

ORF

MUSIKPROTOKOLL '94
IM STEIRISCHEN HERBST
GRAZ, 6.-9. UND 14. OKTOBER



ORF

**MUSIKPROTOKOLL '94
IM STEIRISCHEN HERBST
GRAZ, 6.-9. UND 14. OKTOBER**

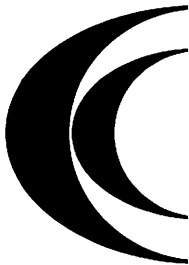
KULTURSPONSORING
 **ankünder**

AKADEMIE GRAZ 

Wir kümmern uns um den Menschen.
MERKUR
VERBUNDGESELLSCHAFTEN

 **Casablanca**

Österreichischer Rundfunk
ORF-Landesstudio Steiermark
8042 Graz, Marburger Straße 20
Telefon: (0 31 6) 470



Veranstalter und Information:

ORF, Landesstudio Steiermark
Abteilung Ernste Musik
Marburger Straße 20, 8042 Graz
Telefon: (0 31 6) 470, DW 224, 227, Fax: 253

Büro im Grazer Congress:

Eingang Albrechtgasse 3, 2. Stock
Telefon: (0 31 6) 80 49-0

Intendant: Dr. Günther Ziesel

Programm: Solf Schaefer

Organisation: Rosalinde Vidic

Tontechnische Disposition: Wolf Hannes Seifried

Veranstaltungsorte:

GRAZER CONGRESS, 8010 Graz, Sparkassenplatz 1
MARIAHILFER KIRCHE, 8020 Graz, Mariahilferplatz 20
ORPHEUM, 8020 Graz, Orpheumgasse 8
ORF-Publikumsstudio, 8042 Graz, Marburger Straße 20

Kartenverkauf:

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

Eintrittspreise:

Grazer Congress und Orpheum: Von öS 90.- bis öS 190.-
Mariahilfer Kirche und ORF-Publikumsstudio: Zählkarten
zu öS 120.-
Studenten, Schüler und Arbeitslose: 50% Ermäßigung

Preis des Programmbuches: öS 60.-

Abkürzungen:

ÖE = Österreichische Erstaufführung

UA = Uraufführung

Impressum:

Medieninhaber und Herausgeber:

Österreichischer Rundfunk,

Landesstudio Steiermark

Für den Inhalt verantwortlich: Solf Schaefer

Redaktion: Heinz Dieter Sibitz

Umschlagentwurf und Layout: Karl Markus Maier

Herstellung: Druckerei Khil Ges.m.b.H., 8010 Graz, Neutorg. 26.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	Seite 5
KOMPONISTEN UND WERKE	
Programmnotizen	Seite 7
Donnerstag, 6. Oktober 1994, 19 Uhr	
Peter Ablinger: Der Regen, das Glas, das Lachen	Seite 7
Daniel Rothman: The Skin is the Threshold	Seite 9
Helmut Lachenmann: ... zwei Gefühle	Seite 11
Donnerstag, 6. Oktober 1994, 21 Uhr	
Isang Yun: O Licht	Seite 13
Isang Yun: Vom Tao	Seite 16
Isang Yun: Der Herr ist mein Hirte	Seite 18
Erwin Koch-Raphael: Composition No. 46.....	Seite 22
Freitag, 7. Oktober 1994, 18 Uhr	
Personale Klaus Huber	
Ich singe ein Land	Seite 26
Plainte	Seite 26
Kammerkonzert (Intarsi)	Seite 26
La Terre des Hommes	Seite 29
Freitag, 7. Oktober 1994, 22.30 Uhr	
Gérard Zinsstag: ... u vremenu rata	Seite 39
Peter Eötvös: Psalm 151	Seite 42
Péter Szegő: Incantations	Seite 44
Anatol Vieru: Poveste.....	Seite 45
Samstag, 8. Oktober 1994, 11 Uhr	
Morton Feldman: Samuel Beckett, Words and Music	Seite 48
Dieter Schnebel: Glossolalie 94	Seite 52
Samstag, 8. Oktober 1994, 19.30 Uhr	
Wolfgang Rihm: La Lugubre Gondola	Seite 55
Olga Neuwirth: Sans Soleil	Seite 57
Helmut Lachenmann: Air.....	Seite 59
Samstag, 8. Oktober 1994, 22.30 Uhr	
Wolfram Schurig: Mauerwerk	Seite 61
Georg Friedrich Haas: ... über den Atem	Seite 64
Antonio Pileggi: Motetus a 5.....	Seite 65
Nicolaus Richter de Vroe: Air Areas	Seite 66
Sonntag, 9. Oktober 1994, 11 Uhr	
Klaus Huber: Schattenblätter	Seite 67
Alexander Stankovski: Vier Stücke	Seite 68
Michael Jarrell: Assonance III	Seite 69
Toshio Hosokawa: Vertical Time Study I	Seite 70
Freitag, 14. Oktober 1994, 19 Uhr	
Casablanca-Kompositionswettbewerb, Abschlußkonzert	
Wolfgang Suppan: Elongation	Seite 74
Erich Bauernfeind: Nähe des Todes.....	Seite 75
Andreas Rodler: Streich quartett	Seite 77
Sigrid Riegebauer: Streichquartett Nr. 1.2.	Seite 80
Sigrid Riegebauer: Stückwerk.....	Seite 80
Klaus Lang: Trauermusik für Kammerorchester 1	Seite 81
DIE INTERPRETEN.....	Seite 83

WENN IHNEN SANFTE MEDIZIN AM HERZEN LIEGT.

Die Merkur ist die erste Versicherung, die auch Kosten für homöopathische und chiropraktische Behandlungen sowie Akupunktur übernimmt. Denn vielen Leiden kann man auf diese natürliche Weise vorbeugen – oder sie lindern. Lassen Sie sich doch einfach unsere Informationsbroschüre schicken, wenn Sie mehr zu diesem Thema wissen wollen. Anruf genügt. Info-Telefon: 0660-537 zum Ortstarif.

WIR LASSEN SIE NICHT ALLEIN.



Generaldirektion Graz
8010 Graz, Neutorgasse 57

VORWORT

Das Musikprotokoll des ORF bewegt sich zwischen den Polen von Unschuld und Erfahrung, es setzt die Unschuld religiöser Haltungen in Verhältnis zu den erfahrenen Härten der realen Welt, die Unschuld der Urschöpfung, hier symbolisch als musikalische Schöpfung, konzertierend gegen die persönliche menschliche Erfahrung am eigenen Leib.

Unschuldige Neugier, die auf immer neue Abenteuer aus ist, steht auf gegen die Alltagserfahrung der Wiederkehr des Immergleichen. – An die Unschuld des Aufbruchs der Avantgarde in Mitteleuropa nach 1945 wird in markanten Auszügen erinnert und der inzwischen erfahrenen Avantgarde der neunziger Jahre gegenübergestellt.

Solf Schaefer

Meine Ziele. Meine Bank.



Die Raiffeisen-Vorsorgeplanung ist Ihr Weg zur individuellen Vorsorge mit höchsten Erträgen. Die gewinnbringenden Möglichkeiten reichen vom Sparbuch, dem Wohn-Bausparen über Veranlagungen in Wertpapierfonds, Anleihen und Aktien bis zur Vermögensverwaltung oder der Raiffeisen-Versicherung. Lassen Sie Ihr Geld arbeiten! Für Ihr zukünftiges Vermögen. Fragen Sie einfach Ihren Raiffeisenberater.

Raiffeisen.Die Bank



**DONNERSTAG, 6. OKTOBER 1994, 19 UHR
GRAZER CONGRESS, STEFANIENSAAL**

PETER ABLINGER:

DER REGEN, DAS GLAS, DAS LACHEN

für 25 Instrumentalisten (1994) (UA)

*Kompositionsauftrag des Bundesministeriums
für Unterricht und Kunst*



DANIEL ROTHMAN:

THE SKIN IS THE TRESHOLD

für Kammerorchester (1994) (UA)

Kompositionsauftrag der Koussevitzky Music Foundation

– PAUSE –

HELMUT LACHENMANN:

... ZWEI GEFÜHLE ..., MUSIK MIT LEONARDO

für 2 Sprecher und Ensemble (1991/92) (ÖE)

VINCENT STADLMAIR – Sprecher

N.N. – Sprecher

KLANGFORUM WIEN

Dirigent: PETER HIRSCH

Wiedergabe in Ö1: 13. Oktober, 23.05 Uhr

PETER ABLINGER

DER REGEN, DAS GLAS, DAS LACHEN

Es gibt im Grunde nur zwei Dinge: Rezitativ und Arie.

Oder anders gesagt: Eine Geschichte erzählen und die Zeit anhalten. Und noch anders: Das Nacheinander und die Gleichzeitigkeit. Das jeweils Erstere (das Zählen, die Abfolge) läßt sich auf einen Nenner bringen: Sprache. Das Zweite nicht; in ihm ist das Unsagbare mit eingeschlossen. *

Manchmal denke ich, dieses Zweite könnte Musik heißen. Kein Sinn ist sowenig an die Linearität geknüpft wie das Ohr. Kein anderer Sinn ist des Gleichzeitigen so intensiv fähig. Und doch ist die Musik nur selten bereit gewesen, diese Fähigkeit zu nützen. Oft war sie nur die unterwürfige Dienerin der Sprache. Und ist es noch.

Sogar das Unsagbare stellen wir uns sagbar vor, und die Ewigkeit nach dem Modus der Sprache: als Ausdehnung. Als ein Auseinandertreten von Beginn und Ende. Als Verdünnung.

Ich behaupte das Gegenteil: Die Ewigkeit ist alles gleichzeitig. Ist Anfangen und Aufhören jetzt in diesem Augenblick. Ist das zusammengezogene, verdichtete Jetzt dieses Augenblicks in jedem Augenblick. Und die Folge dieser Augenblicke wiederum in jedem Augenblick. Jetzt und immer.



Alle Musik gleichzeitig aber, das ist der Wasserfall, das Rauschen. Alle Symphonien und Opern gleichzeitig, alle Jazz-Solos, die schon gespielt wurden und noch zu spielen sind, ein jeder Trommelrhythmus, der irgendwo geschlagen werden kann und ein jedes Gute-Nacht-Lied, auch das, das zu singen vergessen wurde.

Aber was wir wahrnehmen, ist nicht Alles. Was wir hören, ist nicht wirklich das Rauschen. Wir machen eine Auswahl. Wir machen das, was Debussy gesagt hat: Ich nehme alle Töne, lasse die fort, die mir nicht gefallen, und lasse die übrig, die mir gefallen. Diese Auswahl ist unser Sein.

Wenn wir am Wasserfall stehen, nehmen wir unsere Gedanken wahr, aber nicht den Wasserfall selbst; und wenn es uns gelingt, die Gedanken ruhen zu lassen, hören wir eine Melodie im Getöse. Ein jeder seine eigene!

Was sich da ereignet, ist von niemandem GEMACHT. Es ist nur durch das Rauschen ERMÖGLICHT.

Die Ermöglichung vor das Machen zu stellen, gibt es als Haltung in der Kunst. In der vorgeschichtlichen (vorschriftlichen!) Kunst vor allem: Man schafft nicht, und macht keine Werke, man trifft nur eine Anordnung (man setzt einen Steinkreis, man schlägt auf ein Tam-tam, man wiederholt oft und oft die gleichen Silben) – eine Anordnung, in der sich etwas ereignen kann.

In den osteuropäischen Ikonen hat sich dieser Gedanke gehalten. Und manchmal findet er sich in neuerer Kunst.

Nicht das VERSCHIEDENE zählt, sondern das GLEICHE, in dem sich das EINE ereignen kann.

Peter Ablinger

PETER ABLINGER

Geboren 1959 in Schwanenstadt, Oberösterreich. Graphikstudium in Linz, Kompositionsstudium in Graz und Wien bei Gösta Neuwirth und Roman Haubenstock-Ramati. Seit 1982 in Berlin. 1988 Gründung des Ensembles „Zwischentöne“. Bis 1992 Leitung des Festivals „Klangwerkstatt“. 1993 Gastprofessur an der Musikhochschule Graz.

DANIEL ROTHMAN

THE SKIN IS THE THRESHOLD

The skin is the threshold (wörtlich: „Die Haut ist die Schwelle“) beschreibt mein Verhältnis zum Material der Musik, des Klanges, wie er Räume schafft von den Räumen, die wir einnehmen und mit denen wir uns beschäftigen.

Musik bedeutet beispielsweise Schallwellen – die Vibration von Molekülen in der Luft – von der wir uns vorstellen können, daß sie nicht greifbare Mauern und Räume schafft, die auf unsichtbare Weise projiziert werden und sich kaleidoskopartig verändern. Wir aber sind nicht immun, und indem diese Wellen uns durchdringen, transformieren sie sich von einer raumschaffenden Energie zu einer raumverändernden. Durchdringung hat etwas Kompromittierendes. Unsere inneren Räume sind kleiner, dichter und weniger elastisch als die äußeren, die wir bewohnen, und auch wenn sie physisch unversehrt bleiben, werden sie chemisch doch verändert.

Als Mittel, um Klang als Musik erlebbar zu machen, erscheint das Orchester – eine Institution, vor der wir sitzen und zuhören – unglaublich primitiv. Und das umso mehr, als es die Illusion der Komplexität erzeugt, wobei gemäß unserer Tradition verlangt wird, daß nur eine bestimmte Anzahl von Tönen verarbeitet wird und daß diese aufeinander harmonisch abgestimmt sind. Als vor fast hundert Jahren der mexikanische Komponist Julian Carrillo von einem Kontinuum zwischen Halbtönen ausging, war die Oktave plötzlich so unbegrenzt wie das Labyrinth von Borges. Klang ist nomadisch: Die Komplexitäten der Töne werden durch die Vibrationen der Saiten und Rohrblätter erzeugt und werden wiederum verstärkt durch die Klangräume der Resonanzkörper, wie Räume, deren Teil wir werden, indem wir uns ausdehnen; die Obertöne, Subtöne und Differenztonen und deren komplexere Klangfülle wird produziert, indem ihre Räume unterteilt werden. Diese Klangqualität kennt keine klar abgegrenzten Stufen und ist wie das Bindegewebe zwischen Klang und Haut. Ich würde mir daher das Orchester lieber als Kollektiv von Organismen vorstellen, dessen Vibrationen Druckschwankungen auslösen, die je nachdem größere oder kleinere Quantitäten an Luft in Bewegung versetzen. Die unmittelbare Nähe der solchermaßen in unterschiedlich starke Schwingungen versetzten Luft verursacht Palpitationen (Pochen) innerhalb der Räume, die Raum und Zeit zu Trugbildern voneinander machen.

Eine Nuance, eine subtile Modulation von Ton oder Klangfarbe ist – sowohl wegen des Klanges als auch wegen der erzeugten Wirkung – wie das Dehnen der Haut und das Überschreiten der Schwelle. Musik setzt letztlich der Rationalität eine Grenze: Eine kleine Veränderung wird stärker empfunden als eine große, ein lauter Ton wirkt unauffälliger als ein leiser; ein großes Intervall zwischen hohen und tiefen Tönen ist leichter wahrnehmbar als zwei Töne, die nur aufgrund der durch sie gemeinsam produzierten Schwebung wahrnehmbar sind.

The skin is the threshold ist ein Seiltanz, und obwohl es schon Abenteuer genug war, dazu zu kommen, wird es wohl ein Lebenswerk sein, das Gleichgewicht zu erlernen, bevor man auch den Mut hat, die Aussicht zu genießen.

Daniel Rothman

DANIEL ROTHMAN

Geboren 1958 in den USA. Kompositionsstudium an der Juilliard School, Manhattan School of Music und an den Universitäten von Yale und Columbia. Seine Werke wurden bei internationalen Musikfestivals in Amerika und Europa aufgeführt.

Arbeitsstipendien erhielt er u.a. vom IRCAM (Paris), dem Experimentalstudio des SWF (Freiburg), dem DIEM (Arhus) und dem Brooklyn College Computer Music Studio (New York). Er ist Gründer des Open Brainwave Ensemble, künstlerischer Leiter des Wires Performance Center for New and Experimental Music (Los Angeles) und unterrichtet Komposition am California Institute of the Arts.

Foto: Jörg Landsberg



HELMUT LACHENMANN

... ZWEI GEFÜHLE ...

Das Werk ist 1991/92 entstanden. Ein großer Teil davon wurde im leerstehenden Haus Luigi Nonos auf Sardinien geschrieben. Keine Frage, daß die Erinnerung an ihn meine Vorstellungen damals mitbestimmt hat.

Meine Arbeit an diesem Stück ging von der Erfahrung aus, daß gerade das „strukturell“ gerichtete Hören, d.h. das beobachtende Wahrnehmen des unmittelbar Klingenden und der darin wirkenden Zusammenhänge, verbunden ist mit inneren Bildern und Empfindungen, die von jenem Beobachtungsprozeß keineswegs ablenken, sondern untrennbar mit ihm verbunden bleiben und ihm sogar eine besondere charakteristische Intensität verleihen.

Es ist die eigenartige Situation, wo beim Deciffrieren einer uns betreffenden Nachricht die unmittelbare Wahrnehmungsarbeit, das – möglicherweise mühsame – Erkennen und Zusammentragen der Zeichen einerseits und die Kraft der sich abzeichnenden Botschaft andererseits tatsächlich eng zusammengehören, gar einander bedingen und einen geschlossenen Erlebniskomplex bilden.

Die beiden Sprecher des Leonardo-Textes in ... *zwei Gefühle* ... sind quasi sich ergänzende Bewußtseins-Hälften eines imaginären Wanderers und still staunenden Lesers. Sie selbst fungieren gleichsam bewußtlos wie die ineinanderarbeitenden Hände eines am Sehen Gehinderten, der jenen Text wie eine kostbare Inschrift ertastet, indem er deren Sprachpartikel einzeln ergreift und schlecht und recht vor seinem Gedächtnis zusammenfügt: konzentriert und nüchtern, „versunken“, aber zugleich „betroffen“ im doppelten Sinn des Wortes, denn was sich semantisch erschließt, beschwört eben jene Situation des unruhigen Suchens „im Gefühl der Unwissenheit“, in welcher der blind Tastende sich wiedererkennt.

Was klingt, versteht sich als beides: vielfach aus dem Phonetischen abgeleitetes und transformiertes Material, und zugleich Trümmer des überlieferten Vorrats affektiver Gesten, neu gepolt als klingender Zusammenhang aus innerlich verschieden artikulierten akustischen Feldern, quasi unterschiedlich erhitzten bzw. erkalteten Vulkanen. Mediterrane Klanglandschaft in unwirtlicher Höhe; eine „Pastorale“, geschrieben im Gedanken an das, was mich mit dem Komponisten des „Hay que caminar“ verbunden hat.

Helmut Lachenmann

HELMUT LACHENMANN

Geboren am 27. November 1935 in Stuttgart. 1955–1958 Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart (Klavier bei Jürgen Uhde, Theorie und Kontrapunkt bei Johann Nepomuk David). 1958–1960 Kompositionsstudien in Venedig bei Luigi Nono. 1961–1973 Wohnsitz München. Kompositorische und pianistische Tätigkeit. Außerdem Gastvorlesungen an der Ulmer Hochschule für Gestaltung. 1962 erstes öffentliches Auftreten als Komponist bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1965 Arbeit im elektronischen Studio der



Foto: Charlotte Oswald

Universität Gent. Kulturpreis für Musik der Stadt München. 1966–1970 Theorielehrer an der Musikhochschule Stuttgart. 1968 Kompositionspreis der Stadt Stuttgart. 1970–1976 Dozent für Musik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. 1972 Koordinator des Kompositionsstudios der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt. Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. 1972/73 Meisterklasse für Komposition, Universität Basel. 1973–1976 Wohnsitz Stuttgart. 1976 Berufung an die Musikhochschule Hannover. 1978, 1982 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen und bei den Cursos Latinoamericanos de musica contemporanea in Brasilien (1978) und in der Dominikanischen Republik (1980). 1981 Berufung an die Musikhochschule Stuttgart. 1987 Berufung an die Hochschule der Künste, Berlin. Verzicht auf die angetragene Professur für Komposition (Nachfolge Isang Yun). Kompositionsseminare in Toronto (1982), Buenos Aires, Santiago de Chile, Tokio (1984), Villafranca/Spanien (1986), Oslo und Paris (1989). Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, sowie der Akademie der Schönen Künste, München, und der Freien Akademie der Künste, Mannheim.

ISANG YUN:

O LICHT ...

Chor mit Solo-Violine und Schlagzeug
Text nach Nelly Sachs und einem Gebet des Buddhismus (1981)

VOM TAO

Chöre aus der Oper „Sim Tjong“ nach Texten von Harald Kunz
für gemischten Chor, Schlagzeug und Orgel (1972/82)
(Orgelbearbeitung: Zsigmond Szathmáry)

DER HERR IST MEIN HIRTE

Chor mit Solo-Posaune
Text nach dem 23. Psalm und Nelly Sachs (1981) (ÖE)

ERWIN KOCH-RAPHAEL:

COMPOSITION NO. 46

für Solo-Flöte und Chor (1994) (UA)
Kompositionsauftrag des steirischen Herbstes

CARIN LEVINE – Flöte
ANNEMARIE ORTNER-KLÄRING – Violine
MARKUS PICHLER – Posaune
ULRIKE STADLER – Schlagzeug
HARALD DEMMER – Schlagzeug
BINE-KATRINE BRYNDORF – Orgel

ORF-CHOR

Dirigent: ERWIN ORTNER

Wiedergabe in Ö1: 22. Dezember, 23.05 Uhr

ISANG YUN

O LICHT ...

Eine befremdende Zusammenstellung von Texten: ein eher naiv-frommes altes buddhistisches Gebet und ein hochliterarisches modernes westliches Gedicht. Was hat Isang Yun bewogen, diese Texte musikalisch zu verbinden?

Ein buddhistischer Beter fleht stellvertretend für viele, für die ganze Menschheit, um die „Wiedergeburt im Ewigen Licht“, im „Reich der schönsten Musik“. Er spricht dieses Licht an als ein DU, das Gebete erhört. Die westliche jüdische Dichterin des 20. Jahrhunderts, Nelly Sachs, Angehörige jenes Volks, das als erstes monotheistisch an einen personalen Gott glaubte, spricht ihren Gott nicht an, sondern wendet sich an eine ungenannte, unnennbare Anwesenheit. Sonderbare Verkehrung der Welten: der Buddhist spricht das Ewige fließende Licht an als ein Du, und die Jüdin spricht, sehr östlich, vom

„unverwundeten Ewigkeitszeichen Leben–Tod“. Östliche und westliche Glaubenshaltungen sind ausgetauscht, eine Brücke ist gebaut, ein Regenbogen verbindet Ost und West. Der buddhistische Beter fühlt sich dankbar jubelnd eingebettet ins göttliche Licht. Dennoch fleht er um Erlösung. Auch er weiß sich im Exil, in der Heimweh-Situation.

Nelly Sachs, von Hitler aus der Heimat verjagt, die Heimatlosigkeit als „tägliche Vernichtung“ erlebend, spricht von den „Heimwehkolonien überall auf Erden“. Heimweh hier wie dort, damals wie heute, überall, immer. Der Menschheit gemeinsames Schicksal. Was im buddhistischen Gebet als Glaubens-Sicherheit erscheint und also Anlaß zum Jubel ist, das ist bei Nelly Sachs, dem modernen Menschen, die Frucht unendlicher Mühe und Tapferkeit. Ihre Situation gleicht der eines Gefangenen, der sich selbst befreit, aber bei der Befreiung aus Mauer und Stacheldraht unheilbare Wunden sich zuzieht, so unheilbar, daß Nelly Sachs, als sie, viele Jahre nach Ende des Dritten Reichs, zum ersten Mal wieder deutschen Boden betritt, schwer erkrankt und lange Zeit in einer Nervenklinik verbringen muß. Was in ihren Versen als Gelassenheit erscheint, ist die Frucht strenger Wort- und Lebensdisziplin: das Erlernen der bewußten Annahme der Polarität von Leben und Tod. Wenn sie in ihrem Gedicht hinter das letzte Wort keinen Punkt setzt, sondern es mit einem Gedankenstrich nach „Leben–Tod–“ offen läßt, so bedeutet das keine Resignation, sondern den Blick in die offene Zukunft. Im zweiten ihrer Texte verwendet sie das Bild vom Weißdornstrauch, der aus der winterlich blütenlosen Verzweiflung plötzlich „außer sich vom Tod ins Leben gerät“.

Heimweh und Hoffnung: die Kernworte der östlich-westlichen Textverbindung. Dem buddhistischen Beter sind „Licht“ und „Musik“ Chiffren für die erlöste Welt. Nelly Sachs verbindet beide Worte zu einem: „Licht-Musik“.

Isang Yun griff das Angebot des Worts an die Musik auf. Er gab die Rolle der menschlichen Beterstimme der Geige: die Stimme, die zwischen der Menschheit und der namenlosen Höchsten Anwesenheit Verbindung schafft. Der Chor, begleitet wie die Gebete in buddhistischen Tempeln von hellen Schlaginstrumenten, ist Ausdruck der die betende Stimme umjubelnden Erlösungs-Gewißheit.

Luise Rinser

O LICHT ...

O Licht ohnegleichen ...

O unendlicher Glanz ...

so rein und so ruhig ...

so süß und so trostreich ...

Wir begehren danach, bei dir wiedergeboren zu werden!

Du, dessen Macht ohne Grenzen ist ...

Du, um den sich die Wesen aller Welten drehen ...

Wie schön ist doch dein Reich.

Wo die Brise Blumen sät zu Füßen der Glücklichen ...
Wir begehren danach, bei dir wiedergeboren zu werden!
Wie schön ist doch dein Reich,
wo die schönste Musik ertönt,
wo die kostbarsten Wohlgerüche herrschen,
wo alle Wesen heilig sind.
Wie begehren wir danach, bei dir wiedergeboren zu werden!
O behüte uns von nun an, süßes Licht,
auf daß wir die Weisheit des Herzens nicht mehr verlieren.

(Gebet des Buddhismus)

*Überall die Erde
baut an ihren Heimwehkolonien.
Nicht zu landen
an den Ozeanen des süchtigen Blutes
nur zu wiegen sich
in Lichtmusik aus Ebbe und Flut
nur zu wiegen sich
im Rhythmus des unverwundeten
Ewigkeitszeichen:
Leben – Tod –*

(Nelly Sachs)

Wir preisen dein Wissen und deine Werke,
wir wünschen, daß alle sich an dich wenden.
Keine Schranke möge ein Lebewesen daran hindern,
in Frieden und Glück bei dir wiedergeboren zu werden!

(Gebet des Buddhismus)

*Hängend am Strauch der Verzweiflung
und doch auswartend bis die Sage des Blühens
in ihre Wahrsagung tritt –
Zauberkundig
plötzlich der Weißdorn ist außer sich
vom Tod in das Leben geraten –*

(Nelly Sachs)

Wir bieten dir alles, was wir haben, was wir sind, an.
Gewähre uns dafür, bei dir wiedergeboren zu werden!
Sei begrüßt, o unerforschlicher Glanz!
Mit ganzem Herzen und voll Vertrauen werfen wir uns dir
zu Füßen.

(Gebet des Buddhismus)

VOM TAO

Schaffen und Schicksal des Koreaners Isang Yun sind für unsere Gegenwart typisch: hoffnungsvoll, weil seine Musik und ihre seelischen und geistigen Ursachen die Kulturen Ostasiens und Europas friedlich und schöpferisch verschmelzen läßt. Erschreckend, weil sein Leben gezeichnet ist von einer Welt, die heillos in feindliche Machtblöcke zerteilt ist. 1967 wurde Yun vom KCIA, dem südkoreanischen Geheimdienst, wegen angeblicher Spionage für das nordkoreanische Regime aus Berlin nach Seoul verschleppt und dort zu lebenslanger Haft verurteilt. Nur dank der unermüdlichen Petitionen von Künstlern, Wissenschaftlern, humanitären und religiösen Gemeinschaften wurde er 1969 freigelassen. Seither lebt er in Berlin.

Ist bei Yun zwar das Instrumentarium und die technische Seite des Komponierens westlich – er studierte bei Boris Blacher, lernte bei Josef Rufer Schönbergs Zwölftönigkeit kennen und nahm an den Darmstädter Ferienkursen teil – so sind Ästhetik, Ethik und schließlich der ganze Fluß der Musik chinesisch-koreanischer Herkunft. Die höfische und liturgische Musik Alt-Koreas – a-ak-Musik genannt (= feine, raffinierte Musik) – kennzeichnet gemäß dem konfuzianischen Musikideal ein majestätisches, getragenes Dahinströmen. In ihr wird schon der Einzelton durch dynamische und mikrotonische Schattierung zum Klangereignis. Eine vegetativ wuchernde Ornamentik, die schriftlich kaum fixiert wurde – darin ähnlich der Verzierungspraxis der europäischen „Alten Musik“ – läßt die Töne zu Klangarabesken werden, die eine Tonfolge als Melodie oder Thema im europäischen Sinn nicht anstreben. Daß solches Klangdenken in vieler Hinsicht demjenigen der europäischen Moderne nahekommt, liegt auf der Hand. Hier ist auch der Ansatz für Yuns Komponieren zu orten.

Man wird in Yuns Musik vergeblich nach motivisch-thematischer Arbeit suchen, auch die zur Orientierung gebrauchte Reihentechnik wird nicht dogmatisch eingesetzt. Die komplexe Harmonik ist weder konstruiert, noch funktionell, sie dient allein der Farbe, der Dichte, der Dynamik. Selbst das Tempo variiert kaum; meist pulsiert ein ruhiger Grundschlag, der nur wenig abgewandelt wird. So ist diese Musik in sich schon ein Symbol taoistischer Weltsicht: das Sein als Unendliches, Unbewegtes, das durch die Wechselwirkung von Dunkel und Hell (Yin und Yang) von einer Unzahl sich verändernder Illusionen durchzogen wird, entspricht dem Strömen dieser Musik, das rastlos von immer verschiedenen Klangereignissen kommentiert, begleitet, ja auch angegriffen wird. Yuns Musik ist „monistisch“: zugleich statisch und bewegt, homophon und polyphon, abgeklärt und leidenschaftlich, zart und brutal.

Gleich nach seiner Befreiung erhielt er den Auftrag, zur Eröffnung der Olympischen Spiele in München 1972 eine Oper zu komponieren. Dazu wählte er die in Ostasien gern erzählte Legende des Mädchens „Sim Tjong“ – ein Symbol für die anima, die menschliche Seele, die dem Himmel angehört, auf Erden kommt, um in Elend und Verzweiflung den Weg, den SINN, das TAO zu erkennen, das

vom ewigen Gesetz bestimmt ist. In diesem Stoff vermischen sich Konfuzianisches (Gehorsam, Pflicht), Buddhistisches (Erlösung) und Taoistisches (Einheit aller Dinge).

In der Oper wird der Kommentar zum Geschehen dem Chor anvertraut. 1982 wählte Yun daraus vier Stücke, die er für Orgel und Schlagzeug uminstrumentierte und durch neukomponierte Zwischenspiele zu einem Block verband. Das Tonmaterial wird geordnet durch unerschöpfliches Variieren von Groß- bzw. Kleinterz und an-, um- oder einschließender Kleinsekund. Der Eigenart des chinesischen Gesangs, ein durch häufiges Glissando eingeebnetes Parlando zwischen Singen und Sprechen, wirkt das starke Betonen und Deklamieren der deutschen Sprache entgegen. Die Texte, wie das gesamte Libretto, verfaßte in Anlehnung an Lao-Tse und Chuang-Tzu Yuns Freund und Verleger Harald Kunz. Die Orgel wird orchestral als Farbträger, wenn man will als Klangmaschine eingesetzt. Die Registrierung, die Yun äußerst kontrastreich wünscht, ist größtenteils dem Ausführenden freigestellt. Die Schlaginstrumente werden weniger als Rhythmusgeber gebraucht, vielmehr werden ihnen unregelmäßige secco-Akzente anvertraut (Tom-Tom, Holzblöcke, Becken) und in Angleichung an die flächenhafte Behandlung von Chor und Orgel werden Pauken, Vibra- und Marimbaphon für vielfältig konturierte Klangwellen, pinselstrichartige Akkorde und reiche Ornamentik eingesetzt.

R. S.

VOM TAO

- 1 Keine Sorge ist von Dauer,
keine Angst und keine Freude,
nicht das Gestern, nicht das Heute.
Sinnlos ist verlorene Trauer,
ohne Antwort manche Frage.
Darum lebe! Lebe deine Tage!
- 2 Drei Schätze hat, wer berufen:
Hingabe – weckt Mut.
Demut – bringt Kraft.
Pflicht – macht frei.
Drei Schätze!
- 3 Was unerfüllbar scheint,
wird eines Tag's vollendet.
Wo man das Ziel vermeint,
der Weg sich wendet.
- 4 Mensch und Pflanze, Gott und Stein,
alle Wesen sind nur eins,
folgen dem Gesetz des Seins,
fügen sich dem Tao ein.

DER HERR IST MEIN HIRTE

Der Chor mit Solo-Posaune *Der Herr ist mein Hirte* (1981) bildet den – vorläufigen – Endpunkt einer Trilogie mit Vertonungen von Texten der Nelly Sachs, – der jüdisch-deutschen Lyrikerin, die 1940 von Berlin aus ins schwedische Exil getrieben wurde. Vorausgegangen waren die Solo-Kantate für Sopran und Kammerensemble *Teile Dich Nacht* (1980) und der Chor mit Solo-Violine und Schlagzeug *O Licht ...* (1981). Während Yun in *Teile Dich Nacht*, dessen Text ausschließlich aus drei späten Kurzgedichten der Nelly Sachs besteht, die faschistischen Greuel der Vergangenheit und die Entfremdung der Gegenwart thematisiert, begibt er sich in *O Licht ...* mit lang ausgehaltenen, statischen Klängen weit in die ostasiatische Tradition.

O Licht ... basiert auf dem gleichnamigen buddhistischen Gebet und zwei Ausschnitten aus Nelly Sachs' Gedichtzyklen „Fahrt ins Staublose“ und „Noch feiert der Tod das Leben“. Dabei geht es um „Lichtmusik aus Ebbe und Flut“, um die „unverwundeten Ewigkeitszeichen: Leben – Tod“ (Nelly Sachs) oder – buddhistisch formuliert – um die Wiedergeburt im Licht.

Im Gegenzug zu *O Licht ...* pointiert Yun in *Der Herr ist mein Hirte* – in der Auswahl der Texte wie in der Art ihrer Ausdeutung – wiederum nachdrücklich europäische Traditionen. Den Tröstungen verheißenden Bibeltext des 23. Psalms konfrontiert er mit dem „Chor der Tröster“ aus dem umfangreichen Holocaust-Zyklus der Nelly Sachs „In den Wohnungen des Todes“ (1944/45).

Die Posaune, die den Chor solistisch einleitet, kommentierend begleitet und interpungierend vorantreibt, gilt seit jeher als „ganz für die Religion und nie fürs Profane gestimmt“ (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1784). Sie eröffnet die Komposition mit dem Sprung vom tiefen, ruhenden *A* zum eingestrichenen *fis*, einem Klangraum also, den Yun in den ersten Takten auslotet wie das „finstere Tal“ oder die „Tiefe des Hohlwegs“, von dem im Psalm bzw. von der bei Nelly Sachs die Rede ist.

Ein erster Teil, der mit 109 Takten fast die Hälfte des achtzehnminütigen Werks währt, exponiert nacheinander ausgewählte Verse des Psalmtextes sowie den Beginn des „Chors der Tröster“ von Nelly Sachs: Die Tröster sind zwar Gärtner, doch gibt es kein Heilkraut für den (vor allem politisch zu dechiffrierenden) Schmerz „von Gestern nach Morgen“. In dem Augenblick, in dem als „neuer Same“, als Hoffnungsfunke der „nächtliche Sänger“ auftaucht, blendet Yun die beiden Textschichten erstmals übereinander: Das Bild des Cherub, der „zwischen Gestern und Morgen / Steht“, erscheint in der Musik gleichzeitig mit der Wiederkehr des Psalmtextes vom Herrn und Hirten.

Dennoch bleibt hier – am Ende des ersten Teils – eine wesentliche Differenz bestimmend: Während der christliche Text von den Frauen leise gesungen wird, skandieren die Männer die Nachricht von der Existenz des Cherub kraftvoll und auf Tonhöhen sprechend. (Die Schönbergschen Abstufungen – mit oder ohne fixierte Tonhöhen gesprochen, halb gesungen und gesungen – verwendet

Yun vorwiegend für den Text der Nelly Sachs, während die ostasiatische Differenzierung in ein Glissando ohne und ein Glissando mit Vibrato überwiegend der gesungenen Sprache vorbehalten ist.)

Diese Gleichzeitigkeit der beiden verschiedenen und vokal verschiedenen behandelten Texte behält Yun auch im zweiten Teil (T. 110–158) bei, – bis sich der dunkle Text der Nelly Sachs zu biblischer Höhe aufschwingt: „Gärtner sind wir ... / Und stehn auf einem Stern, der strahlt / Und weinen.“

Dieser Durchbruch – die tröstlich-hoffenden Schlußzeilen der Sachs gestaltet Yun (auch als Resultat der kompositorischen Arbeit) als „schönen“ Gesang – bildet die Voraussetzung für den homogenen Schlußteil (T. 159–216): „Und ob ich wandere im finstern Tal, fürchte ich doch kein Unglück.“ Und als wäre dem durch Auslassungen und Umstellungen kritisch behandelten Bibeltext nicht ganz zu trauen, kehren hier nochmals zwei mahnende Sätze der Nelly Sachs wieder: „Kein Heilkraut läßt sich pflanzen“ und – *fortissimo* auf Tonhöhen skandiert – die Zeile, die Yun 1987 in seiner *Symphonie V* isoliert wie einen vokalen Felsen in der symphonischen Brandung wiederverwandte: „Wer von uns darf trösten?“

Walter-Wolfgang Sparrer

DER HERR IST MEIN HIRTE

*Der Herr ist mein Hirte,
mir wird nichts mangeln.
Er führet mich zum frischen Wasser.
Er erquicket meine Seele
und führet mich auf rechter Straße
um Seines Namens willen.*

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene
Kein Heilkraut läßt sich pflanzen
Von Gestern nach Morgen.
Der Salbei hat abgeblüht in den Wiegen –
Rosmarin seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren –
Selbst der Wermut war bitter nur für gestern.
Die Blüten des Trostes sind zu kurz entsprossen
Reichen nicht für die Qual einer Kinderträne.
Neuer Same wird vielleicht
Im Herzen eines nächtlichen Sängers gezogen.
Wer von uns darf trösten?
In der Tiefe des Hohlwegs
Zwischen Gestern und Morgen
Steht der Cherub ...
Der Herr ist mein Hirte
Der Cherub malt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer ...
Mir wird nichts mangeln
Seine Hände aber halten die Felsen auseinander
Von Gestern und Morgen
Wie die Ränder einer Wunde
Die offenbleiben soll
Die noch nicht heilen darf.

*Er weidet mich auf einer grünen Au
und führet mich zum frischen Wasser.*

Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer
Das Feld des Vergessens.

Wer von uns darf trösten?

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene

Und stehn auf einem Stern, der strahlt

Und weinen.

*Und ob ich wandere im finstern Tal,
fürchte ich doch kein Unglück;
denn du bist bei mir,
dein Stecken und Stab trösten mich.*

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene

Kein Heilkraut läßt sich pflanzen

Von Gestern nach Morgen.

*Du bereitest mein Haupt mit Öl
und schenkest mir voll ein.
Gutes und Barmherzigkeit
werden mir folgen mein Leben lang ...*

Wer von uns darf trösten?

Und ich werde bleiben im Hause des Herrn immerdar.

Der Herr ist mein Hirte ...

Amen.

Die Verwendung der Texte von Nelly Sachs erfolgt mit freundlicher
Genehmigung des Suhrkamp-Verlages Frankfurt/Main

ISANG YUN

Geboren am 17. September 1917 in der südkoreanischen Hafenstadt Tongyong. Bis 1943 studierte er in Korea und Japan Violoncello und Komposition. Als Widerstandskämpfer gegen japanische Fremdherrschaft lebte er im Untergrund und in politischer Haft. 1946 bis 1956 lehrte er an koreanischen Oberschulen und Universitäten.

1956 bis 1959 vollendete Yun seine Studien in Paris, in Berlin (bei Blacher) und bei den Darmstädter Ferienkursen. 1964 wurde Yun in Berlin (West) ansässig, 1971 erwarb er die deutsche Staatsbürgerschaft.

1967 aus Deutschland entführt, war Yun bis 1969 Gefangener der Park-Diktatur in Südkorea, die er in der Folge als Exilpolitiker bekämpfte.

1969/70 lehrte Yun an der Musikhochschule Hannover, 1970 bis 1985 hatte er eine Kompositions-Professur an der Hochschule der Künste Berlin. Er ist Mitglied der Akademien in Hamburg und Berlin, Ehrendoktor der Universität Tübingen, Ehrenmitglied der IGNM und Inhaber des Großen Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Yun leitete Kurse in den USA, in Japan, China, Hongkong, Nordkorea und mehreren Ländern Europas.

WERKE AUS JÜNGSTER ZEIT

ISANG YUN

- Trio für Klarinette, Fagott und Horn (1992)
Quartett f. Trompete, Horn, Posaune u. Klavier (1992)
Espace I für Violoncello und Klavier (1992)
Chinesische Bilder für Blockflöte solo (1993)
Sieben Etüden für Violoncello solo (1993)
Bläseroktett (1994)
Ostwestliche Miniaturen f. Oboe u. Violoncello (1994)

ERWIN KOCH-RAPHAEL

- composition no. 44 für Flöte, Viola und Gitarre
composition no. 45 für Flöte, Violoncello, Gitarre und
Schlagzeug
composition no. 46 für 10st. Chor und Flöte solo
composition no. 47 für Violine, Viola und V'cello

BOTE & BOCK - BERLIN



ERWIN KOCH-RAPHAEL**COMPOSITION NO. 46**

Während der Zeit, in der ich *composition no. 46* entwarf, fanden in Gorazde und, fast zeitgleich, in Kigali Massaker an der Zivilbevölkerung statt, grauenhafte Massaker, die auch bewußt kalkulierend Krankenhäuser und ihre Insassen in den beiden geographisch so weit voneinander entfernten Orten mit einschlossen. Klar war, daß diese Eindrücke ihre Spuren tief in *composition no. 46* eingraben würden, anders hätten sie mich für die Arbeit gelähmt. Für das Entsetzliche dieser zeitgeschichtlichen Ereignisse fand ich keine Sprache, die in der Lage gewesen wäre, hiervon zu sprechen. So versuchte ich auch erst gar nicht, mit einem realen Text zu arbeiten, sondern erfand von Anfang an für *composition no. 46* eine künstliche Sprache: unsemantisch und unspektakulär nur am Klang und am Ausdruck orientiert. Ich vereine in diesem Stück Musik, Sprache (als Klang), Körperbewegung und Körpergeste (als Sprache des menschlichen Körpers) zu einem Ganzen, zu Klang und Geste, sprachlos ... Mit dem Hintergrund dieser realen Erfahrung aus unserer Welt in unserer Zeit, die manche schon als eine Endzeit verstehen, verbinde ich in *composition no. 46* dialektisch im Vordergrund die Unschuld der Utopie einer möglichen Versöhnung von „Himmelsgedanken“ und menschlicher Tat (Geschichte) in der Darstellung der Struktur des sephirothischen Lebensbaums aus der jüdischen Mystik, welche die Form von *composition no. 46* entscheidend mitprägt. Hier liegen Verbindungspunkte auch zur sehr anregenden Philosophie Walter Benjamins, so nicht zuletzt in der diskontinuierlichen Anlage der zehn Hauptteile (meist Chorschwerpunkte mit konzertierender Flöte), welche hier abstrakt für Epochen der Menschheitsgeschichte stehen. Solche Berührungen ereignen sich auch in den – die zehn Hauptteile verbindenden – neun Ritornellen, die vor allem von der Flöte getragen werden, welche, symbolisch für den Geist der Zeit, die Geschichte antreiben. Das Gleiche zeige ich auch durch die Bewegung, den „Tanz“ des Chors: wie in der antiken Tragödie gehört hier der nur andeutend verwendete Tanz zum Ur-Eigenen des Chors.

So handelt *composition no. 46* von beidem: vom Entsetzlichen, das wir in der Folge rücksichtsloser Machtpolitik – immer wieder und überall – erfahren, und von der Hoffnung, vom Schönen, das uns die Unschuld des Lebensbaumes verheißt, dessen zehn Äste nicht nur die zehn großen Engel, differenzierte Sinnbilder der personellen und mythischen Ganzheit des Menschen, symbolisieren, sondern dessen Äste auch wieder aufscheinen in den zehn Geboten der jüdischen und christlichen Tradition, deren ernsthafte Beachtung uns das Paradies, gemäß den Verheißungen der heiligen Bücher, wieder aufschließt, jene Utopie der Hoffnung, die wir durch die verlorene Unschuld des ersten Sündenfalls mit verloren haben. Die Verbindung von Unschuld und Erfahrung läßt Geschichte zurück. Ihre Täter sind wir.

Erwin Koch-Raphael

ERWIN KOCH-RAPHAEL

Geboren 1949 in Kempen, lebt seit 1983 in Bremen. Von 1963 bis 1968 war er als Organist tätig, studierte anschließend an der Technischen Universität Berlin sowie an der Hochschule der Künste Berlin Tonmeister (Diplom 1976).

Zugleich absolvierte er ein Kompositionsstudium bei Isang Yun, das er 1979 abschloß. Seine Kompositionsstudien vertiefte er bei Iannis Xenakis und Franco Donatoni (IRCAM).

Im Herbst 1979 absolvierte Koch-Raphael einen zweimonatigen Studienaufenthalt in Südkorea auf Einladung der koreanischen Sektion des ISCM. Seit 1982 lehrt er als Dozent für Komposition, Musiktheorie und experimentelles Musiktheater/Performance an der Universität Bremen und der Bremer Hochschule für Künste.

Er ist Mitglied und Mitbegründer der 1984 ins Leben gerufenen Bremer Performance-Gruppe ganzZeit und war 1990 an der Gründung des Bremer Zentrums für elektronische Musik (ZeM Bremen) beteiligt.

Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe vergab im Mai 1991 eines der ersten Projektstipendien an Koch-Raphael, der dort am Institut für Musik und Akustik ein Jahr lang arbeitete.

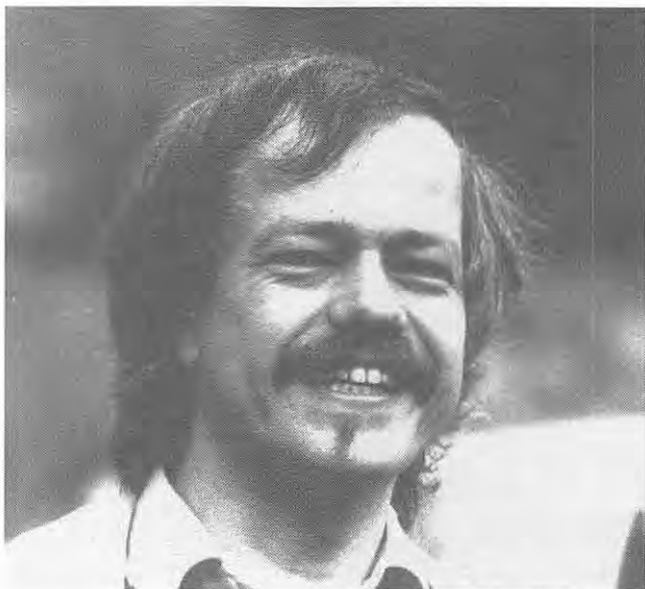
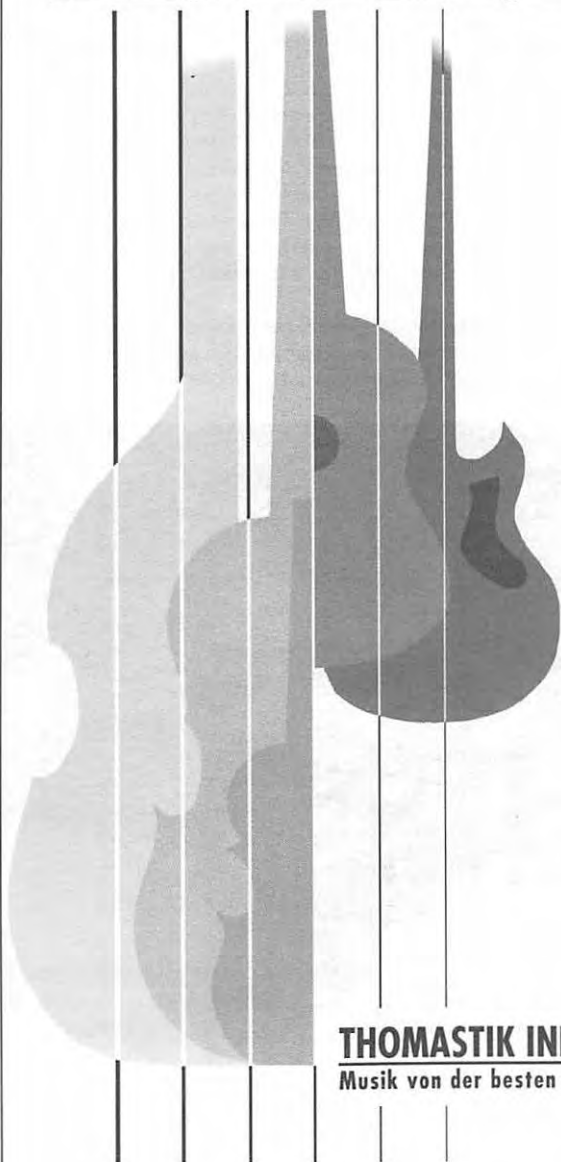


Foto: Hans Kumpf

Teile der Arbeit an *composition no. 46* stehen in engem geistigem Zusammenhang mit einem ambitionierten Projekt der Kulturabteilung der Angestelltenkammer Bremen, das im Juni 1995 unter dem Titel „Engel der Zeit“ stattfinden wird.

Thomastik Saiten bringen -
Instrumente zum Klingen



THOMASTIK INFELD
Musik von der besten Saite.

PERSONALE KLAUS HUBER

**ICH SINGE EIN LAND,
DAS BALD GEBOREN WIRD ...**

für 17 Instrumentalisten (1978/79) (ÖE)

PLAINTE

für Viola d'amore in Dritteltonstimmung
(in memoriam Luigi Nono) (1994) (ÖE)

KAMMERKONZERT (INTARSI)

für Hammerklavier und 17 Instrumentalisten
(in memoriam Witold Lutoslawski) (1994) (UA)

- I Intarsi
- II Pianto/Specchio di Memorie
- III Unità! (Rondissimo)
- IV Giardino Arabo (Epilogo)

– PAUSE –

LA TERRE DES HOMMES

für Mezzosopran, Kontratenor/Sprecher und 17 Instrumentalisten
(in memoriam Simone Weil) (1987–1989)
Texte: Simone Weil, Ossip Mandelstam

SHARON COOPER – Mezzosopran
ALAIN THAI – Kontratenor/Sprecher
DIMITRIOS POLISOIDIS – Viola d'amore
JEAN-JACQUES DÜNKI – Hammerklavier

ENSEMBLE 20. JAHRHUNDERT
Dirigent: PETER BURWIK

Wiedergabe in Ö1: 21. Dezember, 23.05 Uhr

BM | **UK**

Mit Unterstützung der
Schweizer Kulturstiftung
PRO HELVETIA

KLAUS HUBER

ICH SINGE EIN LAND, DAS BALD GEBOREN WIRD ...

Ich singe ein Land, das bald geboren wird ... entstammt einem Vorstadium der Arbeit an meinem „opus summum“, dem oratorischen Werk *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet* und ist die „Urfassung“ von dessen sechstem Teil „Amanecer“ (Tagesanbruch). Drei (siebzehntönige) „Akkorde“ verwandeln sich, Ton für Ton, fast unmerklich, von einem zum anderen hin. („Das Land – der See – der Himmel“) (Vielleicht darf ich anmerken, daß es sich hier um so etwas wie meine erste „spektralistische“ Musik handelt!) – Die Metrik und Rhythmik des Satzes dient dem gleichen Ziel eines äußerst langsamen Veränderungsprozesses: Makro – Metren, die nicht mit der Takteinteilung übereinstimmen, dehnen sich und ziehen sich zusammen – sie „atmen“ –, während sie fortwährend von polyvalenten Pulsüberlagerungen in immer wechselnder rhythmischer Dichte durchdrungen sind. – Über die ganze Dauer des Stückes spannt sich ein „Zeitnetz“ von diskontinuierlichen Impulsen, dessen Dichte gegen die Mitte hin zunimmt. Sie sind konkretisiert in verschiedenen Geräuschen (Lebenswelt), in Tierschreien (lions roar) und Vogelrufen (hommage à Messiaen, Piccoloflöte, Klavier).

Klaus Huber

PLAINTE

Zum Andenken an den am 8. Mai 1990 verstorbenen Luigi Nono schrieb Klaus Huber im gleichen Jahr die Komposition ... *Plainte ...* für Viola d'amore solo. Sie wurde von ihm später – ähnlich wie bei *Senfkorn* (1975) – in unterschiedlicher Weise in andere Werke einbezogen, u.a. in *Plainte – Die umgepflügte Zeit* für Ensemble und *Plainte – Lieber spaltet mein Herz* für Viola d'amore, Gitarre und Schlagzeug. Die Stimme der Viola d'amore ist in allen diesen Stücken durch ihre Skordatur charakterisiert, d.h. ihre sieben Saiten sind so eingestimmt, daß die leeren Saiten zur Grundlage von dritteltönigen Modi werden, in denen die Musik sich entfaltet. Durch die Dritteltönigkeit werden Halbtöne und damit die für die europäische Moderne spezifische chromatische Farbe vermieden, und es entsteht eine weiche, schwebende Klanglichkeit. (Die gehörmäßigen Schwierigkeiten für den Interpreten, der beim Spielen die neuen, ungewohnten Intervalle „voraushören“ muß, sind übrigens wesentlich geringer als man vermutet.)

Max Nyfeller

KAMMERKONZERT (INTARSI)

Nach der *Petite Pièce* für drei Bassethörner (1986) ist das *Kammerkonzert (Intarsi)* die zweite Komposition, in der sich Klaus Huber mit den enigmatischen Seiten der Musik von W. A. Mozart auseinandersetzt. Das Stück existiert in zwei Fassungen. Diejenige für modernen Konzertflügel wurde mit dem Solisten András Schiff

am 22. August 1994 bei den Luzerner Musikfestwochen uraufgeführt. Für die vom Klangbild her ganz andere Hammerklavier-Version, die nun in Graz uraufgeführt wird, schrieb Huber den Solopart aus instrumentalmusikalischen Gründen – vor allem mit Rücksicht auf die spezifischen Anschlags- und Resonanzeigenschaften des alten Instruments – teilweise um und nahm kleinere Anpassungen des Orchesterparts vor. Zu Form und Inhalt des Werkes schreibt Huber:

„Ich ging von Mozarts letztem Klavierkonzert aus, das mir ständig im Rücken stand. Nicht zuletzt deshalb wollte ich die inflationäre Entwicklung der Avantgarde-Klaviermusik insofern in Frage stellen, als ich mich bewußt über weite Strecken auf den Mozartschen Klavierumfang beschränkte und statt virtuoser Sprungtechnik ein Höchstmaß an Polyphonie in polyrhythmischer, klanglicher und linearer Hinsicht anstrebte.

Im ersten Satz *Intarsi*, der über eine große auskomponierte Stille in den zweiten übergeht, ist das Klavier in einen äußerst zarten, durchsichtigen Ensemblesatz hineingesponnen, dessen Klanglichkeit es maßgeblich bestimmt. Wie Intarsien tauchen dann und wann winzig kleine Zitate aus Mozarts erstem Satz auf, auf die ich mich aber ständig hinbewege: abwärtssinkende Triller, wie ein immer neues, immer schwerer werdendes ‚Adieu‘. (Das Kammerkonzert, insbesondere der Satz *Intarsi*, ist dem Andenken Witold Lutoslawskis gewidmet, dessen liebenswürdige Freundschaft mir unwiederbringlich ist.)

Der zweite Satz *Pianto – Specchio di Memorie* ist in gewissem Sinn eine achtstimmige Spektral-Studie, deren Tonhöhen durchgehend (übrigens wie im ersten Satz) aus Mozartschen Intervallkonstellationen abgeleitet sind. Das ständige Pulsieren der Klänge in sich überschichtenden primzahligen Unterteilungen wird von zwei schattenhaft vorbeihuschenden ‚Cadenze contrappuntistiche‘ unterbrochen, deren raffinierte Kontrapunktik ausnahmslos aus Mozartschen Intervall- und Rhythmusmotiven entwickelt ist. Die ‚dritte Kadenz‘, vom Pulsieren aufgesogen, erinnert sich an ein Mozartsches Thema aus dem zweiten Satz.

Eine vollkommen gegensätzliche Situation manifestiert sich im *Unità!* betitelten dritten Satz. Monothematisch aus einem Motiv aus Mozarts letztem Satz entwickelt, das sozusagen ad absurdum weiter zu sequenzieren, umzukehren, rückwärtslaufen zu lassen ich mir erlaube, erhebt sich eine ‚Hexenjagd‘, die ständig nach Einheit strebt, ohne sie je zu erreichen ...

Im abschließenden Epilog *Giardino Arabo* greife ich die ‚Spektralstudie‘ des zweiten Satzes wieder auf, um sie so sanft wie irgend möglich zu einem Ende zu führen. Eine bereits im zweiten Satz angelegte dreivierteltönige Intervallik entwickelt sich in Richtung auf arabische Maqamat, die das vorher durchs Klavier geprägte Klangbild mehr und mehr verdrängen. Das Pianoforte, historisch die eigentliche Wurzel unseres chromatisch-temperierten Musikdenkens, tritt jetzt zurück zugunsten einer Klangwelt mit anderen Horizonten ...“

Max Nyfeller/Klaus Huber

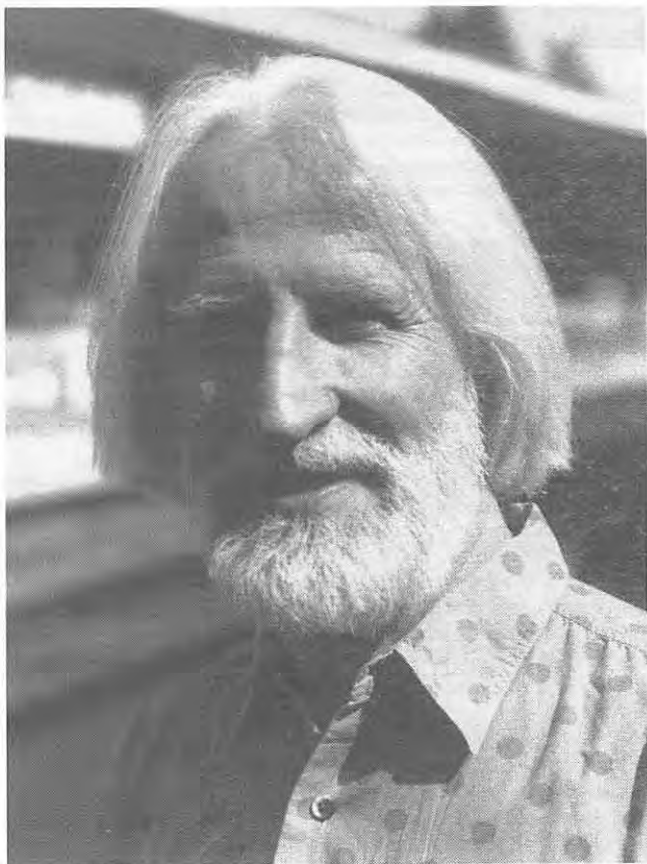


Foto: Max Nyffeler

KLAUS HUBER

Geboren 1924 in Bern (Schweiz). Studierte Violine bei Stefi Geyer und Komposition bei seinem Taufpaten Willy Burkhard in Zürich, später bei Boris Blacher in Berlin. Lehrer für Violine am Konservatorium in Zürich, für Musikgeschichte in Luzern und für Komposition und Instrumentation an der Musikakademie Basel. Von 1973 bis 1990 Kompositionslehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg und Leiter des Instituts für Neue Musik.

Leiter der Analyseurse der Stichting Gaudeamus in Bilthoven und 1969 Gründung des Internationalen Komponistenseminars Boswil (Schweiz), das er bis 1980 maßgeblich mitbestimmte.

Gastprofessuren an der McGill University in Montréal (März 1984) und an der Accademia Chigiana in Siena (Juli 1985) sowie 1987 am Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris.

Klaus Huber ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Akademie der Künste Berlin und der Freien Akademie der Künste Mannheim.

LA TERRE DES HOMMES

Der Titel des Werkes ist einem Text von Simone Weil entnommen. Die „Erde der Menschen“ ist „der Gefahr einer Apokalypse ausgesetzt, die das Leben auszulöschen droht“ (Klaus Huber). Wird diese Erde noch bewohnbar sein? Wird es auf ihr noch eine Musik geben – eine irdische und menschliche Musik, so wie man sich im Altertum eine Harmonie der Sphären und des menschlichen Daseins (Zusammenspiel von Leib und Seele) vorstellte?

„Dies ist nicht die Zeit ... für surrealistische Gedichte; sie richten nichts gegen die Militärdiktatoren aus. Und was nützen Metaphern, wo doch die Sklaverei keine Metapher ist und der Tod im Fluß ‚der Toten‘ auch nicht?“ (Ernesto Cardenal) Die Musik steht als wesentlich metaphorische Kunst, als Kunst ohne – im ideologischen Sinne – faßbare Botschaft unter einem unaufhebbaren Widerspruch: sie kann die Probleme unserer Zeit weder zur Sprache bringen noch lösen, aber auch nicht einfach umgehen. „Ich habe versucht, angesichts dieses Grundwiderspruchs zu komponieren – und angesichts der Neurose, die daraus folgt und die uns alle erfaßt, wenn wir ein Thema dieser Art angehen.“

In dieser widersprüchlichen Lage unternimmt der Komponist eine doppelte Arbeit: einerseits schreibt er eine Musik, die möglichst rein und absolut ist. Dabei handelt es sich nicht um „l'art pour l'art“, sondern um die Reinheit eines Spiegels, der „den politisch-kulturellen Zustand unserer Gesellschaft“ getreu widerspiegelt: „In diesem Spiegel entdecken wir Perspektiven, die der Krankheit unserer Zeit entgegenwirken. Solche Erfahrungen könnten eines Tages – jedenfalls hoffe ich das – dazu beitragen, daß eine neue Gesellschaft entsteht.“ Andererseits schreibt er eine Musik, die sich unmittelbar engagiert – durch die Wahl der Texte und die Gestik der musikalischen Figuren. Doch handelt es sich bei dieser Doppelseitigkeit um zwei Aspekte derselben Sache.

Im Mittelpunkt von *La Terre des Hommes* steht die Gestalt von Simone Weil. Philosophin von Ausbildung und Beruf, hat sie sich der spirituellen Seite des Lebens und zugleich den Armen und Entrechteten unserer Gesellschaft zugewandt. In einer schwierigen Zeit, Anfang der dreißiger Jahre, wollte sie ihr Leben dieser doppelten Aufgabe widmen, ja sich dafür opfern. Von 1933 bis 1935 arbeitete sie als ungelernete Fabrikarbeiterin bei Renault, obwohl sie nur wenig Geschick für die komplizierte und ständig sich wiederholende manuelle Tätigkeit besaß. Sie hat unter diesen Bedingungen persönlich sehr gelitten, in ihrem Tagebuch jedoch – aus dem die Texte des ersten Teils der Huberschen Komposition stammen – versucht sie lediglich, die Arbeitsbedingungen in der Fabrik minutiös zu beschreiben, ohne anzuklagen oder in eine ideologische Rede auszuweichen.

Musikalisch wird dieser erste Teil von vier Instrumentalgruppen getragen, deren jede ihrem eigenen rhythmischen Modell folgt. Daraus ergibt sich eine äußerst komplizierte polyrhythmische Textur. Der Dirigent kann nur einige Fixpunkte anzeigen. Er agiert, so der Komponist, wie ein Vorarbeiter, der die Geschwindigkeit der

Fließbandarbeit vorgibt, ohne daß es ihm jedoch gelänge, allen einen gemeinsamen Rhythmus aufzuzwingen. Zu Beginn der Komposition lassen sich sogar einige Rhythmen erkennen, die ähnlich klingen wie aus dem Takt geratene Maschinen.

Klaus Huber hat absichtlich nur Fragmente aus Simone Weils Texten verwendet. Diese kurzen Botschaften wirken wie Signale in einem musikalischen Ablauf, der den Text weder begleitet noch gar illustriert, sondern in sich aufsaugt. Die Worte werden sowohl gesprochen wie gesungen, damit sie sowohl in ihrem Sachgehalt wie auch als Momente einer musikalischen Botschaft erfaßt werden können. Einige Fragmente werden sogar von den Instrumentalisten gesprochen, sodaß die Texte auf drei Ebenen zugleich vorgetragen werden: der Sprecher präsentiert sie als eine Art von – nicht gesungenem – cantus firmus, die Musiker sprechen vor allem solche Texte, die die Arbeit beschreiben, und die Mezzosopranistin verkörpert Simone Weil selbst, wie sie auf diese Arbeit reagiert.

Im zweiten Teil des Werkes basiert die Musik auf mehr meditativen Texten, die das Leiden verinnerlichen. Ein kurzer Übergang, „retournement“ („Umkehr“) betitelt, führt Dritteltöne ein, die einen trillerähnlichen Flatterklang bewirken. Die Musik scheint stehen zu bleiben, und der Text bricht mitten im Wort „tourner“ um, einer kontemplativen Vertiefung der Erfahrung Raum gebend. Die Dritteltöne werden übrigens auch im vierten Teil verwendet, der auf Fragmenten eines Gedichts von Simone Weil aufbaut.

Im dritten Teil erscheinen Viertelton-Strukturen, und auch wenn der Hörer die Besonderheit dieser Intervalle nicht bewußt wahrnimmt, so bemerkt er doch, daß die verschiedenen Teile des Werkes nicht nach einer einzigen homogenen Kompositionsmethode entworfen sind. So etwas wie eine spirituelle Entwicklung durchzieht die Teile wie ein sich verbreiterndes Strahlenbündel; die Verwendung des Kontratenors ist dafür ein äußerlicher Hinweis: im ersten Teil spricht er, im zweiten singt er bereits einige genau bestimmte Töne, im vierten nimmt er gleichberechtigt am Dialog mit dem Mezzosopran teil, und im fünften dominiert er die gesamte musikalische Struktur. Gleichzeitig werden die Haltepunkte in der Musik immer häufiger, sodaß sich eine gleichsam mystische Leere an bestimmten Stellen ausbreitet; diese Leere steht für den Einspruch gegen die unbarmherzige Regelmäßigkeit der Maschinenwelt und gegen den fatalen Verlauf der vermeintlich determinierten Geschichte der Menschen.

Der fünfte Teil verwendet zwei Texte. Der erste ist einer der persönlichen, den Simone Weil je geschrieben hat. In ihm reflektiert sie ihre widersprüchliche Haltung dem christlichen Glauben gegenüber. Durch die vom Komponisten getroffene Auswahl wird dieser Text im übrigen noch rätselhafter, so als spräche er von einer anderen Welt. Zum Schluß erhebt sich eine ganz andere dichterische Stimme, die von Ossip Mandelstam. Dieser Unterschied im Tonfall ist für *La Terre des Hommes* wesentlich. Obwohl Mandelstam genau so gelitten hat wie Simone Weil, bleibt seine Dichtung dennoch dem Leben zugewandt. Die beiden Verse, die Klaus Huber am meisten beeindruckt haben, sind die folgenden:

Besser spaltet mein Herz, dieses meine,
Auf zu Scherben von tiefblauem Klang.

„Bin dem Leben nie mehr zu entwöhnen“, sagt der Dichter und verweigert sich der „stechenden Lorbeer-Dornenkrone“. Eher soll sein Herz „zu Scherben von tiefblauem Klang“ sich spalten! Anders als Simone Weil will er nicht „im Dunkel der körperlichen Arbeit verschwinden“ noch in einem letzten höchsten Selbstopfer. Angesichts eines solchen Wunsches muß die Musik freilich stumm bleiben. Laut geben kann sie jedoch in den zerspringenden „Scherben von tiefblauem Klang“, die eine Empfindung des Herzens ausdrücken.

Die im folgenden wiedergegebenen Texte sind gewiß der beste Führer durch eine Musik, deren unmittelbar wahrnehmbarer Ausdrucksreichtum nur die Kehrseite einer ausgesprochen reflektierten Kompositionsweise ist. Es wäre im übrigen unangebracht, die „Methode“ des Komponisten bloßlegen zu wollen, die sich nur dem analytischen Ohr erschließt. Doch schon beim ersten Hören spürt man deutlich, daß diese Musik sich nicht in ihren gegenständlichen Aspekten erschöpft. Klaus Huber hat für einige seiner Kompositionsverfahren Zahlen der dritten Potenz verwendet, also kubische, „körperliche“ Zahlen, die vielleicht auf metaphorische Weise sein Ziel bezeichnen: den flüchtigen Wünschen und Strebungen, die die Musik ausdrückt, einen Körper und eine Wirklichkeit zu verleihen.

Klaus Stichweh

Klaus Huber

70. Geburtstag am 30.11.94

Seit 1975 im Verlag Ricordi

Uraufführungen 1994

Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen (1992/93)
Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker und
sechskanaliges Tonband (UA 22.4.94 Witten)

Kammerkonzert ("Intarsi") (1993/94) für Klavier (oder Hammerklavier) und 17 Instrumente (UA 22.8.94 Luzern / 7.10.94 Graz)

Lamentationes de Fine Vicesimi Saeculi (1992-94)
für Orchester in 4 Gruppen (UA 11.12.94 Frankfurt)

Musikverlag Ricordi & Co.
Velaskostr. 6, D-85622 Feldkirchen b. München
Tel. (+4989) 991506-0, Fax 9038859

RICORDI

I. - JOURNAL D'USINE

Récitant:

Les choses jouent le rôle des hommes.

Les hommes jouent le rôle des choses.

Instrumentistes: Rondelles à presse à main – à presse légère ... cosses ... clinquants ... plaquettes d'entrefer ... marquer rivets ... encore rivets ... 560 rondelles en tout ... plaques de serrage à la cisaille ... avec Jacquot ... rivetage au grand balancier ...

Récitant: Qui sort de l'île ne tourne pas la tête.

Instrumentistes: Déflecteur du doigt mobile ... avec Robert ... mise par Jacquot à cosses ... fais mes cosses ... recus.

Récitant: Transmutation de l'homme en ouvrier.

Simone (mezzo): Maux de tête vifs en me levant. Par malchance à côté de moi la chose tournante au bruit infernal. A midi, à peine capable de manger. Mais cela n'empêche pas la vitesse ...

Instrumentistes: ... fais mes cosses, finis seulement à 11 heures 3/4 ... cosses les mêmes ... continue mêmes pièces ... marquer rivets ... recus au petit four ... poignées à la cisaille ...

Récitant: Les choses jouent le rôle des hommes.

Simone: ... cosses finies seulement à 11 heures 3/4 ... très fatigant à la longue, car la pédale est très dure ... mal au ventre ... crainte de mal buter ... ça va un peu mieux ... mais bouts des doigts sanglants.

Instrumentistes: 796 pièces jusqu'à 2 heures 1/4 ... marqué 4 heures ... plaques de serrage à la cisaille avec Jacquot jusqu'à 3 heures 1/4 ... gagné 13,50 F ... continue mêmes pièces jusqu'à 8 heures ... mardi arrêt ...

Récitant: Ce repliement sur le présent produit une sorte de stupeur.

Simone: Mercredi matin ... Le soir je me sens pour la première fois vraiment écrasée de fatigue ... Après-midi, vifs maux de tête ... Je suis horriblement énervée. Qui sort de l'île ne tourne pas la tête.

Instrumentistes: Rivetage de doigts de contact avec Léon jusqu'au soir. Mercredi idem ... Polissage de mêmes rondelles jusqu'au soir ... plaques de serrage à la cisaille avec Jacquot ... 796 pièces jusqu'à 4 heures 1/4 ... Payé 1 F, 12% ... gagné 9,90 F ... Planage au petit balancier de ces mêmes rondelles ... Rivetage ... encore rivets dans bandes ... Machine démolie par Ilion ... douilles à poinçonner dans drageoir ... Mais il manque des rivets ... arrêt ... Jeudi. Toute la journée: rivetage des armatures. Vendredi. Finis rivetage ... Machine démolie ...

Récitant: Les hommes jouent le rôle des choses.

Simone: Qui sort de l'île ne ...

LE RETOURNEMENT (transition)

Simone: tourn – n – n – non seulement que l'homme sache ce qu'il fait – mais qu'il perçoive l'usage ... Que pour chacun son propre travail soit un objet de contemplation.

I. – FABRIKTAGEBUCH

Sprecher:

Die Dinge spielen die Rolle der Menschen. Die Menschen spielen die Rolle der Dinge.

Instrumentalisten: Scheibenringe der Handpresse ... mit der leichten Presse ... Kontaktringe ... ganz blank ... Magneteisenkerne ... Niete markieren ... noch mehr Niete ... 560 Ringe im ganzen ... Preßringe mit der Blechschere ... mit Jacquot ... Vernietung mit der großen Presse ...

Sprecher: Wer die Insel verläßt, blickt nicht zurück.

Instrumentalisten: Leitschiene für den beweglichen Stift ... mit Robert ... Jacquot hat die Kontaktringe angebracht ... mache meine Kontaktringe ... eingebrannt.

Sprecher: Verwandlung des Menschen in den Arbeiter.

Simone (Mezzosopran): Heftiges Kopfweh beim Aufstehen. Neben mir dummerweise höllischer Lärm von dem sich drehenden Ding. Mittags kaum fähig zu essen. Aber das hindert mich nicht, schnell zu arbeiten.

Instrumentalisten: ... mache meine Kontaktringe, bin erst um viertel vor 12 fertig ... Kontaktringe, immer die gleichen ... mache weiter mit den gleichen Stücken ... markiere die Niete ... eingebrannt im kleinen Ofen ... Griffe mit der Blechschere ...

Sprecher: Die Dinge spielen die Rolle der Menschen.

Simone: ... mit den Kontaktringen erst um viertel vor 12 fertig ... auf die Dauer sehr ermüdend, denn das Pedal ist sehr hart ... Bauchweh ... Angst, daß ich was falsch mache ... es geht etwas besser ... aber blutige Fingerspitzen.

Instrumentalisten: 796 Stück bis viertel nach 2 ... 4 Stunden eingetragen ... Preßringe mit der Blechschere mit Jacquot bis viertel nach 3 ... 13,50 Francs verdient ... mache weiter die gleichen Stücke bis 8 Uhr ... Dienstag aufgehört ...

Sprecher: Die Konzentration auf die Gegenwart führt zu einer Art von Betäubung.

Simone: Mittwoch morgen ... Abends fühle ich mich zum ersten Mal wirklich todmüde ... Nachmittags heftiges Kopfweh ... Ich bin entsetzlich matt. Wer die Insel verläßt, blickt nicht zurück ...

Instrumentalisten: Mit Léon Kontaktstifte vernietet bis zum Abend. Mittwoch ebenso ... Immer die gleichen Ringe geschliffen bis zum Abend ... Preßringe mit der Blechschere mit Jacquot ... 796 Stück bis viertel nach 4 ... Das bringt 1 Franc, 12% ... 9,90 Francs verdient ... Die Ringe mit der kleinen Presse flachgedrückt ... Vernietung ... immer noch Niete auf den Bändern ... Ilion hat die Maschine kaputtgemacht ... Hülsen in der Fassung markieren ... Aber es fehlen Niete ... Unterbrechung ... Donnerstag. Den ganzen Tag: Vernietung der Armaturen. Freitag. Vernietung fertig ... Maschine kaputt ...

Sprecher: Die Menschen spielen die Rolle von Dingen.

Simone: Wer die Insel verläßt ...

DIE UMKEHR (Übergang)

Simone: umkehren – n – n – nicht nur damit der Mensch weiß, was er tut, sondern damit er wahrnimmt, wozu sein Tun gebraucht wird, und damit für jeden Menschen die eigene Arbeit zu einem Gegenstand der Kontemplation wird.

II. – SEPT FRAGMENTS

SUR LA PAUVRETÉ

(à travers 21 fenêtres)

Récitant et Simone (mezzo)

a) L'amour

Peu probable qu'une vraie guérison puisse s'accomplir sans quelques actes de folie dans le genre des noces de Saint François avec la pauvreté.

b) La déconstruction de l'argent

Il faut que l'argent soit déconsidéré. Son prestige empêche non seulement que les âmes trouvent de la nourriture, mais aussi que dans l'état de famine où elles se trouvent elles connaissent leur propre faim ... car il est trop facile d'attribuer la souffrance au manque d'argent.

c) L'égalité

Garder la monnaie comme comptable. L'éliminer comme juge et bourreau. Que jamais le manque d'argent ne soit une source de souffrance. Si quelqu'un n'a pas d'argent quelque chose ne colle pas.

d) La poésie

Il y a dans la pauvreté une poésie dont il n'y a aucun autre équivalent. C'est la poésie qui émane de la chair vue dans la vérité de sa misère. Une condition d'une extrême beauté ... est d'être presque-absente.

e) La condition humaine

Il faut mettre les conditions humaines dans la catégorie des choses non mesurables. ... qu'il soit publiquement reconnu qu'un mineur, un ingénieur, un ministre ne soit pas plus ou moins l'un que l'autre.

f) Le mensonge de la richesse

C'est le mensonge enfermé dans la richesse qui tue la poésie. C'est pourquoi les riches ont besoin d'avoir le luxe comme ersatz. C'est à cause du mensonge de la richesse que Saint François n'en a pas voulu. Il a cherché dans la pauvreté non la douleur, mais la vérité et la beauté.

g) La compassion

Aimer la poésie de la pauvreté n'est pas un obstacle à la compassion pour les pauvres. Au contraire: car la compassion est à la racine de cette poésie.

III. – REFLEXIONS SUR LA REVOLTE

Consumée par le chagrin de ne pouvoir obtenir une mission en France, Simone Weil tomba malade et fut hospitalisée en avril 1943. Elle mourut quatre mois plus tard.

Le chagrin d'être si loin des lieux où on lutte et où on souffre, aggravé par la solitude morale ... Le malheur répandu sur la surface du globe terrestre m'obsède et m'accable au point d'annuler mes facultés ... Si on me garde dans cette île, je demanderai à disparaître dans l'obscurité du travail physique.

II. – SIEBEN FRAGMENTE

ÜBER DIE ARMUT

(durch 21 Fenster)

Sprecher und Simone (Mezzosopran)

a) Die Liebe

Wenig wahrscheinlich, daß eine wirkliche Heilung sich ohne einige Akte des Wahnsinns vollziehen kann, vergleichbar der Hochzeit des heiligen Franziskus mit der Armut.

b) Die Verachtung des Geldes

Wir müssen lernen, das Geld zu verachten. Seine Wertschätzung verhindert nicht nur, daß die menschlichen Seelen Nahrung finden, sondern auch, daß sie in ihrem faktischen Hungerzustand ihren eigenen Hunger erkennen ... denn es wäre zu einfach, das Leiden auf den Mangel an Geld zurückzuführen.

c) Die Gleichheit

Das Geld als Zahlungsmittel behalten. Es abschaffen in seiner Rolle als Richter und Scharfrichter. Niemals soll der Mangel an Geld eine Quelle des Leidens sein. Wenn jemand kein Geld hat, dann stimmt etwas nicht.

d) Das Dichterische

In der Armut ist etwas Dichterisches, für das es sonst nichts Vergleichbares gibt. Diese Dichtung geht aus dem Fleisch hervor, wie es sich in der Wahrheit seines Elends zeigt. Ein Zustand von äußerster Schönheit ... besteht darin, beinahe abwesend zu sein.

e) Die Lage des Menschen

Die menschlichen Lebensbedingungen muß man im Zusammenhang der nicht meßbaren Dinge sehen ... es muß öffentlich anerkannt werden, daß kein Mensch mehr wert ist als ein anderer, sei er nun Bergmann, Ingenieur oder Minister.

f) Die Lüge des Reichtums

Im Reichtum liegt eine Lüge, die das Dichterische tötet. Daher brauchen die Reichen den Luxus als Ersatz. Wegen dieser im Reichtum enthaltenen Lüge hat der heilige Franziskus ihn abgelehnt. Er hat in der Armut nicht den Schmerz, sondern die Wahrheit und die Schönheit gesucht.

g) Das Mitleid

Die Liebe zum Dichterischen in der Armut schließt das Mitleid mit den Armen nicht aus. Im Gegenteil: das Mitleid ist die Wurzel des Dichterischen.

III. – REFLEXIONEN ZUM AUFSTAND

Vom Kummer darüber verzehrt, daß sie keinen Auftrag erhielt, nach Frankreich zu gehen, erkrankte Simone Weil. Sie kam im April 1943 ins Krankenhaus und starb vier Monate später.

Der Kummer, so weit von dem Land entfernt zu sein, wo gekämpft und gelitten wird – dazu die innere Verlassenheit ... Das Unglück, das über die Erdoberfläche verbreitet ist, beherrscht und bekümmert mich so sehr, daß es mir meine ganze Kraft raubt ... Wenn man mich auf dieser Insel festhält, will ich lieber im Dunkel der physischen Arbeit verschwinden.

IV. – LA PORTE

Simone (mezzo) et contraténeur

Ouvrez-nous la porte ... nous verrons les vergers,

Nous boirons leur eau froide ...

La longue route brûle ...

Nous errons sans savoir ...

Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous.

Attendant ... souffrant ... devant la porte.

S'il faut nous rompons cette porte avec nos coups.

Nous pressons ... poussons ...

... languir ... attendre ... vainement

... elle est close ...

Nous fixons nos yeux ...

Nous la voyons toujours; le poids du temps nous accable.

...

La porte en s'ouvrant laisse passer tant de silence.

Seul l'espace immense ... le vide ... la lumière ...

... lave les yeux ... aveugles sous la poussière.

LE SILENCE (transition)

„Entendre tous les bruits à travers le silence ...“

V. – PROLOGUE

„Misérable qui ne comprends rien. Viens avec moi, je t'enseignerai des choses dont tu ne te doutes pas.“ Je le suivis.

„Agenouille-toi.“ „Je n'ai pas été baptisé.“

„Tombé à genoux ... avec amour comme devant le lieu où existe la vérité.“

Il me fit sortir et monter jusqu'à une mansarde d'où l'on voyait par la fenêtre ouverte toute la ville ... Il me fit asseoir.

Nous étions seuls. Il parla.

Ce n'était plus l'hiver. Ce n'était pas encore le printemps.

La lumière montait, resplendissait, diminuait ...

De nouveau l'aurore montait.

Parfois il se taisait, tirait d'un placard un pain, ...

nous le partagions. Ce pain avait vraiment le goût du pain. Je n'ai jamais plus retrouvé ce goût.

Il me versait et se versait du vin.

Parfois nous nous étendions sur le plancher ... la douceur du sommeil descendait sur moi ... je me réveillais et je buvais la lumière du soleil.

... il ne m'enseigna rien ...

„Maintenant va-t'en.“ Je tombai à genoux ... je le suppliai de ne pas me chasser. Mais il me jeta dans l'escalier. Je le descendis sans rien savoir, le coeur comme en morceaux. Je marchai dans les rues ... je m'aperçus que je ne savais pas du tout où se trouvait cette maison.

Je n'ai jamais essayé de la retrouver. Je comprenais qu'il était venu me chercher par erreur ...

Je sais bien qu'il ne m'aime pas. Comment pourrait-il m'aimer? Et pourtant au fond de moi quelque chose, un point de moi-même, ne peut pas s'empêcher de penser en tremblant de peur que peut-être, malgré tout, il m'aime.

IV. – DIE PFORTE

Simone (Mezzosopran) und Kontratenor

Öffnet die Pforte ... wir sehen die Obstgärten,

Wir trinken das kühle Wasser ...

Die lange Straße brennt ...

Wir irren, ohne zu wissen ...

Wir wollen Blumen sehen. Hier beherrscht uns der Durst.

Wartend ... leidend ... vor der Pforte.

Wenn nötig, schlagen wir diese Pforte ein.

Wir drücken ... stoßen ...

... sehnen ... warten ... umsonst

... sie ist geschlossen ...

Wir richten die Augen ...

Wir sehen sie dauernd; das Gewicht der Zeit bedrückt uns.

...

Wenn die Pforte sich öffnet, läßt sie soviel Schweigen durch.

Nur der unendliche Raum ... das Leere ... das Licht ...

... reinigt die Augen ... blind vom Staub.

DAS SCHWEIGEN (Übergang)

„Im Schweigen alle Geräusche hören ...“

V. – PROLOG

„Elende, nichts verstehst du. Komm mit mir, ich werde dich Dinge lehren, von denen du nichts ahnst.“ Ich folgte ihm.

„Knie nieder.“ „Ich bin nicht getauft.“ „Auf den Knien liegend ... in Liebe wie vor dem Ort, wo die Wahrheit ist.“

Er führte mich hinaus und ließ mich bis in eine Mansarde steigen, von wo aus man durch das offene Fenster die ganze Stadt sehen konnte ...

Er befahl mir, mich zu setzen.

Wir waren allein. Er sprach.

Es war nicht mehr Winter. Es war noch nicht Frühling.

Das Licht wurde heller, strahlender und nahm wieder ab ... Von neuem zeigte sich die Morgenröte.

Manchmal schwieg er, holte ein Brot aus dem Schrank, ... wir teilten es. Dieses Brot schmeckte wirklich wie Brot. Ich habe einen solchen Geschmack nie wieder erlebt.

Er schenkte mir und sich Wein ein.

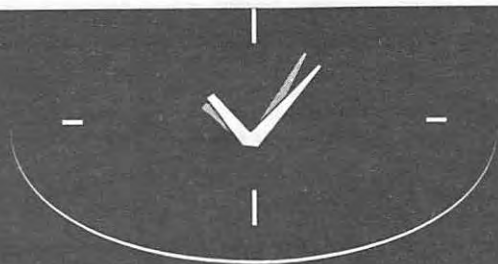
Manchmal streckten wir uns auf dem Fußboden aus ... die Zartheit des Schlafes legte sich auf mich ... ich wachte auf und trank das Licht der Sonne.

... Er lehrte mich nichts ...

„Geh jetzt.“ Ich fiel auf die Knie ... ich flehte ihn an, mich nicht wegzujagen. Aber er trieb mich ins Treppenhaus. Ich ging hinunter, ohne etwas begriffen zu haben; mein Herz war in Stücke gesprungen. Ich wanderte durch die Straßen ... ich merkte, daß ich nicht wußte, wo sich dieses Haus befand.

Ich habe nie mehr versucht, es wiederzufinden. Ich begriff, daß er mich auf Grund eines Versehens geholt hatte ...

Ich weiß, daß er mich nicht liebt. Wie könnte er mich lieben? Und dennoch ist etwas in mir, ein Stück von mir, das nicht anders kann als zitternd vor Furcht zu denken, daß er vielleicht und trotz allem mich liebt.



Zur gleichen Zeit ...

... in einer anderen Welt:

*Grazer
Herbstmesse*



1. - 9. Oktober 1994

Der Schnittpunkt von
Wirtschaft, Kultur und Unterhaltung

Grenzgänger wissen mehr!

GÉRARD ZINSSTAG:

... U VREMENU RATA ... (1994) (UA)

PETER EÖTVÖS:

PSALM 151

(in memoriam Frank Zappa) (1993) (ÖE)

PÉTER SZEGÖ:

INCANTATIONS (1993/94) (UA)

ANATOL VIERU:

POVESTE (1994) (UA)

MIRCEA ARDELEANU – Schlagzeug

Wiedergabe in Ö1: 29. Dezember, 23.05 Uhr

GÉRARD ZINSSTAG

... U VREMENU RATA ...

Die Bomben, das Leben, die Bomben ...

Wir sind tot und wir leben.

*Und wir werden mehr und mehr tot sein,
weil wir uns immer mehr daran gewöhnen ...*

*Klopfen Sie an meine Tür,
klopfen Sie nur,
um zu sehen, ob ich noch lebe ...*

(Lepa und Minka, zwei Frauen aus Sarajewo, 29. Dezember 1993)

*Wir müssen wissen, um handeln zu können,
aber wir müssen fühlen, um zu wissen,
was zu tun ist.*

(Christopher Caudwell)

Auch wenn der bosnische Krieg (noch, wie lange noch?) in relativ engen „Grenzen“ gehalten werden kann, ist er doch der erste Krieg, der seit 50 Jahren auf europäischem Boden ausgebrochen ist. Es fängt von Neuem an: fragwürdige Ideologien, atavistische Nationalismen werden proklamiert, um unter diesem Deckmantel ethnische Säuberungen und Nationalträume zu realisieren. Wiederum bricht also ein Krieg in Europa aus, der wiederum von intoleranten Christen ausgelöst wird, und zwar wieder gegen „Nichtgläubige“: nach den Juden kommen nun die Muselmanen an die Reihe ... Es handelt sich selbstverständlich nicht um einen anerkannten Religionskrieg, vielmehr herrscht einfach Kriegsreligion als demagogische Inszenierung, um Bedürfnisse wie Haß und Identität beim Volk auszulösen: somit werden politische Rechtfertigungen für militärische Greuelthaten gefunden, um die Misere des Alltags zu

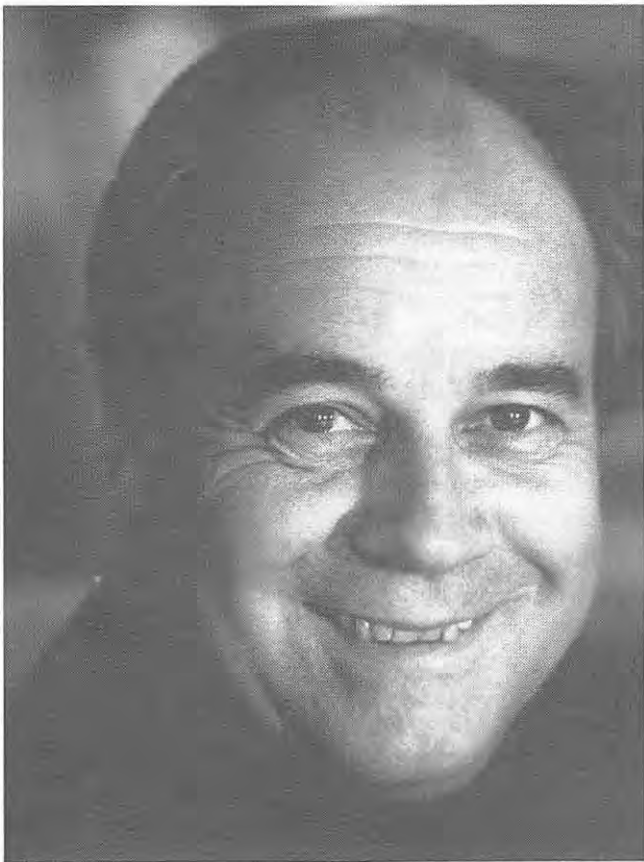


Foto: Olivier Christinat

vertuschen, um dem Revanchismus und dem Militarismus eine Legitimität zu geben.

Nachdem meine letzten Werke eher als „absolute Musik“ bezeichnet werden konnten, fühle ich mich dazu verpflichtet, wieder „engagierte Musik“ zu schreiben, denn es ist sicher nicht mehr die Zeit, wie Klaus Huber formuliert, in welcher ein Künstler ein autonomes, hermetisches Werk produzieren kann. ... *u vremenu rata* ... (auf serbo-kroatisch: „in Kriegszeiten“ und dem rumänischen Schlagzeuger Mircea Ardeleanu gewidmet) ist als Ausdruck meiner Betroffenheit und meines bescheidenen Protestes gegenüber einem absurden, grausamen, hinterlistigen Krieg zu verstehen, in welchem Kinder zu Krüppeln, vergewaltigte Frauen und alte Leute zu umherziehenden, ziellosen und resignierten Wesen gemacht werden. Meine Musik ist also „in Kriegszeiten“ entstanden, und welches (akustische) Mittel konnte meine Gefühle nicht wirkungsvoller vermitteln als das Schlagzeug mit seinem direkten, kruden Vokabular? Keine „Klänge“ also, sondern nur Schläge, harte Schläge, viele Schläge, welche eigentlich nur ein Knochengerüst für eine losgelöste, alleinstehende Struktur bilden, denn „es ist nicht die Zeit, um

FREITAG, 7. OKTOBER 1994, 22.30 UHR

wunschlos zu sein“ (Ernst Bloch). Doch scheint es mir auch hier nicht angebracht, meine Musik weiter zu kommentieren, denn sie ist selber Ausdruck von Trauer und Wut.

Gérard Zinsstag

GÉRARD ZINSSTAG

Geboren 1941 in Genf. Musikstudium (Flöte) in Genf, Paris und Siena. 1967–1975 Orchestermusiker im Tonhalle-Orchester Zürich. 1973–1975 Kompositionsstudium bei H. U. Lehmann in Zürich, 1975–1977 bei Helmut Lachenmann in Stuttgart und Hannover. Studienaufenthalte in Darmstadt, San Francisco, New York (University of Berkeley). 1981–1982 als Stipendiat des DAAD in Berlin, 1982 am IRCAM in Paris. 1986 Gründung des Festivals „Tage für Neue Musik Zürich“. 1989 Reise in die Sowjetunion. 1990 Einladung zum „Printemps de Leningrad“.



OUR
EggVIPment

GRAZER CONGRESS
Convention-Center Graz, Austria



A-8010 Graz, Schmiedgasse 2/1.
Tel. 0 316/80 49-0, Telex 31/1829, Telefax 0 316/82 64 67

PETER EÖTVÖS
PSALM 151

*Dieser Psalm ist ein Protest, kein Lobgesang.
Sieben zweistimmige Strophen, fünf Refrains im Rundgang.
Ein Protest, kein Lobgesang.
Die Nummer 151.
In memoriam Frank Zappa.*

Alle meine Stücke würde ich eigentlich als „rituelle“ bezeichnen, weil das Rituelle die ursprünglichste Form ist, in der Gestik und Klang in absoluter Einheit erscheinen. Im *Psalm 151* werden die Instrumente – sieben Röhrenglocken, zwei Klangplatten und zwei Buckelgongs – in einem Kreis aufgestellt, in der Mitte eine Große Trommel. Der Schlagzeuger macht jedes Mal, wenn er eine Strophe auf der Großen Trommel gespielt hat, bei dem Refrain eine Runde, und zwar immer in derselben Reihenfolge: Röhrenglocken, Plattenglocken, Gongs. Anschließend kommt er wieder zurück, spielt eine Strophe und wieder einen Refrain. Dieses ständige Kreisen zwischen den Instrumenten erzeugt eine rituelle Handlung, in der jede Geste, jeder Schlegel eine spezielle Funktion bekommt. Die besondere Art, wie die Glocken, Platten und der Gong behandelt werden – einerseits gesungen (weil sie eine konkrete Tonhöhe haben), andererseits genauso geschlagen, wie Tiere oder Menschen geschlagen werden – war mir sehr wichtig. Selbst das Fell der Großen Trommel kann man als menschliche Haut betrachten, die man streicheln, ankratzen, schlagen kann. Diese sensuelle Art des Stückes ist das, was hier eine sehr spezielle theatralische und rituelle Form darstellt.

Foto: Gert Heide



Die 150 Psalmen der Bibel sind alle Lobgesänge. Im Zusammenhang mit dem frühen, sinnlosen Tod von Zappa kann man Gott wirklich nicht loben, nur protestieren. Weil es in den 150 Psalmen keine Spur von Protest gibt, deswegen ist dieser: der 151. Das ist der, der nicht in der Bibel steht.

Peter Eötvös

PETER EÖTVÖS

Geboren am 2. Jänner 1944 in Transsylvanien. Er erhielt schon früh eine umfangreiche musikalische Ausbildung und wurde bereits mit 14 Jahren von Kodály zum Kompositionsstudium an der Musikakademie in Budapest zugelassen, wo er auch promovierte. 1966–1968 Dirigierstudium an der Kölner Musikhochschule. Seine musikalische Entwicklung wurde beeinflusst durch Pál Kadosa, János Viski, Albert Simon, György Kurtág, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen.

Seit 1960 zahlreiche Kompositionen. Ab 1966 Zusammenarbeit mit Stockhausen; Uraufführungsdirigent von „Donnerstag aus Licht“ (1981) und „Montag aus Licht“ (1988) an der Scala Mailand. 1971–1979 Arbeit im elektronischen Studio des WDR Köln. Uraufführungen in Darmstadt, Donaueschingen, Köln, Witten, Paris, Metz, Budapest. Seit 1974 Dirigent führender europäischer Orchester, so u.a. des BBC Symphony Orchestra (als principal guest conductor), des Ensemble InterContemporain (musikalischer Direktor des Ensembles 1979–1991) und des Budapest Festival Orchesters (als principal guest conductor).

1985 Leiter des Dirigentenseminars in Szombathely (Ungarn), dort auch Professor am Internationalen Bartók-Seminar. 1991 gründete er das „Internationale Eötvös Institut“ zur Weiterbildung junger Dirigenten; 1992 Professor und Leiter des Ensembles für Neue Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe. Als Dirigent und künstlerischer Berater Mitarbeit bei den bedeutendsten europäischen Festivals.

FREITAG, 7. OKTOBER 1994, 22.30 UHR

PÉTER SZEGŐ
INCANTATIONS

In *Incantations* – geschrieben 1993/94 für Mircea Ardeleanu – finden sich außereuropäische musikalische Elemente aus Zentralafrika, Gambia, Nigeria usw., Einflüsse des balinesischen Gamelan sowie Improvisationsstrukturen, wie sie für südeuropäische Volkslieder typisch sind.

Péter Szegő

PÉTER SZEGŐ

Geboren am 29. Dezember 1954 in Klausenburg (Cluj), Rumänien. Kompositionsstudium an der Musikakademie „G. Dima“ in Cluj. Seit 1979 Korrepetitor und Kapellmeister an der dortigen Ungarischen Staatsoper. Aufführungen seiner Werke fanden u.a. in Bremen, Budapest, Los Angeles und San Francisco statt.

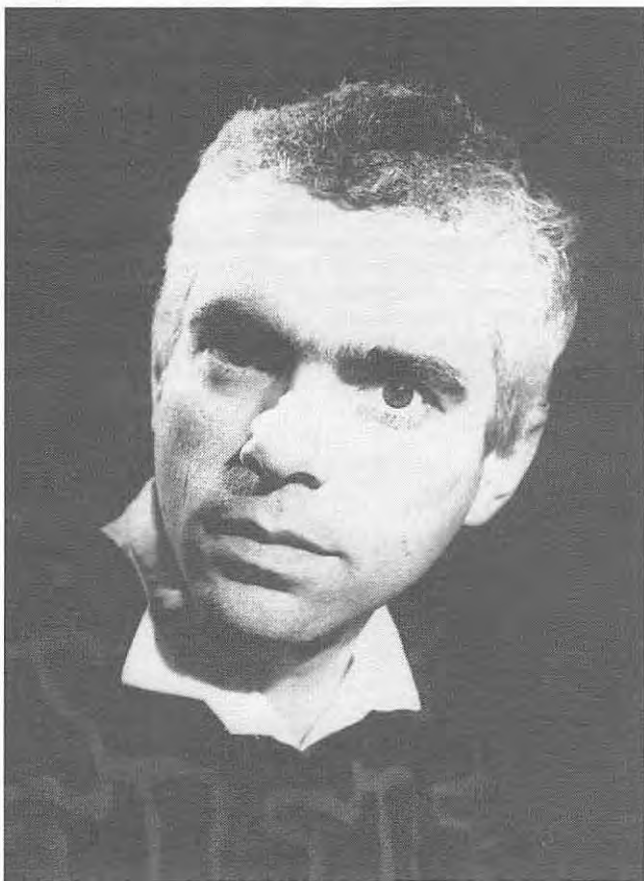




Foto: Manfred Melzer

ANATOL VIERU POVESTE

Poveste (Märchen) wurde für Mircea Ardeleanu geschrieben. Als Vorlage diente mir ein Märchen von Ion Creangă, eines hervorragenden und populären rumänischen Schriftstellers des 19. Jahrhunderts: Ein Soldat erhielt aufgrund seines großzügigen Wesens von Gott die Ermächtigung, alles in seine Tasche zu stecken, was ihm gefiel; das Paradies mißfiel ihm wegen seiner langweiligen Glückseligkeit – er bevorzugte es, im Reich der Teufel zu leben und ließ die Teufel bei sich wohnen. So machte er seine Rechnung mit dem Tode selbst und blieb am Leben – vom Schicksal vergessen. Die musikalische Substanz des Stückes bestimmt ein fraktaler Prozeß, der auch den Ausgangspunkt meines 8. Streichquartetts bildet.

Anatol Vieru

ANATOL VIERU

Geboren am 8. Juni 1926 in Iași, einer wichtigen Kulturstadt des alten Moldavien. 1946–1951 Studium an der Bukarester Hochschule für Musik „Ciprian Porumbescu“. 1951–1954 Kompositionsstudium am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium bei Aram Chatschaturjan. 1958 postgraduelle Studien in Moskau. 1973 DAAD-Stipendium in Westberlin. Promotion zum Doktor der Musikwissenschaft. 1947–1950 arbeitete Vieru als Leiter des Bukarester Nationaltheaters, 1950–1951 als Redakteur der Zeitschrift „Muzica“ des rumänischen Komponistenverbandes. Von 1955 bis 1987 unterrichtete er an der Bukarester Hochschule für Musik. 1970 begann er eine Konzertreihe „Parallele Musiken“ an der Bukarester Philharmonie, die er selbst auch als Dirigent leitete. Als Gastdozent besuchte er nach 1970 die Juilliard School in New York, The Sarah Lawrence College in Bronxville/USA, das Moskauer Konservatorium, die Rubin-Musikakademie in Jerusalem sowie die Darmstädter Ferienkurse. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter mehrmals den Preis des rumänischen Komponistenverbandes, den Genfer Kompositionspreis „Reine Marie-José“ (1962), den New Yorker Koussevitzky-Preis (1966) und den Wiener Herder-Preis (1986).

*Diese
unabhängige
Musikzeitschrift*

Jugend musiziert

berichtet aus

*Kulturpolitik, Ausbildung
und Konzertsaal*



Erscheinungsweise vierteljährlich

Jahresabonnement:

Inland S 135.--

Ausland S 175.--

Einzelheft: Inland S 50.--

Zu beziehen über das Sekretariat
"Jugend musiziert"

A-8799 Leoben, Postfach 14

☎Tel.: 03842 45 9 91, Fax: 03842 44 4 36

SAMSTAG, 8. OKTOBER 1994, 11 UHR
ORPHEUM

MORTON FELDMAN:

SAMUEL BECKETT, WORDS AND MUSIC

für 2 Sprecher, 2 Flöten, Vibraphon, Klavier, Violine, Viola
und Violoncello

Text: SAMUEL BECKETT (1987) (ÖE)

– PAUSE –

DIETER SCHNEBEL:

GLOSSOLALIE 94

Szenische Fassung des ensemble recherche für 7 Akteure
(1959–1960/94) (ÖE)

STEPHEN LIND – Sprecher

HUGH WALTERS – Sprecher

LILIANA HEIMBERG – Sprecherin/szenische
Realisation (Schnebel)

ROLAND EDRICH – Lichtkonzeption (Schnebel)

ENSEMBLE RECHERCHE

Melise Mellinger – Violine

Barbara Maurer – Viola

Lucas Fels – Violoncello

Martin Fahlenbock – Flöte

Annette von Stackelberg – Flöte

Christian Dierstein – Schlagzeug

Markus Stange – Klavier

*Die Erarbeitung der Version von Dieter Schnebels Glossolalie 94 wurde
freundlicherweise vom Siemens Kulturprogramm unterstützt.*

Wiedergabe in Ö1: 19. Oktober, 23.05 Uhr

MORTON FELDMAN

SAMUEL BECKETT, WORDS AND MUSIC

Feldman: Ich bin nie damit einverstanden gewesen, wie andere sich mit Beckett auseinandergesetzt haben. Ich fand das alles ein wenig zu glatt, zu leicht. Er wurde gewissermaßen als existenzialistischer Held gehandelt, statt als tragischer Held. Und er ist ein Mann des Wortes. Ein fantastischer Mann und Meister des Wortes. Und ich habe mich immer als Mann der Note, der Musik angesehen. Und das führte mich wohl in seine Nähe. Wir teilten diese Sehnsüchte, die auch er kennt. Diese satte, nie enden wollende Sehnsucht ...

In „words and music“ hat der Mann des Wortes, Beckett, den Text geliefert und einen Kontext bereitgestellt, eine Reihe von Anweisungen für den Mann der Note, für einen Mann der Note.

Ich kann ihnen das jetzt sagen, denn wenn ich früher darüber gesprochen hätte, wäre ihm das sicherlich kaum recht gewesen. Ich habe mich kaum damit auseinandergesetzt, indem ich es gelesen habe, natürlich habe ich reingeschaut, aber ich habe hinten angefangen, dann hier und dort etwas gelesen. So habe ich Beckett kennengelernt. Denn ohne die Musik konnte ich das ganze nicht lesen. Musik gab es noch nicht, ich konnte also kein Gesamterlebnis bekommen. Ich hätte die beiden letzten Minuten, die ich dafür geschrieben habe, nicht machen können, wenn ich nicht so angefangen hätte. Ich habe nicht gefragt, wo es nun in der Mitte im Atlantik mit dem Schwimmen losgehen sollte.

Die ganze Vorstellung von Anfang, Mitte und Ende, die recht deutlich erkennbar war, hilft einem als emotionale Struktur nicht weiter. Ich tauchte also immer wieder darin ein. Ich habe viel über Beckett dadurch gelernt, daß ich seine sehr frühe Studie über „remembering of things past“ gelesen habe. Erinnerungen an vergangene Dinge, ich habe viel über ihn gelernt: er hat mir vor Augen geführt wie er denkt, eine Art Frühform der neuen Kritik war das, ein bestimmtes Verständnis und rein klinisch betrachtet – und ich bin ein sehr klinischer, ein sezierender Komponist, aber gleichzeitig auch ein Mann der Note ...

Wie sah es denn bei „words and music“ aus, welcher Prozeß ist da abgelaufen?

Ich habe das ganze auf die Quintessenz zurückgeführt. – Ganz prosaisch formuliert gibt es Menschen, die Probleme haben. So prosaisch – mehr ist da nicht dran. Die Musik mußte sich im wesentlichen fügen, einfügen, mußte präsent sein, gleichzeitig ist die Präsenz der Musik immer sehr spürbar und übt eine gewaltige Macht aus, besitzt eine große Stärke, auch wenn sie vielleicht nicht immer hineinpaßt. Das ganze paßt nicht mehr so recht hinein, wenn man sich von klischeehaften Reaktionen und Antworten löst. Literatur könnte weltumspannend, universell sein. Wenn Musik universell wird, reicht das nie, sagen wir, über Schostakowitsch hinaus. Etwas für

Erstklässler in diesem Bereich, (lacht) für fortgeschrittene Erstklässler. Wir haben in der Musik eine Reihe von Problemen, universelle Probleme, die aus einer anderen Geschichte herrühren: Christentum, Wortmalerei.

Die Musik in „words and music“ wird mit universellen Konzepten gefüllt und gewissermaßen dazu gezwungen, musikalische Strukturen zu schaffen. Da haben wir Liebe, Alter und schließlich Glauben. Das sind die drei Elemente in diesem Drama. Er gibt ihnen dann universelle Begriffe.

Ja, das sind universelle Begriffe. Meine einzige Reaktion oder Antwort auf das Alter, wo ich immer älter werde, war die, daß ich merkte, daß seine eigene Sprache etwas zögernd wurde ...

Die Sprache war aber stockend, und das war also nicht sehr konzentriert auf einen einzigen Punkt gerichtet, und insgesamt gesehen wirkte das auf mich ungebündelt, unkonzentriert – geht gewissermaßen die Treppe hinunter, aber der Blick ist trotzdem auf das eigene Leben gerichtet, ich versuchte also irgendwie – die – die Quintessenz des Materials herauszuarbeiten und das ganze dann ein wenig fragmentarischer vorzutragen. Ich wollte mein Gleichgewicht finden, aber dieser Ausgleich, den ich schaffen wollte, war eine technische Frage. Ich kann das nicht ohne weiteres loslösen, wie ich also rein technisch dazu gekommen bin, und was da drin steckt, das ist also einmal eine technische Metapher, und diese rein technische Metapher führt dann, hoffe ich, zu dem psychologischen, emotionalen oder dramatischen Effekt ...

Rein emotional hatte ich da natürlich meine festgefügteten Interessen, denn es machte mir sehr viel Spaß, gewissermaßen als Tribut für Beckett, der Teil meines Lebens seit den 50ern gewesen war, hier etwas zu machen ... Es war also gewissermaßen ein Werk der Liebe, das ich sehr gerne machte. Aber ich ging an alles so heran, wie ich das immer mache. Ich versuche nicht zu artikulieren, wonach ich suche. Ich vergebe keine Namen dafür. – Einen Stil gibt es da auch nicht. Alle Musiker sagten, das bist du, und das bist du doch nicht. Anders ausgedrückt, wenn ich das vom Stil her anging, wäre es mehr Ich gewesen. Ich bin gewissermaßen für die technischen Hilfsmittel zuständig. Was nicht ist, wie ich, ist vielleicht der Versuch, Beckett im Gefühl auf halbem Wege entgegenzukommen. Wenn ich schreibe, dann richte ich mich nicht nach literarischen Bildern, obwohl 95 oder 98 Prozent der Musik der Welt in literarischen Bildern ausgedrückt wird. Meine Musik hat einen Grad der Abstraktion erreicht, der eine Stimmung enthält und identifizierbar ist, aber die Stimmung hat etwas mit instrumentellen Bildern zu tun. Man muß also das eine vor dem einen Hintergrund und das andere vor dem anderen Hintergrund sehen. Ich orchestriere also gewissermaßen das Gesamtbild. Die meisten tun es nicht so. – Ich verstehe allerdings, was diese Bilder literarisch ausgedrückt zum Ausdruck bringen. Weiß, wann er etwas Wirbelndes, einen wirbelnden Effekt haben möchte, ich weiß auch, wie man das von der Musik her erreichen kann. Ich glaube nicht, daß ich soviel Zeit mit etwas anderem verbracht habe wie hiermit ...

Ich weiß noch, wie Beckett mir erzählte, wie jemand das Knacken im Rundfunkempfänger hörte, und dann begann er mitzuspielen, er hörte, wie das Knacken im Geistertrio von Beethoven über den Rundfunkempfänger kam, manchmal hörte er etwas, manchmal nicht, dieses Mysterium, das die Musik für so viele Menschen mit sich bringt, das muß nicht Beckett sein. Diese wunderbare, wunderbare Unerreichbarkeit, die Emotion, die Gefühle, die Musik für die Menschen mit sich bringen. Und das hilft mir beim Komponieren. Ich habe daran gedacht, wie Beckett reagierte. Wie er den Versuch machte, Beethoven zu erreichen, zu umfassen. Und das war sicherlich ein sehr wichtiges Bild für mich bei *words and music*, bei meiner Arbeit: gleichzeitig nahe und doch fern zu sein, nur auf jeden Fall präsent, anwesend.

Aus: Programmheft des ensemble recherche zu „words and music“ (3. 10. 1993). Interview-Ausschnitte aus einer WDR-Sendung (Transk. Sabine Franz)

MORTON FELDMAN

Geboren 1926 in New York, gestorben 1987 in Buffalo. Studierte Komposition bei Wallingford Riegger und Stefan Wolpe. Den entscheidenden Anstoß erhielt er von John Cage, der ihn nach Durchsicht einiger Kompositionen aufforderte, auf dem begonnenen Weg fortzufahren. Beide bildeten zusammen mit Christian Wolff und dem später hinzukommenden Earle Brown das Zentrum der musikalischen Avantgarde im New York der frühen fünfziger Jahre, ein folgenreiches Gegenstück zur fast gleichzeitigen „Darmstädter Schule“. Wichtige Anregungen empfing Feldman durch die intime Kenntnis der Malerei der New York School von Malern wie Ad Reinhardt, de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline und Philip Guston.



ORF

**RADIO
STEIERMARK**

Wolfgang

Montag

bis

Freitag

18.07

bis

18.30 Uhr



**DIETER SCHNEBEL
GLOSSOLALIE**

Die Musik *Glossolalie* wurde zwischen Oktober 1959 und Oktober 1960 definiert. 1961 entstand eine kompositorische Realisation, die das definierte Stück von möglichst vielen Seiten zeigen wollte, ohne indes die Perspektiven der einzelnen Aspekte besonders zu entwickeln.

Zum Prinzip: Gesprochenes aller Art wird als Musik genommen und wahrhaft zur „Stimme“ eines musikalischen Zusammenhangs gemacht. Sprechen ist dann darzustellen, muß sozusagen gespielt werden, wie man sonst ein Instrument spielt, und es entsteht, um einen von Kagel geprägten Begriff anzuwenden, „instrumentales Theater“.

Wesentlich ist zunächst die spektrale Struktur von Gesprochenem, ausgedrückt durch die Koordination der musikalischen Parameter. So wird Gesprochenes abstrakt bestimmt durch Kategorien wie hoch-tief, vokalisch-konsonantisch, rasch-langsam, laut-leise.



Dabei gerät man in den Bereich sprachlichen Ausdrucks: Langsames Sprechen mag Bedrängnis anzeigen, sehr rasches Angst ausdrücken, starke Fluktuation der Sprechhöhe und -intensität Erregtheit signalisieren. So werden in der musikalischen Definition des Materials neue Bestimmungen gewonnen, die, wenngleich sie keine rein musikalischen sind, der Intention des Stückes nach doch als solche behandelt werden. Weiter kommt in Betracht die Aktion des Sprechens, die etwa dem Spielen eines Blasinstrumentes entspricht: Die Stimmbänder werden mit Atem beschickt, und also wird Energie ausgestrahlt. Definiert man für die zu sprechende Musik solche Energiequanten und ihre Zeitmengen – was übrigens auf die Determination der primären musikalischen Parameter zurückwirkt –, gerät man, wie schon in der Bestimmung der spektralen Struktur, wiederum in sprachliche Sphäre. Denn bereits im Ausstrahlen von Energien vermag Sprechen, gleichgültig welches seine akustischen Materialien sind, Ausdruck, ja Mitteilung zu werden. Stößt man etwa bei der Erzeugung irgendwelcher Laute viel Atem höchst intensiv in aufeinanderfolgenden kurzen Quanten aus, könnte solches scharf profilierte Material als Aggression, als Schimpfen etwa, wirken, resultiert also Sprache.

Endlich spielen in einer Musik-durch-Sprechen, die von einem Ensemble ausgeführt wird, auch die Akteure eine Rolle durch ihr Verhalten zueinander und zum Publikum. Musikalisch relevant ist einerseits das Verhalten der Sprecher im Raum – in welche Richtungen sie sprechen, ob gegeneinander, auseinander, vom Publikum weg, zum Publikum hin. Andererseits das Verhalten der Sprecher in der Zeit – ob sie zugleich sprechen, nacheinander, dies unter Einhaltung bestimmter Regeln, ohne Rücksicht aufeinander usw. Solche Verhaltensweisen sind wiederum doppeldeutig: Formen der Ensemblesmusik, aber auch – und dies nicht in Kongruenz damit – Formen gemeinsamen Sprechens, etwa Disput, Unterhaltung, Predigen, aneinander Vorbeireden. So bilden diese Formen einen weiteren Parameter.

Wenn man schon Sprecher/Sprache in Richtung Musik entwickelt, liegt es nahe, es auch umgekehrt zu probieren und die Instrumentalpartien – denen, als der eigentlichen *musique pure*, die Partien der Sprecher eingefügt werden – nun ihrerseits in Richtung Sprache auszuarbeiten. Um hier nur einige Hinweise zu geben: Etwa vermögen akustische Ereignisse aus dem Alltagsleben Wort zu werden, Namen irgendeiner Sprache, und vielleicht kann man mit Hilfe solcher Wörter Sätze bilden ... Oder: Musik hat – selbst in genuin musikalischen Bereichen – oft Sprachähnliches. So gibt es da Hochsprache und Jargon; es gibt die „Sprache unserer Zeit“ und das musikalische Mittelhochdeutsch. Und dann die vielen Analogien von Sprache und Musik – daß sich in beiden Haupt- und Nebensätze finden, Kommata, Punkte ... Solche sprachlichen Aspekte der Musik zu berücksichtigen, Musik ihrerseits als Sprache zu nehmen – auch das ward hier zu realisieren getrachtet. Das Stück gerät so an den Rand der Musik, wie auch sein Sprechen in der Sprache nicht mehr recht zu Hause ist.

Zur Konstruktion: Das Stück spielt im Musik und Sprache gemeinsamen Terrain. Die einzelnen Materialpräparationen sind trigonometrische Punkte darin. Von ihnen aus können die einzelnen Bezirke jenes Gebiets wenigstens im groben übersehen werden. Wenn man die Musik *Glossolalie* entstehen läßt, kann man bei irgendwelchen Punkten verharren; man kann Züge unternehmen in fernere Gebiete, zu irgendwelchen anderen Punkten hin, man mag sich bei irgendwelchen Regionen nur kurz aufhalten, sie gar meiden, und bei andren, da es einem wohl ist, verweilen. Die Gebiete des Stückes lassen sich gemächlich durchwandern, aber auch in Sprüngen durchqueren. Indem die Definition die Vorstellung einzelner Materialien und ihrer Realisation vermittelt, wird sie zum Stimulans – verleitet zum Ausarbeiten, zum Weitermachen, zum Experimentieren. Die 29 Materialpräparationen werden dann zu einer Art Netz, da auch anderes sich fängt. Für den ausarbeitenden Komponisten wie für die Interpreten sind sie Aufforderung, ihre Erfindung treiben zu lassen, Hemmungen abzutun. Denn Sprechen wird losgelassen und so Musik; es ereignet sich Zungenreden, *Glossolalie*.

Dieter Schnebel

DIETER SCHNEBEL

Geboren am 14. März 1930 in Lahr/Schwarzwald. 1949–1952 Musikstudium in Freiburg/Br. (Musiktheorie, Klavier), Besuch der Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik. Ab 1952 Studium der evangelischen Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Tübingen. Er promovierte mit einer Dissertation über Schönberg, legte die theologischen Prüfungen ab und war ab 1956 in Kaiserslautern als Pfarrer tätig. 1960 ging er in den Schuldienst und war seit 1963 Religionslehrer in Frankfurt a. M. 1970 übersiedelte er nach München, wo er in zunehmendem Maße auch praktisch mit Schülern und Studenten seine Werke erarbeitete. 1976 Berufung an die Hochschule der Künste in Berlin als Professor für experimentelle Musik und Musikwissenschaft. 1978 Arbeit mit der experimentellen Theatergruppe „Die Maulwerker“, Vortrags- und Konzertreisen (USA, Kanada, Japan, Lateinamerika). 1991 Lahrer Kulturpreis, Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

SAMSTAG, 8. OKTOBER 1994, 19.30 UHR
GRAZER CONGRESS, STEFANIENSAAL

WOLFGANG RIHM:

LA LUGUBRE GONDOLA / DAS EISMEER

Musik in memoriam Luigi Nono (5. Versuch)

Version 2 für Klavier, anderes Klavier und 2 Orchestergruppen
(1990/94)

OLGA NEUWIRTH:

SANS SOLEIL

Zerrspiegel für 2 Ondes Martenot, Orchester und Live-Elektronik
(1994) (UA)

Mit Unterstützung des IRCAM Paris

– PAUSE –

HELMUT LACHENMANN:

AIR

Musik für großes Orchester und Schlagzeug-Solo
(revidierte Neufassung, 1968/69–1994)

CHRISTIANA M. PERAI – Klavier

WIM VAN ZUTPHEN – Klavier

TRISTAN MURAIL – Ondes Martenot

FRANÇOISE PELLÉ – Ondes Martenot

WOLFGANG MUSIL – Live-Elektronik

OLGA NEUWIRTH – Elektronik

MICHAEL W. RANTA – Schlagzeug

ORF-SYMPHONIEORCHESTER

Dirigent: FRIEDRICH GOLDMANN

Wiedergabe in Ö1: 12. Oktober, 23.05 Uhr

WOLFGANG RIHM

LA LUGUBRE GONDOLA / DAS EISMEER

La Lugubre Gondola / Das Eismeer: Ein Titel, der horizontlose Schatten wirft. Wagner, der späte Liszt / – Venedig – schimmernd im Licht einer Stadt, deren Gondeln im Mai 1990 Trauer tragen. Nonos Tod.

Damit verbunden: das zweite, sich von C. D. Friedrich herleitende Assoziationsfeld. Hoffnung: verschollen im Eismeer der Jetztzeit. Und die insistierende Frage: Was ist verbindliche künstlerische Produktivität heute anderes als der Versuch, das Eismeer aufzuhacken in uns?

La Lugubre Gondola / Das Eismeer. Nunmehr fünfte Station im Verlauf der kompositorischen Bahn Wolfgang Rihms, der mit seinem jüngsten Werk abermals Regionen der (hier) verlorenen Zeit (Utopie?)



durchmißt. Wiedergefunden werden Spiegelungen und Umriss einer klingend Gestalt gewordenen Frage, auch: (Selbst-)Befragung. Ist Rihms Orchesterstück *Umfassung* (4. Versuch in memoriam Nono) nämlich als eine Art Entmythologisierung von Nonos spätem Zentralton G in der B-A-C-H-Konfiguration zu verstehen, so hat sich diese Konstellation unterdessen verdichtet und aufgesplittert zugleich; in und um das Klavier herum: als heimlichem Kraftzentrum, als energetischem Pol des Werkes.

Wolfgang Hofer

WOLFGANG RIHM

Geboren am 13. März 1952 in Karlsruhe, studierte Komposition bei Eugen Werner Velte an der Musikhochschule in Karlsruhe von 1968 bis 1972, bei Karlheinz Stockhausen in Köln 1972/73, bei Klaus Huber in Freiburg i.Br. von 1973 bis 1976 sowie bei Wolfgang Fortner und Humphrey Searle; musikwissenschaftliche Studien bei Hanns Heinrich Eggebrecht in Freiburg i.Br. von 1973 bis 1976. Seit 1970 Teilnehmer und seit 1978 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen. Unterrichtete von 1973 bis 1978 an der Musikhochschule in Karlsruhe, 1981 in München. 1985 wurde er Professor für Komposition an der Musikhochschule in Karlsruhe. Er erhielt u.a. Förderpreise der Städte Stuttgart (1974) und Mannheim (1975), das Stipendium Villa Massimo Rom 1979/80, den Beethoven-Preis Bonn (1981) und den Liebermann-Preis Hamburg (1986).

OLGA NEUWIRTH

SANS SOLEIL

Es ist das „Cabinet des Mirages“ im Musée Grévin. Hier traten eiserne Träger und riesige, in ungezählten Winkeln zusammenstoßende Glasflächen ein letztes Mal zusammen.

... vor unseren Augen voller Abschiedsweh ein Bild sich langsam aus dem Stereoskope löste, um das nächste erscheinen zu lassen. (R 1,8)

... nicht um Erhellung des Innenraumes, sondern um Dämpfung des Außenraumes. (R 1a, 7)

*„Lueur glauque, en quelque manière abyssale, ...“
(Aragon: *Le paysan de Paris*, 1926) (R 2, 1)*

... die vollendete Sublimierung der Passagen mit ihrem aus den Auslagen hervorstechenden Handelskram ...

... in dieser unterseeischen Welt ...

..., daß sich diese unterseeischen Gänge, je mehr die Dämmerung eintrat, desto mehr und mehr von selber und ebenso allmählich erhellten.

*...: dicht daneben aber und einzig und allein durch eine vollkommen durchsichtige und wie aus dünnen Eisschollen aufgeschichtete Wand davon getrennt, ...
(Friedrich Gerstäcker: *Die versunkene Stadt*, 1921) (R 2, 2)*

*... Das Orchestrion spielt: Emil du bist eine Pflanze. Hier wird der Gott mit der Maschine gemacht. (Karl Kraus: *Nachts in Wien*, 1924) (R 2, 3)*

Über den Kristallpalast von 1851: Für die sinnliche Wahrnehmung freilich sind die Füllungsflächen selbst in Helligkeit fast aufgelöst.

..., die Spiegelverkleidung der Wände trägt das Bild des Innenraumes in die Außenwelt hinaus. Hier ... verliert die >Wand< ihre raumabschließende Bedeutung.

*... das Prinzip des Kontrastes ... Sowohl in der Saint-Chapelle, wie in der Galerie des Glaces ... (A. G. Meyer: *Eisenbauten*, Esslingen, 1907) (R 2a, 1)*

... Zweideutigkeit der Passagen: Ihr Reichtum an Spiegeln, der die Räume märchenhaft ausweitet und die Orientierung erschwert. Denn mag diese Spiegelwelt auch mehrdeutig, ja unendlich vieldeutig sein – zweideutig bleibt sie doch. Sie blinzelt – ist immer dieses Eine und nie Nichts, aus dem ein anderes sogleich heraussteigt. Der Raum, der sich verwandelt, tut es im Schoße des Nichts.

... trübe, verschmutzte Spiegel ...

... Und wieder streift uns hier mit kaltem Hauch der Geckename Odilon Redon, der diesen Blick der Dinge in den Spiegel des Nichts wie kein anderer auffing und wie kein anderer ins Einverständnis der Dinge mit dem Nichtsein sich zu vermischen wußte.

Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge, wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzeln schließt, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispern dieser Blicke leihet der Raum sein Echo ... (R 2a, 3)

*Zitate aus „Das Passagen-Werk“, Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band V. 2; Spiegel – Suhrkamp.*

Eine erschreckende Wildheit

Charles Baudelaire hätte diesen „mineralischen Traum“ von unerhörter Üppigkeit geliebt. Die Musik von Olga Neuwirth umfaßt Lichtrutsche, Entfaltungen von Weißem und Dunklem, welche atmen und zucken. Hie und da erklingen peitschende messerscharfe Töne und, wenn es sich um Stücke mit menschlichen Stimmen handelt, Silbenskelette. Zwischen diesen Auffaltungen, Rissen und Brüchen enthüllt sich eine beinahe erschreckende *Wildheit*; man könnte meinen, der Abgrund vor der Leere und dem Nichts wäre durchzogen von unsichtbaren Verwüstungen. Manchmal blitzen auch irrlichterhafte Fragmente in ironischer oder sogar sarkastischer Weise auf (das kann auch innerliches Lächeln sein). Diese erdrückende Synästhesie, die auch alle Exegesen entwaffnet, entmutigt bestimmt diejenigen, die vom Traum niemals erdrosselt werden können. Eine Bedeutung kann verwischt werden, natürlich. Aber man weiß auch, daß Bedeutungen nur noch etwas besagen können, wenn sie provisorisch und überschreitend gleichzeitig sind. Die Musik von Olga Neuwirth ist von sich selbst überrascht – ein schwarzer Regenbogen.

Jean-Noël von der Weid



Foto: Didi Sattmann

OLGA NEUWIRTH

Geboren 1968 in Graz. Kompositionsworkshops bei Hans Werner Henze und Gerd Kühr (1983–1986). Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik in Wien bei Erich Urbanner (Magisterium 1993) sowie am Elektroakustischen Institut bei Dieter Kaufmann und Wilhelm Zobl. Wesentliche Anregungen durch die Begegnung mit Adriana Hölszky. Auslandsaufenthalt am „Conservatory of Music“ in San Francisco bei Elinor Armer.

Sommerkurse bei Vinko Globokar, Tristan Murail und Luigi Nono. 1993/94 Studium bei Tristan Murail am IRCAM Paris. Jury-Mitglied der Münchner Biennale 1994.

Förderungspreis der Stadt Wien. Kompositionsaufträge u. a. für die Wiener Festwochen, den steirischen herbst und die Stuttgarter Tage für Neue Musik. Aufführungen im In- und Ausland.

HELMUT LACHENMANN

AIR

Ebenso wie im 1966 bis 1968 entstandenen *Notturmo* galt es auch hier, dem Anachronismus eines „Konzerts“ für Solo und Orchester neue Funktionen abzugewinnen; Funktionen, welche sich über das Klangliche hinaus – oder gar am Klanglichen vorbei – auf die Realistik der instrumentalen Aktionen beziehen. Erfahrungsgemäß ermöglicht – und unter gewissen Bedingungen veranlaßt – jeder Klang anhand seiner besonderen Eigenschaften beim Hörer ganz prosaische Rückschlüsse auf die konkrete Situation und den mechanischen Prozeß, der ihn hervorgebracht hat. Ein hoher Horn-Ton beispielsweise mag im tonalen Zusammenhang als konsonanter oder dissonanter Beitrag, in einem außertonalen Bereich möglicherweise als „emanzipierte Klangfarbe“ erfahren werden; eine weitere, im alltäglichen Leben selbstverständliche Möglichkeit aber wäre die, ihn zur Kenntnis zu nehmen und sich bewußt zu machen als direktes Resultat einer charakteristischen physischen Anstrengung unter bestimmten Bedingungen. Diesen prosaischen Aspekt des Gehörten nicht zu verdecken oder zu verwischen, seine im Hinblick auf irgendwelche ästhetischen Utopien übliche Verdrängung aus dem Kommunikationsprozeß möglichst zu verhindern, bildete einen die Kompositionstechnik bestimmenden Impuls bei der Arbeit an diesem Stück.

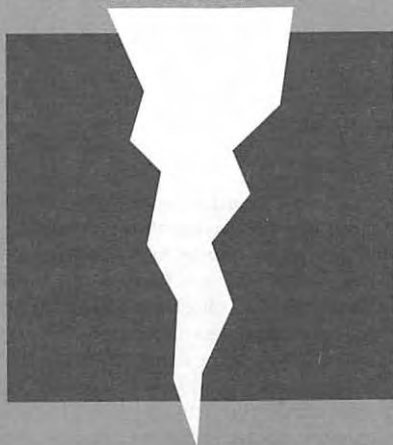
Instrumentale Verfremdung, beliebter Stein des Anstoßes beim Publikum und auch bei manchen Spielern; der erstickte Schlag, die gepreßte Saite, der tonlose Luftstoß: Sie bedeuten in solchem Zusammenhang nicht surrealistischen Gag oder aggressive Provokation, sondern logische Integration des gesamten verfügbaren Klang- und Geräuschrepertoires übers bislang Salonfähige hinaus, und sie dienen einem Schönheitsbegriff, der das Tabu der Gewohnheit durchbricht und sich orientiert an der Reinheit und strukturellen Klarheit der klingenden Situation als energetisch bestimmtem Feld.

Das Solo-Schlagzeug als sinnfälligstes – auch augenfälligstes – Medium solcher Klangrealistik, der es darum geht, gerade die äußere mechanische Kausalität, die einem Klang zugrunde liegt, in die Erfahrung und Reflexion einzubeziehen, spielt in dieser Musik nicht einfach die Haupt-, sondern vielmehr die Schlüsselrolle.

Helmut Lachenmann

steirische akademie '94

zeitbefund



Auf der Suche nach
dem Weltgewissen

Yuri AFANASSIEV (Moskau)
KUM'a NDUMBE III. (Kamerun)
Bernard-Henri LEVY (Paris)
Claus LEGGEWIE (Frankfurt/Main)
Manfred MAX-NEEF (Chile)
Dimitrij RUPEL (Ljubljana) u.a.

Kulturzentrum bei den Minoriten
20. - 22. Oktober 1994

Veranstalter und Information:
AKADEMIE GRAZ Tel.: 0316/83 79 86-0

**SAMSTAG, 8. OKTOBER 1994, 22.30 UHR
GRAZER CONGRESS, SAAL STEIERMARK**

WOLFRAM SCHURIG:

MAUERWERK

Sextett für Blechbläser (1994) (UA)
Mit Unterstützung der Austro Mehana

**austro[®]
mechana**

GEORG FRIEDRICH HAAS:

**... ÜBER DEN ATEM, DIE STILLE UND
DIE ZERBRECHLICHKEIT ...**

Versuch für 7 Blechblasinstrumente (1994) (UA)
*Kompositionsauftrag des Bundesministeriums
für Unterricht und Kunst*

BM | UK

– PAUSE –

ANTONIO PILEGGI:

MOTETUS A 5

für Blechbläserquintett (1994) (UA)
*Kompositionsauftrag des Klangforum Wien sowie der
Fondation Place des Vosges.*

NICOLAUS RICHTER DE VROE:

AIR AREAS

für 2 Trompeten, 2 Posaunen, 2 Hörner und Tuba (1994) (UA)
Kompositionsauftrag des Musikprotokolls

KLANGFORUM-BRASS-ENSEMBLE WIEN

Wiedergabe in Ö1: 10. Oktober, 23.05 Uhr

WOLFRAM SCHURIG

MAUERWERK

Mauerwerk ist eines von zwei exkorporierbaren Stücken – das andere ist das Schlagzeugstück *Stahl* – aus dem weitaus umfangreicheren Werk *ex cathedra – ex tempore – ex machina* für sieben Blechbläser und zwei Schlagzeuger. Die gesamte Trilogie bildet zusammen den Werkzyklus *Shelter*.

Obschon die Textur von *Mauerwerk* sowohl als eigenständiges Werk als auch innerhalb *ex cathedra ...* nahezu identisch ist, funktionalisiert sie in beiden Fällen völlig unterschiedliche, zum Teil auch gegensätzliche kompositorische Strategien. Bilden in letzterem Fall Paraphrasierung und Prozessualisierung einer latenten tenuto-Ebene der initialen Schlagzeugkaskaden den Ansatzpunkt für die

kompositorische Arbeit, so geht es in *Mauerwerk* als selbständigem Opus um verschiedene Formen von Begrenzung und deren Durchlässigkeit.

Die äußerste Ebene bildet hierbei die räumliche Disposition der Schallquellen. Die sechs Musiker, axialsymmetrisch um das Auditorium angeordnet, verdoppeln quasi die realen Mauern des Konzertsaals. Im Gegensatz zu diesen sind die akustischen allerdings flexibel, was bedeutet, daß Distanzen, Abmessungen, Massenverteilungen und Dichteverhältnisse innerhalb des eingeschlossenen Raumes variabel und ständigen Veränderungen unterworfen sind. Für den Zuhörer, seinerseits an einen bestimmten Punkt im Raum gewissermaßen festgenagelt, sind die akustischen (wort-wörtlich) Rahmenbedingungen eine Quelle der permanenten Modifikation seiner Wahrnehmungsperspektive. (Idealiter führt das dazu, daß er sich selber als bewegliches Glied innerhalb eines klingenden Organismus wiederfindet.)

Vergleichbares ist auf allen Parameterebenen nachweisbar. Die Strategie ist dabei denkbar einfach: Die Fesseln auf einer Ebene sind jeweils so eng angelegt, daß sie derart nachhaltigen Einfluß auf eine andere ausüben, daß dort Bereiche zugänglich werden, die ohne solche Begrenzung verschüttet blieben. Exemplarisch sei hier ein ohrenfälliges Beispiel angeführt: Beinahe das gesamte Tonhöhengeschehen ist auf denjenigen Bereich eingengt, der dem gesamten Instrumentarium (Hörner, Trompeten, Posaunen) zugänglich ist. Das aber hat zur Folge, daß – im Verhältnis zu ihrem eigenen, instrumentenspezifischen Ambitus – die Trompeten ständig „zu tief“, die Posaunen aber überwiegend „zu hoch“ zu spielen haben. Dies bedeutet, daß der üblicherweise mit den genannten Instrumenten identifizierte Idealklang nur in Ausnahmesituationen in Erscheinung tritt, was wesentlichen Einfluß auf die Klangfarben in diesem Stück hat.

Daraus wird möglicherweise verständlich, daß, was momentan als wechselseitige Sabotage zwischen den Parameterebenen anmuten mag, tatsächlich in dem Sinn auch konstruktiv wirkt, als es die Grenzen zwischen ihnen transparent werden läßt oder im Extremfall auch demontiert. Entscheidend ist nicht dies und jenes oder hier und dort, sondern in gleichem Ausmaß auch das sie Verbindende. In anderen Worten: Die Präsenz von etwas, was ist, ist nicht von größerer Bedeutung als die Präsenz dessen, was damit geschieht oder was es geschehen macht.

Wolfram Schurig

WOLFRAM SCHURIG

Geboren am 30. Dezember 1967 in Bludenz (Vorarlberg). Nach Absolvierung des Musikgymnasiums in Feldkirch Lehramtsstudium (Blockflöte) am dortigen Konservatorium (1989 Lehrendiplom). Ab 1989 Blockflötenstudium bei Kees Boeke an der Musikhochschule Zürich (1993 Konzertdiplom), Komposition bei H.-U. Lehmann. 1992–1993 Kompositionsstudien bei Helmut Lachenmann (Musikhochschule Stuttgart), Preisträger beim Kompositionswettbewerb des WDR Köln, Stipendiat der Villa Musica in Mainz. 1994 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Aufführungen seiner Werke in Köln, Dresden, Wien, Berlin, Bologna, Lugano, Zürich u.a. Rundfunkaufnahmen beim ORF, WDR und SFB.



GEORG FRIEDRICH HAAS

**... ÜBER DEN ATEM, DIE STILLE UND
DIE ZERBRECHLICHKEIT ...**

Die akustischen Eigenschaften der Blechblasinstrumente haben mich zur Wahl einer Harmonik veranlaßt, die einerseits die Intervallstruktur der Obertonreihe reflektiert (auch deren Abweichungen von der zwölftönigen temperierten Skala) und die andererseits auf Kombinationstönen und engstufigen Intervallfortschreitungen basiert. Schwebungen und langsame Glissandi, die sich innerhalb kleinster Intervalle bewegen, spielen im Verlauf des Stückes eine zentrale Rolle.

Die Gesamtdauer des Versuchs ... *Über den Atem, die Stille und die Zerbrechlichkeit* ... für 7 Blechblasinstrumente ist – da wesentliche Bereiche der Dauerngestaltung von der Entscheidung der InterpretInnen abhängig sind – variabel, wird jedoch mindestens 20 bis 25 Minuten betragen.

Georg Friedrich Haas

GEORG FRIEDRICH HAAS

Geboren 1953 in Graz. Kompositionsstudien an der Musikhochschule in Graz (u.a. bei Gösta Neuwirth), daneben Klavier bei Doris Wolf sowie Musikpädagogik, 1981–1983 postgraduelles Studium bei Friedrich Cerha an der Musikhochschule in Wien. Besuch der Ferienkurse in Darmstadt (1980, 1988, 1990), 1991 Teilnahme am „Stage d’informatique musicale pour compositeurs“ am IRCAM.

1982–1987 Lehrer an den Bundesoberstufengymnasien für Studierende der Musik in Graz und in Oberschützen, seit 1978 Lehrbeauftragter, seit 1989 Professor an der Musikhochschule Graz. Neben der Kompositions- und Lehrtätigkeit Aktivitäten als Pianist



(u.a. im „Duo Microton“) sowie musikwissenschaftliche Publikationen. Mitarbeit an der Programmgestaltung des Musikprotokolls 1988, Programmgestaltung der „Langen Nacht der neuen Klänge“ 1993, seit 1991 künstlerischer Leiter der „Bludener Tage zeitgemäßer Musik“.

1977 Staatsstipendium für Komponisten; Stipendiat der Salzburger Festspiele 1992/93; 1992 Sandoz-Preis. 1993 Hauptkomponist („Vertreter der jüngeren Generation der österreichischen Komponisten“) beim Festival Wien modern.

ANTONIO PILEGGI

MOTETUS A 5

Geschrieben auf Anregung des Trompeters Michael Gross, bezieht sich dieses Quintett auf bestimmte polyphone Techniken des mittelalterlichen Motetus. Die Übertragung ist jedoch frei in dem Sinne, daß die bei den alten Quellen gemachten Anleihen auf die esoterischen Gesetze beschränkt sind, die dieser Musik ihren unerschöpflichen Schwung verleihen.

Unbeeinflusst von ästhetischen und „modischen“ Verlockungen, komme ich immer mehr zur Überzeugung, daß die erneute Beschäftigung mit der Musik vergangener Epochen unserem Leben eine unermeßliche schöpferische Kraft vermitteln kann.

Das Stück ist dem Blechbläserquintett des Klangforum Wien gewidmet.

Antonio Pileggi



ANTONIO PILEGGI

Geboren 1966 in Stignano (Italien). Musikstudium (Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition) in Rom und an den Konservatorien Lyon und Paris. Als Komponist entscheidend geprägt durch Pierre Strauch und Hans Zender. Zusammenarbeit mit verschiedenen französischen und italienischen Ensembles, u.a. mit dem Ensemble InterContemporain und mit den Quaderni Perugini. Derzeit arbeitet Pileggi an „Battaglia“, einer von Paolo Uccellos Tryptichon inspirierten Komposition (Auftragswerk des Klangforum Wien anlässlich seines 10jährigen Bestehens 1995).

NICOLAUS RICHTER DE VROE
AIR AREAS

Das Stück thematisiert das uralte Kommunikationsmedium Luft. Die zunächst separaten, isolierten „Signale“ der Instrumente verbinden sich in der Luft zu Melodie-Flächen.

Nicolaus Richter de Vroe

NICOLAUS RICHTER DE VROE

Geboren am 1. Februar 1955 in Halle (Saale). 1967–1972 musikalische Ausbildung an der Spezialschule für Musik Dresden, Hauptfach Violine, daneben Kompositionsunterricht. 1972–1973 Hochschule für Musik Dresden; 1973–1978 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. 1978–1980 freischaffender Geiger, Mitwirkung in Improvisations- und Experimentalesembles. 1980–1983 Meisterschüler für Komposition bei Friedrich Goldmann an der Akademie der Künste der DDR, Seminare in Elektronischer Musik mit Georg Katzer. 1980–1987 Mitglied der Berliner Staatskapelle (Lindenoper). 1982 Initiator und Mitglied des Ensembles für Neue Musik Berlin (DDR). 1985 Preisträger beim Kompositionswettbewerb „Junge Generation in Europa“ Köln/Paris/Venedig. Uraufführungen u.a. in Paris, Donaueschingen und Graz. 1988 Engagement als Geiger im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. 1990 Gründung des XSEMBLE München.

Foto: Peter Schinzler



SONNTAG, 9. OKTOBER 1994, 11 UHR
GRAZER CONGRESS, KAMMERMUSIKSAAL

KLAUS HUBER:

SCHATTENBLÄTTER


für Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1975) (ÖE)

ALEXANDER STANKOVSKI:

VIER STÜCKE

für Baßklarinetten, Violoncello und Klavier (1994) (UA)

*Kompositionsauftrag
der Akademie Graz*

AKADEMIE GRAZ 

– PAUSE –

MICHAEL JARRELL:

ASSONANCE III

für Klarinette, Violoncello und Klavier (1989) (ÖE)

TOSHIO HOSOKAWA:

VERTICAL TIME STUDY I

für Klarinette, Violoncello und Klavier (1992) (ÖE)

ARMAND ANGSTER – Klarinette, Baßklarinetten

GREGORY JOHNS – Violoncello

BERNHARD WAMBACH – Klavier

Wiedergabe in Ö1: 16. Oktober, 23.05 Uhr

KLAUS HUBER
SCHATTENBLÄTTER

Schattenblätter wurden 1975 für die „Due Boemi“ Josef Hórak und Emma Kovárnová geschrieben und von ihnen Ende November 1975 in Prag in der Version für Baßklarinetten und Klavier uraufgeführt. Die erste Aufführung der Originalversion erfolgte am 2. Oktober 1976 in Boswil durch Seiju Kato, Walter Grimmer und Werner Bärtschi. Das Werk ist meinem tschechischen Freund Marek Kopelent zugedacht.

Ich habe der Partitur folgendes Motto vorangestellt: *Schattenblätter, ... Blätter der Laubbäume, die eine starke Abhängigkeit ihres anatomischen Baues vom Lichtgenuß erkennen lassen. Die Schattenblätter im Innern der Baumkrone und auf deren Nordseite sind wesentlich zarter und dünner, dafür aber oft größer als die Sonnenblätter.* (F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1973)

Über einer mehrfach verstreuten, durchstrukturierten Klavierpartie, die im Harmonischen größtenteils symmetrisch um die Töne cis¹

und es¹ angelegt ist – diese häufig wiederkehrenden Töne sind durch Flageolett-Präparierungen vielfältig gefärbt – bewegen sich zwei vom Klavierpart weitgehend unabhängig komponierte Stimmen (wie Schatten), deren Klangsubstanz sehr zart ist. Ausgenommen je vier vereinzelt Ausbrüche (oder *Schreie*), welche – vereinsamt – über die gesamte Dauer des Stückes verteilt sind.

Das Material der beiden tiefen Instrumente, das sich in deutlich unterscheidbaren Gesten prozeßhaft auseinanderzufalten versucht, habe ich immer wieder zerschnitten und über die Gesamtdauer geradezu mechanisch distribuiert. Dies erzeugt eine Zeitempfindung, welche äußerste Vereinsamung, Isolation expressiv hörbar werden läßt. Diese Musik möchte an das Los aller Gefangenen aus Gewissensgründen erinnern.

Klaus Huber

ALEXANDER STANKOVSKI VIER STÜCKE

Die *Vier Stücke für Baßklarinette, Violoncello und Klavier* sind Versuche, manche Parameter des musikalischen Geschehens zu rationalisieren, während andere bewußt der spontanen Entscheidung überlassen bleiben.

Im ersten Stück sind die Dauern im voraus bestimmt (ein auskomponiertes *accelerando* und *ritardando*), die Töne – vom Einzelton bis zum achttimmigen Akkord –, Artikulation und Dynamik sind frei. Beim zweiten Stück ist die Vorgangsweise umgekehrt: Ausgangspunkt sind drei kurze „objets trouvés“, deren vollständige oder teilweise Wiederholung im Nachhinein geregelt wurden – beim Hören mag die Assoziation mit einem Sampler naheliegen.



Nr. 3 hat eine gleichsam baumförmige Anlage: Eine Linie verzweigt sich in Linien, die sich verzweigen. Damit verbunden sind eine kontinuierliche Verkleinerung der Intervalle, eine Abnahme der Dynamik und ein Ansteigen des Registers.

Im letzten Stück wird ein metrisch-harmonisches Gitter aus verschiedenen Pulsen mit konstanten Tonhöhen gebildet; jedes Zusammentreffen dieser Pulse hat eine Änderung der Puls-geschwindigkeit und/oder der Tonhöhe oder ein gänzlich aus dem Rahmen fallendes Ereignis zur Folge, wodurch das anfangs stabile Gitter schrittweise aufgelöst wird.

Alexander Stankovski

ALEXANDER STANKOVSKI

Geboren 1968. Kompositionsstudium an der Wiener Musik-hochschule bei Francis Burt (1990 Diplom). Seit 1990 Fortsetzung des Studiums bei Hans Zender in Frankfurt/Main. 1992 Busoni-Förderungsstipendium der Akademie der Künste, Berlin. 1993 Arbeitsstipendium der Stadt Wien. Kompositionsaufträge vom Landestheater Salzburg, von der Alban Berg-Stiftung, vom Ensemble Wien 2001, vom Wiener Saxophonquartett, vom Klangforum Wien und vom Musikprotokoll.

MICHAEL JARRELL ASSONANCE III

Assonance III ist ein Auftragswerk der Stiftung Gaudeamus und wurde vom Quasar-Trio uraufgeführt.

Die Verse der meisten alten französischen Dichtungen haben keine Reime, sondern nur Halbreime (Assonanzen). Zwei Verse assonieren miteinander, wenn ihr letzter betonter Vokal derselbe ist. Die Phoneme, die diesem Vokal unmittelbar vorausgehen oder folgen, müssen sich nicht unbedingt gleichen. Die Orthographie ist dabei weniger wichtig, unerlässlich ist aber, daß die Vokale gleich ausgesprochen werden, daß sie also denselben Klang haben.

Das Stück ist Thomas Daniel Schlee gewidmet.

Michael Jarrell

MICHAEL JARRELL

Geboren 1958 in Genf, schweizerisch-amerikanischer Doppelbürger. Nach seiner Ausbildung am Genfer Konservatorium und einem Sommeraufenthalt in Tanglewood ermöglichte ihm ein Stipendium des Schweizer Tonkünstlerverbandes ein dreijähriges Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau bei Klaus Huber, das er auch nach Ablauf seines Stipendiums fortsetzte. 1986–1988 lebte er in Paris und sammelte dort bei IRCAM seine ersten Erfahrungen in der elektronischen Musik. 1988/89 war er Stipendiat der Villa Medici (Rom-Preis). Von 1991 bis 1993 war Jarrell Composer in residence beim Orchestre de Lyon. Seit 1993 ist er Professor für Komposition an der Musikhochschule Wien.



Preise: 1982 Ensembliapreis (Mönchengladbach), 1983 1. Preis Acanthes (Paris), 1986 Beethoven-Preis (Bonn), 1988 Gaudeamus-Preis, Prix Henriette Renié (Paris), 1990 Preis der Siemens-Stiftung.

TOSHIO HOSOKAWA
VERTICAL TIME STUDY I

Dieses Werk wurde vom fünften *Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival* in Auftrag gegeben. Es entstand im Sommer und Herbst 1992 und war konzipiert für das Klaviertrio von Armand Angster (Klarinette), Michael Bach (Cello) und Bernhard Wambach (Klavier). Diese drei Musiker führten während des Sommerkurses in Darmstadt 1992 das *Allegro Sostenuto* von Helmut Lachenmann auf.

Meine Musik ist sehr stark von der japanischen *Noh-Musik* beeinflusst. Ich beabsichtige, den Titel *Vertical Time Study* („vertikale Zeit-Studie“) einer ganzen Reihe von Studien zu geben, in denen ich versuche, die vertikale Anordnung von Zeit in der *Noh-Musik* in meine Art von Musik zu transformieren: die diskontinuierlich angeordneten vertikalen Zeitabschnitte in eine horizontale und kontinuierliche Zeitachse zu verlegen. Der Spannungsmoment, wenn das horizontale und das vertikale Zeitmaß sich überschneiden, schafft deutliche Risse im Zeitmaß und Brechungen im Raum. Mein Anliegen ist, die Polysemie und Komplexität dieser flüchtigen Klänge zu evozieren und deren Tiefe auszuloten.

Einzelne Töne haben die Form von Pinselstrichen der orientalischen Kalligraphie; diese Pinselstriche werden unter Berücksichtigung der leeren Flächen dahinter gezogen. In derselben Art habe ich meine Musik im Hinblick auf den Raum, in dem sie widerhallt (die freien Flächen der Kalligraphie), konzipiert.

Toshio Hosokawa

TOSHIO HOSOKAWA

Geboren 1955 in Hiroshima. Studierte Klavier und Komposition in Tokio.

1976 ging er nach Berlin, wo er an der Hochschule der Künste Komposition bei Isang Yun, Klavier bei Rolf Kuhner und Musiktheorie bei Witold Szalonek studierte. Von 1983 bis 1986 studierte er Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough in Freiburg.

Toshio Hosokawa gewann zahlreiche Kompositionspreise in Tokio, Rom, Venedig, Berlin, Köln und Paris. Seit 1987 lebt er wieder in Tokio. Er ist Gründer und Leiter des Akiyoshidai-Festivals und seit 1982 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen.

Foto: Schott





Casablanca

CONCERT



BETKE

Bei moderner Kunst schreien die Warner oft Feuer: "Unsere Werte sind in Gefahr!" Ich schreie nicht, ich bitte um Feuer. Denn meine Werte sind immer noch in Ordnung. 7mg Rauchinhaltsstoffe und 0,7mg Nikotin verbinden so ideal Genuß mit Verstand, da kann man das Kunstmachen ruhig den Künstlern überlassen. Und in der Pause eine rauchen gehen.

**Casablanca -
Rauchen
mit Genuß
und Verstand.**



FREITAG, 14. OKTOBER 1994, 19 UHR
ORF-FUNKHAUS GRAZ, PUBLIKUMSSTUDIO

CASABLANCA-KOMPOSITIONSWETTBEWERB
ABSCHLUSSKONZERT

WOLFGANG SUPPAN:

ELONGATION

für Ensemble (1994) (UA)

ERICH BAUERNFEIND:

NÄHE DES TODES (1994) (UA)

– PAUSE –

ANDREAS RODLER:

STREICQUARTETT (1994) (UA)

– PAUSE –

SIGRID RIEGEBAUER:

STREICHQUARTETT NR. 1.2.

(1993/94) (UA der revidierten Fassung)

- I G'sätzl
- II Gesätz
- III Gegensatz
- IV Endsatz

STÜCKWERK

für Posaune, Klavier und einen Klaviersaitenspieler (1989)

KLAUS LANG:

TRAUERMUSIK FÜR KAMMERORCHESTER 1

(1994) (UA)

CASABLANCA ENSEMBLE MODERN

Dirigent: WIM VAN ZUTPHEN

Wiedergabe in Ö1: 17. Oktober, 23.05 Uhr



**WOLFGANG SUPPAN
ELONGATION**

Elongation – in seiner wörtlichen Bedeutung Ausdehnung, Verlängerung – definiert die Physik terminologisch folgendermaßen: Bei einem schwingenden Körper (z.B. einem Pendel) ist es die jeweilige Entfernung zu seiner Ruhelage. Von diesem Gedanken ausgehend, bildete ich akkordische und rhythmische Bewegungsprinzipien, die, von einer Pendelbewegung abgeleitet, die gesamte musikalische Struktur durchdringen. Beginnend mit einem Einschwingvorgang der Violine und der Flöte, werden ständig neue musikalische Partikel in Bewegung gesetzt. Die Baßklarinetten im räumlichen Zentrum des Geschehens übernimmt eine dazu steuernde Funktion, indem immer kürzere Auslenkungen des Pendels bewirkt werden. Der immer kürzer werdende Weg (des Pendels) führt zu einer Beschleunigung des Pendels. Gleich wie ein Pingpongball, der nach mehrmaligem Aufschlagen immer schneller hüpfte. Bei Erreichen der Ruhelage kippt das musikalische Geschehen in die vertikale Achse. Das Pendel schwingt in sich selbst. Dieser Vorgang in der Ruhelage entblättert Schicht für Schicht die von mir angewandte Kompositionsmethode, bis zum Schluß als Kern nur eine rhythmische Gestalt übrigbleibt. Klavier und Schlagzeug, die kurz vor dem Kippunkt förmlich losbrachen, gestalten dabei diesen Prozeß des „sich Entschlüsselns“.

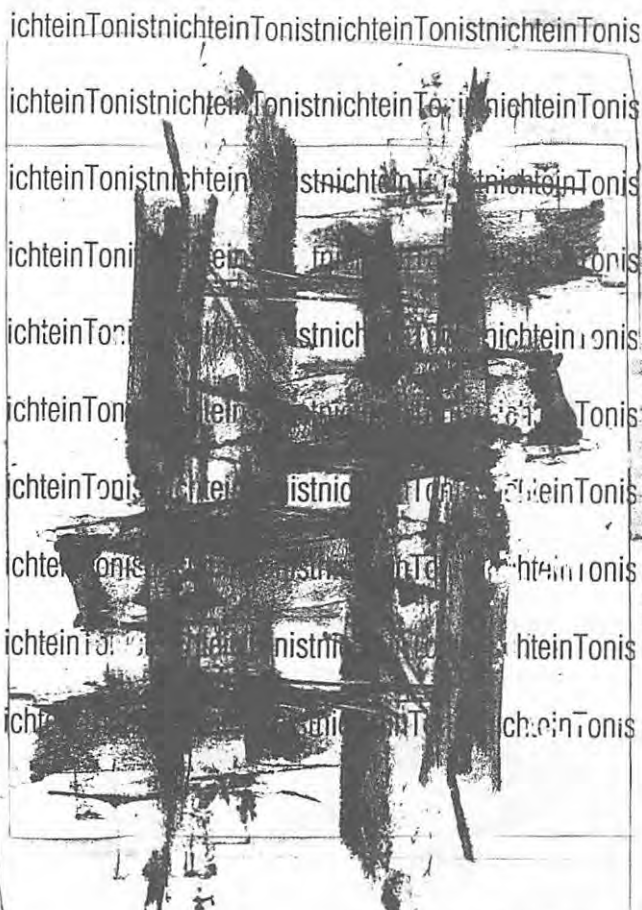
Wolfgang Suppan

WOLFGANG SUPPAN

Geboren 1966 in Vöcklabruck/Oberösterreich. 1989 Übersiedlung nach Wien, anschließend Studium an der Musikhochschule Wien bei Dietmar Schermann, Dieter Kaufmann und Michael Jarrell. Kurse bei George Crumb und Paul-Heinz Dittrich. 1992 Talentförderungspreis der Oberösterreichischen Landesregierung.



ERICH BAUERNFEIND
NÄHE DES TODES



Werkimmanente Makrostruktur

NÄHE DES TODES / REQUIEM

(Georg Trakl)

Lange lauscht der Mönch dem sterbenden Vogel am Waldsaum
O die Nähe des Todes, die beinerne Stätte am Hügel
Der Angstschweiß der auf die wächserne Stirne tritt.
Der weiße Schatten des Bruders, der den Hohlweg herabläuft.

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

Der Abend ist in die dunklen Dörfer der Kindheit eingegangen
Der Weiher unter den Weiden
Füllt sich mit den roten Gulden trauriger Herbste.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

O die dicken Ratten im Stroh!
Der Blinde, der abends wieder am Weg steht
Die Stille grauer Wolken ist auf den Acker gesunken.

Dies irae, dies illa.

Spinnen verhängen die weißen Höhlen der Schwermut
Da aus des Einsamen knöchernen Händen
Der Purpur seiner nächtlichen Tage hinsinkt –
Leise des Bruders mondene Augen.

O schon lösen in kühleren Kissen
Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.

Libera me, Domine, de morte aeterna.
Libera animos omnium fidelium defunctorum de poenis inferni.

ERICH BAUERNFEIND

Geboren 1972 in Amstetten (Niederösterreich). Gymnasium (musischer Zweig) in Linz (Matura 1991). 1990 Jazzensemblespiel am Linzer Brucknerkonservatorium. 1991 Beginn des Studiums der Musik- und Theaterwissenschaft in Wien, 1992 darüberhinaus Tonsatz- und Kompositionsstudium bei Wolfram Wagner am Prayner-Konservatorium in Wien. 1992/93 Kompositionsunterricht bei Hans Werner Henze (Rom und München). Seit 1993 Malerei- und Installationsausstellungen.



**ANDREAS RODLER
STREIC QUARTETT**

erklären wie so es witzig sein soll.

36 anweisungen beziehen sich nicht auf die komposition *streich quartett* sondern auf das Stück „sand, -stimmen und leinen / haine“ (denn wer das nicht kennt versteht dies nicht und umgekehrt)

doch zwei jahre davor schrieb ich 28 symphonien und „ein jahr davor“

DAVOR:

ich auferlegte mir jeden tag eine din-a4-seite noten zu schreiben
so meinte ich mich davon zu entfernen.
da jener februar 28 tage zählte
erstanden sich 28 „februarsymphonien“.

ein jahr danach gefielen mir sieben besonders gut und
ich wollte mich selbst kopieren
(im zeitalter des „samplings“ -des „alles-haben-könnens“-
scheint die (veraltete – da gegenständliche) frage
nach dem „was“ das „wie“ ab ...)

so entstand ein unsinnliches streichquartett

aus ebendieser zwölftonreihe
(c.cis.d.dis.e.f.fis.g.gis.a.a.is.h.)
wurden alle „h“-kombinationen gestrichen
(quasi stummes „h“)

so entstand ein unsinniges streich \mathbb{H} quartett

WÄHRENDEDESSEN:

hören sie romanisch
gehen sie einen kreis
schaukeln sie sie hoch
riechen sie smaragd und bienenduft
fühlen sie wohl oder übel
horchen sie nach luft und wehgemut
steigen sie stiegen
ver nimm das blut und senke sytifer
schneide ins ohr und triefe rotblumend
dann trinken sie das glas welch. es regnet
sehen sie braun
wieder holen sie das bild
gehen sie einen kreis und spüren sie die oberfläche lichkeit
lesen sie gelb, nummer, und.
einen langen gang und außer halb

drehen sie fleischig nach wülstig und verühren sie dabei „ihr“ knie
atmen sie zug luft um luft und zug
öffnen sie einen mund
stehen sie eine leiter und er reichen sie so
glauben sie eine lunte und heilen sie da mit wund er
schmecken sie ihnen gut
durchschwimmen sie das gitter des rohen leinens puls und brunft
lehnen sie sich an, das grün und die liebe
belippen sie die taublindröhre
holzen sie faserigkeit und aus. sanfter entfernung palestrina
be rühren sie teig und blätter welche rings um
hörend und wasser tropfen silber
blei
eich horn
häuten sie tix o! steigen sie der leiter empor und sehen sie aus
ein kleim fehlt und duften sie
haut
bilden sie bild für bild für ein, an, der, es,
griechen sie durch. am boden. momentan gst
wenn sie bleiben träumen sie
doris glitt

DANACH:

ständig selbes material
- zustände -
wird vertikal verschoben

und im nachhinein wird aus
(c.cis.d.dis.e.f.fis.g.gis.a.ais.h.)
(h.b.a.as.g.ges.f.e.es.d.des.c.)

- horizont -

(un di sal zsproß der milch)

da die pausen bzw. stillen (hier: stille im „musikalischen sinn“) zwischen den februarsymphonien -zwar vor der „aufführung“ fixiert werden sollten allerdings- beliebig lange gewählt werden können, erleben sie eine parallel-aufführung mit zeitlich und örtlich differenten „stille-abschnitten“.

so wird die sog. „konzertfassung“ des stückes etwa 25 minuten dauern, während die parallelaufführung eine woche vor jenem „konzert“ beginnt und eine woche danach endet.

zwei februarsymphonien dieser fassung werden sich zeitlich -eine davon sogar örtlich- mit der konzertfassung „überschneiden“. auf dem parkplatz vor dem ORF-landesstudio graz und unmittelbar vor dem eigentlichen „konzertsaal“ werden die 2. februarsymphonie-vorwärts und die 2. februar-symphonie-rückwärts zu hören (und wohl auch zu sehen) sein.

weitere aufführungsorte und -arten sind in und um graz zu finden.

auch eine dritte fassung in noch größeren dimensionen und anderen „auf-führungs-medien“ wäre denkbar.

(a.r. in „text zur uraufführung“)

- horizont - = - hülle -

jedes wa(hr)- und vernehm-bare
akustische ereignis erscheint als ab-bild
„seiner selbst“ im hirn des hörenden
und so-mit lüge.

*all dies hätte ich ihnen auch singen können
nur wer dann nicht ich.*

Andreas Rodler



ANDREAS RODLER

Geboren 1972 in Hartberg, lebt derzeit in Wien. Kompositionsstudien an der Wiener Musikhochschule (elektroakustische und experimentelle Komposition bei Dieter Kaufmann, Medienkomposition und angewandte Musik bei Klaus-Peter Sattler, Komposition und Musiktheorie bei Dietmar Schermann). Arbeiten am Institut für Elektroakustik und experimentelle Musik – Wien. Aufführungen im In- und Ausland (darunter bei den Dresdener Musikfestspielen 1992 und bei Wien modern 1993). Gestaltung grenz- und kunstüber- bzw. unterschreitender Ereignisse (Kunstverein Alte Schmiede, Stadtinitiative Wien, Musikverein Wien, Mozarteum Salzburg, „Fremdklänge-Klangfremde“ – Musikfest zur steirischen Landesausstellung 1994 in Pöllau). Musiktheater, daneben Videoarbeit (Präsentation beim Filmfestival „Diagonale 93“ in Salzburg) und Installationen (interaktiver Klang-Bild-Raum für einen Besucher, „Fragmente einer Wa(h)rnehmung“ im Offenen Kulturhaus Linz, Zusammenarbeit mit Wolfgang Musil an der IRCAM-Workstation). Preisträger bei einigen internationalen Kompositionswettbewerben („Carl Maria von Weber-Preis“ der Musikfestspiele Dresden 1992, „Casablanca-Kompositionswettbewerb 1994“, „Zwischen u und e“-Preisträger der Franz Josef Reindl-Stiftung 1994, Internationale Ausschreibung „Projektwerkstatt III“ Linz). Zahlreiche Stipendien und Förderungen.

SIGRID RIEGEBAUER
STREICHQUARTETT NR. 1. 2.

Die 4 Sätze 1. „G'sätzl“, 2. „Gesätz“, 3. „Gegensatz“ und 4. „Endsatz“ wurden nach dem Gesichtspunkt komponiert, trotz derselben Dauer (Satz 1-3) unterschiedliche Zeitdauerempfindungen auszulösen. Zur Realisierung dieser Idee wurden folgende Techniken in unterschiedlicher Ausführung in den jeweiligen Sätzen verwendet: Entfernung und Rückkehr von und zu einem Zentralton. Zeitliches Auseinander- und Zusammenfließen von Arpeggien bzw. Klängen, Kontrast Punkt-Linie bzw. Ton-Geräusch. Der 4. Satz ist eine Symbiose der genannten Mittel und zeitlich verkürzt.

STÜCKWERK

Die 12 kurzen Stücke, die in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können, beinhalten als zentrale Idee das Zusammenfinden der klanglich sehr unterschiedlichen Instrumente Klavier und Posaune über das physikalische Phänomen der Obertöne (Flageolett im Klavier – vom Klaviersaitenspieler gegriffen bzw. unkorrigiertes Überblasen der Posaune in ihre Teiltöne). Eine besondere Rolle spielt dabei der 7. Teilton, der durch seine Abweichung von der temperierten Stimmung um beinahe einen Viertelton das Erstellen von mikrotonalen Tonkonstellationen ermöglicht.

Sigrid Riegebauer

SIGRID RIEGEBAUER

Geboren am 21. Juli 1961 in Ilz/Oststeiermark. Gitarreunterricht bei Elisabeth und Heinz Irmeler, sowie erste Kompositionsversuche in der Gymnasialzeit. Chemotechnikstudium mit darauffolgender Tätigkeit in einem Grazer Forschungsbetrieb. In dieser Zeit Jazzgitarreunterricht bei B. Ley sowie Klavier- und Kompositionsunterricht bei Klaus Johns.



1985 Beginn des Studiums der Musikwissenschaft an der Universität Graz. Ab 1986 Kompositions- und Musiktheoriestudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz bei Andrzej Dobrowolski, Younghi Pagh-Paan und Beat Furrer. Seit 1988 Aufführungen in Graz, Bludenz und Chard/England. 1990 Obfrau des Komponistenvereines „die andere saite“; Initiatorin der Mikrokonzerte. 1991 Musikförderungspreis der Stadt Graz. 1994 Kompositionsdiplom mit Auszeichnung und Sponsion zur Magistra artium.

KLAUS LANG

TRAUERMUSIK FÜR KAMMERORCHESTER 1

Meine Musik:

Ich schreibe Töne auf.

Musiker spielen oder singen diese Töne,

Zuhörer hören zu.

Klaus Lang



KLAUS LANG

Geboren 1971 in Graz. Seit 1988 Kompositionsstudium bei Hermann Markus Pressl, seit 1990 Orgelstudium bei Otto Bruckner an der Grazer Musikhochschule. 1991, angeregt durch die urbantschitsche Methode, Entwicklung des Taedkompositionssystems. 1992 Musikförderungspreis der Stadt Graz. 1993 Kompositionsdiplom mit Auszeichnung, Sponsion zum Magister artium. Seit 1994 weitere Studien bei Peter Michael Hamel und Beat Furrer.

Auch ich
werde eines Tages
meinen eigenen
Bösendorfer
spielen

Bösendorfer

Bösendorfer

KLAVIERHAUS
FIEDLER & SOHN

8010 GRAZ, AM EISERNEN TOR 2
TEL. (0316) 83-05-52, 82-42-45

*Das Geheimnis des Erfolges:
Die Präsentation!*

DRUCK
KHIL
GRAZ

8010 Graz, Neutorgasse 26

☎ 0316/82 92 07, Fax 82 92 07-14

Armand Angster

Der Klarinettenist Armand Angster hat sich nicht nur beim Publikum einen Namen gemacht, sondern gilt vielen Komponisten als idealer Interpret ihrer Werke. Zahlreiche Kompositionen sind daher Armand Angster gewidmet, von ihm uraufgeführt und/oder auch auf Platten eingespielt worden: von Georges Aperghis, Pascal Dusapin, Michèle Reverdy, Brian Ferneyhough, Franco Donatoni und anderen.

Mit Françoise Kubler und Jean-Michel Collet gründete Armand Angster Accroche Note, ein Solisten-Ensemble, das eng mit den Komponisten unserer Zeit zusammenarbeitet und bei den großen internationalen Festivals für Neue Musik auftritt: MUSICA Strasbourg, IRCAM Paris, MUSIKWELTTAGE Frankfurt, ALMEIDA London.

Er unterrichtet Klarinette und Kammermusik am Conservatoire National in Strasbourg und widmet sich neben der Neuen Musik gleichermaßen dem Jazz und der Improvisation im Sinne von piccolo canto, dem Gegenüberstellen von Geschriebenem, Improvisiertem, von Solo und Gruppe (so im Klarinetten trio mit Louis Sclavis und Jacques Di Donato).



Foto: S Ouzounoff

Mircea Ardeleanu

Geboren 1954 in Klausenburg (Rumänien). Musikstudium in Klausenburg und Basel. Seit Abschluß seines Solisten-Examens ist er freischaffend tätig und widmet sich im Konzertleben vorwiegend der Musik des 20.



Jahrhunderts. 1978 erhielt er den 1. Preis beim „Concours National Bukarest“ und ein Jahr später den 1. Preis beim Internationalen Gaudeamus-Wettbewerb in Rotterdam.

Mircea Ardeleanu wirkte bei fast allen wichtigen Festivals für zeitgenössische Musik mit und unternahm Konzertreisen in ganz Europa und Asien.

In Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten (u.a. K. Stockhausen, I. Xenakis, H. Lachenmann, E. Denissow) entstanden zahlreiche neue Werke, viele davon sind ihm gewidmet.

DIE INTERPRETEN

Peter Burwik

erhielt seine Dirigenten-
ausbildung an der Wiener
Musikakademie bei Hans
Swarowsky und promo-
vierte zum Doktor der
Theaterwissenschaft an
der Universität Wien. Wei-
terführende Studien und
enge Zusammenarbeit mit
Bruno Maderna in Salz-
burg und Darmstadt be-
einflußten Burwicks musika-
lische Entwicklung nach-
haltig. 1971 gründete er
das „Ensemble 20. Jahr-
hundert“ in Wien, das er



Foto: Gabriela Brandenstein

seither leitet. Neben zahlreichen Konzerten in Wien – ORF, Wiener Konzerthaus, Wiener Musikverein, Wiener Festwochen – folgte er mit dem Ensemble zahlreichen Einladungen zu renommierten Festivals, Radio- und Fernsehstationen wie: Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Edinburgh Festival, Warschauer Herbst, „Musica“ Straßburg, Festival de Lille, IRCAM Paris, Huddersfield-Festival Stockholm, Köln, Stuttgart, Gent, St. Paul de Vence, Lugano, Genf ...

Zudem war Burwik Gast bedeutender Orchester. So leitete er etwa das RSO Berlin, das NOP Paris, das WOS Katowice, das NDR-Symphonieorchester Hamburg sowie das Symphonieorchester des SDR-Stuttgart und das Orchestre National de Lille. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Gastdirigent zeichnete Burwik für Ur- und Erstaufführungen in Programmen verantwortlich, die ansonsten Werke des bekannten Repertoires einschlossen. 1988 begann Burwik seine Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule. Seine Tätigkeit als ständiger Gastdirigent bei der Mährischen Staatsphilharmonie (1991–1993) beendete Burwik im Januar 1994 mit einer Aufführung der 2. Symphonie von Gustav Mahler.

Casablanca Ensemble Modern

Das CASABLANCA ENSEMBLE MODERN besteht aus Musikern, die sich als Solisten oder in Ensembleformationen mit zeitgenössischer Musik bereits längerfristig beschäftigen. Sie wurden größtenteils in Graz ausgebildet; zur Zeit sind sie meist in den großen Orchestern in Graz und Wien engagiert; einige sind Mitglieder des *Klangforum Wien* sowie des in Graz beheimateten *Austrian Art Ensemble*.

Das CASABLANCA ENSEMBLE MODERN wird für die CASABLANCA CONCERTS herangezogen, eine Initiative von AUSTRIA TABAK zur Förderung zeitgenössischer Musik vorwiegend österreichischer Provenienz. In enger Zusammenarbeit mit dem ORF werden die wichtigsten musikalischen Ereignisse dieser Konzertreihe in einer CD-Serie (CASABLANCA EDITION MODERN) dokumentiert.

Das CASABLANCA ENSEMBLE MODERN war im Februar 1994 am Workshop mit Klaus Huber beteiligt, dessen kompositorische Resultate nun im letzten Musikprotokoll-Konzert präsentiert werden.

Sharon Cooper

Die Sopranistin wurde in London geboren und sang bereits als Kind solistische Partien in Opern von Britten, Maxwell Davies, Tippett u.a. bei Festivals, bei BBC und English National Theatre. Neben ihrer frühen Ausbildung am Royal College of Music, u.a. auch im Fach Flöte und Klavier, widmete sie sich geschichtlichen Studien in Cambridge. Ihre Gesangsausbildung rundete sie in Meisterklassen u.a. von Elisabeth Schwarzkopf, Galina Wyshnewskaja, Gerhard Hüsch und Peter Pears ab.

Ihr Repertoire erstreckt sich von der Musik des Barock bis hin zur zeitgenössischen. Sie hat u.a. mit Jean-Claude Malgoire und Philippe Herreweghe in Opern von Händel, Scarlatti, Vivaldi und Mozart zusammengearbeitet und tritt regelmäßig bei allen großen europäischen Festivals in Erscheinung. In letzter Zeit hat sie viel Ravel und Berg gesungen. Jüngst hat sie in Barcelona bei der umjubelten Wiederaufführung von Roberto Gerhards *La Dueña* eine tragende Rolle verkörpert.

Jean-Jacques Dünki

Geboren 1948 in Aarau (Schweiz). Klavierstudium bei Rolf Mäser an der Musikakademie Basel. Weitere Studien in Berlin, London, New York und Baltimore (u.a. bei Leon Fleisher, Peter Feuchtwanger und Charles Rosen). Außerdem Studien in Dirigieren (Michael Gielen), historischer Aufführungspraxis (Nikolaus Harnoncourt), Musikwissenschaft (Carl Dahlhaus) und Musikanalyse (Hans Keller), Studium englischer und altgriechischer Literatur an der John Hopkins University in Baltimore. 1981 Gewinner des Arnold Schönberg-Preises in Rotterdam. Seit 1984 Professor für Klavier und Kammermusik an der Musikakademie Basel, Kurse in Europa, den USA und Japan. Weitgespannte Tätigkeit als Solist und Kammermusiker, intensive Beschäftigung mit der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Auch kompositorisch tätig (Kammermusik und szenische Werke).



Roland Edrich

Geboren 1958. Ausbildung zum Starkstromtechniker. Acht Jahre Beleuchter bei Peter Stein an der Schaubühne in Berlin. 1987 Beleuchtungsmeisterprüfung. Danach zwei Jahre als Licht-Assistent bei Robert Wilson. Von 1989 bis 1993 Leiter der Beleuchtung am Theater der Stadt Heidelberg. Seit August 1993 Leiter der Beleuchtung am Staatstheater Stuttgart.



DIE INTERPRETEN

Ensemble recherche

Das *ensemble recherche* besteht seit 1984. Die Stammbesetzung, wobei jedes einzelne Mitglied auch solistisch tätig ist, entspricht jener des „Pierrot Lunaire“ von Arnold Schönberg, dazu kommen Oboe, Kontrabaß und Schlagzeug. Als Gruppe innerhalb des Ensembles besteht das *trio recherche* (Violine, Viola, Cello).

Im Repertoire stehen Werke des ausgehenden 19. und unseres Jahrhunderts. Einen Schwerpunkt bilden dabei sowohl jene Stücke, die unter dem Begriff Klassische Moderne stehen, als auch eine Gruppe „Wieder-Entdecktes“ mit beispielsweise lange verschollen geglaubten Stücken der Berliner Avantgarde-Szene in den zwanziger Jahren oder den unter unglaublichen Umständen komponierten und verbotenen Werken der von den Nationalsozialisten verfolgten Komponisten.

Ein besonderes Anliegen sind dem Ensemble die ganz neuen Werke: viele der uraufgeführten Stücke sind für das *ensemble recherche* geschrieben oder von ihm in Auftrag gegeben worden. Soweit als nur irgend möglich geht diesen Aufführungen eine intensive Zusammenarbeit, mit Erprobung neuer Techniken und der Diskussion um Interpretationsfragen, mit den Komponisten voraus. Das *ensemble recherche* zählt zu den renommiertesten europäischen Ensembles für Neue Musik. Neben den Auftritten bei internationalen Festivals und der Gestaltung von Workshops gemeinsam mit Komponisten, produziert das *ensemble recherche* regelmäßig bei allen deutschen und bei ausländischen Rundfunkanstalten. CDs mit Werken von Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Klaus Huber und Johannes Schöllhorn sind bereits erschienen, weitere (Krenek, Pagh-Paan und Wolpe) folgen in Kürze.





Foto: Gabriela Brandenstein

Ensemble 20. Jahrhundert

Gegründet 1971 von Peter Burwik, der es seither leitet. Es formiert sich aus ersten Mitgliedern der großen Wiener Orchester und aus freischaffenden Instrumentalisten. Sein Ziel ist es, die Musik des 20. Jahrhunderts bekannt zu machen und das Gegenwartsschaffen zu fördern. Unter diesem Aspekt wurden und werden zahlreiche Kompositionsaufträge an in- und ausländische Komponisten vergeben.

Das Repertoire reicht von Werken der Wiener Schule – Schönberg, Berg und Webern – und Vertretern der klassischen Moderne bis hin zu Berio, Boulez, Saariaho, Stockhausen, Pärt, Huber ... Zahlreiche Vertreter des internationalen Gegenwartsschaffens wurden vom *Ensemble 20. Jahrhundert* in Wien erstmals umfassend in Portraitkonzerten vorgestellt, etwa Steve Reich, Vinko Globokar, Morton Feldman, Younghi Pagh-Paan, Emanuel Nunes und Barbara Kolb.

Das Ensemble blickt seit seiner Gründung auf eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland zurück. Neben zahlreichen Auftritten in Wien – im Wiener Konzerthaus, im Rahmen der Wiener Festwochen oder im ORF, mit dem schon seit 1975 eine intensive Zusammenarbeit besteht – war das Ensemble auch oftmals in den Bundesländern zu Gast, wie beim steirischen Herbst, beim Carinthischen Sommer oder beim Linzer Brucknerfest. Darüberhinaus wurden auf Konzertreisen in Frankreich, Belgien, Polen, Deutschland, Schweden, Italien, England und in der Schweiz wichtige aktuelle Programme präsentiert.

Von den zahlreichen internationalen Festivals, zu denen das Ensemble eingeladen war, seien nur die Salzburger Festspiele, das Edinburgh-Festival, die Berliner Festwochen, das Festival de Lille und jenes von Huddersfield, der Warschauer Herbst und „Musica“ in Straßburg erwähnt.

Dieses Solisten-Ensemble, von dem schon Ernst Krenek meinte, es sei „mehr als ein Vergnügen, ihnen jedem einzelnen und allen zusammen zuzuhören“, steht für das hohe technische Niveau und jene Klangqualität, die mit der Wiener Musikkultur verbunden ist.

DIE INTERPRETEN



Foto: Prof. Adolf Clemens

Friedrich Goldmann
 Geboren 1941 in
 Siegmars/Schönau
 (Sachsen). 1951–1959
 Mitglied des Dresdner
 Kreuzchores. Nach dem
 Abitur zunächst Besuch
 der Darmstädter
 Ferienkurse, anschließend
 Kompositionsstudien an
 der Musikhochschule
 Dresden und bei Rudolf
 Wagner-Régeny an der
 Akademie der Künste der
 DDR in Berlin. Danach
 Studium der
 Musikwissenschaft an der
 Berliner Humboldt-
 Universität. Friedrich
 Goldmann ist als
 Komponist und Dirigent
 international bekannt
 geworden. Er erhielt meh-
 rere DDR-Kunstpreise
 und lehrt Komposition an
 der Hochschule der
 Künste in Berlin.

NEU BEI

BOOSEY & HAWKES:

UNSUK CHIN

- | | |
|--|------------|
| TROERINNEN (1986)
nach Euripides für zwei Soprane, Mezzosopran, Frauenchor
und Orchester | 22' |
| GRADUS AD INFINITUM (1989, rev. 1990)
für acht Klaviere (Tonband) | 11' |
| AKROSTICHON – WORTSPIEL (1991/93)
7 Szenen aus den Märchen, für Sopran und Ensemble | 16' |
| EL ALIENTO DE LA SOMBRA (1992)
für Tonband | 18' |
| SANTIKA EKATALA (1993)
für großes Orchester | 15' |
| ALLEGRO MA NON TROPPO (1993/94)
für Tonband | 13' |
| FANTASIE MECHANIQUE (1994)
für Trompete, Posaune, zwei Schlagzeuger und Klavier
UA: 2. Dezember 1994, Paris, Ensemble InterContemporain | |

Weitere Informationen erhalten Sie auf Anfrage:
 Justus-von-Liebig-Str. 22, D-53121 Bonn
 Österreich: Thomas-Sessler-Verlag
 Bösendorferstr. 4, A-1010 Wien

BOOSEY & HAWKES

Liliana Heimberg

Geboren 1956 in Wimmis/Berner Oberland. 1978–1981 Ausbildung an der Schauspielakademie Zürich zur Schauspielerin und Theaterpädagogin.

Studienjahr an der Hochschule der Künste in Berlin. Autorin und Schauspielerin von Theaterstücken für Jugendliche. Buch und Regie zu mehreren Videofilmen für Jugendliche am Fernsehen DRS.

1985–1989 Schauspielerin im Theater am Neumarkt. Mitwirkung in verschiedenen Produktionen der TAGE FÜR NEUE MUSIK in Zürich. Seit 1989 Leiterin des VAUDEVILLE THEATERS ZÜRICH, Regie und Dramaturgie. Daneben verschiedene Rollen in Film, Fernsehen und Radio.



Foto: Bruno Schlatter



Peter Hirsch

Geboren 1956 in Köln. Studium an der dortigen Musikhochschule. 1979 Assistent von Michael Gielen an der Oper Frankfurt, dort ab 1981 2. Kapellmeister, ab 1984 1. Kapellmeister. Seit der Spielzeit 1987/88 freischaffend. Gastspiele an der Mailänder Scala, English National Opera London, Vancouver Opera, Scottish Opera, Nederlandse Opera

Amsterdam u.v.a. Konzerte und Rundfunkaufnahmen in Deutschland, Montreal, Kopenhagen, Wien, Lissabon.

Regelmäßiger Gast bei: Staatsoper unter den Linden (Berlin), RSO Berlin, BBC Scottish Orchestra, Residenzorchester Den Haag u.a.

Gregory Johns

Geboren 1958 in Jogja, Indonesien. Violoncello-Studium in seinem Heimatland Australien, in Paris und in Schaffhausen. Besondere Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik. Mitglied der Musikfabrik NRW, des Koechlin-Ensembles Stuttgart sowie freier Mitarbeiter des Ensemble Modern Frankfurt. 1993 Dozent an der Villa Musica Mainz beim Atelier Helmut Lachenmann.



Foto: Karl Scheuring

DIE INTERPRETEN

Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer gegründet, ist inzwischen das wichtigste Solistenensemble für zeitgenössische Musik in Österreich. In der Saison 1993/94 konnte das *Klangforum Wien* erstmals ein Ganzjahresprogramm mit 55 Konzerten verwirklichen. Spartenüberschreitende Projekte mit Tanz, Bildender Kunst und Literatur sowie regelmäßige didaktische und animatorische Arbeit gehören ebenso zum Selbstverständnis des Ensembles wie die kontinuierliche Konzerttätigkeit in den wichtigen Musikzentren. Im Zuge der rasant wachsenden Reputation gastierte das *Klangforum Wien* in der Saison 1993/94 auf den großen Podien der Musik (Salzburger Festspiele, Holland Festival, Centre Pompidou Paris, Wiener Festwochen, Philharmonie Brüssel, Biennale Venedig, Premio Città di Trieste, Inselmusik Berlin, Festival Barcelona, Wien modern).

In der Saison 1994/95 wird das *Klangforum Wien* einen programmatisch ambitionierten Zyklus im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses bestreiten. Einladungen zu den internationalen Musikfestwochen Luzern, zum Warschauer Herbst, steirischen herbst, Wien modern, Huddersfield Festival, Ars Musica Brüssel, Bologna Festival, Festival Witten, zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik verheißen eine energische Fortsetzung des künstlerischen Aufschwungs. In diesem Kontext ist die regelmäßige Zusammenarbeit mit den Dirigenten Neuer Musik ein unverzichtbarer Bestandteil des neuen Selbstverständnisses.

Als österreichisches Ensemble, dessen Kern aus 16 Musikern besteht, möchte das *Klangforum Wien* eine intensive Auseinandersetzung mit dem unmittelbar zeitgenössischen Schaffen realisieren – unter dem Blickwinkel rein qualitativer Orientierung, um damit den Werken der Moderne ein Forum authentischer Aufführungspraxis zu bieten sowie einer interessierten Öffentlichkeit verbindliche Möglichkeiten der Rezeption zu vermitteln. Von Programm und Idee her sucht das Ensemble ständig nach ästhetischem Neuland, in dem es die Moderne als ein unabgeschlossenes Projekt begreift. Gleichzeitig ist die regelmäßige Auseinandersetzung mit den zentralen Werken der klassischen Moderne, insbesondere der Zweiten Wiener Schule, ein unverzichtbarer Strang der künstlerischen Praxis.



Zentral für das Selbstverständnis der Musiker ist die kontinuierliche Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Interpreten. Durch die künstlerische Mitsprache der Instrumentalisten wird ein demokratisches Forum geschaffen, das sich von traditionell hierarchischen Strukturen in der Musikpraxis abhebt. Damit hat sich neben der musikalischen Kommunikation eine energiegelvolle und lustvolle Basis für das Miteinander-Arbeiten entwickelt.

Klangforum-Brass-Ensemble Wien

Neben der kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Interpreten und der künstlerischen Mitsprache der Musiker des *Klangforum Wien* stellt die Freude am Miteinander-Arbeiten ein zentrales Selbstverständnis dar. Da das Ensemble aus solistisch agierenden Instrumentalisten besteht, treten sie auch in kleinerer Besetzung und sozusagen in eigenständiger Weise auf. Bei diesem Musikprotokoll-Konzert präsentieren sich die Blechbläser des *Klangforum Wien* erstmals als das *Klangforum-Brass-Ensemble*. Weitere Konzerte und Uraufführungen sind bereits in Planung.

Carin Levine

Geboren in Cincinnati, Ohio (USA). Studium an der dortigen Musikhochschule bei J. Wellbaum (Flöte) und P. Kamnitzer (Kammermusik), danach an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau bei Aurèle Nicolet. Preisträgerin beim Ohio State Solo-Wettbewerb, Kranichsteiner Musikpreis für die Interpretation Neuer Musik. Carin Levine ist Dozentin für Flöte an der Musikhochschule Detmold (Abteilung Dortmund) und bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. In enger Zusammenarbeit mit Komponisten wie Kagel, Scelsi, Ferneyhough und Schnebel entstanden ihr gewidmete Werke, die sie bei vielen internationalen Festivals zur Ur- und Erstaufführung brachte. Seit 1980 ist sie Flötistin im Ensemble Köln, seit 1994 Herausgeberin der Reihe „Zeitgenössische Musik für Flöte“ im Bärenreiter-Verlag.



DIE INTERPRETEN

Stephen Lind

Schauspieler und Sänger. Ausgedehnte Tourneen führten ihn durch Europa und Kanada, unter anderem mit seinen Ein-Mann-Stücken „Risks“ und „Or Live or Die“, mit der Royal Exchange Theatre Company („Macbeth“), mit der Commonwealth Theatre Company und dem Century Theater. In England und Ägypten spielte er auf einer Tournee des British Council in „The Importance of Being Earnest“.

Neueste Engagements waren der *Andre Raffalovich* (Aubrey Beardsley) in London, Musiktheater („Dreigroschen-Oper“, „The Gorgeous and The Damed“) mit der New Heart Company, die Regie in „Romeo und Julia“ in London und der *Antonio* im „Kaufmann von Venedig“ mit der Original Shakespeare Company in Neuss.



Tristan Murail

Geboren 1947 in Le Havre. Universitätsstudien (Wirtschaftswissenschaften, orientalische Sprachen). 1967–1971 Kompositionsstudium bei Olivier Messiaen am Conservatoire National de Musique in Paris. 1971–1973 Rom-Aufenthalt als Stipendiat der Académie de France. 1973 Gründung des Ensembles für zeitgenössische Musik „L'itinéraire“. Unterrichtet Komposition beim IRCAM und bei internationalen Seminaren.

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 leitet Erwin Ortner, auch Gründer und Leiter des Arnold-Schönberg-Chores, 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.

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 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 (1982–1986) 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 unternommen. Im September 1989 übernahm der 1945 in Israel geborene, in den USA ausgebildete Pinchas Steinberg die Chefdirigenten-Stelle des Orchesters. Mit ihm unternahm es seine erste Japan-Tournee (1991) sowie im März 1992 eine Spanien-Tournee. Ab der Saison 1996/97 ist Dennis Russel Davies Chefdirigent.



Erwin Ortner

Studium an der Wiener Musikhochschule bei Hans Swarowsky (Dirigieren) und Hans Gillesberger (Chordirigieren). 1972 gründete er den von ihm seither geleiteten Arnold Schoenberg-Chor. Seit 1980 ist Ortner ordentlicher Hochschulprofessor für Chorleitung und chorische Stimmbildung an der Wiener Musikhochschule. 1983 übernahm er die künstlerische Leitung des ORF-Chores. Weiters leitet er verschiedene Sommerkurse für Chor- und Orchesterleitung und kommt seiner Dirigententätigkeit im In- und Ausland nach.

DIE INTERPRETEN

Françoise Pellié

Musikalische Ausbildung (Klavier, Ondes Martenot, Kontrapunkt, Harmonielehre) am Conservatoire National Supérieur in Paris. Pädagogische Studien an der Musikschule Martenot, elektroakustische Studien am GRM. Unterrichtet elektronische Tasteninstrumente und musikalische Informatik an der Ecole Nationale de Musique von Evry. Verfasserin von Unterrichtsliteratur für Klavier, Orchester und Kinderchor, Mitarbeit an musikpädagogischen Publikationen.



Christiana M. Perai

Geboren in Graz. Klavierstudien an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz bei Walter Kamper, an der Expositur Oberschützen bei Eugen Jakob sowie an der Eastman School of Music in Rochester/USA bei David Burge. Konzertdiplom mit Auszeichnung. Seit 1981 Lehrtätigkeit an der Grazer Musikhochschule. Wiederholte Zusammenarbeit mit Schauspielern und Pantomimen für szenische Umsetzungen. Seit 1989 ist Christiana M. Perai (geb. Aistleitner) Mitglied des *Austrian Art Ensemble*. Konzerte in Europa, den USA und im Fernen Osten, Fernseh- und Rundfunkaufzeichnungen.





Foto: Robert Höldrich

Dimitrios Polisoidis

Geboren 1961 in Thessaloniki/Griechenland. Violinstudium in Thessaloniki bei Dani Dossiou und in Graz bei Christos Polyzoides. Violastudium bei Herbert Blendinger. 1989–1993 Stimmführer der Bratschen im Grazer Philharmonischen Orchester. Mitglied des *Klangforum Wien*. Seit 1982 intensive Beschäftigung mit Neuer Musik und Improvisation. Gründungsmitglied des Contrast Trio und Atelier Instrumental (CD-Produktion mit österreichischen Komponisten 1993).



STYRIAN ART TRANS

Weltweite KUNSTTRANSPORTE und KUNSTVERPACKUNGEN

8020 GRAZ, GASWERKSTRASSE 103

DIE INTERPRETEN

Michael W. Ranta

Geboren 1942 in Minnesota/USA. Schlagzeug- und Kompositionsstudium an der Universität Illinois. Lebte von 1967 bis 1970 in Westdeutschland (Zusammenarbeit mit M. Kagel, H. Lachenmann, K. Stockhausen u.a.), Auftritte bei Festivals in ganz Europa. 1971 Arbeit am Elektronischen Musikstudio des staatlichen japanischen Rundfunks (NHK) Tokyo. 1973–1979 Aufenthalt in Taiwan, 1978 Professor an der Hwa-Gang-Kunsthochschule in Taipei. Konzerte, Vorlesungen und Schallplattenaufnahmen in vielen Städten Ostasiens. 1979 Rückkehr nach Köln und Gründung der Percussions-Gruppe „Transit“. Beschäftigung mit freier Improvisation, oftmals Zusammenarbeit mit dem Kölner Tanz-Forum, dem Urania Theater und mit Jean-Claude Eloy. Michael W. Ranta lebt zur Zeit in Köln als freiberuflicher Komponist und Percussionist.



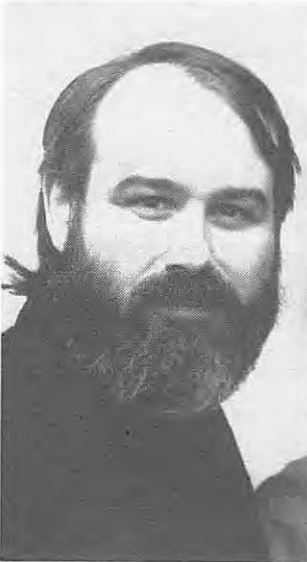
Alain Thai

Geboren 1962 in Tours. Gesangsausbildung am Konservatorium von Boulogne, in Genf und an der Maîtrise Nationale de Versailles. Meisterkurse bei Vera Rozsa, Martin Isepp, René Jacobs, Henri Ledroit und James Bowman. Seit 1991 Mitglied der Opéra Lyrique in Lyon. Zusammenarbeit mit Jean-Claude Malgoire seit 1992, Auftritte an der Bastille-Oper in Paris, am Opernhaus Avignon u.a. Intensive Beschäftigung mit Neuer Musik.

Hugh Walters

Lektor an der Universität Cambridge. Umfassende Theatererfahrungen in ganz England, u.a. Mitarbeit bei der englischen Erstaufführung von Gerhart Hauptmanns „Biberpelz“. Regelmäßige Fernsehauftritte in verschiedensten Sparten (klassisches Theater, Serien, Werbefilme in England, den Niederlanden, Deutschland und Österreich).

Gründungsmitglied der Original Shakespeare Company, die das Shakespeare-Festival 1993 in Neuss mit Produktionen von „Ein Sommernachtstraum“ und „Der Kaufmann von Venedig“ eröffnete.



Bernhard Wambach

Geboren 1948 in Neuwied/Rhein. Klavierstudium bei Konrad Meister in Bremen, bei Peter-Jürgen Hofer in Hamburg, 1973–1977 Kurse bei Friedrich Gulda. 1978, 1980 und 1982 Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. 1982 Kranichsteiner Musikpreis. Seit 1989 Professor für Klavier an der Folkwang-Hochschule Essen-Duisburg. Konzerte in Europa und Japan, Auftritte bei allen wichtigen Festivals Neuer Musik. Enge Zusammenarbeit mit Stockhausen, Rihm, Boulez, Nono u.a. Schallplattenaufnahmen (Boulez, Stockhausen u.a.) bei WERGO.

Ihr Mercedes Taxi - Tag & Nacht



Nah- und Fernfahrten

- **Botenfahrten**
- **Arztfahrten**
- **Besorgungsfahrten**
- **Ausflüge**
- **Essenzustellung**
- **Luxuslimousinen**

TAXI (0316) 878

Immer einen Kühlergrill voraus!

**Wie man
21000 mal den Ton
angibt.**



21000 CDs, 3500 Videofilme,



Laser Discs,
CD-ROMs
und ver-
schiedenste



Datenträger – alles auf einen
Griff!

KASTNER & ÖHLER
DAS MEDIAHAUS



Wim van Zutphen

Geboren 1950 in Wageningen/NL. 1968–1974 Studium in Utrecht (Klavier, Dirigieren, elektronische Musik), 1974–1976 Studium an der Grazer Musikhochschule (Jazzkomposition), seit 1976 Lehrbeauftragter an der Grazer Musikhochschule. Starke Affinität zum modernen Musiktheater, langjährige Zusammenarbeit mit dem Mimen Walter Bartussek. 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). Künstlerischer Leiter der Veranstaltungsreihe „Open Music“ in Graz.



KLANG *Zeichen*

MITTWOCH, 2. NOVEMBER 1994, 20 UHR
ORF-FUNKHAUS GRAZ, PUBLIKUMSSTUDIO

Roswitha Staege, Flöte
Nina Schlemm, Harfe

Werke von Nicolaus A. Huber,
Ulrich Gasser, Isang Yun, Heinz
Holliger und Hans Zender



DIENSTAG, 15. NOVEMBER 1994, 20 UHR
ORF-FUNKHAUS GRAZ, PUBLIKUMSSTUDIO

KOMPONISTENPORTRAIT
HELMUT LACHENMANN

Trio fluido (1966)
Pression (1969)
Dal niente (Intérieur III) (1970)
Toccatina (1986)
Intérieur I (1966)
Streichtrio (1965)

Ensemble recherche, Freiburg

MITTWOCH, 16. NOVEMBER 1994, 10 UHR
MUSIKHOCHSCHULE GRAZ

WORKSHOP
in der
Musikhochschule Graz

KONZERTE

MONTAG, 21. NOVEMBER 1994, 19.45 UHR
GRAZER CONGRESS, STEFANIENSAAL

„IM NIEMANDSLAND“ (UA)

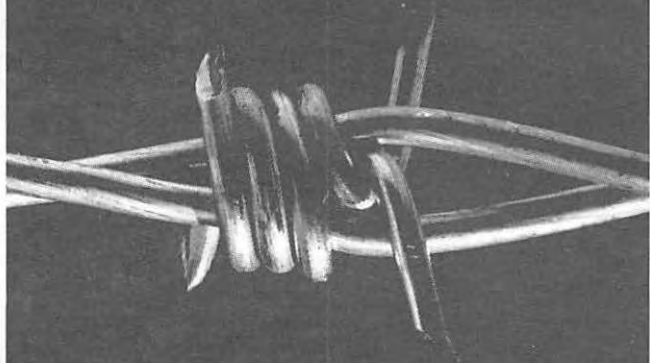
Oratorium von
Zbigniew Bargielski

Text: Markus Jaroschka

Dagmar Anna Hödl, Sopran
Gerhard Balluch, Sprecher
Grazer Domchor
Grazer Symphonisches Orchester

Dirigenten: Adolf Hennig
Josef Döllner

MUSIK- PROTOKOLL 1995 5.-8. OKTOBER



Das geht vielen unter die Haut.

ai amnesty
international

Es gibt noch viele Mauern.
Vergessen wir sie nicht!

ai-Spendenkonto:
PSK 7.443.000 • amnesty international,
1040 Wien, Wiedner Gürtel 12