

ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK

ORF

LANDESSTUDIO STEIERMARK

Intendant: Emil Breisach

8042 Graz, Marburger Straße 20
Tel. (0 31 6) 41 1 80

Programm und Organisation: Karl Ernst Hoffmann
Sekretariat: Ingrid Cwienk
Tontechnische Disposition: Gerhard Kasper

**MUSIK
PROTOKOLL**
im „steirischen herbst“
23. bis 26. Oktober 1986

Musikprotokoll 1986

Datum	Kammermusiksaal	Stefaniensaal	Saal Steiermark	Stadtpfarrkirche	Palais Saurau
Donnerstag, 23. Oktober	18.00 Volker Banfield, Klavier Messiaen, Ligeti	20.00 Ensemble die reihe Dir.: Mario di Bonaventura Horvath, Dobro- wolski, Ligeti	22.00 Ensemble Kreativ Dir.: Kim Mooney Dir.: Nikolaus Fheodoroff Pröve, Asmus, Kaufmann		MUSIKSYMPOSION Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung*
Freitag, 24. Oktober	18.00 Pro Arte Ensemble Graz Dir.: Adolf Hennig Kleemen, Blanc, Castagnoli	20.00 Jeunesse-Chor Wien ORF-Sympho- nieorchester Dirigent: Friedrich Cerha Cerha	22.00 Gerhard Rühm, Stimme und Klavier Rühm		9.30 Eröffnung Otto Kolleritsch, Jeanne Hersch, Rudolf Haller 14.30 Thomas Daniel Schlee, Peter Scherf, Mieczyslaw Tomaszewski
Samstag, 25. Oktober	18.00 Instrumental- spielsten Hamann, Romitelli, Rossi, Mandanici K&K Experimental- studio Schmidt	20.00 Pro Arte Ensemble Graz Dir.: Karl Ernst Hoffmann Henze, Nieder,			9.00 Constantin Floros, Ivanka Stoianova, Peter Horst Neumann 14.30 Heinrich Gattermeyer, Peter Andraschke, Walter Zimmermann, Jan Maegaard
Sonntag, 26. Oktober		11.00 Pro Arte Ensemble Graz Dir.: Wolfgang Bozic Schröder, Pernes, Preßl		15.00 Ernst Jandl, Sprecher Christian Muthspiel, Posaune Martin Hasel- böck, Orgel Haselböck, Schnittke	9.00 Renate Bozic, Quirino Principe * Veranstalter: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

steirischer herbst '86

Generalsekretariat

Tel. (0 31 6) 73 0 07, 74 3 37, 74 2 17

Presse- und Informationsbüro

Tel. (0 31 6) 70 12 60, 70 24 62

(bis 31. Oktober)

täglich von 9 bis 13 und 14 bis 18 Uhr

Palais Attems, Sackstraße 17/I

8010 Graz

Das Musikprotokoll 1986 im Österreichischen Rundfunk

Hörfunkprogramm Ö 1:

Do., 30. 10. 20.30–22.00	Ensemble die reihe (Horvath, Dobrowolski, Ligeti)
22.15–24.00	Volker Banfield, Klavier (Messiaen, Ligeti) Ensemble Kreativ (Pröve, Asmus, Kaufmann)
Fr., 31. 10. 22.40–24.00	Pro Arte Ensemble Graz (Kelemen, Blanc, Castagnoli)
Sa., 1. 11. 19.05–20.12	Jeunesse-Chor Wien ORF-Symphonieorchester (Cerha)
Do., 6. 11. 22.15–24.00	Pro Arte Ensemble Graz (Nieder, Henze) Gunda König, Flora St. Loup (Schmidt)
Do., 13. 11. 22.15–24.00	Pro Arte Ensemble Graz (Schröder, Pernes, Pressl) Ernst Jandl, Sprecher Christian Muthspiel, Posaune Martin Haselböck, Orgel (Haselböck, Schnittke)

Olivier Messiaen

Aus

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

Noël (Nr. XIII)

Première communion de la Vierge (Nr. XI)

Regard des prophètes, des bergers et des Mages (Nr. XVI)

Regard du silence (Nr. XVII)

Regard de l'Esprit de joie (Nr. X)

György Ligeti

Études pour piano, premier livre/

Klavieretüden, erster Band (1985)

1. Désordre/Unordnung

2. Cordes vides/Leere Saiten

3. Touches bloquées/Blockierte Tasten

4. Fanfares/Fanfaren

5. Arc-en-ciel/Regenbogen

6. Automne à Varsovie/Herbst in Warschau

Österreichische Erstaufführung



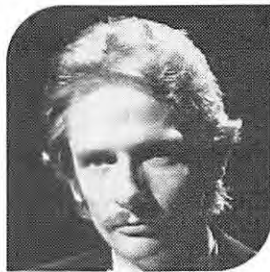
Olivier Messiaen,

geb. 1908 in Avignon. Studierte bis 1930 am Pariser Conservatoire bei Jean und Noël Gallon (Theorie), Marcel Dupré (Orgel) und Paul Dukas (Komposition). Übernahm 1931 die Organistenstelle am Saint-Trinité in Paris. 1936 bis 1939 unterrichtete er an der École Normale de Musique und an der Schola Cantorum in Paris. 1936 gründete er gemeinsam mit André Jolivet, Yves Baudrier und Daniel Lesur die Gruppe „Jeune France“. 1942 übernahm er eine Klasse für Harmonielehre am Conservatoire in Paris, wo dann für ihn 1947 eine Klasse für Analyse, Ästhetik und Rhythmus sowie 1955 eine Klasse für Musikphilosophie eingerichtet wurden. 1966 wurde er zum Professor für Komposition am Pariser Conservatoire ernannt. Kurse und Vorträge, u. a. in Budapest, am Berkshire Music Center und in Darmstadt. Der technischen wie ästhetischen Entwicklung der seriellen Musik verleiht er wesentliche Impulse. Zu seinen bedeutendsten Schülern zählen Boulez, Xenakis und Stockhausen. (Ehren-)Mitglied vieler nationaler Kunstakademien. Der Österreichische Staatspreis für europäische Komponisten, gestiftet vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, wurde aus Anlaß des Europäischen Musikjahres 1985 erstmals und an Olivier Messiaen verliehen.



György Ligeti,

geb. 1923 in Dicsöszentmárton (Siebenbürgen). Studium an der Musikhochschule in Budapest. 1950 bis 1956 Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt an derselben Hochschule. 1956 Emigration nach Wien. Lebte zunächst als freischaffender Komponist in Wien und weiterhin wechselnd in Wien, Berlin und Hamburg. Lehrtätigkeit im Westen ab 1959 bei den Darmstädter Ferienkursen, ab 1961 Gastprofessur an der Musikhochschule in Stockholm und schließlich in vielen Kompositionskursen verschiedener Länder Europas und in den USA. 1973 Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg. Mehrere internationale Kompositionspreise und zahlreiche Ehrungen, Workshops, Symposien, Ausstellungen und Konzerte in allen Erdteilen.



Volker Banfield,

geb. 1944 in Oberaudorf/Inn, 1965 Künstlerische Reifeprüfung an der Hochschule Detmold mit Auszeichnung, weitere Studien an der Juilliard School in New York (Adele Marcus) und an der University of Texas (Leonard Shure), dort auch Studien in elektronischer Musik und Studien am Institut für Film und Fernsehen. Seit 1972 rege Konzerttätigkeit in Deutschland, Konzertreisen: Iran, USA, UdSSR und Südamerika. Über 80 Produktionen an deutschen und ausländischen Rundfunkanstalten, Schallplatten. 1975 Professur an der Musikhochschule Hamburg.



Aus den Anmerkungen**Olivier Messiaens zu Vingt Regards****Noël**

Glockenspiel: Die Weihnachtsglocken sprechen zusammen mit uns die zärtlichen Namen von Jesus, Maria und Josef . . .

Première communion de la Vierge

Ein Tisch, an dem man sich die Jungfrau vorzustellen hat, wie sie während der Nacht in Gedanken über sich selbst versunken ist. Ein Heiligenschein überstrahlt ihre Erscheinung. Sie hat die Augen geschlossen. Sie betet die Leibesfrucht in sich an. Es geschieht zwischen der Verkündigung Mariens und der Geburt Christi. Dies ist das erste und herrlichste aller Abendmahle . . .

Regard des prophètes,

des bergers et des Mages

Betrachtung der Propheten, der Hirten und der drei Weisen . . .

Exotische Musik – Tam-Tam und Englischhorn, ein großartiges Konzert mit „näselsenden“ Weisen . . .

Regard du silence

Wie Stille in einer Hand, ein in sich gedrehter Regenbogen – Jedesmal bringt die Stille in der Krippe Musik und Farben aus Licht, die zu den Mysterien um Jesus Christus gehören . . .

Regard de l'Esprit de joie

Ein vehementer Tanz, ein ganz beraushtes Herz, übernommen vom Heiligen Geist . . .

Voller Glück spiegelt sich die Liebe Gottes in der Seele des Christuskindes.

Ich war stets sehr betroffen von der Tatsache, daß Gott glücklich ist und daß diese unaussprechliche Freude anhält und in der Seele Jesu Christi wohnt.

Messiaen, Vingt Regards

Messiaen macht sich hier alte und neue, westliche und östliche Stilelemente zu Diensten und paßt sie seinen persönlichen Methoden an. Die Sprache ist keineswegs entmaterialisiert, wie der Gegenstand vermuten ließe; vielmehr scheint sich die Tonmasse in ihrem Überfluß selbst ad absurdum zu führen und leitet so auf Umwegen zu der gewünschten, spirituellen Abstraktion. Himmlische und irdische Liebe, Religiosität und Sinnlichkeit, Utopie und Realistik, Originelles und Banales fließen in einer oft Widerspruch herausfordernden, aber stets faszinierenden Weise ineinander.

György Ligeti über die Klavieretüden

Im Mittelpunkt meiner kompositorischen Absichten in diesen Etüden steht eine neue Konzeption der rhythmischen Artikulation. Die Idee der Überlagerung von rhythmischen Gittern verschiedener Dichte habe ich zum ersten Male 1962 in „Poème Symphonique für 100 Metronome“ verwirklicht. In „Continuum“ für Cembalo, 1968, habe ich mit einer „Illusionsrhythmik“ experimentiert: Der Interpret spielt eine sehr schnelle, gleichmäßige Folge von Tönen, doch was wir primär wahrnehmen, sind langsamere und unregelmäßige rhythmische Gestalten, die aus der Häufigkeitsverteilung bestimmter wiederkehrender Töne resultieren. In meiner (bewußten) Illusionsrhythmik, etwa in „Continuum“, näherte ich mich (unbewußt) der Konzeption der Rhythmik im subsaharischen Afrika. Die spätere bewußte Kenntnis von einigen Beispielen zentralafrikanischer Musik führte mich – und das geschah 1985 in den Klavieretüden – zu der Ausweitung des Hemiolenbegriffs von 3 mal 2 und 2 mal 3 auf beliebige, da von Taktgrenzen nicht abhängige Dauerrelationen, wie 5 zu 3, 7 und 5 usw., auch von zusammengesetzten Gebilden, etwa 7 zu 5 zu 3.

Das eminent Neue dabei ist die Möglichkeit, durch einen Spieler die Illusion von mehreren verschiedenen, simultan verlaufenden Geschwindigkeitsschichten zu erzeugen, eine musikalische Erscheinung, die weder in der traditionellen europäischen Hemiolentechnik noch in der afrikanischen Polyrhythmik möglich war. Mir ist es für einen lebenden Spieler gelungen, mit der Überleitung unserer Wahrnehmung, indem auf eine schnelle, nicht-akzentuierte „afrikanische“ Impulsfolge „europäische“ Akzentmuster aufgepropt werden. So spielt der

Pianist in der Warschauer Etüde (Nr. 6) eine gleichmäßige Tonfolge, in $\frac{4}{4}$ notiert, mit 16 schnellen Pulsen pro Takt (wohlgemerkt nur in der Notation, denn die Taktgrenzen sind nicht hörbar). Es gibt dann eine Stelle im Stück, bei der die rechte Hand jeden fünften Puls akzentuiert, die linke aber jeden dritten. Die Akzentketten verbinden sich in unserer Wahrnehmung zu Supersignalen, als ob gleichzeitig zwei Melodien in zwei Geschwindigkeiten ablaufen würden: Die 5er-Akzentuierung ergibt eine langsamere, die 3er- eine schnellere Melodie. Zwar ist das Verhältnis 5 zu 3 arithmetisch simpel, doch für unsere Wahrnehmung zu komplex: Wir zählen die Pulse nicht, sondern empfinden zwei qualitativ verschiedene Geschwindigkeitsschichten. Auch der Pianist zählt nicht beim Spielen: Er erzeugt die Akzente laut Notation, spürt ein zeitliches Muster von Muskelspannungen in den Fingern, mit den Ohren hört er aber ein anderes Muster, eben die verschiedenen Geschwindigkeiten, die er bewußt mit den Fingern gar nicht hätte erzeugen können.

Während ich in der Warschauer Etüde die Verbindung von romantischer Hemiolentechnik und afrikanischem additiven Puls für die Erzeugung von Geschwindigkeits-Illusionen benutzte, verwendete ich dieselbe Verbindung in der ersten Etüde („Désordre“), die rhythmisch vielleicht noch vertrackter ist, zur Gestaltung von Übergängen von metrischer Ordnung zur metrischen Unordnung. Wieder spielt der Pianist einen koordinierten gleichmäßigen Puls in beiden Händen. Die auf diese Tonfolge gestülpte unregelmäßige Akzentfolge verläuft stellenweise simultan in beiden Händen und erzeugt den Schein von „Ordnung“. Dann beginnt die Akzentfolge in einer Hand leicht hinter der Akzentfolge der anderen Hand nachzuhinken, bis die metri-

schen Verhältnisse allmählich so verworren werden, daß wir nicht mehr unterscheiden können, welche Hand vorausseilt und welche sich verspätet. Diese Unordnung wird dann allmählich wieder in eine Ordnung zurückgeführt, indem sich die Akzentfolgen einander nähern, bis die einzelnen Akzente in den zwei Händen zusammenfallen. Doch sofort beginnt die Folge sich wieder zu verwackeln. Wiederum handelt es sich um eine Illusion, und der Interpret kümmert sich nur um die vorgeschriebene, aus den Noten ablesbare Akzentverteilung – das übergeordnete Gitter verwackelt ohne das Zutun des Interpreten, die rhythmischen Transformationen sind Ergebnis der Häufigkeit der Akzente, das Ordnungs- bzw. Unordnungs-Muster entsteht gleichsam automatisch. Es gibt in der Etüdenfolge auch ganz andersgeartete rhythmische Techniken, etwa in der dritten Etüde mit den blockierten Tasten. Ich möchte aber hier nicht auf weitere Einzelheiten eingehen, auch nicht auf Aspekte der Melodik, Harmonik und der Formartikulation. Mit der Beschreibung der polymetrischen Technik habe ich nur hervorgehoben, was mein kompositorisches Hauptanliegen beim Konzipieren der Etüden war. Alles andere muß nicht verbalisiert werden, sondern ist unmittelbar Musik, man soll es hörend begreifen.



Josef Maria Horvath

Sothis I.

für 13 Instrumente (1977)

Uraufführung

Andrzej Dobrowolski

„Flüchten“

Musik für Kammerensemble und einen Sprecher
zum Text von Wilhelm Muster

Uraufführung

PAUSE

György Ligeti

Piano Concerto/Klavierkonzert

Vivace molto ritmico e preciso

Lento e deserto

Vivace cantabile

Uraufführung

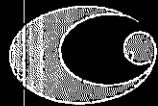
Gerhard Balluch, Sprecher
Anthony di Bonaventura, Klavier
Ensemble „die reihe“
Dirigent: Mario di Bonaventura



in VOUE

DEUTSCH

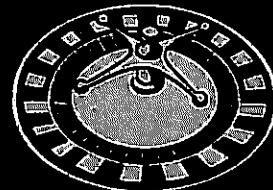
HUMANIC



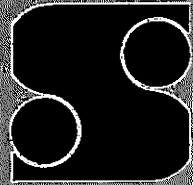
Ihr Treffpunkt mit dem Glück

Spiel-Casino Graz

im Grazer Congress



Täglich ab 16 Uhr. Restaurant, Piano-Bar,
Gratisparken in der Parkgarage Andreas-Hofer-Platz.
American Roulette, Franz. Roulette, Baccara, Black Jack, Spielautomaten mit Super-Jackpot.



**Ihr starker
Partner für**

Lichtsatz

Endlos- und

EDV-Drucksorten

Offset-Rotation

Zeitungs-Rotation

Bogenoffset

Druck- und Verlagshaus

STYRIA

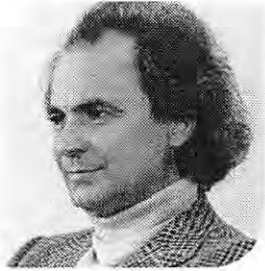
8011 Graz, Schönaugasse 64
Telefon (0316) 70 63/201, FS 03-1925



Josef Maria Horvath,
geb. in Pécs, Ungarn. Studium an der Hochschule für Musik in Budapest (Klavier, Komposition, Dirigieren) und seit 1956 an der Akademie Mozarteum in Salzburg (Klavier, Komposition). Absolvierte 1959 mit Auszeichnung. Zunächst Beginn einer internationalen Pianistenkarriere (Klavierabende, Orchesterkonzerte), daneben Veröffentlichung von Kompositionen. 1962 rigoroser Abbruch der Konzerttätigkeit zugunsten des Komponierens. Gegenwärtig Leiter einer Klasse für „Theorie und Praxis der neuen Musik“ an der Hochschule Mozarteum Salzburg.

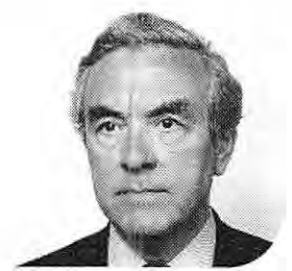


Andrzej Dobrowolski,
geb. 1921 in Lemberg. Erster Musikunterricht am Warschauer Konservatorium bei Bronislaw Rutkowski (Orgel), Stefan Belina-Skupiewski (Gesang) und Ludwik Kurkiewicz (Klarinette). Weitere Studien bei Stefania Lobaczewska (Musiktheorie) und Artur Malawski (Komposition) an der Staatlichen Hochschule für Musik in Krakau. 1947 Beginn der eigenen pädagogischen Tätigkeit am Krakauer Konservatorium, ab 1954 Dozent für Musiktheorie und Komposition. 1957 bis 1969 Generalsekretär des Polnischen Komponistenverbandes und Mitarbeiter am Experimentalstudio des Polnischen Rundfunks. Seit 1976 ordentlicher Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz.



Gerhard Balluch, geboren in Wien; Schauspielstudium und Studium der Theaterwissenschaft in Wien, Schauspieler und Regisseur am Grazer Schauspielhaus, umfangreiche Hörfunk- und Fernsehaktivität; Rezitationsabende in Graz und in der Steiermark; Theatergastspiele im In- und Ausland.

Anthony di Bonaventura Erster Klavierunterricht mit 3 Jahren, erstes Konzert als Vierjähriger, erstes Auftreten mit den New Yorker Philharmonikern mit 13 Jahren. Studierte bei Isabella Vengerova und absolvierte das Curtis Institute mit Auszeichnung. Konzerttätigkeit in 22 Ländern, Schallplattenaufnahmen. Zahlreiche Uraufführungen teilweise für ihn geschriebener Werke (Berio, Kelemen, Persichetti, Ginastera u. a.), Leiter der Abteilung Klavier an der Universität Boston.



Das Ensemble „die reihe“ wurde 1958 von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik gegründet, um der neuen Musik im traditionellen Musikleben Wiens ein permanentes Forum zu schaffen. Die Programme des Ensembles umfassen die wesentlichen Kammermusikwerke der Bahnbrecher der Moderne sowie alle bedeutenden und alle für den gegenwärtigen Stand künstlerischen Denkens charakteristischen Arbeiten der jungen Generation.

Konzerte: Warschauer Herbst, Biennale Zagreb, Festival für Neue Musik Brüssel, Semaines internationales musicales Paris, Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Berliner Festwochen, Flandern-Festival, Dubrovnik-Festival, Nutida Musik Stockholm, Musik der Zeit Köln, Musica Nova Frankfurt, Concertgebouw N. C. R. U. Amsterdam, Accademia filarmonica Rom; Tournee mit 13 Konzerten in den USA.

Mario di Bonaventura Dirigent zahlreicher großer Orchester in ganz Europa und Amerika, Festspiel-dirigante (Warschauer Herbst, Spoleto, Biennale Zagreb, Canadian Centennial, Musik der Zeit, Berlin, Besançon, Pariser Frühling). Träger mehrerer bedeutender Dirigenten- und Kompositionspreise.



Josef Maria Horvath über Sothis I.

Das Stück hat zwei voneinander unabhängige, wesentlich strukturbildende Gruppen. Die erste wurde nach dem Sternbild des Großen Hundes, dessen Hauptstern Sothis (Sirius) ist, konstruiert. Stelle und Größenordnung der einzelnen Sterne bestimmen, nach gewissen Regeln, verschiedene Gruppierungen, Abläufe, Parameter, im Großen wie im Kleinen.

Die andere Strukturgruppe wird nur im Mikrobereich wirksam. Sie besteht aus kleinen und kleinsten Motiven und Floskeln der „Mimi Messe“ Ockeghems. Es ist nur eine – gleichsam „geheime“ – Reverenz vor Ockeghem, nichts davon ist apperzipierbar, nichts erinnert direkt an Ockeghems Musik, außer am Ende des Stückes, das mit den zwei Tönen „e-A“ schließt, mit denen Ockeghem jeden Satz seiner Messe anfängt (daher der Name der Messe).

Außer Sternen und Ockeghem spielt, wie sehr oft bei mir, der Goldene Schnitt eine große Rolle.

Andrzej Dobrowolski über Musik für Kammerensemble und einen Sprecher

Gegen die Verbindung der Musik mit Sprache habe ich immer eine gewisse Abneigung empfunden. Der Ausdruck „Vertonung einer Dichtung“ bedeutete für mich etwas Fremdes und Künstliches, und gesungene Gefühle wirkten auf mich unnatürlich und oft auch lächerlich. In solchen Verbindungen dominiert in den meisten Fällen eine der beiden Künste Musik oder Literatur so gravierend, daß die andere manchmal als überflüssig erscheint. Nur in sehr wenigen Werken ganz genialer Komponisten wurde die Einheit und Homogenität der beiden Elemente erreicht. Es war also verständlich, daß ich auf den Vorschlag, ein Stück zu einem Text eines Grazer Schriftstellers zu komponieren, anfangs ablehnend reagierte. Dann habe ich mir doch darüber Gedanken gemacht. Der einzige Weg, der mir richtig erschien, war, aus den zwei verschiedenen, unabhängigen Qualitäten Musik und Literatur eine ganz neue dritte selbständige Qualität zu schaffen. Ich wußte, daß mir das nur dann gelingen können werde, wenn der Text nicht gesungen, sondern gesprochen wird. Der Text mit einer hohen literarischen Qualität sollte keine subjektiven Gefühle, sondern objektive Ereignisse schildern, Ereignisse, die an der Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Traum, zwischen der Realität und der Abstraktion liegen. Die Musik müßte als ein Kontrapunkt zum Text wirken, manchmal aber den Text „homophonisch“ unterstützen.

In der Kurzerzählung „Flüchten“ von Wilhelm Muster, die der Autor für meine Zwecke speziell überarbeitet hatte, habe ich einen idealen Text gefunden. Ob es mir gelungen ist, diese dritte Qualität zu schaffen, kann nur der Hörer selbst beurteilen.



Ligeti über das Klavierkonzert

Im Klavierkonzert habe ich neue Konzeptionen der Harmonik und der Rhythmik verwirklicht. Ich beschränke mich hier auf die Beschreibung der Rhythmik.

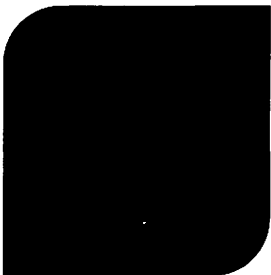
Der erste Satz ist durchgehend bimetrisch notiert: $12/8$ und $4/4$ simultan. Das entspricht der bekannten Notation „Triole gegen Duole“. Dadurch aber, daß ich die 12 triolischen und 8 duolischen Pulse rhythmisch verschieden artikuliere, entsteht eine vertrackte Polymetrie. Kompliziert wird das rhythmische Bild noch durch asymmetrische Gruppierungen innerhalb der zwei Geschwindigkeitschichten, das heißt, durch asymmetrisch verteilte Akzente. In unserer Wahrnehmung geben wir das Verfolgen der einzelnen rhythmischen Sukzessionen auf und fassen das zeitliche Geschehen als etwas Statisches auf. (Wenn richtig gespielt, wird diese Musik nach einer gewissen Zeit „abheben“ wie ein Flugzeug nach dem Start, das rhythmische Geschehen geht in ein Schweben über.)

Der dritte Satz ist zwar in nur einem durchgehenden Puls notiert, doch durch komplexe Hemiolenbildungen und durch „inhärente melodische Patterns“ (dieser Begriff wurde in bezug auf afrikanische Musik von Gerhard Kubik geprägt) entsteht ebenfalls eine illusionistische rhythmisch-melodische Struktur.

Mit Illusionsrhythmik, also mit rhythmischen Bildungen, die nicht als solche gespielt werden, sondern erst aus dem Zusammenwirken mehrerer simultaner Stimmen in unserer Wahrnehmung entstehen, habe ich seit meinem „Poème Symphonique“ für 100 Metronome (1962) und „Continuum“ für Cembalo (1968) experimentiert. „Monument“ für zwei Klaviere (1976) und die Klavieretüden „Désordre“ und „Automne à Varsovie“ (beide 1985) basieren dann vollends auf solchen Wahrnehmungsillusionen.

Diese Illusionen sind kein Selbstzweck, sondern Grundlage meiner ästhetischen Haltung. Ich bevorzuge geschlossene musikalische Formen, die weniger prozeßhaft, eher objektartig beschaffen sind: Musik als gefrorene Zeit, als Gegenstand im imaginären, durch die Musik in unserer Vorstellung evozierten Raum, also ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist. Das Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens, ihr Einschließen in den jetzigen Augenblick, ist mein hauptsächliches kompositorisches Vorhaben.

Das Klavierkonzert habe ich in den Jahren 1985 und 1986 komponiert. Es ist Mario di Bonaventura gewidmet.



Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Bernfried Pröve

„Zeitrise“ (Stralci di tempo)

für Singstimme und Kammerensemble

Text: Paul Celan

Österreichische Erstaufführung

Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Bernd Asmus

Malaiische Liebeslieder

Fünf Lieder nach Texten von Yvan Goll

Uraufführung

Christina Ascher, Mezzosopran

Ensemble Kreativ

Dirigent: Kim Mooney

PAUSE

Dieter Kaufmann

Billige Lieder aus meiner Volksoper

nach der Volkstragödie „Die Hinterhältigkeit der

Windmaschinen“ von Gert Jonke für Solisten,

Sprecher, kleines Orchester und Tonbänder (1986)

Lied des Zeitungsverkäufers

Der Sturm

In- und Ausland

Chanson im Boot

Chanson im Fesselballon

Chanson im Zeppelin

Die Fahrt durch den Tunnel

Das Abendrot

Das Theater stinkt

Uraufführung der Konzertsfassung

Dieter Kaufmann, Günter Lackner,

Günter Mattitsch, Dietmar Pickl,

Helmut Unterkofler, Vokalsolisten

Gunda König, Sprecherin

Dieter Kaufmann, Tonbänder und Zuspielung

Ensemble Kreativ

Dirigent: Nikolaus Fheodoroff



Bernfried Pröve,
geb. 1963 in Braunschweig.
1982–84 Kompositionsstudium
bei I. Yun in Berlin, ab 1984
bei Klaus Huber in Freiburg/
Breisgau. Weiters Komposi-
tionskurse bei F. Donatoni
und B. Ferneyhough. Träger
von Stipendien und Komposi-
tionspreisen. Aufführungen
u. a. in Paris (IRCAM), Siena
(Accademia Chigiana), Bour-
ges, Darmstadt, Amsterdam
(Gaudeamus).



Bernd Asmus, geb. 1959 in
Marburg/Lahn. Nach dem Abi-
tur Musikstudien an der Folk-
wang-Hochschule (Musik-
erziehung), seit 1985 Kompo-
sitionsstudien in Freiburg/
Breisgau bei Prof. Huber.



Christina Ascher,

studierte an der Julliard Music School ihrer Heimatstadt New York und begründete ihre Karriere als Konzertsängerin u. a. mit Uraufführungen von Krenek, Dallapiccola, Berio und A. Copland. Lebt derzeit in der BRD und singt auf allen großen Bühnen Deutschlands. Als Lied- und Oratoriensängerin vor allem Interpretationen barocker Werke und zeitgenössischer Musik.

Ensemble Kreativ

Eine Gruppe Klagenfurter Theatermusiker (die Besetzung ist variabel) will mehr als nur Repertoire-Musik spielen:
 im Kreise marschieren . . .
 sich die Hochzeitsmärsche selbst komponieren . . .
 auf dem Wörthersee-Dampfer Nostalgie mit Mahler-Musik betreiben . . .
 in der Symbiose mit Komponisten für Überraschungs-Musik sorgen.



Kim Mooney,

geb. 1955 in Sydney. Zunächst Studien am New South Wales Konservatorium, dann in Salzburg und Wien an den dortigen Musikhochschulen. Kapellmeistertätigkeit in Australien, seit 1980 in Österreich (Bregenz, Linz, derzeit 2. Kapellmeister am Stadttheater Klagenfurt). Mitwirkung am Spoleto-Melbourne-Festival 1986.



Bernfried Präve über Zeltrisse

Bei dem Stück „Zeitrisse“, 1985 in Italien komponiert, stand für mich der Versuch im Vordergrund, eine möglichst knappe, konzise musikalische Aussage von äußerster Dichte, Kohärenz und Konsistenz zu entwickeln, die zum Träger Celanscher Lyrik werden kann und umgekehrt.

Auf technisch-struktureller Ebene habe ich deshalb ein vielschichtiges Beziehungs- und Analogienetz entworfen.

Es handelt sich hierbei besonders um die Arbeit mit Analogien von Zeitstreckenbeziehungen durch Einteilung der Gesamtdauer des Stückes in einen Kanon von goldenen Schnitten.

So wie sich Mikro- und Makrostruktur, auch in bezug auf Spektralisierung (Vordergrund, Hintergrund) des Klanges, entsprechen, so ist auch die immer wiederkehrende harmonische Progressionsreihe von der Melodik abgeleitet. Als Nukleus diente mir hierzu eine doppelsymmetrische Tonreihe, die ich hauptsächlich durch Methoden der Polarisation (eine Form der Permutation) und Transposition umgeformt habe. Die Methoden zur Umformung von melodischem Material haben auch direkte Konsequenz auf die Rhythmik, wo ich mit kombinationsrhythmischen Modellen gearbeitet habe.

Mit zeitroten Lippen

Im Meer gereift ist der Mund,
dessen Worte der Abend hier nachspricht
im Angesicht seiner Länder.
Murmeln spricht er sie nach,
mit zeitroten Lippen.

Sieh, unsre Lippen schwellen,
zeitrot auch sie wie der Abend,
murmeln auch sie –
und der Mund aus dem Meer
taucht schon empor
zum unendlichen Kusse.

*„Mit zeitroten Lippen“ (1. und letzte
Strophe) aus:*

Paul Celan, „Von Schwelle zu Schwelle“.

Bernd Asmus über „Malalische Liebeslieder“

Die fünf Malaisischen Liebeslieder, komponiert nach Gedichten von Yvan Goll, sind in ihrer Erfindung eng aus dem Text (Inhalt, Sprechfall, Rhythmus) entwickelt und sollten dem Hören sich unmittelbar erschließen.

Malalische Liebeslieder

I.

Ich höre das Wachsen der jungen Lianen
Ich höre den leisen Atem der Palmen
Um meine Hütte
Der Wald ist wach
Die blaue Vanille schläft nicht
Der Himmel legt sein großes Ohr
Nah an die Erde
Und horcht ob du kommst

II.

Le poivre rouge crie
Il ne peut plus taire son désir
Le buisson de vanille
Est un nuage de volupté
Une tempête de cannelle envahit le monde
L'arbre de pluie
M'a jeté sa première larme

III.

So weh und wild wie die Grille im Brotbaum
So schreit mein Herz
Sie siehst du nicht. Mich
hörst du nicht

IV.

Sarclez toutes les fleurs
Piétinez les fougères
Coupez les palmiers centenaires
Arrachez les lauriers de gloire
Et plantez
Devant ma case abandonnée
La cyprès noir
Le doigt
De la mort

V.

Auf einem Kissen schlief ich
Von süßem Jasmin
Der Feuerberg schickte
Einen Quell mich zu wiegen
Der Mond ging zitternd
Auf Pinienspitzen
Ein Vogel pickte
Die letzten Seufzer
Aus meinem Herzen

Yvan Goll


Dieter Kaufmann,

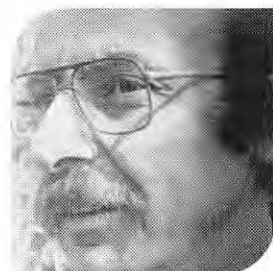
geb. 1941 in Wien. Studium an der Wiener Universität (Germanistik und Kunstgeschichte) und an der Wiener Musikhochschule (Musikpädagogik und Violoncello). Studien in Komposition und elektroakustischer Musik bei Karl Schiske, Gottfried von Einem, Olivier Messiaen sowie bei Pierre Schaeffer, Francis Bayle und deren Groupe de Recherches Musicales. Seit 1970 Lehrer am Institut für Elektroakustik an der Wiener Musikhochschule. 1975 gemeinsam mit seiner Gattin Gründung des „K&K Experimentalstudios“, Tourneen mit Multimedia-Kompositionen durch Europa und Nordamerika. Leiter einer Kompositionsklasse am Kärntner Landeskonservatorium seit 1983. Dazu Tätigkeiten auf verschiedensten Musikgebieten: Komponist, Animator, Organisator, Regisseur, Rundfunk-Redakteur.


Gunda König

Schauspielausbildung in Wien, 1969 Engagements in Porcia und Klagenfurt, 1975 zusammen mit Dieter Kaufmann Gründung des K&K Experimentalstudios. Konzerte in ganz Europa, USA, Kanada und Animationsarbeit für elektroakustische Musik an Schulen. Als Schauspielerin Gastspiele an Wiener Bühnen. 1981 Lehrauftrag an der Musikhochschule Wien (Sprecherziehung).


Günter Lackner,

geb. 1942 in Wolfsberg. Gesangsstudien an der Musikakademie in Graz (Prill-Gruber, Rössel-Majdan, Equiluz). Diplomand und Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe. Seit 1974 Mitglied des Grazer Opernhauses. Konzerte im In- und Ausland.


Dietmar Pickl,

geb. 1941 in Klagenfurt. Gesangsausbildung bei L. Weber am Salzburger Mozarteum, Engagements an der Wiener Kammeroper und am Staatstheater Hannover. Lektor an der Universität für Bildungswissenschaften in Klagenfurt. Mitglied des Ensembles Hortus musicus Klagenfurt als Chorsänger und Solist. Ferner Solist und Erzähler in italienischen Madrigalkomödien, Moritaten- und Bänkelsänger.


Günter Mattitsch,

geb. 1947 in Spittal/Drau. Studierte an der Musikhochschule Wien (Klavier, Cello, Gesang), seit 1984 Komposition bei Dieter Kaufmann. Gründer und Leiter des Vokal- und Instrumentalensembles Hortus musicus Klagenfurt. Praktischer Arzt, Schwerpunkt Homöopathie.


Helmut Unterkofler,

geb. 1941 in Klagenfurt. Beendete seine Musikstudien an der Musikhochschule in Salzburg (Diplom Gesang, Oper). Leiter zweier Klagenfurter Vokalensembles, Obmann des Vereins Arcade. Konzertreisen nach Nord- und Südamerika.



Nikolaus Fheodoroff, geb. 1931 in Villach. Studien an der Wiener Musikhochschule (Dirigieren und Komposition) sowie an der Universität Wien (Germanistik, Philosophie); 1951–59 bei Josef Matthias Hauer. Leiter der Musikabteilung des ORF-Studios Kärnten. Zahlreiche Initiativen zur Gestaltung des Kärntner Musiklebens. Dirigent des Kärntner ORF-Kammerorchesters, Leiter des Madrigalchores Klagenfurt. Konzerttätigkeit in Österreich und im Ausland. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen. 1983 Lehrauftrag an der Musikhochschule Wien.

Dieter Kaufmann über Billige Lieder

Da handelt es sich um den Versuch, einen Opernquerschnitt ohne allzu aufwendige Besetzung auf das Konzertpodium zu bringen. Was ist auf der Strecke geblieben: Der Chor – bei einer Choroper ist das ein Jammer, aber schließlich fehlt ja auch die szenische Umsetzung, was ebenso schmerzlich ist, es fehlt die chorische Besetzung der Streicher, fast vollständig das Holz, es fehlen die Putzfrauen und deren köstliche Szenen in der Semi-Buffera.

Was bleibt: Die in der Oper durch Überlagerungen verschleierte, in dieser Fassung aber radikal freigelegte Banalität.

Ob dabei – nach Studium des Prinzips der banalen, aber einprägsamen, also der populären Melodie mit ihren blanken Symmetrien und schamlosen Sequenzen bei Mozart, Beethoven, Gounod und anderen Großmeistern der „Schlagermelodie“ (auch aus dem Operettenbereich) –, ob also dabei gelungen ist, was Gunter Schneider kürzlich über das Werk eines Kollegen sagte: „Die neue Einfachheit durch Banalität zu transzendieren“?



Billige Lieder aus meiner Volksoper

Musik: Dieter Kaufmann

Libretto: Dieter Kaufmann nach der Volkstragödie
„Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen“ von Gert Jonke.

Der Zeitungsverkäufer	Dieter Kaufmann
Der neue Bühnenarbeiter	Günter Lackner
Der Sohn des ausländischen Präsidenten	Günter Lackner
Der Präsident vom Inland	Günter Matitsch
Der Erzähler	Dietmar Pickl
Der Präsident vom Ausland	Helmut Unterkofler
Sprecherin	Gunda König
Tonbänder	K&K Experimentalstudio

Inhaltsangabe

1. Akt

Auf einer Opernbühne tauchen Bühnenarbeiter auf. Sie haben die Aufgabe, diese Bühne für die nächste Vorstellung auf- und umzubauen. Unerwartet erscheint ein Zeitungsverkäufer, der seine Ware mit Hilfe von Schlagzeilen anpreist. Allerdings verkünden diese Schlagzeilen eine schreckliche Botschaft: Ab sofort ist jeder Staatsbürger dazu verpflichtet, einen Existenzberechtigungsausweis zu besitzen. Wer diesen Ausweis nicht bei sich führt, wird verhaftet. Nach anfänglicher Freude über die sympathische Figur des Zeitungsverkäufers bricht in der Arbeitergruppe Panik aus. Die Schlagzeilen haben Reminiszenzen hervorgerufen: Kürzlich wurde einer der Arbeiter ohne Existenzberechtigungsausweis von der Polizei festgenommen. Die Arbeit muß aber weitergehen, die Oper muß gespielt werden. Tollpatschig und verloren kommt ein neuer Bühnenarbeiter als Ersatz für den Verhafteten herein. Kaum auf der Bühne, stürzt er sich auf eine Putzfrau und will sie vergewaltigen. Die Kollegen hindern ihn daran – schließlich muß die Arbeit getan werden. Aber wiederum wird der Arbeitsprozeß gestört: Die Vorarbeiterin erklärt dem Neuhinzugekommenen, wie er sich in dieser Umgebung bei den so oft auftretenden Stürmen verhalten soll. Dieser aber weigert sich, die Warnung

ernst zu nehmen – da bricht der Sturm aus. Während die Arbeiter schon daran gewöhnt sind, sich an den Sturmhilfsgestellen festzuhalten, wird der unvorsichtige Kollege vom Orkan weggeweht. Doch siehe da, nach dem Sturm kehrt der schon Totgeglaubte wieder zurück, wobei er die Geschichte seiner wundersamen Errettung erzählt. Ab jetzt überstürzen sich die Ereignisse: In einem Übergangslosen Rollenwechsel übernehmen Bühnenarbeiter einige Rollen aus der Oper, für die sie die Szene abbauen. Manch Mächtiger der Welt betritt die Bühne, so der Präsident des Inlands und der Sohn des Präsidenten des Auslands, worauf die Bühnenarbeiter für den einen und den anderen Partei ergreifen, so daß handfeste Konfliktsituationen entstehen, die schließlich zur Selbstvernichtung führen. Ende aller Hoffnungen? Nein, denn aus dem vermeintlichen Tod er stehen alle langsam wieder auf, die Operaufführung drängt, der Termin muß eingehalten werden. In feierlicher Übereinstimmung und mit einer Rede der Vorarbeiterin, welche dem Publikum den pünktlichen Beginn der Oper ankündigt, endet der Erste Akt.

2. Akt

Die Arbeiter räumen die Bühne, auf der anscheinend inzwischen eine Oper aufgeführt

wurde, ab. Dabei richten sie ihre Aggressionen gegen das Theater selbst und äffen vernügt etwaige Tenöre nach. Ihre Aussage läßt an Deutlichkeit nichts übrig: Das ganze Theater stinkt . . . Veranschaulicht wird die Meinung der Bühnenarbeiter durch die überraschende Aufführung einer „Opera-Semi-Buffera“. Zwei Primadonnen, ihre tratschsüchtige Garderobiere, ein Opernführer mit seinem Adlatus überbieten einander in absurden Opernritualen; die Primadonnen versuchen, einander niederzusingen. Da es keiner der beiden gelingt, den stimmlichen Sieg zu erringen, bleibt nur eine Lösung übrig: Sie erschießen einander im Duell. Die Schußdetonationen rufen den wachsamem Inspektor auf den Plan. Gleichzeitig mit ihm stürzen die Bühnenarbeiter herein und verstecken die Leichen der Divas vor ihm. Anschließend begrüßen sie den Inspektor mit falscher Herzlichkeit. Er aber fordert unerbittlich den neuen Bühnenarbeiter zur Ausweisleistung auf. Dieser kann seinen Existenzberechtigungsausweis nicht vorzeigen und wird vor der entsetzten Arbeitergruppe verhaftet. Bedrückende Angst befällt die Bühnenarbeiter, sie wollen flüchten, sie suchen nach schützender Heimat. Da bietet sich aus heiterem Himmel der geeignete Zufluchtsort an, in den sie nacheinander verschwinden.

Milko Kelemen
Landschaftsbilder

für Mezzosopran und Streichquartett
Text: Jutta Schutting (1985–86)
Uraufführung

Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Giulio Castagnoli

Uqbar

Trio d'archi per 7
sopra una canzone famosa
Österreichische Erstaufführung

Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Patrick Blanc

Dialogo con Orfeo

für Singstimme und vier alte Instrumente
Text: Cesare Pavese (1985)
Österreichische Erstaufführung



Milko Kelemen,
geb. 1924 in Podravska Slatina (Jugoslawien), Studium (Komposition und Dirigieren) in Zagreb, später bei Olivier Messiaen in Paris und Wolfgang Fortner in Freiburg. Seit 1955 ständiger Mitarbeiter bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. 1959 Gründung der Zagreber Biennale für Neue Musik, seit 1961 deren Präsident. Reisen in den Fernen Osten, in die UdSSR und in die USA. Wissenschaftliche Arbeiten im elektronischen Siemens-Studio in München. Aufenthalt in Berlin (Ford-Stiftung). Derzeit Professor für Komposition an der Musikhochschule in Stuttgart.



Giulio Castagnoli,
geb. 1958 in Rom. Kompositions- und Klavierstudien am Konservatorium von Turin, musikhistorische Studien an der Universität Turin. Weitere Studien in Freiburg, Rom und Siena. Mehrmals Aufführungen seiner Kammermusikwerke bei wichtigen Festspielen im In- und Ausland. Preisträger bei Kompositionswettbewerben (1982, 1986).

Sigune von Osten, Sopran
Ursula Hofrichter, Alt
Mitglieder des Pro Arte Ensembles Graz
Leitung: Adolf Hennig

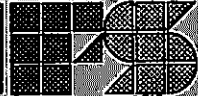


**BAU
WELT**

BAUMARKT

BÜTTINGHAUS

FLIESEN



SANITÄR

2 x in GRAZ

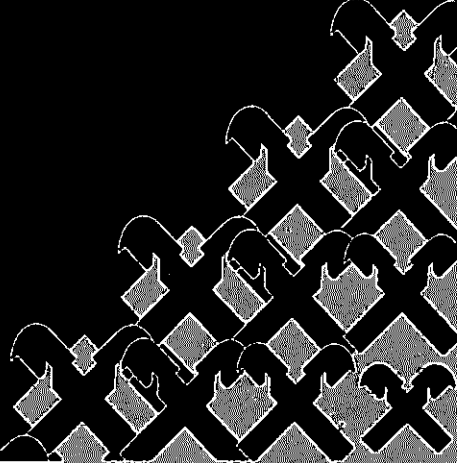
GRALLA

LEOBEN

VILLACH

**leistungsstark
ortsverbunden
unabhängig**

Raiffeisen. Die Bank
mit dem persönlichen Service



Wir strahlen in die Welt.

*Das Zentrum der Ereignisse für Veranstaltungen, Tagungen,
Kongresse. Modernste Technik in traditionsreichem Rahmen.
Ort der Kommunikation in einer Stadt von Weltformat.*

Grazer Kongreß-, Ausstellungs- u. Kommunikationszentrum, Schmiedgasse 2/1, A-8010 Graz

GRAZER CONGRESS



TRACHTEN MODE für jeden Geschmack

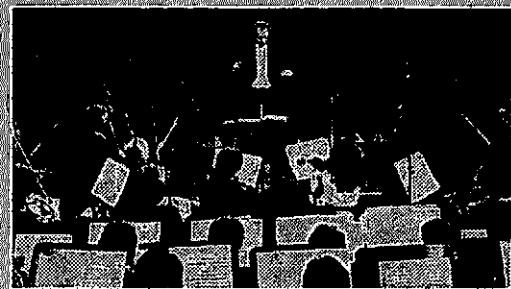


Wir bieten modische
und stilsichere Trachten
mit sämtl. Accessoires.

Trachten Schlögl

Graz, Hauptplatz 3, Stubenberggasse 8,
Südtirolerplatz 8 und ANNENPASSAGE

Die Bank zum Erfolg. Für den
Erfolg einer Gesellschaft ist Geld
nicht alles. Auch immaterielle
Werte sind wichtig. Wir orientieren
uns daran, indem wir zum
Beispiel Kunst und Kultur fördern.
CA, die Bank zum Erfolg.



CREDITANSTALT



Patrick Blanc,

geb. 1957 in Thonon les Bains in Frankreich. Nach Instrumentalstudien in Straßburg (Blockflöte, Querflöte und Renaissanceflöten) Komposition in Stuttgart bei Erhard Karoschka. Hauptsächlich Kammermusikwerke, zuletzt „Die Schlacht des heiligen Roman“ (Battaglia di San Romano), für Singstimme, Klarinette, Schlagwerk und Tonband, Uraufführung 1986 in Choralies de Vaison la Romaine.



Sigune von Osten,

geb. in Dresden. Studium an der Universität Hamburg und an den Musikhochschulen in Hamburg und Karlsruhe. Mehrere Gesangspreise. Als Opern-, Oratorien- und Liedersängerin insbesondere mit großem Interesse für die Musik des 20. Jahrhunderts tätig. Gast auf vielen internationalen Festivals. Initiatorin und Widmungsträgerin zahlreicher Kompositionen. Solistin bedeutender Orchester, Konzertreisen (USA, Japan, Südamerika), Gastverträge an großen europäischen Bühnen; Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.



Ursula Hofrichter,

geb. 1958 in Graz, Gesangsstudien an der Musikhochschule in Graz (F. Pöltinger, F. Loibl, I. Malaniuk, KH. Donauer), Diplomprüfung mit Auszeichnung 1985. Wissenschaftliche Studien an der Universität Graz. Seit 1985 Mitarbeit und Lehrauftrag am Institut für Wertungsforschung der Grazer Musikhochschule.





Das Pro Arte Ensemble Graz wurde im Jahre 1970 von Karl Ernst Hoffmann gegründet. Es faßt Vokalisten und Instrumentalisten zusammen, welche an der Interpretation von Musik interessiert sind, die außerhalb der Tagesroutine liegt. Also vor allem zeitgenössische Musik, daneben aber auch selten aufgeführte Kompositionen früherer Epochen. Die Besetzungen des Ensembles sind variabel. Konzerte und Rundfunkproduktionen in Österreich und in anderen Ländern, u. a. Frankreich, Italien, Jugoslawien, BRD, USA, Philippinen. Allein für das Musikprotokoll in der Zeit zwischen 1968 und 1985 32 Uraufführungen, darunter Kaufmann, Bloch, Antunes, Alcalay, Haidmayer, Krauze, Moran, Ferrero, Kelemen, Schnittke, Bargielski, Dobrowolski, Nieder, Heiller, Ligeti, und 18 Österreichische Uraufführungen, darunter Dallapiccola, Eisler, Xenakis, Berio, Ives, Maderna, Schafer, Schreker, Křenek, Henze, Penderecki.

Adolf Hennig, geb. 1946 in Bruck/Mur. Studium an der Musikhochschule Graz (Klavier, Schulmusik, Dirigieren). Seit 1975 Leiter eines Ensembles für zeitgenössische Musik (Collegium musicum instrumentale). 1984 Professor an der Grazer Musikhochschule. Gründer und Leiter der Hochschul-Sinfonietta, Konzertdirigante im In- und Ausland, Rundfunk-, Fernseh- und Schallplatten-aufnahmen, zahlreiche Ur- und Erstaufführungen, Solist, Kammermusiker.

Milko Kelemen über Landschaftsbilder

Die Landschaftsbilder, mein viertes Streichquartett, sind 1985–86 entstanden. Die Grundidee ist die Form ABC. In dem A-Teil ist nur der Gesang vertreten, im B-Teil der Gesang und das Streichquartett, im C-Teil nur das Streichquartett allein. Der Text von Jutta Schutting ist prosodisch bearbeitet, weil ich damit vor allem die Verständlichkeit des Textes in den Vordergrund bringen wollte. Außerdem stellt schon der Text eine Art von Musik dar, und so wollte ich zwei Arten von Musik gegenüberstellen.

Ein wichtiger Teil des Streichquartetts ist der Schluß, wo die Anfangsidee der Bewegung des Textes jetzt im Musikalischen stattfindet und wo in einem großen Accelerando und Crescendo eine Art Reprise im „zweiten“ musikalischen Medium gebracht wird.

Landschaftsbilder

die Bewegung, die durch alle Landschaften geht,
mit dir mich erfüllend, mich meiner ent-eignend,
mir alles zu deinem Nachbild macht,
denn in welche Landschaft auch immer ich trete,
in dich tritt jedes Bild

die Bewegtheit, die durch meine Traumbil-der geht,
mich in dich stoßend, mich aus mir treibend –
an welches Fenster auch immer ich trete,
vor den Abgrund schiebt sich ein Bild,
in das ohne Schwindel hinüberschauend,
das weite Land sich tief aus sich verirrt.
Verranntheit in eine Mondnacht,
die Wahrheit und Einbildung ist,
denn blinde Fenster sind es,
in denen mein Suchbild dich finden will

Landschaftsbild meiner Bewegung,
einen jeden Blick erfüllt dein Bild,
denn was in dem Ansturm der Bilder
ein Bilderverbot werden will,
erfüllt jeder Landschaft, sie sich
übereignend,
dein schlafendes Bild,
und alles, was noch nicht du ist,
erfüllt sich in deinem Bild
kann jemals, du mein Bild,
ein Land so sehr dein Land geworden sein
wie ich?

nie hat, meine Landschaft,
sich jemals jemand so weit in dich verirrt

Landschaft meiner Bewegtheit,
die wird wie das ihr unterlegte Bild –
Bewegung, die von ihr ausgeht,
wenn sie wahrgewordenes Wunschbild ist,
Bild, das sich mir von dir gemacht hat
und eins wird mit dem Gesicht,
das in seinem Traumbild
nur schlafend zu erkennen gewesen ist.
Landschaftsbild des sich weitenden Landes
und Aussichtslosigkeit, von Nacht-Ansichten
verhängt,
denn verliebt
in den dir aus mir entgegenschauenden
Spiegel
verirrst auch du dich in dein Bild, in mich
die Bewegung, die durch alle Landschaften
geht,
die Bewegtheit, die mich erfüllt –
nie hat sich jemals jemand so sehr in sich
geirrt.
und du selber, Abbild und Gegenbild meiner
Bewegtheit,
bist mein Bild von dir, das du bist

*„Landschaftsbilder“ aus:
Jutta Schutting, „Liebesgedichte“*

Giulio Castagnoli über Uqbar

Im Vorwort zu „Täuschungen“ schreibt Jorge Luis Borges:

„Es ist ein mühsames und demütigendes Gefasel eines Verfassers großer Bücher, dessen perfekte mündliche Darstellung man in wenigen Minuten verstehen würde! Es ist besser vorzutäuschen, daß diese Bücher schon existieren und daraus eine Zusammenfassung, eine Art Kommentar, zu repräsentieren (. . .)

Da ich vernünftiger, unfähiger und fauler bin, hab' ich es vorgezogen, über erfundene Bücher kurze Artikel zu schreiben. Diese sind ‚Tlön, Orbis tertius, Uqbar‘.“

Und in „Uqbar“:

„Bioy Casares erinnerte daran, daß einer der Erzketzer aus Uqbar entschieden hatte, daß Spiegel und die Begattung abscheuliche Dinge sind, da sie die Anzahl der Menschen vervielfachen. Als er über die Herkunft dieses erinnerungswürdigen Ausspruches ausgefragt wurde, sagte er, daß die ‚Anglo-Amerikanische Enzyklopädie‘ denselben im Artikel über Uqbar angab. In der Villa gab es ein Exemplar dieses Werkes (. . .), aber überhaupt kein Wort über Uqbar. Am Tage darauf rief mich Bioy aus Buenos Aires an. Er sagte mir, daß er den Artikel über Uqbar vor seinen Augen hätte, und zwar im 16. Band der Enzyklopädie. (. . .) Der Artikel schien die Umriss von Uqbar zu präzisie-

ren, aber seine fadenscheinigen (nebulösen) Bezugsorte waren Flüsse, Krater und Berge derselben Landschaft. (. . .) Der Abschnitt ‚Sprache und Literatur‘, ziemlich kurz gefaßt, beinhaltete einen einzigen bemerkenswerten Absatz, in dem ausgesagt wird, daß die Literatur über Uqbar phantastischen Charakters sei und daß sich seine epischen Gedichte wie seine Legenden niemals auf die Realität beziehen. (. . .) Die Bibliographie umfaßt vier Bände, die wir bis jetzt noch nicht gefunden haben.“

„UQBAR, Streichtrio für 7 (Instrumente) über ein berühmtes Lied“ wurde von der „Camerata Strumentale Alfredo Casella“ in Auftrag gegeben, welche es am 3. Dezember 1984 im Teatro Nuovo in Turin zur Aufführung brachte.



Patrick Blanc über Dialogo con Orfeo

Der Titel „Dialogo“ ist in zweifacher Hinsicht zu verstehen: Einmal als Dialog zwischen Sängerin und Instrumenten, dann als Dialog zwischen Orpheus und einer Bacchantin. Orpheus vertritt ein Leben für die Reinheit der Kunst und für geistige Ideale, sie verteidigt leidenschaftlich die Hingabe an die irdische Liebe und an die Freuden eines sinnlichen Lebens; ein Fantasiegespräch, das Cesare Pavese den beiden mythologischen Gestalten in den Mund legt. Für mich hat der Titel noch eine dritte Bedeutung: Die Komposition ist eine Art Dialog zwischen meiner Kompositionstechnik und der des Claudio Monteverdi.

Dialog Orpheus–Bacchantin

Orpheus: „Daß doch ein Ende sei!“
 Sie ist gegangen wie diese Bacchantin, gleich einem Menschen. Weiß ich doch, daß ein Mensch sich keinen Rat weiß um den Tod. Und daß ich um Euridike geweint habe, das währt ein Leben lang. Ich suchte eine Vergangenheit, in der es Euridike nicht gibt. Ich habe sie mit den Toten beklagt in meinen Liedern. Ich habe die Schattenwesen starr werden sehen und die Leere betrachten, ihre Wehklage verklingen, Persephone das Gesicht verstecken, das Dunkel-Wehmütige selbst, die Unterwelt sich hinstrecken wie ein Sterblicher und zuhören. Ich habe verstanden, daß die Toten nichts mehr sind. Mein Geschick täuscht nicht!

Bacchantin: Hier sind wir viel einfacher. Hier glauben wir an die Liebe und an den Tod, und wir weinen und lachen mit allen anderen. Unsere glücklichsten Feste sind jene, wo Blut fließt. Wir, die Frauen von Thrakien, fürchten derlei Dinge bestimmt nicht.

Orpheus: Es ist nicht das Blut, das zählt, junges Mädchen. Weder der Freudenrausch noch das Blut machen Eindruck auf mich. Doch das, was einen Menschen ausmacht, ist eben schwer zu sagen. Ohne euch bin ich in den Hades hinabgestiegen.

Bacchantin: Du bist herabgestiegen, um uns zu suchen.

Orpheus: Aber ich habe euch nicht erreicht! Ich wollte etwas ganz anderes, als ich es beim Zurückkommen ans Licht gefunden habe. Allemal wenn man Gott anruft, lernt man den Tod kennen. Und man steigt hinab in die Unterwelt, um ihr etwas zu entreißen, um sein Los zu überwinden. Man besiegt die Nacht nicht, man verliert das Licht. Man gebärdet sich wie ein Besessener.

Bacchantin: Weniger als zuvor beklagen nun Frauen von Thrakien Gott.

*Freie Übersetzung der vom
 Komponisten benützten Teile aus:
 Cesare Pavese, „Dialoghi con Leuco“*



Friedrich Cerha

Aus

„Spiegel“

für großes Orchester und Tonband:

I – III – VI – VII

PAUSE

Requiem für Hollensteiner

nach Texten von Thomas Bernhard

für Sprecher, Bariton, Chor und Orchester
(1982/83)

Österreichische Erstaufführung



Friedrich Cerha,

geb. 1926 in Wien, Studium an der dortigen Musikakademie und Universität. 1951 Dr. phil. 1957 Studienaufenthalt in Rom. 1958 mit Kurt Schwertsik Gründung des Ensembles „die reihe“, seit 1959 an der Hochschule für Musik, Wien, tätig, seit 1976 o. Prof. für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik. 1971/72 Kompositionsstipendium des DAAD in Berlin. Dirigent (Ensemble, Orchester, Oper) bei führenden Institutionen und Festivals in Europa, Nord- und Südamerika.

***, Sprecher

Hilmar Theate

Heinz-Jürgen Demitz, Bariton

Jeunesse Chor Wien

(Künstlerische Leitung: Günther Theuring)

ORF-Symphonieorchester

Dirigent: Friedrich Cerha



Heinz-Jürgen Demitz

Studium an der Musikhochschule seiner Heimatstadt Hannover. 1975 Verpflichtung an die Hamburgische Staatsoper. 1976 erster Preis beim Bundeswettbewerb für Gesang. Seit 1982 freischaffender Sänger. Arbeitsschwerpunkte: Deutsches Fach und Kompositionen des 20. Jahrhunderts, z. B. Titelpartien in den Uraufführungen von Konrad Böhmers „Faust“ oder Heinrich Sutermeisters „Le roi Bérenger“. Auftritte in vielen Städten Europas, Mitwirkung bei Festivals in Lausanne, bei der Biennale in Venedig, in Santander, Bayreuth, München, Florenz (Maggio musicale).

Wiener Jeunesse Chor

Gründung und erstmaliges Auftreten 1959 unter der Leitung von Günther Theuring. In den nun über 25 Jahren seines Bestehens erarbeitete der Klangkörper ein großes Repertoire von der Renaissance-Musik über die großen Meister des Barock und der Klassik bis zur Moderne (Schönberg, Strawinskij, Heiller, Cerna, Penderecki). Der Wiener Jeunesse Chor hat mit berühmten Dirigenten und bedeutenden Orchestern bei den Festspielen in Wien, Salzburg, Carinthischer Sommer, Spanien, Israel, Rußland, Deutschland, Italien und in der Schweiz gastiert und konzertiert.



Günther Theuring

Tritt seit 1960 als Dirigent in Belgien, Deutschland, Frankreich, Israel, Italien, Spanien, USA und Österreich an die Öffentlichkeit und wurde mehrfach zu Dirigaten bei großen Festivals eingeladen. 1959 Gründung des Wiener Jeunesse Chores, dem er seither als künstlerischer Leiter vorsteht. 1973 Berufung an die Musikhochschule Wien.



ORF-Symphonieorchester

Unter den großen österreichischen Orchestern ist das ORF-Symphonieorchester zwar das jüngste, doch zweifellos bereits eines mit Charakter und klarem Profil. 1969 im Zuge der Reorganisation des Österreichischen Rundfunks gegründet, löste es das Große Wiener Rundfunkorchester ab. Chefdirigent wurde Milan Horvat, der in kürzester Zeit ein leistungsfähiges Symphonieorchester, primär für die speziellen Aufgaben des Rundfunks, zumal im Bereich der nationalen und internationalen Musik des 20. Jahrhunderts, aufbaute. Sichtbarer Ausdruck für den Erfolg des jungen Orchesters auch außerhalb des Rundfunks waren nicht nur eigene Konzertzyklen bei den traditionellen Wiener Konzertveranstaltern Musikverein und Konzerthaus, sondern auch Einladungen zu den Festspielen in Salzburg und Bregenz und zum „steirischen Herbst“. Neben Horvat, der 1975 durch den jungen Finnen Leif Segerstam abgelöst wurde, arbeiteten mit dem Orchester namhafte Dirigenten wie Ernest Bour, Miltiades Caridis, Ernst Märzendorfer, Walter Weller, Bruno Maderna, Wolfgang Sawallisch, David Oistrach, Václav Neumann, Carl Melles, Gerd Albrecht, Lamberto Gardelli, Michael Gielen, Christoph von Dohnányi, Charles Mackerras, Georges Prêtre, Argeo Quadri, Jerzy Semkow, Giuseppe Sinopoli. Markstei-

ne in der Entwicklung des Orchesters waren die vielfach mit Preisen ausgezeichneten Schallplattenproduktionen von Schönbergs „Moses und Aaron“ unter Michael Gielen, der Verdi-Opern „I due Foscari“ und „Stiffelio“ unter Lamberto Gardelli, Křenek's „Karl V.“ unter Gerd Albrecht und die überaus erfolgreichen Aufführungen von so wesentlichen Werken wie die „Lukas-Passion“ von Penderecki, Luciano Berios „Coro“, Honeggers „Jeanne d'Arc“, Franz Schmidts Oratorium „Das Buch mit 7 Siegeln“ und Othmar Schoecks „Penthesilea“ bei den Salzburger Festspielen. Eine Tournee durch die Sowjetunion im April 1982 wurde von Publikum und Kritik als Demonstration österreichischer Musik und Wiener Orchesterkultur gewürdigt. Seit 1979 ist in der Gestalt des ORF-Symphonieorchesters insofern ein Wandel eingetreten, als neben die Pflege des zeitgenössischen Repertoires verstärkt auch die Erarbeitung des klassisch-romantischen Repertoires gestellt wurde. Mit seinem derzeitigen Chefdirigenten Lothar Zagrosek wurde ein umfangreiches Repertoire erarbeitet, das von vorklassischer Musik bis zur Moderne reicht.



Friedrich Cerha, Spiegel

„Spiegel“ sind ein Werk für die Bühne in sieben Teilen von etwa 80 Minuten Gesamtdauer. Sie wurden 1960/61 komponiert. Da unter den damals in Österreich herrschenden Verhältnissen an eine Aufführung nicht zu denken war, erfolgte die Partiturreinschrift einzelner Teile während der folgenden zehn Jahre im Zusammenhang mit konkreten Uraufführungsmöglichkeiten (Spiegel V, 1963, Musica Viva München; Spiegel II 1964, Donaueschinger Musiktage; Spiegel III 1965, Nutida Musik Stockholm; Spiegel VI 1967, Neues Werk Hamburg; Spiegel I 1968, Warschauer Herbst; Spiegel IV 1971, Musikprotokoll Graz; Spiegel VII 1972, Musica Viva Wien). Die Uraufführung des Gesamtzyklus fand 1972 im Rahmen des Weltmusikfestes der IGMM in Graz statt. „Spiegel“ gelten heute als eine der wesentlichsten originären Arbeiten in der Entwicklung und aus dem Bereich der sogenannten „Klangflächenkomposition“. Cerha schreibt 1972 zu diesem Werk: „Die Stücke sind rein musikalisch erfunden. Es ist aber wahrscheinlich, daß jene Phänomene, die mich am stärksten bewegen und zu ständiger Auseinandersetzung zwingen – etwa in dem Sinn, in dem Strawinsky vom Einfluß der Welt, in der er lebt, auf seine Symphonie in drei Sätzen spricht –, unbewußt meine Klangvorstellungen gespeist haben. Daher die Wahl des Titels. Die kompositorischen Anliegen entwickeln sich konsequent aus denen der vergangenen Werke, besonders der drei ‚Mouvements‘ (1960), relativ einfacher Studien, aus denen einzelne Teile der ‚Spiegel‘ Ideen in komplexerer Form wieder aufgreifen. – Dem 3. ‚Mouvement‘ ist ein Zug zum Monomanen eigen. Er findet in ‚Spiegel V‘ seine Fortsetzung und letzte Konsequenz: Ein ganzer, homogener Klangkörper dreht sich; das verwendete Tonband ist nur ein Teil des Orchesters, wie alle Instrumente des großen Apparats dient es dem – wahrscheinlich beängstigenden – Gesamtklang. Neben ‚Spiegel V‘ stellt ‚Spiegel III‘ ein in anderer Weise absolut kontinuierlich geformtes Stück von ganz anderem, für mich apollinisch-mediterranem Wesen dar. – Die kompositorische Beherrschung eines bestimmten Zustands war mir Bedürfnis; die in meinen ‚Symphonien‘ (1964) zur Ausformung gelangte konsequente Diskontinuität ist eine eben-

so einheitliche Welt in antipodischer Gestalt. Gleichzeitig aber beschäftigte mich das Problem prozeßhaft-progressiver Gestaltung, das schon mein Interesse im dritten Satz der ‚Relazioni fragili‘ (1957) erfüllt hatte. Ein extrem lineares Verfahren: Ein Impuls wird gegeben, das nächstliegende Ereignis ist eng mit diesem Impuls verknüpft, jedes weitere bezieht sich zumeist nur auf das vorhergehende. Die Konzeption von ‚Spiegel I‘ enthält etwas davon. In ‚Spiegel II‘ bin ich zum ersten Mal zu komplexeren Bildungen dieser Art fortgeschritten, deren Grundlage sich am besten mit dem Prinzip der Rückkoppelung vergleichen läßt – dem einfachsten nichtlinearen Formprozeß. ‚Spiegel IV‘, von in ‚Mouvement II‘ gefundenen Vorstellungen ausgehend, schöpft weitere Möglichkeiten in dieser Richtung aus. – In der Anlage des ganzen Werks ist ein Widerspiel von Kontinuität und nichtlinearen Vorgängen festzustellen. In vorhergehenden Teilen Angedeutetes oder Liegegeliebtes wird später in für die Fortsetzung wesentlicher Art wiederaufgenommen. ‚Spiegel VI‘ greift zurück auf die isolierten Schläge von ‚Spiegel I‘ und Einzelereignisse aus ‚Spiegel IV‘, verdichtet sie aber zu einer ostinaten Bewegung, deren Penetranz ihre nicht nur vordergründige Logik für mich erst in der Gesamtsicht des Zyklus gewinnt. Elemente der bewegten Flächen von ‚Spiegel II‘, in die die Schläge von ‚Spiegel I‘ langsam überführen, finden in ‚Spiegel IV‘ und ‚VI‘ ebenso ihre Modifikation, wie sich formale Vorgänge im ersteren, später im Gesamtmaterial wirksam, zunächst in Einzelementen, vorbereiten. In ‚Spiegel VII‘ verdichten sich zunehmend Reminiszenzen an andere Spiegelteile, ohne jedoch diese zu subsumieren: Alles ereignet sich im wechselnden Verhältnis zu den für ‚Spiegel VII‘ kennzeichnenden Vorgängen, die zu Beginn des Stückes deutlich exponiert werden, später mit anderen kombiniert erscheinen, sie überdecken, unterbrechen oder ablösen und zu Ende führen.“ In seiner kompositorischen Arbeit entspricht ein selbst in seriellen Werken spürbares, stark expressives Moment Cerhas Grundhaltung als Künstler. Seine „Spiegel“ unterscheiden sich von scheinbar ähnlichen Werken anderer Komponisten aus der gleichen Zeit wahrscheinlich am grundlichsten dadurch, daß in ihrer von traditionellen For-

meln ganz freien Sprache emotionell mitvollziehbare Entwicklungsvorgänge hervorgebracht werden, die in verschiedenen Formen und Graden das Geschehen in einzelnen Teilen bestimmen und auf komplexe Weise den ganzen Zyklus zu einem kohärenten System – zu einer Art „Kosmos“ – werden lassen. Nicht zufällig ist ihre Entstehung mit Cerhas erstem „Welttheater“-Konzept eine Verbindung eingegangen. Von einzelnen Schlägen, die einander in immer kürzer werdenden Abständen folgen, ausgefranzten Tonklumpen und schließlich Wellen von Tonbewegungen – einer Art Uranfangssituation – ausgehend, beschwören die sieben Bilder in einander vielfältig überlagernden Klangprozessen und -feldern Angst, Gelöstheit, Brutalität, emphatische Aufschwung, dumpfe Betroffenheit und Resignation. Im letzten „Spiegel“, einer Endzeitvision, endet das musikalische Geschehen auf einem langgehaltenen Ton. Im Bühnengeschehen, das Bewegungsvorgänge von Leibern, Objekten und Licht vorsieht, wird Leben gleichsam makroskopisch aus raumzeitlicher Distanz betrachtet; nicht ein Einzelschicksal ist Gegenstand der szenischen Ereignisse, sondern Verhaltensweisen der Gattung „Mensch“, wobei allzu direkte, expressionistisch-symbolhafte Bezüge vermieden und der Musik verwandte Qualitäten entwickelt werden sollen. Cerha dazu: „Bei der Niederschrift des szenischen Entwurfs war ich mir darüber im klaren, daß es nicht nur eine einzige zwingende strukturelle Verklammerung von akustischer und optischer Ebene geben kann, sondern im Zusammenwirken beider ein Feld von Überschneidungen entsteht, in dem im einzelnen verschiedene Lösungen möglich sind. Es wäre richtig, wenn auch im Optischen, von adäquatem Material ausgehend, formal beherrschte Komposition ästhetischen und dramatischen Geschehens als wesentlich erkennbar würde, die sich zu emotionalen und geistigen Grundlagen so verhält, wie es die Musik entsprechend dem eingangs Gesagten tut.“

T. C.

Friedrich Cerha über Requiem für Hollensteiner

I
Kafkas Josef K., einem so unbegreifbar wie unerbittlich funktionierenden Gesetz und seinem Vollzugsapparat ausgeliefert: ein Prozeß mit tödlichem Ausgang. Eine Perspektive heute: Josef K. im Netzwerk sein Wesen bestimmender und durch seinesgleichen in Gang gesetzter Systeme, deren Funktionieren er allmählich begreift und ihm dennoch offenen Auges ausgeliefert ist: ein Prozeß von weltweiten Dimensionen mit höchst zweifelhaftem Ausgang.

Vor diesem Hintergrund wird vieles lächerlich. Thomas Bernhard: „Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“

Eine andere Perspektive: An den Schaltstellen der von Menschen in Gang gesetzten Systeme handeln Menschen, so lebendig wie wir, in einer Macht und Ohnmacht, von der wir mehr wissen als Kafkas Josef K.

II

Aus Krieg und Widerstand gegen das Nazi-regime in österreichische Dimensionen zurückgekehrt um mich herum:

- Ungebrochen funktionierend Autoritäres in allen Institutionen; Machtdünkel von Amts wegen und Obrigkeitshörigkeit; kein rein österreichisches, aber doch ein sehr spezifisch österreichisches Phänomen von spezifischem Gewicht für mich und meine Generationen.

- Viel sachliche In- oder Halbkompetenz, die zu bestimmen hat, was geschieht, nicht wahrnimmt, was sie nicht kennt oder nicht versteht, und schlimmstenfalls verhindert, was ihr nicht nützt; auch kein rein österreichisches Phänomen, aber ein kaum weniger traditionsreiches als das erste. Über all dem aber

- unendlich viel Schlamperei, Spiegel eines letztlich alle ehrliche Anstrengung überwiegenden und alle Lippenbekenntnisse Lügen strafenden, tiefen Desinteresses an ernsthafter geistiger Auseinandersetzung und Bewältigung – Schlamperei, an der im Verein mit Dünkel und Inkompetenz weitaus mehr zugrunde geht als an ausgeprägt schlechtem Willen; vieles in der österreichischen Gegenwart berechtigt in besonderem Maß dazu, hier das Präsens beizubehalten.

Thomas Bernhard: „Wir sind das Leben als das gemeine Desinteresse am Leben, wir sind in dem Prozeß der Natur der Größenwahn-Sinn als Zukunft.“

Er nimmt sich und er nimmt uns aus seinen Österreichvisionen nicht aus. Lächerliches, nachweislich im Wesen vieler von uns Liegendes ist präsent. Bernhards sich an oder über der Grenze des Zulässigen bewegende Verallgemeinerungen – etwas zutiefst Österreichisches in der Auseinandersetzung mit Allgemeinem – erregen Widerspruch und haben in ihrer provokanten Unbedingtheit Größe. So einfach ist das ja wohl alles nicht . . . , aber wesentlich Wahres ist drinnen und trifft. Was unterm alles breit überfahrenden Strich treffend festgehalten ist, wird im Widerstand klarer; ist es darum weniger wahr, weniger schlimm? Wie schlimm ist beispielsweise jenes Schäßbige, dessen Schatten sich aus den Niederungen des Herrn Karl über alle Gesellschaftsschichten bis an die Spitze unseres Staates ausbreiten? Und wie genau wollen wir das wissen?

III

Thomas Bernhard: „Wir sind Österreicher, wir sind apathisch . . .“ Wo beginnt und wo endet unsere Apathie? Und wie ernsthaft oder wie lächerlich ist der Behauptungswille unseres Geistes, unser Behauptungswille schlechthin inmitten von Mauern und Netzen und Schatten?

Das ist keineswegs ausgemacht und weder rhetorisch noch suggestiv gefragt. Für mich sicher ist nur, daß mein Leben in manchem anders verlaufen wäre und meine Arbeiten nicht die ihnen eigenen Formen angenommen hätten, wenn diese Fragen mich weniger brennend beschäftigten.

Das Werk entstand im Auftrag der Musikalischen Jugend Österreichs für den Wiener Jeunesse-Chor anlässlich dessen 25jährigen Bestandes.



Friedrich Cerha, Requiem für Hollensteiner
 Cerha hat mehrfach betont, daß er in seiner Arbeit nicht von ideologischen Erwägungen ausgeht; er begreift das Hervorbringen von Kunst als ein „Widerspiel von Erfahrung im Material und geistiger Durchdringung“ und als einen „Lebensvorgang, in dem der Künstler auf der Grundlage nur ihm eigener Voraussetzungen an der Grenze des für ihn Erfahrbaren sich selbst und seine Ideen verwirklicht“. Angesichts der Konsequenz seiner künstlerischen Entwicklung ist es gut, dies im Auge zu behalten. – Im Leben vor jeder Form von ungeprüfter Identifikation ungemain auf der Hut und jeder Form von Konformismus entsprechend abhold, ist ihm in seiner Arbeit seit „Netzwerk“ klargeworden, daß der Umgang mit Problemen der Identifikation – in der Kunst unseres Jahrhunderts aus guten Gründen virulent und seit langem negativ besetzt – für ihn zunehmend eine zentrale Rolle zu spielen begann. Im Aufsatz „Zu meinem Musiktheater“ heißt es: „In einer ästhetisch hinreichend definierten, etablierten Kunstform manifest gewor-

denes kritisches Verhalten, wie sie absurdes Theater, klassizistische Verfremdungstechniken und engagierte Kunst auf ihrer Basis u. a. darstellen, können noch immer einen hohen Reiz ausüben. Ihren provokatorischen Effekt für den ‚Wissenden‘ haben sie verloren. Irritierend für ihn wirkt heute einzig, was direkte Anteilnahme erheischt; es verbreitet Unbehagen: unmittelbar in der eigenen Reaktion und mittelbar in der Beobachtung des ‚naiven‘ Hörers . . .“ Im „Baal“, dessen Stoff konkret in die Hand zu nehmen ihm, wie er sagt, seine musikalische Entwicklung um 1974 ermöglicht hat, wollte er schließlich bewußt Anteilnahme an der von Brecht provokant überzeichneten Figur erreichen und auf das lenken, was ihm an ihr unter allem Monströsen, Widerspruch Erregenden als lebens- und überlebenswichtig erscheint. Im „Requiem für Hollensteiner“ ist die Grundsituation verwandt, gleichzeitig aber komplexer, und Cerhas Gestaltungsentscheidungen reagieren auf sie. – Brecht, Weill und Eisler haben in Sprache und Musik Stil vielfältig zitiert und verfremdet, Identifikation gesucht und gleichzeitig gestört, um – wovon hauptsächlich im Programm die Rede war – ein Aufgehen in der Illusion unmöglich zu machen und zu kritisch-aktivem Verhalten herauszufordern. Über jeweils zu ziehende Schlüsse besteht kein Zweifel. –

Cerha, der sagt, daß es ihm seit Baal zum Bedürfnis geworden ist, möglichst konkrete Grundlagen möglichst „treffend“ zu formulieren, womit nicht ihre platte Übersetzung gemeint ist, läßt im „Requiem“ den feststellenden Text zum Teil unbegleitet. Wo Musik eintritt, bildet sie eine eigene Stilebene: Sie plädiert für Hollensteiner, das aber in einem eindeutig durchgehaltenen Ton, der bewußt der Tradition des „großen Oratoriums“ entspricht. Was das im Zusammenhang mit diesem Text soll, bleibt offen. Für Cerha tritt seine Essenz – ungeachtet verschiedener Reaktionen – unter den gegebenen Bedingungen in jedem Fall prononciert in Erscheinung.

Alle Programmideen, die er entwickelt, spiegeln sein Bedürfnis, mit seinem Musikmachen Auseinandersetzung auszulösen; die Kombination des „Requiem“ mit Teilen der „Spiegel“ wurde in diesem Sinn bewußt gewählt.

T. C.



Requiem für Hollensteiner

Sprecher: Hollensteiner hat sich, wie erinnerlich, in dem Augenblick umgebracht, in welchem ihm von seiten des sogenannten Unterrichtsministeriums die für sein chemisches Institut lebensnotwendigen Mittel entzogen worden sind.

Sänger: Hollensteiner ist in den Selbstmord getrieben worden wie in diesem Lande alle außerordentlichen Köpfe. Während in Deutschland der Name Hollensteiner unter den Chemikern der geachtetste gewesen ist und auch heute noch ist, ist Hollensteiner in Österreich vollkommen totgeschwiegen gewesen.

Chor: Das Außerordentliche ist in diesem Land immer, und zwar zu allen Zeiten, totgeschwiegen worden, so lange totgeschwiegen, bis es sich umgebracht hat. Ist ein österreichischer Kopf außerordentlich, brauchen wir nicht darauf zu warten, daß er sich umbringt. Es ist nur eine Frage der Zeit, und der Staat rechnet damit.

Sprecher: Hollensteiner hatte viele Angebote, die er aber alle nicht angenommen hat. In Basel hätten sie Hollensteiner mit offenen Armen aufgenommen, in Warschau, in Kopenhagen, in Oxford, in Amerika. Aber selbst nach Göttingen, wo man Hollensteiner alle Mittel zur Verfügung gestellt hätte, die er haben wollte, ist Hollensteiner nicht gegangen, weil er nicht nach Göttingen hat gehen können.

Chor: Ein Mann wie Hollensteiner ist unfähig nach Göttingen zu gehen, überhaupt nach Deutschland zu gehen, bevor ein solcher Mensch nach Deutschland geht, bringt er sich um.

Sänger: Und gerade in dem Augenblick bringt er sich und das heißt bringt der Staat ihn um, in welchem er auf das erschütterndste auf die Hilfe des Staates angewiesen ist.

Chor: Das Genie wird im Stich gelassen und zum Selbstmord getrieben.

Sänger: Der Wissenschaftler ist in Österreich ein armer Hund, der früher oder später, aber vor allem dann, wenn es am unsinnigsten erscheint, verenden muß an der Stumpsinnigkeit der Umwelt und das heißt an der Stumpsinnigkeit des Staates.

Chor: Wir haben einen außerordentlichen Wissenschaftler und ignorieren ihn, keiner wird mit größerer Gemeinheit bekämpft als der Außerordentliche, und das Genie geht vor die Hunde, weil es in diesem Staat vor die Hunde gehen muß.

Sprecher: Aber auch nach Amerika gehen ist für Hollensteiner unmöglich gewesen, denn da wäre ja Hollensteiner, der nicht nach Deutschland hat gehen können, weil ihm dieses Land unheimlich und im höchsten Grade zuwider gewesen ist, nach Amerika gegangen.

Chor: Die wenigsten haben die Kraft, den Widerwillen gegen das Land, das sie im Grunde mit offenen Armen und mit einer Gutmütigkeit ohnegleichen aufzunehmen bereit ist, aufzugeben und in dieses Land zu gehen.

Lieber bringen sie sich im eigenen Land um, weil letzten Endes die Liebe zu dem eigenen Land oder sagen wir besser zu der eigenen österreichischen Landschaft größer ist als die Kräfte, die eigene Wissenschaft in einem anderen Land auszuhalten.

Sprecher: Was Hollensteiner betrifft, haben wir ein Beispiel, wie der Staat mit einem ungewöhnlich klaren und wichtigen Kopf umgeht.

Sänger: Jahrelang hat Hollensteiner um die Mittel, die er zu seiner Forschung gebraucht hat, gebettelt. Jahrelang hat sich Hollensteiner vor einer Bürokratie erniedrigt, die die abstoßendste der Welt ist, um zu seinen Mit-

teln zu kommen. Jahrelang hat Hollensteiner versucht, was vor ihm schon hunderte Geniale versucht haben:

Ein bedeutendes und nicht nur für Österreich, ein zweifellos für die ganze Menschheit bedeutendes Vorhaben mit Hilfe des Staates zu verwirklichen.

Chor: Aber er hat einsehen müssen, daß man in Österreich nichts mit Hilfe des Staates verwirklichen kann, wenigstens nichts Außerordentliches.

Der Staat, an den sich eine Natur wie Hollensteiner in höchster Verzweiflung wendet, hat für eine solche Natur wie Hollensteiner nichts übrig. Dann muß eine solche Natur wie Hollensteiner erkennen, daß sie in einem Staat existiert, der das Außerordentliche haßt und der nichts tiefer haßt als das Außerordentliche, und daß in diesem Staat nur das Stumpsinnige und die Mittelmäßigkeit und der Dilettantismus geschützt sind und immer wieder gefördert werden. Und daß in diesem Staat nur in das Stümperhafte und in das Überflüssige Mittel gestopft werden, ist klar. Das sehen wir tagtäglich an Hunderten von Beispielen.

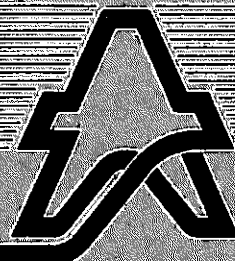
Sänger: Machen wir uns nichts vor, mit einem Kulturstaat hat dieser Staat nichts zu tun, und werden wir nicht müde, das immerfort und ununterbrochen und bei jeder Gelegenheit zu sagen und erwachsen uns aus dieser pausenlosen Feststellung als Wiederholung immer des Gleichen, daß dieser Staat ein grenzenlos verstandes- und gefühlloser ist, auch die größten Schwierigkeiten.

Chor: Hollensteiners Unglück ist es gewesen, an dieses Land, nicht an diesen Staat, gefesselt zu sein mit allen seinen Sinnen. Und was das heißt, ein Land wie das unsrige mit allen Sinnen zu lieben gegen einen Staat, der alles unternimmt, um einen zu zerstören, anstatt einem zu Hilfe zu kommen, das wissen wir, Hollensteiners Selbst-

FRÜHJAHRSMESSE
25. April — 3. Mai 1987

HERBSTMESSE
26. September — 4. Oktober 1987

Grazer Messe

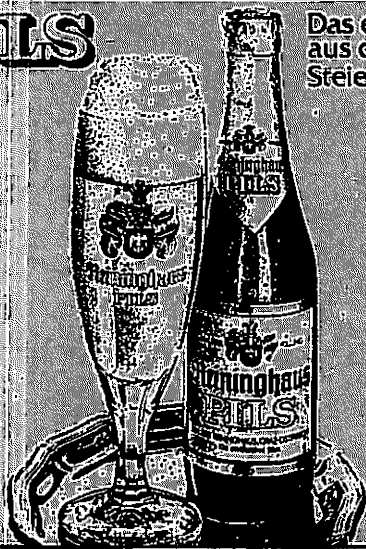


20.—22. März 1987
2. Grazer Perlenmesse International
3.—5. Juni 1987
Fachmesse **TECHNOVA**

26.—29. November 1987
Medizintechnische Fachmesse
5.—18. Dezember 1987
Geschenk- und Handwerk

Feininghaus

PILS



Das edle Pils
aus der
Steiermark.



**Modern
aufgeschlossen
aktiv**

Leistung statt Versprechen.
Der Club Ihres Vertrauens.
Der Club, auf den Sie rechnen können.
Deshalb schon rund 880.000 Mitglieder.
Und täglich kommen neue dazu.
Sie wissen, warum.

ACHTUNG!

Ab sofort beitragende Neumitglieder entrichten für
neuer keinen Beitrag, sondern nur für 1987, haben jedoch
sofort vollen Anspruch auf alle Klubleistungen!

EIN ECHTER VORTEIL!



**bemerkenswert
harmonisch**

„Die bringt Harmonie in meine Geldgeschäfte“

die Steiermärkerische®

Die bemerkenswerte Sparkasse



Gegründet 1885

Schallplatten

8010 Graz
Spörgasse 21
Tel. 793 19

**KLA V I E R H A U S
A. FIEDLER & SOHN**

INHABER: KOMM.-RAT GERHARD FIEDLER



Gegründet 1848

VERKAUF – REPARATUR – VERLEIH

Vertretung:

Bösendorfer, Schimmel, Petrof, Kawai, Legnica, Knight u.a.
Kleinpiano, Cembali und Zubehör

GER. BEEID. SACHVERSTÄNDIGER UND SCHATZMEISTER

**GRAZ, AM EISERNEN TOR 2, TEL. (0316) 70-05-52
74-2-46**

H EXKLUSIVE ORIENTTEPPICHE
Dr. Huschang Rohani
allgemein gerichtlich beeideter Sachverst.

A-8010 Graz, Münzgrabenstraße 10, Tel. (0316) 70 55 55

Für viele Teppichliebhaber ist sie schon ein Fixpunkt im Sommerprogramm geworden!

Dr. Huschang Rohanis Orientteppichausstellung auf Schloß Kornberg bei Feldbach in der Oststeiermark.

Heuer fand diese Ausstellung – übrigens bereits zum sechsten Male – von August bis Oktober 1988 statt. Von Jahr zu Jahr ist diese Ausstellung gewachsen – im vergangenen Jahr besuchten über 25.000 Besucher die Ausstellung – und ist somit nun Europas größte Orientteppichausstellung geworden. Dr. Rohani, der alle Teppiche persönlich mit sehr viel Liebe und Einsatz aussucht, ist stolz darauf, eine Auswahl an diesen prachtvollen Kunstwerken bieten zu können, bei der für jeden Geschmack und für jede Geldtasche etwas dabei ist. Und viele der früheren Besucher haben die Ausstellung mit den Worten „Wir kommen wieder!“ verlassen, denn kaum jemand kann sich dem Zauber des Renaissanceschlusses und der Schönheit der erlesenen Teppiche entziehen.



**Steiermärkischer
Kunstgewerbeverein Graz
(seit 1864)**

Verkauf
ausgewählter kunsthandwerklicher
Arbeiten jeder Art

LANDHAUSGASSE 7,
TELEFON 700605

mord ist ein Selbstmord unter vielen. Wenn wir die Schönheit dieses Landes mit der Gemeinheit dieses Staates verrechnen, kommen wir auf den Selbstmord.

Sprecher: Leute wie Hollensteiner sind die schwierigsten, und es ist nicht leicht, mit ihnen Kontakte zu behalten, weil einen diese Leute fortwährend vor den Kopf stoßen, wie es ja immer die Eigenschaft des Außerordentlichen ist, seine hervorstechendste Eigenschaft, vor den Kopf zu stoßen, aber andererseits gibt es doch auch keinen größeren Genuß, als in Kontakt mit solchen schwierigsten Leuten zu sein.

Chor: Wir müssen alles daransetzen und darauf immer ganz bewußt den größten Wert legen, gerade mit den schwierigsten Leuten in Kontakt zu sein, mit den Außerordentlichsten und Außergewöhnlichsten, weil nur dieser Kontakt tatsächlichen Wert hat. Alle anderen Kontakte sind wertlos, sie sind notwendig, aber wertlos.

Sprecher: Aber Leute wie Hollensteiner lassen einen auch nicht an sich herankommen, sie ziehen einen an und stoßen einen im entscheidenden Moment wieder zurück.

Sänger: Wir glauben, wir stehen in einem engeren Verhältnis zu solchen Leuten, während wir in Wirklichkeit niemals mit Leuten wie Hollensteiner in einem engeren Verhältnis stehen können. Tatsächlich sind wir solchen Leuten wie Hollensteiner verfallen, ohne genau zu wissen, was die Ursache solchen Verhaltens ist.

Sprecher: Ein Irrtum anzunehmen, die Schwester Hollensteiners habe sich auf die Seite Hollensteiners gestellt, im Gegenteil hat sich die Schwester Hollensteiners ihres Bruders geschämt und auf die Seite des Staates und also auf die Seite der Gemeinschaft und Dummheit gestellt. Auf die Frage

nach Hollensteiners Schriften hat sie geantwortet, Hollensteiners Schriften existieren nicht mehr, sie habe Hollensteiners Schriften verbrannt, weil sie ihr als irrsinnige Schriften erschienen sind. Wie man immer wieder beobachtet, handeln die stumpfsinnigen Verwandten, zum Beispiel Schwestern, Frauen oder Brüder und Neffen von verstorbenen oder in Irrenhäuser gekommenen Denkern, gar, wenn es sich um geniale Charaktere handelt, schnell, sie warten nicht einmal den Augenblick des endgültigen Todes oder die des endgültigen Verrücktwerdens des gehaßten Objektes ab, sondern vernichten, also verbrennen, meistens noch vor dem endgültigen Tode oder vor der endgültigen Internierung ihres gehaßten Denkers als Anverwandte dessen sie irritierende Schriften.

Sänger: Wir haben Hollensteiner auf dem Döblinger Friedhof auf die einfachste Art und Weise, wie er sich das wünschte, begraben.

Chor: Allein auf dem Döblinger Friedhof sind so viele außerordentliche Menschen begraben, die alle vom Staat zugrunde gerichtet worden sind, die gescheitert sind an der Brutalität der Bürokratie und an der Stumpfsinnigkeit der Masse.

Sänger: Wir kommentieren einen Fall und fragen uns, wie hat es zu diesem Unglück kommen können, wie ist das Unglück möglich gewesen. Wir vermeiden absichtlich, von einer menschlichen Tragödie zu sprechen. Wir haben einen Einzelnen vor uns und müssen uns sagen, daß dieser Einzelne am Staat, umgekehrt aber auch der Staat an diesem Einzelnen gescheitert ist.

Chor: Es ist unsinnig, sich jetzt zu sagen, Hollensteiner könnte jetzt in Göttingen sein, oder in Marburg, weil Hollensteiner nicht in Göttingen und nicht in Marburg ist, Hollen-

steiner gibt es nicht mehr. Wir haben Hollensteiner auf dem Döblinger Friedhof begraben, auf die einfachste Art und Weise, wie er sich das wünschte, begraben.

Sprecher: Die Erschütterung über Hollensteiners Selbstmord ist die kürzeste gewesen. Ist der Selbstmörder eingegraben, ist sein Selbstmord und ist er selbst vergessen, kein Mensch denkt mehr daran, und die Erschütterung stellt sich als Heuchelei heraus. Zwischen dem Selbstmord Hollensteiners und dem Begräbnis Hollensteiners ist viel darüber gesprochen worden, daß man jetzt dem Nachfolger Hollensteiners — als ob es einen solchen gäbe — die Mittel, die man Hollensteiner verweigert hat, zur Verfügung stellen werde, auf dem Begräbnis selbst ist die Rede davon gewesen, der Staat werde an dem Hollensteinerschen Institut gutmachen, was er bis jetzt versäumt habe, aber heute ist das alles so gut wie vergessen. Denn Hollensteiner hat dem Staat nichts bedeutet, weil er der Masse nichts bedeutet hat.

Sänger: Heute spricht kein Mensch mehr von Hollensteiner, und kein Mensch spricht von seinem chemischen Institut, und kein Mensch denkt mehr daran, den Zustand, der zu Hollensteiners Selbstmord geführt hat, zu ändern.

Chor: Und dann macht wieder einer Selbstmord und wieder einer, und es wiederholt sich der gleiche Vorgang. Langsam, aber sicher vollzieht sich auf diese Weise die vollkommene Auslöschung der Geistesaktivität dieses Landes. Bis jetzt haben wir uns immer gefragt, ob es sich ein Land oder der Staat leisten kann, seinen Geistesbesitz in so hundsgemeiner Weise verkommen zu lassen.

Aber jetzt stellt sich diese Frage gar nicht mehr.

*Nach Texten aus:
Thomas Bernhard, „Gehen“*

Gerhard Rühm
sprechtexte tondichtungen scriptodramen

meditation über die letzten dinge
tondichtung für klavier (1983)

botschaft an die zukunft
text für einen sprecher (1983)

erinnerung und gegenwart
musik nach einem brentano-gedicht zu einer zeitungsnachricht (mit nachspiel) für klavier und diaprojektionen (1984)
Österreichische Erstaufführung

pornophonie
tondichtung für klavier (1983)

zwei lesbische episoden
scriptodramen für klavier zu zwei händen und diaprojektionen (1986)
Uraufführung

**kitzel zwischen käse und kuchen,
eine völlerei**
text für einen sprecher und zwanzig sektgläser (1984)
Österreichische Erstaufführung



Gerhard Rühm

Geboren 1930 in Wien. Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Klavier und Komposition), danach privat bei Josef Matthias Hauer. Beschäftigung mit orientalischer Musik während eines längeren Aufenthalts im Libanon. 1952 erste Lautgedichte. Mitbegründer der „Wiener Gruppe“ (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener). In den fünfziger und sechziger Jahren überwiegend literarisch tätig, von Anfang an aber intermedial orientiert, entwickelte er Dichtung vor allem in Grenzbereichen weiter – sowohl zur bildenden Kunst (visuelle Poesie, gestische und konzeptionelle Zeichnungen, visuelle Musik, Fotomontagen, Buchobjekte . . .) als auch zur Musik (auditive Poesie als Vortrags- und Tonbandtexte, Chansons, dokumentarische Melodramen, Vokalensembles, konzeptionelle Klavierstücke wie etwa Text-Ton-Transformationen – „Tondichtungen“ im buchstäblichen Sinn . . .). Entsprechend umfaßt sein Wirkungsbereich literarische Publikationen, Ausstellungen, Vorträge, Konzerte und Theateraufführungen. Wichtige Beiträge zum „Neuen Hörspiel“, mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. Lehrt seit 1972 an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

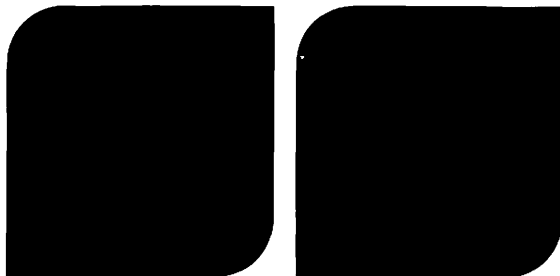
Gerhard Rühm über seine Werke

meditation über die letzten dinge

welche musik – angenommen, man genießt das privileg eines ruhigen todes – könnte einem das sterben erleichtern, sozusagen sterbehilfe leisten? 1978 schrieb ich auf grund solcher überlegungen ganztönige klavierstücke, die ich geradeheraus ‚sterbemusik‘ nannte. mit dem klavierstück ‚atemland‘ (1979) kam ich meiner vorstellung einer solchen musik noch näher, mit der vorliegenden ‚meditation über die letzten dinge‘ komme ich ihr, wie ich glaube, bisher am nächsten. dieses stück unterscheidet sich von den oben genannten vor allem darin, daß ihm ein text zugrunde liegt, der buchstabe für ton in musik übertragen wurde, wobei silben zusammenklänge bilden. sprache hat sich hier in musik transformiert und wurde im buchstäblichen sinn zu einer ton-dichtung. der so musikalisch verschlüsselte text umfaßt, lexikalisch komprimiert, eine definition des sterbens und eine beschreibung der auflösungsvorgänge des leich-nams. mir erscheint an dieser ‚meditation‘

als besonderheit, daß die musik über die ruhige „harmonische“ grundstimmung der älteren stücke und über die hier „vertonte“ textvorlage hinaus etwas mitteilt, das in dieser form verbal nicht mitteilbar wäre, aber auch die üblicherweise der musik zugewiesenen kompetenzen übersteigt. der musikalische formverlauf erweist sich gewissermaßen als hörmodell eines reduktionsprozesses (entfaltetes material schrumpft zur konstanten grundstruktur), das ein aufgehen in der „ursubstanz“, ein verschmelzen mit der natur im weitesten, umfassend religiösen sinn symbolisieren könnte. konkret geschieht folgendes: die den sechs vokalen u, y (ü), o, a, e, i zugeordneten sechs ganztöne es, f, g, a, h, cis bleiben, über sechs oktaven verteilt, während des ganzen stückes fixiert, während die den konsonanten zugeordneten restlichen sechs töne des chromatischen totals in ihrer oktavlage frei beweglich sind. die konsonantenbezogenen töne werden nun im zweiten teil des stückes (der von den auflösungsvorgängen „handelt“) sukzessiv von den vokalbezogenen aufgesogen, so daß schließlich nur noch das „vokale“ ganztongerüst übrigbleibt. der notentext schließt mit folgendem zitat aus dem staphathabrahmana: „wer mit solcher kenntnis aus dieser welt scheidet, geht mit seiner stimme in das feuer ein, mit seinem auge in die sonne, mit seinem geist in den mond, mit seinem gehör in die himmelsgegenden, mit seinem hauch in den wind. zu einem bestandteil davon geworden, wird er zu der von diesen gottheiten, zu welcher er will, und kommt zur ruhe.“

‚meditation über die letzten dinge‘ ist ein auftragswerk von radio bremen für ‚pro musica nova‘ 1984.



botschaft an die zukunft

ein auditiver text, der sich in geklopfte morsezeichen auflöst, basiert auf einer zeitungsnachricht über einige überlegungen von wissenschaftlern, bei denen es um die frage geht, wie man zukünftigen generationen in etwa zehntausend jahren lagerstätten von atommüll signalisieren könne. es sei dabei zu berücksichtigen, daß – sofern es dann überhaupt noch menschen gibt – eine völlig veränderte sprache und kultur bestehen werde. ein wissenschaftler schlug schließlich vor, die höchst gefährlichen plätze durch langwirkende stinkbomben zu verpesten.

erinnerung und gegenwart

der titel ‚erinnerung und gegenwart‘ spielt auf den großen roman der romantik ‚Ahnung und Gegenwart‘ von joseph von eichendorff an. die musik – auch wenn sie am ende (letzte strophe) zu einem aktuellen text gespielt wird – ist eine vertonung des brentano-gedichts „Es sang vor langen Jahren“ (aus der ‚Chronika eines fahrenden Schülers‘) im wörtlichen sinn: die buchstaben sind bestimmten tönen zugeordnet; durch ihre zusammenfassung in silben bleibt das metrum des gedichtes gewahrt, wie sich auch der reim und die fast trancehaft versponnene wiederkehr gewisser wortklänge – eine besondere spezialität brentanos – musikalisch vermitteln. das gedicht erscheint zeile für zeile zur musikalischen umsetzung als diaprojektion.

das kurze, codaartige nachspiel ist nach der gleichen methode wiederum aus dem gerade rezitierten zeitungstext gewonnen, wobei hier die zuordnung laut-ton im unterschied zur wohlüberlegt individuellen des brentano-gedichts schematisch der c-dur-skala folgt: das macht nach den zart schwebenden klängen der brentano-musik einen geradezu derb banalen effekt, erweckt aber zugleich den eindruck, die worte würden musikalisch noch einmal eindringlich (statt silben bilden jetzt ganze wörter klangeinheiten) ins gedächtnis gerufen.

pornophonie

ist ein text für klavier. das heißt, die buchstaben werden bestimmten tönen der klaviatur zugeordnet, wobei silben zusammenklänge bilden. auch der rhythmus des stückes (man kann hier im wörtlichen sinn von einer „tondichtung“ sprechen) ist durch den zugrundeliegenden text determiniert – nämlich durch die silbenanzahl der wörter und die interpunktionen.

es ist für den hörer nicht wichtig, den originaltext zu kennen; seine fantasie soll nur vage in die durch den titel angegebene richtung gelenkt werden. interessant erscheint mir, welche rolle dabei die eigendynamik des mediums musik spielt (zensoren, durch den titel aufmerksam geworden, werden hier vermutlich schwierigkeiten haben). es sei aber verraten, daß sich die titelhälfte „phonie“ auch auf den „vertonten“ text selbst bezieht: er handelt von dem fall einer jungen frau (mitgeteilt in einer älteren sexualpathologischen zeitschrift), die sexuelle befriedigung ausschließlich im belauschen fremder intimer liebesgeräusche fand, wobei das pathologische in der schon quälenden zwanghaftigkeit und dem halluzinativen charakter liegt, den dieses stimulans für sie gewann.

zwei lesbische episoden

sie basieren auf fallstudien einer aus dem amerikanischen übertragenen untersuchung über die bisexualität der frau. die texte sind wieder nach meiner „transformationsmethode“ in musik gesetzt, indem die sprachlaute bestimmten tönen (mit frei wählbaren oktaversetzungen) zugeordnet wurden. aber auch hier zeigt sich diese methode in einer charakteristischen ausprägung, die ganz auf das gewünschte klangergebnis hin konzipiert ist. bedeutsam erscheint dabei die oktave als thematisch beziehungsvoller gleichklang: sie symbolisiert das emotionale zusammenschwingen der beiden frauen in der sinnlichen begegnung. auch die beiden hände des spielers gewinnen eine auffällige thematische funktion: jede hand fungiert für eine der partnerinnen – in der einleitenden und abschließenden reminiszenz für die jeweilige erzählerin. das erste stück eröffnet und beschließt daher die rechte hand, das zweite die linke, während das zusammenwirken der beiden hände die emotionale aktualität der erinnerung an das gemeinsame erlebnis selbst signalisiert.

stichproben des zugrundeliegenden textes werden zur inhaltlichen orientierung und als assoziative anhaltspunkte für den hörer an den entsprechenden musikstellen als dias zweier frauenhandschriften an die wand projiziert. ich möchte diese meines wissens neue bimediale darbietungsform, in abwandlung zu „melodram“, als „scriptodram“ bezeichnen.

kitzel zwischen käse und kuchen, eine völlererei

ist ein vortragstext für einen sprecher unter verwendung von zwanzig sektgläsern. er basiert auf je hundert haupt- und zeitwörtern aus dem deutschen wörterbuch zwischen „käse“ und „kuchen“ – also auch eine verbale völlererei, die naturgemäß mit einer verstimmung endet.



Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Michael Hamann

Zyklus

für Violine solo

4 Regentropfen

Dämmerung und Nacht

Alnitak, Alnilam und Mintaka – der „Orion-
gürtel“

Österreichische Erstaufführung

Fausto Romitelli

Solare

für Gitarre (1984)

Österreichische Erstaufführung

Dia Nykta

für Flöte

Österreichische Erstaufführung

Alejandro Iglesias Rossi

„Metamorphosis“ (Six Quechua Songs)

für Violoncello solo

Uraufführung

Marcella Mandanici

Steps

für Klavier solo (1983)

Österreichische Erstaufführung

Veronica Kröner, Violine

Gunter Schneider, Gitarre

Dieter Flury, Querflöte

Christian Benda, Violoncello

Adolf Hennig, Klavier

Mia Schmidt

– ihre Geschichte –

für vier Frauenstimmen und Sprecherin

nach Texten von Christa Reinig und eigenen

Texten (1986)

Uraufführung

Gunda König, Sprecherin

Flora St. Loup, Pantomime

Vokalquartett Christina Ascher

(Tonbandmontage: Peter Weikert)

K&K EXPERIMENTALSTUDIO

Leitung: Dieter Kaufmann



Michael Hamann,
geb. 1968 in Berlin, seit 1982
Jungstudent an der Folkwang-
Hochschule in Essen (Kompo-
sition bei W. Hufschmidt, Kla-
vier, Violine). Mehrere Jahre
Konzertmeister des Jugend-
sinfonieorchesters Bochum.
Preisträger von „Jugend kom-
poniert“ in Nordrhein-
Westfalen („Begegnung“ für
Oboe und Schlagzeug).



Fausto Romitelli,
geb. 1963 in Gorizia. Studien
am Konservatorium „G. Ver-
di“ in Mailand (Umberto Ro-
tondi) und an der Accademia
Chigiana Siena (Franco Dona-
toni). Mehrfach Preisträger
bei Kompositionswettbewer-
ben, Aufführungen seiner
Kompositionen bei vielen
Festspielen zeitgenössischer
Musik.





Alejandro Iglesias Rossi, geb. 1960 in Argentinien. Studierte zunächst Musik an der kath. Universität in Buenos Aires, sodann in Boston und am Conservatoire Nationale in Paris. Derzeit Kompositionsschüler bei Sergio Ortega. Mehrere Kompositionspreise in den Jahren 1984–1986 bei internationalen Wettbewerben. Als Mitglied der Gruppe „Movimiento“, Paris, um die Verbreitung zeitgenössischer lateinamerikanischer Musik in Europa bemüht.



Marcella Mandanici, geb. in Genua, studierte zunächst in Brescia Klavier und weiter am Konservatorium in Mailand Cembalo und Komposition (Umberto Rotondi). Anschließend u. a. drei Sommerkurse bei F. Donatoni in Siena. Ihre Kompositionen für Soloinstrumente, Kammerensembles und Orchester wurden in den Jahren 1983–86 mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. Als Cembalistin widmet sie sich sowohl alter Musik wie auch zeitgenössischen Werken.



Veronica Kröner, geb. in Oberteuringen, seit 1982 Studium an der Musikhochschule in Graz (K. Eichholz). Konzertmeisterin des Hochschulorchesters und der Hochschul-Sinfonietta. Solistin verschiedener Orchester, Duo-Abende, Fernseh-, Rundfunk- und Plattenaufnahmen, Ur- und Erstaufführungen. Konzertreisen in Europa, Afrika und Mittelamerika.



Gunter Schneider, geb. 1954, studierte Gitarre und Musikwissenschaft in Innsbruck. Lehrauftrag an der Universität Innsbruck. Unterrichtet Gitarre an der Wiener Musikhochschule. Pflegt als Solist, als Partner und als Mitglied verschiedener Ensembles für neue Musik die Interpretation zeitgenössischer und avantgardistischer Musik. Animationsarbeit für neue Gitarrenmusik. Dozent der Kärntner Meisterkurse für aktuelle Musik (IGNM).





Dieter Flury,
geb. 1952 in Zürich. Flöten-
ausbildung bei André Jaunet
(Musikhochschule Zürich),
Mathematikstudien an der
ETH Zürich, Diplome in bei-
den Studienrichtungen. Seit
1981 Soloflötist der Wiener
Philharmoniker.



Christian Benda,
geb. 1959 in Brasilien. Cello-
Ausbildung am Genfer Kon-
servatorium (Guy Fallot),
weitere Studien anschließend
bei Pierre Fournier. Konzert-
tätigkeit als Solist und Kam-
mermusiker in vielen Ländern
Europas und in Südamerika.

Michael Hamann über Zyklus für Violine

Die drei Stücke für Geige solo stellen Naturbeschreibungen aus der Sicht des Menschen dar.

„4 Regentropfen“ – die vier Violinsaiten –, die auf ein Fensterbrett klopfen, ergeben durch ihre unterschiedlichen Zeitintervalle im Ohr des Hörers „zufällige“ Rhythmen. Zusätzlich erfährt jeder Tropfen eine andere Entwicklung in der Art des Pizzicatos. Der langsame, zweistimmige Variationsatz „Dämmerung und Nacht“, dem ein Abendlied zugrunde liegt, beschreibt den Übergang des einen Zustandes in den anderen. Z. B.: wie sich bei zunehmender Dunkelheit die Konturen eines Baumes verwischen. Dies geschieht durch die Reduktion sämtlicher Bewegungen auf die zentralen Töne f' und d'. Alnitak, Alnilam und Mintaka sind 3 gleich helle Sterne, die in einer auffallenden Reihe im Sternbild des Orion stehen. Wie sehr sie sich bei genauerer Betrachtung voneinander unterscheiden, verdeutlicht die Entwicklung des letzten Stückes durch rhythmische, klangfarbliche und Tonraum-Verschiebungen des anfangs über drei Saiten arpeggiierten e''.



Fausto Romitelli über Dia Nykta und Solare

In diesen beiden Werken werden bestehende Quellen in bezug auf das Problem von instrumenteller Ausdruckskraft und Klangfarbe und ihrem Zusammenhang zum Aufbau ausgeschöpft. Während des Prozesses der Nachkomposition wurden auf Grund von Forschungen ältere Strukturen geändert und vermieden. Diese Forschungen lassen zwei verschiedene Richtungen erkennen:

1. Klang als Nachhall des Wortes.

In „Dia Nykta“ rezitiert die Flöte den Klang eines griechischen lyrischen Fragments von Ibiscus. In Worten liegt ja, abgesehen von der Bedeutung, ein verborgener Klang und überdies ein Echo der Antike. Das Fragment selbst versetzt den Hörer in entfernte Klänge, in Stille, Paukenschläge und Widerhall, der von Flöten verstärkt und variiert wird. Griechische Phoneme werden dazu verwendet, spezielle multiphone Effekte zu erzielen, die durch eine Vereinigung von Vokal- und Instrumentalklang erzeugt werden. Es gibt keine Struktur, sondern nur den reinen Klang antiker Wörter.

2. Klang als Nachhall der Gebärden.

„Solare“ basiert auf der ständigen Entwicklung von vielschichtigen Figuren, die dazu neigen, das Stoffliche mehr und mehr zu verdichten und ihre innere Artikulation zu zerstören. Dabei komprimieren sie sie und kristallisieren sich in einer bestimmten Anordnung von instrumentalen Gebärden. Die Struktur verliert sich in einer Art von graphischem Vielklang und einem Taumel von Gefühlen.

Das Ergebnis ist bei beiden Werken dasselbe: Bestimmtes und wohlüberlegtes Material wird verfremdet und leer im Zusammenklang mit einem irrationalen und sinnlichen Wunsch nach Klang, Gestik und Schall.

Alejandro Iglesias Rossi über Metamorphosis

Dieses Werk entstand 1986 und versucht das rituelle Flair des Klanges inkaischer Instrumente wie Charango oder Quena wieder herbeizuführen, ebenso wie auch die Stimmung der Lieder der Quechuas, der wichtigsten Stämme des vorspanischen Inkareiches. „Alte Riten einer vergessenen Kultur“ für 6 Schlagwerker und Sopran, „Das Opfer des Atawallpa“ für Sopran, Rezitation und Orchester, „Manchay Puitu“ für gemischten Chor und „Metamorphosis“ für Violoncello solo bilden zusammen einen Zyklus, der von verschiedenen Erscheinungsformen der Quechua-Kultur inspiriert ist.

Marcella Mandanici über Steps

Das Werk leitet seinen Namen von seinem Aufbau her. Es ist nämlich aus vielen verschiedenen Abschnitten zusammengesetzt, welche manchmal, aber nicht immer, durch eine Pause, eine kleine Kadenz oder durch einen Wechsel des Zeitmaßes getrennt sind. Jeder Abschnitt stellt für mich eine neue „Stufe“ auf dem Weg des Kennenlernens der Möglichkeiten dar, die im Material verborgen sind. Dieses ist mit den Tönen A-B-Des-H einem bekannten Thema B. Bartóks entnommen.

Das ganze Stück kann als eine Folge von Variationen angesehen werden, welche in freier Weise aufeinander folgen. Die Beziehungen zu der das Stück eröffnenden Figur sind anfangs sehr eng und klar, werden aber nach und nach abstrakter und immer weniger erkennbar. Diese Entwicklung verleiht dem Stück einen offenen Ausblick.





Mia Schmidt,

geb. 1952 in Dresden, studierte zunächst Pädagogik, Psychologie und Soziologie, begann 1980 auch Musikwissenschaft zu belegen und wurde 1981 Kompositionsschülerin von Milko Kelemen. Seit 1984 Studentin bei Brian Ferneyough in Freiburg/Breisgau. Bei mehreren Rundfunkanstalten wurden Aufnahmen ihrer Werke produziert. Anerkennungen und Preise errang sie mit Werken wie „Lilith“, „Roter Mohn“ oder „Mondwein“.



Flora St. Loup

kam 1977 aus Paris nach Österreich und lebt derzeit in Wien. Musikunterricht zunächst an den Konservatorien in Paris und Wien, sodann Studium am Salzburger Mozarteum und an der Musikhochschule Wien (D. Kaufmann). 1979 erste elektroakustische Kompositionen. 1981 Gründung eines Free-Jazz-Trios. Kompositionstätigkeit ab 1982 (Musik für Theaterproduktionen und Film, Solokonzerte und Performances).

K&K EXPERIMENTALSTUDIO

mit der Schauspielerin Gunda König und dem Komponisten Dieter Kaufmann ist ein Musiktheater-Ensemble, das Neue Musik (Elektroakustische Musik, . . .) in Theater- und Media-Mischformen mit Hilfe der technischen Möglichkeiten unserer Zeit zur Aufführung bringt. Komponisten wie Haubenstock-Ramati, Logothetis, Liberda, Zobl, Ungvary, Sikora, HK. Gruber, Schwertsik, v. Einem, Alcalay und Kaufmann haben für das Ensemble geschrieben. Seit der Gründung im Jahre 1975 zahlreiche Aufführungen in fast allen europäischen Ländern und in Nordamerika. U. a. auch Gestaltung einer 40teiligen Sendereihe im ORF, 1982–83: Was soll der Klang in meiner Hand.



Mia Schmidt über – ihre Geschichte –

Das Werk ist in zwei Teile gegliedert:

I Alltägliche Gewalt gegen Frauen

II Besondere Fälle von Gewalt

Kindsmißbrauch

Vergewaltigung im Krieg und Tötung, z. T. kontrapunktiert durch eine fast alltägliche Frauensituation

Aus meinem Anliegen, möglichst viel Text darzustellen und Informationen unterzubringen, resultierte:

1. die Überlagerung mehrerer Texte
2. die Bearbeitung der Texte

Ein Beispiel zur Bearbeitung der Texte: Falldarstellungen aus einem Buch und einem Zeitungsartikel, sieben alltägliche Vergewaltigungsfälle, die ich dreimal repetiere und die Geschichten dabei zunehmend verkürze.

Reduktion der Vokale, durch Zusammenfassen mehrerer Worte zu einem Wort:

z. B. Die Frau ist wird zu Dfrst
sie arbeitet als wird zu srbeitls

Durch das Minimum an Vokalen ist der Text nur in Umrissen zu erkennen, erhält jedoch gleichzeitig eine eigene Ausdrucksqualität: würgend, abgehackt, geräuschhaft.

Bei jedem Textdurchgang wird ein Detail der jeweiligen Geschichte beleuchtet, d. h. unverzerrt und deutlich gesprochen:

Alter der vergewaltigten Frau:

19/17/39/16/23/73.

Häufung der jüngeren Frauen ist ein soziologisches Faktum.

Uhrzeit, z. T. auch Gelegenheit: 2 Uhr nachmittags/4 Uhr nachmittags/mitten in der Nacht/feiertags (Büro)/Autostopp/Mitternacht

Ort: isolierter Teil des Universitätsgebäudes/Garage/Büro/Feldweg/Heimweg

Täter: junger mann, der ndr nvrst unterrichtet/ehmann nr freundin/ boß/student/LKW-Fahrer/Mann

Ein analoges Verfahren, jedoch kürzer, wende ich zu Beginn des 2. Teiles an. Ich reduziere die Konsonanten:

meine Nichte ist wird zu eie ie i (Text unkenntlich)

Um den Text etwas erkennbar zu lassen, belasse ich beim 2. Fall pro Wort einen Konsonanten.

Durch die Reduktion der Konsonanten treten die Vokale in ihrer Weichheit hervor, dies ergibt eine Süßlichkeit, die wiederum die Verlogenheit charakterisiert, mit der diesen Verbrechen begegnet wird.

Aus den Texten:

„Laß es dir gut gehen
um meinetwillen
dies ist ein befehl“

„Ich deute dir deinen traum
von den brüllenden männern
sie haben tatsächlich gebrüllt
die halbe nacht“

„Heute bin ich wieder
vor einem mann auf der treppe
ausgewichen
– automatisch –“

*Christa Reinig: aus „Müßiggang
ist aller Liebe Anfang“*

„Es ist kein Vorgang, der nur den Körper betrifft; für die betroffene Frau bedeutet Vergewaltigung nicht erzwungene Sexualität, sondern ist ein Angriff auf ihr Selbst, eine Mißachtung ihres Willens.“

„Und wie haben Frauen dies Erlebnis verarbeitet?“

„Die einen äußerlich sehr unterkühlt, mit starker Selbstkontrolle; bleiben betont sachlich und vermögen kaum zu weinen. Andere reagieren mit heftiger Angst, mit weinen oder schreien . . .“

„Und die Langzeitphase?“

„Da kommt es äußerlich zu einer Beruhigung, zu einer Scheinanpassung. Günstigenfalls gelingt es der Frau, die Vergewaltigung in ihr Weltbild zu integrieren.“

„Vergewaltigung ist im strafrechtlichen Sinn ein Sexualdelikt, aber geht es dabei überhaupt um Sexualität?“

„. . . in erster Linie Gewalttat, Aggressionen abzureagieren und zu demütigen.“

*Mia Schmidt, verfaßt zu Ausschnitten aus
einem Interview mit einem Psychiater*

Sprechkanon

Jede fünfte Frau

In der BRD

mehr als zweieinhalb Millionen Ehefrauen

Drei Prozent mit Schlägen

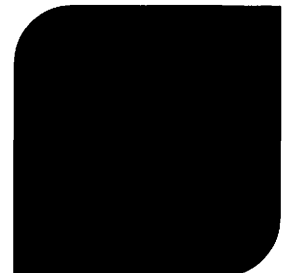
Sechs Prozent der Frauen halten dies

für aufregend

Er sagt

sie liebe die Überwältigung

Mia Schmidt



**Fabio Nieder
Kresnik**

**Lo spirito della notte di San Giovanni
nei villaggi dei contadini della Slovenia**
für Klavier, 24stimmigen Chor, 2 Fernstimmen,
Schlagwerk und einen Pantomimen
Texte: Slowenisches Volkslied und Paul Klee
(1986)
Uraufführung

PAUSE

Hans Werner Henze
Chorfantasie
über die „Lieder von einer Insel“
von Ingeborg Bachmann
für gemischten Chor und Instrumente
Österreichische Erstaufführung

Karlheinz Donauer, Pantomime
Adolf Hennig, Klavier
Pro Arte Ensemble Graz
Dirigent: Karl Ernst Hoffmann





Fabio Nieder,
geb. in Triest 1957. Studium
am Konservatorium in Triest
(Klavier, Komposition), Fer-
ienkurs bei W. Lutoslawski.
Tätig als Pianist, Liedbeglei-
ter und Dirigent eigener Wer-
ke. Mehrere Preise und Aus-
zeichnungen seiner Werke
1979–84. Aufführungen bei be-
deutenden Festivals wie „stei-
rischer herbst“, Pan Music
Festival (Korea), Paris,
Aspekte Salzburg, La Bienna-
le di Venezia, Musica nel no-
stro tempo, Mailand.



Hans Werner Henze,
geb. 1926 in Gütersloh,
seit 1942 Studien an der
Staatsmusikschule Braun-
schweig, weitere Studien am
kirchenmusikalischen Institut
Heidelberg sowie private Stu-
dien von 1946 bis 1948 bei
Wolfgang Fortner und René
Leibowitz, von 1948 bis 1949
musikalischer Leiter des
Deutschen Theaters in Kon-
stanz; 1950 bis 1952 künstleri-
scher Leiter des Balletts am
Hessischen Staatstheater
Wiesbaden; seit 1953 ständi-
ger Wohnsitz in Italien; 1962
bis 1967 Meisterklasse für
Komposition am Mozarteum
Salzburg; 1969/70 Lehrtätig-
keit und Studien in La Habaña
(Kuba); 1980 Professor für
Komposition an der Musik-
hochschule Köln; rief 1976 in
der südostitalienischen Stadt
Montepulciano die „Cantieri
Internazionale d'Arte“, eine
Werkstatt für Künstler,
Bauern, Handwerker, Arbei-
ter, Große und Kleine, ins Le-
ben. 1981 Künstlerischer Di-
rektor der Accademia Filar-
monica Romana; 1982 „Com-
poser in residence“ am „Bar-
bican Cultural Centre Lon-
don“, Leitung bzw. Mitwir-
kung bei Veranstaltungsrei-
hen im „steirischen herbst“
(Mürzzuschlag, Deutschlands-
berg).



Karlheinz Donauer,
geb. 1941 in Graz. Studierte in
Graz Klavier, Schulmusik,
Chordirigieren, Romanistik.
Lehraufträge an der Musik-
hochschule in Wien (Schul-
musik, Dirigieren) und in Graz
(Solistischer Oratorienge-
sang), später Hochschulpro-
fessor und Abteilungsleiter an
der Grazer Musikhochschule.
Dozent bei Chorleiterkursen
und Singwochen, Konzerte als
Liedbegleiter und Chordiri-
gent. Schallplattenaufnahmen.
Besonderes Interesse für Re-
zitation in Verbindung mit Mu-
sik, Aufführung von Melodra-
men, Kabarett und Chanson.
Mehrere Mitwirkung beim
„steirischen herbst“.



Karl Ernst Hoffmann,
geb. 1926 in Wien, Studium
am Konservatorium und an
der Staatsakademie in Wien
und am Mozarteum Salzburg
(Dirigieren, Komposition, Ge-
sang, Klavier). 1945 bis 1947
Lehrtätigkeit am Konservato-
rium der Stadt Wien, ab 1947
als Direktor mehrerer Musik-
schulen am Aufbau des Steiri-
schen Musikschulwerkes be-
teiligt. 1961 Berufung an das
Steiermärkische Landeskon-
servatorium; 1964 an die
Hochschule für Musik und
darstellende Kunst in Graz.
Seit 1970 außerdem Leiter der
Musikabteilung beim ORF-
Landesstudio Steiermark.

Fabio Nieder über Kresnik

Als ich 1978 zum ersten Mal das slowenische Bauernlied „Kresna noč“ entdeckte, bekam ich sofort den bestimmten Eindruck, daß diese wahrscheinlich uralte Melodie etwas Magisches wäre. Was dieses Lied für meine Zukunft bedeuten sollte, konnte ich damals nicht ahnen. Später erfuhr ich in der slowenischen Bibliothek von Triest aus Texten über Sitten, Bräuche und Riten in den slowenischen Bauerndörfern (daß heißt auch in der Umgebung von Triest), daß bei dem Johannismachtfest (23. Juni, Sommersonnenwende) heilige Elemente mit noch heute ausgeübten uralten Sonnenriten unauflöslich verschmelzen. Der alte Feuergeist Kresnik (Kres: Feuer) verwandelte sich in die christliche Figur des Krstniks (Täufer).

Nach dem Kennenlernen dieser folkloristischen Quellen drängte sich das vor acht Jahren erstmals verwendete Volkslied „Kresna noč“ selbstverständlich wieder auf. Es besteht aus drei mehrmals in einer Art bezaubernder Unbeweglichkeit wiederholten Tönen, und seine Vorstellung am Anfang von Kresnik legt gleich die Grundstruktur und das Thema der ganzen Komposition fest. Die magische Anwesenheit des Strohs umfaßt alle sichtbaren sowie hörbaren Elemente von Kresnik: die acht Strohpeitschen der Perkussionisten und der unsichtbaren Knaben, die strohähnlichen Geräusche des Chors, hervorgebracht mittels konsonantischen Effekten und des mit Papier präparierten Klaviers sowie – auf der Sichtebe-
ne – die Strohmaske und das Kostüm des Schauspielers (Kresnik). Der gesamte Klang des Werkes ordnet sich dem Knistern der Flamme und dem Rascheln des Strohs unter. In diesem virtuellen Theater werden alle

Erwartungen des Publikums vernichtet: Der schlecht beleuchtete Geist Kresnik (unheimliche Figur, die im Schlaf murmelt und atmet) bleibt als ein Gespenst des Beckett'schen Theaters die ganze Zeit fast unbeweglich auf dem Podium zusammengekauert (daß im Volkslied eine ferne Spur des Verzauberns wirksam sein könnte, ist nicht auszuschließen), während sich hinter der Bühne unsichtbar Knaben als eine Sonnenmetapher im Laufe der Zeit singend von links nach rechts bewegen (ihre Tonhöhe ist „Es“ wie Sonne, Sole, Sonce usw.). Am üblichen Platz des theatralischen Geschehens stehen, um das Klavier, Chor und Perkussionisten. Einer hypothetischen Handlung entspricht die reine musikalische Form:

Jedes an einem bestimmten Raumpunkt fixierte Schlaginstrument stellt ein Symbol-Signal dar. Wesentlich für die Strukturauffassung sind deshalb die Raumbewegungen der Klänge bzw. Geräusche. Einer eher freien, improvisatorisch-ungezwungenen Konstruktion am Anfang folgt in der Werkmitte eine durch strenge Kanons realisierte formelle Kristallisation (Linien und Harmonien verwandeln sich infolge einer Explosion zu Punkten), zum Schluß kehrt die musikalische Situation des Anfangs wieder. Die Makrostruktur der Komposition kann mit einem Berg, dessen Abhänge vom Wald zum Gletscher in der Höhe führen, verglichen werden. Sie besteht aus mehreren ineinandergefügten Bestandteilen: Erster Gesang der unsichtbaren Knaben, Kresna noč (das Johannismachtlied), Variationen, Erste Offenbarung der Knabenposition durch das Strohpeitschengeräusch, Zweiter Gesang, Variationen, Erster „Nonsense“ des im Schlaf murmelnden Kresniks, Variatio-

nen, Zweite Offenbarung, Dritte Offenbarung und Zweiter „Nonsense“, Dritter Gesang, Variationen (die zum Höhepunkt führen), Vierter Gesang und Dritter „Nonsense“, Vierte Offenbarung, Glückwunsch. Wie man sieht, nehmen die Variationen, im rein musikalischen Sinn, die Position von Aktionsteilen in einer Oper ein.

Alle Parameter folgen den Proportionen des goldenen Schnittes und der Fibonacci-Reihe: Die Verhältnisse zwischen den Einsätzen der Knabengesänge folgen durch genaue Position der klanglichen Quelle auch im Raum dem Gesetz des goldenen Schnittes, ebenso die Beziehungen der metronomischen Tempi. Auf der Ebene der Metrik laufen „Verse“ von 23 Achteln (die Länge des Volkslieds) mit ihrer inneren, unregelmäßigen Pulsation als „ausgezackte“ Ostinati die ganze Form durch. Der Zahl 23 für die Metrik entspricht die Zahl 11 für die Tonhöhen. Die harmonische Spannung erreicht höchstens 11 verschiedene Töne. Der fehlende Ton „Es“, der, wie schon gesagt, nur den Knaben zukommt, wird, um das romantische Total zu bilden, nur beim Höhepunkt hinzugefügt.

Das Textmaterial basiert ausschließlich auf 7 Worten, von denen 4 den ersten, von jungen Stimmen gesungenen Vers des slowenischen Volkslieds „Bog daj dobar večer – Gott, gib uns einen guten Abend“ betreffen, während die übrigen 3 Worte aus Paul Klees „Tropfen von Tief“ stammen. Sie gelten als Haupttext für die 24 Solostimmen. Die Eigentümlichkeit dieser verschiedenen Texte drückt den heilig-profanen Charakter des slowenischen Johannismachtfestes gut aus.



Klaus Geitel über Henzes Chorfantasie
 Als Ingeborg Bachmann im Herbst 1964 der
 Büchner-Preis verliehen wird und Henze
 den Text ihrer – Büchner und Berlin gewid-
 meten – Rede „Ein Ort für Zufälle“ in die
 Hände bekommt, ist er sehr berührt. Er
 denkt an den ersten Besuch Ingeborg Bach-
 manns auf Ischia (wo ihr Hörspiel „Die Zika-
 den“ entstanden war, zu dem er später die
 Musik geschrieben hatte) und an ihre „Lieder
 von einer Insel“ aus dem Band „Anru-
 fung des Großen Bären“. Er komponiert sie
 unter dem Titel Chorfantasie (1964).
 Ähnlich wie im frühen „Wiegenlied der Mut-
 ter Gottes“ und den „Laudes“ wird in der
 Chorfantasie das Orchester consortiumhaft
 behandelt. Die Besetzung ist: Posaune, zwei
 Violoncelli, Kontrabaß, Portativ, kleines
 Schlagwerk, Pauken. Der Chorsatz ist linear,
 herb und unlyrisch. Die Musik kommuniziert
 mit rustikalen, mediterranen Überlieferun-
 gen, mit Aberglauben, Passionen.
 Fast ausdruckslose Melismen zeichnen sich
 ab in dem Chorsatz „Wenn einer fortgeht“,
 der auf einer summenden Orgelton-Quinte
 aufgebaut ist. Der Schluß „Es ist Feuer un-
 ter der Erde“ wird in reinen Interpolationen
 der Stimmen linear interpretiert. Nur die
 Kirchweihmusik „Einmal muß das Fest ja
 kommen“ scheint heiterer und unbe-
 schwerter.

Lieder von einer Insel

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

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

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

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

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

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

III.
 Einmal muß das Fest ja kommen!
 Heiliger Antonius, der du gelitten hast,
 heiliger Leonhard, der du gelitten hast,
 heiliger Vitus, der du gelitten hast.

Platz unsren Bitten, Platz den Betern,
 Platz der Musik und der Freude!
 Wir haben Einfalt gelernt,
 wir singen im Chor der Zikaden,
 wir essen und trinken,
 die mageren Katzen
 streichen um unseren Tisch,
 bis die Abendmesse beginnt,
 halt ich dich an der Hand
 mit den Augen,
 und ein ruhiges mutiges Herz
 opfert dir seine Wünsche.

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

Unsre Funken setzen über die Grenzen,
 über die Nacht schlugen Raketen
 ein Rad, auf dunklen Flößen
 entfernt sich die Prozession und räumt
 der Vorwelt die Zeit ein,
 den schleichenden Echsen,
 der schlemmenden Pflanze,
 dem fiebernden Fisch,
 den Orgien des Windes und der Lust
 des Berges, wo ein frommer
 Stern sich verirrt, ihm auf die Brust
 schlägt und zerstäubt.

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

IV.
 Wenn einer fortgeht, muß er den Hut
 mit den Muscheln, die er sommerüber
 gesammelt hat, ins Meer werfen
 und fahren mit wehendem Haar,
 er muß den Tisch, den er seiner Liebe
 deckte, ins Meer stürzen,
 er muß den Rest des Weins,
 der im Glas blieb, ins Meer schütten,
 er muß den Fischen sein Brot geben
 und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,
 er muß sein Messer gut in die Wellen treiben
 und seinen Schuh versenken,
 Herz, Anker und Kreuz,
 und fahren mit wehendem Haar!
 Dann wird er wiederkommen.
 Wann? – Frag nicht.

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

Es ist Feuer unter der Erde
 und flüssiger Stein.

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

Es kommt ein großes Feuer,
 es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein.

„Lieder von einer Insel“ aus: Ingeborg
 Bachmann, „Anrufung des Großen Bären“

Internationaler Wettbewerb für junge Komponisten:

Harry W. Schröder

Contentio

für Violoncello solo und
8 Streichinstrumente oder Streichorchester
Uraufführung

Thomas Pernes

Das Herz

Vertonung nach Gedichten von Wolfgang Bauer
für Tenor, Kammerensemble und Zuspieldband
(1986)
Uraufführung

Hermann Markus Preßl

„GE“

Teilnegativ zum Gedicht „Ebot“
von Peter Waterhouse
für Singstimmen und Instrumente (1986)
Uraufführung

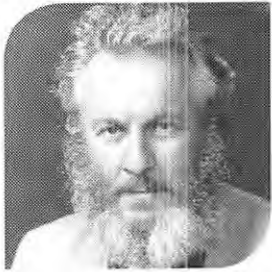


Harry W. Schröder,
geb. 1956 in Kassel; Dirigier-
studium bei Milan Horvat in
Graz, Kompositionsstudien
bei Ivan Eröd in Graz und bei
Milko Kelemen in Stuttgart.
Lebt derzeit als Musiklehrer
und Musikverleger nahe Stutt-
gart.



Thomas Pernes,
lebt in Wien als freischaffen-
der Komponist, Pianist und In-
terpret seiner Werke. Auffüh-
rungen und Produktionen u. a.
in Den Haag, Paris, Berlin,
Jerusalem, Tokio, New York
und im Kennedy Center for
the Performing Arts in
Washington. Auftragswerke
für Institutionen und Festivals,
wie z. B. Donaueschinger Mu-
siktage, Musikprotokoll des
„steirischen Herbstes“ oder
Wiener Staatsoper.

Helmut Wildhaber, Tenor
Leonhard Wallisch, Violoncello
Pro Arte Ensemble Graz
Dirigent: Wolfgang Božić



Hermann Markus Prebl,
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 Lehrauftrag, seit 1982 Professur für Musiktheorie und Komposition an der Musikhochschule Graz.



Helmut Wildhaber,
geb. in Klagenfurt. Studium an der Musikhochschule (E. Werba, K. Equiluz, H. Rössel-Majdan) und an der Universität in Graz. 1973–76 Staatstheater Braunschweig, daneben beginnende Zusammenarbeit mit großen Orchestern sowie Konzerte und Gastabende an der Volksoper Wien, in Mannheim, Klagenfurt, beim „steirischen Herbst“, Carinthischen Sommer, in Frankreich, Brüssel, Mexico-City, Guatemala-City. Zahlreiche internationale Konzert-, Rundfunk-, und Fernsehverpflichtungen; Schallplatten. Seit 1980 Mitglied der Wiener Staatsoper. 1984 Uraufführung von „Un re in ascolto“ von L. Berio bei den Salzburger Festspielen.



Leonhard Wallisch,
geb. 1939 in Oberösterreich. Studien in Wien, Hamburg und Paris. Solocellist des ORF-Symphonieorchesters. Daneben solistische und kammermusikalische Tätigkeit in Europa, den USA und im Nahen Orient. Zahlreiche Ur- und Erstaufführungen.



Wolfgang Božić,
geb. 1947 in Graz. Studien an der Musikhochschule Graz (Dirigieren und Klavier) sowie bei Bruno Maderna, Carlo Zecchi (Salzburg) und Franco Ferrara (Rom). 1970 Korrepetitor, 1975 Erster Kapellmeister am Opernhaus Graz. Dirigierte unter anderem die österreichischen Erstaufführungen von „Der zerbrochene Krug“ von Fritz Geißler, „Der Tod in Venedig“ von Benjamin Britten, „The Rising of the Moon“ von Nicholas Maw, „Jakob Lenz“ von Wolfgang Rihm und „Barnstable“ von Francis Burt, Rundfunkaufnahmen als Dirigent und Pianist, u. a. mit zeitgenössischen Werken. Lehrt seit 1974 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz.



Harry W. Schröder über Contentio

Contentio (Gegenüberstellung, Vergleich) basiert auf einem Zitat Hermann Hesses in „Siddhartha“ („Weich ist stärker als hart, Wasser stärker als Fels, Liebe stärker als Gewalt“). Dessen Sprechrhythmus als willkürlich festgelegte, rhythmische Abfolge dient meiner Komposition als Grundlage und erfährt im Verlauf des Stückes mehrere Umwandlungen. Dabei habe ich trotz der Länge der Komposition nicht auf alle zur Verfügung stehenden Töne zurückgegriffen, sondern lediglich acht Töne und deren Oktavtranspositionen benutzt.

Thomas Pernes über Das Herz

Ein pochender Lappen
Eine Blutpumpe
Behälter für schmutziges Wasser
und Zahlungsmittel
Vermittler zwischen blutigen Armen
und Heilung im Frühwind.
Kein Platz für Verbindlichkeit.

1. Teil

Mag sein, daß auch dies mir
die Bestien diktieren
Vermittler bin ich wohl ihrer bunten Welt
als ich vor Jahren „Gespenster“ schrieb
quoll unbemerkt
die Scheiße unter den Boden des Badezimmer
ich merkte es erst, als eine Wolke
von Stubenfliegen
ein ohrenbetäubendes Summen war es
ein Fest für die Fliegen
sich über mich senkte
und schwarz wie die Nacht, in der sich später
ein junger Mann
in die Sessel des Theaters stürzte
mein Bad ist der Eingang der Bestien
als ich Jahre danach von Paranoia geplagt
dort nach den verwischten Abdrücken fremder
Männer suchte
(nach verstecktem Schmuck und nach Flecken
getrockneten Samens
nach roten und schwarzen Haaren, nach Zigarettenstummeln
nach Geschichten, die es nie gab
nach quälenden Abenteuern
als die Geliebte mit blutigen Armen im Wasser lag
nach einer langen Ballnacht im Jänner
als sie im nassen Ballkleid
auf dem der Mond aufgedruckt war
durch das kleine Fenster
hinaus in die klirrende Kälte des Morgens
kroch
und 15 Meter tief fiel
ein dumpfes Geräusch mir die Wahrnehmung
nahm)
ohne Schuhbänder erwachte ich in der Zelle
und wußte nicht, daß sie lebte

als ich das verpöbelte Gulasch wegschüttete
dann hinaus in den blendenden Schnee
wo mich die Autos bespritzten
ich leerte ein Bier und suchte sie
im falschen Spital, wo alles mich narrete
eine Fette in Gips trug
zufallslos
ihren Namen, fraß Milchreis und schmatzte
zweimal geboren war ich da schon
immer in die falsche Welt, schien es
zu klein und versoffen mein Geist
war es Kunst oder Traum oder sonst
irgendein Schrebergarten der Sprache
war es der helle springende Punkt in der
Intensivstation
das Bild einer jungen Frau, der die Schwestern
den Zopf flochten zum Ausfluß ihrer Besessenheit
noch immer war ich gesprengt
gezapft von Milliarden Sendern
den verschmutzten Funkern
die nur mit grauslicher Poesie bezahlen
deren Dreck man artig weiterverkauft
geflüstert an geheimem Ort
nahe schmutzigen Teichen
in welchen (kichernde Zwitter
mit den gelben Schlangen spielen)
deren trockener Schleim
sich in feuchtes künstliches Fleisch saugt
deren Gesetze dem sumpfigen Fieber
eines falschen ja falschen Gewichtes
des breiigen schweren Felsens
der auf dem Faden steht, herrühren
aus der unendlichen Fontanelle, die
alles in mich hineinläßt
die Bestien der Abwässer
voll totem Getier
das im schwangeren Becken meines Kopfes
zu neuem mühseligem Leben geladen werden muß
weil der Fluch dieser Landschaft
und der Hohn ihrer Ungeheuer zu stark für
mich sind
ein Nistplatz bin ich
ein eigelbes Nest an einem braunen Teich
mit haariger Wiese gespeist vom Urin überhängender
spritzender Bäume
angestellt bin ich als Übersetzer
eingeschlafener Sprachen Länder aus
feinstem bestrahlten Sprühregen
tief unter gedachter erinnerter flaumiger
Erde

mein Witz beißt keinen mehr
 keinen der Unbesessenen
 keinen Menschen mehr, der heiter am Tisch
 sitzt
 denkt ißt und vögelt und schießt
 kein Paar sind meine Ohren und Hände
 auch meine Nasenlöcher riechen zugleich
 Duft und Gestank
 mehr bin ich schon nichts bin ich schon lan-
 ge
 in der neugierigen Demut des Dichters
 des lüsternen Höhlenforschers
 des Leckers des Kitzlers der heiligen Schi-
 zophrenie
 ich bin die Metapher von allen
 ich spucke unter Wasser
 nackt sitzend im Schnee
 die gefrorene Stuyvesant zwischen den Lip-
 pen
 ich ficke die Schatten der Blätter
 auf der Scham meiner Freundin
 das Rot ihrer Lippen, welches grün über ih-
 rem Gesicht zerfließt . . .

2. Teil

In Ermangelung einiger Dollars
 reiße ich wieder einmal mein Herz heraus
 knalle es blutspritzend auf die schwarze
 Theke . . .
 wie oft schon habe ich so bezahlt
 wie oft ist mir dieser pochende Lappen
 (nachgewachsen
 habe ich diesen roten Dschungel begossen)
 gerodet
 verkauft
 aufgepumpt mit Strahlenluft
 die immer vorbeizieht
 als gleißender Cadillac
 der mit blendenden Scheinwerfern
 durch das Chicago meiner Nacht
 auf mich zurast
 ihm zusteigend
 sein ängstlicher Chauffeur
 mähe ich ganze Völker nieder
 und tanke mit ihrem Blut
 mein Herz auf
 Hunderten Frauen und Männern
 lieb ich es schon
 zerfressen
 gespickt von verzweifelten Zähnen
 fand ich es immer wieder
 in dunklen Ecken
 auf dampfenden Kanalgittern
 irgendwo im hellen Wald zwischen Blättern

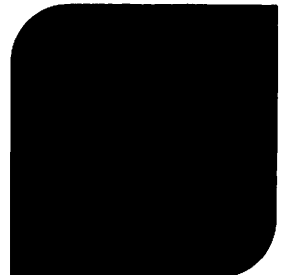
wartete es keuchend
 erschöpfter Jagdhund (ohne Beute zwischen
 den Lefzen)
 hungrig briet ich ihn über dem zischenden
 Ätna
 verschlang ihn barbarisch
 mich mordend erwachend mit Blick auf
 Taormina
 hielt mein Herz ein scharfer Frühwind
 wund und schwer stieg ich ins Föhrental
 Stets ein Fremder in mir
 ein kalter Magnet

Die in Klammern gesetzten Passagen sind
 in der Vertonung ausgelassen.

*„Schmutziges Wasser“ und „Das Herz“
 aus: Wolfgang Bauer, „Das Herz“*

Hermann Markus Preßl über GE

Anlaß zur Komposition „GE“ für Singstim-
 men und Instrumente war das Gedicht
 „Ebot“ von Peter Waterhouse. Nur ein einzi-
 ger Buchstabe der vielen ausgelassenen
 Buchstaben kam zur Verwendung. Dieses
 ausgewählte „G“ wurde auch als Ausgangs-
 bzw. Zentralton des ganzen Stückes einge-
 gebracht und bis zur Klangtotale abgewandelt.
 Das Dargestellte ist als Tempelmusik zu ver-
 stehen, wodurch sich auch die Aufstellung
 der Ausführenden rechtfertigt. Bleibt nur
 noch zu hoffen, daß die wirklichen Tempeler
 die unbrauchbare Konzertsaalperspektive
 übersehen mögen.



WELTGEBRÄUCHE
Texte von Ernst Jandl
Musik von Martin Haselböck

interludium:
Alfred Schnittke
Schall und Hall
für Posaune und Orgel



Martin Haselböck,
geb. 1954, studierte an der Wiener Musikhochschule sowie in Paris Orgel, Cembalo und Komposition. 1972 Erster Preis des Internationalen Orgelwettbewerbes Wien-Melk. Seit 1970 intensive Konzerttätigkeit in West- und Osteuropa, den USA, Kanada, Mexiko, Südamerika, Südafrika, Japan, Australien, Asien und Neuseeland. Solist bedeutender Orchester, Widmungsträger der beiden Orgelkonzerte Ernst Kreneks, zahlreiche Ur-aufführungen speziell geschriebener Werke (Schnittke, Halffter, Amy, David, Durkó, Albright). Herausgeber-tätigkeit. Viele Schallplattenaufnahmen, Fernsehaufzeichnungen etc. Derzeit Organist der Wiener Hofmusikkapelle und der Augustinerkirche. 1986 Professur an der Musikhochschule Lübeck.

Alfred Schnittke,
geb. 1934 in Engels an der Wolga. 1946–48 erster Klavierunterricht in Wien, wo sein Vater Mitarbeiter einer deutschsprachigen sowjetischen Zeitung war. 1953–58 Musikstudium am Moskauer Konservatorium bei A. Golubjew (Kontrapunkt und Komposition) und N. Rakow (Instrumentation). Absolvierte 1958–61 eine Aspirantur bei Golubjew und unterrichtete dann von 1962 bis 1972 am Moskauer Konservatorium Instrumentation, Partiturspiel und Komposition. Lebt seither als freischaffender Komponist in Moskau.

Ernst Jandl, Sprecher
Christian Muthspiel, Posaune
Martin Haselböck, Orgel



Ernst Jandl,
geb. 1925 in Wien. Lebt in Wien. Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Wien, Promotion 1950. Seit 1949 mit Unterbrechungen Lehrer. Erste literarische Veröffentlichung 1952. Seit 1954 Freundschaft und Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker. Mitbegründer der Grazer Autorenversammlung. Zahlreiche Auszeichnungen und Würdigungspreise.



Christian Muthspiel,
geb. 1962 in Judenburg. Studium an der Musikhochschule in Graz (Posaune, Klavier/Jazz). Als Posaunist, Pianist, Synthesizerspieler Konzerte, Tourneen und Plattenaufnahmen in Österreich, Ungarn, Jugoslawien, der BRD, der Schweiz, Italien, der DDR und Frankreich u. a. mit folgenden Ensembles: „Orchesterforum“, „DUO DUE“, „Fidelio & Blasius“, „Music Company“, „Steir. Herbst Big Band“ ... Als Komponist Aufträge für: Landestheater Salzburg, Vereinigte Bühnen Graz, ORF, Theater Zug (CH), ISF, Centro di cultura musicale Napoli u. a.

Martin Haselböck über Weltgebräuche

Die literarisch-musikalische Aktion „Weltgebräuche“ entstand als Ergebnis gemeinsamen Improvisierens der beiden Musiker Rudolf Josel und Martin Haselböck und des intensiven musikalischen Interesses Ernst Jandls. In der Zusammenstellung der verwendeten Texte klingt jene Sakralsphäre an, die die Orgel in ihrer Funktion als Kirchen- und Konzertinstrument ambivalent weiterdeutet. Orgel und Posaune ergänzen einander in ihrem Gegensatz von Klangfläche und -linie im selben Register, im skandierten und verschmelzenden Gegeneinander zweier Instrumente unterschiedlicher, aber doch ähnlicher Tongebung.

Musik schafft Hintergrund und Interpretation für die gesprochenen Texte. Aus der völlig improvisierten Erstfassung wurde sie zum heutigen Klangbild weiterentwickelt, das zwar notiert und vorgeplant ist, dennoch aber Raum für improvisatorische Freiheiten läßt. Durch die Mitwirkung Christian Muthspiels erhält die heutige Fassung sicherlich weitere neue Akzente.

Martin Haselböck über Schall und Hall

Die Zweifelhait des Titels „Schall und Hall“ suggeriert die mehrfache Interpretation: Frage und Antwort im Widerhall akustisch großer Räume, zwei Instrumente mit ähnlichem, aber doch grundverschiedenem Klangvermögen, die Orgel als Klangfortsetzung skandierter Posaumentöne, Posaune und Orgel als Instrumente mit betonten Oktavobertönen, Spannung zwischen „mensurierter“ Linie und frei kadenzierender Klangfläche. „Schall und Hall“ wurde für Rudolf Josel und Martin Haselböck geschrieben und von diesen Interpreten am 17. Juni 1983 in der Wiener Augustinerkirche uraufgeführt.



Der ORF dankt folgenden Institutionen
für die Sponserung von Uraufführungen:

Kammer für Arbeiter und Angestellte
für Steiermark
Vereinigung Österreichischer Industrieller
Landesgruppe Steiermark
HUMANIC Schuh AG

