

MUSIKPROTOKOLL'89

Zehn Ereignisse im steirischen herbst
Revolutionäre Prozesse &
Ein Fest für Giacinto Scelsi



ORF GRAZ, 19.-22. OKTOBER 1989

MUSIKPROTOKOLL '89

Zehn Ereignisse
im steirischen herbst

Revolutionäre Prozesse &
Ein Fest für Giacinto Scelsi

ORF

Österreichischer Rundfunk
ORF-Landesstudio Steiermark

INTENDANT:

Wolfgang Lorenz
8042 Graz, Marburger Straße 20
Telefon: (0 31 6) 41 180

PROGRAMM:

Peter Oswald

ORGANISATION:

Ingrid Cwienk, Rosalinde Vidic

AUFNAHMELEITUNG:

Michael Aggermann (verantwortlich), Wolfgang Danzmayr, Franz
Josef Kerstinger, Heinz Dieter Sibitz

TONTECHNISCHE DISPOSITION: Gerhard Kasper, Wolf Hannes
Seifried

Veranstalter und Information:

Österreichischer Rundfunk
Landesstudio Steiermark
Abteilung Ernste Musik
Marburger Straße 20, A-8042 Graz
Telefon 0 31 6/41 1 80, Durchwahl

Büro im Grazer Congreß vom 18.–22. 10.:
Eingang Albrechtgasse 3, 2. Stock
Telefon 0 31 6/80 49-0

Impressum:

Medieninhaber und Herausgeber:
Österreichischer Rundfunk (ORF),
Landesstudio Steiermark
Für den Inhalt verantwortlich: Peter Oswald
Redaktion: Peter Oswald, Heinz Dieter Sibitz
Umschlagentwurf und Layout: Karl Markus Maier
Druck: Styria, Graz

Kartenverkauf:

Zentralkartenbüro Graz, Herrengasse 7 (Passage), 8010 Graz
Telefon 0 31 6/83 02 55

Eintrittspreise: von S 50.– bis S 120.–
Abonnement für alle zehn Konzerte S 350.–
Studenten, Schüler, Arbeitslose 50% Ermäßigung

Preis: S 50.–

Inhaltsverzeichnis

ZEITTADEL	Seite 4
Komponisten, Werke, Interpreten, Aufführungsdauer und Ausstrahlung im ORF	
ZUM THEMA	Seite 10
Komponisten des Musikprotokolls zu den „Revolutionären Prozessen“	
... UMGESTALTUNGSMUSIK	Seite 12
Anmerkungen zum Programm	
KOMPONISTEN UND WERKE	
Programmnotizen	Seite 13
① Donnerstag, 19. Oktober, 19 Uhr	
Nicolaus Richter de Vroe: Kondukt/–Sprengung	Seite 13
Charles Ives	Seite 14
② 20.30 Uhr Anthony Braxton	Seite 17
Ornette Coleman	Seite 18
Conlon Nancarrow	Seite 19
③ 23 Uhr Adriana Hölszky	Seite 23
④ Freitag, 20. Oktober, 18 Uhr	
Beat Furrer: In der Stille des Hauses	Seite 25
Hans Zender: Furin No Kyo	Seite 26
Rolf Riehm	Seite 28
⑤ 20.30 Uhr Olivier Messiaen	Seite 32
Giacinto Scelsi: Hymnos	Seite 33
Hans Zender: Dubliner Nachtszenen	Seite 35
⑥ Samstag, 21. Oktober, 11 Uhr	
Gerhard Schedl	Seite 39
Georg Friedrich Haas	Seite 41
Nicolaus Richter de Vroe: Aus weißen Listen	Seite 42
Martin Fischer	Seite 43
⑦ 16 Uhr Beat Furrer: Ultimi Cori	Seite 46
⑧ 19 Uhr Der magische Klang (Ein Fest für Giacinto Scelsi)	
Wegweiser zur Scelsi-Nacht	Seite 48
Vermutungen über Scelsi (H. Zender)	Seite 52
Materialien zur Scelsi-Debatte	Seite 57
Interpreten über Scelsi	Seite 59
⑨ Sonntag, 22. Oktober, 11.30 Uhr	
Gösta Neuwirth	Seite 62
⑩ 18 Uhr Vinko Globokar	Seite 65
DIE INTERPRETEN	Seite 67

Zeittafel

1 **Donnerstag, 19. Oktober, 19 Uhr**
Grazer Congreß, Stefaniensaal

Nicolaus RICHTER DE VROE:
KONDUKT-/SPRENGUNG
Umgestaltungsmusik für 11 Percussionisten und 11 Streicher
(1989) (U) (Kompositionsauftrag gesponsert von der Firma
Humanic) 17 Minuten

Charles IVES:
LIFE PULSE PRELUDE
für 13 Schlagzeuger, Piccoloflöte und Klavier (1917/ ...), nach
Skizzen des Komponisten fertiggestellt von Robyn Schulkowsky
(1989) (U der revidierten Fassung) 28 Minuten

Percussion-Project Robyn Schulkowsky zusammen mit Studio
Percussion Günter Meinhart und Ensemble Graz

Wiedergabe in Ö1: 25. Oktober, 23.05 Uhr

2 **Donnerstag, 19. Oktober, 20.30 Uhr**
Grazer Congreß, Saal Steiermark

Anthony BRAXTON:
COMPOSITION No. 147:
WHEN CHANCEY SPEAKS, THE NUMBER 3
CHANGES LIGHTS
für Kammerensemble (1989) (ÖE) 15 Minuten

Ornette COLEMAN:
THE COUNTRY THAT GAVE THE FREEDOM
SYMBOL TO AMERICA
für Kammerensemble (1989) (ÖE) 14 Minuten

PAUSE

Conlon NANCARROW:
PIECE No. 2 FOR SMALL ORCHESTRA (1986) (ÖE) 11 Minuten

STUDIES FOR PLAYER PIANO (1949/ ...)
in der Bearbeitung für Kammerensemble von Yvar Mikhashoff
(1986/89)

Study No. 1 (U) 3 Minuten

Study No. 9 (U) 4 Minuten

Study No. 3c (U der revidierten Fassung) 3 Minuten

Study No. 5 (ÖE) 3 Minuten

Study No. 6 (ÖE) 4 Minuten

Study No. 7 (ÖE) 11 Minuten

Die Bearbeitungen der Studies No. 1 und No. 9 entstanden im
Auftrag der Kammer für Arbeiter und Angestellte.

Ensemble Modern
Dirigent: Diego Masson

Wiedergabe in Ö1:
24. Oktober, 23.05 Uhr, Braxton, Coleman
23. Oktober, 23.05 Uhr, Nancarrow

Donnerstag, 19. Oktober, 23 Uhr
Grazer Congreß, Stefaniensaal

3

Adriana HÖLSZKY:
KARAWANE

Reflexionen über den Wanderklang für 12 Schlagzeuger (1989)
(U) 25 Minuten

Percussion-Project Robyn Schulkowsky zusammen mit Studio
Percussion Günter Meinhart

Wiedergabe in Ö1: 1. November, 23.05 Uhr

Freitag, 20. Oktober, 18 Uhr
Grazer Congreß, Saal Steiermark

4

Beat FURRER:
IN DER STILLE DES HAUSES WOHNTE EIN TON
für Kammerensemble (1986) (ÖE) 12 Minuten

Hans ZENDER:
FURIN NO KYO
für Sopran und Kammerensemble (1988) (U) 19 Minuten

PAUSE

Rolf RIEHM:
LES CHANTS DE LA RÉVOLUTION SONT DES
CHANTS DE L'AMOUR
für Sopran, Kammerensemble und Tonband (1989) (ÖE) 40 Minuten

Nancy Shade – Sopran, Christine Whittlesey – Sopran,
Ensemble Modern, Dirigent: Kasper de Roo

Wiedergabe in Ö1: 30. Oktober, 23.05 Uhr

Freitag, 20. Oktober, 20.30 Uhr
Grazer Congreß, Stefaniensaal

5

Olivier MESSIAEN:
UN VITRAIL ET DES OISEAUX (1986) (ÖE) 8 Minuten

Giacinto SCELISI:
HYMNOS (Nomos)
für Orgel und 2 Orchester (1963) (ÖE) 10 Minuten

PAUSE

Hans ZENDER:
DUBLINER NACHTSZENEN
ein konzertanter Querschnitt durch die Joyce-Episoden aus der
Oper „Stephen Climax“ (1979–84) (ÖE) 41 Minuten

Stephen Wolfgang Holzmair
Bloom Richard Salter
Lynch Barry Mora

<i>Prof. Maginni</i>	Volker Vogel
<i>Bella Cohen</i>	Sophia Bart
<i>Florry</i>	Karen Rambo
<i>Kitty</i>	Claudia Eder
<i>Zoe</i>	Nancy Shade
<i>Stephens Mutter</i>	Evangelina Colón
<i>Elias, Virag, Kardinal</i>	Matteo de Monti

ORF-Symphonieorchester
Dirigent: Hans Zender

Wiedergabe in Ö1: 23. Oktober, 19.30 Uhr



Samstag, 21. Oktober, 11 Uhr
Grazer Congreß, Saal Steiermark

Gerhard SCHEDL:
MELODRAM

Ein elegischer Gesang für Bariton-Saxophon und 6 Schlagzeuger
(1989) (U) 12 Minuten
(Kompositionsauftrag des Bundesministeriums für Unterricht,
Kunst und Sport)

Georg Friedrich HAAS:

... ZERSTÄUBUNGSGEWÄCHSE ...

Unveränderungen für 8 Schlagzeuger und Streichquartett (1989)
(U) 18 Minuten
(Kompositionsauftrag des Bundesministeriums für Unterricht,
Kunst und Sport)

PAUSE



Nicolaus RICHTER DE VROE:
AUS WEISSEN LISTEN

für Kammerensemble (1985) (ÖE)

13 Minuten

Martin FISCHER:

AUS MEINEM FREMDEN LAND

Fragmente für Sprecher(in) und Kammerensemble (1982/83)
(U) 13 Minuten

Percussion-Project Robyn Schulkowsky zusammen mit Studio
Percussion Günter Meinhart, Oto Vrhovnik – Bariton-Saxophon,
Ernst Kovacic – 1. Violine, Annette Bik – 2. Violine, Ilse Wincor –
Viola, Andreas Lindenbaum – Violoncello, Judith Keller –
Sprecherin, Klangforum Wien, Dirigent: Beat Furrer

Wiedergabe in Ö1: 23. Oktober, 14.30 Uhr, Schedl, Haas
8. November, 23.05 Uhr, Richter de Vroe, Fischer



Samstag, 21. Oktober, 16 Uhr
Grazer Congreß, Saal Steiermark

Beat FURRER:
ULTIMI CORI

für gemischten Chor und drei Schlagzeuger nach Texten von
Giuseppe Ungaretti (1988) (U)

40 Minuten

ORF-Chor, Dirigent: Erwin Ortner

Wiedergabe in Ö1: 13. November, 23.05 Uhr

Mit Unterstützung
der Schweizerischen
Kulturstiftung
PRO HELVETIA

Samstag, 21. Oktober, 19 Uhr
Grazer Congreß, Stefaniensaal



DER MAGISCHE KLANG
Ein Fest für GIACINTO SCELSI

KLANGINSEL 1 19 Uhr

TRIPHON (Jugend-Energie-Drama) für Violoncello
(1. Teil aus Trilogy. Die drei Lebensalter des Menschen) (1957)
(ÖE) 13 Minuten

KO-LHO für Flöte und Klarinette (1966) 6 Minuten

KYA für Klarinette und 7 Instrumente (1959) 11 Minuten

Frances-Marie Uitti – Violoncello, Dieter Flury – Flöte, Ernst
Ottensamer – Klarinette, Klangforum Wien, Dirigent: Beat Furrer

KLANGINSEL 2 20 Uhr

PWYLL für Flöte (1954) 6 Minuten

QUATTRO PEZZI (SU UNA NOTA SOLA) für Kammerorchester
(1959) (ÖE) 12 Minuten

CANTI DEL CAPRICORNO für Frauenstimme (Auswahl)
(1962/72) (ÖE) 18 Minuten

Dieter Flury – Flöte, Michiko Hirayama – Sopran,
Radio-Symphonieorchester Krakau, Dirigent: Jürg Wyttenbach

KLANGINSEL 3 21 Uhr

ANAHIT. Poème lyrique dédié à Venus für Violine und
18 Instrumente (1965) (ÖE) 11 Minuten

AIÔN. Vier Episoden aus einem Tag des Brahma für 6 Schlag-
zeuger und Orchester (1961) (ÖE) 18 Minuten

Ernst Kovacic – Violine, Radio-Symphonieorchester Krakau,
Dirigent: Jürg Wyttenbach

KLANGINSEL 4 22 Uhr

SUITE Nr. 8 für Klavier (1952) (ÖE) 22 Minuten

ACTION MUSIC für Klavier (1955) (ÖE) 15 Minuten

Bernhard Wambach – Klavier

KLANGINSEL 5 23 Uhr

DITHOME (Reife-Energie-Gedanke) für Violoncello (2. Teil aus
Trilogy. Die drei Lebensalter des Menschen) (1957) (ÖE)
13 Minuten

PRANAM II für neun Instrumente (1973) 7 Minuten

TAIAGARÙ. Fünf Invokationen für Sopran (1962) (ÖE) 15 Minuten

Frances-Marie Uitti – Violoncello, Michiko Hirayama – Sopran,
Klangforum Wien, Dirigent: Beat Furrer

KLANGINSEL 6 Sonntag, 22. Oktober, 00.00 Uhr

OKANAGON für Harfe, Tamtam und Kontrabaß (1968) 9 Minuten

2. STREICHQUARTETT (1963) (ÖE) 21 Minuten

Klangforum Wien, Dirigent: Beat Furrer, Berner Streichquartett:
Alexander van Wijnkoop – 1. Violine, Christine Ragaz – 2. Violine,
Henrik Crafoord – Viola, Angela Schwartz – Violoncello

KLANGINSEL 7 1.15 Uhr

RITI. I FUNERALI D' ACHILLE für 3 Schlagzeuger (1962)
(U einer neuen Version) 5 Minuten

RUCKE DI GUCK für Piccoloflöte und Oboe (1957) (ÖE) 6 Minuten

YGGHUR (Alter-Erinnerungen-Katharsis/Befreiung) für Violon-
cello (3. Teil aus Trilogy. Die drei Lebensalter des Menschen)
(1965) (ÖE) 13 Minuten

Percussion-Project Robyn Schulkowsky, Dieter Flury – Piccolo-
flöte, Marian Vasile – Oboe, Frances-Marie Uitti – Violoncello

Wiedergabe in Ö1: 6. November, 19.30 Uhr, 23.05 Uhr

9

Sonntag, 22. Oktober, 11.30 Uhr
Grazer Congreß, Saal Steiermark

Hommage GÖSTA NEUWIRTH

DAS SCHANDBUCH DER GEWARNTEN LIEBE für Violine solo
(1983/89) (U) 29 Minuten

PAUSE

FOLIE À DEUX für zwei Klaviere im Vierteltonabstand
(1987/88) (U) 15 Minuten

STREICHQUARTETT (1976) 13 Minuten

Rainer Sachtleben – Violine, Bernhard Wambach – Klavier, Käte
Wittlich – Klavier, Berner Streichquartett: Alexander van
Wijnkoop – 1. Violine, Christine Ragaz – 2. Violine, Henrik
Crafoord – Viola, Angela Schwartz – Violoncello

Wiedergabe in Ö1:
15. November, 23.05 Uhr, Schandbuch, Streichquartett
20. November, 23.05 Uhr, Folie à deux

Sonntag, 22. Oktober, 18 Uhr
Theater im Palais, Musikhochschule Graz, Leonhardstraße 15

10

AKADEMIE GRAZ



Co-Produktion mit der Akademie Graz sowie in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

Vinko GLOBOKAR:
LABORATORIUM

Aufführung der Gesamtversion (1973/85) (ÖE)

1. Teil	90 Minuten
Pause	60 Minuten
2. Teil	90 Minuten

Solisten der Musique Vivante Paris und der Musikhochschule Graz: Thomas Indermühle – Oboe, Michael Riessler – Klarinette, Goran Grbic – Trompete, Vinko Globokar – Posaune, Bertl Mütter – Posaune, Jean-Charles François – Schlagzeug, François Rivalland – Schlagzeug, Ulrike Mattanovich – Harfe, Ulrich Rennert – Klavier, Tscho Theissing – Violine, Michael Moser – Violoncello,
Leitung: Vinko Globokar und Wim van Zutphen

Wiedergabe in Ö1: Jänner 1990 (genauer Termin steht noch nicht fest)



Zum Thema

Komponisten des Musikprotokolls zu den „Revolutionären Prozessen“

Zu den revolutionären Prozessen gehören:

- Umwälzung der gewohnten Praxis
- Tiefgreifender Wandel im Umgang mit dem Material
- Umkipfung der Werte
- Kritische Reflexion
- Schärfe und Durchdringungskraft der neuen Ideen
- Neudefinierung der Expressivität
- Intensivierung der anders erlebten Ganzheit
- Maximale Sensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber der realen Welt
- Der Wille zum Ausdruck wird zum Kunstwerk

Adriana Hölszky

Die Französische Revolution ist der hinterste Punkt revolutionärer Prozesse (die sich mir als Thema gestellt haben), den ich ohne den enormen Zuwachs im Blick, den *Revolution* durch geschichtliche Ereignisse, Beanspruchungen und Selbstzuschreibungen seitdem erfahren hat, nicht mehr anvisieren kann. *Revolution* stellt sich mir dar als *historisches und semantisches Konglomerat* unterschiedlich akzentuierter und rezipierter Vorgänge, ein Ensemble zeitlich und räumlich weit gestreuter Ereignisse.

Und wenn ich meinen eigenen Standpunkt – BRD 1989 – noch in Betracht ziehe, dann liegt er derart außerhalb der Reichweite eines Anhauches von revolutionärer Situation, daß sich in alldem zusammen metaphorisch die dramaturgische Konzeption geradezu aufdrängt: Das Thema *Revolution* ist eine gewaltige *Produktionsstätte von Entfernungen*.

Rolf Riehm

Wenn der R der P gemacht wird, während PR planetenweit R schreit, wenn *gewaltige Entwicklungen* das *Unmögliche möglich* machen, ... Nein, *Träume, Visionen, Ängste und Obsessionen* sind da nicht mehr im Spiel. *Energisches* Überschreiten von *Bewußtseinsvorstellungen* auch nicht. *Aus meinem fremden Land* fällt aus diesem *Zusammenhang*: Diese Musik will nur, daß diese Welt bleibe, damit sie (irgendwann) verändert werden kann. Wenig spricht dafür.

Martin Fischer

Revolution:

„Ein jeder bekommt seine Kindheit über den Kopf gestülpt, wie einen Eimer. Später erst zeigt sich, was darin war ...“

(H. v. Doderer, „Ein Mord, den jeder begeht“).

Revolution ist der verzweifelte – und letztlich immer erfolglose – Versuch, das, was aus den vielen Kübeln, die wir über unsere Köpfe gestülpt bekommen, an uns herunterrinnt, gewaltsam zu entfernen.

Georg Friedrich Haas

Die Revolte gegen das Konventionelle, Abgeschmackte und gegen die Verkrustung im zeitgenössischen Kompositionsprozeß liegt nicht im Hirn allein, vielmehr ist die Vision einer permanent im Wandel begriffenen Neuen Musik Sache einer ungebändigten Lust am Subjektiven. Das *Wie* (Material und Technik) ist schon dogmatische Spekulation.

Gerhard Schedl

Nein, revolutionäre Prozesse gibt es nicht.

Es ist entweder das Eine oder das Andere, das geschieht, auf verschiedene Weise.

Vieles muß zusammenkommen, unmerklich, Tag für Tag, Jahr für Jahr die Schmach der Herrschaft und der Übermut der Ämter, bis sich der Grimm gesammelt hat und die Menge vor der Bastille steht: die Revolution ist da.

Keine ineinandergreifende Folge von Ursache und Wirkung erlaubt jedoch zu sagen, warum aus dem Prozeß gerade jetzt die Revolution geworden ist, warum zwischen dem Lidschlag des vergangenen Augenblicks und der Gegenwart sich ein Riß aufgetan hat.

Im Juni hörte ich im Radio die Pekinger Studenten auf dem Tiananmen-Platz die Internationale singen, bevor die Panzer kamen.

Das alte chinesische Bild der Umwälzung: das Tierfell, das sich im Lauf des Jahres ändert. Von dort wurden Wort und Zeichen übertragen auf die Mäuserungen im Staatsleben, die mit einem Regierungswechsel verbunden sind: denn das Alte muß stürzen, so sehr es jetzt noch seine Macht behauptet („... das Wild noch durch die Wälder jagt“).

Gösta Neuwirth

„Ratschläge eines alten Mannes an einen jungen Revolutionär“

Sich alleine fühlen und nicht auf der Suche nach einer Wirbelsäule sein. Den vorigen Weg in Zweifel ziehen und niemals wiederholen, was man schon einmal gesagt hat.

Für jedes neue Werk eine ganz neue Technik und noch nie dagewesene Mittel erfinden.

Den Kopf nicht nach der Vergangenheit umdrehen und damit riskieren, einen schiefen Hals zu bekommen.

Nicht wissen, wo die Musik anfängt und aufhört.

Gegen Populismus und Dekor sein.

Die Zickzacklinien, die harten Stoffe dem Vaseline vorziehen.

Nicht versuchen, dem Publikum zu gefallen, sondern würdig seine Arbeit machen.

Nicht davon träumen, daß ein Werk allumfassend und allgemeingültig sein könnte.

Das Vergängliche akzeptieren.

Sich vor dem Spektakel der Massenmedien hüten.

Allergisch gegen Verzierung und Verschleierung sein und das Skelett bevorzugen.

Eine Idee bis zu ihrer extremen Konsequenz treiben, auf die Gefahr hin, daß sie dadurch inakzeptabel wird.

Lachen, weil das Lachen suspekt geworden ist und weil es zum Zweifeln herausfordert.

(in einer Schublade von *Vinko Globokar* entdeckt)

. . . Umgestaltungsmusik . . .

Anmerkungen zum Programm

Quer durch das Programm des Musikprotokolls zieht sich ein roter Faden: das Percussion-Project Robyn Schulkowsky. Vier Komponisten haben sich in den dafür geschriebenen Werken mit dem Thema *Revolutionäre Prozesse* auseinandergesetzt.

Werke wie *Kondukt/-Sprennung* (Richter de Vroe), *Karawane* (Hölszky), *Melodram* (Schedl) und *Zerstäubungsgewächse* (Haas) formulieren Träume, Ängste und Obsessionen, die sich diese Komponisten von revolutionären Veränderungen, von zäsurartigen Umschwüngen machen. Zahlreiche Diskussionen begleiteten den spannenden und abenteuerlichen Programmierungsprozeß. Keine Revolutionsfolklore sollte evoziert werden. Die Suche galt (und gilt) vielmehr jenen Kraftfeldern, wo bestehende Bewußtseinsvorstellungen überschritten werden. Wie schlagen sich revolutionäre Prozesse (in politischer, gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Hinsicht) im Bewußtsein der Komponisten sowie in den von ihnen geschriebenen Werken nieder?

Der Komponist kann heute – anders als noch vor 20 Jahren – nicht mehr darauf zählen, an einem kollektiven Prozeß zu partizipieren, der seinen Visionen eine gleichsam überpersonale Rückendeckung verleiht. Dem aufmerksamen Betrachter präsentiert sich kein Hauptstrom mehr, vielmehr ein unübersichtliches Panorama unterschiedlichster Personalstile. So werden die unterschiedlichen Standortbestimmungen zu den *revolutionären Prozessen* zum Reflex der Situation des Komponierens heute.

Charles Ives imaginierte vor etwa 70 Jahren Entwürfe, die den Rahmen des isolierten Kunstwerks weit sprengen sollten. *Live Pulse Prelude* ist Bestandteil seines wohl utopischsten Projekts, der *Universe Symphony*, eines kompositorisch-gesellschaftlichen Gesamtkunstwerks, das den engen Rahmen des Konzertsaals sprengen sollte. Daß seinem *Ansatz die Nichtverwirklichbarkeit essentiell eingeschrieben ist* (Gerhard Koch), schlägt eine perspektivische Brücke zur heutigen Situation. Doch das Szenario hat sich qualitativ verändert. Es ist bezeichnend, wenn Rolf Riehm *Revolution* als eine *gewaltige Produktionsstätte von Entfernungen* definiert, während etwa Martin Fischer und Georg Friedrich Haas mit unterschiedlichen Akzenten dezidiert pessimistisch argumentieren.

Während Gerhard Schedl auf die ungebändigte Lust am Subjektiven abzielt, definiert Hubert Stuppner revolutionäre Prozesse nicht nur als *Synonym für Sezession*, sondern insistiert darauf, daß *in Zeiten obligaten Fortschritts* auch dessen Gegenteil, nämlich Regression *revolutionär* sei. Wenn sein Credo nun in der scheinbar paradoxen These kulminiert, daß revolutionär auch sei, *an der Revolution selbst irre zu werden*, so wird daraus ersichtlich, welche qualitativen Veränderungen die Reflexionen revolutionärer Prozesse in jüngster Zeit unterworfen sind.

Andererseits fordert Adriana Hölszky von sich eine ständige und kritische Reflexion und einen *tiefgreifenden Wandel im Umgang mit dem Material* und, unter dem Aspekt der revolutionären Prozesse, eine *Intensivierung der anders erlebten Ganzheit* sowie eine *maximale Sensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber der realen Welt*. Giacinto Scelsi wiederum hat sich in den 50er Jahren von der abendländischen Tradition des Komponierens verabschiedet – auch dies ein revolutionärer Prozeß. Hans Zender dagegen setzt sich in seinen *Dubliner Nachtszenen* wesentlich damit auseinander, welche großen Veränderungen der Begriff der Individuation und der Subjektivität unterworfen ist. Es geht darin um den Konflikt von Natur und Naturbeherrschung in jedem Ich, um den Aufeinanderprall der unterschiedlichsten Zeitschichten in jedem Einzelnen. Von einer ganz anderen Position her kommend, fragt Zender in der seinen *Dubliner Nachtszenen* zugrunde liegenden Oper *Stephen Climax* letztlich nach jener *Intensivierung der anders erlebten Ganzheit* (Hölszky), ohne darauf eine Antwort geben zu können und zu wollen. Die kompositorischen Landschaften präsentieren sich also in einer unübersichtlichen und faszinierenden Vielschichtigkeit. Der Hörer aber, der sich der Faszination labyrinthischen Suchens nicht verschließt, wird viel entdecken können.

KOMPONISTEN UND WERKE

Programmnotizen

NICOLAUS RICHTER DE VROE

Kondukt/–Sprengung

Peter Oswalds Plan, Robyn Schulkowsky mit ihrem *Percussion Projekt* zum Musikprotokoll '89 einzuladen, löste mir die Frage der Instrumentalbesetzung meines Beitrages gleichsam von selbst: Die relativ seltene Gelegenheit, für ein ungewöhnlich großes Schlagzeugensemble zu schreiben, wollte ich nicht ungenutzt lassen. Möglichkeiten erweiterter Räumlichkeit, artikulativer Individualisierung und simultaner Multiplikation *elementarer Klanggesten* interessierten mich dabei ebenso wie die Frage, auf welche Weise solche Gestalten ihre Energien gerade jenseits frenetischer Battailen entfalten würden.

Die zahlenmäßig gleichstark besetzten Streicher fungieren nicht unbedingt nur als klangliche Antithese zum Schlagwerk: den Gruppen traditionell zugeordnete Artikulationsweisen (Schlagwerk mehr geräuschhaft und aus dem *battuto* kommend, Streicher eher tonhöhegebunden und mit *tenuto*-Charakteristik) sind bis in ihre Gegen-Extreme erweitert, was umgekehrte Klangperspektiven und artikulative Schattenbezirke eröffnet.

Der Doppeltitel nimmt Bezug auf die zwei klanglich-artikulativen Ebenen, auf denen das Stück in Überlagerung und/oder Abwechslung angelegt ist.

Ebene 1 (Kondukt)

beschreibt MUSIK im Zustand ihres realen Totseins, d. h. eben nicht als Stille oder Schweigen, sondern als Reduziertheit zum metronomischen Skelett, als Klangmetapher für eine „Kultur“, welche sich selbst auf ewig zum Zählen und Fortschreiben (spricht: Auf-der-Stelle-treten) verdammt hat.

Ebene 2 (Sprengung)

erzeugt Störungen, Tänze, Ausbrüche, Klangwogen.

Die Gestalten der Kondukt-Ebene sind dem (zu langsamen) Untergang der großen und kleinen Wahnheroen dieses Jahrhunderts gewidmet.

Die Sprengungen sind Robyn Schulkowsky gewidmet, welcher ich wichtige Anregungen verdanke. *Nicolaus Richter de Vroe*

NICOLAUS RICHTER DE VROE

Am 1. Februar 1955 in Halle (Saale) geboren; 1967–72 musikalische Ausbildung an der Spezialschule für Musik Dresden, Hauptfach Violine, daneben Kompositionsunterricht; 1972–73 Hochschule für Musik Dresden; 1973–78 Violinstudium am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau, Begegnung mit sowjetischer Neuer Musik der siebziger Jahre und dank relativ guter Informationsmöglichkeiten auch mit Werken und Ästhetik von Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Xenakis und Cage; 1978–80 freischaffender Geiger, Mitwirkung in Improvisations- und Experimentalsembles; 1980–83 Meisterschüler für Komposition bei Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste der DDR, Seminare in Elektronischer Musik mit Georg Katzer; 1980–87 Mitglied der Berliner Staatskapelle (Lindenoper); 1982 Initiator und Mitglied des *Ensembles für Neue Musik* Berlin (DDR); 1987 Übersiedlung in die Bundesrepublik, Geiger im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks; lebt in München

WERKE

ESSAY für Flöte und Live-Elektronik (1983) – ENSEMBLE-MUSIK I für Bläserquintett und Klavier (1983) – TETRA I für Streichquartett (1984) – HEROISCHE SZENE für einen Klarinettenisten und Live-Elektronik (1984) –



DURCHLÄSSIGE ZONEN I für 13 Instrumentalisten (1984) – AUS WEISSEN LISTEN für Posaune, Klavier, Schlagwerk, Viola, Violoncello und Kontrabaß (1985) – ... IN BRUCHTEILEN ... für Viola solo (1985) – LUM'Q'UART' INANCE für Streichquartett (1986) – ZU FUSS NACH ISLAND, musikalische Graphik, realisierbar von zwei Instrumentalisten oder zwei Instrumentalgruppen (1986) – TETRA II für Klarinette, Schlagwerk, Harfe und Violoncello mit Live-Elektronik (1986/87) – ISOLE DI RUMORE (DURCHLÄSSIGE ZONEN II) für Orchester (1988) – KONDUKT/SPRENGUNG für 11 Schlagzeuger und 11 Streicher (1989)

CHARLES IVES Live Pulse Prelude

Charles Ives, wie Erik Satie ein *Vorläufer als solcher*, wurde von Arnold Schönberg charakterisiert: *Es lebt ein großer Mann in diesem Land – ein Komponist. Er hat das Problem gelöst, wie man sein Selbst erhalten und dennoch lernen kann. Mißachtung begegnet er mit Verachtung. Er ist nicht gezwungen, Lob oder Tadel hinzunehmen. Sein Name ist Ives.* Rigoros ist Ives, der zum Teil lange vor der europäischen Avantgarde mit Atonalität, Clusters, Polymetrik und -rhythmik, ja Modellen offener Form experimentiert hat, über Fragen der Realisierung, der *Machbarkeit*, hinweggegangen. Immer wieder verweist sein Oeuvre generell auf eine Art Projektcharakter im Sinne eines musikalisch-gesellschaftlichen Gesamtkunstwerks. Derselbe Ives, in dessen Musik immer wieder Märsche zitiert, zerstückelt und collagiert erscheinen, empfand den Ersten Weltkrieg als solchen Schock, daß er 1916 sein Komponieren weitgehend, 1929 fast vollständig aufgab. Aber bis zu seinem Tod 1954 hat er sich mit einem alles übersteigenden Entwurf befaßt: der *Universe Symphony*, ein gänzlich utopisches Konzept, das weit über den Fragment-Zustand von Mahlers Zehnter, Bergs *Lulu*, Schönbergs *Jakobsleiter* und *Moses und Aron* hinaus führt, seine Parallele allenfalls in Alexander Skrjabin später *Mysterium-Vision* hat, zu deren *Acte préalable* Skizzen vieltöniger Akkordsäulen vorliegen. Doch wo Skrjabin auf den esoterischen Entgren-

zungsritus im fernen Indien zielte, da dachte Ives so konkret wie schier hybrid an seine neuenglische Heimat.

Was Ives vorschwebte? Ein mehrsätziges Werk, auszuführen von mehreren Orchestern, Ensembles und Chören, verteilt in der Landschaft, auf Bergeshöhen stehend und in der Ebene hin und her wandernd, womöglich auf Flößen die Flüsse hinabtreibend. Ja, die Grenzen zwischen aktiv Musizierenden und bloß Hörenden sollten aufgehoben sein; Musik als geradezu endzeitlich versöhnende Vermittlung zwischen Natur und Gesellschaft, dynamisch und friedlich zugleich. So schrieb Ives schon 1922 von einer befreiten Gesellschaft, die ihre Musik nur noch in die Landschaft projizieren, schließlich dieser nur noch zu entnehmen brauche. Von hier bis zu John Cages Idee, daß die Wirklichkeit in sich selber gleichsam schon genügend Musik enthalte, ist nur noch ein kleiner Schritt. Wer den Beatles-Zeichentrickfilm *Yellow Submarine* kennt, vermag sich ein ungefähres, nicht ganz unverzerrtes Bild von dieser Utopie zu machen: Pepperland als Ort naturmythologischer Concept Art im Einklang von Natur und Massenkultur – ein Woodstock der allerhöchsten Art.

Natürlich hat es die immer größer werdende Ives-Gemeinde beschäftigt, was es wohl zumindest mit der Musik auf sich habe. Wohlwissend, daß diesem Ansatz die Nichtverwirklichbarkeit essentiell eingeschrieben ist, hat Ives die Komponisten aufgefordert, sich der Materialien zur Ausarbeitung zu bedienen. Larry Austin und Robyn Schulkowsky sind denn auch seit 1974 damit befaßt, die vorliegenden Skizzen der *Universe Symphony* in eine Aufführungsgestalt zu bringen. Ein, laut Ives, auch isoliert zu spielender Satz ist *The Life Pulse Prelude*, ein Schlagzeugstück, von Austin und Schulkowsky für 13 Perkussionisten, Klavier und Piccoloflöte realisiert. Schon die Uraufführung 1984 und die europäische Erstaufführung 1987 in München hinterließen einen schlechterdings überwältigenden Eindruck. Wobei allerdings sinnfälligste Suggestivität und vetracktete Struktur wie Prozedur der Realisierung zusammengehören.

Ives dachte nämlich bei dem *Lebenspuls-Vorspiel* an die Rolle der Menschheit auf Erden: Der Mensch ist der Lebenspuls – von seiner Geburt, über das Heranwachsen, bis zur Transzendenz – jenseits des Todes. Die neunzehn Stimmen besitzen je ein eigenes Metrum – von der langsamsten Grundeinheit eins (gespielt auf einer riesigen Stahlplatte) bis hin zur schnellsten, einunddreißig (im Klavier). Hinzu kommen *Großtakte*: alle acht Sekunden fallen die Grundschläge (die *Eins*) zusammen; außerdem hat jeder Part seinen eigenen Rhythmus. Der Aufbau des Ganzen gliedert sich in zehn Zyklen, die untereinander wiederum rückläufig organisiert sind, so daß sich eine Art Bogenform ergibt vom ruhigen Basisklang, zu dem immer neue, lebhaftere Impulse treten, bis zur dröhnenden Vielgestaltigkeit, die schließlich wieder abflacht. Man kennt solche, etwa fünfgliedrigen Verläufe von Bartók und Ligeti, auch von nicht wenigen Improvisationen. Vorbild als Schlagzeugwerk wäre Varèses *Ionisation*, in der Idee vom jeweiligen Tempo der Lebens- wie Erdschichten Messiaens *Chronochromie*.

Eine so komplexe Organisation legt die Verwendung des Computers nahe. Larry Austin hat die Stimmen entsprechend strukturiert, der in Köln lebende indische Komponist Klarenz Barlow die Realisierung übernommen: Jeder Spieler hört über Kopfhörer *sein* Metrum – und das Ergebnis ist so präzise wie phantastisch polyphon. Wer *Life Pulse Prelude* hört, macht die berückende Erfahrung einer Musik, die gleichermaßen hypnotisch, am Höhepunkt schier betäubend und dennoch eigentümlich nüchtern wirkt. Gerade darin



vermittelt sie einen ganz wesentlichen Zug von Ives' Komponieren, Ästhetik und transzendierender Vision von Mensch und Natur.

Gerhard Koch

CHARLES IVES

Geboren 1874 in Danbury (Connecticut). 1894–98 Studium an der Yale University (Komposition, Orgel). Komponierte neben seiner erfolgreichen Tätigkeit als Versicherungskaufmann. Ab 1918, nach schwerem gesundheitlichen Zusammenbruch, nur mehr wenige Kompositionen, ab 1927 Mitarbeit an der von Henry Dixon Cowell gegründeten New Music Society. Gestorben 1954 in New York.

WERKE (Auswahl)

114 LIEDER (1884–21) – STREICHQUARTETT I (A Revival Service) (1896) – 1. SINFONIE D-MOLL (1897/98) – 2. SINFONIE (1897–1901); CALCIUM LIGHT NIGHT für Orchester (1898–07) – FROM THE STEEPLES AND THE MOUNTAINS für Glocken oder 2 Klaviere, Trompete und Posaune (1901) – 3. SINFONIE (The Camp Meeting) für kleines Orchester (1901–04) – THREE PLACES IN NEW ENGLAND für Orchester: I. BOSTON COMMON, II. PUTNAM'S CAMP, III. THE HOUSATONIC AT STOCKBRIDGE (1903–14) – THREE QUARTER-TONE PIECES für 2 Klaviere (1903–24) – KLAVIERTRIO (1904–11) – ORCHESTRAL SET NR. 1: I. IN THE CAGE, II. IN THE INN, III. IN THE NIGHT (1904–11) – HOLIDAYS, Sinfonie in 4 Teilen: I. WASHINGTON'S BIRTHDAY (1909), II. DECORATION DAY (1912), III. FOURTH OF JULY (1913), IV. THANKSGIVING AND/OR FOREFATHER'S DAY (1904); THREE OUTDOOR SCENES: I. HALLOWE'EN (1911), II. THE POND (1906), III. CENTRAL PARK IN THE DARK (1898–1906) – STREICHQUARTETT II (1907–13) – THE UNANSWERED QUESTION für Kammerorchester (1906) – 2. KLAVIERSONATE (Concord, Mass) (1840–60, 1909–15) – 4. SINFONIE für Chor ad lib. und großes Orchester (1910–16) – UNIVERSE SYMPHONY (Fragment) (1911–16; 1927/28) – TONE ROADS NR. 1 für Orchester (1911) – ROBERT BROWNING OUVERTURE für Orchester (1911) – THE GONG ON THE HOOK AND LADDER, OR FIREMAN'S PARADE ON MAIN STREET für Orchester (1911) – ORCHESTRAL SET NR. 2: I. AN ELEGY TO OUR FOREFATHERS, II. THE ROCKSTREWN HILLS JOIN IN THE PEOPLE'S OUTDOOR MEETING, III. FROM HANOVER SQUARE NORTH AT THE END OF A TRAGIC DAY THE VOICE OF PEOPLE AGAIN AROSE (1912–15)

ANTHONY BRAXTON

Composition No. 147

(Es spricht ein alter Mann von etwa neunzig Jahren)

„'Chanceys Spiegelkabinett' ist jener Ort, der Erinnerungen an die guten alten Tage wachruft. Hier war der Ort, wo alle Kumpel zusammentrafen – in den Hinterzimmern. Das alles sehe ich jetzt vor mir. Da gab es die Schaubühne mit all den glitzernden Lichtern. Ja, ... ich sehe Chancey noch im Hintergrund – inmitten von Zakko und der Tanztruppe. Seine Vorführungen waren immer erstklassige Nummern – und das ging natürlich die ganze Nacht so durch. Es gab damals in der gesamten 52nd Street Clubs. Man konnte dort jeden treffen – da war Mugsey im Miltons, Fats im Reckers und natürlich mein Mann Daddy O im Blue Note. Ja, das waren Zeiten, ... Sie werden mir niemals die jüngeren Nachbildungen schmackhaft machen können, mein Herr! 'Chanceys Spiegelkabinett' war eine Qualitätsnummer – nach ihm hat man es schon schwer. Schon allein der Preis seiner Kronleuchter würde sie umwerfen.“

Anthony Braxton

ANTHONY BRAXTON

Geboren am 4. Juni 1945 in Chicago. Nach Musik- und Philosophiestudien begegnet er mit 17 Jahren Roscoe Mitchell, der sein Interesse auf den Jazz lenkt. In der Folge wurde er in den AACM-Kreis involviert und begann, Free Jazz zu spielen. 1969 in Europa mit dem Art Ensemble of Chicago. Zurück in den Staaten, wurde er Mitglied von *Circle*, einer Gruppe mit Chick Corea, Dave Holland und Barry Altschul. Nach der Auflösung von *Circle* eigene Gruppen und Gastsolist in Europa und Amerika.

DISKOGRAPHIE (Auswahl)

Recital of Paris (1961) – For Alto Saxophone (1968) – The Complete Braxton (1971) – Duo 1 & 2 (1974) – For Trio (1977) – Four Compositions (1978) – For Four Orchestras (1978) – For Two Pianos (1980) – Open Aspects (1982) – Four Compositions (1983) – Composition 113 (1984) – 8 KNR'10 – B-12) (1986)





ORNETTE COLEMAN

The country that gave the freedom symbol to America

„Heute weiß ich, daß die ersten Takte seines Albums *Free Jazz* all das schon enthielten, was als Free Jazz kommen sollte, sogar in seiner extremsten Form.“

Ornette Coleman, nicht nur von Alexander von Schlippenbach hymnisch beschrieben, hat mit seinem kompromißlosen improvisatorischen Konzept ebenso Musikgeschichte geschrieben wie mit seinem mittlerweile schon legendären Plastik-Saxophon, mit dem er vor über 30 Jahren nicht nur die Stillen im Lande in Rage versetzte.

Daß seine Musik wie *organisierte Unordnung*“ (Charles Mingus) klinge, dürfte den Musikfreund, der ein offenes Ohr mit einem offenen Herzen verbindet, ebenso erfreuen, wie die Tatsache, daß Coleman mit *The country that gave the freedom symbol to America* zum ersten Mal für die unvergleichlichen Musiker des Ensemble Modern komponiert hat.

2

ORNETTE COLEMAN

Geboren am 19. März 1930 in Fort Worth, Texas. Als Saxophonist weitgehend Autodidakt, verbrachte er seine Jugendzeit in Rhythm-and-Blues-Bands. 1954 übersiedelte er nach Kalifornien, wo er seine ersten Platten aufnahm und später mit Billy Higgins, Charlie Haden und Don Cherry sein erstes Quartett bildete. 1959 übersiedelten sie nach New York, wo Coleman sofort zum führenden Kopf der Avantgarde avancierte. Nachdem er mit Charles Moffett und Dave Izenzon seine idealen Mitspieler gefunden hatte, zog sich Coleman 1963 für zwei Jahre von der Szene zurück. Seither spielte er mit verschiedenen Besetzungen, in letzter Zeit vermehrt mit einer Funk-Gruppe.

DISKOGRAPHIE (Auswahl)

CHAPPAQUA SUITE für Trio und 12 Musiker (1965) – THE MUSIC OF O. C. (1967) – SKIES OF AMERICA für Symphonieorchester (1972) – BROKEN SHADOWS für verschiedene Besetzungen (1972)

WERKE (Auswahl)

DEDICATION TO POETS AND WRITERS für Streichquartett (1962) – CITY MINDS AND COUNTRY HEARTS für Violoncello und Klavier (1963) – FORMS AND SOUNDS für Bläserquintett (1965) – GOOD GIRL BLUES (1972) – IS IT FOREVER (1972) – THE COUNTRY THAT GAVE THE FREEDOM SYMBOL TO AMERICA (1989)

CONLON NANCARROW

PIECE NO. 2 FOR SMALL ORCHESTRA

Dieses Stück ist ein Werk mit mehreren Polytempo-Kombinationen. Das Hauptproblem bei einer Aufführung besteht darin, diese zu koordinieren. Um es für den Dirigenten und die Spieler einfacher zu machen, wurden die Polytempi in einem einheitlichen Takt notiert. Natürlich zerstört dies tendenziell die Phrasierung einer jeden Stimme, die in einem vom dirigierten Schlag abweichenden Zeitmaß spielt. Im ersten Teil gibt es mehrere kleine Polytempo-Kanons. Der zweite Teil (etwa die zweite Hälfte des Stückes) ist nach einer kurzen Einleitung ein strenger Kanon mit einem Tempoverhältnis von 5:7, wobei eine Stimme (und mehrere) in einem 3er-Tempo begleiten.

Conlon Nancarrow (aus dem Amerik.: Herbert Henck)

Piece No. 2 for Small Orchestra entstand für das New Yorker Ensemble *Continuum* als Kompositionsauftrag der kalifornischen Mäzenin Betty Freeman. Ihr ist das Werk gewidmet. *Continuum* spielte am 19. April 1986 in Anwesenheit des Komponisten die Uraufführung in der New Yorker Alice Tully Hall. Die Leitung hatte Joel Sachs.

Sein erstes Stück für kleines Orchester (*Small Piece for Orchestra*) komponierte Nancarrow bereits in den Jahren zwischen 1941 und 1947, doch wurde das Werk erst 1982 beim *Cabrillo Music Festival* in Aptos, Kalifornien, uraufgeführt. Es gehört damit zu der Gruppe von etwa einem Dutzend Kompositionen für traditionelle Instrumente und Besetzungen aus der ersten Schaffenszeit des Komponisten, nach der die Reihe seiner *Studies for Player Piano* Ende der vierziger Jahre einsetzt. Erst 1984 kehrte Nancarrow zu solchen normalen Besetzungen zurück (beginnend mit dem *Tango?* für Klavier solo), für die in der Folge einzelne Werke parallel zu neuen *Studies* für mechanisches Klavier entstanden. Zu dieser neuen

2

Werkgruppe gehören neben dem *Tango?* und dem *Piece No. 2* auch sein drittes Streichquartett sowie ein neues Klavierstück, das für die amerikanische Pianistin Ursula Oppens in Auftrag gegeben wurde.

STUDY NO. 1 FOR PLAYER PIANO

Schon die 1., Ende der vierziger Jahre komponierte *Study for Player Piano* bezieht das Tempo in die kompositorische Gestaltung ein. Dabei wird es zusammen mit den anderen Parametern einer rational-konstruktiven Organisation unterzogen, die Parallelen zur seriellen Technik aufweist. *Study 1* hat einen klaren, symmetrischen Aufbau. Sie beginnt langsam und mit isolierten Klangereignissen, wird allmählich dichter und schneller, bis auf dem Höhepunkt fünf Stimmen in fünf verschiedenen Tempi, Metren und Rhythmen fünf unterschiedliche melodische und harmonische Modelle durchlaufen. Dieser Höhepunkt ist zugleich der Wendepunkt. Ab da laufen die melodischen Figuren rückwärts, die Akkorde nach einem anderen Plan ab, und auch die Register werden vertauscht; das Stimmengewebe wird allmählich dünner, die Bewegung langsamer: Die zweite Hälfte ist also das Spiegelbild der ersten.

Durch das ganze Stück hindurch laufen nur zwei Schichten in der mittleren Lage. Anders als die übrigen Stimmen sind sie durch einen gemeinsamen Taktstrich miteinander verbunden, obwohl ihre Tempi, Rhythmen und Metren differieren. Die obere hat das Tempo Achtel = 210, die untere Viertel = 120; das entspricht einer Temporelation von 7 : 8. Die beiden Stimmen treffen sich alle zwei Takte auf der 1. Taktzeit, sonst treten sie abwechselnd in unregelmäßigen Abständen hintereinander auf, so daß ein durchbrochenes Satzbild entsteht, das an die mittelalterliche Hoquetus-Technik erinnert. Ihre ostinate Akkord- und Rhythmusfolge bilden die beiden Stimmen allerdings erst nach und nach aus. Bei der tieferen im 4/4-Takt ist anfangs nur alle fünf Schläge, dann alle vier, dann alle drei und schließlich alle zwei Schläge ein Akkord zu hören. Auch bei dem höheren Ostinato tritt anfangs nur jeder zweite Akkord der späteren vollständigen Kette in sich ebenfalls stufenweise verkürzender Abstände auf, sodaß der Eindruck von Beschleunigung entsteht. Dem auskomponierten Accelerando zu Beginn entspricht – gemäß der symmetrischen Anlage – ein Ritardando am Schluß. Es wird über sukzessive Ausdünnung und Ausdehnung der Zeitabstände zwischen den Akkorden erreicht und wirkt so gewissermaßen als *temporaler Krebs* des Accelerando.

Die über und unter den beiden Ostinato-Schichten ablaufenden übrigen Stimmen, die sich von jenen wie auch untereinander in allen ihren Parametern unterschieden, sind durch Mittel wie Transposition, Sequenzierung, Umkehrung und Rotation in der Reihenfolge der Töne organisiert, tauschen jedoch nicht nur ihre Tonhöhen, sondern ebenso Rhythmen, Metren und Tempi. Das heißt also, daß die zeitlichen Faktoren in gleicher Weise am musikalischen Geschehen mitwirken, wie die Melodik und Harmonik, und daß hier das Tempo als ein den anderen ebenbürtiges Kompositionselement betrachtet wird.

STUDY NO. 9 FOR PLAYER PIANO

Die drei Stimmen von Study 9 weisen, unabhängig voneinander, stufenförmig verlaufende Tempo-Veränderungen auf. Dabei kommt es zu einer größeren Anzahl von Komplikationen („Tempo-Konflikten“) als in den vorangehenden Studien. Die Tempo-Relationen zwischen den zwei oder drei simultan ablaufenden Stimmen sind jeweils für eine bestimmte Zeitdauer festgelegt und betragen: 9:10, 9:10:12, 3:4, 4:5, 5:6, 5:8, 4:5, 3:4, 2:3, 3:5, 3:4:5, 3:5, 3:4:5.

2

STUDY NO. 3 C FOR PLAYER PIANO

Zur Datierung seiner Studies vermerkte der Komponist:

„Alle Studies 1 bis 41 wurden zwischen 1949 und 1979 ausgeführt, mehr oder weniger in chronologischer Reihenfolge mit einigen wenigen Zeitsprüngen.“

Study No. 3 dürfte im Jahre 1949 entstanden sein. Diese Study ist fünfsätzig und trägt den Untertitel „Boogie-Woogie-Suite“.

STUDY NO. 5 FOR PLAYER PIANO

Nancarrow's *Study No. 5* gehört zu den Stücken, die durch einen einheitlichen, das gesamte Stück erfassenden Prozeß charakterisiert sind. Hier ist es die Form stetiger Zunahme: die Tendenz zum Komplexeren, zum Lauteren, zum Dichteren, zum Schnelleren, zu mehr Schichten und mehr gleichzeitig ablaufenden Geschwindigkeiten. Alles Material, das zur Verwirklichung dieser Idee von Zunahme als formgebendem Prinzip verwendet wird, ist in sich periodisch – seien es die Wiederholungen ganzer Phrasen, Sechzehntelläufe, Akkordrepetitionen oder eine sich chromatisch öffnende Pendelfigur. Das alles schiebt sich immer schneller und dichter zusammen, als setze sich eine von Max Ernst erdachte Maschine allmählich in Bewegung und laufe auf immer höheren Touren.

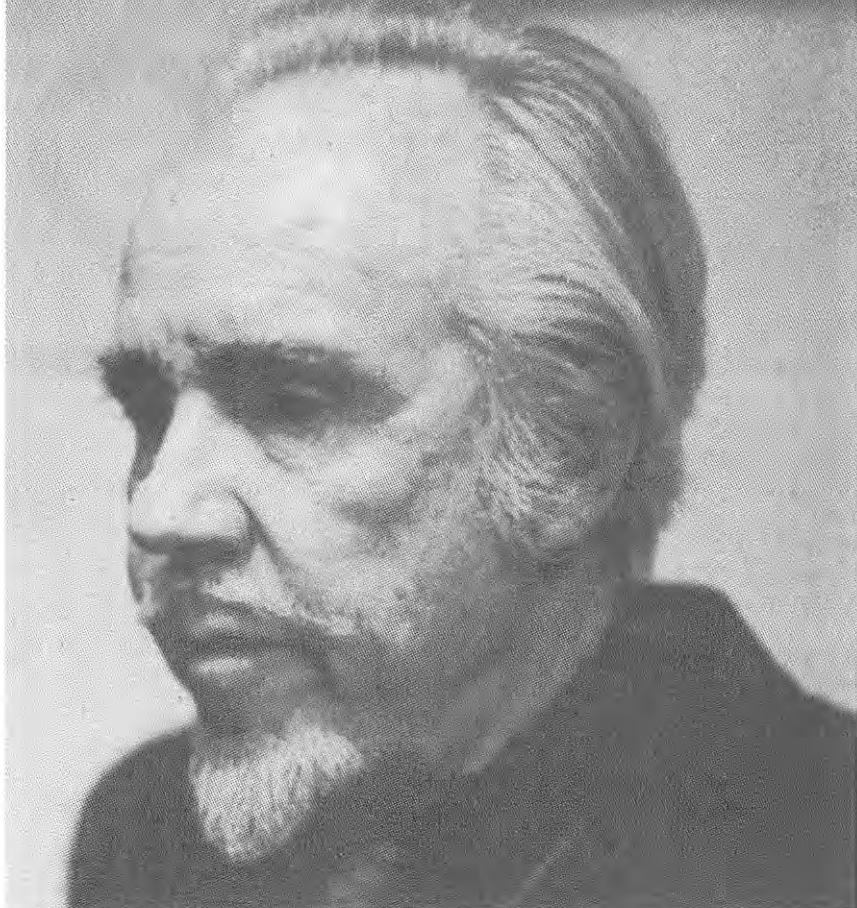
STUDY NO. 6 FOR PLAYER PIANO

Study No. 6 paraphrasiert, ähnlich wie *Study No. 12* (der *Flamenco*), spanische Musik – in diesem Fall den Tango, auf den Nancarrow nochmals 1984 mit seinem *Tango?* für Klavier solo Bezug nahm. Durch das ganze Stück hindurch hören wir eine rhythmische Begleitfigur, die zumindest an den Tangorhythmus erinnert. Diese Begleitung hat als Besonderheit, daß sie alle vier Töne zwischen zwei Geschwindigkeiten wechselt, die im Verhältnis von 4 zu 5 stehen. James Tenney hat auf den außerordentlichen Rubatoeffekt hingewiesen, der durch diese rhythmische Anlage entsteht. Zu dieser originellen Begleitung tritt eine Melodie, die ihrerseits das Grundzeitmaß von 1 Sekunde in drei Teile teilt. Diese Melodie erscheint alsbald in Terzenverdopplung; aus den Terzen werden Quartan, die aber (kanonisch) zeitverschoben werden. Erst eine kleine Coda stiftet harmonisch und rhythmisch Frieden.

STUDY NO. 7 FOR PLAYER PIANO

Bei dieser Studie handelt es sich bis zur Komposition der *Study No. 20* um Nancarrow's längstes Werk für Player Piano. Wie in der vorausgegangenen Studie wird ein Grundzeitmaß durch Unterteilung in einmal drei Viertel und einmal sechs Achtel (Betonungsverhältnis 3:2) in zwei verschiedene Geschwindigkeiten zerlegt. In zwanglosem Spiel schichten sich dann die Stimmen, summieren sich am Ende des Werkes zu immer haarsträubenderer Komplexität und Geschwindigkeit und vereinen sich zu einem akustischen Panorama von Übermut und guter Laune.

Monika Fürst-Heidtmann



CONLON NANCARROW

Geb. am 27. Oktober 1912 in Texarkana im Staate Arkansas (USA). Bereits mit 15 Jahren erste Kompositionen. Musikstudium in Cincinnati und Boston (Roger Sessions). 1937 Spaniaufenthalt als Mitglied der *Lincoln Brigade* im Kampf gegen Franco. 1940 Emigration nach Mexico. Seit Ende der vierziger Jahre Kompositionen ausschließlich für das Player Piano (elektrisches Klavier). 1981 erstmals Rückkehr in die USA zum *New Music America '81*-Festival in San Francisco, wo er emphatisch gefeiert wird. Seitdem wachsende Anerkennung besonders in den USA und Westeuropa. 1981 *Letter of Distinction* des *American Center of Music* in New York. 1982 Wahl zu einem von 19 *Genies* für ein Fünfjahres-Stipendium der MacArthur Foundation in Chicago.

WERKE

SARABANDE UND SCHERZO für Oboe, Fagott und Klavier (1930) – TOCCATA für Violine und Klavier (1935) – PRELUDE AND BLUES für Klavier (1935) – SEPTETT (1940) – SONATINA für Klavier (1941) – TRIO für Klarinette, Fagott und Klavier (1942) – SUITE FOR ORCHESTRA (1943) – PIECE NR. 1 FOR SMALL ORCHESTRA (1943) – STRING QUARTETT (1945) – STUDIES FOR PLAYER PIANO NR. 1 – ca. NR. 50 (seit 1949), davon Nr. 30 und 31 für präpariertes Player Piano und Nr. 40, 41 und 44 (*Aleatory Round*) für zwei Player Pianos – TANGO FOR PIANO (1984) – PIECE NR. 2 FOR SMALL ORCHESTRA (1986) – 2. STREICHQUARTETT (1986)



ADRIANA HÖLSZKY

Karawane

Reflexionen über den Wanderklang

Die *Karawane* als *auskomponierte Wildnis* möchte zugleich spürbar machen: Traum und Realität, Hörbares und Unhörbares, Trennung und Bindung, Ferne und Nähe.

Solange die *Karawane* geschlossen und konsequent auf dem Weg ist, existiert sie unverwechselbar als solche. Sie verläßt eine Landschaft und zieht ins Unbekannte.

Wie die Äste eines Baumes verhalten sich die Glieder der *Karawane*: Selbständig und zugleich miteinander zu einem Ganzen verwachsen. Dies bedeutet kompositorisch, daß der Klangimpuls unhaltbar im Raum wandert, wie ein Strom, dessen Geschwindigkeit auskomponiert ist.

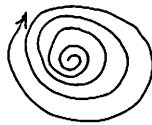
Die in Bahnen kreisenden Signale erfahren ihre Farbänderungen als Temperaturänderungen oder als Verbrennungsprozesse.

Die räumliche Bewegung der Klangimpulse weist nur auf einen Aspekt hin. Es gibt aber auch Wanderungen, die durch virtuelle Flexibilität und Disponibilität der Kraftfelder entstanden sind. Das Lockermachen von Energien bedeutet eine Lebensnotwendigkeit für den *Wanderklang*. In diesem Zustand gibt es den Drang, unendlich viele Kräfte frei zu machen, in Gang zu setzen und so die Deutungsmöglichkeiten der Klangsituationen niemals erschöpfen zu lassen. Das heißt, in beiden Richtungen vom Unendlichen angezogen zu sein: nach innen und nach außen. Der *Wanderklang* besitzt also zwei Bewegungsmöglichkeiten, die zueinander gehören:

nach innen
Richtung Schweigen

und

nach außen
Richtung Wort



Eine Bewegung, die so weit ins Innere gedrungen ist, daß sie nicht mehr als Bewegung wahrgenommen wird, bedeutet nicht, daß es sie nicht mehr gibt, sondern sie entrinnt unserer Perzeption, wir empfinden sie als Stillstand.

Bewegung

Stillstand



Der Klang erträgt jedoch keine Art von Stillstand, denn er erfährt immer eine innere Bewegung. Er ist wie eine sich fortbewegende *Karawane*, ständig unterwegs.

Adriana Hölszky

ADRIANA HÖLSZKY

Geboren 1953 in Bukarest. Erhielt schon in früher Jugend Musikunterricht, besuchte dann das Bukarester Musiklyzeum und studierte nach dem Abitur an der Bukarester Musikhochschule Komposition bei Stefan Niculescu. Nach der Aussiedlung in die BRD setzte sie das Kompositionsstudium an



der Stuttgarter Musikhochschule fort bei Milko Kelemen, Elektronik bei Erhard Karkoschka. 1977–80 rege Konzerttätigkeit als Pianistin. Aktive Teilnahme an verschiedenen Kompositions- und Kammermusikmeisternkursen in Siena, Darmstadt, Salzburg, Bayreuth, Cambrils. Seit 1980 Lehrauftrag für Musiktheorie – Gehörbildung an der Stuttgarter Hochschule für Musik. Zahlreiche Internationale Kompositionspreise und Auszeichnungen. Großer Erfolg ihres Musiktheaters *Bremer Freiheit* bei der 1. Münchner Biennale.

WERKE (Auswahl)

VIER MINIATUREN für Klavier (1974) – BYZANTINISCHE STRUKTUR für Violine und Klavier (1974) – STREICHQUARTETT (1975) – CONSTELLATION für großes Orchester (1975/76) – MONOLOG für Frauenstimme mit Pauke (Text: Adriana Hölszky) (1977) – CON/SEQUENZEN für Sopran, Bariton, Violine und Violoncello, (1978) – ... ES KAMEN SCHWARZE VÖGEL für 5 Sängerinnen mit Percussion (Text: osteuropäische Folklore) (1978) – ... IL ÉTAIT UN HOMME ROUGE für 12 solistische Stimmen (Text: osteuropäische Folklore) (1978) – KOMMENTAR FÜR LAUREN, für Sopran, 8 Bläser und Schlagzeug (Text: Adriana Hölszky) (1978) – PULSATIONEN II, (1979) – SPACE für 4 Orchestergruppen (1979/80) – OMAGGIO A MICHELANGELO für 16stimmigen gemischten Chor a-cappella (1980) – OMION, elektronische Musik (1980) – FLUX-REFLUX, Solo für Altsaxophon (1981-83) – INNERE WELTEN, Streichtrio (1981) – ARKADEN für Flöte und Streichquartett (1982) – CONTROVERSIA für 2 Flöten, Violine und 2 Oboen (1982-85) – DECORUM für Cembalo Solo (1982/83) – INTARSIEN I, II, III (1982/83) – NOUNS TO NOUNS I, Musik für Violine Solo nach einem Gedicht von E. E. Cummings (1983) – NOUNS TO NOUNS II für Violoncello solo (1983) – SONETT für Frauenstimme und 2 Gitarren (Text: Shakespeare) (1983) – EREWHON für 14 Instrumentalisten (1984) – KLANGWERFER für 3 Streichergruppen (1984/85) – REQUISITEN für 9 Instrumentalisten (1985) – ... UND WIEDER DUNKEL ... für Klavier und Schlagzeug (Text: Gottfried Benn) (1986) – IMMER SCHWEIGENDER für 4 achtstimmig gemischte Chorgruppen (Text: Gottfried Benn) (1986) – HÖRFENSTER FÜR FRANZ LISZT für Klavier solo (1986/87) – BREMER FREIHEIT, Singwerk auf ein Frauenleben (1987) – VAMPIRABILE, Lichtverfall für 5 Sängerinnen mit Percussion (Texte: Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn, Geog Trakl, Krolow) (1988) – WIRBELWIND für 4 Schlagzeuger (1988) – LICHTFLUG für Flöte, Violine und großes Orchester (1988) – KARAWANE, Reflexionen über den Wanderklang (1989)

4

BEAT FURRER

In der Stille des Hauses wohnt ein Ton

Der Titel ist kein Programm, wohl aber Chiffre für das Formprinzip. So entspringt der Extension des Tutti-Gefüges ein musikalischer Grundriß, über dessen Topographie sich ein differenziertes Geflecht von Einzelstimmen erhebt, die sich metrisch frei – und unabhängig vom Zeitmaß des Dirigenten – entfalten.

Wie innere Schatten durchdringen die unabhängigen Stimmen einen präzise und scharf konturierten Klangraum, dessen Formationen durch das komplexe In- und Übereinander der Binnenstrukturen in ständig neuer Beleuchtung erscheinen.

Bleiben die Spannungsfelder der Stille: Zäsuren, gleichsam hinter den Kulissen jener Gesamtkonfiguration, die das Stück in großformatigen Bögen und Umrissen beschreibt. *Beat Furrer*

BEAT FURRER

Geboren am 6. Dezember 1954 in Schaffhausen. Klavierunterricht an der Musikschule Schaffhausen. 1975 Übersiedlung nach Wien. Hier Kompositionsstudium bei Roman Haubenstock-Ramati sowie Dirigieren bei Otmar Suitner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. 1983 Diplom. 1985 Preisträger des von der Stadt Köln, der Biennale Venedig und



4

dem Festival d'automne de Paris 1984 veranstalteten Wettbewerbs *Junge Generation in Europa*. 1985 Mitbegründer der Societé de l'art acoustique, eines Ensembles, das sich primär mit Neuer Musik auseinandersetzt, besonders mit jener, die in Wien unterrepräsentiert ist. 1985–88 umfangreiches dirigistisches und organisatorisches Engagement bei dieser Initiative, die seit dem Sommer 1988 den Namen Klang-Forum trägt. 1987/88 intensive Zusammenarbeit mit der *Gruppe 80*; als Konsequenz dieser Arbeit entsteht das Musiktheater *Die Reise*. 1989 Arbeit an einem Auftragswerk der Wiener Staatsoper (*Die Blinden* nach Texten von M. Maeterlinck, Platon und Hölderlin.)

WERKE

FRAU NACHTIGALL für Violoncello solo (1982) – ENSEMBLE II für 4 Klarinetten, 2 Klaviere, Vibraphon und Marimbaphon (1983) – SINFONIA PER ARCHI für Streichorchester (1984) – POEMAS für Mezzosopran, Gitarre, Klavier und Marimba (Text: Pablo Neruda) (1984) – TRIO MIS TRISTES REDES für Orchester (1984) – I. STREICHQUARTETT (1984) – ...IRGENDWO – FERN ..., Komposition für zwei Klaviere (1984) – CHANTS für zwei Violoncelli (1985) – ILLUMINATIONS für Sopran und Kammerensemble (Text: Arthur Rimbaud) (1985) – MUSIC FOR MALLETS, Trio für Flöte, Oboe und Klarinette (1985) – WIE DIESE STIMMEN für 2 Violoncelli (1985/86) – DORT IST DAS MEER – NACHTS STEIG´ ICH HINAB für Chor und Orchester (Text: Pablo Neruda) (1985/86) – TSUNAMIS für großes Orchester (1983/86) – RETOUR AN DICH für Violine, Violoncello und Klavier (1986) – VOICELESSNESS. THE SNOW HAS NO VOICE für Klavier (1986) – IN DER STILLE DES HAUSES WOHNTE EIN TON für Kammerensemble (1986) – Y UNA CANCION DESPERADA für 3 Gitarren (1986) – DIE REISE, Musiktheater (nach Texten von Maurice Blanchot, Giuseppe Ungaretti, Georges Batailles und Pablo Neruda) für Baßklarinetten, 2 Schlagzeuger, Sopran und Tonband (1987/88) – ULTIMI CORI für zwei gemischte Chöre und 3 Schlagzeuger (Text: Giuseppe Ungaretti) (1987/88) – RISONANZE für Orchester in drei Gruppen (1988) – GASPRA für Ensemble (1988) – EPILOG für drei Celli (1988) – II. STREICHQUARTETT (1988) – DIE BLINDEN, Musiktheater nach M. Maeterlinck (1989)

HANS ZENDER Furin No Kyo

Dem Stück liegt ein Vierzeiler des japanischen Zen-Mönches Ikkyu zugrunde. Fu bedeutet Wind, Rin Glocke: es ist ein Gedicht über die akustische Wahrnehmung. Die vierteilige Komposition bringt das Gedicht in vier Sprachen: im ersten Teil erscheint der Text in japanisch, im zweiten Teil in englisch. Dann folgt eine Kadenz der Instrumente. Der dritte Teil bringt den Text in deutsch, und im vierten entsteht ein Wirbel durch ineinandergeschobene japanische, englische, deutsche und chinesische Sprachfetzen, die zusammengenommen das gesamte Textmaterial ausbreiten.

Jeder der vier Teile hat wiederum eine korrespondierende Beziehung zu den jeweiligen Zeilen des Gedichtes: der erste in seiner betrachtenden Haltung, der zweite im spielerischen Vergleich; der dritte in seinem dramatischen Aspekt, und der letzte in der ekstatischen Vertiefung in die rationale Undurchdringlichkeit des Ganzen.

Hans Zender

Jo ji mu kyo do ji mei
rin yu sei ya fu yu sei
kyo ki ro kan haku chu su
ka shu nichu go da san ko.

4

In stillness mute
in motion sound.
Is it the bell that has a voice –
is it the wind that has a voice?
Terrified the old monk wakes up
from his daytime nap;
what need to sound the midnight watch
at noon?

Stille Zeit: Nichtklang.
Bewegte Zeit: Schall.
Ist es die Stimme der Glocke –
Ist es die Kraft des Windes?
Erschreckt fährt er auf – der alte Mönch
aus seinem Mittagsschlaf.
Da! Was ist das?
Jetzt zur Mittagszeit
die Mitternachtsglocke?

Jing shi wu xiang dong shi ming
ling you sheng ye feng you sheng
jing qi lao seng bai zu shuei
hei chü ri wu da an keng.

HANS ZENDER

Geboren 1936 in Wiesbaden. Nach seinem Studium an den Musikhochschulen in Frankfurt und Freiburg bei Wolfgang Fortner und Edith Picht-Axenfeld war Hans Zender zunächst Kapellmeister an den Städtischen Bühnen in Freiburg. Weitere Chefpositionen in Bonn, Kiel und beim Saarländischen Rundfunk folgten, bis er 1984 als Generalmusikdirektor an die Philharmonie und an die Hamburgische Staatsoper berufen wurde. Seit 1987 ist Zender Chefdirigent des Radio-Kamer-Orkest des Niederländischen Rundfunks und Principal Guest Conductor der Brüsseler Oper. Neben Gastkonzerten im In- und Ausland dirigiert Zender Aufführungen bei den wichtigsten Festspielen. Unter anderem in Salzburg und Bayreuth, beim Holland Festival wie bei den Berliner Festwochen und dem Warschauer Herbst. Ebenso erfolgreich ist der Künstler als Komponist. So wurde der Uraufführung seines Musiktheaters *Stephen Climax* 1986 an der Frankfurter Oper ein durchbruchartiger Erfolg zuteil.

WERKE

3 RONDELS nach Mallarmé für Alt, Flöte, Bratsche (1961) – TRE PEZZI per oboe (1963) – 3 NOCTURNES für Cembalo (1963) – 3 LIEDER nach Gedichten von Joseph von Eichendorff für Sopran und Orchester (1964) – VEXILLA REGIS, Konzert für Sopran und Instrumente (1964) – QUARTETT für Flöte, Violoncello, Klavier und Schlagzeug (1964) – CANTO I (Text: Matthäus 28; lateinischer Hymnus) (1965) – TRIFOLIUM für Flöte, Violoncello und Klavier (1966) – LES SIRENES chantent quand la raison s'endort. Hommage à Max Ernst; für Sopran, Flöte, Klarinette, Violoncello, Vibraphon und Klavier (mit Cembalo) (1966) – CANTO II für Sopran, gemischten Chor und Orchester (Text: Ezra Pound) (1967) – BREMEN WODU; elektronische Studie nach Heißenbüttel für 4 Lautsprechergruppen (1967) – CANTO III (Der Mann von La Mancha) (Text: Cervantes) (1968) – SCHACHSPIEL für 2 Orchestergruppen (1969) – CANTO IV; vier Aspekte für 16 Stimmen und 16 Instrumente (Texte aus dem Alten und Neuen Testament sowie von Thomas Müntzer, Martin Luther und Teilhard de Chardin) (1969/72) – MODELLE für variable Besetzung (1971/73) – CANTO V (Kontinuum und Fragmente) für Stimmen (Text: Heraklit) (1972/74) – ZEITSTRÖME für Orchester (1974) – MUJI NO KYO (Anonymer japanischer Text) (1975) – LITANEI für 3 Violoncelli (1976) – ELEMENTE; Tonbandmontage für 2 Lautsprechergruppen (1976) – CHIFFREN für Cembalo (1976) – HAPPY BAND; Scherzo für Blechbläser (1976) – LO-SHU I für 3–9 Spieler (1977) – LO-SHU II für Flöte solo (1978) – LO-SHU III für Flöte und 24 Instrumente (1978/83) – HÖLDERLIN LESEN für Streichquartett und Sprechstimme (Text: Hölderlin) (1979) – KANTATE nach Worten von Meister Eckehard;



für Altstimme, Altflöte, Violoncello und Cembalo (1980) – 5 HAIKU für Flöte und Streicher (1982) – DIALOG MIT HAYDN für 2 Klaviere und großes Orchester (1982) – STEPHEN CLIMAX, Oper in 3 Akten; unter Verwendung von Texten und Motiven aus: 1. Leben des heiligen Simeon des Säulenstehers (Acta Sanctorum) – 2. James Joyce: Ulysses (Deutsche Übersetzung von Hans Wollschläger) (1979/84) – ANGEZOGEN VOM TON DER FLÖTE, 3 Etüden für Flöte nach japanischen Zen-Sprüchen (1985) – DIE WÜSTE HAT ZWÖLF DING' für Altstimme und Orchester (Text von Mechthild von Magdeburg) (1985) – KONZERT FÜR FLÖTE UND ORCHESTER – LOSHU V (1987) – HÖLDERLIN LESEN II für Bratsche und Live-Elektronik (1987) – JOURS DE SILENCE für Bariton und großes Orchester (Text von Henri Michaux) (1987/88) – DUBLINER NACHTSZENEN – konzertanter Querschnitt aus der Oper „Stephen Climax“ (1987/89) – CANTO VI für Baßbariton und gemischten Chor (1988) – FURIN NO KYO für Sopran, Klarinette und Kammerensemble (1988/89).

ROLF RIEHM

Les chants de la révolution sont des chants de l'amour

Zu der von der Geschichte der Mentalitäten in den historischen Diskurs über die Französische Revolution eingeführten Erweiterung gehört die Erforschung der Veränderungen, die sich im *inneren Gefüge* der Gesellschaft ereignet haben. Der politisch-strukturellen Errungenschaften ging das *Volk* bekanntlich rasch wieder verlustig, in der anthropologisch-sozialpsychischen Dimension gab es jedoch Erfahrungen, die sich der Enteignung widersetzen und hinfort Bestandteil der kollektiven Erinnerung blieben. Unauslöschlich hat sich eingepreßt, daß das persönliche Glück unabdingbar an den Zustand der Freiheit gebunden ist.

Der berühmte Ausspruch *Die Revolution wird nur vollendet durch das vollständige Glück* war über die einprägsame pathetische Formel hinaus das revolutionäre Programm, wie es der Einzelne verstand: in einer auf den Alltag gerichteten praktischen Hoffnung *sehnte man sich nach Glück*. Wenn also der Satz von Hannah

4

Arendt stimmt, daß *die Ereigniskette, die vom 14. Juli zum 9. Thermidor und zum 18. Brumaire führte, für alle Revolutionen ein für alle Mal maßgeblich* sei, dann ist es dieser Aspekt, in dem die Französische Revolution fort dauert: die *Suche nach dem Glück* (Saint-Just).

Wie jener Ausspruch, so hat dieser politische Topos selbst eine verwirrende Poesie. Ich versuche in meiner Komposition, ihrer erneut habhaft zu werden – von der gegenwärtigen Warte aus. Die ist vor allem durch die diffuse Komplexität dessen bestimmt, was mir unter dem Motto *Revolution* inzwischen vermittelt ist. Die Französische Revolution ist der hinterste Punkt, den ich ohne den enormen Zuwachs im Blick, den *Revolution* durch geschichtliche Ereignisse, Beanspruchungen und Selbstzuschreibungen seitdem erfahren hat, nicht mehr anvisieren kann. *Revolution* stellt sich mir dar als *historisches und semantisches Konglomerat* unterschiedlich akzentuierter und rezipierter Vorgänge, ein Ensemble zeitlich und räumlich weitgestreuter Ereignisse.

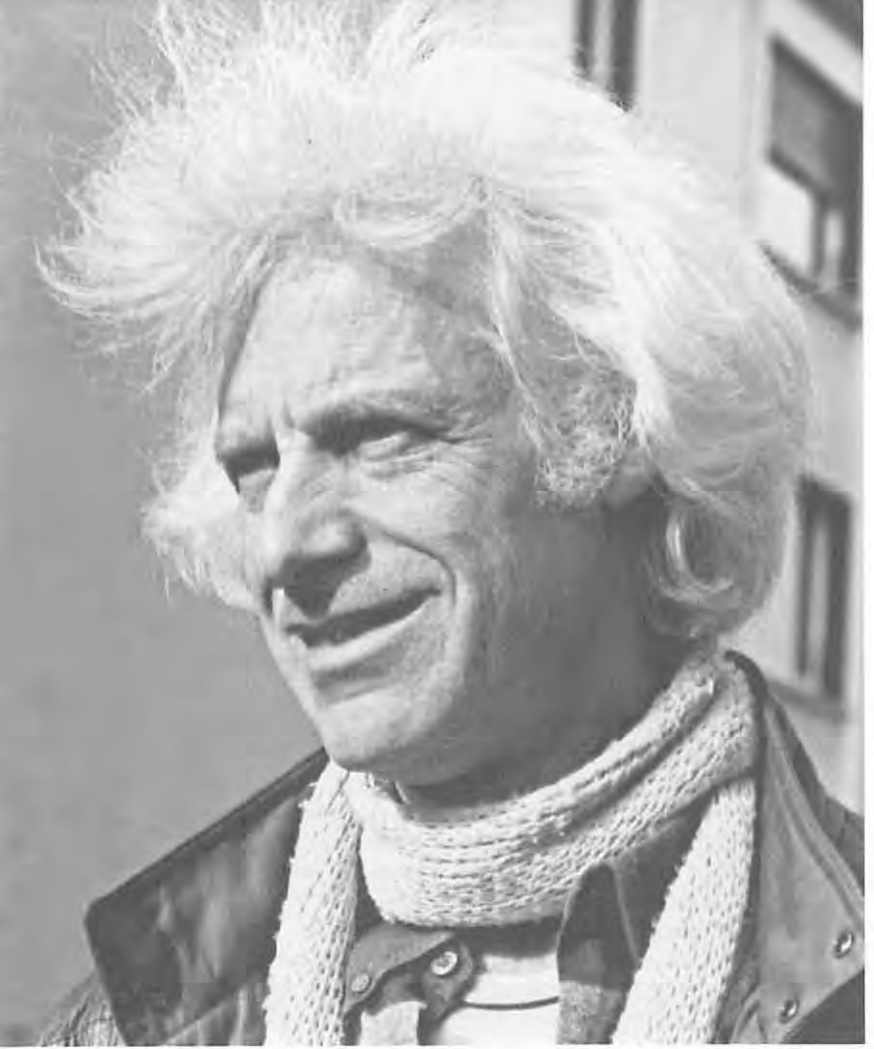
Und wenn ich meinen eigenen Standort – BRD 1989 – noch in Betracht ziehe, dann liegt er derart außerhalb der Reichweite eines Anhauches von revolutionärer Situation, daß sich in alldem metaphorisch die dramaturgische Konzeption geradezu aufdrängt:

Das Thema *Revolution* ist eine gewaltige *Produktionsstätte von Entfernungen*.

Dies zum Ausdruck zu bringen, ist denn auch ein weiterer Zug meines Stückes. Dafür habe ich dramatische und musikalische Bilder gesucht. Eines, das das Gemeinte äußerlich wie innerlich nahezu lehrbuchhaft enthält, ist dies: Der einzige Ort, an dem – wie immer wieder zu lesen ist – die Französische Revolution eine Umwälzung der Verhältnisse tatsächlich konstitutionell bewirkt hat, war – Haiti; ausgerechnet Haiti! Damals die französische Kolonie Saint Domingue. Als Napoleon auch dort die Errungenschaften wieder kassieren wollte, schrieb der schwarze General Toussaint Louverture an einen Verbindungsmann: *Machen Sie ihm (gemeint ist Napoleon) klar, daß er mit mir alle Schwarzen von Saint Domingue verliert. Frankreich hat nicht das Recht, uns wieder zu Sklaven zu machen. Unsere Freiheit gehört ihm nicht mehr. Sie ist unser Eigentum, wir werden sie verteidigen oder wir werden untergehen*.

Das Stück exponiert daher in der Einleitung sogleich Elemente dieser zeitlich-räumlichen Vorstellungsweise. Auf ungerichtete, vage assoziative Textimpulse (... *die Erinnerung von Frau Riefenstahl...*, ...*denn alles verschwindet...* u. a.) folgt ein kurzes Hörstück, das die Schwierigkeit zum Inhalt hat, das Wort *Deutschland* gegenwärtig als affirmativen Begriff zu gebrauchen. In dieses Hörstück ist die Evokation *Haiti* eingebettet sowie eine Bemerkung über Nachrichtenübermittlung von Frankreich dorthin zur Zeit der Französischen Revolution – alles Angaben, die die zeitlich-örtliche Raumimagination in Gang setzen können. Hinzu kommt ein musikalisches Konstrukt, das seinerseits im Anspruchsgefälle der unmittelbaren kompositorischen Maßnahmen eine erhebliche Distanz ausbildet.

Der Stock, auf den gestützt ich mich in diesem verworfenen Gelände bewege, ist jener zentrale Aspekt des individuellen Glücksverlangens, das – nach der Forschung der Mentalitätshistoriker – die Hauptantriebskraft revolutionären Handelns war. So lag es nahe, auch in der ästhetischen Metapher den Weg der Instrumentalisierung im wahrsten Sinn des Wortes bis zum Punkt künstlerisch-somatischer Identität, dem Gesang, zurückzuverfolgen. Dies kommt nicht nur in der Gewichtung von Gesang und Ensemble, das



gewissermaßen nur dessen Ausdruckswillen in seinen Bereich hinein prolongiert, zur Geltung, sondern auch in der Anlage des ganzen Stückes. Ich fasse es auf als eine – wenn ich es etwas pathetisch ausdrücke – groß angelegte, in unterschiedliche Felder expressiven Singens entfaltete *Exklamation der Sehnsucht*, nämlich jener Sehnsucht nach Glück, der durch die revolutionäre Fokussierung eine Kraft zuwächst, die über die der Alltagshoffnung weit hinausreicht.

SATZFOLGE

1. Einleitung

(s. oben)

2. Des Kaisers fünfte Frau

(Interview mit der Witwe des letzten chinesischen Kaisers Pu Yi)

3. Hannah Arendt: Über die Revolution

(Hannah Arendt liest in einer Aufnahme vom 4. März 1963 aus ihrem gleichnamigen Buch)

Sofort anschließend:

4. Die Scheidung von Saint Domingue

(Aus einer diplomatischen Note des Generals Toussaint Louverture an Napoleon Bonaparte)

5. Liebe, das ist die Revolution (sagt Daniel Ortega am 9. Mai 1989 in Hamburg)

(Aus Briefen der Marianne Golz-Goldlust, von der Gestapo wegen Sabotage zum Tod verurteilt und 1943 hingerichtet. Sie beschließt im Gefängnis, sich noch einmal zu verlieben. Aufs Geratewohl schickt sie mit Unterstützung eines wohlgesonnenen Wärters Liebesbriefe in eine Nachbarzelle. Sie erreichen einen ebenfalls zum Tod Verurteilten, der diesen Appell begreift und ihn erwidert.)

6. Lauter Requiem

(Abschiedswendungen aus Briefen von Rosa Luxemburg. Drei der kurzen Requiem sind als *Grabmale* gearbeitet, und zwar als Grabmale des Pariser Friedhofs Père Lachaise, wo sich nicht nur das Grabmal von Rosa Luxemburgs Landsmann Frédéric Chopin befindet, sondern auch eine Erinnerungstafel an die Erschossenen der Pariser Commune von 1871)

Rolf Riehm

4

ROLF RIEHM

Geboren 1937 in Saarbrücken. Schulmusikstudium in Frankfurt, Kompositionsstudium in Freiburg bei Wolfgang Fortner. Tätigkeit als Solo-Oboist. Nach kurzem Schuldienst Dozent an der Rheinischen Musikschule in Köln. Aufenthalt in Rom als Stipendiat der Villa Massimo, 1968 Premio Marzotto per la Musica. Seit 1974 Professor für Komposition und Tonsatz an der Musikhochschule Frankfurt.

WERKE

AUS DER SAGE VON KÖNIG MILESINT für Klavier (1960) – ZENTRIFUGE für Klavier (1961) – FINISH, 5 Gedichte nach Gottfried Benn für Gesang und Klavier (1961) – BLUTWURST SAGT: KOMM LEBERWURST (nach Texten von G. Büchner und R. Döhl) für Gesang, Klavier, elektrische Orgel und Tonband (1963) – UNGEBRÄUCLICHES für Oboe solo (1964) – LEONCE UND UND ... Konzertszene für Sopran, Tenor, Bariton und Orchester (1966) – IN EINER LANDSCHAFT, Stück für Bühne/Schauspieler, Sänger und Instrumentalisten (1968) – STUDIEN für 3 Sänger, Schauspielerin, Englisch Horn-Spieler, Pianisten, Tonband und Bildprojektionen (1970) – GEBRÄUCLICHES für Altblockflöte solo (1972) – O QUAM DULCE ET SUAVE EST DILIGERE für gemischten Chor (1973) – ZWEI STÜCKE FÜR KLAVIER (1973) – GEWIDMET für Orchester (1976) – KLAGETRAUERSEHNSUCHT für 2 Gitarren (1977) – NOTTURNO für Gitarre (1977) – TEMPO STROZZATO für Streichquartett (1978) – ABRAZZO, Oper (mit anderen zusammen) (1980) – DER MAIN (Text: Fr. Hölderlin), Hörstück (1980) – TÄNZE AUS FRANKFURT für Orchester (1980) – NIMMER VERGESS ICH DICH, SCHÖNER MAIN für 2 Trompeten, 2 Posaunen, Horn und Tuba (1981) – ENTSORGT für Oboe, Fagott, Orchester und Tonband (1981–83) – MACHANDELBOOM, Hörstück (1981/82) – LAMENTO DI TRISTANO für 2 Gitarren (1982) – DON'T CRY, YOUR MOTHER ISN'T HERE ANYWAY für Bratsche solo (1982) – O DADDY für Orchester und Tonband (1983) – ABENDSTILLE für Orchester (1984) – BERCEUSE für Orchester (1984/85) – DIE HOCHZEIT VON SARAGOSSA (1986) – ICH DENK VIEL./MR. PRESIDENT./pizz./13 für Bratsche, Violoncello und Kontrabaß (1987) – DAS SCHWEIGEN DER SIRENEN für Orchester, zwei Gesangssolisten und Zuspielband (1988) – SCHUBERT TEILELAGER für Streichorchester (1989) – LES CHANTS DE LA RÉVOLUTION SONT DES CHANTS DE L'AMOUR für Sopran, Kammerensemble und Tonband (1989)



OLIVIER MESSIAEN Un Vitrail et des Oiseaux (Buntes Glas und Vögel)

Dieses Werk wurde 1986 im Auftrag von Pierre Boulez für das Ensemble InterContemporain geschrieben.

Dem Titel bleibt nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen, da er alles ausdrückt.

Das Werk kann wie folgt gegliedert werden:

Einleitung mit drei Xylophonen. Thema in der Trompete und in den Glocken (erste Periode) mit Farbharmonien. Buchfink, dann Mönchsgrasmücke in den Holzblasinstrumenten mit einem Farbkord bei jeder Note. Erste Kadenz in Klavier, Flöte und Klarinette, wobei jedes der drei Instrumente in einem anderen Tempo spielt. Thema in der Trompete und in den Glocken (zweite Periode). Ein weiterer Buchfink, eine weitere Mönchsgrasmücke. Zweite Kadenz in Klavier, zwei Flöten und zwei Klarinetten, alle in verschiedenem Tempo. Diese zweite Kadenz ist länger als die erste. Thema in der Trompete und in den Glocken (dritte Periode). Ein weiterer Buchfink, eine weitere Mönchsgrasmücke. Dritte Kadenz in Klavier, drei Flöten und drei Klarinetten, alle in verschiedenem Tempo. Das Klavier spielt eine Bartgrasmücke. Die drei Flöten spielen eine Schwarzdrossel, eine Mönchsgrasmücke, eine Bartgrasmücke. Die drei Klarinetten spielen eine Bartgrasmücke, einen Sperling, ein Rotkehlchen. Diese dritte Kadenz ist viel länger als die ersten beiden. Coda ausgeführt von den drei Xylophonen. Schlußchoral nach den drei Perioden des Themas in der Trompete und den Glocken und eine Abschlußperiode. Die übereinander gelagerten Tempi stellen eine gewisse Schwierigkeit dar. Aber die Vögel sind wichtiger als die Tempi, die Farben wichtiger als die Vögel. Wichtiger als alles andere ist aber der Aspekt des Unsichtbaren.

Orchesterzusammenstellung:

16 Holzblasinstrumente, 1 Trompete, 3 Holzstabspiele (Xylophon, Xylorimba, Marimba), Klavier und mehrere Schlaginstrumente (Glockenspiel, Triangel, Holzblocktrommel, 6 Tempelblöcke, 2 Becken, 2 Tamtams).

Olivier Messiaen

OLIVIER MESSIAEN

Geboren 1908 in Avignon. Studierte bis 1930 am Pariser Conservatoire bei Jean und Noel Gallon (Theorie), Marcel Dupré (Orgel) und Paul Dukas (Komposition). Übernahm 1931 die Organistenstelle am Saint-Trinité in Paris, 1936 – 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. Zu seinen bedeutendsten Schülern zählen Boulez, Xenakis und Stockhausen. (Ehren-)Mitglied vieler nationaler Kunstakademien. 1985 österreichischer Staatspreis für europäische Komponisten.



WERKE (Auswahl)

PRÉLUDES für Klavier (1929) – LES OFFRANDES OUBLIÉES, Sinfonische Meditation für Orchester (1930) – L'ASCENSION, 4 sinfonische Meditationen für Orchester (1932; Orgelfassung 1933) – LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR für Orgel (1935) – POÈMES POUR MI, 9 Lieder nach eigenen Texten für Sopran und Klavier bzw. mit Orchester (1936) – QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier (1941) – VISION DE L'AMEN für 2 KLAVIERE (1943) – TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE für Frauenchor, Klavier, Ondes Martenot und Orchester (1944) – VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS FÜR KLAVIER (1944) – TURANGALILA-SYMPHONIE für Klavier, Ondes Martenot und großes Orchester (1946–48) – CINQ RECHANTS für 12 gemischte Stimmen (1949) – QUATRE ÉTUDES DE RHYTHME (1949) – LIVRE D'ORGUE (1951) – RÉVEIL DES OISEAUX für Klavier und Orchester (1953) – OISEAUX EXOTIQUES für Klavier und kleines Orchester (1955) – CHRONOCHROMIE für großes Orchester (1959/60) – SEPT HAIKAI, ESQUISSES JAPONAISES für Klavier und kleines Orchester (1962) – COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE für Klavier und Instrumentalensemble (1963) – ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM für Holz-, Blechbläser und Schlagzeug (1946) – LA TRANSFIGURATION DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST für gemischten Chor, 7 Instrumentalsolisten und großes Orchester (1965–69) – DES CANYONS AUX ÉTOILES für Klavier und 40 Instrumente (1971–75) – SAINT FRANÇOIS D' ASSISE, Oper (1983) – UN VITRAIL ET DES OISEAUX (1986)

GIACINTO SCELSI

Hymnos

Ein großangelegter Prozeß für zwei Orchestergruppen, die beinahe identisch aufgebaut und um die *Symmetrieachse* aus Pauken, Schlagzeug und Orgel angeordnet sind. Wenn wir die bildhafte Deutung zugrunde legen, wonach jeder Formabschnitt einen ins Überdimensionale ausgehörten Schwingungsvorgang einfängt, haben wir uns *Hymnos* als eine Antiphonie vorzustellen. Denn die Ausbreitung des Tones d, die im Orchester A beginnt, wird nach 25



Vierteln exakt vom Orchester B übernommen – einem Echo oder einem Wechselgesang gleich. Bis zum ersten formalen Einschnitt – Orchester A pausiert, B schließt den Ausschwingvorgang auf f ab – hat sich die musikalische Distanz zwischen beiden Gruppen kaum vergrößert. Der Mittelteil, der nun verschiedenen Aspekten des Tones gewidmet ist, leitet von vergleichsweise disparaten Ereignissen zu ersten Annäherungen über, die endlich die Oberhand gewinnen: zu f zurückgekehrt, bewegt sich der Schlußabschnitt in weitgehender Synchronität beider Orchester, die über weite Strecken eine regelrechte Deckungsgleichheit genannt werden darf. Am Ende der Entwicklung ist die *Mono-Tonie*, die *Ein-Tönigkeit* des Anfangs wieder hergestellt: ein letztes Crescendo, dann verklingt der Grundton dieses *Hymnos*.

Wolfgang Becker

SCELSI
Eine Art Autobiographie (August 1984)

8. Januar 1905

ein Marineoffizier meldet die Geburt

seines Sohnes

Fechten, Schach, Latein

eine mittelalterliche Erziehung

ein altes Schloß im Süden Italiens

Wien

Arbeit mit Zwölftontechnik

London, Heirat

Empfang im Buckingham-Palast

Indien

(Yoga)

Paris

Konzerte

(Werke, die ihre Spuren in den Ritzen hinterlassen haben)

Brücken

(Unterhaltungen mit Clochards, flußabwärts getragen)

unverbrennbare Dichtungen überleben

in Rom

Klänge

Einsiedlerleben

Klänge

Verneinung dessen, was Menschen trübe macht

etwas vergessen?

(deutsche Übersetzung von Wilfried Brennecke)

WERKE (Auswahl)

ROTATIVE, symphonische Dichtung für 3 Klaviere, Bläser und Schlagzeug (1929) – SINFONIETTA für Orchester (1932) – SUITE NR. 6, I Capricci di Ty (15 Stücke) für Klavier (1938–39) – SUITE NR. 7 für Klavier (1939) – SONATE NR. 2 für Klavier (1939) – SONATE NR. 3 für Klavier (1939) – STREICHQUARTETT NR. 1 (1944) – INTRODUCTION UND FUGE für Streichorchester (1945) – LA NASCITA DEL VERBO für gemischten Chor und Orchester (1948) – SUITE NR. 8 – BOT-BA – eine Evokation Tibets mit seinen Klöstern im Hochgebirge: tibetanische Rituale, Gebete und Tänze – für Klavier (1952) – CINQUE INCANTESIMI für Klavier (1953) – SUITE NR. 9 – TTAI – eine Folge von Episoden, die alternierend Zeit (oder genauer: Zeit in Bewegung) und den Menschen, wie er sich in Kathedralen und Klöstern symbolisiert, durch den Klang des heiligen Om ausdrücken, für Klavier (1953) – SUITE NR. 10 – KA – das Wort Ka hat verschiedene Bedeutungen, aber die Hauptbedeutung ist Wesen, für Klavier (1954) – PWYLL für Flöte (1954) – YAMAON – Yamaon prophezeit den Menschen die Eroberung und Zerstörung der Stadt Ur, für Baß und 5 Instrumentalisten (1954–58) – ACTION MUSIC für Klavier (1955) – SUITE NR. 11 für Klavier (1956) –

5

IXOR für B-Klarinette (oder anderes Rohrblatt-Instrument) (1956) – RUCKE DI GUCK für Piccoloflöte und Oboe (1957) – TRILOGY für Violoncello. Die Drei Lebensalter des Menschen: *Triphon* (Jugend-Energie-Drama) (1957) – *Dithome* (Reife-Energie-Gedanke) (1957) – *Ygghur* (Alter-Erinnerungen-Katharsis/Befreiung) (1965) – TRE CANTI SACRI für 8 gemischte Stimmen (achtstimmigen gemischten Chor) (1958) – I PRESAGI für 10 Instrumentalisten (1958) – QUATTRO PEZZI (SU UNA NOTA SOLA) für Kammerorchester (1959) – KYA für B-Klarinette und 7 Instrumentalisten (1959) – HURQUALIA – Ein anderes Reich – für 4 Schlagzeuger, Pauker und Orchester (1960) – HÖ – Vier Melodien – für Sopran (1960) – AIÓN – Vier Episoden aus einem Tag des Brahma – für 6 Schlagzeuger, Pauker und Orchester (1961) – STREICHQUARTETT NR. 2 (1961) – RITI: I FUNERALI D'ACHILLE (Ritueller Marsch: Das Begräbnis des Achilles) für 3 Schlagzeuger (1962) – KHOOM – Sieben Episoden einer ungeschriebenen Erzählung von Liebe und Tod in einem fernen Land – für Sopran und 6 (7) Instrumentalisten (1962) – TAIAGARÙ – Fünf Invokationen – für Sopran (1962) – HYMNOS (Nomos) für Orgel und 2 Orchester (1963) – CANTI DEL CAPRICORNO (20 Gesänge) für Frauenstimme mit Instrument(en) (1962–72) – CHUKRUM für Streichorchester (1963) – STREICHQUARTETT NR. 3 (1963) – YLIAM für Frauenchor (1964) – XNOYBIS – Das Vermögen der *Energie* zum Geist aufzusteigen – für Violine (1964/65) – STREICHQUARTETT NR. 4 (1964) – ANAHIT – Lyrisches Poem über den Namen der Venus – für Violine und 18 Instrumente (1965) – ANAGAMIN – Derjenige, der die Rückkehr wählt oder nicht – für 12 Streicher (1963/65) – DUO für Violine und Violoncello (1965) – UAXUCTUM – Die Legende der Maya-Stadt, die sich aus religiösen Gründen selbst zerstörte – für 7 Schlagzeuger, Pauker, Chor und Orchester mit Ondes Martenot (1966) – OHOI – Die schöpferischen Prinzipien – für 16 Streicher (1966) – KO-LHO für Flöte und B-Klarinette (1966) – KO-THA – Drei Tänze des Shiva – für Gitarre (als Schlaginstrument behandelt) (1967) – KONX-OM-PAX – Drei Aspekte des Klangs: als erste Bewegung des Unbeweglichen, als kreative Kraft, als die Silbe *Om*, die die unpersönliche Wahrheit bedeutet – für Chor und Orchester (1969) – THREE LATIN PRAYERS – *Ave Maria, Pater noster, Alleluia* – für Männer- oder Frauenstimme oder Unisono-Chor (1970) – PRANAM I für Stimme (Sopran), 12 Instrumentalisten und Tonband (1972) – PRANAM II für 9 Instrumentalisten (1973) – ARC-EN-CIEL (Arc en ciel) für 2 Violinen (1973) – PFHAT – *Ein Blitzstrahl ... und der Himmel öffnete sich* – für gemischten Chor, Orgel (3 Manuale), Orchester und dinner bells (1974) – IN NOMINE LUCIS für Orgel (1. Version: zwölftönig; 2. Version: vierteltönig) (1974) – MANTO per quattro für Stimme, Flöte, Posaune und Violoncello (1974)

HANS ZENDER Dubliner Nacht-Szenen

In den *Dubliner Nacht-Szenen* faßt Hans Zender die Joyce-Episoden seiner Oper *Stephen Climax* (Uraufführung an der Frankfurter Oper 1986) in einer eigenen und in dieser Version beim Musikprotokoll erstmals präsentierten Form zusammen. Basierend auf der Circe-Episode aus dem *Ulysses* (Joyce) präsentieren die *Dubliner Nacht-Szenen* ein Szenario voll von abgründiger Groteske, schwarzem Humor und überraschenden Wendungen. Die Reise Stephens und seiner Begleiter ins Bordell der Bella Cohen wird zu einer Fahrt in die psychische Unterwelt, zu einem perspektivischen Streifzug durch die Extreme moderner Individuation. Der Hörer wird in ein faszinierendes Labyrinth aus rationalen und irrationalen Elementen, in die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geschickt. Und diese Gleichzeitigkeit vereinigt Aufbruch und Regression, Entwicklung und Erstarrung – ein komplex-irisierendes Spiegelbild der modernen Seele.



Stephen Climax ist eine Collage zweier voneinander völlig unabhängiger Handlungen. Die eine – Grundlage der Dubliner Nachtszenen – spielt im Bordellviertel von Dublin. Die andere am Morgen eines bestimmten Tages in der Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. auf einem Berg in der Syrischen Wüste, wo der Säulensteher Simeon und eine sich um ihn scharende Gruppe von Mönchen leben. Beide Handlungen laufen simultan, ohne sich zu berühren.

ZUM INHALT:

Ort und Zeit: Im Bordellviertel von Dublin, am 16. Juni 1904, zwischen 22 und 24 Uhr.

Im Etablissement der Bella Cohen werden Bloom und Zoe von Stephen, Lynch, Florry und Kitty erwartet. Bloom stolpert an der Schwelle; die Zeit stockt, die Szene wiederholt sich.

Nur von Bloom, einem 38jährigen Annoncen-Aquisiteur, bemerkt, erscheint dessen Großvater, Virag Lipoti, der ihm jovial-schlüpfrige Ratschläge erteilt, um gleich wieder zu verschwinden.

Als nächster wird Stephen vom Propheten Elias, der das obszöne Paradies verheißt, heimgesucht.

Schließlich ist Lynch der Vision eines Kardinals und seiner sieben personifizierten Todsünden ausgeliefert.

Nachdem die drei Männer diese Erscheinungen (die hier gleichsam als Projektion ihres Unterbewußtseins fungieren) erfahren haben, kommt die Bordellmutter Bella Cohen hinzu. „Musik der Hexen: Luftgeräusche, Vogelschwingen und Rufe, Blätterrascheln, Plätschern, Knistern und dumpfes Fallen. Übergang zur hypnotischen Monotonie.“

Bloom, Lynch und Stephen werden immer mehr mit ihren archaischen Tiefenschichten konfrontiert. Bella reißt Stephen, Bloom und Lynch in die mythischen Bereiche des Circe-Kapitels aus der „Odyssee“, und so werden aus Bella und den Freudenmädchen dämonisch-böse Wesen, welche, mit Ruten bewaffnet, die drei Männer in Schweine verwandeln (Regression des Ichs) und in einen Stall sperren.

Nach der Drohung, Bloom zu kastrieren, verwandeln die Frauen die Schweine wieder zurück in Männer. Übermütig beginnt Stephen die Erzählung einer Paris-Reise.

Darauf folgt ein wilder Tanz aller Anwesenden, der ein jähes Ende durch die Erscheinung von Stephens toter Mutter findet. Ausgemergelt entsteigt sie *starr aus dem Boden, in Lepragrau, mit einem Kranz verblaßter Orangenblüten und zerrissenem Brautschleier, das Gesicht zerfressen und nasenlos, grün von Grabesfäule*. Stephen verscheucht den makabren Spuk, läuft Amok und zerschlägt am Höhepunkt seiner Raserei einen Lampenschirm.

Stephens Zusammenbruch und Tonband: In Stephens Bewußtlosigkeit werden Grenzerfahrungen frei. Die Musik taucht in die Tiefenschichten seines Bewußtseins ein – bis zurück zum Geburtstrauma. Erlebtes und Visionäres vermischen sich. – Ende von Stephens Bewußtlosigkeit.

Vom Gezeter der Huren begleitet, verlassen die Männer fluchtartig das Etablissement.

p. o.

JOYCE – STEPHEN UND CIRCE

Notizen von Hans Zender

- Stephen ruft den mythischen Daedalus als *Urvater* an, und bringt damit zum Ausdruck, daß der Kulturbegriff zumindest der letzten 150 Jahre durch das geprägt ist, was Daedalus symboli-



siert. Daedalus, der Artifex; er bringt weder Kunst noch Wissenschaft hervor (wie die Musen), noch eine Art von Religion, sondern – die Technik. Er ist zwar nicht unschöpferisch, aber einseitig und ziemlich schwach; auch arbeitet er mit Tricks und zweifelhaften Methoden. Er ist der *kleine Gott* der Kunstfertigkeit, der Virtuosen und Zauberkünstler, der Systeme und alchemistischen Küchen; er erfindet die ersten Maschinen (wie die Flugmaschine, mit der sein Sohn Ikarus dann abstürzt), er ist der Erfinder des Labyrinthes. Niemand hätte Daedalus im Mittelalter zum Ahnherr der Kultur erklärt. Die Frage muß erlaubt sein, ob Daedalus für eine Kultur der Zukunft noch als Archetypus dienen kann. Wenn Stephen, während seiner Ohnmacht im dritten Akt, seinem Urvater begegnet, muß klar werden, daß wir alle, als Söhne des Daedalus, zur Zeit in der Gefahr des Abstürzens schweben, wenn wir uns nicht grundlegend ändern; allzu leichtfertig gehen wir seit langem mit den Schätzen der äußeren und inneren Natur um. Welchen Weg wird Stephen einschlagen, wenn er aus seiner Ohnmacht und seinem Rausch erwacht?

● Joyce: Die phantastisch schöne Szene im *Porträt* mit dem Berufungserlebnis am Meer. Stephen trägt ja den Nachnamen Daedalus, er ist also im mythologischen Sinn identisch mit Ikarus, dem Sohn des Daedalus. Bisher habe ich weder im *Ulysses* noch im *Porträt* den Namen Ikarus gefunden.

In jener erwähnten Szene aus dem *Porträt* zeigt Joyce den Aufstieg des Ikarus-Stephen, der die Naturkraft als eine Art Rausch erlebt. Eine Szene meiner Oper zeigt den Absturz des Ikarus: Stephen wird zu Boden geschlagen; in seiner Ohnmacht erlebt Stephen nun eine Art Fahrt in die Unterwelt, wo er neben vielen Stimmen auch die Stimme eines Mannes hört, der vielleicht sein Vater Daedalus ist. Hier habe ich mich vom Text des Joyceschen *Ulysses* völlig unabhängig gemacht; mein Stephen erlebt hier eine Art Katharsis und wacht aus seiner Ohnmacht zweifellos als ein verwandelter neuer Mensch auf.

Die Größe der Joyceschen Konzeption liegt darin, daß Ikarus-Stephen seinem Schicksal nicht entfliehen kann: er muß untergehen. Meinem Stephen dagegen rufen die Stimmen zu: *Fang nochmal an!* Er wird nach einer neuen Konzeption von Kunst und Leben suchen, die nicht mehr mit dem Mythos des Daedalus abzudecken ist.

● Das Motiv des *Judengriechen* bzw. des *Griechenjuden* bei Joyce. Stephen ist, als europäischer Intellektueller, Judengriechen bzw. Griechenjude, denn Europa ist durch die Vereinigung der jüdischen mit der griechischen Tradition in der Kirche geschaffen worden. – Bloom: Jude; Lynch: Grieche; das Vater- und Sohnprinzip projiziert.

● Die radikalste Aussage: die Affekte selber sind *Theater*.

● Der Bann als eines der Grundmotive. Die Gebanntheit der Figuren während der Erscheinungen; die Bannsprüche Blooms vor dem Auftritt Bellas; der Bann Bella-Circes; die Zerschlagung des magischen Lichtes durch Stephen am Ende des 2. Aktes.

● Die Erscheinungen im Bordell müssen den Hauptfiguren zugeordnet werden. Die Erscheinung Virags zu Leopold Bloom; die Erscheinung des Elias zu Stephen; die Erscheinung des Renaissancekardinals zu Lynch. Es müssen auch jeweils sehr ähnliche Stimmen



für die Sängerbesetzung gewählt werden. Die Personen müssen bis zur Selbstvergessenheit fasziniert von den Erscheinungen sein.

● Vier Elementargeister: Virag kommt aus dem Schoß der Erde, Elias aus den Lüften, der Kardinal aus dem Feuer der Hölle und Bella aus dem Wasser (sie sagt zu ihrem Auftritt: *ich schwöre euch, ich bin naßgeschwitzt!*)

● Bella: Ihre Tonsprache ist zwar auch *eindeutig*, aber aperiodisch, zerklüftet, perkussionsbetont; sie zwingt durch ihre Zauberei alle zu kollektiven Reaktionen. Wenn Bella regiert, dürfen keine Collagen erscheinen, sondern eine *aleatorische* Interpretation der Reihe (Cluster, geräuschhafte Verfremdungen etc.). Ihr Instrument ist die Peitsche.

● Musik der Hexen.

Bella – Szene: Hintergrundgeräusch ab Auftritt Bella: 1. Luftgeräusche, 2. Vogelschwingen und Rufe, 3. Blätterrascheln, Plätschern, Knistern, dumpfes Fallen.

Bella: sie spricht tief. Ihre Rute peitscht den Boden.

Übergang zur hypnotischen Monotonie.

Zoe, Kitty, Flory: sie bilden eine Kette – tanzen später mit nach außen gedrehten Körpern im Reigen um Stephen – atmen gemeinsam – lachen, kichern, gurren, knurren, heulen, fauchen, kratzen, klatschen (alles nicht laut, und immer im Konnex mit den Reden Bellas).

● Stephen: *non serviam*. Wem will Stephen nicht dienen? Als Vertreter der Aufklärung muß er sich von der Autorität der Kirche (und des Staates) lossagen; psychologisch gesehen, muß er sein autonomes Ich gegen eine bedrohlich aus dem Unterbewußten aufsteigende Bilderflut verteidigen. Er vermengt beides, und muß folgern, daß es der Würde des Ich widerspricht, gehorsam zu sein. Er kennt noch nicht das *Selbst* – jenes Selbst, *das zu werden ich unausweichlich bestimmt bin* (Joyce).

● Tonband: eine Fülle von Reminiszenzen aus Stephens Leben – rückwärtsgehend. Zunächst der Nachklang seines Herzschlages; Rufe des Chores; dann Sirenenklänge des Bordells; dann Rufe Lynchs, der Mutter, der Freunde, Szenen der Kindheit, *bous stephanoforum* (schon von hellen Kinderstimmen gerufen); schließlich das Geburtstrauma: wieder Herzschläge, wie im Anfang des Tonbandes – hier wacht Stephen auf.



Gerhard SCHEDL

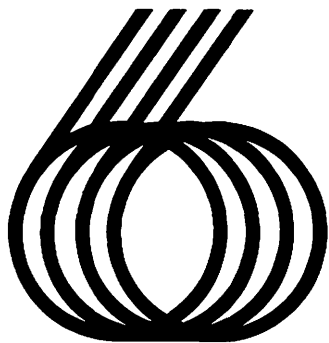
Melodram

Melodram: das ist die herbe Sinnlichkeit des Baritons.
Melodram: das ist die satte Süße des Klanges.
Melodram: das ist wie das Klagen der Empfindsamen.
Melodram: das ist die Fülle von Tönen, die Tropfen des warmen Regens.
Melodram: das ist die Schwüle der Erwartung.
Melodram: das ist der kalte Schweiß der Angst.
Melodram: das ist die Unaufhaltsamkeit der Begierde.
Melodram: das ist der elegische Gesang in der Nacht.
Melodram: bitter, lasziv, fast dramatisch.
Melodram: Poesie des Absurden.
Ein Traum.

Über das wechselnde Klangbad der Schlagzeuger bleibt stetig der Puls der Bewegung, erhebt sich der Gesang des Saxophons und zerbricht und geht unter im dichten Spiel von 12 Glocken. Der Traum vom Glück, das Unerreichbare, das Sterben in Schönheit, das Ritual und die Hoffnung: das ist mein Thema.

Gerhard Schedl





GERHARD SCHEDL,

geboren 1957 in Wien. Studien an der Wiener Musikhochschule (Komposition bei Erich Urbanner) und an der Universität Wien (Musikwissenschaft). Seit 1981 Dozent für Tonsatz, Kontrapunkt und Komposition am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt/Main.

1982–84 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Mainz. Seit 1987 leitet er zusammen mit Claus Kühnl die „Frankfurter Kurse für Neue Musik“. Mehrere Förderungspreise und Stipendien. Aufführungen seiner Kompositionen bei mehreren Festivals (Warschauer Herbst, Brucknerfest Linz, Musikprotokoll 1983 und 1987, Europalia, Wiener Festwochen, Minnesota-Summer-Festival u. a.). Rundfunkaufnahmen seiner Werke beim ORF und bei verschiedenen Sendern Deutschlands.

WERKE (Auswahl)

SOLO:

FANTASIE über einen ostinaten Baß für Gitarre solo (1976) – SONATE für Violoncello solo (1975/80) – SONATE für Flöte solo (1981) – PASSACAGLIA für Orgel (1982) – PRELUDES für Klavier (1984)

KAMMERMUSIK:

NÄCHTLICHE SZENEN. Skizzen für ein Streichquartett (1977) – DER TOTENTANZ VON ANNO NEUN. Septett (1980) – NACHTSTÜCK für Bläserquintett (1982) – SCHATTENBILDER für Violoncello und Klavier (1985) – STREICHQUARTETT (1986) – MELODRAM. Ein elegischer Gesang für Bariton-Saxophon und 6 Schlagzeuger (1989)

ORCHESTER:

DREI MINIATUREN für Orchester (1980) – TANGO für Orchester (1981) – 1. SINFONIE (1982) – KONTRAPUNKT IV für großes Orchester und Tonband (1984) – 2. SINFONIE für großes Orchester (1987) – FIGURES IN THE DARK für Big-Band (1988) – 3. SINFONIE für großes Orchester (1989)

SOLOGESANG UND ORCHESTER:

„... SO ZU LICHT UND LUST GEBOREN ...“ Poesie für Bariton und großes Orchester (Text: „Diotima“ von Friedrich Hölderlin) (1986)

CHOR:

TE DEUM für Soli, Chor, Orgel und Orchester (1984/85) – BÖSE SPRÜCHE. Farce für Kammerchor und 3 Bläser (1988)

SOLOINSTRUMENT(E) UND ORCHESTER:

DOPPELKONZERT für Violine, Violoncello, 10 Streicher und Cembalo (1987) – KONZERT FÜR VIOLA UND ORCHESTER (1988) – VIOLINKONZERT (1989)

SZENISCHE WERKE:

DER GROSSINQUISITOR. Szenisches Oratorium (1979/80) – DER SCHWEINEHIRT. Kinderoper (1980) – SCHALL UND RAUCH oder DAS LEBEN IST HART GENUG (1983) – TRIPTYCHON. Kammeroper Trilogie: I. PIERRE E-LUCE nach einer Novelle von Romain Roland, Libretto von Attila Böcs (1989) – II. KONTRABASS nach einer Erzählung von Siegfried Pietschmann, Libretto von Attila Böcs (1982) – III. „S.C.H.A.S. ...“ skurriles Musiktheater nach einem Gleichnis „Erlaubent, Schas, sehr heiß, bitte“ von H. C. Artmann (1986/88)



GEORG FRIEDRICH HAAS

„... Zerstäubungsgewächse ...“

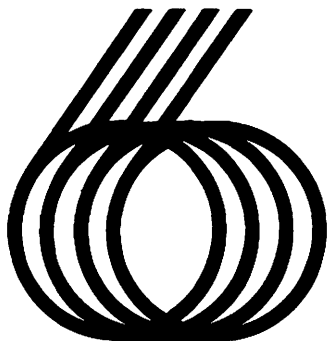
Unveränderungen für 8 Schlagzeuger und Streichquartett

Der in sich widersprüchliche Titel – „Zerstäubung“ und „Wachstum“ sind irreversible Prozesse und keineswegs „Unveränderungen“ – spielt auf die Entstehungsgeschichte des Stückes an: Peter Oswalds Vorschlag, ein Werk im Rahmen des Themas „Revolution“ zu schreiben, konnte ich erst aufgreifen, als ich mich entschieden hatte, nicht den Aspekt des Umsturzes, des euphorisch zu begrüßenden Neuen, sondern den der gewaltsamen Verdrängung herauszuarbeiten. Die Beobachtung, daß das überwunden Geglaupte gerade dort wiederum erscheint, wo es am wenigsten erwartet wird, ist zum Ausgangspunkt meiner Komposition geworden.

Unter, neben und über diese Anfangsüberlegungen haben sich sehr bald andere, davon unabhängige kompositorische Ebenen geschoben, vor allem die Absicht, zwei so konträre Instrumentalgruppen wie Streichquartett und Schlagzeugensemble bei völliger Wahrung ihres individuellen Charakters ineinander übergehen zu lassen.

Georg Friedrich Haas





GEORG FRIEDRICH HAAS

Geboren 1953. Kompositionsstudien bei Gösta Neuwirth, Friedrich Cerha und Ivan Eröd sowie Klavierstudium an der Musikhochschule Graz. Lehrt zeitgenössische Kompositionstechniken, Kontrapunkt und Werkanalyse an der Grazer Musikhochschule. Intensive Beschäftigung mit mikrotonaler Musik. Programmgestalter des Musikprotokolls 1988. Teilt mit John Cage und Gösta Neuwirth die Fähigkeit, giftige von ungiftigen Pilzen auseinanderhalten zu können.

WERKE

DERIVATE für Klavier (1974) – AUSLEGUNG, elektronische Komposition (1976) – STUDIE für 6 Schlagzeuger (1977) – FRAGMENT für 29 Sprechstimmen (1978) – „...“, musikalische Montage für großes Orchester mit Klavier (1979) – PERPETUUM IMMOBILE für Blockflöte und präpariertes Klavier (1980) – ADOLF WÖFLI, Kurzoper (1980) – ... IN MEMORIAM für Bläserquintett (1980) – LIEDER (Texte: Ilse Aichinger) (1982) – SEXTETT für 3 Bratschen und 3 Celli (1982) – D'APRÈS UN PRÉLUDE DE MONS. COUPERIN für Cembalo (1982) – PHANTASIEN für Klarinette und Bratsche (1983) – 3 HOMMAGES für einen Interpreten an zwei im Abstand eines Vierteltones gestimmten Klavieren: I. HOMMAGE À GYÖRGY LIGETI; II. HOMMAGE À J. M. HAUSER; III. HOMMAGE À STEVE REICH (1983/85) – DUO für Bratsche und präpariertes Klavier (1984) – ... FÜR BLOCKFLÖTE UND CEMBALO (1987) – ... FÜR VIOLINE, VIOLA DA GAMBA, THEORBE UND CEMBALO (1988) – ... NACH KONZEPTEN VON FRIEDRICH HÖLDERLIN für Chor a-cappella (1986) – ... FÜR FLÖTE, KLARINETTE, POSAUNE UND KLAVIER (1986/87) – ... FÜR KLAVIER (1988) – ... FÜR QUERFLÖTE UND VIOLINE (1988) – PASSACAGLIA für großes Ensemble (1989) – ... ZERSTÄUBUNGSGEWÄCHSE ... Unveränderungen für 8 Schlagzeuger und Streichquartett (1989)

NICOLAUS RICHTER DE VROE

Aus weißen Listen

Weißer Listen habe ich die Zusammenstellungen aller klang- oder zeitbezogenen Wörter genannt, welche der jeweils ersten Seite von vier Büchern zu entnehmen waren:

Joyce, *Ulysses*

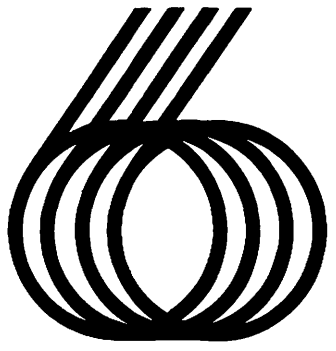
Kafka, *Der Prozeß*

Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*

Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

Mit Hilfe von Zufallsoperationen (für Vermischungen, Reihungen, Gruppierungen) erhielt ich diejenige Liste, welche dann sechs Spielern innerhalb zeitlich festgelegter Abschnitte bestimmte, aus der Umfunktionierung der Wörter in *Spielanweisungen* gewonnene Artikulationen zuordnet, wobei jeder Spieler sämtliche Wörter in eigener Reihung und Gruppierung *einmal durchspielt*.

Auf diese Weise ins Spiel gerufene Aspekte von Klang, Zeit und Stille ließen schlaglichtartig Vorstellungen von musikalischen Aktionen entstehen. Übrige, noch unerhellte Komponenten verloren erst in dem Moment an Unbestimmtheit, wenn sie in konkretisierten Instrumentalartikulationen auf-



gingen – nämlich als Bestandteile instrumentalartikulatorischer Funde, d. h. in Resultaten von (wort-)geleitetem Suchen oder improvisatorischem Spielen, welches ich an den verschiedenen Instrumenten mit einigem Vergnügen selbst vorgenommen habe.

Nicolaus Richter de Vroe

MARTIN FISCHER

Aus meinem fremden Land

Fragmente nach Bertolt Brecht, Paul Eluard u. Urs M. Fiechtner; für Sprecher/in, Oboe, Fagott, Posaune, Violine, Violoncello, Kontrabaß und Klavier; 1982/83.

Musikalische Kommunikation jenseits kulturindustrieller Deformationen ist längst nur mehr Utopie. In der postmodernen Inszenierung hat das musikalische Werk seine kommunikative Qualität preisgegeben. *Aus meinem fremden Land* setzt sich damit nicht auseinander. Die Fragmente, als solche geraten infolge ökonomischer Zwänge, leisten sich den Luxus, den auch die Neue Musik bestimmenden Marktgesetzen nicht zu gehorchen. Daß erst sechs Jahre nach der Fertigstellung des Werkes seine Uraufführung stattfindet, ist immerhin bemerkenswert.

Befremden als Antwort auf Erstarrung ist das Thema der Komposition. Jene mitteleuropäische Provinz, die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre als *Waldheimat* von sich Reden machte, ist nur über den biographischen Kontext mitkomponiert. Zentrales Moment des Werkes ist die Verzweiflung angesichts des Verlusts eigener Tradition. Ein Stück Trauerarbeit. Ein Versuch der Wiedererinnerung. Gleichzeitig ein Abschied, ein Verrat. Das Scheitern auch des radikalen Flügels der Aufklärung am eigenen Anspruch der Egalität ist das Kontinuum, an dem das Nichtsagbare sich aufreißt. *Aus meinem fremden Land* ist eine fragile Musik, die jenseits von Originalität und Kreation verlorene Splitter der Vitalität in Beziehung setzt zu den erstarrten Blöcken moderner Nekrophilie. Für Mißverständnisse ist gesorgt. Für Verärgerung auch. Man gönnt sich ja sonst nichts.

Martin Fischer

**Alles sagen**

Alles sagen ist alles was nottut doch fehlt's mir an Worten
Nicht lang genug ist der Tag des Lebens auch fehlt's mir an Kühnheit
Auf gut Glück spule ich träumend meine Bilder ab
Hab schlecht gelebt und klar zu sprechen schlecht gelernt

(Paul Eluard)

Rückzug

Hier reden zu viele, die
den Rückschlägen gehorchend
den Rückzug angetreten haben.

Sie übersehen, daß
in ihrem Rücken nichts mehr ist.
Gar nichts.
Der Boden hinter uns
hat kein Gesicht.

Es sind die
Niedergeschlagenen
die das Geschäft der Niederlage treiben.

(Urs M. Fiechtner)

Nirgends

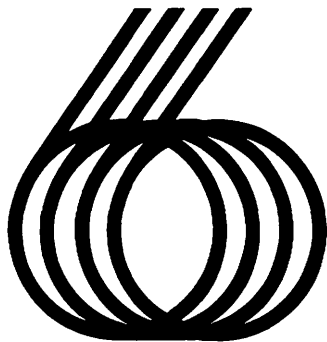
Nirgends ist mehr ein Ausweg
Kein Licht ist mehr zwischen den Häusern
In jedem Fenster schläft eine Schabe
Das Glück hat den Tod als Ladenschild

(Paul Eluard)

Übriggebliebene

Unsere Zahl schwindet hin.
Unsere Parolen sind in Unordnung. Einen Teil unsrer Wörter
Hat der Feind verdreht bis zur Unkenntlichkeit.
Was ist jetzt falsch von dem, was wir gesagt haben
Einiges oder Alles?
Auf wen rechnen wir noch? Sind wir übriggebliebene, herausgeschleu-
dert
Aus dem lebendigen Fluß? Werden wir zurückbleiben
Keinen mehr verstehend und von Keinem verstanden?
Erwarte
Keine andere Antwort als die deine!

(Bertolt Brecht)



MARTIN FISCHER

Geboren 1955 als Martin Schwarzenlander in Seewalchen, Oberösterreich. Musikstudium am Mozarteum in Salzburg (Kontrabaß, Musiktheorie, Elektroakustische Komposition). Februar 1987 Namensänderung durch Heirat mit der Autorin und Journalistin Erica Fischer. Lebt als freischaffender Komponist in Köln. Realisierte elektroakustische Werke in den Studios von Salzburg (Institut für musikalische Grundlagenforschung), Gent (Institut für Psychoakustik und elektronische Musik – IPEM), Graz (Elektronisches Studio der Musikhochschule), Bourges (G.M.E.B.) und Paris (Groupe de Recherches Musicales – GRM). Aufführungen in Europa, den USA und Lateinamerika; u. a.: Szene der Jugend, Salzburg 1975/78/81; Synthese, Bourges 1976/77/85; International Mixed-Media Festival, Gent 1977; Nucleo Musica Nueva de Montevideo 1980/81/85; Wiener Festwochen 1981; IGNM-Weltmusiktage, Gent 1981, Graz 1982; New Sounds from Vienna, New York 1983; Tage für politische Musik, Zürich 1985; Tage für Neue Musik, Wrocław 1987; Europalia, Brüssel 1987; Acoustica, Wien 1988.

WERKE

REPRESSION nach Prof. von Gruber, Karl Heinz Stockhausen u. a.; für Tonband (1975) – STETS BEREIT nach Bruno Kreisky u. a.; für Tonband (1976) – ERST WOLLT IHR DEN PETERSBRUNNHOF, DANN HELLBRUNN UND SCHLIESSLICH GAR SCHLOSS MIRABELL nach Hans Werner Henze, Karl Marx u. a.; für Tonband und Diapositive (1976) – UNTER DEM PFLASTERSTEIN (NOCH IMMER) LIEGT DER STRAND nach Jean Genet, Karl Marx u. a.; für Tonband, Transistor-Radio und Diapositive (1977) – PROLEGOMENA für Tonband (1977) – DAS UNRECHT IN MEINEM BAD nach Erich Fried u. a.; für Tonband und Diapositive (1980) – CHACCEL – MUSIK FÜR DEN FRÜHEN ABEND für Tonband (1980) – ERWÄGUNG nach Erich Fried; für Tonband (1980) – GLÜCKLICH UND FREI nach Ernst Jandl, Ernest Mandel, Philipp Stassny u. a.; für Sprecher/in, Violine, Trompete, Posaune, Kontrabaß und Klavier (1981) – FLATTERN nach Ernst Jandl; für Sprecher/in, Violine, Trompete, Posaune, E-Baß und Klavier (1981) – KEINEN TRIUMPH nach Ingeborg Bachmann; für Sprecher/in, Violine, Trompete, Posaune, E-Baß und Klavier (1981) – AUFFORDERUNG DAS LAUFEN ZU LERNEN nach Guntram Vesper; für Sprecher/in, Violine, Trompete, Posaune, E-Baß und Klavier (1981) – ERSTE HILFE nach Erich Fried; für Sprecher/in, Violine, Kontrabaß und Klavier (1981) – AUS MEINEM FREMDEN LAND – FRAGMENTE nach Bertolt Brecht, Paul Eluard u. Urs M. Fiechtner; für Sprecher/in, Oboe, Fagott, Posaune, Violine, Violoncello, Kontrabaß und Klavier (1982/83) – NICHT EIN WASSERTROPFEN FEHLT DEM MEER für Tonband und Diapositive (1984) – THEATER DER STRASSE für 60 tanzende Schauspieler, Tonband, live-electronic und flexible Skulpturen (1986) – VIER TAGE IM AUGUST für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Tonband (1986) – KLAVIER-SKIZZEN FÜR EINE SEXUELL EMANZIPIERTE FEMINISTIN für Klavier und Tonband (1986/87) – PROJEKT MANN für Tonband und Diapositive (1987)



BEAT FURRER: Ultimi Cori

Der Gesang – Aufschrei und Beschwörungsformel – gleicht in „Ultimi Cori“ einer Art Ritual.

Die wiederholenden Klänge der beiden sich über einen immensen Abgrund zurufenden Chöre, die harten Attacken der drei im Raum verteilten Schlagzeuger bannen in ihrer Intensität die Ängste der Nacht, deren düstere Bilder Ungarettis „Calava senza luna la notte“ („Es kam die Nacht herunter“) hervorruft. Sie beschwören das Licht – sie beschwören die fernen Erinnerungen an das Flüstern der Geliebten „La tua parola spenta“ („Dein Wort, das Erlöschene“).

Beat Furrer

Aus Ultimi cori per la terra promessa von Giuseppe Ungaretti

...
Accadrà di vedere
Espandersi il deserto.

È pieno di promesse il nascere.

Verso meta si fugge:
Chi la conoscerà?

Lontani, in quell' alone d'echi,
Mentre in me riemergì, nel brusio
Mi ascolto che da un sonno ti sollevi
Che ci prevede a lungo.

Da te lontano più non odo ai rami
I bisbigli

Dal fondo di notti di memoria.

Solo ch'io trasalisca rammentando
Come improvvisa odori.

Da quella stella all'altra
Si carcera la notte
In turbinante vuota dismisura,
Da quella solitudine di stella
A quella solitudine di stella.

Rilucere in veduto d'abbagliati
Spazi ove immemorabile
Vita passano gli astri
Dal peso pazzi della solitudine.

Veglia e sonno finiscano.

Per sopportare il chiaro, la sua sferza,
Se il chiaro apparirà,
Per sopportare il chiaro, per fissarlo,

Al partire ti addestro,
Espio la tua colpa.

Torna, ritorna, fuori di sé torna,
E sempre l'odo più addentro di me
Farsi sempre più viva,
Chiara, affettuosa, più amata, terribile,
La tua parola spenta.

È senza fiato, sera, irrespirabile.

Calava a Siracusa senza luna
La notte e l'acqua plumbea
E ferma nel suo fosso riappariva,
Soli andavamo dentro la rovina,

Mi afferri nelle grinfie azzurre il nebbio
E, all'apice del sole,

Mi lasci sulla sabbia
 Cadere in pasto ai corvi,
 Non porterò più sulle spalle il fango,
 Mondo m'avranno il fuoco,
 I rostri crocidanti
 L'azzannare afroroso di sciacalli....

Ultimi cori per la terra promessa von Giuseppe Ungaretti
 (Übertragung von Paul Celan)

... wird ihm zuteil
 der Anblick der expandierenden Wüste,

Geburt voll Verheißung,

Auf ein Ziel hält die Flucht zu:
 wer kennt's?

Fern, im Echohof, sind wir,
 in mir tauchst du herauf, aufs neue, ich höre
 mich im Gewisper, das hebst du aus einem Schlaf,
 der sah uns voraus, lang schon.

weitab von dir hör ich das Laub
 nicht flüstern und sich verflüstern im Baum,

aus Erinnerungsnächten,

nur daß ich auffahr, erinnernd,
 wie du Däfte herzauberst,
 während es aufklagt.

Stern-zu-Stern, zwischenein
 kerkert die Nacht sich,

Unmaß, kreisendes, leeres,
 von dieser Sterneinsamkeit
 zu jener Sterneinsamkeit.

Erglänzen, ungesehen von geblendeten
 Räumen, wo die Gestirne
 unvordenkliches Leben hinbringen, von
 der Wucht der Einsamkeit irr.

Kein Wachen mehr und kein Schlafen

Die Helle zu ertragen, den Geißel-
 hieb, wenn die Helle aufscheint,

leid ich dich zu,
 büß ich ab deine Schuld,

da wieder da, außer sich wieder da,
 tiefer in mir und tiefer, ich hör es,
 reger, lebendiger,
 heller, inniger, stärker geliebt, furchtbar:
 dein Wort, das erloschne.

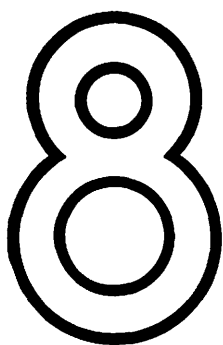
Nicht atembar der Abend, kein Lufthauch,

Es kam die Nacht herunter, mondlos,
 (auf Syrakus) und das Wasser, bleiern
 und stet, war wieder da, im Graben,

wir schritten durch die Trümmer, unbegleitet,

Es soll mich greifen, mit seinen blauen Fängen, der Geier,
 und mich, wenn die Sonne zuhöchst steht,
 in den Sand fallen lassen,
 ein Rabenfraß.

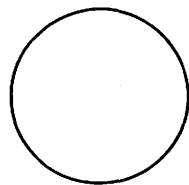
Kein Schlamm mehr auf meinen Schultern,
 rein, so haben mich die Feuer,
 die krächzenden Schnäbel,
 die Pestzähne der Schakale.



DER MAGISCHE KLANG

EIN FEST FÜR

GIACINTO SCELSI



Günter Kuhn

„ ... wenn man will, der Herzschlag
der Erde ... “

Wegweiser zur Scelsi-Nacht

Klanginsel 1

Mit dem Ton h, heftig zwischen dynamischen Extremen schwan-
kend und im Vibrato der mittlerweile verdoppelten Existenz den
Kern seiner Energie suchend, beginnt die Konzernacht für Giacinto
Scelsi. Frances-Marie Uitti spielt den ersten Teil der TRILOGY für
Violoncello solo. Die drei autonomen Kompositionen sind jeweils
einem Lebensstadium zugeordnet: Jugend – Reife – Alter. TRI-
PHON aus dem Jahr 1957 eröffnet den Abend; DITHOME, dessen
voller Untertitel „Reife-Energie-Gedanke“ lautet, markiert seinen
Mittelpunkt; und mit dem acht Jahre später entstandenen YGGHUR
verklingt die Konzernacht im Sinne der Scelsischen Anmerkung
„Alter-Erinnerungen-Katharsis/Befreiung“.

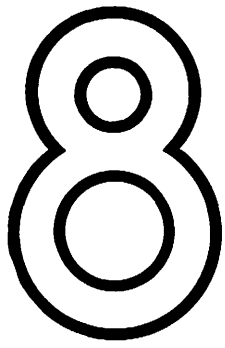
Das eröffnende h drängt mit Wucht und reich figuriert duch den
Tritonus nach unten zu f. Vierteltonabweichungen erst Richtung
fis, schließlich verstärkt zu e und es konstituieren jenes Tonzen-
trum, das als Energieherd des Stückes TRIPHON hörbar wird. Nach
rhythmischen Verfeinerungen und Temposteigerungen, nach weit-
räumigen Figurationen und Oktavierungen erweist sich der Ton-
raum um e–f jeweils wieder als Mitte. Seine Energie bündelt sich
zum Höhepunkt der Komposition in einem oktavierten fis und
entschwindet schließlich, nachdem die zentralen Sekundschriffe
vierteltönig ausgeleuchtet wurden, mit es.

Das zweisätzig Duo KO-LHO beginnt mit einem e der Flöte, zu dem
ein d der Klarinette erklingt, und endet mit einem e ebendieses
Instrumentes, versehen mit einem pianissimo hingetupften f der
Flöte. Ausgehend von der großen Sekund weitet sich der Tonraum
abwärts. Das erste Erscheinen des f hebt die Musik zurück nach
d–e, mit quintolischem Staccato (Flöte) und Vibrato (Klarinette)
wird das e unisono und facettenreich endgültig zum Zentralton,
bevor die kleine Sekund e–f zum erstenmal erklingt. Diese kleine
Sekund erscheint wenige Takte später als bekräftigter Verweis auf
das Ende des Stückes ein zweitesmal.

Kurz darauf scheinen jene Spangen zu brechen, die bis dahin den
Tonraum einer kleinen Sext erzwungen hatten. Geschwindigkeit
und Weiträumigkeit der Tonbewegungen steigern sich. Erinnerun-
gen an den Anfang tauchen auf, rhythmisch verfeinert und ver-
mehrt aus dem Bereich der Vierteltöne schöpfend.

Neun Takte vor Schluß erklingt schließlich wieder die kleine Sekund
e–f. Seit ihrem Erscheinen kurz nach Beginn war sie nur einmal,
flüchtig und wie zufällig aus einem cis–d Ambiente gefallen, zu
hören gewesen. Die Vorbereitung der beiden letzten Auftritte dieses
Intervalles entspricht jener des bekräftigenden, zweiten Erschei-
nens. Mit Umspielungen versehen und zeitlich gedehnt erreicht die
Flöte wiederum über fis den Schlußton f, die Klarinette das e vom
dis aus. Mit einem absterbenden pianissimo e endet der vom Wech-
selspiel zwischen großer und kleiner Sekund rund um e getragene
erste Satz der Komposition KO-LHO.

In den dreißiger Jahren eignet sich Giacinto Scelsi Kompositions-
techniken der Scrijabinischen Schule (bei Egon Köhler in Genf) und
der Dodekaphonie (bei Walter Klein in Wien) an. Viele Werke dieser
Zeit harren noch einer Würdigung, da sie vor einen entscheidenden
Umbruch in Scelsis Entwicklung fallen. Eine ernste, nicht bloß kom-
positorische Krise während der vierziger Jahre bewältigt er durch



Hinwendung zu östlichem Denken, durch die Entdeckung der Wesenhaftigkeit des Klanges selbst. Das Wissen um die „Gewalt des Klanges; seine Macht über alles in unmittelbarer Nachbarschaft“ (Uitti über Scelsi) zwingt ihn letztlich zum radikalen Verzicht auf alles Angelernte. KYA (1959), für Klarinette und 7 Instrumente unmittelbar vor den Quattro Pezzi geschrieben, ist ein Werk des produktiven Umbruchs.

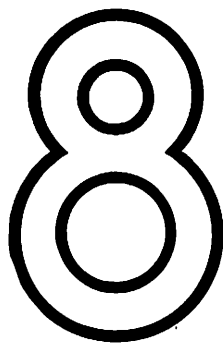
Klanginsel 2

In die letzte Zeit der schrittweisen Entwicklung seiner neuen Idee von Musik fällt die Komposition des Werkes PWYLL für Flöte solo aus dem Jahr 1954, das aus einer kurzen, drei Töne umfassenden Phrase erwächst. PWYLL erzählt von der Möglichkeit, eine Enge – kleine und große Sekund, kleine Terz – zu einer Weite auszudehnen, ohne einen Konflikt hervorzurufen. Dem vorerst Unscheinbaren kommt die Chance zu, sich in all seinen verborgenen Aspekten zu zeigen. In den Schlußtakten von PWYLL findet man die drei Töne der anfänglichen Phrase wieder. Zwei davon konnten sich, verteilt auf über zwei Oktaven, als Hauptdarsteller profilieren.

1959 „komponiert“ Giacinto Scelsi die QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLA für Kammerorchester. Mit diesen vier Orchesterstücken über jeweils eine Note aber kehrt er dem „com-ponere“, dem Zusammensetzen, endgültig den Rücken. Jedes Stück erscheint als riesenhaftes, schillerndes Panorama eines Tones und doch zugleich als dessen mikroskopisch genaues Abbild. Alle Zustandsdeterminanten des jeweiligen Tones verändern sich nach genau festgelegter und auf höchst komplexe Art und Weise. Klangfarben, Spieltechniken, Lautstärke, Rhythmen strukturieren in ihrer Veränderlichkeit das Erscheinungsbild des Tones; dieser ändert aber auch – worauf Heinz-Klaus Metzger verweist – „seine Höhe, ohne darüber seine Identität als einundderselbe Ton einzubüßen“. Genau damit seien europäische Hörgewohnheiten außer Kraft gesetzt und „ein total neues Hören postuliert“.

Über einen Zeitraum von zehn Jahren (1962/72) erstreckt sich die Arbeit an dem Liederzyklus CANTI DEL CAPRICORNO (Gesänge des Steinbocks) für Sopran solo. Größtenteils in Zusammenarbeit mit der japanischen, in Rom lebenden Sängerin Michiko Hirayama entstanden, ist in diesen Soli – wie Martin Zenck über Scelsis Musik schreibt – „die für den Ton prinzipielle Differenz zwischen Kern und Hülle, Innen – und Außenseite, aufgehoben“, sie verschmelzen ineinander. Exzessives Vibrato und Verändern der Stimmcharakteristik, Vorschlagsnoten und Flatterzunge, abwechslungsreiche Dynamik, verschiedenste Vokalansätze und die als Text fungierenden Phoneme selbst erscheinen nicht mehr als die einen Ton zusätzlich definierenden Merkmale. Deutlicher vielleicht als in instrumentaler Musik Scelsis tritt hier zutage, daß es letztendlich nicht um einen Ton geht, der ergründet wird, sondern um das Beschwören eines Klanges, das Eintauchen in die Intensität seiner Wirkung.

Einzelne Lieder verweisen auf eine nicht strikt meditative Innenschau, sie verhelfen dem Klang zu heftigem, ekstatischen Leben. „Scelsis Musik ist weder für den Verstand noch für die Ohren, sondern für den ganzen Körper“, schreibt Alvin Curran in einem Nachruf, in dem er auch die „gefährlich schönen Melodien“ des Giacinto Scelsi würdigt. Spuren davon finden sich in diesem Konzertabend in jenen CANTI DEL CAPRICORNO, denen ein kleines Motiv – die Aufeinanderfolge von kleiner Terz und großer Sekund – eingewoben ist.



Klanginsel 3

Das Violinkonzert ANAHIT von 1965, das den Untertitel „Lyrisches Poem über den Namen der Venus“ trägt, führt in den QUATTRO PEZZI formulierte, musikalische Gedanken weiter. Das Eindringen in bestimmte Klangzustände läßt sich verschiebende Spektren schillernder Klänge entstehen, die ein hierarchieloses Nebeneinander von Durakkord und Mikrintervallschichtungen mit sich bringen. Das mit 18 solistisch spielenden Instrumenten besetzte Orchester und die nur durch ihren größeren Schwierigkeitsgrad ausgezeichnete Violinstimme gestalten durch den Verlauf des gesamten Klangvolumens die Form, sodaß das Verstummen des Orchesters während der „Kadenz“ der Violine zu einem bloßen Sonderfall inmitten vieler denkbarer Zusammensetzungen gerät.

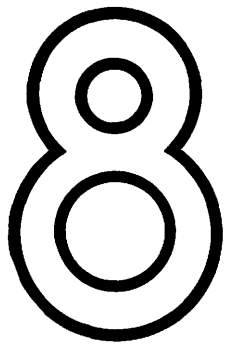
Vier Jahre vor „ANAHIT“ schreibt Scelsi das Orchesterwerk „AIÒN“, dessen vier Sätze „Vier Episoden aus einem Tage des Lebens Brahmas“ entsprechen. Im ersten und längsten Satz umrahmen ruhige Passagen drei heftige Aufschwünge, die vom abrupten Einsatz metallischen Schlagzeugs, von der Wucht ungeschminkten Lärms geprägt sind. Mikrotonale Prozesse dominieren im zweiten und im dritten Satz. Während das unheimliche, düstere Hämmern im zweiten Satz von einer jener „gefährlich schönen Melodien“ der tiefen Instrumente aufgefangen und der Satz zu einem ruhigen Ausklang gebracht wird, löst sich die in Vierteltöne aufgefächerte Spannung rund um den Zentralton e im dritten Satz nicht auf, er endet heftig mit der zuvor konstituierten Sekund e–fes. Während des letzten Satzes scheint eine Steigerung den Zentralton um einen Ganzton zu heben, bevor geheimnisvolle Schlagzeugpassagen AIÒN beenden.

Die Hingabe an östliches Denken und östliche Religion bewirkte nicht nur Giacinto Scelsis geheimnisvolle Genesung und damit einhergehend seinen Aufbruch in neue kompositorische Welten, sie ist an episodenhaft aufzählbaren Details seiner Lebensführung festzumachen: an seiner zeitweiligen Vorliebe für zum Teil ausführliche, auf Indien verweisende Untertitel wie die zu AIÒN oder der 8. Suite für Klavier ebenso, wie an seinem Wissen darum, nicht zum ersten Mal auf dieser Welt zu sein. Seine Verweigerung bezüglich ihn porträtierender Photos und ihre Ersetzung durch das Zenbuddhistische Kreis-Linie-Zeichen entspricht seiner Auffassung, nicht Komponist, also handelndes Subjekt zu sein, sondern ein Medium, durch das die Musik wie durch einen lebensspendenden Filter hindurch müsse.

Klanginsel 4

„BOT-BA – Eine Evokation Tibets, mit seinen Klöstern im Hochgebirge: tibetanische Rituale, Gebete und Tänze“ schreibt Scelsi 1952 über die SUITE NR. 8 für Klavier. Der fünfte, mit „Lento“ überschriebene Satz der sechssätzigen, episch meditativen Suite ist der kürzeste und radikalste. Ausschließlich auf dem Ton ges basierend, der auch häufig oktaviert wird, erklingt während des einzigen Abweichens des Basses von ges (nach a, wobei ein vorhin oktaviertes ges erhalten bleibt) die durverdächtige große Terz b im Diskant. Doch sobald der gewohnte Baßton wieder etabliert ist, findet sich das a als kleine Sekund zu b wieder und steuert dem ersten forte-Höhepunkt zu.

Drei Jahre später entsteht ACTION MUSIC, das Scelsis letztes Werk für Klavier bleiben sollte. Dient eine kleine Sekund in der SUITE NR. 8 noch meditativem Beharren, so entbrennt in der ACTION MUSIC ein wildes Gegeneinander von Sekundakkorden und weiträumigen Clustern, die mit der Handfläche, der Faust oder dem Unterarm



zu spielen sind. Scelsi, der im Jahr darauf erstmals Vierteltöne notiert, scheint wutentbrannt zwischen die Tasten zu wollen, doch dabei drohen selbst die Sekunden ihre Eigenständigkeit zu verlieren und vom Sog der Aktion, des Clusterspielens mitgerissen zu werden.

Nachdem Scelsi begonnen hatte, Vierteltöne in seinen Kompositionen zu verwenden, verzichtet er auf Kompositionen für Klavier. Auch ein Vierteltonklavier à la Alois Haba hätte nicht weitergeholfen. Scelsis Mikrintervalle finden in ihrer Offenheit, im nahtlosen Übergang zur halbtönig gestimmten Skala ihren Sinn, ist doch die Energie der atmenden Veränderlichkeit jedweden Klanges das zu ergründende Geheimnis.

Klanginsel 5

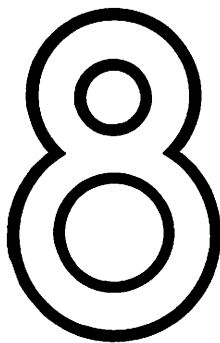
Ähnlich TAIAGARÙ entstand die TRILOGY in enger Zusammenarbeit von Interpret und Komponist. Die Cellistin France-Marie Uitti erzählt, sie hätten „stundenlang an der Klangqualität gearbeitet, daran, die Energie auf den Klang zu richten. Dann fanden wir Nuancen, schrieben sie auf, spielten sie, schrieben sie neu auf.“ DITHOME, der zweite Teil der Cello-Trilogie, beginnt mit einer kleinen aufsteigenden Melodie in langen Notenwerten, ausgehend von e. Bis zu ihrem dritten Anlauf ist sie in kleine Notenwerte und Tonrepetitionen zerfallen, aus denen sich, wiederum von e ausgehend – Beschleunigung und Vorschlagsketten entwickeln. Mehrmals scheint die Musik nach oben zu kippen, bis sich nach Ende der Ausdehnungsphase eine Klangkette, basierend auf dem Ton e und jeweils von fortissimo nach piano decrescierend, einstellt, unterbrochen nur von kurzen, heftigen Ausbrüchen. An dieser Stelle erreicht DITHOME seinen Scheitelpunkt und entwickelt sich, teilweise notengetreu, rückwärts. Die Erfahrung der miterlebten, vorsichtig emphatischen Erkundung des Tonraums dient nun als Erinnerung am Weg zurück nach e.

PRANAM II ist ein Kammermusikwerk für neun Instrumente, deren Gemeinsames die Möglichkeit langanhaltender Tonerzeugung ist. Es beginnt und endet extrem leise, ein Klangkomplex rund um das cis entsteht wie aus dem Nichts, zeigt sich in ausgehaltenen Verstärkungen besonders der weit entfernten Obertöne und entschwindet wieder. Der Obertonraum wird in eine zeitliche Dimension geklappt.

Klanginsel 6

Den Obertönen nach zu hören ist entweder auskomponierter Gegenstand des Werkes wie in PRANAM II, oder unüberhörbares Anliegen, wie in OKANAGON für Harfe, Kontrabaß und Tam-Tam. Diese Versenkung in die zeitliche Strukturierung von Resonanzen und Spektralfarben trägt den Untertitel: „Okanagon‘ ist als ein Ritus oder, wenn man will, als der Herzschlag der Erde aufzufassen“.

Welch ungestüme Kraft Giacinto Scelsi in der Energie des Klanges zu finden fähig war, macht sein 2. STREICHQUARTETT von 1961 hörbar. Von Pizzikato, Tremolo und Vierteltonabweichungen verzerrt, streben die vier Stimmen, an ein Unisono erinnernd, aufwärts. Doch schon die Bezeichnung Unisono ist obsolet. Kratzend über Saiten streichend, die mit scheppernden, klirrenden Metalldämpfern versehen sind, verbeißen sich die Streichinstrumente in vielfältige Verästelungen. Das alte Unisono erweist sich einmal mehr als der vibrierende Klangton, sei es, daß Scelsi gewalttätig oder besessen in ihn eindringen will, sei es, daß er dessen ungeahnte Energie freisetzen kann.



Klanginsel 7

Durch Scelsis Tod im August 1988 werden viele Fragen wohl für immer unbeantwortet bleiben. Zahlreiche seiner Werktitel sind von einer Aura der magischen Unerklärbarkeit, der produktiven Unauflösbarkeit umgeben, so auch RITI: I FUNERALI D' ACHILLE (1962) für drei Schlagzeuger.

Der dritte Satz des Duos RUCKE DI GUCC (1957) beginnt mit der vorbeihuschenden, von der Oboe zur Piccoloflöte weitergegebenen Intervallfolge Tritonus–Quart–Tritonus–Quart–Tritonus. Damit ist ein Tonvorrat von sechs Tönen gegeben, aufgeteilt in zwei, aus Halbtonschritten zusammengesetzten Dreiergruppen. Im Laufe der nun folgenden Entfaltung der darin angelegten Schattierungen, Umspielungen oder Auffächerungen, an der auch weitere Töne beteiligt sind, entpuppen sich a und e, also ein Ton aus jeder Gruppe, als dominant. Nach heftigen Figurationen, in denen naturgemäß Tritonus, Quart und Quint entscheidende Funktion besitzen, erweist sich a als mit einer wie magnetischen Kraft ausgestattet, um die anderen Töne um sich zu gruppieren. Dem erst längeren, durch Triller versteckten Zusammentreffen von a und e folgt ein Pendeln der Piccoloflöte zwischen den beiden Tönen, von kurzen Einwüfen der Oboe scheint jeweils die Energie zum Wechsel zu kommen. Das Stück endet mit schnellen, lauten, insistierenden Tonrepetitionen und Flatterzunge, wobei sich die Flöte auf ein hohes e konzentriert, dem der Basiston a an der Oboe unterlegt ist.

Der letzte Teil der TRILOGY für Violoncello beendet diese Nacht des Giacinto Scelsi. YGGHUR von 1965 setzt aber keinen Schlußpunkt, markiert nicht ein Beendetsein. Manchmal scheine uns, der Klang habe nur zwei Dimensionen, sagte Giacinto Scelsi 1954, von der dritten, la profondeur, der Tiefe, wüßten wir zwar, daß sie existiert, aber in gewisser Hinsicht entwische sie uns. In YGGHUR erlischt die Dimension der Klang-Tiefe auch nach dem pianissimo-Verklängen des letzten Tones nicht. Der Untertitel weist aus, dieses Stück Musik handle von „Alter–Erinnerungen–Katharsis/Befreiung“. YGGHUR ist die Katharsis des Hörens.

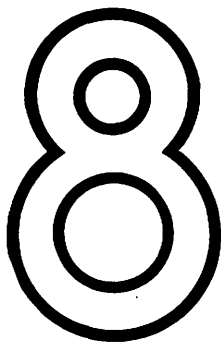
Christian Scheib

Vermutungen über Scelsi

von HANS ZENDER

Über Giacinto Scelsi ist seit seinem Tode viel geschrieben worden – zu viel, möchte man sagen; denn selbst wenn man von Äußerungen offenkundiger Ignoranz oder Perfidie, die es in Italien gegeben hat, einmal absieht, spürt man bei vielen Kommentaren eine gewisse Ratlosigkeit in der Beschreibung des *Phänomens Scelsi*. Man kann die offenkundige starke Wirkung seiner Musik nicht leugnen, aber die üblichen analytischen Instrumente scheinen bei Scelsi nicht zu greifen, an ihm abzuleiten.

Bei der Beziehung des Interpreten zu einer Partitur gibt es eine entscheidende Frage, die oft erst nach langem Umgang mit einem Werk beantwortet werden kann: *lebt* diese Partitur? Oder besteht sie – mehr oder weniger – aus Papier? Ich gehöre zu den wenigen Interpreten, welche sich in den vergangenen 25 Jahren einigermaßen regelmäßig für Scelsi eingesetzt haben; dazu kommt die einzigartige Erfahrung, im September 87 jenes Konzert der IGNM in der Kölner Philharmonie dirigiert zu haben, das man allgemein



als den großen *Durchbruch* Scelsis bezeichnet hat. Wenn so eigene Erfahrung zur Evidenz geworden ist, daß die Konzepte Scelsis leben, daß sie Interpret und Hörer tragen – so stellen sich die Fragen, welche die Theoretiker beschäftigen, auf andere Weise neu; anstatt Scelsi an Modellen anderer Komponisten zu messen, beginnt man nach der Tragfähigkeit derjenigen theoretischen Grundlagen zu fragen, welche zur kritischen Sichtung der Werke Scelsis benutzt wurden.

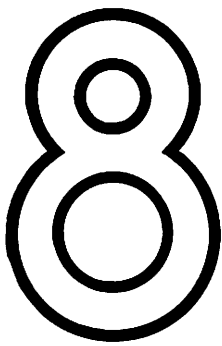
Unsere Frage soll also ganz einfach lauten: was ist es, das bei Scelsi *wirkt*? Dazu will ich drei Vermutungen aussprechen:

Erste Vermutung: *Scelsi hat auf radikale Weise ein Konzept «intuitiver Musik» realisiert.*

Ich lernte Scelsi 1963 kennen; schon im ersten Gespräch beschrieb er mir seine Arbeitsweise, auf Spezialinstrumenten improvisierend seine Konzepte festzuhalten und sie dann – von andern – schriftlich fixieren zu lassen. Keine Rede also von Geheimniskrämerei: jeder, der sich überhaupt für Scelsi interessierte (und das war damals fast niemand), wußte über diese Arbeitsweise Bescheid, die mich sofort an die *blitzartige* Malweise bestimmter Tachisten bzw. Maler des Informell erinnerte. In der Tat gibt es für den Komponisten keine andere Möglichkeit, seine Ideen unmittelbar zu realisieren, als in einem besonders geladenen Augenblick auf einem Instrument zu improvisieren: selbst die schnellste schriftliche Aufzeichnung kann niemals in *real time* stattfinden. – Die hunderttausend Buchstaben der Schrift müssen zwischengeschaltet werden: eine Art der rhythmischen Notation muß unter vielen gleichwertigen ausgewählt werden, Tonsystem, Intervalle, Klangfarben, dynamische Werte usw. festgelegt werden – es gibt kein unmittelbares schriftliches Komponieren. Scelsi entschied sich ganz bewußt dafür, seine Konzepte in inspirierten Momenten zu kreieren und *dann nicht mehr anzutasten*. Hätte er die Partituren selber ausgeschrieben, wäre der geistige Prozeß in ihm selber ganz anders verlaufen, d. h. hätten sich die Konzepte auf ganz natürliche Weise weiterentwickelt, differenziert etc. Mit dieser Entscheidung hat Scelsi nicht nur sein eigenes Komponieren definiert – nämlich als unabhängig vom quantifizierenden Denken eines bewußt konstruierenden Kompositionsprozesses –; er hat auch die Niederschrift der Komposition neu definiert, nämlich als *Teil der Interpretation*. Nicht nur der ausführende Musiker ist Interpret: auch der, welcher die Partitur schreibt, ist es; und Scelsi nahm – und das sprach er damals mir gegenüber klar aus – die Musiker und Dirigenten seiner Werke wenn möglich noch strenger als andere Komponisten in die Pflicht, hinter dem geschriebenen Buchstaben den Geist seines Werkes zu suchen.

Dieses Konzept von intuitiver Musik scheint mir radikaler und *richtiger* als vergleichbare Konzepte, die damals im Umlauf waren. Bürdeten diese den Vorgang des Improvisierens den Interpreten auf, indem sie eine Ideologie von der Freiheit der Interpreten entwickelten und den Musikern zu bestimmten (oft genau festgelegten) Zeitpunkten inspirierte Improvisation anbefahlen, so war Scelsi der Meinung, daß der Komponist nur sich selber so etwas abverlangen dürfe. Das so Entstandene mußte dann allerdings auch, ohne Rücksicht auf die Gepflogenheiten der Zunft, in seinem Sondercharakter bewahrt werden; daher der provozierende Verzicht, selber zu schreiben.

Daß hier das traditionelle Verständnis von Komposition im Nerv getroffen wurde, ist klar; auch verständlich, daß in Italien, wo der Akademismus womöglich noch ausgeprägter als in Frankreich war und ist – und zwar unabhängig davon, ob seine Träger *moderne*

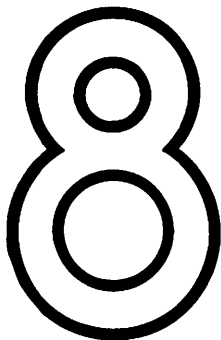


oder *reaktionäre* Positionen beziehen – ein Mann wie Scelsi nicht nur zum Außenseiter, sondern zum *vecchio dilettante* erklärt werden mußte. Festzustellen ist dazu noch, daß Scelsi, obwohl von der Wichtigkeit seiner Arbeit tief überzeugt, von einer außergewöhnlichen Bescheidenheit im Auftreten war; ich habe niemals einen Komponisten kennengelernt, der so wenig für seine eigene Arbeit warb, und gleichzeitig andere Komponisten so selbstlos und unablässig förderte.

Es geht bei diesem Konflikt nur vordergründig um die Frage der kompositorischen Technik; dahinter steht der Zusammenprall zweier Arten von kompositorischem Selbstverständnis. Hier der Fachmann, welcher in einem kontrollierbaren Prozeß und unter Entwicklung einer spezifischen Virtuosität im Bauen feinsten Netze und kombinatorischer Mechanismen Partituren schreibt, die für bestimmte gesellschaftliche Gelegenheiten (und ist ein *musica viva*-Konzert oder ein IGMM-Fest schließlich etwas anderes?) konzipiert werden – und hier der outsider, der eine völlig andere Art von Musik entwickelt, deren *Botschaft* in die bestehenden Verhältnisse nicht, oder fast nicht, hineinpaßt. Man braucht gar nicht bis zu Hindemiths Vorstellung von *angewandter Musik* zu gehen, um den Widerstand der Kollegen zu verstehen, die ja, trotz allem Individualismus, auch so etwas wie eine berufsständige Organisation zu bilden scheinen. Ich gestehe, daß auch ich selber heute noch die Arbeitsweise Scelsis als für mich persönlich inakzeptabel empfinde; aber durch die Kraft seiner Werke fühle ich mich gezwungen, sie bei ihm zu akzeptieren, da sie offenbar der einzige Weg war, sein imposantes Lebenswerk entstehen zu lassen. Auch muß man sehen, daß in der kompromißlosen Haltung Scelsis etwas vom Geist der großen Väter der Avantgarde, vom Geist Ives, Schönbergs, Varèses weiterlebte.

Zweite Vermutung: Die Musik Scelsis bewegt sich in Zeiteinheiten, die wesentlich größer sind als die in der meisten uns vertrauten Musik benutzten.

Die Frage nach der kombinatorischen Logik bei Scelsi, nach dem, was die Franzosen *écriture* nennen, stellt sich einem Musiker gerade dann, wenn er den starken Zusammenhang, den *Sog* dieser Musik empfindet. Zur Erklärung der Einheitlichkeit der Musik Scelsis wird meistens auf eine Eigenheit seiner Arbeitsweise hingewiesen: einen ganzen Abschnitt bzw. einen ganzen Satz mit nur einer Tonhöhe zu bestreiten. Abgesehen davon, daß viele Werke auch des späteren Scelsi nicht ausschließlich auf diese Weise konzipiert sind, haben auch eine Reihe anderer Komponisten Werke unter Verwendung nur einer einzigen Tonhöhe geschrieben – man denke nur an Zimmermanns *Stille und Umkehr*, dieses Stück hat, trotz technischer Verwandtschaft, eine völlig andere Wirkung auf den Hörer. Hingegen scheint mir im Umgang Scelsis mit der Zeit das zu liegen, was ihn von anderen Komponisten unterscheidet. Wir sind gewohnt, unsere Analysen auf Zeiträume zu konzentrieren, welche in Sekunden gemessen werden; wendet man dieses Denken auf eine Partitur Scelsis an, ist das Ergebnis tatsächlich recht mager. Nun zeigt aber gerade die Erfahrung des Interpreten, daß man sich Scelsi erst zu nähern beginnt, wenn man in viel größeren Zeitstrecken denkt – etwa in Minutenwerten statt in Sekunden. Seine Musik hat eine andere Beziehung zu unserem Wahrnehmungsapparat als sonstige Musik – insbesondere zum Kurzzeitgedächtnis. Die Hirnforschung unterscheidet ja Hirnwellen ganz verschiedener Geschwindigkeit; mir ist nicht bekannt, ob jemand schon einmal ernsthaft über die Beziehung kompositorischer Techniken (unter spezieller Herausarbeitung des Faktors



Zeit) zu den verschiedenen Wellenformen der Gehirnaktivität nachgedacht hat. Auf jeden Fall haben wir uns gerade in der neuen Musik an immer schnellere Bewußtseinstätigkeit gewöhnt, während Scelsi im Gegensatz dazu am anderen Ende der Wahrnehmung arbeitet: er scheint so etwas wie *Theta-Wellen* (die langsamsten bekannten Hirnwellen) zu komponieren ...

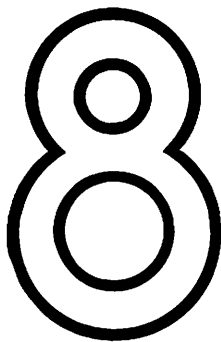
Scelsi denkt nicht in Parametern. Er kann sich das sozusagen leisten durch seinen Verzicht auf jede Art motivischer Arbeit, ja auf Skalen und Intervalle überhaupt, ebenso wie auf rhythmische Muster. Durch diesen Verzicht ist er weder in der Gefahr, in traditionelles europäisches Denken zurückzufallen, noch sind technische Beziehungen zu außereuropäischen Musikkulturen nachweisbar (auch wenn Einzelheiten der Instrumentation solches bisweilen zu suggerieren scheinen.)

Da Scelsi beim Entwickeln seiner Konzepte keinerlei bewußte Parameterarbeit leistet, wäre es falsch, in seinen Partituren nach spezifischen Ordnungen der einzelnen Parameter suchen zu wollen; man muß diese Musik wohl so nehmen, wie sie entstanden ist, nämlich ganzheitlich. Daß es doch Kriterien gibt, sie zu erfassen (und auch die qualitativen Unterschiede der einzelnen Werke zu erklären), möchte ich vermuten; man müßte diese Musik mehr wie eine Landschaft, anstatt wie eine Architektur betrachten – etwa so wie man eine Fantasie aus barocker oder klassisch-romantischer Zeit betrachtet. Ich möchte Kategorien wie *Vibration* und *Dehnung* vorschlagen, *Fluß*, *Stau*, *Umleitung*, *Wirbel* und *Glättung*, *Erhebung* und *Vertiefung* ... Es ist seltsam, daß die Musik Scelsis zwar einheitlich, aber keineswegs statisch wirkt; auch das müßte eine Analyse erklären können. Sie scheint einen Weg zurückzulegen, einen Prozeß zu beschreiben: aber ohne jede greifbare Dialektik – so auch darin ein Ärgernis.

Dritte Vermutung: *Scelsis Musik entspringt einer archaischen Konzeption von Kunst, die noch vor der Differenzierung in Einzelkünste angesiedelt ist.*

Sono poeta, sagte Scelsi noch nach dem Kölner Konzert. Abgesehen davon, daß es auch ein dichterisches Werk Scelsis gibt – dessen Umfang ich nicht übersehen kann – wollte er damit sagen, daß er auch als Musiker *Dichter* sei: sicher nicht im Sinne der *Tondichter* des 19. Jahrhunderts, sondern im Sinne einer ganz allgemeinen poetischen Haltung. Seine *Botschaft* entspringt offenbar an einem Punkt, wo visuelle und akustische Vorstellungen noch nicht geschieden sind; wo das dichterische Wort traumhafter Ausdruck für Visionen, und nicht begriffliches Spiel ist. Deswegen darf man Scelsis *Botschaft* nicht mit ähnlich scheinenden Vorstellungen von Künstlern verwechseln, welche darunter eine höchste Steigerung der Leistung des komponierenden Subjektes verstanden – nehmen wir Hans Pfitzner als Beispiel. Scelsis Botschaft ist ich-los, weil sie psychologisch gesehen einem Punkt entspringt, der im gleichen Sinn vor der Differenzierung des modernen Ich liegt, wie seine Musik einem Einheitsbewußtsein entspricht, das man archaisch nennen muß. Und jetzt verstehen wir plötzlich noch besser, warum Scelsi keine Partituren schreiben wollte, und keine Formen baute: Schrift und formale Logik sind an diesem Punkt der Entwicklung noch gar nicht *erfunden* ...

Was aber soll, so können wir jetzt fragen, diese Art Wiederbelebung eines Primitivismus, der uns als den Erben einer großen geschichtlichen Entwicklung als Dilettantismus erscheinen muß? Erledigt sich der Fall Scelsi nach diesen Vermutungen nicht noch klarer als vorher? – Seien wir vorsichtig mit vorschnellen Urteilen. Die Psychoanalyse kennt eine Heilung durch Anamnese, durch die



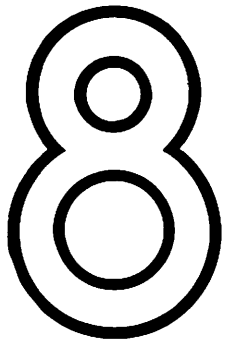
Integration vergessener, früher, primitiver Bewußtseinsinhalte in das hellwache Bewußtsein der eben erlebten Gegenwart. Vielleicht erfüllt Scelsis *Primitivismus* eine kompensatorische Funktion? Vielleicht ist die Erinnerung an ein sehr einfaches, *ozeanisches* Empfinden ein notwendiges Äquivalent zu dem Höchstmaß an Differenzierung und Reflexion, das wir entwickeln?

Wohl gemerkt, wir reden hier vom *späten* Scelsi, also von seinen Werken ab Mitte der fünfziger Jahre, soweit sie uns zugänglich sind. Seine früheren Werke sollen hier nicht in Betracht gezogen werden; die Nicht-Existenz einer wie auch immer gearteten Scelsi-Philologie macht es bisher sowieso unmöglich, im üblichen Sinn analytisch und kritisch vorzugehen. Ein Experimentieren aber am Rand der Künste, auch das Überschreiten einer Kunst in Richtung auf eine andere, gehört nicht nur zum Erscheinungsbild der gesamten modernen Kunst, sondern war gerade auch in den fünfziger Jahren Thema, und nicht nur in der Musik; denken wir etwa daran, daß der Maler Yves Klein um die gleiche Zeit Musiker mietete, um von ihm komponierte *Symphonien* aufzuführen – welche aus einem einzigen, endlos ausgehaltenen Klang bestanden.

In einem Hamburger Museum stieß ich vor Jahren auf ein Dokument aus dem indischen Mittelalter, das eine polare Anordnung von Affekten – Zorn, Sanftmut; Angst, Freude; Liebe, Ekel usw. – um einen Mittelpunkt herum zeigte; dieser Mittelpunkt war als *Ruhe* bezeichnet: Ähnliche Zeugnisse findet man in vielen alten Kulturen; am besten überliefert sind die Texte des alten China. Hier wird z. B. im Lu Bu We es zur Aufgabe des Musikers erklärt, eben diesen zentralen *Affekt* der Ruhe zu realisieren, im Gegensatz zu den als schädlich betrachteten zerstreuen, zur Leidenschaft verführenden Einzelaffekten der Peripherie. Reste dieser Tradition finden sich in Europa etwa in der kritischen Haltung Platons zur Musik wieder, die durch Augustinus der christlichen Musikauffassung übermittelt wurde: bestimmte Formen der Musik werden für die Erziehung förderlich, andere als schädlich bezeichnet. Interessant ist auch, daß man im islamischen Kulturkreis, und zwar beim Derwisch-Orden, der die Musik als wesentlichen Bestandteil seiner religiösen Übungen benutzt, Ähnliches findet: Musik als Darstellung der Leidenschaften, aber auch als logisches Spiel wird ausdrücklich abgelehnt, aber in ihrer Möglichkeit, der Bewußtseinsweiterung zu dienen, bejaht.

Sucht man so etwas wie Affekte in Scelsis Musik, so wird man immer wieder einen starken Bann, eine deutliche Affizierung im ganzen konstatieren müssen, die aber kaum im Sinne bestimmter Einzelaffekte genauer benennbar ist. Alle Werke Scelsis, nicht nur die *geistlich* benannten, werden von einer großen Ruhe getragen, welche gleichzeitig eine bestimmte Energie ausstrahlt; selbst ekstatische Steigerungen laufen nie aus dem Ruder. Sollte es so sein, daß in Scelsis Werk mitten in unserer total säkularisierten Gesellschaft, und mitten in einer fast nur noch das Affektive betonenden Traditionspflege, und einer eher stark vom Intellekt bestimmten professionellen Avantgarde, ein Musikkonzept in Umrissen erscheint, das die alten Musikkulturen beherrscht hat, und von dem wir heute allenfalls noch im Gregorianischen Choral, in der Japanischen Hofmusik und im NÔ-Theater einen Zipfel zu fassen bekommen? Die deutlich archaische Wirkung der Scelsischen Musik (die sich, das muß immer wieder betont werden, ohne technische Anleihen an historischen Vorbildern herstellt) wäre so ganz plausibel; eine Wirkung, die nur durch die vorher beschriebenen Arbeitsweisen Scelsis erzeugt werden konnte ...

Der Kreis unserer Gedanken hat sich geschlossen. Inwieweit Scelsi,



der wie ein Meteorit in unsere Kultur eingeschlagen ist, von dieser als Fremdkörper wieder abgestoßen oder assimiliert wird, wird die Zukunft zeigen. Daß sich die Beschäftigung mit seinem noch weitgehend unerschlossenen Werk lohnt, scheint mir evident; auch wenn – oder gerade: *weil* – es uns zwingt, die Grundlagen unserer professionellen Arbeit wieder einmal neu zu durchdenken.

Der Transkriptor als Medium

Materialien zur Scelsi-Debatte

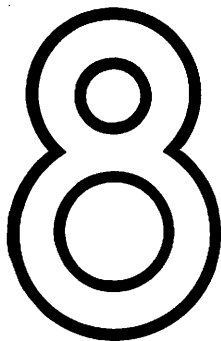
Nach drei Monaten scharfer Polemik um Giacinto Scelsi kann ich mich nicht mehr zurückhalten und muß mich einmischen. (...) Eine kleine Gruppe von reaktionären und neidischen Grobianen hat eine Diffamierungskampagne entfesselt, die, wie es scheint, jeden Maßes und jeder elementaren Höflichkeit entbehrt. Die Schande kann allerdings das Andenken an Scelsi, der nunmehr in Sicherheit vor jeglicher Attacke ist, nicht mehr beschädigen, sondern fällt auf seine Feinde, die hinterhältig genug waren, seinen Tod abzuwarten, bevor sie auf ihn losgingen, zurück. (...)

In der gegenwärtigen Polemik scheint mir bis zum heutigen Tage allerdings eine Widersprüchlichkeit vorzuliegen: Man muß zwei problematische Aspekte unterscheiden, die nichts miteinander zu tun haben, das wären: die Authentizität (die wahre Urheberschaft) der Musik Scelsis und, auf der anderen Seite, ihr künstlerischer Wert. Scelsi hat die Tatsache, daß er Mitarbeiter hatte und mit Kopisten zusammenarbeitete, nie verneint oder verschleiert. Zweifellos würden seine Werke ohne diese Hilfen in der heute vorliegenden Form nicht existieren, aber auf der anderen Seite auch nicht eine Note dieser Musik ohne die intellektuelle und geistige Urheberschaft des Scelsischen Genius. Wenn dem nicht so wäre, was hält einen Tosatti, einen Vlad und all die anderen, die zweifellos in den nächsten Monaten Ansprüche auf die Urheberschaft von Scelsis Musik erheben werden, davon ab, weitere Werke dieser Art zu komponieren. Und wie erklärt es sich, daß die Musik, die unter ihrem Namen bereits veröffentlicht wurde, stilistisch nichts mit Scelsis Musik gemein hat? (...)

Scelsi hat das westliche Musikdenken mehr als irgendein anderer Komponist seit Debussy revolutioniert. (...) Warum melden sich dann die *wahren* Schöpfer seiner Musik erst jetzt? Der Herr Tosatti (mir ist nicht danach, ihm den Titel des maestro zuzugestehen) erklärt sein Schweigen damit, daß er von Scelsi für die Komposition seiner Werke bezahlt wurde. Und wer bezahlt ihn heute für das, was er zu diesem Thema schreibt? Die Sache wäre wirklich zum Lachen, wenn man sich ihrer nicht so schämen müßte.

Aus: Harry Halbreich «Lettere», in: Il Giornale della Musica, No. 39, (Mai) 1989, S. 30.

Ich traf Giacinto Scelsi 1961 zum ersten Mal, kurz nachdem ich nach Rom gekommen war. Rom in den sechziger Jahren war mit keiner anderen Stadt auf der Erde zu vergleichen. La dolce vita, die Kommunistische Partei, revolutionäre Studenten, Hippies, Künstler, das Living Theater – Sonne, Freiheit, billiges Leben, Marihuana, Avantgarde, Scelsi.



Es war nicht leicht, den Conte Scelsi kennenzulernen. Obwohl er Hypochonder und Einsiedler war, war er immer dabei, wenn es um neue experimentelle Musik ging. Die Gruppe MEV – Musica Elettronica Viva – spielte häufig auf schäbigen Dachböden, in Studentenclubs oder in kalten dunklen Kellern, die die Elite der zeitgenössischen Musik nie im Leben betreten haben würde – aber Scelsi war da, in seinen Pelzmantel gehüllt, während sein Fahrer draußen auf ihn wartete, um ihn nach dem Konzert nach Hause zu bringen. Das junge Publikum mochte die Musik dieses schon etwas älteren Aristokraten, während es die meiste offizielle *neue Musik* ablehnte und lieber Free Jazz oder Acid Rock hörte. Ich habe seine Klaviermusik an vielen verschiedenen Orten gespielt und festgestellt, daß sie in Neapel und Cagliari von den Studenten mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, während man sie in den gebildeten Kreisen in Rom und Mailand nicht ernstnahm.

Ich habe den erbitterten Widerstand der italienischen Intellektuellen gegen Scelsis Musik nie verstanden. Irgendwie entsprach sie nicht den damals herrschenden Regeln der Moderne (obwohl dieselben Intellektuellen schnell *modern* als alten Hut abtaten: Man mußte *post-modern* sein). Außerdem war sie völlig apolitisch, und das war für die Italiener, für die Politik eine Hauptbeschäftigung darstellte, etwas irritierend. (Mich hat diese Seite von Scelsi nie gestört, obwohl ich selbst politisch engagiert war: Seine Musik war mir näher als die der meisten offiziellen *linken* Komponisten.)

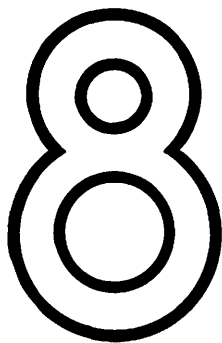
Aus: Frederic Rzewski «Recital Frederic Rzewski», in: *Neue Musik im Sendesaal Juni '89, Frankfurt (Hessischer Rundfunk) 1989, S. 38.*

Den wohl weitaus größten Teil seiner Werke hat er selber am Klavier improvisiert. Die Tonbandaufnahmen wurden dann von verschiedenen Musikern, vor allem aber von Vieri Tosatti, transkribiert. Dieses Verfahren war für viele italienische Komponisten und Intellektuelle ein Skandalon, durch das für sie die Autorschaft Scelsis an den veröffentlichten Werken in Frage stand. Die Diskussion darüber, nach Scelsis Tod durch ein Interview mit Tosatti vor kurzem wieder neu entfacht, hatte schon immer einen akademischen Aspekt, auch politische Aversionen kamen hinzu gegen einen Aristokraten aus der alten feudalen Welt Italiens, der sich nicht in der Kommunistischen Partei engagierte.

Daß musikalische Kreativität nur durch die eigenhändige schriftliche Fixierung, die Notation, belegt oder gar definiert sei, ist wohl eher Wunschtraum akademischer Komponisten, Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler. Scelsis Arbeitsmethode ist im Bereich der Avantgarde-Musik allerdings ungewöhnlich, im Jazz oder auch in der Pop-Musik in vielen Varianten üblich; bei der Computer-Musik übernimmt der Rechner nach der Programmierung durch den Komponisten häufig nicht nur die Ausarbeitung der Komposition, sondern sowohl deren Realisation als auch die Notation.

Aus: Ernstalbrecht Stiebler: «Il caso « Scelsi. Anmerkungen zu einer «postmodernen Frage», in: *Neue Musik im Sendesaal Juni '89 (Programmheft), Frankfurt (Hessischer Rundfunk) 1989, S. 12.*

Jedenfalls war es schon eine mystische Erfahrung, als ich ihm bei diesem ersten Mal seine *Quattro Illustrazioni* vorspielte. Nur zu zweit im obersten Stockwerk seiner erlesenen Villa mit Blick auf das Forum Romanum, der Flügel mit Nippes und magischem Krimskrams von seinen Reisen im Osten bedeckt, und Scelsi mit seinem weißen Käppchen – ich fühlte, daß dies keine normale Sitzung werden würde. Nachdem ich den ersten Satz gespielt hatte, unter-



brach er mich und legte ein Band auf, auf dem er selbst das Stück spielte, zwar in schlechter Tonqualität, aber das Band gab unverkennbar exakt den gedruckten Notentext wieder. Er erklärte, daß er häufig sehr lange über ein bestimmtes Stück nachdenke, und wenn er sich über die Form und die Absichten im klaren sei, setze er sich hin und spiele es durch, fast genauso, wie er es haben wolle. Der Prozeß der Niederschrift folgte oft später, und obwohl ich einige wenige Werke in Scelsis Handschrift besitze, die er mir zum Geschenk machte, weiß ich, daß vieles von seiner Musik von Berufskopisten geschrieben wurde, vielleicht sogar nur nach den Bandaufnahmen.

Aus: Yvar Mikashoff «Recital Yvar Mikashoff», in: Neue Musik im Sendesaal Juni '89 (Programmheft), Frankfurt (Hessischer Rundfunk), 1989, S. 14.

Daß die allgemein akzeptierten Begriffe und *korrekten* Denktionen gegenüber der Musik Scelsis fast versagen, hat mindestens zwei Gründe: Nicht nur ist diese Musik absolut singulär, sondern sie tönt wie aus einer anderen, inkommensurablen Welt. Der erste Grund ist übrigens, obwohl ich den Ausdruck *absolut* gebrauchte, nur relativ: Paradoxerweise gibt es in jeder Epoche mehrere absolut singuläre Komponisten. Der zweite Grund ist wirklich absolut, und da ich selber das Gegenteil eines Mystikers bin, mir also auch der verbale Apparat fehlt, um adäquat über Erfahrungen zu sprechen, die in dieser Welt unbekannt sind, fasse ich Scelsis Musik als Negation der bestehenden Welt und ihrer realen Verhältnisse auf.

Aus: Heinz-Klaus Metzger «Anmerkungen zu Scelsi», in: Neue Musik im Sendesaal Juni '89 (Programmheft), Frankfurt (Hessischer Rundfunk) 1989, S. 32.

MICHIKO HIRAYAMA
Geliebter Giacinto Scelsi

Überraschend hast Du uns verlassen, gerade als Du vorhattest, den Gesamtzyklus *Canti del capricorno* durch neue Stücke auf die Zahl 24 zu erweitern. Jetzt aber bleibt das Werk so, wie es ist, Dein *Schwanengesang*.

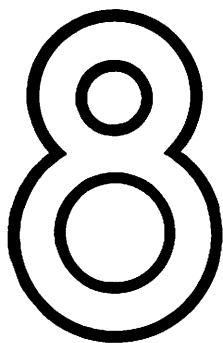
Als wir uns kennenlernten und unsere Zusammenarbeit begann, war ich eben nach Europa gekommen. Du aber kehrtest nach schmerzvollen Jahren, in denen Du der Musik entsagtest, mit voller Schaffenskraft zurück in neue kompositorische Kreativität. Wir begannen, an einer Musik für Stimme solo zu arbeiten, und nach und nach sind mehr als fünfzig Werke entstanden.

Nun bist Du von dieser Welt gegangen. Aber Du bist hier bei uns mit Deinen Gesängen, und Du erzählst uns von einem in Deiner Seele bewahrten Geheimnis um Deine Lebensgeschichte.

Ich hoffe, daß Du und Deine Musik hier bei uns viele Freunde finden werden.

FRANCES-MARIE UITTI
Carissimo Giacinto

Nächste Woche werde ich die Trilogie in Genf spielen. Erinnerst Du Dich, wie intensiv wir vor der Premiere in Como 1976 daran gearbeitet haben? Wir haben stundenlang an der Klangqualität gearbeitet, daran, die Energie auf den Klang zu richten. Dann fanden



wir Nuancen, schrieben sie auf, spielten sie, schrieben sie neu auf. Ich erinnere mich an Dein Reden auf der Terrasse (die jetzt berühmte) von der Gewalt des Klangs; seine Macht über alles in unmittelbarer Nachbarschaft (Menschen, Pflanzen etc.), und wie der Klang den Empfänger verwandelt und auf ihn einwirkt. Du hast mich sogar zu Yogaübungen zu Manuela Rosto geschickt. (Initiation?)

Wir haben Abende damit verbracht, die Musik anderer zu hören, Deine Musik und vor allem Improvisationen, die Du über die Jahre gespielt hast. Man hätte die Schwächen der Aufnahme kaum ertragen können, wenn die Musik selbst nicht so wundervoll gewesen wäre. Diese Aufnahmen legten eine außergewöhnliche Intensität und Gewalt des Klanges bloß. Wie merkwürdig, daß die Aufnahme zum Werkzeug Deines Komponierens wurde, vor allem deshalb, weil Du Tonbandgeräte, Mikrophone und die meisten mechanischen Geräte verabscheut hast! Du warst ungeduldig und wolltest immer sofort das Resultat haben. Du wolltest über das Handwerk hinausschweben und den Geist von materiellen Überlegungen frei halten. Orchestration war die Aufgabe des Kunsthandwerkers, während Du wie ein Meisterarchitekt andere angewiesen hast, deine Ideen in Einzelheiten festzuhalten. Andere Komponisten konnten diese aristokratische Haltung nicht ertragen; sie verleumdete Dich und legten Hindernisse in Deinen Weg. Einsam hast Du über 200 Werke für die ganze Vielfalt der Instrumente geschaffen, für eine Zukunft und für ein unbekanntes Publikum.

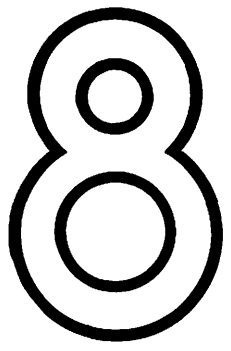
Ich erinnere mich an Deine Großzügigkeit gegenüber jungen Künstlern aller Sparten, und bin dankbar für Zeit und Rat, die Du mir geopfert hast, als ich mich entwickelte. Du warst der erste, der meine Arbeit mit zwei Bögen gehört und sofort dafür geschrieben hat. Du hast mir Gelegenheit gegeben, zwei Jahre lang in Ruhe in der Wohnung Deiner Schwester zu arbeiten, Zeit, die unschätzbar blieb. Wir haben Deine ganze Musik Seite für Seite eingerichtet und sie für die Veröffentlichung vorbereitet. Es war eine wunderbare Gelegenheit, Deine ganze Arbeit über fünfzig Jahre kennenzulernen!

Ich bin Dir zuerst als Musiker begegnet und habe Dich dann als Denker und Mensch kennengelernt. Obwohl ich Dein Klangreich in wirklicher Zeit bewohnen kann, werde ich Dich ungemein vermissen.

un abbraccio caldo,
Frances

JÜRGEN WYTENBACH
Einige Erinnerungen an Scelsi

1973: Ich höre zum ersten Mal Musik von Scelsi, diesem, wie das Gerücht geht, *in aristokratischer, publicity-scheuer Erhabenheit in Rom, dem Schnittpunkt von Abendland und Orient, still vor sich hinmeditierenden Komponisten ...* Carmen Fournier spielt *Xnoybis* für Geige allein. Ich bin zuerst irritiert: Diese langen, lasziven, in Mikrintervallen sich reibenden Töne, dieses ereignisreiche Kreisen über die umgestimmten Saiten, diese Ein-Stimmigkeit mit heterophonen Umspielungen geht mir etwas auf die Nerven. (Ich vermissen die klassischen Parameter Polyphonie, Rhythmik, Entwicklung, Form im traditionellen Sinn.) Und doch trifft diese Musik einen Nerv in mir: Ich bin bald fasziniert, ein-gestimmt und lasse mich von den *Wellen*, Vibrationen dieser Musik tragen.



1976: Zum 50. Jubiläum der IGNM Basel möchte ich Scelsi einen Auftrag geben. Er nimmt an, doch dann muß er ziemlich resigniert verzichten. Es fehle ihm die Kraft zu einem neuen Werk, und im übrigen hätte er so viele Stücke geschrieben, die noch nie aufgeführt worden seien ... Also engagieren wir Michiko Hirayama. Sie singt uns *Taiagarù* und andere eigenartige, ja fremdartige Stücke für Stimme allein: Lieder ohne larmoyant-sentimentale Lyrismen, eher *phonetische Geste*: Rufe, Schreie, Atemstöße, Hecheln, Flüstern, Stöhnen, Silben-Kaskaden, ein Teppich von Klang-Ornamenten. Linien, sich umschlingend und im Kreise wiederholend, einander ähnlich, doch nie gleich. Deshalb das Naturhafte, Bewegte und Bewegende dieser Musik. Trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten: welch ein Unterschied zur trockenen, theoretisch-langweiligen, repetitiven und Mi-nimal-Musik!

Später die Erfahrungen beim Einstudieren seiner Werke mit Studenten und Kollegen. Zum Beispiel sein Stück *Ko-Tha* für Gitarre: Das Instrument wird nicht gezupft, sondern wie die Felle von Tabla und Banya (indische Trommeln) gestreichelt, getätschelt, geschlagen. Wichtig der Puls, der Kreislauf unter der Haut, das Strömende seiner Musik. Intensivität, Konzentration, Wärme wichtiger als Ausdrucks- und Formwille ...

1986: Uraufführung (20 Jahre, nachdem die Werke geschrieben wurden!) von *Pfhat* und *Konx-om-pax* in Frankfurt. Ich bitte ihn, bei den letzten Proben dabei zu sein. Er hat Ausreden ... Das Handwerk interessiert ihn nicht besonders. Die Musik, *seine* Musik immer eine Art der Meditation. (Scelsi sieht sich ja auch nicht als Komponisten, sondern als Vermittler, sozusagen als Relais-Station zwischen der ewigen, göttlichen Klangschöpfung und dem Hörenden.) Nach der erfolgreichen Aufführung kommt Scelsi aufs Podium und bittet das Publikum, Chor und Orchester, mit ihm in einen gemeinsamen Meditationsgesang über die Silbe *Om* einzustimmen. John Cage, im auch sonst illustren Publikum, sagt mir später: *Scelsi in Frankfurt: It was so nice to sing the Om with him; I felt like in sunday school.*

1988 im Januar zum letzten Mal bei Scelsi in Rom. Wir hören Bänder – natürlich seiner Musik – und diskutieren die vorgesehene Plattenaufnahme von *Aiôn*, *Pfhat* und *Konx-om-pax*. Er stimmt mir zu, daß seine Tempo-Angaben etwas zu langsam sind und daß das Detail immer im Gesamtklang aufgehen muß. Also: mehr Teppich als Zeichnung.

Scelsi will etwas aus seinen Gemächern holen. Er fällt hin und ruft mich zu Hilfe. Er kann nicht mehr allein aufstehen. Scelsi erzählt mir von seinen Schmerzen im Bein. Er glaubt, daß sie verursacht wurden durch einen Kampf vor über 3000 Jahren. In dieser früheren Inkarnation sei er ein Krieger gewesen ...

Im Juni '88 dann die Aufnahmen seiner drei großen Orchester- und Chorwerke in Krakau. In der Kirche, wo die Aufnahmen stattfinden, der überwältigende Eindruck der schöpferischen Kraft des Klangs. Wie brodelndes Magma. Akkumulation von Energie durch Massieren, In-Bewegung-Halten des Klangs. Eine Musik der Vibrationen, das heißt der Sympathie-Klänge, der *gleichen Wellenlängen*. *Konx-om-pax*: drei Emanationen des Wortes *Friede*. Friede setzt Sympathie voraus ...

Anfang August Scelsis Anruf: Er lasse sich ans Meer fahren (Sonne/Haut). Dann die Nachricht von seinem Tod.

Tod? Nein: für mich wird Scelsi in dem Moment eins mit seinem vieldeutigen Symbol-Signet: 0. Das heißt Untergang und Aufgang, der ewige Zyklus, die ewige Wiederkehr ...

9

GÖSTA NEUWIRTH Folie à deux Schandbuch der gewarnten Liebe

„Folie à deux“ fing so nebenher an; eine Notiz für einen Finger auf zwei Tasten. Alter Wunsch: der Anfang einer Geschichte vor allen möglichen Anfängen, die Bewegung der Hand wie die Stimme des Erzählers aus einem unsichtbaren Marrakesch.

Einige Jahre zuvor hatte M. zu mir gesagt: „schreib' ein Stück für Geige solo“; und ich war in ein Konzert gegangen und hatte vor mir gesehen und im Wachen abgeschrieben, was die Vorstellung Seite für Seite aufgeblättert hatte; nur den letzten Teil, merkte ich später, hatte der Traumacher mit einem unerfüllbaren Widerspruch versiegelt.

„Schandbuch der gewarnten Liebe“ für Violine solo, begonnen 1983 in Berlin, soll 6+7+7+8 1/2 Minuten dauern. Titel geträumt 1985; las am Abend über das „manuel des professeurs“. Nichts zu gestehen, „Eheu, Postume, ... muß selber nun Philister sein“.

Der zweite und dritte Abschnitt des „Schandbuchs“ gehören zusammen, sodaß aus vier Abschnitten drei Teile werden: „Sieben-sieb“, das Quadrat, im Sommer 1986 aufgeschrieben, auch der letzte Teil „Chant du singe“ begonnen. Unterbrechung bis 1989.

Kam 1974 „Méandres Ténébreux“ noch direkt aus „Sodome et Gomorrhe“, so entfernen sich jetzt das Proust-Projekt und die „Recherche“ voneinander. Vielleicht haben Prousts „En ombre ...“ und das „Schandbuch“ nur Gilberte und L's apparition gemeinsam, aus Elstirs Perspektive. Der Epilog könnte die Geige mit drei Bläsern zu den „Guermantes“ führen. Scheherazades Geschichten, in der Nacht erzählt, damit sie tagsüber am Leben bleibt. So sind in „Folie à deux“ die Geschichten ineinander geschachtelt: 1001 Sekunden für ebenso viele Nächte.

Tatsächlich las ich, als ich „Folie à deux“ schrieb, die „Divina Commedia“ und kam erst über Borges' Dante-Kommentar zu den „Tausendundein Nächten“. Weil im „Schandbuch“ alles vorherge- wußt war (warum es dann überhaupt noch aufschreiben?), wollte ich in „Folie à deux“ nichts wissen und wußte auch nicht, wohin es gehen würde, als ich schrieb.

„Altes Blatt“ ist eine Erzählung aus Kafkas China; überhaupt geistert durch „Folie à deux“ alle mögliche frühere Musik herum, wie Scheherazades Stimme alle Erzählungen des alten Orients versammelt. Dante, der in 17 Terzinen Odysseus' letzte Reise beschreibt, ihr Echo in Sindbads Wehfahrten.

Das unbekanntes Verlorene wiederfinden: den Folienabschnitt der durchsichtigen Musik entwarf ich vor mehr als zwanzig Jahren, bis es sich jetzt fügte.

Einmal war ich im Sommer in Zypern, da hatte ein Bagger, der für einen Supermarkt Platz machen sollte, den Hügel, auf dem die Kirche über dem Dorf stand, angeschnitten. Alles war nun sichtbar, der Friedhof der früheren Jahrhunderte, darunter die Knochen aller derer, die vorher auf die Insel gekommen waren, und auf dem Boden knieten die weißhäutigen Archäologen aus Amerika über Oberschenkel und Lanze eines mächtigen Kriegers der Bronzezeit. Der Historiker als rückwärts gewandter Prophet, der die Bilder und Töne von früher in die Zukunft projiziert.

Auch im „Schandbuch“ gibt es die Knochen der früheren Musik, aber nicht als flüchtige Geisterrede, sondern eingeschlossen in Glas.



Als Kind las ich einen Zeitungsroman, dessen Blätter gesammelt und mit einem Faden geheftet waren: eine Erzählung von Schiffen, die durch eine atomare Explosion mit Mann und Maus in molekulare Schatten verwandelt waren; sie erschienen ganz gegenwärtig, bis ihre Unwirklichkeit erkennbar wurde, wenn man durch sie hindurchging.

„Infin che il mar fu sopra noi richiuso“

Streichquartett

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

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

9

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

Gösta Neuwirth

Gösta Neuwirth

geb. 1937 in Wien, Kompositionsstudium bei Karl Schiske in Wien, Musik- und Theaterwissenschaftsstudium in Wien und Berlin. 1968 Promotion mit einer Dissertation über Franz Schreker.

Arbeitete danach als Musikwissenschaftler am Mendelssohn-Archiv der Stiftung „Preußischer Kulturbesitz“ und an der Edition der Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe.

Lehrauftrag an der Grazer Musikhochschule (elektronische Musik) und an der Universität Graz (Musikwissenschaft). Seit 1983 Professur für Geschichte der Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin.

1988 Musikpreis des Landes Steiermark.

Umfangreiche theoretische Arbeiten zu den „Niederländern“, Franz Schreker sowie zur Zweiten Wiener Schule. Seit früher Jugend ausgeprägte Untersuchungen und Erforschungen (ebenso wie Cage und Haas) der verschiedensten Pilzarten.

WERKE

TRIO für Streicher (1953/76) – SINFONIETTA für Streichorchester mit Klavier – SONATA BREVIS für Violine und Klavier (1955) – LYRICA für Singstimme, Streichquartett und Klavier (1955/56) – VON UNKLAICH NACH CHINA für Singstimme und Klavier zu vier Händen (1956/73) – HOMMAGE À MAHLER für Klavier (1961/70) – MÉANDRES TÉNÉBREUX für Violine, Klavier und Tonband (1974) – DER GARTEN DER PFADE, DIE SICH VERZWEIGEN für 2 Klaviere, 2 Posaunen und Orgel (1975) – STREICHQUARTETT (1976) – SCHÖNE STILLE, Kammermusik für fünf Instrumente (1979) – DIFFERENZEN für Flöte und Gitarre (1979) – DUO für Violine und Violoncello (1980) – EINE WAHRE GESCHICHTE, Kammeroper (1981) – HIS WAYS – HER WAYS für Klaviertrio und Kammerorchester (1982) – PISSPOTT für Klavier (1977/81) – DAS SCHANDBUCH DER GEWARNTEN LIEBE (1983/89), für Violine Solo – FOLIES À DEUX (1986/89) BÜHNENMUSIKEN zu Stücken von Euripides, Wilder, Majakowski, Büchner, Artmann, Pasolini u. a. – In Vorbereitung: SEI MURRUM PHONIES für großes Orchester (1989/...)

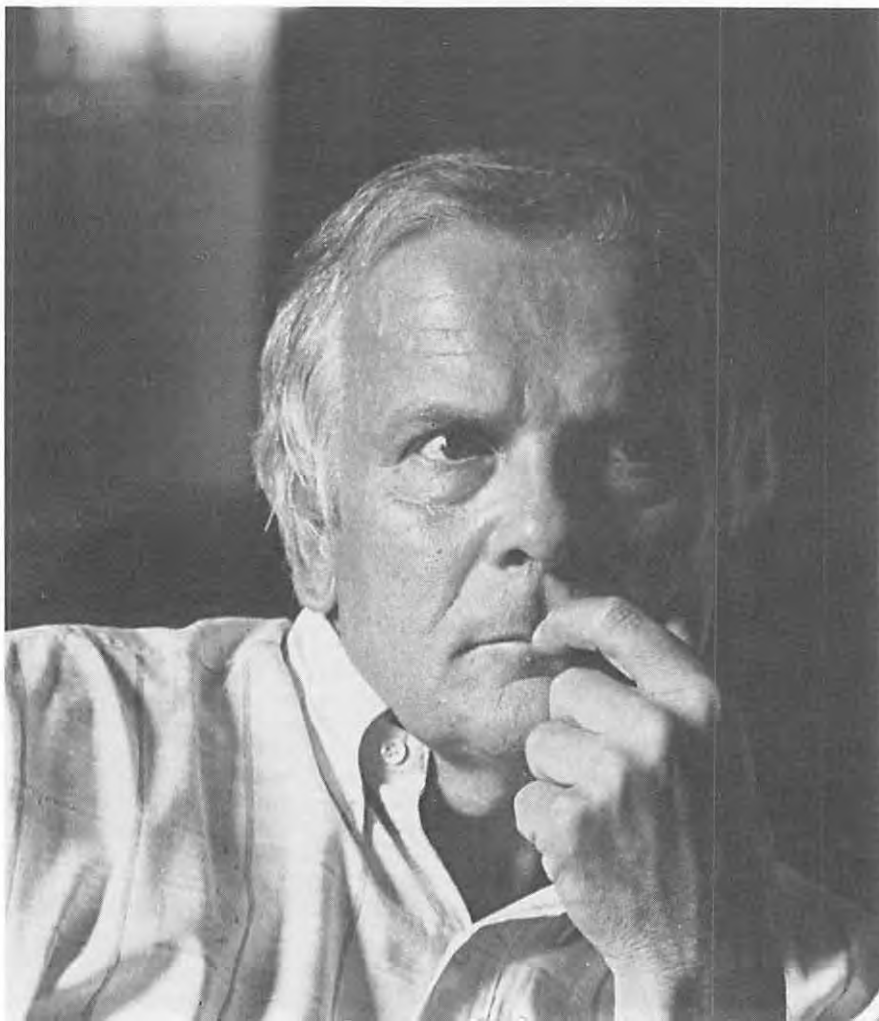
10

VINKO GLOBOKAR Laboratorium

Laboratorium, das Vinko Globokar in der Zeit von 1973 bis 1985 komponierte, versteht sich als eine Ausstellung verschiedener Arbeiten, verschiedener Etüden, verschiedener Experimente und basiert auf privaten Forschungen des Komponisten. Er ordnet diese nach mehreren Gesichtspunkten:

1. Psychologische Verhältnisse zwischen Spielern;
2. Einfluß der Elektronik auf die Spieler;
3. Klangmaterial, das nicht von Instrumenten im herkömmlichen Sinne produziert wird. Zu dieser Forschung experimentiert Globokar mit alltäglichen Gegenständen, die üblicherweise nicht in einem musikalischen Werk anzutreffen sind;
4. Neues Klangmaterial, das durch erweiterte Spieltechniken auf herkömmlichen Instrumenten entsteht;
5. Verhältnis der menschlichen Stimme zum Instrument;
6. Musizieren im Kollektiv, was bei Globokar bedeutet, daß entweder mehrere Spieler zusammen ein Instrument bespielen oder ein Spieler mehrere Instrumente gleichzeitig bespielt.

Diese Aufgabenstellung macht das Volk nicht zu einem musikalischen Laboratorium allein, sondern zu einem theatralischen Spektakel, bei dem Musiker die Hauptakteure sind.



10

Im *Laboratorium* arbeiten 11 Musiker: 10 Instrumentalisten und 1 Koordinator (Dirigent). Für die Grazer Aufführung ist die folgende Besetzung vorgesehen:

Violine, Cello, Klarinette (Baßklarinette), Oboë, Trompete, Posaune, Schlagwerk, Klavier (Synthesizer) und Harfe.

Das kompositorische Konzept von *Laboratorium* basiert auf einer offenen Form; theoretisch hat das Werk kein Ende, obwohl die bestehende Fassung aus 55 Einzelstücken besteht. Diese Teile sind meistens in sich nicht geschlossen, die Aufführungsdauer ist somit variabel. Wie die Teile aneinander gereiht werden, bleibt Sache der Aufführenden, auch eine Überlagerung mehrerer Stücke ist möglich.

Trotzdem ist eine musikalische Ordnung erkennbar:

die melodischen Eigenschaften des Werkes basieren auf einer zwölftönigen Reihe;

die rhythmischen Eigenschaften werden geformt durch vom Komponisten vorgeschriebene rhythmische Zellen;

die Kombinationsmöglichkeiten der Instrumentalisten basieren auf folgender Reihung: ein Solostück für jedes Instrument, ein Duo, ein Trio, ein Quartett etc. bis zu einem Stück, an dem alle Musiker beteiligt sind.

Wim van Zutphen

Vinko GLOBOKAR,

geb. 1934 in Anderney/Frankreich, war Kompositionsschüler von René Leibowitz und Luciano Berio. Globokar gilt als wichtiger Vertreter der „etablierten“ Avantgarde, der sich intensiv mit neuen Spieltechniken und Ausdrucksformen beschäftigt (z. B. *Laboratorium*). Er schrieb in Anlage und Aufführungsform teilweise unkonventionelle Werke, die seine kompositorische Aussagekraft und Erfindungsgabe dokumentieren. In seinem Opus findet man Werke, die das Verhältnis „Spielen wie Sprechen“ erforschen (z. B. *Discours II–VII*), Werke, die die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme erweitern (z. B. *Traumdeutung*, *Airs de voyages vers l'intérieur*), Werke, die die Invention der Interpreten einbeziehen (z. B. *Concerto grosso*, *Correspondences*) und schließlich Werke, die eine humanistische Thematik beinhalten (z. B. *Voie*, *Un jour comme un autre*, *Standpunkte*). Globokar konnte sich auch als Konzert-Posaunist einen Namen machen, indem er unzählige Werke zeitgenössischer Komponisten uraufführte. Von 1968 bis 1972 war er als Dozent bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt und von 1969 bis 1977 als Professor an der Musikhochschule Köln tätig. Bis 1980 war er als Leiter der instrumental-vokalen Abteilung am Forschungsinstitut IRCAM in Paris. Er lebt heute als freischaffender Komponist in Paris.

WERKE

PLAN für einen Zarb-Spieler und vier Mitwirkende (1965) – VOIE für drei Chöre, Orchester und Sprecher (1966) – ACCORD für Sopran und fünf Instrumentalisten (1966) – FLUIDE für neun Blechbläser und drei Schlagzeuger (1967) – TRAUMDEUTUNG. Psychodrama für vier Chöre und vier Instrumente (1967) – DISCOURS II für fünf Posaunen (oder Posaune und Tonband) (1967/68) – ETUDE POUR FOLKLORA I für 19 Solisten (1968) – ETUDE POUR FOLKLORA II für Orchester (1968) – CORRESPONDENCES für vier Solisten (1969) – DISCOURS III für fünf Oboen (oder Oboe und Tonband) (1969) – CONCERTO GROSSO für fünf Solisten, 23 Spieler, Chor, Amateurchor und Tonband (1969–1975) – LA RONDE für eine beliebige Anzahl von Melodie-Instrumenten (1970) – DRAMA für Klavier, Schlagzeug und Elektronik (1971) – AUSSTRAHLUNGEN für einen Solisten und 20 Spieler (1971) – ATEMSTUDIE für Oboe (1972) – VENDRE LE VENT für Kammerensemble (1972) – NOTES für einen Pianisten (1972) – AIRS DE VOYAGES VERS L'INTERIEUR für acht Stimmen, Klarinette,

10

Posaune und Elektronik (1972) – LABORATORIUM für 11 Musiker (1973–1985) (Werkteile: 1. Toucher für einen sprechenden Schlagzeuger, 2. Limites für Violine oder Viola, 3. ? Corporel für einen Schlagzeuger auf seinem Körper, 4. Voix Instrumentalisée für einen Baß-Klarinettenisten, 5. Echanges für einen Blechbläser, 6. Res/As/Ex/Ins-pirer für einen Blechbläser) – DAS ORCHESTER (1974) – DISCOURS IV für drei Klarinettenisten (1973/74) – DEDOUBLEMENT für einen Klarinettenisten (1975) – UN JOUR COMME UN AUTRE für Sopran und fünf Instrumentalisten (1975–1985) – VORSTELLUNG für einen Solisten und Film (1976) – CARROUSEL für vier Sänger, 16 Instrumentalisten, Akteure (1976) – MONOLITH für einen Flötisten (1976) – KOEXISTENZ für zwei Violoncelli oder Violoncello solo (1976) – STANDPUNKTE für Soli, ein Instrumentalisten-Kollektiv, Chor und Orchester (1977) – LA TROMBA E MOBILE für ein oder mehrere Bläserorchester und Schlagzeug (1979) – DER KÄFIG für Kammerorchester und Improvisator (1980) – PRE-OCCUPATION für Orgel und Tonband (1980) – TRIBADABUM EXTENSIF SUR RYTHME FANTOME für drei Schlagzeuger (1981) – JENSEITS DER SICHERHEIT für Solostimme (1981) – DISCOURS V für vier Saxophone (1981) – DISCOURS VI für Streichquartett (1982) – MISERERE für Orchester, fünf Erzähler und Jazz-Trio (1982) – INTROSPECTION D'UN TUBISTE (1983) – REALITES (AUGENBLICKE) für fünf Sänger, Tonband, Film und Diapositive (1984) – STERNBILD DER GRENZE (auf einen Text von Peter Handke) für Kammerorchester, Bariton, Alt, fünf Sänger und Marionetten (1985) – PAR UNE FORET DE SYMBOLES für sechs Instrumentalisten (1986) – HALLO, DO YOU HEAR ME? für Orchester, Chor und Jazz-Quintett (1986) – CRI DES ALPES für Alphorn (1986) – DISCOURS VII für Brass-Quintett (1987) – FREUNDE für sechs Violoncelli (1987) – DOS A DOS für zwei Instrumentalisten (1988) – KOLO für gemischten Chor und Posaune (1988) – OMBRE für einen Schlagzeuger und Rhythmusmaschine (1989) – KVA-DRAT für vier Musiker (1989)

DIE INTERPRETEN

Sophia Bart

geboren in Saulgau/BRD. Musikstudium (Gesang, Klavier) in Karlsruhe. 1982 Preisträgerin des VDMK-Wettbewerbes im Fach Oper. Meisterkurse bei Sena Jurinac und Giulietta Simionato. 1983 Engagement an das Staatstheater Saarbrücken, 1986 an das Stadttheater Bern. Seit 1987 an der Wiener Volksoper.

Berner Streichquartett

Gegründet 1971 von der Bernischen Musikgesellschaft. Das Ensemble hat sich ein Repertoire geschaffen, das von Bachs *Kunst der Fuge* bis Lachenmanns *Gran Torso* reicht. In enger Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten entstanden beispielhafte Interpretationen. Die Aufnahme des ersten Streichquartetts von Fernyehough wurde mit dem *Grand Prix du Disque Académie Charles Cros* ausgezeichnet. Mit dem Quartett wurden verschiedene Schallplatten- und unzählige Radioaufnahmen gemacht.

Evangelina Colón

stammt aus Puerto Rico. Ausbildung am dortigen Konservatorium und an der Florida State University School of Music. Preisträgerin internationaler Gesangswettbewerbe. Opern- und Konzerttätigkeit vorwiegend in Nord- und Südamerika.

Claudia Eder

Geboren in Augsburg, Gesangsstudium an den Musikhochschulen in München und Frankfurt/Main. Erste Engagements am Stadttheater Bielefeld und am Staatstheater Wiesbaden, daneben Gastverträge mit Theatern

DIE INTERPRETEN

in München, Darmstadt, Basel, Gent und Antwerpen. Seit 1983 an der Wiener Volksoper, seit 1986 auch an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf. Gastspielreisen (USA, Japan), Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen.

Ensemble Modern

(Ensemble der Gesellschaft für Neue Musik)

1980 gegründet und zunächst von der Jungen Deutschen Philharmonie organisatorisch getragen. Seit 1985 fester Sitz in Frankfurt. Seit 1987 eigenständige BGB-Gesellschaft. Entscheidungen über Programme, Dirigenten, Besetzungsfragen treffen die 25 Mitglieder.

Als einziges professionelles deutsches Solisten-Ensemble hat das Ensemble Modern eine Lücke im Musikleben der Bundesrepublik geschlossen. Es zählt heute weltweit zu den gefragtesten Klangkörpern für die Interpretation von Werken des 20. Jahrhunderts.

Zu seinen Aufgaben gehören exemplarische Interpretationen von Klassikern der Moderne ebenso wie Aufführungen aktueller Kompositionen unterschiedlicher Stilrichtungen. Es arbeitet eng mit bedeutenden Komponisten und erstrangigen Dirigenten zusammen und verfügt über ein breites Repertoire von Solo- bis zu Orchesterwerken.

Regelmäßige Mitwirkung bei den wichtigsten internationalen Festivals. Herausgabe einer eigenen Schallplattenreihe bei Harmonia Mundi. Vielfältige Projekte in Verbindung mit anderen Kunstformen (Theater, Tanz, Film). Komponisten-Seminare und Workshops für Schüler.

Dieter Flury

Geboren 1952 in Zürich. Flötenausbildung bei André Jaunet (Musikhochschule Zürich), Mathematikstudien an der ETH-Zürich, Diplome in beiden Studienrichtungen. Seit 1981 Soloflötist der Wiener Philharmoniker.

Michiko Hirayama

Geboren in Tokyo, beendete ihre musikalischen Studien an der Kunst-Universität in Tokyo und vervollständigte sie anschließend in Europa (Rom, Siena, Mozarteum Salzburg). Start der Sängerkarriere zuerst in Japan (Oper und Konzert). Seit 1960 intensive Zusammenarbeit mit Avantgardekomponisten, die Michiko Hirayama bereits über 100 Werke widmeten. Auftritte in allen Musikmetropolen der Welt und bei vielen Festivals (Venedig, Palermo, Donaueschingen, Saarbrücken, Washington u. a.). Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen in Europa und USA. Scelsis *Canti del capricorno* nahm sie für WERGO auf.

Wolfgang Holzmair

Geboren in Vöcklabruck. Absolvent der Wirtschaftsuniversität Wien, Gesangsstudium an der Wiener Musikhochschule bei Hilde Rössel-Majdan und Erik Werba. Preise bei internationalen Gesangswettbewerben. 1983-86 lyrischer Bariton am Stadttheater Bern, ab 1986 am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. Gastspiele in Zürich, Wien (Staatsoper), Wuppertal u. a. Mitwirkung bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, Berliner Festwochen, Dresdner Musikfestspielen.

Klangforum-Wien

(Société de l'Art Acoustique)

1985 mit dem Ziel gegründet, lebenden Komponisten die Präsentation ihrer Werke zu ermöglichen und dem österreichischen Publikum die Gelegenheit zu bieten, aktuelle Tendenzen im Bereich der „ernsten“ Musik mitzerleben. Gespielt werden Ur- und Erstaufführungen, aber auch „bekannte“ Werke, die jeweils von hochqualifizierten Interpreten mit dem künstlerischen Leiter Beat Furrer zur Aufführung gebracht werden.

Ernst Kovacic

Geboren 1943 in Kapfenberg, studierte an der Musikhochschule Wien bei F. Samohyl Violine, daneben auch Orgel und Komposition. Als Solist prominenter Orchester und in Violinabenden, Rundfunk-, Fernseh- und Plattenproduktionen, Interpret eines weitgespannten Repertoires von J. S. Bach bis zur Avantgarde in ganz Europa, im Mittleren und Nahen Osten,

DIE INTERPRETEN

USA, Südafrika. Teilnahme an bedeutenden Festivals (Berliner-, Wiener Festwochen, Salzburger-, Bregenzer Festspiele, Bath-Festival u. a.). Zahlreiche, vor allem österreichische Komponisten, haben für ihn neue Werke geschrieben. Seit 1975 Leiter einer Violinklasse an der Musikhochschule Wien.

Diago Masson

Geboren 1935, Studium am Pariser Konservatorium. 1966, nach Studien bei Pierre Boulez, Gründung des Ensembles „Musique Vivante“ zur Interpretation wichtiger zeitgenössischer Werke.

Nach beachtlichen Erfolgen als Musikdirektor der Oper in Marseille setzte Masson seine internationale Karriere mit Konzerten in Europa und Australien fort.

Regelmäßige Zusammenarbeit mit bedeutenden Orchestern in Großbritannien (BBC, Philharmonia, London Sinfonietta).

1989 Auftritte mit dem Xenakis-Ensemble in den Niederlanden, dem Ensemble Modern in Frankfurt und mit London Sinfonietta in Großbritannien und Osteuropa.

Günter Meinhart

Geboren 1957 in Graz; Studium an der Grazer Musikhochschule. Seit 1981 künstlerischer Leiter des Orchesterforums (*Die Glasohrenmenagerie, Aus dem Liederbuch der Grenzgänger, Die dunkle Seite des Würfels, Madame Cora* u. a.).

Musikalische Zusammenarbeit mit dem Ensemble des 20. Jahrhunderts, Steve Reich, Erste Allgemeine Verunsicherung, Musyl & Joseppa, ORF-Symphonieorchester, European Chamber Orchestra (*Styriarte* 1987 unter Nikolaus Harnoncourt) u. v. a.

1985 – 1987 Leiter des Musikreferates im Forum Stadtpark. Seit 1988 Leiter der Musikschule Ilz.

Matteo de Monti

Geboren 1952 in Amsterdam. Gesangsstudium in London, wo er bis 1981 lebte. 1982–1985 am Landestheater Salzburg. Gastspiele in Wien, Amsterdam, Detroit, Barcelona, Berlin u. a.

Barry Mora

Geboren in Neuseeland. Gesangsstudium in seiner Heimat, in Australien und London. Erstes Engagement am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. 1980–87 sang er in Frankfurt/Main unter Michael Gielen viele große Bariton-Partien (u. a. in den Berghaus-Inszenierungen des *Rings*, der Neufels-Inszenierung der *Gezeichneten* von Franz Schreker und in Hans Zenders *Stephen Climax*).

ORF-Chor

1954 auf Vorschlag von Gottfried Preinfalk gegründet, zählte das Ensemble ursprünglich 24 Sänger und wurde hauptsächlich für a-cappella-Aufnahmen herangezogen. Entsprechend den nach und nach sich vergrößernden Aufgaben wurde der Chor auf 50 Mitglieder aufgestockt. Parallel zum ORF-Symphonieorchester wurde auch der offizielle Titel *ORF-Chor* gewählt.

Die Aufgaben des ORF-Chores seit 1968 waren vielfältig und umfaßten neben der Moderne auch das klassische Chorrepertoire sowie alle Programmgebiete. Besondere Erfolge mit dem Requiem von Ligeti, der Mitwirkung an der Schallplattenaufnahme der Oper *Moses und Aron* von Arnold Schönberg sowie bei zahlreichen großen Aufführungen zeitgenössischer Werke in Wien, beim Steirischen Herbst und bei den Salzburger Festspielen. Seit September 1983 steht der ORF-Chor unter neuer Leitung: Erwin Ortner, auch Gründer und Leiter des Arnold-Schönberg-Chores, leitet den ORF-Chor mit neuer Aufgabenstellung und in neuer Organisationsform. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der a-cappella-Literatur, und da speziell in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Der ORF-Chor hat 32 ständige Mitglieder und kann fallweise auch in größerer Besetzung oder in der Kombination mit dem Arnold-Schönberg-Chor für größere Choraufgaben herangezogen werden.

DIE INTERPRETEN

ORF-Symphonieorchester

1969 im Zuge der Reorganisation des Österreichischen Rundfunks gegründet, löste das ORF-Symphonieorchester das bis dahin bestehende Große Rundfunkorchester ab und übernahm auch die besten Musiker aus anderen Formationen der verschiedenen österreichischen Rundfunkstudios. Erster Chefdirigent wurde der jugoslawische Dirigent Milan Horvat, der die vom ORF gestellte Zielsetzung, ein leistungsfähiges Symphonieorchester primär für die speziellen Aufgaben des Rundfunks – zumal im Bereich der nationalen und internationalen Musik des 20. Jahrhunderts – aufzubauen, in kürzester Zeit in hervorragender Weise erfüllte.

Neben Horvat, der 1975 durch den jungen Finnen Leif Segerstam abgelöst wurde, wirkten namhafte Dirigenten wie Ernest Bour, Bruno Maderna, Wolfgang Sawallisch, David Oistrach, Vaclav Neumann, Carl Melles, Gerd Albrecht, Lamberto Gardelli, Michael Gielen, Christoph von Dohnanyi, Charles Mackerras, Georges Prêtre, Argeo Quadri, Jerzy Semkow u. a. Seit 1979 ist in der Gestion des ORF-Symphonieorchesters insofern ein Wandel eingetreten, als neben die Pflege der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Musik verstärkt auch die Erarbeitung des klassisch-romantischen Repertoires gestellt wurde, ohne die ein Symphonieorchester – zumal wenn es aus Wien kommt – nicht reüssieren kann. Mit seinem dritten Chefdirigenten Lothar Zagrosek (1982–86) wurde ein breites Repertoire erarbeitet, das von vorklassischer Musik bis zur neuesten Avantgarde reicht.

Auch Ausflüge in die Oper (Zemlinskys *Florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* unter Gerd Albrecht im Theater an der Wien, Bernsteins *A Quiet Place* unter der Leitung des Komponisten in der Wiener Staatsoper, sowie Schrekers *Die Gezeichneten* bei den Wiener Festwochen 1989) hat das ORF-Symphonieorchester übernommen.

Im September 1989 übernahm der 1945 in Israel geborene, in den USA ausgebildete Pinchas Steinberg die Chefdirigenten-Stelle des Orchesters.

Erwin Ortner

Geboren 1947 in Wien. Wiener Sängerknabe. Studium an der Wiener Musikhochschule (Musikpädagogik, Kirchenmusik, Dirigieren bei Bruno Maderna und Hans Swarowsky. Chordirigieren bei Hans Gillesberger). Seit 1980 ordentlicher Hochschulprofessor für Chorleitung und chorische Stimmbildung an der Wiener Musikhochschule. Gründer und künstlerischer Leiter des Arnold Schoenberg-Chores. Seit Herbst 1983 künstlerischer Leiter des ORF-Chores. Leiter von Sommerkursen für Chor- und Orchesterleitung im In- und Ausland, unter anderem Internationale Chorkademie Krems. Dirigent im In- und Ausland (Wiener Festwochen, Salzburger Festspiele, Schubertiade Hohenems, Israel-Festival, Wiener Staatsoperchor, ORF-Symphonieorchester, Tonkünstlerorchester, Niederösterreichisches Kammerorchester u. a.). Rundfunk und Fernsehproduktionen.

Radio-Symphonieorchester Krakau

Gegründet 1947 auf Initiative von Jerzy Gert, der dem Orchester 20 Jahre lang als künstlerischer Direktor und Chefdirigent vorstand. Nach Jerzy Gerts Tod (1968) wurde Krzysztof Missona Chefdirigent, dem 1977 Antoni Wit nachfolgte. Von 1984 bis 1985 leitete Jerzy Katlewicz das Orchester, seit 1985 steht Szymon Kawalla dem Orchester als Generalmanager und künstlerischer Leiter vor.

Karen Rambo

Geboren in Ohio, USA. Studium an der dortigen Capital University, am Opera Studio der University Cincinnati und auch am American Institute of Musical Studies in Graz. Sie gewann mehrere Preise und ging daraufhin 1983 als dramatischer Mezzosopran nach Nürnberg und 1985 nach Frankfurt. Außer ihrer Opernarbeit hat sich Karen Rambo auch ein großes Repertoire im Konzert- und Oratorienbereich erarbeitet.

Kasper de Roo,

geboren in Den Haag. Studium (Dirigieren, Fagott) am Königlichen Konservatorium und am Sweelinck-Konservatorium Amsterdam. 1979 Mitarbeit am Cabrillo Music Festival in Kalifornien.

DIE INTERPRETEN

1980 Preisträger des Internationalen Dirigentenwettbewerbs in Besançon. Seit 1984 Kapellmeister an der Staatsoper Stuttgart.

Gastdirigent an den Opernhäusern von Amsterdam und Brüssel.

Konzerte mit Orchestern in Paris, Warschau, Rotterdam und dem Columbia Symphony Orchestra. Regelmäßige Zusammenarbeit mit den Radio-Symphonieorchestern Hilversum, Saarbrücken, Basel und Luxemburg sowie der Jungen Deutschen Philharmonie.

Rainer Sachtleben

Geboren 1949, Musikstudium in Heidelberg und Cincinnati, dort Assistent des La Salle Quartetts. Zunächst Konzertmeister, dann Mitglied bzw. Gründer verschiedener Kammermusik – Ensembles. Förderungen als Geiger und Komponist durch die Karl Hofer – und die Heinrich-Strobel-Stiftung. Lebt und arbeitet als „freier“ Geiger, Lehrer, Komponist und Klavierstimmer in West-Berlin.

Richard Salter

Geboren in Surrey, Domchorknabe in Exeter. Studium an der Universität Cambridge (Englische Literatur). Gründungsmitglied der King's Singers. Gesangsausbildung am Royal College of Music in London und an der Wiener Musikhochschule. Nach Engagements in Darmstadt, Kiel und Bremen seit 1987 Ensemblemitglied des Staatstheaters am Gärtnerplatz in München. R. Salter sang in Hamburg die Titelpartie in der Uraufführung von Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* und gastierte als Opern-, Oratorien- und Konzertsänger in ganz Europa, Israel und den USA. 1985 Musikpreis der Berliner Akademie der Künste.

Robyn Schulkowsky

Geboren 1953 in Eureka, USA. 1971–75 Studium an der University of Iowa, danach Jazz-Studien in New York. Ab 1977 Unterrichtstätigkeit an der University of New Mexico, Albuquerque, und Schlagzeugerin beim New Mexico Symphony Orchestra und dem Orchestra of Santa Fé.

1980 Studium bei Christoph Caskel in Köln, seither Teilnahme an den wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in Europa, im Fernen Osten und in den USA. 1983 Markus Stockhausen – Robyn Schulkowsky-Duo. Konzerte u. a. mit Martha Argerich, Nelson Freire, Chick Corea, Uraufführung von Kompositionen von John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen u. v. a.

1986 Zusammenarbeit mit Birgit und Wilhelm Hein für den Film *Verbotene Bilder*. Komposition von Schauspielmusiken für die Münchner Kammerspiele. Lebt seit 1984 in München. 1987 Musikpreis der Stadt München.

Nancy Shade

stammt aus Illinois, USA. Stipendiatin der Indiana University Bloomington, 1. Preis bei der Metropoli Opera National Audition. Sang in den USA viele Hauptpartien an allen großen Opernhäusern, weiters an den Opernhäusern in München, Hamburg, London, Brüssel, Frankfurt u. a.

Frances-Marie Uitti

vervollständigte ihre Studien in den USA bei Leslie Paruas und George Neikrug und in Europa bei André Navarra.

Nach ihrem Orchester-Debut mit 13 Jahren erhielt sie mehrere Auszeichnungen renommierter Institutionen (Ford Foundation Award, Casals Master Classes, Accademia Chigiana Siena u. a.). Ihr Repertoire reicht von Werken des Frühbarocks bis zur Gegenwart.

Mit der Entwicklung besonderer Spieltechniken erweiterte sie die klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten des Violoncellos.

Mitwirkung bei Festivals in Europa und USA (Biennale Venedig, Holland Festival, ICA London u. a.).

Seit 1977 Zusammenarbeit mit Morton Feldman.

Giacinto Scelsis „Trilogy“ wurde Frances-Marie Uitti vom Komponisten gewidmet.

Volker Vogel

geboren 1950 in Karlsruhe. Zunächst privates Gesangsstudium, dann an der Hochschule für Musik und Theater in Karlsruhe.

DIE INTERPRETEN

1975 Regieassistent an der Staatsoper Hannover,
1977 Engagement an das Stadttheater Hildesheim.
1981 Städt. Bühnen Dortmund, 1983 Stadttheater Freiburg, seit 1985 an
der Wiener Volksoper.
Auftritte in der Wiener Staatsoper, in Kassel, Berlin, Barcelona und bei den
Bregenzer Festspielen.

Bernhard Wambach

Geboren 1948 in Neuwied/Rhein, Klavierstudium bei Konrad Meister in
Bremen, bei Peter-Jürgen Hofer in Hamburg, 1973–77 Kurse bei Friedrich
Gulda.

1978, 1980 und 1982 Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für
Neue Musik in Darmstadt.

1979 Zweiter Preis beim Internationalen Arnold Schönberg-Wettbewerb in
Rotterdam, 1982 Kranichsteiner Musikpreis.

Konzerte in Europa und Japan, Auftritte bei allen wichtigen Festivals Neuer
Musik. Enge Zusammenarbeit mit Stockhausen, Rihm, Boulez, Nono u. a.

Christine Whittlesey

Geboren in den USA, Studium (Klavier, Gesang) an der Tufts-University
und am Bostoner New England Konservatorium. Als Opernsängerin Engagements
in Gelsenkirchen (Musiktheater im Revier) und Berlin (Theater
des Westens), daneben Konzerttätigkeit (Wien, Stuttgart u. a.). Regelmäßige
Zusammenarbeit mit verschiedenen Ensembles für zeitgenössische
Musik (Ensemble Modern, Kontrapunkte).

Käte Wittlich

Geboren in Reval (Estland). Studium an den Musikhochschulen in Berlin
und Wien sowie bei Wilhelm Kempff in Positano. 1984 ordentlicher Hochschulprofessor
für Klavier-Kammermusik an der Hochschule für Musik
und darstellende Kunst in Graz. Konzerttätigkeit in ganz Europa, in den USA
und in Kanada. Vertiefung in die Interpretation von Werken der Wiener
Schule und zeitgenössischer Musik in Zusammenarbeit mit Friedrich
Cerra. Uraufführung von Werken junger Komponisten u. a. beim Festival
de Royan, beim Festival *Printemps de Paris* und bei den Darmstädter
Ferienkursen für Neue Musik. Engagements beim Pariser IRCAM, bei den
Berliner Philharmonikern, der Wiener Konzerthausgesellschaft, der BBC
London, *musica viva* München, bei RAI Milano, den Berliner Festwochen
und beim französischen Fernsehen.

Jürg Wyttenbach

Geboren 1935 in Bern. Studium (Klavier, Dirigieren, Komposition) am
Konservatorium Bern, am Pariser Conservatoire und an der Musikhochschule
Hannover. Seit 1962 Unterrichtstätigkeit am Konservatorium Bern
und an der Musikakademie Basel. Gründete mit Heinz Holliger ein Kammermusikensemble
für zeitgenössische Musik. Zahlreiche Rundfunk- und
Schallplattenproduktionen (zuletzt Orchesterwerke von Scelsi mit dem
RSO Krakau auf CD). Neben seinem Engagement für die Neue Musik als
Interpret auch bedeutende Kompositionen, unter anderem *Exécution
ajoutée* (Angepaßte Durchführung) I, *Gesten für 13 Musiker* II und III;
Paraphrase für Sprecher, Flöte und Klavier; *Anrufungen und Ausbruch* für
Holz- und Blechbläser; *10 Scherzlieder* für gemischten Chor und Klavier
vierhändig.

Wim van Zutphen

Geboren 1950 in Wageningen/NL. 1968 – 1974 Studium in Utrecht
(Klavier, Dirigieren, elektronische Musik), 1974-76 Studium an der Grazer
Musikhochschule (Jazzkomposition), seit 1976 Lehrauftrag an der Grazer
Musikhochschule. Starke Affinität zum modernen Musiktheater, langjährige
Zusammenarbeit mit dem Mimen Walter Batussek. 1980 Gründung
des *austrian art ensemble*. 1986 Organisation des Satie-Festivals in Linz.
Teilnahme an Festivals (steirischer herbst, Szene Salzburg, Edinburgh, Carinthischer
Sommer, Wiener Festwochen, Dubrovnik).



**Ihre Zukunft?
Manchmal bewölkt?**



**Ihre Entscheidung? !!
Immer glasklar.**

Mit einer **MERKUR-Lebens-**
versicherung haben Sie das
Morgen fest im Griff.

* Sie wählen zwischen einma-
liger Kapitalauszahlung und
monatlicher Pension

* Die Beiträge sind briefta-
schenschonend, weil steuerlich
absetzbar

* Sie entscheiden über Ihren
Pensionsbeginn

* Sie genießen auch in der
Pension den
gewohnten Lebensstandard

Landesdirektion Steiermark
Wielandgasse 2, 8010 Graz
Tel. 0316/70 03 89

Wir kümmern uns um den Menschen.

MERKUR
VERSICHERUNGEN





Mehr für Sie:
mehr Rechte,
mehr soziale Sicherheit, mehr Freizeit,
mehr Geld durch Steuerreform,
mehr Chancen für
Jugendliche, mehr Chancen für Frauen,
mehr Mitsprache, mehr Trans-
parenz, mehr Beratung, mehr Service,
mehr Hilfe, mehr Lebensqualität.

Gerhard Schedl

„Mein ästhetisches Konzept muß sich an jedem neuen Sujet, an jeder neuen formalen Idee reiben und daher wandelbar sein.“

DIE WICHTIGSTEN AUFFÜHRUNGEN 1989/90:

21. 10. Graz, Steir. Herbst — Musikprotokoll '89
UA MELODRAM für Baritonsaxophon und Schlagzeugensemble
10. 11. Wien, Musikverein
DER GROSSINQUISITOR (Oratorium)
9. 12. Berlin
2. SINFONIE
28. 1. Frankfurt
DER TOTENTANZ VON ANNO NEUN (Septett)
- 29.-31.1. Frankfurt, Bamberg, Würzburg
KONZERT FÜR VIOLINE UND NEUN STREICHER
- 18./19.2. Wien, Musikverein
TANGO für Orchester
- 27.2. Wien, Musikverein
UA KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER
- Frühjahr 1990 Salzburg, Landestheater
UA TRIPTYCHON (Kammeropern-Trilogie)



Für weitere Informationen:
INFO-Doblinger
Postfach 882, A-1011 Wien

Doblinger

Dieter Acker * John Adams * Thomas Jefferson Anderson * Theodore Antoniou * Herbert Baumann * Ernst Bechert * Siegfried Behrend * Frank Michael Beyer * Volker Blumenthaler * Theo Brandmüller * Peter Michael Braun * Jolyon Brettingham Smith * Earle Brown * Elliott Carter * Norman Dello Joio * Carlo Domeniconi * John Eaton * Gottfried von Einem * Ralf Emig * Helmo Erbse * Brian Fennelly * Vivian Fine * Jacqueline Fontyn * Günter Friedrichs * Vincent Frohne * Masanori Fujita * Detlev Glanert * Erhard Großkopf * John Harbison * Erich Hartmann * Bernhard Heiden * Everett Helm * Robert M. Helmschrott * Ryohhei Hirose * Alan Hovhaness * Gerald Humel * Karel Husa * Shin-Ichiro Ikebe * Maki Ishii * Tom Johnson * Rudolf Kelterborn * Thomas Kessler * Leon Kirchner * Giselher Klebe * Oliver Knussen * Erwin Koch-Raphael * Peter Jona Korn * Arghyris Kounadis * Kiyoshige Koyama * Ernst Krenek * Bernhard Krol * Ton de Kruyf * Henri Lazarof * Thomas Oboe Lee * Wolfgang Ludewig * Michio Mamiya * Isao Matsushita * William Th. McKinley * Olivier Messiaen * Frank Michael * Makoto Moroi * Teruyuki Noda * George Perle * Hans Georg Pflüger * Martin Christoph Redel * Aribert Reimann * Gerhard Rosenfeld * Miklos Rozsa * Rolf Rudin * Hans Ludwig Schilling * Gunther Schuller * Wolfgang Steffen * Carlos Surinach * Toru Takemitsu * Toshimitsu Tanaka * Werner Thürichen * Heuwell Tircuit * Joan Tower * Yuzo Toyama * Carlos H. Veerhoff * Hans Vogt * Karl Heinz Wahren * Akio Yashiro * Takashi Yoshimatsu * Joji Yuasa * Isang Yun * Hans Zender * Ellen Taaffe Zwilich *

Gern informieren wir Sie über Werke dieser und anderer
Komponisten:

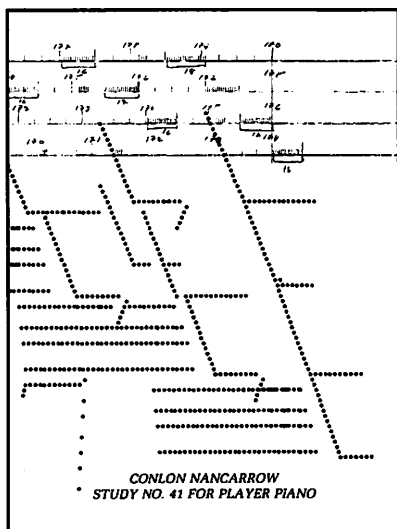
Hardenbergstraße 9a, D-1000 Berlin 12, Tel. (030) 31 10 03-0



BOTE & BOCK

CONLON NANCARROW BEI SCHOTT & WERGO

COLLECTED STUDIES FOR PLAYER PIANO



Die Musik für das "Player Piano" wird über gelochte Papierrollen vom Player Piano (mechanisches Klavier, auch automatisches oder elektronisches Klavier genannt) realisiert. Die Noten sind also nicht zum Spielen am Klavier gedacht, sondern zum Mitlesen (als Studienpartitur).

Vol. 2

Study No. 41

Best.-Nr. ED 7684, DM 24,80

Vol. 3

Study No. 37

Best.-Nr. ED 7685, DM 24,80

Vol. 4

Study No 3

Best.-Nr. ED 7686, DM 24,80

Vol. 5

Studies No. 2, 6, 7, 14, 20, 21, 24, 26, 33

Best.-Nr. ED 7687, DM 29,80

Vol. 6

Studies No. 4, 5, 9, 10 - 12, 15 - 18

Best.-Nr. ED 7688, DM 29,80

Wergo-CD

erschienen zu:

Vol. 5, Studies for
Player Piano

Best.-Nr. WER 60165-50,
DM 37,- (UPr.)

Herbst 1989

erscheint:

Vol. 3, 4, Studies
for Player Piano

Best.-Nr. WER 60166/67-50

Januar 1990

erscheint:

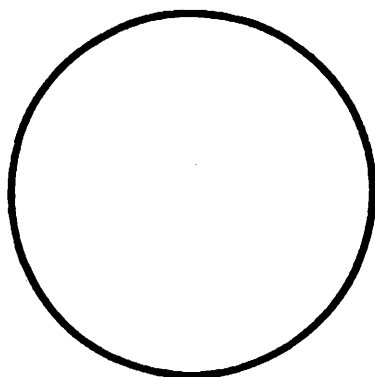
Vol. 1, 2, Studies
for Player Piano

Best.-Nr. WER 60168/69-50

SCHOTT

 **Salabert**

E D I T I O N S



Geant Lebi

Leihmateriale verfügbar bei **UNIVERSAL EDITION**
Postfach 3 - 1015 Wien
tel. : 505 8695

Kaufmateriale verfügbar direkt bei ihrer Fachhandlung.

EDITIONS SALABERT 22, rue Chauchat
75009 PARIS © (1) 48-24-55-60

RICORDI

Rolf Riehm

Les chants de la Revolution sont des chants de l'amour

für Sopran und Instrumentalensemble
6. Sept. 89 Frankfurt, 19. Sept. 89 Stras-
bourg, 18. Okt. 89 Paris, 20. Okt. 89 Graz,
Jan./Feb. 90 UdSSR-Tournee
des Ensemble Modern

Rolf Riehm

Berceuse für großes Orchester

22. Okt. 89 Donaueschingen
Uraufführung

Neue Musik

G. Ricordi & Co., München
Tel. (089) 22 17 89
Fax (089) 228 32 42, Telex 5218 722

Musik-Konzepte Die Reihe über Komponisten

Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehm

Die Reihe **MUSIK-KONZEPTE** erscheint mit vier Nummern im Jahr. Alle Hefte können einzeln oder im verbilligten Abonnement (DM 62,— jährlich) bezogen werden.

Alle bisher erschienenen Hefte und Sonderbände erhalten Sie in jeder guten Buchhandlung oder vom Verlag:
J.S. Bach, Béla Bartók, Ludwig van Beethoven, Vincenzo Bellini, Alban Berg, Anton Bruckner, John Cage, Fryderyk Chopin, Claude Debussy, Guillaume Dufay, Franco Evangelisti, Morton Feldman, Joseph Haydn, Leoš Janáček, Rudolf Kolisch, Ernst Křenek, György Ligeti, Franz Liszt, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Olivier Messiaen, Wolfgang Amadeus Mozart, Modest Musorgskij, Luigi Nono, Jacques Offenbach, Josquin des Prés, Erik Satie, Domenico Scarlatti, Giacinto Scelsi, Dieter Schnebel, Arnold Schönberg, Franz Schubert, Robert Schumann, Aleksandr Skrjabin, Karlheinz Stockhausen, Igor Strawinsky, Edgard Varèse, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Carl Maria von Weber, Anton Webern und Iannis Xenakis.

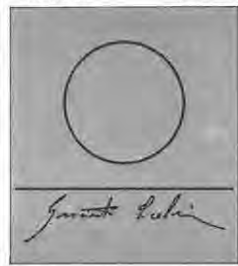
Musik-Konzepte

31

Giacinto Scelsi

Herausgegeben von
Heinz-Klaus Metzger
und Rainer Riehm

1977/1978 • 31/82



Heft 31

Giacinto Scelsi

117 Seiten, DM 21,—
ISBN 3-88377-132-3

»Die These sei gewagt, daß für die öffentliche musikalische Bildung seit Menschengedenken nichts Folgenreichereres geleistet worden ist, als die Herausgabe dieser Hefte.«

(Joachim Kaiser, NMZ)

Verlag edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a, 8000 München 80

JUNGE BRITISCHE KOMPONISTEN

JOHN CASKEN: GOLEM

Kammeroper, Uraufführung Juni 1989,
Almeida Festival, London

.....eine Partitur von großer Dichte - erfüllt
von reicher melodischer Erfindung, mit
einem ausdrucksvollen Vokalstil und dem
Gespür für dramatische Spannung und
Farbe.

(The Sunday Times, London)



STEVE MARTLAND: DRILL für
zwei Klaviere, Uraufführung Mai 1988,
Bang on a can, New York

Martland schuf eine klangskulptur - eines
der spannendsten Werke
postminimalistischer Ästhetik
(Village Voice, New York)

MARK-ANTHONY TURNAGE:

GREEK Kammeroper, Uraufführung Juni
1989 München Biennale

Musiktheater vorgeballter Intensität - und
als Opernerstling unverschämt selbstsicher
(The Sunday Times, London)



SCHOTT

Die **AvantgardE**
hat ihre Extreme.
Bis zu **BreitkopF**
ist es immer
nur ein kleiner
Schritt.



Michael Gielen
Volker Heyn
Manuel Hidalgo
Adriana Hölszky
Nicolaus A. Huber
Klaus K. Hübler
Helmut Lachenmann
Michael Obst
Robert HP Platz
Mathias Spahlinger
Hans Zender

Fragen Sie nach unseren Katalogen
und Prospekten.

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Die größte Musikenzyklopädie der Welt
jetzt als preiswerte Taschenbuch-Ausgabe
bei dtv/Bärenreiter



Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

Herausgegeben von Friedrich Blume

«Die Musik in Geschichte und Gegenwart» wird als eine der eindrucksvollsten Leistungen der Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert gerühmt. Die »MGG« vereinigt den Inhalt einer großen Musikgeschichte der Welt mit den Biographien aller bedeutenden Musiker von der Antike bis zur Gegenwart. Neben sämtlichen Kulturkreisen und Epochen werden alle Themen, Gebiete und Gegenstände musikalischen Wissens und musikalischer

Forschung behandelt.

Das Schriftbild ist gegenüber der Originalausgabe nicht verkleinert. Selbstverständlich ist die Ausgabe ungekürzt, auch alle Abbildungen und Tafeln sind vollständig aufgenommen.

17 Dunndruck-Bände, insgesamt 18.168 Seiten, 12.288 Schlagwörter, 1.396 Tafeln, 5.866 Abbildungen, 1.870 Notenbeispiele und 281 Tabellen im Text. Register (Band 17) mit 300.000 Stichwörtern. Format 16,8 x 24 cm.

Bestellnummer: dtv/ BVK 5913

Subskription

bis zum 31. Januar 1990

für die komplette

Taschenbuch-Kassette

DM 780,--

Erscheinungstermin: Oktober 1989

Endpreis ab 1. Februar 1990:

DM 980,--



dtv/Bärenreiter

Fragen Sie Ihren Musikalienhändler. Lassen Sie sich rechtzeitig »Ihre« MGG reservieren!

NZ Neue
Zeitschrift
für Musik

Allgemeine Musikzeitschrift

1834 von Robert Schumann gegründet

- erscheint monatlich
- kommentiert ausführlich und anspruchsvoll neue Entwicklungen in Musikkultur, Komposition und Musikforschung
- berichtet kritisch über das internationale Musikleben
- orientiert mit Schallplatten- und Buchrezensionen
- porträtiert Komponisten, Interpreten und bedeutende Persönlichkeiten des Musiklebens
- informiert über Termine von Opernpremierer, Uraufführungen, Festspielen, Tagungen und Musikkursen
- außerdem Stellenanzeigen, Anzeigen von Verlagen, Schallplattenfirmen und Konzertveranstaltern

Bitte fordern Sie ein kostenloses Probeheft an bei:
Verlag B. Schott's Söhne
Postfach 3640, D-6500 Mainz