

Graz, 13. bis 18. Oktober 1976

MUSIK
PROTOKOLL
1976

ation de l'orchestre, pendant que le
e, et "s'arrange" pour que la fin tou

(les accents)



steirischer herbst '76
Generalsekretariat
8010 Graz,
Mandellstraße 38/I
Telefon 73 0 07, 77 3 09, 77 3 10
Vorwahl Graz: 0 31 22

Für die Zeit vom 4. Oktober
bis 21. November befindet
sich das Presse- und Informations-
büro des „steirischen
herbstes“ im Palais Attems,
8010 Graz, Sackstraße 17,
Telefon 77 1 00, 77 3 00
Vorwahl Graz: 0 31 22
Das Presse- und Informations-
büro ist täglich von 9 bis
18 Uhr geöffnet.

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

ORF

STUDIO STEIERMARK

in Zusammenarbeit
mit dem „steirischen herbst“

Graz
Großer Konzertsaal (Stephaniensaal)
und
Kleiner Konzertsaal (Kammermusiksaal)
der Steiermärkischen Sparkasse
Opernhaus
Konzertsaal Nikolaigasse 2
Dom
Haus der Jugend (Orpheum)
Schloß Eggenberg
Franziskanerkirche
Aula der Pädagogischen Akademie Eggenberg
Weiz
Aula der Hauptschule

**MUSIK
PROTOKOLL
1976**

13. bis 18. Oktober

Das Musikprotokoll 1976 im Österreichischen Rundfunk (1. Programm)

So, 17. 10. 20.00–22.00	Radio-Sinfonieorchester Basel Direktübertragung Lehmann, Scherchen-Hsiao, Marti, Kotonski	Studio Neuer Musik gestaltet und präsentiert von Lothar Knesl Jeweils Donnerstag von 22.10 bis 23 Uhr
Mo, 18. 10. 20.00–21.30	Franz-Schreker-Retrospektive Pro-Arte-Orchester Graz Fragmente aus der Oper „Irrelohe“ Ensemble Kontrapunkte Vom ewigen Leben Fünf Gesänge Kammersinfonie	21. 10. Zygmunt Krauze „Letztes Konzert“
Di, 19. 10. 20.30–21.40	Kwartet Wilanowski Neuwirth, Crumb, Meyer	28. 10. Vinko Globokar „Un jour comme un autre“
Fr, 22. 10. 21.30–22.00	Thomas Christian – Violine Daniel Spiegelberg – Klavier Stockhausen, Segerstam	4. 11. Thomas Christian – Violine Daniel Spiegelberg – Klavier Stockhausen, Bussotti
Mo, 25. 10. 20.00–21.30	Pro-Arte-Ensemble Ferrero (Le neant où l'on ne peut arriver)	11. 11. Elektronische Musik Parik, Mitzner, Dencker u. a.
Fr, 29. 10. 21.30–22.00	Warsaw music workshop Krauze (Soundscape)	18. 11. Collegium Vocale Köln Kröll, Rühm
Fr, 5. 11. 20.45–22.00	Warsaw music workshop Krauze (Idyll) Collegium Vocale Köln Rühm, Kröll	25. 11. Warsaw music workshop Krauze (Idyll, Soundscape)
Di, 9. 11. 21.00–21.40	Percussions de Strasbourg Malec, Xenakis	2. 12. Gösta Neuwirth
Fr, 12. 11. 21.30–22.00	Vlaams Mobiel Ensemble Enteuxis Goethals, Wolff, Pousseur	
Di, 16. 11. 21.00–21.40	Personale Gösta Neuwirth	

Stephaniensaal
Mittwoch, 13. Oktober, 10.30 Uhr

Öffentliche Produktionsaufnahme

Franz Schreker
Fragmente aus der Oper „Irrelohe“
Vorspiel
Duett Eva/Heinrich, 2. Akt
Finale, 3. Akt
Österreichische Erstaufführung



**Das Pro-Arte-Orchester
Graz**

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

Karl Ernst Hoffmann,
geb. 1926 in Wien.

Studium in Wien und Salzburg bei Ferdinand Großmann, Josef Lechtaler, Erich Marckhl, Igor Markevich und Lovro von Matačić.
1945–1947 Lehrtätigkeit am Konservatorium der Stadt Wien, ab 1947 als Direktor mehrerer Musikschulen am Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes beteiligt, 1961 Berufung an das Steiermärkische Landeskonservatorium; 1964 Hochschulprofessor, 1970 Leiter der Musikabteilung beim ORF, Studio Steiermark.

Pro-Arte-Orchester Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann
Georgine Resick, Sopran
Helmut Wildhaber, Tenor



Georgine Resick, lebt in Washington D. C., Studium an der American University in Washington und am Peabody-Konservatorium in Baltimore. Zahlreiche Verpflichtungen für Konzert und Oper in den USA, u. a. Kennedy Center, Kansas City Philharmonie, Harford Opera, National Symphonie Orchestra, Opera Society Washington.



Helmut Wildhaber, geb. 1944 in Klagenfurt. Studium an der Musikhochschule und an der Universität in Graz. Konzerte, Liederabende und Rundfunkaufnahmen in Österreich, Italien, Jugoslawien, den USA und der UdSSR. Daneben Stückverträge an den Opernhäusern in Graz, Salzburg und Klagenfurt sowie Lehrauftrag an der Musikhochschule Graz. 1973 Verpflichtung an das Staatstheater Braunschweig. Seither Konzerte und Operngastspiele in Köln, Hamburg, Berlin, Hannover, Frankfurt, Mannheim und Rouen.



Gösta Neuwirth über Franz Schreker

Franz Schreker hat auf die neuere Musikgeschichte großen Einfluß gehabt: durch den Erfolg seiner Opern, die an allen bedeutenden europäischen Bühnen gespielt wurden, durch seine Tätigkeit als Dirigent und Kompositionslehrer ebenso wie als Direktor der Berliner Hochschule für Musik. Nach seinem Tode im Jahre 1934 wurde er fast vergessen, und noch heute sind – aus verschiedenen Gründen – Aufführungen seiner Werke selten; eine zusammenhängende Darstellung der wichtigsten Kompositionen, wie sie die heurige Retrospektive des „steirischen Herbstes“ unternimmt, hat es seit 1928, dem Jahr von Schrekers 50. Geburtstag, nicht mehr gegeben.

Weder die Abbildung der historischen Fakten, der Wandlungen und Katastrophen der Jahre zwischen 1900 und 1933, noch die reine Analyse der Werke, ihrer Sujets und ihrer Musik, reichen aus, den Widerspruch aufzulösen, der zwischen Aufstieg und Triumph und dem völligen Vergessen sein Schrekers offenblieb. Es genügt dafür nicht, nur die Vorstellung (eine der Illusionen des 19. Jahrhunderts) preiszugeben, daß die Geschichte eine gerechte Instanz sei, daß es schon seine Richtigkeit habe, wenn etwas nicht mehr auffindbar sei; es scheint vielmehr, als berührte Schrekers Wirkung tiefere Schichten als die kulturellen und ästhetischen Wert- und Beziehungssysteme, als seien die Affekte, die seine Musik hervorrief, genährt von mächtigen, unterbewußten Strömungen.

Franz Schreker wurde am 23. März 1878 als Sohn österreichischer Eltern in Monaco geboren. Sein Vater stammte aus Böhmen; er war als junger Mann nach Wien gekommen. Der Beruf des Photographen, den er erlernte, hatte ihn, abhängig von der in der Gründerzeit zu Wohlstand gekommenen neuen Klasse, ans Mittelmeer geführt, später in mondäne Badeorte, nach Pola, nach Spa. Die Mutter kam aus Südösterreich, aus einer Familie von Adligen und Militärs. Schließlich blieb die Familie in Oberösterreich, wo der Vater 1888 plötzlich starb. Schreker berichtet selbst über die schwere Jugendzeit, die seine Mutter, er und seine Geschwister durchlebten:

„Wien. Not und Hunger immerzu. Meine kleine Schwester stirbt. Mit 14 Jahren Auszug in die Welt. Ein kleines Zimmer im ‚Schwarzen Adler‘ in Döbling. Ich unterrichte im Lesen, Rechnen, Schreiben, nehme selbst Unterricht im Geigenspiel, Klavier, Orgel in der Böhmisches Musikschule. Protektion eines Paters. Ich werde Organist in der Döblinger Pfarrkirche. Spiele täglich um 7 Uhr früh die Messe. Gehalt 5 Gulden monatlich und freien Unterricht in der Musikschule. Eine Fürstin nimmt sich meiner an. Ich komme ins Conservatorium. Geige, Musiktheorie. Ich gründe einen Verein, ein Orchester, einen Chor. Ich war schon sechzehn Jahre alt. Nehme Mutter und Geschwister zu mir. Verdienne bereits 30 Gulden. Das Schwerste ist überstanden. Man schlägt sich durch, ißt sich sonntags satt. Mein Geigenspiel ist nicht berühmt. Ich komponiere ‚wild‘. Grauenhafte Oratorien und Orchesterstücke. Eines der letzteren, ich habe es nie gehört, wird vom Budapester Opernorchester – in London gespielt. ‚Love Song‘ hieß es dort. Ich war tatsächlich unentwegt verliebt und verlobt, besessen von dem Ewigkeitsgedanken der Liebe. Dies wurde mir von allen, selbst von meiner guten Mutter, etwas übelgenommen. Aber es war doch herrlich. Ich bin bereits bei Robert Fuchs: Composition. Absolvire. Meine Prüfungsarbeit, ein Psalm, wird aufgeführt. Ein Jahr darauf, unerhörte Seligkeit, in den vornehmen Gesellschaftskonzerten unter Loewe. Erster großer Erfolg. Sogar Hanslick lobt in der Neuen Freien Presse. Ich werde gedruckt, verlegt. Mir selbst überlassen, als Komponist zunächst hilflos. Ich schreibe ein Streicherstück, es erhält einen Preis. Eine Ouvertüre: Pepi Hellmesberger spielt sie im ‚Philharmonischen‘. Bei dieser Gelegenheit höre ich zum ersten Male dieses herrliche Orchester. Zu diesen Konzerten gab es damals nie Freikarten, und das Eintrittsgeld – unerschwinglich. Dazwischen ein mißglückter Operneinakter ‚Flammen‘. Und immerzu verliebt, verlobt, abwechselnd. Damit zusammenhängend Halbheiten, Depressionen, Entwicklung, Lebensdurst, nicht immer die beste Gesellschaft. ‚La Casa di maschere‘

und dergleichen, wie es eben in diesen jungen Jahren sich ergibt. Aber Eindrücke über Eindrücke, brausend, erschütternd, flammend, ruhelos; ein Greifen und Haschen nach fliehenden Dingen, immer voll Glauben, und immer aufs neue verdammt zu jagen, zu suchen und nicht zu finden: Frühlingsehnen. Alle Voraussetzungen für die Entstehung des ‚Fernen Klanges‘ waren gegeben. Ich schreibe in schwerem Ringen um Technik und Gestaltung der ‚großen Oper‘ eindreiviertel Akte. Da stockt alles: Glaube an Berufung, Lebensglück, an die Frau. Von keiner Seite Ermutigung, Förderung, Hilfe. Ich will Dirigent werden. Bewerbe mich um den Posten eines Karlsbader Kurkapellmeisters. Vergeblich. Ich werde musikalischer Dramaturg an der Wiener Volksoper. Ein bitteres Jahr. Die Klimtsche Kunstschau bestellt eine Pantomime für die Wiesenthal: ‚Geburtstag der Infantin.‘ Ein Erfolg, ein Hoffnungsstrahl.“

Dies war, im Sommer 1908, der Durchbruch. Ins selbe Jahr fällt die Gründung des Philharmonischen Chors, den Schreker bis 1920 leiten wird, und die Konzeption der Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“. In dieser Zeit findet er Kontakt mit den ein wenig älteren Komponisten Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg, er schreibt die „Fünf Lieder für eine tiefe Stimme“, er nimmt sich Mut, den seit sechs Jahren liegengelassenen „Fernen Klang“ zu beenden, dessen Premiere am 18. August 1912 Operngeschichte macht. Er wird Nachfolger seines Lehrers Robert Fuchs an der Wiener Hochschule für Musik, dessen Kompositionsklasse er übernimmt. „Die Gezeichneten“, Schrekers dritte Oper, verdankt ihre Entstehung einer Anregung Alexander Zemlinskys:

„Er verlangte von mir, ich sollte ihm ein Opernbuch schreiben. Erstaunt und etwas befremdet fragte ich ihn, ob er einen Stoff habe, mir ein Thema wüßte. Er antwortete nichts als: ‚Schreiben Sie doch einmal die Tragödie des häßlichen Mannes.‘ Und ich schrieb sie. Nun muß ich freimütig gestehen: je weiter die Arbeit gedieh, um so verhaßter, unerträglicher

wurde mir der Gedanke, nicht ich, ein anderer solle die Musik dazu schreiben, eine Musik, die in mir bereits feste Umrisse und Gestalt gewonnen hatte. Und es war mir, als gäbe ich dem andern mit der Dichtung zugleich mein musikalisches Selbst, als verschachere ich mein Inneres, meinen Lebensnerv. Und ich nahm mir vor, um das Buch zu kämpfen. Es war nicht notwendig, mein Kollege in Apoll war ein einsichtsvoller Mann und verstand mich, ohne daß es vieler Worte bedurft hätte.“

„Die Gezeichneten“ wurden schon vor dem Krieg konzipiert und zum großen Teil auch komponiert, aber erst 1918 in Frankfurt uraufgeführt. Dem Krieg fiel auch die für den Herbst 1914 geplante Pariser Premiere des „Fernen Klages“ zum Opfer. „Die Gezeichneten“ und der 1920 uraufgeführte „Schatzgräber“ waren die größten Erfolge Schrekers; der „Schatzgräber“ allein wurde in acht Jahren von über fünfzig Bühnen aufgeführt.

1916 schrieb Schreker für den Lehrkörper der Wiener Hochschule für Musik die „Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente“ und in den folgenden Jahren auch einige Operndichtungen, unter ihnen die „Tönenden Sphären“. Es ist schade, daß, wie die Musik zu „Memnon“, die Schreker bis in sein letztes Lebensjahr nicht losließ, auch jene zu den „Tönenden Sphären“ über Skizzen nicht hinauskam, ist diese um eine merkwürdige Orpheusfigur kreisende Dichtung doch eines der interessantesten Textbücher Schrekers. Wie das Jahr 1908 bedeutet auch 1920 für Schreker eine entscheidende Wende: Er schlägt das Angebot, die Leitung des Opernhauses in Karlsruhe zu übernehmen, aus und geht statt dessen als Direktor der Hochschule für Musik nach Berlin; ihre glanzvolle Reorganisation nach dem Krieg, einer der Angelpunkte der Kestenbergschen Schulreform und des Musiklebens der Weimarer Republik überhaupt, ist ihm zu danken.

Diese Veränderung der äußeren Situation geht mit jener der produktiven Möglichkeiten Hand in Hand: Ganz im Gegensatz zur Auffassung Adornos, der wohl auch das spätere Werk Schrekers kaum kannte, geht

Schreker nicht den Weg zu einfacheren Formulierungen, wie ihn die Tonsprache des „Schatzgräbers“ nahelegt und leicht gemacht hätte; Schreker „verfügt nicht über sein Vokabular“, sondern setzt in „Irrelohe“, an der er von 1919 bis 1924, länger als an irgendeinem anderen Werk, arbeitete, alles auf eine Karte. Auch die 1924 entstandenen Whitman-Lieder „Vom ewigen Leben“ gehören in jedem Sinn zur Neuen Musik.

Nach 1925 wird es schwerer für Schreker; neue Sachlichkeit, Revuen und Zeitoper erobern die Bühnen, die Vorboten Hitlers beginnen sich zu regen, Prüderie war ja eines ihrer Markenzeichen. 1928 schreibt Schreker den „Singenden Teufel“ für die Staatsoper Berlin, 1929 gibt es dort auch eine großartige Neuinszenierung des „Fernen Klages“ mit Richard Tauber in der Hauptrolle. Der Bankenkrach am „Schwarzen Freitag“, dem 24. Oktober 1929, machte schließlich dem Opernboom der vergangenen Jahre ein Ende, die Weltwirtschaftskrise trieb die Republik in die Katastrophe. 1931 war der Druck auf Schreker so stark, daß er als Direktor der Hochschule resignierte und sich auf eine Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste zurückzog.

Die Freiburger Uraufführung des „Christophorus“ wird nach Drohungen der Nationalsozialisten abgesagt; das Werk verschwindet, da auch das Material im Krieg vernichtet wird; bis heute wurde es nicht aufgeführt. Die Premiere des „Schmied von Gent“ in der Städtischen Oper Berlin geht am 29. Oktober 1932 im Skandal der Schreier unter. Dann sind die neuen Machthaber da. Schreker wird wie Schönberg aus seinem unkündbaren Vertrag entlassen. In Estoril schreibt er im Sommer 1933 das „Vorspiel zu einer großen Oper“, sein letztes Werk. Auf der Rückreise trifft er in Paris noch mit Schönberg zusammen, der auf dem Weg nach Amerika ist. Im Dezember 1933 erleidet er einen Schlaganfall, von dem er sich nicht wieder erholt, bis er am 21. März 1934, zwei Tage vor seinem 56. Geburtstag, stirbt. Wenige kommen zum Begräbnis, und das bezeugte schon Mut.

„Und alle ändern, die vielen Verehrer und Freunde – wo waren sie geblieben? Viele

hatten Deutschland verlassen, und die zurückgeblieben waren, wagten es nicht, dem in Ungnade Gefallenen das letzte Geleit zu geben.“

So berichtet es Schrekers Tochter. Die Begeisterung, von der Schreker getragen wurde; die Wut, die er auf sich zog: Was war es, das so stark weiterwirkte, daß noch Jahre nach seinem Tod der Verfemte den neuen Machthabern als Feind wichtig war? „Er habe den ganzen Hirschfeld komponiert“, heißt es in einer Broschüre zur „Entarteten Musik“ inmitten anderen Unrats über Schreker. Der Vorwurf, eine sexualpathologische Typengalerie auf die Opernbühne gebracht zu haben, enthält, so absurd er ist, einen wahren Kern: die Angst der Ankläger vor dem Sexus, der für die Macht nicht brauchbar ist, als einem Prinzip der individuellen Freiheit. Nicht die Darstellung des Abseitigen erregt Wut, sondern daß sie uns selbst betrifft. Schrekers Opern sind Großprojektionen der psychischen Dramen, die jeder einzelne zu bestehen hat. Ihre Wunschbilder aus Angst und Traum heben den Vorhang vor dem, was für Zivilisation und Kultur dem Realitätsprinzip geopfert wurde; wie sie sich abwenden von der platten Objektivität und überschaubarer Logik, scheinen sie den Weltgeist, der für Ordnung sorgt, zu denunzieren. So wußten die Ideologen des Dritten Reiches, warum sie Schreker und sein Werk haßten: Es ist antipodisch zu Wagner unter dem Aspekt der Macht, mit der es bei Schreker keine Komplizenschaft gibt; und auch Siegfried Wagner wußte mit der Hellsicht der Rankune, was er sagte, als er 1912 die Premiere des „Fernen Klages“ verließ: „Das ist ja, als hätte mein Vater nie gelebt!“ Wie die Blumenau des Parsifal in der „Casa di maschere“ im Golf von Venedig ihr Gegenbild hat, so erscheint Lust bei Schreker nicht als Verhängnis, sondern als utopisches Versprechen der Humanität, die auch im Bordell überdauert. „Zwei phantasmagorische Akte Schrekers, der zweite des ‚Fernen Klages‘ und der dritte der ‚Gezeichneten‘, spielen auf Kythere. Wie der Schrekersche Klang ist die Vision der Insel getrennt von der empirischen Realität und doch selber ein Sinnliches. Schrekers

Musik aber verweilt nicht bei der Idee solcher Utopie, sondern lädt den Hörer geradewegs dorthin ein. In bewußtlosem Surrealismus wird die ästhetische Distanz eingezogen, der Leib des Hörenden in Lust gehüllt. Das hat wohl mehr als alle ästhetische Superiorität die Verketzerung von Schrekers Werk bewirkt.“ Das Zentrum des Schrekerschen Werkes ist das Vergehende, Flüchtige der Musik selbst: daß diese sich nicht besitzen läßt. Ihre Utopie ist nicht auf traumblinde, sich zurücksehende Aufhebung der Realität gerichtet, wie ihr am Horizont manchmal eine solidarische Gesellschaft erscheint, hält sie der Macht ihre tröstende Stimme als Botin der Hoffnung entgegen.

Die beiden Texte Schrekers wurden dem Essay von Haidy Schreker-Bures über ihren Vater, der im Band „Schreker“ des Lafite-Verlags, Wien, erschienen ist, entnommen; das letzte Zitat steht in Th. W. Adornos Aufsatz „Schreker“, aus dem Band „Quasi una fantasia“, p. 181 ff.

Wolfgang Winkler **Zur Entstehungsgeschichte der** **Oper „Irrelohe“ von Franz Schreker**

Schreker schrieb die Oper „Irrelohe“ – sie ist seiner Frau Maria gewidmet – in den Jahren 1919 bis 1924. Ein für ihn relativ langer Zeitraum, der seine Erklärung wohl in den großen Umstellungen in seinen Lebensumständen zu dieser Zeit findet. Er wurde 1920, neben seinen immer mehr anwachsenden Verpflichtungen als Komponist, Direktor der Berliner Hochschule für Musik. Der Anstoß zum Buch Irrelohe ergab sich, wie oft auch bei früheren Werken, auf sehr merkwürdige Weise. Während einer Reise im Schlafwagen wurde Schreker plötzlich durch den Ausruf eines Schaffners geweckt: „Irrlohl!“. Er blickte durch das Fenster und sah eine Station mit diesem sonderbaren Namen, der ihn, rein vom Wortklang her, zur Oper inspirierte. Die Uraufführung fand unter der Leitung von Otto Klemperer am 27. März 1924 in Köln statt. „Irrelohe“ bedeutet im Schaffen Schrekers einen Abschluß, der vornehmlich im Text erkennbar ist, und einen Wendepunkt, der im musikalischen Bereich deutlich wird. Was in früheren Werken noch als unerledigter, psychischer Bereich erscheint, wird in „Irrelohe“ noch einmal verarbeitet, durchdacht und zur Lösung geführt. In dieser Oper werden die dunklen Mächte der Triebe besiegt, Reinheit und Güte triumphieren über sie. „Irrelohe“ ist die erste Oper Schrekers mit positivem Ausgang. Die Leidenschaft fordert zwar auch hier ihre Opfer, aber das liebende Paar im Mittelpunkt der Handlung findet doch den Weg zu Licht und Erlösung. Die musikalische Stilwende manifestiert sich einerseits darin, daß das im „Schatzgräber“ betonte Funktionsdenken immer mehr zurücktritt und über weite Strecken einer leidenschaftlichen Chromatik weicht, andererseits im Auftreten einer scharfen Bi- und Polytonalität. Sie darf hier als neu in Schrekers Harmonik angesehen werden, wenn sie auch in Ansätzen schon früher vorhanden war.

Inhalt:

1. Akt

Über der Herkunft von Peter liegt ein Geheimnis, das ihm auch seine Mutter Lola nicht erklären will. Erst ein alter fahrender Hochzeitsspieler, Christobald – der ehemalige Verlobte seiner Mutter –, erzählt ihm, daß Lola vom Vater des jetzigen Grafen Heinrich von Irrelohe entführt und vergewaltigt worden war. Peters Braut, Eva, hat zur gleichen Zeit eine Begegnung mit dem Grafen Heinrich und fühlt sich zu ihm hingezogen. Sie glaubt auch, ihn vom alten Familienfluch retten zu können.

2. Akt

Eva kann den Racheplan Christobalds, das Schloß anzuzünden, erlauschen und will den Grafen warnen. Gleichzeitig bietet sie sich dem Grafen vorbehaltlos an. Dieser bezwingt aber seine ererbte Leidenschaft und bittet sie, seine Frau zu werden. In die Vorbereitungen zur festlichen Hochzeit fallen wie dunkle Schatten die Rachepläne und Drohungen Christobalds.

3. Akt

Überschattet von düsteren Ahnungen läuft die Hochzeitszeremonie ab. Beim allgemeinen Tanz kommt es dann zum Ausbruch. Peter wirft sich, durch Eifersucht zu blinder Wut aufgestachelt, zwischen das tanzende Brautpaar und begehrt Eva für sich. Heinrich wehrt den Tobenden ab und tötet ihn dabei. Plötzlich steht auch Schloß Irrelohe in Flammen. Der Brand wurde von Christobald und seinen Helfern gelegt. Heinrich, völlig verzweifelt darüber, daß er im Bestreben, nur Gutes zu tun, schließlich einen Brudermord begangen hat, wird durch die vom alten Fluch erlösende Liebe Evas aufgerichtet und zu neuem Leben ermutigt.

Irrelohe

2. Akt, Szene Eva – Heinrich

Heinrich:

Nein, nein, nicht so,
ich will es bezwingen, das brüllende Tier,
ich will ihn besiegen, den wütenden Fluch,
stark will ich sein, stark und beherrscht.
Heilig ist mit die, die nichts kennt als Liebe!
Heilig der Leib, der sich opfert
auf hehrem Altar!
Sei mein Weib, Eva, mein herrliches Weib!

Eva:

Ich dein Weib?

Heinrich:

Hilf es mir tragen dies arme Leben;
sei mir nicht Leib nur,
Weib und Geliebte sei meine Seele,
mein ganzes Ich!

Eva:

Heinrich, Heinrich!

Heinrich:

Dann wird es tagen,
dann wird es strahlen,
aus irrer, wilder, blutiger Lohe,
endlich, endlich ein reines Licht!
Ich lieb' dich, du großes, herrliches, einziges Weib!
Alles, alles will ich dir geben,
was höchstes Lieben nur geben kann!
Doch nicht Geliebte,
nicht Weib nur sei mir, sei mein Gott!
Sei mein Gott, laß mich beten zu dir!

Eva:

Ich lieb' dich, du großer, herrlicher, einziger Mann!
Alles, alles will ich dir geben,
was höchstes Lieben nur geben kann!
Doch nicht Geliebter,
nicht Mensch nur sei mir, sei mein Gott,
laß mich beten zu dir.

Eva und Heinrich:

Nun wird es stille, nun blüht es auf,
nun wehen Töne im leisen Gesang.
Opfernd fand sich Wille zu Wille,
hemmend der dunklen Gewalten Drang.
Was uns erfüllte mit wildem Triebe,
liegt nun gebettet auf blühendem Grund.
Sehnend findet sich Mund zu Mund,
erlöst die Liebe, ein Traum ward Klang!

Irrelohe

3. Akt, Finale

Lola:

Nicht, nicht, Hilfe, Hilfe,
es ist dein Bruder!

Peter:

Ah!

Christobalds Stimme:

Irreloh brennt! Irreloh brennt!

Chor:

Helft und rettet, Irreloh brennt!

Heinrich:

Ich hab' doch stets nur Gutes gewollt,
nun sind meine Hände voll Blut, voll Blut,

Eva:

Heinrich, Geliebter, sei stark, sei groß!

Heinrich:

Hörst du es läuten? Wimmern vom Turm?
Es brennt, es brennt!

Eva:

Abendglocken! Der Himmel ist rot –
doch bald muß es tagen!
Offen seh' ich ein goldnes Tor.
Dort winkt Friede, dort lacht Erlösung!
Dort steigt auf aus Asche und Blut,
aus lodernden Flammen ein reines Licht.

Eva und Heinrich:

Der Liebe Sieg über wilde Glut!
Selige Lohe aus Nacht und Grauen!
Mag nun kommen, was kommen mag,
in uns ist Sonne, in uns ward Tag!

Kammermusiksaal
Mittwoch, 13. Oktober, 20 Uhr

Franz Schreker
Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme und Kammerorchester*

Vom Ewigen Leben*
nach Gedichten von Walt Whitman für Sopran
und Kammerorchester

Pause

Kammersinfonie für 23 Soloinstrumente

Ensemble Kontrapunkte
Dirigent: Peter Keuschnig
Julia Migenes, Sopran
Marjana Lipovšek, Alt

* Fassung für Kammerorchester von Gösta Neuwirth
(Uraufführung)



Ensemble „Kontrapunkte“

Das Ensemble besteht seit dem Jahre 1965, wird ständig von Dr. Peter Keuschnig geleitet und setzt sich aus ersten Kräften der großen Wiener Orchester (Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, ORF-Symphonieorchester) zusammen. Nach Konzertreihen unter der Patronanz der Musikalischen Jugend wurde es ab 1968/69 regelmäßig an das Wiener Konzerthaus verpflichtet. Es trat 1974/75 auch mit einem eigenen Zyklus in den Veranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf. Internationale Gastspiele führten das Ensemble u. a. nach Paris, London, Aix-en-Provence, Moskau, Triest, Padua, Berlin, Brunn, Madrid und Luxemburg. Diese Konzerttätigkeit wird durch zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen ergänzt. Die Aufgabe des Ensembles ist in der erstklassigen Interpretation kammermusikalischer Werke größerer und kleinerer Besetzung vom Zeitraum der Wiener Klassik bis zur Avantgarde

zu sehen, wobei der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Zweiten Wiener Schule, besonderes Gewicht zugemessen wird.



Peter Keuschnig, geb. 1940. Studium am Wiener Konservatorium, an der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst und an der Universität Wien (Musikwissenschaften). Dirigierte u. a. das Philharmonische Orchester Hilversum, das Residenz-Orchester Den Haag, die Wiener Symphoniker, das ORF-Symphonieorchester, an der Deutschen Oper Berlin, bei der RAI, bei Radio Basel, dem Bayerischen, Hessischen und Norddeutschen Rundfunk.



Marjana Lipovšek, Studium an der Musikakademie Ljubljana, ab 1970 an der Grazer Musikhochschule (Schulmusik und Sologesang). 1976 Diplom mit Auszeichnung und Dr.-Eduard-Coudenhove-Preis. Konzerttätigkeit in Jugoslawien (Sommerfestival Ohrid, Ljubljana, Belgrad, Zagreb), Österreich und Deutschland. Rundfunkaufnahmen ebenfalls in Österreich, Jugoslawien und Deutschland.



Julia Migenes, geb. in New York. Ausbildung ab dem zehnten Lebensjahr an der „Music and Art School“ in New York. (Gesang, Musiktheorie, Komposition.) Mit 16 Jahren von Leonard Bernstein für seine TV-Konzerte verpflichtet. Anschließend Verpflichtungen an der New York City Opera und am Broadway. 1968 Gastvertrag am Theater an der Wien. Seit 1974 an der Wiener Volksoper. Kritikerpreis der U. S. A.-Konzerte (Bach-Passionen), Rundfunkaufnahmen und Fernsehproduktionen beim ZDF.

Gösta Neuwirth über seine Bearbeitung der Schrekerschen Liederzyklen

Zu den frühesten musikalischen Eindrücken meiner Kindheit gehört die Figurine der Els auf dem Titelblatt des „Schatzgräber“-Klavierauszuges, die Richard Teschner gezeichnet hat. An ihrem Geheimnis bildete sich der Wunsch zu entdecken, was sich hinter den Noten, dem Klang verbarg, und ihre Erscheinung verschwand später mit den anderen Bildern der Kindheit. Als ich nach vielen Jahren über Schreker zu schreiben begann, traf mich die Arbeit in einer entscheidenden Krise der persönlichen musikalischen Sprache: der Versuch, sich so weit wie möglich in einen anderen Komponisten einzufühlen, führte mich zu mir selbst zurück; an der traumsicheren Musik Schrekers entdeckte ich die irrationale Logik wieder, die ich als Kind besessen hatte.

Ich erfülle mir mit diesen Bearbeitungen einen Wunsch: Ich möchte beide Liederzyklen öfter hören. Schreker schrieb sie beide zuerst in einer Klavierfassung, der erst später eine Orchesterfassung folgte. Die „Fünf Gesänge“ wurden 1920 – elf Jahre nach der Komposition – für „kleines Orchester“ gesetzt. Schreker verstand darunter ein Ensemble von mindestens vierzig Musikern. Leider läßt die heutige Praxis hier kaum eine Chance; ist das Orchesterlied an und für sich eine an den Rand gedrängte Gattung, so kommt in diesem Fall hinzu, daß das „kleine Orchester“ Schrekers zu groß für ein Kammerensemble von Solisten und zu klein für die volle Orchesterbesetzung ist. In Schrekers Werk spielen Bearbeitungen eine bedeutende Rolle; so schien es wohl seinen Absichten nicht entgegengesetzt, den Orchestersatz der Lieder behutsam, ohne die musikalische Substanz anzutasten, der Besetzung der „Kammersymphonie“ anzupassen und durch die klangliche Disposition die strenge Struktur des Zyklus deutlich zu machen.

Die Lieder „Vom ewigen Leben“ wurden – in der Fassung für Singstimme und Klavier – 1923/24 komponiert, die Version für großes Orchester entstand einige Jahre

später. Die Gedichte Walt Whitmans, die Schreker zum Zyklus vereinigte, sind wohl die ersten des großen amerikanischen Dichters, die in deutscher Sprache komponiert wurden. Die Musik, so frei und zart wie kaum eine Schrekers zuvor, gehört zu den ausdrucksvollsten Liedkompositionen des Jahrhunderts. Schreker verlangt das große Orchester, nutzt es jedoch fast nur zur Auffächerung solistischer Farben, wie es etwa auch in den Orchesterstücken Weberns geschieht. Die Bearbeitung versucht unter Verzicht auf die mehrfach besetzten Bläser den Klangfarbenreichtum des Schrekerschen Orchesters zu erhalten, der hier auskomponiert ist wie in wenigen Stücken der neuen Musik. Sie möchte gegenwärtig machen, was verloren scheint: wie einmal die Kinderphantasie nach dem Rätsel tastete, dies Vergangene als Hoffnung einzulösen.

Franz Schreker:
„Fünf Gesänge“

Ich frag' nach dir jedwede Morgensonne,
 und wenn es flammt, jedwedem Blitzes Licht:
 Rastlose Nächte quält die Leidenschaft,
 doch über meine Schmerzen klag' ich nicht:

Geliebter, dauert ewig diese Trennung —
 sieh, wie mir Stück für Stück das Herz
 zerbricht. —

O, segne einmal nur das Auge wieder,
 auf Erden wünsch' ich mir sonst kein
 Gesicht:

Glaub' nicht, ein andrer könne mich
 erfüllen,
 für andre Liebe längst der Raum gebricht.

Aus den „Tausend und ein Nächten“

Dies aber kann mein Sehnen nimmer fassen,
 daß nun von mir zu dir kein Weg mehr führe,
 daß du vorübergehst an meiner Türe
 in ferne, stumme ungekannte Gassen.

Wär' es mein Wunsch, daß mir dein Bild
 erleiche,
 wie Sonnenglanz von Nebeln aufgetrunken —
 wie einer Landschaft frohes Bild, versunken
 im glatten Spiegel abendstillter Teiche?

Der Regen fällt. Die müden Bäume triefen,
 wie welches Laub verweh'n viel
 Sonnenstunden. —
 Noch hab' ich in mein Los mich nicht
 gefunden
 und seines Dunkels uferlose Tiefen.

Edith Ronsperger

Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei,
 in totem grauen Einerlei
 ersterben Farbe und Gestalt.
 Das müde Schweigen stört kein Laut —
 gleich einer schwarzen Mauer baut
 zum Himmel sich der Wald.

In öde Leere riesengroß
 streckt sich mein Leben hoffnungslos.
 Es weht so dumpf und grabeskalt
 der Atem dieser Nacht mich an —
 ein Grauen kriecht an mich heran —
 o schlief ich, schlief ich bald!

Edith Ronsperger

Sie sind so schön, die milden sonnen-
 reichen,
 verträumten Tage früher Herbsteszeiten,
 die über See, Gebirg und Matten breiten,
 ein Schimmern, Leuchten, Strahlen
 ohnegleichen.

Und grelle Lichter, tiefe Schatten weichen,
 und aufgetan und klar sind alle Weiten.
 Und du verstehst die tiefen Heimlichkeiten,
 des Sommers heiße Farben, sie verbleichen.

Mit einer Milde, die kein Wort dir nennt,
 fühlst du des Sommers Hauch herüberwehen,
 ein süß Erinnern, das von ihm geblieben.

Und was mein Herz seit langem liebt und
 kennt —
 in neuem Licht seh' ich's vor mir erstehen
 und lieb' es neu mit tieferm, reiferem Lieben!

Edith Ronsperger

Einst gibt ein Tag mir alles Glück zu eigen,
 das ich erträumt, ersehnt in schweren Zeiten.
 Da sind versunken alle Dunkelheiten
 und alle Stimmen tiefsten Leides schweigen.

Aus hohen, schlanken Blumengläsern neigen
 sich langgestielte Blüten, leise gleiten
 die schweren Düfte durch des Raumes
 Weiten
 wie Säulen Rauch aus Opferschalen steigen.

Und hoher Kerzen Schein spielt an den
 Wänden
 und über all den bunten Blumenflören —
 nun kam auch meines, meines Glückes
 Stunde,

kein rauher Mißton wird sie mir zerstören —
 Ich schlaf' so tief, ein Strauß in meinen
 Händen
 und an der Stirn die kleine rote Wunde —.

Edith Ronsperger

RB Steirische
Raiffeisenbank
in Graz

Die Bank am
TUMMELPLATZ

Zweigstellen:
Graz Annenstraße
Frohnleiten





WIR SIND **NEUE ZEIT**
DIE GRÖSSTE TAGESZEITUNG
ÖSTERREICHS,
DIE SICH POLITISCH
DEKLARIERT.*

* Media-Analyse 1976,
Seite 21.111

Franz Schreker:
„Vom ewigen Leben“

Nach Gedichten von Walt Whitman

!
Wurzeln und Halme sind dies nur,
Düfte, Männern und Weibern gebracht vom
Teichrand und aus wildem Wald,
Herz-Sauerampfer und Liebesnelken, Finger,
die fester umwinden gleich Reben,
Ergüsse aus Vogelkehlen, verborgen im
Laub von Bäumen, bei Sonnenaufgang,
Liebeshauch vom Land, von lebendigen
Küsten gesandt zu euch auf lebendiger
See, zu euch, o Schiffer!
Frostreife Beeren und dritten Monats
Zweige, frisch geboten jungem Volk, das
hinaus wandert in die Felder, wenn der
Winter sich zum Aufbruch rüstet,
Liebesknospen, vor dich und in dich aus-
gestreut, wer du auch seist,
Knospen, die sich entfalten wollen, wie je,
wenn du ihnen Wärme und Sonne bringst,
so werden sie aufwachsen und werden
dir Schönheit bringen, und Farbe und
Duft,
wenn du ihnen Nahrung wirst und Naß, so
werden sie Blumen werden und Früchte
und schlanke Zweige und Bäume.

II

Ein Kind sagte: „Was ist das Gras?“, und
pflückte es mir mit vollen Händen.
Was konnte ich dem Kinde antworten? Ich
weiß nicht besser als das Kind, was es ist.
Ich glaube, es muß die Flagge meines
Wesens sein, gewoben aus hoffnungs-
grünem Stoff.
Oder vielleicht ist das Gras selber ein Kind,
das Neugeborne der Pflanzenwelt.
Oder ich glaube, es ist das Taschentuch
Gottes,
eine duftende Gabe und Andenken, mit
Absicht fallen gelassen,
mit dem Namen des Eigentümers in einer
der Ecken, so daß wir schauen und fra-
gen mögen: „Wem gehört's?“
Und nun scheint mir das schöne, unver-
schnittne Haar von Gräbern.
Zart will ich dich behandeln, gekräuseltes
Gras,
vielleicht sprießest du aus den Brüsten
junger Männer,
vielleicht hätte ich sie geliebt, wenn ich sie
gekannt hätte,

vielleicht kommst du von alten Leuten, oder
aus der Frucht, die zu früh aus dem Schoß
der Mutter genommen,
und nun bist du ihr Mutterschoß.
Dieses Gras ist sehr dunkel dafür, daß es
aus den weißen Häuptern alter Mütter
kommt,
dunkler als die farblosen Bärte alter Männer,
dunkler dafür, daß es unter dem blaßroten
Gewölbe von Mündern hervorkommt.
Oh, ich vernehme je mehr und mehr so
viele redende Zungen,
und vernehme, daß sie nicht umsonst aus
der Wölbung von Mündern sprießen.
Ich wünschte, ich könnte übersetzen, was
sie mir flüstern von den jungen Männern
und Weibern,
und was sie flüstern von Greisen und Müt-
tern und der Frucht, die zu früh aus
ihrem Schoße genommen.
Was glaubst du, ist aus den alten und jun-
gen Männern geworden?
Und was glaubst du, ist aus den Weibern
und Kindern geworden?
Sie sind am Leben irgendwo und wohl-
behalten,
der kleinste Sproß beweist, daß es in
Wahrheit keinen Tod gibt,
und wenn es ihn je gab, so war er Vor-
läufer des Lebens, und wartet nicht am
Ziel, um es aufzuhalten,
und verging in dem Augenblick, wo das
Leben erschien.
Ins Weite und Breite drängt alles; nichts
zerfällt,
und Sterben ist anders, als je einer gedacht,
und glücklicher.

Gösta Neuwirth
zu Franz Schreker
„Kammersymphonie für 23 Soloinstrumente“

In den Skizzen zur „Kammersymphonie“,
die Schreker 1916 für die Professoren der
Wiener Hochschule für Musik schrieb, nennt
er das entstehende Stück „Tondichtung“:
poetisch-programmatische Gedanken in der
Nähe der ein Jahr zuvor geschriebenen
Operndichtung „Die tönenden Sphären“
waren vielleicht nicht fern; überhaupt
scheint es, als nehme das Stück den Platz
zwischen den beiden großen Opern „Die
Gezeichneten“ und „Der Schatzgräber“
ein, zu denen es motivische Verbindungen
gibt, und habe so – als eine verschwiegene
Oper – den Raum der „Tönenden Sphären“
aufgebraucht.

1916 „war das Kammerorchester noch nicht
in Mode; kein anderes Vorbild verfügbar
als Schönbergs op. 9. Mit der Schön-
bergischen hat freilich die Schrekersche
Kammersymphonie wenig mehr gemein als
die Einsätzigkeit, allenfalls die Neigung,
unmerklich, unter Ausparung der Anfänge,
in die Wiederholung von Formteilen hinein-
zugleiten. In äußerstem Gegensatz zu
Schönbergs Stück ist die Faktur durchwegs
homophon, zuweilen unverkennbar
Wienerisch getönt. Das Orchester wirkt
keineswegs solistisch, sondern wie ein um-
fangreicher Klangkörper; besonders dank
der ebenso kunstvollen wie diskreten
Benutzung des Harmoniums, das der Kom-
ponist studiert haben muß wie Strawinsky
sein Schlagzeug. Den irisierenden Schreker-
klang beschwört der erste Takt der Ein-
leitung. Diese scheint an allen Wende-
stellen der Form wieder auf. Insgesamt
enthält das Stück, zusammengedrängt, die
Hauptteile einer viersätzigen Symphonie:
eine Allegro-Exposition, ein Adagio, mit der
Schrekerschen falschen Note im dritten
Takt, ein verhältnismäßig ausgesponnenes
Scherzo. Anstelle des Finales tritt, wie bei
Schönberg, die freie Reprise von Exposition
und Adagio; analog zum Modell verklam-
mert Schreker die vier Symphoniesätze zu
einem einzigen Sonatensatz. Doch sind die
einzelnen Teile, vor allem die des Sonaten-
hauptsatzes, eher statisch, episodenhaft
disponiert als symphonisch fortentwickelt;

Abschnitte verschiedener Klangphysiognomie werden aneinandergereiht, nicht thematische Elemente dialektisch variiert und vorwärts getrieben. Selbst in der Kammer-symphonie werden dem klingend Entschwebenden zuliebe einprägsame Themen vermieden. Auch die einzelnen Formteile kontrastieren nicht scharf, sondern fließen ineinander ohne handgreifliche Artikulation. Man muß solchen Absichten erst einmal sich anvertrauen, anstatt sogleich zu beklagen, daß das Stück anders verläuft, als der gute Musiker es erwartet, wenn man nicht leer ausgehen will; wenig Musik ist so spröde gegen Maßstäbe, die man selbst-gewiß von außen an sie heranbringt“. Adornos Text hält fest, worin, bei aller Verbindlichkeit, Schrekers Besonderheit besteht: in der formalen Konzeption, die sich von allen vorgefertigten Mustern gelöst hat, ohne zu leugnen, von wo sie herkommt. Schrekers Musik kann es sich leisten, eine verbindliche Form zu entfalten, ohne den Zusammenhang zu verlieren, in ihren präzisen Bildern spiegelt sich die Utopie einer freien Musik. (Das Zitat entstammt Th. W. Adornos Aufsatz „Schreker“, der in „Quasi una fantasia“, Frankfurt 1963, p. 181 ff., abgedruckt ist.)

Otto Kolleritsch über Schreker-Aufführungen in Graz

„Franz Schreker – ja, er ist einer unserer Ersten –, soll ich Ihnen da noch viel mehr von ihm sagen? Was er als Komponist bedeutet, weiß in Deutschland jeder, denn seine Opern sind an allen beinahe hundert deutschen Bühnen und beinahe alle mit großem Erfolg gegeben worden und haben sich auch über die Zeit der musikalischen Umstürze zu behaupten gewußt.“

So antwortet Schönberg 1931 einem Amerikaner, der über Schreker offenbar Erkundigungen einziehen wollte. Schönberg hatte mit dieser so wohlwollend sich anhörenden Darstellung keineswegs übertrieben. Schreker konnte zweifellos als einer der erfolgreichsten deutschen Opernkomponisten der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts bezeichnet werden. Nach einer Statistik, die die „Musikblätter des Anbruchs“ 1927 brachten, wurden „Der Schatzgräber“ (UA: 1920) an fünfzig, „Der ferne Klang“ (UA: 1912) an fünfundzwanzig, „Die Gezeichneten“ (UA: 1918) an achtzehn und „Irre-lohe“ (UA: 1924) an acht Bühnen aufgeführt. An dieser imponierenden Aufführungsziffer hatten die österreichischen Musiktheater nur geringen Anteil. Als am 25. März 1922 das Grazer Opernhaus die österreichische Erstaufführung von Schrekers Oper „Der Schatzgräber“ brachte, war diese schon auf mehr als zwanzig deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben worden. Dieser Grazer Schreker-Premiere vorausgegangen waren als österreichische Erstaufführungen von Schreker-Opern lediglich vor elf Jahren „Das Spielwerk und die Prinzessin“ in Wien – die Uraufführung dieser nach dem „Fernen Klang“ komponierten Oper fand damals zugleich in Wien und Frankfurt statt (15. März 1913) und hatte in Wien einen höchst unerquicklichen Theaterskandal hervorgerufen – und „Die Gezeichneten“, zu deren Aufführung sich die Wiener Staatsoper 1920 entschloß, nachdem das Werk seit seiner Uraufführung in Frankfurt (1918) äußerst erfolgreich gewesen war. Auch in Wien wurde es vom Publikum begeistert aufgenommen. Die Besetzung weist berühmte Sängernamen auf: Maria Jeritza und Hans

Duhan; dirigiert hat Franz Schalk. Die Grazer Aufführung von Schrekers „Schatzgräber“ wurde von Clemens Krauss musikalisch betreut, der damals hier Opernchef war. Das Werk konnte zwölfmal angesetzt werden. Am 25. Februar 1923 stand eine Aufführung unter der persönlichen Leitung des Komponisten. Die Presse stellte dieses Ereignis groß heraus. In Vorankündigungen wird auf Franz Schreker als eine der bedeutendsten Schöpfernaturen der modernen deutschen Musik verwiesen und sein besonderer Einfluß als Direktor der Berliner Musikakademie auf die deutsche Musik betont.

Wiederum ist es Clemens Krauss, der zwei Jahre später – jetzt bereits in Wien tätig – in Graz ein weiteres Werk Franz Schrekers zur Aufführung bringt. In einem Konzert mit dem Grazer Orchester am 15. Jänner 1924 steht mit Schuberts „Unvollendeter“ und Strauss' „Don Juan“ Schrekers „Kammersinfonie für 23 Soloinstrumente“, welche der Wiener Musikakademie gewidmet ist, mit deren Professoren der Komponist das Werk 1917 dort aufgeführt hat, auf dem Programm. Schon wenige Monate nach diesem Clemens-Krauss-Konzert konnten die Grazer Tageszeitungen wieder mit einer neuen kulturellen Sensationsmeldung, die sich mit dem Namen Schreker verband, aufwarten: Häufig auf der ersten Seite plazierte, wurde die österreichische Erstaufführung des „Fernen Klangs“ als ein musikrevolutionäres Ereignis apostrophiert. Der Niederschlag in der Presse dieser Premiere, der Premiere des „Schatzgräbers“, sowie der Aufführung, die Schreker in Graz dirigierte, und der „Kammersinfonie“ zeigt schon quantitativ – er würde eine Broschüre von zirka 100 Seiten ergeben – das Ausmaß des besonders Sensationellen, das um Schrekers Berühmtheit sich gerant hat. Von einer Großtat ist die Rede, mit der die Grazer Oper sich ein Ruhmesblatt in den Annalen der Theatergeschichte Österreichs gesichert habe, ähnlich wie mit der österreichischen Erstaufführung der „Salome“ im Jahre 1906. Diese allgemeine Bedeutungszuerkennung hatte aber nicht zur Folge, daß die aufgeführten Werke von der Kritik widerspruchlos und nur mit Lobreden aufgenommen worden wären. In den Bespre-

chungen, die fast durchwegs niveauvoll verfaßt sind – die Referenten erweisen fundierte Sachkenntnis und wissen für ihre Urteilsbildung damit etwas anzufangen –, ist man in der musikhistorischen Einschätzung so ziemlich einhellig der Meinung, die der einflußreiche deutsche Musikschriftsteller und Wortführer der neuen Musik, Paul Bekker, in seinem 1919 erschienenen Büchlein „Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper“ über Schreker als Musikdramatiker formuliert hat, wenn gleich der Verfasser für seine Erkenntnisse Schrekers vierte Oper „Der Schatzgräber“, die ja bekanntlich vorübergehend zum durchschlagendsten Publikumserfolg geworden ist, noch nicht heranziehen konnte, sondern allein die drei ersten zur Aufführung gebrachten Werke „Der ferne Klang“, „Das Spielwerk und die Prinzessin“ und „Die Gezeichneten“. Paul Bekker sieht in Schreker „den zukunfts-vollen Erneuerer eines musikdramatischen Stiles, in dem das alte Kulturgut der Oper mit dem neuen des Wagnerschen Wort-Tondramas verschmolzen wird“. Schreker sei es als erstem nach Wagner gelungen, den Weg zur Oper zurückzufinden, ohne sich deswegen der Literatur oder dem sensationell angereicherten Theaterstück zu verschreiben. Der tiefe Zusammenhang textlicher und musikalischer Gestaltung werde bei Schreker dadurch besonders wahrnehmbar, daß seine dramatischen Grundideen auf klanglicher Symbolik ruhten. Demnach nannte Ernst Decsey, der bekannte und allem Neuen aufgeschlossene Musikschriftsteller, in seiner Rezension der Grazer Aufführung des „Schatzgräbers“ Schreker einen „Faust des Klanges“ und die Oper den vollendetsten Versuch, Wagner, „dem Herrn über das Zeitalter, auf Wagnersche Art zu entkommen: ‚Macht Neues, Kinder‘“. Schrekers Musik ist für Decsey „keine Dame von Unschuld. Sie hat alle europäischen Kulturen gestreift, kennt den schwebenden Debussyismus, den Puccinismus, die Jungrussen, den Strauss’schen Schliff und Glanz und das Volkslied, verzehrt dies alles und hungert nach einem eigenen letzten Klingen, das außerhalb liegt – Klangfarbenideen beunruhigen ihn wie Schauer der Liebe, und er kann sie nirgends entladen . . . Schreker ist ein Rhapsode, ein Märchenerzähler der Farbe, zudem noch

Melodiker bis zum Randlosen. Seine orgiastische Natur verflucht die begrenzte, die rationale Melodik. Es widerstrebt ihm zu binden, was seiner Natur nach unfesselbar ist, sperrt die Melodik nicht in den Kerker der Tonalität (in dem sie sogar noch bei Richard Strauss behaglich sitzt).“ Einem anderen Rezensenten scheint das „Fanfarengeschmetter“ aus dem Kreise der Unbedingten und Voraussetzungslosen in der Anhängerschar des Meisters, die in Schrekers Gesamtschaffen das Evangelium des vollständig Neuen erblicken, bedenklich. Nach einer ausführlichen kritischen Analyse des Textes kommt er zur vorsichtigen Schlußfolgerung, daß das dichterische Kunstwerk Schrekers – Schreker war ja bekanntlich wie Wagner sein eigener Textdichter – immerhin noch eines inneren Läuterungsprozesses bedürftig sei, während Ernst Decsey die oft bis zur Unbekümmertheit gelangenden Banalitäten der Worte des Librettos und die ins Unklare verfließenden Szenen als ein „Unklar-Verfließendes“ deutet, das dem Farbenstrom der Musik, dem Orchesterrausch entgegenkomme. Im Gegensatz zu Decsey ist jenem Kritiker auch die melodische Grundhaltung Schrekers nur insofern eine Neuerung als damit die uralte Wahrheit von der Melodie als der Seele der Musik wiederentdeckt sei, weshalb der Referent besonders jene melodischen Bereiche der Schrekerschen Musik hervorzuheben versucht, wo in geschlossenen Formteilen die melodische Linie nach harmonischem Ebenmaß verläuft. Für die Argumentation Decseys ist zu vermuten, daß er sein Schreker-Bild näher an der revolutionären Aufbruch verheißenden Fessellosigkeit des Formgedankens früherer Werke orientiert hat. Schreker eilt ein Ruf des Außergewöhnlichen voraus, und mochte dieser sich auch vor allem an dem zum Teil naturalistischen Klima und der erotischen Stimmungswelt seiner Musikdramatik entsponnen haben, er forderte den Vergleich mit der Entwicklung der musikalischen Moderne der Zeit heraus. Nach der genannten Aufführung der 1917 komponierten „Kammersinfonie“ in Graz stellte ein Kritiker fest, daß man gewohnt sei, in Schrekers Schaffen ein unbedingtes Neuland zu suchen. „Man hört Schreker und denkt an Schönberg: So gefährlich aber

ist die Sache, wie der ‚Schatzgräber‘ und die ‚Kammersinfonie‘ bewiesen, bei weitem nicht.“ Wieder wirke Schreker koloristische Wunder, „er mischt die Tonarten wie ein Maler die Farben, geht aber dabei, zum Unterschied von anderen Modernen, nie so weit, den Wohlklang der Klänge zu gefährden“. Als ein Wunder an Neuerung aber bezeichnet die Kritik die Einsätzigkeit des Werkes, daß es Allegro, Adagio, Scherzo, Finale zu einem Satz zusammenpresse. Ein Vergleich mit Schönbergs „Kammersinfonie“, op. 9 (1906), die Schreker vor allem für die formale Verklammerung wohl als Vorbild gedient hat, wird nicht erwähnt. Diese hatte man offenbar nicht gekannt oder beachtet (in Graz wurde sie erst nach dem Zweiten Weltkrieg aufgeführt). Auch nach der Aufführung des „Fernen Klangs“ im Jahre 1924 (sie stand unter der musikalischen Leitung von Heinz Berthold) haben die Kritiker in Graz sich mit der Frage der Modernität Schrekers beschäftigt. Die Antwort ist im großen und ganzen einstimmig, nur in der Bewertung der Tatsache, daß die vor zwölf Jahren verbreitete Meinung, in Schreker werde der musikalischen Welt ein Neuland gewonnen, nach Hören des „Fernen Klangs“ nun doch als übertrieben erscheinen müsse, scheiden sich die Geister. Schreker habe nun bewiesen, daß er Romantiker sei und daß der einstige Vorwurf der übergroßen Modernität nicht mehr aufrecht erhalten werden könne. Man preist die Empfänglichkeit des Komponisten für rein lyrische Stimmungen, wie sie mit dem Sommernachtszauber der Waldszene im „Fernen Klang“ aufkommen, spricht aber von einer Inhomogenität des Stils, vom Mißbrauch der Mittel in der Gestaltung des zweiten Aktes. Das rastlose Kommen und Gehen von Tonfluten gerade dieses Aktes ist aber für einen anderen, sich fortschrittlich erlebenden Teil der Kritik jenes Entfaltungsfeld, wo Schreker in die Zukunft gewirkt habe. Über diese Grazer Aufführung hat auch der damals 28 Jahre alte österreichische Komponist Otto Siegl eine ausführliche Rezension verfaßt. Er empfand, daß viele der Jungen nun nicht mehr an Schreker glauben, sei eine „wahrhaft ganz geisterhafte Geschwindigkeit der Musikentwicklung, die beinahe an Börsengeschichten erinnere“.

Opernhaus
Donnerstag, 14. Oktober, 19.30 Uhr
In Zusammenarbeit mit den Vereinigten Bühnen Graz

Franz Schreker
„Der ferne Klang“
Oper in drei Akten

(Konzertante Aufführung der Studio-Produktion des ORF für die Europäische Rundfunk-Union)

ORF-Symphonieorchester
ORF-Chor
Dirigent: Ernst Märzendorfer
Choreinstudierung: Gottfried Preinfalk

Maria de Francesca	(Grete)
Eberhard Büchner	(Fritz)
Hans Helm	(Schmierenschauspieler 1. Akt, Bariton solo 2. Akt, Schauspieler 3. Akt)
Claudio Nicolai	(Zweiter Gast 3. Akt, Rudolf 3. Akt, Graf 2. Akt)
Gerhard Stolze	(Zweifelhaftes Individuum)
Reid Bunger	(Wirt 1. Akt, Baron 2. Akt, erster Gast, zweiter Chorist und Polizist 3. Akt)
Rudolf Mazzola	(Dr. Vigelius)
Czeslawa Slania	(Altes Weib 1. Akt, Spanierin 2. Akt)
Sofie Masarakis	(Mizzi 2. Akt, erste Choristin 3. Akt)
Irene Nomikos	(Blumenmädchen)
Alois Pernerstorfer	(Der alte Graumann, dritter Gast 3. Akt)
Ursula Raunacher	(Mary sowie eine andere Choristin 3. Akt)
Christine West-Robbins	(Kellnerin 3. Akt, Milli 2. Akt)
William Reeder	(Chevalier 2. Akt, erster Chorist, vierter Gast 3. Akt)

Das ORF-Symphonieorchester

Im Jahre 1967 verfügte der Österreichische Rundfunk über ein aus zirka 80 Musikern bestehendes „Großes Orchester“, das bis dahin vorwiegend einerseits für Produktionen „klassischer Unterhaltungsmusik“ unter Max Schönherr, andererseits für symphonische Aufgaben eingesetzt worden war. Dieser Klangkörper bestritt zwar zahlreiche Konzerte, auch unter prominenten Dirigenten wie Paul Hindemith, Hermann Scherchen, Robert Heger, Argeo Quadri, Bruno Maderna und Miltiades Caridis, doch fanden diese fast ausschließlich nur im Sendesaal des Wiener Funkhauses statt. Die Rundfunkreform nach 1967 brachte unter anderem nach langer Vorbereitung auch das „ORF-Symphonieorchester“, das am 1. 9. 1969 mit 102 Musikern seine Arbeit unter Milan Horvat als Chefdirigenten aufnahm. Entsprechend der Wiener Orchestersituation, wurde die Präsentation der Musik des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund gestellt. Die kontinuierliche

Spezialisierung in dieser Richtung verhalf dem Orchester nicht nur zum Auftreten in den beiden großen Wiener Konzertsälen, sondern zeitigte auch einerseits die konsequente Heranziehung bei den Wiener Festwochen, den Festspielen in Salzburg und Bregenz, beim „steirischen Herbst“ sowie beim „Carinthischen Sommer“ und andererseits zahlreiche Verpflichtungen in den österreichischen Bundesländern. Von den insgesamt 227 Konzerten, die das Orchester seit seiner Gründung im Jahr 1969 bestritt, wurden 60 außerhalb Wiens in den Bundesländern gegeben. Im gleichen Zeitraum fanden auch 23 Konzerte des Orchesters im Ausland statt. Dieser verstärkte Einsatz des Orchesters außerhalb Wiens war selbstverständlich mit der Erarbeitung des klassisch-romantischen Repertoires von Händel („Messias“ und Orgelkonzerte) bis zu Franz Schmidt („Das Buch mit sieben Siegeln“, Klavierkonzert, 2. Symphonie) verbunden. Das Orchester ermöglichte



in Wien auch eine Reihe von konzertanten Opernaufführungen: „Leonore“ von Ludwig van Beethoven (1970), „Die Hugenotten“ von Giacomo Meyerbeer (1971), „Samson und Dalila“ von Camille Saint-Saens (1972), „Mefistofele“ von Arrigo Boito (1973). Laufend werden für alle Programme des ORF natürlich auch Produktionsaufnahmen mit Werken der klassischen und romantischen Literatur sowie der Meister der „Österreichischen Unterhaltungsmusik“ (Johann Strauß, Richard Heuberger, Nico Dostal, Rudolf Kattinig u. a.) eingespielt. Mit Beginn der Saison 1975/76 übernahm Leif Segerstam die Position des Chefdirigenten; er hat u. a. bereits repräsentative Konzerte des Orchesters in Wien und Salzburg geleitet.

ORF-Chor

Im August 1955 als Kammerchor mit dem Titel „Chor des österreichischen Rundfunks – Radio Wien“ gegründet. In der ersten Zeit hauptsächlich für A-cappella-Aufnahmen eingesetzt. Die Programmanforderungen des Rundfunks verlagerten sich immer mehr zu den Sparten Oratorium und Oper, so daß der Chor bald vergrößert werden mußte. Er verfügt heute über 50 Mitglieder. Im Jahre 1967 bekam das Ensemble den offiziellen Titel „ORF-Chor“. Gründer und ständiger Leiter ist Prof. Gottfried Preinfalk. Der Chor hat sich besonders in der Musik unseres Jahrhunderts einen guten Namen gemacht. Er sang bereits Hauptwerke der modernen Literatur von Berio, Boulez, Füssli, Globokar, Henze, Hindemith, Holliger, Huber, Ligeti, Lutoslawski, Maderna, Messiaen, Penderecki, Schönberg, Webern und Zimmermann. Schließlich wurden dem Chor Uraufführungen von Werken Ligetis (Clocks and clouds, 1973) und Pendereckis (Magnificat,

1974) anvertraut. Der Chor steht zwar in erster Linie dem ORF zur Verfügung – hier wäre besonders die Teilnahme bei den Opernaufführungen der letzten Jahre (Beethoven: Leonore, Meyerbeer: Hugenotten, Saint-Saens: Samson und Dalila, Boito: Mephistophele) zu erwähnen –, ist aber auch ständiger Gast bei den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen und beim „steirischen Herbst“ in Graz. Er sang in Köln, Düsseldorf, in Amsterdam beim Holland-Festival und auf Einladung der Berliner Philharmoniker in Berlin das Requiem von Bernd Alois Zimmermann. Ebenso nennenswert das Auftreten beim Dubrovnik-Festival mit Werken von Bruckner und Rossini und bei der Biennale in Zagreb. Die wohl bedeutendste Leistung des ORF-Chores war die Mitwirkung an der Produktion der Schönberg-Oper „Moses und Aron“ für Schallplatte, Fernsehen, Film und Hörfunk. (Goldene Schallplatte und Deutscher Schallplattenpreis.)



Ernst Märzendorfer, geb. in Oberndorf (Salzburg). Studium am Mozarteum Salzburg. Korrepetitor, Chordirektor und Kapellmeister an der Grazer Oper. 1953 Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg. Seit 1951 Dirigent u. a. am Teatro Colon-Buenos Aires, an der Wiener und Berliner Staatsoper. Zahlreiche Operneinstudierungen (auch Erstaufführungen) und Konzerte in Philadelphia, Washington, Toronto, Boston, Chicago, Tokio, Rom, Palermo, Madrid, Neapel, Mailand, Hamburg, Köln, Berlin, Budapest, Bukarest und New York. Schallplatten u. a. mit den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem RIAS-Symphonie-Orchester bei Deutsche Grammophon, Electrola, Philips, Eurodisc, Westminster.

Gösta Neuwirth

zu Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“

„In mir gäbe es. Jugend, Sehnsucht wollte sich Ausdruck verschaffen. Doch mir fehlt ein Opernbuch. Da besann ich mich zur rechten Zeit auf mich selbst. Auf das Drama des Werdenden; auf das Narrenspiel des Lebens mit unsicherem Ausgang; auf alle die Tragödien, die hart an uns vorüberstreifen und uns hin und wieder – oft flüchtig nur – in ihr Szenengewirr verstricken. Und schrieb den ‚Fernen Klang‘ aus mir selbst heraus, aus meinem eigenen jungen Erleben ...“

Was Franz Schreker selbst über die Entstehung des „Fernen Klanges“ berichtet, zeugt von der radikalen Originalität seines Beginns. Etwas klingt in seinen Worten vom Pathos des Verismo, von der Überzeugung des Dichters, der in das wirkliche Leben greift; aber das Narrenspiel, das er auf die Bühne stellt, ist ein anderes als die primitive Stegreifkomödie der Bajazzi, ein Drama von Berufung und Ehrgeiz, von Leidenschaft und Verirrung, von unstillbarer, über das Leben hinausgehender Sehnsucht – ein romantisches Drama in der realen Welt. Und noch etwas sagen die Worte des Autors: Das Werk ist eine Schöpfung der Jugend. In langwieriger Arbeit entstanden, erst im vierunddreißigsten Lebensjahr des Komponisten aufgeführt, ist es doch gekennzeichnet durch die Unbedingtheit, Geradlinigkeit und Illusionskraft eines Frühwerks, zählt es doch zu den genialen Jugendleistungen der Opernliteratur.

Die Frankfurter Premiere des „Fernen Klanges“ am 18. August 1912 war nach allen Berichten ein Erfolg, wie er selten dem ersten Werk eines jungen Komponisten für die Bühne zuteil wird. Es war der Beginn einer über den lokalen Rahmen von Wien hinausweisenden Karriere; sie führte Schreker, dessen Werke zu Beginn der zwanziger Jahre an fast allen Opernhäusern des deutschen Sprachraumes im Spielplan waren und sich dort auch behaupteten, auf den Platz des Direktors der Hochschule für Musik in Berlin. Zugleich war aber dieses Ereignis das Resultat zehnjähriger, aus

materieller Not und Unverständnis der Umwelt immer wieder unterbrochener Arbeit. Nicht nur der biographische Wendepunkt weist dem „Fernen Klang“ im Oeuvre Schrekers einen besonderen Platz zu, sondern inhaltliche Kriterien sind es vor allem, die jede Beschäftigung mit dem Komponisten und seinen Werken auf diese Oper zurückweisen. In musikalischer Hinsicht bedeutet sie gegenüber den Jugendarbeiten das entscheidende Fortschreiten zu einer Tonsprache, die durch ihre Eigenprägung Reife der persönlichen Entwicklung repräsentiert und keimhaft angelegt Charakteristika der späteren Werke erkennen läßt. Vom Text her gesehen ist das hier zum ersten Mal zentrale Motiv eines Klangsymbols die auffallendste Verbindung zu den Textbüchern von „Das Spielwerk und die Prinzessin“ (1913), „Der Schatzgräber“ (1920) und „Der singende Teufel“ (1928); eines der Hauptthemen aller Opern Schrekers, die Problematik menschlicher Beziehungen, findet in den Schicksalen der Protagonisten Fritz und Grete noch eine verhältnismäßig einfach-naive Darstellung.

Inhalt der Oper

1. Akt: Fritz nimmt Abschied von seiner geliebten Grete, einem hohen Ziel – seiner Kunst, muß er sich weihen, muß er seine Liebe opfern. Wenn er das ihm vorschwebende Ideal erreicht, wird er ruhmgekrönt zu der Geliebten heimkehren. Gretes Leid weicht bald dem glühenden Gelöbnis ihrer Liebe. Das Erscheinen der Mutter trennt das Paar. Mit brutaler Gewalt wird die arme Verlassene nun in ihre nüchterne kleinbürgerliche Welt zurückgezwungen. Der Vater, ein Trunkenbold, naht mit seinen Zechkumpanen, einem Schmierenskomödianten, einem Winkeladvokaten und einem schamlos spekulativen Wirt. An diesen dunklen Ehrenmann, bei dem er tief in der Kreide steht, hat der Vater die Tochter beim Kegelschieben verspielt. Nach scheinbarer Einwilligung kann sich Grete nur durch heimliche Flucht diesem schändlichen Handel entziehen. Sie eilt Fritz nach, doch der ist schon weit. Ermattet bricht die Verzweifelte am Waldsee zusammen. Für sie bietet die Erde keine Zuflucht mehr, der Frieden des Sees soll sie von ihren Leiden erlösen und in Fritzens Traumreich entführen. Da bricht der Mond durch das Gewölk und erschließt den berückenden Zauber der Sommernacht. Die Natur atmet Liebe und Verheißung. Diesem Locken und Jauchzen des Lebens kann Grete nicht widerstehen. In ihr vollzieht sich eine entscheidende Wandlung. Dem Liebessehnen nach Fritz eint sich ein starker Lebenswille, ihre Sinnlichkeit erwacht. Wie berauscht von dem nächtlichen Waldeszauber folgt sie, träumend, der ins Leben lockenden Stimme ihres Blutes, symbolisiert durch die spukhafte Gestalt der alten Kupplerin.

2. Akt: Grete herrscht in einem venezianischen Freudenhaus als gefeierte Halbweltkönigin und betäubt sich im Sinnenrausch. Doch im geheimsten Winkel ihres Herzens hegt sie in scheuer Scham die Erinnerung an den Jugendgeliebten. Diese letzte will sie sich rein erhalten. Deshalb schlägt sie auch beharrlich die Werbung des Grafen aus, da eine schwache Ähnlichkeit sie an Fritz gemahnt. In selbstbetäubender Ausgelassenheit verspricht sie sich selbst als

Preis dem, der durch eine Erzählung sie und ihre Gefährtinnen am meisten berührt. Der Graf wirbt als erster um sie mit der Ballade von der glühenden Krone, wird dann von dem Couplet: „Die Blumenmädchen von Sorent“, das der Chevalier vorträgt, übertrumpft. Den Preis erringt allerdings ein anderer, der spät mit einer Gondel auf das Eiland kommt. Seinem Phantom nachjagend, führt der „Ferne Klang“ Fritz zu Grete. Aber er kommt zu spät, entsetzt muß er in der Geliebten die gefeierte Dirne erkennen und stößt sie voller Verachtung von sich. Jetzt ist der letzte Halt in Grete zusammengebrochen, ihr Talisman zerstört. In wildem Taumel gibt sie sich dem Grafen.

3. Akt: Fritz jagt weiter dem „Fernen Klang“ nach. Doch er leidet Schiffbruch, Ekel und Krankheit befallen ihn. Die Sehnsucht nach der verlassenen Geliebten verzehrt seine Kräfte. In einer Oper „Die Harfe“ versucht er das Leid seines Lebens zu schildern, doch mißlingt ihm der Schluß, der das Glück, den Ausblick, bringen sollte. Der Aufführung der Oper wohnt Grete bei und spürt aus der Musik seine Not. Sie vergißt das Leben, das sie zur Straßendirne heruntersinken ließ und in ihr erwacht die Vergangenheit mit ihren Liebesschwüren. Hoffnung erfüllt sie, daß es ihr gelingen könnte, durch die endliche Vereinigung mit Fritz sein Leid und ihre Schmach zu sühnen. Fritz wird ruhig über dem Vogelchor der Morgenstunde, da er sein verfehltes Leben überdenkt. Zu spät erkennt er das Glück der Verbindung mit der Geliebten, da er in ihren Armen den geheimnisvollen Klang endlich vernimmt; der Tod erst bringt die Erfüllung seines Jugendtraumes.

Gewiß kann auch heute noch gelten, was Adorno 1929 über den „Fernen Klang“ schrieb:

„daß . . . gerade die Disparatheit zwischen dem undichten, symbolisch durchkreuzten Naturalismus und dem romantischen Schein darüber zu ihrer Stunde einen wahren Gehalt traf, erweist der Chok, der stets noch von den besten Stellen der Partitur ausgeht . . .

Die Verstrickung des Edlen und Niedrigen darin in Kolportage, die Versöhnung, die viel zu grell theatralisiert ist, um wie bei den schlechten Neudeutschen sogleich symbolisch sich zu verflüchtigen, die plötzliche Helle des Scheins, der die Realität zugleich verzaubert und erleuchtet, das sind mächtige Leistungen, um die das seriöse 19. Jahrhundert, den unseriösen Offenbach ausgenommen, sich betrog, die es nur im Kitsch bewahrte und an die der junge Schreker erinnerte in seiner Naivität, die Mut genug hat, da es ihm ja nicht an Handwerk für wählerische Pose fehlt. Vielleicht konnte szenisch in den letzten zehn Vorkriegsjahren der Wille, die bürgerliche Immanenz zu transzendieren, nicht anders sich realisieren als so.“

Stephaniensaal
Freitag, 15. Oktober, 20 Uhr

Gösta Neuwirth
Streichquartett

Uraufführung
Kompositionspreis Musikprotokoll 1976
für österreichische Komponisten

Krzysztof Meyer

Streichquartett Nr. 3, op. 27, 1971
Österreichische Erstaufführung

Pause

George Crumb
Black Angeis

Thirteen images from the dark land
for electric string quartet
Österreichische Erstaufführung

Kwartet Wilanowski Warschau
Tadeusz Gadzina, 1. Violine
Pawel Losakiewicz, 2. Violine
Artur Paciorkiewicz, Viola
Wojciech Walasek, Violoncello



Gösta Neuwirth,

geb. 1937 in Wien.
Studierte in Wien Komposition, Musik- und Theaterwissenschaft. Von 1963 bis 1972 in Berlin. Promovierte 1968 an der Freien Universität Berlin; arbeitete danach als Musikwissenschaftler am Mendelssohn-Archiv der Stiftung „Preußischer Kulturbesitz“ und an der Edition der Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe.

Werke: Trio für Streicher; Sinfonietta für Streichorchester mit Klavier; Sonata brevis für Violine und Klavier; „Lyrica“ für Singstimme, Streichquartett und Klavier; „Von Unklaich nach China“ für Singstimme und Klavier zu vier Händen;

„Hommage á Mahler“ für Klavier; „Méandres ténébreux“ für Violine, Klavier und Tonband; Bühnenmusiken zu Stücken von Euripides, Wilder, Majakowski, Büchner, Artmann, Pasolini u. a.

Bücher: „Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang‘ von Franz Schreker“, Regensburg 1972. „Franz Schreker“, Wien 1959. Aufsätze über Wagner.

Schönberg, Schreker, Zemlinsky u. a.
Herausgeber des Bandes III, 7, 1 „Text und Skizzen zu ‚Von heute auf morgen‘“ der Gesamtausgabe der Werke Arnold Schönbergs.



Krzysztof Meyer, geb. 1943 in Krakau. Studium an der Staatlichen Musikakademie in Krakau. Ergänzende Studien bei Nadia Boulanger in Paris. 1966 1. Preis beim Wettbewerb Junger Komponisten in Frankreich und 2. Preis beim Polnischen Komponisten-Wettbewerb. Im selben Jahr Aaron-Copland-Stipendium. 1967 1. Preis beim Fitelberg-Wettbewerb, 1970 Großer Preis beim Fürst-Rainier-III.-Wettbewerb in Monaco für die Oper „Cybriade“. 1972 2. Preis beim Artur-Malawski-Wettbewerb, 1974 1. Preis beim Karol-Szymanowski-Wettbewerb. 1966 Lehrer für Komposition und theoretische Fächer an der Staatlichen Musikakademie in Krakau. Autor der ersten polnischen Monografie über Leben und Werk von Dimitri Schostakowitsch.



George Crumb, geb. 1929 in Charleston, West Virginia. Musikstudium am ehemaligen Mason College in Charleston, später an den Universitäten Illinois und Michigan. Ergänzende Studien bei Boris Blacher in Berlin. Lehrtätigkeit an der Universität von Colorado und am Hollings College in Virginia. Mitglied des Creative and Performing Arts Center an der Universität Buffalo. 1965 Professor für Komposition an der Universität von Pennsylvania. Pulitzer-Preis 1968, Preis der Internationalen UNESCO-Komponistentribüne in Paris 1971, internationaler Koussevitzky-Schallplattenpreis für Ancient Voices of Children. Werke: Sonata für Cello Solo, 1955; Variazioni for orchestra, 1959; Five Pieces for piano, 1962; Night Music One für Sopran, Tasteninstrument und Schlagzeug, 1963; Madrigale nach Texten von Federico Garcia Lorca für Sopran und Instrumentalensemble: Books I–II, 1965; Books III–IV, 1969; Eleven Echoes of Autumn für

Violine, Altflöte, Klarinette und Klavier, 1966; Echoes of the Time and the River, 1967; Songs, Drones, and the Refrains of Death für Bariton, elektrische Instrumente, Gitarre, Kontrabaß, Klavier, Cembalo und zwei Schlagzeuger, 1968; Night of the Four Moons für Altflöte, Piccolo, Banjo, elektrisches Cello und Schlagzeug, 1969; Ancient Voices of Children für Sopran, Knabensopran, Oboe, Mandoline, Harfe, elektrisches Klavier, Kinderklavier und drei Schlagzeuger, 1970; Lux aeterna für fünf maskierte Musiker (Sopran, Baßflöte, Sopranflöte, Gitarre und Schlagzeug), 1971; Vox Balaenae für drei maskierte Musiker (Flöte, Cello und Klavier), 1971; Macrocosmos, Band 1: 12 fantastische Stücke nach den Sternzeichen für verstärktes Klavier, 1972; Macrocosmos, Band 2: 12 Stücke, 1973.

Das Quartet Wilanowski (Wilanow-Quartett) wurde 1967 gegründet und nannte sich zunächst „L.-v.-Beethoven-Quartett“. Im Jahre 1969 erhielt das Ensemble mit Zustimmung des Direktors des Nationalmuseums von Warschau, Professor Stanislaw Lorentz, den ehrenvollen Namen „Kwartet Wilanowski“. Die künstlerische Aktivität des Ensembles beschränkt sich aber nicht auf seine regelmäßigen Konzerte im Wilanow-Palast in Warschau, der früheren Residenz König Jan Sobieskis, sondern

ist international ausgerichtet (Großbritannien, Bulgarien, Tschechoslowakei, Dänemark, Finnland, Norwegen, Frankreich, Jugoslawien, DDR und BRD, Brasilien). — Schallplatten und Fernsehkonzerte in Polen, Tschechoslowakei, Dänemark und Jugoslawien. — 1971 2. Preis beim Internationalen Joseph-Haydn-Wettbewerb für Streichquartett in Wien, Silbermedaille bei der 5. Biennale in Bordeaux. 1973 3. Preis beim Internationalen Wettbewerb für Streichquartett in München.





Tadeusz Gadzina,
geb. 1946. Studium an der Staatlichen Musikhochschule in Wroclaw und am Warschauer Konservatorium. 1965 1. Preis beim Internationalen Geigenwettbewerb in Swidnica. In der Folge mehrere Preise und Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben u. a. in Genf, Poznan, Plevn und London.

Artur Paciorkiewicz,
geb. 1945, Studium am Warschauer Konservatorium. Meisterkurs für Kammermusik in Siena. (Mit Auszeichnung und Preis.) In London 1969 beim C.-Flesch-Wettbewerb Yehudi-Menuhin-Auszeichnung. Solokonzerte in Polen und im Ausland. Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen. 1972 Bronzemedaille beim Internationalen Geigenwettbewerb in Genf.

Pawel Losakiewicz,
geb. 1947, Studium am Warschauer Konservatorium. 2. Preis beim Polnischen Musikwettbewerb. Rege Konzerttätigkeit und Mitarbeit beim Polnischen Rundfunk.

Wojciech Walasek,
geb. 1944. Studium an der Musikhochschule in Warschau und am Lenin-grader Konservatorium. Solist vieler Konzerte in Polen, der UdSSR, Deutschland, Italien und Mexiko. Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen. Auszeichnung beim Internationalen Wettbewerb „Praske Jaro“.

Gösta Neuwirth über sein „Streichquartett“:

Das im Frühjahr 1976 komponierte Streichquartett entstand in recht kurzer Zeit; die Vorstellung bestimmter zeitlicher Gliederungen und die Ideen, die den klanglichen Ausdrucksformen den Weg wiesen, waren so unmittelbar gegenwärtig, daß manche Abschnitte ohne Skizzen direkt ins reine geschrieben wurden.

Freilich, die Geschichte des Stückes ist dennoch nicht einfach: Sie reicht bis in die Jahre 1958/59 zurück; als die Auseinandersetzung mit Welthaltung und Sprache Samuel Becketts an die Grenzen der musikalischen Sprache führte; es war ein entscheidendes Gefecht, das auf dem Terrain eines Streichquartetts ausgekämpft wurde. Dieses Quartett wurde zum Geisterstück, zum reinen Konzept, Welt im Kopf, zuletzt aus leeren Blättern bestehend, die von den Musikern zu verschiedener Zeit umgeblättert werden sollten. Daß es danach noch weiterging, war nur auf einer anderen Ebene möglich, in der Auseinandersetzung mit der offenen Ästhetik Mahlers. Aber Beckett blieb gegenwärtig: Da war diese merkwürdige Person Belacqua, den seine frühen Erzählungen umkreisen; Belacqua, der stoische Nachfahre jenes florentischen Lautenmachers, dem Dante im Fegefeuer begegnet. Botticelli hat ihn gezeichnet, mit seinen Freunden in den Schrunden des Läuterungsberges hockend, vorgeburtlich die Hände um die Knie geschlungen, gleichmütig, gelassen: welch ein Bild für einen Komponisten, für ein Streichquartett in der heutigen Zeit.

Das Stück besteht aus vier Abschnitten, die ineinander übergehen; dabei erscheint die Kontemplation immer wieder als Wunschbild, das von dramatischen und konzertanten Ausbrüchen zerstört wird, bis am Ende Klang und Gestalt sich in den „Regionen der Eisgebirge“ verlieren.

**Krzysztof Meyer über Streichquartett Nr. 3,
op. 27, 1971**

Das dritte Streichquartett entstand im August 1971. In diesem Stück löse ich zum ersten Mal für mich neue Konstruktionsprobleme. Nach einigen Kompositionen in aleatorischer Technik kehrte ich hier zur präzisen und eindeutigen Notation zurück. Das dreisätzige Quartett präsentiert ziemlich weit gefächerte Klangeinfälle und -anordnungen. Der erste Satz ist polyphon. Die vier Instrumente spielen ähnliche melodische Linien, die sich aber in der Anordnung der kleinen rhythmischen Werte unterscheiden, was in summa eine dichte und klanglich komplizierte Musik ergibt. Der zweite Satz fußt auf einer maximalen Differenzierung der Rhythmus-, Intervall- und Artikulationsfolgen. Es entstehen so gewissermaßen irrealere, doch sehr subtile Klanggebilde. Der Anfang des dritten Satzes ist eine Art Rekapitulation des ersten. Er bringt unerwartete Klänge, die von Zeit zu Zeit aus dem dichten Stimmengewirr hervortreten. Trotz der Vielartigkeit der Mittel bildet das Werk eine dramatische Ganzheit. Es endet mit langen, leisen und besinnlichen Akkorden, die von kurzen und schnellen Figuren jäh unterbrochen werden. Die Coda bringt eine traumhaft-phantastische Stimmung. Das dritte Streichquartett wurde zum ersten Mal während des „Warschauer Herbstes“ 1973 aufgeführt.

George Crumb über „Black Angels“

Die Komposition ist als eine Art Parabel über unsere gestörte Welt zu verstehen. Die zahlreichen quasi programmatischen Andeutungen im Werk sind daher symbolisch, obwohl die wesentliche Polarität – Gott gegen Teufel – mehr als eine pure metaphysische Realität bedeutet. Das Bild des „schwarzen Engels“ war eine konventionelle Art der frühen Maler, den gefallenen Engel zu symbolisieren. Die unterschwellige Struktur von Black Angels ist eine riesige bogenhafte Figur, die an drei Klagelieder gebunden ist. Das Werk schildert eine Wanderung der Seele. Die drei Stationen dieser Reise sind Abfahrt (Fall von der Gnade), Absenz (geistige Aufhebung) und Wiederkehr (Erlösung). Der Zahlen-symbolismus in Black Angels, für das Ohr nicht unmittelbar erkennbar, ist nichtsdestoweniger sehr glaubhaft in der musikalischen Struktur widergespiegelt. Diese „magischen“ Verwandtschaften sind unterschiedlich ausgedrückt. Ein wichtiges Tönelement im Werk – aufsteigend Dis, A und E – symbolisiert zum Beispiel die schicksalhaften Zahlen 7 bis 13. An bestimmten Punkten in der Partitur erscheint eine Art rituellen Zählens in verschiedenen Sprachen, u. ä. Deutsch, Französisch, Russisch, Ungarisch, Japanisch und Suahelisch. Es gibt in Black Angels verschiedene Anspielungen an die tonale Musik: ein Zitat aus dem Schubert-Quartett „Der Tod und das Mädchen“ in der Pavana Lachrymae und auch auf der letzten Seite des Werkes; eine Original-Sarabande, die B-Dur-Tonalität der Gott-Musik und verschiedene Bezüge auf die Lateinische Sequenz Dies Irae. Das Werk ist reich an konventionellem Symbolismus, wie z. B. Diabolus in Musica (Das Intervall des Tritonus) und Trillo di diavolo (Teufelstriller nach Tartini). Die Verstärkung der Streichinstrumente in Black Angels soll einen surrealistischen Effekt bewirken. Der Surrealismus wird durch den Gebrauch von unüblichen Streicheffekten verstärkt: z. B. Pedaltöne (die eindringlich obszönen Klänge der Teufel-Musik); streichen an der „falschen Seite der Saiten“ – um den Violon-Consort-Effekt zu erzielen –; trillern

auf den Saiten mit einem Fingerhut. Die Ausführenden spielen auch Maracas, Tam-Tams und mit Wasser gestimmte Kristallgläser mit dem Bogen („Glasharmonika-Effekt“) in der Gott-Musik. Black Angels wurde von der University of Michigan in Auftrag gegeben und vom Stanley-Quartett uraufgeführt. Die Partitur trägt den Vermerk: „Beendet am Freitag, dem 13. März 1970 – in tempore belli.“



Haus der Jugend
(Orpheum)
15. Oktober, 22.30 Uhr

Zygmunt Krauze
Das letzte Konzert
Österreichische Erstaufführung



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 „Warsaw Music Workshop“. 1970/71 Professor für Klavier an der Staatlichen Universität von Cleveland. 1973/74 Stipendiat des „Berliner Künstlerprogramms“ D. A. A. D. in Westberlin.
Werke: „Polychromie“ für 4 Instrumente, 1968; „Voices“ für Instrumentalensemble, 1968; Versuch einer Raummusik, 1968; 2. Streichquartett, 1969; Stück für Orchester Nr. 1, 1970; Stück für Orchester Nr. 2, 1972 bis 1974; Volksmusik für Orchester, 1972; „Aus aller Welt

stammende“ für 10 Streicher, 1973; Fête galante et pastorale, 1975; Idyll für 32 Volksinstrumente und Tonband, 1974; Automatophone für Musikboxen und verzerrte Instrumente, 1974; Klavierkonzert, 1975.

Zygmunt Krauze, Klavier



**STEIERMÄRKISCHE
SPARKASSE**



Übrigens, man fliegt
nicht mehr fremd

AUSTRIAN AIRLINES
Was sonst



GRAZER SÜDOST-MESSE

Herbstmesse 1976: 2. bis 10. Oktober
Frühjahrsmesse 1977: 30. April bis 8. Mai

Die älteste Messe Österreichs dient den Interessen
der Käufer – daher ihr Erfolg für den Käufer

Zufriedenheit bei



oder Geld zurück

Zygmunt Krauze über „Letztes Konzert“

Es handelt sich um eine Art Potpourri-Collage aus Klavierstücken, die ich oftmals in meiner Studienzeit und während meiner Konzerttätigkeit spielte. Das „Letzte Konzert“ entstand auf intuitive und natürliche Weise während meines gewohnten täglichen Klavierspieles. Die Wahl der Stücke und der Fragmente von Stücken, die in ihm enthalten sind, ist eher durch

meine Aufführungsmöglichkeiten als durch meine Kompositionsbedürfnisse bestimmt. Es handelt sich also um Stücke und Fragmente von Stücken, die aus meinem Repertoire stammen und die ich am meisten liebe. Die Uraufführung des Werkes fand in der Warschauer Nationalphilharmonie im Jahre 1971 statt. Im Laufe einer Reihe von anderen, mehr bühnenmäßigen Aufführungen und Fernsehaufnahmen wurde das „Letzte Konzert“ in seiner äußeren

Form verändert und schließlich, während einer Reihe von acht Abenden in Kopenhagen im Februar 1975, mit Verstärkung der Instrumente versehen und durch ein Tonband ergänzt. Das „Letzte Konzert“ beinhaltet neben meiner eigenen Musik und improvisierter Fragmente – auch Bühnenfragmente – Volksmelodien und Musik von Mozart, Brahms, Liszt, Beethoven, Chopin, Cage, Strawinsky, Prokofieff, Messiaen, Bach, Rachmaninoff und anderen.



Aula der Hauptschule Weiz
Samstag, 16. Oktober, 11 Uhr
In Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der
Stadtgemeinde und der Elin-Union Weiz

Jugendmusizieren

Arne Mellnäs
Aglepta
Österreichische Erstaufführung

Theo Loevendie
Aulos
Österreichische Erstaufführung

Improvisationen

Bernard van Beurden
I am Ericka
Österreichische Erstaufführung

Symbiose
Österreichische Erstaufführung

Hans Otte
Text für einen Baßklarinettenisten
Österreichische Erstaufführung

Hermann Markus Preßl
Ronde 48
Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Anestis Logothetis
Odyssee

Chöre der Hauptschulen und der Allgemeinbildenden
höheren Schule in Weiz
Orchester der Volksmusikschule Weiz
Mitglieder der Elin-Stadtkapelle Weiz
Harry Sparnaay, Baßklarinetten
Leitung: Bernard van Beurden



Arne Mellnäs,
geb. 1933 in Stockholm.
Studium an der königlichen Akademie in Stockholm. Tätigkeit am elektronischen Studio des schwedischen Rundfunks. Lehrer für Musiktheorie an der königlichen Musikakademie Stockholm. 1962 Preisträger beim internationalen Gaudeamus-Wettbewerb mit „Collage“.



Theo Loevendie,
geb. 1930 in Amsterdam.
Studium am Konservatorium seiner Heimatstadt. 1968 Lehrer für Musiktheorie und Bläser-Kammermusik an der Musikschule Haarlem und am Konservatorium Amsterdam. 1970 Professor für Komposition am Konservatorium Rotterdam. Als Komponist und Saxophonist auch im Bereich des Jazz tätig. Seit 1973 Organisation der STAMP-Konzerte. Werke: Confluxus für Jazz-Orchester und Symphonie-Orchester, 1966; zehn leichte Studien für Klarinette und Klavier, 1970; Incantations für Baß-Klarinette solo und Orchester, 1975; Musik für Baß-Klarinette und Klavier, 1971; Orbits für Horn solo, 4 obligate Hörner und Orchester, 1972/76; Tre pezzi per clarinetto piccolo, clarinetto e clarinetto basso, 1968; Scaramuccia per clarinetto ed orchestra, 1969; Timbo für 6 Schlagzeuger, 1974.



Bernard van Beurden, geb. 1933 in Amsterdam. Musikstudium am Konservatorium in Amsterdam. Kompositionsstudium bei Rudolf Escher und Ton de Leeuw. Lehrer am Konservatorium Rotterdam. Für Radio, Fernsehen, Theater und Film tätig. Spezialisiert auf Arbeit mit Amateurgruppen in bezug auf moderne und experimentelle Musik. Werke: Oratorium für und von alten Menschen; Jugendoper „Esperanza“ (zusammen mit Theo Loevendie); Konzert für Fanfare und Symphonieorchester; Arbeitsbuch für Moderne Musik (Für Schüler und Studenten); Actua I, für 2 Violinen und Orchester, 1970; Anno '67 für Jugendorchester, 1967; Actua II, Konzertante Musik für Popmusik, 1971; Konzertante Musik für Viola, Bläser und Schlagwerk, 1975; Liliith, für gemischten Chor und variables Instrumentalensemble, 1970; Musica per flauto dolce ed orchestra da camera, 1968; Konzert für Akkordeon und Orchester, 1976.



Hans Otte, geb. 1926 in Plauen. Studien in Deutschland, Italien und den USA. Seit 1959 Leiter der Musikabteilung von Radio Bremen. Mehrere Kompositionspreise, u. a. Rom-Preis Villa Massimo 1959. Als Pianist solistische Tätigkeit mit verschiedenen internationalen Orchestern. Werke: „tropismen“ für Klavier, 1959; „tasso-concetti“ für Sopran, Klavier, Flöte und Schlagzeug, 1960; „daidalos“ für zwei Klaviere, Harfe, Gitarre und zwei Schlagzeuger, 1960; „ensemble“ für Streichorchester, 1961; „valeurs“ für großes Orchester, 1962; „interplay“ für zwei Pianisten, 1963; „alpha-omega“ für zwölf Männerstimmen, Schlagzeug und Orgel, 1964/65; „touches“ für Orgel, 1965; „passages“ für Klavier und Orchester, 1965; „modell – eine Probe aufs Exempel“, 1963/65; „face à face“ für zwei Tänzer und vierkanaliges Tonband, 1966; „nolimetangere“ für eine Schauspielerin, einen Pianisten, Film und Ton, 1966/67.



Hermann Markus Preßl, geb. 1939 in Altaussee. Musikstudien in Wien, Salzburg und Graz. 1964 bis 1966 Musikschulleiter in Bad Aussee. 1966 bis 1971 im Auftrag der Wiener Musikakademie in Kabul (Afghanistan) als Lehrer und Volksmusiksammler tätig. Seit 1971 Instrumentallehrer an der Landesmusikschule, seit 1974 Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. 1973 Preis der Stadt Graz beim Kompositionswettbewerb des ORF-Studios Steiermark. 1974 Förderungspreis des Landes Steiermark. Werke: „Dragiana“ I–III, Afghanisches Notenbuch in drei Bänden; „Der große Pferdekopfnebel“ Konzert für Violine und Kammerorchester; „Kurmusik“ I–IV für Kammerorchester; „Retrospektakel“; „Morgue“, „Flötentraum“; „ETSSÜMG“ für Chor, Tonband und Instrumente; drei Khasiden für Alt und Kammerorchester; „Kreuzweiskreisschweiquartett“.



Anestis Logothetis, geb. 1921 in Burgas am Schwarzen Meer (ehemaliges Ostrumelien, jetzt Bulgarien). Griechischer Abstammung. Lebt in Wien, wo er auch seine Musikstudien absolviert hat. Seit 1958 beschäftigt er sich mit der Entwicklung einer graphischen Notenschrift, die seinen klanglichen kompositorischen Vorstellungen entsprechen soll. Er unterscheidet Assoziationszeichen für Lautstärke, Klangfarbenwechsel und Klangcharaktere, die direkt als Bewegung auf das Instrument zu übertragen sind. Um bestimmte Tonkonstellationen zu erzielen, erfindet er auch Tonsymbole, die frei vom Fünfliniensystem eine Verschmelzung mit dem oben genannten Zeichen und eine Viertel- und Dritteltonflexibilität zulassen. In dieser Notenschrift hat er zahlreiche Kompositionen aufgezeichnet, darunter auch die Bühnenwerke: karmadharma drama; Anastássis; Mantratellurium; Kybernetik, Kerbtierparty (die vier letzten auch als

Hörspiele in Deutschland produziert). Ballette: „Himmelsmechanik in 7 Blättern“; „Fünf Porträts der Liebe“; „Odyssee“; „Fantasmata“ (Tonbandkomposition). Publikation: „Zeichen als Aggregatzustand der Musik.“



Harry Sparnaay,

geb. 1944. Studium am Amsterdamer Konservatorium. Seit 1970 ausschließlich auf Baßklarinette spezialisiert. 1971 mit dem Pianisten Polo de Haas Duo „Fusion Moderne“. 1972 erster Preis als Baßklarinett-Solist beim Internationalen Gaudeamus-Wettbewerb. Seitdem spielte er bei Musikfestspielen, wie Klanginvasion (Bonn/Kupkovič), Kölner Tage für Neue Musik (Bonn/Kagel), Konstruktion und Freiheit in der Neuen Musik (Frankfurt), Holland-Festival, Warschauer Herbst, Wittener Tage für Neue Kammermusik (1975/76), Zagreber Biennale, Berliner Festspiele usw. Unter anderen haben folgende Komponisten für ihn geschrieben: Berio, van Beurden, du Bois, Bruynèl, Eisma, Goethals, Goeyvaarts, Hespos, Hrisanide, Kučera, Kunst, Laporte, Loevendie, Logothetis, Piños, Porcelijn, Raxach, Schmidt, Straesser, Wolff, Tomas Marco, Weddington.

Arne Mellnäs über „Aglepta“

Komponiert 1969 im Auftrag des schwedischen Rundfunks. Ein A-cappella-Chorwerk für einen dreistimmigen Jugendchor. Der Titel wurde aus dem ersten und letzten Wort des Textes „Aglaria Pidhol garia Ananus Quepta“ abgeleitet. Ein Text voller Unsinn. Er wurde jedoch früher – so wie viele sinnlose Texte – in bestimmten Situationen verwendet. In diesem Fall hat er folgende Funktion: „Wenn du deinen Feind verläßt, ohne daß du ihm hast antworten können, spreche dann obengenannten Spruch aus und blase in seine Richtung. Dann wird er nicht wissen, was er tun soll, und wird dir nicht antworten können.“ Der Chor ist in zwei Soprangruppen und eine Altgruppe geteilt. Außer fixierten Notationen (was Tonhöhe und Tondauer betrifft) sind auch noch einige Passagen, bei denen die drei Gruppen die Freiheit haben, den vorgegebenen Stoff frei zu interpretieren (gelenkte Improvisation).

Theo Loevendie über „Aulos“

Aulos ist für ein oder mehrere Instrumente komponiert. Die Ausführenden verfügen über einige Spielarten, so wie z. B. schnelles Legato, repetierte Töne, Triller, Improvisationen usw. Diese Spielarten spielen sich innerhalb von vier Registern ab (der Umfang eines Registers ist nicht größer als eine große Septime), die sich gegenseitig nie gleichzeitig überschneiden. Abgesehen von einer einzigen Ausnahme dürfen die Ausführenden innerhalb des gegebenen Registers die Tonhöhen selber bestimmen.

Bernard van Beurden über „I am Ericka“

Ericka Huggins wurde im Jahr 1969 während einer Demonstration gegen Rassendiskriminierung in San Franzisko verhaftet: Nur weil sie sich eingesetzt hatte für Menschen, die eine andere Hautfarbe haben, anders denken, anders fühlen, auf ihre Art leben und deshalb nicht toleriert werden. Im Gefängnis schrieb sie einige Gedichte und Prosastücke. Meistens über ihre Situation im Gefängnis, aber stets eingedenk der Situation von Menschen, die wegen ihrer Hautfarbe von anderen Menschen auf verschiedene Art und Weise in ihrer Freiheit eingengt werden. Einige dieser Gedichte und der Beginn des Psalms „De profundis clamavi ad te Domine“ waren die Grundlagen für dieses A-cappella-Chorwerk.

Bernard van Beurden über „Symbiose“

Als ich Harry Sparnaay das erste Mal hörte und spielen sah – er spielt mit enormem Einsatz und beherrscht das Instrument völlig –, war es genauso, als ob von allen Seiten Baßklarinetten auf mich zukämen. – Daher Symbiose für Solo-Baßklarinette und sechs Baßklarinetten, die von einem Tonband zu hören sind. Mittels einiger musikalischer Prozesse wird ungleiches Tonmaterial miteinander in Verbindung gebracht. Es schmilzt am Ende in einem Intervall zusammen, das sich schon während der ganzen Entwicklung herauszukristallisieren versucht: in die kleine Terz. Das Solo hat – einfach ausgedrückt – die Funktion, sechs ausgesprochene Individualisten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dabei wird auch gesungen und singend gerufen.

Hans Otte über „Text“ für einen Baßklarinetisten

Singen, rufen, sprechen und alle möglichen Mund- und Halstöne formen und dabei trotzdem weiterspielen ist nicht ganz neu. Berio gab davon schon ein vorzügliches Beispiel in seiner Sequenza für Soloposaune.

Auch in diesem Werk spielen Mund- und Halstöne eine wesentliche Rolle in der Partitur. Die Kürze des Werkes – ungefähr vier Minuten – ist durch die hohen Anforderungen, die seine Ausführung an den Spieler stellt, bedingt.

Hermann Markus Preßl über „Rondo 48“

„Rondo 48“ wurde im Auftrag des ORF-Studios Steiermark für das Weizer Musikschul-Orchester geschrieben und soll den Gelegenheiten dieses Ensembles entsprechen. Dem Aufführungsrahmen gemäß werden die Musiker dabei nicht wie üblich, sondern rund um den Dirigenten geordnet, wobei auch die Verteilung der Instrumente und die Zusammenstellung der Instrumentengruppen unkonventionell geschieht. Neben der akustischen Andersartigkeit dieser Aufstellung ergibt sich auch eine andere Möglichkeit der Klangorganisation sowie der Vorteil eines unmittelbaren Kontaktes des Dirigenten zu den Musikern.

Die Komposition stellt in ihrer dreiteiligen Gliederung eine Wandlung durch verschiedene statische Bereiche dar: von einer amorphen Klangfläche ausgehend, welche sich in ihren ländlich melodischen Teilstrukturen allmählich zur Klangtotalität verdichtet, über einen harmonisch geschichteten Teil, dessen Akkordbänder in ihrer aleatorischen Gestaltung bisweilen stehende Klänge vortäuschen, zu einer nur noch im Instrumentarium permutierenden Zwölftonsäule, die man sich schier ins Unendliche fortgeführt wünschen könnte, eine Wandlung also, über graue Melodienlosigkeit über aleatorische Harmonieflächen zu bloßem Material, welches in seiner bescheidenen Darstellung bzw. in seiner nackten Eigenexistenz nur noch Stille ausströmen möchte.

Anestis Logothetis über „Odyssee“.

Das Ballett Odyssee ist im März 1963 entstanden, nachdem ich kurz vorher im Dezember 1962 bis Jänner 1963 nach 20jähriger Abwesenheit wieder nach Griechenland zum Wettbewerb Neuer Musik, veranstaltet vom ATI (Technologisches Institut Athen) und Manos Chadsidakis kam. Während nun in den vorangegangenen Jahren astronomische Begriffe wie Parallaxe, Expansion-Kontraktion, Populationen, Koordinationen und Kulminationen meine Phantasie fesselten, waren es jetzt, nach meiner Rückkehr aus Athen, die griechischen Begriffe Odyssee, Mäandros und Dynapolis. Es interessierten mich aber nicht die mythologischen Inhalte der Begriffe, sondern ich versuchte aus den ihnen anhaftenden Bewegungsmerkmalen klangliche Analogien herauszulesen; etwa, daß die Odyssee von zwei Hauptbewegungen beherrscht wird: die eine der umherirrenden kleinen Gruppe, welche, verschiedensten Einwirkungen ausgesetzt und auch aus sich heraus, sich immer wieder modifiziert, bis zur vollständigen Änderung ihres Charakters und der anderen Gruppe, deren an einem Ort haftende Bewegung nur in der Wiederholung sich abzuändern vermag, ohne ihren Grundcharakter aber zu verändern. Diese zwei Bewegungsmerkmale versuchte ich in meiner Odyssee klanglich umzusetzen und sie zu komponieren. Meine damals inzwischen zirka fünf Jahre alte Notation mit graphischen Elementen auf assoziativer und Aktionsbasis kam diesem Unterfangen sehr entgegen und befähigte mich, die beiden Bewegungsmomente auch optisch auszudrücken und die nun akustischen Gehalte des Begriffes Odyssee sichtbar und klanglich lesbar zu machen. Die Komposition besteht aus zwei Arten von Bewegungen: Die eine beinhaltet eine fortlaufende, einen Weg bildende Bewegung, die daher einen sich entwickelnden und modifizierenden Klangfluß entstehen läßt, die andere Art füllt dagegen die durch den Weg entstandenen Flächen mit verschiedenen, voneinander getrennten, aber sich periodisch wiederholenden Bewegungen. Während die Flächen chorisch zu interpretieren sind, ist der Weg für Solisten

gedacht. Die Zeichen sind größtenteils Aktions-Signale, d. h., die Bewegungen ihrer Linien sollen auf die jeweiligen Instrumente übertragen werden. Nur der letzte Abschnitt, vor der Vibration, die zum Schlußpunkt führt, besteht aus Tonhöhen-Symbolen. Die Zeit der Odyssee hängt vom klanglichen wie auch choreographischen Erleben der Zeichen ab. Sie ist also dehnbar und wurde dem Bewußtsein des Interpreten überlassen. Die Wahl der Instrumentation ist freigestellt, um der Vielgestaltigkeit in der Klangfärbung willen, aber auch um den Wunsch nach Entwicklung neuer Instrumente bzw. Ausnützung der vorhandenen zu entsprechen. Darüber hinaus bleibt dadurch auch die Dichte des Werkes variabel. Trotzdem ist die Anzahl der Instrumente vom Charakter der einzelnen Flächen abhängig und soll diesen nicht verwischen. Die Odyssee wurde 1967 konzertant in Stuttgart von Erhard Karkoschka und seinem Ensemble uraufgeführt. Es folgten Aufführungen in Tübingen, Köln, Athen, Paris, Philadelphia, London, auf Korfu und jetzt in Weiz.

Kammermusiksaal
Samstag, 16. Oktober, 16.30 Uhr

Karlheinz Stockhausen
Sonatine für Violine und Klavier, 1951

Hermann Markus Preßl
6,2044844017 . 10²³ für Violine Solo
Uraufführung

Sylvano Bussotti
Aus „Sette fogli“: Sensitivo für Violine Solo
Österreichische Erstaufführung

Leif Segerstam
At the border
Österreichische Erstaufführung

Thomas Christian, Violine
Daniel Spiegelberg, Klavier



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

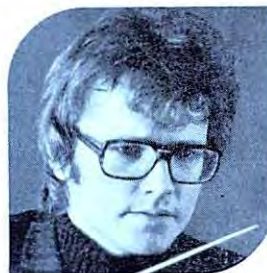
1953 Dozent der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt. 1965–1969 Begründer und Leiter der „Kölner Kurse für Neue Musik“. 1971 Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln. Seit 1964 Leiter einer Interpretationsgruppe für live-elektronische Musik. 1970 Weltausstellung Osaka an 183 Tagen täglich 5½ Stunden Aufführung eigener Werke im Kugelauditorium mit 20 Solisten aus 5 Ländern. Zirka 50 Schallplatten mit eigenen Werken. 3 Bände mit gesammelten Aufsätzen (Texte I, II, III, Verlag DuMont Schauberg, Köln). 1954–1959 Mitherausgeber der Schriften über serielle Musik „die Reihe“ Universal Edition (Theodore Presse Company, Bryn Mawr, Pennsylvania).
Werke:
Kreuzspiel für Oboe, Baßklarinetten, Klavier und drei Schlagzeuggruppen, 1951; Formel für Orchester, 1951; Etude, 1952; Spiel für Orchester, 1952; Schlagquartett für Klavier und 3 x 2 Zymbal, 1952; Punkte für Orchester,

1952/62; Kontrapunkte für 10 Instrumente, 1952/53; Klavierstücke I bis IV, 1952/53; Studie I und II, 1953/54; Klavierstücke V bis X, 1954/55; Zeitmaße, 1955/56; Gruppen für drei Orchester, 1955/57; Klavierstück XI, 1956; Gesang der Jünglinge, 1955/56; Zyklus für einen Schlagzeuger, 1959; Carré für vier der Jünglinge, 1955/56; Zyklus pour un joueur d'instruments à percussion, 1959; Carré pour 4 orchestres et 4 chœurs, 1959/60; Refrain pour 3 exécutants, 1959; Kontakte pour appareils électroniques, 1959/60; Originale, 1961; Momente pour soprano, 4 groupes de chœurs et 13 instrumentalistes, 1962/64; plus Minus, 2 x 7 Seiten pour un interprète, 1963; Mikrophonie I, 1964; Mixtur, 1967; Mikrophonie II, 1965; Stop, 1965; Solo, 1965/66; Telemusik, 1966; Adieu, 1966; Hymnen, 1966/67; Troisième Région de Hymnen, 1969; Prozession, 1967; Stimmung pour 6 vocalistes, 1968; Aus den sieben Tagen, 1968; Spira, 1968; Kurzwellen, 1968; Fresco,

1969; Pole für zwei, 1969/70; Expo für drei, 1969/70; Mantra pour 2 pianistes, 1970; Sternklang, 1971; Trans pour orchestre, 1971; Alphabet, Indianerlieder, Ylem, 1972; Inori für einen Solisten und Orchester, 1974; Musik im Bauch für Schlagzeug und Spieluhren, 1975.



Sylvano Bussotti, geb. 1931 in Florenz. Musikalische Ausbildung seit 1936; 1941/1948 am Konservatorium in Florenz; 1957 in Paris bei Max Deutsch, den er als seinen einzigen Kompositionslehrer betrachtet; verbrachte auf Einladung der Rockefeller Foundation und der University of New York in Buffalo einige Zeit in den USA; als Komponist und Maler sowie als Dirigent und Interpret eigener Werke tätig, arbeitet für Rundfunk, Fernsehen, Theater. Werke: I semi di Gramsci, 1962/71; La passion selon Sade. Mystère de chambre, 1965/66; Marbre pour cordes, 1967; Lorenzaccio, Melodramma romantico danzato in 5 atti, 1968/72; The rara requiem, 1969/70; Bergkristall, balletto in 1 atto 7 scene, 1972/73; Raramente; Syro Sadun Settimino o „Il trionfo della Grand'Eugenia“ Operina monodanza in un atto di notte; Manifesto per Kalinowski per orchestra da camera; Due voci, 1958, su un frammento de Jean de la Fontaine.



Leif Segerstam, geb. 1944 in Finnland. Musikstudium an der Sibelius-Akademie und an der Juilliard School of Music. Anschließend Dirigent an der Finnischen National Oper Helsinki, ab 1968 an der Königlichen Oper Stockholm als erster Kapellmeister und schließlich Generalmusikdirektor. 1972/73 an der Deutschen Oper Berlin, 1973/74 Generaldirektor der Finnischen National Oper. Ab 1974 Dirigenten-Karriere auf internationaler Basis an Opernhäusern wie Covent Garden, Metropolitan Opera. Seit 1. 9. 1975 Chefdirigent des ORF-Symphonieorchesters. Werke: Skizzen aus Pandora für Orchester, 1966; Seven Red Moments für Sopran und Orchester, 1967; Violinkonzert, 1967; Songs of Experience für Sopran und großes Orchester, 1971; 6 Streichquartette; Quintett für Holzblasinstrumente, 1972/73; Three Moments of Parting für Violine und Klavier, 1972/73; Moments für Mezzosopran und Klavier, 1972/73; Patria, 1973.



Thomas Christian, geb. 1951 in Linz, Violinstudium seit dem 8. Lebensjahr. Elftätig Preisträger eines nationalen Violinwettbewerbes. Zuletzt Schüler von Alice und Theodore Pashkus, New York, die unter anderem auch Y. Menuhin, I. Gitlis und F. Gulli ausbildeten. Erste solistische Erfolge in Konzerten mit dem Bayerischen Rundfunkorchester München und dem Staatsorchester Athen. 1970 sensationelles Debüt in der Carnegie Hall in New York mit Paganinis D-Dur-Konzert unter Willem van Otterloo. Seither vier ausgedehnte Amerikatourneen. In den letzten Jahren in Europa als Solist in Symphoniekonzerten u. a. in Amsterdam, Budapest, Bukarest, Helsinki, London, Prag, Wien.



Daniel Spiegelberg,
geb. in Straßburg.
Studium in seiner Heimat-
stadt, in Paris und am
Genfer Konservatorium.
Konzerte in den meisten
Städten Europas.

Karlheinz Stockhausen über seine frühen Kompositionen

Von 1947 bis 1951 habe ich an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln Klavier als Hauptfach sowie Schulmusik studiert. Harmonielehre und Kontrapunkt waren Pflichtfächer, und gegen Ende des Studiums gehörten freiere kompositorische Stilübungen selbstverständlich mit zur Ausbildung. Ich komponierte Fugen, Choralvorspiele, Liedbearbeitungen, Chorsätze, Sonaten in den verschiedensten Stilen der Tradition. Da ich selbst im Chor der Hochschule mitsang, schrieb ich auch gelegentlich freie A-cappella-Chorsätze, von denen der Choral und die Chöre für Doris ein Beispiel sind. Letztere wurden erst am 21. Oktober 1971 während der Journées de Musique Contemporaine in Paris im Théâtre de la Ville mit dem Kammerchor Marcel Couraud zum erstenmal aufgeführt.

Vor dem Staatsexamen schrieb ich als „freie Arbeiten“ die drei Lieder für Altstimme und Kammerorchester (1950), die ebenfalls zum erstenmal am 21. Oktober 1971 in Paris mit Brigitte Fassbaender und unter meiner Leitung aufgeführt wurden, und die SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER (1951). Sie war das letzte Stück dieser Reihe und wurde 1951 zum erstenmal als Aufnahme für den Kölner Rundfunk von mir (Klavier) und dem damaligen Konzertmeister des WDR-Sinfonieorchesters, Wolfgang Marschner (Violine), gespielt. Seitdem ließ ich sie jedoch nicht mehr aufführen bis zu dem Konzert der SMIP am 22. Oktober 1971 in Paris, wo Saschko Gawriloff (Violine) und Aloys Kontarsky (Klavier) spielten.

Das Manuskript der Sonatine für Violine und Klavier ist mit dem 19. März 1951 datiert. Alle 3 Sätze, die ohne Pause aneinander anschließen, sind aus einer einzigen Reihe für Melodie, Rhythmus, Lautstärke abgeleitet.

Hermann Markus Preßl über „6,2044844017 . 10²³“

Diese Komposition stellt ein Spiel mit 24 Karten dar. Das Kartenspielähnliche dabei beschränkt sich jedoch nur auf die Vorgänge des Mischens und Auflegens. Die in einen Raster eingefügten Zellen werden von links nach rechts bzw. von oben nach unten abgelesen. Neben traditionell notierter Musik stehen auf jeder Karte auch graphische Komplexe, welche einerseits die Übergänge von einem Modell zum anderen ermöglichen, andererseits aber den Interpreten zur Improvisation anregen, d. h., seine Phantasie zu assoziativem Musizieren herausfordern und über die „dienende Funktion bloßer Schriftzeichen hinaus signalisieren und suggerieren“ sollen. Solche Unmittelbarkeit und Frische wird auch durch den Mischvorgang selbst immer wieder neu erzwungen: Der Ausführende kennt wohl die Bauelemente der Komposition, muß sie aber in jeder neu gewonnenen Zusammenstellung zu einer Gesamtgestalt formen, was neben hoher instrumentaler Virtuosität enorme Flexibilität und psychische Beweglichkeit erfordert.

Sylvano Bussotti

Aus der Einführung zu „Sette Fogli – Una collezione occulta –“ anlässlich ihres Druckes

Diese sette fogli, alle zwischen August und Dezember 1959 komponiert, jedes auf einem einzigen Blatt, sind experimentelle Kammermusikkompositionen: „couple für flöte und klavier“ (k. boehmer gewidmet), „coeur für einen schlagzeuger“ (to m. neuhaus), „per tre auf dem klavier“ (per 3), „lettura di braibanti für singstimme allein“ (a. h. pousseur), „mobile-stabile für gitarren, gesang und klavier“ (to c. cardew), „manifesto per kalinowski für kammerorchester“ (dem ensemble „die reihe“ gewidmet), „sensitivo für ein streichinstrument allein“ (f. cerha gewidmet). Die sieben Erkundungszüge auf grafisch-musikalischem Gebiet können sowohl im Rahmen eines einzigen Konzerts zu Gehör gebracht werden als auch jedes einzeln oder in anderen frei wählbaren Teilgruppen gespielt werden. Umbruch und Schrift bieten in dieser Sammlung verschieden weit entwickelte grafische Experimente in großer Vielfalt an, beginnend bei Zeichen, die nach älteren oder neueren Traditionen feste musikalische Bedeutung haben, bis zu frei erfundenen, die musikalisch noch unbekannt sind: echte, wirkliche Zeichnungen. Zur Erklärung der Vortragsmöglichkeiten benötigte jedes Blatt detaillierte Erläuterungen, die, mit Sorgfalt abgefaßt, dem Komponisten weitaus mehr Zeit und Aufwand kosten als die sieben Kompositionen selbst. Selbstverständlich hatte der Verleger die feste Absicht, diese Erläuterungen auf der Rückseite jedes Blattes zu veröffentlichen, und zwar, wie üblich, in italienisch, französisch, deutsch und englisch.

Was geschah, um jene Absicht wanken und dann endgültig im Sande verlaufen zu lassen, könnte man schwerlich als Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit anprangern. Obgleich sich der Autor – nicht nur bei dieser Gelegenheit – wiederholt gegen die theoretische Entzauberung der eigenen musikalischen Entdeckung gewehrt hat, wurden doch die sette fogli häufig von zahlreichen Interpreten, die sich nicht von der

Unklarheit der Aufzeichnungen abschrecken ließen, in den verschiedensten Ländern zu den verschiedensten Anlässen aufgeführt. Müssen wir also, nicht ohne Ironie, von einer Art mündlichen Überlieferung sprechen, die im eng begrenzten, wir würden fast sagen eingeweihten Kreis der experimentellen Musik weitergegeben wird? In der Tat beweisen diese Aufführungen seit einem Jahrzehnt, meist mit höchst interessanten Ergebnissen, daß die Erklärungen nicht unbedingt notwendig sind. Wir veröffentlichen daher den gesamten Zyklus ohne „Gebrauchsanweisung“, um nachschöpferische Gedanken anzuregen . . .

Leif Segerstam über „At the border“

Diese Komposition habe ich am 6. und 7. Juni 1974 geschrieben, als ich das Gefühl hatte, in meiner „Lebenspartitur“ an einer Grenze angelangt zu sein und diese Stimmung in der Sprache der Musik einfangen wollte . . . Sehr oft scheint die Sprache, die in diesem Stück gewählt wurde, die Aufmerksamkeit auf Extreme zu lenken: tremolissimo im ppp, sehr langsames glissando, col legno und pizzicato sensitivo possibile, oder senza sordino, subito ppp sowie molto sul tasto, sul ponticello possibile, con oder senza sordino, subito pp sowie subito fff etc. . . . Die Spannungen zwischen zwei Tönen spielen eine Hauptrolle . . . Die Quint, die – tonal gedacht – wie die Hälfte einer Oktave empfunden wird und die Quart als die andere Hälfte zurückläßt, wird neben die rechnerische Halbierung einer Oktave in die übermäßige Quart oder die verminderte Quint gestellt. Es gibt einen Hauptbrennpunkt, der in den Spannungen zwischen einem Ganztonschritt oder einem Halbton steht, wenn die Bewegung schrittweise aufwärts oder abwärts geht . . . Große oder kleine Terzen und Sexten werden auf die gleiche Weise in die Spannung einer Art Ja- oder Neinsituation gebracht . . . Kleine Intervalle gehen in große über . . . Und während dies auf der Geige und mit der rechten Hand des Pianisten geschieht, bestimmt die linke Hand am Klavier das Klangfeld mit Dur-Moll- oder Moll-Dur-Akkorden in A. Dies alles war – kurz gesagt – für mich eine Konfrontation mit den Grenzen der Tonalität, und die vielen aufeinanderfolgenden Akkorde, gleich Stützen auf dem Klavier, sind Strahlen, die auswärts auf einen Brennpunkt gerichtet sind, traditioneller Punkt in diesem Bereich, der Klaustrophobie in vielen Gehirnen von heute erzeugt, die mit verbliebenen alten und neuen Kombinationen und den darin eingeschlossenen Möglichkeiten kämpfen . . . Es gibt auch Läufe brillantissimo virtuosissimo. Und am Griffbrett müssen die höchsten Töne gesucht werden. All dies geschieht in einem frei pulsierenden Tempo von fortwährendem rubato con fantasia.

Dom
Samstag, 16. Oktober, 20 Uhr

Lorenzo Ferrero

„Le néant où l'on ne peut arriver“

Oratorium für Soli, Vokal- und Instrumentalensemble
nach Texten von Blaise Pascal
mit Bildprojektionen
Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark



Lorenzo Ferrero,
geb. 1951 in Turin.
Musikstudium zunächst
als Autodidakt, dann bei
Massimo Bruni (Komposi-
tion) und Enore Zaffiri
(elektronische Musik).
Universitätsstudium
(Literaturwissenschaft)
mit einer Dissertation
über die Ästhetik bei John
Cage. Unterrichtete bei
den Synthesizer-Work-
shops I und II beim Kul-
turforum in Bonn. Mit-
arbeit am GMEB in Bour-
ges und bei J. A. Riedl.
Werke: Voyage dans la
fenêtre (Multimedia-
Spektakel mit L. F. Caude),
1973; Adagio (cantabile)
(Synthesizer), 1974;
Ghost Tantra (Gesang
und 10 Synthesizer, Text
von M. McClure), 1975;
Ellipse (2 Synthesizer),
1975; Bühnenwerk über
das Leben A. Rimbauds,
1974.

Wolfgang Bozic,
geb. 1947 in Graz.
Studium an der Musik-
hochschule Graz.
Anschließend Studienauf-
enthalt in Rom (Franco
Ferrara, Carlo Zecchi,
Bruno Maderna). 1970 Kor-
repetitor, 1975 erster Kap-
pellmeister am Opernhaus
Graz. Dirigierte u. a. die
österreichischen Erstauf-
führungen von „Der
zerbrochene Krug“ von
Fritz Geißler und „Der
Tod in Venedig“ von
Benjamin Britten. Rund-
funkaufnahmen als Pianist
und Dirigent, vor allem
mit zeitgenössischen
Werken. 1973 Lehrauftrag
an der Hochschule für
Musik und darstellende
Kunst in Graz.

Pro-Arte-Ensemble Graz
Chor der BEA Graz-Liebenau
Dirigent: Wolfgang Bozic
Simone Rist, Georgine Resick – Sopran
Marjana Lipovšek – Alt
Franz Xaver Lukas – Tenor
Takeshi Nozawa – Bariton
Friedemann Hanke – Baß
Claudio Dapra, Leonardo Gribaudo – Bildprojektionen
Einstudierung der Vokalensembles: Helmut Gugerbauer



Simone Rist,
Musikstudium am Konservatorium Paris, an der Piccola Scala in Mailand und am Mozarteum Salzburg. 1965 Beginn einer Konzertkarriere in Ostdeutschland, durch Krankheit unterbrochen. Rückkehr nach Frankreich, dort von 1967/68 Studium der elektronischen Musik (Musique concrète). Zusammenarbeit mit J. A. Riedl, München. Seit 1968 zahlreiche Konzerte mit zeitgenössischer Musik. 1971 Gründung des „Trio Rist“ mit dem Pianisten G. Frémy und dem Flötisten Denaud Francois.



Franz Xaver Lukas,
geb. 1940 in Wien. Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst und an der Universität in Wien. 1967 Berufung an die Hochschule für Musik in Graz. Konzertreisen nach Italien, Spanien, England, Holland, Belgien, Finnland, UdSSR, CSSR, Polen, Jugoslawien, Japan. Verpflichtungen beim steirischen Herbst, bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen und beim Carinthischen Sommer. 1973 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb für zeitgenössische Musik an der Scala in Mailand und kurz darauf Opern-Debüt an der Scala. 1974 Japan-Tournee als Evangelist der Matthäus- und Johannespassion von Johann Sebastian Bach. 1974/75 erster lyrischer Tenor in Gelsenkirchen mit Gastvertrag in Köln. Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen in mehreren europäischen Ländern.



Takeshi Nozawa,
geb. in Tokio, Studium an der Universität in Tokio und an der Wiener Musikhochschule (Oper, Lied, Oratorium). Hat sich seit seinem Studienabschluß als Konzertsänger vor allem auch mit zeitgenössischer Musik profiliert.



Friedemann Hanke,
geb. 1941 in Oberschlesien. Musikstudium (Klavier, Theorie, Gesang) in Düsseldorf. Engagements an den Städtischen Bühnen Osnabrück, am Stadttheater in Darmstadt und seit 1976 am Opernhaus in Graz. Seit 1966 rege Konzerttätigkeit in Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Köln, Bonn und Krefeld. Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.



Claudio Dapra,
geb. 1955 in Turin. Architekturstudium und Studium der elektronischen Musik am Konservatorium in Turin. Befaßt sich mit visueller Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Fotografie und ihrer Verbindung mit anderen Kunstmitteln, auch im Bereich der Medien. Entwickelte eine Notation für Synthesizer. Arbeitet seit 1973 mit Lorenzo Ferrero und Leonardo Gribaudo zusammen.

Leonardo Gribaudo,
geb. 1949 in Turin. Studium der elektronischen Musik am Turiner Konservatorium. Seit 1969 visuelle Forschungen, auch unter Verwendung der Fotografie. Ausarbeitung mehrerer audiovisueller und multimedialer Shows. Wissenschaftliche Arbeiten auf dem Gebiet der Computertechnik im Bereich der Musik.

Lorenzo Ferrero über „Le néant où l'on ne peut arriver“

Das Werk, dessen Titel man etwa mit „Das Nichts, das man nicht erreichen kann“ übersetzt, ist nach zwei Texten von Blaise Pascal komponiert. Besonders bedeutend ist das Kapitel der „Pensées“, in dem Pascal den Menschen zwischen zwei Unendlichkeiten stellt: unendlich groß – unendlich klein. Der erste Teil der Komposition bringt eine lange Steigerung bis zu dem Satz „das Universum ist eine Sphäre, deren Mittelpunkt überall, der Umkreis nirgends ist“ und auf den dann die Frage folgt: „Was ist ein Mensch in der Unendlichkeit?“ Hier setzt der zweite Text ein, das „Memorial“, eine Art Gebet, das Pascal immer mit sich trug: Es ist eine persönliche Antwort auf diese furchterregende, gläubige Frage. Der Text ist zwei kleinen Chören und sechs Solisten anvertraut, die unter anderem den Zentralteil (Memorial) „a cappella“ ausführen. Ein Kinderchor hat im ersten Teil die Rolle des naiven und unbefangenen Kommentators. Den Instrumental-Part teilen sich eine Bläser- und eine Schlagzeuggruppe. Die Schlaginstrumente haben charakteristisch zu „tönen“, weit entfernt von den heutigen Problemen der „Emanzipation des Lärms“. Es werden auch weniger gebräuchliche Schlaginstrumente, wie Litophone, Metallophone, diatonisch abgestimmte Gongs und Psalterien eingesetzt. Die harmonischen und melodischen Relationen der Töne sind geregelt nach ihren Positionen in der Ober- und Untertonreihe entsprechend meinen bei der Komposition von „Sieglied“ und „Ellipse III“ begonnenen Untersuchungen. Dies geht manchmal in Beziehung zu und Übereinstimmung mit der traditionellen Harmonik vor sich, ohne daß jemals irgendeine funktionelle Tonalität entsteht. Die musikalische Ausführung ist begleitet von einem in sich geordneten System von Projektionen, das den Sinn der Betrachtungen über den Text von Pascal erweitert. Die Einrichtung der Projektionen und die Anfertigung der Diapositive und Fotografien besorgten Claudio Daprà und Leonardo Gribaudo.

Lorenzo Ferrero „Le néant où l'on ne peut arriver“

Übersetzung der Texte von Blaise Pascal

I. Aus „Pensées“

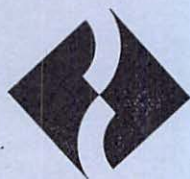
Also bedenke der Mensch die ganze Welt in ihrer hohen und weiten Herrlichkeit, er banne aus seinem Blick das Niedrige, das ihn umgibt. Er schaue das blendende Licht, das, um das All zu erhellen, wie eine ewige Leuchte gegeben ist, und die Erde werde ihm zum Vergleich zu der weiten Bahn, die dieses Gestirn beschreibt, wie ein Punkt, und er erschauere, daß diese weite Bahn selbst nur ein unmerklicher Punkt ist jenen Bahnen gegenüber, die die Sterne durch das Firmament ziehen, das sie alle umhüllt. Es ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Oberfläche nirgends ist. Was ist ein Mensch in der Unendlichkeit?

KLEINOSCHEG SEKT

.....SEIT

125

JAHREN



HOTEL DANIEL

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

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



Klavierhaus Kanzler

8010 Graz, Reitschulgasse 10, Tel. 80 1 56
Alleinvertretung
BECHSTEIN STEINWAY
Grotrian-Steinweg

HUMANIC

paßt immer



Geschäfts- und Gesellschaftsreisen
sowie Schulfahrten

8051 THAL 466, Telefon 51 5 50
8141 OBERPREMSTÄTTEN 8

PERSTLING

8020 GRAZ, STIGERGASSE 2

II. Memorial

„Gott Abrahams, Gott Isaaks, Gott Jakobs“,
nicht der Philosophen und Gelehrten.
Gewißheit, Gewißheit, Empfinden: Freude,
Friede.

Gott Jesu Christi

Deum meum et Deum vestrum.

„Dein Gott wird mein Gott sein“

Vergessen von der Welt und von allem,
außer Gott.

„Das ist aber das ewige Leben, daß sie dich
der du allein wahrer Gott bist und den du
gesandt hast, Jesum Christum erkennen.“

Jesus Christus!

Jesus Christus!

Ich habe mich von ihm getrennt, ich habe
ihn geflohen, mich losgesagt von ihm,
ihn gekreuzigt.

Möge ich nie von ihm geschieden sein.

Nur auf den Wegen, die das Evangelium
lehrt, kann man ihn bewahren.

Vollkommene und liebevolle Entsagung.

III. Aus „Pensées“

Aber um ihm ein anderes, ebenso erstaun-
liches Wunder zu zeigen, sollte er unter
dem, was er kennt, das Winzigste
(Ungreifbarste) suchen. In der Winzigkeit
ihres Körpers weise ihm eine Milbe die
unvergleichlich viel kleineren Teile,
Gliedermaßen mit Gelenken, Adern (Nerven)
in die Gliedermaßen, Blut in den Adern, Säfte
im Blut, Tropfen in diesen Säften, Gase in
diesen Tropfen. Einen neuen Abgrund will
ich ihn darin schauen lassen. Nicht nur das
sichtbare Weltall will ich zeichnen, sondern
auch die Unermeßlichkeit, die man im
Bereich des immer verkürzten Atoms von
der Natur erfassen kann. Denn wer wird
nicht staunen, daß unser Körper, ein Koloß,
eine Welt, oder vielmehr ein All ist,
gegenüber dem Nichts, wo wir nie
hingelangen können.

Claudio Dapra und Leonardo Gribaudo
zu den Bildprojektionen bei Lorenzo
Ferrerros „Le néant où l'on ne peut arriver“.

Der Aussage der Bilder liegen – so wie der
Musik Ferreros – die Texte Pascals aus
„Pensées“ zugrunde. Bilder und Musik
sind wohl eigenständige Analysen des
Themas, versuchen aber doch, einander
zu ergänzen.

Pascal versucht, die Grenzen des Physi-
schen und Psychischen zu formulieren.
Wir versuchen, die Grenzen der Verwend-
barkeit unserer Kunstmittel zu erweitern:
unendlich klein und unendlich groß;
einzufangen etwa die Mystik eines barocken
Sonnenunterganges, aber auch seine
Monumentalität zu zergliedern, bis zur Auf-
lösung des Lichtes des Himmels und der
Stofflichkeit der Erde . . .

Alle Bilder sind daher weder Beschreibung
noch Illustrationen, sondern Überlegungen
zu den Meditationen über die Gedanken
Pascals.



Haus der Jugend
(Orpheum)
Samstag, 16. Oktober, 22.30 Uhr

Vinko Globokar
Un jour comme un autre, 1975
Österreichische Erstaufführung



Vinko Globokar,
geb. 1943 in Anderny
(Frankreich). Musik-
studium (Posaune) an der
Musikhochschule in
Laibach und am Pariser
Konservatorium.
Kompositionsstudien bei
René Leibowitz und
Luciano Berio. Als
Soloposaunist, Dirigent
und Komponist tätig.
Dozent der Ferienkurse
für Neue Musik in
Darmstadt. Seit 1968
Lehrer an der Staatlichen
Hochschule für Musik in
Köln und am Kölner
Institut für Neue Musik.
1969 Gründung des „New
Phonic Art“-Ensembles.
Hauptwerke: Plan, 1965;
Voie, 1965/66; Accord,
1966;
Traumdeutung, 1967;
Fluide, 1967; Discours II
und III, 1967/69; Etude
pour folklore I und II,
1968; Correspondences,
1969; La Ronde, 1970;
Concerto Grosso,
1969/70; Drama, 1971;
Ausstrahlungen, 1971;
Airs de voyages vers
l'Intérieur, 1972;
Notes, 1972; Atemstudie,
1972; Vendre le vent,
1972/73; Laboratorium,
1973; Discours IV, 1974;
Das Orchester, 1974;
Dédoublement, 1975;
Monolith, 1976.

Linda Vickerman, Sopran
Jean Pierre Drouet, Schlagzeug
Michel Portal, Kontrabaßklarinette
Klaus Heitz, Violoncello
Ray Krueger, Tuba
Karlheinz Böttner, Elektrische Baßgitarre

**Vinko Globokar über
„Ein Tag wie jeder andere“**

(Denkschrift an Länder und Menschen, die die Folter ausüben.)
Ist es möglich, nur durch Töne und Schweigen allein einen dramatischen Inhalt auszudrücken? Kann man durch sie verständlich machen, daß es sich in „Ein Tag wie jeder andere“ um einen Vorgang handelt, der heute weit verbreitet ist, daß er auf allen Kontinenten ausgeübt wird, daß es sich um die Folter handelt? Wie soll man die psychologische Erniedrigung eines Menschen verdeutlichen, der auf diese Weise verhört wird, wie die sich krankhaft steigernde Aggression eines Menschen, der so verhört, wenn man nur Töne und Stille dazu verwendet? Verliert ein Text an bedeutungsmäßiger Wirksamkeit, wenn er in Musik verwandelt wird? Wird die Musik zur Untermalung, wenn sie auf das Tiefste die Verständlichkeit eines Textes respektiert?

Rollen:

Sopran: Die verhörte Person.
Baßklarinette: Die Person, die verhört.
Schlagzeug: Die Person, die die Befehle ausübt.
Violoncello: Die Person, die bereits verhört wurde.
Tuba: Die Person, die das Gesetz repräsentiert.
Baßgitarre: Die Person, die die öffentliche Meinung repräsentiert.

Form:

1. Vor der Verhaftung
2. Verhaftung
3. Die Einkerkierung
4. Erstes Verhör
5. Einzelhaft
6. Zweites Verhör
7. Halluzinationen
8. Drittes Verhör
9. Der Unfall
10. Die Vertuschung
11. Die öffentliche Meinung



Prunksaal des Schlosses Eggenberg
Sonntag, 17. Oktober, 10.30 Uhr

Zygmunt Krauze
Idyll für Volksinstrumente, 1974
Österreichische Erstaufführung

Soundscape für Tonband und Instrumente
Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark



Ensemble Warsaw Music Workshop
gegründet 1963 in
Warschau. Zusammen-
arbeit mit dem Exper-
imentalstudio des polni-
schen Rundfunks. Kon-
zerte mit zeitgenössischer,
vor allem Avantgarde-
musik in wechselnden
Besetzungen entspre-
chend den Anforderungen
der Programme. Ab 1967
fixierte Besetzung:
Klarinette, Klavier,
Posaune, Violoncello.
Bisher wurden mehr als
40 Werke speziell für
diese Besetzung des
Ensembles geschrieben.
Das Repertoire, das sein
ständiger Leiter Zygmunt
Krauze im Kontakt mit
den interessantesten und
bedeutendsten zeitgenös-
sischen Komponisten
aufgebaut hat, besteht
nicht nur aus rein instru-
mental, sondern auch
aus audiovisuellen und
live-elektronischen
Werken.
Das Ensemble arbeitet
hauptsächlich für den
Warschauer Herbst, kon-
zertierte aber auch in Bel-
gien, England, Frankreich,
Deutschland, Holland,
Italien, Norwegen, der
CSSR, Jugoslawien und
Österreich.

Warsaw Music Workshop
Zygmunt Krauze
Edward Borowiak
Witold Galazka
Czesław Palkowski

Kurzbiographie und Werkverzeichnis
Zygmunt Krauze siehe 15. Oktober, 22.30 Uhr

Zygmunt Krauze über „Idyll“

Das Stück wurde vom Westdeutschen Rundfunk Köln in Auftrag gegeben und im Beethovenhalle-Studio, Bonn, im November 1974 uraufgeführt. Seit damals gab es über 40 Aufführungen in den USA, Kanada, Portugal, Norwegen, Finnland, Schweden, Holland und Belgien.

Idyll wurde für 32 Volksinstrumente geschrieben: 4 Leierkästen, 4 Violinen, 4 verschiedene Dudelsäcke, 16 Glocken und 4 Querflöten. Alle Instrumente wurden für das Ensemble Warsaw Music Workshop von polnischen Volkskünstlern speziell angefertigt. Die meisten dieser Instrumente werden heute nicht mehr auf dem Land verwendet, aber sie wurden nach ihren historischen Vorbildern gebaut.

In diesem Stück werden die Instrumente auf natürliche Weise gespielt: Sie klingen, wie sie auf dem Land von der bäuerlichen Bevölkerung gespielt wurden. Dies ist kein Versuch, Volksmelodien zu imitieren oder Zitate aus der Volksmusik zu verwenden. Jedoch das Klangmaterial, das teilweise improvisiert ist, kann an Volksmelodien erinnern, weil die Konstruktion der Instrumente die musikalische Aktion in bestimmte Bahnen lenkt.

Zygmunt Krauze über „Soundscape“

Soundscape ist den vier Musikern des Warsaw Music Workshop-Ensembles gewidmet, die in diesem Stück auf mehreren Dutzend Instrumenten und Gegenständen, von denen ein Teil verstärkt ist, spielen. Das Tonband begleitet die Live-Aufführung vom Anfang bis zum Ende. Die Tonbandaufnahmen sind nicht verfremdet. Von der Masse der Klänge, die die Menschen umgeben, wählte und nahm ich zu allererst jene Klänge auf, die dem menschlichen Wesen verbunden und nicht aggressiv sind.



Elektronische Musik

Helmut Dencker¹
Juxtaposition
Uraufführung

Georg Friedrich Haas¹
Auslegung
Uraufführung

Peter Kolman²
g^{1/2}
Österreichische Erstaufführung

Klaus Josef Mitzner¹
Casus mixtus
Uraufführung

Ivan Parik²
In memoriam Ockeghem
Österreichische Erstaufführung



Helmut Dencker,
geb. 1944 in Husum (BRD). Musikstudium in Lübeck und Graz. Seit 1976 Lehrbeauftragter am Institut für elektronische Musik der Musikhochschule in Graz. 1975 Dr.-Eduard-Coudenhove-Preis, 1976 Staatsstipendium für Komposition des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Werke: Variationen über ... (elektronisch), 1972/73; drei Klavierstücke, 1973; „Im-Puls“ (elektronisch), 1973; Streichquartett, 1974; „Juxtaposition“ (elektronisch), 1974; „Giorno per giorno“, acht Lieder nach Gedichten von Giuseppe Ungaretti für Singstimme und Klavier, 1974/75; „Collage“ für Orchester, 1975; Solo für Posaune, 1975; „Reamalgarimate“, 2. Streichquartett, 1976; Blech & Holz für 3 Klaviere, 2 Trompeten und 2 Posaunen, 1976.

Realisation:

¹ Elektronisches Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

² Experimentalstudio des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava



Georg Friedrich Haas,
geb. 1953 in Graz.
Studium an der Grazer
Musikhochschule.
Werke: Quartett für
Querflöte, 2 Violinen und
Klavier, 1971; Lieder,
1971, 1972; „Derivate“
für Klavier solo, 1974;
„Pulsationen“ für 3 Quer-
flöten und Klavier, 1975;
Streichquartett, 1975/76;
„90. Psalm“ für Sopran
und Kammerorchester,
1976.

Peter Kolman,
geb. 1937. Studium am
Konservatorium und an
der Musikhochschule
Bratislava. Seit 1961 am
Tschechoslowakischen
Rundfunk, zunächst als
Musikredakteur und dann
als Leiter des Experimen-
talstudios tätig.
Werke: Konzert für Violine
und Orchester, 1960; drei
Klavierstücke zum
Gedächtnis Arnold Schön-
bergs, 1960; Partecipazioni
per 12 strumenti, 1962;
Sonata canonica für Kla-
rinette und Baßklarinette,
1963; vier Orchester-
stücke, 1963; Panegyrikos
für 16 Instrumente, 1964;
Molisation-Mobile für
Flöte und Vibraphon,
1965; „Monumento per
6.000.000“ für großes
Orchester, 1964/66; „D 68“,
1968; Streichquartett,
1970; Omaggio a Ge-
sualdo, 1970; „Bewegung“,
Musik für Blasinstrumente
und Schlagzeug, 1971;
Eine kleine Nachtmusik,
1971; Lentement mais pas
trop, 1972; Poliritmica,
1974; „E 15“, 1974.

Klaus Josef Mitzner,
geb. 1954 in Villach.
Studium an der Universi-
tät Graz (Rechtswissen-
schaften) und an der
Hochschule für Musik und
darstellende Kunst in Graz.
Entwicklung von Com-
puterprogrammen für
elektronische Kompositio-
nen am Rechenzentrum
Graz.
Werke: Elektronische
Studien, 1975; „miniatur-
ren“ für Klavier, 1976.

Ivan Parík,
geb. 1936. Studium am
Konservatorium und an
der Musikhochschule
Bratislava. Arbeitet bei
der Musikabteilung des
Tschechoslowakischen
Fernsehens. Seit 1968
Lehrtätigkeit an der
Musikhochschule Bratis-
lava. Mitarbeit im Ex-
perimentalstudio des
Tschechoslowakischen
Rundfunks Bratislava.
Werke: „Turmmusik“ für
12 Spieler, 2 Tonbänder
und Kirchenglocken,
„Musik zur Vernissage II“
für Flöte und Tonband,
Sonata-Canon für Violon-
cello und Vierkanal-Ton-
band, „In memoriam
Johannes Ockeghem“,
„Variationen über Bilder
von Miloš Urbásek“,
„Sonata pastoralis“, „Frag-
mente“, „Zitationen“ für
gemischten Chor, 2 Lieder
über Texte alter japani-
scher Dichter, Musik für
„Drei“; Sonaten für Vio-
loncello, Trompete, Flöte,
Klarinette, Oboe, „In den
Bergen“ für gemischten
Chor, „Introduction zur
Symphonie Nr. 102, B-Dur,
die A. D. 1797 Herr Josef
Haydn komponierte“ für
großes Orchester.

Helmut Dencker über „Juxtaposition“

Die Idee, die der „Juxtaposition“ zugrunde liegt, ist der Versuch, thematische Materialien so zu bringen, daß ihre „Inhalte“, ihr grundlegender Aufbau, nie klar in Erscheinung tritt. Es laufen mitunter in verschiedenen Ebenen Materialien gleichzeitig, werden miteinander verknüpft – scheinen als neues – werden aber bei dem Versuch einer „Etablierung“ wieder zerbrochen. Jedes dieser Elemente erhält durch ständig neue Anlagerungen kleinster Teilchen neue Bedingungen und Funktionen im Ablauf der Zeit. Man hört geradezu durch ein „offenes Fenster“ ein Kreisen um etwas, was nie vollständig in abgeschlossener Form erklingt.

Georg Friedrich Haas über „Auslegung“

Das Stück entstand 1975 und 1976 im Studio für elektronische Musik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Ausgangsmaterial für das 7'50" lange Stück ist ein gesprochener Text von 21" Dauer, dessen Wörter und Begriffe jedoch nicht als Hilfsmittel für den Ausdruck benutzt werden. Vielmehr wird die Sprache auf ihren musikalischen Gehalt reduziert und so weit verändert, daß nur noch an wenigen Stellen die Herkunft der Klänge zu erkennen ist. Die mehrteilige und auf einen Kulminationspunkt hinstuernde Komposition dieser Elemente setzt an die Stelle des gesprochenen Satzes ein autonomes Musikstück: seine Auslegung.

Peter Kolmann über „9^{1/2}“

Das Werk wurde 1976 im Experimentalstudio des Tschechoslowakischen Rundfunks realisiert. Es wurden ausschließlich elektronische Klänge verwendet, die vornehmlich von einem ARP Electronic Music Synthesizer produziert und verarbeitet wurden. Die Form des Werkes entspricht in etwa einer dreiteiligen Gliederung mit folgender Charakteristik: Rasch – Mäßig – Dramatisch.

Klaus Josef Mitzner über Casus Mixtus

Der Titel des Werkes weist auf seine Entstehungsweise: der „vermischte Zufall“ – ein Terminus technicus aus der Rechtswissenschaft –, eine Synthese von zufälliger Anordnung der Dauern sowie der formalen Elemente und genau geplanter Einflußnahme des Komponisten, kennzeichnen das Stück. Das Dauernkonzept wurde mit Hilfe des Rechenzentrums Graz erstellt. „Casus mixtus“ eröffnet den Ausblick auf eine Vielzahl möglicher Klangbildungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten mit elektronischen Mitteln, ohne sich jedoch auf der Stufe reiner Materialpräsentation zu bewegen. Das Stück spielt sich zum größten Teil „hinter dem Vorhang“ ab, es bewahrt während seines ganzen Verlaufes Distanz vom Zuhörer, die nur an einigen wenigen, aber formal und strukturell wichtigen Stellen aufgehoben wird.

Ivan Parik über

„In memoriam Johannes Ockeghem“

Dieses Werk ist ein umfangreiches elektroakustisches Fresko, dem Andenken des großen niederländischen Komponisten gewidmet. Inspirationsquelle und Anregung zu dieser Komposition war Ockeghems „Requiem“, dessen einzelne Ausschnitte durch diverse technische Mittel modifiziert und transformiert wurden. Das Werk ist in vier Teile gegliedert: Im ersten Teil ist der vokale Ursprung noch gut wahrnehmbar, im weiteren Verlauf ändert sich stets die Klangqualität; sie entfremdet sich mehr und mehr vom Original, bis nach der Kulmination des Entfremdungsprozesses wiederum das anfängliche Ockeghem-Zitat erklingt. Eine kurze Reprise aller musikalischen Ereignisse beschließt das Werk.



Stephaniensaal
Sonntag, 17. Oktober, 20 Uhr

Hans Ulrich Lehmann
„zu blasen“ für Holz- und Blechbläser, 1975
Uraufführung

Tona Scherchen-Hsiao
Tao pour viola-solo & orchestre en étoile
Österreichische Erstaufführung

Pause

Heinz Marti
Mask für drei Orchestergruppen, 1972
Österreichische Erstaufführung

Włodzimierz Kotonski
Die Windrose
Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Radio-Sinfonieorchester Basel
Dirigent: Michel Tabachnik
Solist: Thomas Christian, Viola



Hans Ulrich Lehmann,
geb. am 4. 5. 1937 in
Biel. Musikstudien an den
Konservatorien Biel,
Zürich und Basel (Violon-
cello und theoretische
Fächer). 1960 bis 1963 in
den Meisterklassen für
Komposition von Pierre
Boulez und Karlheinz
Stockhausen. 1960–66
Musikwissenschaftliche
Studien an der Universität
Zürich (Kurt von Fischer).
1964–1972 Lehrer an der
Musikakademie der Stadt
Basel. 1972 Berufung an
die Musikhochschule
Zürich (Lehrer für Kom-
position und theoretische
Fächer); 1976 Direktor von
Musikhochschule, Konser-
vatorium und Musik-
akademie Zürich. 1973
Musikpreis der Conrad-
Ferdinand-Meyer-Stiftung.
Werke: Régions pour un
flûtiste, 1963; Episoden
für Bläserquintett, 1963/64;
Mosaik für Klarinette,
1964; Spiele für Oboe und
Harfe, 1965; Noten für
Orgel, 1964/66; Instants
pour piano, 1968; Régions
III für Klarinette, Posaune
und Violoncello, 1970;
Monodie für ein Blas-
instrument, 1970; Sonata
„da chiesa“ für Violine
und Orgel, 1971; Tractus
für Flöte, Oboe und Kla-

rinette, 1971; tasten für
Klavier, 1972; faces für
Cembalo (Klavier) und
fünf Instrumente, 1972;
gegen-(bei)spele für fünf
Bläser, 1973; „... zu strei-
chen“ für 2 Violoncelli,
2 Violinen und 2 Violen,
1974; de-concertante für
einen Schlagzeuger, fünf
Instrumentalisten und
einen Dirigenten, 1975;
Quanti für Flöte und Kam-
merensemble, 1962; Kom-
position für 19 (für Kam-
merensemble), 1964/65;
Konzert für zwei Bläser
und Streicher, 1969; dis-
cantus I für Oboe und
Streicher, 1971; Position
für Orchester, 1971;
Rondo (Helmut Heissen-
büttel) für eine Stimme
und Orchester, 1976; dis-
cantus II für Sopran,
Orgel und Kammerorche-
ster, 1971; „bringen um zu
kommen“ (Franz Mon) für
Sopran und fünf Instru-
mente, 1972; „à la recher-
che...“ für Orgeln und
Stimmen, 1973; „Streuun-
gen“ für Chöre und
Orchester, 1975/76.



Tona Scherchen-Hsiao, geb. 1938 in Neuchâtel. Musikstudium an den Konservatorien von Peking und Schanghai, dann bei Olivier Messiaen, Hans Werner Henze und György Ligeti in Europa. Lehrtätigkeit an Schweizer Universitäten. Vorträge über altchinesische Musik in verschiedenen europäischen Ländern. Werke: In und Sin, zwei Stücke für Flöte solo, 1965; Tzang für Kammerorchester, 1966; Wai für Mezzosopran und Streichquartett, 1967; Khouang für Orchester, 1968; Shen für 6 Schlagzeuger, 1968; Sun für Oboe (Englischhorn), Trompete, Posaune, Schlagzeug und 2 Violoncelli, 1968; Tzoue für Flöte, Violoncello und Cembalo, 1970; Tzi für Chor a cappella, 1970; Yun-Yu für Violine und Vibraphon, 1972; Bien für 12 Instrumente, 1973; Tjao-Houen für Kammerorchester, Flöte, Oboe, Posaune, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug, 1973; Lien für Viola solo, 1973; Yi für zwei Spieler auf einem Vibraphon oder zwei anderen Instrumenten, 1973.



Heinz Marti, geb. 1934 in Bern. Musikstudium am Konservatorium Bern. Abschlüsse als Bratschist und als Lehrer für theoretische Fächer. 1965–68 Kompositionsstudien bei Klaus Huber in Basel. Seit 1968 als Bratschist im Orchester des Opernhauses in Zürich. Werke: „Der Magnet ist Schönheit“, Kantate für Sopran und sechs Instrumentalisten, 1969; „So einsam ist der Mensch“, für drei vokalinstrumentale Gruppen, 1969/70; Passages für Flöte und Klavier, 1970; Qui necdum natus est, Kantate für einen Flötisten, einen Sprecher, sechs Frauenstimmen, Chor, Orgel und zweispuriges Tonband, nach einer Thematik von Philip Oxman, 1971; Madrigali für Bläserquintett, 1971; Aube für Oboe und Cembalo, 1972; Traumbezirke für Flöte, Schlagzeuggruppe (drei Spieler) und vierspuriges Tonband, 1973; Cantus Firmus für Orgel, 1973; Konzept einer „Manifestation“ (auf einem öffentlichen Platz) für Fanfaren-Gruppe, Blasmusikkorps und Feuer-

werker, 1973; Correspondance (. . . à la sourdine) für Violine (oder Viola oder Violoncello) und Klavier, 1973/74; Interieur für drei Musiker, drei Assistenten, Lautsprecher und Requisiten, 1974; Responce für Streichtrio, 1974.



Wlodzimierz Kotonski, geb. 1925 in Warschau. Studium an der Musikhochschule Warschau. Forschungen über die Folklore der Karpaten und der Tatra. 1957 Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Entscheidende Anregungen durch die Musik Anton Weberns und Weberns Nachfolger. Ab 1958 freier Mitarbeiter am elektronischen Studio des Polnischen Rundfunks. Seit Herbst 1967 Lehrtätigkeit an der Musikhochschule in Warschau (Komposition und elektronische Musik). Dozent bei den Kölner Kursen für Neue Musik. Gastprofessor an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Schriftstellerische Tätigkeit (Schlaginstrumente im modernen Orchester). Seit 1974 Leiter der Hauptabteilung Musik am Polnischen Rundfunk.



Michel Tabachnik, geb. 1942 in Genf. Musikstudium in seiner Heimatstadt, Kompositionskurse bei Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez. Gastdirigent folgender Orchester: Berliner Philharmonisches Orchester, BBC Symphony Orchestra, Sinfonieorchester Brüssel, Residenzorchester Den Haag, Orchestre de la Suisse Romande. Seit kurzem Leiter des von Pierre Boulez gegründeten Ensembles Inter-Contemporain. Werke: Supernova für kleines Orchester, 1967; Pastel I und II, 1968; Frise für Klavier, 1969; Fresque für 2 Harfen und Orchester, 1970; Mondes für 2 Orchester, 1972; Sillages für 32 Solostreicher, 1972; Movimenti für Orchester, 1973.



Radio-Sinfonieorchester Basel

Das Radio-Sinfonieorchester Basel ist seit April 1970 Teil der Basler Orchester-Gesellschaft. Bis zu dieser Zeit war es als Radio-Orchester Beromünster in Zürich stationiert. Es konnte damals bereits auf eine fast 25jährige Geschichte zurückblicken. Im August 1945 begann das 28 Mann starke „Studioorchester Beromünster“ seine Tätigkeit unter der Leitung von Hermann Scherchen und Paul Burkhard. Etwa die Hälfte des Arbeitspensums war der sogenannten „Gehobenen Unterhaltungsmusik“ gewidmet, die andere Hälfte wurde mit ernster Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und, soweit es die kleine Besetzung des Ensembles zuließ, mit Werken der Romantik und der Gegenwart bestritten. 1957 beschloß der Zentralvorstand der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft, das Orchester zu vergrößern und auf den Stand von 59 Musikern zu bringen. Sie wählte Erich Schmied zum Chefdirigenten und als zweiten ständigen Dirigenten Jean-

Marie Auberson. Für die zusätzlichen neuen Positionen gingen damals sehr viele Bewerbungen ein, so daß die dafür bestellte Probespiel-Kommission die freien Stellen nach strenger Auswahl besetzen konnte. Für die Holz- und Blechbläser suchte man vor allem Musiker der französischen Schule zu gewinnen. Dieses vergrößerte Orchester erhielt dann die Bezeichnung „Radio-Orchester Beromünster“. Es hat sich in den darauffolgenden Jahren gezeigt, daß mit diesem ausgezeichnet qualifizierten und auf die Mikrophonarbeit bestens eingespielten Orchester ein verhältnismäßig breites Literatur-Spektrum produziert werden kann. Seit seiner Eingliederung in die Basler Orchester-Gesellschaft leistet das Radio-Sinfonieorchester Basel neben öffentlichen Konzerten und Theaterdiensten etwa 270 Dienste jährlich für das Radio der deutschen und rätoromanischen Schweiz.

Hans Ulrich Lehmann über „zu blasen“ für Holz- und Blechbläser

„zu blasen“ ist als Gegenstück und Pendant zu meiner Komposition „... zu streichen“ für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli zu verstehen. Die Streichinstrumente werden dort mit den vielfältigsten, auch unkonventionellen Stricharten behandelt. Auch im Bläserstück bildet die klangliche Differenzierung einen wesentlichen Aspekt der Komposition. Dazu werden etwa die extremen Lagen der Instrumente ausgenützt; alle „neuen“ Spieltechniken, wie z. B. Bartolozzi-Klänge, werden jedoch bewußt vermieden. In der großformalen Anlage handelt es sich um eine freie Reihungsform, in der sich die einzelnen Abschnitte meist unterbrochlos, oft fast unmerklich aneinander anschließen. Dabei behalten die „alten“ Kategorien von Spannung und Entspannung durchaus ihre Gültigkeit. „zu blasen“, ein stilles, zurückhaltendes Stück, ist 1975/76 im Auftrag des Schweizer Radios entstanden.



interRent Leihwagen

Pkw in allen Klassen – Lkw bis 3,5 t

8010 Graz, Grazbachgasse 27, Telefon (0 316) 73 4 66, 71 3 64



ÖSTERREICHISCHES CREDIT-INSTITUT,
AKTIENGESELLSCHAFT

ZENTRALE: WIEN I. HERRENGASSE 12
ZWEIGSTELLEN IN WIEN NIEDERLASSUNGEN IN DEN BUNDESLÄNDERN

ÖSTERREICHISCHER WACHDIENST

CHWOYKA & CO KG · DAS FÜHRENDE BEWACHUNGSUNTERNEHMEN – SEIT 1906

Graz, Annenstraße 27, (0 316) 9118 80



Reiseunternehmen

Josef Ofner



In- und Auslandsfahrten
Tag und Nacht



Funktaxi
Omnibus – VW-Bus



8052 Graz, Krottendorferstr. 66
Tel. (0316) 22560

AT-shop

Reininghausstraße 80, 8020 Graz
Telefon 52350

beim



Arbeitszentrum

**Autozubehör
Freizeitartikel
Straßenkarten**

Ihr starker Partner

**WENN MINERALBRUNNEN
Bad Gleichenberger
JOHANNISBRUNNEN**

**Tafelwasser
gegen Sodbrennen, Gallen-Leberleiden**

Tona Scherchen-Hsiao über Tao:

Suche nach einem Weg ins „L'ailleur“ (ins Anderswo), nach der geheimnisvollen und magischen Welt der Töne. Ein Werk der Meditation. Das Ganze quer durch den Tonbereich der Bratsche, ausgehend von „d“ und auf die Entdeckung neuer Töne und Melodien gerichtet. Das Orchester baut Klänge und harmonische und kontrapunktische Komplexe auf, die in ihrer Substanz von der Bratsche vorgezeichnet werden.

Heinz Marti über Mask für drei Orchestergruppen

Dem im Frühjahr 1972 entstandenen ein-sätzigen Orchesterstück habe ich das folgende Motto vorangestellt:

„Allwo dort die schönen
Trompeten blasen,
da ist mein Haus
von grünem
Rasen.“

Dieses Motto gibt einerseits die meditative Grundstimmung des Werkes wieder, anderseits verweist es auf ein „Wunderhorn“-Lied von Gustav Mahler, das sich in vier Episoden des Stückes – gleichsam wie hinter einer Maske – verbirgt. Schließlich will es mit der Aufteilung des Wortlautes in Verszeilen von 6, 5, 4, 3 und 2 Silben auf den formalen musikalischen Ablauf hinweisen: die rondoartig wiederkehrenden Lied-Episoden („Szenen“) werden immer kürzer, während umgekehrt die jeweils sich anschließenden Kommentare („Conclusionen“) mehr und mehr das Übergewicht erhalten.

Wlodzimierz Kotonski über „Die Windrose“:

Seit längerer Zeit beabsichtigte ich, ein Stück für Orchester zu schreiben. Da kam der Auftrag des österreichischen Rundfunkstudios Steiermark gerade meinen Plänen entgegen. Der Titel hat eigentlich mit der Musik sehr wenig zu tun. Die Windrose, dieses seltsame Zeichen, übte auf mich seit meinen jungen Jahren immer eine mysteriöse Wirkung aus. Sie ließ mich an das Segeln durch ferne Meere, an exotische, unbekannte Inseln, an etwas Wichtiges, aber Unerwartetes denken. Es ist durchaus möglich, daß meine Musik etwas davon angenommen hat. Auch in der Form des Stückes kann man bei gutem Willen eine ferne Verbindung mit der Gestalt der Windrose finden. Aber im Grunde ist es keine illustrative Musik. Sie könnte ebensogut zum Beispiel „musica concertante“ heißen.

Kammermusiksaal
Sonntag, 17. Oktober, 22.30 Uhr

Georg Kröll

„... schließlich sei ja auch DAS GEHÖR der Titel
der Studie“, 1971
Österreichische Erstaufführung

Pause

Gerhard Rühm

„eng“
Studie für 4 Sprecher, 1960

„12 : 4“
für 4 Stimmen, 1962

„Vati weiß alles“
5 Witze für 4 Sprecher, 1962

„Foetus“
Hörstück für 3 Frauen- und 3 Männerstimmen, 1974
Österreichische Erstaufführung

„The gentleness of rain was in the wind . . .“
für 3 Frauen- und 3 Männerstimmen, 1976
Uraufführung
Kompositionsauftrag des ORF-Studios Steiermark

Collegium Vocale Köln
Leitung: Wolfgang Fromme
Michaela Krämer, Gaby Ortsmann-Rodens – Sopran
Helga Hamm-Albrecht – Mezzosopran
Wolfgang Fromme, Helmut Clemens – Tenor
Hans Alderich Billig – Baß



Georg Kröll,
geb. 1934 in Linz/Rhein.
Studium an der Kölner
Musikhochschule. Lehrt
Musiktheorie an der
Rheinischen Musikschule
Köln. 1963 Förderpreis
der Stadt Köln. 1969/70
Stipendium Villa Massimo,
Rom. Auftragskomposition
zur Olympiade 1972.



Gerhard Rühm,
geb. 1930 in Wien.
Studium an der Staats-
akademie für Musik und
darstellende Kunst in
Wien. 1952 erste Laut-
dichtungen, ab 1954
hauptsächlich mit Litera-
tur beschäftigt (Mitbegrün-
der der „Wiener Gruppe“:
Achleitner, Artmann,
Bayer, Rühm, Wiener),
wobei er Literatur auch in
Grenzbereichen zur
bildenden Kunst („visuelle
Poesie“) und zur Musik
(„auditive Poesie“) vor-
antrieb. Tätigkeitsbereich:
Literarische Publikationen
(Rowohlt, Luchterhand,
Hanser sowie kleinere
Verlage), Ausstellungen,
Vorträge, Konzerte und
Theateraufführungen.
Lieferte auch wichtige
Beiträge zum „neuen Hör-
spiel“. Seit 1972 Lehr-
tätigkeit an der Hoch-
schule für bildende
Künste in Hamburg. Lebt
in Köln.
Wichtigste Publikationen:
„hosn rosn baa“, Wiener
Dialektgedichte, gemein-
sam mit Achleitner und
Artmann, 1959; „Konstel-
lationen“, Nr. 4 der Reihe
„konkrete Poesie“, 1961;
„Farbengedicht“, 1965;
„die Wiener Gruppe“,
Achleitner, Artmann,

Bayer, Rühm, Wiener, 1967; „Rhythmus r“, 1968; „Da“, eine Buchstabengeschichte für Kinder, 1970; „die Frösche und andere Texte“, 1971; „Orpheliea und die Wörter“, gesammelte Theaterstücke 1954–1971, 1972; „Mann und Frau“, 1972; Wahnsinn, 1973; „Comic“, 1975.

Collegium Vocale Köln, 1966 von Wolfgang Fromme gegründet, zunächst hauptsächlich auf Renaissancemusik spezialisiert. Seit 1968 auch Interpretation von zeitgenössischer Musik. Durch authentische Aufführungen avantgardistischer Vokalmusik sehr bald international bekannt. Konzertreisen durch verschiedene Länder Europas, Amerikas und Asiens führten die 6 Sänger in die bedeutenden musikalischen Zentren.



Georg Kröll zu

**„... schließlich sei ja auch DAS GEHÖR
der Titel der Studie“,**
geschrieben für das Collegium Vocale Köln.

Mit einer Gehörbildungsstudie hat diese Komposition nichts zu tun, obwohl – wenn nicht gerade eine freie Vokalführung verlangt wird – die Sänger sich der Solmisationssilben und Notennamen arabisch-islamischer und indischer Musiksysteme als Text bedienen und die Komposition als solche bei den Sängern ein gutes Gehör voraussetzt.

Der Titel ist dem Roman „Das Kalkwerk“ von Thomas Bernhard entnommen. Das unmittelbare Vorbild zu dieser Komposition war aber nicht so sehr der Inhalt als die dem Inhalt entsprechenden formalen Gegebenheiten dieses Romans: eine karge Prosa, ohne jeden Absatz und immer im Konjunktiv geschrieben, ein dicht verflochtenes Satzgefüge, stets auf den Kernpunkt des Geschehens hin konzentriert.

Die Komposition ist ein Gewebe aus Zeitfeldern, die sich mehr und mehr übereinander lagern. Sie gliedert sich in zehn Formteile. Jeder dieser Formteile geht von einem der beiden Zentraltöne aus, die das ganze Werk bestimmen. Diese Zentraltöne stehen unter sich in einem Tritonusverhältnis, das eine Grundtonbeziehung wiederum in Frage stellt, ähnlich wie der Konjunktiv die Fakten der Bernhardschen Erzählung in einen Schleier hüllt.

Dem durchweg gesungenen Werk wird sozusagen als inhaltlicher Bezugspunkt ein kurzer Sprechteil integriert, der ein Zitat aus „Das Kalkwerk“ bringt.

Gerhard Rühm über seine Kompositionen:

„eng“ ist eines aus einem Zyklus von Simultansprechstücken, die nur aus der Kombination weniger Wörter bestehen – es sind gewissermaßen ins Räumliche versetzte Wortkonstellationen. „eng“ ist auf vielfältige Vokalmischungen angelegt: fünf einsilbige Wörter mit jeweils den Vokalen i, e, a, o, u sind – immer in derselben Reihenfolge – auf vier Sprecher aufgeteilt, wodurch sich die Vokalzusammenklänge ruckweise ständig verändern; die Klangkomplexe lösen sich dabei sukzessive horizontal auf, so daß die Begriffe zunehmend verständlich hervortreten.

„12 : 4“ ist nach einem seriellen Prinzip gebaut, das aber den einzelnen Sprechern in einem gesteckten Rahmen gewisse Entscheidungsfreiheiten zugesteht. Neben isolierten Sprachlauten werden auch Gaumen- und Lippenschmalzer, Huster und Rülpsper verwendet.

„Vati weiß alles“ spielt mit Informationsstörungen durch Überlagerung verschiedener Sprechstimmen. Vier Sprecher haben je einen Witz auf Lager: nach verschiedenen fixierten Einsatzzeiten versucht jeder seinen Witz zu Gehör zu bringen und sich gegenüber den anderen durchzusetzen. Viermal wird dieser Versuch unternommen – der erste Sprecher versucht es beim viertenmal mit einem neuen Witz. Durch die vielfachen Überschneidungen – sie werden sich, dem individuellen Sprechtempo gemäß, bei jeder Aufführung etwas verschieben – gewinnt der Text montagehafte Züge: die Witze durchdringen einander. Was der Hörer dabei identifizieren kann, entspricht seiner Aufmerksamkeit – und dem Zufall.

„Foetus“

Das Hörstück „Foetus“, wie man bekanntlich die menschliche Frucht im Mutterleib vom 4. Monat bis zu ihrem Austritt bezeichnet, beschreibt nicht den realen Sachverhalt – das wäre mit den Mitteln der reinen (keine Sprache transponierenden) Stimme auch kaum möglich –, sondern weist auf das Modell einer archetypischen Befindlichkeit hin: dumpfes Eingebettetsein in den „Schoß der Natur“, gekennzeichnet durch Passivität, Wärme, Ruhe, Geborgenheit, schwereloses Treiben ohne konfliktschaffendes Ichbewußtsein – vielleicht das, was östliche Religionen als Nirwana-Zustand bezeichnen. Ein Weg dahin ist die Meditation, Abbau – wenn man will Regression: Rückkehr zum Ursprung. Es würde prinzipiell genügen, sich auf einen einzigen unveränderten Ton zu konzentrieren. Wo keine Zäsur ist, hört unsere Zeit auf, sich bemerkbar zu machen. Aber diesen Ton haben wir zuerst einmal nicht, und wenn wir ihn künstlich (etwa elektronisch) erzeugten, würden wir ihn sehr bald nicht mehr hören. Wir müssen ihn also immer wieder neu erschaffen, für uns erlebbar machen – am wirksamsten, indem wir ihn selbst hervorbringen. Doch ist er dann unserm Atem, der Pulsation des Lebens, unterworfen: er wird geformt. Auch Meditation ist ein Prozeß, und wenn dieses Stück meditativen Charakter hat, schließt dieser Entwicklung nicht nur nicht aus, er bedingt sie sogar – das Stück formt sich, und dabei bezieht es dann doch auch im strukturellen Aufbau Anregungen aus dem im Titel angesprochenen Thema. Das Stück entwickelt sich in sechs etwa gleich langen Abschnitten von geräuschhaften und eher diffusen Ansätzen über eine zum Gesangston konkretisierte, sich ständig weitergebende Ligatur zu einem immer differenzierter werdenden Klangkomplex (seine Ganztönigkeit symbolisiert den Zustand spannungslosen Seins). Planung und Zufall wirken zusammen; neben dem sich vokalisiert planmäßig aufbauenden Grundschema bewegen sich Konsonantgruppen nach einem im Detail weniger festgelegten Prinzip, das auch den einzelnen Stimmen einen gewissen Entscheidungsfreiraum läßt.

Analogien lassen sich immer herstellen – einige sind nahegelegt. So kann im Wechsel von m- und Vokalphasen eine Anspielung auf den Rhythmus von Schlaf und Wachen gesehen werden (m – der einzige Laut bei geschlossenem Mund). Das „organische“ Grundelement des Stückes ist der Atem, seinen Grundrhythmus (es gibt hier keinen Takt) bestimmt, wie lange die Stimme „den Ton“ zu halten vermag. Da das Stück nicht nur von einer Stimme, sondern von einer Gemeinschaft von Stimmen getragen wird, entsteht der Eindruck von Kontinuität, von Dauer. Wenn aber der Stimmklang einen Punkt der Dichte erreicht hat, der alternierendes Atmen nicht mehr zuläßt und ein gemeinsames tiefes Atemholen erzwingt, ist das Kontinuum auf natürliche Weise unterbrochen und damit auch dieses Stück Entwicklung beendet.

„Foetus“ wurde 1974 bei den Tagen für neue Kammermusik in Witten vom „Collegium Vocale Köln“, dem dieses Stück gewidmet ist, uraufgeführt. Es ist seither ein Bestandteil des festen Programms dieses Ensembles.

„**The gentleness of rain was in the wind . . .**“ eines der kurzen Fragmente von Percy Bysshe Shelley (1792–1822). – Seit ich vor etlichen Jahren auf dieses poetische Fragment gestoßen bin, tauchte es immer wieder in meinem Bewußtsein auf und bestärkte den Wunsch, etwas damit zu machen; ich vermeinte, das Fragment dränge geradezu danach, verwendet oder in irgendeiner Form weitergeführt zu werden. Als ich einige Ideen für ein Vokalstück für den „steirischen Herbst“ 1976 gegeneinander abwog, war plötzlich wieder Shelleys Fragment da und gewann in mir, fast ohne mein bewußtes Zutun, immer mehr Klang und Gestalt – als mehrstimmiges Vokalstück. Vielleicht liegt es an der offenen Form des Fragments, der atmosphärischen Andeutung, die doch schon genug enthält (jedenfalls genug für Shelley, um sie so festzuhalten), aber wohl ebenso sehr am Wortklang und Rhythmus, daß mich die kurze Phrase zu ständiger Wiederholung reizte, zu einem gewissermaßen abschmeckenden Vor-mich-her-Sagen oder -Denken; sie schien mir schon im Keim eine klanglich-rhythmische Ausdehnung, Entwicklung zu enthalten. Zugleich wirkt diese Zeile auf mich als ein poetischer Archetypus, als ein suggestives Signum für eine Situation, die – trotz der konkreten Begriffe „Regen und Wind“ – eigentlich mehr Empfindung als Beschreibung ist, und das nur durch ein einziges Attribut, des im Grunde unübersetzbaren Wortes „gentleness“. Aber gerade die Unübersetzbarkeit dieses englischen Wortes – und damit der ganzen Zeile – brachte mich bei den Versuchen, das entsprechende oder am ehesten entsprechende deutsche Wort zu finden, auf die Konzeption des Stückes in der vorliegenden Form. Im Problem der Übersetzung erscheint mir, par exemple, das Problem der Übermittlung (und damit der Kommunikation) überhaupt erhalten zu sein. Weniger das sachbezogene „Reale“ (wie wir's so sehen) ist schwierig mitzuteilen als vielmehr die Subtilität der eigenen Empfindung. Hier beginnt unsere praktische Sprache zu stammeln und nach Wörtern zu suchen. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“,

schließt Wittgenstein den Versuch, die Welt als „alles was der Fall ist“ zu benennen. Hier aber beginnt das Ressort der Kunst. Hier hat sie ihre Chance, wirksam zu werden, wenn sie den vermessenen und zugleich hoffnungslosen Anspruch hingibt, die Welt beschreiben zu wollen, wie sie ist, die Realität – woran noch manche glauben – „objektiv widerzuspiegeln“ (ein ebenso naives wie fades Unterfangen. „Kunst ist kein Abbild der realen Welt. Eine ist, bei Gott, mehr als genug“ zitiert Nelson Goodman in „Sprachen der Kunst“ aus einem Essay über Virginia Woolf), und lieber auf überraschende (also neue) Weise demonstriert, wie und was wir wahrnehmen, was wir dabei empfinden, und darüber hinaus, im besten Falle, provoziert, wie und was wir mehr wahrnehmen, empfinden könnten. Die Kunst antwortet den Daten des Daseins nicht mimetisch, durch notdürftige Reproduktion, sondern produktiv, durch Eingriff (Veränderung) und Erfindung. Das Hörstück „the gentleness of rain was in the wind . . .“ ist primär auditive Literatur, das heißt, die Konzeption ist eine literarische, die sich auch in musikalischer Gestalt artikuliert. Das Musikalische hat hier stets auch semantische Funktion, es erweitert den textsprachlichen Informationsbereich. Als ein Beispiel dafür sei die „war“-Vokalise, kurz vor Ende des Stückes, angeführt, die nicht nur eine musikalisch rezipierbare Form (Kanon) exponiert, sondern mit ihr das tragende Wort „war“ in seinem distanzierenden Charakter sinnfällig macht. – Beim Grazer Symposium „Zweifel an der Sprache“ (1973) gab ich dem oben zitierten Satz Wittgensteins eine auch für dieses Stück zutreffende Wendung: „wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man singen.“

Konzertsaal Nikolaigasse 2
Montag, 18. Oktober, 16.30 Uhr

Personale Gösta Neuwirth

Sonata brevis für Violine und Klavier, 1955

Fließend
Sehr langsam
Sehr straff

Hommage à Mahler für Klavier, 1961/70

Lyrical für Singstimme, Streichquartett und Klavier, 1955/56

Einsicht
Scherzo
Interludium
Centrale
Valse
Rondel

Pause

Méandres ténébreux für Violine, Klavier und Tonband, 1974

Von Unklaich nach China für Singstimme und zwei Klaviere, 1956/73

Auf leichten Füßen
Mide songs
Steam lodge song of the sun dance ceremony
Genügsamkeit
Dream song of thunders
Song for the puberty rite of a girl named Cowaka
Epilog

Trio für Streicher, 1953/76

Jane Gartner, Sopran
Ernst Kovacic und Wolfgang Streicher, Violine
Heinz Koll, Viola
Florian Kitt, Violoncello
Ivan Eröd, Klavier
Harald Oßberger, Klavier
Einstudierung: Peter Burwik



Jane Gartner,
geb. in Buffalo (USA),
Studium an der Harvard
University und an der
Hochschule für Musik und
darstellende Kunst in
Wien. Sopransolistin im
Ensemble Musica antiqua.
Konzerte auch mit dem
Ensemble des 20. Jahr-
hunderts. Lehrauftrag am
Institut für Aufführungs-
praxis an der Grazer
Musikhochschule und an
der Expositur Ober-
schützen. Sommerkurse
beim American Institute of
Musical Studies und in
den USA.



Iván Eröd,
geb. 1936 in Budapest.
Musikstudium in Budapest
und in Wien. Meisterkurse
bei Agosti, Nono, Steuer-
mann. Zunächst als
Korrepetitor, Konzertpia-
nist und freischaffender
Komponist tätig. Seit 1967
Lehrfähigkeit an der Grazer
Musikhochschule, seit
1975 als o. Prof. für
Musiktheorie und Kompo-
sition. Klavierpreise:
Busoni-Preis, Bösendor-
fer-Preis. Kompositions-
preise: Österreichischer
Staatspreis für Oper,
Theodor-Körner-Preis,
Förderpreis der Stadt
Wien. Werke: „Die Seiden-
raupen“ (abendfüllende
Oper); Kurzopern;
Orchesterwerke; Instru-
mentalkonzerte; Kammer-
musik; Lieder.

Kurzbiographie und Werkverzeichnis
Gösta Neuwirth siehe 15. 10., 20 Uhr.

Gösta Neuwirth über seine Kompositionen

Die „**Sonata brevis**“ für Violine und Klavier wurde im Frühjahr 1955 geschrieben und ein Jahr später von Friedrich Cerha und Erich Urbanner zum ersten Mal aufgeführt. Die drei Sätze geben mehr den Rahmen der traditionellen Sonatinenform vor (Sonatenhauptsatz – Adagio – Rondofinale), als daß sie sich wirklich daran hielten. So ging die Komposition des ersten Satzes von der Gegenüberstellung des solistischen Anfangs der Violine und der tiefen und dichten Tontrauben am Ende aus, von Feldern unterschiedlicher Satzdicke, nicht von thematisch-motivischer Arbeit. Auch der zweite Satz hält die Variationen, die ihm zugrunde liegen, so hinter dem Vorhang, wie der dritte den Rondocharakter in die Allegorie der einen und immergleichen Reihe erstarren läßt, über die sich eine Entwicklung dünner Punkte zu massiven Blöcken hinwegsetzt. Als eine Art Fußnote, eine Glosse zur verlorenen Zeit, habe ich im Jahr 1970 – um die Kürze des letzten Satzes gegenüber den beiden vorangegangenen auszugleichen – eine Kadenz eingefügt.

Das Klavierstück „**Hommage à Mahler**“ entstand 1961; die Arbeit daran wurde aber erst im Jahr 1970 endgültig abgeschlossen. Mit dem „Epilog“ aus den „Unklaich“-Liedern gibt das kurze Stück Zeugnis von der nach einer tiefgehenden Krise wiedergefundenen musikalischen Sprache. Es hält sich freilich durchaus indirekt zur Musik Mahlers, vermeidet Zitate und melodische Anspielungen; wichtig sind ihm nur, ganz in die strukturelle Bewegung versenkt, Gestus und Puls als Bilder der allegorischen Beschwörung.

Der Zyklus „**Lyrice**“ entstand in den Jahren 1955/56. Um das Zentrum des vierten Liedes, das als einziges alle Instrumente mit der Singstimme vereinigt, sind verschiedene Möglichkeiten des lyrischen und klanglichen Ausdrucks entfaltet.

Am Beginn steht – mit Blick zur verblassenden Tradition – ein Klavierlied, dem ein Scherzosatz für Singstimme, Violine und Violoncello antwortet. Das dritte Stück für Streichquartett und Klavier ist in sich spiegelbildlich; es spart vor dem Zentrum die Singstimme ebenso aus, wie sie im grimmigen Walzer des fünften Stückes schweigt. Das letzte Lied folgt jedoch nicht der Idee des Trakl'schen Gedichtes, dessen Worte sich kreisförmig zurückwenden wie die Bogenform des Zyklus insgesamt, sondern es setzt dem die Idee eines auskomponierten Zeitprozesses entgegen, der sich vom Anfang des Liedes an immer weiter öffnet.

Der Titel des Stückes „**Méandres ténébreux**“ für Violine, Klavier und Tonband bezieht sich auf eine Passage aus Prousts „Sodome et Gommorhe“, dem vierten Band von „A la recherche du temps perdu“; im Traum überschreitet der Erzähler den Fluß, der das Schattenreich von dem der Lebenden trennt. Seine düsteren Mäander bestimmen, immer enger werdend, den Zeitverlauf des Stückes. Zunächst beginnen die Instrumente allein; erst nach einiger Zeit kommt das Tonband hinzu und gewinnt immer mehr die Oberhand, bis es den Instrumentalklang am Ende gleichsam aufgefressen hat. Der Part der Instrumente ist streng komponiert, der des Tonbands auf Improvisation aus dem Klang von Geige und Klavier begründet. Es wurde im Frühjahr 1974 im elektronischen Studio der Hochschule für Musik in Graz realisiert.

„**Von Unklaich nach China**“ ist der Titel einer Zeichnung von Paul Klee; Geister Spuren des Heimatlich-Heimeligen, Vertrauten werden durch's Bild bewegt bis zum rechten Rand, wo ein Pfeil den Weg „nach China“ weist: daß das Vertraute zurückbleiben muß, ist auch die musikalische Idee der Komposition. Die erste Fassung, die 1956/57 entstand, übersetzte dies in den graphisch-reduzierten Klang des vierhändig zu spielenden Klaviers und der Singstimmenlinie, der den Kontrast der Gedichte Morgensterns zur magischen Wortbilderwelt nordamerikanischer Indianer scharf hervorhob. Eine Bemerkung meines Lehrers nach der Uraufführung, die Ilona Steingruber sang, ließ aber einen Haken zurück; so wurde ich die Lieder nicht los und in den folgenden Jahren vom Netz ihrer Widersprüche gefangen, bis sie so dicht geknüpft waren, daß sie (in einem zweiten Heft) niedergeschrieben werden konnten.

Das „**Trlo für Streicher**“ hat eine lange Geschichte; was zuerst ein Jugendwerk war, wurde in die Biographie des Autors hineingezogen. Anders als Joyces „Portrait of the artist as a young man“ mußte es freilich essayistisch offenbleiben, konnte kein im Rückblick romanhaft geschlossenes Jugendbild werden. Als unmittelbares Protokoll geht es, den Verwandlungen sich ausliefernd, den fertigen Begriffen von Stil und Werk auf den Grund. Das Stück entstand in einer ersten, viersätzigen Fassung im Jahr 1953 in Graz. 1959, während des Studiums in Wien, wurde es umgearbeitet; der letzte Satz wurde dabei fast ganz neu komponiert und vor allem das Ziel anvisiert, die ursprüngliche Kanonidee des zweiten Satzes rein auszukomponieren. Dadurch brach jedoch die geschlossene Stilwelt des Stückes auseinander. In der Mansardenwohnung eines Berliner Vorortes, einer tabula rasa der von allem Früheren getrennten Existenz, kam mir 1963 das Stück wieder nahe, in neuer Gestalt, mit neuen Bildern des Gegensatzes zwischen dem spröden Klang der drei Streicher, der nichts verbirgt, und dem angespanntesten Ausdruck, in dessen Zentrum der einstimmige Gesang steht. Die Rückkehr nach Graz schien es schließlich, wiederum Jahre später, möglich zu machen, die ursprüngliche Konzeption und alle spätere Entwicklung so miteinander zu verbinden, daß sich Stetiges und Tagebuchartig-Offenes die Waage halten können.

LYRICA

I Einsicht

Zwei Gesten nur sind uns erlaubt
meine winzige Spur ist schon bestaubt
sie harret der Notwendigkeit
für irgend etwas irgendwen
wie weit wir gehn
der Weg führt weit.

Philipp Jochen Bernauer

II Scherzo

Grünlich blasses Mondlicht
gleitet über glatte Dächer
staunt und tastet
verfängt in kahlen Ästen sich
spielt mit Schatten
und mit meinem Silberring
ärgert sich über die Laternen.

Charlotte Neubrand

III Centrale

Stunden gleiten manchmal fort
wie Seifenblasen
oder hallen
große Klänge in uns wider
dein Herz überkreist allen Raum
Libellengeist
reitet nicht gebunden
auf sanften Kugeln – Tönen
Schwebeblüte.

Gösta Neuwirth

IV Rondel

Verflossen ist das Gold der Tage
des Abends braun und blaue Farben
des Hirten sanfte Flöten starben
des Abends braun und blaue Farben
verflossen ist das Gold der Tage.

Georg Trakl

VON UNKLAICH NACH CHINA

I
Auf leichten Füßen
So sein heit'res Gleichgewicht
allem mitzuteilen
in des Abends liebem Licht
leicht dahin zu eilen
eine wilde Rose wo
im Vorübergehn zu küssen
und dem stillen Walde so
sich gestehn zu müssen
wieder dann aus Luft und Licht
seid'ne Verse fangend
nur sein heit'res Gleichgewicht
auszuruhn verlangend.

Christian Morgenstern

II
Mide songs
In form like a bird,
It appears.
The ground trembles
As I am about to enter.
My heart fails me
As I am about to enter
The spirit lodge.
The sound of flowing waters
Comes toward my home.
Now and then there will arise,
Out of the waters,
My Mide brothers,
The otters.
Beautiful as a star,
Hanging in the sky,
Is our Mide lodge.
What are you saying to me?
I am arrayed like the roses,
And beautiful as they.
The sound is fading away.
It is of five sounds.
Freedom.
The sound is fading away.
It is of five sounds.

Medizinlieder
In Gestalt eines Vogels
erscheint es.
Der Boden zittert,
da ich eintrete.
Das Herz wird mir schwach,
da ich betrete
die Hütte des Geistes.

Der Laut fließender Wasser
kommt zu meinem Haus.
Dann und wann erheben sich
aus den Wassern
die Ottern,
meine heimlichen Brüder.
Schön wie ein Stern,
hängend im Himmel
ist unsre Medizinhütte.
Was sagst du zu mir?
Ich bin gekleidet wie Rosen
und schön wie sie.
Der Laut entschwindet.
Fünffacher Klang.
Freiheit.
Der Laut entschwindet.
Fünffacher Klang.

Chippewa

III Steam lodge song of the sun dance ceremony

A voice,
I will send.
Hear me!
The land
All over,
A voice
I am sending!
Hear me!
I will live!

Lied im Dampfbad der Sonnentanzfeier

Einen Ruf
will ich senden.
Höre mich!
All
über Land
einen Ruf
sende ich!
Höre mich!
Ich will leben!

Teton Sioux

IV Genügsamkeit

Ich brauche nur den Duft der Welt
die ganze Welt zu haben
ich hab' mein Sach auf nichts gestellt
gleich manchem leichten Knaben.
Du lächelst mir so wird mir gut
und aus der Seele Mutterflut
die süßesten Lieder steigen.

Christian Morgenstern

V

Dream song of thunders

Sometimes
I go about pitying
Myself,
While I am carried by the wind
Across the sky.

Traumgesang der Donner

Manchmal
gehe ich voll Mitleid
mit mir selbst,
getragen vom Wind
durch den Himmel.

Chippewa

VI

Song for the puberty rite of a girl named Cowaka

A poor man takes the songs in his hand
And drops them near the place where the
sun sets.
See, Cowaka, run to them and take them
in your hand,
And place them under the sunset.

Lied für den Pubertätsritus eines Mädchens namens Cowaka

Ein armer Mann nimmt die Lieder in seine
Hand
und läßt sie fallen nahe dem Ort, wo die
Sonne untergeht.
Siehe, Cowaka, lauf zu ihnen und nimm
sie in deine Hand
und lege sie unter die sinkende Sonne.

Papago

Variationen

Abseitspflanzen und
Tanz des trauernden Kindes
ebenso der Satyrn
im Vogeldrama
Silbermondschimmelblüte
Kleine Seenot
der leicht bewegten
Segel- oder Geisterschiffe
vielleicht noch Schwestern
vom Stamme der Gorgo
Sturmgeist im Traumhaften
über den Orgelberg
rührt die Schlangengöttin
und ihr Feind

Montage nach Klee

VII

Epilog

So möcht' ich sterben, wie ich jetzt mein
Boot
aus sonnenbunten Fluten heimwärts treibe.
Noch glüht die Luft, noch liegt ein gütig
Gold
auf mir und allem um mich hergebreitet.
Bereit und heiter tu ich Schlag auf Schlag
dem Schattensaum der stillen Ufer zu.
So möcht ich sterben, Sonnengold im Haar!
Der Kiel knirscht auf – und mich umarmt
die Nacht.

Christian Morgenstern

Ivo Malec

Missa

Österreichische Erstaufführung

Yannis Xenakis

Persephassa, 1969

Österreichische Erstaufführung



Ivo Malec,

geb. 1925 in Zagreb. Studium an der Universität und an der Musikhochschule. Ab 1955 häufig in Paris. Begegnung mit Pierre Schaeffer. Mitarbeit in der „Groupe de Musique Concrete“. Ab 1959 ständiger Wohnsitz in Paris. Seit 1960 Mitarbeit im Forschungsbereich des ORTF und in der „Groupe de Recherches musicales.“ Ausstellung experimenteller Musik, Veranstaltung von Journées Rencontres etc. 1969 und 1972 Schallplattenpreise. (Académie du Disque Français und Académie Charles Cros.) Mitbegründer der Musique Plus. 1972 Professor für Komposition am Pariser Konservatorium. Auch als Dirigent tätig.

Werke:

- a) Elektronische Musik: Mavena, 1956; Reflets, 1960; Dahovi I et II, 1961; Luminétudes, 1968; Bizzarra, 1972;
- b) Orchestermusik: Mouvements en couleur, 1959; Sigma, 1963; Vocativ, 1968; Gammes, 1971; Teherana, 1975;
- c) Verschiedene Ensembles: Miniatures pour Lewis Carroll für Flöte,

Violine, Harfe und zwei bis drei Schlagzeuger, 1974; Cantate pour elle für eine Sopranstimme, Harfe und Tonband, 1966; Oral für Schauspieler und Orchester, 1967; Lumina für 12 Streicher und Tonband, 1968; Lied für 39 Streicher und 18 Stimmen, 1969; Dodecameron für 12 Gesangssolisten, 1970; Missa für 6 Schlagzeuger, 1973; Arco-11 für 8 Streicher, 1975.

Percussions de Strasbourg

Gabriel Bouchet

Jean Batigne

Claude Ricou

Olivier Desours

Georges van Gucht

Jean Paul Finkbeiner

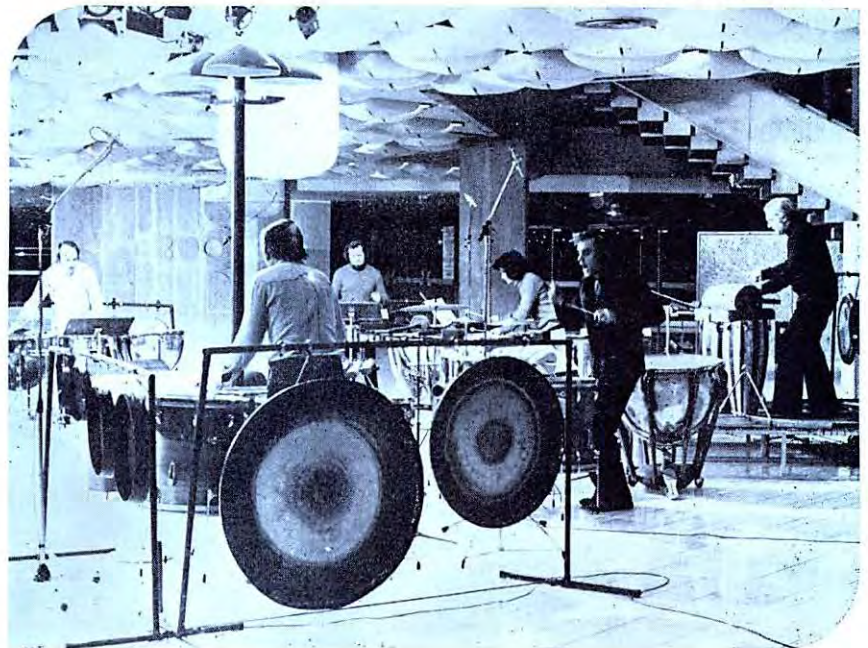


Yannis Xenakis,
geb. 1921 in Braila
(Rumänien). Technikstu-
dium in Athen. Lebt seit
1947 in Paris. Zunächst
Zusammenarbeit mit
Le Corbusier bis 1960.
Architektonische Planung
des Philips-Pavillons im
Rahmen der Brüsseler
Weltausstellung (1958).
Daneben Musikstudien bei
Arthur Honegger, Darius
Milhaud, Olivier Messiaen
und Hermann Scherchen.
Tritt 1953 erstmals als
Komponist hervor. Werke:
Metastaseis, 1955; Anaste-
naria, 1957; Pithoprakta,
1957; Achroripsis, 1957;
Duel, 1959; Syrmos, 1959;
Terretektorh, 1959; Hike-
tides, 1964; Akrata, 1964/
65; Nuits, 1966/67; Medea,
1967; Polytope, 1967;
Nomos Gamma, 1968;
Anaktoria, 1969; Perse-
phassa, 1969; Synaphai,
1969; Hibiki Hana Ma,
1970; Persepolis, 1971;
Aurora, 1971; Charisma,
1971; Linaia-Agon, 1972;
Mikka, 1972; Evryali, 1972.

Gabriel Bouchet,
geb. 1937 in Neuilly. Stu-
dium am Konservatorium
in Mulhouse und in Paris.
(F. Passi) 1959 Schlag-
zeuger beim Symphonie-
orchester Bern. Seit 1963
Mitglied der Percussions
de Strasbourg. 1966 bis
1973 erster Schlagzeug-
solist beim ORTF-
Orchestre Strasbourg.
Seit 1973 beim Philhar-
monischen Orchester
Straßburg.

Jean Batigne,
geb. 1933 bei Paris.
Studium am Nationalkon-
servatorium Paris (1. Preis
1951). Gründer der franzö-
sischen Schule für Schlag-
zeug. Erster Paukist beim
Stadtorchester Straßburg.
1953 Professor am Kon-
servatorium Straßburg,
Gründungsmitglied der
Percussions de Stras-
bourg. Mitglied der Jury
der Internationalen Wett-
bewerbe in Genf.

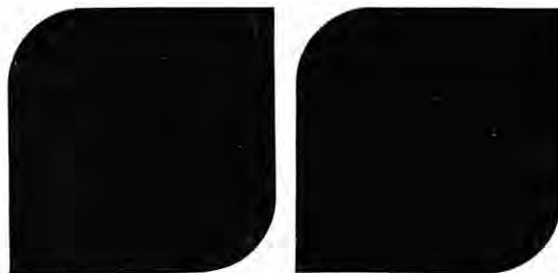
Claude Ricou,
geb. 1933 in Manosque.
Studium in Paris (Musik-
theorie und Schlagzeug),
erster Preis am National-
konservatorium Paris 1958.
Solist bei Konzerten und
Uraufführungen in Frank-
reich und im Ausland,
besonders unter der Lei-
tung von Pierre Boulez.
Schlagzeug-Solist beim
Philharmonischen Orche-
ster Straßburg. Grün-
dungsmitglied der Per-
cussions de Strasbourg.



Olivier Desours,
geb. 1950 in Paris. Studium in Paris und am Konservatorium Strasbourg (Jean Batigne) (Erster Preis 1975). Mitglied des Ensembles seit 1975.

Georges van Gucht,
Studium in Bordeaux (Preis für Gesang und Schlagzeug 1955) und am Nationalkonservatorium Paris (Preis für Schlagzeug und Medaille für Gesang). Danach erster Schlagzeugsolist beim ORTF. Fernsehaufnahmen und Soloabende. Seit 1962 im Kreis der Percussions de Strasbourg, Erarbeitung einer Methode, deren Ziel es ist, der Jugend die klassische und zeitgenössische Musik nahezu bringen: Methode Percustra.

Jean-Paul Finkbelner,
geb. 1928 in Straßburg; Studium in Straßburg. Preisträger des Konservatoriums (Violoncello, Schlagzeug, Kammermusik). 1950–1973 Schlagzeuger beim Radio-Symphonieorchester Straßburg. Anschließend Schlagzeuger beim Straßburger Philharmonischen Orchester. Gründungsmitglied der Percussions de Strasbourg.



Ivo Malec über Missa

Missa ist keine Messe im heute üblichen Sinn. Mich faszinierte der lateinische Name: Das Wort Missa erscheint mir, als hätte es unzählige geheimnisvolle und tiefe Bedeutungen verborgen, die es zu finden gilt. Als für mein fast schon fertiges Stück für die Percussions de Strasbourg ein Titel gefunden werden mußte, war es wohl dieses Wort, das sich mir fast von selbst – ohne das Gefühl einer Besitzergreifung – anbot. Dem Geist des Stückes entsprechend, ließ mich das Wort – ich sage bewußt das „Wort“ – einen Text in die Partitur schreiben, dessen Spiel plötzlich auftretender Großbuchstaben mir diese Motivation absolut zu erklären schien. Dieser Text, der später abgedruckt ist, sagt nicht allzuviel über das Stück selbst aus. Das Stück präsentiert sich wie ein durch Bewegung fortgesetzter Ton. Er gliedert sich mehr und mehr durch die von den Teilnehmern ausgehenden Impulse. Eine Reihe von „Szenen“ folgen wie musikalische Blöcke aufeinander. Einer von den sechs Musikern gibt meist den Impuls zum Spiel oder er beendet die Form eines Blockes durch Schläge auf das Vibro-slap oder das Tambourin und verwendet diese so wie eine Art „Cutter-Schere“. Die „Claves“ beschließen diese lange Zeremonie (ca. 45 Minuten), so wie sie anfangs das Universum der Schläge eröffnet haben. Über all dies möchte der Text, der in der Partitur steht, Rechenschaft ablegen: Eine Musik, die entspringt aus den Schlägen der Claves, die den Publikumsraum durchquert, das Ihre suchend, in einer Art Weg-Dreieck, das sich formt, zusammenzieht, ausdehnt, verengt in Tonblöcke und diese untereinander durch verschieden geartete Passagen verbindet. Blocks und PaSSAgen. Sechs Personen verstehen sich hier auf der Suche nach Musik, und unter ihnen ein „primus inter pares“, der unaufhörlich das innere Ritual weiterwebt und die zu nehmende Richtung anzeigt. Geste, Bewegung, Gesicht und Ton versuchen ihre Botschaft zu sagen, ihre MISSion; die ASSEMBLÉE-Vereinigung – bedeutet, eine ständige EMISSION der musikalischen Verbindungen – ihres Geheimnisses, ihres MYSTère. Und wenn zwischen dem Geschriebenen und

dem zwischen den Zeilen Stehenden, zwischen den Vorstellungen des Autors, der Interpreten und des Publikums, zwischen dem Metall und den Tierhäuten, dem Holz und den Trommeln, zwischen dem Saal und dem Podium, zwischen der Partitur und ihrer klanglichen Verwirklichung sich Musik entwickelt und schließlich ihren Weg bahnt, so wohl deshalb, weil die Percussionisten immer ihre Botschafter – MESSagers – waren. Diesen Straßburgern ist die MISSA gewidmet.

Yannis Xenakis über „Persephassa“

„Persephassa“, Göttin der Wiedergeburt der Natur im Frühling, Gattin des Pluto; Verkörperung der Kräfte der Erde und der Verwandlungen des Lebens. Die sechs Schlagzeuger sind ringförmig um das Publikum plaziert, das auf diese Weise von den Strömungen der Musik umschlossen wird. Das Werk benützt auf eine neue Art die Theorie der „Cribles“, die logischen Funktionen der Modulation, wie ein beweglicher Klangraum, wie schon in „Terrepektork“, „Polytope“ und „Nouras Gamma“. Darüber hinaus schlage ich neue Instrumente vor, die Simantra als Holz oder Metall, die ich bereits in „Orestie“ verwendet habe und deren ursprüngliche Idee in den Simandren der griechischen Klöster liegt. Dieses Stück, angeregt von den Percussions de Strasbourg, war ein Auftragswerk für das Festival von Persepolis.

Kammermusiksaal
Montag, 18. Oktober, 22.30 Uhr

Lucien Goethals
Tres Paisajes Sonoros, 1973
Österreichische Erstaufführung

Christian Wolff
For two players
Österreichische Erstaufführung

Henri Pousseur
Mnemosyne I—II, 1968/69
Österreichische Erstaufführung

Andre Laporte
Story II für Cembalo und 6 Instrumente
Uraufführung

Maarten Bon
Display II für 9 (more/less) musicians, 1971/72
Österreichische Erstaufführung

Vlaams Mobiel Ensemble Enteuxis, Gent
Dirigent: Eugen Lievens
Willie Verdievel, Posaune
Willie Carron, Kontrabaß
Eric Dequeker, Flöte
Johan Huys, Cembalo
Ivan Dudal, Oboe
Wilfried Deroo, Violine
Piet Dombrecht, Horn



Lucian Goethals,
geb. 1931, Studium in Buenos Aires, am Königlichen Konservatorium in Gent und in Utrecht. Kurse in Balthoven und Darmstadt. Gründungsmitglied der „Spectra“-Gruppe. Produzent und künstlerischer Leiter des IPEM (Institut für Psychoakustik und Elektronische Musik an der Universität Gent). Professor für Analyse am Königlichen Konservatorium Gent und Musikredakteur der „Yang“-Revue.

Christian Wolff,
geb. 1934 in Nizza. Lebt seit 1941 in den USA. Kompositions- und Altphilologie-Studium. Seit 1962 Dozent für Griechisch und Latein in Harvard. Entwickelte eine statische Kompositionsmethode, die eine stark begrenzte Zahl von Tonstufen benutzt. Strukturelle Grundlagen sind arithmetische Reihen rhythmischer Worte und expressiver Gebrauch von Pausen. 1957 führte er in seine Werke verschiedene Grade freier Interpretation ein.
Werke: Trio für Flöte, Cello und Trompete, 1951; Sommer für Streichquartett, 1961; Duo für einen Geiger und einen Pianisten, 1961; Septett für verschiedene Instrumente, 1964; Klavierstücke u. a. m.



Henri Pousseur,
geb. 1929 in Malmédy.
Studien an den Konser-
vatorien in Lüttich und
Brüssel; arbeitete 1954
und 1957 an den Studios
für elektronische Musik
der Rundfunkanstalten von
Köln und Mailand;
unterrichtete drei Jahre
in Buffalo, USA; Mitbe-
gründer und seit 1958
Leiter des Brüsseler
Studios APELAC, das jetzt
ein Teil des ebenfalls von
ihm geleiteten Centre de
Recherches Musicales in
Lüttich ist; unterrichtet an
der Universität und am
Konservatorium in Lüttich.
Werke: *Votre Faust*,
Variables Spiel in Art
einer Oper; *Electre*,
„Action musicale“ nach
Sophokles; *Symphonies a*
quinze solistes, 1955;
Trois visages de Liège,
für Tonband mit
elektronischen Klängen.



Andre Laporte,
geb. 1931 in Oplinter
(Brabant).
Musikstudium am
Lemmens-Institut
(Mecheln). Prix Lemmens-
Tinel 1958 (Orgel,
Improvisation, Kontrapunkt
und Fuge). Musikwissen-
schaft und Philosophie an
der Katholischen Universi-
tät Löwen. Als Komponist
hauptsächlich Autodidakt.
Jedoch Teilnahme an den
Darmstädter Ferienkursen
für neue Musik und an
den Kölner Kursen (Stock-
hausen, Gielen). Erster
Producer beim Dritten
Programm des Belgischen
Rundfunks (flämische
Sendungen), Präsident der
Belgischen IGNM-Sektion.
Professor für Harmonie
und Musikanalyse am
Königlichen Conserva-
torium Brüssel.
Werke: *„Jubilus“* für 12
Blechbläser und 3 Schlag-
zeuger, 1966; *„Ludus*
fragilis“ für Oboe, 1967;
„Story I“ für 2 Violinen,
Violoncello und Cembalo,
1967; *„Ascension“* für
Klavier, 1967; *„Inclina-
tions“* für Flöte, 1968; *„De*
profundis“ für gemischten
Chor, 1968; *„Le morte*
chitarre“, Kantate für
Tenor, Flöte und 14 Solo-
Streicher über ein Gedicht



Maarten Bon,
geb. 1933 in Amsterdam.
Studium am Musiklyceum
Amsterdam und in Paris.
Seit 1967 in Laren (Nord-
Holland). Ab 1970 als
Pianist beim NOS
(Niederlandse Omroep
Stichting) engagiert.
Werke: *Caprichoso y*
obstinado für Flöte solo,
1965; *Kristal tegen Spiegel*
für Rezitant, Klarinette,
Flöte, Cello und Klavier
nach einem Text von
A. Roland Holst;
Disturbing Peace, Improvi-
sation für neun oder mehr
oder auch weniger –
Musiker, 1972; *Free or not*
für 21 Bläser, 1972; *In*
Memoriam E. Ruttenberg
für Streichquartett; *Let's*
go out for a drive für
einen Posaunisten und
drei Pianisten, begleitet
von einem Dirigenten,
1970; *„Sieben, jedenfalls*
sieben“, für Klarinette,
Violoncello, Sopransaxo-
phon und 12 Tasteninstru-
mente, 1976.



Eugene Lievens,
geb. 1950 in Knokke a/Zee
(Belgien). Studium an der
Stedelijke Muziek-
academie Adriaan Willaert
in Roeselare, an der
Staatlichen Musikschule
in Brüssel, an der Kölner
Musikhochschule und an
der Academia Santa
Cecilia, Rom. Lehrer an
der Städtischen Musik-
schule in Izegem und an
der Staatlichen Musik-
schule Schaarbeek,
Brüssel. Dirigent des
„Vlaams Kamerensemble“
und der Koninklijke Opera
Gent.
Kompositionspreise in
Frankreich und Belgien.
Werke: *Musica Passionis*
für Rezitator, Soli,
Knabenchor, Sprechchor
und 13 Instrumente, 1971;
Genesis I, 1–5 für
Sopransolo und Knaben-
chor a cappella, 1972;
Epithalamion I für großes
Orchester, 1974; *Requiem*
per la terra für Rezitator,
Soli, Knabenchor, Männer-
chor, gemischten Chor
und Orchester, 1972/76.



**Vlaams mobile Ensemble
Enteuxis**

wurde 1968 durch Hermann Sabbe und Lucien Goethals gegründet mit der Absicht, neue Musik zu Gehör zu bringen. Die Gruppe besteht augenblicklich aus sieben Solisten.

Willie Verdiesel,
geb. 1944 in Brügge.
Laureat des Königlichen
Musikkonservatoriums in
Gent. Zwei Jahre im
Libanon im Orchester von
Beirut. Studierte danach
in Köln bei Vinko
Globokar neue Posaunen-
Techniken.

Willie Carron,
geb. 1942 in Brügge.
Laureat des Königlichen
Musikkonservatoriums in
Gent. Tritt seit mehreren
Jahren mit verschiedenen
Kammermusikensembles
auf. Dozierte Harmonie-
lehre am Konservatorium
in Gent.

Eric Dequeker,
Studium an den Musik-
konservatorien Gent und
Den Haag. Lehrer an den
Konservatorien Brügge
und Oostende, Solist des
„Collegium Instrumentale
Brugense“. Konzerte als
Solist in Belgien, Holland,
Luxemburg, Deutschland
und Dänemark.

Johann Huys,
geb. 1942 in Gent.
Studium am Königlichen
Konservatorium für Musik
in Gent. 1966 Laureat des
internationalen Orgel-
wettbewerbes in Prag und
3. Preis für Orgel-Impro-
visation. Lehrer für Orgel
an der Musikakademie in
Gentbrügge und Lehrer
für Cembalo am König-
lichen Musikkonservato-
rium in Gent.



Ivan Dudal,
geb. 1950, Studium am
Königlichen Musikkonser-
vatorium Brüssel. Erster
Preisträger beim Solisten-
wettbewerb Wien 1973,
Laureat des Wettbewerbes
„Pro Civitate“, Belgien,
Solist der Königlichen
Oper Gent, Mitglied des
Belgischen Oboentrios,
Konzerte in westeuropäi-
schen Ländern, u. a.
Spanien, Italien und
Österreich.



Wilfried Deroo,
geb. 1947. Studium am
Königlichen Konservato-
rium für Musik in Brüssel.
Laureat des Stimus-
Wettbewerbes.



Piet Donbrecht,
geb. 1947. Studium an
den Konservatorien in
Gent und Amsterdam.
Lehrer für Horn und Kam-
mermusik am Konservato-
rium in Gent. Solohornist
an der königlichen Oper
zu Gent.



**Lucien Goethals über
„Tres Paisajes Sonoros“**

für Flöte, Oboe, Horn, Posaune, Violine,
Kontrabaß und Cembalo. Komponist für das
„Vlaams Mobiel Ensemble Enteuxis“ Gent.
Labyrinthische Landschaft
Trübselige Landschaft
Landschaft mit Trümmern
Nach einem Text von Jorge Luis Borges:
„Senti, en la ultima pagina, que mi
narracion era un simbolo del hombre que
fui mentros la escriba y que, para redactar
esa narracion, yo tuve que ser aquel hombre
y que, para ser aquel hombre, yo tuve que
redactar esa narracion, y asi hasta lo
infinito.“

Andre Laporte über „Story II“

Wie Story I enthält Story II eine Reihe von
Episoden (Instrumental-Akten), wobei
verschiedene Instrumental-Gruppen oder
einzelne Instrumente in wechselnden
Situationen zueinander in Beziehung treten,
etwa in der Art, wie dies zwischen den
Personen einer literarisch-dramatischen
Handlung der Fall ist. Die musikalische
Struktur zeigt also eine bestimmte Verwandt-
schaft mit dem Theater; die Triebkräfte und
die durch sie geschaffenen Konfliktsitua-
tionen sind hier jedoch rein musikalischer
Art.

Maarten Bon über Display II

Das Stück ist eine Studie über verschiedene
Arten des Improvisierens; ein Versuch,
verschiedene Vorgänge zueinander zu
bringen, so, daß das Ergebnis eine
geschlossene musikalische Einheit bringt.
Das Besondere an dieser Partitur ist, daß
wohl ganze Stücke ausgeschrieben sind, es
dem Musiker aber freisteht, daraus zu
wählen, was ihm gefällt. Die Schwierigkeit
bei solchen nicht ganz auskomponierten
Stücken liegt in der Frage, ob der Spieler
genügend Material hat, um ohne allzuviel
Mühe mitwirken zu können. Das Stück muß
eigentlich gemeinsam studiert werden.
Display bedeutet „Vorführung“: Die Spieler
sollen also aus dem vorgegebenen und
selbst gewählten Tonmaterial ein hübsches
Schauspiel machen.

Musikprotokoll 1968 – 1975

Komponisten

Werke

Ausführende

UA = Uraufführung

EE = Europäische Erstaufführung

ÖE = Österreichische Erstaufführung

Komponist	Werk	Ausführende
Ager Klaus	Silences VIII	1975 Band, Studio des American Center Paris
Alcalay Luna	Platitudes en occasion	UA 1973 Pro-Arte-Ensemble Graz
Allende-Blin Juan	Sons brisés in memoriam Lothar Schreyer, 1967	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
	Mein blaues Klavier	ÖE 1972 Gerd Zacher, Orgel
Alsina Carlos Roqué	Trio 1967, op. 19	ÖE 1971 New Phonic Art Ensemble
	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	Konert 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
	Three Likes für Klarinette, 1973	ÖE 1975 Basel Ensemble
Antunes Jorge	Cromorfonética	UA 1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Intervertige für Sreichquartett, Bläserquintett und Tonband	UA 1974 Pro-Arte-Orchester Graz
Apostel Hans Erich	Paralipomena dodekaphonika der Haydn-Variationen, op. 17, anderer Teil, op. 44, für großes Orchester	UA 1970 ORF-Symphonieorchester
Arrigo Girolamo	Organum Jeronimus	UA 1975 Pro-Arte-Orchester Graz
Auld Jesten	Leans out of bounds	1972 Kulturkartetten, Stockholm
Bahk Junsang	Seak 1	1972 Ensemble „die reihe“
Balassa Sándor	Xenien, Nonett, op. 20, 1970	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
	Tabulae, op. 25	UA 1973 Budapester Kammerensemble
Barbaud Pierre	French Gagaku	UA 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
Bark Jan	Bar, 1968	ÖE 1972 Kulturkartetten, Stockholm
	Polonaise, 1966	ÖE 1972 Kulturkartetten, Stockholm
Bartók Béla	IV. Streichquartett, 1928, Suite	1968 Bartók-Quartett, Budapest
	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
Benhamou Maurice	Kaddish	ÖE 1974 Ensemble 20. Jahrhundert
Bentzon Niels Viggo	Formula 1970, Edgard Varèse in memoriam	UA 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Berg Alban	Konzert für Violine und Orchester	1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	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
	Chemins II B für Orchester	ÖE 1972 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden
	Sequenza für Solostimme	1972 Carol Plantamura, Sopran

Komponist	Werk	Ausführende
	Sequenza für Soloflöte (1958)	1973 Budapest Kammerensemble
	Points on the curve to find	ÖE 1975 Pro-Arte-Orchester Graz
	Air für Sopran und Orchester	1975 Pro-Arte-Orchester Graz
Bertola Eduardo	Signals	UA 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Birtwistle Harrison	An Imaginary Landscape	ÖE 1971 BBC-Symphonieorchester
Bjelik Martin	Kammermusik 70	UA 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Blacher Boris	Westen—Osten—Südosten	UA 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Blaimschein Franz	Concerto für Streicher und Cembalo	UA 1974 Ensemble 20. Jahrhundert
Boulez Pierre	Eclat/multiples	1971 BBC-Symphonieorchester
	cummings ist der dichter	ÖE 1972 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
	Structures, deuxième livre	1975 Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier
Bozay Attila	Improvisationen für Zither	ÖE 1975 Attila Bozay, Zither
	Formazioni für Violoncellosolo	ÖE 1975 Péter Lukács, Bratsche
Božić Darijan	Audiospectrum	ÖE 1974 Slowenische Philharmonie
Brand Max	Ausschnitte aus der Oper „Maschinist Hopkins“, 1973	1973 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Brown Earle	Corroboree, 1964	1975 Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier
Burghauser Jarmil	Der Baum des Lebens	UA 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Busoni Ferruccio	Improvisationen über Bachs Choral „Wie wohl mir“, 1916	1975 Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier
Bussotti Sylvano	Julio Organum Julii	1971 Erik Welin, Orgel
	Tableaux vivants	1975 Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier
Cage John	Variations III, 1963	ÖE 1969 Gerd Zacher und Juan Allende-Blin, Orgel
	Variations I, 1958	1971 Erik Welin, Orgel
	Variations III	1972 Gerd Zacher, Orgel
	Construction in metal	ÖE 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Cardoso Lindemberg	Reflexoes II für Kammerorchester	UA 1974 Pro-Arte-Orchester 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“
	Spiegel VI	1969 ORF-Symphonieorchester
	Spiegel IV	UA 1971 ORF-Symphonieorchester
	Verzeichnis	ÖE 1971 Schola Cantorum Stuttgart
	Spiegel I—VII	UA des Gesamtzyklus 1972
	Intersezazioni II für Violine und Orchester	UA 1973 Südfunk-Symphonieorchester Stuttgart
	Fasce für großes Orchester	UA 1975 ORF-Symphonieorchester
Chiari Giuseppe	Musica madre	UA 1975 Gruppe Acezantez Zagreb
Cikker Jan	Orchesterstudie	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks, Bratislava

Komponist	Werk	Ausführende
Cipra Milo	Lettres	UA 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Consoli Marc Antonio	Isonic I	UA 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Dallapiccola Luigi	Hiob	Erstauff. Hochschulammerchor Graz und in deutscher Joseph-Haydn-Orchester Übersetzung 1968
	Commiato	UA 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
David Thomas Christian	Konzert für Gitarre und Streichorchester	UA 1968 Collegium musicum instrumentale Graz
Denisow Edison	Zwei Sätze aus den „Italienischen Liedern“, 1968	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
	Peinture pour grand orchestre, 1970	UA 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
	Chant d'automne	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Detoni Dubravko	Formen und Flächen	UA 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
	Graphik V	UA 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
	Fragment, 1975	UA 1975 Gruppe Acezantez Zagreb
	Ein Märchen	1975 Gruppe Acezantez Zagreb
Devčić Natko	Konzert für Stimme, Ondes Martenot und Kammerensemble	UA 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Dimov Bojidar	Continuum II, Trauermusik für Dana Košanova	UA 1969 ORF-Symphonieorchester
	Invocation	UA 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 Sprachklänge	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
	Zwei Elegien nach Texten von Bertolt Brecht für Gesang und Klavier	1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
	Die Römische Kantate, op. 60	ÖE 1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
	Präludium und Fuge über B-A-C-H, op. 46	ÖE 1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
	Palmström, Zwölfstundstudien nach Tex- ten von Christian Morgenstern, op. 5	1971 Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin
	5 Orchesterstücke (1938)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester (1962)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Gegen den Krieg (1936)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Bilder aus der „Kriegsfibel“ (1957)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
	„Dans les rues“, op. 34 (1933)	ÖE 1971 Pro-Arte-Ensemble Graz
Englert Giuseppe G.	Non pulsando pro organo	UA 1972 Gerd Zacher, Orgel

Komponist	Werk	Ausführende
Eröd Ivan	Ricercare ed aria für Flöte, Oboe Baßklarinette und Horn	ÖE 1968 Wiener Bläserquintett
Farkas Ferenc	Bläserquintett	UA 1968 Wiener Bläserquintett
Feldman Morton	The straits of Magellan	ÖE 1972 Ensemble „die reihe“
	I met Heine on the rue fuerstenberg	ÖE 1974 Ensemble 20. Jahrhundert
Ferneyhough Brian	Coloratura für Oboe und Klavier, 1966	ÖE 1975 Basel Ensemble
Ferrero Lorenzo	Missa brevis, nach einem Text von Francois Caude für 5 Frauenstimmen und 2 Synthesizer	1975 Simone Rist, Jane Gartner, Heidemarie König – Sopran Eva Novšak-Houska, Marjana Lipovšek – Alt
Foretić Silvio	Studie I	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Fortner Wolfgang	Zyklus für Violoncello, Bläser, Harfen und Schlagzeug	UA 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
Frajt Ludmila	Lieder der Nacht für Chor und Instrumentalensemble	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
	Tuzbalica (Totenklage) für 17 Stimmen a cappella	ÖE 1975 Pro-Arte-Chor Graz
Gandini Gerardo	Fantaisie-Impromptu	EE 1971 ORF-Symphoniorchester
Gehlhaar Rolf	Musi-ken	ÖE 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
	Liebeslied für großes Orchester und Alt	UA 1974 Rundfunk-Sinfoniorchester Saarbrücken
Gerhard Roberto	„Die Pest“ für Sprecher, Chor und Orchester	ÖE 1974 ORF-Symphoniorchester, ORF-Chor
Globokar Vinko	Etude pour folklor II, 1968	ÖE 1970 Sinfoniorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Drama für einen Pianisten und Schlagzeuger	UA 1971 New Phonic Art Ensemble
	Concerto grosso	UA der Neufassung 1971 Musique vivante, Paris
	Soli aus Laboratorium, 1973	ÖE 1975 Basel Ensemble
Goeyvaerts Karel	Al naar gelang	ÖE 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Hába Alois	„Der Weg des Lebens“ Sinfonische Fantasie, op. 46	1974 Slowenische Philharmonie
Haidmayer Karl	IV. Bläserquintett	UA 1968 Wiener Bläserquintett
	Symbiose III für vier Gruppen	UA 1969 Collegium musicum instrumentale Graz
	Symbiose IV (3. Sextett 1971)	UA 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
	Sprüche nach Laotse für Kammerchor und 13 Instrumente	UA 1973 Pro-Arte-Ensemble Graz
Hambraeus Bengt	Shogaku (1967)	1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Haubenstock-Ramati Roman	Multiples	UA 1969 Ensemble „die reihe“
	Chants et Prismes	ÖE 1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
	Chorographie	UA 1971 Schola Cantorum Stuttgart
	Tableau III	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester

Komponist	Werk		Ausführende
Haubenstock-Ramati Roman	Concerto a tre	UA 1973	Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
	Sonate für Cello-Solo	UA 1975	Heinrich Schiff, Cello
Hauer Josef Matthias	Apokalyptische Fantasie	UA 1969	Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Sinfonietta	1969	Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
	Violinkonzert	ÖE 1969	Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
	Wandlungen	1969	ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Heiller Anton	Geistliches Konzert	UA 1970	Hochschulkammerchor Graz
Herrera Anton	Engramas	UA 1972	Ensemble „Kontrapunkte“
Hespos Hans Joachim	Traces de . . .	UA der	Gerd Zacher, Orgel
		Neufassung 1972	
Holliger Heinz	Pneuma, 1970	ÖE 1970	Südwestfunkorchester Baden-Baden
	Dona nobis pacem	UA 1971	Schola Cantorum Stuttgart
	Kreis für Spieler	UA 1972	Musique vivante, Paris
	Cardiophonie für Oboe und 13 Magnetophone, 1971	1975	Heinz Hollinger, Oboe
Honegger Arthur	Horace victorieux	1973	Kattowitzer Rundfunkorchester
Horvat Stanko	„Taches“ für Klavier und Kammerorchester	UA 1968	Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Horvath Josef Maria	„Redundanz II“ für Streichquartett	EE 1968	Kammermusikvereinigung des ORF
	Melencolia I	UA 1972	ORF-Symphonieorchester
	Origines	UA 1975	Ensemble 20. Jahrhundert
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
	Der Frieden	ÖE 1969	Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
Ives Charles	Holidays Symphony	ÖE 1975	ORF-Symphonieorchester Pro-Arte-Chor Graz
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
	Montage	UA 1969	Kölner Ensemble für neue Musik
	Musik aus Tremens	ÖE 1969	Kölner Ensemble für neue Musik
Kahowez Günter	Elementalchemie für Violoncello und Schlagzeug, 1975	UA 1975	Heinrich Schiff, Cello Kurt Prihoda, Schlagzeug
Kai Sesshu	Westen—Osten—Südosten	UA 1970	Collegium musicum instrumentale Graz
Kalabis Viktor	Sinfonie Nr. 2	ÖE 1969	Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Kalmár László	Monologo Nr. 2 für Geige	UA 1975	András Kiss, Geige

Komponist	Werk	Ausführende
Kaufmann Dieter	Pax, op. 15	UA 1970 Hochschulkammerchor Graz
	Gefängnisse für Orgel	UA 1971 Karl-Erik Welin, Orgel
	Chute 1970	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
	Herbstpathetique nach Gedichten von Hölderlin und Rilke	1975 Band, Studio der Groupe de Musique Experimentale de Bourges
Kelemen Milko	Pan – Worüber man nicht sprechen kann – davon soll man singen	UA 1976 Schola Cantorum Stuttgart
	Les Mots II	ÖE 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
	Abecedarium	UA 1974 Hochschulkammerorchester Graz
Kessler Thomas	Tantana	ÖE 1975 Gruppe Acezantez Zagreb
	Piano Control für Klavier und Synthesizer	ÖE 1975 Jürg Wyttenbach, Klavier
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	UA 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
		1975 Gruppe Acezantez Zagreb
Kollektiv-Komposition	Kitschvariationen	UA 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel
Konietzny Heinrich	Brevarium rhythmicum	ÖE 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks
Kopelent Marek	Rozjemani, Kontemplation	ÖE 1970 Wilhelm Krumbach, Orgel
	Halleluja, 1967	UA 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Koringer Franz	Intimissimo	UA 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
	Linien	ÖE 1975 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
Kotonski Wlodzimierz	Eurydice	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Krauze Zygmunt	Piece for orchestra Nr. 1	UA 1974 Pro-Arte-Ensemble Graz und Bänder des Polnischen Rundfunks Warschau
	Fête galante et pastorale	1975 Ensemble 20. Jahrhundert
Krek Uros	Song	ÖE 1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Krenek Ernst	Mouvements concertants	EE 1968 Hochschulkammerchor Graz
	„Aegrotavit Ezechias“	UA 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
	Doppelt beflügeltes Band	1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
Kuljerić Igor	Lamentatio Jeremiae Prophetae	UA 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
	„Sequenzen“	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Kurtág György	Bläserquintett	ÖE 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
	Erinnerung an eine Winterabenddämmerung	ÖE 1975 Mártá Fábrián, Cimbalom
	Szalkak für Cimbalom-Solo	ÖE 1975 András Kiss, Geige, und Mártá Fábrián, Cimbalom
	Duos für Geige und Cimbalom	

Komponist	Werk	Ausführende
Kuzmanović Milorad	Krieg für zwei Chöre	ÖE 1971 Belgrader Rundfunkchor
Lachenmann Helmut	Kontrakadenz	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Lampersberg Gerhard	Kammermusik 1971	UA 1971 Collegium musicum instrumentale Graz
Láng István	II. Streichquartett	ÖE 1968 Bartók-Quartett, Budapest
	Frammenti	ÖE 1973 Budapest Kammerensemble
	Improvisationen für Cimbalom	ÖE 1975 Mártá Fábrián, Cimbalom
	Flashes für Geige	ÖE 1975 András Kiss, Geige
Lebič Lojze	Korant für Orchester	UA 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Nicina	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Lendenjow Roman	Trois Nocturnes, 1968	UA 1970 Budapest Kammerensemble
Leitermeyer Friedrich	Konzert für Trompete und Orchester	UA 1968 ORF-Symphonieorchester
Ligeti György	„Lux aeterna“	1968 Hochschulkammerchor Graz
	Ramification	1975 Pro-Arte-Chor Graz
	Cellokonzert	ÖE 1969 Collegium musicum instrumentale Graz
	Apparitions	1969 Ensemble „die reihe“
	Requiem	1969 ORF-Symphonieorchester
	Etude Nr. 1	1970 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor und Wiener Staatsopernchor
	Etude Nr. 2	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
	Melodien	UA 1969 Gerd Zacher, Orgel
	Clocks and Clouds	1972 Ensemble „die reihe“
	Doppelkonzert	UA 1973 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Ligeti György/ Vetter Michael	Horizont	1973 ORF-Symphonieorchester
Logothetis Anestis	Kooptation	UA 1971 Michael Vetter, Blockflöte
	karmadharmadrama	1969 Ensemble „die reihe“
	Musik-Fontäne für Robert Moran (1972)	UA 1972 Ensemble des 20. Jahrhunderts
Lonquich Heinz Martin	Torso	ÖE 1973 Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
Losonczy Andor	Satzfragmente	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik zu Köln
Lutoslawski Witold	Trauermusik	UA 1974 Ensemble „Kontrapunkte“
	Trois Poèmes d'Henri Michaux	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Fünf Lieder	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Livre pour orchestre	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Präludien und Fuge	1971 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Konzert für Cello und Orchester	UA 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
	Konzert für Orchester	ÖE 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Mäche Francois-Bernard	Naluan	1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
Maderna Bruno	Giardino Religioso	ÖE 1974 Ensemble 20. Jahrhundert
		ÖE 1975 Pro-Arte-Orchester Graz

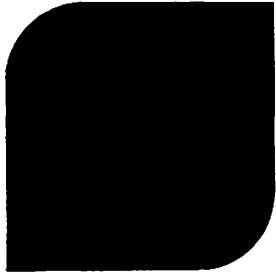
Komponist	Werk	Ausführende
Malec Ivo	Mouvement en couleur	ÖE 1968 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Malipiero	Macchine per 14 strumenti	1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Gian Francesco Maranzano	Mnemon I	ÖE 1972 Band
José Ramón Marckhl	Messe für Chor und Instrumente	UA 1968 Hochschulkammerchor 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	UA 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	UA 1970 Ensemble „Kontrapunkte“
	Pneumoludium (1971)	UA 1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Mihály András	Drei Sätze für Kammerensemble, 1968	ÖE 1970 Budapester Kammerensemble
Milhaud Darius	Musique pour Graz	UA 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
Moran Robert	L'après-midi du Dracoula (1966)	ÖE 1973 Ensemble Suono della Fontana, San Franzisko
Moran Robert	Pachelbel-Promenade (Musik für die Grazer Altstadt)	UA 1975 Hochschulkammerchor Graz Pro-Arte-Ensemble Graz Chor des Bischöflichen Knabenseminares Graz Volksmusik-Ensemble Jazz-Ensemble
	Angels of Silence für Viola und Kammerorchester	UA 1975 Hochschulkammerorchester Graz Pro-Arte-Orchester Graz
	Landhausmusik	UA 1975 Chor des Bischöflichen Knabenseminares Bläserkreis der Musikhochschule Graz Hochschulkammerorchester Graz Orchester der Landesmusikschule Graz Orchester der BEA Liebenau Gitarren-Ensemble Schlagzeug-Ensemble
Mossolow Alexander	Eisengießerei	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Neuwirth Gösta	Der Garten der Pfade, die sich verzweigen, für zwei Klaviere und Renaissanceinstrumente ad libitum, 1975	UA 1975 Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier Hannes Tschedemnig und Heinz Wendt – Renaissanceposaune Emanuel Amtmann, Orgel
	Vanish für Tonband und Singstimme	UA 1975 Band, Elektronisches Institut der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Graz Jane Gartner, Sopran
Niculescu Stefan	Unisonos	UA der Neufassung 1972 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Nigg Serge	Visage d'Axel	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg

Komponist	Werk	Ausführende
Nobre Marlos	Ludus instrumentalis op. 34, 1969, für Kammerorchester	ÖE 1974 Pro-Arte-Orchester Graz
Nörgaard Per	Luna	ÖE 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
	The enchanted forest	ÖE 1972 Band
Nordheim Arne	Floating	UA 1970 Dänisches Radio-Symphonieorchester
Nono Luigi	Intolleranza-Suite	ÖE 1971 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
	La fabbrica illuminata	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
	Per Bastiana Tai-Yang Cheng für Tonband und drei Orchestergruppen	ÖE 1975 ORF-Symphonieorchester
Osborne Nigel	Prelude und Fugue	UA 1975 Ensemble 20. Jahrhundert
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	UA 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
	Capriccio für Violine und Orchester	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Dies Irae, Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz	1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana und Hochschulkammerchor Graz
	Anaklasis	ÖE 1970 ORF-Symphonieorchester
	Kosmogonia	ÖE 1971 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
	Polymorphia	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Partita für konzertierendes Cembalo, vier Soloinstrumente und Orchester	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
	De natura sonoris Nr. 2	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester
	Canticum canticorum Salomonis	ÖE 1973 Kattowitzer Rundfunkorchester ORF-Chor
	Petrassi Goffredo	7. Konzert für Orchester
Petrić Ivo	Integralen	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Gemini Music	ÖE 1975 Heinrich Schiff, Cello, Aci Bertoneclj, Klavier
Petrovics Emil	Nocturne für Cimbalom	ÖE 1975 Mártá Fábíán, Cimbalom
Pircher Otto	Konzept für Kammermusik	1972 Band
Polaczek Dietmar	„Lesabendio“, musica centralis	UA 1968 Wiener Bläserquintett

Komponist	Werk	Ausführende
Polaczek Dietmar	Applaus I und Applaus II Darm & Draht	UA 1970 Hochschulkammerchor Graz ÖE 1975 Heinrich Schiff, Cello, Aci Bertoncelej, Klavier
Preßl Hermann Markus	Der große Pferdekopfnebel	UA 1973 Collegium musicum instrumentale Graz
Prado Almeida	Exoflora 1974	UA 1974 Pro-Arte-Orchester Graz
Rabe Folke	Eh??	1972 Kulturkartetten, Stockholm
Rabe Folke/Jan Bark	Polonaise	1972 Kulturkartetten, Stockholm
Radauer Irmfried	Kontraktion	UA 1972 Ensemble „Kontrapunkte“
Radica Ruben	Komposition für Ondes Martenot und Kammerorchester	UA 1968 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Radulescu Michael	Deutsche Zwölftonmesse für Doppelchor und Schlagzeug	UA 1970 Hochschulkammerchor Graz
Ramovš Primož	Sinfonija 68	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Gegensätze (Nasprotja) für Flöte und Orchester	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Raxach Enrique	The looking Glass	1971 Karl-Erik Welin, Orgel
Reynolds Roger	Ping	EE 1972 Ensemble des 20. Jahrhunderts
Rotondi Umberto	Musica per 24	ÖE 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Sakač Branimir	Omaggio – Canto dalla Commedia für Violin-Solo, Schlagzeug und Chor	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
	Matrix-Symphonie	ÖE 1974 Slowenische Philharmonie
	Syndromé	ÖE 1975 Gruppe Acezantez Zagreb
Sandström Sven-David	Disturbances	ÖE 1972 Musique vivante, Paris
Santora Claudio	Intermitencias II für Klavier und 13 Instrumente	ÖE 1974 Pro-Arte-Orchester Graz
Schaeffer Pierre/ Strette Pierre Henry	aus Symphonie pour un homme seul	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
Schafer Murray R.	Aus dem tibetanischen Totenbuch	ÖE 1975 Pro-Arte-Chor Graz
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
	Compositio	ÖE 1974 Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
Schnittke Alfred	Hymnus	ÖE 1975 Heinrich Schiff, Cello, Arcola E. Clark, Harfe, Kurt Prihoda, Schlagzeug
Schönberg Arnold	Klavierkonzert, op. 42	1968 ORF-Symphonieorchester
	Pierrot lunaire	1969 Collegium musicum instrumentale Graz
	Variationen über ein Recitativ, op. 40, 1941	ÖE der Urtext- ausgabe 1970
	Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
	Erstes Streichquartett, op. 7	1974 Assmann-Quartett, Frankfurt
	Violinkonzert, op. 36	1974 ORF-Symphonieorchester Christian Ferras, Violine
Serocki Kazimierz	Episodes pour cordes et trois groupes de percussion	ÖE 1969 Sinfonieorchester von Radio Straßburg
Singleton Alvin	Kwitana	UA 1974 Ensemble 20. Jahrhundert

Komponist	Werk	Ausführende
Sinopoli Giuseppe	Opus Ghimel	1972 Ensemble „die reihe“
Sipuš Krešimir	„Verklärungen“ für Solostimme und Orchester	UA 1968 Kammerorchester von RTV Zagreb
Seogijo Paul Gutama	Westen—Osten—Südosten	UA 1970 Collegium musicum instrumentale Graz
	Landschaften	UA 1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Kaoru	ÖE 1974 Banjar Gruppe, Berlin Kaoru Ishii, Tanz
Stachowski Marek	Irisation, 1969—1970	UA 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
Stockhausen Karlheinz	Stimmung für sechs Vokalisten, 1968	ÖE 1970 Collegium Vocale Köln
	Stop	ÖE 1972 Musique vivante, Paris
	Kontra-Punkte	1973 Domaine musical, Paris
Straesser Joep	Summer concerto, 1967	UA 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Strawinsky Igor F.	Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci	1970 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
	Symphonien für Blasinstrumente (1920)	1971 BBC-Symphonieorchester
Pierre Henry/Strette 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
	Solokantate nach Worten von Ingeborg Bachmann	UA 1973 Budapester Kammerensemble
Szöllösy András	Musica concertante	ÖE 1973 Budapester Kammerensemble
Takemitsu Toru	Stanza für Harfe und Tonband	ÖE 1972 Musique vivante, Paris
Varèse Edgard	Ionisation	1970 Dänische Radio-Symphonieorchester
	Ecuatorial	ÖE 1970 Hochschulkammerchor Graz
	Déserts	ÖE 1970 Sinfonieorchester von Radio-televizija Ljubljana
	Hyperprism	1970 Ensemble „Kontrapunkte“
	Intégrales für kleines Orchester	1970 Südwestfunkorchester Baden-Baden
	Poème électronique	1973 Band, Studio für elektronische Musik der Universität Utrecht
	Ameriques	ÖE 1973 Südfunk-Symphonieorchester, Stuttgart
Vetter Michael/ György Ligeti	Horizont	UA 1971 Michael Vetter, Blockflöte
Vlijmen Jan van	Gruppi per 20 strumenti e percussione, 1962	1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
Vostrák Zbynek	Die Entstehung des Mondes	UA 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
	Streichquartett Nr. 9, op. 97	ÖE 1968 Kammermusikvereinigung des ORF

Komponist	Werk	Ausführende
Wellesz Egon	Canticum sapientiae	UA 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
Xenakis Yannis	Achoripsis, 1957	ÖE 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
	Nuits	ÖE 1972 Pro-Arte-Ensemble Graz
	Bohor I	1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris
	Linaia Agon	ÖE 1973 Domaine Musical, Paris
Yun Isang	Bara	ÖE 1969 Kammerorchester der Niederländischen Radio-Union
	Schmetterlingstraum für gemischten Chor und Schlagzeug	ÖE 1971 Chor von Radio-televizija Beograd
	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
	Szmaty, 1968	ÖE 1969 Gerd Zacher, Orgel
Zeljenka Ilja	Karikatur	ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks Bratislava
	Musica polymetrica	UA 1972 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb
Zemlinsky Alexander	Zweites Streichquartett, op. 15	1974 Assmann-Quartett, Frankfurt
	Ländliche Tänze, op. 1, für Klavier	1974 Walter Kamper, Graz
	Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel, op. 9/1 und 4	1974 Walter Kamper, Graz
	Lieder, op. 7 und op. 8	1974 Kurt Equiluz, Tenor Walter Kamper, Klavier
	Zweite Symphonie, B-Dur	1974 Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
	13. Psalm, op. 24, für gem. Chor und Orchester	1974 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
	Sechs Gesänge, op. 13	1974 Slowenische Philharmonie
Zender Hans	„Bremen wodu“	ÖE 1969 Studio für Elektronische Musik der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln
	Canto V	ÖE 1976 Schola Cantorum Stuttgart
Zimmermann Bernd Alois	Antiphonen für Viola und kleines Orchester	ÖE 1974 Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
	Jazz-Ensembles und Improvisationsgruppen:	1973 Gunther Hampel and his Galaxie dream Band
		1974 Reform Art Unit, Wien
		1974 Masters of Unorthodox Jazz
		1974 Franz Koglmann/Steve Lacy-Quintett, Wien
		1975 Nuova Consonanza, Rom
		1975 Eje Thelin Group



Studio Steiermark dankt folgenden Institutionen und Firmen
für die Sponserung seiner Auftragskompositionen:
Bundesministerium für Unterricht und Kunst
Kammer für Arbeiter und Angestellte für Steiermark
Österreichischer Gewerkschaftsbund, Landesexekutive Steiermark
Merkur-Versicherungsanstalt, Graz
Kastner & Öhler, Alpenlandkaufhaus, Graz, Sackstraße 7–13
Brühl & Söhne, Graz, Schmiedgasse 8–12
Steyr-Daimler-Puch AG, Graz-Thondorf
Kartenvorverkauf:
Zentralkartenbüro Graz, Herrengasse 7
(Passage), Telefon (0 31 22) 80 2 55
Tageskasse Vereinigte Bühnen Graz,
Landhausgasse 7, Tel. (0 31 22) 77 4 22 (für
14. Oktober)
Umschlagentwurf:
Hans Paar, nach einer Partiturseite aus „Tao
pour viola-solo & orchestre en étoile“
von Tona Scherchen-Hsiao
(Universal Edition Wien)
Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
ORF-Studio Steiermark, Graz, Funkhaus,
Tel. 61 6 50
Für den Inhalt verantwortlich:
Karl Ernst Hoffmann
Druck und Klischees: Leykam, Graz
Preis: S 20,—

I 1976
skalender

Stephaniensaal	Kammermusiksaal	Opernhaus	Haus der Jugend (Orpheum)	Aula der Hauptschule Weiz	Dom	Schloß Eggenberg	Franziskanerkirche	Konzertsaal Nikolaigasse	Päd. Akademie Eggenberg	Palais Saurau
10.30 Öffentliche Prod.- Aufnahme Pro-Arte-Orchester Dir. K. E. Hoffmann Schreker „Irrelohe“	20.00 Ensemble Kontra- punkte Dir. P. Keuschnig Schreker „Vom ewigen Leben“, 5 Gesänge, Kammersinfonie									Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 Eröffnung 15.00 Dahlhaus (Berlin) Döhring (Marburg/Lahn) Mayer (Tübingen)
		19.30 ORF-Symphonie- orchester ORF-Chor Dir. E. Märzen- dorfer Schreker „Der ferne Klang“								Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 Granzow (München) Stenzl (Fribourg) Hilmar (Wien) 15.00 Csipák (Berlin) Grasberger (Wien)
20.00 Kwartet Wilanowski Neuwirth, Meyer, Crumb			22.30 Z. Krauze Letztes Konzert							Symposion zum Musikprotokoll* 9.00 Schreiber (Regensburg) Round table Kolleritsch (Graz) 15.00 Brinkmann (Marburg/Lahn) Neuwirth (Graz) Stephan (Berlin)
	16.30 Thomas Christian, Violine Daniel Spiegelberg, Klavier Stockhausen, Preßl, Bussotti, Segerstam		22.30 V. Globokar Un jour comme un autre	11.00 Jugendmusizieren Ltg.: B. v. Beurden Mellnäs, Loevendie, van Beurden, Otte, Preßl, Logothetis	20.00 Pro-Arte-Ensemble Dir.: Wolfgang Bozic L. Ferrero					
20.00 Radio-Sinfonie- orchester Basel Dir.: M. Tabachnik Lehmann, Scherchen-Hsiao, Marti, Kotonski	22.30 Collegium Vocale Köln Ltg.: Wolfgang Fromme Rühm. Kröll					10.30 Warsaw Music Workshop Z. Krauze	16.30 Elektronisches Konzert Dencker, Haas, Kolman, Mitzner, Parik			
	22.30 Vlaams Mobiel Ensemble Enteuxis Goethals, Wolff, Pousseur, Laporte, Bon							16.30 Personale G. Neuwirth	20.00 Percussions de Strasbourg Malec, Xenakis	

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

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| 1 Päd. Akademie Eggenberg | 5 Franziskanerkirche |
| 2 Schloß Eggenberg | 6 Stephaniensaal, Kammermusiksaal |
| 3 Haus der Jugend | 7 Dom |
| 4 Konzertsaal, Nikolaig. 2 | 8 Oper |
| | 9 Palais Saurau |

