotation und Repetition einer Serie von Ereignissen, wovon jedes einzelne von den Solisten und/oder dem Ensemble, zu verschiedenen Zeitpunkten ausgeführt (gerufen) wird.

„Kwitana“ ist ein Stück in einem Satz mit einer Dauer von 13 Minuten.

Maurice Benhamou „Kaddish“

Daß der erhabene Name des Herrn in der Welt, die er nach seinem Willen geschaffen hat, heiliggehalten werde;
daß er seine Herrschaft zu euren Lebzeiten, heute, und in den Tagen des gesamten Geschlechtes von Israel, bald – in naher Zeit – errichte. Saget: Amen! Daß sein erhabener Name für immer und in alle Ewigkeit gepriesen werde, daß der Name des Heiligen gepriesen, besungen, gefeiert, erhoben, verehrt, umschwärmt und verherrlicht werde, gesegnet sei er über alle Lobpreisungen und Tröstungen, die in dieser Welt ausgesprochen werden. Saget: Amen! Daß die Bitten und das Flehen ganz Israels erhört werden mögen von Eurem Vater, der im Himmel ist. Saget: Amen!
Daß ein dauerhafter Friede und das Leben vom Himmel auf uns und ganz Israel kommen mögen. Saget: Amen!
Daß jener, der in seinen himmlischen Höhen den Frieden lenkt, ihn für uns und ganz Israel lenken möge. Saget: Amen!

Maurice Benhamou über „Kaddish“

„Kaddish“ bedeutet im aramäischen „Heilighaltung“. Dieses Gebet beschließt jeden Teil der Andacht in der Synagoge. Ein Kaddish, genannt „des orphelins“ (von den Waisenkindern), wird am Schluß der Andacht zum Gedenken an die Verstorbenen gesprochen.

„Kaddish“, für Tonband und ein Instrumentalensemble, ist dem Gedenken an die Toten aller Kriege gewidmet. Das Tonband wurde im Centre de création musicale de Bruxelles (Fertigstellung im Studio der GMEB) hergestellt. Mitgewirkt haben Emile Kacman, Rezitation, der Nationalchor von Jacques Grimbert, die Improvisation leitete der Komponist selbst.

Sich vom bildlichen Hintergrund „Stürme der Verwüstung und Gesang der Toten“ lösend, bildet das gesprochene jüdische Gebet mit Gesängen aller Religionen, die es umgeben, einen Gesang von umfassender Bedeutung.

Bei ihrem Spiel haben die Musiker eine gewisse Improvisationsfreiheit. Das Schlagzeug betont die Schwerpunkte des aramäischen Textes.

François-Bernard Mâche über „Naluan“

Die sogenannte geschichtliche Entwicklung hat sich in einem derartigen Maß beschleunigt, daß es unmöglich geworden ist, musikalische Revolutionen oder auch nur die Abfolge von Moden gegenseitig abzugrenzen. Es verhält sich nicht nur so, daß nach dem Überschreiten aller vormals gesetzten Grenzen – seien es die der Tonalität, der Temperierung, des Geräuschs oder der geschlossenen Form – die musikalische Entwicklung keiner Linie mehr folgt; auch die Brownsche Bewegung der Tendenzen, Moden, Traditionen entzieht sich jeglicher Wahrnehmbarkeit. Gerade weil die Bewegungen so rapid aufeinanderfolgen, nimmt ihr Wirbel das Aussehen der Bewegungslosigkeit an. Nachdem in dem Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970 die Musikgeschichte zu einer Art Ende gelangt ist, zu einem „Nullpunkt“ gewissermaßen, betrachtet das „naturalistische“ Vorgehen, mit dem „Naluan“ in Zusammenhang steht, die „Entzifferung“ der Umweltklänge als eine befreiende und unerschöpfliche Aufgabe. Zwar ist die hörende Beobachtung der Umwelt an sich ein historisches Faktum, das bei Monteverdi, Beethoven, Debussy und Messiaen zu berühmt gewordenen Beispielen führte; daß man sich die Laute der Umwelt mittels Tonbandaufnahme verfügbar machen kann, stellt freilich etwas Neues dar und gibt dieser Haltung eine ganz andere Tragweite. Denn jetzt geht es nicht mehr darum, die Geräusche musikalisch „umzusetzen“, sondern jene Musik aufzudecken, die in der Welt, in der wir leben, bereits vorhanden, schon immer dagewesen ist. Der Komponist gibt sich damit zufrieden, sie zu enthüllen, und sein Anteil an der Erfindung mag sich darauf reduzieren, die geeignetsten technischen Mittel zur Unterstreichung dieser offenkundigen musikalischen Tatsache bereitzustellen. Später einmal wird die in den Umweltklängen latent vorhandene Musik für jeden wahrnehmbar sein. Es kann dann jeder Dichter und Musiker sein, und Komponisten sind nicht mehr vonnöten.

Nachdem ich lange Zeit hindurch unterschiedliche Klangmodelle vermittels Umsetzung oder Umschreibung imitiert hatte – beispielsweise gesprochene Texte in

Form vor orchestrale „Phonemen“ –, gelangte ich mit meiner Komposition „Rituel d'oubli“ 1969 zu einer Haltung, die mein früheres Verfahren sowohl ergänzte als ihm auch opponierte. Ich verband jetzt das Modell mit seiner instrumentalen Imitation. Dies habe ich ab 1971 mit „Korwar“, „Temes Nevinbür“ und „Rambaramb“ weitergeführt, drei Werken für Instrumente und jeweils das gleiche Tonband, das als eine Art cantus firmus dient. Dieses Vorgehen läßt sich mit bestimmten Kunstformen ozeanischer Völker vergleichen, von denen ich die Titel entlehnte: Die drei Worte bezeichnen mit Ton übermodellerte, bemalte Schädel von Verstorbenen, die gleichzeitig Skulpturen und Naturgegenstände sind. Analog dazu gestalte ich in „Naluan“ – das Wort stammt von der Insel Malekula in den Neuen Hebriden – einen instrumentalen „Überzug“, der darauf abzielt, die hergebrachten Kategorien von Rohmaterial und Musik miteinander zu verbinden. Ich habe Stimmen und Geräusche von Vögeln, Insekten und Amphibien aufgenommen, sie musikalisch umgesetzt und instrumentiert; in der Komposition werden diese drei Schichten zu einem Ganzen verschmolzen. Zweifelsohne kann ich mich in anderen Werken mit dem Rohmaterial der Bandaufnahme zufriedengeben, mit dem, was ich schon 1960 „Phonographien“ nannte; hier jedoch hat die Beteiligung der Instrumente einen doppelten Sinn: Zunächst soll sie die tiefe Identität zwischen der Menschen- und der Tiermusik unterstreichen, denn die Musik – das heißt die Begegnung zwischen einem Gedanken und Klängen – scheint letztlich einer biologischen Funktion zu entsprechen, die dem Menschen und bestimmten Tierarten gemeinsam ist; zum anderen soll sie mit neuen Mitteln jene ursprüngliche Geste weiterführen, die den Menschen erst zum Menschen machte, als er seine Beziehung zur Umwelt dadurch bestimmte, daß er bei seinen Höhlenmalereien die Kontur des Felsen dazu benutzte, seinem Traum einen Umriß zu geben und schließlich Hand an den Stein legte, um diesen Traum zu fixieren.

„Naluan“ ist ein Werk von 19 Minuten Spieldauer für Tonband und ein achtköpfiges Kammerensemble. Ich habe es Peter Burwik

und seinem „Ensemble des 20. Jahrhunderts“ gewidmet.

Über Morton Feldmans „i met heine on the rue fuerstenberg“

Feldmans Musik reflektiert diese Maxime in ihrer meditativ anmutenden Stille, aus der heraus sich aus wenigen Tönen bestehende, energetische Melodiekürzel, Intervallverbindungen und Akkordbildungen entwickeln. Die Einbindung des innerhalb wiederkehrender Abfolgen geringfügig modifizierten, fragilen Materials in ein zartes Gewebe „schwimmender“ Strukturen macht die Einfachheit der Konstruktion und die Sorgfalt der Organisation durchhörbar. „i met heine on the rue fuerstenberg“ ist ein sprechendes Beispiel dieser statischen Musik, die – ohne zielgerichtete Dynamik aufzuweisen – durch kadenzierende Wirkungen und einen stillen Überschwang belebt erscheint, der wohl auch in der Nähe des Humors anzusiedeln ist. Feldmans Musik ist aus der Stille sich entwickelnder fließender Klang: „Ich liebe Musik, die nicht aggressiv ist, die einen hören läßt, was man am meisten zu hören wünscht. Es gab eine Gottheit in meinem Leben, und die hieß Klang.“

Stephaniensaal
Sonntag, 13. Oktober, 20.30 Uhr

Otto M. Zykan
Lehrstück am Beispiel Arnold Schönbergs
Uraufführung

Konjugierte Form von Film und Konzert
Preview und Entwicklung der Fernsehsendung Impulse 13

MOBart & toneART Wien
Gail Curtis-Gatterburg, Rezitation
Heinz Karl Gruber, Kontrabaß, Rezitation
Otto M. Zykan, Klavier, Rezitation
Penelope Georgiou, Figuren
Film- und Tonmontagen Wilhelm Gaube
und Studio Motiva



Otto M. Zykan, geb. 1935 in Wien. Studien an der Wiener Musikakademie (Komposition bei Karl Schiske). Träger mehrerer Preise (Kompositionspreis der ÖMZ, erster Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb für Neue Musik in Darmstadt, Förderungspreis der Stadt Wien, Kompositionspreis der Innsbrucker Jugendkulturwochen für ein Klavierkonzert). Bis 1970 als Konzertpianist tätig (Schallplattenproduktion des Klavierwerkes von Arnold Schönberg). Seit 1970 freischaffender Komponist und Autor. Aufführungen bei den Experimenta Frankfurt, beim Grazer Musikprotokoll, in Hamburg, Innsbruck (Jugendkulturwoche), Paris, Berlin, Bonn und beim Warschauer Herbst. Wichtigste Werke: „Kammermusik für 12 Instrumente und was daraus wird“; „Inscenen“ für mehrere Stimmen; Klavierkonzert; „Staatsmusik“ (ORF-Impulse-Film). „Singers Nähmaschine ist die beste“, Peripathese für eine Bühne; „Und/oder Lehrstück am Beispiel Arnold Schönbergs“.

Gail Curtis-Gatterburg, geb. 1936 in Charleston. Studien am Oberlin Conservatory of Music Ohio, am Occidental College Los Angeles (Petulares of Arts), Gesangsstipendium der Metropolitan Opera, weitere Studien in München, Wien und Budapest. Wendet sich später ganz dem Theater zu und war in Wien bei verschiedenen Festwochenproduktionen am Volkstheater und an anderen Bühnen als Schauspielerin tätig. Mehrere Tourneen nach Holland, Rumänien, Algerien und Ägypten.



Heinz Karl Gruber,

geb. 1943 in Wien. Musikalische Ausbildung bei den Wiener Sängerknaben und an der Wiener Musikhochschule, wo er auch kurzfristig Analyse-kurse für Choreographen und Tänzer leitete. Intensive Beschäftigung mit dem Jazz. Sechs Jahre Solokontrabassist des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters. Seit 1969 Mitglied des ORF-Symphonie-orchesters. Seit 12 Jahren Mitglied des Ensembles „die reihe“, seit 1966 Zusammenarbeit mit Otto M. Zykan und gemeinsame Veranstaltung verschiedener Salonkonzerte und Chansonabende. Gründet 1968 zusammen mit Otto M. Zykan und Kurt Schwertsik das Ensemble „MOBart & toneART“. Schrieb Kammermusik, ein Violinkonzert, andere Orchestermusik, ein szenisches Melodram, Chansons und ein Musical „Gomorra“, Träger mehrerer Preise.

Otto M. Zykan über das „Lehrstück am Beispiel Arnold Schönbergs“

Thematik:

Im Zentrum des Stückes steht Schönbergs Klavierstück op. 33 a. Es ist das insofern ein außerordentliches Stück, als die von Schönberg so oft angestrebte Synthese: klassische Form und 12-Ton-Organisation in bestechender Weise gelungen erscheint. Es repräsentiert dadurch ausgezeichnet Schönbergs Zwiespalt als Mensch „zwischen den Zeiten“ (Monarchie – Faschismus) und seine Bemühung Divergierendes, Auseinanderstrebendes zu binden. (Umfaßt doch sein Leben die bewegte Zeitspanne von der Monarchie über den Faschismus bis zu unseren Gesellschaftsformen.) Diese seine Bemühung zeitigte in seinem Werk wie in seinem Leben bemerkenswerte Widersprüchlichkeiten, die ein gegebener Anlaß sind, eine allgemeine Betrachtung über die mögliche Fragwürdigkeit jener Konzepte anzustellen, die Anspruch erheben, „der Zeit voraus“ zu sein, über die „Zeit hinaus“ oder gar „zeitlos“ zu sein.

Form:

Das Stück wird in einer konjugierten Form von Film und Konzert dargestellt. Die Analyse des Klavierstücks, eine Skizzierung der Epoche Schönbergs und eine kritische Auseinandersetzung aus heutiger (subjektiver) Sicht werden zu einem Stück verknüpft, dessen Details fast durchwegs aus gegebenem Material (ganzen Teilen) bestehen, das, als Ganzes aber autonom, zu eigener unabhängiger Aussage gelangen will. Es wurde versucht, in Analogie zum Klavierstück, auch in diesem Fall, divergierendes (verschieden strukturiertes) Material zu einer Einheit zu verschmelzen.

Interpretation:

Die Interpretation ist bestimmender Bestandteil. Das ergibt sich nicht nur aus der subjektiven Anlage des Stückes, die eine direkte Identifikation Autor–Interpret fordert, sondern auch aus der Absicht, dadurch einen höheren Grad der Verbindlichkeit zu erzielen. (Dem Zuhörer eher die Aussage und nicht eine „interpretierte Interpretation“ in den Vordergrund zu stellen.)

Das bringt auch automatisch eine Art „Dilettantismus des Engagement“ mit sich, deren ästhetische Dimension ich ursprünglich theatralisch finde. So ist auch die Rolle von Heinz K. Gruber in der Weise gestaltet, daß sie seine kreative Mitarbeit ermöglicht und erfordert und daß er seine persönlichen interpretatorischen Möglichkeiten entfalten kann. Damit ist eine wesentliche Bestimmung des Stückes gesichert: die Möglichkeit der Wiederauf-führung ist nicht nur wegen der zeitlich begrenzten Thematik, sondern auch aus Gründen der Besetzung limitiert. Ein Konzept, das allen wichtigeren Arbeiten zugrunde liegt.

Stephaniensaal
Montag, 14. Oktober, 20 Uhr

Darijan Božić
Audiospectrum
Österreichische Erstaufführung

Alois Hába
Der Weg des Lebens
Sinfonische Fantasie op. 46

Pause

Alexander Zemlinsky*
Sechs Gesänge op. 13
nach Texten von Maurice Maeterlinck

Branimir Sakač
Matrix-Symphonie
Österreichische Erstaufführung

Die Slowenische Philharmonie
Dirigent: Uroš Lajovic
Solisten:
Ute Trekel-Burckhardt, Mezzosopran
Nina Skrbinšek, Lenka Ferenčak, Jurij Souček, Rezitation

* Im Zusammenhang mit der im diesjährigen Musikprotokoll durchgeführten Alexander-Zemlinsky-Retrospektive veranstaltet das ORF-Studio Steiermark im „Blauen Salon“ der Steiermärkischen Sparkasse in Graz eine Dokumentations-Ausstellung über Leben und Schaffen des Komponisten. Sie ist vom 9. bis zum 14. Oktober jeweils in der Zeit von 10.30 bis 12 Uhr und von 19 bis 22 Uhr geöffnet.
Gestaltung der Ausstellung: Dr. Horst Weber.



Darijan Božić, geb. 1933 in Slavonski Brod. Kompositions- und Dirigierstudium an der Laibacher Musikakademie. Zunächst Dirigent an der Laibacher Oper. Seit 1970 Direktor der Laibacher Philharmonie. Träger mehrerer Rundfunkauszeichnungen.
Wichtigste Werke: Konzert für Trompete; Improvisationen; eine Symphonie: „Polineikes“, Vollage du drame: „Drei Tage der Anne Frank“ für zwei Erzähler und synthetische Musik; Sonate in cool für Flöte, Baßklarinetten und Harfe; „Audiostrukturen“ für Klavier und Orchester.



Alois Hába, geb. 1893 in Vizovice (CSSR), gest. 1973 in Prag. Kompositionsstudien 1914/15 bei Vitězslav Novák in Prag, 1917–1923 bei Franz Schreker in Wien und Berlin. Beschäftigt sich schon früh, angeregt durch Walachische Volkslieder, mit Ultrachromatik (Viertel-, Fünftel- und Sechsteltonsystem). Seit 1923 Kompositionslehrer am Prager Konservatorium mit einer eigenen Klasse für Viertel- und Sechsteltonmusik. 1945–1951 Leiter einer solchen Abteilung an der Prager Akademie der musischen Künste. Hauptwerke: A) Kompositionen im chromatischen Tonsystem: Symphonische Musik: „Der Weg des Lebens“ op. 46, 1933; Walachische Suite op. 77, 1953; Konzerte: Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester op. 8, 1921; Violinkonzert op. 83, 1954/55; Konzert für Bratsche op. 86, 1955/56. „Neue Erde“ op. 46 (Oper), 1935/36; Chöre und Kammermusik. B) Kompositionen im ultrachromatischen Tonsystem: „Die Mutter“ op. 35 (Oper im Viertelton-



system), 1927–1930; „Zukomme uns dein Reich“ op. 50 (Oper im Sechsteltonsystem), 1939–1942; Kammermusik: X. und XI. Streichquartett op. 80 bzw. 87 (im Sechsteltonsystem), 1952 bzw. 1958; XII. und XIV. Streichquartett op. 90 bzw. 94 (im Vierteltonsystem), 1960 bzw. 1963; XVI. Streichquartett op. 98 (im Fünfteltonsystem), 1967.

Branimir Sakač, geb. 1918 in Agram. Kompositionsstudien an der dortigen Musikakademie, später Musiklehrer, Rundfunkkommentator und Publizist. Gegenwärtig künstlerischer Direktor der jugoslawischen Musiktribüne in Opatija. Wichtigste Werke: „Symphonie vom toten Soldaten“; „Episoden“; „Räume“; „Turmmusik“ für Orchester; „Strukturen und Syndrome“ für Kammerorchester; „Solo I“ für Violine und Kammerorchester; „Doppio“ für Streichquartett; „Drei synthetische Poeme“ und „Reiter der Apokalypse“, konkrete Musik; „Szene für Ensemble“; „Bellatrix Alleluja“ für Stimme und Instrumente; Klavier- und Kammermusik. In letzter Zeit Beschäftigung mit Licht, Klang und Raum. Gründung des Phono-plastischen Ensembles „FONAT“ in Agram.



Uroš Lajovic, geb. 1944 in Laibach. Kompositions- und Dirigierstudien an der dortigen Musikakademie, 1968 und 1969 Dirigierkurse bei Bruno Maderna in Salzburg. Später Schüler von Hans Swarowski an der Wiener Musikhochschule, wo er 1971 mit dem Abgangspreis ausgezeichnet wurde. Seit 1972 Dirigent-Assistent des Orchesters der Slowenischen Philharmonie. Dirigent zahlreicher Konzerte mit in- und ausländischen Solisten. Träger der Prešeren-Preise für Komposition und Dirigieren und des Kritikerpreises „Goldener Vogel“ der Jugendrevue „Mladina“.



Ute Trekel-Burckhardt, Studium an der Deutschen Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, nach deren Beendigung von Walter Felsenstein an die Komische Oper Berlin verpflichtet. Wichtigste Partien: „Katja Kabanowa“, „Ulrica“ (Maskenball), „Octavian“ (Rosenkavalier), „Cherubino“ (Die Hochzeit des Figaro), zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Liederabende und Mitwirkungen in Konzerten.



Nina Skrbinšek, geb. 1948 in Marburg. Studium an der Akademie für Darstellende Kunst in Laibach. Neben Tätigkeit als Darstellerin am Slowenischen Nationaltheater, beim Fernsehen und in Filmen auch Ausdruckstänzerin.



Lenka Ferenčak, geb. 1938 in Laibach. Studium an der dortigen Akademie für Darstellende Kunst. Seit 1971 ständiges Mitglied des Slowenischen Nationaltheaters. Zahlreiche Gastspiele an anderen Bühnen.



Jurij Souček, geb. 1929 in Laibach. Schauspiel- und Regiestudium an der dortigen Akademie für Darstellende Kunst. Seit 1954 ständiges Mitglied des Slowenischen Nationaltheaters. 1963 Studienaufenthalt in Paris. Darsteller zahlreicher Hauptrollen. Dreifacher Träger des Preises „Goldener Kranz“, Träger des „Steria-Preises“ und dreier Hörspielpreise.



Die Slowenische Philharmonie wurde im Jahr 1701 nach dem Muster der italienischen Akademien gegründet. Das Instrumentalensemble bestand aus Trompetern, Schlagwerkern, Streichern, Gitarristen und Hornisten. Seit dem Jahre 1706 gehörte ihr auch ein Chor mit 50 Mitgliedern an. Die Slowenische Philharmonie zählt Joseph Haydn seit dem Jahre 1800, Ludwig van Beethoven seit 1819 und Nicolo Paganini seit 1824 zu ihren Ehrenmitgliedern. Unter den Gastdirigenten der Slowenischen Philharmonie befinden sich Gustav Mahler, Fritz Reiner, Janos Ferenčik, Paul Kleckí, Zubin Mehta, Mario Rossi, Witold Rowicki, Kurt Sanderling, Sir Malcolm Sargent und Carlo Zecchi. Umfangreiche Konzertreisen in viele europäische Staaten (Italien, Ungarn, Tschechoslowakei, Dänemark, Belgien, Schweiz).

Darijan Božič über „Audiospectrum“

Das „Audiospectrum“ ist am Gleichartigkeitsprinzip der optischen und klanglichen Farbenskala erbaut. Jeder einzelnen optischen Farbe des ersten Kreises entspricht eine bestimmte instrumentale Gruppe, mit besonderer statischen oder beweglichen Klangstruktur. Der zweite Farbkreis entsteht – den optischen Farben gleich – durch die Farbenkombinationen des ersten Kreises. Dazu ist noch „die Stille“ – weiß – und die maximale Schallmasse – schwarz – beigegeben. Diese einfach ausgedrückte Darstellung hat jedoch nur eine Bedeutung technischer Art. Die Komposition ist nicht als eine Art klangliche Illustration der Farben, sondern als selbständige musikalische Struktur zu verstehen. Das Farbenspektrum ist nur der Ausgangspunkt für die Formenkonstruktion. Das Werk entstand im Frühjahr 1972 auf Bestellung des Vereines der slowenischen Komponisten und war für das Orchester der Slowenischen Philharmonie geschrieben. Die Uraufführung erfolgte am 3. November 1973 unter der Leitung von Oskar Danon.

Über Alois Hábas „Der Weg des Lebens“

„Der Weg des Lebens“ (Cesta života), eine sinfonische Fantasie für Orchester, op. 46, ist eine einsätzig, aber siebenteilige Komposition im Halbtonsystem, eine bewußte Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen drei aufeinander einwirkenden Lebensimpulsen (das ist der schöpferischen Liebe und ihrer Gegensätze: der Fieberhaftigkeit und der Härte) und der musikalischen Ausdrucksmittel (das ist der führenden Melodik und ihrer Gegensätze: der Figuration und harten Rhythmik). Dieses Werk ist eine beabsichtigte, absolut musikalische Darstellung der Wirkung dieser angeführten Impulse, ohne Umwege über irgendein teils programmatisches, von außen herangezogenes Thema. Im Gegenteil, diese absolute Darstellung steht in direkter Beziehung zu den verschiedensten Lebenssituationen, ähnlich wie ein Dreieck oder eine andere geometrische Form zu den von der Natur gegebenen Formen. Die Komposition besteht 1. – aus einer langsamen Einleitung, 2. – aus einer raschen und dramatischen Exposition mit rhythmischen, figurativen und melodischen Gebilden, 3. – aus einem sehr schnellen und rhythmisch harten Teil, 4. – aus dem ersten langsamen, gesanglichen Teil, 5. – aus dem zweiten schnellen, figurativen Teil, 6. – aus dem zweiten langsamen, gesanglichen Teil und 7. – aus dem Schlußteil, in dem die melodische Gewichtigkeit über die scharfen, dynamisch schwächer werdenden rhythmischen und figurativen Gebilde siegt. Die beiden gesanglichen Teile bilden das Gleichgewicht zu den schnellen Teilen. In der ganzen Komposition herrscht jedoch der melodisch-harmonische Wille vor, denn auch die scharf rhythmisierten und virtuos figurativen Elemente sind melodisch-harmonisch konzipiert und potentioniert. Es handelt sich also um kein Symbol, sondern um einen wirklichen schöpferischen Sieg des melodisch-harmonischen Prinzips bis in alle Einzelheiten, um einen Sieg, geschaffen aus freier Gliederung in einem neuen athematischen Stil (ohne Wiederholung und Abwandlung der melodischen Einfälle), in einer neuen siebenteilig gegliederten

Form und mit neuen, kühnen Klanggebilden im Halbtonsystem.

„Der Weg des Lebens“ entstand im Jahre 1933. Die erste Aufführung erfolgte durch Hermann Scherchen am 15. März 1934 in Winterthur (Schweiz). In Prag dirigierte diese Komposition Karel Ančerl am 31. Januar 1935 bei einem Konzert der Tschechischen Philharmonie und am 6. September desselben Jahres beim XIII. Festival der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Prag.

Alexander Zemlinskys

Sechs Gesänge op. 13

Nach Texten von Maurice Maeterlinck

Als ihr Geliebter schied

Als ihr Geliebter schied –
(ich hörte die Tür gehn) –,
als ihr Geliebter schied,
da hab' ich sie weinen gesehn. –
Doch als er wiederkam –
(ich hörte des Lichtes Schein) –,
doch als er wiederkam,
war ein anderer daheim.
Und ich sah den Tod,
(mich streifte sein Hauch),
und ich sah den Tod,
der erwartet ihn auch.

Sie kam zum Schloß gegangen

Sie kam zum Schloß gegangen,
die Sonne erhob sich kaum –
sie kam zum Schloß gegangen,
die Ritter blickten mit Bangen,
und es schwiegen die Frauen.
Sie blieb vor der Pforte stehen,
man hörte die Königin gehen,
und der König fragte sie:
Wohin gehst Du? Wohin gehst Du?
Gib acht in dem Dämmerchein.
Wohin gehst Du? Wohin gehst Du?
Harrt drunten jemand dein?
Sie sagte nicht ja noch nein. –
Sie stieg zur Fremden hernieder,
gib acht in dem Dämmerchein. –
Sie stieg zu der Fremden hernieder,
sie schloß sie in ihre Arme ein.
Die beiden sagten nicht ein Wort
und gingen eilends fort.

Die drei Schwestern

Die drei Schwestern wollten sterben,
setzten auf die güldnen Kronen,
gingen, sich den Tod zu holen,
wähnten ihn im Walde wohnen.
„Wald, so gib uns, daß wir sterben,
sollst drei güldne Kronen erben!“
Da begann der Wald zu lachen,
und mit einem Dutzend Küssen
ließ er sie die Zukunft wissen.
Die drei Schwestern wollten sterben,
wähnten Tod im Meer zu finden,
pilgerten drei Jahre lang.
„Meer, so gib uns, daß wir sterben,
sollst drei güldne Kronen erben.“
Da begann das Meer zu weinen,
ließ mit dreimal hundert Küssen
die Vergangenheit sie wissen.
Die drei Schwestern wollten sterben,
lenkten nach der Stadt die Schritte,
lag auf einer Insel Mitte.
„Stadt, so gib uns, daß wir sterben,
sollst drei güldne Kronen erben.“
Und die Stadt tut auf die Tore
und mit heißen Liebesküssen
ließ die Gegenwart sie wissen.

Die Mädchen mit den verbundenen Augen

Die Mädchen mit den verbundenen Augen
– (tut ab die goldenen Binden),
die Mädchen mit den verbundenen Augen
wollten ihr Schicksal finden.
Haben zur Mittagsstunde –
(laßt an die goldenen Binden),
haben zur Mittagsstunde
das Schloß geöffnet im Wiesengrunde,
haben das Leben gegrüßt,
ohne hinaus zu finden.
Die Mädchen mit den verbundenen Augen
wollten ihr Schicksal finden.

Lied der Jungfrau

Allen weinenden Seelen,
aller nahenden Schuld
öffn' ich im Sternenzranke
meine Stunde voll Huld.
Alle Schuld wird zunichte
vor der Liebe Gebet,
keine Seele kann sterben,
die weinend gefleht.
Verirrt sich die Liebe
auf irdischer Flur,
so weinen die Tränen
zu mir ihre Spur.

Und kehrt er einst heim

Und kehrt er einst heim,
was sag ich ihm dann?
Sag, ich hätte geharrt,
bis das Leben verrann.
Wenn er weiter fragt
und erkennt mich nicht gleich?
Sprich als Schwester zu ihm
und er leidet vielleicht,
er leidet vielleicht.
Wenn er fragt, wo du seist,
was geb ich ihm an?
Mein' Goldring gib
und sieh ihn stumm an.
Will er wissen,
warum so verlassen das Haus?
Zeig die offene Tür,
sag, das Licht ging aus.
Wenn er weiter fragt,
nach der letzten Stund?
Sag, aus Furcht, daß er weint,
aus Furcht, daß er weint
lächelt mein Mund.

Theodor W. Adorno Alexander Zemlinskys Sechs Gesängen op. 13

Alban Berg hing besonders an jenen
Maeterlinckgesängen op. 13; vielleicht
bilden sie wirklich das Zentrum seiner
Produktion. Ein inwendiges Mittelalter „mit
verbundenen Augen“, der Ton des verdun-
kelten, sich selbst rätselhaft gewordenen
Volkslieds in den Liedern stellt die Be-
ziehung zu Mahler her, vor allem im ersten,
der Ballade von den drei Schwestern, und
dem letzten, „Sie kam zum Schloß gegang-
en“, das die Gesellenlieder des jungen
Mahler wie in einem getrübbten Spiegel auf-
scheinen läßt. Man wird zugleich an
manchen Stellen der Lieder, zumal im
ersten, Brahmsischen Satz mit erweiterter
Tonalität verbunden finden, neben Debussy-
stischen Akkordverschiebungen mit
Sekundkopplungen. Entscheidend aber ist
Zemlinskys Fähigkeit, kondensierteste
Melismen zu formulieren, in welche die
lyrische Süße wie in Waben sich zusam-
mendrängt. Eben diese Fähigkeit hat der
Berg von Mariens Wiegenlied, von den
Rondopartien Alwas aus der Lulu sich er-
halten, darin fühlte er sich Zemlinsky nahe
und kannte inkommensurable Stellen aus
dessen Musik, vielfach markiert durch
warme, weite Intervalle, auswendig. Eine
solche ist die letzte Strophe des Liedes der
Jungfrau, mit der großen None, die auf das
Wort Liebe führt – trotz des tonalen
Materials von einer Ausdruckskraft, wie sie
sonst erst dem vollen Expressionismus be-
schieden war, selbstverständlich und doch
unkonventionell, sozusagen gegen den
Strich unter Umschreibung der Kadenz
harmonisiert; oder die zärtlich traurige
Stelle vom Goldring im fünften Lied, oder
bald danach, im gleichen, der Ausdruck zu
den Worten „Zeig die offene Tür, sag, das
Licht ging aus“; . . .
Zemlinskys eigentlich Spezifisches ist der
melodische Tonfall. Tonfall im wörtlichen
Verstande, ein ausdrucksvolles sich Senken
der Stimme, melancholisch vorweg; die
Linie ahmt das kompositorische Tempera-
ment nach. . . . Insgesamt berichtigt nähere
Betrachtung den obenauf liegenden Ein-
druck vom Eklektizismus Zemlinskys: man
entdeckt, wie sehr das stilistisch Diver-

gente als sinnvolle Nuance der Kontinuität des Komponierten sich einfügt. So etwa ergeht es der vom früheren Schönberg stammenden quartigen Harmonik von „Und kehrt er erst heim“. Nirgends stechen die Quartakkorde aus der umschriebenen Tonalität heraus, sondern verschmelzen durch unablässig wechselnde Auflösungen mit dem harmonischen Fluß, den sie unterbrechen. Die Maeterlincklieder brauchen sich vor den weit radikaleren Liedzyklen von Schönberg und Webern nicht zu schämen.

(Aus: Theodor W. Adorno, „Quasi una fantasia“, „Zemlinsky“, S. 168–170. Frankfurt 1963.)

Branimir Sakač „Matrix-Symphonie“

I
ich sehe
ich bin beruhigt
habe nicht
nichts
sprechen
bin still
jeder neue Schritt
konnte keinen Schritt
nichts
ist mir
klar
ich habe mich nicht durchgeschlagen
es schien mir
in den Gegenständen
so ist Schmerz
zwischen mir und den Gegenständen
(Aushauchen . . . bis zum Verkrampfen)
(Frei nach „KASPAR“ von Peter Handke)

II
D'incroyables sorties se précipitent! Sur des
biseaux de voie lactée
je vise le 9 qui démarre en fusée,
j' accroche la fleur foudroyée en oiseau,
j' incendie aux mille et une cloches
inefficaces
le puissant tocsin
Unerhörte Fahrten jagen einander!
draußen auf fallenden Milchstraßenbahnen
mein Blick zielt auf die Neun, die als Rakete
aufschießt
ich fixiere die Blume, die zum Vogel ent-
brannt
an tausendundeiner wirkungsverlorenen
Glocke
entfache ich das mächtige Feuerleuten
(Aus LE GRAND MIDI von Aimé Césaire)

III
Se le vió caminar . . .
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llora el agua
Man sah sie vorbeigehen . . .
Meisselt, Freunde,
in Stein und Traum – in Alhambra,
ein Grab dem Poeten
über dem Brunnen, wo
das Wasser weint

(Aus EL CRIMEN FUE EN GRANADA von
Antonio Machado)

Branimir Sakač über die „Matrix-Symphonie“

Die „Matrix-Symphonie“ hat auch den Titel „Sinfonia da Requiem“. Das Werk stellt die Suche des Weges zur Hoffnung dar, zu jenem Menschlichen, das in Verlust geraten ist. Der Komponist fühlt den Zwang, im unübersehbaren Meer des Emotionalen unterzutauchen.

Die Symphonie hat drei Sätze: Ylem – Caspar, Casparius – Gentle fire. Ylem ist keine äußerliche Illustration der kosmischen Konstellation, für welche eine Beschreibung keinen Sinn hätte. Im Gegenteil, ist es vielleicht nur ein gewisser Zustand, der Lauf der Energie. Unser menschliches Empfinden der unübersehbaren Weiten und ihr innerlicher Zutritt zu uns, die Verdichtung in unser Gefühlsvermögen, in unsere Gemütsbewegungen.

Im zweiten Satz erscheinen stufenweise und gleichzeitig Fragmente aus Peter Handkes „Kaspar“, aus der Poesie A. Césaires und aus dem Lied A. Machados zum Tode F. G. Lorcás – doch, nur zum Tode Lorcás oder des Poeten im allgemeinen? Es gibt in der Komposition sehr wenig von Handkes Text, doch blieb sein Geist völlig.

„Gentle fire“ ist ein Requiem, eine subjektive Begegnung mit einem sehr stillen, zarten, fast fröhlichen Tod, mit einer gütigen Gewißheit, die dem ganzen Kosmos gegenübersteht und stärker ist als er, unerreichlich und von keiner bestehenden Kraft bedroht.

Die Komposition ist im Matrizenprinzip entworfen. Die Partitur ist die „generelle Matrize“, die allgemeine Angaben gibt und die zu den Untermatrizen in bestimmten Proportionen steht. Die generelle Matrize und die Untermatrizen zusammen geben die gesamte Information mit der Summe vieler freier Modelle. Deswegen gibt es in der Matrix-Symphonie keinen Eigenwillen, im Grunde ist alles bestimmt, obwohl freie Entscheidungen erlaubt sind.

Musikprotokoll 1968–1973

Komponisten

Werke

Ausführende

EE = Europäische Erstaufführung

ÖE = Österreichische Erstaufführung

Komponist	Werk	Ausführende
Alcalay Luna	Platitudes en occasion	Urauff. 1973 Pro-Arte-Ensemble Graz
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
Amy Gilbert	Jeux et Formes	ÖE 1973 Domaine musical, 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 Solotuba	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
Balassa Sándor	Tabulae, op. 25	Urauff. 1973 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
Bayle François	Geophonie und Hommage à Robur aus Espaces inhabitables	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
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

Komponist	Werk	Ausführende
Berio Luciano	Sequenza für Soloflöte (1958)	1973 Budapest Kammerensemble
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
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 Erik Welin, Orgel Seckau 1971
Cage John	Variations III	1972 Gerd Zacher, Orgel
Cage John	Construction in metal	ÖE 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Carson Philippe	Turmac	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
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 Urauff. des Gesamtzyklus
Cerha Friedrich	Spiegel I—VII	1972 ORF-Symphonieorchester
Cerha Friedrich	Intersezazioni II für Violine und Orchester	Urauff. 1973 Südfunk-Symphonieorchester Stuttgart
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 Budapest Kammerensemble

Komponist	Werk	Ausführende
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
Detoni Dubravko	Graphik V	Urauff. 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
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
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 Baßklarinette 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

Komponist	Werk		Ausführende
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
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
Haidmayer Karl	Sprüche nach Laotse für Kammerchor und 13 Instrumente	Urauff. 1973	Pro-Arte-Ensemble Graz
Hambraeus Bengt	Shogaku (1967)	1971	Karl-Erik Welin, Orgel
Hampel Gunther	Free Jazz	1973	Gunther Hampel and his Galaxie dream Band
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
Haubenstock-Ramati Roman	Tableau III	ÖE 1973	Kattowitzer Rundfunkorchester
Haubenstock-Ramati Roman	Concerto a tre	Urauff. 1973	Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
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 Neufassung 1972	Gerd Zacher, Orgel
Holliger Heinz	Pneuma, 1970	ÖE 1970	Südwestfunkorchester Baden-Baden

Komponist	Werk	Ausführende
Holliger Heinz	Dona nobis pacem	Urauff. 1971 Schola Cantorum Stuttgart
Holliger Heinz	Kreis für Spieler	Urauff. 1972 Musique vivante
Honegger Arthur	Horace victorieux	1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Horvat Stanko	„Taches“ für Klavier und Kammerorchester	Urauff. 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Horvath Josef Maria	„Redundanz II“ für Streichquartett	Europ. Kammermusikvereinigung des ORF Erstauff. 1968
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
Jolas Betsy	Points d'aube	ÖE 1973 Domaine musical, Paris
Kagel Mauricio	Phonophonie	1969 Kölner Ensemble für neue Musik
Kagel Mauricio	Montage	Urauff. 1969 Kölner Ensemble für neue Musik
Kagel Mauricio	Musik aus Tremens	ÖE 1969 Kölner Ensemble für neue Musik
Kai Sesshu	Westen–Osten–Südosten	Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Kalabis Viktor	Sinfonie Nr. 2	ÖE 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Kaufmann Dieter	Pax, op. 15	Urauff. 1970 Hochschulkammerchor Graz
Kaufmann Dieter	Gefängnisse für Orgel	Urauff. 1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Kaufmann Dieter	Chute 1970	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
Kelemen Milko	Les Mots II	ÖE 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Ketting Otto	Due Canzoni per orchestra, 1957	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Király Ernő	Vocalizzazioni per voci equali o coro piano	ÖE 1971 Belgrader Rundfunkchor
Klebe Giselher	Fantasie und Lobpreisung	Urauff. 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel
Kocsár Miklós	In Einsamkeit	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Kodály Zoltan	I. Streichquartett, op. 2	1968 Bartók-Quartett, Budapest
Kolman Peter	Monumento per sei milioni	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava
Konietzny Heinrich	Brevarium rhythmicum	Urauff. 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel

Zufriedenheit bei



oder Geld zurück



ÖSTERREICHISCHES CREDIT-INSTITUT,
AKTIENGESELLSCHAFT

ZENTRALE: WIEN I. HERRENGASSE 12

ZWEIGSTELLEN IN WIEN NIEDERLASSUNGEN IN DEN BUNDESLÄNDERN



**ÄLTESTES GRAZER
ORIENT
TEPPICHHAUS**
GRAZ STUBENBERGG.7 T.:781235

**TAX
SZILVAY**



Führt Raritäten der
persischen und russischen Knüpfkunst

Unter neuer Führung:

HOTEL DANIEL

Unser Restaurant ist
ideal für Essen mit Geschäftsfreunden –
keine Parkprobleme!

Graz, Europaplatz 1, Tel. 91 10 80, Telex 03-1182

Baustoffe Baukeramik Betonwerke

BÜTTINGHAUS

Graz – Leoben – Villach

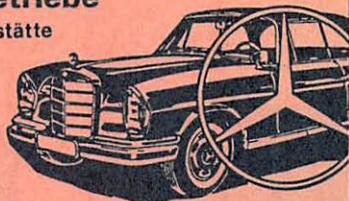
FÜHREND IN MODE
für Damen, Herren und Kinder

BRÜHL & SÖHNE

GRAZ, SCHMIEDGASSE 8-12

AVL Werkstättenbetriebe
Mercedes-Benz Vertragswerkstätte

8020 Graz, Kleiststraße 48
Tel. (03122) 914343/220 FS 03 1379



ELDRA
LACKDRAHT

 **gut
gespeist
mit** **UNITAS**

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

fruchthandelsges. m.b.h.

*Stets zum
Nächtisch.....*

Früchte
aus
aller
Welt

STEMPEL
SCHILDER
BUCHSTABEN
GRAVUREN
VERKEHRSZEICHEN
POKALE

Patritz Dunkler OHG. GRAZ

A-8010 GRAZ, RADETZNYSTRASSE 9

**STEYR
FIAT**

Verkauf und Service

P. HIERZER

8010 Graz Hüttenbrennergasse 22-26, Tel. 79 253

LANCIA

Komponist	Werk	Ausführende
Kopelent Marek	Rozjemaní, Kontemplation	ÖE 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Kopelent Marek	Halleluja, 1967	ÖE 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel
Kopelent Marek	Intimissimo	Urauff. 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Koringer Franz	Linien	Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Krauze Zygmunt	Piece for orchestra Nr. 1	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Krek Uros	Mouvements concertants	ÖE 1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Krenek Ernst	„Aegrotavit Ezechias“	Europ. Hochschulammerchor Graz Erstauff. 1968
Krenek Ernst	Doppelt beflügeltes Band	Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Krenek Ernst	Lamentatio Jeremiae Prophetae	1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
Kuljerić Igor	„Sequenzen“	Urauff. 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Kurtág György	Bläserquintett	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Kurtág György	Erinnerung an eine Winterabenddämmerung	ÖE 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Kuzmanović Milorad	Krieg für zwei Chöre	ÖE 1971 Belgrader Rundfunkchor
Lachenmann Helmut	Kontrakadenz	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Lampersberg Gerhard	Kammermusik 1971	Urauff. 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Láng István	II. Streichquartett	ÖE 1968 Bartók-Quartett, Budapest
Láng István	Frammenti	ÖE 1973 Budapester Kammerensemble
Lebić Lojže	Korant für Orchester	Urauff. 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Lebić Lojže	Nicina	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Ledenjow Roman	Trois Nocturnes, 1968	Urauff. 1970 Budapester Kammerensemble
Leitermeyer Friedrich	Konzert für Trompete und Orchester	Urauff. 1968 ORF-Symphonieorchester
Ligeti György	„Lux aeterna“	1968 Hochschulammerchor Graz
Ligeti György	Ramification	ÖE 1969 Collegium musicum instrumentale Graz
Ligeti György	Cellokonzert	1969 Ensemble „die reihe“
Ligeti György	Apparitions	1969 ORF-Symphonieorchester
Ligeti György	Requiem	1970 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor und Wiener Staatsopernchor
Ligeti György	Etude Nr. 1	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
Ligeti György	Etude Nr. 2	Urauff. 1969 Gerd Zacher, Orgel
Ligeti György/ Vetter Michael	Horizont	Urauff. 1971 Michael Vetter, Blockflöte
Ligeti György	Melodien	1972 Ensemble „die reihe“
Logothetis Anestis	Kooptation	1969 Ensemble „die reihe“

Komponist	Werk	Ausführende
Logothetis Anestis	karmadharmadrama	Urauff. 1972 Ensemble des 20. Jahrhunderts
Logothetis Anestis	Musik-Fontäne für Robert Moran (1972)	ÖE 1973 Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
Lonquich Heinz Martin	Torso	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik zu Köln
Lutoslawski Witold	Trauermusik	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
Lutoslawski Witold	Trois Poèmes d'Henri Michaux	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
Lutoslawski Witold	Fünf Lieder	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
Lutoslawski Witold	Livre pour orchestre	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
Lutoslawski Witold	Präludien und Fuge	Urauff. 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Lutoslawski Witold	Konzert für Cello und Orchester	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Lutoslawski Witold	Konzert für Orchester	1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Malec Ivo	Mouvement en couleur	ÖE 1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Malipiero Gian Francesco	Macchine per 14 strumenti	1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Maranzano José Ramón	Mnemon I	ÖE 1972 Band
Marckhl Erich	Messe für Chor und Instrumente	Urauff. 1969 Hochschulkammerchor und Joseph-Haydn-Orchester
Maros Rudolf	Klagelied, 1969	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Matičič Janez	Konzert für Klavier und Orchester	ÖE 1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Matsudaira Joritsuné	Mouvements circulatoires	ÖE 1972 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
Matsudaira Yori-Aki	What's next	Urauff. der Neufassung 1972 Ensemble des 20. Jahrhunderts
Mellnäs Arne	Fragile (1972)	ÖE 1973 Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
Messiaen Olivier	Couleur de la Cité Céleste	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
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
Moran Robert	L'après-midi du Dracoula (1966)	ÖE 1973 Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
Mossolow Alexander	Eisengießerei	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Niculescu Stefan	Unisonos	Urauff. der Neufassung 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Nigg Serge	Visage d'Axel	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg

Komponist	Werk	Ausführende
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
Nono Luigi	La fabbrica illuminata	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
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 Kammerorchester	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
Penderecki Krzysztof	Polymorphia	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Penderecki Krzysztof	Partita für konzertierendes Cembalo, vier Soloinstrumente und Orchester	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Penderecki Krzysztof	De natura sonoris Nr. 2	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Penderecki Krzysztof	Canticum canticorum Salomonis	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester, 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
Polaczek Dietmar	Applaus I und Applaus II	Urauff. 1970 Hochschulkammerchor Graz

Komponist	Werk	Ausführende
Preßl Hermann Markus	Der große Pferdekopfnebel	Urauff. 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Rabe Folke	Eh??	1972 Kulturkvartetten
Rabe Folke/Jan Bark	Polonaise	1972 Kulturkvartetten
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 Zwölftonmesse 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
Raynolds Roger	Ping	Europ. Erstauff. Ensemble des 20. Jahrhunderts
Rotondi Umberto	Musica per 24	ÖE Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Schaeffer Pierre/ Strette Pierre Henry	aus Symphonie pour un homme seul	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
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-Art-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

Komponist	Werk	Ausführende
Stockhausen Karlheinz	Kontra-Punkte	1973 Domaine musical, Paris
Straesser Joep	Summer concerto, 1967	Urauff. 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Strawinsky Igor F.	Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci	1970 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Strawinsky Igor F.	Symphonien für Blasinstrumente (1920)	1971 BBC-Symphonieorchester
Strette Pierre Henry/ Schaeffer Pierre	aus Symphonie pour un homme seul	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
Suchon Eugen	Drei Stücke für Orchester	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester 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
Székely Endre	Solokantate nach Worten von Ingeborg Bachmann	Urauff. 1973 Budapester Kammerensemble
Szöllösy András	Musica concertante	ÖE 1973 Budapester Kammerensemble
Takemitsu Toru	Stanza für Harfe und Tonband	ÖE 1972 Musique vivante
Varèse Edgard	Ionisation	1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Varèse Edgard	Ecuatorial	ÖE 1970 Hochschulkammerchor Graz
Varèse Edgard	Déserts	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Varèse Edgard	Hyperprism	1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Varèse Edgard	Intégrales für kleines Orchester	1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
Varèse Edgard	Poème électronique	1973 Band, Studio für elektronische Musik der Universität Utrecht
Varèse Edgard	Ameriques	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Vetter Michael/ György Ligetti	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 Sinfonieorchester 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-Symphonieorchester, ORF-Chor
Wimberger Gerhard	Chronique für Orchester, 1970	1970 ORF-Symphonieorchester
Wisse Jan	Sette aforismi per orchestra da camera	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Wittinger Róbert	Costellazioni	ÖE 1972 ORF-Symphonieorchester

Komponist	Werk	Ausführende
Xenakis Iannis	Achoripsis, 1957	ÖE 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Xenakis Iannis	Nuits	ÖE 1972 Pro-Art-Ensemble Graz
Xenakis Iannis	Bohor I	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
Xenakis Iannis	Linaia Agon	ÖE 1973 Domaine Musical, Paris
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
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:
Kammer für Arbeiter und Angestellte für
Steiermark
Kammer der gewerblichen Wirtschaft für
Steiermark
Österreichischer Gewerkschaftsbund,
Landesexekutive Steiermark
Kastner & Öhler, Alpenlandkaufhaus, Graz,
Sackstraße 7–13
Brühl & Söhne, Graz, Schmiedgasse 8–12

Kartenvorverkauf:
Graz, Zentralkartenbüro, Herrengasse 7
(Passage), Telefon (0 31 22) 80 2 55

Umschlagentwurf:
Hans Paar, nach einer Partiturseite aus
„Satzfragmente“ von Andor Losonczy
Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
ORF-Studio Steiermark, Graz, Funkhaus,
Telefon 61 6 50
Redaktion: Dr. Peter Vujica
Für den Inhalt verantwortlich: Emil Breisach
Layout: Hans Paar
Druck und Klischees: Leykam, Graz
Preis: S 20,—
Die Kommentare zu Arnold Schönbergs
Erstem Streichquartett op. 7 und zum
Violinkonzert op. 36 wurden Willi Reichs
Buch „Schönberg oder der konservative
Revolutionär“, Verlag Fritz Molden, Wien–
Frankfurt–Zürich, entnommen.

Empfehltsich für alle Reiseangelegenheiten . . .



STEIERMÄRKISCHES LANDESREISEBÜRO

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

ELEGANT &
GEPFLEGT
Spanisch
Leder
· EAU DE TOILETTE ·
PRE-AFTER SHAVE · SEIFE



Klavierhaus Kanzler

8010 Graz, Reitschulgasse 10, Tel. 80 1 56
Alleinvertretung

BECHSTEIN STEINWAY
Grotrian-Steinweg

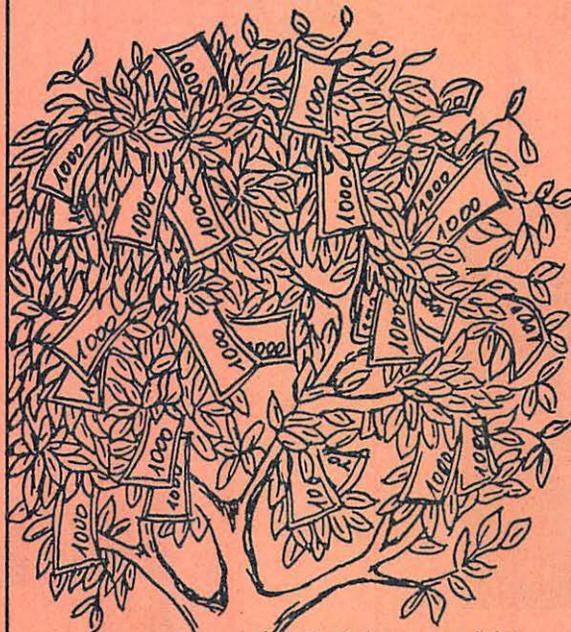


interRent **iR** rent a car

Der Leihwagendienst
für jeden Autofahrer

8010 Graz, Grazbachg. 27
Telefon (031 22) 71 364

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



**Musikprotokoll 1974
Veranstaltungskalender**

Blauer Salon	Kammermusiksaal	Stefaniensaal	Palais Saurau, Sporgasse 25	Universität (vor dem Hauptgebäude)	Hauptplatz	Alte Technik, Rechbauerstraße	Schloß Eggenberg	Haus der Jugend (Orpheum)	Grazer Messe, Halle I	Festsaal der Pädagogischen Akademie Graz-Eggenberg	Franziskanerkirche
<p>Dienstag, 8. 10. 18.00 Ausstellungseröffnung Alexander Zemlinsky Anschließend Eröffnung des Symposions zum Musikprotokoll* H. Weber (Göttingen)</p> <p>Mittwoch, 9. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p> <p>Donnerstag, 10. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p> <p>Freitag, 11. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p> <p>Samstag, 12. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p> <p>Sonntag, 13. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p> <p>Montag, 14. 10. 10.30—12.00 19.00—22.00 Ausstellung Alexander Zemlinsky</p>	<p>Dienstag, 8. 10. 20.00 Kammerkonzert Alexander Zemlinsky — Arnold Schönberg Assmann-Quartett (Frankfurt), Kurt Equiluz, Tenor, Walter Kamper, Klavier</p> <p>Mittwoch, 9. 10. 20.00 Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken Dir.: Hans Zender Gehlhaar, Schnebel, Zimmermann, Zemlinsky</p> <p>Donnerstag, 10. 10. 20.00 Pro-Arte-Orchester Dir.: John Neschling Prado, Cardoso, Santoro, Nobre, Antunes</p> <p>Freitag, 11. 10. 22.00 ORF-Symphonie-Orchester, ORF-Chor Dir.: Miltiades Caridis Zemlinsky, Schönberg, Gerhard</p> <p>Sonntag, 13. 10. 20.30 Lehrstück am Beispiel Arnold Schönbergs Impulse 13/Otto M. Zykan</p> <p>Montag, 14. 10. 20.00 Slowenische Philharmonie Dir.: Uroš Lajovic Božić, Hába, Zemlinsky, Sakač</p>	<p>Mittwoch, 9. 10. 20.00 Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 A. Mahler (Prag), O. Kolletsch (Graz), J. Mægaard (Kopenhagen) 15.00 A. Staudinger (Wien), E. Hilmer (Wien), W. Pass (Wien)</p> <p>Donnerstag, 10. 10. 20.00 Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 G. Gruber (Wien), M. Lichtenfeld (Köln), G. Neuwirth (Graz) 15.00 R. Stephan (Berlin), T. Kneif (Berlin), R. Gerlach (Stuttgart)</p>	<p>Freitag, 11. 10. Kontaktkonzert 10.00 Reform Art Unit</p>	<p>Freitag, 11. 10. Kontaktkonzerte 12.00 Reform Art Unit 18.00 Franz-Koglmann-/ Steve-Lacy-Quintett</p>	<p>Freitag, 11. 10. Kontaktkonzert 16.00 Franz-Koglmann-/Steve-Lacy- Quintett</p>	<p>Samstag, 12. 10. 10.00 11.00 14.00 15.00 Zygmunt Krauze „Fête gelante et pastorale“</p> <p>Sonntag, 13. 10. 10.00 11.00 14.00 15.00 Zygmunt Krauze „Fête gelante et pastorale“</p>	<p>Samstag, 12. 10. 16.00 Banjar-Gruppe (Berlin) Soegijo „Koaru“ 17.00 Reform Art Unit</p>	<p>Samstag, 12. 10. 22.00 Franz-Koglmann-/Steve-Lacy- Quintett</p>	<p>Sonntag, 13. 10. Öffentliche Produktionsaufnahme 9.30 Ensemble des 20. Jahrhunderts Dir.: Peter Burwik Blaimschein 11.00 Hochschulkammerorchester Graz Dir.: Walter Klasinc Kelemen 12.30 Ensemble Kontrapunkte Dir.: Peter Keuschnig Losoncy</p>	<p>Sonntag, 13. 10. 16.30 Ensemble des 20. Jahrhunderts Dir.: Peter Burwik Mäche, Benhamou, Singleton, Feldman</p>	

* Das Symposion zum Musikprotokoll wird vom Institut für Wertungsforschung der Hochschulen für Musik und darstellende Kunst in Graz veranstaltet.