

Die Geschichte des Ensembles "die reihe"

**Dissertation zur Erlangung
des Doktorgrades der Philosophie
eingereicht an der
geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien**

**von
MAG. MARTIN SIEREK**

WIEN 1995

**Approbiert von Univ.Doz.Dr.Manfred Angerer
und A.o.Prof.Dr.Theophil Antonicek**

im Juni 1995

DR.MAG. MARTIN SIEREK

COPIA

FACULTAS ARTIUM LITTERARUMQUE
UNIVERSITATIS LITTERARUM VINDOBONENSIS

RECTORE

A L F R E D O E B E N B A U E R
PHILOSOPHIAE DOCTORE
PHILOLOGIAE GERMANICAE PROFESSORE ORDINARIO

DECANO

H E R V I G O F R I E S I N G E R
PHILOSOPHIAE DOCTORE
PRAEHISTORIAE PROFESSORE ORDINARIO

PROMOTORE

A L F R E D O K O H L E R
PHILOSOPHIAE DOCTORE
HISTORIAE PROFESSORE ORDINARIO

IN DOMINUM

M A R T I N U M S I E R E K
PHILOSOPHIAE MAGISTRUM
NATUM DIE XVIII. MENSIS DECEMBRIS MCMLVIII., CIVEM AUSTRIACUM

POSTQUAM ET DISSERTATIONE CUI INSCRIBITUR

Die Geschichte des Ensembles "die reihe"

COMPOSITA ET EXAMINIBUS PRAESCRIPITIS SUPERATIS STUDIUM
SCIENTIAE MUSICAE

ABSOLVIT

DOCTORIS PHILOSOPHIAE

GRADUM ACADEMICUM CONTULIT

IN EIUSQUE REI FIDEM HASCE LITTERAS UNIVERSITATIS SIGILLO SANCIENDAS CURAVIT.
QUI GRADUS ACADEMICUS CUM CETERIS NOMINIBUS LEGITIMIS DOKTOR DER PHILOSOPHIE ET
DR. PHIL. CONFERTUR EX BGBl. 326/1971, PAR. XVI., ART. I.

VINDOBONAE, DIE XIII. MENSIS IULII MDCCCCXCV.

A. KOHLER m.p.

A. EBENBAUER m.p.

F. RÖMER m.p.
pro decano



Abstract

Die Geschichte des Ensembles "die reihe" wurde in drei Stufen erarbeitet. Das reichhaltige Archivmaterial aus den 35 Jahren ihres Bestehens (1959-1994) ermöglichte eine Totalerhebung der Konzert- und Programmdate und die inhaltliche Analyse der publizistischen Berichterstattung. 16 Interviews unmittelbar beteiligter Zeitzeugen und ein Kommentar des Komponisten György Ligeti, geben Einblick in die Zeit und das Denken ihrer musikalischen und organisatorischen Ereignisträger. Nebenthemen, wie persönliche Existenzformen während des 2. Weltkrieges, persönliche Karriere außerhalb der "reihe" und Äußerungen zur gegenwärtigen kulturellen und politischen Lage lassen die individuellen Charaktere der Beteiligten zutage treten. Auf eine Conclusio der Interviews wurde stattdessen verzichtet. Eine kurze Einführung in die Thematik, biographische Marginalien der beiden Gründer Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik sowie Heinz Karl Grubers, und eine penible Zahlenstatistik bilden zugleich einen breiten Zugang zur Neuen Musik nach 1945, der zwecks intensiver Detailforschung auf diesem Gebiet dessen ungeheure Stoffmenge aufschlüsseln soll. Die Aktivitäten des Ensembles "die reihe" machen selbst einen großen Teil jenes Stoffes aus und spiegeln zugleich die verschiedenen stilistischen Strömungen der Modernen Musik in ihren Verhältnissen zueinander wider.

Inhalt:

| | |
|-------------------------------------------------------|----------------|
| Einleitung..... | 001 |
| Geschichte..... | 005 |
| Friedrich Cerha, Vita..... | 007 |
| Kurt Schwertsik, Vita..... | 009 |
| Vorgeschichte..... | 011 |
| Statistik der Konzert- und Programmdate..... | 012 |
| Geschichte der "reihe" und Parallelaktivitäten..... | 020 |
| Friedrich Cerhas Aktivität außerhalb der "reihe"..... | 029 |
| Heinz Karl Gruber, Vita..... | 033 |
| Anmerkungen..... | 034 |
| Literatur..... | 035 |
| Interview Friedrich Cerha..... | 037 |
| Interview Gertraud Cerha..... | 075 |
| Interview Kurt Schwertsik..... | 099 |
| Interview Heinz Karl Gruber..... | 120 |
| Interview Viktor Redtenbacher..... | 149 |
| Interview Rolf Eichler..... | 169 |
| Interview Käte Wittlich..... | 181 |
| Interview Friedrich Kummer..... | 206 |
| Interview Eugenie Altmann..... | 227 |
| Interview Ivan Eröd..... | 236 |
| Interview Alfred Schlee..... | 252 |
| Interview Joachim Lieben..... | 267 |
| Interview Peter Weiser..... | 295 |
| Interview Lothar Knessl..... | 309 |
| Interview Paul Kont..... | 333 |
| Interview Hans Kann..... | 349 |
| Kommentar György Ligeti..... | 365 |
| Katalog der Konzert- und Programmdate..... | 377 |
| Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen..... | 407 |
| Dokumentarischer Anhang..... | A001 - A296 |
| Lebenslauf..... | 704 |

"In die späten fünfziger Jahre (1958) fällt noch eine - wahrhaft als solche zu bezeichnende - Kulturtat, die in ihrer heute schon unbestreitbaren Tragweite noch gar nicht abgeschätzt werden kann. Gemeinsam mit Kurt Schwertsik gründete Friedrich Cerha das Wiener Ensemble für neue Musik 'die reihe', wohl eines der wichtigsten Kapitel einer noch zu schreibenden österreichischen Musikgeschichte der Jahre ab 1945."(1)

Was Lothar Knessl, publizistischer Begleiter dieses Ensembles seit seiner Gründung, und im raren Kreis der Experten für moderne Musik bereits selbst ein Kapitel für sich, in diesem Zitat ausdrückt, hat mich bei der Wahl meines Arbeitsthemas, der Geschichte des Ensembles "die reihe", bestärkt. Trotz Knessls unermüdlicher publizistischer Anstrengungen fand ich die Erkennbarkeit der wesentlichen Bedeutung, welche die Mitglieder und Mithelfer der "reihe" im Lauf ihres Lebens errungen haben, in der heutigen Zeit überlaufener Zugänge zur öffentlichen Aufmerksamkeit stark bedroht, sodaß ich mich entschloß, diese Geschichte des Ensembles "die reihe" und die musikalische Grundeinstellung ihrer Mitwirkenden, entgegen rein materiellen Zielen einer Population - der in ihrer Geschichte unrühmlich destruktiver Problemlösungen immer wieder der Sinn jeglichen menschlichen Strebens überhaupt abhanden gekommen ist - als Grundinformation und als Ausgangsbasis für detaillierte zukünftige Forschungen interessierter Laien, Kulturmanager, Musiker und Musikologen, aufzuschreiben. Die Besonderheiten meiner Ausgangslage, um eine solche historische Initiative einzuleiten, bestehen darin, daß die betreffenden Institutionen und die betreffenden Personen als unmittelbare Informationsquellen nach wie vor, und wie ich hoffe, noch sehr lange, am Leben sind. Jeder Einzelne, den ich in meiner Interviewserie zur "reihe" befragt habe, steht dem neugierigen Interessierten für weitere Auskunft zur Verfügung, und vor allem sollten auch diejenigen zu Wort kommen, die ich aus Zeitgründen nicht zu einem Gespräch bitten konnte. Jeder Gesprächspartner empfahl mir mehrere weitere wichtige Gesprächspartner, sodaß sich im Verlauf der Durchführung meines Vorhabens ein immer weiterer noch unerforschter Horizont auftat. Das betrifft nur eines der Probleme möglichst umfangreicher wissenschaftlicher Arbeit, und da es diesbezüglich für zeitgebundene Individuen keine Lösung gibt, hielt ich es für eine angemessene Entsprechung zur Situation, daß "die reihe" selbst als Gegenstand der historischen Verewigung, nach wie vor existent und ihre Geschichte daher auch von sich aus noch nicht vollendet ist.

Ein zweites Problem wissenschaftlicher Forschung betrifft die Objektivität der Ergebnisinterpretation. Da ich mich auch in diesem Fall außerstande sehe, eine Lösung des Problems anzubieten, daß die Darstellung eines Gegenstandes immer auch zugleich die Darstellung des Autors anhand des Gegenstandes ist, habe ich auf eine Schlußfolgerung verzichtet. Ich will dafür im folgenden umso mehr Gewicht auf die ausführliche Beschreibung der Begleitumstände zur Materialbeschaffung legen, die in historischen Arbeiten aus früherer Zeit zugunsten eines vorausbestimmten Ergebnisses zwar berücksichtigt und genützt, hinterher aber gerne verschwiegen wurden. Bereits nicht allzu lange nachdem ich die ersten Interviews bekommen hatte, wurde mir klar, daß sich mit der bloßen Bereitschaft zum Gespräch, die nicht leicht zu erhalten war, eine entscheidende Gelegenheit zur positiven Bewältigung dieses Vorhabens mit seinen schließlich sehr umfangreich gewordenen Ausmaßen gleichsam von der Sache selbst her eröffnet hatte. Die Bedeutung des Gegenstandes, die ich ihm anfangs nicht beimaß, lehrte mich langsam, Schritt für Schritt, meiner Aufgabe gewachsen zu sein.

Es gab mehrere Ursachen, die mich auf die Idee brachten, eine Geschichte der "reihe" zu verfassen. Ich kannte einige Beteiligte flüchtig. Ich wußte gar nicht, eine wie enge Beziehung sich für die einzelnen Personen gerade durch die Zusammenarbeit in der "reihe" ergeben hatte. Ja ich muß zugeben, bevor ich mit dieser Arbeit anfang, wußte ich über "die reihe" praktisch nichts. Die Gespräche waren von entwaffnender Offenheit, und ich merkte auch schnell, daß das alte Kapitel einer Geschichtsschreibung, die eine stilisierte Glorifizierung darstellt, oder auch das nicht viel jüngere eines stilisierten Verrisses, endgültig zu Ende ist. Offenbar glauben die Informanten, die mir ihr Vertrauen für mein Unterfangen geschenkt haben, an eine bessere, wahre Geschichte, die ich jetzt also schreiben sollte. Langsam hat sich das Material vermehrt, und meine neue Lebenssituation mußte sich immer mehr den neuen Umständen anpassen. Manchmal habe ich auch mehr in Erfahrung gebracht, als ich als einzelner Beobachter mit gegenwärtigem Kenntnisstand verarbeiten kann, und mehr als ich dem gewählten Thema für unmittelbar zugehörig hielt. Trotzdem nahm ich den Stoff dankbar in mein Konzept auf.

Die Problematik der thematischen Eingrenzung, als dritter offener

Punkt jeder auch wissenschaftlich höher orientierten Stoffbe-
handlung, wurde von mir als Gelegenheit wahrgenommen, viele
authentische Aussagen meiner Interviewpartner in einen sich als
quellenorientiert verstehenden Nachrichtenkonvolut zu vereini-
gen. Auch der musikalische Gegenstand, der von seiner Beschrei-
bung durch Schrift, also von der Schrift selbst, ein so hart-
näckig substantiell abgewandter ist, fügt sich dadurch viel
schlüssiger in das Menschenmögliche, einmal vergangenes Musik-
geschehen zu erkunden und zum allgemeinen Verständnis der Zeit
aufzubereiten.

Der ersten Recherchetätigkeit und der Vorbereitung zu den ge-
planten Interviews ging ein Antrittsbesuch bei Familie Cerha
im Juli 1993 in Maria Langegg voraus, zu welchem ich eingeladen
wurde, um meine Absichten und meine Ausgangsposition nocheinmal
darzulegen. Ich berichtete über meinen Studiengang, mein allge-
meines Interesse an moderner Musik, und über meine Absicht, an
die große Aufgeschlossenheit Gertraud Cerhas gegenüber jungen
kulturellen Tendenzen anzuknüpfen, die ich bereits während eines
IGNM-Symposiums im Sommer 1980 in Graz-Wetzelsdorf im Lauf der
dort in überaus zwangloser und unautoritärer Weise stattgefunde-
nen Diskussion erfahren hatte, eines Kreises von Komponisten
und Musikern, mit dem ich durch die Präsentation elektroaku-
stischer Musik in Kontakt kam.

Für mich war es damals eine Selbstverständlichkeit, an die ich
mich in der folgenden Zeit oft zurückerinnerte, wenn ich bei
weit weniger erbaulichen Gelegenheiten meine Meinung zu äußern
hatte. Ivan Eröd saß dort neben mir und schmauchte eine seiner
geliebten Pfeiffen, Peter Keuschnig, Dirigent des verdienten
Ensembles "Kontrapunkte", Andrzej Dobrowolski, damals Leiter der
Abteilung für Komposition an der Hochschule für Musik und dar-
stellende Kunst in Graz, mein späterer Lehrer, und neben ande-
ren bedeutenden Persönlichkeiten des österreichischen Musikle-
bens auch Emil Breisach, damals Präsident der Internationalen
Gesellschaft für Neue Musik, der mir in jenem ausgewählten Kreis
zum ersten Mal das Wort erteilte.

Ich erhielt also das Einverständnis für diese Arbeit auch von
seiten Cerhas, die Zusage für mehrere Interviews, und was das
Wichtigste war, es wurden mir sämtliche Programmunterlagen der
"reihe"-Konzerte und über Friedrich Cerhas künstlerische Aktivi-
täten außerhalb der "reihe" bis in das Jahr 1977 zur Durchsicht

anvertraut, Materialien, ohne die ich in Anbetracht eines damals noch nicht existenten Zentralarchivs für moderne Musik, mit meinem Ansinnen vor unüberwindbaren Hindernissen gestanden wäre.

Unterstützt hat mich vor allem auch Univ. Doz. Manfred Angerer, der Betreuer dieser Dissertation, insbesondere dann, wenn in den Zeiten des Wartens und der Vorbereitung zwischen den Interviewterminen Durststrecken aufgetreten sind, während das Ziel der Unternehmung für mich noch nicht ständig in Sicht war. Er versorgte mich mit Hintergrundwissen und Begleitliteratur, soweit ich diese nicht, wie im gegenwartsgeschichtlichen Fall, in Form der Interviews, der Programmzettel, Vorankündigungs- und Zeitungskritikensammlung und des Datenkatalogs selbst herstellen mußte. Besonderer Dank gebührt auch der Wiener Konzerthausgesellschaft, welche durch ein sehr vollständiges Programmarchiv zur Ergänzung des Datenstandes ab 1977 wesentlich beitrug, und Christoph Becher, der mir mit kollegialem Verständnis bei der Durchsicht der Akten zur Seite stand. Ebenso danke ich Frau Ernestine Krug vom Kunstfonds der Bank Austria für die Bereitstellung von Datenmaterial aus dem ehemaligen Kunstfonds der Zentralsparkasse, und nicht zuletzt den beiden langjährigen "reihe"-Mitwirkenden Prof. Rolf Eichler (Klarinette) und Dr. Viktor Redtenbacher (Konzertmeister) für die aufwendige Datenrecherche mir sonst unzugänglicher Detailinformationen.

Am schwierigsten war der Beginn, und somit das erste Interview mit Frau Prof. Gertraud Cerha, für deren Verständnis ich immer dankbar sein werde, denn ich arbeitete mich erst langsam, nach und nach, von Gespräch zu Gespräch, in den Stoff und in das Denken derer, die ihn erzeugt haben, ein. Am Schluß der Serie stand das für mich inhaltlich wichtigste Interview mit Herrn Dr. Friedrich Cerha auf dem Programm, bei welchem sich erst der Lohn der Arbeit zeigen sollte, indem ich umfangreichste Auskunft bekam, von einem Menschen, den ich früher für nahezu unzugänglich hielt. Er widmete mir insgesamt neun Stunden Zeit und gab mir das längste Interview.

Als zweitem Interviewpartner erhielt ich von Kurt Schwertsik einen Termin. Wir sprachen anfangs über die Problematik der Mülltrennung, über den technischen Fortschritt, über mich und meinen Hang zu kategorisieren. Ich gebe zu, ich fühlte mich Schwertsiks, später auch Käte Wittlichs gediegenen Ansprüchen in keiner Weise gewachsen. Ich hatte einigen Gesprächsstoff parat, der den Schmerz anfänglicher Hilflosigkeit lindern sollte, während ich aber doch hoffte, wenigstens auf dem Weg der Motivation durch meine Bedürftigkeit etwas mehr über diese Persön-

lichkeiten in Erfahrung zu bringen, als es so bei den üblichen Zwanzigminuten-Interviews für die Tagespresse der Fall wäre. Zu Beginn des Gesprächs nahm ich mir vor, ein musiktheoretisches Thema anzureißen, welches Schwertsiks Rückkehr zur Tonalität bestätigen sollte. Damit vermutete ich, genügend großes Vertrauen geweckt zu haben, daß er mir von selbst alles erzählen werde, was in Zusammenhang mit der "reihe"-Gründung bedeutsam sei. Schwertsik plädierte diesmal jedoch gegen die Grundtonbezogenheit und gegen die Partialtöne und wiederlegte alle seine kompositorischen Erkenntnisse, die er in zahlreichen Statements geäußert hatte, nur damit ich nicht seiner Meinung sein konnte, und damit er meiner Zuordnung entging!

Die künstlerische Karriere der beiden "reihe"-Gründer sowie ihrer Mitwirkenden und deren beruflicher Werdegang sind keineswegs mit den Agenden im Zusammenhang mit der "reihe" als erschöpft anzusehen. Und ich werde daher, hauptsächlich in der zeitlichen Abfolge, immer wieder auf punktuelle Höchstleistungen Cerhas und Schwertsiks bezug nehmen, um die Entwicklung der "reihe" in parallelen Verlauf zu individuellen Engagements darzulegen, in welche nicht nur Kraft investiert, sondern aus der um vieles mehr an Kraft auch geschöpft wurde.

"die reihe" wurde 1958 von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik gegründet, mit der Absicht nach dem zweiten Weltkrieg in Österreich moderne Musik kekanntzumachen und regelmäßig aufzuführen. An erster Stelle standen dabei unbekannte wesentliche Werke der internationalen Avantgarde, aber auch solche der Klassischen Moderne, die als "entartete Kunst" eingestuft worden waren und vor Kriegsende und dem Untergang des Nationalsozialismus nicht gespielt werden durften. Besonderes Gewicht wurde dabei auf Werke der zweiten Wiener Schule gelegt. Schließlich wurden auch Werke junger österreichischer Komponisten gespielt, wobei Werke von Schwertsik und Cerha, die abwechselnd entweder als Dirigenten oder Instrumentalisten mitwirkten, erst verhältnismäßig spät auf dem Programm standen.

Das unmittelbare Vorbild der "reihe" war das Ensemble "Domaine Musical" mit Pierre Boulez in Paris, der den "reihe"-Gründern durch den Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, und durch einen Konzerthausauftritt aus dem Jahr 1957 bekannt war, wo sein "Le Marteau sans Maître" aufgeführt wurde. ^(A026)

In engem Gedankenaustausch stand "die reihe" mit György Ligeti, und Gertraud Cerha war seit dem Beginn an der Ausarbeitung und Durchführung der geschmiedeten Pläne beteiligt.

Kurt Schwertsik stellte die Verbindung zur "Jeunesses Musicales" her, zu Joachim Lieben, der die leitende Position kurz zuvor von Karl Löbl übernommen hatte. Friedrich Cerha war neben seinem Nahverhältnis zur Wiener Schule durch Josef Polnauer und Erwin Ratz mit jeglicher Geigenliteratur seiner Zeit vertraut. Er spielte in den Kompositionsklassen von Josef Marx, Alfred Uhl und Karl Schiske die Stücke der Kompositionsschüler vor, unter denen sich viele später erfolgreiche österreichische Komponisten befanden. Friedrich Cerha und seine Frau Gertraud befaßten sich aber noch zusätzlich mit dem Studium alter Musik, die sie mit ihrem Ensemble "Camerata Frescobaldiana" dem Wiener Fachpublikum zu Gehör brachten.

Durch Cerhas Kontakte zu Polnauer, der IGMM, Friedrich Wildgans,^(AO05) und durch Paul Kont mit dem Art Club, war schon vor der "reihe"-Gründung der breitest denkbare Zugang zur jüngsten Musikkultur in- und ausländischer Kollegen hergestellt.^(AO04, AO08) Cerha (1957) und Schwertsik (1960) erhielten das "Rom Stipendium" zur Zeit ihrer ersten professionellen Konzertinitiativen und verbrachten diese Zeit mit dem Knüpfen internationaler Kontakte, geistiger Einkehr und intensiver Komposition. Schon anlässlich eines Gedenkkonzertes zum zehnten Todestag Anton von Weberns im September 1955, bei dem Friedrich Cerha die Geigenstücke spielte, kam dieser auf die Idee, ein Ensemble speziell für diese moderne Musik zu gründen. Bis es dann zur endgültigen Ensemblegründung kam, hatte Cerha bereits als Komponist einen ansehnlichen Werkkatalog erarbeitet. Unter anderem zwei Solosonaten für Violine, eine symphonische Dichtung für Orchester,^(AO10) eine Sonate für Violine und Klavier und ein Capriccio für Violine und Klavier. Die Manuskripte aus der genannten Auswahl sind leider zum Teil verschollen, vernichtet, oder zumindest unaufgeführt. Erhalten geblieben sind sein "Buch von der Minne für Singstimme und Klavier", der "Son= nengesang des heiligen Franz von Assisi",^(AO14) das Divertimento für 8 Bläser und Schlagzeug (Hommage a Strawinsky),^(AO17) die "Sinfonie", die Kantate für Soli und gemischten Chor nach Texten aus dem Buch der Weisheit "An die Herrscher der Welt", und die "7 Rubaijat des Omar Khajjam für Sopran und Klavier". "Deux eclats en reflexion für Violine und Klavier"(1956), "Formation et solution für Violine und Klavier"(1956/57), "Espressioni fondamentali für Orchester"(1957) und die "Relazioni fragili für Cembalo und Kammerorchester"(1956/57) sind bereits während seiner ersten Begegnung mit serieller Musik in Darmstadt entstanden, und in

der Folge durch das Ensemble "die reihe" wiederholt aufgeführt worden. Auch Hauptwerke wie die "Intersezazioni für Violine und großes Orchester", "Fasce" und der siebenteilige Zyklus der "Spiegel" fallen in ihrer Grundkonzeption bereits in die Gründungszeit der "reihe", die sich für die weitere Karriere ihrer Gründer als sehr bedeutend erweisen wird.

Friedrich Cerha wurde am 17. Februar 1926 in Wien geboren. Die letzten Kriegsmonate überdauerte er im Widerstand, anschließend war er als Bergführer in Tirol tätig. Ende 1945 nach Wien zurückgekehrt, studierte Cerha Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie an der Wiener Universität. 1951 schloß er diese Studien mit der Promotion zum Doktor der Philosophie ab; parallel dazu erfolgte die Ausbildung zum Musikpädagogen, Konzertgeiger und Komponisten. Seine Lehrer waren Vasa Prihoda und Alfred Uhl. In Wien dieser Nachkriegsjahre verspürte der junge Musiker schmerzhaft das enorme kulturelle Defizit; selbst frühe Werke von Vorbildern wie Hindemith oder Strawinsky klangen in den Ohren der Jungen oft neu und ungewohnt, Musik der Wiener Schule war kaum präsent. Mit dem Kennenlernen dieser Werke war das Nachholbedürfnis jedoch nur unzulänglich gestillt, neue Ausdrucksmöglichkeiten fernab von Konventionellem wurden gesucht und erprobt. So bemühte sich Cerha in den frühen 50er Jahren grenzüberschreitend um den Kontakt mit Künstlern anderer Bereiche. Er fand ihn in einer, dem Art Club nahestehenden Gruppe junger Nonkonformisten wie Gerhard Rühm, Paul Kont, Ernst Kőlz und H.C. Artmann sowie in der österreichischen Sektion der IGMM. Der aus ihr kommende Josef Polnauer analysierte mit Cerha wesentliche Werke der Wiener Schule und gab ihm wichtige Interpretationshinweise, eine intensive Auseinandersetzung mit Anton Webern erfolgte zunächst auf eigenen Antrieb. Erfahrungen mit den Darmstädter Ferienkursen ab 1956 provozierten bald eine sehr kritische Haltung gegenüber den dort herrschenden dogmatischen Ansätzen. Im Gegensatz zur totalen Vorherbestimmung und punktueller Strukturalisierung befaßte sich Cerha intensiv mit der Komposition sich verändernder Klangfelder, mit der Entwicklung innerlich bewegter Strukturen, womit zugleich die zukünftige Arbeitsweise des Komponisten angesprochen ist: Im Mittelpunkt des Interesses steht ab nun der prozeßhafte Wandel, die sinnfällige Darstellung sich ständig verändernder Form- und Klanger-

scheinungen, sowie das Aufzeigen großformaler Zusammenhänge bei gleichzeitiger binnenstruktureller Komplexität. Die musikalische Versinnbildlichung der "Welt als vernetztes System" wird dem Komponisten in der Folge zum zentralen Anliegen. (Netzwerk 1962/81). In der weiteren Entwicklung erfolgt die Auseinandersetzung mit historischen Modellen, die Integration von heterogenem Material in den musikalischen Organismus, und schließlich die nahtlose Verschmelzung kontrastierenden musikalischen Materials unterschiedlichsten stilistischen Ursprungs in der Oper "Baal" (1974/81)

"...Als besondere Marksteine in Cerhas Karriere ragen die Uraufführung seiner international vielbeachteten Oper "Baal" bei den Salzburger Festspielen 1981 sowie die umjubelte Uraufführung der von Friedrich Cerha fertiggestellten Oper "Lulu" von Alban Berg hervor, die am 21. März 1979 von Pierre Boulez in der Pariser Oper dirigiert wurde.

Für seine kompositorische Arbeit erhielt Friedrich Cerha zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Preis der Stadt Wien (1974) und den großen österreichischen Staatspreis (1986). In den letzten Jahren gewinnt eine besonders traditionsgebundene kammermusikalische Gattung im Schaffen Cerhas an Bedeutung: das Streichquartett. - 1989 entstand das 1. Streichquartett als Auftragswerk der Internationalen Stiftung Mozarteum für die Mozartwoche 1991. Ähnlich dem, ein Jahr später komponierten 2. Streichquartett reflektiert es die Beschäftigung mit arabischer und papuanischer Kultur und enthält Elemente zentralafrikanischer Musik. Allerdings bleibt die Musik durchaus unserem Kulturkreis verpflichtet, erhält ihr Profil aber dadurch, daß sich die schöpferische Phantasie an musikalischen Konstellationen entzündet, die es in unseren Breiten nicht gibt. Spuren dieser Auseinandersetzung mit Exotischem lassen sich in der Verwendung von Vierteltönen, Klangimitationen, Tonrepetitionen, vor allem aber auch an Cerhas typischer Kompositionstechnik, Glieder einer fast endlos scheinenden Kette melodischer Formeln ineinander zu schieben, erkennen." (Manfred Permoser, ORF-Sendesaal Konzertprogramm 9.1.1994)

Nicht zu vergessen ist darüberhinaus seine Meisterschaft im Bilden polymetrischer und polyrhythmischer Strukturen, wie sie als Element des Aufbruchs in der Oper "Der Rattenfänger" (1984/86) kompositorisch verfeinert zu musikdramatischem Einsatz gelangen.

Kurt Schwertsik, geboren am 25. Juni 1935 in Wien, studierte Komposition bei Joseph Marx und Karl Schiske an der Wiener Musikakademie sowie Horn bei Gottfried Freiberg (1949-1957). Später vervollständigte er seine Studien in Darmstadt und Köln bei Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel und John Cage (1959-1962). Seine erste Stelle trat er als Hornist beim Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester 1955 an. Er blieb dort bis 1959. 1962 wurde er zum zweiten Mal engagiert, diesmal bis 1968. Danach wechselte Schwertsik zu den Wiener Symphonikern. Neben seiner Mitwirkung im Ensemble "die reihe" organisiert er noch zusammen mit Otto M. Zykan ab 1965 die ersten Salonkonzerte und veröffentlicht eine Kundgebung, in der er das Bedürfnis nach Experimenten, die die Tonalität einschließen sollen, formuliert. Nach einer wahrgenommenen Einladung für eine Gastprofessur für Komposition an der University of California im Jahr 1966, kehrte Schwertsik wieder nach Wien zurück, um weiterhin als Komponist und Hornist zu wirken. Ende der Siebzigerjahre wurde er als Kompositionslehrer ans Konservatorium der Stadt Wien berufen. Seit 1989 ist er ordentlicher Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. 1968 gründete er zusammen mit Heinz Karl Gruber und Otto M. Zykan das "MOB art & tone ART" Ensemble.

"Als man anfing auf Schwertsik, damals Mitglied der Köln-Darmstädter Avantgarde, aufmerksam zu werden, war bereits klar, daß er eigenwillige Ideen hatte; und als er in den frühen 60er Jahren mit der Tonalität zu experimentieren begann, hatte er dafür seine guten Gründe. Während dieses Jahrzehnts und auch in den folgenden Jahren untersuchte er insbesondere die Möglichkeiten der Tonalität in post-tonalem Zusammenhang, wobei er offenbar versuchte, seine grundsätzlichen Beziehungen zur Wiener Überlieferung zu maskieren oder hinter Ironie zu verbergen. Kurz nach seiner Rückkehr zeigten sich einige der außer-europäischen Einflüsse, denen er 1966, während er in Kalifornien unterrichtete, ausgesetzt war - besonders ein Interesse für neue Formen populärer Musik, das auch seine Freunde und Kollegen, H. K. Gruber und Otto M. Zykan empfanden. Andere Einflüsse (etwa von Terry Riley und Steve Reich ausgehend) zeigten sich erst zehn Jahre später... In seinen Werken Mitte der 70er Jahre nahm Schwertsik Untersuchungen strengerer Formen der Tonalität wieder auf, dabei weniger offen

ironisch und eher in der lyrischen Art seiner Chansons (viele davon für seine Frau Christa geschrieben). Seine Beschäftigung mit der Musik anderer Kulturen (wie etwa der Keltischen, im Konzert für Alphorn und der Twilight Music) oder anderer Epochen (z.B. der des Mittelalters in Tag- & Nachtweisen, und der Wienerischen des 19. Jahrhunderts in "Wiener Chronik") ist typisch für diese Zeit. Doch blieben die Einübungen und Erfahrungen der Moderne haften und gegen Ende der 70er Jahre konnte man bereits erste Anzeichen einer bevorstehenden Versöhnung mit gewissen neueren Verfahren erkennen. Allerdings ist Schwertsik im besten Sinne des Wortes unvorhersehbar, denn er ist und bleibt, im Grunde seines Herzens, ein Pionier." (David Drew, Boosey & Hawkes 1979.)

Gertraud Cerha schreibt in der Österreichischen Musikzeitschrift Heft 10/1991, S 556 über Kurt Schwertsik:

"Es liegt mir daran, an diesem Punkt auch Kurt Schwertsiks Position zu beleuchten; sie wird später allgemein 'modern' gewordenen Trends zugezählt, ihre Grundlagen haben sich aber fast zur gleichen Zeit manifestiert. (Gemeint ist der stilistische Wandel bei Ligeti und Cerha um 1960) Schwertsiks Reaktion auf John Cage unterscheidet sich wesentlich von jener seines Freundes Stockhausen: Sein 'Musik-Machen' ist von Cages Aleatorik im Wesentlichen unberührt geblieben. 1983 sagt Schwertsik rückblickend: 'Ich weiß heute, daß ich im Grunde Künstler suche, die Satie, Ives, Schwitters, Wittgenstein und Gandhi in einer Person sind. Ich suche die Einheit von Leben und Werk. Deswegen verehere ich Cage; er ist immer ganz er selbst. Deswegen bin ich auch froh, daß Cornelius Cardew mein Freund war; erschrocken, aber ruhig, ist er seinen Weg gegangen.' Schwertsiks 'Salotto Romano', während eines Studienaufenthaltes in Rom entstanden, gibt musikalisches Zeugnis von dieser Freundschaft. 1962 hat er dann mit seiner Liszt-Collage 'Liebesträume' in Darmstadt befremdendes Erstaunen erregt, und in der Folge war er sicher einer der Ersten, wenn nicht der Erste, der sich trotz genauer Kenntnis der herrschenden stilistischen Interessen und Entwicklungen abrupt und bewußt einem Überdenken der tonalen harmonischen Tradition zugewandt hat. Schwertsiks schwer beschreibbare sensible, bei aller 'Störanfälligkeit' sehr charaktervolle Musikerpersönlichkeit, der jede Äußerung zur stilvollen Form gerät, durchzieht bis zum heutigen Tag auf unaufdringliche Weise anregend die Wiener Musikszene."

Die erste musikalische Zusammenarbeit der beiden Musiker fällt in das Jahr 1950. Am 12. Dezember 1955 gibt es im Kammeraal des Musikvereines ein Konzert der "Arbeitsgemeinschaft Junge Komponisten", in welchem Kurt Schwertsik und Friedrich Cerha zusammen auf dem Programm eines öffentlichen Konzertes anzutreffen sind.^(AO 18) Von Friedrich Cerha wird die Sonate für Bratsche und Laute gespielt sowie der 2. Teil aus dem "Klavierbüchlein nach barocken Formen" und die 3. Sonate für Violine und Klavier, von Kurt Schwertsik wird das "Divertissement für Streichtrio" in drei Sätzen gespielt. Die Geigenparts auch des letztgenannten Stückes wurden dabei von Friedrich Cerha selbst übernommen. Cerha ist aber schon früher zusammen mit Gerhard Wünsch^(AO 1) am Klavier, bei Konzerten des Art Clubs anzutreffen sowie auch noch später bei Hauskonzerten des Verlages Doblinger.^(AO 03) Am 7. Dezember 1956 wird Cerhas Chorstück "5 Rubaijat des Omar Khajjan" mit dem Wiener Akademie-Kammerchor unter Günther Theuring im Brahmssaal des Musikvereines uraufgeführt,^(AO 21) ein Stück, welches in späterer Folge auf zehn Strophen ausgebaut wird, und bereits Cerhas ins Extreme gesteigerten Gleichmut gegenüber dem gesellschaftlichen Weltengeschehen markant zum Ausdruck bringt.

Am 10. September 1958 findet ein "Kompositionsstudio" bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik statt, welches von Bruno Maderna und Luigi Nono geleitet wird.^(AO 41) Als einzige Österreicher kommen darin Gerhard Lampersberg zu Wort sowie Friedrich Cerha, der gemeinsam mit Ivan Eröd die "Deux eclats en reflexion" und "Formation et Solution" für Violine und Klavier zur Aufführung bringt. Es ist das Jahr, in dem auf der Heimreise von Darmstadt nach Wien die Gründung der "reihe" beschlossen wird. In der Folge werden die Konzertaktivitäten der jungen Österreicher in Wien, im Vortragssaal der Musikakademie, intensiviert,^(AO 43, AO 44) es kommt bereits zur Verlesung einführender Manifeste durch Kurt Schwertsik vor den Aufführungen. An der damals noch ausgiebigen Reflexion der Geschehnisse durch die Zeitungskritiker läßt sich noch heute das reaktionäre Klima rekonstruieren, in welches die "reihe" hineingeboren wurde, und wie schwer es die Gründer in Wien gehabt haben müssen, gegen den Strom der Konvention anzukämpfen.

Nicht nur die Musik, welche am 22. März 1959 beim ersten "reihe"-Konzert im Schubertsaal des Wiener Konzerthauses erklingt,^(AO 45) ist neu für die Wiener, auch der Entschluß der enthusiastischen Musiker- und Komponisten-Mitglieder, das Programm nicht gänzlich den Veranstaltern, hier dem Konzerthaus, zu überlassen,

sondern weitgehend autonom zu bestimmen, ein Privileg, welches bis weit nach dem Führungswechsel im Konzerthaus von Egon Seefehlner auf Peter Weiser (1961) immer wieder aktiv verteidigt werden mußte. Neu am jungen Unternehmen "die reihe" war auch, daß die Interpretation der gebotenen Werke durch Wort und Schrift aus der Hand externer Beobachter genommen wurde, indem die "reihe" ihre eigenen Ansichten über Komponisten, Werke und kulturelle Milieus in ausgedehnten Programmschriften beisteuerte. Kaum ein Satz, und war er auch noch so klug gedacht, wurde je von einem Kritiker in seinem Artikel zitiert, das Gegenteil war der Fall. Angebotene bereits bestehende Erklärungen wurden von der Zeitungskritik weder zustimmend noch kritisch aufgegriffen, sodaß ihr oft nichts Brauchbares noch Ungesagtes übrigblieb.

Bevor ich der Geschichte der "reihe" in weitere Details folge, möchte ich die statistische Auswertung des Kataloges aller Konzert- und Programmdate der "reihe" hier einfügen:

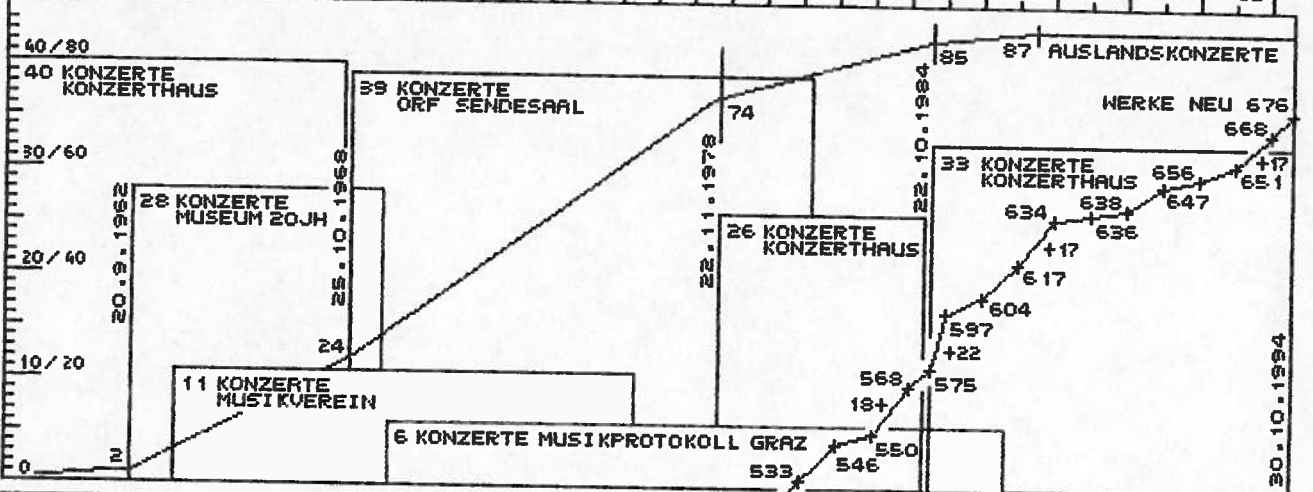
1959 - 1994

35 Jahre Ensemble "die reihe" Wien

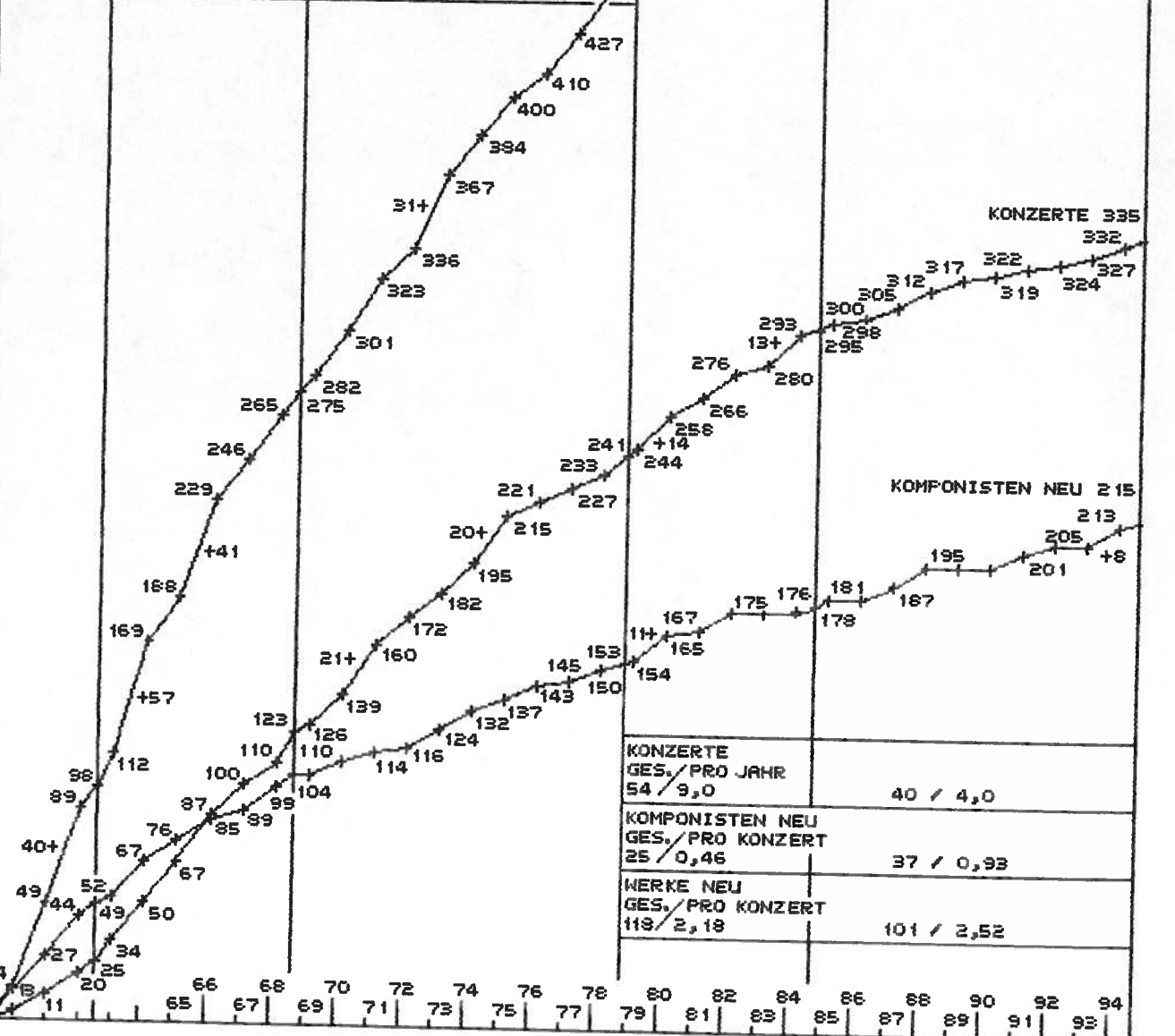
Wien

© M.SIEREK

19-- 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94



| | | |
|--------------------------------------------------|------------|------------|
| KONZERTE GES./PRO JAHR 25 / 8,33 | 98 / 19,6 | 118 / 11,8 |
| KOMPONISTEN NEU GES./PRO KONZERT 49 / 1,96 | 55 / 0,56 | 49 / 0,42 |
| WERKE NEU GES./PRO KONZERT 98 / 3,92 | 177 / 1,81 | 182 / 1,54 |



| | |
|--------------------------------------------------|------------|
| KONZERTE GES./PRO JAHR 54 / 9,0 | 40 / 4,0 |
| KOMPONISTEN NEU GES./PRO KONZERT 25 / 0,46 | 37 / 0,93 |
| WERKE NEU GES./PRO KONZERT 118 / 2,18 | 101 / 2,52 |

"die reihe": Komponisten (öfter als einmal auf dem Programm)

| 1 | 5 | 10 | 15 | 20 | 25 | 30 | 35 | 40 | 45 | 50 | 55 | 60 | 65 | 70 | 75 | 80 | 85 | 90 | 95 | 100 | 105 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|
| ARNOLD SCHOENBERG 105. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 66. GYOERGY LIGETI | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 64. FRIEDRICH CERHA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 63. ANTON WEBERN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 30. ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI / KURT SCHWERTSIK | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 19. PIERRE BOULEZ / ANESTIS LOGOTHETIS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 16. BOJIDAR DIMOV / ERIK SATIE / IGOR STRAWINSKY | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 15. EDGAR VARESE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 14. MORTON FELDMAN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 12. DARIUS MILHAUD / KARLHEINZ STOCKHAUSEN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 10. ALBAN BERG / CHARLES IVES / ERNST KRENEK / MAURICE RAVEL | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. JOHN CAGE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. EARLE BROWN / CORNELIUS CARDEW / HANNS EISLER / JOSEF MARIA HORVATH / ERICH URBANNER | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. HANS ERICH APOSTEL / SYLVANO BUSSOTTI / HEINZ KARL GRUBER / WLODZIMIERZ KOTONSKI / LUIGI NONO | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. GEORGES ANTHEIL / CLAUDE DEBUSSY / FRANCO DONATONI / JOSEF MATTHIAS HAUER GUENTHER KAHOWEZ / PAUL KONT / KARL SCHISKE / GIUSEPPE SINOPOLI / EGON WELLESZ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. PAUL HINDEMITH / RICHARD WAGNER / OTTO M. ZYKAN | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. LUCIANO BERIO / OLIVIER MESSIAEN / HENRY POUSSEUR / IRAJ SCHIMI / CHRISTIAN WOLFF | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. LUNA ALCALAY / JUNSANG BAHK / BELA BARTOK / MICHAEL VON BIEL / HENRY BRANT / GERHARD LAMPERSBERG / BRUNO MADERNA / KRZYSZTOF PENDERECKI / IRMFRIED RADAUER / MAX REGER / MEINHARD RUEDENAUER / GERHARD RUEHM / CHARLES RUGGLES / BRANIMIR SACAC / FRANZ SCHREKER / LEOPOLD SPINNER / SIR WILLIAM TURNER WALTON / KURT WEILL / IANNIS XENAKIS / LUDWIG ZENK | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. / HARRISON BIRTHWISTLE / FRANZ BLAIMSCHEIN / MAX BRAND / LUIGI DALLAPICCOLA / PETER MAXWELL DAVIES / EDISSON DENISOV / ANDRZEJ DOBROWOLSKI / GOTTFRIED VON EINEM / KARLHEINZ ESSL / FRANCO EVANGELISTI / KARL HEINZ FUESSL / ALEXANDER GOEHR / GEORG FRIEDRICH HAAS / ROBIN HOLLOWAY / ARTHUR HONEGGER / LEOS JANACEK / HANNS JELINEK / MAURICIO KAGEL / ERNST KOELZ / GOTTFRIED MICHAEL KOENIG / WITOLD LUTOSLAWSKI / BO NILSSON / LUIS DE PABLO / ALFRED SCHNITTKE / ERNST TOCH / STEFAN WOLPE / ISTVAN ZELENKA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

"die reihe": aufgeführte Werke (öfter als zweimal auf dem Programm)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

-
-33. PIERROT LUNAIRE
(SCHOENBERG)
-29. KAMMERKONZERT, AVENTURES (LIGETI)
/ SUITE OP. 29 (SCHOENBERG)
-25. NOUVELLES AVENTURES (LIGETI)
-20. CATALOGUE DES OBJETS TROUVES (CERHA)
/ 3 KLEINE STUECKE F. KAMMERORCHESTER (SCHOENBERG)
/ 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 (WEBERN)
-19. 4 LIEDER F. GESANG U. ORCHESTER OP. 13 (WEBERN)
-18. KAMMERSYMPHONIE (SCHOENBERG)
-17. LIEDER OP. 9 (WEBERN)
-16. SERENADE (SCHOENBERG) / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 (WEBERN)
-15. MULTIPLES II (HAUBENSTOCK-RAMATI)
-14. 5 GEISTL. LIEDER OP. 15 (WEBERN)
-13. KULMINATION II (LOGOTHETIS) / 3 ORCHESTERSTUECKE OP. POSTH.
(WEBERN)
-12. LIEDER OP. 14 (WEBERN)
-11. LIED DER WALDTAUBE (SCHOENBERG) / KONZERT F. 9 INSTRUMENTE OP. 24
(WEBERN)
-10. EIN STELLDICHEIN (SCHOENBERG)
-9. EXERCISES (CERHA)
-8. RELAZIONI FRAGILI (CERHA) / INCANTATIONS II (DIMOV) / THE STREETS OF
MAGELLAN (FELDMAN) / MELODIEN (LIGETI) / MALLARME-LIEDER (RAVEL)
/ 3 JAPANISCHE LIEDER (STRAWINSKY) / 3 KLEINE STUECKE F. VIOLONCELLO
UND KLAVIER OP. 11 (WEBERN)
-7. LE MARTEAU SANS MAITRE (BOULEZ) / FORMATION ET SOLUTION (CERHA)
INTEGRALES, OFFRANDES (VARESE) / VARIATIONEN F. KLAVIER OP. 27 (WEBERN)
-6. BALLET MECANIQUE (ANTHEIL) / CELLOKONZERT (LIGETI) / ENTR'ACTE CINEMA (SATIE)
/ TRIO AUS DEN SALONSTUECKEN, MUSIK VOM MUTTERLAND MU (SCHWERTSIK)
/ BALMONT-LIEDER (STRAWINSKY) / HYPERPRISM (VARESE)
-5. IMPROVISATIONS SUR MALLARME (BOULEZ) / FOR GRILLY (DONATONI) / VON VORN
HEREIN (KRENEK) / LA P'TITE LILIE (MILHAUD) / HERZGEWAECHSE (SCHOENBERG)
/ SIGFRIED IDYLL (WAGNER) / 4 STUECKE F. GEIGE, 3 STUECKE F. STREICHQUARTETT
(WEBERN)
-4. KAMMERKONZERT F. GEIGE U. KLAVIER MIT 13 BLAESERN, 5 KLARINETTENSTUECKE,
SONATE F. KLAVIER OP. 1 (BERG) / PENTATHIS (BROWN) / KLAVIERSTUECK 58 (CERHA)
/ JEUX (HAUBENSTOCK) / KAMMERMUSIK NR. 1 OP. 24 (HINDEMITH) / REDUNDANZ I
(HORVATH) / THE UNANSWERED QUESTION (IVES) / KOOPTATION (LOGOTHETIS)
/ LE PIEGE DE MEDUSE (SATIE) / SALOTTO ROMANO, TRIO AUS DEN SALONSTUECKEN
(SCHWERTSIK) / OKTETT, RAGTIME (STRAWINSKY) / 4 STUECKE F. GEIGE UND
KLAVIER OP. 7, 3 GESAENGE OP. 23 AUS "VIAE INVIAE", 3 VOLKSTEXTE OP. 17,
CELLOSONATE, 3 ORCHESTERLIEDER, SAXOPHONQUARTETT (WEBERN)
/ SATZ F. KAMMERORCHESTER (WELLESZ)
-3. KUBINIANA OP. 13 (APOSTEL) / EINE ART CHANSONS, LANGEGER NACHTMUSIK, NETZWERK
(CERHA) / PALMSTROEM (EISLER) / FRANKENSTEIN (GRUBER) / MUSIK F. 12 INSTRUMENTE
(HAUBENSTOCK-RAMATI) / REDUNDANZ II (HORVATH) / FLAECHENGITTER (KAWOZ)
/ CANTO (KOTONSKI) / INTRODUCTION ET ALLEGRO (RAVEL) / STRUCTURE I F.
KAMMERORCHESTER (SACAC) / GYMNOPEDIES (SATIE) / KAMMERSYMPHONIE (SCHREKER)
/ KREUZSPIEL (STOCKHAUSEN) / KLAVIERKONZERT (URBANNER) / DENSITY 21.5,
/ IONISATION (VARESE) / FACADE AN ENTERTAINMENT (WALTON) / ENTFLEHT AUF LEICHTEN
KAEHNEN, SATZ F. STREICHTRIO, 5 LIEDER AUS "DER SIEBENTE RING" VON STEFAN GEORGE,
3 LIEDER F. GEMISCHTEN CHOR A CAPELLA OP. 19 (WEBERN)

Per 30. Oktober 1994 hat die statistische Auswertung der musikalischen Aktivitäten des Ensembles "die reihe" im Zeitraum von fünfunddreißig Jahren - 1959 bis 1994 - folgende Zahlen ergeben: Im Zeitraum ihres Bestehens hat "die reihe" 335 Konzerte absolviert und dabei 1406 Stücke gespielt. Sie hat 676 Werke von 215 Komponisten aufgeführt. Zwischen 1960 und 1987 wurden die 87 Auslandsauftritte absolviert. 263 Mal hat Friedrich Cerha "die reihe" dirigiert, 32 Mal Kurt Schwertsik, 11 Mal Heinz Karl Gruber, je 3 Mal Stefan Soltesz, Erwin Ortner und Erich Urbanner, 2 Mal Mario Bonaventura und 1 Mal Peter Keuschnig sowie zehn andere Gastdirigenten, zum Beispiel John Cage am 2. Mai 1963 im Konzerthaus. Insgesamt 100 Konzerte fanden im Wiener Konzerthaus statt, 39 im ORF-Sendesaal, 28 im Museum 20.Jh, 12 im Musikverein. 105 Mal wurden Werke von Arnold Schönberg aufgeführt, 33 Mal davon Pierrot Lunaire, 28 Mal die Suite, 18 Mal die Kammersymphonie, 16 Mal die Serenade, 11 Mal das Lied der Waldtaube u.a.m. Von den 66 Aufführungen von Werken György Ligetis entfallen 28 auf sein Kammerkonzert, 28 bzw. 25 auf Aventures & Nouvelles Aventures, 8 auf die Melodien u.a.m. 64 Mal wurden Werke von Friedrich Cerha gespielt, davon 20 Mal Catalogue des Objets trouves, 9 Mal die Exercices, 8 Mal Relazioni fragili, 7 Mal Formation et Solution u.a.m. 63 Mal wurden Werke von Anton v. Webern aufgeführt, davon 20 Mal die 6 Orchesterstücke op. 6, 19 Mal Vier Lieder op. 13, 17 Mal Lieder op. 8, 16 Mal Fünf Orchesterstücke op. 10, 14 Mal Fünf geistliche Lieder op. 15, 13 Mal Drei Orchesterstücke op. Posth., 12 Mal Lieder op. 14, 11 Mal Konzert für 9 Instrumente op. 24, u.a.m. 30 Mal wurden Stücke von Kurt Schwertsik gespielt, davon 6 Mal Musik vom Mutterland Mu und das Trio aus den Salonstücken u.a.m. 30 Mal wurden Stücke von Roman Haubenstock-Ramati gespielt, z.B. 15 Mal Multiple II. Es folgen Anestis Logothetis und Pierre Boulez mit je 19 Aufführungen, Bojidar Dimov, Erik Satie und Igor Strawinsky 16 Mal, Edgar Varese 15 Mal, Morton Feldman 14 Mal, Darius Milhaud und Karlheinz Stockhausen je 12 Mal, und Alban Berg, Charles Ives, Ernst Krenek und Maurice Ravel folgen mit je zehn Aufführungen auf den Rängen. Im Jahr 1963 wurden in 16 Konzerten 57 Neueinstudierungen vorgenommen, 1961 waren es 40 in 9 Konzerten, 1965 waren es 41 Neueinstudierungen in 20 Konzerten. Im Jahr 1970, in welches mit 13 Konzerten die Amerika-Tournee fällt, wurden insgesamt 21 Konzerte absolviert. Im Jahr 1974 wurden 20 Konzerte absolviert, 1979 wurden in 14 Konzerten 46 neue Werke einstudiert.

Der mathematisch vorgegebene Sättigungsvorgang, der im Lauf der Aneignung und Reproduktion beliebiger durch Zählleinheiten ausdrückbarer Einzelelemente oder -ereignisse aus einer nicht unendlichen Menge von Möglichkeiten in Kauf zu nehmen ist, wurde auf dem Gebiet der Bekanntmachung moderner Musik durch das Ensemble "die reihe" ebenso nachvollzogen wie auch immer wieder entweder durch von außen erzwungene oder eigene Initiative überwunden. Genausowenig wie die Organisation dieses großen kulturellen Unternehmens seit seinem erfolgreichen Start von außermusikalischen, vielleicht staatlichen Stellen, aus den bewährten Händen ihrer Musiker genommen wurde, um diese von administrativem Aufwand freizuhalten, sowenig ließen sich die Gründer und Mitwirkenden dazu bringen, durch widrige Umstände mathematischer oder veranstalterischer Herkunft, von ihrem Bemühen abzulassen, eine dauernde Institution für das Herstellen des Kontaktes zwischen Musiker, Werk und Publikum bereitzustellen. In ihrem Streben um öffentliche Aufmerksamkeit für eine so unvertraute Kunst, wie sie moderne Musik darstellt, wurde nicht nur in der Erfüllung oben genannter Ansprüche viel gewonnen. So wurde darüberhinaus zum Beispiel in einer Art "simuliertem Repertoirebetrieb" bereits nicht nur für die Bekanntmachung, sondern auch für die Erhaltung neuer Musikwerke im musikalischen Gedächtnis des Publikums gesorgt. Ich meine damit speziell die Werke der Wiener Schule, welche mit schöner Regelmäßigkeit und unabhängig vom jeweiligen Zeitgeschmack - sei es auch ein moderner - wiederholt aufgeführt wurden. Wirtschaftlich-marketingstrategisch wird hier bereits eine komplexe Doppelfunktion ausgeführt, wie man sie nur in sehr großen Firmen antrifft, wobei die ökonomische Motivation der Ausführenden hinter deren künstlerischem Anspruch dermaßen zurückbleibt, daß die gezeigten Umstände immer mehr auch für Wirtschaftsexperten und Betriebspsychologen von Interesse sind. Die äußeren Umstände der Musikpräsentation finden sich in der je Beobachtungszeitraum erzielten Anzahl durchgeführter Konzerte berücksichtigt. Im ersten Zeitabschnitt, 1959-1962 finden wir 25 Konzerte, in denen 49 Komponisten vorgestellt werden. Am Anfang einer solchen Initiative war dementsprechend jeder der 49 ausgewählten Komponisten dem idealen Publikum definitiv neu. 1,96 neu präsentierte Komponisten pro Konzert fallen auf diese erste Entwicklungsphase sowie insgesamt 98 neu präsentierte Werke,

dennach je Konzert 3,92. Diese Zahlen werden aus den erwähnten mathematischen Gründen später nie mehr erreicht werden, einem allzu frühen Abflachen der Sättigungskurve wird allerdings auf vielfältige Weise begegnet.

Der zweite Beobachtungszeitraum liegt zwischen 1962 und 1968, jenem Zeitraum, innerhalb welchem "die reihe" zusätzlich zum Konzerthaus das Museum des 20. Jh als Auftrittsmöglichkeit erhält. Hier stehen auch die meisten zahlenmäßigen Rekorde. Das Ensemble ist eingespielt, jung, leistungsfähig. Insgesamt 98 Konzerte werden absolviert, 55 Komponisten neueingeführt (also nur mehr 0,56 pro Konzert), 177 Werke werden zum erstenmal von der "reihe" intoniert (also noch 1,81 pro Konzert).

Der dritte Beobachtungszeitraum zwischen 1968 und 1978 beschreibt die konzertlose Zeit im "Exil" des ORF-Sendesaales sowie die fulminant steigende Auslandstätigkeit. 50 der insgesamt 87 Auslandskonzerte werden in ihm absolviert, 118 Konzerte insgesamt, die Kurve steigt bis zur Mitte des Beobachtungszeitraumes sogar, pendelt sich bis zum Ende jedoch auf relativ konstantes Steigen ein. Bei den Komponisten ereignet sich jedoch zwischen 1966 und 1971 ein Knick. Die Kurve der Konzerte kreuzt diejenige der Komponisten, das heißt, es werden im dritten Beobachtungszeitraum 49 neue Komponisten ins Programm aufgenommen, das sind nur mehr 0,42 pro Konzert, 182 Werke neu einstudiert, das sind 1,54 pro Konzert. Diesen Verhältnissen steht das Faktum der Reper-toirebildung gegenüber, wie es 1970 in der USA-Tournee seinen besten Ausdruck findet, während welcher nur einige wenige Werke - eines Programmes, das selbst hier nicht ganz gleich bleibt - immer wieder zur Aufführung gelangen.

Der vierte Beobachtungszeitraum betrifft die zweite Ära im Konzerthaus von 1978 bis 1984. Die Programme stehen hier unter strengen pädagogischen Aspekten. Es gibt 54 Konzerte insgesamt, davon 12 Auslandsauftritte, wobei aus dem Diagramm noch nicht Gertraud Cerhas aufwendige Einführungsvorträge hervorgehen, sowie die unpräzisen Zusatzkonzerte in den Schulen.

Die Funktion der Präsentation neuer Komponisten wird immer mehr von den Ensembles "Kontrapunkte" (ab 1965), "MOB art & tone ART" (ab 1968), und Peter Burwiks "Ensemble des zwanzigsten Jahrhunderts" (ab 1971) mitgetragen. Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber, die Mitbegründer des Ensembles "MOB art & tone ART",

bleiben jedoch weiterhin aktive Mitglieder der "reihe", und ihr Kompositionsstil wird mit einem von Friedrich Cerha geleiteten Konzert im Konzerthaus am 11. Mai 1982 dem Spektrum der "reihe" einverleibt, sodaß zwar nicht unbekannte Komponisten, jedoch deren nicht bekannter neuer Stil ein denkwürdiges Forum erhält.

Im fünften Beobachtungszeitraum, der 1984 anfängt, wenn Dr. Friedrich Cerha und Frau Professor Gertraud Cerha die Ensembleleitung offiziell an Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber abgeben werden, und mit dem 30. Oktober 1994 endet, liegt eine denkbar bunte Durchmischung aus Vergangenen und Zukünftigen, was "die reihe" und ihre Mitglieder betrifft, vor uns. 40 Konzerte in einem Zeitraum von 10 Jahren, das scheint im Vergleich zu früheren Aufkommen nicht viel, kalkuliert man jedoch die der Sättigungskurve entsprechenden Umstände mit ein, so erweist sich die Leistung des nunmehrigen Vereins der "reihe" als beachtlich. Bis 1988 nimmt die Anzahl neu hinzugewonnener Komponistenpersönlichkeiten wieder zu, die Kurve bricht aus. Warum? Weil die stilistischen Schleusen geöffnet wurden, sobald die Musik der Wiener Schule auch bereits anderen Ensembles abverlangt werden konnte, zum Beispiel dem "Klangforum". Auch die Anzahl der Konzerte steigt wieder, indem sich zu den neuen Strömungen wie selbstverständlich immer wieder auch Friedrich Cerha mit seiner angestammten Programmlinie quasi als "Gast im eigenen Haus" - im positiven Sinn - zu Worte meldet, hoffentlich nun auch immer mehr mit eigenen Werken. Und zum Zweiten wurden durch veranstalterische Reorganisationen wie dem Festival "Hörgänge" und "Wien Modern", dem von Natur aus trägen Publikum wieder neue Impulse in Form einer neuen Verpackung bewährter Werte gesetzt.

Trotz der von 9 Konzerten pro Jahr auf 4 Konzerte pro Jahr reduzierten Konzerttätigkeit zwischen viertem und fünftem Beobachtungszeitraum stieg die Präsenz neuer Komponisten pro Konzert von 0,46 auf 0,93, und die Rate der neuen Werke pro Konzert von 2,18 auf 2,52 an. Umgekehrt zeigt uns dies heute noch die im vierten Beobachtungszeitraum der "reihe" - dem letzten unter der Ägide Cerha - einer beschränkten Anzahl von Komponisten vorbehaltene Treue und Aufführungsgarantie für noch unbekannte bzw. erst in Planung befindliche Werke.

Das erste Konzert der "reihe" findet am 22. März 1959 im Schubertsaal des Wiener Konzerthauses statt. Die neue Initiative wird zunächst von allen Seiten begrüßt und es kommen das "Quintette a la Memoire d'Anton Webern" von Henri Pousseur zur Aufführung, das Saxophonquartett von Anton Webern sowie die "Improvisations sur Mallarme I und II" von Pierre Boulez. Ich schweife ab, aber gleichzeitig mit der beginnenden Konzertreihe der "reihe" tritt Friedrich Cerha am 11. April 1959 in der Galerie St. Christoph in der Spiegelgasse 14 mit der Barockgeige auf, um mit dem Ensemble "Musica Antiqua" -Rene Clemencics späterem "Clemencic Consort"- Werke von Caccini, Monteverdi, Frescobaldi und anderen Meistern Alter Musik vorzutragen.^(A047) Die Beschäftigung mit Neuer Musik war keineswegs eine abrupt-Exklusive, sondern historisch gewachsen. Das zweite "reihe"-Konzert findet am 19. Mai 1959 statt und es werden Werke von Luigi Nono, Luciano Berio und Bruno Maderna gespielt.^(A050) Unter den Mitwirkenden befinden sich Friedrich Cerha, (Violine), Kurt Schwertsik (Horn) und der Musikkritiker Gerhard Kramer als Schlagzeuger. Friedrich Cerha gibt im Programmheft einige Notizen zur Frage: Wie soll man neue Musik hören? Der Schubertsaal ist dicht besetzt und die Zeitungskritiken berichteten überaus wohlwollend über dieses Konzert, sodaß für die Herbstsaison in den größeren Mozartsaal überzuwechseln geplant wurde. Am 19. November 1959 ist es dann soweit: 7 Komponisten stehen auf dem Programm des dritten "reihe"-Konzerts, welches erstmals im Mozartsaal stattfindet: John Cage, Kurt Schwertsik, Cornelius Cardew, Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Earle Brown, Christian Wolff.^(A059) Im Programmheft heißt es: "Das dritte Konzert stellt Musik zur Diskussion, die ungewohnt sein wird, Musik, die aus Zufallsmanipulationen gebildet wird, und Graphiken, die durch Interpreten zum Erklingen gebracht werden. Diese Musik hat mit den Werken, die aus 12-Ton- oder aus anderen Reihen gebildet sind, so gut wie gar nichts zu tun. Doch soll im Rahmen der Konzertserie der "reihe" auch von den anderen Strömungen der Gegenwartsmusik Kunde gebracht werden."

Gertraud Cerha schreibt die Einführung zu Person und Werk von John Cage und erweist sich darin als höchst einfühlsam und fähig, komplexe psychologische Verhältnisse einfach darzustellen und dem Leser sprachlich zu verdeutlichen.

"John Cage... verhindert sich durch die Art seiner Aktion am Herstellen von Beziehungen... Die Arbeiten sind nicht festgelegte Konzepte, die nachvollzogen werden können oder wollen. Der Interpret findet Ausgangspunkte für das Hervorbringen von Klangphänomenen vor... Das Bedürfnis nach Offenheit gegenüber der

Fülle des Wahrnehmbaren, Erlebbareren, das Widerstreben gegen simplifizierende Ordnungen, die die Welt auf das Individuum bezogen erscheinen machen, zeigt sich auf vielen Gebieten, auch auf dem Gebiet der musikalischen Komposition."

Riesige Photos und lange Zeitungsartikel über Wochen, waren die mediale Reaktion auf ein äußerst lebhaftes Publikum eines sehr lebhaften Konzerts. Die Zeitung "Neues Österreich" schrieb am 21. November 1959: "Im Mozartsaal des Konzerthauses kam es - wie das 'Neue Österreich' bereits berichtete - am Donnerstagabend zu allerlei Tumulten, als in dem 'Klavierkonzert' von John Cage die im Publikum verstreut herumsitzenden Musiker nicht nur Töne produzierten, sondern eine ganze Menge in solchen Räumen noch nie gehörte Geräusche. Man war einigermaßen irritiert und erst recht schockiert, als in langwährenden Pausen nichts als Stille geboten wurde, obzwar ein Dirigent (Kurt Schwertsik) unentwegt weiterruderte. Auf dem Podium befand sich fast niemand. Man suchte dort vergeblich nach Musikern. Diese saßen teils auf der Galerie, teils im Parkett, weit über den ganzen Saal verstreut; um sie herum das Publikum, das nun nicht mehr wußte, in welche Richtung es seine Ohren richten sollte. Das war der erste Eindruck, den man beim letzten Konzert des Ensembles 'die reihe' im Mozartsaal empfing. Der zweite hatte sich mit einer Unzahl von Geräuschen und Tönen aller Art und Unart zu befassen. Hier tutete eine Posaune, dort rasselte ein Wecker, von oben sank Violinengefiedel herab, hinten brummte ein Kontrabaß, rechts knallte eine Tür, links polterte eine Tschinnelle zu Boden und vorn sprach oder heulte mit an sich netter Stimme eine Sängerin in verschiedenen Registern herum. Zwischen durch entlockte David Tudor dem Klavier allerlei Töne, und gelegentlich passierte auch garnichts. Einsam und verlassen - wie ein Apostel einer fremden Religion - stand ein junger Mann an der Podiumsrampe und betätigte sich als - Dirigent. Doch er dirigierte nicht! Mit kreisenden Armbewegungen gab er gleich einem Sekundenzeiger die Zeit an, eine Zeit, die allerdings verschiedenen rasch ablaufen kann. Denn die Zeit war das Einzige, wonach sich die Musiker zu richten hatten... Wenn also ein Musiker auf seinem Notenblatt, das eine jeweils verschiedene Zeiteinheit darstellt, irgendwo zwischen den Linien einen Punkt oder ein Zeichen findet, sollte ihn dies nach dem Willen des Komponisten mehr oder weniger spontan zur Erzeugung eines Geräusches anregen, wobei es gleichgültig blieb, ob er nun in einem Reindl

mit einem Löffel herumrührte, oder in einem Mörser eine Glühbirne zerquetschte. Natürlich kann man auch in einem Instrument Knallerbsen zur Detonation bringen, was tatsächlich geschah."

Bei den Österreichischen Jugendkulturwochen in Tirol, einer der modernen Kunst Österreichs sehr förderlichen Einrichtung, die sich bald nach Kriegsende etabliert hat, gibt es erste Unterlagen über Friedrich Cerhas Mitwirken vom 18. Mai 1955, wo seine 1951 komponierte Sonate für Bratsche und Klavier aufgeführt wird.^(A016) Am 23. Mai 1960 wird er nun sein Stück "Formation et Solution"^(A083) zusammen mit dem bewährten Pianisten Ivan Eröd zur Aufführung bringen.^(A083) Im September 1960, also noch vor dem vierten "reihe"-Konzert trifft das Wiener Publikum für moderne Musik Schwertsik und Cerha bei einem ungewöhnlichen Konzert mit der Aufführung des Stückes "Poem for Chairs" von La Monte Young in der Galerie im Griechenbeisl.^(A084) Also wurden auch die "Untergrundkonzerte" im Stil des Art Club parallel zum öffentlich professionellen "reihe"-Konzertgeschehen von dessen Initiatoren munter weitergepflegt. Und auch bei den St. Veiter Kulturtagen ist Friedrich Cerha bereits regelmäßig zu Gast,^(A085) ebenso wie bei der Eröffnung des "Forum Stadtpark" in Graz, wo am 13. November 1960 neben einer Tonbandwiedergabe der "Relazioni fragili" auch Kurt Schwertsiks "Sonatine für Horn und Klavier" erklingt, am Klavier begleitet von Ivan Eröd.^(A088) Am 10. Jänner 1961 werden Eröd und Cerha ebenda Musik von Ernst Krenek, Josef Matthias Hauer, Hanns Jelinek, Arnold Schönberg und Anton von Webern zur Aufführung bringen.^(A090) Während Kurt Schwertsik neben diesen Agenden 1960/61 das ihm verliehene Rom-Stipendium antritt, bedeutet für Friedrich Cerha die vermehrte Unterrichtstätigkeit an der Musikakademie mit dem Praktikum für zeitgenössische Musik eine zusätzliche zeitliche Einschränkung. Ab dem 20. September 1962 kommen zu den Konzerthausterminen die dicht gestaffelten Auftritte im neu eröffneten Pavillon der Weltausstellung von 1958 in Brüssel, dem Museum des 20. Jahrhunderts oder Museum Moderner Kunst im Schweizergarten neben dem Südbahnhof hinzu, welches von Dr. Heinrich Drimmel eröffnet, und zu einem "Haus aller Künste" erklärt wurde.^(A100)

Als zusätzliche Perspektive im Versuch der Charakterisierung von Kurt Schwertsiks künstlerischer Persönlichkeit folgt ein kurzes Portrait aus jener Zeit, da er den Begriff "Zwanzger-Haus" für dieses ihm schon von der Brüsseler Weltausstellung her vertraute Gebäude geprägt hat:

Kurt Schwertsik war der ebenso ernste wie pittoreske Dirigent

skandalumwitterter Konzerte. In den Jahren 1959 und 1960 arbeitete er am elektronischen Studio in Köln, also in unmittelbarer Nachbarschaft und unter Anleitung von Karlheinz Stockhausen, dem selbst noch jugendlichen, damals vorwiegend theoriefreundlichen Propheten der seriellen Kompositionsweise. Vorträge, Seminare, gemeinsame Versuche ließen Schwertsik zu einem Experten des Seriellen werden, und selbstverständlich eigene Kompositionen dieses Genres verfassen. 1960/61 Nutznießer eines Rom-Stipendiums der Akademie der Wissenschaften, blieb Schwertsik dem Seriellen treu und hatte damals und in der Folge Aufführungen bei den Wiener Festwochen, den Kulturtagen in Kapfenberg, den Darmstädter Ferienkursen, dem Festival zeitgenössischer Musik in Palermo und in Prag, Köln, Bremen, Hamburg, Paris, Rom und New York zu verzeichnen... "Die Schwenkung, die Schwertsik vor kurzem durchgeführt hat, und die ihn nun in einigen Widerspruch zu seinen eigenen früheren Kompositionen, vor allem aber weit weg von seinen Freunden aus dem seriellen Lager führt, ist mit dem 'Eichendorff-Quintett' einer Komposition für das gleichnamige Kammermusikensemble, dokumentiert... Was der Komponist nicht dürfe, ist, nach Schwertsik, sich in die Hand des Materials begeben... Ein Stück soll einen ästhetisch einheitlichen Charakter haben und etwas aussagen. Solch anscheinend einfache und klare Worte sind im Kreise der seriellen Musiker lange nicht mehr gehört worden." (Franz Endler, in "Die Presse" vom 30.4.1965)

Während Schwertsik nach einigen Wanderjahren seine Orchester-tätigkeit wieder aufnahm, begann Cerhas vermehrte Dirigententätigkeit großer ausländischer Orchester, wobei er die nach und nach abgeschlossenen Teile der "Spiegel" aufführte, aber immer auch in hohem Ausmaß Kompositionen anderer Zeitgenossen und Werke der Wiener Schule, wofür er in Deutschland bereits nach kurzer Zeit als gefragter Experte galt. Am 26. März 1968 setzte er dem Fachpublikum mit der "reihe" seinen elfteiligen Zyklus "Exercises" vor, von denen er sagt, daß sie beim Publikum teilweise Befremden hervorriefen. ^(A118) Gerhard Brunner, heute Direktor der Vereinigten Bühnen Graz, hatte genau wie der Bariton und Lungenfacharzt Dr. Friedrich Kummer, keine Schwierigkeiten das Werk zu verstehen. Brunner: "Cerha betont den 'Werkstattcharakter' seiner Unternehmung. Er läßt die Zuhörer auf wechselvolle intelligente Weise an seinen schöpferischen Problemen teilhaben. Der Spielraum reicht von kleinsten Schritten bis zu grellen Kontrasten. Was an den 'Exercises' überrascht, ist ihre ausgesprochen musikalische Qualität. Nirgendwo bleibt der Avantgardismus Selbstzweck."

1968/69 ist nicht nur in Österreich eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs, in der sich auch für "die reihe" einige gravierende Änderungen ergeben sollten. Der Generalsekretär des Wiener Konzerthauses Egon Seefehlner, eine Art Schutzheiliger der "reihe", war bereits 1961 nach Berlin gerufen worden, und sein Nachfolger im Konzerthaus Peter Weiser versuchte nach und nach seine eigene Vorstellung, wie man ein solches Haus zu führen hätte, durchzusetzen. Seefehlner hatte nach einem "wichtigen IGMM-Weltmusikfest" das Budget des Hauses erheblich überzogen, und so war es nur natürlich, daß Weiser unter dem Schlachtruf der finanziellen Einsparung immer mehr Einfluß in die Programmgestaltung forderte. Friedrich Cerha und "die reihe" gaben ihr Prinzip der programmäßigen Selbstverwaltung jedoch nicht preis. Cerha, Ligeti und Schwertsik nahmen mißverständliche Kommentare Peter Weisers über österreichische Komponisten und Interpreten Neuer Musik zum Anlaß, im Konzerthaus nicht mehr aufzutreten.^(A120) Die Übernahme und Reorganisation der Hauptabteilung Ernste Musik im ORF durch Dr. Otto Sertl 1968 gewährleistete im folgenden der "reihe" bei Konzerten und Produktionen die Fortsetzung einer weitgehenden Programmautonomie. Auch die vermehrten Auslandsengagements trugen zur vollständigen Auslastung des Ensembles bei.

Betrachtet man heute die drei Leistungskurven der "reihe", also den Zuwachs an Konzertterminen, die Menge der neu aufgeführten Komponisten sowie deren neu aufgeführte Werke, so zeigt sich am Beginn dieser neuen Situation eine konstante Steigerung bei den Werken, eine anfangs erhöhte und bis zur Rückkehr ins Konzerthaus wieder sinkende Rate bei den Konzerten, aber ein fortgesetzter Einbruch der Kurve neu aufgeführter Komponisten. Die Neuaufnahme zusätzlicher Komponisten als mathematische Kurve, unter den gegebenen Bedingungen ausgedrückt, erreicht nach dem letzten Konzert im ORF-Sendesaal am 9. März 1981 ihre Sättigung.

Es blieb bisher ungeklärt, warum die Auslandsaktivitäten der "reihe", welche äußerst verheißungsvoll begannen, nach dem Jahr 1978 relativ stark zurückgegangen sind. Dr. Friedrich Cerha und Prof. Gertraud Cerha investierten ihre Arbeitsenergie verstärkt in Konzerte pädagogischen Zuschnitts, und die Reisetätigkeit nahm auch immer mehr ab, weil es immer schwieriger wurde, die Musiker von ihren Stammorchestern loszueisen.

Das letzte im Konzerthaus angesetzte Konzert wurde im letzten Moment bereits in den ORF-Sendesaal verlegt und neben "Volumina" und dem "Cellokonzert" von György Ligeti um die beiden Werke "Salotto Romano" von Kurt Schwertsik und "Inszenen II" von Otto M. Zykan erweitert.^(A122) Bis zu diesem Augenblick erwies sich die Zusammenarbeit auch untereinander konfligierender Parteien als fruchtbar, umso mehr, als sich nun auch für Dr. Peter Keuschnig und sein Ensemble "Kontrapunkte" mit seinem Einspringen im Konzerthaus eine erste Gelegenheit kontinuierlicher Aufführungen bot. "Die reihe" verstärkte nun zusätzlich ihre Auslandsaktivitäten, deren öffentliche Wahrnehmung im eigenen Land sich damit nicht proportional mitverstärkte. Dazu mag beigetragen haben, daß ihre Monopolstellung sozusagen als ein zeitgenössisches "Hoforchester" mit dem Auszug aus dem Konzerthaus aufgegeben war. Es muß erwähnt werden, daß es sich bei den Saisonzyklen der "reihe" mittlerweile um ein kostbares Zusammenwirken der Institutionen IGMM, Konzerthaus und Jeunesses Musicales handelte, welches in jenem Moment ins Wanken geriet und schließlich endete, als Peter Weiser für das an die Jeunesses Musicales abzugebende "reihe"-Kartenkontingent einen viel höheren Preis als bisher verlangt haben dürfte, und das Geschäft nicht zustande kam.^(A121)

Unbeeinflusst von den Geschehnissen rund um die "reihe" in Wien führte Friedrich Cerha am 21. Februar 1969 mit Nordhollands "Radio Kamer Orkest" die Neunte Symphonie in C Dur von Josef Haydn auf, das "Hoboconcert No. 2" von Bruno Maderna und seine "Exercises", und von Erik Satie, einem seiner Lieblingskomponisten, "Les Pantins dansent", "Piege de Meduse" und "Embryons desseches".^(A127)

In Tirol ist "die reihe" am 8. Mai 1969 bei der österreichischen Jugendkulturwoche stark vertreten, einmal mit "Pierrot lunaire" von Arnold Schönberg als Vertreter der Wiener Schule, dann mit "Aventures & Nouvelles Aventures" von György Ligeti als Vertreter bereits arrivierter Zeitgenossen,^(A130) und am 4. Mai 1969 als Interpret preisgekrönter Werke der jüngsten Generation.^(A129)

Auf Friedrich Cerha den Komponisten vergißt Friedrich Cerha der Dirigent wie so oft, und er unterscheidet sich dadurch wohltuend von sporadisch in Erscheinung tretenden Orchesterleitern, die, um das Versprechen, moderne Musik aufzuführen, öffentliche Förderungen erhalten, damit aber beinahe ausschließlich sich selbst zur Aufführung bringen. Nichteinmal fünf Prozent macht der Anteil seiner Werke am Gesamtaufkommen der von der "reihe" je aufgeführten Werke aus.

Als Höhepunkt der Auslandsaktivitäten, und wahrscheinlich auch allgemeiner Höhepunkt der "reihe"-Karriere, kann die von 1. April bis 22. April 1970 dauernde Amerika-Tournee betrachtet werden. ^(A140) Ihre Teilnehmer waren:

| | |
|------------------------------|-----------------|
| Riessberger Helmut..... | Flöte |
| Hertel Alfred..... | Oboe |
| Eichler Rolf..... | Klarinette |
| Rose Alfred..... | Klarinette |
| Mayer Gottfried..... | Baßklarinette |
| Schwertsik Kurt..... | Horn |
| Mosheimer Herbert..... | Posaune |
| Wittlich Käte..... | Klavier |
| Eröd Ivan..... | Klavier/Orgel |
| Cerha Gertraud..... | Cembalo |
| Prihoda Kurt..... | Schlagzeug |
| Redtenbacher Viktor..... | Erste Geige |
| Mergel Wilhelm..... | Geige/Mandoline |
| Altmann Eugenie..... | Bratsche |
| Hiller Fritz..... | Violoncello |
| Gruber Heinz Karl..... | Kontrabaß |
| Escribano Marie-Therese..... | Sopran |
| Cerha Friedrich..... | Dirigent |

Innerhalb von 3 Wochen wurden 13 Konzerte absolviert. Dabei wurden Werke von Arnold Schönberg, Friedrich Cerha, Anton Webern, Roman Haubenstock-Ramati, György Ligeti und Anestis Logothetis aufgeführt.

Für Friedrich Cerha fällt in die Zeit um 1969/70 eine Intensivierung seines Bestrebens zur Bewältigung stilistischer Kontraste, die in den "Langegger Nachtmusiken" ihren Ausdruck findet.

Bis 1969/70 arbeitet Cerha die einzelnen Abschnitte seiner Klangflächenkomposition "Spiegel" aus und bringt sie nach und nach zur Uraufführung. Parallel dazu vollzieht sich die musikalische Entwicklung und die Entwicklung des ideologischen Inhalts in Cerhas Engagement innerhalb seines musikdramatischen Werkes von der szenischen Konzeption zu den "Spiegeln", über "Netzwerk" zu "Baal", und schließlich zum "Rattenfänger" mit einem Libretto nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Zuckmayer. Die Uraufführung erfolgte am 26. September 1987 im Rahmen des "Steirischen Herbstes" im Opernhaus Graz.

Zunächst widmet sich Cerha jedoch wieder der "reihe" und dirigiert, aus Amerika zurückgekommen, in mehreren Konzerten Kurt Schwertsiks "Musik vom Mutterland Mu". Weiterhin kommt auch immer wieder Kurt Schwertsik als Dirigent zu Wort und integriert dabei den Briten Cornelius Cardew sowie seine amerikanischen Kollegen, die er während seines Studienaufenthaltes in Köln und während seines USA-Aufenthaltes als Kompositionslehrer an der Universität von Kalifornien kennen und schätzen gelernt hat: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Milton Babbitt, Christian Wolff, aber auch österreichische Komponisten, die vielleicht aufgrund der engen Anlehnung des "reihe"-Repertoires an die Wiener Schule weniger vertreten waren: Hauer, Horvath, Fuessl, Zykan, Stiebler, Radauer und Ruedenauer. Nicht zu übersehen ist dabei aber das weite Segment jener Komponisten und Stile, das sowohl von Schwertsik als auch von Cerha dirigiert wurde, allen voran Erik Satie, dann Anton v. Webern, Hanns Eisler, Darius Milhaud, Heinz Karl Gruber, Anestis Logothetis, Igor Strawinsky, Olivier Messiaen und Paul Kont. Bemerkenswert für die insgesamt sechs Paul Kont beschiedenen Aufführungen ist der Umstand, daß er dabei als einziger Komponist der "reihe" von vier verschiedenen Dirigenten ausgewählt wurde, und daß er als einziger österreichischer Zeitgenosse Cerhas, von diesem als sein kompositorisches Schaffen beeinflussend genannt wurde.

Die Zeit zwischen 1971 und 1974 verdient nähere Beachtung, es ist die Zeit vor dem Knick jener Kurve, die die Anzahl der Konzerte pro Zeiteinheit ausdrückt. Im Jahr 1975 gibt es zum Beispiel 20 Konzerte. Ein Jahr darauf endet das sporadische Engagement der "reihe" beim Musikverein, und der Konzerthausboykott ist nach wie vor in Kraft.

Im Jänner 1972 wird im großen Saal des Musikvereins Friedrich Cerhas letzter "Spiegel", Nummer 7 uraufgeführt. Dr. Karlheinz Roschitz ist ein glühender Verehrer des Werkes Friedrich Cerhas. Zur Aufführung von Spiegel V, VI und VII schreibt er: "Ein Triumph für Friedrich Cerha, schon lange nicht wurde ein Wiener Avantgardekomponist im Musikverein so enthusiastisch gefeiert. Vor allem vom jugendlichen Publikum... Obwohl 1960/61, also unmittelbar nach "Mouvements" konzipiert und erst in den folgenden zehn Jahren fertiggestellt, sind die 'Spiegel' eine Arbeit von erstaunlicher Einheitlichkeit..."

...Erstaunlich das Niveau des ORF-Symphonieorchesters nach acht Proben unter Cerha. Sogar weit über dem langjährigen Schnitt...^(A220)
 Und anlässlich der Uraufführung des kompletten "Spiegel"-Zyklus anlässlich des IGMM-Weltmusikfestes im Rahmen des Musikprotokolls des Steirischen Herbstes am 9. Oktober 1972 in Graz:
 "Ein Kosmos wie bei Wagner. Der Eröffnungsabend gehörte Friedrich Cerha, der mit dem ORF-Symphonieorchester seine 1960 entworfenen und bis 1971 fertiggestellten sieben "Spiegel" uraufführte: ein eigentlich szenisch konzipiertes Werk... Kompositorische Konsequenz ist überhaupt Cerhas Stärke. Also sind auch die 'Spiegel'-Teile in der Darstellung musikalischer Ideen von höchster Strenge der logischen Entwicklung, sozusagen ein musikalischer Kosmos wie die Werke Richard Wagners."^(A221)

Die Uraufführungsdaten der einzelnen "Spiegel":

Spiegel V: 1963 Musica Viva München
 Spiegel II: 1964 Donaueschinger Musiktage
 Spiegel III: 1965 Nutida Musik Stockholm
 Spiegel VI: 1967 Neues Werk Hamburg
 Spiegel I: 1968 Warschauer Herbst
 Spiegel IV: 1971 Musikprotokoll Graz
 Spiegel VII: 1972 Musica Viva Wien

Am 22. November 1978, nachdem auch die "Sinfonie für Orchester" und das "Doppelkonzert für Geige, Cello und Orchester" als Ergebnis von Cerhas großem musikalischen Horizont fertigkomponiert und uraufgeführt sind, also in der administrativen und praktischen "Mobilphase" der "reihe", wo sie am ausgeprägtesten war, startet "die reihe" nun zum zweitenmal eine Dauerverpflichtung im Konzerthaus Wien mit einem neuen Programmkonzept. So berichtet die "Wochenpresse" am 8. November 1978:

"Der 'reihe'-Zyklus 'Wege in unsere Zeit' im Konzerthaus entpuppte sich als Publikumsmagnet... 'Wir leiden echt an einem Publikumsboom', ächzt freudvoll-verzweifelt Gertrud Cerha, die Frau und Managerin des 'reihe'-Chefs. Denn die sieben ursprünglich nur für den Mozartsaal des Konzerthauses geplanten Konzerte sind längst ausverkauft... "^(A265)

Neben jener zweiten Periode im Konzerthaus entwickelt sich aber auch Cerhas eigenes musikdramatisches Werk, denn seine Oper "Netzwerk" steuert zugleich ihrer Uraufführung bei den Wiener Festwochen am 31. Mai 1981 entgegen.

Währenddessen besorgt Gertraud Cerha die pädagogische Ausrichtung der "reihe"-Programme und bereitet ihre Einführungsvorträge und Begleittexte zu den einzelnen Konzerten vor.

Im Jahr 1979 wird "die reihe" 46 neue Werke einstudieren und immerhin noch 11 neue Komponisten in ihre Programme aufnehmen.

Im Jahr 1983 werden es noch 18 neu einstudierte Werke sein.

Im Jahr 1981 wird neben "Netzwerk" auch noch Cerhas Oper "Baal" bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Und Cerha steht unmittelbar vor dem Beginn der Arbeit an seinem letzten musikdramatischen Werk, dem "Rattenfänger", nachdem er sich von seiner Leitungsfunktion des Ensembles "die reihe" anlässlich des Webernfestes 1983 offiziell zurückgezogen hat und die meisten ursprünglichen Mitglieder des Ensembles nun aus Altersgründen pensioniert waren.

Vielleicht gibt es doch ein Ziel auf meiner Suche nach Friedrich Cerhas ideologischer Motivation, wenn ich im folgenden den musikdramatischen Inhalt seiner Opernwerke nachvollziehe. Denn trotz der oft unbewegten gleichmütigen Einstellung Cerhas, des altruistischen Druiden in unwegsamem Gefilden, finde ich Anhaltspunkte, die jedes Mißverständnis gegenüber Gleichgesinnten ausschließen.

Eigentlich beginnt die Studie bei Cerhas Themenwahl zur philosophischen Doktorarbeit, des "Turandot-Stoffes" in der deutschen Literatur, einem sehr blutrünstigen Märchen über die Beziehung zwischen Mann und Frau. Der Prinz wirbt um die Hand der Prinzessin von betörender Schönheit. Diese aber sucht wahre Liebe und stellt zur Probe schier unüberwindliche Ansprüche an den Brautwerber. Bewältigt er die Lösung der ihm aufgegebenen drei Rätsel nicht, so wird sein abgetrenntes Haupt weithin sichtbar, zu den anderen, auf die Zinnen des Palastes gespießt. Cerha behandelt die Quellen dieses ursprünglich persischen Märchens mit kriminalpathologischer Akribie, die dem Leser letztthin Mut und Selbstvertrauen einflößen, indem er dem Vorgang durch systematische Analyse der Fehlversuche - und des jeweiligen Erfolges, der sie beendet - seinen Schrecken nimmt.

1949 wird seine Komposition "Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi" für Soli, Chor, Harfe und Streichorchester uraufgeführt und wird über Cerhas Verbundenheit mit urchristlichen Lebensprinzipien Kunde geben. Bereits 1951 folgt seine Kantate für Soli und gemischten Chor nach Texten aus dem Buch der Weisheit. Bis zum 24. November 1988 bleibt sie unaufgeführt. ^(A276)

Über die Weisheit: "Denn sich in Gedanken mit ihr zu beschäftigen ist schon Vollendung der Einsicht. Wer um ihretwillen wacht, ist bald frei von Sorgen. Denn sie selbst geht umher die zu suchen, die ihrer würdig sind..." (AT Weish 6:15-16)

1949 entstehen die ersten Strophen der Chorkomposition der Rubaiyat des Ohmar Kajjam. Es ist also von Anfang an beides vorhanden, einmal die hoffende, mahnende, belehrende, den Sinn des Daseins erläuternde Komponente, und daneben die Einsicht in das gleich Gültige, in den aussichtslosen Ringen individueller Elemente mit der Masse des Umfeldes, die abstrakt schemenhaft ihren Ausgang beim szenischen Konzept der "Spiegel" nimmt, in den "Exercises" ihre verbal verschlüsselte Fortsetzung findet und im "Netzwerk" in einem weiteren Schritt der szenischen Konkretisierung erstmals an die Schmerzgrenze des menschlichen Gemütes heranreichend deutlich wird. Der "Baal" bildet in diesem Kontinuum vorläufig eine Zäsur, erscheint mir als das männliche Gegenstück zur "Lulu". Im "Rattenfänger" jedoch öffnet sich schonungslos Cerhas Füllhorn des Gewissens über der staunenden Zuhörerschaft, die sich - ob sie es will oder nicht - nun in den handelnden Personen und ihren Schicksalen, vom ersten bis zum letzten Darsteller, in den Spiegel sehen muß.

Und nicht zu vergessen das "Verzeichnis für sechzehn Stimmen a capella", welches im Rahmen der "Musica Nova" in Bremen 1970 uraufgeführt wurde, die grotesk lückenhaften Protokolle zu den Würzburger Hexenverbrennungen des 17. Jahrhunderts.⁽¹⁹²³⁾ Es wurden ebenso Männer als Hexen verbrannt. Der Begriff kannte kein Geschlecht. Dabei hat es genügt - damals wie heute im psychologisch transformierten Sinn - durch hervorstechende Eigenschaften, oder auch das Fehlen solcher, von jeder Beurteilung zu unabhängig geworden zu sein.

Daß der "Rattenfänger" ins Repertoire einer etablierten Opernbühne eingehe, bleibt angesichts der Unmittelbarkeit seiner Botschaft an das zeitgenössische Establishment genauso wie einst bei Mozarts "Hochzeit des Figaro" mit Sicherheit zu erwarten, als Werk, das seine Zukunft kommen sieht. Und gerade hier, am entscheidenden Punkt, zeigt sich die Position, die Friedrich Cerha gegenüber scheinbar unveränderlichen gesellschaftlichen Verhältnissen einnimmt und damit den Fortschritt herbeiführt. Sein Herz schlägt für die Unschuld der Liebe und der Liebenden und der Kinder. Im Vorwort zur Oper "Der Rattenfänger" schreibt Cerha: "Am Ende steht kein Sieg und kein Gewinn, nur Verfall, Auflösung

und die Utopie eines Neubeginns. Die ihn in der Utopie suchen, sind Kinder; Kinder der zerstörerischen Nutznießer und Kinder der von ihnen Abhängigen. ... sie wissen nur, daß sie so nicht werden wollen... Die Flucht in den Rausch, in die Droge, ist ein Weg. Der Andere: ein Guru, eine Vater-Autorität wird zum Auslöser von (Massen)-Phantasien und jenseits der Realitätskontrolle zum Garant für eine bessere Welt. ... Individuelles Gewissen setzt lebendiges Reaktionsvermögen und danach zu handeln neben einem hohen Maß an Unabhängigkeit grundsätzlich viel Mut voraus..."

Ein eigenes Kapitel im Schaffen Friedrich Cerhas verdiente seine Vollendung des dritten Aktes der Oper "Lulu" von Alban Berg. Cerha hat zu verschiedenen Anlässen, bei welchen er Aufführungen von Werken der Wiener Schule unter der Leitung des Dirigenten Herbert Häfner gehört hat, Interesse an einer fortgesetzten Beschäftigung mit diesen Werken bekommen, und sich in der Folge um eine qualitative Verbesserung der Interpretation mit der "reihe" bemüht. Mit der kompositorischen Herstellung der Oper "Lulu" ergab sich für ihn neben der Aufführung von Weberns und Schönbergs Kammermusikwerken durch "die reihe" die Gelegenheit ein großes Opernwerk im Zwölftonstil geistig intensiv zu verarbeiten. Seine besonders vielfältige Auseinandersetzung mit der gesamten Wiener Schule und seine musikwissenschaftliche Vorbildung haben ihn für diese Arbeit prädestiniert, sodaß ihm die Herstellung des III. Aktes der "Lulu" aufgrund des vorhandenen Gesamtmaterials anvertraut werden konnte. In seinem Arbeitsbericht, der 1979 in der Universaledition erschienen ist, schreibt Friedrich Cerha:

"Als ernstzunehmende Negativposten verbleiben demnach Unsicherheiten bezüglich des Notentextes an den zitierten Stellen in verschiedenen Graden für 88 von insgesamt 1326 Takten des III. Aktes, von denen jene in den 52 Sekunden des Quartetts die gravierendsten sind, und Unsicherheiten bezüglich der Instrumentation, die verschiedene Stellen in insgesamt 8 Minuten Musik betreffen. Registriert man daneben, daß der III. Akt einen zusammenhängenden Organismus von über einer Stunde Dauer darstellt, aus dessen Musik bisher nur 6 Minuten in den letzten beiden Sätzen der symphonischen Stücke bekannt geworden sind, so verleihen allein die gezeigten Proportionen, was ihnen gegenüber seine Herstellung an Positivem bringt... Ich habe das Ergebnis meiner Studien 1963 Alfred Schlee vorgelegt und erhielt

daraufhin den Auftrag zur Herstellung des III. Akts...

...Unser freundschaftliches Verhältnis und sein Wissen waren der Grund, warum ich mich zuerst an ihn (Josef Polnauer) wandte und ihm davon berichtete, daß ich daran arbeite herauszufinden, ob der III. Akt der "Lulu" herstellbar sei. Polnauer fuhr damals wütend auf und schleuderte mir zwei Argumente entgegen.

- 1.) Wir können die Schweinereien im III. Akt nicht brauchen!
- 2.) Schönberg und Webern haben es abgelehnt, den III. Akt fertigzustellen.

... Dr. Polnauer brauste jedesmal wieder zornig auf, wenn ich vom III. Akt der "Lulu" sprach, bis er eines Tages Particell und Partitur, die er vorher nie kennengelernt hatte, bei mir sah. Er war vom Zustand des Materials verblüfft, und nach einem langen, sich bis in die Nacht hinziehenden Gespräch gab er meiner Arbeit in seiner brummigen Art seinen Segen mit den Worten: 'Bitte sehr, versuchen Sie's; es ist Ihre Verantwortung.'

In 196 minutiösen Anmerkungen legt Cerha dann über jede einzelne der vorgenommenen logischen Ergänzungen und Korrekturen seines Eingriffs in die Substanz des Originals Rechenschaft ab, und seit der unjubelten Pariser Uraufführung der "Integralen Fassung", am 21. März 1979 von Pierre Boulez dirigiert, erlebte das Werk unzählige Nachfolgeaufführungen in aller Welt. Und es steht auch wieder bei den Salzburger Festspielen 1995 mit vier Terminen als Neuinszenierung einer Koproduktion mit der Staatsoper Unter den Linden, Berlin, und mit Michael Gielen als Dirigent der Staatskapelle Berlin auf dem Programm.

Die Ensembleleitung der "reihe" wurde von Friedrich Cerha bereits Ende 1983 an Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber übergeben. Am 22. Oktober 1984 findet das erste Konzert der "neuen reihe" statt und es gelangen Werke von Werner Pirchner, einem Tiroler Komponisten von ungewöhnlicher Originalität, zur Aufführung. Sechs Mal, bis zum 5. Mai 1987, gelangen die bewußt leicht "schrägen" Programme Heinz Karl Grubers und Kurt Schwertsiks im Konzerthaus zur Aufführung, aber bereits am 6. Dezember 1985 meldet sich Friedrich Cerha mit einer Personale zu Ehren Kurt Schwertsiks ans Dirigentenpult der alten "reihe" - nun allerdings mit vielen neuen Mitgliedern - zurück, um Kurt Schwertsiks fünfzigsten Geburtstag mitzufeiern. Den großen österreichischen Staatspreis erhält Friedrich Cerha am 26. Oktober 1986, im Alter von sechzig Jahren, welchen er sofort dem Konzerthaus stiftet. 1989, also im zweiten Jahr des Festivals "Wien Modern" fungiert er als Hauptkomponist.

Kurt Schwertsik erhält den großen österreichischen Staatspreis Ende 1992, im selben Jahr in welchem er siebenundfünfzigjährig als Hauptkomponist des Festivals "Wien Modern" gefeiert wird. Die großartige Karriere des Ensembles "die reihe" alias "die neue reihe" beruhte auf der intellektuellen Überzeugungskraft der "reihe"-Gründer und ihrer Mitglieder, und auf, am wirtschaftlich kleinen Österreich gemessen, vereinzelt sehr kunstfördernden politischen Entscheidungsträgern sowie auf der Tatsache, daß die praktischen Schwierigkeiten immer wieder mit viel Enthusiasmus aller Beteiligten für die Musik überwunden wurden.

Endlich verbleibt noch über Heinz Karl 'Nali' Gruber zu sprechen, der unter anderem mit seinen beiden Kompositionen "Frankenstein" und "Gomorra" ebenfalls die Früchte seiner Auseinandersetzung mit moderner Musik durch seine langjährige Mitwirkung beim Ensemble "die reihe" geerntet und sich als stimmungsgewaltiger Rezitator in eigener Sache und in Werken Friedrich Cerhas dem Gedächtnis begeisterten Publikums nicht nur hierzulande eingeprägt hat.

Heinz Karl Gruber wurde am 23. Oktober 1943 in Wien geboren. Von 1953 bis 1957 war er Mitglied der Wiener Sängerknaben, 1957 bis 1963 studierte er an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien Kontrabaß bei Alfred Planyavsky und Ludwig Streicher, dazu Horn, Elektronische Musik, Filmmusik und Tanz. Komposition studierte Gruber bei Erwin Ratz und Gottfried von Einem, in die Gesetze der Zwölftontechnik weihte ihn Hanns Jelinek ein. Schon 1961 tritt er als Kontrabassist im Ensemble "die reihe" auf. Sein Stammorchester von 1963 bis 1969 ist das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester, in welchem er als erster Kontrabassist fungiert. 1966 wird bei der österreichischen Jugendkulturwoche in Tirol sein Op. 3 das "Concerto for Orchestra" preisgekrönt, und zugleich beginnt seine Zusammenarbeit mit Otto M. Zykan in den "Salon Konzerten", wo er zum ersten Mal als Schauspieler und Sänger auftritt. 1968 gründet Gruber zusammen mit Kurt Schwertsik und Otto M. Zykan das "MOB art & tone ART" Ensemble, 1969 tritt er dem ORF-Symphonieorchester als Kontrabassist bei.

Am 10. November 1994 hat "die reihe" bereits wieder ein Konzert gegeben, dessen Termin nicht mehr in die statistische Auswertung fällt, da diese mit dem 30. Oktober abgeschlossen war. Heinz Karl Gruber dirigierte in ORF-Sendesaal "Adjustable Wrench" von Michael Torke, "shal-i-mar" op. 17 von Kurt Schwertsik, "The exorcism of Rio Sumpul" von James MacMillan und John Adams' "Chamber Symphony", als sicher nicht letztes einer bemerkenswerten "reihe" von Konzerten.

Anmerkungen:

- (1) Knessl, Lothar: aus dem Artikel "Prozesse - immer wieder neu" in der Musikalischen Dokumentation "Friedrich Cerha, Jugend eines Komponisten in Wien" Österreichische Nationalbibliothek, 1986.
- (2) Das Gespräch mit György Ligeti über seine Erinnerungen an das Ensemble "die reihe" führte Frau Dr. Louise Duchesneau, Hamburg.
- (3) Alle Programmdokumente und Zeitungsartikel stammen aus dem Privatarhiv von Familie Cerha.
- (4) Die Quellen zur Erstellung des Datenkatalogs:
 - Privatarhiv Cerha
 - Programmarchiv Konzerthaus Wien
 - Programmarchiv ORF
 - Privatarhiv Eichler
 - Privatarhiv Redtenbacher
 - Programmdokumentation der Universaledition Wien
 - Archiv Bank Austria Kunstfonds (ehem. Wiener Kunstfonds der Zentralsparkasse)
 - Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung
 - Programmarchiv Gesellschaft der Musikfreunde
- (5) Datum, Verfasser und Herausgeber des Artikels (A121) sind nicht bekannt.

Literatur

- Brosche, Günter : Redaktion der musikalischen Dokumentation
"Kurt Schwertsik" Österreichische Nationalbibliothek 1990.
- Brosche, Günter: Redaktion der musikalischen Dokumentation
"Friedrich Cerha, Jugend eines Komponisten in Wien"
Österreichische Nationalbibliothek 1986.
- Cerha, Friedrich: "Der Turandotstoff in der deutschen
Literatur" phil.Diss. Wien 1949.
- Cerha, Friedrich: "Die Wiener Schule und die Gegenwart"
in: Österr. Musikzeitschrift (OMZ) XVI/1961, S. 303
- Cerha, Friedrich: "Zu meiner Musik und einigen Problemen
des Komponierens heute" in "Beiträge 68/69", Verlag Bärenreiter
Kassel 1969.
- Cerha, Friedrich: "Arbeitsbericht zur Herstellung des
3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg" Universaledition,
Wien 1979.
- Cerha, Prof. Gertraud: "Neue Musik aus Wien 1945-1990" Teil
1 und 2" in Österreichische Musikzeitschrift Jg. 45
Hefte 10 und 11/1990.
- Dibelius, Ulrich : "Moderne Musik I und II 1945-1985"
Verlag Piper-Schott, München 1988.
- Einert, Herbert Hrsg., unter der Mitarbeit von Karlheinz
Stockhausen: "die Reihe" Information über serielle Musik.
Verlag Universaledition, Wien. (Heft 8 "Rückblicke", 1962)
- Häfeli, Anton: "Die internationale Gesellschaft für Neue Musik
<IGMM> Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart"
Verlag Atlantis Zürich 1982.
- Heller, Friedrich C./Revers Peter: "Das Wiener Konzerthaus"
Geschichte und Bedeutung 1913-1983"
Wiener Konzerthausgesellschaft, Wien 1983.
- Kaufmann, Paul Hrsg.: "20 Jahre Steirischer Herbst" Eine
Dokumentation. Paul Zsolnay Verlag, Wien-Darnstadt 1988.
- Knessl, Lothar verantw. Redakteur
Programmkataloge "Wien Modern" 1988, 1989 und 1992.
Medieninhaber/Verleger: Verein Wien Modern, 1030 Wien, 1988.

Knessl, Lothar, Zusammenstellung und Gesamtedaktion
des Textbuches zur Oper "Der Rattenfänger" von Dr. Friedrich
Cerha. Verleger: Österreichischer Bundestheaterverband,
Vereinigte Bühnen Graz 1987.

Kont, Paul: "Antianorganikum" Beobachtungen zur Neuen Musik.
Verlag Ludwig Doblinger Wien-München 1967.

Lichtenfeld, Monika: "Friedrich Cerha" in "The New Grove
Dictionary of Music" Bd. 4, S. 76-77. Verlag McMillan
London 1980.

Oberkanins, Ingrid M.: "Die Geschichte des Art Club" Dipl.
Institut für Musikgeschichte der Abt. Musikpädagogik an der
Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1991.
Approbiert von Dr. Friedrich C. Heller

Ratz, Erwin : "Einführung in die musikalische Formenlehre"
Österreichischer Bundesverlag, Wien 1951.
Universaledition, Wien 1973.

Redtenbacher, Viktor: "Zwischen Pauke und Taktstock"
Erfahrungen und Ratschläge eines Konzertmeisters
Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich 1985.

Staudt, Johann Bernhard: "Ferdinandus Quintus Rex Hispaniae
Maurorum Domitor" 1684.
Denkmäler der Tonkunst, Bd. 132. Akademische Druck- und
Verlagsanstalt Graz 1981.

Stockhausen, Karlheinz: "Von der Entscheidungsfreiheit des
Komponisten ...wie die Zeit vergeht ... " in "die Reihe"
Heft III. Verlag Universaledition, Wien.

Urbanek, Werner: Redaktion und für den Inhalt verantwortlich;
Programmheft zur Oper "Netzwerk" von Dr. Friedrich Cerha.
Eigentümer, Hrsg. und Verleger: Wiener Festwochen 1981.

Wlasits, Paul M./Dietrich, Ronny: Texte/Gestaltung/Redaktion
Hrsg.: Wiener Konzerthausgesellschaft
:"75 Jahre Wiener Konzerthaus - Festschrift 1913-1988"
Verlag Piper, München-Zürich
Verlag Löcker, Wien 1988.

Interviews

1935 Southern Railway - 49

Sierek: In Ihrem Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester aus dem Jahr 1975 hat mich beim ersten Hören sehr stark beeindruckt, wie lebhaft und selbständig die Geigen- und die Cellostimme geführt werden, wie beweglich, dabei einander ergänzend, untermalend, oder in kommentierender Gestik eng miteinander verflochten diese Stimmen sind. Ich habe mir nur die Intervalle herausgeschrieben, in der Vertikalen sowie die einzelnen Fortschreitungen horizontal, weil ich nach bestimmten Eigenschaften dieser Stimmführung gesucht habe. Bei Bach, dessen Stimmführung mich fasziniert, habe ich nachgesehen, ob die Beweglichkeit einer Einzelstimme etwas mit dem Vermeiden von Intervallparallelen zu tun hat. Aus der evolutionären Tonsatzentwicklung, angefangen vom Parallelorganum, über das spätere Verbot von parallelen Oktaven, Quinten, und in anspruchsvollen Sätzen auch Quartan, und die Beobachtung, was für Folgen die Vermeidung dieser Intervalle zeitigt, habe ich aus der Beobachtung dieser Folgen bei Bach in seinem ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers Band I herausgefunden, daß er zur anspruchsvolleren Stimmführung auch die Parallelführung der großen Terz vermeidet. Jetzt hat mich das bei Ihrem Stück auch interessiert, welche Intervallparallelführungen ich hier zu erwarten habe, und ich habe in diesem einleitenden solistischen Duett überhaupt keine einzige gefunden. Und das wäre meine erste Frage, wenn Sie komponieren, geht das überhaupt dahin, daß man etwas bewußt zu vermeiden versucht, sagen Sie sich dann: "Ich muß ein Ergebnis meiner Arbeit auf gewisse Regeln prüfen."?

Cerha: Ich versuche mich eigentlich von solchen negativen Auslesen freizuhalten, denn vielfach entsteht Stil heute in der Komposition dadurch, daß man viele Dinge vermeidet, und was dann für den Stil bleibt, ist das, was übrig ist. Und das ist, finde ich, eine Verarmung, und ich versuche mich von solchem Regelwerk freizuhalten. Ich habe die Skizzen herausgesucht, es ist eine eigenartige Technik, und zwar sind es acht melodische Elemente, das erste mit einem Ton, das achte mit acht Tönen, und jeweils das zweite zwei, das dritte drei... vier fünf sechs sieben acht, und diese hängen in sich intervallmäßig etwas zusammen und bilden insgesamt das melodische Ausgangsmaterial, aus dem auch das harmonische hervorgeht. Und an sich ist ja die melodische Gestaltung eigentlich fast traditionell, fast im Beethovenschen Sinn. Es ist dieses f-e-cis-d, cis-d ist die Umkehrung von f-e durch die kleine Terz getrennt, und das ist die Umkehrung der vierten Gruppe. Dann kommt der Tritonus, und wiederholt wird die letzte kleine Sekund, und dann kommt wieder die kleine Terz, der Tritonus und wieder die kleine Sekund, also immer die gleichen

Intervalle.

Sierek: Es gibt einen Zeitpunkt, an dem Sie von den großflächigen Entwicklungen weg- und zu diesen abwechslungsreicheren Strukturen auch des Doppelkonzerts für Geige, Cello und Orchester hinkommen. Diesbezüglich habe ich folgende zwei Zitate von Ihnen herausgesucht, in denen sich diese beiden Interessen überschneiden:

1. "Zwei Symptome scheinen mir für mein musikalisches Denken charakteristisch: das eine ist die Bedeutungslosigkeit des Dialektischen für mich, der motivischen Arbeit, selbst des Kontrasts. Feine Schattierungen innerhalb einer Farbe oder Struktur haben mich immer mehr bewegt als dramatisches Gegeneinander."

2. "Im Konzert für Violine und Violoncello, 1975/76, das durch Ernst Kovacic und Heinrich Schiff angeregt wurde und ein Auftragswerk des Landes Tirol ist, war absolute Homogenität weder möglich noch erwünscht."

Cerha: Der Wandel vollzog sich weg von den großflächigen Orchesterstücken. Das zuerst Gesagte gilt eigentlich nur für die "Fasce" und für die "Spiegel", das war eigentlich 1961 beides vorbei. Und die Werke, die dann gekommen sind, 1964 die "Symphonien", zeigen ja schon ganz andere Elemente, zum Beispiel blockhafte Gegeneinanderstellung von verschiedenen gefärbten harmonischen Komplexen. Dieser Wechsel hat praktisch schon fünfzehn Jahre vor dem Doppelkonzert stattgefunden.

"Exercises" und "Netzwerk" haben ein gewisses Befremden erregt, mußten es auch tun, weil sie in den kompositorischen Umraum der Zeit eigentlich garnicht so recht hineinpassen. Es ist wahrscheinlich eine meiner individuellsten Arbeiten, es ist auch schwer aufzuführen, und es hat auch wenige Aufführungen gegeben. Die Uraufführung war in der Kassenhalle der Zentralsparkasse, wo der große Stein des Bildhauers Erwin Thorn steht - der übrigens zuerst hingestellt wurde, erst dann wurde das Gebäude herumgebaut.

Sierek: Ich habe meine Recherche mit der Festschrift des Instituts für österreichische Musikdokumentation an der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek anlässlich Ihres sechzigsten Geburtstages begonnen, und einiges vom Inhalt Ihres dort abgedruckten Manuskriptes zu einem Vortrag in der Gesellschaft für Musik am 23.2.1967, meiner Dissertation als Motto beigestellt, das sind Zitate von komprimierter Ironie, wie zum Beispiel: "Daß man dem Gesprochenen und Geschriebenen vielfach mehr Vertrauen schenkt als dem eigenen Erleben, ist eine nicht aufs Musikalische beschränkte Erscheinung: Lecture on heaven wird nicht nur in der Musik dem Himmel vorgezogen."

Was den Umstand gerade interessant macht, ist, daß auch dieser Gedanke hier nur in Schriftform von Ihnen an mich hat kommen können, und daß Sie ja in literarischer Hinsicht als Komponist nicht zu den Dilettanten gehören, zeigt ja Ihre Dissertation von 1949 zum Thema des Turandotstoffs in der deutschen Literatur.

Cerha: Mich hat damals Stoffgeschichte, und besonders vergleichende Märchenforschung, in der die Finnen sehr viel geleistet haben, besonders interessiert, und ich bin dem nachgegangen. Es waren die äußeren Umstände, die mich gehindert haben, auf diesem Gebiet weiterzuarbeiten.

Übrigens, wenn Sie sich mit dem Doppelkonzert für Geige und Cello beschäftigt haben, es gibt Zitate von Erik Satie aus dessen Klavierstücken, und dann ist besonders viel aus dem "Entr'acte", da ist die Zwischenmusik zwischen den beiden Akten des Balletts "Relache" für mich die genialste Filmmusik, die jemals geschrieben wurde. Sie besteht aus lauter kurzen Motiven, die wiederholt werden, und in der Dramaturgie meines Stückes wird Ihnen aufgefallen sein, im dritten Satz, daß das Violoncello zunächst benachteiligt wird und die Geige führt, und dann das beleidigte Violoncello die Führung übernimmt, und sich in einen rasenden Zorn hineinsteigert, bis zur Auflösung. Das ist eine Paraphrase über die Verfolgungsjagd in der Filmmusik "Entr'acte". Das ist ein Begräbnis, ein Leichenzug. Der Leichenwagen wird von einem Kamel geführt, und hinter dem Leichenwagen gehen die Leute, und in einem unbemerkten Augenblick macht sich das Kamel selbständig und der Leichenwagen beginnt zu rollen, und die Leute gehen immer schneller dahinter her. Es wird eine rasende Fahrt des Leichenwagens und dahinter beginnen alle Leute zu laufen, bis dann am Ende - nach einer unerhörten Steigerung - der Sarg herunterfällt, aus dem dann eine der Hauptpersonen - der Protagonist des Films - wieder aufersteht, mit einem Zauberstab. Und diese Verfolgungsjagd ist in meiner Komposition paraphrasiert. Der Leichenwagen ist also hier quasi das verrückt werdende Cello. Wir haben die Originalmusik Saties wiederholt im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses live zum Film aufgeführt. Im Film kommt das Tempo durch die Schnitte zustande. Die Schnelligkeit kann durch immer kürzere Schnitte forciert werden. Sierek: Sie haben auch Interesse für elektroakustische Klangzeugung entwickelt und in Ihren "Spiegeln" praktisch ausgewertet, und dann auch am Institut für Elektroakustik der Wiener Musikhochschule unterrichtet. Wie haben Sie diese Möglichkeiten in Zusammenhang mit dem traditionellen Orchesterapparat eingeschätzt damals?

Cerha: Der Leiter des Elektroakustischen Instituts war damals Professor Wollleitner. Ich habe so etwas wie Komposition unterrichtet, auch Geschichte der Elektronischen Musik, der konkreten Musik, und die Literatur, die es gab, weitervermittelt. Im "Spiegel IV" und im "Spiegel VII" gibt es eine Tonbandzuspielung. Es ist darum gegangen, die Dinge, die am Rand der Orchestermöglichkeiten sind, individuell zu betonen, aber immer klanglich in den Gesamtablauf integriert. Das ist mit allen möglichen Methoden aufgenommen worden. Das sind zum Teil Sinustöne, zum Teil sind es aufgenommene Instrumente, und zum Teil wurde auch im "Spiegel IV" mit lichtempfindlichen Zellen, also Selenzellen, gearbeitet, die ein gewisses Klangspektrum erzeugen.

Sierek: Da haben Sie sich doch nach allen Möglichkeiten in diesem Institut damals umgesehen?

Cerha: Ich habe auch alle Möglichkeiten, die es damals gab, verwendet.

Sierek: Herbert Einert nimmt ja eine rigorose Differenzierung vor zwischen rein elektronisch erzeugtem Klang und mit Hilfe der Elektronik verfremdetem oder verändertem Klang vor.

Cerha: Autonome Elektronik wollte ich klanglich gar nicht haben. Die Vorgänge, was die Tonhöhen betrifft, sind alle in den Orchestersatz integriert.

Sierek: Der elektroakustische Aspekt als Erweiterung des Instrumentariums?

Cerha: Ja.

Sierek: In Ihrem Vortrag von 1967 schreiben Sie: "Ich entdeckte bald, daß das grundlegende und einzige Problem des Komponierens, von dem alle anderen abhängen oder abzuleiten sind, das Verhältnis zur Zeit ist." Da komme ich wieder auf den Unterschied zwischen den eher langgezogenen Klangflächen und den beinahe taktweise wechselnden Abschnitten zu sprechen. Inwieweit spielt da so etwas wie eine "subjektive Zeit" für eine Rolle dabei?

Cerha: Ich habe das eigentlich nicht so kleinräumig verstanden, sondern einfach, daß das Problem des Nacheinander oder Hintereinander ganz wesentlich ist. Eine Sache folgt der anderen. Welche Zusammenhänge bestehen? Welche Folgerungen sind daraus abzuleiten für die Zukunft? Es geht um die Zeit, die Erlebniszeit, die dadurch entsteht, daß man janusköpfig denkt, also registriert was geschehen ist, was hinter einem liegt, den Zusammenhang sucht mit dem, was gerade geschieht, und daraus schließt, was wohl in der Zukunft kommen wird. Ich glaube, daß das ganz wesentlich ist für Kompositionen, wenn es auch heute vielleicht etwas ungewöhnlich klingt.

Sierek: Mir fällt jetzt der Autor dieses Sprichwortes nicht ein, - von mir ist es nicht: "Musik ist die Feier des Augenblicks." Was würde sich daraus im Zusammenhang mit dem vorhin Gesagten ergeben, eigentlich, daß man im Augenblick, in dem ein Ton erklingt, alles andere vergißt?

Cerha: Um korrekt und konkret zu sein, der kleine, der eigentliche Augenblick, in dem nimmt man ja nichts wahr. Alles, was man wahrnimmt, registriert an klingenden Dingen, geschieht ja schon in der Zeit. Also im Augenblick kann man höchstens einen Schnitt, ein Geräusch, wahrnehmen, aber keinen Zusammenhang, keine Musik, keine Logik.

Sierek: Wenn man sich aber hingibt?

Cerha: Ja dann muß man das für längere Zeit tun, nicht nur für einen Augenblick. Damit steht man schon wieder in der Zeit, ist schon wieder der Zeit unterworfen.

Sierek: Für mich sind die Vorfreude und die Erinnerung jeweils wesentlich stärker als die Hingabe an den Augenblick.

Cerha: Für mich ist dieses Verhältnis von Vergangenem zum Gegenwärtigen und das Schließen auf die Zukunft etwas Wesentliches, weil es ja ident ist einerseits mit der Geschichte, mit geschichtlichen Abläufen, und auch mit der Entwicklung des einzelnen Menschen. Wir leben ja so, daß wir registrieren, was wir erlebt haben, und das in Beziehung setzen, weil wir ja geprägt sind durch das, was vor dem Augenblick, in dem wir uns jetzt befinden, liegt, und daraus unsere Hoffnungen, unsere Pläne und unsere Folgerungen für die Zukunft ableiten.

Sierek: Ist in diesem Zusammenhang mit dem Leben Logik ein Trugschluß, oder ist sie doch zielführend?

Cerha: Es ist natürlich keine perfekte Logik, die in allen Bereichen drinsteckt, so wie unser Leben nicht perfekt ist, aber doch geprägt durch Erlebnisse, die man hat. Wir sind ja durch Erlebnisse, Erziehung, Umgebung, Entwicklung geprägt, was uns auch gewisse Grenzen setzt, die wir nicht überwinden können.

Sierek: Es war in diesem Zusammenhang auch sehr interessant, mit Kurt Schwertsik zu sprechen, der den Begriff des "Absurden" zwar benützt, sehr oft, aber im Prinzip denkt, wie Sie. Er hat sich auch Ziele gesetzt. Er sagt, es sei oft etwas anderes herausgekommen, aber er wirkt sehr zufrieden mit dem Erreichten, und ich glaube, daß er sehr glücklich ist.

Lothar Knessl hat in bezug auf Ihr Werk in kurzen Worten eine sehr treffende Charakterisierung Ihrer Person vorgenommen. Ich entnehme sie aus seinem Artikel anlässlich Ihres sechzigsten Geburtstages im Jahr 1986: "Betrachtet man das Entstehungsjahr dieser und anderer Kompositionen Cerhas, scheint es, als denke und schreibe er in allen seinen Entwicklungsphasen schon außerhalb einer Strömung, bevor sie noch zu einer solchen deklariert wurde. Schulebildend kann man so nicht werden, schon garnicht, wenn man eine Art Gegenpol des Plakativen bewohnt, dessen leicht entraten kann, wem musikalische Souveränität eignet."

Ich möchte dazu anmerken, daß es für mich als ursprünglich Außenstehendem ungemein schwierig war, in Ihr Werk hineinzufinden, weil man keine Anhaltspunkte bekommt, oder weil es quasi nicht so einen trichterförmigen Eingang hat. Man findet es, oder man findet es nicht. Ihren Aufsatz, eigentlich eine komprimierte Doktorarbeit, über die Wiener Schule und die Gegenwart, veröffentlicht in der Österreichischen Musikzeitschrift XVI/1961 S 303-314, habe ich sehr oft gelesen. Dieser Text hat schon lange zu mir gesprochen, bevor ich etwas davon verstanden habe. Deshalb habe ich auch andere Literatur gelesen...

Cerha: Aber so kompliziert ist doch der Aufsatz auch nicht?

Sierek: Ja, wenn man intelligent genug ist, das zu verstehen. Und was mich interessiert, was ich für sinnvoll halte, sich anzueignen, ist nicht, daß man sich etwas Vorgekauertes einverleibt, sondern, daß es die Intelligenz erhöht. Oft wird man mit Informationen überfüttert und um sein Urteilsvermögen, mindestens um seine Zeit betrogen, und konditioniert, von nicht so leicht verdaulicher Kost Abstand zu bewahren.

Zwei Zitate aus Ihrem Aufsatz von 1961 sind mir dann besonders aufgefallen, weil sie weit über das ursprüngliche Stoffgebiet der Musik hinausgehende Wahrheiten enthalten:

S 305: "Der beruhigenden Zuordnung zu einem erkennbaren Großen steht als Agens und begreifliches Ergebnis Mißtrauen in die eigene Aktionsfähigkeit - und Berechtigung - gegenüber."

S 307: "Die alte Generation ist oder hat sich in der Tradition festgehalten: sie sucht alles in ihr zu verankern und neigt dazu, Neues nicht zu sehen, wo es sich in den Werken der Wiener Schule schon ergeben hat. Die junge will neu sein und verdeckt durch die Betonung dieser Tendenz manches, was längst sich angebahnt und - auch wo die Veränderung Wesentliches traf - sich schließlich zwangsläufig ergeben hat."

Den ersten Satz bringen Sie im Zusammenhang mit der sehr ausgeprägten Autoritätsgläubigkeit Schönbergs, und den Nachteilen, die ihm dieselbe auch eingebracht hat.

Cerha: Nicht nur er war autoritätsgläubig, sondern er hat das auch von seiner Umgebung gefordert, was viel unangenehmer war. Sierek: Dieses Zitat, wenn man es findet... man findet es hier nicht leicht, in diesem Zusammenhang, in den man es auch bringen möchte, weil es ein vollkommen universelles Zitat ist, auf psychologischer Ebene...

Und das letzte Zitat behandelt eine ebenso universelle Thematik, das Generationsproblem. Als ich 1979 nach Wien gekommen bin, hätte ich eines dringenden Hinweises auf diese Quelle bedurft.

Cerha: Was Sie, glaube ich, interessiert, ist vielleicht das, daß ich überhaupt kompositorische Pläne nie isoliert gesehen habe, sondern immer im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Problematik. Zum Beispiel zur Zeit der "Exercises" hatte ich ein Erlebnis infolge der Beobachtung einer Rasenfläche vor dem Eingang der Musikakademie. Sehr viele Leute haben das Bedürfnis gehabt, dort die Straße zu überqueren, und sind durch den Rasen gegangen. Das war gegen das Gesetz, gegen die Regel, und es wurde versucht, wie in jedem System, das gestört wird, die Ordnung wieder herzustellen. Und diese wurde auch wieder hergestellt, man hat wieder ungeackert, hat dort neuerlich Gras gesetzt, man hat eine Tafel hingestellt: "Betreten verboten". Das hat ein paar Wochen gewirkt. Dann sind die Leute wieder hingegangen. Im nächsten Jahr hat man es wieder ausgebessert, und im dritten oder vierten Jahr danach hat man dort einen Übergang gemacht. Das heißt, man hat eingesehen, daß das Gesetz unglücklich ist, daß die Regel nicht sinnvoll ist, und hat ein neues Regulativ geschaffen, das für den Mechanismus des Geschehens eben günstiger ist. Und das ist also für mich durchaus ein Beispiel für eine kompositorische Situation, daß man etwas, was man mit einem bestimmten Material, oder eben "Regelzeug" beginnt, daß man dann aber das Bedürfnis hat, die Regeln zu durchbrechen, sich wieder zurücknimmt, auf die Regeln kommt, aber dann an einer gewissen Stelle das ganze Regelzeug über den Haufen wirft - oder nicht über den Haufen, das ist zuviel gesagt - sondern die Ecke, die einem nicht paßt, eben ändert, also einen Parameter in dem ganzen System verändert, und dadurch die Vorgänge wieder glaubhaft macht, und die Möglichkeit, wieder zu arbeiten, hat. Oder ein anderes Beispiel: Ich habe da meine Kakteensammlung unten. Da gibt es die sogenannten Euphorbien. Diese schauen so aus, daß jeder Mensch sagt, das ist ein Kaktus.

Sie schauen aus wie die Kakteen, gehören aber zu den Wolfsmilchgewächsen, und unter den Bedingungen einer großen Trockenheit und sehr warmen Wetters haben sich diese Wolfsmilchgewächse so entwickelt und das Aussehen von Kakteen erreicht. Also von ihrer Struktur her sind sie etwas ganz anderes als die Kakteen, aber das Äußere ist ganz ähnlich, weil die äußeren Bedingungen, unter denen sie in bestimmten Bezirken Südafrikas zum Beispiel existieren müssen, dieselben wie jene der Kakteen sind. Umgekehrt gibt es eben die Wolfsmilchgewächse bei uns, die aussehen wie Gräser, normale Wiesenwolfsmilch, mit der gleichen Struktur wie Euphorbien, aber in unserem Klima schauen sie eben ganz anders aus. Hier ist also die Möglichkeit gegeben, die gleiche Struktur zu haben, und trotzdem unter gewissen Bedingungen die äußere Gestalt zu verändern.

Sierek: Was das individuelle Prinzip im Widerstreit mit dem Milieu, oder im Einklang mit dem Milieu, mit Menschen anstellt, haben Sie ja in Ihrer Komposition "Netzwerk" angeschnitten. Das sind ja sehr aktuelle brennende Fragen, und das sind ja vielleicht Bereiche, die man eher meidet, um sich seine persönliche Stimmung nicht zu verderben, so man in diese Dinge zu stark involviert ist.

Cerha: Haben Sie den Film von "Netzwerk" gesehen?

Sierek: Nein, ich habe in diesem Zusammenhang nur die Szenenbeschreibung studiert, und eben dabei sehr starke Parallelen zu dem literarischen Werk "Der Verwaiser" von Samuel Beckett gesehen, weil ich dieses Werk bereits früher kannte.

Die Aussage ist in beiden Fällen eine sehr deprimierende, und das betrifft eine wichtige Frage, die ich Ihnen stellen will: Woher beziehen Sie Ihre unmittelbare Motivation, dermaßen ernüchternde Erkenntnisse umzusetzen, das zu beobachten, und in Ihrem Metier konstruktiv umzusetzen?

Cerha: Das kann ich Ihnen nicht beantworten. Das weiß ich nicht.

Sierek: Das betrifft alle diese Bereiche, vor denen gern automatisch weggeschaut wird, weil es das unmittelbare Existieren angenehmer macht. Man kann sich ja auch nichts davon versprechen, wenn man sich diese gesellschaftlichen Regelmechanismen klarmacht.

Cerha: Ja, aber eines Tages muß man doch einsehen, daß all diese Probleme untereinander zusammenhängen, und daß es Probleme sind, die jedes Menschenleben betreffen, die man nicht umgehen kann, vor denen man nicht ungestraft wegschauen kann.

Sierek: Ich würde jetzt gerne das Interview beginnen. Mir persönlich liegt sehr am Herzen, daß Sie ein bißchen aus Ihrer Kindheit und von Ihrer Familie erzählen, weil ich glaube, daß hier schon durch die Vorbildwirkung eine große Chance für einen Menschen da ist, oder nicht da ist, wie sich sein eigenes Leben entwickelt.

Cerha: Ich bin in Wien geboren, als erstes Kind meiner Eltern. Väterlicherseits geht die Mär, daß die Familie aus der Türkei kommt, und sogar einmal, 1592, einen Großwesir gestellt hat, der allerdings nur ein Jahr in seinem Amt war, und abgesetzt wurde, wegen der Mißerfolge im Krieg gegen Österreich, aber seinen Kopf behalten hat, als einer der wenigen, die nach ihrer Absetzung den Kopf behalten haben. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert ist meine Familie in Siebenbürgen, in Hermannstadt, nachweisbar. Übrigens, in Istanbul gibt es noch immer eine Cerha-Paschajami - also eine Moschee - und eine Koranschule, eine Medresse, die diesen Namen trägt. Mein Urgroßvater war K&K-Hofbüchsenmacher in Ofen - dem jetztigen Budapest, und mein Großvater ist in Győr geboren, und mein Vater in Gänserndorf. Also die Familie ist nordwestlich durch die Jahrhunderte gezogen. Mütterlicherseits komme ich aus dem nördlichen Niederösterreich, und in weiterer Hinsicht aus dem mährischen, galizischen Raum. Also es fließt vermutlich wenig germanisches Blut in meinen Adern. Meine Kindheit.. ich glaube, ich war sieben Jahre alt, als ich eine Geige bekommen habe, die ich von vornherein mit großem Interesse traktiert habe. Ich hatte großes Glück, zu einem Lehrer zu kommen, einem Tschechen - übrigens, alle meine späteren Geigenlehrer waren tschechischer Herkunft -, der mich nicht nur in Geige unterwiesen hat, sondern auch in vieler Hinsicht richtig erzogen hat, geführt hat. Das war in Ottakring. Wir sind dann nach Hernals übersiedelt, und ich bin aber weiter hingegangen. Als ich ungefähr zwölf Jahre alt war und schon in die Mittelschule gegangen bin, wollten meine Eltern, daß ich mit dem Geigenunterricht aufhöre. Es ist ihnen damals finanziell nicht gut gegangen, und da hat mich dieser Mann eine ziemliche zeitlang umsonst unterrichtet, hat großes Interesse an mir gehabt, hat Leute eingeladen und mich mit ihnen bekannt gemacht. Ich mußte vorspielen. Er hat mir auch sehr bald im Zusammenhang mit dem aufkommenden Nazismus die Augen geöffnet für die Gefahren dieser Richtung - er war Panslawist, ist auch nach 1945 nach Bratislava gegangen. Und dann war noch etwas Wichtiges, er hat mir slawische Literatur zu lesen gegeben. Ich habe mit zwölf-dreizehn Jahren Tolstoj und Dostojewskij kennengelernt, und lieben gelernt, was sicher von Einfluß für meine weitere Entwick-

lung war. Dann habe ich begonnen zu komponieren, eine Geigensonate, ein Duo für zwei Geigen, das übrigens noch immer existiert, das war 1934. Was immer großen Eindruck auf mich gemacht hat, das waren die Maiumzüge, zu denen mich mein Vater mitgenommen hat, und ein einschneidendes Erlebnis war dann der Februar 1934, die Auseinandersetzung zwischen den damaligen politischen Kräften, und die Kämpfe in Wien. Mein Vater war damals verantwortlich für die elektrische Beleuchtung in der ganzen Stadt, und war dadurch unmittelbarer Zeuge der Kampfhandlungen, die ihn sehr betroffen gemacht haben, und er hat mich unmittelbar danach an alle Kampfstellen geführt, und mir gezeigt, was die Menschen einander antun können. Während dieser Kämpfe, wo mein Vater also nicht zuhause war, war ich mit einem italienischen Freund in unserer Wohnung, bei Kerzenlicht. Wir haben Karten gespielt und von weitem den Geschützdonner gehört. Es hat auch für mich ein großes Interesse an den politischen Kräften, und der Diskussion zwischen diesen, provoziert. Als die Nazis kamen, mein Vater war eingefleischter Gegner des Nazismus.. er hat sofort, 1938, prophezeit, Nazismus, das bedeutet Krieg. Mein bester Freund vor dem Nazismus war ein Jude, aus einer sehr toleranten Familie kommend. Ich bin katholisch erzogen worden, und bin am Sabbat mit ihm in den Tempel gegangen, und er hat mich am Sonntag in die Kirche begleitet. Der Tempel war in der Humbergasse, unweit der Straße, wo wir gelebt haben, in Ottakring, und ist, wie viele Synagogen, ein Opfer der Kristallnacht geworden. Meinen Freund hat man von der Schule eines Tages abgeholt, und man hat mir nachher erzählt, daß ich einem der SA-Leute in den Finger gebissen habe, weil ich nicht wollte, daß man ihn wegholt. Die Verwandten meiner Mutter waren in Groß Enzersdorf, das ist in der Nähe von Zistersdorf, und dort habe ich mich als Kind sehr viel aufgehalten, es ist eine Gegend, die ich auch geliebt habe, vor allem die slowakischen Dienstleute, die dort damals sehr zahlreich waren, hatten es mir sehr angetan. Ich hatte unter ihnen die besten Freunde und Freundinnen gewonnen, und wir sind zu Bekannten und Verwandten auch sehr häufig in die Slowakei, in die Gegend der kleinen Karpaten und des Raabtales gefahren, vor allem zu Kirtagen. Die Musikgruppen, die ich dort erlebt habe, haben mich ganz besonders fasziniert, und ich habe später in den fünfziger Jahren viele Aufzeichnungen von Dingen gemacht, an die ich mich erinnerte, oder glaubte zu erinnern. Ich habe vor zwei Jahren jetzt einen großen Zyklus von über vierzig kleinen Klavierstücken: "Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit" daraus gemacht.

Der Besuch des ersten Bohrturms, als man in Zistersdorf Erdöl gefunden hat, ist mir auch noch in lebhafter Erinnerung. Es ist das dort ein ganz eigener Menschenschlag, ganz anders, als die alpine Bevölkerung, die von einem Selbstbewußtsein getragen ist. Man war eigentlich dort jederzeit bereit, alles aufzugeben. Der Hauptzweck war das Überleben. Es gibt ja in dieser Gegend noch heute viele "Erdställe", das sind unterirdische Gangsysteme, in die man sich zurückgezogen hat, wenn feindliche Truppen gekommen sind, oder kriegerische Auseinandersetzungen waren. Und wenn das vorbei war, dann ist man wieder aufgetaucht, hat vielleicht vieles verloren, aber sein Leben gerettet. Ja. Meine ersten Kompositionen sind 1934/35 entstanden, eben dieses Duo, von dem ich schon gesprochen haben, dann eine Geigen-Solosonate, eine Bratschen-Solosonate, die ersten Klavierstücke, obwohl ich damals nicht Klavierspielen konnte. Eines Tages habe ich entdeckt, daß ich einfach - da war ich Zwölf, oder Dreizehn, das war 1939 - daß ich zuwenig technisches Rüstzeug habe, um zu komponieren. Und da ich das unbedingt wollte, habe ich mich umgesehen, wo ich denn so etwas lernen könnte. Es war also mein Geigenlehrer, der mir das Grundgerüst beigebracht hat. Aber dann habe ich unweit der Hubergasse, der Synagoge, die damals schon niedergebrannt war, eine Zweigstelle der Musikschule der Stadt Wien in Ottakring entdeckt, mit Tafeln, auf denen auch stand: Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition, als Gegenstände, die unterrichtet wurden. Und ich bin ein paarmal dort hingegangen, habe mich nicht hineingetraut, eines Tages bin ich doch hineingegangen, habe den Leiter dieser Zweiganstalt angetroffen, Karl Hermann hat er geheißen, habe ihm gesagt, was ich möchte. Es hat sich herausgestellt, daß er Komponist war, Symphonien sind sogar damals von ihm aufgeführt worden. Er hat also etwas gelächelt über meine Hilflosigkeit, war bereit mich zu nehmen, nur konnte ich nicht selbst dort inskribieren, sondern da mußten meine Eltern ihr Einverständnis geben. So habe ich eines Tages meine Mutter bei der Hand genommen. habe sie hingeführt, und sie war dann, widerstrebend allerdings, einverstanden, daß ich dort Unterricht nahm. Und dieser Karl Hermann war ein Lehrer von der Art eines Reger, also nicht, wie es heute üblich ist, ein paar kleine Aufgaben, sondern eine Unmenge von Material mußte man von einer Stunde zur anderen mitnehmen. Sie wissen, daß Reger von Heute auf Morgen zehn Menuette mit Trios verlangt hat, also eine gewisse Flüssigkeit des Schreibens eben vorausgesetzt hat. Und ähnlich war das bei Hermann. Ich hatte zuhause oft zuwenig Zeit und habe manche meiner Choralbearbeitungen oder Harmonielehre-Kontrapunktaufgaben dann in der Schule unter der Bank gemacht.

Dann kam der Krieg. In unserer Schulklasse gab es eine Polarisierung zwischen den Nazis und den Nichtnazis. Die Nichtnazis waren in der Minderheit und haben in dieser autoritären Zeit auch entsprechend ihre Schläge abbekommen. Wir wurden 1943 als Luftwaffenhelfer eingezogen und kamen in eine sehr große Flak-Stellung, also Fliegerabwehr-Batterien. Das waren dreimal 8.8 cm-Geschütze südlich von Wien, die also Wien schützen sollten. Die Polarisierung von Nazis und Nichtnazis hat sich dort fortgesetzt. An den Geschützen waren die Pro-Nazis und an den Richtgeräten waren die Anti-Kräfte. Es kamen die ersten Anflüge, die ersten Angriffe auf Wien, und wir haben ganz ernstlich diskutiert damals - ich war gerade Siebzehn -, sollen wir unsere Heimatstadt, unsere Eltern schützen, und wirklich korrekt zielen, und damit aber womöglich den Krieg verlängern, von dem wir überzeugt waren, daß er verloren war, daß er aussichtslos war, wo wir auch garnicht gewünscht haben, daß er siegreich ausging, oder sollen wir daneben schießen? Und wir sind zu dem Schluß gekommen, danebenzuschießen, und haben auch während der ganzen Angriffe auf Wien regelmäßig - knapp aber korrekt - danebengeschossen. Dann kam ich zum Militär, und dann gab es im Mehrkreiskommando eine Stelle, wo man sich über mögliche Laufbahnen innerhalb der deutschen Wehrmacht erkundigen konnte. Da gab es damals einen Feldwebel, Beer, der mir geraten hat, mich als Offiziersbewerber freiwillig zu melden, dann könnte er es so einrichten, daß ich noch ein Semester in Wien studieren könnte. Ich habe das getan, nicht wissend, daß er bei der Widerstandsbewegung war. Und er wurde tatsächlich dann ganz knapp - wenige Tage vor der Besetzung Wiens - ein Opfer der Nazis. Ich habe da also in Wien ein Semester Musikwissenschaft studiert, mit großer Begeisterung, kam dann wieder zum Militär, zu einem Einsatz zur Partisanenbekämpfung in der Slowakei, zum Teil wieder in das seit meiner Jugend geliebte Raabtal, bis Trenčín hinauf, und dann als Offiziersbewerber im Jahr 1944 nach Dänemark, wo ich eine sehr harte Schule durchgemacht habe. Ich erhielt dann Marschpapiere nach Göttingen, und habe schon auf der Hinfahrt nach der dänischen Festung in Struer versucht, Kontakt mit der dänischen Widerstandsbewegung zu bekommen. Ich wäre auch ganz gern damals schon untergetaucht. Das ist aber nicht gegangen, ich war noch viel zu vorsichtig. Und in Esbjerg, 1944 auf dem Weg nach Göttingen, gab es einen nächtlichen Zwischenfall mit der dänischen Widerstandsbewegung. Wir wurden herausgeholt und in die Finsternis geschickt, und ich habe mich da losgemacht und aus der Schreibstube Blanko-Marschpapiere an mich genommen, und bin

von dort wieder nach Struer zurückgefahren, und in Struer habe ich einige deutsche Adressen erhalten. Mir wurde geraten, nicht in Dänemark zu bleiben, es sei zu gefährlich, zu auffällig, weil ich nicht des Dänischen mächtig war. Aber für Norddeutschland, in Hamburg, in Lübeck, in Stettin, in Berlin, hat man mir Adressen gegeben, wo ich gefälschte Marschpapiere ausfüllen konnte. Ich habe das auch getan, bin dann eine zeitlang sozusagen in Uniform als Uboot zwischen Hamburg, Berlin, Stettin und Lübeck, und wieder Hamburg, herumgefahren. Zuletzt war das schon etwas gruselig, weil da in Berlin an den Lichtmasten schon die Soldaten gehangen haben, mit den Schilden vorn: "Ich bin ein Verräter". Und jedesmal wenn die Wehrmachtstreifen, die die Papiere kontrolliert haben, gekommen sind, haben mir dort die Knie gezittert. Und es war für mich das Problem, wieder zu einer geordneten Einheit zu gelangen. Ich wußte ja nicht, wo sich Einheiten befanden, konnte mir also nicht die entsprechenden Papiere ausstellen. Es war übrigens kurios, diese deutschen Stellen, das waren Geschäfte, wo ich nur sagte, ich komme von Struer, von Dänemark, ich bräuchte eine Schreibmaschine, und niemand hat ein Wort gesagt, die haben mich alle nach hinten geführt in irgendwelche Kanzleien oder Büroräume, haben mich mir selbst überlassen, und ich bin wieder weggegangen. In Stettin war dann im Februar 1945 der russische Durchbruch von Stargard, Pommern, und da wurden wir einfach aus dem Zug geholt und an die Front geschickt. Ich war zwar damit an der Front, aber eigentlich erleichtert, weil ich damit wieder in geordnete Verhältnisse gekommen bin. Ich bin dann weiter versetzt worden nach Göttingen, und habe dann noch die letzten Wochen des Krieges mitgemacht, den Übergang der Amerikaner bei Remagen. Im Anschluß daran bin ich in einem Dorf verwundet worden, bin in ein Lazarett nach Göttingen gekommen. Und als die Amerikaner vor Göttingen standen, habe ich auf dem Dachboden Zivilkleider über meine Uniform angezogen und mich in die Wälder des Thüringerwaldes aufgemacht und dort die Uniform abgelegt, mein Soldbuch weggeworfen, und war damit Zivilist. Das Problem war jetzt, auf die amerikanische Seite hinüberzukommen. Die Amerikaner sind vorgedrungen. Ich war auf einem bewaldeten Hügel. Auf der einen Seite waren noch die Deutschen mit Geschütz-batterien aufgefahen, und auf der anderen Seite kamen amerikanische Sturmgeschütze, und haben über meinen Hügel hinübergefeuert. Ich habe überlegt, einfach im Morgengrauen auf die Amerikaner ganz ohne Deckung zuzugehen, in der Hoffnung, daß sie nicht schießen werden. Das habe ich auch getan.

Sie haben zwar ihre Gewehre auf mich gerichtet, heruntergerissen, haben aber nichts getan. Ich bin also einfach durch die Linie durchgegangen und war damit auf amerikanischer Seite. Auf dem Weg zurück, auf der Straße nach Süden, hat mich dann ein amerikanischer Soldat angeschrien, und mich zurückgerissen. Ich verstand nicht, was er wollte, bis ich begriff, daß die Straße vor mir noch vermint war. Ja, und dann bin ich von Göttingen unter vielen aufregenden Erlebnissen zu Fuß nach Tirol gegangen, quer durch Deutschland. Nach Wien konnte ich nicht, weil ich ja keinerlei Papiere hatte. In Tirol habe ich eine provisorische Identitätskarte bekommen. Es gab damals eine Ausgehbegrenzung. Man durfte sich nur drei Kilometer, oder sogar nur einen Kilometer, von dem Ort, in dem man wohnte, entfernen. Überall gab es Straßensperren. Ich lag also in Fieberbrunn, und einen Splitter hatte ich noch im Bauch, der zu eitern begann. Und ich bin da an dem Fronleichnamstag 1945 - es hatte eben noch geschneit - in ein Tal hinein und über das Kitzbühler Horn - die Straßen konnte ich nicht benützen, weil sie kontrolliert waren - und nach Kitzbühel hinuntergegangen, schon mit hohem Fieber. Dort habe ich mich aufgemacht, ins Spital, bin sofort operiert worden. Der Splitter wurde entfernt, aber sie haben gesagt - eine lettische Ärztin hat mich operiert - sie könnten mich nicht behalten, weil ich keine gültigen Papiere hätte, haben mich aber an einen Bauern verwiesen, der mich für ein paar Tage nach der Operation aufgenommen hat. Und dann bin ich in die Kitzbühler Alpen hinaufgestiegen, dann in die Rofangruppe, und in Alpbach habe ich nette Leute gefunden, die mich behalten haben, eine zeitlang wenigstens. Dann bin ich ins Karwendel hinaufgestiegen, und dort wurde ich damit betraut, eine Schutzhütte auf dem Lamsenjoch zu bewachen, weil einiges dort schon gestohlen wurde. Ich bin da hinaufgestiegen, und habe, weit und breit in dieser Gegend allein, in dieser Schutzhütte gewohnt. Zweimal in der Woche sind marokkanische Truppen vorübergekommen, um Nachschub von Schwaz in das Dorf nördlich des Karwendel - Hinterriß, - das von österreichischer Seite keinen Straßenzugang hatte, zu bringen. Jetzt gibt es einen Straßenzug, angeblich. Ich hatte großes Glück dort, weil ich, nachdem diese Marokkaner schon das Haus kontrolliert hatten, eine Sendeanlage entdeckt habe, Panzerfäuste und Handgranaten. Das habe ich alles im Kar unterhalb der Lamsenspitze deponiert, und unter Steinen zugedeckt liegt es heute sicher noch dort. Dann bin ich in die Ötztaler Alpen hinaufgestiegen, und habe mir ein bißchen Geld verdient, dadurch, daß ich die Leute auf die Wildspitze hinaufgeführt habe,

nich als Bergführer betätigt habe. Während dieses ganzen Sommers 1945 habe ich überlegt, ob ich also von meinen Bergen da wieder hinunter soll, getragen von einem gewissen Kulturskeptizismus einerseits, nach all den Erfahrungen des Krieges. Während der ganzen Zeit hatte ich zwei kleine Bücher mit mir herumgeschleppt, das eine war die Anthropologie von Kant, das andere war der "Cornet" von Rilke. Meine Neugierde war dann doch zu groß, und ich habe mich doch entschlossen, nach Wien zurückzukehren, was ich dann im November 1945 getan habe, wobei mich die amerikanischen Kontrollen aus dem Zug geholt haben, weil ich nur einen französischen Entlassungsschein hatte, der für die Amerikaner, und dann auch für die Russen, keine Gültigkeit hatte. Und ich war aber an der Enns, also schon nahe bei Wien, und ich bin in der Dämmerung vor der Ennsbrücke auf einen fahrenden Zug aufgesprungen, und kam so nach Sankt Valentin, auf der anderen Seite der Enns;- das war so ein Waggon, der außen durchgehende Trittbretter hatte, und wo man in die einzelnen Coupes nur von außen hineinkam. Ich bin auf den Trittbrettern herumgewandert, jeweils beobachtend, wo die russischen Kontrollen gehen, konnte sie doch dann nicht vermeiden... die haben aber meinen französischen Entlassungsschein angesehen, und sind dann wieder abgerauscht, sie haben mir also nichts getan. Und ich bin auf diese Weise nach Wien gekommen, in einer elendskalten Nacht. Die Waggons hatten damals noch keine Fenster. Dann war ich in Wien und habe inskribiert, mein Studium begonnen, und an der Musikakademie die Aufnahmeprüfung in Geige gemacht, und bin prompt durchgefallen. Ich habe sie im nächsten Semester noch einmal gemacht und bin ganz glimpflich durchgekommen. Mein Lehrer Gottfried Feist war das, er hat gesagt: Sie lügen, das ist überhaupt nicht wahr! Er hat sich also nicht denken können, wie das geschehen ist. Feist war ein Sevcik-Schüler, hatte in den zwanziger Jahren ein Streichquartett, mit dem er auch Schönberg gespielt hatte, und zum Schönberg-Kreis gestoßen ist. Er hat mir auch zu einem für mich ganz wesentlichen Erlebnis verholfen. Ich bin in die Stunden gekommen - die meisten Schüler mußten also bei Beginn des Unterrichts da sein, und wer letztes Mal jeweils am besten gespielt hatte, der kam als erster dran, wer am schlechtesten gespielt hatte, der kam als letzter dran. Nur ich, nachdem ich ja auch an der Universität war, überdies Musiktheorie studierte, bei Alfred Uhl, und auch Schulmusik machte, durfte auch später kommen. Feist war noch einer von den ganz autoritären Lehrern... ich hatte eine Kollegin, die schlecht vorbereitet war, und ich habe erlebt, daß er ihr die Geige in den Koffer eingepackt hat, sie hinausgeführt hat, sie die Stie-

gen hinabgestoßen hat, die Geige nachgeschoben hat, und ihr nachgerufen hat: Lernen's kochen! Ich bin also gekommen, bin die längste Zeit nicht drangekommen, es war schon halbsieben oder so, und als er fertig war, hat er gesagt: "Sie kommen jetzt mit mir, wir gehen hinüber ins Konzerthaus." Das war 1946, glaube ich. Und wir sind also hinübergepilgert, in den Schubertsaal, und da gab es ein Konzert. Er hat mich mit einem Herrn bekannt gemacht, und ich bin zwischen meinem Lehrer Feist und diesem Herrn gesessen. Das war der von mir so verehrte Josef Polnauer von der IGMM, ein Schönbergschüler, Atlatus von Schönberg durch viele Jahre. Feist hatte eine Partitur mitgebracht, er hat mir die Partitur gegeben, und ich mußte nun umblättern. Aufgeführt wurde die Suite op. 29 von Schönberg. Das war eine der ersten, wenn nicht die erste Schönbergaufführung nach dem Krieg, und ich hatte große Mühe, im richtigen Augenblick umzublättern, damals noch. Das war mir etwas völlig Neues, ein völlig fremdes Element, aber meine Neugierde war geweckt, und ich bin dann im Anschluß daran zu allen Schönberg-, Webern-, und Berg-Aufführungen gegangen. Ich war dann sehr bald sozusagen am Untergrundkonzertleben Wiens beteiligt. Die offiziellen Stellen in Wien - in ganz Österreich - waren praktisch für einen jungen Komponisten völlig verschlossen. Es gab keine Förderungen, es gab keine Subventionen. Aber es gab sehr viele interessierte bildende Künstler auch aus anderen Bereichen, und auch Musiker, die sich selbst Aufführungsmöglichkeiten gesucht haben. Die Frau des Bildhauers Fritz Wotruba war sehr rege im Kulturleben tätig und hat alle möglichen Orte ausfindig gemacht, wo man kleine Konzerte machen konnte, in Geschäften auf der Kärntnerstraße, in Kellerlokalen, in Kulturvereinigungen, im Kreis, das war hinter dem Volkstheater, eine Kulturvereinigung, die einen Saal hatte, in der Neuen Galerie in der Neudeggergasse. Und damals gab es einen kleinen Kreis von Musikern, die an diesen Orten konzertierten, und ich habe mit großem Interesse als Geiger mitgemacht, und es sind dann viele Stücke für mich geschrieben worden. Zu dem Kreis hat vor allem der ältere und im damaligen Musikleben schon viel besser eingeführte Paul Kont gehört, mit dem ich auch sehr viel über Musik, über Komposition, diskutiert habe, und der mich mit seinen Ideen, vor allem zum Lied - er hat ja über fünfhundert Lieder geschrieben - bekannt gemacht hat, und mich damals auch kompositorisch durchaus beeinflußt hat. Hans Kann hat dazugehört, als Pianist, Gerhard Wunsch als Pianist. Erst viel später, Jahre später ist Kurt Schwertsik da

gelegentlich dazugestoßen, und wir haben damals auch sehr viel improvisiert. Hans Kann kannte ich schon aus der Zeit des Krieges. Sein Vater hat mir damals noch - das gab es nicht zu kaufen - das Mendelssohn Violinkonzert geschenkt. Der war ein jüdischer Komponist, das war also nicht im Handel. Vater Kann war mir sehr gewogen, schon durch den Umstand, daß ich damals angeblich das Mendelssohn-Violinkonzert vom Blatt heruntergespielt habe. Das war 1941. Ein weiterer Ort unserer Tätigkeit war dann auch besonders der Art Club, der Strohkoffer, wo wir sehr vieles gespielt haben, von uns, von Kont, von mir, später dann auch von Gerhard Lampersberg, aber auch sehr viel Strawinsky, Hindemith und dergleichen. Auf diesem Weg bin ich damals auch zum ersten Mal ins Konzerthaus gekommen. Eine Violinsonate von Paul Kont, dann auch seine Kantate für Solovioline und fünf Bläser habe ich gespielt. Über diese Tätigkeit und über Kont bin ich dann auch in die IGNM gekommen, in den Kreis der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, in der es damals noch viele Leute aus der unmittelbaren Umgebung Schönbergs gab, wie Polnauer. Der Präsident war damals Friedrich Wildgans, und Erwin Ratz hat zum engsten Kreis gehört. Kennen Sie vielleicht sein Buch der Formanalyse?...

Sierek: Nein, ich werde es mir aber ansehen. Danke für den Hinweis...

Cerha:..., in dem er sehr vieles von dem verarbeitet hat, was er zusammen mit Schönberg analysiert hat. Ich wurde dann ziemlich bald - noch vor 1950 - in den Vorstand als Vertreter der Jungen gewählt, und habe an den Konzertveranstaltungen der IGNM intensiv teilgenommen. Das hat den musikalischen Horizont damals sehr erweitert. Viele dieser kleinen Konzerte fanden im vorderen Saal der Musikakademie, im letzten Stock oben, statt, vielfach nur vor dreißig oder zwanzig Leuten. Also es war ein ganz intimer, ganz enger Kreis, vor dem diese Konzerte stattgefunden haben. Ich habe dort die europäische Erstaufführung der Schönberg-Phantasie gespielt, aber auch vieles andere, Reger, Milhaud und sehr viel anderes noch, selbstverständlich die Werke der jungen Komponisten damals.

Sierek: Und haben Sie dann auch eigene Stücke gespielt?

Cerha: Ja freilich, meine erste Violinsonate habe ich damals geschrieben, dann eine Ballettsuite für Violine und Klavier. Kont hat uns damals weitergereicht - Kann vor allem, und mich - an Friedrich Wildgans, und Wildgans hat in seinem großen Haus in der Waaggasse einen kleinen Abend gemacht, wo er auch die Presse eingeladen hat, und uns - Kann und mich - als Komponisten vorgestellt hat. Die Verhältnisse in den Zeitungen waren

damals völlig verschieden von heute. Das waren, wie gesagt, kleine Konzerte, sogar in der Waaggasse ein privates Hauskonzert, und am nächsten Tag sind sieben oder acht lange Kritiken davon in den Zeitungen zu finden gewesen, während heute große Orchesterkonzerte zum Teil ohne Resonanz in den Zeitungen bleiben, geschweige denn kleine Konzerte. In der IGNM habe ich dann auch Hanns Jelinek kennengelernt, mit dem ich später viel zusammengearbeitet habe, nicht zuletzt auf der Weltausstellung in Brüssel 1958, wo ich Werke von Jelinek gespielt habe, ich glaube auch seine Solosonate, die ich uraufgeführt habe, aber auch die Schönberg-Phantasie op. 47, die Geigenstücke von Webern. Und in der IGNM habe ich damals sehr viele Komponisten kennengelernt: Darius Milhaud, Arthur Honegger, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, und das waren natürlich für mich sehr wichtige Eindrücke, weil ich mich im Zusammenhang mit diesen Begegnungen dann auch mit Kompositionen dieser Leute beschäftigt habe. Mein Unterricht bei Alfred Uhl war ein sich mehr oder weniger auf das traditionelle Handwerk beschränkender. Ich habe natürlich Uhl meine Geigenstücke vorgespielt, später auch mein Minnebüchlein, ein sehr großer Zyklus (-damals war er noch nicht so groß -, er ist schließlich angewachsen auf viermal elf Lieder nach Mittelhochdeutschen Texten,) und auch eine Bratschensonate, von der er so begeistert war, daß er sofort - damals ist eben die Österreichische Gesellschaft für zeigenössische Musik ÖGZM ins Leben gerufen worden, und Uhl war Präsident - dort angerufen hat, und ich habe mit meiner Frau diese Bratschensonate beim nächsten Konzert im Brahmsaal aus der Taufe gehoben, und das wurde damals ein enormer Erfolg. Gleichzeitig war ich durch Gerhard Wunsch, der in der Klasse von Josef Marx war, sehr viel in der Marx-Klasse, weil ich die Kompositionen, auch Kammermusik, seiner Schüler auch dort gespielt habe. Ich war dann auch mit Josef Marx sehr gut bekannt, von dem der Ruf geht, daß er ein unglaublich konservativer Komponist war, und auch ein unerhörter Intrigant, was ich auch unmittelbar erlebt habe.

Trotzdem bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet, weil er mich auf sehr viel Literatur hingewiesen hat, auf die ich sonst nicht gekommen wäre, auf Karol Szymanowski zum Beispiel, der damals ziemlich großen Einfluß auf mich ausgeübt hat, dessen "Nocturne en Tarantella", und auch dessen Violinsonate ich damals als Geiger gespielt habe. Auch das Violinkonzert habe ich sehr gründlich studiert damals. Marx hat mir auch für viele der neueren französischen Komponisten die Augen geöffnet, Debussy, Fauré, Ducas, den er besonders gut kannte. Aber auch die neuen

Russen, die eigentlich bei uns völlig unbekannt waren, habe ich durch ihn kennengelernt.

Ich hatte in den fünfziger Jahren dann auch die Möglichkeit, IGMM-Konzerte zu programmieren. Ganz wichtig waren dann meine regelmäßigen Zusammenkünfte mit Josef Polnauer, mit dem ich vieles an Werken der Wiener Schule analysiert habe, und der mir sehr viele Hinweise gegeben hat, und dem ich sehr verbunden war, bis zuletzt, bis zu seinem Tod. Er war dann in allen Proben, die ich mit der "reihe" für Werke der Wiener Schule gemacht habe, anwesend, und hat mir nach jeder Probe sehr viele Dinge berichtet, von Aufführungen, interpretatorische Hinweise, formale Dinge, Tempofragen. Durch ihn habe ich eigentlich die Werke der Wiener Schule noch unmittelbar aus der Schönberg-Generation mitbekommen, und das ist für meine Interpretation der Wiener Schule dann sehr wichtig geworden, die sich dann ganz wesentlich von der Interpretation der Darmstädter Generation unterschieden hat. Ich hatte erlebt, daß bei Aufführungen in der IGMM oder auch im Konzerthaus für bestimmte Aufgaben eigentlich immer wieder ähnliche Musiker herangezogen wurden, die ich allmählich recht gut kannte, Beispiel: Josef Plichta, ein ganz vorzüglicher Baßklarinettist von der Volksoper. Er hat, wie ich später entdeckte, schon 1946 in der Schönberg-Suite, in die mich Professor Feist geführt hat, die Baßklarinette gespielt, und war sonst bei allen Aufführungen moderner Musik dabei, wie manche andere auch, und war dann bis in sein hohes Alter eines der bewährten Mitglieder der "reihe". Er ist inzwischen schon tot.

1955 fand ein Abend statt, der für mich die eigentliche Geburtsstunde der "reihe" war. Es war ein Konzert im Schubertsaal zum zehnten Todestag von Anton Webern. Michael Gielen hat dirigiert, es waren ausschließlich Werke von Webern auf dem Programm: Trakt-Lieder op. 14, besonders schwierig, das Konzert für neun Instrumente, und ich habe die Geigenstücke gespielt. Wieder habe ich dabei Musiker vorgefunden, die ich schon kannte, und dieser Webern-Abend war für mich als Musiker ein großes Erlebnis, da ich da mitmachen durfte, als Geiger. Am Klavier war Else Stock-Hug, die damals in Wien lebte, weil ihr Mann bei der Atom-Kommission war;- er war Naturwissenschaftler, Mediziner. Ich habe damals überlegt, man müßte eigentlich eine solche Gruppe zusammenstellen, die regelmäßig zusammenarbeitet und Stücke studiert. Vor allem waren die damaligen Aufführungen von Werken der Wiener Schule zum großen Teil ungenügend vorbereitet und interpretatorisch qualitativ reichlich schlecht.

Natürlich war ich damals auch Zeuge der ersten Aufführung der "Lulu" von Alban Berg, nach dem Krieg, im Rundfunk, die Herbert Häfner gemacht hat. Herbert Häfner hat damals auch zum engsten Kreis der IGMM gehört. Er war ein vorzüglicher Pianist, aber er hat diese Werke, auch die "Lulu", damals mit wenigen Proben durchgepeitscht, und diese Werke waren damals ja noch viel schwieriger als heute. Es waren viele Dinge an dieser Aufführung kaum zu erkennen. Natürlich darf ich nicht vergessen, im Schönberg-Kreis auch Ilona Steingruber zu nennen, die wunderbare Sängerin, die alle die schwierigen Werke von Schönberg und Webern, damals gesungen hat, auch die "Lulu" von Berg gesungen hat. Das Haus von Wildgans in der Waaggasse war ein seltsames. Wildgans war Kommunist, -hat sogar kandidiert in Wien für die kommunistische Partei, vergeblich-, aber in seinem Haus hat er beispielsweise Meßgewänder gesammelt, und im Winter wurde massenweise Weihrauch auf den Ofen gestreut. Es hat also gerochen, wie in einer Kirche. Der Duft und die Meßgewänder, angesichts der kommunistischen Einstellung, waren damals etwas Seltsames, an das man sich aber auch gewöhnt hat. Mit Ilona Steingruber habe ich dann sehr viel zusammen gemacht. Später dann auch in der "reihe", hat sie noch viele Webern-Aufführungen mit uns gemacht. Ich darf zu dem Weihrauchduft und den Meßgewändern auch nicht die Biedermeiergläser an der Wand vergessen. sie hat leidenschaftlich antike Gläser gesammelt. Ja, und dann gab es ein weiteres Erlebnis: Eines Tages wurde ich von der Universaledition - ich kannte Schlee damals schon, war aber noch lange nicht beim Verlag - angerufen, es käme ein junger Komponist aus Köln, er würde mit elektrotechnischen Mitteln Töne erzeugen, und möchte in der Universaledition, in der Kanzlei von Schlee, Stücke vorführen, vom Tonband. Dieser junge Komponist war Stockhausen, und es handelte sich um die Studien 1 und 2, die damals eben fertig geworden sind. Die habe ich also damals kennengelernt, und das hat mir eine neue Perspektive geöffnet, das war das eine, und das zweite war, Boulez kam mit seinem "Le Marteau sans Maître"-Ensemble in den Mozartsaal, und diese Aufführung war ein wesentlicher Fixpunkt meiner musikalischen Entwicklung. Darmstadt hat es damals schon lange gegeben, es ist ja sehr bald nach dem Krieg ins Leben gerufen worden, war allerdings noch weit weg von dem Darmstädter-seriellen Stil. Nach dem Krieg hat man dort zunächst einmal sehr viele Werke von Hindemith und Strawinsky nachgeholt, die während des Krieges entstanden sind.

Kont war schon zu Beginn der fünfziger Jahre in Darmstadt, hat uns davon erzählt, ohne jede Begeisterung. Dann hat es sich herumgesprochen, daß Stockhausen, und Boulez, und Mono, dort unterrichten würden, und ich bekam dann durch Vermittlung Karl Schiskes, in dessen Kompositionsklasse ich inzwischen auch schon beinahe beheimatet war, weil ich da auch die Werke dieser Komponisten sehr häufig gespielt habe, von Schwertsik, Zykan, Eröd und anderen... auf Vermittlung Schiskes bekam ich ein Stipendium und bin dann 1956, 1957 und 1958, glaube ich, in Darmstadt gewesen und habe dort also sehr intensiv die ganze serielle Bewegung einerseits inhaliert, sehr interessiert, sehr neugierig, sehr gründlich, aber mit einer gewissen inneren Distanziertheit. Ich besuchte Stockhausens Kompositionsseminar. Dort habe ich auch ein Stück gemacht, das sich allerdings wesentlich von den seriellen Produkten dieser Zeit unterschieden hat. Es ist das erste Stück, das in der Universaledition verlegt wurde, "Enjambements". Das ist ein Stück für sechs Instrumente. Davon sind drei, und im großformalen Aufbau alle sechs, aleatorischen Möglichkeiten unterworfen. Und ich hatte mir damals Rollen vorgestellt (- das Stück sollte in Darmstadt aufgeführt werden -), auf denen das Stück abläuft, also wie eine Tora-Rolle, die man weiterrollen konnte, nach vorne und nach hinten, und so die einzelnen Großabschnitte, wenigstens bei den drei zentralen Instrumenten, wählen konnte. Die drei anderen Instrumente reagieren nur auf bestimmte Elemente dieser drei zentralen Instrumente. Das war nicht möglich, und so ist es also dort nicht zur Aufführung gekommen. In der Universaledition ist das Stück auf aufgetrennten Blättern publiziert worden. Meine alte Idee von einer Gruppe von Musikern, die ständig zusammenwirkt, und wirklich die Möglichkeit hat intensiv zu arbeiten, und erst dann aufs Podium zu gehen, wenn die Stücke wirklich "stehen", habe ich in Darmstadt mit Schwertsik wieder besprochen, das war 1958, und im weiteren Verlauf ist es damit zur Entstehung der "reihe" gekommen. Von da weg kennen Sie meine Entwicklung als Musiker ja schon relativ viel besser.

Ja natürlich, Ernst Krenek habe ich schon sehr früh kennengelernt. Er ist seit damals immer wieder zu mir gekommen, wenn er in Österreich war, und ich war schließlich mit ihm sehr eng befreundet. Und er war sehr gerührt, hat dann für die "reihe" ein Stück geschrieben, das uns gewidmet ist, und war noch in seinem hohen Alter so interessiert, daß er aus freien Stücken die "Keintate", deren Text von Ernst Kein, ins Englische übersetzt hat.

Er war auch bei mir. Ich habe damals am Salzgries gewohnt, in der Innenstadt, und er hat eines Tages bei mir eine Partitur gesehen. Er hat gefragt: "Was ist das?" Das waren meine "Espressioni fondamentali", die ich in Rom geschrieben habe. 1957 war ich ein halbes Jahr lang in Rom, habe mich dort sehr wohl gefühlt, habe den italienischen Komponisten Goffredo Petrassi dort kennengelernt. Mit Sylvano Bussotti habe ich seit Darmstadt zusammengearbeitet. Er hat ein Stück für mich geschrieben. Krenek hat die "Espressioni" bei mir gesehen, und er hat gesagt: "Ich brauche ein Stück für ein Programm, ich mache ein Orchesterkonzert, bei dem ich mein Orchesterstück uraufführe, und ich brauche noch eine Programmnummer, könnte ich das machen?" Ich war begeistert, und er hat es tatsächlich angesetzt. In Berlin war dann die Uraufführung der "Espressioni fondamentali", das war 1958 oder 1959. Das war ein enormer Erfolg, und Bärenreiter war dort und hat das Stück sofort in Verlag genommen. Mittlerweile habe ich das Stück zurückgeholt und es ist jetzt bei Doblinger. Michael Gielen hat das Stück dann oft dirigiert. Ich habe vor kurzem selbst eine Produktion mit dem Rundfunkorchester gemacht. Ich wollte noch erwähnen, daß ich natürlich in dieser Zeit auch mit Ivan Eröd gespielt habe, auch in Darmstadt anlässlich der Aufführung meiner "Deux Eclats". Übrigens wurden sie heuer in Darmstadt von Ernst Kovacic wieder gespielt, und haben immerhin auch ein kleines Aufsehen erregt, ist mir berichtet worden. "Formation et Solution" haben wir auch damals in Darmstadt gespielt.

Sierek: Ich habe alle Beteiligten gefragt, wie der Name für das Ensemble "die reihe" entstanden ist, und dabei mehrere Versionen als Antwort erhalten.

Cerha: Der Begriff hatte eine dreifache Funktion für uns, einmal "Reihe", weil es nicht eine einzelne isolierte Veranstaltung sein sollte, sondern eine kontinuierliche Pflege Neuer Musik, und zwar nicht nur Neuer Musik, sondern es sollte der Weg gezeigt werden - es war durchaus eine didaktische Absicht dahinter - der zu jeweils den neuen Elementen geführt hat. Also diese historische Entwicklung war mir als geschichtsbewußten Menschen enorm wichtig. Das war die eine Bedeutung, die andere hing zusammen mit der dodekaphonischen "Reihe", und die dritte war, daß "die Reihe" damals Das Publikationsorgan der Univer= sitedition für Neue Musik war, in dem die ganz wichtigen Artikel von Boulez und Stockhausen - "Wie die Zeit vergeht", und dergleichen.. diese grundlegenden Aufsätze - erschienen sind. Das waren also die drei Facetten dieses Begriffes, auf den wir uns dann geeinigt haben.

Sierek: Nach zehn Jahren Konzerttätigkeit mit der "reihe" blicken Sie bereits auf vierzig Konzerthausabende zurück, und anstatt eines ersten angebrachten Jubiläums mit öffentlichen Auszeichnungen und breiter gestreuter Anerkennung, kommt es zu organisatorischen Problemen, ob diese Konzertkarten jetzt zehn oder fünfzehn Schilling kosten dürfen, ob das vertretbar wäre, oder nicht, und wie man sonst die Organisation bewerkstelligen sollte. Anstatt daß man die Künstler von der administrativen Last befreit hat und sagt, endlich haben wir jemanden, der sich kompetent der künstlerischen Aufgaben annimmt, und ihm das Organisatorische erleichtert, ist es eigentlich auf Sie als Künstler zurückgefallen, der Sie zusammen mit Ihrer Frau die meiste Arbeit gemacht haben. Der damalige Generalsekretär Peter Weiser hat im Vorprospekt Ihre Konzerttermine nicht angeführt, und Sie bis zum Schluß im Ungewissen gelassen, während die zwei Organisatoren Jeunesses Musicales und das Konzerthaus auf ihrem Rücken geschäftliche Interessen ausgekämpft haben.

Cerha: Ich muß hinzufügen, daß der Jeunesses Musicales ein wesentlicher Anteil an der Entstehung der "reihe" zukommt - der Leiter war damals Joachim Lieben - und Lieben ist es eigentlich zu verdanken, daß wirklich alle unsere Pläne in die Praxis umgesetzt wurden. Man darf nicht vergessen, heute ist der Begriff "Ensemble" ein ganz selbstverständlicher. Es gibt in allen Städten Ensembles für Neue Musik, für Alte Musik. Damals gab es nur Orchester und Streichquartette. Das einzige Ensemble auf der Welt, das es gab, war "Domaine Musical" von Boulez, der auch unerhört um dieses Ensemble zu kämpfen hatte. Ich habe selbst erlebt, daß er niemanden hatte, der die Pulte aufstellt. Er hat selbst die Pulte aufgestellt bei einem Domaine-Konzert. Das Zweite war auch, wo die Säle hernehmen, wo geprobt werden sollte, das ist dann meistens im Konzerthaus gegangen, dann die Schlaginstrumente, woher die nehmen? Röhrenglocken zum Beispiel, gab es fast keine in Wien. Die Oper hatte welche, und die Symphoniker hatten einen Glockenturm, das war alles. Der Rundfunk hatte damals noch gar keine Röhrenglocken. Und da hat also Lieben sich verwendet, in der Oper die Röhrenglocken zu borgen, und hat die Glocken, die wir gebraucht haben, in seinem Sportwagen gebracht, - das Fenster hinuntergekurbelt und diese heraus schauen lassend.. die Kreuzung Schwarzenbergplatz ist damals noch persönlich geregelt worden. Er wurde beim ersten Mal angehalten, er könnte so nicht fahren, und er hat dem Polizisten eine Flasche Wein gebracht und ist also immer mit den Röhrenglocken zwischen der Oper und dem Konzerthaus hin- und hergefahren.

Also es war etwas sehr Abenteuerliches.

Sierek: Das hat er mir erzählt. In diesem Fall war es dann doch so, daß ein Organisator mitanzupacken begann, in Bereichen, die eigentlich nicht seine Aufgabe waren.

Cerha: Er hat uns überall den Rücken gestärkt. Und dann hatten wir eine sehr gute Zusammenarbeit mit Egon Seefehlner. Da gab es aber dann das Musikfest, auf dem wir zum ersten Mal international vorgestellt worden sind, wo wir drei Konzerte gemacht haben, 1961 glaube ich. Dieses Musikfest hat aber für das Konzerthaus ziemliche Schulden gebracht, und die Schulden waren einer der Gründe, warum Egon Seefehlner das Konzerthaus verlassen hat, oder verlassen mußte. Und es kam Peter Weiser, und da war plötzlich alles anders, viel komplizierter. Der Grund: Weiser hatte keine Ahnung von Neuer Musik, und es war ihm ein Dorn im Auge, daß er bei Programmen, die geplant waren, nicht mitreden konnte, weil er ja weder die Komponisten noch die Stücke kannte. Die Zusammenarbeit wurde schließlich mit ihm eine ziemlich schwierige, und dann kam es ja zum großen Krach. Aus Ihren Interviews habe ich gelesen, daß die Leute sich nicht mehr erinnern konnten, warum der Krach eigentlich stattgefunden hat. Es war sehr einfach, er hat in aller Öffentlichkeit bei einer Pressekonferenz gesagt, daß es in Österreich keine Komponisten Neuer Musik gibt, und daß es in Österreich auch gar keine Musiker gibt, die Neue Musik spielen könnten, und das zu einer Zeit, zu der wir schon zwei Konzerte beim Warschauer Herbst gemacht hatten, ich glaube das war schon 1960 auf unserer ersten Auslandsreise. Damals war Warschau noch ziemlich finster und abenteuerlich, allerdings gab es schon überall aus Europa Komponisten und Publikum.

Sierek: Da war Polen in puncto Neuer Musik sehr fortschrittlich. Hatte das vielleicht mit der für den Kommunismus typischen Kulturpolitik zu tun?

Cerha: Auf kulturellem Gebiet waren die Polen immer sehr eigenständig. Die russische Linie haben die nie mitgemacht. Und es wurde da alles aufgeführt, Penderecki, und nicht nur die polnischen Komponisten, sondern auch die ganze internationale Avantgarde. Meine "Relazioni fragili" haben wir dort mit unserem Ensemble gemacht. Wir waren überrascht. Sie haben uns einfach ein polnisches Flugzeug geschickt und unsere ganzen Instrumente, und uns, dort hineingepackt, und wieder zurückgebracht. Und in Paris hatten wir damals schon konzertiert, zwei unserer schönsten Konzerte, die wir jemals gemacht haben, im Ancient Conservatoire, einem Raum mit einer traumhaften Akustik, also im alten Konservatorium, das heute noch existiert. Da haben wir

zwei Konzerte gemacht, in welchen wir Schönberg, Webern und auch Zeitgenossen, mehrere Österreicher, aber auch - welche Kühnheit damals - sehr viel Französisches gespielt haben, die Mallarme-Lieder von Ravel, die Japanischen Lieder von Strawinsky, und die "Impovisations sur Mallarme" von Boulez, und damals enorme Kritiken hatten. Vor allem wurde damals schon festgestellt, wie sehr sich unsere Webern-Interpretation von der damals geläufigen unterscheidet. Boulez selbst hat Webern noch in unerhört raschen Tempi gemacht, die vielen Ritardandi kaum merklich. Also es war eigentlich im weiteren Sinn ein technisierter mechanischer Ablauf, der da stattgefunden hat, im Gegensatz zu der Betonung der formalen Gliederung und des Atmens bei den Ritardandi, wie mir das von Polnauer noch in Erinnerung war und auch meinem persönlichen Empfinden sehr entsprochen hat. Wir haben dann wiederholt in Paris Webern gespielt, immer mit großem Erfolg, und wir haben dort auch beim Festival d' Automne einmal sämtliche Werke von Webern aufgeführt, und ich war mit dem Orchester des MDR - des Norddeutschen Rundfunks - und dessen Chor, dort, und habe praktisch fast alle Werke Anton Weberns in Paris aufgeführt.

Die öffentliche Behauptung, daß es keine österreichischen Komponisten und keine Musiker gäbe, in Hinblick auf Neue Musik, nachdem es doch die "reihe" gab, und wir schon so viel aufgeführt hatten, auch im Ausland, das war ein solcher Affront, daß Ligeti, Schwertsik und ich, übereingekommen sind, das Konzerthaus zu verlassen und uns auch nicht mehr aufführen zu lassen. Wir haben das dann auch die längste Zeit durchgehalten. Der Boykott ist dann nur durch Rundfunkkonzerte durchbrochen worden, die der Rundfunk im Konzerthaus gemacht hat.

Sierek: Das hat also dann noch die übrige Amtszeit von Peter Weiser gedauert...

Cerha: Ich weiß nicht, ob man das in aller Öffentlichkeit sagen sollte, er hat ja auch versucht, mich dazu zu bringen, die "reihe" aufzugeben und hat mir einmal eine Karriere als Orchesterdirigent versprochen, wenn ich die "reihe" aufgebe. Aber mir war die Sache mit der "reihe" wichtiger, als Wald- und Wiesenkonzerte mit Orchestern zu machen.

Sierek: Ihre Frau hat mir erzählt, Sie hätten auch in Berlin eine Chance als Orchesterdirigent gehabt, wenn Sie das interessiert hätte.

Cerha: Ich wurde von Seefehlner nach Berlin geholt, zur Eröffnung der Deutschen Oper Berlin, 1962, und es sollte dort mit dem

Ballett - Tatjana Gsowski war damals noch die Leiterin des Balletts, - sie war eine wunderbare Choreographin - "Marteau sans Maitre" gemacht werden. Das Stück hat sich als zu schwierig herausgestellt. Man hatte auch keine Altstimme am Haus, die es machen konnte. Und so habe ich dann die "Improvisations sur Mallarme" von Boulez gemacht, und die "Illumination" von Benjamin Britten. Diese Stücke habe ich zwei Jahre hindurch betreut, und dann auch mit dem damaligen RIAS-Symphonieorchester viele Konzerte gemacht. Darunter, für Berlin ganz revolutionär, habe ich dort zum Beispiel meine "Mouvements" uraufgeführt, vor einem auf solche Dinge völlig unvorbereiteten Publikum. Ich bin übrigens nach einem solchen Konzert mit einem Kreis von jungen Leuten bekannt geworden, darunter mit einem Mädchen.. wie hat sie geheißen? - die spätere Terroristin, die sich dann im Gefängnis umgebracht hat..

Sierek: Ich weiß von einer Baader Meinhof-Bande, Ulrike Meinhof?

Cerha: Ulrike Meinhof, ja! Ich habe sie damals kennengelernt. Sie war immer wieder in meinen Konzerten und wir haben uns nach den Konzerten häufiger gesehen.

Sierek: Worüber haben Sie da gesprochen?

Cerha: Alles mögliche, Kulturpolitik, Politik im allgemeinen, die Situation in Europa. Sie war damals eine sehr lustige, eine sehr heitere, fröhliche Person, die gerne gelacht hat, auf Witze eingegangen ist. Ich war sehr überrascht über die Entwicklung, die die Sache dann genommen hat.

In Berlin habe ich auch die erste Aufführung nach dem Krieg, der Altenberg-Lieder von Berg, gemacht. Das war damals noch ganz abenteuerlich. Ich bin mit dem Expresß-Zug, der vom Franz Josefs Bahnhof wegging, nach Berlin hinaufgefahren. Die erste Zeit bin ich noch mit dem Zug gefahren, erst später geflogen, über Frankfurt. Ich habe die Partitur der Altenberg-Lieder bekommen, habe angefangen zu studieren und wollte meine dirigentischen Eintragungen in die Partitur machen, und bin plötzlich stutzig geworden, habe gesehen, das ist ja geschrieben, das ist ja nicht vervielfältigt, ist das am Ende das Autograph? Ich habe gefragt in der Universaledition, und sie haben mir gesagt, jaja, das ist das Autograph, wir haben nur dieses eine Exemplar, ohne eine einzige Photokopie. Ich habe gesagt, ich brauche auch eine Photokopie für die Technik, die das Konzert aufnimmt. Und so bin ich also da hinaufgefahren zu diesem Konzert, mit den zwei einzigen Partituren der Altenberglieder, habe der Technik das Autograph gegeben, und habe selbst aus der Photokopie dirigiert, in die ich also meine Eintragungen gemacht habe.

Der Technik habe ich natürlich nicht gesagt, daß das das Auto=graph ist. Das hätte ich sonst am Ende nicht mehr zurückbekom=men. So sind die Dinge damals noch gelaufen.

Sierek: Aus der Wochenpresse Nr. 45 vom 8. November 1978 habe ich einen sehr schönen Artikel von Gerhard Mayer herausgesucht. Da ist gerade Ihre zweite Konzertperiode im Konzerthaus ange=laufen, der Zyklus "Wege in unsere Zeit". Das war ja dann mit pädagogischem Hintergrund und Zusammenarbeit mit den Mittel=schulen, noch straffer durchkonzipiert als die Konzertserie zwischen 1959 und 1969. Diese Periode ist bis 1983 gelaufen.

Cerha: Die letzten Jahre wurde der Schwerpunkt dann schon ganz auf die Neue Musik verlagert, nicht mehr auf die historische Entwicklung. Auf die historische Entwicklung hinzuweisen, war mir immer ein großes Anliegen. Wir haben im zweiten Programm der "Wege in unsere Zeit" Ravel und Debussy gemacht. Aber schon in der ersten Periode haben wir einen ganzen Abend - was damals ungewöhnlich war - Hindemith gemacht, und einen ganzen Abend Varese. Von Varese war in Österreich nichteinmal der Name ge=läufig.

Sierek: Am 10. Dezember 1983 haben Sie im Schubertsaal offiziell die Leitung der "reihe" zurückgelegt. Sie und Ihre Frau, die an der Organisation und Gestaltung der Programme und Programmtexte wesentlich mitbeteiligt war, haben das Ensemble sozusagen an Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber zur alleinigen Verantwor=tung übergeben, und die "reihe" hat sich dann auf völlig neuer Basis als Verein konstituiert. Wollten Sie damit nun mehr Zeit für Ihr eigenes kompositorisches Schaffen gewinnen?

Cerha: Das war es gar nicht so sehr. Es hing damit zusammen, daß unser Ensemble in wichtigen Positionen langsam alt wurde. Man hätte nun alte Mitglieder gegen junge austauschen müssen, die noch wenig Routine, wenig Werkerfahrung gehabt hätten. Man hätte sozusagen eigentlich ein neues Ensemble formen müssen, und die ganze Arbeit, wie sie mit der "reihe" stattgefunden hat, wieder=holen müssen. Ich habe mich gefragt, warum soll ich das noch=einmal tun? Es soll doch eigentlich jemand aus der jüngeren Generation tun. Schwertsik und Gruber sind ungefähr zehn Jahre oder mehr, jünger als ich. Sie waren an Programmen interessiert, die auch teilweise anders ausgesehen haben, als die Programme, die ich gemacht habe, und Dinge nachgeholt haben, die ich nicht gemacht habe, zum Teil aus Zufall, zum Teil aus Absicht nicht

gemacht habe. Sie haben im Verhältnis weniger Wert darauf gelegt, ein homogenes interpretatorisch fähiges Ensemble herzustellen, und daher kann man ein wenig jetzt von einem Vegetieren des Ensembles sprechen, im Verhältnis zu der hohen Blüte, auf der es einmal gestanden ist.

Sierek: Es hat ja Überlegungen gegeben, daß das Publikum doch auch von einem homogenen Programmkonzept abhängig ist, und sich aber verläuft, wenn man buntes Programm liefert, Publikum, das auch sozusagen verbrieft Gleichgesinnte vorfinden möchte, Publikum auch, das sich nicht einsam fühlen möchte.

Cerha: Wir haben ja unser Unternehmen "Wege in unsere Zeit" unter anderem deswegen gestartet, um einen Teil des Publikums, das sich in den viel kleineren und viel weniger gut eingeführten Räumen, wie im ORF-Sendesaal und im Museum des 20. Jh. etwas verlaufen hatte, wieder zurückzugewinnen, das waren vor allem sehr viele Bildende Künstler, sehr viele Ärzte, Amateurmusiker. Zu diesem Zweck haben wir eigentlich dieses Unternehmen gestartet, das dann auch einen unerwartet großen Erfolg hatte. Im ersten Jahr hätten wir den Mozartsaal zweimal ausverkauft haben können, für jedes Konzert.

Sierek: Und wie haben Sie es als Komponist empfunden, nach 1983, haben Sie da ein bißchen mehr Raum bekommen? Denn die Kompositionen, die Sie nach dieser Zeit geschrieben haben, klingen danach. Alles was Sie durch die Beschäftigung mit der Unzahl verschiedener Stilrichtungen, durch das Einstudieren der verschiedensten Werke als Lehrstoff aufgenommen haben, scheint in höchst entspannter Weise in Ihre eigenen Werke eingeflossen zu sein. War das auch Ihr Gefühl?

Cerha: Es gab ja für mich Anfang der siebziger Jahre eine gewisse kritische Phase im Komponieren. Einerseits hatte ich ja erst damals Anfang der siebziger Jahre die Partiturausführung der "Spiegel" fertiggestellt, und dann ebenfalls Anfang der siebziger Jahre, die vor den "Spiegeln" liegende "Fasce"-Partitur reingeschrieben, und Anfang 1964 die "Symphonien" geschrieben, und die "Exercises", mit beiden Werken mich schon von der Klangflächenkomposition losmachend. Und 1970 war ein Wendepunkt, nach der sehr persönlichen Möglichkeit, vor allem der "Exercises". Wie sollte es nun weitergehen? Da habe ich mich eines Tages entschlossen, wieder auf die Götter zurückzukommen, die mich auf diesen Weg geführt haben, wenigstens einige Schritte zurück zu machen, zum Geist Weberns, und habe da die erste "Langegger Nachtmusik" komponiert.

Sierek: Da ist ein unglaublicher Unterschied. Das klingt nach der Leichtigkeit eines Strauß-Waltzers.

Cerha: In der "Langegger-Nachtmusik I" waren ja diese Webernzyklen von kleinen Stücken Vorbild. Es sind sehr viele solche Zellen in der ersten Langegger-Nachtmusik, ich glaube achtundzwanzig, die eigentlich in sich alle autonome Stücke sind. Die sind in Beziehung zueinander gesetzt; also enge Kleinräumigkeit. Ich habe damals von Moldenhauer etliches bekommen, an den zu meiner großen Verärgerung der Webern-Nachlaß verkauft wurde, das war meine einzige Auseinandersetzung mit Polnauer, denn das Geld, um den er damals verkauft wurde, hätte ich also sicher damals bei Banken oder bei irgendwelchen Sponsoren innerhalb von vierzehn Tagen aufgetrieben. Mittlerweile wurde er von Paul Sacher um das Fünfzehnfache des damaligen Preises angekauft, ist aber dort wenigstens wirklich in guten Händen, wie ich mich jetzt in Basel überzeugt habe... Ich bin also in gewisser Hinsicht noch einmal in den Umraum Webern zurückgegangen, und habe versucht, weiterzugehen in die Zukunft, dann ja auch mit dem Doppelkonzert für Geige und Cello, wobei auch durchaus - wie auch im Doppelkonzert, im langsamen Satz zum Beispiel - traditionelle Elemente eingeflossen sind. Heute, nachdem ich den dritten Akt der "Lulu" komplettiert habe, spricht man überall von "meiner Berg-Abhängigkeit". Aber es gibt ein Konzert für Streichorchester von mir, das ich erst jetzt uraufgeführt habe. (Wir hatten ja als junge Komponisten überhaupt keine Chance mit größeren Stücken.) Das war im Februar im Rundfunk zu hören. Da gibt es einen zweiten Satz - ich habe es 1946 geschrieben, ich kannte von Berg so gut wie nichts, vielleicht die Mozek-Bruchstücke - und man sagte mir, der zweite Satz sei so expressiv, das sei also Berg.

Sierek: Wie sind Ihre Zukunftsprobleme, was das Komponieren betrifft. Gibt es da Prinzipien, wonach Sie Ausschau halten, was Sie noch probieren wollen, wozu Sie noch nicht gekommen sind, abgesehen von diesen Rückbesinnungen?

Cerha: Es gab ja dann wieder Sprünge nach Vorwärts, vor allem mit dem Ersten und Zweiten Streichquartett.

Sierek:...ja mit den polyrhythmischen Strukturen...

Cerha:...einerseits, die Vierteltöne andererseits, und auch die Hereinnahme von Elementen aus der außereuropäischen Musik in der "Dritten Langegger-Nachtmusik", und vor allem aus der Papua-nischen Musik im Zweiten Streichquartett.

Sierek: Ich nehme an, daß Sie da ein bißchen gereist sind, mit Ihrer Frau, und sich das also angehört haben, vor Ort?

Cerha: Ich war nie in Neuguinea, obwohl mich das wahnsinnig interessiertieren würde, aber ich glaube, es ist sehr schwierig, diese Musik heute noch vorzufinden. Aber es gibt wunderbare Schallplatten, wo man sich darüber informieren kann. Später habe ich auch Elemente aus der afrikanischen Musik herangezogen, für die Quellen zum Beispiel. Das waren für mich wieder Sprünge in ein völliges Neuland.

Sierek: Sie haben die Vorgangsweise in sehr klaren Worten erklärt, in Ihrem Artikel zu György Ligetis siebzigstem Geburtstag. Ich nehme an, diese Darstellung trifft auch, oder sogar hauptsächlich auf Sie als Autor, und auf Ihre eigene kompositorische Arbeitstechnik zu: "er hat sich das Wesentliche am Erfindenen und an seinen gleichzeitigen polymetrischen und polyrhythmischen Erfahrungen mit eußereuropäischer Musik bewußt gemacht, hat es von unkontrollierten Bindungen an vorgegebene Formulierungen befreit und das jeweilige Prinzip in der einprägsamsten, weil zunächst einfachsten Gestaltung zur Wirkung gebracht. Damit hat er sich selbst den Weg für weitere Differenzierungen und Komplexionen, wie sie in seinem Klavier- und im neuen Violinkonzert (1988 resp. 1990) zu finden sind, freigelegt. Daß wir mit einem verstärkten Interesse für Polyrhythmik, Polymetrik und mikrotonale Bildungen voneinander unabhängig wieder auf verwandte Pfade geraten sind, sei nur am Rande vermerkt." (Zeitschrift 'Die Bühne', Mai 1993, S 4)

Cerha:...zu Zeiten der "Atmospheres", wo er zu mir gekommen ist, die "Spiegel"-Partitur, an der ich gerade geschrieben habe, gefunden hat, und erschreckt ausgerufen hat, Du komponierst ja mein Stück!...

Sierek: Was hatten Sie da für ein Gefühl, war er eifersüchtig?

Cerha: Nein, nein, es gibt wirklich eine gewisse Verwandtschaft in einigen Punkten, zwischen "Atmospheres" und "Spiegel".

Sierek: Ist es nicht so, daß man oft auch... genau, das ist auch ein Zitat von Ihnen, aus der Werkbeschreibung des Doppelkonzerts im Programmheft des ORF vom 26.4.1976: "Wenn zwei Welten zueinander in Beziehung treten, so müssen sie bis zu einem gewissen Grad, um erkennbar zu bleiben, ihre Autonomie wahren."

Cerha: Ich habe mich nie gescheut, Dinge, die mich interessiert haben, mir genauer anzuschauen, und Elemente davon, die ich für meine Zwecke verwenden konnte, aufzunehmen. Gegen Ende des Doppelkonzerts gibt es zum Beispiel ein Zitat aus der Kammer-symphonie von Schreker.

Sierek: Das wird zum Beispiel von unbefangenen Publikum völlig umgekehrt empfunden werden. Für die meisten Hörer fällt ja zunächst einmal Ihre ungeheure Werkkenntnis weg. Das heißt, alles, was Sie an musikalischen Zitaten bringen, zum Beispiel von Satie, kann man vom ungefähren Klangeindruck sagen, das klingt nach Satie, aber auch nur, weil Sie die deutlichsten Segmente heraus- und in einen nochmals verdeutlichenden Kontext hineingestellt haben. Aber die anderen Dinge, die Anklänge an Wagner, Takt 324-336 und Takt 578-581, die Sie nicht als bewußte Absicht erwähnen, die gemessen am Original, bereits in sehr kurzen Anklängen Assotiationen entfalten, und für Hörer nach Wagner klingen, die Wagner im Prinzip eigentlich garnicht kennen, da muß es selbst noch innerhalb des Wagnerschen Idioms, bereits mehr sein als Wagner. Und das halte ich für einen Aspekt, der von Zeitungskritikern jener zahlreichen Artikel, die ich im Zuge dieser Arbeit durchforstet habe, nicht wahrgenommen wurde, daß sie also erkennen konnten, nicht nur, ob dieses Musikstück nach Vergleichbarem klingt, oder nicht, und ob das nun für gut, im Sinn von gut nachgemacht, oder schlecht, im Sinn von epigonal, bzw. gut, im Sinn von bisher ungehört, oder schlecht, im Sinn von beziehungslos ist. Sondern hier ist ein Prinzip nicht nur aufgegriffen, sondern verdichtet-, ja für viele überhaupt erstmals erkennbar geworden. Nur, der Kritiker einer Zeitung, der bereits musikalische Erscheinungen aburteilt, noch bevor etwas für ihn Lobenswertes erkennbar geworden ist, ist sich so vielleicht sicher, als Nichterkennender vom Leser seiner Kritik nicht verworfen zu werden. Wenn ein wahres Interesse an neuer Musik besteht sollte man immer selbst ins Konzert gehen.

Cerha: Durch das, was wir in unserer unmittelbaren Gegenwart sehen, sehen wir auch das Vergangene anders. Darum gibt es ja in der Geschichtsschreibung immer verschiedene Schwerpunkte.

Sierek: Es muß immer jemand da sein, der das Dagewesene nicht nur auch beherrscht, sondern auch die Prinzipien, die in die Zukunft führen, extrahieren kann, und tatsächlich in die Zukunft führt.

Cerha: Es ist die Stelle bei Takt 600 des Doppelkonzerts, da ist die Stelle aus dem Schluß der Schreker-Kammersymphonie zitiert.

Sierek: In meiner graphischen Hörpartitur steht hier nur noch Coda, und Ausklingen, also ich habe hier nur noch die Hüllkurve der Intensität skizziert. Und Sie haben hier noch ein Stück von Schrekers Kammersymphonie untergebracht?

Cerha: Das hat sich so entwickelt, die ganze Stelle dort, das hat die Stelle vorher einfach gebraucht. Es ist natürlich nicht wörtlich zitiert, nur ein grober Umriss.

Man wollte mit Polnauer noch Interviews machen, aber dann war es zu spät. Ich habe ihn so oft da gehabt und habe mit ihm geredet. Er hat mir ein Bild von Schönberg noch vermacht. So eine finstere dunkle Gasse hat es als Hintergrund. Es ist ganz verwandt mit seinen Bühnenentwürfen zur "Glücklichen Hand".

Sierek: Ich habe zu Schönbergs Philosophie erst durch dieses Studium und durch Seminare bei Manfred Angerer gefunden. Und als ich "Stil und Gedanke" gelesen habe, bin ich darauf gekommen, was für eine Kapazität er ist, eben jenseits seiner Selbstversuche, das eigene Werk zu analysieren. Das halte ich für eine erzwungene Reaktion auf die Verständnislosigkeit seiner Umwelt. Aber er hat auch so glasklare Aussagen in all diesen Schriften versteckt.

Cerha: Aber es gibt natürlich heute auch schon vieles, was uns von Schönberg trennt, was eben in seine Zeit hineingehört hat. Ich meine, es ist kein Zweifel, daß ich Schönberg verehere, bewundere, und das viele seiner Werke wirklich ein Teil meines lebendigen musikalischen Bewußtseins sind. Aber ich habe es schon ein paarmal gesagt, ich bin froh, daß ich Schönberg nicht mehr kennengelernt habe, denn diese Dominanz, seine autoritäre Anmaßung hätte ich wahrscheinlich schlecht vertragen.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Cerha: Meine Frau war 1957 und 1958 in Darmstadt mit dabei, und bei unseren ganzen Diskussionen, die dann zur "reihe" geführt haben, war überall meine Frau dabei. Sie hat sich an den Diskussionen auch lebhaft beteiligt, und sie war von Anfang an im Zusammenhang mit der "reihe" organisatorisch tätig. Auch an der Programmgestaltung hat sie einen Anteil gehabt. In den sechziger Jahren hat die Probenorganisation dann Dr. Riessberger übernommen und sie sehr lang geführt, bis er einbekannt hat, daß er in der Nacht nicht mehr schlafen kann, weil er nicht sicher war, ob er bestimmte Musiker auch wirklich angerufen hat oder nicht, ob wirklich alle von einer Probe wissen. Nachdem ja unsere Musiker aus verschiedenen Orchestern gekommen sind, war die Probenorganisation ein sehr nervenbelastendes Unterfangen. Als er sie abgegeben hat, hat dann Kurt Prihoda, den Sie übrigens auch interviewen könnten, lange Jahre die Probenorganisation durchgeführt. Als wir wieder ins Konzerthaus zurückgegangen sind, das war 1978, hat dann meine Frau die Einführungen gemacht und war immer an der Herstellung der Programmtexte beteiligt, die von Anfang an bei unseren Konzerten ziemlich ausführlich waren. Die Organisation war in dieser Zeit sehr viel Arbeit, weil die Orchester Ende der siebziger, achtziger Jahre viel mehr ausgelastet waren, womit es auch immer schwieriger geworden ist, die einzelnen Termine zu koordinieren.

Sierek: Was hat das für Ihre persönliche Motivation bedeutet, daß Ihre Frau da mitarbeitet? War das auch ein Ansporn für Sie, sind Ihre kompositorischen Ambitionen hiervon vollkommen getrennt verlaufen?

Cerha: Die Programmbildung, die Millensbildung, war bei uns eigentlich ziemlich demokratisch. Es kamen immer auch Wünsche von Musikern, das habe ich auch sehr gefördert, um bestimmte Werke aufzuführen, oder Werke, die wir schon gespielt haben, zu wiederholen zum Beispiel, beziehungsweise andere Werke ja nicht wieder zu wiederholen, aber die Hauptlast der Programmerstellung lag bei meiner Frau und mir.

Sierek: Sie haben, glaube ich, auch eine zeitlang als Mittelschulprofessor unterrichtet?

Cerha: Ja, zehn Jahre lang, nichteinmal ungern, es gab dann Situationen, wo das wirklich ein Vergnügen war, weil alle Beteiligten so bei der Sache waren.

Ich war als Lehrer, schon in der Mittelschule und erst recht in der Hochschule eigentlich immer primär Musiker, das heißt, das Vermitteln von fachlichen Belangen, das Nahebringen von musikalischen Inhalten war mir wichtiger als die rein erzieherische Seite. Vom Pädagogischen her habe ich ziemlich viel - wie ich heute finde, in manchmal sogar unverantwortlicher Weise - experimentiert, und mir natürlich auch dabei selbst manche Schwierigkeit bereitet, aber mir waren die "Führungspersönlichkeiten" in der Schule eigentlich immer etwas verdächtig. Ich bin im Krieg sehr empfindlich geworden auf den Anspruch der Lenkung und des Führens von jungen Menschen. Und ich war immer der Meinung, daß man zur selbständigen Entwicklung von Menschen etwas beitragen soll, und auch kann. Ich habe auch später als Kompositionslehrer keine fixe Methode, keine "Masche", gehabt, sondern bin immer auf den Menschen eingegangen, dadurch daß ich zunächst möglichst viel über den jeweiligen erfahren wollte, über seine Vorlieben, über seinen Bildungsgang, über seine Interessen, über seine Bindungen, und habe erst dann jeweils nach den Bedürfnissen, die sich herausgestellt haben, meinen Unterricht gestaltet.

Im Musikgymnasium in der Wasagasse habe ich einen Direktor angetroffen - das heißt, er hat mich kennengelernt, weil ich seinen ältesten Sohn unterrichtet habe, Dr. Zwölfer, der das Musikgymnasium geschaffen hat. Dort habe ich ein sehr potentes Schülerorchester aufgebaut, in dem auch Lehrer mitgewirkt haben, und die Freude an der Arbeit in diesem Orchester, die ich dort erlebt habe, war eigentlich etwas sehr Schönes. Es gab dort auch jährlich ein Musikfest für die Schüler, Eltern und Angehörige, und den gesamten Lehrkörper, und das waren wirklich schöne Augenblicke in meiner pädagogischen Tätigkeit.

Sierek: Und wie hat das dann geendet?

Cerha: ..dadurch, daß ich immer größere Verpflichtungen an der Hochschule hatte und dann ganz in die Hochschule übersiedelt bin.

Sierek: Ist da von der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler dann ein Unterschied gewesen, daß das dann mehr ins Individuelle geht mit dem Einzelunterricht?

Cerha: Ja natürlich, das auf jeden Fall. Das mußte ja so sein, weil sich ja derjenige, der sich einen Kompositionslehrer wählt, auch sicher eine entsprechende Anteilnahme an seiner Person verspricht.

..., die oft nicht da ist, oder sich nicht einstellt, oder es ist nicht Zeit dafür da. Aber ich meine, zur Verantwortung des Erziehenden gehört es, den ganzen Menschen zu sehen, und sich mit ihm auseinanderzusetzen.

Sierek: Ich hatte ein Gespräch mit Käte Wittlich zur Beziehung von Schüler und Lehrer. Es hat einen Diskurs über zwei entgegengesetzte Aussagen gegeben, den ich als sehr aufschlußreich empfunden habe. Sie hat zuerst gesagt, es ist bedauerlich, daß von jungen Menschen so selten, oder so schwer Interesse für Neues zu orten ist, anfangs, vor allem deswegen, weil - oder dann, wenn - man es ihnen nicht vorpraktiziert. Und das Zweite ist dann, daß von Studenten, deren Interesse einmal geweckt ist, auch sehr viel zurückkommt. Und über ihren Klavierlehrer in Wien, Professor Hauser, hat sie gesagt, daß er gesagt hat: "Das meiste habe ich von meinen Studenten gelernt."

Ist da bei Ihnen auch irgendwann einmal der Punkt gekommen, an dem Sie gespürt haben, Studenten kann man auch ein bißchen als Informationsquelle nutzen?

Cerha: Ja, das war aber hauptsächlich in meinem Analyseunterricht als Teil des Kompositionsunterrichts der Fall, wo ich ein selbständiges Herangehen an Werke, und ein Untersuchen wie sie gebaut sind, verlangt habe, wie sie entstanden sind, was eigentlich komponiert wurde. Und da gab es schon mitunter überraschende Aspekte für mich. Aber was ich diesbezüglich im Unterricht gelernt habe, das hat sich schon in Grenzen gehalten.

Sierek: Zur Zeit der Innsbrucker Jugendkulturwochen sind Sie glaube ich, am Auswahlverfahren mitbeteiligt gewesen, welche der zu den Kompositionswettbewerben eingereichten Stücke dann von der "reihe" aufgeführt werden sollten?

Cerha: Es gab einmal ein Symposium, das mit der Jugendkulturwoche aber nur in lockerer Verbindung stand, bei dem "die reihe" anwesend war, und wo Werke von jungen Komponisten, die ausgesucht worden sind, erarbeitet wurden, um den jungen Komponisten Einblick zu geben, wie etwas in der Praxis zustande kommt, was Schwierigkeiten bereitet, oder wo sie zu vorsichtig waren und dergleichen. Und es war ein sehr lebhaftes Symposium, über eine Woche hindurch, und ist auf fruchtbaren Boden gefallen. Es waren damals auch Komponisten aus Italien, aus Polen, aus der Schweiz anwesend. Für die Jugendkulturwochen bin ich immer sehr eingetreten. Ich war oft bei diesen Jugendkulturwochen, bis zum Schluß

1969, weil es wirklich ein Ort der offenen Begegnung war, an dem man Kollegen auch von anderen Sparten kennengelernt hat. Sehr viele Beziehungen, die dort geknüpft wurden, dauern weiter fort, und man hat eine Übersicht über die schöpferischen Kräfte auf den einzelnen Gebieten bekommen, und auch eine Beziehung zu diesen Dingen bekommen, wie das auf andere Weise gar nicht möglich gewesen wäre. Und es ist unendlich schade, daß es einen solchen Ort der offenen Begegnung von jungen Künstlern aller Sparten nicht mehr gibt.

Sierek: Hat man da als Verantwortlicher auch irgendeine Lehre daraus gezogen, die dann vielleicht woanders fortgewirkt hat?

Cerha: Ich glaube, in der Jury war ich ja nur das allerletzte Jahr. Vorher sind immer wieder Werke von mir aufgeführt worden, oder ich habe sie selbst gespielt, auch Werke von anderen.

Alles, was mit Geige zu tun hatte, wurde mir überantwortet. Das war eine der fruchtbarsten Unternehmungen, diese Innsbrucker Jugendkulturwoche, die es nach dem Krieg gegeben hat.

Sierek: Da ist es also einigermaßen turbulent zugegangen, bei der Eröffnung dieser letzten Innsbrucker Jugendkulturwoche 1969. Daran war eben auch Giselher Smekal beteiligt, dessen Komposition "Orbit Nr. 1", dieses Stück mit den Bowlingkugeln, den ersten Preis gewonnen hat. Haben Sie da noch eine Erinnerung, wie Sie mit diesem Stück bekannt geworden sind, was für Gedanken und Erwartungen es in ihnen ausgelöst hat?

Cerha: Das Stück ist ein sehr komplexes Gebilde, in dem die Abfolgen durch verschiedene Mechanismen gelenkt wurden, nicht nur durch die Notation, sondern in den Dauern, in der Abfolge, durch die Zeitorganisation, die das Schieben dieser Bowlingkugeln gebraucht hat, beziehungsweise das Auffangen der Kugeln, die gekommen sind. Das hat das Stück zeitlich gegliedert, und es war von der Anordnung her eigentlich ein sehr originelles Stück. Das haben wir auch bei der Innsbrucker Jugendkulturwoche mit der "reihe" aufgeführt.

Sierek: Das Stück wurde also zum Bewerb eingeschickt, unter anderen Partituren, zuerst ist das ja eine optische Erfahrung..

Cerha: Ich weiß nicht ob ich in der Jury war, jedenfalls habe ich es bekommen, und ich sollte Aufführungsmöglichkeiten orten, und ich fand das Stück damals nicht unoriginell, und wir haben es gemacht, wobei es eine Vernetzung der Zeitgliederung gab, man

mußte gewisse Dinge schnell spielen, langsam spielen, und man ist unterbrochen worden, wenn so eine Bowlingkugel gekommen ist, dann mußte man aufhören, weil man sie stoppen mußte, und dann jeweils dort, wo man in der Notation war, die Kugel an den Punkt weiterschieben, der angegeben war.

Sierek: Sie haben viele originelle Partituren bekommen, weil man gewußt hat, daß Sie sich damit auskennen, daß Sie also vor Partituren zunächst einmal nicht zurückschrecken, und man ist gewohnt gewesen, daß Sie das dann auch bearbeiten, wenn man Ihnen das gibt. Und da hat Joachim Lieben erzählt, Sie haben auch einmal von dem Rockstar und Komponisten Frank Zappa eine Riesenpartitur bekommen, er wollte hier etwas aufführen mit hundertdreißig Musikern?..

Cerha: Ja, eine Orchesterpartitur. Das sollte stattfinden hier, und hat dann nicht stattgefunden, aus finanziellen Gründen glaube ich. Es hätte mich sehr interessiert, das zu machen. Es war eine sehr komplexe Partitur mit großer Liebe und Sorgfalt ausgearbeitet.

Sierek: Das ist so eine Aufgabe, für die man eigentlich wirklich nur wenige vergleichbare Menschen findet, daß Sie sich dieser Partituren angenommen haben, versucht haben, relativ komplexe Dinge zu verstehen, in sich aufzunehmen, die von Ihrem eigenen Vorstellungsbereich sehr weit weg sind, damit ist man eigentlich immer wieder auf Sie gekommen.

Cerha: So weit weg von meinem eigenen kompositorischen Bereich war das ja nicht immer. Es gibt ein paar graphische Kompositionen auch von mir, aus den sechziger Jahren, Anfang der sechziger Jahre.

Sierek: Bei den graphischen Notationen ist der Eindruck oft nicht übertragbar...

Cerha: Was meinen Sie damit?

Sierek:, daß das ein Bereich ist, der sehr abstrakt ist, noch abstrakter, als eine traditionelle Notation im Fünfliniensystem.

Cerha: Das weiß ich nicht, das hängt von dem ab, was man an exakten Elementen herauslesen kann, beziehungsweise an Dingen, die offen geblieben sind. Da gab es in unserem Ensemble immer natürlich auch Musiker, die völlig offene Dinge, von Anestis Logothetis, oder manches von Roman Haubenstock-Ramati, nicht sehr gerne gespielt haben, also einen gewissen Widerstand den Dingen entgegengebracht haben, aber dann doch, da es andere gab, die das eigentlich wieder interessierte, wieder mitgetan haben. Aber es gab natürlich gegen rein graphisch notierte

Dinge auch mitunter Vorbehalte, die man auch tatsächlich haben kann. Das ist legitim.

Sierek: Ich habe da zu Logothetis' Ideen einiges gelesen, er hat eine doppeldeutige Erklärung zu seinen Notationen angeboten, weil er einerseits auf diese Freiräume, die die graphische Notation dem Interpreten bietet, hinweist, und wenn aber die Kritik gekommen ist, daß es dem an Exaktheit mangelt, dann hat er gesagt, die Noten sind ja ganz fix determiniert. Er hat eine Ausdrucksweise gepflegt, mit der er beides argumentieren konnte, also die fast vollkommene Freiheit, und das andere: wenn man also hinzeigt, an eine bestimmte Stelle, daß er genau gesagt hat, welche Tonhöhe es haben muß.

Cerha: Es gibt ja Elemente, an denen die Tonhöhe ablesbar ist, aber es gibt dann natürlich auch Wege, wo seine berühmten Schlingen kommen. Aber ich kann nicht einen Ton glissandieren lassen und dann wieder nach Rückwärts gehen und wieder zurückkommen lassen, also Dinge, die in der Form nicht umsetzbar sind, wo nur der graphische Eindruck in eine spielerische Emotion umgesetzt werden soll, das ist bei Logothetis in verschiedenen Graden der Fall. Es gibt Graphiken, die ganz darauf ausgerichtet sind, und andere wieder, wo sehr viel fixiert ist. Aber was es bei uns nie gab, was bei Logothetis-Aufführungen gelegentlich eintritt, daß einfach irgendetwas gemacht wird, jenseits des Rahmens des Notierten. Also wir haben uns schon immer bemüht, exakt bei dem zu bleiben, was wir in der bildlichen Umsetzung vorgefunden haben.

Sierek: Danke für das Gespräch.

...die Ideen dann in die Realität umzusetzen hat ja einiger Anstrengung bedurft und da habe ich, glaube ich, wirklich Wesentliches beigetragen.

Meine Vorgeschichte ist, ich bin in Gmunden am Traunsee in einer musikliebenden Akademikerfamilie aufgewachsen, für die aber mit Schumann, Brahms, die Musikgeschichte zu Ende war. Ich hatte wirklich keinerlei Ahnung von Neuer Musik, bin nach Wien gekommen, erinnere mich heute noch an den Platz, wo ich im Mozartsaal gesessen bin und zum ersten Mal "Verklärte Nacht" von Schönberg gehört habe und garnichts davon verstanden habe, es war mir total fremd. Ich habe mit meinem Mann gemeinsam studiert und durch die Auseinandersetzung mit ihm und mit seinen Stücken bin ich allmählich in die Welt der Neuen Musik hineingewachsen und kann immer mit ganz fester Überzeugung jedermann bestätigen, daß man auch durchaus noch im Erwachsenenalter damit beginnen kann, sich mit Neuer Musik auseinanderzusetzen. Ich hab's getan und bin darin doch glaube ich ziemlich weit vorgeschritten.

In meiner musikalischen Jugend habe ich alles geliebt, was ich an klassischer Musik zu hören bekommen habe, und habe dann - auch Bach ist ja fast außerhalb meines Gesichtskreises gewesen - Noten entdeckt, und Bach für mich entdeckt, und Barockmusik, und da ich ja später Cembalo studiert habe und mich gemeinsam mit meinem Mann mit italienischem Frühbarock, also frühes 17. Jh., beschäftigt habe, hat sich auch diesbezüglich mein Gesichtskreis erst spät und mit eigener Anstrengung erweitert.

Mein Mann hat ja Musikwissenschaft studiert, ich nicht, und er ist also in der Musikwissenschaft schon mit der Literatur dieser Zeit, in der ja eben auch eine Aufbruchstimmung geherrscht hat, und besonders freie Formen gehandhabt wurden, konfrontiert worden. Das hat uns besonders interessiert. Ich habe dann eigentlich erst relativ spät begonnen Cembalo zu studieren, mich mit Generalbaß zu beschäftigen, und das war ja dann mein Fach an der Hochschule, das habe ich später dort unterrichtet. Die Ausgaben des "Diletto Musicale" zu machen, ist eigentlich mehr eine Idee meines Mannes gewesen, als meine. Wir haben in Italien sehr viel Material gesammelt an Bibliotheken, auf Mikrofilm hergebracht und dann langsam bearbeitet, wobei er spartiert hat und ich mich streckenweise um den Generalbaß gekümmert habe.

Mein Mann und ich sind an der Hochschule im selben Jahrgang "Schulmusik" gewesen und haben vier Jahre miteinander studiert, sind aber erst am Ende unserer Studienzeit wirklich "aneinandergeraten".

Sierek: 1955 haben Aufführungen mit Werken Friedrich Cerhas erstmals im Musikverein stattgefunden, weiters bei IGMM-Veranstaltungen und im Forum Stadtpark...

G.Cerha: Ja da waren natürlich mehrere Orte, da war auch die Innsbrucker Jugendkulturwoche, und in die fünfziger Jahre fallen auch noch die Aufführungen, die mein Mann mit seinen Kollegen und Freunden, mit Kont, Kann, Rühm und Kölz, also jenen Leuten, die Beziehungen zum "Art Club" hatten, gemacht hat. Da wurde bei Eröffnungen von Art Club-Veranstaltungen gespielt, bei Lesungen von jungen österreichischen Dichtern wurde gespielt: Im "Kreis" hinter dem Volkstheater zum Beispiel, und in der französischen Buchhandlung von Marianne Wotruba in der Wollzeile im Keller. Das waren Aufführungen, die im Zusammenhang mit den Literaten und den jungen Malern stattgefunden haben, unter anderem auch im "Strohkoffer", das war der berühmte Keller in der Loos-Bar, wo der Art Club sein Clublokal gehabt hat. Und später ist der Art Club dann ins Dom-Cafe am Stephansplatz übersiedelt. Das sind lauter Orte gewesen, an denen - und selbstverständlich der Vortragssaal der Musikakademie in der Lothringerstraße - Aufführungen unter Beteiligung meines Mannes stattgefunden haben. 1951 ist der "Strohkoffer" eröffnet worden, 1947 glaube ich, ist der Art Club gegründet worden. Mein Mann ist hauptsächlich durch Paul Kont, der mit dem Maler und Grafiker Kurt Moldovan befreundet war, mit dem Art Club in Kontakt gekommen. Damals haben Hans Kann und mein Mann viel Unbekanntes der klassischen Moderne zum Beispiel von Strawinsky, Milhaud und Satie gespielt. Rühm hat auch Hauer dort gespielt, also alles was man nicht gekannt hat, was einen interessiert hat, hat man dort von sich gegeben.

Sierek: Was ist Ihnen da so durch den Kopf gegangen für die Zukunft, als diese lockeren Konzerte in Verbindung mit dem Art Club stattfanden?

G.Cerha: Da ist mir noch garnichts durch den Kopf gegangen und ich glaube auch den andern nicht, sie haben einfach die Gelegenheit wahrgenommen, Dinge die sie interessieren und eigene Sachen, anderen Interessierten bekannt zu machen. Der Art Club ist damals insofern ein kulturelles Zentrum gewesen, als neben der österreichischen Sektion der IGMM, die manchmal Leute von Auswärts eingeladen hat, auch der Art Club zum Beispiel Benjamin Britten eingeladen hat, der damals zum ersten Mal in Wien war. Das war so ein Punkt, wo man Leute außerhalb des reinen Konzertbetriebes kennenlernen konnte. Aber irgendwelche auch nur entfernteste Pläne für eine deutliche Programmatik haben sich damals noch nicht abgezeichnet.

Dazwischen ist ja dann die Zeit gewesen, wo man sich mit Anton Webern auseinandergesetzt hat, wo mein Mann mit Hofrat Polnauer in der IGMM bekannt geworden ist, der sich sehr für ihn interessiert hat, und mit dem er Werke der Wiener Schule gehört und auch analysiert hat, wobei er bei Webern eigentlich auf autodidaktische Versuche angewiesen war; Diesbezüglich hat ihm niemand besonders viel gesagt - Er hat mit seinem Freund Gerhard Wunsch Webern damals sogar Josef Marx vorgespielt, weil er irgendwie wissen wollte, was der dazu sagt.

Also die Beschäftigung mit Webern war eine eigene, es ist aber wichtig, daß sie vor der Auseinandersetzung mit dem Serialismus in Darmstadt stattgefunden hat. Er hat eine eigene Meinung zu dieser Literatur gehabt, als er dort hingegangen ist. Mein Mann war 1956 zum ersten Mal dort, und wir waren beide 1957 und 1958 in Darmstadt.

Die Überlegungen "die reihe" zu gründen sind im Zusammenhang mit den Erfahrungen aus Darmstadt entstanden. Es haben ja vor dieser Zeit in Wien vereinzelt Aufführungen mit ganz neuer Musik stattgefunden, zum Beispiel "Marteau sans Maître" von Pierre Boulez. Und da waren Schwertsik und wir eben der Meinung, daß so vereinzelt Aufführungen mehr Mißverständnisse als sonstwas bringen, daß man also wirklich kontinuierlich eine "Reihe" von Konzerten - daher kommt ja auch der Titel "die reihe", der ein Vorschlag Ligetis war - durchführen muß.

Mein Mann, Schwertsik und ich haben in Darmstadt, oder aus Darmstadt zurückkommend, den Beschluß gefaßt, daß so etwas entstehen muß, und Schwertsik hat ja damals noch im Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester gespielt, das heißt er hat direkten Kontakt zu den Musikern gehabt und viele, die später bei den Wiener Philharmonikern oder bei den Wiener Symphonikern gelandet sind, haben ja damals als ganz junge Leute bei den Niederösterreichischen Tonkünstlern angefangen. Und da haben wir also das erste Programm festgelegt, und dann wurde mit den Proben begonnen; es ist sehr lang probiert worden, bevor es zum ersten Konzert gekommen ist.

Sierek: Am 22. März 1959 hat dann das erste Konzert der "reihe" im Wiener Konzerthaus stattgefunden, dem innerhalb der nächsten zehn Jahre, also bis 1969 noch neununddreißig Konzerte folgen. doch dann endet diese Serie plötzlich.

G.Cerha: Das war damals der Krieg mit Peter Weiser.

Egon Seefehlner ist gegangen, Peter Weiser als neuer Generalsekretär ist gekommen, hat uns quasi als Erbe übernommen und war offensichtlich daran interessiert, alles allein zu entscheiden, alles allein zu wissen, alles allein zu machen, hat aber selber von neuer Musik sehr wenig gewußt. Das heißt ein Veranstalter sagt natürlich: ja das will ich, oder nein das will ich nicht, und man kommt natürlich mit Vorschlägen zu einem Veranstalter. Er konnte aber eigentlich nicht sehr viel mehr als diese Vorschläge zu akzeptieren; um sich darüber auseinanderzusetzen, haben die Sachkenntnisse gefehlt. Und diese Situation ist ihm offensichtlich sehr unangenehm gewesen. Das hat im Lauf der Zeit zu einem immer schlechteren Klima geführt. Er hat dann behauptet, es gäbe in Österreich weder Interpreten noch Komponisten, die von wirklich neuen Ideen irgend eine Ahnung hätten. Er hat auch angefangen ein paar Leute von Auswärts gegen uns auszuspielen, die sich zum Teil sehr loyal verhalten haben und sich nicht ausspielen ließen. Jedenfalls hat er einmal dann öffentlich in der Presse erklärt, daß es keine qualitätvolle neue Musik in Österreich gibt, weder von der Interpretation, noch von der Komposition her. Und daraufhin haben Ligeti, Schwertsik und Cerha gefunden, jetzt ist es genug; "die reihe" hat sich natürlich sofort solidarisch erklärt - sie war ja auch mit betroffen -, und da ist es also zum spontanen Auszug der "reihe" aus dem Konzerthaus gekommen.

Sierek: Und diese Programmlücke hat er dann mit ausländischen Ensembles...

G.Cerha: Ja, er hat damals dann auch aus Spanien das Ensemble "Alea" eingeladen, und die Konzerte, die wir abgesagt haben, wurden dann von den "Kontrapunkten" gespielt, die es seit 1965 gibt. Dieses Ensemble ist für ihn da quasi in die Bresche gesprungen. Wir haben ja schon viel früher angefangen, auch im Museum des 20. Jh. zu konzertieren (28 Konzerte im Zeitraum von 1962 bis 1968).

Das hat fabelhaft funktioniert und wir haben auch später noch Konzerte im "Museum" gemacht. Die Serie endete nicht 1966, das hat es also noch länger gegeben. Unterrichtsminister Drimmel hat bei der Eröffnung des Museums das Museum als ein Haus der modernen Künste erklärt, damit auch der Musik quasi die Tür geöffnet. Wir haben ja, was Sie sicher in den Unterlagen gefunden haben, bei der Eröffnung gespielt und Werner Hofmann war sehr interessiert daran, daß es dann dort regelmäßig Konzerte gibt, die wir auch gemacht haben. Wir haben uns dann mit Hofmann sehr befreundet. Irgendwann einmal ist der Punkt gekommen, wo das Ministerium plötzlich festgelegt hat, im Museum des 20. Jahrhunderts darf nur Geld für bildende Kunst ausgegeben werden, nicht mehr für Musik.

Wir haben zwar nicht viel gekostet, aber doch etwas, und da ist eigentlich die Möglichkeit, im Museum d. 20. Jh. zu konzertieren, dann weggefallen. Das war sicher später als 1966. 1968 ist Otto Sertl nach Wien gekommen - und da sind wir eingestiegen, also eigentlich fast umgestiegen könnte man sagen, vom Konzerthaus in den Österreichischen Rundfunk. Und da haben dann Konzerte im Sendesaal des ORF stattgefunden. Das war ab 1969, da hat es sicher mehr als die dreizehn Konzerte gegeben, von denen Sie Unterlagen gefunden haben. Es war so, daß wir natürlich dann die Programmierung ein bißchen nach der Situation des Rundfunks richten mußten, der nicht immer wieder dieselben Stücke bringen konnte. Also was für ein Ensemble eigentlich wichtig ist, daß es Stücke immer wieder und immer wieder macht, das hat sich auf die Auslandsverpflichtungen verlegt, und in Wien sind eigentlich dann immer mehr haarneue und auch etwas ausgefallenerere Programme gefragt gewesen.

Allerdings zur Zeit von Sertl hat es im Musikverein den Musica Viva-Zyklus gegeben, wo ORF-Orchester und "die reihe" kombiniert waren, also wo die reihe einen Teil des Programmes bestritten hat und das ORF-Orchester einen Teil. Und so hat man

eigentlich sinnvolle Programmverbindungen aufzeigen können, die man in reinen reihe-Konzerten nicht zur Diskussion stellen konnte.

Sierek: Können sie hinterher sagen, ob dieser Bruch mit dem Konzerthaus dann eine Lücke hinterlassen hat, oder ob das durch diese anderen Aktivitäten aufgefüllt war?

G.Cerha: Ja und nein, er hat ja schon neue Musik weiter gemacht, der Peter Weiser, er hat sie sich nur zusammengeholt von irgendwo. Aber die Kontinuität der Arbeit war natürlich schon ein bißchen gestört, und wenn eines, und zwar das avanciertere der beiden Wiener Konzertinstitute zeitweise ausfällt, dann ist das schon spürbar. Vor allem, weil ein Künstler- und Intellektuellenpublikum gewohnt war, dort hinzugehen und dort zu bekommen, was es Interessantes und Neues zu hören gegeben hat. Und wenn so ein Sammelpunkt wegfällt, dann gehen natürlich <nur> bestimmte Leute dorthin, wo es das jetzt gibt...

also ins "Museum" oder in den Rundfunk, oder dann auch in den Musikverein. Andererseits hat Sertl, als er gekommen ist, mit diesem groß aufgezogenen Musica Viva-Zyklus begonnen, - und ist neue Orchestermusik in größerem Umfang dadurch zum ersten Mal in Wien regelmäßig erklingen. Insofern hat es eine Kompensation für unseren Ausfall im Konzerthaus schon gegeben.

Sierek: Man sieht, daß die Auslandstätigkeit bis 1971 kontinuierlich ansteigt und in den Kritiken liest man nur mehr, daß es schade ist, daß man das in Österreich so wenig wahrnimmt oder würdigt. Kann das daher sein, daß die Journalisten so ortsgebunden sind, daß sie einfach nur Nachrichten aus dem Konzerthaus als relevant und mitteilungswert ansehen?

G.Cerha: Das ist sicher der Fall. Man gibt sich ja große Mühe beim Rundfunk mit Komponistenportrait-Konzerten, die man jetzt veranstaltet, Peter Burwik macht solche, auch Peter Keuschnig, auch die "Reihe", alle Ensembles machen solche Komponistenportraits, und man ist interessiert, im Rundfunk neue Musik kontinuierlich aufzuführen, aber die Kritiker gehen vor allem in die großen Konzertinstitute. Die Zeit, in der sämtliche Wiener Tageszeitungen zu Aufführungen in der Akademie gegangen sind, wenn man dort im Vortragssaal in der Lothringerstraße junge Komponisten gespielt hat, die waren lange vorbei. Das war wirklich so in den späten vierziger Jahren, Anfang fünfziger Jahren; da gab es so wenig an Neuem, daß zu den IGMM Konzerten in der Akademie am nächsten Tag um die acht Kritiken erschienen sind. Aber das hat es zu der Zeit nicht mehr gegeben. Abgesehen von wenigen Journalisten, die man auch heute überall dort findet, wo etwas Neues geschieht, ist es dann üblich geworden, nurmehr

die großen Konzerte in den großen Institutionen zu behandeln. Und es ist so gewesen, daß wir ja immer große Schwierigkeiten hatten, ins Ausland zu fahren. Wir hatten wesentlich mehr Einladungen, als wir wirklich Tourneen machen konnten, weil die Musiker eben aus verschiedenen Orchestern gekommen sind, und es so schwer war, sie für eine längere Zeit loszueisen. 1970 war ja diese Amerikatournee, und das war eine große Anstrengung: da haben sich die Musiker wirklich über vierzehn Tage losgemacht, und das war eine riesen Affäre das durchzuziehen.

"Relazioni fragili" haben wir auch relativ oft gemacht, weil wir doch einmal damit gereist sind, wiewohl das wahnsinnig war, weil neun Schlagzeuger dabei sind. Das war eine von diesen Gesichtspunkt her tötliche Tournee, aber es ist dann doch dadurch öfter gespielt worden. Es ist auch in Wien öfter wieder gemacht und aufgenommen worden.

Sierek: Da haben Sie auch mitgespielt?

G.Cerha: Da habe ich das Solo gespielt.

Sierek: Das war aber nicht das einzige Stück der "reihe" in den Sie auch aufgetreten sind?

G.Cerha: Mein, ich habe immer mitgespielt im Ensemble, wenn es Cembalo gegeben hat, und ich habe auch vielfach mitgespielt, wenn Celesta und Klavier, oder Klavier und Harmonium gefragt waren, dann habe ich Harmonium oder Celesta gespielt. Ich habe lange Zeit im Ensemble mitgespielt.

Sierek: Die "Relazioni fragili" sind für Sie beide etwas besonderes gewesen?

G.Cerha: Es ist für mich komponiert. Ja. Das hat mein Mann geschrieben in Rom, als er dieses Rom-Stipendium hatte, und das ist für mich gemacht.

Sierek: Ich habe ja die Unterlagen noch nicht vollständig, aber bis 1978 eben die Auslandsauftritte wieder ab.

G.Cerha: Das ist möglich, denn die Orchester haben hier in Wien immer mehr und mehr zu tun bekommen. Es ist immer schwieriger geworden Proben zu organisieren, und es ist immer noch schwieriger geworden wegzufahren. Und dann 1978 hat ja Dr. Hans Landesmann das Generalsekretariat des Konzerthauses übernommen, und der ist uns wirklich nachgegangen, ist in Rundfunkkonzerte gekommen, hat sich das angehört, hat sich die Qualität angehört, ist in Proben gekommen, und ist dann eines schönen Tages zu meinem Mann gegangen und hat gesagt: Cerha, bitte kommen Sie zurück ins Konzerthaus. Und er hat es schon irgendwie initiiert, während Weiser noch da war: da hat Weiser 1977 eine Gesamtauführung der "Spiegel" im Konzerthaus gemacht und

hat selbst ein Vorwort geschrieben, das eigentlich eine Zurücknahme seiner seinerzeitigen ungunstigen Bemerkungen gewesen ist, sodaß also mein Mann als Komponist schon 1977 zurück ins Konzerthaus gekommen ist und die Reihe mit dem Zyklus "Wege in unsere Zeit" von 1978/79 bis 1982/83 wieder voll im Konzerthaus war.

Gesamtaufstellungen der "Spiegel" hat es bisher auf dieser Welt vier gegeben, eine in Graz, zwei in Wien und eine bei der Biennale in Venedig.

Die Ausarbeitung der "Spiegel" ist von 1960 an gelaufen. Die Reinschriften der Partitur sind im Lauf der Jahre entstanden, es war fertig konzipiert - und zwar sehr ausführlich konzipiert - und die Ausarbeitungen der Partituren sind von 1960 bis 1970 erfolgt. Da hat er nebenbei schon wieder etwas ganz anderes komponiert. 1962 hat er die "Exercises" begonnen. Das war schon eine heterogene Welt, also wirklich ein sehr deutlicher Unterschied zur sehr puristischen Welt der "Spiegel", aber diese Riesenpartituren wurden eben auch ausgeschrieben im Hinblick auf Einzelaufführungen, die sie ja sicher gefunden haben. Da war der "Spiegel II" in Donaueschingen und der "Spiegel VI" in München und der "Spiegel I" in Warschau und der "Spiegel VI" in Hamburg. Sierek: F. Cerha schreibt selbst in einem seiner Begleittexte, daß die Jahre 1959 und 1960 eine sehr intensive Zeit für ihn waren, diese Konzepte zu machen. Das war aber auch gleichzeitig der Beginn seiner Arbeit mit dem Ensemble "die reihe".

G.Cerha: Er hat Tag und Nacht gearbeitet; diese Riesen-Spiegelpartituren zu schreiben, war ja ein Wahnsinnsaufwand, und an den "Exercises" hat er sehr viel herumkonzipiert. Die "Symphonien" sind übrigens wirklich 1964 entstanden, nur die Aufführung fand erst später statt. Von den "Symphonien" ist nichts in die "Exercises" eingeflossen. Ich glaube er stellt dazu fest, daß gegenüber der sehr puristischen Welt der "Spiegel", die sehr viel kontinuierliche Ereignisse haben, die "Symphonien" sehr konsequente Diskontinuitäten aufweisen. Im Gegensatz zu diesen Stücken sind "Exercises" das erste, das heterogenes Material aufnimmt, und "Catalogue des objets trouves" greift noch deutlicher und unmittelbarer auf historisch beeinflusste Formulierungen zurück. Aber da gibt es eigentlich keine Verbindung, sondern einen Gegensatz.

Sierek: Relativ wenig Bezüge konnte ich feststellen zum "Verzeichnis für 16 Stimmen", es sind natürlich andere Stücke auch noch, aber dieses hat mich bereits wegen des dramatischen Textinhaltes beeindruckt, und die "Langegger Nachtmusik" würde mich noch besonders interessieren.

G.Cerha: Die "Langegger Nachtmusik I" ist ein Stück, bei dem puristisches Material mit historisch präformiertem Material in Interaktion gebracht wird, und das nächste sind dann Stücke, in welchen er von Stück zu Stück jeweils ganz bestimmte historische Idiome angesprochen hat. Er hat mir damals erklärt, man kann über Musik nicht nur nachdenken, man muß es machen, man muß ein Material in die Hand nehmen und muß sehen, kann ich damit so umgehen, daß ich es als meinen fixen Besitz betrachten kann. Und da sind Stücke entstanden, die sehr verschiedene stilistische Idiome ansprechen, manchmal ein ganzes Stück wie die "Sinfonie" zum Beispiel, die eher Wiener Schule angepeilt hat - Webern, wenn man will - das "Curriculum", das Strawinsky und Ives angesprochen hat. Das erste Doppelkonzert für Geige und Cello, in dem er so weit auseinanderliegende Idiome wie Satie und Wiener Schule als Ausgangspunkt gewählt hat, ist ein ganz wichtiges Stück, in dem er im ersten Satz immer Satie-Zitate bzw. -Allusionen direkt hineingeschnitten hat in das andere Material und im zweiten Satz angefangen hat, das zu amalgamieren.

Es war ihm also offensichtlich wichtig, von sehr verschiedenen Gesichtspunkten aus letzten Endes zu einer organischen Sprache zu kommen, die sich aller dieser Mittel bedienen kann. Und das ist in "Baal" dann wirklich passiert.

Sierek: Da habe ich eine Entwicklung szenischer Umsetzung aus den Texten und Stücken herausgelesen, die von den "Spiegeln" über "Exercises" zu "Netzwerk", über "Netzwerk" zu "Baal" und letztlich zum "Rattenfänger" geführt hat.

G.Cerha: Ja, das sind drei Stationen, die wirklich wichtig waren. Er hat ja auch zu "Spiegel" ein szenisches Konzept gemacht - und die "Spiegel" sind eine Art Welttheater - ein Theater ohne Stimme und Sprache natürlich - also etwas, wo Bewegungen von Licht, von Objekten, von menschlichen Leibern, Verhaltensweisen der Gattung Mensch, quasi aus der Entfernung gesehen, darstellen. Und "Netzwerk" ist ein Theater wo die Perspektiven wechseln. Da gibt es einerseits eine allgemein menschliche Ebene, die durch die puristischen Hauptteile charakterisiert ist, und dann so wie durch ein Mikroskop herangezogene typisierte Individualbereiche, die in den "Regressen", die da immer einbrechen, irgendwie manifestiert sind. Und es kommt zu einer Interaktion zwischen diesen einbrechenden Teilen und den Hauptteilen. Aber das Verhältnis dieser beiden Ebenen wird

mehrfach bewußt und in verschiedener Weise auch hörbar ausgespielt, während im "Baal" dann die Ebenen ganz nahtlos ineinandergreifen. Also so, daß man diese drei Stücke eigentlich als drei Stadien einer Entwicklung vom Allgemeinsten zum Individuellen betrachten kann.

Sierek: Bei "Netzwerk" mußte ich an ein Buch von Samuel Beckett denken. Es war in ihren Notizen nirgends angemerkt. Es gibt da ein kleines Büchlein von Samuel Beckett "Der Verwaiser"...

G.Cerha: Mein, er kennt das nicht. Es würde meinen Mann wahrscheinlich sehr interessieren das zu sehen.

Sierek: Das ist die Beschreibung einer Art Welttheater mit Licht und Leibern, und ich mußte fortwährend bei der Vorstellung von "Netzwerk" sehr stark daran denken. Es wunderte mich überhaupt, wie rational diese Vorgänge erklärt wurden. Diese Erklärungen, also dieser Regreßbegriff, das habe ich ja nie vorher so formuliert gefunden, aber sofort verstanden und für mich selbst auch erfahren, ja das ist es doch, man ist motiviert und gibt Energie in das große System, und das System gleicht es wieder aus. Und es ist natürlich unheimlich desillusionierend, diese Philosophie, wenn man sich ihr verpflichtet.

G.Cerha: Dem entspricht auch das Ende. Das Stück hat ganz am Schluß irgendwelche Parallelen zu altem österreichischem Welttheater bekommen, also zum barocken Jesuitentheater, nur ist das Ende eben nicht die Apotheose, sondern ein sehr depressives Weltbild. Das Ende ist nicht die Apotheose, sondern der Untergang irgendwo.

Sierek: Die Auflösung. G.Cerha: Ja.

Sierek: Während meines Studiums habe ich das Jesuitendrama, welches Johann Bernhard Staudt anlässlich der Befreiung Wiens von den Türken 1683, 1684 komponiert hat, kennengelernt - "Ferdinand V, König von Spanien, Bezwingen der Mauren" - und habe gesehen, das wird zusammengehalten durch die Botschaft, die von vornherein festgelegt ist. Hier hingegen wird die Systematik aufgedeckt, die immer in Auflösung gipfelt, und eine Haltung des extremen Gleichmutes - soweit sich Gleichmut mit der Eigenschaft des Extremen verknüpfen ließe. Seit Ihr Mann diese persischen Rubaijat vertont hat, hat mich dabei sehr interessiert, woher dafür dann noch die Motivation für diese immense Arbeit kommt, wenn man den Dingen so illusionslos gegenübersteht.

G.Cerha: Ja, aber doch natürlich auch in sie verkrallt. Das heißt ja nicht, daß sie einem nicht das Leben bedeuten.

Wichtig für eine Periode des Übergangs sind Instrumentalstücke wie "Curriculum", "Symphonie", "Verzeichnis", "Langegger Nachtmusik"; da gehört unbedingt das erste Doppelkonzert dazu, ein ganz wichtiges Stück, meiner Meinung nach. Es ist im zweiten Satz dieses ersten Doppelkonzerts für Geige und Cello zum ersten Mal gelungen, stilistische Elemente, die von sehr weit entfernten Punkten kommen, so zu amalgamieren, daß sie so weit von ihrem Ausgangspunkt entfernt sind, daß man nicht mehr sagen kann: das ist Satie, oder: das ist Wiener Schule, sondern: das ist wirklich etwas anderes.

Der "Rattenfänger" hat vom Sujet her eine große Motivation für ihn bedeutet, und musikalisch gesehen ist er im Vergleich zu "Baal" vielleicht schon wieder ein Stück weiter weg von der Bindung an Wiener Schule, also von der Bindung an Berg, wenn man will, und was ihn musikalisch besonders interessiert hat, war - wie er schreibt - für bestimmte dramatische Bereiche bestimmte musikalische Ebenen zu finden. Die polymetrische, die für Unruhe, Aufruhr, Revolution, steht, die ist etwas gewesen, was sich in den folgenden Stücken vollständig verselbständigt hat von der dramatischen Grundlage. In Beziehung auch zu außereuropäischer Literatur ist das ein ganz wesentliches Moment für ihn geworden, bis in seine jetzigen Stücke hinein.

Sierek: Im Begleittext des "Rattenfängers" schreibt Ihr Mann, daß es sehr anstrengend war, energieraubend, und wahrscheinlich sein letztes dramatisches Werk, und daß er auch Wert darauf legt, daß man weiß, daß er das ganze Stück im Kopf hatte, also wirklich jede Note mit jeder in direkter Beziehung.

G.Cerha: Ja und das war ja auch das unglaublich Anstrengende daran, daß man soviel immer in Evidenz halten mußte, um das dramatisch richtig so zu vernetzen, daß das wirklich Sinn macht.

Sierek: Das Enthaltsamste an Individualität ist dann die Vollendung des dritten Aktes der "Lulu". Die Auseinandersetzung mit diesem Stoff beginnt auch schon 1962, was er dann die "Herstellung" des dritten Aktes nennt, nicht die Komposition, nicht eine Bearbeitung.

G.Cerha: Aus dem Arbeitsbericht geht ganz genau hervor, mit welcher Akribie und mit welcher totalen Selbstverleugnung das gemacht war. Das war wirklich ein Sicheinleben in die Welt eines anderen.

Er hat ja zuerst einmal das Material durchgearbeitet, und lang gebraucht, bevor er gesagt hat, ja, ich glaube das kann man machen. Und dann hat er sehr kontinuierlich gearbeitet, und es gemacht, und eine Zeit lang liegengelassen, und wieder vorgenommen und wieder gemacht. Und das war, sagt er, war unglaublich wichtig, daß man das nicht alles auf einmal ausspuckt und hergibt, sondern wieder und wieder und wiederkaut, bis man wirklich sicher ist...

Sierek: Ich habe natürlich auch die Journalisten und Kritiker verglichen und gesehen, daß in den Zeitungen meistens nur höchst oberflächlich das in den Programmheften gebotene Begleitwissen übertragen wurde. Es gab eben nur Journalisten, die sich für "die reihe" entschieden haben, und andere, die sich dagegengestellt haben.

G.Cerha: Gerhard Brunner war einer der Frühen, der zu uns gestanden ist, Franz Willnauer, Lothar Knessl, das sind Kritiker gewesen, die quasi für uns gesprochen haben. Und dann hat es welche gegeben, die uns am Leben ließen, und dann hat es die gegeben, die uns in der Luft zerrissen haben.

Sierek: ...in der gleichen eintönigen Manier, als Journalist wird er sagen: anders verstehen das die Leser nicht, und hat damit eine Legitimation, um oberflächlich zu bleiben, obwohl ich zum Beispiel aus Ihrem Text zum dritten "reihe"-Konzert völlig neue Aspekte für einen hilfreichen Zugang zur Musik herausgelesen habe - nachträglich nämlich, weil er in der Akte nicht vorhanden war, zuerst las ich nur die Kritiken. Es ist mengenmäßig sehr viel kritisiert worden, aber praktisch nur, weil 'ein Dirigent' etwas Ungewöhnliches tut, das ja aber auch überhaupt nicht provokant gemeint war, sondern vollkommen sachliche Gründe gehabt hat. Schließlich schwindet das Interesse, aber auch bei Serienartikeln, daß es irgendwie tiefer gegangen wäre, es findet nicht statt. Irgendwann später sind ja mehrere Ensembles auf den Plan getreten...

G.Cerha: Das war 1965 Peter Keuschnig und 1971 Peter Burwik

Sierek: Das hat der Szene keine Klärung gebracht?

G.Cerha: Sicher, aber es hat andererseits natürlich das Material vermehrt und es gibt ja eindeutige Schwerpunkte und Keuschnig macht ja bis heute mit den "Kontrapunkten" sehr viel französische und lateinamerikanische Musik, immer wieder mehr Klassik der Moderne, und auch natürlich diese Komponistenportraits und Burwik hat eigentlich sich auch immer Mühe gegeben, Dinge zu machen, die die andern nicht machen, so daß es zu einer Bereicherung der Szene gekommen ist, das würde ich schon sagen.

Keuschnig hat sehr bald im Musikverein angefangen und dort seinen regelmäßigen Zyklus bekommen, und Burwik hat eigentlich praktisch immer überall gespielt, wo man ihn spielen ließ. Sierek: Seit ich auf das Material zur "reihe" gestoßen bin habe ich den Eindruck, im letzten Moment den gehaltvollsten Teil der neueren Musikgeschichte erfaßt zu haben. 1958, im Gründungsjahr der "reihe" bin ich geboren -, aber ich bin erstaunt, wie schnell soetwas auch wieder untergeht. Wenn ich heute ein Musikprogramm lese, weiß ich als Neuling nicht, wo ich anfangen soll. Und wenn ich diese spärlichen Bezüge nicht gehabt hätte - es schockieren mich diese Zeitungsberichte, wie sie durch die Masse periodischer Mitteilungen alles wieder zudecken.

G.Cerha: Im Konzerthaus-Archiv finden Sie ab der Saison 1978/79 alles vollinhaltlich bis 1983, und ich glaube schon, daß das wichtig ist, weil das aus anderen Motiven erwachsen ist, als die erste Konzerthaus-Periode der "reihe". Also die zweite war dieses "Wege in unsere Zeit", ein deutlich pädagogisch ausgerichtetes Unternehmen. Was tut man, um ein Publikum, das sich verlaufen hat, wieder zu interessieren, es möglichst sinnvoll zu informieren, möglichst gründlich und gut bearbeitet Material gleichsam hinzulegen. Und ich glaube da steht wirklich sehr dafür, die Programme genau anzuschauen, vor allem in den ersten Jahren. Das war wirklich mit großer Mühe ausgesucht, daß es die verschiedensten Ansatzpunkte, von denen her sich Literatur unserer Zeit entwickelt hat, wirklich einmal aufzeigt, und wir haben damals ja auch Einführungsvorträge gemacht, daß heißt die habe ich gemacht, und die Programmtexte in den Programmheften sind dann eine Art Zusammenfassung dieser Einführungsvorträge gewesen. Also ich glaube, da gibt es eine ganze Menge für diese sechs Spielzeiten bis 1983 herauszuholen.

Ich bin gerne bereit, zu dem was Sie dann jetzt herausfinden über das neue Material, was Ihnen an Gesichtspunkten wichtig ist, zu sagen, wie ich das von meiner Warte aus sehe, und daß wir dann quasi die kompositorische Entwicklung ab "Rattenfänger" in den Griff bekommen, weil da ist ja nocheinmal etwas ganz Neues passiert. Das ist nocheinmal ein gewaltiger Sprung. Da ist "Monumentum", dieses Orchesterstück für Prantl. Das ist so eine Art Barrierestück, wo er plötzlich sogar Urvorstellungen von den "Spiegeln" aufgegriffen hat, aber in ganz anderer Weise verarbeitet hat, und wo dann diese polymetrischen polyrhythmischen Dinge, die im "Rattenfänger" im Dienst der Dramatik gestanden sind, begonnen haben, sich zu verselbständigen. Und

die spielen eine ganz große Rolle im ersten, zweiten und dritten Streichquartett, in der dritten "Langegger Nachtmusik" und in den Stücken, die jetzt entstehen. "Für K", das jetzt aufgeführt wird, hat auch ganz polymetrische Stellen. Also da gibt es nocheinmal eine neue Entwicklung.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Sierek: Wir haben im großen und ganzen beim letzten Interview die Zeit vor Friedrich Cerhas Kompositionsarbeit zu "Monumentum" besprochen, einer Arbeit zu einer Skulptur seines Freundes Karl Prantl, die gegenüber vorangegangenen Schaffensperioden eine wichtige Cäsur bedeutet hat. Hat sich da auch in Ihrem Leben etwas verändert, bezüglich eines erweiterten Erkenntnis=horizonts?

Cerha: Das Leben hat sich nicht so wesentlich verändert, wie im Jahr 1983, wo mein Mann die "reihe" wirklich abgegeben hat, und dann plötzlich die ständige Belastung durch die "reihe" nicht mehr existiert hat. Das hat wirklich eine Umstellung auch in unserem praktischen täglichen Leben gebracht. Die Änderung, die mit "Monumentum" eingetreten ist, war eher eine künstlerische, also eine rein kompositorische. Wobei "Monumentum" ein Stück ist, das ganz deutlich eine Distanz zur Zeit und zum Stil von "Baal" von "Rattenfänger", von den Keintaten und Chansons bedeutet, das aber noch nicht allzu deutliche Keime für das enthält, was in der Folge besonders interessant geworden ist, und zwar ist das die Hinwendung zu einer gründlichen und vielseitigen Auseinandersetzung mit Polyrhythmik und Polymetrik. Und die Wurzeln dafür liegen eher, von niemandem bemerkt, schon in "Rattenfänger", wo Polymetrik und Polyrhythmik eine ganz eigene Gruppe von Situationen bedeutet, in denen Aufruhr, Revolte, und derartige Dinge eine Rolle spielen. Da hat er eine Art - nicht leitmotivische, sondern eher - leit-characteristische Verwendung dieser rhythmischen Strukturen angestrebt und auch durchgeführt. Und diese Interessen haben sich dann getroffen mit Erfahrungen, die er inzwischen an außereuropäischer Musik gemacht hat. Er hat sich sowohl mit afrikanischer Musik beschäftigt, als auch zum Beispiel mit Musik der Papuas in Neuguinea, und hat dort viele polyrhythmische und polymetrische Bildungen gefunden, die ihn sehr gereizt haben, die ihn sehr interessiert haben, und auch intonationsmäßig ist ihm die Begegnung mit außereuropäischer Musik wichtig gewesen, die Begegnung mit Systemen, die nicht unser Tonsystem, sondern andere Teilungen der Oktav zum Beispiel, bringen, und das alles zeigt sich in den Werken der Folgezeit: Die Serie beginnt noch im zwölfgeteilten Oktavraum, aber bereits mit einer Integration von polyrhythmischen und polymetrischen Bildungen, mit dem "Phantasiestück in C's Manier" für Violoncello und Orchester, das er auf Anregung von Heinrich Schiff komponiert hat.

Die Uraufführung hat 1989 im Rahmen des ersten Festivals "Wien Modern" stattgefunden. Die Ausführenden waren Heinrich Schiff und das Orchester von Katowice. Das nächste Stück müßte dann nach meiner Erinnerung das erste Streichquartett gewesen sein, wo zur rhythmisch-metrischen Seite jetzt auch die Intonation dazukommt. Auslösendes Moment dafür war eine längere Reise durch Marokko. Der Gesang der Muezzins hat meinen Mann sehr inspiriert. Manche Art der Melodiebildung mit Vierteltönen läßt sich aus diesen Erfahrungen ableiten. Die Uraufführung fand 1991 bei der Mozartwoche in Salzburg statt, sie erfolgte durch das Cherubini-Quartett. Das erste Streichquartett war ein Auftrag der Stiftung Mozarteum fürs Mozartjahr und unterlag keinerlei stilistischen Einschränkungen. Vielleicht in noch gesteigerter Form und nicht direkt auf eine bestimmte Art außereuropäischer Musik beziehbar, ist das zweite Streichquartett, das ein Auftrag aus Evian gewesen ist; es gibt dort ein von Mstislaw Rostropowitsch geleitetes Festival. Von dort wurde ein Auftrag vergeben - auch zum Mozartjahr, und an einen Österreicher - als Pflichtstück für einen Streichquartett-Wettbewerb. Die Uraufführung fand dann im Mai 1991 statt. Es hat bei Friedrich Cerha einerseits immer Schritte in Neuland gegeben, und dann wieder Schritte, in denen versucht wird, bisherige Erfahrungen mit diesen neuen Errungenschaften zu amalgamieren. Das heißt, neue Elemente werden in eine ältere Vorstellungswelt integriert. Ein Beispiel dafür ist für mich "Langegger Nachtmusik III", eine Verbindung der symphonischen Sprache Cerhas - noch vor "Monumentum" - mit folkloristischen Elementen. Es wird dabei keine bestimmte Folklore nachgeahmt, das wäre völlig falsch - sondern Strukturelemente aus dieser Erfahrung werden in die eigene Sprache integriert, oder zu einem Teil der eigenen Sprache gemacht. Und dafür ist die dritte "Langegger Nachtmusik" ein Beispiel.

Sierek: Ich habe eine unerhörte Lockerheit, Gelöstheit, aus den Langegger Nachtmusiken herausgehört, bin aber weit von der Möglichkeit entfernt, momentan sagen zu können, worauf dieser Hörerindruck beruht, also es geht nicht um irgendeinen Effekt dabei.

G.Cerha: Ich glaube, daß die drei Stücke sehr verschieden sind. Das erste Stück spricht ganz bewußt Modelle aus der österreichischen Musiktradition, soweit sie Cerha besonders liebt, und sie ihm nahestehen, an. Das betrifft ein Aufgreifen von Erinnerungen an Webern, bis zu einem Aufgreifen von Erinnerungen an Ligeti. Und solche Allusionen erscheinen immer wieder, und werden gleichsam wieder weggewischt.

Die zweite "Langegger Nachtmusik" ist ein viel architektonischeres Stück, in dem ich derartige Elemente überhaupt nicht sehe. Also da sehe ich keinerlei Hinweise auf irgendeine Verwandtschaft mit irgendeiner Folklore. Die dritte "Langegger Nachtmusik" war ein Auftrag, auch zum Mozartjahr, vom - damals - ostdeutschen Rundfunk-Symphonieorchester, und sie ist auch in Berlin unter der Leitung meines Mannes uraufgeführt worden. Die österreichische Erstaufführung hat dann bei den Salzburger Festspielen stattgefunden. Wir kommen ins Jahr 1992, in das dann die ganz schwere Erkrankung meines Mannes gefallen ist. Er hatte im Dezember 1991 während eines Konzertes in Deutschland einen Zusammenbruch, und es hat sich herausgestellt, daß ein sehr großer Leberabszeß eine plötzliche totale Sepsis verursacht hat. Und er ist wirklich nur durch die spontane, sehr rasche Hilfe von Freunden sofort in eine entsprechende Klinik gebracht worden, und, wie mir die Ärzte gesagt haben, hat das sein Leben gerettet. Wenige Stunden später wäre er nicht mehr zu retten gewesen. Er war dann lang auf einer Intensivstation in Hannover, wurde, als er wieder transportfähig war, nach Wien geflogen, und ist hier noch im Krankenhaus gelegen. Er hat dann eine sehr lange und mühsame Rekonvaleszenz erlebt, die auch psychisch eine große Belastung für ihn war, weil nicht zu dirigieren, hat für ihn normalerweise bedeutet, zu komponieren. Und jetzt hat er sich vielfach auch zum komponieren zu schwach gefühlt. Nichtsdestoweniger hat er schon im Krankenhaus in Hannover ein drittes Streichquartett zu skizzieren begonnen. Wieweit das Konzept schon vor der Erkrankung in seinem Kopf da war, kann ich nicht sagen, aber in diese Zeit der Rekonvaleszenz fällt die Fertigstellung des dritten Streichquartetts, und dann die Komposition eines Stückes für das "Ensemble Wien", bei dem damals unser langjähriger "reihe"-Kontrabassist Josef Pizek gespielt hat. Das "Ensemble Wien" hat sich auf die Original Josef Lanner-Besetzung spezialisiert, also zwei Geigen, Bratsche, Kontrabass. Und für dieses Ensemble gibt es natürlich keine Originalkompositionen aus unserer Zeit. Diese Musiker haben sich seine Komposition gewünscht, und er hat dann tatsächlich ein sechsstückiges Stück gemacht, in dem auch ältere Sprachelemente verarbeitet sind, und in neuer Form wieder auftreten, auch einige Reminiszenzen an Bildungen, die Beziehungen zur Wiener Schule haben. Der dritte Satz aus dem dritten Streichquartett ist übrigens der Satz gewesen, den er für den neunzigsten Geburtstag von Alfred Schlee fertiggestellt hat.

Dann hat er begonnen, das Stück für das Schömer-Haus zu machen. Das war ein Auftrag, ein Stück zu machen, das die räumlichen Gegebenheiten des Schömerhauses berücksichtigt. Das Schömerhaus ist ein innen runder Bau, also die Halle ist rund, und es gibt Umgänge in verschiedenen Stockwerken, die auch als Bildergalerie dienen, und wo man Ensembleteile verschieden plazieren kann. Diese Möglichkeit nützt ein Stück aus, das "Quellen" heißt, wobei er den Titel so versteht, besonders intensiv über die verschiedenen Quellen seiner Inspiration nachzudenken. Auch in diesem Stück spielen die Erfahrungen mit außereuropäischer Musik eine beträchtliche Rolle. Dann wurde mein Mann gebeten, zum siebzigsten Geburtstag von Karl Prantl, der mit der Aufstellung einer Säule vor dem Traisenpavillon in St. Pölten und einem Tanzereignis im Traisenpavillon gefeiert werden sollte, ein Stück zu machen. Da hat er ein Ensemblestück gemacht "Für K", für eine Reihe von Blechbläsern, drei Schlagzeuger und zwei Streicher. Der Titel ist eine Allusion an Karl Prantl, wie auch an Franz Kafka. Das ist ein Stück, das alle die es gehört haben, besonders überrascht hat, weil es zum Teil sogar Reminiscenzen an Strukturen enthält - oder die Wiederaufnahme des Grundsatzes von Strukturen, wie sie in den "Spiegeln" und im "Netzwerk" vorkommen. Das ist jenes Stück, welches diesbezüglich am weitesten zurückgreift, ohne eine bloße Wiederaufnahme dieser Zeit zu sein, was sich vor allem auch in der Harmonik des Stückes manifestiert. Nach "Für K" sind dann nurmehr zwei Stücke entstanden, die erst 1995 bzw. 1996 uraufgeführt werden, das Konzert für Bratsche und Ensemble oder Orchester, dieses Stück wird am 1. April 1995 vom Klangforum uraufgeführt, und das Orchesterstück für die Wiener Philharmoniker, das mein Mann vor einem Monat abgeliefert hat. Da die Planung der Philharmoniker immer sehr langfristig erfolgt, wird es erst im Frühjahr 1996 uraufgeführt. Das ist vorläufig das letzte Stück. Im Moment entsteht ein Konzept für eine Komposition für das "Ensemble Collage", in dem - kombiniert mit mehreren Instrumenten - eine Geige und ein Akkordeon die Funktion einer Art Concertino übernehmen sollen, was etwas ist, das es im Prinzip schon in der dritten "Langegger Nachtmusik" und in den "Quellen" gibt. Das heißt, das ist eine Denk- und Dispositionsweise, die in mehreren Werken aus der letzten Periode nahegelegen ist.

Sierek: Ich habe mir jetzt einmal neunzehn Kompositionen von Friedrich Cerha öfters durchgehört.

G.Cerha: Die "Espressioni fondametalì", die "Relazioni fragili" und die "Intersezazioni I. u. II.", sind die Dokumente par excellence der Auseinandersetzung Cerhas mit dem Serialismus. Diese drei Werke bilden ganz deutlich eine Gruppe, und als eine Art Einleitung dazu "Deux Eclats" und "Formation et Solution" für Geige und Klavier.

Sierek: Die "Relazioni fragili" interessieren mich aus ihren besonderen Entstehungsgründen heraus besonders, und auch, weil Sie selbst darin den Cembalopart gespielt haben.

G.Cerha: Ich möchte die beste Kopie unserer Konzertaufnahmen von ORF auf Kassette kopieren lassen, und diese Kopie wird Ihnen dann für Studienzwecke selbstverständlich zur Verfügung stehen.

Sierek: Sehr stark hat mich die "Langegger Nachtmusik II" beeindruckt. Und beim Konzert für Violine und Violoncello beeindruckt mich die Beweglichkeit der Stimmen, bei gleichzeitiger Vollkommenheit der harmonischen Progression und der sehr kunstvoll verstrickten Polyphonie. Deshalb möchte ich für Analysezwecke die beiden Solostimmen herausgreifen und mich damit näher beschäftigen. Im Tonsatzunterricht ist das ja immer die große Hürde. Wenn man die harmonischen Gesetze zu befolgen versucht, gehen die Melodien kaputt, bevorzugt man die melodische Linie, wird die harmonische Progression fragwürdig.

G.Cerha: Ja, wobei Cerha ja dabei das Problem gehabt hat, daß er da direkte Zitate von Erik Satie übernommen hat, das heißt auch quasi die Aufgabe hatte, die Harmonik Saties mit der des übrigen Stückes zu amalgamieren. Das ist ja eine zusätzliche Aufgabenstellung in diesem Stück gewesen. Ich persönlich halte den zweiten Satz dieses Stückes für besonders wichtig, was die Fähigkeit zur Annäherung von Modellen betrifft. Das ist ihm, glaube ich, dort zum ersten Mal auf eine sehr überzeugende Weise gelungen.

Was die Geschichte der "reihe" betrifft, um auf Ihren Themenschwerpunkt zurückzukommen, kann man mit sehr gutem Gewissen sagen, daß das mit der Tätigkeit meines Mannes und meiner, wirklich ein viertel Jahrhundert lang identisch gewesen ist. Anfangs war das eine gemeinsame Sache von Schwertsik und Cerha, und sicher haben wir wertvolle Hilfestellungen bekommen, sei es in der Anfangszeit durch die Jeunesses Musicales von Joachim Lieben, sei es durch die Tätigkeit jener Kritiker, die unsere Arbeit geschätzt haben, und auch durch ihr eigenes Interesse über die Geschehnisse in Europa und auf der Welt informiert waren.

Da habe ich nicht die geringsten Bedenken, zu sagen, daß im Lauf dieser Geschichte wohl wirklich viel - Verdienst, wenn man so will, - in unserer Tätigkeit liegt.

Sierek: In diesem Zusammenhang ist für mich immer der Gedanke da, daß die Familie Cerha auch Alternativen gehabt hätte, die weniger arbeitsintensiv gewesen wären...

G.Cerha: Ja, es hat zum Beispiel für Cerha 1961 von Hofrat Egon Seefehlner das Angebot gegeben, in Berlin als Dirigent einzusteigen. Seefehlner hat damals über Vermittlung Heinrich Strobls, der von unserem "reihe"-Konzert anläßlich des IGMM-Weltmusikfestes in Wien sehr angetan war, Cerha für einen Ballettabend mit Musik von Pierre Boulez und Benjamin Britten empfohlen bekommen, und das hat sich Seefehlner angeschaut, und es hat ihm offensichtlich gefallen, und er hat meinen Mann gefragt, ob er nicht bleiben und als Dirigent einsteigen will. Mein Mann hat es sich überlegt, und dann entschieden: Nein, die Tätigkeit eines reisenden, und auch Repertoire-Dirigenten ist nicht das, was er sich wünscht. Und Peter Weiser hat ihm auch einmal angeboten, er würde ihn viel intensiver als Orchesterdirigent einsetzen, wenn er dafür die "reihe" aufgeben würde. Aber das war ein Ansinnen, dem Cerha natürlich auch nicht zugestimmt hat.

Sierek: Jetzt möchte ich mir darüberhinaus einmal vorstellen, was Sie selbst anstelle Ihrer arbeitsintensiven Einführungsvorträge zum Zyklus "Wege in unsere Zeit" noch Angenehmeres hätten tun können...

G.Cerha: Wir sind beide diesbezüglich absolut unpraktisch, oder nicht praxisbezogen, orientiert. Wir haben immer mit vollem Einsatz und größter Vehemenz Dinge getan, die uns interessiert haben. Wir haben es getan, zu einer Zeit, wo wir sehr wenig Geld hatten. Wir haben es getan, zu einer Zeit, da wir schon wesentlich mehr verdient haben, aber ich kann mit gutem Gewissen sagen, wir haben nie etwas des Geldes wegen getan, und wir haben auch nicht überlegt, was man praktisch aus einer Sache herauschlagen könnte. Es war auch, sehe ich heute, nicht richtig, daß wir im ersten Jahr "Wege in unsere Zeit", die so überzeichnet waren an Abonnements, dann ein eigenes Konzertabonnement an verschiedenen Orten für Schüler gemacht haben. Wir haben die Konzerte für Schüler wiederholt, damit sie die Konzerte überhaupt hören können, gerade mit Unkostendeckung, für kein Geld sonst, an Orten, wo das nicht immer glücklich gewesen ist, was dann für die Schüler auch nicht das entsprechende Erlebnis gewesen ist, wie wenn sie mit den anderen im

Konzertsaal gesessen wären. Das war eine idealistische Vorstellung, die vom praktischen Gesichtspunkt her nicht den gewünschten Effekt gebracht hat. Oder, ein anderes Beispiel, es wäre mir nicht eingefallen, nur meine Vorträge zu halten und nicht einen Auszug daraus ins Programmheft zu geben. Das hätte natürlich noch mehr Leute veranlaßt, in die Vorträge zu kommen. Außerdem hätte ich damals schon so klug sein können, mir zu sagen, man könnte diese Vorträge, versehen mit den Bildern, die ich als Dias projiziert habe, und mit den Tonbeispielen als Kassette mit irgendeinem pädagogischen Verlag herausbringen. Das sind alles praktische Dinge, die mir viel später, und zum Teil zu spät eingefallen sind, als daß der Stoff noch frisch genug gewesen wäre, um es in einem Arbeitsgang zu machen. Ich überlege mir bis jetzt, ob ich das für eine bestimmte Anzahl von Dingen mir noch antun soll. Das ist sicher ein Mangel an realistisch-praktischer Begabung.

Sierek: Wobei damit die Definition des Begriffes "Mangel" ins Wanken gerät...

G.Cerha: Ja, ich meine, wenn man damit garnichts erreicht hätte, wenn es also der pure Idealismus gewesen wäre, dann wäre es einfach blöd und schlecht. Man hat etwas damit bewirkt, also war es weder überflüssig, noch blöd, noch schlecht, auch daß man, vor allem in der späteren Zeit, eine Wiederaufbereitung des bereits teilweise bekannten Materials vorgenommen hat.

Sierek: Sie haben die "Wege in unsere Zeit" von 1978 bis 1983 gemacht..

G.Cerha: Die Saison 1982/83 war die letzte, und das Webernfest 1983 war der Schluß des Ganzen.

Sierek:..und Heinz Karl Gruber sagte mir, mit dem Beginn der "Neuen Reihe", mit dem auch Ihre Einführungsvorträge weggefallen sind, bildete das Publikum keine Gemeinschaft mehr, wie Sie es durch Ihre Vorträge zusammengehalten haben. Es hat sich binnen kürzester Zeit zerstreut. Und jetzt stellt sich für mich mit der historischen Aufarbeitung die Frage, warum man nicht versucht hat, erfolgreiche Grundsätze beizubehalten bzw. wieder einzuführen?

G.Cerha: Es waren nicht nur die Vorträge, diese sind am Schluß garnicht so sehr besucht gewesen, weil eben die Leute den Inhalt auch dem Programmheft entnehmen konnten. Dann sind sie nicht mehr mit solchem Eifer in die Vorträge gekommen. Sie erwarteten nicht mehr etwas zu bekommen, das ihnen sonst entginge.

Aber es war natürlich auch ein anderes Publikum angesprochen. Und daß dieses Publikum - das hat Heinz Karl Gruber ja sehr treffend dargestellt - daß dieses Publikum eine gewisse Schwellenangst gehabt hat, ins Konzerthaus zu gehen, ist eine Tatsache, die Gruber und Schwertsik zunächst übersehen haben. Also daß zum Beispiel, wenn Meredith Monk im Metropol, oder in der Arena, auftritt, das natürlich ausverkauft ist, aber der halbe Saal leer bleibt, wenn dieselbe Meredith Monk in einem Zyklus "Die neue Reihe" im Mozartsaal auftritt. Das war eine Erfahrung, die sie erst wieder machen mußten. Ihre programmatische Idee ist meiner Meinung nach richtig gewesen, nämlich Gruppen einzubeziehen, die sich irgendwo auf der Welt autonom gebildet haben, und etwas ganz Spezifisches zu bieten haben, also nicht eine sogenannte Neue Musik, die für ganz Europa gilt, darzustellen, sondern Sonderentwicklungen darzustellen. Das war eine sicher richtige Idee, wenn man den damaligen Status quo präsentieren wollte. Ob jede Auswahl, die sie getroffen haben, sehr glücklich war, das kann man diskutieren, aber die prinzipielle Idee war richtig. Nur, daß das mit dem Publikum nicht funktioniert, das war eine Lehre, die man erst aus der Praxis bezogen hat.

Sierek: Was bei Schwertsiks Interview sehr gut als Gedanke für junge Musikschaffende zutage getreten ist, war seine Unzufriedenheit über deren psychologische Einstellung, immerfort nur das "Werk des Jahrhunderts" schaffen zu wollen - "aber wer kümmert sich um die mittleren Ziele?" - und das zweite, das ich an diesen Gedanken anhängen möchte ist, daß sich, gleichzeitig zu diesem vermessenen Anspruch, niemand mehr für das Publikum interessiert. Wen wundert es also noch, wenn dieses den Konzerten fernbleibt?

G.Cerha: Nein, das glaube ich eigentlich nicht. Erstens glaube ich nicht, daß jeder "expressis verbis" das Werk des Jahrhunderts schreiben will. Wenn er aber nicht überzeugt wäre, von dem was er tut, würde er es ja sein lassen. Das heißt, es muß ein schöpferischer Künstler bis zu einem gewissen Grad meinen, daß das was er tut, gut und wichtig ist. Er sieht, daß bestimmte Dinge beim Publikum ankommen, andere Dinge beim Publikum nicht ankommen. Es ist eine Frage der Begabung, des Charakters und des eigenen Entwicklungsstandes, ob er sich anpaßt, oder nicht anpaßt. Das bedeutet überhaupt nicht, ob er sich in die eine oder in die andere Richtung bewegt, denn es kann sehr wohl sein, daß er sich aus autonomer künstlerischer Überzeugung in eine Richtung bewegt, die dem Publikum verständlicher ist.

Das ist bestimmt bei Schwertsik der Fall gewesen, das ist zu einem bestimmten späteren Zeitpunkt, auf ganz anderen Wegen - der "Exercises" und des "Netzwerks" - auch bei Cerha der Fall gewesen. Aber das hat überhaupt nichts damit zu tun, daß einem plötzlich lustig wird, dem Publikum nach dem Mund zu schreiben. Und es kann sehr wohl sein, daß ein Künstler sieht, das ist das, was jetzt dem Publikum näher liegt, sich aber sagt, mein Weg und mein Interesse ist im Moment ein anderes. Ich glaube, daß das alles wirklich eine Frage des künstlerischen, schöpferischen Erfahrungsstandes, und des Charakters ist.

Sierek: Ich habe mir hier noch einen dritten Punkt vorgemerkt. Ich weiß nicht inwieweit Sie mir darüber Auskunft geben können, oder ob das Dr. Friedrich Cerha für mich machen wird. Er hat ja einige Zeit am Institut für Elektroakustische Musik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien unterrichtet, sich dort auch oft aufgehalten und seine Experimente gemacht. Es gibt auch Kompositionen, zum Beispiel Teile der "Spiegel", mit Tonbandzuspielungen elektronischer Klangkomponenten. Wie haben für ihn diese Möglichkeiten begonnen?

G.Cerha: Er war unter den Kompositionslehrern - er war ja noch sehr lange nicht A.o. Professor, und noch viel länger nicht Ordentlicher Professor, aber er hat schon Komposition unterrichtet, und unter den Kompositionslehrern war er derjenige, der die meiste Beziehung zu der Materie hatte. Daher hat man ihm das nahegelegt. Er hat 1956/57/58 in Darmstadt vieles mitvollzogen, was dort an Werken aus den Studios in Köln und Mailand vorgestellt wurde. Das waren absolut praktische Erfahrungen, die er dort gemacht hat, wenngleich es für ihn ein Interesse gewesen ist, aber nie ein Zentrum seines Interesses geworden ist. Das Studio hat auch schon vor seiner Zeit existiert. Er hat dort eine zeitlang unterrichtet, weil er der einzige gewesen ist, der in diese Richtung interessiert war und gleichzeitig Kompositionslehrer gewesen ist.

Er ist zum Beispiel auf diese Weise auch Präsident der IGNM geworden, indem die alten Herren Polnauer und Ratz zu ihm gekommen sind, und gesagt haben, Cerha übernimm bitte Du die IGNM, sonst lösen wir die österreichische Sektion auf. Und daraufhin hat Cerha gesagt, nein, darum ist es schade, dann mache ich es in Gottes Namen. Und auch als Präsident der IGNM hat er sich um Innovationen bemüht. Zum Beispiel erinnere ich mich gut, daß damals auch Ligeti zum Vorstand gehört hat, Sertl ist damals nach Wien gekommen, und da sind wir zusammengesessen bei Vorstands-

sitzungen, und haben uns überlegt, was wir sinnvollerweise tun können.

Da gibt es auch eine Rede, die Cerha einmal gehalten hat, wo auch Veranstalter eingeladen waren, die dadurch auf die IGMM aufmerksam gemacht, und zur Kooperation aufgefordert wurden.

Damals haben wir große Werklisten angelegt, da hat Ligeti beige-steuert, da hat mein Mann beige-steuert, da habe ich beige-steuert, und alle Leute, die im Vorstand gesessen sind.

Das waren Listen mit Werken ab 1900, Orchesterwerke, Kammerwerke, österreichische Werke, internationale Werke, Ensemblesmusik, Solomusik. Und diese Listen sind dann an alle österreichischen Veranstalter, die sich dafür interessiert haben, verschickt worden. Und das war sicher nicht uninteressant. Ich weiß, daß

Leute noch jahrelang später diese Listen benützt haben, wenn ihnen gerade ein Ergänzungsstück zu einem Programm nicht eingefallen ist. Dann haben sie da nachgeschaut: "...aha! Das könnten wir machen", zum Beispiel. Also das war eine Aktivität der IGMM, nachdem Cerha das Präsidium übernommen hat, an die ich mich ganz konkret erinnere. Aber es war sicher nicht die einzige. Aber dazugekommen Präsident zu werden, ist er genauso, wie zum Unterrichten am elektronischen Studio, nämlich dadurch, daß die Leute gekommen sind und gesagt haben: "Machen Sie es, wenn Sie es nicht machen, wird es das nicht mehr geben." Und daraufhin hat er sich bereiterklärt es zu tun.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Sierek: In der Ihrer Person gewidmeten Broschüre des Institutes für Österreichische Musikdokumentation der Österreichischen Nationalbibliothek aus dem Jahr 1990 haben Sie relativ kurz Ihre Ansichten über Musiktheorie und Komposition gebracht, und ich habe mir da einige Dinge angestrichen. Das war erstens also, daß man von der Grundtonbezogenheit nicht weggehen kann, ohne wieder irgendwann auf sie zurückzukommen. Das ist nur ein vorübergehender Ausflug.

Schwertsik: Ja ja, reden kann man viel, schreiben auch.

Sierek: Ja das ist schon richtig, aber es ist interessant, wenn man also in gewissen Mengen zu lesen beginnt, stößt man auf harte Kerne. Ich sage nicht: einen harten Kern -verabsolutieren kann man das nicht. Aber dort, wo die Grundtonbezogenheit weg ist, existieren doch noch Sehnsüchte nach ihr, oder sie ist überhaupt zwar nicht deklariert, aber doch stillschweigend genutzt, und auch hier geht das in ganz konkrete Bereiche, wenn Sie in Ihrem Text bemerken: also der Durdreiklang ist doch nicht eine Terzenschichtung, sondern eine Terz und eine Quint.

Schwertsik: Na ja, so ist das ja auch immer gewesen, so habe ich das bei Schenker gelernt.

Sierek: Und eben Riemanns Untertontheorie, das stößt ja auf größte Widersprüche, weil er nur auf Grund eines Irrtums - und die Theorie eines Anderen sich nehmend - aus derselben so starke Regeln formuliert, daß sogar damit komponiert wurde, und Sie sprechen dann eben in ihrer Schrift die Unterklänge an, und daß als Erklärung des Molldreiklangs verwendet, es eine Absurdität bedeutet, wie etwas so falsch Gedachtes so richtig klingen kann. Und ist es auch tatsächlich so, daß die Theorien, wenn sie sich einmal etabliert haben, Wirklichkeit hervorbringen, die auf sie paßt?

Schwertsik: Ja, ich meine, ein sehr gutes Beispiel ist das Leben von Jesus. Man kann jetzt darüber, glaube ich, hunderte von Büchern lesen, die alle eine mehr oder weniger plausible Theorie dieses Verlaufes der Geschehnisse damals anbieten. Und bei allen sagt man sich: aha, gut, das ist ein interessanter Blickpunkt, es deuten irgendwelche Dinge darauf hin. Verstehen Sie? Theorie? Es gibt eine unbegrenzte Anzahl von Theorien, die auf verschiedene Phänomene anwendbar sind, meiner Ansicht nach.

Also die Erklärung unseres Tonsystems, also ich werde total ungeduldig, wenn Schenker aus der Obertonreihe unser Tonsystem erklärt. Also das ist für mich völliger - also bei Sleszak habe ich das gelernt: "Gojim-naches" - das ist nichts, das ist ein Unsinn. So funktioniert das nicht!

Sierek: Ich habe aber in weiten Bereichen das selbst versucht und auch bei Schenker aus dem Ableiten unseres Tonsystems aus der Partialtonreihe Kritik herausgehört.

Schwertsik: Aber er tut es ja!

Sierek: Und vor allem, es sagen alle: bis zum sechsten Oberton und nicht weiter.

Und das ist aber doch eine Möglichkeit, die man ins Auge fassen kann, weil durch die Physik, durch die Obertöne, einfach das einzig greifbare Korrektiv der Natur gegeben ist, also wenn man jemand ein Intervall intonieren läßt, wird er das Intervall rein bringen, den Verhältnissen der Obertöne entsprechend, und nicht temperiert.

Schwertsik: Ich glaube also, das stimmt bestimmt für die Oktav, die ja ein Phänomen ist, das weit über die Obertonreihe hinausgeht an Stringenz. Das stimmt schon in deutlich abnehmendem Maß für die Quint, wahrscheinlich, und die Terzen sind schon frei. Aber die Obertonreihe ist ein rein statisches Phänomen. Das ergibt keine Musik. Die Musik entsteht, indem ich mich zwischen den Tönen bewege, und nicht zwischen den Obertönen, meistens, sondern irgendwie. Und da bin ich mir jetzt nicht ganz sicher. Also ich glaube, daß zum Beispiel die Art der Inder sich zwischen den Tönen zu bewegen, ganz bewußt reine Intonationen, so wie Sie sagen jetzt, "reine Intonationen", nicht anstreben, sondern scharf daneben oft, eben nicht rein. Hier kommt die ästhetische Absicht zu tragen. Also unser Tonsystem ist ja ein Kunst- und nicht ein Naturwille.

Sierek: Falls diese Vorstellung beibehalten wird.

Schwertsik: Ja, weil ich meine jetzt, daß die Natur wohl die Bedingung gibt, das heißt: ich kann nicht mein Hören ändern, so ich mein Sehen nicht ändern kann. Ich kann nicht verkehrt sehen, sondern ich sehe alles ebenso aufrecht, das Bild, das verkehrt ist, dreht sich um und ich sehe es richtig, aus irgendwelchen Gründen. Ich habe das nie ganz verstanden, daß die Kinder das angeblich am Anfang verkehrt sehen, und dann gewöhnt man sich dran, an die Realität.

Mit dem Hören - meiner Ansicht nach ist es so - es gibt gewisse Vorbedingungen des Hörens, das ist eben einfach so. Ich höre nicht höher und ich höre nicht tiefer, und ich höre von tief nach hoch. Das heißt: ich beziehe die höheren Töne auf die tieferen. Das gehört einfach zu unseren Wahrnehmungskategorien dazu, so wie eins hinter das andere. Wenn ich das - ich kann auch die Zeit leugnen, aber sie ist vorhanden. Ich meine nicht, daß sie objektiv vorhanden ist, aber sie ist eine Bedingung unter der wir leben. Und so wähle ich unter diesen Bedingungen. Aber, wie weit ich jetzt zum Beispiel mich anpasse an das, oder wie weit ich dagegen gehe, gegen das, das ist mein sogenanntes künstlerisches Wollen. Das ist meine Imagination. Und das ist das eigentlich Wesentliche. Die Obertonreihe ist leicht erklärt. Sie ist eben eine physikalische Gegebenheit, aber keine philosophische.

Sierek: Ich glaube doch, daß seit die Pythagoräer damit begonnen haben, es sehr philosophisch ist - ohne Zahlen keine Philosophie und umgekehrt - und daß viele einfach nicht mehr das Richtige darunter verstanden haben. Ich bin wirklich dafür, daß man diesen Diskurs fortsetzt, aber das geht ja nur, solange beide Partner stark sind, also wie Gladiatoren, die werden zuerst gefüttert, und da sehe ich mich als Fütterer der Obertonreihe, als Fütterer der Theorie, und im Gegensatz dazu die Praktiker, denen der Sinn für den Grundton abhanden gekommen ist. Die Serielle Musik hat ja etwas tradiert, was überhaupt nicht begründet war, und auch hier stimme ich mit ihren Aussagen überein, und es sind die Grundtöne da und die atonalen Konstruktionen lassen sich mit Hilfe der Obertonreihe wieder auf ihre Grundtonbezogenheit festigen. Im Zuge dieser Arbeit ist mir noch ein wunderbar plausibler Ansatz bezüglich der Intonation eingefallen. Wenn ich eine durchwegs tonal geschriebene Partitur vor mir habe, so ist das noch lange nicht gut aufgeführt. Ein Ensemble kann es, ein anderes Ensemble kann es nicht. Und es ist auch ganz einfach so, daß die großen Intervalle, die Reinheit der großen Intervalle, auf Kosten der Reinheit der kleinen Intervalle erzielt wird, und daß zum Beispiel der Halbton als Intervall eigentlich überhaupt nicht punktuell fixiert ist, weil das kann $24/25$ sein - das ist fast nichts -, oder das kann $15/16$ sein, das ist fast ein Ganzton, je nachdem wie es die großen Intervalle, die Quinten, die Oktaven, die Terzen fordern. Niemand hat das bis heute als Theorie ausformuliert, aber gefühlsmäßig wird es von einigen Praktikern beherrscht.

Schwertsik: Ich bin ja immer ein Verfechter davon gewesen, ja bitte Klavier, das ist künstliche Stimmung, aber geht man zum Streichquartett, da wird ganz anders intoniert, da werden die Dinge rein intoniert, oder so...

Sierek: Soweit wie möglich im besagten Sinn...

Schwertsik: Ah! Ich bin dieser Auffassung überhaupt nicht, sondern, in einem Streichquartett ist natürlich die Intonation freier, aber sie richtet sich nach dem Zeitgeschmack, was jetzt gerade modern ist, wie man jetzt gerade intoniert. Und für mich, ich habe ja dreißig Jahre im Orchester gespielt, ich weiß, daß ein Orchester weder natürlich, noch nach sonst irgendeinem System funktioniert in der Stimmung, in der Intonation, sondern einfach mit der gegenseitigen Rücksichtnahme, das heißt: man weiß bei dem Trompeter, wenn der das e spielt, der ist immer etwas zu tief. Da kann man nichts machen. Das muß akzeptiert werden. Hinausgeschmissen haben wir ihn nicht, also ist er noch immer hier. Also müssen wir auch, wenn wir mit ihm eine Quint haben, das ein bißchen tiefer nehmen. Oder man sagt ihm: "An dieser Stelle muß t du einfach ein bißchen höher spielen." So funktioniert das, das heißt, alle horchen ununterbrochen aufeinander. Und so kommt eine Stimmung zustande. Und wenn es heißt, könnt ihr nicht wegen des Sängers etwas tiefer einstimmen, dann wird das Orchester beschworen, doch bitte tiefer einzustimmen. Alle stimmen tiefer ein, bemühen sich - in einer halben Stunde sind alle wieder hoch oben, auf magische Weise, einfach weil sie es gewöhnt sind. Der einzige Erfolg ist, daß es 'saumäßig' klingt, weil das natürlich nicht geschwind geht. Ich glaube also, daß da Welten zwischen Praxis und Theorie sind.

Sierek: Ja, das ist ein guter Gegenpol zu meiner trockenen Studie, und damit werden wir es auch wieder ad acta legen, weil ich möchte gern, daß Sie aus Ihrer Kindheit und Jugend erzählen, die mit dem Ensemble "die reihe" noch nichts zu tun hat, bevor ich Sie bitten werde, die noch spärlichen Daten über Ihre Mitwirkung bei der "reihe" vorerst mehr oder weniger chronologisch zu kommentieren.

Schwertsik: Wie ich zur Musik gekommen bin, das ist so, daß bei mir zu Hause Radio gespielt wurde. Meine Mutter war eine große Puccini-Verehrerin, sie ist es noch immer, und wir sind ins Kino gegangen. Mein Lieblingsschlager war "Sag beim Abschied leise servus" von Hans Moser gesungen. Ich habe alle diese Filme gesehen. Ich war noch sehr klein.

Zu meinem dritten Geburtstag, Einmarsch von Hitler in Wien. Den ganzen Tag hat das Radio Marschmusik gespielt und ich bin um den Tisch marschiert, lauter Märsche. Das erste Mal, daß ich wirklich einen großen Eindruck gehabt habe, das war an meinem sechsten Geburtstag, weil da hat mich meine Mutter in die Volksooper ausgeführt, und da habe ich gesehen, ein uninteressantes Ballett, "Titus Feuerfuchs" von Max Schönherr nach Johann Strauß Melodien arrangiert. Das hat mir eigentlich überhaupt nichts gegeben, was mich interessiert hätte. Dann war "Bajazzo" von Leoncavallo, nach der Pause. Das hat mich umgewandelt, das hat mir unglaublich gefallen. Es war dieses dramatische Geschehen auf der Bühne, das ich ja kaum verstanden habe, aber das war ein Kasperltheater. Und irgendwie im Gefolge dessen hat mir meine Mutter ein Klavier gekauft, und ich habe angefangen Klavierspielen zu lernen. Da war ich faul, habe ungerne Klavier geübt, habe aber irgendwie - das ist auch eine meiner Standardgeschichten - auf ein Notenpapier geschrieben: "Marsch", und habe angefangen Noten zu schreiben. Dann habe ich mich sofort geniert. Das ist für mich das Interessante, ich habe mich sofort geniert, weil ich hatte das Gefühl, ich mache alles nach. Na und der Marsch hat nichts geheißen, es waren nur so ein paar Töne, es war nicht wirklich ein Musikstück, es waren ja auch nur zwei- drei Takte. Richtigen Spaß hat mir dann diese Methode gemacht, daß alle Blockflöte spielen gelernt haben. Das war für mich großartig, weil da habe ich geschwind Musik machen können. Am Klavier, das war ein bißchen zu kompliziert. Und dann bin ich nach Retz gefahren, mit meiner Mutter, so mit acht Jahren, und da habe ich weiter Klavier gelernt. Da hat es einen Klavierauszug vom Fliegenden Holländer gegeben, den habe ich immer durchgelesen, den Text zumindestens. Aber der war (auch) so schön gebunden, ein schöner roter Leineneinband, den habe ich noch immer, glaube ich. Von der Qual Klavier zu klimpern abgesehen, hat es einige sehr wichtige musikalische Eindrücke gegeben. Einmal ist ein Streichquartett vorbeigekommen in Retz, und die Schulen sind alle zuhören gegangen, und die haben natürlich etwas anderes gespielt, als das Deutschlandlied von Haydn variiert. Und das war auch ein sehr eigenartiger Eindruck. Ich bin zwar weit hinten gesessen, im Bräuhaus, aber es war ein eigenartiger Eindruck, ich habe mich dem irgendwie verbunden gefühlt. Ja, vorher war noch etwas: meine Mutter wollte, daß ich zu den Sängerknaben komme, weil sie irgendwie wollte, daß ich nicht zur HJ komme.

Da war ich auch in einem Konzert, da habe ich immer das Gefühl gehabt, daß ich dazugehöre. Das ist eine komische Geschichte, das fällt mir jetzt so ein, daß ich das alles schon hinter mir habe, so quasi. Das ist jetzt auch schon ein Nachkriegseindruck aber auch aus Retz. Sie haben dann so eine Abendunterhaltung gemacht mit Salonkapelle. Da sind halt so, das Auftrittslied des Danilo gesungen worden, und Puppenfee ein bißchen getanzt worden. Und da hat so eine kleine Kapelle gespielt, so salonmäßig, und der Klang dieser Kapelle, das hat mir auch so gut gefallen. Das war so ein bißchen falsch intoniert, so farbig, und alle haben selber gespielt. Das war so selbstgemacht, das ist das, was mir bis heute so unheimlich gefällt. Da kommt kein Spitzenorchester, oder Streichquartett mit, im Gegenteil, wenn ich da heutzutage so erstklassige Streichquartette höre, habe ich immer das Gefühl, ich bin ausgeschlossen. Weil das funktioniert so klaglos, das interessiert mich eigentlich nicht. Und meine Mutter hat auch immer so geschwärmt davon, während der letzten Kriegsjahre, wenn wir zurück in Wien sind, dann gehen wir in die Oper. Als wir zurück nach Wien gekommen waren, sind wir also nicht in die Oper gegangen, sondern ich habe 1947 auf einmal bemerkt, da gibt es diese Plakate, die es eigentlich im Prinzip heute noch gibt, mit den Spielplänen der Wiener Bühnen. Und da habe ich gesehen, Walküre, das hat mich überrascht, man kann einfach in die Oper gehen. Das habe ich gewußt, man kann auf einen Stehplatz gehen. Und diese Walküre habe ich nicht geschafft, da hat meine Großmutter irgendwie opponiert, ich war damals zwölf Jahre alt, und das ist nicht gegangen, aber die nächste Woche bin ich in Fidelio gegangen. Da bin ich zum ersten Mal gegangen, und zwar ganz allein, habe mir eine Karte gekauft und bin hineingegangen. Dann ist die Neuinszenierung vom Fliegenden Holländer im Theater an der Wien gekommen. Und da bin ich von dieser Stunde an eigentlich jede Woche zwei- drei Mal in die Oper gegangen. Hauptsächlich Wagner, Tristan, Walküre, dann später Meistersinger, dreißigmal oder so. Ich habe da immer gefunden, daß meine Karl May-Begeisterung bruchlos in die Richard Wagner-Begeisterung übergegangen ist. Und da war ich dann mit einem Schulkollegen, der sich auch dafür interessiert hat, der auch dann in die Oper gegangen ist, immer wieder, und der hat irgendwie auf einmal die Idee gehabt, daß er auf die Akademie geht, und hat dort die Aufnahmeprüfung gemacht und hat bei Marx Tonsatz studiert, und das hat mich dermaßen beeindruckt, daß ich im nächsten Semester auch hingegangen bin.

Ich habe da also mit vierzehn Jahren die Aufnahmeprüfung gemacht und habe mich zu Josef Marx gemeldet, obwohl ich keine Ahnung von Marx gehabt habe, ich habe nicht gewußt wer das ist. Dann kommt noch etwas sehr Eigenartiges, für einen Theoretiker sehr Schönes. Bei dieser Aufnahmeprüfung bin ich draufgekommen, daß ich kein absolutes Gehör gehabt habe, wie ich geglaubt habe zu haben, weil die Leute haben mich immer geprüft, haben mich vom Klavier weggestellt, sie haben mir Töne vorgespielt und ich habe ihnen gesagt, was das für Töne sind. Nur, mein Klavier war natürlich tiefer gestimmt, als das, welches ich an der Hochschule gehört habe, also war ich total verwirrt, als ich dieses Klavier gehört habe, obwohl sie mir C-Dur vorgespielt haben. Das habe ich nicht erkannt. Und, aber das nächste, was ich bemerkt habe, ist, ich höre nur die weißen Tasten, und die schwarzen Tasten sind mir bis heute uncharakteristisch. Ich höre ein Orchesterstück, irgendetwas wird gespielt und ich kann sagen das ist ein g, ein a, ein d, e, f, das sind alles Gesichter für mich, die erkenne ich. Während, wenn sie fis, cis, oder despielen, das klingt für mich - das kann ich nicht unterscheiden, das hat keine Physiognomie. Das ist, ich weiß nicht was, das ist völlig absurd. Das beruhigt mich immer wieder, denn ich denke mir, man ist irgendwie schon sehr absurd organisiert. Dann bin ich also im Unterricht bei Marx gewesen. Das war für mich, diese Harmonielehre - ich hab' glaube ich - nicht nur, daß ich sie nicht begriffen habe, die ganzen Implikationen, war ich, glaube ich, auch nicht begabt genug, mit dem Ohr das alles richtig zu erfassen. Hingegen Kontrapunkt, der strenge Satz, den wir sehr intensiv bei Marx geübt haben, das hat mir gefallen, das habe ich überblicken können, viel besser als diese Harmonielehre. Und ich habe schon damals den Verdacht gehegt, daß das unrealistisch ist, daß das mit dem nichts zu tun hat, was wirklich komponiert wird. Ich konnte es mir aber nicht - dazu war ich viel zu faul, mir das vor Augen zu halten - ich habe dann sofort auch, weil ich habe gedacht, als Komponist werde ich nicht leben können - wir haben immer Opern komponiert. Während ich in die Oper gegangen bin, habe ich immer Opern geplant, sinnlos ein paar Partiturseiten hergestellt, geträumt, Musik, die ich da in der Frühe aufschrieb. Das hat alles nichts geheißen. Aber ich habe mir damals als Komponist keine Chancen ausgerechnet, wieso ich damals geglaubt habe, daß ich Komponist werden werde, weiß ich nicht. Das entzieht sich meiner Erinnerung.

Also ich habe mein Leben dann insoferne geplant, weil ich habe mir gedacht, "Schlagwerk", das ist ganz gut, da kann ich als Schlagzeuger arbeiten, mein Brot verdienen und komponieren. Nein, umgekehrt: Horn habe ich gelernt, und dann auch Schlagwerk. Weil ich mir eigentlich dann gedacht habe, Schlagzeug, das ist nicht so heikel..

Das hat mich eigentlich dann amüsiert, daß es genauso gekommen ist, wie ich es mir gedacht habe, daß ich als Hornist gelebt habe, als Musiker, und daneben komponiert habe. Ich habe nur nicht gedacht, daß ich so lange im Orchester spielen werde. Sierek: Ist die Zeit schnell vergangen?

Schwertsik: Im Orchester?

Die Zeit vergeht in zunehmendem Maße schnell.

Und ich war nicht ungern im Orchester. Ja, es ist natürlich das Orchesterspiel eine harte Nervenprüfung, also da geht man durch große Erfolgserlebnisse und totale Einbrüche durch, und da brauche ich nicht nur von mir zu reden, sondern ich habe ja viele Kollegen beobachtet, und ich habe gesehen, durch welche Nervenkrisen Menschen durchgehen, oder zu Grunde gehen dort, einfach, weil sie es nicht mehr packen, diesen Streß.

Das war jetzt also so, daß ich Horn gelernt habe, und sehr gern gespielt habe. Also ich habe jede Gelegenheit zum Orchesterspiel wahrgenommen, weil ich einfach das Zusammenspiel mit anderen gesucht habe. Das war einfach toll. Ich habe das so gerne gemacht. Es hat für mich nichts Lustigeres gegeben, als in einer Gruppe Kammermusik, oder Orchester - es war mir völlig gleichgültig - zu sitzen und zu spielen. Es hat mir einen Riesenspaß gemacht. Und kompositorisch war es dann so, daß ich angefangen habe, wir haben da so Kammermusik- Hausmusikzirkel betrieben, einmal Klaviertrios gespielt, verschiedene Besetzungen. Das ging einher mit meinem Interesse für zeitgenössische österreichische Komponisten.

Sierek: In welchem Jahr waren diese Anfänge ungefähr?

Schwertsik: Da war ich so fünfzehn sechzehn Jahre alt. Ich bin immer in die ÖGZM-Konzerte gegangen, bin in der Nacht beim Radio gesessen und bin eingeschlafen dabei oft, habe Uhl gehört, es hat mir alles sehr imponiert. Ich war auch patriotisch eingestellt für das alles, komischerweise, ich weiß nicht wieso, aus verschiedenen Gründen, die ich jetzt nicht alle aufzählen möchte. Aber ich kann mich erinnern, meine erste wirkliche Überraschung war, als ich gelesen habe: Dritte österreichische Jugendkulturwoche in Innsbruck - man kann dort Sachen einschicken.

Das war kurz vor Weihnachten. Innerhalb von zwei Wochen habe ich dann ein kleines Trio komponiert, fünf Sätze, und es war zum ersten Mal, daß ich mir gedacht habe, ah, das probier' ich. Ich habe diese Sätze komponiert, so ein bißchen auf "gemäßigte Hindemith-Art", und habe sie hingeschickt, und zu meiner Überraschung eine Aufführungszusage erhalten.

Ich bin dann eingeladen worden, ich bin zum ersten Mal in Innsbruck gewesen, habe da eben auf fremde Kosten im Hotel übernachten können. Und dann war ich bei der Probe, dann wurde das mit drei Bläsern gespielt. Bei der Aufführung ist das Typische passiert, was einem Komponisten immer wieder passiert, es ist der Klarinettist ausgestiegen und um ein Viertel verschoben gewesen. Ich habe die äußersten Qualen gelitten, und keinem Menschen ist irgendetwas aufgefallen. Also das war meine erste Aufführung, das war bei den dritten Jugendkulturwochen, da war ich gerade sechzehn Jahre alt.

Meinem Lehrer Marx habe ich das auch vorgespielt, der war immer sehr liebenswürdig. Eine Hornsonate habe ich damals auch geschrieben und auch aufgeführt. Aber da war ich schon nicht mehr bei Marx, da ist Schiske gekommen, den ich sehr verehrt habe. Ich habe mir gedacht, wenn Schiske nicht an die Akademie kommt, als Lehrer, dann brauche ich gar nicht mehr an der Akademie zu studieren. Das hat mich alles nicht mehr interessiert, was dort noch gewesen ist. Aber Schiske ist gekommen, ich war sein Schüler, und da habe ich auch eine Hornsonatine geschrieben, die ich dann auch selbst gespielt habe, beim Verein Junger Komponisten, im Kammeraal. Alle haben schon vorher gesagt, aber das ist doch schwer zu spielen, aber ich habe mir gedacht, daß es nicht zu schwer wäre. Erst als ich auf dem Podium gestanden bin, nervös zitternd, und bemerkt habe, daß es weiter- und weitergeht und ich bin schon fertig, am Ende meiner Kraft, habe ich dann geschwind um eine Oktave tiefer gespielt. Ich hab's halt irgendwie über die Bühne gebracht, und habe dann von Marx eine Kritik bekommen. Ich habe sie auch gedruckt, bei den Kommentaren zu meiner Schallplatte, mit der schönen Überschrift: "Fröhlicher Freizeichner im Fünflinien-System".

Also gut, da war ich dann bei Schiske, habe mich schon lang nicht mehr für die österreichischen Komponisten erwärmt, sondern für Strawinsky, Hindemith, die ganzen Franzosen: Milhaud, Poulenc, ... unendlich viele Komponisten haben mich interessiert. Ich war bekannt dafür, daß ich die komischesten Sachen aufgetrieben und studiert habe.

Sierek: War das damals schon so eine Art Garantie für Heiterkeit, oder so, wenn man sich für Schwertsik interessiert hat?

Schwertsik: Für Schwertsik hat sich derweilen noch niemand interessiert, aber es war damals noch leicht, Aufsehen zu erregen. Ich bin eben in alle Konzerte gegangen, im Konzerthaus hauptsächlich. Erstens hat man sich gekannt, zweitens, ich habe immer die neuesten Noten gekannt. Ich habe mich dafür interessiert und das gewußt. Zum Beispiel, als ich im Musikverein das Plakat der Reproduktion von Boulez' "Le Marteau sans Maître" gesehen habe, bin ich zum Doblinger gegangen, und habe gesagt: das möchte ich gerne haben. Und die haben dann mit der Universaledition telephonierte, und die UE wollte dann wissen, wer sich dafür interessiert. Das ist ja einmalig gewesen, daß sich dafür irgendjemand interessiert. Und ich weiß, ich glaube, ich war achtzehn Jahre alt, und Schlee ist zu mir gekommen, im Konzerthaus, und hat gesagt: ich heiße Schlee, kommen sie zu mir und besuchen sie mich. Ich bin nicht hingegangen, weil ich nicht gewußt habe, was ich dort tun sollte. Ich habe mich nicht getraut.

Aber ich bin auch in der Lage gewesen, als Einziger, Boulez, als er zum ersten Mal in Wien war, seine Noten zu borgen, weil Gazzelloni ist nicht gekommen und Boulez hat dann einen Klavierabend geben müssen, und hat die Noten gebraucht, und ich habe ihm seine erste und zweite Sonate borgen können.

Sierek: Und dann nach Darmstadt, wie haben Sie erfahren, daß es das gibt, und wann ist das losgegangen?

Schwertsik: 1955 war ich zum ersten Mal in Darmstadt. Wie ich davon erfahren habe..., wahrscheinlich hat mich Schiske darauf aufmerksam gemacht, daß man dort hinfahren sollte. Und da hat es auch so eine Art Stipendien gegeben, daß man da Unterstützung bekommen hat, hinzufahren. Ich war natürlich sehr aufgeregt, als ich da hingefahren bin. Es war sehr lustig. Da habe ich zum ersten Mal bemerkt, daß ich nicht provinziell bin.

Ich bin dort gesessen unter den anderen Studenten und habe mit denen halt geredet, vorsichtig, und da habe ich gemerkt, ich bin gut informiert wie jeder andere dort, unter dem Volk. Und sehr interessant, der erste Kurs, den ich dort gemacht habe, das war für junge Komponisten ein Kurs, den Maderna, Henze und Boulez zu dritt geführt haben. Und da habe ich ganz einfach sehr viel gelernt, aus der Beobachtung der Menschen. Boulez war beinhart dort...Aber trotzdem, es sind ein paar analytische Blickpunkte und so, aber man hat auch gesehen, er war der einzig Harte.

Maderna war ein liebenswürdiger ungänglicher Mensch, und Henze hat Öl auf alle Munden geträufelt, Balsam, und hat alle beruhigt, die verzweifelt waren.

Aber es waren einfach diese Konzerte und es war schon diese Atmosphäre toll. Das habe ich sehr gerne gehabt. Also es ist eigentlich, wie soll man das sagen, man hat sich... und es war sehr konservativ eigentlich, das Publikum. Natürlich haben sie sich dafür interessiert, aber eigentlich waren sie konservativ. Das heißt, sie haben bei den Stockhausen Klavierstücken, zweite Sammlung: fünftes, sechstes, siebentes, .. war ein Riesenskandal. Die Leute haben gelacht, ein Durcheinander, ein Aufruhr! Gleichzeitig habe ich dort auch Vorlesungen von Adorno über den jungen Schönberg, dreimal pro Woche gehört. Und da bin ich immer weggetreten, halbe Stunden. Das ist so.. über meinen Kopf drübergegangen. Ich war damals noch nicht eingele= sen in Adorno. Die Philosophie der neuen Musik habe ich da= mals schon gelesen. Also das war einfach- ich war zu ungebildet. Meine erste Begegnung war 1953, da war ich in Salzburg im Mo= zarteumorchester, in den Sommerkursen. Und da hat der Stucken= schmidt einen Vortrag gehalten über die neuen Tendenzen, und hat Boulez, Nono und Stockhausen angeführt und hat gesagt, also jetzt: einheitlicher Stil. Das war auch so irgendetwas von da= mals, daß man gesagt hat: Ha endlich, nicht mehr so viele ver= schiedene Stile, sondern einheitlicher Stil. Und ich bin da in die Musikhandlung gegangen, gegenüber vom Landestheater, habe auf einmal gesehen: Stockhausen Klavierstücke eins bis vier. Die habe ich mir sofort gekauft. Dann war ich verblüfft über die rhythmischen Angaben da drinnen, und dann die vielen Hilfs= linien, die da waren, -ich habe mir überall hingeschrieben, was das für Noten sind, ich war damals wirklich ein totaler Neoklassizist, Rossiniverehrer, 1953. Das war eigentlich meine Stoßrichtung: Strawinsky, Neoklassizismus. Und es hat mir aber, und das wird der Ausgangspunkt für Darmstadt gewesen sein letz= ten Endes, es hat mir so wahnsinnig imponiert, dieser handwerk= liche Anspruch, der bei Stockhausen zu sehen war, vor allem bei den Kontrapunkten - diese Partitur habe ich mir dann auch ver= schafft - und das war einfach .. eine harte Nuß!

Das war eine Herausforderung, und das wollte ich einfach. Das habe ich nicht auf sich beruhen lassen. Und so hat das, glaube ich, den Ausgangspunkt genommen.

Dazwischen hat es noch Hartmann-Symphonien gegeben, die ich auch im Radio gehört habe, sie haben mir auch imponiert, das habe ich auch gehört bei den Musikfesten in Wien. jedenfalls bin ich dann in Darmstadt gelandet. Meine Bekanntschaft mit Cerha datiert von vorher. Da hat es einen Wettbewerb auf der Musikakademie gegeben, bei dem er den ersten Preis gewonnen hat, und ich den zweiten. Auf diese Weise haben wir uns kennengelernt, und ich habe ihn dann gebeten, etwas von mir zu spielen, ein Violinsonate. Ich glaube ja, so haben wir uns dann letzten Endes kennengelernt. Es war lustig. Ich bin ihn immer besuchen gefahren, und da haben wir dann getratscht, unendlich lang. Am Salzgries auch noch, aber zuerst draußen in Ottakring. 1956 war ich nicht in Darmstadt. 1956 war ich in Paris, mit dem Jeunesse-Orchester, das war auch schön. Und ich war dann schon im Orchester, weil ich bin 1955 ins Tonkünstlerorchester engagiert worden.

Sierek: Dann bildet sich ja direkt eine Wiener Delegation, die nach Darmstadt gefahren ist. Da gibt es ein berühmtes Foto...

Schwertsik: Ja diese Delegation, das waren Schiske-Schüler hauptsächlich. Zykan war dort, Eröd war dort, Zelenka war dort, Urbanner war dort, Grünauer. Und, aber nicht, daß wir uns da so "verhabert" hätten. Da ist eigentlich eher jeder seine eigenen Wege gegangen.

Sierek: Auf der Heimreise von Darmstadt 1958, haben Sie sich entschlossen, ein Ensemble zu gründen, und der Name "die reihe" geht ja auf einen Vorschlag Ligetis zurück, ist das richtig?

Schwertsik: Ja mit dem Namen, das ist so hin- und hergegangen, ich kann mich sogar erinnern, daß ich an den Bo Nilsson einen Brief geschrieben habe, weil wir auch erwogen haben, das "Zeitpunkte" zu nennen, er hatte eine Komposition: "Zeitpunkte", ... weil uns der "Zeitpunkt" gekommen schien, das auch in Wien zu machen.

Also, diese Reise fällt mir gerade ein, da haben wir bestimmt auch davon geredet. Ich habe mit Cerha oft darüber geredet. Das ist immer wieder zur Sprache gekommen, daß wir das machen sollten, das müßten wir doch da auch machen, ..endlose Gespräche hin- und hergehend, wie das eben in der Jugendzeit immer wieder ist. Wie das letzten Endes passiert ist?

Da haben wir dann einen langen Brief aufgesetzt, stundenlang ist das dahingegangen. Traude war immer ungeduldig, weil wir so rastlos geblödeln haben. Aber ich glaube, es war einfach,

weil wir zu allen möglichen Leuten hingehen wollten, haben wir ein manifest-artiges Schriftstück verfaßt, aber letzten Endes, habe ich dann, weil ich den Joachim Lieben von meiner Jeunesse-Orchester Tätigkeit gekannt habe, mit ihm war ich ja relativ gut befreundet, so hatte ich die Idee, doch zu ihm hinzugehen und ihn zu fragen. Und dann sind wir hingegangen, und da hat er gesagt: ja, das wollten wir ja immer schon machen. Er war damals Jeunesse-Chef. Da haben wir offene Türen eingerannt. Sonst hat niemand die Idee gehabt.

Sierek: Es war jedenfalls eine Initialzündung nach dem Krieg, das erste österreichische Ensemble mit diesen Ansprüchen zu gründen.

Schwertsik: Um diese Musik zu importieren, das war ja unser Anliegen, daß wir diese neuen Tendenzen bekanntmachen. Das hat sich aber lange dahingezogen, hauptsächlich aus unserer Entschlußlosigkeit und Unerfahrenheit auch. Der Joachim hat dann im Konzerthaus einen Posten bekommen, ich glaube bei Seefehlner. Er ist da unten in einem Kammerl gesessen und hat da so Nachwuchskonzerte organisiert auch, zum Beispiel Konzerte mit Zubin Mehta, mit Abbado auch, also alle Swarowsky-Schüler, die haben da so mit den Tonkünstlern Konzerte gemacht. Die Tonkünstler haben sich furchtbar aufgeregt, sie haben protestiert dagegen. Das war eine Idee von Joachim Lieben. Er hat dann einen Termin festgelegt, weil wir dauernd verschoben haben. Wir waren noch nicht so weit. Organisatorisch hat es sich hinten und vorne gespießt. Und es war ja auch nicht leicht, die Musiker zu bekommen.

Sierek: Ja, da hatten Sie eine Schlüsselposition inne, weil Sie über das Orchester Kontakt mit den Musikern hatten und so die Termine abstimmen konnten.

Schwertsik: Ja, aber ich bin immer sehr schlecht in diesen Dingen gewesen, weil ich unheimlich zurückhaltend gewesen bin, und auch heute noch bin, jemanden dazu zu vergattern, für mich zu spielen. Aber das Überraschende war, daß eigentlich die Musiker, die wir gefragt haben, sagen wir zu achtzig Prozent interessiert daran waren, rein aus sportlichem Ehrgeiz. Und so ist das... wir haben ja tolle Machtproben gemacht, immer wieder. Also das ist ganz lustig vonstatten gegangen, diese ersten Konzerte, mit furchtbaren Problemen zwar, aber es war auch erheiternd irgendwie.

Sierek: 1959 findet das erste Konzert von vierzig Auftritten der "reihe" innerhalb der nächsten zehn Jahre im Wiener Konzerthaus statt. Das ist ja gleich mit einem ungeheuren Paukenschlag

losgegangen, im ersten Halbjahr 1959 gleich drei Konzerte, und mit einem solchen Erfolg!

Schwertsik: Ja das war irgendwie schön. Im Schubertsaal hat es begonnen. Das spektakulärste Konzert, das wir überhaupt gehabt haben, war dann dieses mit David Tudor...

Sierrek: Ja, das dritte Konzert, das hat sich medial wunderbar aufgebaut, denn Sie haben praktisch durch den Erfolg der ersten Konzerte das bumvolle Haus gehabt, und dicke Zeitungskritiken. Das war nicht so wie heutzutage, das hat sich ja über Wochen gezogen, da hat eine Zeitung aus der anderen geschrieben. In den Archiven läßt sich das heute sehr gut nachvollziehen.

Schwertsik: Das war ein Riesenskandal, ja.

Sierek: Dieses dritte Konzert war erst der Skandal, also die beiden ersten Konzerte wurden sehr wohlwollend aufgenommen. Das war eine unfaßbare PR, so etwas wäre heute nicht wieder zu erzielen, wie dieses dritte Konzert, wo Sie ja im Frack auftraten, und als Dirigent des Cage-Klavierkonzertes mit den Armen den Zeitablauf anzeigen. Haben Sie damit nicht doch auch etwas in Frage gestellt?

Schwertsik: Der Frack war eine prinzipielle Entscheidung. Wir wollten, daß diese Musik im seriösesten Umfeld gezeigt wird.

Sierek: Da war keine provokative Absicht?

Schwertsik: Wir haben alle Konzerte im Frack gespielt, auch aus einer praktischen Erwägung, weil Cerha Geige gespielt hat und ich Horn, wenn wir nicht dirigiert haben. Und wir haben uns entschieden, nicht einen schwarzen Anzug oder Ähnliches, daß das nicht privat ist, sondern, daß das sehr formell ist, daß dann keine Schwierigkeiten damit entstehen, als Musiker auch zu dirigieren. Also es war eine "elitäre Demokratie" sozusagen: nicht der Dirigent zieht den Frack aus, sondern alle ziehen den Frack an. So war das gedacht, so daß es auch das Äußerste an Seriosität ausstrahlt. Die Planung des dritten Konzertes war irgendwie so, daß wir gesagt haben, wir wollen gern mit David Tudor etwas machen. Und er hat vieles vorgeschlagen. Es sind ja auch oft die Noten erst in letzter Sekunde gekommen, wie jene von Christian Wolff zum Beispiel. Aber das war nicht geplant als Skandal.

Sierek: Es war auch von Außenstehenden nicht zu erwarten, weil die beiden ersten Konzerte waren kein Skandal, sondern es war einfach eine wunderbar starke Anteilnahme, und wirklich ein Impuls. Und das dritte Konzert ist aber unglaublich skandalös dann in den Zeitungen gebracht worden, und als Provokation aufgefaßt worden, und trotz dieser langen sehr seriös aufbereiteten Programmtexte. Das haben die Kritiker nicht geschluckt, die Journalisten. Sie lassen sich das nicht vorsagen. Sie sind bei ihrem journalistischen Sprachschatz geblieben. Ich habe viele Zeitungskritiken gelesen, 1500 Seiten- und es ist immer das gleiche... "Konzis" zum Beispiel, solche Schlagworte - oder "folgerichtig", und als Leser fällt man immer wieder hinein, als Zeitungsleser, weil man eben nicht analytisch liest. Auf das Programm des dritten "reihe"-Konzertes haben diese Schlagworte nicht gepaßt.

Schwertsik: Da habe ich eine schöne Geschichte: Boulez zum ersten Mal in Wien, nach einem IGMM-Konzert im Kaffeehaus, da sind wir alle nach dem Konzert hingegangen. Und mit Boulez auch Hans Erich Apostel, und Apostel hat kein Französisch gesprochen, und Boulez noch kein Deutsch, er hat französisch gesprochen. Aber Apostel hat ihm alles erzählt, und hat ihm gesagt: !Lassen Sie sich geben, lassen Sie sich geben in der Universaledition von mir: "Sweet cold..

...Konzis, Ah! Weinort am Genfer See, und da werden Sie sehen, ta ta tim: Ich, Wialaa: Meine Frau.

Sierek: Dieses Thema "die reihe", bis ich das aufnehmen konnte, es war fast verschwunden. Die Zeitungen haben nicht in den geringsten Ansätzen diesen ersten Versuch der Künstler, ihre Grundsituation zu erläutern, in die Kritiken aufgenommen, so wie das zum ersten Mal von einem Ensemble, eben von der "reihe" angeboten wurde, sondern ihren Zeitungsjargon, der das meiste an einer Information einfach zerredet, bis es weg ist, fortgesetzt.

Schwertsik: Es war dieser Anfang, es war eben schon ein sehr extremer Aufbruch. Und insoferne hat es mir auch Riesenspaß gemacht. Ein Organisator war ich nie. Es war eben so, Fritz ist ja auch von sich aus eigentlich kein kontinuierlich arbeitender - "öffentlichkeit"s-arbeitender - Mensch gewesen, das war Traude. Sie hat das alles zusammengehalten und gefordert, daß wir ein Programm machen.

Und, ich war dazu... Es hat mich oft überhaupt nicht interessiert. Und sie hat gesagt: so überlegt euch doch etwas. Und ohne sie wäre das bestimmt viel früher zerfallen. Aber mich hat dann nur geplagt, daß es auf die Wiener Schule eingeschwenkt ist, und sie ist mir weder am Herzen gelegen, noch hat es mich interessiert - also als Aufbruch. Das sollten die etablierten Institutionen machen. Traude hat natürlich dann richtig gemeint, daß man es Denen nicht überlassen dürfe. Da hatte sie völlig Recht, nur, es war nicht mein Interesse. Und ich habe eben dann versucht auch immer wieder Sachen einzubringen, die am Rande dessen stehen, aber nie mit vollem Einsatz. Am Anfang haben wir oft beide dirigiert, dann habe ich ein paar Konzerte allein gemacht, aber ich bin zweifellos der Unseriösere gewesen.

Sierek: Also da muß ich schon behaupten, daß Sie da etwas Ihnen in den Mund Gelegtes aussprechen, weil ich bin nicht dieser Auffassung. Und diesbezüglich bin ich auf Schlagzeilen in den Zeitungen gestoßen - "Ressortchef für's heitere Fach" -, die mich irritiert haben. Weil das ist dann so eine Schublade, und das heißt dann für den peripheren Interessenten, daß der Kern der Sache bei der höheren Präsenz liege, und daß nur das auch entsprechend ernstgenommen zu werden verdient.

Schwertsik: Naja, Kramer (Redakteur der besagten Zeitungsmeldung) ist ein alter Freund, mit ihm habe ich auch studiert, und mit ihm habe ich mich auch immer gut unterhalten. Er hat bestimmt versucht, mir damit etwas Gutes zu tun.

Daß ich als Humorist gelte, also da muß ich eines dazu sagen, es gibt schlimmere Etiketten. Aber man hat mir in der Schule immer gesagt - und ich habe mich damals sehr darüber geärgert -, daß ich immer lache. Ich lache die ganze Zeit, bin immer gut aufgelegt, und lache. Und ich habe mir gedacht, daß ist ungerrecht. Denn das stimmt ja nicht. Ich bin ja ein sehr tiefer Denker, und besonders als sehr junger Mensch war ich von einer tiefen Depressivität.

Sierek: Wieso? Sie sagten doch gerade, in der Schule hätten Sie viel gelacht.

Schwertsik: Ich habe gelacht, aber meine philosophischen Überlegungen waren aussichtslos. Gut, das habe ich mir Gott sei Dank abgewöhnt. Aber deswegen habe ich mich ungerecht beurteilt gefunden, wenn die Leute gesagt haben, ich lache.

Ich habe inzwischen aber eigentlich im Gegensatz dazu, auch wenn es immer ein leichtes Schulterklopfen ist, das von den Leuten ausgeht, wenn sie sagen, naja, das ist der Humorist, so ist es doch etwas - wenn es überhaupt bemerkt wird, und wenn ich das heute noch habe -- ich meine, als Kind ist es ja leicht lustig zu sein -- aber wenn man dann schon auf die Sechzig zugeht und noch immer lustig ist, das ist schon etwas -, worauf ich sehr stolz bin, daß ich noch immer als Humorist bezeichnet werde. Und da nehme ich alles Mögliche gerne in Kauf. Außerdem ist es ja etwas, vor allem wenn man wirklich Humorist ist, daß heißt, wenn ich selbst Spaß dabei habe, nicht nur die anderen, dann ist das ja eine sehr angenehme Lebensform, die der pessimistischen oder seriösen Lebensform durchaus vorzuziehen ist. Also ich bin auf jeden Fall fein heraußen.

Sierek: Friedrich Cerha hat ja mit einer sehr gleichmütigen Einstellung begonnen. Ich erinnere mich da an seine Rubaijat, die also quasi den vollkommenen Gleichmut repräsentieren. Und er bleibt da sehr ernst bei der Sache, bis heute.

Schwertsik: Er ist nicht ein ernster Mensch, kennen Sie ihn ein bißchen?

Sierek: Ich hatte die Gelegenheit eines Vorgespräches mit ihm, im Sommer. Es war schon ein deutlicher Unterschied. Er ist sehr ernst bei der Sache und vor allem hatte ich den Eindruck, ich würde nichts Falsches sagen dürfen. Also war es gewissermaßen schon eine gespannte, oder spannende Situation, vor allem der Zugang, aber das betrifft jetzt nur meine Person, wohingegen Sie mir als heiterer Mensch begegnet sind, und er mir - solange ich mich nicht auf meine eigenen Füße gestellt habe - eher als schroff.

Schwertsik: Er ist immer, um etwas über Fritz zu sagen, weil das auch da hereingehört, er hat immer als ein irgendwie muffiger Typ gegolten, für den, der ihn nicht wirklich gekannt hat. Und das hat glaube ich letztlich damit zu tun, daß er ein unerhört ausgeglichenes Temperament hat. Er ist schwer zugänglich, aber nicht, weil er die Leute ablehnt. Ich weiß nicht genau warum, aber er geht nicht auf Leute zu. Er ist eigentlich eher versponnen, und ich halte es fast für eine Schutzhaltung. Aber eigentlich charakteristisch für ihn ist, daß, wenn er auf Besuch war, dann ist er wortlos gesessen, und man hat eben da blödeln müssen, oder diskutieren mit irgendjemand - er saß wortlos da - und wenn Traude gesagt hat: "Komm Fritz, jetzt gehen wir", dann hat er angefangen irgendwelche Themen aufzubringen.

Für diese hat er sich sehr erwärmt und zwei Stunden lang darüber geredet. Und wenn man das auch noch hinter sich gebracht hat, dann hat er angefangen zu blödeln, und dann hat man sich unheimlich gut unterhalten können. Dann kommen die blödesten Sachen aus ihm heraus. Ich erinnere mich an den Höhepunkt unserer Blödelei, das war eine Trioprobe: Eröd am Klavier, Cerha und ich, ich habe Horn geblasen, und da sind wir gesessen, am Salzgries, stundenlang bei dieser Probe, und haben keinen einzigen Ton gespielt, sondern immer wenn irgendjemand eingewandt hat, jetzt müssen wir endlich spielen, hat wieder ein anderer einen Blödsinn gesagt, und wir sind in Lachen ausgebrochen. Das war schon eine sehr schöne Zeit. Also ich halte ihn für einen sehr lustigen und ausgesprochen doof blödelnden Menschen, daß es peinlich ist, manchmal. Nur kommt es nicht leicht raus bei ihm.

Sierek: Haben Sie für sich eine kompositorische Linie gefunden, die sich in wenigen Sätzen prinzipartig ausdrücken läßt?

Schwertsik: Ich glaube es war, als ich dann in Rom war - nach meinem Kölner Jahr bin ich dann in Rom gewesen 1960/61, wo ich dann alles verarbeitet habe, da war ich Fünfundzwanzig - da habe ich mir gedacht: Also gut, ewig kann man nicht als Schüler herumfahren. Ich bin damals aus dem Orchester weggegangen, wo ich es bis zum ersten Hornisten gebracht hatte. Ich war ziemlich erfolgreich als erster Hornist. Also ich wußte, das ist ein Sieg des Geistes über die Materie, also kraftmäßig bin ich für das erste Horn nicht geeignet. Intellektuell kann ich mir das immer so einteilen, daß ich eben irgendwie durchkomme. Ich hatte ja eigentlich einen ziemlich großen Fortschritt gemacht, nervlich und persönlich. Aber als Komponist saß ich noch immer in Wien herum. Also habe ich mir vorgenommen, nach Paris zu gehen und da ein Jahr lang meditierend zu verbringen. Ligeti hat mir gesagt: Paris ist nichts. Du mußt nach Köln. Mit dem Stipendium des deutschen Austauschdienstes fuhr ich nach Köln. Ich verbrachte ein Jahr im elektronischen Studio bei Stockhausen, Kagel und König. Das war alles sehr lustig, anregend und doch sehr lehrreich, da ich viele von mir sehr verehrte Menschen aus nächster Nähe beobachten konnte; nicht nur diese, da kamen auch mein lieber Freund Cardew und Christian Wolff. Aber der totale Antiklimax war natürlich dann Rom, weil da ist, kann man sagen: "Null" passiert. Moderne Musik hat es überhaupt nicht gegeben, wenig Konzerte, kaum Opern. Also hat es nur das gegeben, was ich auf dem Klavier gespielt habe.

Da habe ich viel geschrieben, und auch viel überlegt, und ich glaube, daß für mich... das ist mir sehr kreuzwegartig vorgekommen, aus verschiedenen, auch menschlichen Gründen, aber rein jetzt von diesem künstlerischen Aspekt war mein Interesse der Fluxus. Das hat mich interessiert. Das ist damals gerade wirklich aufgekommen und war von Cage ausgehend, Terry Riley hat damals auch solche "Happenings" gemacht, auch La Monte Young war aktiv, und da hat es einen Mann namens George Maciunas gegeben, einen amerikanischen Litauer, der uns immer tolle Briefe geschickt hat, so dicke, an die Fluxus-Kontaktpersonen in ganz Europa und Amerika. Und da hat es Konzerte gegeben, an denen auch Beuys teilgenommen hat. Also es war... das hat mich interessiert, das war irgendwie diese Happeningszene. Das hat mir auch Spaß gemacht. Im Gegensatz zu dieser völlig festgefahrenen Darmstädter Szenerie, die mich gelangweilt hat, mit den ewig gleichen Stücken, war das für mich etwas, wo ich auch nicht viel Entwicklungsmöglichkeit gesehen habe, aber eine gewisse Leichtigkeit, und es war nicht so schwer, .. daß, wenn man es losgelassen hat, es sich sofort zum Erdkern bewegt ... Also, es war eine Hetz' dabei, mit einem Wort. Das war das eine. Aber das andere war, glaube ich, daß ich einfach ein Musiker war. Und diese handwerklichen Geschichten, die ja sehr wichtig sind für alle Entscheidungen in der Musik, für Darmstadt und für Stockhausen vor allem, und Boulez, das waren handwerkliche Entscheidungen. Das hat mich handwerklich interessiert. Und dann habe ich das eigentlich - nicht durchschaut - aber doch einigermaßen gesehen, worauf das beruht, und wo das hin will. Und ich habe bemerkt, dort will ich nicht hin. Und ich habe doch vor allem durch das Schenker-Studium und auch durch meine Orchesterpraxis eine andere Art der Komplikation gesehen als jene, die meiner Ansicht nach immer in eine Einfachheit umgeschlagen ist, auf einfache dialektische Weise ausgedrückt. Und dann hatte ich eigentlich das Gefühl, das ist ja viel komplizierter, diese tonale Organisation. Das ist viel komplexer. Da kann man die Stimmen auseinanderhalten, die man in der Atonalität immer zusammenprackt, auf eine; diese verschiedenen Tempi, die gemacht werden, die dann immer gleich klingen. Die Tonalität dagegen, hält es auseinander. Und viele formale Komplikationen, zu denen ich mir damals gedacht habe, das ist unerreicht eigentlich, höchstens mißverstanden.

Und so habe ich damals das Material ziemlich vereinfacht, habe dann das eine Stück geschrieben, das voller Collagen war, die "Liebesträume", was ja auch auf eine Collage zurückgeht, weil ich Burroughs kopiert habe, der ja auch Sachen zerschnitten hat, um sie dann frisch zusammensetzen, in seinem Roman. Das war ein Stück für mich, bei dem ich mir gedacht habe, da ist mir etwas gelungen. Aber das kann man kein zweites Mal machen. Das war mir dann auch klar. Und tonal komponieren wollte ich auch wieder nicht. Und so bin ich dann eine Weile ratlos herumsessen, und dann habe ich mein Eichendorffquintett komponiert, einfach weil die Kollegen das haben wollten. Da habe ich eben gemacht, was ich im Kopf gehabt habe. Es ist nicht anders gegangen. Und dann habe ich mir gedacht, jetzt muß ich eigentlich dieses tonale Schreiben ordentlich lernen. Das ist ja eine Fertigkeit, warum habe ich mir die bei Marx nicht angeeignet? Das war dann 1962/63/64. Und von Stund' an habe ich eigentlich tonal komponiert, mit einem sehr bescheidenen Ziel anfangs. Dazu haben Sie vielleicht in meinen Programmnotizen die Beschwerde darüber gelesen, daß die Leute immer das Meisterwerk fordern. Aber bei der zeitgenössischen Musik ist es eben so, man muß sich sehr viel anhören; und Meisterwerk, warum Meisterwerk? Man will einfach etwas, sozusagen einen laufenden Kommentar zu dem, was passiert. Ob das jetzt ein Meisterwerk ist oder nicht, das ist ja nicht so wichtig. Das sind meiner Ansicht nach ja falsche Begriffe. Cardews Frau hat mir einmal gesagt, ja es gibt immer die Leute mit den großen Zielen, aber wer macht die mittleren Ziele. Wer arbeitet für die mittleren Ziele? Das hat mir irgendwie sehr gefallen. Sie war Malerin. Das hat mir irgendwie imponiert, weil ich habe mir gedacht: Jeder, der auf die Hochschule, oder auf die Akademie geht, der schreibt das Werk des Jahrhunderts, das Meisterwerk, das ewig bleiben wird, obwohl er es nicht zugibt. Aber irgendwie hat er das so. Und es ist auch die Atmosphäre so. Da habe ich mir gedacht, nein, ich versuche das jetzt so halbwegs anständig über die Runden zu bekommen und Kontakt zu bekommen, mit den Menschen, die zuhören. Ich wollte ein ganz einfaches bescheidenes Ziel, und das ist gute zehn Jahre gegangen. 1972 habe ich mir gedacht, na gut, wann immer meine Sachen aufgeführt werden, sagen die Leute: "Schön! Bravo! Ordentlich! Das wollen wir wieder hören." Aber in Wirklichkeit verlangt niemand, das wieder zu hören. Da habe ich mir gedacht, irgendetwas ist da nicht in Ordnung. Und schön langsam ist mir gedämmert, daß die Leute ja nicht wollen, daß man freundlich mit ihnen ist. Das finden sie ja absolut fad.

Und da habe ich also bemerkt, daß das eine verkehrte Stoßrichtung war, schon nach zehn Jahren! Und, aber kein Mensch kann aus seiner Haut heraus. Ich bin einfach ein konzilianter Mensch. Und das letzte, was ich sagen kann, dazu: Es ist mir aufgefallen, daß meine Absicht nie jene war, den Menschen Eins auf den Kopf zu geben weil sie so deppert sind.

...man mitmachen, wenn die Führer sagen: "Jetzt fängt der Krieg an", und: "Ihr macht alles mit. Ihr seid die Mitläuferschweine" Das ist eigentlich wirklich diese totale Abkehr im Dadaismus, und das ist auch der letzte Grund, warum über's Publikum gelacht wird. Aber meine Absicht war eigentlich dann, als ich tonal komponiert habe, die Leute eher instand zu setzen, nicht unbedingt mitlaufen zu müssen. Wenn ich einen Beitrag dazu liefern könnte, das wärs!, und zwar nicht indem ich sie belehre, weil eigentlich muß ich froh sein, wenn ich nicht selber mitlaufe, weil die Künstler, die mitlaufen und Schweine sind, die sind ja in der Überzahl. Also in welcher Position sind sie, um sich aufzuregen? Und außerdem noch mein Wichtigstes: was ist mein Publikum? Wer hört mir zu? Lauter Leute, die sich das mindestens so gut überlegen können wie ich, was jetzt in Ordnung ist, und was nicht in Ordnung ist, rundherum. Warum soll ich sie belehren? Also ich hasse das, es hat ja schon bei der Uraufführung dieser Nono-Stücke immer diese Bemerkungen gegeben: na also, tun wir jetzt noch ein bißchen Auschwitz, oder spielen wir jetzt Hiroshima noch ein Stück, und so, das ist doch unappetitlich. Sierek: Ja, Sie haben ja diesen plausiblen Satz in Ihrem sehr gelungenen Fernsehportrait gebracht: "Warum soll man die Schrecken dieser Welt noch durch Musik duplizieren?"

Schwertsik: Genau, warum soll ich das noch verstärken? Das heißt, ich will eigentlich den Menschen - wenn es mir gelingt, und es gelingt mir manchmal, das weiß ich - den Leuten, die zuhören, daß sie eine zeitlang das Gefühl haben: aha, es sind nicht unbedingt diese Sachzwänge, die rundherum sind, die ganze Zeit, sie sind nicht ganz so ernst, wie ich geglaubt habe; dann bin ich schon sehr zufrieden. So, mehr kann ich über mich auch nicht sagen.

Sierek: Danke für das Gespräch

Was für die "reihe" die ersten dreißig Jahre ganz besonders wichtig war, war der Umstand, daß die Programme eigentlich von Komponisten gemacht worden sind. Das ist der wesentliche Unterschied zu allen europäischen Ensembles, mit Ausnahme des "Ensemble Intercontemporain", wo auch ein Komponist, nämlich Pierre Boulez, was die Programmideologie betrifft, tonangebend war. Und Komponistenprogramme schauen naturgemäß anders aus, als Managerprogramme und Dirigentenprogramme, die mehr oder weniger nach spekulativen Gesichtspunkten gemacht werden, und nicht zuletzt auch nach praktischen Gesichtspunkten, also was paßt von der Besetzung her zu welchem Stück dazu, . ah, das können wir nicht machen, weil da sind zwei Instrumente dabei, die wir in keinem anderen Stück dabei haben, daher müssen wir etwas dazu nehmen, das rein instrumentationsmäßig, besetzungsmäßig, paßt. Solche Aspekte müssen natürlich eine Rolle spielen, haben bei uns aber eine sekundärere Rolle gespielt, weil wir eigentlich immer unsere Fühler auszustrecken versucht haben: was tut sich in der Welt, was ist wichtig, was ist wichtig und präsentabel? Oft ist sehr vieles wichtig, kann aber von Ensembles nicht bestritten werden, und daher schauen also solche Programme naturgemäß anders aus, als Programme - ich möchte das unter Anführungszeichen sagen - von "Kommerzensembles". Weil im Bereich der Neuen Musik kann von Kommerz nicht wirklich die Rede sein. Ich meine, es sind ja in den letzten Jahren Ensembles nach dem Muster der "reihe" aus dem Boden geschossen, in ganz Europa. Also "die reihe" ist das älteste Ensemble dieser Art, meines Wissens. Dann ist "Intercontemporain" gekommen, in Frankreich, dann "London Sinfonietta", und dann ist lang nichts passiert. Erst dann ist in Deutschland das "Ensemble Modern" dazugekommen, und dann die "Musikwerkstatt" von Johannes Kalitzke, die sehr rührig ist, und die sehr viel Unterstützung hat, etwa soviel wie das "Ensemble Modern". Das sind alles Ensembles, die viel mehr Aktivitäten setzen können, weil sie einfach finanziell eine sehr gute Grundlage haben. Und das Pendant zu diesen Ensembles ist jetzt das "Klangforum". Die "reihe" ist eigentlich heute ein Ensemble, das maximal vier bis sechs Konzerte im Jahr in Wien bestreitet, und gelegentlich zwei bis drei Auslandskonzerte, und vielleicht einmal ein paar Aktivitäten innerhalb Österreichs, aber außerhalb von Wien. Das heißt, es kann heute nicht mehr dieselben Aktivitäten setzen, wie das früher einmal der Fall war.

Außerdem ist das ja so: Durch die Stimulanz, die die "reihe" seinerzeit gesetzt hat, Anfang der sechziger Jahre und siebziger Jahre, sind natürlich sehr viele dieser Programmideen eingeflossen in die Konzerte der größeren Veranstalter, die also größere Orchester finanzieren können, und insofern hat "die reihe" quasi ihre appetitanregende Funktion erfüllt.

Sierek: 1943 sind Sie in Wien geboren. Wie sind Sie mit Musik in Verbindung gekommen, was waren so Ihre ersten Eindrücke vor Ihrem Eintritt bei den Wiener Sängerknaben?

Gruber: Als Kind habe ich keine sonderlichen großen musikalischen Eindrücke gehabt, insoferne als die Situation der österreichischen sogenannten zeitgenössischen Musik damals eher grau war. Man hat kaum die österreichische Musik gekannt, und die paar Komponisten, die bekannt waren, kannte man in den fünfziger Jahren aus dem Radio, aus der berühmten ominösen Sendung "Zeitgenössische österreichische Musik". Das war so eine merkwürdige Musik, die so im chromatischen All herumstierte - Satie hätte diese Musik als "Sauerkrautmusik" bezeichnet - das war immer so zwischen gehobener Unterhaltungsmusik und merkwürdiger symphonischer Musik mit falschen Noten, die aus irgendwelchen unerfindlichen Gründen zu Papier gebracht wurden. Die einzigen Komponisten, die ich dann später während meiner Tonkünstlerzeit kennengelernt habe, waren dann eben - die musizierenden Komponisten, das waren damals - Zykan, Schwertsik, Cerha.. und als Kind, als cirka Dreizehnjähriger, war der erste nennenswerte österreichische lebende Komponist, der meine Aufmerksamkeit erregte, Gottfried von Einem, der, obwohl er überhaupt nicht in das Konzept der damaligen Strategien für Neue Musik gepaßt hat, weil er also grundsätzlich ganz andere... er hat immer im tonalen Idiom geschrieben, aber wie er das gemacht hat, das war irgendwo erfrischend, überhaupt nicht epigonal. Das war so eine österreichisch-deutsche Variante von dem, was ich bei Igor Strawinsky immer so gerne gehabt habe, der, um ihre Frage zu beantworten, mein erster wesentlicher Eindruck war, in bezug auf Neue Musik. Und ein zweiter wesentlicher Eindruck, ein bleibender Eindruck, war eigentlich Hindemith. Also die Komponisten, die man damals gehört hat, waren noch Honegger, später ein bißchen Milhaud. Meine Kindheitskomponisten, die für mich besonders anregend waren, waren eigentlich Strawinsky und Hindemith; ein bißchen Orff; Blacher! später dann. Ich habe mich dann sehr für Gottfried von Einem interessiert, weil er für uns erreichbar war. Also ich war dann sein Schüler, und über ihn habe ich Boris Blacher kennengelernt.

Sierek: Aber zuerst werden Sie bei den Sängerknaben eintreten, da wird ja, glaube ich, die Schulausbildung der Gymnasiums-Unterstufe mitunterrichtet.

Gruber: Ja, das ist so, mir war schon als Kind von Anfang an klar.. also ich war von Anfang an davon überzeugt, daß ich Musiker werde. Und daher war es ziemlich naheliegend, daß ich zu den Sängerknaben gehe.

Sierek: Sind die Sängerknaben damals auch schon nach Japan gereist?

Gruber: Ja ja, wir haben große Reisen gemacht. Ich kann mich erinnern, wir haben sogar einmal eine neun Monate lange Reise gemacht. Zuerst Europa, Schweiz, Holland, England, Deutschland, dann mit dem Schiff - damals ist man noch mit dem Schiff über den Atlantik gereist - wir sind nach Neuseeland gefahren, dann Australien, Colombo - heute heißt es Sri Lanka - Neapel, Rom, Wien. Diese Reise hat neun Monate gedauert. Wesentlich bei den Sängerknaben war, daß wir Solfeggio gelernt haben, und Blattsingen für mich eine Selbstverständlichkeit geworden ist. Das heißt, ich bin zur Musik gekommen über den Eindruck des Singens, was natürlich ein unglaublicher Vorteil ist, weil durch nichts anderes wird das Gehör so geschult, wie durch das Singen. Man muß die Töne treffen. Man muß sich mit seiner eigenen Stimme gegen irritierende auswärtige Stimmen durchsetzen. Das trainiert natürlich das Gehör phänomenal, und wir haben als Kinder auf den Reisen sehr interessante Programme gehabt, jeweils im ersten Teil Madrigale, im zweiten Teil war dann immer so ein Singspiel, Mozart "Bastien und Bastienne", ich weiß garnicht mehr wie diese Stücke alle heißen haben, im dritten Teil war dann meistens Populärmusik von Strauß bis nicht schmerzende Zeitgenossen. In Wien war eine ziemlich wesentliche Aufgabe, daß man jeden Sonntag in der Hofmusikkapelle gesungen hat, den Oberstimmenpart, also die Sopran- und die Altstimmen, zusammen mit dem Staatsoperchor und mit den Philharmonikern. Da haben wir eben die ganze Messenliteratur durchgeackert, angefangen von Palestrina, bis Bruckner. Das heißt also, ich bin schon als Zwölf- Dreizehnjähriger, was die Literatur betrifft, ein ziemlich erfahrener Musiker gewesen, und der Schritt dann zum Musikstudium, war nur noch ein ganz kleiner. Und komponiert habe ich schon ab sechs Jahren, so mehr oder weniger recht und schlecht.

Sierek: Für welche Instrumente?

Gruber: Hauptsächlich für michselbst am Klavier, soweit ich das spielen konnte, später dann, als ich Kontrabaß studiert habe, habe ich auch versucht, für michselbst am Kontrabaß Dinge zu schreiben, aber ich meine, das sind alles Wegwerfkompositionen gewesen. Die ersten nennenswerten Kompositionen habe ich als Siebzehnjähriger gemacht. Dabei war ein Konzert für Orchester. Mein erstes Engagement als Orchestermusiker, das war sehr wichtig für mich, das war das Kurorchester in Badgastein. Das war ein Symphonieorchester, da haben wir jede Woche ein großes Symphoniekonzert bestritten, da haben wir "Mathis der Maler" gespielt, Strawinsky Klavierkonzert, und dergleichen Sachen. Wir haben Kammermusik gemacht, jeden Mittwoch, "Prokofjewquintett" habe ich damals gespielt. Es war also für die damalige Zeit, es war 1960, für das Publikum in Badgastein fast Avantgarde.

Sierek: Badgastein, wie sind Sie da hingekommen?

Gruber: Na ja, also der damalige Direktor dieses Kurorchesters hat sich Musikstudenten aus Wien geholt. Eine Saison hat dort immer fünf Monate gedauert, und fünf Monate hat man dann im Kurorchester gespielt. Und es war natürlich für uns Junge eine unglaubliche Erfahrung, denn wir haben quer durch den Gemüsegarten gespielt, vom Opernpotpourri über Symphonien bis normale Unterhaltungsmusik, die also so im Kurpark gespielt worden ist, plus Kammermusik - moderne bis klassische -, und sehr ernstzunehmende Orchesterkonzerte, wo also damals die internationalen Solisten jede Woche gekommen sind und mit uns gespielt haben. Da war Backhaus dabei, er hat Beethoven Klavierkonzerte gespielt, kann ich mich erinnern, dann Siegfried Palm, also die damals namhaften Solisten sind bis Badgastein gekommen und haben gespielt. Und das waren natürlich für uns interessante Kontakte, für mich als Siebzehn- Achtzehnjähriger war das natürlich phantastisch. Und wenn man einmal falsche Noten produziert hat, im Kurorchester, dann hat es nicht so wehgetan. Das heißt, man hat mehr Routine bekommen. Ich war insgesamt zwei Saisonen dort, also insgesamt zweimal fünf Monate, und bin dann ins Niederösterreichische Tonkünstlerorchester gegangen. Und, ich kann mich erinnern, 1960 war das, da hat "die reihe" eine Tournee geplant, aber der damalige Bassist des Ensembles mußte im Orchester Dienst machen, während ich damals noch nicht fix engagiert war, da hat er mich empfohlen. Und ich weiß nicht mehr, welches Programm das war, aber Cerha und Schwertsik zeigten sich sehr angetan, und mich hat es auch interessiert. Weil man hat moderne Musik in der Praxis sonst nirgends erfahren können.

Meil die großen Orchester haben., also auch unsere Tonkünstler-Programme, haben hauptsächlich darauf abgezielt, daß die Abonnenten befriedigt werden. das heißt, man hat Klassiker und Romantiker gespielt, gelegentlich einmal, also vielleicht, und das war dann schon toll, einmal auch den "Feuervogel". Also wirklich lebendige neue Musik konnte man praktisch nur von der "reihe" hören, und ich bin auch regelmäßig in die Konzerte gegangen und bin dann Kontrabassist in diesem Ensemble geblieben.

Sierek: Das war relativ früh, also 1962. Drei Jahre nach der Gründung der "reihe" waren Sie schon dabei. Das ist noch fast das Gründungsstadium. Der erste Aufführungsschub im Konzerthaus dauert ja noch bis 1968 an. Von den in diesem Zeitraum absolvierten hundertvierundzwanzig Konzerten haben Sie nur ganz wenige versäumt.

Gruber: Bei der Gründung war ich nicht dabei, aber kaum war mein Kollege verhindert, war ich dabei, und ich habe dann alle folgenden Konzerte mitgemacht.

Sierek: Ist daneben auch noch ein Urlaub übriggeblieben?

Gruber: Ja schon, also im Orchester hat man sich für diese Zeiten freigenommen, oder geschaut, daß die Dienstenteilung so gemacht wurde, daß man für die "reihe"-Termine frei war, oder bzw. in Wien war es nicht so ein Problem, weil man nicht wegfahren mußte. Ein Problem waren nur die Tourneen, wenn man dann längere Zeit vom Orchester wegmußte. In Wien waren die Proben immer so organisiert, daß sie zwischen den Orchesterdiensten Platz hatten. Und das war die virtuose Leistung von Traude Cerha, die in den ersten Jahren die Geschäftsführung gemacht hat, in den ersten Jahren, also in den ersten fünfundzwanzig Jahren möchte ich sagen - mit Unterbrechungen -, daß sie also die Dienstpläne von drei bis vier verschiedenen Orchestern - denn aus den vier verschiedenen Orchestern Wiens sind die Musiker rekrutiert worden - unter einen Hut zu bringen hatte. Also diese Konzertserie, von der Sie gesprochen haben, die habe ich bestimmt - soweit Kontrabaß dabei war - mitgemacht, mit Ausnahme jener Konzerte aus den Jahren bis 1962.

Sierek: Sie haben eine Menge Fächer studiert, da liest man über elektronische Musik, Zwölfton- und Filmmusik bei Hanns Jelinek, neben Kontrabaß auch Tanztechnik. Da sticht die Tanztechnik unter den anderen Interessen hervor. Ging das in Richtung Musical?

Gruber: Nein, also ich habe vorhin schon erwähnt, ein wesentlicher Eindruck meiner Kindheit war die Musik von Strawinsky,

und seine ersten großen erfolgreichen Kompositionen waren durchwegs Ballettmusik, also "Feuervogel", "Petruschka", "Le Sacre du Printemps", "Les Noces", Letztere ist zwar nicht direkt für Ballett geschrieben, ist aber durchwegs tänzerische Musik, "Jeu de cartes", "Apollon Musagete" usw. Und diese Ballettkompositionen von Strawinsky haben mich erstens als Musik interessiert, und ich bin immer in die Oper gegangen, wann immer Strawinsky-Ballete auf dem Programm standen. Und dadurch habe ich ein ziemliches Interesse an Tanz ansich bekommen und wollte darüber Näheres erfahren. Ich habe dann an der Hochschule, die damals noch "Akademie" geheißen hat, bei Frau Chladek inskribiert, und habe die Grundschulung für Tänzer mitgemacht, um das einfach körperlich zu erfahren, und habe dann später für kurze Zeit sogar einen Lehrauftrag dort gehabt. Ich habe mit den Tänzern und Choreographen Workshops gemacht, in denen wir selbst Kompositionen fabriziert haben, und diese dann choreographiert haben, und zwar zweimal: Einmal ohne Analyse der Struktur der Komposition, und dann mit Analyse der Struktur der Komposition. Denn, was mich ansich interessiert hat, war die Umsetzung ins Choreographische, also wie kann man eine musikalische Struktur choreographisch gestalten, mit oder ohne Analogie. Denn, was mir damals schon aufgefallen ist, daß sehr sehr oft die Bewegung der Tänzer zur Musik mit der Musik überhaupt nichts zu tun hat, oder, wie das zum Beispiel damals sehr auffällig war bei Maurice Bejart, daß er sehr analog zur Musik choreographierte. Und was mich interessiert hat, war, wieweit Möglichkeiten bestehen können, daß die Choreographen, nachdem sie analytischer vorgehen, was die Musik betrifft, ihre Choreographien mehr der musikalischen Struktur angleichen. Das schien für mich eine ideale Choreographie zu sein, und deshalb habe ich dann diese Kurse gehalten, für Tänzer und Choreographen. Und wir haben deswegen auch immer zwei Choreographien gemacht, eine subjektiv sozusagen, nach bloßem Anhören der Musik, und eine andere nach der Analyse der Musik. Und es haben die Choreographien dann jedesmal ganz verschieden ausgesehen. Das waren sehr interessante Erfahrungen für mich. Aber ich habe das natürlich nur aus reinem Spaß gemacht, und je mehr ich im Orchester engagiert war, umso weniger Zeit habe ich dafür gehabt, und es dann auch wieder aufgegeben. Ich habe dann nur noch hauptsächlich komponiert und im Orchester gespielt. das heißt, der Orchesterberuf war für mich von Anfang an hauptsächlich dazu gedacht, um mich als Komponist finanzieren zu können.

Es ist ja so, daß ein Komponist immer nach einem Brotberuf ausschauen muß, solange er nicht irgendwo unterrichtet, und das Unterrichten ist ja letztlich auch ein Brotberuf. Nur ist das Unterrichten die sinnvollste Kombination für einen Komponisten, unterrichten und komponieren. Unabhängig, nur vom Komponieren kann man eigentlich kaum leben. Das geht nicht so einfach. Also für mich war daher der Orchesterberuf ein Sicherheitsstandbein. Sierek: Das Zwölftonstudium und die elektronische Musik sind aus Ihren kompositorischen Umsetzungen eigentlich wieder herausgefallen, oder ist etwas davon unsichtbar in Ihre Werke eingebaut?

Gruber: Also die orthodoxe Zwölftontechnik hat natürlich einer freieren Handhabung dieser Idee Platz gemacht. Ich habe mir dann so meine eigenen Gedanken darüber gemacht, und bin eigentlich bis heute von der Idee der reihentechnischen Verfahren beeinflusst, das heißt also, ich habe immer noch meine Tabellen, die aber heute mehr oder weniger dazu dienen, die Struktur mit der ich arbeite intervallisch zu ordnen. Die Intervalle sind dann für den weiteren Verlauf der Komposition sehr stark bestimmend. Sie beeinflussen letztlich den gesamten klanglichen Verlauf einer Komposition wesentlich. Die Verfahren, die ich anwende, sind dann später sehr beeinflusst gewesen durch Verfahren, die wir von Hanns Eisler kennen, der also auch aus der strengeren Zwölftonschule von Schönberg kommt, aber dann eigentlich tonale Stücke geschrieben hat, allerdings durch die Brille des strengen Zwölftontechnikers. Das heißt, was bei Eisler davon überiggeblieben ist, ist ein sehr sparsamer Umgang mit den Tönen überhaupt. Das heißt, neue noch nicht verwendete Töne innerhalb eines bestimmten Verlaufes hat er also wirklich nach beinahe reihentechnischen Gesichtspunkten verwendet. Und neue noch nicht verwendete Töne sind immer dann eingetreten - vornehmlich im Baß - wenn also besonders interessante musikalische Wendungen vollzogen wurden.

Sierek: So wie das klingt, halten Sie die Zwölftongesetze der tonalen Musik durchaus integrierbar.

Gruber: Ja sicher, das eine schließt das andere nicht aus. Nur ist es wahrscheinlich.. also meine Meinung zum Problem Zwölftontechnik ist, daß man daraus keine orthodoxe Technik entwickeln kann, sonst artet es in Idiotie aus, und jeder musikalische Mensch ist eigentlich durch die Zwölftontechnik behindert. Wir kennen ja das Beispiel von Alban Berg, der die Oper

"Lulu" - so sagen Fachleute - noch hätte fertigstellen können, wenn er sich nicht mit der Reihentechnik selbst behindert hätte. Und von Alban Berg wissen wir, daß er eigentlich alle seine Kompositionen nach tonalen Gesichtspunkten ausgehört hat, und seine Reihen auch so organisiert hat, daß sie noch im tonalen Idiom verstanden werden können. Um das so hinzubiegen, daß das funktioniert, einerseits dem reihentechnischen Anspruch Genüge tun kann, und andererseits dem tonalen Idiom noch entspricht, mußte er enorme Winkelzüge vollziehen. Das hat ihn sicher sehr viel Zeit gekostet. Trotzdem verteidige ich diesen Krampf, weil letztlich jede kompositorische Arbeit darauf abzielt, im Ganzen Zusammenhang zu schaffen. Die Qualität europäischer Musik liegt hauptsächlich darin, daß zwischen Oben und Unten, Links und Rechts, eine enorme Verzahnung besteht, und ein Beziehungsgeflecht zwischen scheinbar Unwichtigem und Wichtigem. Das heißt im wesentlichen ist alles aus einer Zelle entwickelt, und die Idee der Zwölftontechnik ist letztlich eine Möglichkeit, die Schönberg eingefallen ist, jetzt von vornherein die Intervalle schon so zu ordnen, daß im Verlauf der Komposition man sich ausschließlich darauf bezieht. Wenn jetzt die Intervalle nach tonalen Gesichtspunkten geordnet sind, hat man schon die Möglichkeit tonale Ansprüche einzubinden. Also das ist für mich nicht ad acta gelegt, aber das "damit Umgehen" kann man sicher nicht nach orthodoxen Gesichtspunkten machen, das würde musikalische Menschen sehr frustrieren.

Sierek: Diese Fragestellung interessiert mich deshalb sehr, denn solange ich der Zwölftonmusik wie der Tonalität nur von außen gegenübergestanden bin, hat es so ausgesehen, als seien die beiden Prinzipien einander ausschließende Gegensätze. Die Zwölftonmusik schließe quasi die Tonalität aus, als Protest gegen Althergebrachtes sozusagen.

Gruber: Bei Schönberg haben wir auch sehr gute Beispiele für tonale und gleichzeitig reihentechnische Musik: Die "Ode an Napoleon" zum Beispiel. Sie steht in Es-Dur. Ich bin auch überzeugt, daß er in seiner zweiten Kammersymphonie sehr stark beeinflusst ist von seinen Bestrebungen, die er aus der Zwölftontechnik ableitet. Sicherlich ist es so, daß man nicht jeden Ton unbedingt aus der Reihe ableiten kann, aber die Tendenzen, nach denen so ein Stück verläuft, diese sicherlich schon, Also da bin ich ganz sicher.

Sierek: Ich habe das in einem Versuch, der vollkommen auf dem Trockenen stattgefunden hat, also im theoretischen Bereich, im Zuge meiner Diplomarbeit erforscht, und dabei gesehen, daß eigentlich schon zwei Tonleitern ausreichen, um eine Zwölftonreihe aufzunehmen. Aber das können bis zu sechs verschiedene Tonartpaare sein, wenn die Reihe durch zwei Tonarten beschrieben werden soll, oder es besteht auch die Freiheit, bis zu sechs verschiedene Tonarten gleichzeitig in die Beschreibung der Reihe einzubeziehen. Ich war auf der Suche nach Einverständnis für diese Sache, bevor ich den Anspruch der "Tonalisierung" der Zwölftontechnik nun von Ihnen formuliert vorgefunden habe, daß das Prinzip der Tonalität Raum für das Zwölftonprinzip hat.

Gruber: Also ich lasse mir eine Reihe einfallen, durchaus nach melodischen Gesichtspunkten, und dann harmonisiere ich das, als wäre es ein Baß. Sehr interessant ist, daß der Baß immer eine wesentliche tonale Fortschreitung zu tragen hat, das ist sein Wesen in der tonalen Musik. Der Baß hat somit eine Funktion. In der atonalen Musik haben wir das furchtbare Problem, also ich zumindest als Musiker, daß der Baß eigentlich keine Funktion mehr hat, im herkömmlichen Sinn. Er trägt nichts, harmonisch. Er ist nur eine tiefere Frequenz. Das macht mir ganz große Probleme als Musiker, als Bassist, führt eigentlich die Funktion des Basses, die er eigentlich haben sollte ad absurdum, und limitiert eigentlich die Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der harmonischen Landschaft. Wenn wir atonal, soferne es diesen Begriff überhaupt.. ja den Begriff gibt es zwar, aber ich wage zu bezweifeln, daß es überhaupt 'Atonalität' gibt.

Ich bin überzeugt, daß es keine 'Atonalität' gibt, aufgrund der Obertöne, die ständig präsent sind, naturgegeben, die können wir nicht abschaffen. Wir können auch nicht die Atmosphäre abschaffen in der wir leben. Wir sind gezwungen mit den Obertönen zu kommunizieren, als Musiker. Sie geben uns immer eine Antwort auf das, was wir musikalisch hervorbringen. Und diese Antwort, die sie geben, spiegelt sich im Klang wieder, den wir produzieren. Wenn wir als Musiker nicht mit der ständigen Präsenz der Obertöne rechnen, beim Organisieren unserer Harmonien, und der Begriff "Harmonie" wäre ja auch absurd, wenn es die Tonalität nicht gäbe. Denn was hätte eine Harmonie sonst für einen Sinn, wenn nicht im tonalen Idiom? Ansonsten wäre es nur eine Aneinanderreihung von Tönen, und wir hätten bloß "Reizklänge". Wir hätten sozusagen Geräusche, in denen sozusagen die Klänge nach intervallischen Gesichtspunkten geordnet wären.

Und wir können damit die einzelnen Klänge einordnen, als Nummern. Aber sie hätten als "Harmonie" keinen Sinn. Aber es ist interessant, daß man fast jeden Klang nach einem tonalen Gesichtspunkt definieren kann. In dem Moment, wo wir mehrere Klänge zusammen haben, nehmen wir jetzt irgendwelche fünf oder sechs Töne, die wir jetzt übereinanderschichten, und wir hören uns das an, werden wir automatisch als Musiker, je differenzierter wir imstande sind zu hören, diesen Klang einem tonalen Schwerpunkt zuordnen. Und es ist interessant, daß also zum Beispiel Webern und Berg Analysen geschrieben haben, mit denen sie versucht haben, ihre orthodoxesten Stücke nach tonalen Gesichtspunkten zu definieren. Es gibt zum Beispiel eine Analyse von Bergs Kammerkonzert, die von Webern gemacht ist. Er hat einen tonalen Verlauf definiert. Also das ist für mich auch ein Hinweis darauf, daß aller Wahrscheinlichkeit nach auch Webern in tonalen Gesichtspunkten gedacht hat. Nur, je differenzierter wir hören, umso konzentrierter ist das Ganze, das heißt, die Webernsche Musik glänzt ja durch Aussparen. Und man kann natürlich jetzt die Tonalität so differenzieren, daß durch Weglassen und Weglassen und nochmals Weglassen, nur noch die allerwichtigsten und spannungsgeladesten Momente übriggelassen werden, die der ungeübte Hörer nicht mehr nachvollziehen kann, so schnell wie der Komponist das - Heimvorteil hat er ja, er hat ja lange genug darüber nachgedacht, was er schreibt - für sich schon längst vollzogen hat. Das sind die Schwierigkeiten, die dann der Hörer hat. Aber letztlich ist die Idee der Zwölftontechnik eine rein organisatorische: Wie organisiere ich Töne als Struktur? Das schließt aber das tonale Denken letztendlich nicht aus, es erschwert es nur. Und jetzt gibt es natürlich unglaublich viele Komponisten, die denken, es sei entsetzlich kühn, wenn man jetzt nur noch linear, ohne Rücksicht auf Verluste, nach Zwölftongesichtspunkten eine Komposition organisiert, und Papier ist bekanntlich geduldig. Und auf dem Papier stimmt es dann meistens sehr, und läßt sich auch an der Tafel nachweisen, alles mathematisch richtig. Nur klingen tut es wie Kraut und Rüben. Und das sind die Schwierigkeiten, die wir haben. Warum klingt das so grau-sig? Weil die Obertöne, die Präsenz der Obertöne, nicht berücksichtigt wird. Ich kenne den Begriff des "Aushörens" aus Aussagen von Schönberg, Berg und Webern. Also ich glaube, daß es ein grobes Mißverständnis ist, daß mit der Erfindung der Zwölftonmusik die Ohren der Musiker an der Garderobe abgegeben werden können.

Dann könnte auch nur noch rein strukturell gedacht werden. Nur dann, wenn wir auch den Begriff der Harmonie auch gleich ad absurdum führen und ihn garnicht mehr herkömmlich verwenden, dann können wir eigentlich nur noch von Klängen sprechen, in denen eine gewisse Anzahl von Tönen vorkommen, und bestimmte Intervalle. Aber wie hätte Varese komponieren können, wenn er nicht über die Spannungsverhältnisse innerhalb der Intervalle als Musiker bescheid gewußt hätte. Denn er organisiert seine Musik nach rein intervallischen Gesichtspunkten. Und wie reagieren zwei Töne aufeinander? Da sie in einem Spannungsverhältnis stehen, müssen sie, wenn wir zum nächsten Akkord fortschreiten, irgendetwas tun, denn Stehenbleiben ergibt keine Musik. Also zwei Töne, die miteinander in Verbindung gebracht werden, müssen jetzt, wenn sie miteinander kommunizieren, irgendetwas tun. Das ist wie mit dem Spiel "Vater Vater leih mir d'Scher". In dem Moment, wo ich meinen Baum verlasse, muß sich etwas tun.

Sierek: Haben Sie aus der elektronischen Musik auch irgendwelche Erkenntnisse gezogen, die in das Instrumentale integrierbar gewesen sind.

Gruber: Nein, also das war so: es heißt zwar immer, das wäre elektronische Musik gewesen, aber unsere Möglichkeiten damals, die wir gehabt haben, das war Ingenieur Helmut Gottwald, den es glaube ich, heute noch gibt. Wir hatten ein paar Generatoren und ein paar Tonbandgeräte, und wir haben da mit der Bandschere herumgeschnipselt. Ich habe auch sogenannte reale Geräusche integriert, ich bin da mit dem Mikrophon hinausgegangen und habe Umweltgeräusche aufgenommen, und im Studio organisiert. Aber ich habe trotzdem Partituren geschrieben. Ich habe vorher komponiert, und was ich komponiert habe, anschließend mit Tonband realisiert. Das heißt, rein kompositorisch ist nichts anderes passiert, als das beim Komponieren immer Passierende: Ich muß mir etwas überlegen und zu Papier bringen, und es dann ausführen. Und das Instrumentarium waren in dem Fall dann die Tonbänder. Die Möglichkeiten, die wir damals gehabt haben, waren nicht sehr groß, und die Ungenauigkeiten, die sich dann eingeschlichen haben, bei der Realisation, waren beträchtlich. Also insoferne kann ich nicht behaupten, daß ich ernstzunehmende Kompositionen realisiert hätte. Es gibt ein Stück aus dieser Zeit - das habe ich auch nicht veröffentlicht - das ist eine reine Tonbandmontage, und meine Überlegung war die, daß im wesentlichen, die elektronischen Möglichkeiten auch nichts anderes sind, als eine Erweiterung unseres Instrumentariums.

Komponieren an sich bekommt eben da nur neue Möglichkeiten der Realisation von Klangvorstellungen. Aber die Technik des Komponierens dürfte sich durch die Einbeziehung der Elektronik nach meinen kompositorischen Erfahrungen letztlich nicht ändern.

Sierek: Sie haben als Kontrabassist viele Kompositionen realisiert, die von vielen verschiedenen Komponisten hergerührt haben, die selber nicht Baß gespielt haben. Sind Sie der Meinung, daß ein Komponist da auf eine Quelle zugreift, die ihm selbst garnicht bewußt ist. Es geht dabei um den Interpretationsvorgang. Würden Sie sagen, Sie tun da etwas auf dem Baß, das Sie können, und der Komponist aus einer gewissen Erfahrung heraus erwarten kann, aber direkt in den Noten steht es nicht, oder steht es eigentlich falsch?

Gruber: Na ja, solchen Problemen begegnet man als Orchestermusiker, Kammermusiker, immer, weil im Prinzip nicht alles in den Noten stehen kann. Wir wissen heute, wie wir Beethoven spielen müssen. Aber die Musiker zu Beethovens Zeit mußten sich auch erst mit dem vertraut machen, was zwischen den Zeilen steht, und das Anliegen des Komponisten erspüren. Notationsprobleme hat Beethoven in dem Sinn noch nicht gehabt, weil gewisse Raffinesse, wie Flageolets, zu seiner Zeit noch nicht so bekannt waren als Phänomen, daß, wenn man zufällig an einer Saite ankommt, ohne zu drücken, da ein merkwürdiger Ton pfeift. Aber die Einbeziehung des Flageolets, oder "Bartok-pizzicato", oder was immer dann an sogenannten Verfremdungsmöglichkeiten entwickelt wurde, das ist eigentlich erst seit Berlioz in Erwägung gezogen worden, und da haben dann die Komponisten eben versucht, bestimmte klangliche Erweiterungen durch anfangs fast symbolhafte Notationen auszudrücken. Und nach einer gewissen Zeit hat sich dann sozusagen eine internationale Schreibweise ergeben, wie zum Beispiel - nur um ein einfaches Beispiel zu nennen - das "Bartok-pizzicato", heute macht man nur das Zeichen für "Bartok-pizzicato", und ich weiß, was ich tun muß. Und bei Flageolets gibt es bis heute noch keine wirklich internationale Regelung, das heißt, es würde eine geben, wenn die Leute Partituren von Strawinsky, Debussy, und Ravel häufiger studieren würden. Sie waren auch die größten Meister im Umgang mit dem Flageolett. Und sie haben auch eine logische Form der Notation entwickelt, eine Griffnotation. Alle weiteren Notationsprobleme müssen durch Beschreibungen ergänzt werden. Also, was beispielsweise bei

Ligeti dann manchmal vorkommt, unglaubliche Kratzgeräusche, da gibt es ein Symbol dafür, aber das ist sehr privat. Am besten ist, man macht dann eine Beschreibung. Solche Probleme haben wir im Ensemble dann sehr oft erlebt, daß also bestimmte Vorstellungen vom Komponisten da waren, die man erst am Instrument entwickeln mußte. Und dann kam es natürlich manchmal zu einem gewissen Widerwillen. Wir spielen ja im allgemeinen auf guten Instrumenten, und ich habe ein altes Instrument aus dem 16. Jh. gehabt, eine alte umgebaute Gambe, und Bartok-pizzicati, oder Kreisch- und Kratzeffekte auf diesem Instrument zu machen, das hat mir eigentlich ein bißchen weh getan, im Hinblick auf das Instrument. Man wollte ja nicht unbedingt das Instrument ruinieren. Das heißt, man hat solche Dinge mit Vorsicht und mit Vorbehalt realisiert, und ist dadurch vom Komponisten manchmal mißverstanden worden, weil er wieder gedacht hat, das sei eine feindselige Einstellung. Das heißt, man hat also immer schauen müssen, wieweit läßt sich das realisieren, was der Komponist sich vorstellt, inwieweit ist es überhaupt machbar, und wie kann ich es machen, ohne daß ich mir mein wertvolles Instrument, das -zighunderttausend Schilling kosten würde, ruiniere. Ist damit die Frage einigermaßen beantwortet?

Sierek: Zum Teil ja, aber ich will es vielleicht nocheinmal etwas anders formulieren: In der elektronischen Musik ist ein Unterschied, weil der Komponist sagt sich praktisch, die technischen Apparate halten besser still, als ein lebender Ausführer, also der technische Klangerzeuger ist besser zu definieren. Und, aber umgekehrt stellt man fest, daß in den Noten nicht die Musik selbst drinnensteht, sondern nur eine sehr grobe Anleitung, die sehr stark mit "Durchhören" und Tonalität zu tun hat, und die Noten selbst kommen ja aus dem geschlossenen Quintenzirkel, und dieser ist ja eine völlig theoretische Angelegenheit, die mit dem Klangprodukt nicht viel zu tun hat. Denn in dem Moment, wo ich so eine Partitur gleichschwebend temperiert ausführte, wäre es das langweiligste Klangergebnis der Welt. Aber die Nuancen der Intonation stehen ja in keiner Partitur, oder höchstselten.

Gruber: Es gibt mittlerweile schon beinahe verbindliche Notationsmöglichkeiten für Vierteltonintonation. Nur, wir haben als Musiker unglaubliche Probleme mit Viertelton- und Achteltonintonation, weil wir so stark in der Erfahrung des temperierten Systems aufgewachsen sind, sodaß wir jedes Intervall, das uns unsauber vorkommt, zu korrigieren versuchen.

Obwohl die Physik wiederum sagt, daß auch Intervalle, die für uns sauber klingen, ein Kompromiß sind.

Sierek: Ein Kompromiß ist es auch, nur was ist ein Kompromiß theoretisch, so eine Gratwanderung, die nur Instrumentalisten beherrschen, die lebenden, nicht eine Maschine, der man Zahlen eingibt, sondern es bleibt irgendwie verborgen. Es geht ja auch vorbei, mit dem Ausklang der Darbietung.

Gruber: Ich muß aber dazu noch sagen, daß also die Intonationsmöglichkeiten der Viertel- und Achteltöne wahrscheinlich am besten mit Tongeneratoren auszuführen sind, weil diese eben nicht korrigieren, sie haben keine Ohren.

Sierek: Die Frage bleibt noch immer offen, wenn da der Komponist steht, und dort die Maschine, ob da überhaupt Musik herauskommt?

Gruber: Das ist wahrscheinlich eine Frage, die man erst dann beantworten kann, wenn wirklich keiner imstande ist, mit den Maschinen eine gute Musik zu machen. Ich habe nur ein Problem, bei Musik, die nur mit Maschinen gemacht ist, fehlt mir die Todesangst des Interpreten, diese Schwingungen, die kein Mikrofon aufzeichnen kann. Jetzt steht ein Instrumentalist vor mir und spielt. Das ist eine phänomenale Sache, die keine Maschine wiedergeben kann. Letztlich ist das auch das, was an der Musik so berührt. Es hat irgendwo auch etwas Archaisches an sich: der Musiker als ein Träger einer Flamme, die wir sozusagen als dieses heilige Licht der Musik empfinden, der die Weisheit besitzt, mit den Phänomenen der Akustik umzugehen, und uns über ein Instrument darüber etwas in Erfahrung bringen läßt, als Hörer. Die Maschine macht das eiskalt, und ohne selbst etwas dabei zu empfinden, und letztlich entsteht dadurch eine Wechselwirkung zwischen Hörer und Musiker, die durch die Maschinen eben nicht so nachzuvollziehen ist. Das ist vielleicht ein Problem. Ich habe zum Beispiel die Erfahrung gemacht, daß ich bei elektronischer Musik.. da sitzt man vor einem Lautsprecher und hört sich etwas an, das aus dem "Kastl" kommt, es läßt mich eigentlich kalt, auch wenn ich feststellen muß, es ist sehr gut gemacht, es ist raffiniert, aber man nimmt alles so selbstverständlich. Es kommt automatisch heraus, und es spult sich ab, und ich habe keine Spannung. Es ist nicht ganz so, wie im Kino, aber fast. Beim Theater habe ich zum Beispiel das Gefühl, aha, das passiert jetzt, der Vorhang geht auf, und jetzt schaue ich auf die Bühne, und da sind Schauspieler - oder in der Oper geht es mir ähnlich -

und alles, was ich jetzt an Eindrücken vermittelt bekomme, das wird jetzt von diesen Leuten vermittelt. Aber die Maschine hat kein Anliegen mir gegenüber als Hörer. Das schafft vermutlich die Kälte.

Sierek: Also "Kalte Musik" kann man schon machen.

Gruber: Und das ganz große Problem ist, wenn es Komponisten gibt, die "Kalte Musik" schreiben, und sie von Musikern dann spielen lassen wollen, dann haben sie das Problem, daß die Musiker, die eigentlich naturgemäß nicht kalt sind, kein Gefühl haben, für "Kalte Musik", stachelig werden, also eine Abwehrreaktion gegenüber Musik, die sie als kalt empfinden, an den Tag legen, als eine sehr natürliche Reaktion. Man muß als Komponist mit dieser Reaktion der Musiker umgehen lernen.

Sierek: Als Mitglied der "reihe" haben Sie ja auch so wie Cerha und Schwertsik - eigentlich untypisch zu vielen anderen Komponisten - das Glück gehabt, am lebenden Objekt alle wichtigen Werke zu studieren, und noch dazu als Instrumentalisten. Das heißt, Sie haben die Werkkenntnis bekommen, dessen was es gibt, sie haben selbst ausgeführt, und daraus hervorgehend die Kompositionen gemacht. Heute wie damals ist das für viele angehende Komponisten nicht in dieser Art möglich.

Gruber: Damit schneiden Sie ein Kapitel an, das mich persönlich sehr interessiert, wo ich mir auch vorstellen könnte, daß auch im schulischen Bereich etwas nachgeholt werden könnte, das es bis heute noch nicht gibt, nämlich den Gesamtheitsunterricht, der das Instrumentale und das rein Kompositorische verbindet, dann würde von vornherein etwas verhindert werden können, was dann später im Berufsleben sehr große Probleme schafft, nämlich das Feindbild zwischen Komponisten und Instrumentalisten. Das ist aber ansich ein Phänomen, das sich jetzt erst im Lauf der letzten Jahrzehnte herausgestellt hat, durch das Spezialistentum. Unter den großen Komponisten unseres Jahrhunderts ist keiner, der nicht ausübender Musiker war. Also Webern ist ein ganz phänomenal guter Dirigent gewesen. Er kommt wirklich aus der "Pike", er war Operettenkapellmeister, er hat also wirklich die mieseste Musik dirigiert, und man soll die miese Musik nicht verachten. Nur wenn man erfahrungsmäßig von ganz unten kommt, kann man mit den Dingen, die ganz oben sind, gut umgehen. Mein Credo ist die Erfahrung in der Musik, nicht das Wissen, sondern die Erfahrung. Ich kann sehr viel wissen über die Musik, aber wenn ich keine Erfahrung über dieses Wissen habe, ist es nutzlos.

Ich würde mich ja auch nicht zu einem Arzt begeben, der nicht schon jahrelang praktisch tätig wäre. Und ein phänomenales Wissen, das der Arzt haben könnte, würde mich nicht vertrauensseliger machen. Also ich habe Webern erwähnt, Schönberg war Cellist, Strawinsky war ein hervorragender Pianist, Hindemith war Bratscher im Streichquartett, Kurt Weill war Dirigent, Benjamin Britten war ein hervorragender Pianist, Richard Strauss und Gustav Mahler waren sehr gute Dirigenten, Gottfried von Einem war Pianist, er war Korrepetitor in der Berliner Oper, Boulez ist ein hervorragender Dirigent. Die Reihe ließe sich beliebig lang fortsetzen.

Schule sollte eigentlich auch als ein Ort des Experiments und des Erfahrungen Sammelns gesehen werden, und zwar so, daß es innerhalb des schulischen Bereiches erlaubt sein sollte in eine Richtung zu gehen, die sich dann als Irrtum herausstellt. Ich muß ja wirklich alle möglichen Dinge ausprobieren können, um zu erfahren, daß es ein Irrtum ist. Das heißt, man muß auch mit allen Dingen, die in der Musik möglich sind, locker umgehen können, und sich selbst auch immer eingestehen können, ja das hat mir nicht behagt, oder das interessiert mich eigentlich nicht. Und wir haben in der sogenannten E-Musik, das ist eine furchtbar linkische Bezeichnung einer bestimmten Musik, die sich offenbar selber sehr wichtig nimmt, die Erfahrung gemacht, daß sie sich eben furchtbar vom eigentlichen Leben weg entwickelt hat, und dann irgendwo in einem Bereich angesiedelt hat, der die Menschen in Wirklichkeit nicht berührt, weil es mit ihrem Leben eigentlich nichts zu tun hat..und mich hat als Musiker und Komponist in erster Linie interessiert: wie kann ich aus dieser - es wird immer über die "Ghettosituation" der Neuen Musik gesprochen - aus diesem gläsernen Turm, in dem ich zu sitzen nie gefühlt habe - ich habe als Musiker eigentlich immer sehr gute Erfahrungen mit Kommunikation gemacht..aber wie kann ich die mir zur Verfügung stehenden Möglichkleiten der Musikpräsentation, und es sind nun einmal diejenigen der "E-Musik", nützen, um etwas in diesen "Reservaten" einzubringen, was normalerweise in ihnen nicht vorkommt, nämlich schlicht, "das Leben", also das, was letztlich die Leute berührt. Und ich meine, das Problem mit E und U - das ist aber ein ganz dummes Problem, man sollte eigentlich darüber nicht reden -.. aber Kurt Weill zum Beispiel, hat davon gesprochen, daß es keine E- und U-Musik, sondern nur gute und schlechte Musik gibt, das sagt heute schon jeder Hausmeister, das möchte ich jetzt nicht wiederholen, aber es ist doch wahr.

Wir waren ja in den sechziger Jahren - Schwertsik und ich - , wir waren große Beatles-Fans, und dann haben wir noch einen dritten Gleichgesinnten gefunden, Leonard Bernstein, der behauptet hat, die Beatles wären das größte musikalische Ereignis des zwanzigsten Jahrhunderts. Er hat sehr zur Übertreibung geneigt, aber was auf alle Fälle bemerkbar war, daß hier in einem Bereich der U-Musik Dinge vorgekommen sind, die die E-Musik eigentlich für sich gepachtet hatte, nämlich "Intellekt", intellektuelle Anspielung aus der gleichzeitig ein gewisser Unterhaltungswert entsteht. Das war auch etwas, was ich im Bereich der E-Musik einzubringen versucht habe.

Sierek: 1968 war eine turbulente Zeit, in Österreich ist sie etwas verspätet gekommen. Was hat sich in dieser Zeit in der "reihe" abgespielt, während Sie mit Zykan und Schwertsik das Ensemble "Mob Art & Tone Art" gegründet haben?

Gruber: Es war so, die "reihe" war ja immer ein Ensemble in der die mehr oder weniger sogenannte "Elitäre Avantgarde" gespielt wurde. Das war nicht immer jene Musik, die mir persönlich sehr gut gefallen hat. Ich habe also rein ideologisch in den ersten zehn-fünfzehn Jahren oft Schwierigkeiten mit den Stücken gehabt, die wir gespielt haben. Es war nur für mich wichtig, trotz meiner persönlichen Probleme mit der einen oder anderen Musik, nicht abzuspringen, sondern dabeizubleiben, weil ich es für die Disziplinierung des Musikers ansich für wichtig halte, auch mit Musik umzugehen, die einem nicht aus dem Herzen spricht, weil wenn sie mir nicht aus dem Herzen spricht, spricht sie vielleicht irgendjemand anders aus dem Herzen. Und ich bin der letzte, der definiert was Musik ist. Es gibt ja sehr viele Leute, die unterscheiden: Dies ist "Neue Musik", und das ist keine Musik mehr. Und neulich hat mir jemand die Frage gestellt, was "Neue Musik" sei? Ich habe ihm geantwortet, daß ich diese Frage nie in meinem Leben beantworten werde. Wenn ich das genau definiere, dann gibt es sovieler andere Hervorbringungen, die sich als Musik bezeichnen, die ich dann letztlich ausschließe, und ich möchte nichts ausschließen. Ich möchte alles offen lassen, und jede Möglichkeit möchte ich letztlich auch mir vorbehalten, etwas, was ich heute nicht als Musik definieren kann, morgen vielleicht als Musik zu erkennen. Also das heißt mit anderen Worten, ich bin deswegen in der "reihe" geblieben. Aber die Musik, die mich wirklich interessiert hat, war mittlerweile eine Musik, die den kommunikativen Aspekt besonders im Auge hat.

Mir war nicht einsichtig, warum man nicht tonal komponieren sollte. Die Begründungen der "Orthodoxen" waren für mich nicht stichhaltig, ohne jede Logik. Denn wenn man sagt, das kann man heute nicht mehr, dann ist das der Behaupter, der das sagt, und ich als Musiker muß mir immer noch die Entscheidung vorbehalten, ob ich diese Behauptung nachvollziehe oder nicht. Es ist jedenfalls eine ganz private Meinung, wer immer sie geäußert hat, auch wenn das ein so gescheiter Mann war, wie Adorno. Das ist dasselbe mit der Behauptung, daß man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben könne. Also man kann diesbezüglich jederzeit alles und immer machen. Und die Tonalität, als Maschine gesehen, ist eine sehr komplizierte, mit der man nur umgehen kann, wenn man gewohnt ist differenziert zu hören. Da sich in den sechziger Jahren die Situation der Neuen Musik in eine bestimmte Richtung entwickelt hat, wo das differenzierte Hören nicht mehr gefragt war und man eigentlich nur noch zwischen hoch, tief, laut, leise, und bestimmten klanglichen Valeurs unterschieden hat, war für mich ein Punkt erreicht, wo eigentlich die Musik einer ganz wesentlichen Ausdrucksmöglichkeit schon längst beraubt war, nämlich die der überraschenden Wendungen. Und zum Eingang dieses Gesprächs haben wir über Harmonien gesprochen, und die tonale Musik besteht in erster Linie aus Akkordprogressionen, die den Hörer in seiner Gedankenwelt in eine bestimmte Richtung lenken. Und wenn er jetzt differenziert mithört - und das ist natürlich immer die Voraussetzung - suggeriert sie ihm an bestimmten Punkten, ich könnte jetzt in diese oder jene Richtung gehen, und je differenzierter der Komponist zu hören gelernt hat, umso überraschender sind die Wendungen, die er dann anbietet. Das heißt mit anderen Worten, wir als Künstler erfinden Rätsel und bieten dann gleichzeitig unerwartete elegante Lösungen an.

Sierek: ich möchte sagen, zwingen den Hörer zum Mitvollziehen, anstelle des "Abschaltens" weil er sich nicht auskennt.

Gruber: Ja, und letztlich fällt diese Frage nach des Rätsels Lösung, in einer Musik die nicht im tonalen Idiom ausgedacht ist, von vornherein weg, weil der Hörer sehr bald aufgibt mitzudenken. Das ist meine ganz persönliche Erfahrung als Hörer gewesen. Und alles, was sich darüber hinwegsetzt, habe ich im Verdacht, daß es sich zu leichtfertig über ein Problem hinwegsetzt, welches wesentlich größer ist als wir glauben. Aus dieser Erfahrung heraus habe ich gemeinsam mit Schwertsik und Zykan das sogenannte "Mob Art & Tone Art" gegründet, durchaus als "Gegenensemble" zur "reihe" und in aller Freundschaft zu Cerha's.

Wir haben dann unsere eigenen Konzerte organisiert. Wir sind sehr aggressiv aufgetreten. Wir haben ganz kompromißlos unsere "C-Dur Stücke" komponiert, die allerdings alle aus der Erfahrung entstanden sind, die wir mit der Reihentechnik gemacht haben, und die Gedankenkonstruktionen eines Stockhausen, eines Boulez, waren ja letztlich in der Musik, die wir dann zu schreiben begonnen haben, nicht ausgeschlossen. Nur haben wir eben wieder versucht, diese alte Maschine der Tonalität - Schwertsik hat immer von einer alten Maschine gesprochen - wieder frisch zu ölen, und wieder zu lernen, mit ihr umzugehen. Und wir können ja auch nicht von heute auf morgen mit einem Computer umgehen. Und so ist es ja auch letztlich mit jeder neuen Maschine. Die Wiederentdeckung des Umganges mit der "Maschine Tonalität" wird bewiesen - und nur im Umgang mit dieser ist dies beweisbar, das heißt nur für solche Komponisten die sich ernsthaft mit dem Phänomen auseinandersetzen -, daß die Möglichkeiten unerschöpflich sind, und nur davon abhängen, wie phantasievoll der, der die Maschine handhabt, mit ihr umgeht. Und letztlich bekomme ich ja auch aus einem Computer nur jene Daten heraus, die ich ihm zu entlocken verstehe. Also wenn ich falsche Fragen stelle, bekomme ich keine Antworten.

Sierek: Ja das ist auch meine Meinung. 1982 hat es dann doch mit der "reihe" erstmals eine von Gertraud Cerha kommentierte Aufführung gegeben, in der Sie Ihre Komposition "Frankenstein" aufgeführt haben, und das "Mob Art & Tone Art" Ensemble zunächst einmal punktuell assimiliert wurde.

Gruber: Ja, das war natürlich für mich eine große Genugtuung. Die Programme der Cerhas waren ja in den ersten Jahren sehr stark ausgerichtet auf Nachfolge Darmstadt, Nachfolge Boulez, Nachfolge Wiener Schule. Nicht zuletzt das war ja der Grund, warum sich Schwertsik, Zykan und ich von diesen Programmrichtungen abgewendet haben und unsere eigenen Gedanken verfolgt haben, unser eigenes Ensemble gegründet haben, letztlich unsere Weltanschauung im Verein mit den fünf, sechs, Musikern die damals dabei waren, realisiert haben. Nach einer gewissen Zeit hat Cerha bemerkt, daß man uns nicht mehr aus der Gesamtschaft der moderneren Musik - oder aktuelleren Musik - herausdividieren kann, und war als ausgesprochen musikalischer Mensch auch sehr von unseren Werken beeindruckt. Er hat dann von sich aus den Vorschlag gemacht - die "reihe" hat sich ja immer aktuelle Tendenzen aufzuzeigen zum Ziel gemacht - einen Abend nach der Devise "Mob Art & Tone Art" zu gestalten.

Damit war für mich also der Beweis erbracht, daß wir auch ein Aspekt der aktuellen Musik sind, obwohl wir tonal schreiben, und obwohl wir dies und jenes machen, was vor zehn bis zwanzig Jahren verboten war oder als Sakrileg gesehen wurde.

Sierek: Wenig später, 1984, ist die "reihe" praktisch weg. Am 10. Dezember 1983, da hat Friedrich Cerha offiziell das Ende der bisherigen "Konzertreihe" erklärt.

Gruber: Von der Gründung an war klar, daß die "reihe" ein Komponistenensemble ist und die tonangebenden Programmacher waren die beiden Gründer Cerha und Schwertsik. Schwertsik hat in den ersten Jahren versucht, das was ihn während seines Aufenthaltes in Amerika am meisten beeindruckt hat, einzubringen. Da war Feldman, da war Cage, das waren seine wichtigsten Aspekte seiner Programmideologie. Nur, es war so, Schwertsik als Orchestermusiker hat sich präsenzmäßig weniger durchsetzen können, und hat dann eigentlich, was die Programme betrifft, weniger mitgemacht. Schwertsik hat etwa bis 1966/67 wesentlich bei den Programmen mitgemacht, er wurde dann mehr oder weniger aufgesogen, einerseits durch seinen Orchesterdienst bei den Wiener Symphonikern, andererseits durch seine expansive kompositorische Tätigkeit. Cerha hat unterrichtet und komponiert, war aber nicht durch Orchestertermine gehandicapt, insoferne etwas flexibler, und hat viel mehr von seinen Programmideen einbringen können. 1983 etwa, war er aber auch an einem Punkt, an dem er gesehen hat, er und seine Frau Traude können das allein einfach nicht weitermachen, das überstieg also ihre Kräfte. Wir haben damals auch immer wieder Geschäftsführer gehabt, sie waren aber mehr oder weniger erfolgreich, sodaß wir immer wieder Traude gebeten haben, es zu organisieren. Gleichzeitig aber mit der Organisation haben sich Traude und Fritz Cerha immer wieder in die Programmgestaltung selbst eingebracht. Das heißt, selbst wenn sie das selbst gewollt hätten, konnte man ihre Ideen nicht einfach hinauskatapultieren. Und sie haben ja immer wieder gute Ideen gehabt. 1983 war es dann so, daß sie gesagt haben, wir können das nicht mehr machen, wir würden vorschlagen die "reihe", wenn wir sie weiterhin führen wollen, zu einem Verein umzufunktionieren, der dann nach Vereinsgesetz existiert, vom Staat eine Subvention bekommt, darüber Rechenschaft ablegt. Wir wollen eine neue Konstruktion mit einem Obmann, einem Präsidenten, sodaß das dem Staat gegenüber auch finanziell als Verein angemeldet ist, und nicht wir beide, nämlich Traude und Fritz als Subventionsempfänger dem Staat verantwortlich sind.

Und ich habe gesagt, im Prinzip ja, und ich habe ja damals schon begonnen mich auch als Dirigent mehr oder weniger "wichtigzumachen" und ich war damals auch schon als Komponist relativ profiliert. 1983 hatte ich also schon etliche wichtige Dinge hinter mir. 1976 habe ich ein für mich sehr wichtiges Verlagsverhältnis mit Boosey & Hawkes (England, New York) begonnen, und das war für mich in zweifacher Hinsicht ein sehr wichtiger Schritt, einerseits weil B & H der beste und größte Musikverlag der Welt überhaupt ist und wirklich rein potenzmäßig für seine Komponisten etwas tun kann, zweitens, damit war für mich Österreich als Markt ein Markt wie jeder andere, brauchbar oder nicht brauchbar, meistens unbrauchbar. Auch ideologisch war mir Österreich nicht mehr wichtig. Ich habe mich also nicht mehr interessiert, was irgendwelche kleine Funktionäre in Österreich zur Situation der Neuen Musik meinen, und ob man dieses oder jenes noch tun kann oder nicht tun kann. Es war mit absolut nicht mehr wichtig, und ich habe nurmehr die Musik geschrieben, die mich interessiert hat, von der ich gewußt habe, daß ich sie verantworten kann, und zwar meinem musikalischen Gewissen gegenüber. Und das war letztlich auch sicherlich der Schlüssel zu meinem persönlichen Erfolg, denn ich glaube, daß nur derjenige Erfolg hat, der ehrlich ist. Und ab dem Moment, wo ich mich entschlossen habe ehrlich zu sein, war ich auch erfolgreich. Und das war auch ab dem Moment, wo ich bei B & H war. Da habe ich auch gewußt, ich kann mich als Komponist durchsetzen und werde unterstützt, und, was noch dazu kommt - und damit hat sich ein Kreis geschlossen - B & H ist der Verlag von Igor Strawinsky gewesen. Und beim Strawinsky-Verlag selber publizieren zu können, das war für mich die größte Genugtuung meines Lebens, ein Verlagskollege von Strawinsky zu sein, und nicht zuletzt auch von Webern, denn die letzten Kompositionen Weberns sind auch dort veröffentlicht worden, allerdings hat Webern das nicht mehr erlebt. Schwertsik ist ja damals auch zu Boosey & Hawkes gekommen, und ich war ja mit Schwertsik seit unserer "Mob Art" Zeit sehr gut befreundet, und wir haben uns sehr abgesprochen und man hat uns also auch als eine Art "Dritte Wiener Schule" bezeichnet, obwohl wir uns selbst als eine Art Anti-Schule bezeichnen würden. Wir würden nie etwas tun, was dann in eine Schule ausartet, weil wir immer der Meinung waren, daß, wenn etwas zur Schule erstarrt, es Zeit ist zur Abschaffung.

Sierek: Das tut mir jetzt besonders leid, daß ich Schwertsik das ganze Schulproblem vorgeworfen habe, nachdem er jetzt Hochschulprofessor geworden ist.

Gruber: Ich würde auch gerne Hochschulprofessor sein. Das schließt ja nicht aus offen zu bleiben. Ich glaube, daß Kurt Schwertsik einer der wenigen Komponisten ist, die sich ihre Lebendigkeit sehr bewahrt haben. Jetzt ist er eben Hochschulprofessor, das gönne ich ihm sehr.

Damals, als Fritz und Traude Cerha mir den Vorschlag gemacht haben, das zu übernehmen, habe ich gesagt, ja, aber ich möchte es mit Schwertsik zusammen machen. Also die unkonventionellen Ideen Schwertsiks waren für mich immer ein Jungbrunnen, und wir haben viele viele Abende diskutierend zugebracht. Und es hat nicht ein Gespräch gegeben zwischen ihm und mir, wo ich nicht mit Gewinn herausgekommen wäre, und nicht ein Gespräch gibt es, das in meinen kompositorischen Vorhaben, Bestrebungen, usw. keinen Niederschlag gefunden hätte. Ja und Cerha's haben gesagt, ja gut, und ihr müßt dann aber auch die Programme machen. Mir war damals klar, daß die "reihe", so wie sie damals war, nicht weiter expandieren kann. Wir als Komponisten waren schon sozusagen "im Geschäft". Als Organisatoren uns zu profilieren hätte also bedeutet, daß wir unsere kompositorischen Möglichkeiten ad acta legen. Da haben wir gesagt, also gut, wir wollen, wenn das Konzerthaus mitmacht, einen neuen Zyklus etablieren, der sollte heißen: "die neue reihe", so ein bißchen schräge Plakate, wo also schon ein bißchen der Kalk rieselt, und wo es im Gebälk etwas kracht, und wo es nicht mehr so ganz stimmt. Jedenfalls wollten wir nicht mehr "reihe"-Konzerte im herkömmlichen Sinn machen, wo also sozusagen der Konzertsaal zu einem Klassenzimmer umfunktioniert wird, und wir oben sitzen und die neueste Musik "predigen". Wir wollten also nichts mehr predigen, sondern nur noch nach Musik Ausschau halten, die also unserer Meinung nach.. - so wie das ja auch früher der Fall gewesen sein sollte.. - eine "Reihe" von Konzerten sollte stattfinden, eine "Konzertreihe", in der wirklich aktuelle Musik angeboten wird, wobei wir ab unserer Regentschaft auf Musik aus Bereichen die früher der U-Musik vorbehalten waren oder wo grenzgängerisches Terrain war, ausweiteten. Das heißt, in der ersten Saison hat dann schon das "Vienna Art Orchestra" gespielt. Wir haben also auch ganze Ensembles eingeladen.

Sierek: Genau, da wechseln auch die Dirigentennamen in den Programmschriften, und da habe ich eine Frage: Es tauchen dann trotzdem hin und wieder Konzerte mit der "reihe" in der üblichen Kleinschreibung mit Friedrich Cerha als Dirigent auf. Zum Beispiel 1985, die "Personale Kurt Schwertsik". Das hat wieder ein bißchen traditioneller ausgesehen.

Gruber: Ja, das eine hat das andere nicht ausgeschlossen.

Sierek: Ja, es hat sich also wunderbar dieser frische Wind, den sie sich also auf einem "Nebengeleise" - eigentlich einer "Überholspur" mit dem "Mob Art & Tone Art" - angeeignet haben, ... hat "die reihe" selbst dann auch wieder angezogen.

Gruber: Also genau genommen - jetzt, wo Sie das so sagen, kann man es wirklich so sehen, - eigentlich haben wir, die "Mob Art"-Leute, die "reihe" "eingenommen".

Sierek: Na ja, 1983 haben ja auch bei den Mitspielern Wechsel stattgefunden, weil die angestammten Mitglieder großteils in Pension gegangen sind.

Gruber: Das ist dazugekommen. Sehr viele von den Veteranen, wie zum Beispiel Redtenbacher, sind in Pension gegangen, neue Leute sind dazugekommen, darunter auch sehr viele, die früher im "Mob"-Ensemble mitgespielt haben. Und unsere Jugendträume haben wir natürlich - wir haben uns ja weiterhin als aktuelle Komponisten definieren wollen, und auch so gesehen, und es wurde uns auch bestätigt von anderen Leuten, auch international, daß wir eigentlich etwas zu sagen haben - also haben wir unsere eigenen Ideen nicht ausgeschlossen und auch versucht andere Ideen einzubringen.

Mir haben uns Gäste gesucht, Leute von denen wir geglaubt haben, sie könnten unsere Ideen umsetzen. Mir haben dann jeweils jene Leute engagiert, von denen wir überzeugt waren, daß sie das, was wir wollen, am besten präsentieren. Mir waren zum Beispiel die Ersten, die das "Pinguin Cafe Orchester" nach Wien geholt haben. Der erste Auftritt des "Kronos Quartett" in Wien hat in dem Zyklus "die neue reihe" stattgefunden. Das "Kronos Quartett" war meine Idee, da hat mir nämlich sehr gefallen, daß die Leute Frank Zappa gespielt haben. Das war für mich ganz interessant. Mir haben zum Beispiel auch Peter Weibel bei uns auftreten lassen. Mir haben von Terry Riley "In C" gespielt. Nur, wir haben eines leider nicht bedacht, das war der Fehler an der Sache: Gertraud Cerha hat im Laufe der Jahrzehnte, besonders in dem Zyklus "Wege in unsere Zeit" vor jedem Konzert im Schubertsaal einen Einführungsvortrag gehalten. Diese Vorträge waren sehr beliebt. Sie hat letztlich durch diese Vorträge, und Fritz mit der Kontinuität seiner Programme, ein Stammpublikum aufgebaut.

Das war ein eingeschworenes Publikum, ein auf diese Art der neuen Musik wie es Fritz damals präsentiert hat, eingeschworenes Publikum. Dieses hat sich durch unsere Programme vor den Kopf gestoßen gefühlt und ist sofort ausgeblieben. Das heißt, wir sind dagestanden, haben eigentlich ein Publikum angesprochen, das garnicht ins Konzerthaus geht. Wir wären weitaus erfolgreicher gewesen, wenn wir ins Metropol gegangen wären, oder in irgendwelche Alternativbeisln. Nur, ich habe gesagt, ich möchte aber im Mozartsaal spielen, weil die Musik, die wir machen, warum soll sie nicht auch einmal unter akustisch idealen Bedingungen aufgeführt werden können. Nur, das Publikum hat nicht mitgespielt, also wir haben einen enormen Publikumsschwund feststellen müssen, und letztlich ist daran auch der Zyklus eingegangen. Sierek: 1988 gibt es plötzlich wieder "Wege in unsere Zeit" mit Friedrich Cerha als Dirigent..

Gruber: Ja, genau.

Sierek: Er dirigiert die "reihe" nicht so häufig wie früher, aber doch hin und wieder.

Gruber: Ja ja. Das heißt, die Erfahrung aus der ganzen "Blamage" möchte ich jetzt einmal sagen, .. wir wollten die Welt verändern, aber so schnell wie natürlich das Konzerthaus das erwartet hat, daß sie zu verändern ist, konnten wir das nicht. Wir konnten nicht aus dem Mozartsaal plötzlich ein Underground-Beisl machen. Mittlerweile aber, und das beweist auch, daß es nicht umsonst war, hat sich unsere Ideologie der Offenheit durchgesetzt in dem kleinen Festival "Hörgänge". Wenn ich heute mit Christoph Becher beisammensitze - und ich bin ja mit dem Konzerthaus sehr befreundet, seit Alexander Pereira ist im Konzerthaus unglaublich frischer Wind eingezogen, und jeder Generalsekretär hat mit uns Kontakt, und jeder Generalsekretär sitzt mit uns beisammen und wir "kochen" Programme, wir sitzen zusammen und jeder bringt Ideen ein, und wir erfreuen uns der Ideen. Und das Festival "Hörgänge", das entsteht durch Christoph Becher, und er fragt uns, was es Neues gibt. Na und wir bringen, so wie wir es mit der "neuen reihe" gemacht haben, unsere Ideen ein. Und es hat sich also jetzt die Grenzoffenheit durchgesetzt. Also, unser Zyklus ist "eingegangen", aber ich glaube, gleichzeitig aufgegangen, in einer sehr offenen Haltung.

Sierek: Ja, und 1987 hat die "reihe" schon, indem Friedrich Cerha seinen großen Österreichischen Staatspreis gestiftet hat, ganz jungen und unbekanntem Künstlern ein erstes Forum geschaffen.

Bei den Hörgängen trifft man jetzt einige dieser Leute wieder an. Und es ist aber jetzt eben auch so, daß der Kartenverkauf für diese bunt gemischten Programme ein Riesenproblem darstellt. Erstens gibt es kein Stammpublikum, zweitens wird daraufhin das Preisniveau abgesenkt, vom Kartenpreis liest das latente Publikum aber als Vorauswahl wieder die Qualität und Selektivität des gebotenen Inhaltes ab, woraufhin viele auf den Konzertbesuch ökonomisch motiviert überhaupt verzichten. Und jetzt steht man als Neuling mit den Hörgängen eigentlich einem ungeordneten Angebot gegenüber, aus welchem man das Ensemble "die reihe" und seine Mitglieder als Wurzel und Stamm jeglicher Initiative auf dem Gebiet der Neuen Musik nicht mehr so einfach herausfinden kann. Gruber: Also "Wurzel" würde ich nicht sagen, aber immer ein Aspekt, der irgendwo mitgespielt hat. Die "Hörgänge" gehen aus dem Festival "Österreich Heute" hervor, und "Österreich Heute" war ein Alibifest, das sich im Schatten von "Wien Modern" entwickelt hat, aus dem Wunsch heraus, daß, wer in "Wien" nicht "Modern" ist, der sollte wenigstens in "Österreich" "Heute" vorkommen. Die beleidigende Wirkung, in "Österreich Heute" aufgeführt worden zu sein, wollte man dadurch neutralisieren, indem man die "Hörgänge" entwickelt hat. Also, das heißt, wenn ich schon nicht in "Wien Modern" nicht aktuell bin, und in den "Hörgängen" heutzutage aufgeführt werde, ist es nicht mehr so beleidigend, wie früher in "Österreich Heute". "Österreich Heute" hatte einen provinziellen Aspekt. "Hörgänge" haben diesen Aspekt nicht mehr, obwohl es immer noch im Schatten von "Wien Modern" steht. Aber "Wien Modern" steht ja auch schon längst im eigenen Schatten. Das liegt aber wieder ausschließlich daran, daß es immer noch nicht gelungen ist - und die Frage ist jetzt offen, wahrscheinlich nicht leicht zu beantworten: liegt es an der berühmten Schwellenangst, daß Leute grundsätzlich nicht in einen Konzertsaal gehen wollen? Oder liegt es an der zu guten Akustik? Liegt es am Ritual? Liegt es an den Programmen? Wahrscheinlich sind noch viel zu starke ideologische Aspekte von Nichtmusikern ausschlaggebend, wenn wir heute die Programme von "Wien Modern" anschauen. Und andererseits ist es vielleicht wieder der falsche Ehrgeiz von beteiligten Musikern, Dirigenten, die aufgrund eigener Informationen sich von "Beamteten Sachverständigen" einreden lassen, was modern ist, daß dann diese Programme letztendlich einseitig ausfallen. Meiner Meinung nach gäbe es viel mehr Möglichkeiten in einem Festival wie "Wien Modern" wirklich moderne Musik zu spielen.

Wenn man bedenkt, daß im ersten "Wien Modern" Festival jene Musik als die Moderne präsentiert wurde, die Mitte der sechziger Jahre von der "reihe" teilweise uraufgeführt wurde... Also im ersten "Wien Modern" Festival war Ligeti Hauptkomponist. Da wurden dann sämtliche Ligeti-Kompositionen, die fast alle klein besetzt sind - in "reihe"-Konzerten übrigens wieder-präsentiert. Also wir haben seinerzeit von "Aventures" ungefähr vierzig bis fünfzig Aufführungen in Europa gemacht. Wir haben das "Kammerkonzert" uraufgeführt, wir haben eine der ersten Schallplatteneinspielungen von "Aventures" gemacht, und zwar zu einem Zeitpunkt, wo es mit Risiko verbunden war, Ligeti aufzuführen, wo nicht klar war, daß das so tolle Musik ist, wo man die Interpreten beschimpft hat und den Komponisten. Jetzt, vor vier fünf Jahren Ligeti in "Wien Modern" aufzuführen war ja praktisch kein Risiko. Und, was dazukommt, vor dreißig Jahren hat "die reihe" im Ministerium um eine Subvention angesucht, um unter anderem Ligeti uraufzuführen, und mußte sich von einem Ministerialrat sagen lassen: "Na hören's, da könnte ja jeder Würstelvekäufer kommen". Genau dieselben Ministerialräte sind jetzt dreißig Jahre später in ihren Logen gesessen und haben applaudiert, demselben Ligeti, von dem sie gesagt haben, um den aufzuführen, da könnte ja jeder Würstelvekäufer kommen. Das heißt, also mittlerweile war das längst etabliert, und es war so gesehen eigentlich nicht mehr - Modern kann man schon sagen, Ligeti ist natürlich sehr aktuell, aber nicht - die brandaktuelle Musik, die jetzt gerade den Komponisten aus den Fingern rinnt, diese ist es natürlich nicht, ..also zumindest jene Kompositionen, die aufgeführt wurden. Mittlerweile hat Ligeti natürlich unglaublich interessante Sachen geschrieben und es ist legitim, ihn dort zu präsentieren. Aber abgesehen von Ligeti, der natürlich als lebender Komponist aufgeführt werden mußte - und ich schätze ihn sehr, weil er ist ein "Ohrenmusiker", im ersten "Wien Modern"-Festival ist abgesehen vom aktuellen Aspekt Ligeti, sehr viel Serielle Musik wiederaufgeführt worden, das heißt, restimuliert wurde eigentlich jene Form der Neuen Musik, die wir als die Serielle Musik kennen, und das ist also beileibe nicht eine aktuelle Musik. Das ist eigentlich eine wirklich längst ad acta zu legende Entwicklung, und das dann dreißig Jahre später als die aktuelle Musik zu präsentieren ist natürlich ein grober Unfug. Und es ist noch etwas Erschütterndes passiert, die Gurus der seriellen Technik sind aus allen möglichen Maulwurflöchern gekommen, und es war dann plötzlich die Frage, ja wo könnte man eine Lehrkanzel für Serielle Technik etablieren?

Und es sind dann plötzlich junge Komponisten gekommen, die die Serielle Technik lernen wollten, damit sie auch einmal modern sein könnten. Und ich bin dagestanden und habe gedacht, ja um Gottes Willen, es war doch wieder alles umsonst. Warum? Weil immer wieder unmusikalische Menschen Programme machen. Das heißt, wir haben vorhin gesprochen von der Symbiose Musiker-Komponist. Wenn jetzt im Veranstalterbereich noch mehr Musiker drin wären, und wenn's nur Freizeitmusiker wären wie Pereira, der ein verkappter Sänger ist. Karsten Witt ist wenigstens ein verkappter Geiger, dann könnte man die härtesten Veranstalter insofern leichter aufweichen, weil man letztlich Musiker in den Veranstaltungen anspricht, wenn man etwas durchsetzen oder anregen möchte. Also was ich damit sagen möchte, ist, wir könnten wahrscheinlich mit den Programmen und mit der Art wie man was präsentiert - damit spreche ich das Ritual der Konzertsituation an, Fracks abschaffen sowieso, diesen ganzen "Heiligenschein" abschaffen und mehr den Werkstattcharakter hervorkehren und nicht immer so "ex cathedra" tun, als würden wir jetzt die "Frohe Botschaft der neuen Musik" verkünden.

Sierek: Na ja, aber das ist doch zum Großteil die Haltung der meisten jungen Musiker, die da jetzt zum Zug kommen. Jeder besucht nur seinen eigenen Event, und ist damit letztlich nicht einmal da vollständig anwesend. Dabei würde es schon reichlich genügen, wenn alle Mitspieler des Festivals, auch die Aufführungen ihrer Kollegen besuchen würden, nur zwingen kann man sie nicht. Und von selbst fällt es ihnen nur selten ein.

Gruber: Auf der anderen Seite hat "Wien Modern" etwas Unglaubliches bewirkt, mittlerweile flaut es wieder ein bißchen ab, es gibt immer so einen "Boom". Es ist ein "Boom" für Neue Musik entstanden und ein sehr großes Interesse, und wieder Publikum für Neue Musik entstanden, und letztlich gewinnt "Hörgänge" auch daran. Nur, ich kann mich erinnern, Anfang der siebziger Jahre haben wir mit dem ORF-Symphonieorchester im Musikverein einen Zyklus gestartet, der "Musica Viva" geheißen hat, und damals war die ersten drei Jahre jedes Konzert ausverkauft, und was für den damaligen Zeitpunkt eine Sensation war, ausverkauft mit jungen Leuten, die alle in Jeans dortgesessen sind. Das war damals noch nicht selbstverständlich, in Jeans in ein Konzert zu gehen. Heutzutage gehe ich in ein Konzert, so wie ich hier sitze. Niemand wird einen Blick riskieren, nur weil ich Jeans trage.

Niemand wird sich mokieren, weil ich keine Krawatte trage. Heute ist das völlig wurst, aber Anfang der siebziger Jahre, also zwei Jahre nach 1968, war das noch nicht so einfach. Und damals war das toll. Und damals wurden zum ersten Mal größere Orchesterstücke von Charles Ives gespielt, die "Todsünden" von Weill zum ersten Mal in einem Konzertsaal. Es sind unkonventionelle Konzerte gewesen, aber immer etwas zu tendenziöse Programme, etwas zu stark ideologisch ausgerichtet auf einen bestimmten Aspekt der Neuen Musik, das war Verlagspolitik, und eine ganz bestimmte Form von Kulturpolitik die letztlich immer wieder einfließt, in die Art wie Programme entstehen. Und nach vier Jahren wurden die Konzerte nicht mehr besucht. Das heißt, wenn man den Einfluß der Verleger in Grenzen halten könnte, und die Konzerte dem Reichtum des Angebotes entsprechend programmieren würde, das wäre zum Beispiel etwas, das bis jetzt nicht stattgefunden hat. Nächstes Jahr ist zum Beispiel ein Schwerpunkt "Amerika" in "Wien Modern". Also in "Wien Modern" aktuelle amerikanische Musik zu spielen, ohne John Adams mitzuerwähnen, also das ist ein grober Unfug. Und wenn ich frage: Warum macht ihr eigentlich keinen Adams? und dann zur Antwort bekomme: Na ja, also das ist ja nicht eine Musik die ich unterstützen muß, sie ist ja sowieso erfolgreich. Aber es geht ja nicht darum, die erfolgreiche Musik, oder nicht erfolgreiche Musik zu dokumentieren, sondern die heute aktuelle Musik. Und man kann John Adams nur als Kommerzmusik abtun, wenn man ihr nicht aufmerksam zuhört. Also das heißt mit anderen Worten, was wir mit der "reihe" wollten, ist teilweise schon realisiert, teilweise noch nicht ganz realisiert, aber wir mischen ja immer noch mit. Als Musiker und Komponisten haben wir mittlerweile sehr viele Ansprechpartner, und dadurch ergibt sich eine etwas breitere Palette von Operationsmöglichkeiten.

Sierek: Ist diese Vereinsstruktur noch aufrecht?

Gruber: Sie ist jetzt aufrecht, das heißt, die "reihe" ist nach wie vor ein Verein, und ich bin der Obmann, also ich bin der Präsident dieses Vereines.

Also diesen Zyklus "die neue reihe" mußten wir aufgeben, weil es in der Form nicht mehr möglich war. Mittlerweile hat das "Ensemble Modern" etwas von dem abgedeckt, das wir als "reihe" nicht mehr abdecken konnten. Das heißt eigentlich ist der Zyklus, den wir gehabt haben, nahtlos vom "Ensemble Modern" übernommen worden, und wird abgedeckt, und wir als "reihe" machen - und damit sind wir eigentlich zufrieden - ein paar Alibiprogramme im Konzerthaus, mit Programmen die uns am Herzen liegen.

Friedrich Cerha dirigiert jetzt auch das "Klangforum", also es ist ja nicht so, daß man jetzt sagen kann, er hätte jetzt seine Religion gewechselt, weil er jetzt das Klangforum dirigiert. Also ich meine, alles hat irgendwann einmal ein Ende. Und wir wollen eigentlich jetzt als "reihe" wenigstens auch für die nächste Zeit subventionstechnisch so weit ausgestattet sein, daß wir einige Vorhaben, die uns wichtig erscheinen ..einer meiner Schützlinge ist zum Beispiel Lukas Ligeti, also ich konnte nur durch den Umstand, daß ich gewußt habe, ich kann das mit der "reihe" auch uraufführen, ein Stück von Lukas Ligeti in Auftrag geben. Er ist nicht fertig geworden, ich habe das Stück mit der "London Sinfonietta" uraufgeführt, aber jetzt, am achtzehnten März kommt es nach Wien. "Magic Groove" ist dieser Auftrag, den ich initiiert habe.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Redtenbacher: Wir brüten jetzt über dem Gedenkbuch "25 Jahre ORF Symphonieorchester", mit hohen Stößen von Programmen, die zum Teil nicht stimmen, weil gar keine Unterlagen da sind, die wir daher aus meinen Notizbüchern hervorholen. Also was kann ich für Sie tun?

Sierek: Zuerst möchte ich mich vorstellen und mich bedanken, daß Sie mir ein Interview über das Ensemble "die reihe" gewährt haben, deren Konzertmeister Sie über viele Jahre hindurch gewesen sind. Über die "reihe" zu dissertieren ist eine Idee, die ich während meiner ganzen Studienzzeit entwickelt habe. Ich war auch kompositorisch aktiv und kenne aufgrund meiner IGMM-Mitgliedschaft ein bißchen die Szene und Herrn und Frau Professor Cerha. Diese beiden haben sich immer wieder, wenn junge Leute etwas initiiert haben, interessiert, und das dann nach Möglichkeit gefördert. Das zieht sich durch ihre ganze Karriere, daß sich da immer wieder Fenster geöffnet haben. Ich habe irgendwann gemerkt, daß meine eigene kompositorische Linie mich zwar wo hinführt, daß aber meine grundsätzlichen Ansprüche schneller gewachsen sind. Dadurch habe ich mich für andere musikalische Richtungen und ihre Vertreter zu interessieren begonnen, und bin, was anfangs garnicht so deutlich sichtbar war, mit den "reihe"-Gründern und ihren Mitwirkenden auf ein Zentrum des Neuen Musikgeschehens in Österreich nach 1945 gestoßen, dessen Bedeutung durch die überragende kulturelle Vergangenheit unseres Landes als Ursprung, weit über die unmittelbare Urteilsfähigkeit der aus dieser Zeit hervorgegangenen Nachfolgegeneration hinauswächst. Der Titel meiner Dissertation lautet: "Die Geschichte des Ensembles 'die reihe'".

Redtenbacher: Bei wem haben Sie Komposition studiert?

Sierek: Ich bin von der Elektronischen Musik hergekommen, habe an der Höheren Technischen Lehranstalt für Elektrotechnik maturiert, dann bei Dieter Kaufmann den Lehrgang für elektroakustische Musik an der Hochschule für Musik in Wien absolviert, und bei Andrzej Dobrowolski an der Musikhochschule in Graz ein traditionelles Kompositionsstudium begonnen.

Redtenbacher: Welche Richtung war diese HTL, Starkstrom oder Schwachstrom?

Sierek: Diese Richtungen waren in meiner Schule noch nicht getrennt unterrichtet worden, ich habe also auch Wasserkraftwerke und Umspannwerke konstruiert, aber daneben auch Orgeln, Synthesizer und Verstärker gebaut.

Redtenbacher: Ja, da bekommen Sie von mir dann etwas ganz Interessantes über den Interpretationsstil der atonalen Musik,

wie man diese auch für den Durchschnittshörer besser klangbar machen kann, nämlich wenn man Akkordgruppen nicht temperiert, dann klingt alles besser. Das werden Sie dann als Akustiker auch bestätigen können, weil es sich dann nach Naturtonreihen richtet. Dazu braucht man garnicht auf Helmholtz zurückgreifen, Beethoven und Haydn, sie haben alle schon gewußt, wie sie Bläserakkorde setzen müssen, nachdem sie die Obertonreihen gehört haben, und wie das besser zusammenpaßt. Dadurch kann man auch jeden Beethovenakkord erkennen, und leider, in der neueren Musik - die Romantiker haben das noch sehr schön gekonnt - und in der neuen Musik ist man durch die Zwölftongliederung eben leider auf die temperierte Stimmung sozusagen angewiesen gewesen, oder vor allem auch, weil man jetzt elektronisch alles schön einteilen kann, das ist nicht die natürliche Tongebung... - die natürlich ihre Grenzen hat, das wissen wir alle ganz genau, daß man nach zwölf Quinten natürlich zu hoch oben ist; das schon, aber die einzelnen Intervalle, schon die Quint, die reine Quint, unterscheidet sich von der zusammengedrückten Quint sehr. Da gibt es aber in atonalen Akkorden - das sieht man am besten bei den klein besetzten Kammermusiken, wo nur drei vier fünf Gruppen übereinanderstehen - da sieht man dann sehr schön, wenn einmal eine klare Terz drinnen ist, eine klare Quint, dann können verschiedene andere, wie man sagt "falsche Töne", also die nicht dazupassen nach althergebrachten Sitten - für "Sauohrwascheln" nicht? - die können das Ganze dann viel klangbarer und hörbarer machen. Das müßte sich auch, wenn man es mitschneidet, auf dem Oszillographen feststellen lassen. Aber das sind die Erfahrungen des Orchestermusikers und Kammermusikers, der ein Leben lang Moderne gespielt hat, und auch von der Alten Musik herauf alles kennt. Und das sind unsere Erfahrungen. Das hat dann in der "reihe" wirklich so schöne Klangschantierungen gebracht, daß wir auf der ganzen Welt gereist sind, mit "Pierrot lunaire" - der ansich durchsichtig ist, weil immer nur kleine Gruppen spielen -, mit der "Serenade" und mit der "Suite" von Schönberg, wobei die "Suite" das haarigste Stück von den Dreien ist, wo das Ganze einen Klangcharakter bekommen hat, daß die Zuhörer in Amerika getobt haben, wenn wir an den Universitäten gespielt haben, dort auch, wo das "Lasalle-Quartett" zuhause ist, dort haben wir auch vor fünf- sechshundert Leuten gespielt. Sie sind dann auf uns zugekommen und haben uns gefragt, wieso spielt ihr das so schön? Wir haben schon gewußt, wie das geht: Die Wiener "Klangseligkeit", wo man sie eben einsetzen kann, gepaart mit feinem Gehör, und nicht auf reine Zwölftontemperatur abgestimmt, mit den zusammengedrängten Intervallen, das war es.

Das geht sogar im Orchester so weit, wenn man die Erfahrung hat, von der Wiener guten Unterhaltungsmusik, über Bruckner und Mahler, herauf bis zu Berg, sind immer wieder - ich will nicht sagen die Heurigenmusik - aber diese Walzerrhythmen oder die volkstümlichen Ländler versteckt. Und wer das nicht entdeckt, kann das nicht richtig bringen. Ein Beispiel aus den Orchesterstücken von Berg. Das ist eigentlich Leihmaterial. Wir haben es immer auf die Wienerische Art gespielt, mit Luft vor dem zweiten Viertel. Wenn es in Berlin oder in Oslo oder sonstwo gespielt wurde, dann war dieser Zwischenraum immer wie ausstrahlt. Dieser Unterschied macht aber das Wienerische aus. Das sind zwei Hauptpunkte, und das wurde im Ensemble "die Reihe" sehr gepflegt.

Die Hälfte der "Urbevölkerung" der "Reihe" stammte ja aus dem ORF Symphonieorchester. Und zu jener Zeit waren wir alle schon eingespielt auf die Moderne, auch auf die bescheidene Österreichische Moderne, wenn ich so sagen darf. Da war zuerst ein Nachholbedarf, nicht nur der Österreichischen Zwölftöner, die dann angefangen haben nach 1945 wieder erlaubt in früher verbotenen Kompositionsstilen zu arbeiten. Dann auch die ausländische Moderne, Strawinsky natürlich, Bartok, Kodaly - ihn hat man während des Krieges auch gespielt -, daß man sich hier so eingearbeitet hat in alle Stile der Moderne, daß dann der Übergang in das ganz Neue - das mußte ja nicht in Europa gewesen sein, wir haben auch viele Amerikaner gespielt, sogenannte "Stille Musik" dann Boulez -, daß man also diese Pole in der Neuen Musik ausloten konnte, und wir sind auch soweit gewesen, daß wir ohne weiteres erkennen konnten, ob das eine Musik ist, die sich, sagen wir, die ersten vierzig fünfzig Jahre halten wird, noch in der Diskussion bleibt, oder ob das nur reine Nachäfferei war. Es war vieles Nachäfferei, als alle angefangen haben mit Zwölftonmusik zu komponieren. Und da weiß man ganz genau, daß es auch darauf ankommt, die Dodekaphonie so zu setzen, daß sie auch im horizontalen und im vertikalen Ablauf noch irgendeine Substanz ergibt, und sogar Klangzusammensetzungen ergibt, die uns wieder erlaubt haben, nichttemperiert zu interpretieren. Ich habe Hans Erich Apostel sehr geschätzt, dessen letztes Werk, die Fischerhaus-Serenade, ich auch uraufgeführt habe. Auch er hat sich kurz vor seinem Tod noch - schön österreichisch - angeschickt, in seine "Zwölftongstanzln für zwölf Spieler", ohne Dirigent natürlich, einen Walzer und einen Marsch hineinzukomponieren. Das ist ein Beweis, daß "gepflegte" Zwölftonmusik schon ihre Berechtigung hat, obwohl das österreichische Publikum hier in der Akzeptanz weit hinter dem Ausland zurück war.

Das Ausland hat ja während der Kriegszeit das moderne Repertoire schon gekannt und gespielt. Das Interessante in der "reihe" war, wir haben uns zuerst vorgenommen das Dreigestirn Schönberg, Berg, Webern aufzubauen. Das hat Cerha wirklich sehr gut programmiert, und daran haben wir selbst auch gelernt. Und hochinteressant waren auch die Versuche Weberns, die ich nicht als Sackgasse sehe, sonst müßte man Hindemith auch als Sackgasse erklären. Das ist der "Kammerstenograph" unter den Musikern, sage ich immer. Wenn man weiß, was hier in ganz kurzer Zeit - wie gedrängt alles beisammen ist - ob es dann für den Zuhörer verständlich ist, ist eine andere Frage... er muß das ein paar-mal hören, und braucht Erläuterungen dazu. Das ist eine schon sehr hoch zu bewertende Musik. Dann die Klangfreudigkeit bei Alban Berg, die mit schönen Orchesterfarben einhergeht, und die Schwierigkeiten eigentlich bei Schönberg. Wenn ich daran denke, wie hart das Klavierkonzert und auch das Violinkonzert sind, nicht nur für den Interpreten, auch für den Zuhörer. Wir haben es oft genug gespielt. Auch für uns war es immer sehr anstrengend. Und das sind die Aufbaustücke, die aus den kleinen Besetzungen herauskommen, eben die Suite, oder die Serenade. Die sind ja so wertvoll, auch Streichquartett, oder von Webern auch das Streichtrio, oder ein frühes Webernquartett gibt es auch, das noch spätromantisch ist, Übergangsstufe, so wie die letzte Mahler, in die Neuzeit. Hochinteressant war eigentlich, alle diese Stilarten und -übergänge kennengelernt zu haben, und mit sehr guten Solisten auch gearbeitet zu haben. Es hat bei uns die Gruberowa gesungen, die Lilowa, die Spanierin Marie Therese Escribano - und sie hat den Pierrot ganz eigenartig interpretiert, wobei man ja beim Pierrot, entweder als Sing-Schauspielerin oder Schauspiel-Sängerin programmieren kann, beziehungsweise, wie sie es dann bringen, mehr auf Sprechgesang, ohne Tonhöhen, mit Tonhöhen, oder gesungen und auf Sprechen weniger Wert gelegt. Da gibt es mehrere Interpretationen. Wir haben es mit sechs sieben Solistinnen gemacht. Die Schallplatte haben wir dann doch mit der Escribano aufgenommen. Wir haben es glaube ich, dreizehnmal in den USA gespielt, dann sogar im Norden Schwedens, in Östersund. Und das waren irgendwie musikalische Ereignisse, obwohl sie uns selbst garnicht so bewußt waren, es wurde erst dann bewußt, als wir nach fünfundzwanzigjährigem Zusammenspiel infolge Alters abgetreten sind, und die neue Garnitur gekommen ist. Was dazwischen in ganz Europa war, also in ganz Europa, wo wir gespielt haben, Madrid, Portugal, Paris, London, das war irgendwie beispielgebend für den Wiener Interpretationsstil, der damit eigentlich in ganz Europa, und noch weiter hinaus durch unsere Aufführungsarbeit bekanntgemacht wurde.

Aus der Amerikareise kann ich auch etwas Lustiges zur Erfahrung mitteilen. Wir sind angekommen, das erste Konzert war in Ottawa, nicht angekommen ist für den Pianisten - es war damals Ivan Eröd, der sonst neben Käte Mittlich diesen Part immer sehr gut gespielt hat - nicht angekommen ist sein Koffer und darin die Noten. Jetzt mußte dort noch Nachts aus der Universitätsbibliothek eine Partitur aufgetrieben werden, photokopiert werden, die Klavierstimmen herausgeschnitten werden, und zu einer neuen Klavierstimme zusammengestellt werden, ohne Bezeichnungen, aber diese hat er ja gekannt, dann konnte das Konzert stattfinden. Aber damals haben wir auch alle gelernt: das Instrument, die Noten und die Brillen muß man haben. Spielen kann man auch in der Badehose.

Sierek: Es war für mich ein hochinteressanter Einstieg, den Sie gebracht haben, weil ich bin eben aus der technischen Richtung auf ganz ähnliche Grundsätze gestoßen, wo also die gleichschwebende Temperatur, die irgendwie aus der Zwölftonmusik heraus praktikabel geworden ist, diese überhaupt nicht adäquat wiedergibt. Die Intervallbezeichnungen zeigen Obertonbeziehungen unzulänglich auf. Es ist zum Beispiel die Quint mit der Quart in einer gewissen Verwandtschaft, so wie die große Terz zur kleinen Terz, aber die Bezeichnungen führen in die Irre, weil die kleine Terz hat dann mit der großen Terz nicht mehr zu tun, als die Quart mit der Quint. Also müßte man das auch die große Quint und die kleine Quint nennen. Bei Riemann heißt es ja dann auch "Unterquint", und das ist viel zielführender gewesen. Und für ein kleineres Intervall, wie zum Beispiel den Ganzton, da gibt es mehrere Partialtonproportionen, die auf dieses Intervall gleich gut möglich zutreffen, und der gute Instrumentalist weiß genau, in welcher Intervall- und Akkordkonstellation welche Art von Ganzton hier anzuwenden ist.

Redtenbacher: Ja richtig, in der normalen Skala sind ja schon zwei Arten von Ganztönen und zwei Arten von Terzen anzutreffen. Und da fällt mir gerade ein, was die atonale Musik für viele so unverdaulich macht, das ist die verminderte Oktav und die überstreckte Oktav - die kleine None -, und da gibt es derartige Interpretationshilfen, wenn da Zwischentöne sind, die auf ein normales tonales Intervall hin reichen, daß man das etwas entschärft. Aber das muß man jeweils im Einzelfall bestimmen. Da hat Cerha sehr genau ausprobiert. Die Streicher haben es ja leicht. Sie können ja selbst - wenn sie keine "Schweinsohren" haben - da können sie sehr gut regulieren. Bei den Bläsern ist es schon etwas schwieriger, weil sie immer mit der Lippe, mit dem Pressen, mit dem Atem das regulieren müssen, und das Mithören für sie schwieriger als eventuell für den Streicher ist.

Und doch haben wir bei so manchen Auftürmungen - man nennt es "Cluster" -, wo man viele Töne zugleich erklingen läßt, hier sogar regulierend eingegriffen. Das geht, wenn man das Ohr dazu hat, das Ganze zu entschärfen, und etwas lieblicher zu gestalten. Und das ist wie gesagt bei den kleineren Besetzungen leichter möglich. Und wenn man es aber in den kleineren Besetzungen gelernt hat und ins Orchester geht, dann kann man auch einer Gruppe sagen: So, Ihr greift das jetzt hoch hier, dieses Intervall braucht das so. Das gibt der Konzertmeister dann nach hinten weiter, der Dirigent braucht das garnicht. Wenn der Dirigent vom Klavier kommt, hat er meistens auch nicht die Ohren dafür, er ist mehr auf die temperierte Stimmung eingehört. Und das ist dann viel besser, wenn die erfahrenen Orchestermusiker das von sich aus bewältigen. Da komme ich auch gleich darauf zu sprechen: Wer waren die Instrumentalisten der "reihe"? Die Hälfte war vom ORF Symphonieorchester, einzelne Philharmoniker, vom Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester waren einzelne Bläser, und von den Wiener Symphonikern. Die Schwierigkeiten lagen meistens in den Proben: Wie bringen wir bei den vier verschiedenen Orchestern die Leute zu einem Probentermin, wo sie alle frei haben. Aber auch das wurde dann immer wieder gelöst, und es war eine höchst interessante Zusammenarbeit in den ganzen Jahren. Und ich darf mir zugute halten, daß ich in meiner etwas heiteren Note auch schwierige Fälle immer freundlich aufgelöst habe, durch manchen Zwischenruf kritische Situationen entschärfen konnte. Ich bin eigentlich damit in meinem musikalischen Leben recht gut gefahren und habe sehr viele treue Kolleginnen und Kollegen gefunden. Und zurückblickend muß ich sagen, daß diese Arbeit mit der "reihe" wirklich schon eine große Abwechslung neben der Orchesterarbeit dargestellt hat, unabhängig davon, daß ich selbst ja fünfundzwanzig Jahre die "Kammermusikvereinigung" des ORF geleitet und programmiert habe, und hier, sagen wir, etwas gemäßigtere Kammermusik zur Uraufführung, oder österreichischen Erstaufführung gebracht habe. Von zweihundertfünfzig Aufnahmen sind ein Drittel Uraufführungen, die aber dann auch bis in Extreme des Auslandes gereicht haben. Von Elliott Carter haben wir ein Streichquartett gespielt, schwierige Sachen, und als das Schwierigste muß ich eigentlich das Saxophonquartett von Webern empfinden, in seiner Kürze. Das muß dirigiert werden. Man kann das ohne Dirigenten nicht spielen, da innerhalb einer zehntel Sekunde Tempowechsel sind. Das ist so zusammengedrängt, für den Analytiker natürlich höchst wertvoll. Aber hier wurden wir sehr auch auf selbständiges Arbeiten geschult, und Cerha hat im Lauf der Jahre so viel dazugelernt, daß

er durch das Dirigieren kleiner Formationen dann auch ein sehr guter Orchesterdirigent wurde. Das war dann das Erfreuliche daran. Und er ist sicher "Der" Fachmann, der nicht nur theoretisch, sondern auch musikalisch über die zweite Wiener Schule berechtigterweise Erklärungen abgegeben hat, und so nehme ich an, daß seine Herstellung der Oper "Lulu" doch eine gewisse Bedeutung hat, auch wenn Gottfried von Einem bezweifelt, ob das einen Sinn hätte, so einen Torso zu vollenden. Aber das ist eine Geschmacksache, die die Komponisten untereinander betrifft, die Musikwissenschaftler, nicht den ausübenden Musiker.

Sierek: Wie hat es bei Ihnen mit der Musik angefangen?

Redtenbacher: Mit der Musik hat es so angefangen, daß mein Vater, der ein sehr guter Trompeter war - meine Mutter war Altistin in der Wiener Singakademie -, daß er gesagt hat: Ja der Bub muß jetzt Geige spielen lernen. Da war ich bei den Schulbrüdern und habe dort auf einer Violine zu kratzen begonnen.

Sierek: In welchem Jahr war das?

Redtenbacher: Das war im Jahr 1927, und in diesem Jahr habe ich aber dann eine schwere Erkrankung bekommen, und zwar eine übersehene Diphtherie - ich war ein halbes Jahr gelähmt -, bin dann doch wieder zum Leben erwacht, habe wieder die Geige in die Hand bekommen, und da hat mein Vater gesagt: Jetzt kommst Du zu einem guten Lehrer, zu Professor Karl Freith, Solobratschist der Wiener Philharmoniker, dem Vorgänger von Rudolf Moravec. Also er hat mich zum Vorspielen hingeschickt. Das erste, was er zu meinem Vater gesagt hat, war: "Der streicht wie eine Sau!" Und bei ihm habe ich dann acht Jahre lang gelernt, neun Jahre dann noch Klavier und Bratsche. Theorie habe ich ein bißchen bei Frau Professor Kleinecke-Labuske gemacht. Und nach meiner Matura an der Mittelschule hat er gesagt, jetzt könne er mir nichts mehr beibringen. Da habe ich so dilettantisch, bis Brahms und Tschaikowskij-Konzert gespielt, alles mögliche, aber vor allem von meinem vierzehnten Lebensjahr an, immer in einem Kammermusikzirkel bei einem Schriftsteller, dessen Gattin Pianistin war. Dadurch habe ich schon 1934 in jungen Jahren unerhörte Routine für Kammermusik bekommen, habe vieles kennengelernt. Und 1938/39 hat Freith dann gesagt: jetzt kann ich Dir nichts mehr beibringen, und da wollte ich zu dem damals gerade aufgehenden Stern Wolfgang Schneiderhan kommen, und das wurde vermittelt. Er hat mich aufgenommen, hat natürlich meine schlechte rechte Hand, die schlechte linke Hand... das mußte alles erst verbessert werden - wie es eben so geht. Zu gleicher Zeit habe ich auch Jus studiert, habe Jus fertiggemacht, mußte 1940 einrücken, war bis

1945 beim Militär, habe aber aufgrund meiner Gott sei Dank erworbenen Stenographie- und Maschinschreibkenntnisse den Weg zum Fernschreiber gefunden, habe mir dazu noch heimlich technisches Wissen erworben, und habe mir dadurch ein Standbein als Ausbilder in Fernmeldewesen, speziell im Fernschreibwesen geschaffen. Dadurch war es mir möglich seit 1942 Abends als Substitut im Staatsopernorchester und bei den Wiener Philharmonikern tätig zu werden, solange ich im Krieg noch in Wien war. Das war bis 1944, bis dann die Staatsoper auch zugesperrt wurde. Da habe ich also meine erste Opernroutine bekommen, und diese hat dann lange angehalten. Nach dem Krieg waren wir ausgebombt, haben alles verloren gehabt, außer unserem oberösterreichischen Besitz. Da bin ich dann nach Linz gefahren, habe Klavier weiterstudiert, habe Geige unterrichtet in der Motzeit, und bin jede zweite Woche nach Wien zu Wolfgang Schneiderhan gefahren, um weiterzustudieren. Und 1947 bin ich dann endlich an der Oper als Primgeiger engagiert worden. 1948 habe ich dann noch - das hat mir noch gefehlt - das Doktorat in Jus gemacht, und zwar mit einem musikalisch bezogenen Thema einer erweiterten Seminararbeit über Oper und Verbrechen. Ich war der erste, der darüber geschrieben hat, über die Opern: Fidelio, Bajazzo, Rigoletto, und dann das Werk, das mich ein Leben lang beschäftigt hat: Evangelinann, von Wilhelm Kienzl, mit der hochösterreichischen Brandstiftung in und um Göttweig. Die habe ich erst jetzt in meinen Pensionsjahren in vierjähriger Arbeit aufgeklärt, und diese Brandstiftung hat 1812 stattgefunden, und das ist eigentlich mein größter musikalisch-juristischer Erfolg gewesen. Um wieder zurückzukommen, 1948 hat dann Wolfgang Schneiderhan, der schon viel auf Reisen war, gesagt, ob ich nicht doch sein Assistent werden möchte. Und da war ich dann drei Jahre lang glaube ich, bei Schneiderhan Assistent, habe seine Schüler am Klavier begleitet, und wenn er nicht da war, das Konzertstudium weiter gepflegt. Und schön langsam ist mir dann die Opernspielerei etwas zu fad geworden. Ich war acht oder neun Jahre dann zuletzt auch Konzertmeister, habe mich immer umgesehen, habe Kammermusik in Linz beim Sender Rot Weiß Rot aufgenommen, und habe mich erkundigt, ob ich nicht doch irgendeine Stellung bekommen könnte, wo ich mehr als Solist tätig sein könnte. Und das hat sich eben in der alten Rawag angeboten, da wurde ein Konzertmeister gesucht - Jaro Schmied war für die Unterhaltung zuständig - sie suchen einen Konzertmeister für Ernste Musik, das war eins zu eins aufgeteilt. Da habe ich zunächst einmal probeweise neben der Oper ein oder zwei Jahre auch als Konzertmeister gewirkt, und habe gesehen, na gut, da spielt man eben von der gehobenen Unterhaltungsmusik ein bißchen etwas, aber als Solist hat man viele Möglichkeiten.

Und dann war es so weit, daß ich dann 1956 oder 1957 meine Staatsanstellung gekündigt habe. Ich bin dann hier ganz in den Rundfunk eingetreten, und war dann fünfundzwanzig Jahre lang... schon mit dem Hintergedanken bestellt, daß, wenn das ORF Symphonieorchester einmal kommt, daß ich dann den Aufbau mit zu tragen habe. Und das war dann auch der Fall. Gagenmäßig wurde mir das Übertreten insoferne versüßt, als man mir den Kammermusikvertrag gegeben hat, für das Oktett oder Nonett, das ich dann geleitet habe, und die ersten Streicher mit mir zusammengearbeitet haben, wo ich eben dann zweihundertfünfzig Aufnahmen zustandegebracht habe, beginnend von der Klassik, Beethoven-Septett, Schubert, bis in die Neuzeit hinein, nicht nur österreichische, sondern auch ausländische Komponisten. Diese Abrundung dann auch im Rundfunk, wo wir alles gespielt haben, Aufnahmen mit Hindemith, zum Beispiel "Cardillac", der jetzt an der Staatsoper wieder läuft, habe ich mit Hindemith selbst im Orchester aufgenommen, habe mit namhaften Komponisten und Dirigenten Kontakt gehabt, habe in der Oper noch unter Furtwängler gespielt. Mit Werner Egk haben wir "Die Zauberflöte" aufgenommen, deren Soli ich gespielt habe. Moderne Violinkonzerte von Robert Schollum habe ich uraufgeführt, von Walter Kainz, das Wolf Ferrari-Konzert von dem Deutsch-Italiener, worauf ich ein Anerkennungsschreiben von einem Maler und Bildhauer aus Innsbruck bekommen habe. Er hätte die Übertragung gehört, sie hätte ihm so gut gefallen. Na gut, das war diese Abrundung, die man dann hat, als Allround-Musiker. Und sehr dienlich waren doch diese zehn oder elf Jahre, die ich in der Oper verbracht habe, weil man da die guten Vorbilder in den Sängern hatte. Ich glaube, man kann auch als Instrumentalist in der Interpretation ohne weiteres der menschlichen Stimme nachfolgen. Es muß nicht die rein instrumentelle Möglichkeit ausgeschöpft werden, sondern darüberhinaus ist auch noch das Menschlichste vom Menschlichen, die Stimme irgendwie mit der Interpretation auf dem Instrument zu verbinden, das heißt: das Vibrato anzupassen, wie es erforderlich ist, das heißt: "trocken" oder "saftig" zu spielen, um das etwas vulgär auszudrücken. Das macht dann die Rundung aus. Da war aber ein wesentlicher Stein dann im Aufbau auch meine Mitgliedschaft in der "reihe", denn ich war glaube ich erst ein Jahr lang im Rundfunk, ich kann es garnicht genau sagen, als man auf mich zugekommen ist: Wollen Sie nicht in der "reihe" mitmachen, sie macht auch Moderne Musik und hochinteressante Sachen? Da habe ich gesagt: ja, wenn ich es schaffe; probieren wir's einmal.

Das war 1958. Ich habe auch ein Buch über Orchester geschrieben: "Zwischen Pauke und Taktstock", das ist im Atlantis Verlag erschienen. Darin werden auch akustische Probleme und Interpretationsformen, zum Beispiel des Wiener Walzers, behandelt.

Sierek: Haben die verschiedenen Stile für Sie gar keinen Unterschied gemacht? Ich habe sonst Musiker getroffen, die also voller Aversionen sind, also eins gegen das andere ausargumentieren. Man spezialisiert sich auf irgendetwas, und stützt sich dann auf Kritik gegen die anderen Stile. Aber bei diesem Ensemble habe ich gesehen, daß die Musiker in ihren Stammorchestern spielen, was hier ansteht, also Operettenmusik, Unterhaltungsmusik, Klassische Musik, und der Überschuß an Energie, also die musikalische Begeisterung wurde dann einfach kanalisiert in den Kammerensembles, wovon ja nur eines davon "die Reihe" ist, die sich aber auf schwierigste Werke gestürzt hat.

Redtenbacher: Ja, wenn man es aushält. Manches Mal, nach Orchesterdiensten, ist das eine schwierige Geschichte, dann noch intensiv Kammermusik zu probieren.

Sierek: Wie geht das vor sich, wenn man es von der Seite des musikalischen Kräftehaushaltes aus betrachtet? Ich stelle mir vor, Sie gehen in Ihr Stammorchester, und da wird einmal die Grundenergie abgearbeitet.

Redtenbacher: Je nach dem, das kommt auf das Programm an. Für mich als Konzertmeister ist es immer noch schwieriger gewesen, weil ich ja nach drei Seiten zu arbeiten gehabt habe: erstens, das Stück selbst kennenzulernen, wenn es neu war, zweitens, den Dirigenten zu stützen, wenn er nicht von vornherein schon es gekonnt hat, oder gekannt hat, und die Gruppe, oder das ganze Orchester, mitzuziehen. Ich habe dann also bei der Neuen Musik eine solche Routine bekommen, einmal Durchspielen, und ich habe schon gewußt, was los ist. Und ich habe schon während des Spiels unterbrochen - der Partner hat weitergespielt, und ich habe Einzeichnungen gemacht, das und das wäre wichtig - und wenn nach dem vierten Satz bei einer neuen Symphonie der Dirigent gesagt hat, jetzt fangen wir die Detailprobe an, dann habe ich gesagt, ja, aber mit dem vierten Satz, gleich mit dem letzten Satz, weil da ist noch alles frisch. Das macht sonst keiner. Darauf mußte man sofort hinweisen. Oder wenn Fehler irgendwo auftauchen, da habe ich schon während des Spieles gesagt: Notieren! der Dirigent auch, der hat schon ein Eselsohr in die Partitur gemacht, also da hat's was. Oder wenn ganz wichtige Striche waren, sagen wir beim Walzer, also wenn verkappte Walzer drin waren, eben mit dem Aufstrich, daß man mit dem umgekehrten Strich spielt, da bin ich aufgestanden und habe der Streichergruppe sofort gezeigt: So! Und das ist dann von den anderen Stimmen übernommen worden.

Das ist ein unerhörter geistiger Verschleiß für mich gewesen. Natürlich hat man es dann, wenn die ersten Proben vorbei sind, leichter, wenn der Dirigent auch dazu taugt. Ein ganz enormer Blattleser ist der Finne Leif Segerstam, der in unerhörter Tüchtigkeit alles gleich in den ersten zwei drei Proben durchgezogen hat, sodaß dann Zeit geblieben ist, das ordentlich auszuwerten. Es war auch Hans Swarowsky, so schlampig er oft war, eigentlich auch recht routiniert. Er ist oft dahergekommen, hat keine Ahnung von dem Stück gehabt. Das Orchester hat geglaubt, er hätte es studiert, na er hat es so durchgespielt, wir haben uns dann gegenseitig alles ergänzt. Aber ich würde Ihnen raten, blättern Sie mein Buch durch, da steht soviel über diese Dinge drinnen, über relatives Gehör und absolutes Gehör - ich habe keins. Ich kann Ihnen heute kein a vorsingen. Aber ich höre sofort durch die Obertonkombinationen in welcher Tonart ein Orchester spielt.

Sierek: Hat sich Ihre jugendliche Begeisterung noch anderen Themen zugewandt, als der Musik?

Redtenbacher: Mit Fünfzehn bin ich mindestens ein oder zweimal in der Woche mit einer Ausleihpartitur in der Oper gewesen, oder in einem Konzert, und habe schon mitgelesen, habe also einen großen Überblick bekommen. Ich habe aber daneben auch noch Maschinschreiben und Stenographie gemacht, und mein Tag war von Früh bis Abends voll ausgefüllt. Ich habe einen Kammerstenographenkurs gemacht, habe als Erster in Englisch-Übertragungsstenographie mit zweihundert Silben den österreichischen Rekord geschrieben, mit siebzehn Jahren. Und dann nach 1938 habe ich Jus und Musik nebenher studiert.

Sierek: Was hat das Jus-Studium für eine Bedeutung gehabt? Hat das Ihr Vater initiiert?

Redtenbacher: Ja sicher, aus Sicherheit...

Sierek: Das ist ja eines der trockensten Studien! Ein Freund von mir, Dr. Richard Soyer, hat einen Kommentar zur reformierten Strafprozeßordnung mitverfaßt. Allein für die Wichtigkeit eines Verfahrens sind gleich zwanzig Paragraphen aufgezählt.

Redtenbacher: ...na und beim Militär habe ich mich dann für Elektrotechnik interessiert, habe unterrichtet...

Sierek: Kam das durch diese Fernmeldeschulung?

Redtenbacher: Ja ich war immer sehr interessiert. Ich bin auch Spezialist für das Eisenbahnwesen, das Sicherungswesen. Ich habe selbst eine große Anlage mit zwanzig Lokomotiven, und bin auch als Beimann auf Lokomotiven gefahren. Das ist mir erhalten geblieben. Davon verstehe ich viel, von dem Geschäft.

Sierek: Also Sie haben sich für viele Themen begeistert, und daß da von der Zeit her Krieg war, das hat dabei nicht gestört?

Redtenbacher: Nein, das habe ich gehabt. Im Krieg habe ich nur höchstens vier bis fünf Stunden geschlafen. Und dann bin ich im Krieg viermal nicht gestorben, bei schwersten Angriffen, dreimal Zivil, nicht gestorben, lauter solche Geschichten, und ich lebe noch immer. Seitdem ich in Pension bin, geht es mir so gut.

Sierek: Was machen Sie jetzt?

Redtenbacher: Jetzt bilde ich meinen Jagdhund aus, ich bin Jäger, oder Heger, und fahre mit der Keller-Eisenbahn, solange es noch geht. Und dann habe ich eine Schnapsbrennerei, da bin ich Spezialist. Wir haben einen kleinen Besitz in Oberösterreich, und da hat der Hausmeister immer Räusche gehabt, 1945, und dann habe ich das selber in die Hand genommen. In Wien waren wir total ausgebombt. Mein Vater ist im Heinrichshof umgekommen, und ich weiß noch, wie die ausgebrannte Oper, wie ich daneben gestanden bin, da habe ich noch garnicht gewußt, daß es nebenan meinen Vater getroffen hat. Ich war am Schwarzenbergplatz, da um die Ecke, da waren wir ein paar Leute vom Nachrichtendienst der Transportkommandantur. Das war der zwölfte März 1945. Ich bin nach dem Nachtdienst nach Hause gekommen, da hat in unser Haus eine Serienbombe eingeschlagen, ich bin im Keller gewesen. Ich habe den Stahlhelm getragen. Neben mir hat es einem alten Mann das Genick abgeschlagen. Er war tot. Meine Mutter ist gegenüber gesessen. Sie wurde an den Beinen getroffen.

Dann bin ich nach Linz gekommen, am Rückzug. Dort hat es mir die Eisenbahndirektion dreimal über dem Kopf weggerissen, und ich habe es überlebt. Sechs Tote lagen am Gang. Da hatte ich genug. Ja ja, ich habe ein sehr buntes Leben geführt.

Sierek: Als Sie da so lange krank waren als Kind, sind Sie da im Bett gelegen?

Redtenbacher: Na gelähmt war ich. Mit dem Kinderwagen haben sie mich gefahren. Die Beine waren gelähmt, Gaumensegellähmung, ich habe nicht sehen und nicht sprechen können, habe alles doppelt gesehen.

Sierek: Was ist Ihnen da durch den Kopf gegangen, haben Sie sich da mit etwas beschäftigt?

Redtenbacher: Ich habe gestickt, und die Bekannten haben mir die bestickten Seidentücher um zwei Schilling abgekauft. Das war viel Geld, zwei Schilling, das war ein ganz großes Mittagessen. Maja, durch Schwimmen habe ich das dann ein bißchen auf Gleich gebracht. Mit der Pubertät, mit Langstreckenschwimmen habe ich mich dann ein bißchen erholt. Ich habe ja heute noch die mageren Arme. Aber das hat sich dann doch ein bißchen gegeben.

Sierek: Ein bemerkenswerter Zusammenhang, daß Sie dann auf Ihrem Instrument so eine körperliche Meisterschaft erlangt haben?

Redtenbacher: Ja, Tischtennis spiele ich auch sehr gerne und gut. Geiger und Cellisten können schon auch Tennis spielen, aber schlecht ist es doch. Also hauptsächlich schwimmen, und ich habe auch recht gut Klavier gespielt. Zwei drei Stunden habe ich täglich Klavier geübt, auch neben der Geige. Hier ist ein Photo von der Mutter meines Hundes. Und dieser hier, mit der weißen Krawatte, der ist auch schon so groß jetzt, das ist mein Hund, ein Rüde, er wird als Jagdhund abgerichtet, eine Siebenbürger Bracke, oder Transsylvanische Bracke. Und dann habe ich wegen eines Namens lange studiert, und da bin ich draufgekommen, dort wo er herkommt fließt ja der Fluß Maros, und jetzt heißt er Maros. Und Zoltan Kodaly hat ja Maroszekler Tänze geschrieben, die ich gespielt habe. Also ist er ein halbmusikalischer Hund.

Sierek: Spielen Sie jetzt auch noch?

Redtenbacher: Ja für mich. Zum Beispiel habe ich vor vierzig Jahren die Orchesterbegleitung des Mendelssohn-Konzertes aufgenommen. Da lasse ich die Platte laufen und spiele das Mendelssohn-Konzert dazu. Es geht nur der zweite und der dritte Satz. Der erste Satz ist durch die lange Vakanz in der Kadenz schlecht zu machen. Aber beim zweiten und dritten Satz, da sehe ich dann von Jahr zu Jahr, wie ich schlechter werde mit dem Geigenspiel.

Sierek: Und kompositorische Ambitionen?

Redtenbacher: Nein, außer mit zehn Jahren, da bin ich auch mit Grippe einmal im Bett gelegen. Da habe ich ein heiteres Männerquartett geschrieben. Da hat mein Vater mitgesungen.

Da habe ich etwas komponiert, das war in D-Dur, und ganz herkömmlich, aber das war "Klavier zu drei Händen", haben sie mir gesagt. Das hat also nicht ganz gepaßt. Also das sind so Geschichten, reicht es?

Sierek: Nein nein, es muß erst noch der Fragenblock kommen. Höchstens, falls Sie gar keine Zeit mehr haben, dann würde ich Sie nicht aufhalten wollen?

Redtenbacher: Also fragen Sie.

Sierek: Also ich hätte schon noch gern ein bißchen Eckdaten aufgezählt. Also da war im Herbst 1958 die offizielle Gründung der "reihe". In den darauffolgenden zehn Jahren sind dann vierzig Konzerte im Wiener Konzerthaus absolviert worden. Ein so anhaltende Serie hat es vorher noch nicht gegeben. Das ist dann abgebrochen im Konzerthaus. Aus organisatorischen Gründen hat es Streit mit Peter Weiser, dem neuen Generalsekretär gegeben. Die "reihe" ist in den Sendesaal ausgewichen, als Dr. Otto Sertl ORF E-Musk-Chef geworden ist und das gefördert hat. Und die "reihe" hat auch ihr Auslandsengagement verstärkt. So hat es von der Leistung der "reihe" her keinen Einschnitt gegeben.

Redtenbacher: Wir haben dann auch oft im Museum des zwanzigsten Jahrhundert konzertiert.

Sierek: Ja, das "Zwanz'g-er Haus" wurde auch dicht bespielt, Warum ist diese Auslandstätigkeit dann eigentlich wieder zurückgegangen? Nach der Amerikatournee war ein Jahr lang gar nichts, und bis 1976/77 sind die Auslandsaktivitäten sehr zurückgegangen.

Redtenbacher: das hat zwei Gründe. Erstens, die Schwierigkeit, die Urlaube für die Mitwirkenden zu bekommen, aus drei oder vier Orchestern, das war immer die Schwierigkeit. Ich habe auch für meine "Kammermusikvereinigung" immer kämpfen müssen, wenn ich in Köln, Paris oder London spielen wollte, daß ich wenigstens drei oder vier Tage frei bekomme. Und umso schwieriger war es dann für die "reihe", die ihre Leute ja aus mindestens drei Orchestern geholt hat. Und Cerha hat zu dieser Zeit auch schon angefangen, Orchester zu dirigieren, und nicht nur die "reihe". Das hat dann vielleicht die Auslandstätigkeit eingeschränkt. Und dann ist es auch immer eine gewisse Kostenfrage. Wenn man nicht eine ganze Kette zusammenhängen kann, dann geht das meiste immer für die Regie auf, und dann können die Honorare doch nicht so attraktiv gestaltet werden. Obwohl es natürlich ein Vorteil war, daß wir schon ein unerhörtes Repertoire gehabt haben, daß wir also auch für die schwierigsten Sachen oft nur eine Probe aufwenden mußten, um das wieder zu aktivieren.

Aber trotz allem natürlich, das waren die Restriktionen, die man gespürt hat, zumindestens aus meiner Sicht.

Sierek: Jedenfalls hat es dann 1978 eine zweite Auflage gegeben, und die war noch fruchtbarer und intensiver als die erste. Das waren die "Wege in unsere Zeit". Das ging fünf Jahre lang, bis 1983, also zwei Schübe, und dann ist dieser "Pensionsschock" gekommen.

Redtenbacher: Ja, diese "Wege in unsere Zeit", das war eine sehr schöne Kombination vom Übergangsstil, sagen wir vom Sigfried Idyll, oder vom späten Mahler, herein in die Zwölftonmusik, oder auch Atonale Musik oder Serielle Musik. Dieses Gegenüberstellen, auch auf dem Lied-Sektor, war sehr fruchtbringend, hat viel ausgemacht, und gute Solisten waren immer da. Das war schon sehr wertvoll.

Sierek: Sie haben im Opernorchester gespielt?

Redtenbacher: Ja, also ich habe von 1942 weg im alten Opernhaus gespielt. Ich habe genaue Aufzeichnungen, fast jeden Tag, sonst hätten die alten Herrn Philharmoniker auch spielen müssen, aber sie waren froh, wenn sie zwei Tage pro Monat im Krieg frei gehabt haben. Dann sind 1944 bei mir eingerückt... da mußten dann zehn oder fünfzehn Philharmoniker einrücken. Sie sind alle zu mir gekommen. Die habe ich als Fernsprecher oder Fernschreiber ausgebildet, und ihnen dadurch auch zum Überleben verholfen. Das hat man mir dann insofern vergolten, als man mich nicht berücksichtigt hat beim Engagement 1947, da habe ich nur einen Platz in der Volksoper bekommen. Das war aber auch Staatsopernorchester. Ich habe mich dort bis zum Konzertmeister hinaufgedient, habe übrigens nach meinem juristischen Doktorat - ich war dann auch Betriebsrat bei den Bundestheatern und habe auch bei den Gagenverhandlungen mitgewirkt - ich habe dann nach meinem Doktorat noch zwei Jahre Gerichtsmedizin angehängt, jeden Spätnachmittag vor der Opernvorstellung.

Sierek: Da bekommt man einiges zu sehen, wahrscheinlich?

Haben Sie irgendeine Philosophie, mit der Sie Ihr breites Interessenspektrum unter einen Hut bringen?

Redtenbacher: Arbeiten! Ich habe dieses Interesse für alles von meinem Vater geerbt, der fünf Jahre in Alexandria in Ägypten gelebt hat, als Auslandskorrespondent, und fünf Sprachen perfekt beherrscht hat, darunter auch Arabisch, zwei Jahre in London gedient hat, und auch österreichischer Reserveoffizier war, und mir immer gesagt hat: "Du mußt stenographieren lernen, das ist so wichtig. Wenn ich damals in London bei einem Engagement schneller geschrieben hätte, dann hätte ich den ersten Sekretärposten bei Leeds Corporation bekommen." So hat er nur den zweiten Sekretärposten bekommen, den hat er nicht genommen,

sondern er ist zu einer anderen Firma gegangen. Das war für mich schon ein gewisser Anreiz. Sogar in die Trompete habe ich einmal hineingeblasen, und kann das heute noch, mit ein paar Naturtönen. Singen war mir immer verwehrt, weil ich an den Stimmbändern offenbar eine Einengung habe.

Meine Mutter war eine Arzttochter aus dem Mühlviertel. Sie hat die Schneidermeister-Prüfung gehabt, und hat von kleinauf schon im Kirchenchor gesungen, und ist, wie sie dann nach Wien geheiratet hat - mein Vater stammt auch aus Oberösterreich, aus einer alten Sengsschmied- und Händler-Familie - dann zur Singakademie gekommen, und da bin ich als Bub schon oft in Generalproben mitgenommen worden. Ich weiß noch, wie Bruno Walter einmal dirigiert hat, das war Anfang der zwanziger Jahre, als Anton Dermota, noch ganz jung, nach Wien gekommen ist, und noch falsch gesungen hat, innerhalb von zwei bis drei Jahren war das dann behoben. Das waren hochinteressante Erinnerungen.

Mein Vater stammt aus der Sengsschmied- Händler- und Wissenschafter-Dynastie Redtenbacher. Die für das Geschäft zuwenig getaugt haben, mußten studieren, und dabei ist ein Direktor der Hofmuseen herausgekommen, auch ein Redtenbacher, und dessen Bruder war Chemiker, ein Schüler von Justus Liebig. Und der berühmteste war aber deren Schwager beziehungsweise Vetter, das war der Mathematiker, Begründer des wissenschaftlichen Maschinenbaus, Rektor der Technischen Universität Karlsruhe, Ferdinand Redtenbacher aus Steyr gebürtig. Er hat auch Flugbahnen berechnet, und er hat herausgefunden - damals hat man ja nur auf gut Glück Lokomotivenräder erzeugt - und er hat genau berechnet, wo man wegen der Unwucht ein Gegengewicht hingeben muß, was man heute bei jedem Auto, wo Reifen, oder Räder sind, macht, das "Wuchten". Damals hat man das nicht gewußt, und hie und da sind solche Räder zerfallen, aus den Resonanzschwingungen heraus. Und das hat er wissenschaftlich festgestellt, und er ist eigentlich der Berühmteste aus der ganzen Partie gewesen. Und die anderen waren Kaufleute und Sengsschmiede, das kommt von "Sensenschmied".
Sierek: Haben Sie irgendwann daran gedacht, eine Familie zu gründen?

Redtenbacher: Ja also, während des Krieges war nicht daran zu denken, da haben wir alles verloren. Dann kam die Studienzeit und der Aufbau, da war auch noch nichts zu wollen, und 1951 sind also dann die Würfel gefallen. Da habe ich mich dann doch verheiratet.

Meine Gattin ist Magister der Philosophie, Französische und Indische Philosophie, und alles mögliche. Sie ist nicht musikalisch aktiv, aber sie liebt Musik, Gott sei Dank nicht als Beruf. Wir haben zwei Töchter, eine ist Oberarzt und doppelter Facharzt, nahe der Gerichtsmedizin, sie ist Pathologin. Die ältere Tochter wurde Richterin, und hat aber auch ein Lehramt für Musik nebenbei gemacht, für Gitarre. Sie hat aber Familie und hat es dann wieder aufgegeben. Es ist irgendwie das Interesse für höhere Organisation geblieben. Übrigens, die doppelte Fachärztin studiert ab Herbst Jus. Sie hat innerhalb von fünf Jahren Medizin gemacht, sechs Jahre Fach, und sie ist mit neunundzwanzig Jahren Erster Oberarzt geworden, jüngster Oberarzt von Wien.

Sierek: Das liegt also in der Familie. Ist das eine besondere Lernbegabung, ist das die Begeisterung?

Redtenbacher: Mich hat sehr viel interessiert. Als ich mit Jus fertig war, habe ich gedacht, soll ich noch weiterstudieren? Dann hat mich die Praxis überrannt, und mein Lebensberuf war doch die Kunst.

An der Aufklärung des Evangelimann habe ich vier Jahre gearbeitet. Da gibt es nur die Novelle des Polizeijuristen Meißner, wo alles vertauscht ist. Die Oper "Evangelimann" handelt von einer Brandstiftung, ein Liebespaar soll umgebracht werden, verbrannt werden...

Sierek: Von wem aus?

Redtenbacher: ...von dem Brandstifter aus, wobei man nicht gewußt hat, wer den Heustadl, in dem sich das Paar befunden hat, entweder daneben oder darinnen, wahrscheinlich darinnen, aus Rache für verschmähte Liebe angezündet hat. Das ist in Paudorf, wo jetzt Pater Udo, der mit Kurt Krenn im Clinch liegt, Priester ist, passiert. Und jetzt kommt auch dort das Kienzl-Gedächtniszimmer hin, es wird schon hergerichtet. Das wird in ein zwei Jahren eröffnet werden. Und dort hat sich das zugetragen, und angeblich wäre der Täter, eigentlich Nichttäter, irrtümlich zu zwanzig Jahren Kerkerhaft verurteilt worden, wäre dann herausgekommen, im vierziger Jahr, 1820 ist es passiert, wäre dann als Hofvorleser, -vorbeter oder -sänger, eben als "Evangelimann" - eine Altwiener Type unter den höher organisierten Betteltypen - wäre dann also herangezogen, und da hätte er in einem Hof einmal gebettelt, wäre heraufgerufen worden zu einem Sterbenden, und der hätte ihm gestanden: Ich habe das damals angezündet, ich bin dein Bruder... und dann ist er gestorben. Und jetzt ist es die Frage, was ist wirklich wahr?

Ich habe 1947 bei Professor Grassberger, dem berühmten Kriminologen, gearbeitet. Er war Leiter des kriminologischen Instituts, er hat mir gesagt: "Sie müssen das aufklären, weil ich konnte es nicht aufklären." Also ich habe dann die ganzen Stiftsaktien durchgesehen, die gibt es heute noch, und da gibt es zehn Brandstiftungen, eine einzige von einer Magd, die dem Bauern das Bett angezündet hat, damit der Hof abbrennt. Das war eine sogenannte Heimweh-Brandstiftung, also der Gedanke war der, daß sie, wenn die Dienststelle oder der Arbeitsort kaputt ist, dann wieder zu ihrer Familie zurückkehren kann. Das waren damals fürchterliche Zustände. Aber nichts von einer Brandstiftung, bei der jemand zu zwanzig Jahren Kerker verurteilt worden wäre, war zu finden. Und jetzt habe ich das ganze Umfeld durchgeackert. Vor sieben oder acht Jahren habe ich angefangen, als ich mein Orchesterbuch fertiggehabt habe, habe ich dann mit dem Evangelimann begonnen, habe sämtliche Akten nochmals angesehen, das Wiener Kriminalgericht, sämtliche umliegenden Pflugschaftsgerichte, die Akten durchgesehen, so sie noch da waren, ob es nach Krems Verbindungen gegeben hat, ob Auskünfte erteilt wurden, Rechtshilfen erteilt wurden, ob irgendwo abgetreten wurde. Es mußte ja irgendwo etwas da sein. Es ist aber nichts dagewesen. Jetzt habe ich nachgedacht, war es wirklich 1820, oder war es das nicht? Und beim Herumsuchen, ja! Der Täter ist in Wien gestorben. Das mußte ich dem Polizeijuristen, der die Novelle geschrieben hat, glauben, und zwar 1866 in Wien. Jetzt bin ich hergegangen, in die Kirchen, auf der Wieden und da in dieser Umgebung, wo der gestorben sein soll, habe die ganzen Matriken durchgesehen. Wo ist einer, der aus der Gegend um Göttweig stammt, der so alt ist, und der mit einem Magenleiden gestorben ist? Da habe ich keinen gefunden. Und da habe ich dann angesetzt... das Archiv der Stadt Wien hat jetzt alle Toten von 1800 weg,.. da habe ich dann den Bildschirm durchgeackert. Da bin ich drei Wochen gesessen und habe dreißig Personen herausgefiltert, die entweder magenkrank gestorben sind, die ungefähr sechsundsechzig Jahre, aber auch vierundzechzig, siebenundsechzig oder achtundsechzig Jahre alt gewesen sein könnten - dann spielt noch eine Spur nach Bamberg in Deutschland herein - oder wo der Geburtsort nahe von Göttweig liegt. Da habe ich dreißig Personen herausgefiltert. Und so wie der Kriminalbeamte dann jeder einzelnen Spur nachgeht, so bin ich auch den Spuren nachgegangen. Übriggeblieben ist, nach vielen Fehlschlägen natürlich, als Möglichkeit nur ein einziger. Dabei geht viel Zeit auf. Das war ein

Herr Schwertfeger, gebürtig in Paudorf. Er ist aber nicht an Magenkrebs, sondern lungenkrank gestorben, als Beamter des Fürsten Sulkovsky in Wien, ein hoher Privatangestellter. Was sollte er damit zu tun haben? Dann bin ich aber draufgekommen, beim Studium der Göttweiger Geschichte, da gibt es auch einen Abt Schwertfeger. Da habe ich mir gedacht, so? - komisch. Jetzt habe ich angefangen zu schauen, wo gibt es Schwertfeger? Und diese Familie habe ich dann tatsächlich... da habe ich einen Stammbaum ausgearbeitet, und bin draufgekommen, derjenige, der in Wien gestorben ist und der Abt, sind Brüder. Und da wäre auch ein Hinweis gewesen, das war eine Lehrerfamilie, ich habe in den Aufzeichnungen keinen Lehrer gefunden, wo es zwei Brüder gegeben hätte. Es hat aber dann noch einen dritten Bruder hier gegeben. Der Vater von den dreien war der Maurermeister von Stift Göttweig. Und der in Wien Gestorbene ist in Paudorf geboren, so wie der Abt. Dann habe ich wieder lang, lang, nachgedacht, und geschaut, auch in Herzogenburg. Und dann habe ich mir gedacht, die ganzen Jahreszahlen, 1820-1866, das paßt nicht zusammen. Und diese Brüder waren 1791 und 1792 geboren. Und dann habe ich wieder lang nachgedacht, ist das wirklich 1820 gewesen da in Paudorf? Dann habe ich verglichen. Wenn man das alles um die Differenz von acht Jahren zurückgibt, dann geschah es nicht 1820, sondern 1812. Und 1813 gibt es in der Paudorfer Kapelle einen erneuerten Dachstuhl. 1813, das ist in die Latten eingraviert, da habe ich mich mit Pater Udo auf dem Dachstuhl umgesehen, dann haben wir gefunden in der Geschichte, ja, es habe einmal der Blitz eingeschlagen, aber man wisse es nicht genau. Und dort neben der Kirche ist der Stadl, der gebrannt hat. Das haben wir alles schon aus dem Kataster ausgehoben. Gebietmäßig ist das alles festgehalten. Jetzt habe ich dann gesehen, 1866 ist aber der Vierundsiebzigjährige gestorben, an Lungenschwindsucht, wieder acht Jahre Differenz. Jetzt habe ich gesagt, das muß 1812 gewesen sein, habe weitergebohrt, bei der Familie Schwertfeger, was da alles in der Familie passiert ist: Kurz nach dem Brand ist der eine Bruder in den Orden eingetreten, oder "eingetreten worden", der spätere Abt. Der älteste Bruder hat kurz darauf geheiratet, und hat das Gewerbe des Vaters, des Stiftsmaurermeisters, übernommen, und der Vater, der war garnicht so alt, vier-
 fünf-
 fünf-
 fünfzig, ist mit der Frau weggezogen, nach Herzogenburg, und hat dort etwas angenommen. Dort waren auch Verwandte schon, dort hat er auch gewohnt dann. Jetzt habe ich gedacht, was war da los? Da muß irgendetwas passiert sein, dieses Herumreden und alles, ja was war da. Wenn wirklich der eine im Stadl der

Bruder war, und der andere ihn angezündet hat, wer war dann das Mädchen? Und da hat sich herausgestellt - in der Novelle steht: vom Richter -- da war ja ein Stiftsgericht oben -- eine entfernte Verwandte, ein andermal steht: eine Nichte wäre das Mädchen des Liebespaares gewesen, das mit dem Schwertfegerbuben im Stadl drin war --. Jetzt habe ich mir von dem Richter den ganzen Stammbaum herausgelöst, und bin draufgekommen, im Jahr 1812 waren drei Mädchen da: zehn-, zwölf- und fünfzehnjährig. Wahrscheinlich war es die Fünfzehnjährige, die mit Schwertfeger im Stadl war, es war eine Liaison. Schwertfeger hat als Primus zwei Jahre vorher, also 1910 in Krens maturiert, und war vielleicht Hauslehrer beim Richter oben. Weiterstudiert dürfte er nicht haben, denn nach den ganzen Wiener Matriken, die ich via Bildschirm nachgeforscht habe, war er nicht an der Universität. Und er ist dann ins Kloster eingetreten. Den haben sie entweder hineingetreten, in das Kloster, oder er ist freiwillig gegangen, wegen vergeblicher Liebe, und das ganze ist aber unterdrückt worden, weil die Tochter oder Nichte des Richters dabei war. Es ist nichteinmal eine aktenmäßige Erhebung gegen Unbekannt eingeleitet worden. Dann habe ich noch weitere Ergänzungen gemacht, die sind alle nachzulesen. Also es ist nicht daran zu rütteln. Es gibt da noch verschiedene Sachen rundherum, aber das würde zu weit führen, das sind doch hundert Seiten.

Und es ist also niemand zwanzig Jahre unschuldig gesessen, aber mehr noch als die doppelten Jahre hinter Klostermauern.

Die Familie ist ausgestorben. Die habe ich sehr gesucht, in ganz Österreich. Ich habe niemand gefunden. Dann habe ich doch einmal jemand gefunden, in der Steiermark, da habe ich angerufen, sie stammten aber aus Meißen und sind erst nach dem Krieg zugewandert hier. Und drei Monate später bekomme ich aus St. Pölten einen Brief von Obermedizinalrat Primar Dr. Böhme, dem Chirurgen von St. Pölten, der inzwischen in Pension gegangen ist, mit folgendem Inhalt: Ich habe Ihre zehn Fragen, die Sie an die Familie Schwertfeger gestellt haben, erhalten, ich kann Ihnen vier beantworten. Ich bin der Enkel des letzten Schwertfeger. Dieser war Mittelschullehrer in St. Pölten, hat eine Tochter gehabt, diese hat einen Böhme geheiratet. Daher der Name Böhme. Er hat das alles natürlich nicht gewußt. Ihn gibt es heute noch, er ist achtundsiebzig Jahre alt, und hat die Jagd von Göttweig in Paudorf gepachtet, und ist von dort nicht mehr losgekommen.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Eichler: Wir haben am Anfang die Suite von Arnold Schönberg immer in der Originalbesetzung gespielt. Da habe ich vorzugsweise die kleine Klarinette gespielt. Man hat eigentlich immer Schwierigkeiten, drei Klarinetten zu bekommen, vor allem auch aus terminellen Gründen, es mußte ja immer um Urlaub beim Stammorchester eingereicht werden, und das Zweite war, daß wir damals auch sehr oft den Pierrot lunaire gespielt haben. Und da war es meine Idee, nachdem in der Partitur der Suite steht: kleine Klarinette, Klarinette, Baßklarinette, oder Flöte, Klarinette, Fagott, daß man ja die Flöte statt der kleinen Klarinette nehmen könnte, aber die Baßklarinette beibehält. Das Fagott würde sich auch klanglich nicht so gut mischen. Die Flöte mischt sich mit den Klarinetteninstrumenten ja viel besser. Das hat sich dann eigentlich sehr bewährt, und wir haben es beibehalten, auch beim Konzert in der Scala.

Sierek: Sie haben sich da also instrumentationsmäßig eingemischt sozusagen?

Eichler: Ja schon, es hat sich in der Praxis auch sehr bewährt, und es gibt viele Stellen in der Suite, die klanglich damit befriedigender sind, mit der Flöte. Die Es-Klarinette würde doch sehr schrill klingen, und dadurch manchmal ein bißchen herausstechen. Andere Stellen in der Suite, lassen sie jedoch wieder vermissen, zum Beispiel gleich am Anfang der Gigue. Da fehlt natürlich bei der Flöte die Schärfe.

Da war noch dieser lustige Privatflug nach Östersund, das war am 4. Juli 1975, da sind wir mit einem Privatjet hingeflogen. Dazu gibt es auch eine Übersetzung einer Zeitungsrezension. Etwa um 21:00 Uhr hat uns mitten im Konzert dann durch das Nordfenster des Konzertsaaes die Sonne direkt aufs Podium geschienen. Das war zum Beispiel so ein Fall. Da waren wir genau neun Leute, mehr hatten nämlich auch nicht Platz in dem Flugzeug. Das waren sieben Instrumentalisten, und wir haben den Pierrot lunaire und die Suite gespielt, mit derselben Besetzung. Den Pierrot lunaire haben wir immer mit verteilten Rollen gespielt, obwohl Geige und Bratsche, sowie Klarinette und Baßklarinette nur abwechselnd zum Einsatz kommen. Klavier, Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Geige, Bratsche, Cello. Marianne Becker hat ausnahmsweise statt Marie Therese Escribano gesungen, und der Dirigent Friedrich Cerha. Sonst war niemand mit. Das hat sich insofern ergeben, als wir mit dem Linienflug nicht in einem Tag hingekommen wären. Wir hätten in Stockholm übernachten müssen. Das war also die "Strato Air Luftfahrt GMBH", mit

der wir geflogen sind. Da hat sich dann herausgestellt, daß das Cello beim Start und bei der Landung nicht stehen durfte, weil es sich sonst festgeklemmt hätte, in dem kleinen Flugzeug.

Mir sind um neun Uhr früh zum Rückflug aus Östersund gestartet, und ich war bereits um fünfzehn Uhr wieder zurück in meinem Landhaus in Reichenau an der Rax.

Ivan Eröd war der "Urpianist", er ist dann nach Graz gegangen, ja und Marie Therese Escribano hat immer für uns gesungen, und Friedrich Kummer, der Bariton, da war gestern zufällig ein Interview mit ihm im Radio, er ist Lungenfacharzt und Chef einer der internen Abteilungen des Wilhelminenspitals. Er ist der Bruder von Eberhard Kummer, und hat eine sehr schöne Stimme gehabt. Und er hat immer das Sonett 217 von Petrarca gesungen. "Oh könnt' ich jeder Rach' an ihr genesen..", auch eine Urwurzel einer Zwölftonreihe, die aus elf Tönen besteht, und der zweite Vers beginnt dann mit dem zwölften Ton. Das war der erste Versuch mit einer durchkomponierten Zwölftonreihe.

Die Urwurzel der "reihe", oder eine der wichtigsten Urwurzeln, war die Expo 1958 in Brüssel. Im Jahr 1958 gab es eine Weltausstellung in Brüssel, an der sich Österreich sehr prominent beteiligt hat. Da wurde ein eigener, sehr schöner Pavillon gebaut, der also in längst nicht so schönem Zustand jetzt das Museum des zwanzigsten Jahrhunderts hinter dem Ostbahnhof ist. Der war als Pavillon viel schöner, weil er nämlich kein Parterre hatte. Er stand auf acht Säulen, und war nur das Stockwerk oben. Da war Musik auch im Vordergrund, und da gab es als Ausstellungsteil Meisterkurse innerhalb eines Musik-Kollegs. Da gab es einen dreiwöchigen Kurs mit Hanns Jelinek. Das hat Kurt Schwertsik organisiert, er war damals so wie ich auch Mitglied des Tonkünstlerorchesters. Schwertsik hat also da eine Bläsergruppe organisiert, da hatten wir aber keinen Oboisten. Helmut Riessberger Flöte, ich Klarinette, Schwertsik Horn, und Kollege Kocijan Fagott. In dieser Besetzung wurde das "Apostel-Quartett" gemacht. Es gibt also von Hans Erich Apostel ein Quartett für diese Besetzung, ein sehr schönes Stück, und dazu das "Schönberg-Quintett", das war eigentlich die Hauptidee, und dafür stand uns ein junger Oboist aus Gent zur Verfügung, den wir aufgrund seiner hellblonden Bürstenfrisur liebevoll "Strohkopf" nannten.

Gleichzeitig mit uns hat Edith Steinbauer einen Streichquartettkurs gemacht, und Walter Panhofer, der Pianist, einen Kurs für Klaviertrio. Wir waren eine Woche dort und eine andere Woche war eine andere Gruppe mit Friedrich Cerha als Geiger dort. Das ist eigentlich eine wesentliche Urwurzel der "reihe", weil sich Schwertsik und Cerha bei dieser Gelegenheit zusammengetan haben, und das erste "reihe"-Konzert fand dann im März 1959 in Wiener Konzerthaus statt. Auf der Expo in Brüssel spielten wir von 5.5.-5.6.58. Wir haben auch einen Abstecher nach Gent gemacht. Jeden Tag war jeweils um 10:00 Uhr, 14:00 Uhr und um 16:00 Uhr abwechselnd Programm im Österreich-Pavillon, Streichquartett, Klaviertrio und die Zwölftonmusik. Es war sehr aufschlußreich, wir sind hingekommen, das Podium war in einer schalldichten Glaskabine. Der Ton wurde nach außen übertragen, und da konnte das Publikum auf Bänken verweilen. Und da waren also Menschentrauben, wenn die Steinbauer irgendein Beethoven-, oder Mozartquartett einstudiert hat, mit ihren Schützlingen, und dann sind also die weg, und das war so eine Art fliegender Wechsel, die raus, wir rein, und die Traube ist geblieben, aber wir haben keine drei Töne gespielt, und weg waren alle. Nur ein pensionierter Gesangslehrer aus Aachen hat sich anhaltend für unser Schönbergquintett begeistert, und wir haben ihn dann hereingebeten, er solle uns doch von herinnen bei der Arbeit zusehen, und wir sind dann auch mit ihm ins Gespräch gekommen. Wir haben am ersten Tag, einem Samstag, um 16:00 Uhr gleich spielen müssen, dann am Sonntag erst um 14:00 Uhr, bis zum Donnerstag, wo wir um 10:00 Uhr den letzten Auftritt hatten. Dann haben wir uns Gent angesehen, und dann sind wir wieder nach Hause gefahren.

Am 22.3.1959 fand in Wien das allererste "reihe"-Konzert statt. Und typisch ist ja, es wurde das ganze Programm vor der Pause gespielt, und nach der Pause wurden die Stücke von Webern und von Boulez wiederholt. Und die Besetzung ist jetzt typisch. Die Uridee von Schwertsik und Cerha war ein Ensemble ohne Leitung. Es hat sich erst später herausgestellt, daß Cerha dann der Leiter und Dirigent wurde. Damals hat jeweils derjenige, dessen Instrument nicht im Einsatz war, die Ensembleleitung übernommen. Cerha hat zum Beispiel bei Webern und Pousseur Geige gespielt, also Pousseur und Webern hat Schwertsik einstudiert, und beim Stück von Boulez hat Schwertsik Celesta gespielt, also wurde es von Cerha einstudiert, das waren diese Mallarme'-Gedichte. Sierek: Diese mobile Konstellation war eigentlich einzigartig in der Musikwelt, und sie ist es bis heute geblieben.

Eichler:

Werner Resel war damals im Tonkünstlerorchester Solocellist, und hat auch in der "reihe" mitgespielt. Er ist jetzt Vorstand der Wiener Philharmoniker. Er ist von den Tonkünstlern dann ins Staatsopern-Orchester gekommen. Ivan Eröd hat, solange er noch nicht nach Graz gegangen ist, bei uns Klavier gespielt. Adolf Schöbinger war bei uns Klarinettist, er hat Tenorsaxophon gespielt, und Ivan Eröd Klavier. Baßklarinetten hat Josef Plichta von der Volksoper gespielt.

Ja und dann kommen also Professor Hubert Jelinek, er hat Harfe gespielt. Herr Wirtherle war dann Schlagwerker bei den Wiener Symphonikern, er ist auch schon in Pension, Herr Greenham ist aus London gekommen, er hat in Wien studiert, Herr Zamazal ist jetzt Philharmoniker, desgleichen Wolfgang Schuster und Roland Altmann. Gerhard Kramer ist der Oberlandesgerichtsrat des Handelsgesichtes Wien, in der Riemergasse, Hobbydirigent, Chorleiter und auch Rezensent und so weiter, also ein Hans Dampf in allen Gassen.

Sierek: Von Gerhard Kramer hat mir Joachim Lieben schon erzählt, er ist eine schillernde Persönlichkeit.

Eichler: Das kann man wohl sagen, er hat sich sogar auch als Orchesterdirigent versucht. Die meisten Mitglieder der "reihe" waren am Anfang noch junge Studenten.

Sierek: Nach dem ersten "reihe" Konzert folgen dann noch 125 Konzerte bis 1969. Ab 1969 geht es in den Sendesaal und auch ins "Zwanz'ger Haus", das Museum des 20. Jh.

Eichler: Ja, der Ausdruck "Zwanz'g-er Haus" wurde, glaube ich, auch von Schwertsik kreiert. Mich rührt es irgendwie, daß diese Bezeichnung dann so offiziell geworden ist.

Am 30.1.1976 haben wir in der "Piccola Scala" in Mailand gespielt, dazu existiert auch noch ein sehr stimmungsvolles Plakat.^(A263)

Im Palais Schönburg haben wir mit der "reihe" eine Serie von Schallplatten aufgenommen. Wir hatten Satie, Schönberg und Webern aufgenommen.

Am 13. Oktober 1976 gab es ein Konzert der "reihe" im ORF Salzburg.

Mir kommen ins Jahr 1977. 28.3.1977 im Rundfunk, 23.5.1977, 5.10. und 6.10. Spanien, 28.11. Rundfunk.

23.1.1978 Rundfunk, 24.4.1978 Rundfunk, im November Spanien, Portugal und Innsbruck, am 20.11.1978 im BRG Radetzky Platz Wien, und am 22.11.1978 wurde im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses konzertiert.

Konzerthaus 20.6.1979. Berlin 29. und 30. 9.1979. 14.10.1979
Graz. 3.12.1979 Konzerthaus. 21.1.1980 und 24.3.1980 Konzert=
haus. 19.1.1981 und 3.3.1981 Konzerthaus. 9.3.1981 Rundfunk.
11.5.1981 und 3.12.1981 Konzerthaus.

1.3.1982 Konzerthaus.

1983 habe ich jedenfalls dann mein bewußt letztes Konzert
gespielt, wieder im Schubertsaal wie beim ersten Konzert, und
wieder mit dem Saxophonquartett von Webern.

Sierek: Das ist ja das offizielle Ende der alten "reihe" - also
von "Wege in unsere Zeit" - und der Anfang der "Neuen Reihe".

Eichler: Damit bin ich ausgestiegen. Ich habe zwar dann im
März 1984 noch einmal irgendwo mitgewirkt, ich glaube für die
teuflischen op 6. Aber ich habe schon 1980 begonnen, mich nach
und nach zurückzuziehen. Ich habe 1980 mein letztes Solokonzert
gespielt, 1981 meine letzte Rundfunkproduktion - Kammermusik
von Hartzell und Kahowez -, 1982 bin ich im Orchester auf die
zweite Klarinette zurückgegangen, und im Jahr 1983 habe ich
also bewußt - dazu kommt noch, daß ich mir einbilde, daß das
menschliche Leben in Siebenjahres-Gruppen verläuft. Ich halte
also vom fünfzigsten Geburtstag nichts, sondern etwas vom neun=
undvierzigsten. Und zufälligerweise war dieses letzte Konzert
an meinem sechsundfünfzigsten Geburtstag, mit dem ich meine
aktive Laufbahn offiziell beendet habe, das kam noch dazu.
Dasselbe geschah mit drei ganz verschiedenen Leuten: Geige
spielte Viktor Redtenbacher, wir hatten auch einen ausgezeich=
neten Saxophonisten mit einem sehr schwer auszusprechenden Namen,
Professor, er unterrichtet jetzt aber, glaube ich, in Wien.
Und Klavier wird wohl Käte Wittlich gespielt haben.
Da gibt es auch Fotos davon, diese hat mir Cerha einmal ge=
schickt, aber ich weiß sie jetzt nicht zu finden. Das war 1983.
Da gab es noch am 14. und 16. 8. Salzburg, 28. und 29.9. Venedig.
Das war die Biennale in Venedig, "Anton Webern 100 anni".
Das ist wichtig. Da habe ich das einzige Mal in meinem
Leben mehr als eine Million kassiert - Lire -, weil ich drei
Gagen auf einmal kassiert habe, und noch einen Rest ausständiger
Diäten. Da waren zwei Konzerte im Teatro San Fenice, das eine
war gemeinsam mit Pollini. Pollini hat den ersten Teil gespielt,
und den zweiten Teil haben wir bestritten. Und dann war noch ein
drittes Konzert in einem kleinen Saal am Nachmittag, da haben
wir Webernlieder gespielt, für Es-Klarinette, Gitarre, Gesang,
ein mörderisches Stück. Das war im September 1983 in Venedig.

Am 4. Oktober, was war das, ah, da bin ich im Metropol eingesprungen, das war "Friedrich Cerha und seine Freunde", da wurde Cerhas "Keintate" aufgeführt. 7. und 9. November Lissabon - Madrid, 30.11. Konzerthaus Webern-Fest, und zuletzt 10.12.1983 Konzerthaus, mein letzter Auftritt mit der "reihe", genau zu meinem sechsundfünfzigsten Geburtstag. Ja, und 1984 war noch irgendeine Mitwirkung, das war am 31.3.1984. Da wurde ich noch gebeten, am Karfreitag diesen blöden Es-Klarinetten Part zu spielen...

Sierek: Ausgerechnet!

Eichler: Ausgerechnet ja! Das war am 31. März. Dabei ist das im Original ganz anders instrumentiert. Aber so ist es für die Es-Klarinette - hoch - pianissimo - gräßlich!

Sierek: Ich würde Sie bitten, einmal zwischendurch etwas über Ihre Kindheit zu erzählen, über Ihre Familie, und wie Sie mit Musik in erste Verbindung gekommen sind.

Eichler: Ich stamme aus einem bürgerlichen Haus, in dem Kammermusik betrieben wurde. Geboren bin ich, wie Sie jetzt aus dem vorangegangenen Gespräch schon ablesen können, am 10.12.1927. Mein Vater hat nebenbei als Hobby eine recht gute Cello-Ausbildung genossen. Er hat es bis zum Saint Saens-Konzert gebracht, und ich habe ihn unter anderem bei diesem Stück begleitet, auch zur A-Dur Sonate von Beethoven. Wir haben immer Kammermusik gespielt, und hatten sogar ein Streichquartett zu Hause. Das war also die musikalische Umgebung meiner Kindheit. Und meine Mutter hatte auch die Staatsprüfung - staatliche Lehrbefähigungsprüfung würde man heute sagen - für Klavier und Harmonielehre. Sie war Klavierschülerin von Maria Baumayer, die eine recht bedeutende Pianistin der Jahrhundertwende war, und der Theorielehrer war Eusebius Mandyczewski. Und das war auch interessant, sie hat zwei Jahre bei Schönberg Kurse für Harmonielehre und Kontrapunkt besucht. Davon existiert sogar eine schriftliche Bestätigung Schönbergs. "Ich bestätige hiermit, daß Fräulein Hanna Beil durch zwei Jahre, 1918 und 1919 meine Kurse über Formenlehre und Instrumentation aufgrund ihrer anderweitig erworbenen Vorbildung, mit gutem Erfolg besucht hat. Arnold Schönberg. Mödling bei Wien, 22.4.1920."^(A285) Meine Mutter hat sich auch kompositorisch versucht, aber nichts veröffentlicht.

Sierek: Da hätte sie es heute besser gehabt, da werden Frauen ja besonders gefördert.

Eichler: Ja, und in diesem musikinteressierten Haus bin ich aufgewachsen, habe dann sehr früh begonnen, also mein zwei Jahre älterer Bruder hat bei der Mutter begonnen Klavier zu lernen, und ich bin daneben gesessen. Ich kann mich nicht erinnern, jemals Noten gelernt zu haben. Das habe ich einfach mitbekommen. Es hat sich dann herausgestellt, daß ich der Begabtere bin. Mein Bruder hat das Klavierspielen dann aufgegeben und Geige gelernt. Er spielt heute noch Bratsche im "Akademischen Orchesterverein".

Sierek: Was hat Ihr Vater beruflich gemacht?

Eichler: Er war Archäologe. Er war durch fast vierzig Jahre hindurch an der Antikensammlung des historischen Museums, und hat dann nach seiner Pensionierung die Lehrkanzel für Archäologie an der Wiener Universität übernommen. Bis 1982 war er Direktor des österreichischen Archäologischen Instituts, und als solcher auch Leiter der Ausgrabungen von Ephesos, und ist dann im vierundachtzigsten Lebensjahr verstorben. Ja, er hat, wie gesagt, sehr gut Cello gespielt, und da gab es zu Hause immer ein Streichquartett. Nach dem Tod meiner Großmutter aus Graz kam dann das dortige Klavier nach Wien, und wir hatten also dann zwei Klaviere. Und da hat dann meine Mutter einmal im Monat mit drei anderen Damen achthändig gespielt. Ja, das waren die "Achthändigen Damen". Da gab es Bearbeitungen von großer symphonischer Literatur. Ich kann mich erinnern, meine Mutter hat das erste Brahms-Klavierkonzert gespielt. Aufgeteilt auf die zwei Klaviere war das natürlich spielbar. Das war wunderbar. Naja, daß ich Klarinettist wurde, das ist einem Zufall zu verdanken, mein Vater hatte also immer eine Vorliebe für die herrliche Klarinetten-Kammermusik, Klarinette mit Streichquartett und so. Im Jahr 1943 ist mein Bruder eingerückt. Damals gab es noch den Reichsarbeitsdienst, da ist man nicht sofort zum Militär gekommen, und da hat sich dann gleich herausgestellt, daß man, wenn man ein Blasinstrument spielen konnte, große Privilegien hatte. Da kam man dann zu einer Blaskapelle, und mein Bruder konnte mit seiner Geige garnichts anfangen, und da wurde beschlossen, ich sollte etwas lernen, das man diesbezüglich brauchen konnte. Und meine Mutter hat bei einer Freundin die Mutter Ebert getroffen, von dem Ebert-Klaviertrio, und sie hat meine Mutter veranlaßt, daß ich 1943 an der Reichshochschule inskribiert wurde.

Ich hatte schon begonnen bei einem pensionierten Militärkapellmeister Klarinette zu lernen, der auch ein Instrument zur Verfügung stellen konnte. Im Herbst 1943 hat mich also meine Mutter kurzerhand an der Reichshochschule für Musik inskribiert. Ich war damals am Beginn der siebten Klasse Gymnasium. Ich habe also dann meinen ersten Jahrgang 1943/44 gemacht. 1944 durfte ich nicht mehr inskribiert sein, da war ich schon zu alt. Ich war über Sechzehn, und über Sechzehnjährige haben im Jahr 1944, im Zeitalter des totalen Krieges, nicht mehr existiert, und daher durften solche auch nicht inskribieren. Ich war wegen eines schwachen Herzens vom Militär zurückgestellt, und bin erst im April 1945 eingerückt. Ich bin Maturajahrgang 1945, ohne je eine Matura gemacht zu haben. Ich habe aber ein Maturazeugnis, datiert mit 31. März 1945, auch ganz interessant. Es war dann auch die Frage des Studiums, ich schwankte zwischen einem technischen Studium, Maschinenbau - Starkstromtechnik, oder Bauwesen, weil ich mich sehr stark für Eisenbahnbau interessiert hatte. Aber ich habe mich dann doch durch die Kriegsergebnisse entschlossen, lieber etwas in Richtung Musik zu machen, und habe im Herbst 1945 ein Musikwissenschafts-Studium begonnen. Und ich habe auf der Akademie bei Wlach weiter Klarinette gelernt, nicht daran denkend, das einmal als Beruf auszuüben. Und das Studium der Musikwissenschaft hat mich in einiger Hinsicht etwas frustriert. Und zwar habe ich zum damaligen Ordinarius Erich Schenk keinen guten Draht gefunden. Einen sehr guten Draht hatte ich zu Leopold Nowak. Wenn er Ordinarius gewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich mein Musikwissenschafts-Studium zu Ende geführt. Aber mit Schenk - es sind auch Etliche dem Schenk weggelaufen. Er war Ordinarius von 1939 bis - nachdem er ein 2er-Jahrgang war, wird er 1970, 71 oder 72 emeritiert sein. Mit Othmar Wessely habe ich studiert, wir waren Du-Freunde.

Mein Klarinettenlehrer Leopold Wlach war einer der bedeutendsten Klarinettenisten, die es in Wien gegeben hat. 1902-1956, er ist sehr früh gestorben, an seinem zweiten Herzinfarkt.

Ich war dann ziemlich erfolgreich bei meinem Klarinettenstudium - ich wehre mich immer etwas gegen die Bezeichnung "Studium", denn es handelt sich um eine Fachausbildung - und habe mein Interesse dahingehend ausgeweitet. Das Musikwissenschaftsstudium ist immer mehr liegengeblieben. Ich habe auch kein richtiges Dissertationsthema gefunden. Zwar habe ich verschiedene Pläne gehabt, aus denen aber nichts geworden ist.

Das ist dann im Sande verlaufen, aber ich habe mir noch das Absolutorium ausstellen lassen. Als Nebenfach habe ich österreichische Geschichte gemacht, bei Alfons Lhotsky. Sehr schöne Vorlesungen habe ich bei Friedrich Kainz gehört, dem späteren Ordinarius am Lehrstuhl für Philosophie. Er hat damals am Institut für Musikwissenschaft Musikästhetik gelesen.

Sierek: Können Sie sich noch erinnern, an welchen Themen Sie mit besonderem Interesse gearbeitet haben?

Eichler: Ich wollte eigentlich dann über das Bassethorn schreiben, vor allem im Zusammenhang mit Mozart, vor allem im Zusammenhang mit dem Requiem, wovon ich eine Faksimile-Ausgabe der Manuskripte besitze. Zum Beispiel gibt es da eine Stelle, wo gar nichts steht, nur ein Generalbaß, und plötzlich zwei Bassethörner, zwei Fagotte..., an einer Stelle, die Süßmayr ganz verändert hat. Zum ersten Mal habe ich die richtig revidierte Fassung dieser Stelle bei der Gedenkaufführung mit Georg Solti im Stephansdom, am 5. Dezember 1991, gehört. Da habe ich mir gedacht, aha, jetzt endlich macht das jemand so, wie Mozart es wollte. Aber diese Thematik des Bassethorns hat sich dann auch irgendwie verlaufen. Ich habe das dann nicht mehr verfolgt.

Ich bin als Klarinettist sehr gut, wie man im Jargon sagt: "ins Geschäft gekommen", ich habe sehr viel an der Oper, damals im Theater an der Wien, substituiert. Mein Debüt hatte ich am 11. Juni 1949, anlässlich der Festaufführung der Salome, zum 85. Geburtstag von Richard Strauss. Ich konnte 1950 an einer Konzertreise unter Furtwängler als Substitut teilnehmen, weil da vier Klarinettisten vonnöten waren, weil da Teile der Mozart-Serenade KV 361 aufgeführt wurden, bei denen ich Bassethorn gespielt habe. Sonst waren nur drei "Hölzer" mit, aber Klarinetten mußten eben vier mitgenommen werden.

Ja, dann gab es im Jahr 1951 von der Mozartgemeinde Wien einen Bläserwettbewerb, bei dem ich den ersten Preis für mein Klarinettenspiel gewonnen habe, der mir dann wieder ein Angebot eingetragen hat als Gastklarinettist und -Dozent nach Tokyo zu gehen. Mit dem österreichischen Dirigenten Kurt Wöss kam erstmals nach dem Krieg wieder ein Ausländer als Chefdirigent an das auch heute noch führende Orchester von Japan, das NHK-Symphonieorchester - es hieß früher anders. Da war ich dann also über zwei Jahre lang in Japan, das war 1952 bis 1954.

Sierek: Das ist sicher ein großes Abenteuer, da waren Sie ja erst vierundzwanzig Jahre alt?

Eichler: Ja, und ich war damals schon verlobt. Ich habe meine Verlobte auf eigene Kosten nachkommen lassen, und wir haben 1953 in Tokyo geheiratet.

Ja es hat insoferne auch eine Spätfolge gehabt, ich bin am vierundzwanzigsten Dezember 1992 Ehrenmitglied der Japanischen Klarinettengesellschaft geworden. Ich habe seinerzeit der Not gehorchend, nicht den eigenen Trieben, ein Heft "Tonleiterstudien" in Japan herausgebracht. Das hat sich im Lauf der Jahre als Bestseller herauskristallisiert. Daher habe ich einen enormen Ruf, und daher wurde mir im Jahr 1992 diese Ehrenmitgliedschaft zuerkannt.

Sierek: Einen kulturellen Raumsprung in so früher Jugend zu machen, das finde ich sehr bewundernswert.

Eichler. Ja, es hat auch mein Leben sehr beeinflusst. Das war nur eine von drei Ehrungen, die ich im Lauf meines Lebens erhalten habe. Im Jahr 1970 wurde ich zum Professor ernannt. 1983 erhielt ich das Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Niederösterreich. Das ist der zweitniedrigste Orden, den es da gibt. Den haben mit mir noch zwei Kollegen bekommen, und sonst lauter Bürgermeister, verschiedene Bürgermeister aus niederösterreichischen Gemeinden. Da gibt es dann noch den niedrigsten Orden, das silberne Ehrenzeichen, das haben drei oder vier Feuerwehrehauptleute bekommen. Ich rangiere also ungefähr bei den Bürgermeistern.

"die reihe", das war damals die Expo 58 in Brüssel, dann kannte ich Schwertsik vom Tonkünstlerorchester. Riessberger war im Gymnasium einige Jahrgänge vor mir, während des Musikwissenschaftsstudiums bin ich dann näher mit ihm bekannt geworden. Er hat damals, so wie ich, auch eher dilettiert auf der Flöte. Wir haben aber schon Kammermusik zusammen gespielt. Er war dann ein Jahr auf Studienaufenthalt in Paris, als Stipendiat. Er war Schüler Camillo Wanauseks am Konservatorium und hat sich zu einem hervorragenden Flötisten entwickelt, und hat gleichzeitig in Paris auch seine Dissertation geschrieben, ich glaube über Aspelmayer. Er hat sein Doktorat schließlich bei Fischer in Innsbruck gemacht. Und ein Vorgänger in seinem Amt als Musikchef des ORF, Dr. Otto Sertl, auch ein Studienkollege von uns, hat sein Doktorat auch in Innsbruck gemacht, und auch die Frau von Paul Badura-Skoda hat ihr Doktorat in Innsbruck gemacht. Viele andere haben ihr Studium überhaupt nicht beendet. Als ich von Japan zurückgekommen bin, habe ich einen letzten Anlauf genommen. Aber als ich in die Sprechstunde von Erich Schenk wollte, und es nach einer halben Stunde geheißen hat, daß er heute keine Zeit mehr hätte, habe ich gesagt: Danke schön, und bin auf Nimmerwiedersehen verschwunden.

Sierek: Um auf die "reihe" zurückzukommen, können Sie ein bißchen die Arbeitsstimmung beschreiben. Was war Ihre Begründung, an dieser Unternehmung am Ball zu bleiben?

Eichler: Also für mich war entscheidend, daß ich ja in keinem sehr prominenten Orchester engagiert war, meine fast 25 jährige Mitgliedschaft beim Ensemble "die reihe" mir aber die Möglichkeit bot, in einem internationalen Ensemble doch prominent mitwirken zu können. Es war für mich doch irgendwo eine recht wertvolle Gelegenheit zur Selbstbestätigung.

Sierek: Aber die Programme von Tonkünstlerorchester und der "reihe" haben doch stark differiert. Wie haben Sie diese stilistische Kluft verarbeitet?

Eichler: Die Programme haben sehr differiert, und wir Musiker haben nicht alles mit Enthusiasmus gespielt. Wirklich gern habe ich Serenade, Pierrot lunaire, und mit großem Genuß die Kammer-symphonie op.9 gespielt, vorzüglich auf der kleinen Klarinette. Die Kammer-symphonie ist für mich ein Stück geworden, das also auch ein Ohrwurm ist. Also wenn jemand sagt, Schönberg könne man nicht singen, das widerlege ich sofort. Aber auch etliche andere Themen, das sind dann Themen, die man wochenlang nicht aus dem Ohr hinaus kriegt, aus dem Kopf, also richtige Ohrwürmer sind da drinnen. Und ich habe mir unlängst den Luxus geleistet und bin in ein Konzert des Klangforum Wien gegangen, welches von Friedrich Cerha dirigiert, die Serenade gespielt hat. Diese wollte ich einfach wieder hören, und habe das auch mit großem Genuß getan, obwohl natürlich die Serenade schon zu den Stücken gehört, die man nicht so leicht mit Genuß anhören kann, wenn man sie nicht sehr genau kennt. Ich habe sie jahrelang nicht gespielt oder gehört, und ich habe das jetzt mit Genuß gehört, weil, wenn man das so oft gespielt hat, einem auch die ganzen Strukturen klar geworden sind. Und das habe ich dann auch gern gespielt. Ich kann mich gut erinnern, als der berühmte Dr. Otto Sertl, über den wir schon gesprochen haben, beim Saarländischen Rundfunk Musikchef war - dort war er, bevor er nach Wien gekommen ist -, da hatten wir einmal ein Gastspiel mit der Serenade in Saarbrücken. Ich kann mich erinnern, daß Sertl da hell auf begeistert war, von der Art, wie wir das musizieren. Im November 1962 haben wir in Paris konzertiert, zwei Konzerte im Conservatoire, da haben wir auch die Serenade gespielt, da hatten wir eine sehr schmeichelhafte Rezension: "Die spielen ihren Schönberg so, wie andere Ensembles ihren Vivaldi". Das war ein sehr schönes Kompliment. Und das war's nämlich bei diesen Stücken, daß das dann so "musiziert" werden konnte, wie es eigentlich gehört. Aber das bedarf einer langen Probenzeit.

Ein ganz eigenes Verhältnis hatte ich zu Webern. Wir haben den ganzen Webern, der für Kammerensemble geschrieben ist, gespielt. Hochinteressant zu spielen, mit all den für Webern so charakteristischen winzigen Strukturelementen, die sich eigentlich nur dem Spieler erschließen, dazu die hohen Anforderungen an den Ausführenden, andererseits die große Schwierigkeit für den Zuhörer, in diese äußerst subtilen Stücke tiefer einzudringen...
Sierek: Danke für das Gespräch.

Wittlich: Jetzt habe ich gestern zufällig ein Interview gesehen, mit Hans Landesmann, und die Salzburger Festspiele müssen wohl auch irrsinnig sparen, und da fängt er natürlich mit der Neuen Musik an. Ausgerechnet Hans Landesmann, der sich doch auch so eingesetzt hat, und irgendwie sehr aufgeschlossen ist, hat gesagt, wenn gespart werden muß, ist es völlig klar wo, nämlich bei den Zeitgenossen.

Sierek: Dr. Landesmann war zwar aufgeschlossen, aber der eigentliche Initiator war doch Egon Seefehlner, und wer nach ihm gekommen ist, hat sich seiner Linie angeschlossen, oder eben nicht. Aber einen echt neuen Aufbruch habe ich seither nicht gesehen, denn die Initiativen, die zwar in immer kürzeren Abständen gestartet werden, sind kurzatmig. Natürlich, als involviertes Individuum macht man wertvolle Erfahrungen, das ist gut. Nur, wo jetzt typisch österreichisches Kulturgut - es muß ja irgend eine Werksubstanz geschichtlich festgemacht werden... und "die reihe" ist jetzt nicht mehr sehr leicht aus den vielen anderen momentanen Projekten, als überhaupt erste nennenswerte kontinuierliche Kulturarbeit in Neuer Musik Wiens seit dem letzten gesellschaftlichen Wiederaufbau zu erkennen gewesen.

Wittlich: Ja, die gibt es eigentlich nicht mehr, die alte "reihe". Ich glaube 1983, mit dem Webern-Jahr, haben wir unser offizielles letztes Konzert gegeben?

Sierek: Es sind einige Entwicklungsstufen passiert worden, der erste gravierende Einschnitt war 1969, der Bruch mit dem Konzerthaus, ab da ist es ins Ausland in die Breite gegangen, und ins Zwanz'ger Haus und in den Rundfunk. 1977 bis 1983 war die intensivste Arbeit im Konzerthaus, und dann erfolgt mit der Pensionierung vieler Mitglieder gleichzeitig eine grundsätzliche Änderung der Programmrichtung.

Wittlich: Ja, also dieser erste harte Kern, als der dann wegging, wurde das alles irgendwie ein bißchen anders.

Sierek: Das ist mit der "Neuen Reihe" anders geworden. Das ist zwei Jahre lang - sehr kurz, aber nicht unbedeutend - eben dann mit Heinz Karl Gruber und Kurt Schwertsik in diese pluralistische Richtung gegangen. Da hat man viel gesehen, aber es hätte etwas getan werden müssen, um das nicht Konzerthaus-gewohnte Publikum zum Beispiel Meredith Monk's mit diesen Aufführungsort anzusprechen. Gertraud Cerha hat vor dieser Zeit eben ihre Einführungsvorträge zur Bildung eines Stammpublikums herangezogen.

Dann, nach 1985, gab es sporadisch doch immer wieder "reihe"-Konzerte mit teilweise traditionellen Wiener Schule-Programmen, teilweise weiterhin ausländische Raritäten, oder auch Österreicher, zum Beispiel die "Personale Kurt Schwertsik". Diese Linie hat sich eigentlich bis jetzt fortgesetzt. Und jetzt ist die "reihe" ein Verein, dessen Präsident Heinz Karl Gruber ist. Er macht zwei drei oder vier Projekte, vergibt Aufträge, zum Beispiel unlängst an Lukas Ligeti. Und das ist auch noch der ursprüngliche Geist der "reihe", denn Gruber ist auch einer jener Mitspieler, die von Anfang an dabei waren, und er ist nur einer, der das von einer etwas anderen Seite her beeinflusst hat. Die Interviews habe ich so aufgebaut, daß ich meine Interviewpartner bitte, abgesehen von ihrem Bezug zur "reihe" zunächst etwas ausführlicher über ihre eigene persönliche Entwicklung zu sprechen.

Mittlich: Ich bin geboren in Reval in Estland, heutzutage heißt das Tallinn. Ich bin eine Baltendeutsche, das heißt, mein Vater ist Baltendeutscher, meine Mutter ist gebürtig aus St. Petersburg, aus einer Hugenottenfamilie, die da seit dreihundert Jahren gelebt hat. Bis zu meinem dritten Lebensjahr lebte ich in Estland, ich habe keine Erinnerungen daran, habe es jetzt erst wieder gesehen. Mein Vater ist dann 1939 in dieser großen Aktion "Heim ins Reich" nach Berlin berufen worden. Er hat als Chemiker in Berlin gearbeitet. Dort waren wir während des Krieges, und meine Geschichte ist eigentlich eine von diesen typischen Nachkriegsgeschichten. In Berlin wurden wir ausgebombt, mein Vater hatte eine sehr wichtige Stelle, er hat im Reichssicherheitshauptamt in der Albrechtstraße gearbeitet. 1944 gegen Kriegsende wurde mein Vater - also damals dieser harte Kern seines Instituts - versetzt auf ein Schloß in Mecklenburg, und dort haben wir das Kriegsende erlebt. Da waren zuerst die Amerikaner, dann kamen die Russen. Mein Vater hat einen großen Fehler gemacht, daß er damals mit der Familie nicht geflohen ist, wahrscheinlich weil meine Mutter, so habe ich es von Freunden gehört, von den Strapazen des Krieges schon erschöpft war, und sie hat Russisch besser gesprochen als Deutsch, und sie haben gedacht, sie würden mit den Umständen schon fertig werden. Das war natürlich ein großer Irrtum, mein Vater kam ins KZ, wo er auch gestorben ist, und meine Mutter ist dann mit mir und meiner Schwester 1946 in das damalige Westdeutschland geflohen. Dann kam ich 1946 in ein Internat und habe dort meine ganze Schulzeit verbracht. Klavier gespielt habe ich seit meinem vierten Lebensjahr.

Ich habe in Berlin damit angefangen, ich habe es gefordert. Ich habe meine Cousine Klavier spielen gehört, und gesagt, das ist es, und nichts anderes. Es war natürlich dann alles nicht sehr regelmäßig, durch diese ganzen Nachkriegsbedingungen. Ich habe aber immer irgendwie Klavierunterricht gehabt, mehr oder weniger schlecht wahrscheinlich. Ich habe aber immer nur Klavier spielen wollen, sonst nichts.

Sierek: Welche waren da die ersten Stücke, die Sie beeindruckt haben?

Wittlich: Das ist schwer zu sagen. Ich erinnere mich, in dem Internat, wo wir waren, da hat man eben so Noten gehabt, von kleinen Schubert-Stücken, und Kuhlau-Sonatinen, und so dieses übliche, was man so als Anfänger gespielt hat. Das schönste Stück für mich war die "Aufforderung zum Tanz" von Carl Maria von Weber. Das habe ich irgendwann einmal gehört, und das war ein Traum für mich, das spielen zu können.

Sierek: Ihre Mutter, war sie auch musikalisch?

Wittlich: Ja, meine Mutter hat Klavier gespielt, sie hat noch am Konservatorium in St. Petersburg studiert, als junges Mädchen, und sie hat immer Klavier gespielt. Sie hat meistens Chopin gespielt. Sie hat das auch sehr unterstützt, daß ich spiele. Meine Mutter ist aber auch sehr bald gestorben, 1947 schon. Also ich bin ziemlich früh Vollwaise gewesen. Meinen Klavierspielwunsch habe ich dann immer mit furchtbar viel Energie und Trotzköpfigkeit durchsetzen müssen, gegen wohlmeinende Verwandte, die gefunden haben, mit so etwas Unnutztem könnte ich irgendwie das Leben nicht bestehen, und ich sollte etwas Realistischeres, Nützlicheres, tun.

Sierek: Was hat man sich da vorgestellt, was Sie da tun sollten?

Wittlich: Ich hatte eine Tante in Bonn, im Wirtschaftsministerium. Sie hatte dort eine ziemlich hohe Stelle, und gute Verbindungen. Sie hat sich vorgestellt, daß ich Volkswirtschaft studieren sollte, und das ich dann dort einsteige, in eine ordentliche Berufslaufbahn.

Sierek: Mußten Sie eine solche Laufbahn beginnen, oder haben Sie das abgelehnt?

Wittlich: Das habe ich alles abgelehnt, mit einer furchtbaren Energie, womit ich meine Verwandten zur Verzweiflung gebracht habe, und eigentlich auch einen Bruch herbeigeführt habe, so habe ich das durchgesetzt.

Sierek: Wann haben Sie erste Konzerterfahrungen gemacht?

Wittlich: Also Konzerte! Gespielt habe ich immer, schon als Kind. Und im Internat, in der Schule wurde ich eigentlich

immer... wenn irgendwelche Veranstaltungen waren, mußte ich immer Klavier spielen, irgendwelche Beethoven-Sonatinen, oder diese kleinen Sonaten, oder diese Kuhlau-Sonatinen, oder Schubert-Walzer, was eben so gegangen ist, solche kleinen Sachen. Immer wurde ich gebeten zu spielen. Also das hat eigentlich immer zu meinem Leben gehört.

In Berlin war ich als Kind, bis zum Kriegsende, und habe auch schwache Erinnerungen an diese Bombennächte. Nach dem Krieg war ich dann eben im Internat und habe die halbe Schulzeit auf einer Nordseeinsel verbracht. Später war ich bei einem Onkel in Westfalen, und habe angefangen zu studieren, da gab es einen Pianisten in Hamburg. Ich habe ihm einmal vorgespielt, und er hat es durchgesetzt, daß ich da ein Stipendium bekam. Damit habe ich begonnen in Hamburg zu studieren und war eineinhalb Jahre in Hamburg. Dann habe ich durchgesetzt, daß ich nach Berlin an die Musikhochschule kam, da habe ich auch ein Stipendium bekommen. Da verbrachte ich fünf Jahre in Berlin, und dann habe ich einen Wettbewerb deutscher Hochschulen gewonnen, und dann gab es die Möglichkeit mit diesem Preis, nämlich ein Stipendium vom DAAD (Deutscher Akademischer Austausch-Dienst), im Ausland zu studieren, und da habe ich Wien gewählt. Das war 1960. Sierek: Bis dorthin, so nehme ich an, hatten Sie irgendeine Ansprechperson, der Sie das erklären mußten, was Sie machen wollen, oder was Sie machen werden.

Wittlich: Nein, das hatte ich damals total abgebrochen, weil das wurde nicht unterstützt, wohlmeinend wahrscheinlich von meiner Verwandtschaft, weil sie glaubte, daß das eben kein Beruf ist, mit dem man bestehen könne.

In den letzten Jahren meiner Schulzeit hat sich das herauskristallisiert, weil man immer wieder versucht hat, mich so zu beeinflussen, daß ich einen handfesten, einen sicheren bürgerlichen Beruf ergreife, und ich es immer abgelehnt habe, immer, also jede Überredung und jede Beeinflussung sich eigentlich als unmöglich herausgestellt hat, und daß ich zuletzt gesagt habe: So, und es gibt keine andere Möglichkeit für mich. Das klingt jetzt sehr rigoros, aber es war auch so.

Sierek: Hatten Sie da irgendwelche Vorbilder, die sich auch gegen wohlmeinende Verwandte durchgesetzt haben?

Wittlich: Das war mir eigentlich garnicht so bewußt, das habe ich dann später erst gelesen, über, ich weiß nicht wieviele Musiker, die mit dem Kopf durch die Wand gehen mußten, um ihre Intentionen durchzusetzen.

Ich war nur so überzeugt, daß es für mich die einzige Art zu leben ist, daß ich daraus diese Kraft geschöpft habe.

Sierek: Was für Pianisten gab es denn damals, die Sie beeindruckt haben?

Mittlich: Es gab kaum Konzertleben damals. Vor allem, ich war ja auf einer Nordseeinsel. Ich weiß nicht, ob Sie das kennen. Da gab es einmal im Jahr Konzerte. In der Kursaison gab es Konzerte. Da gab es einen Pianisten, der hieß Adolf Drescher, der kam und spielte virtuose Programme mit Liszt und Chopin. Da habe ich dann natürlich wochenlang vorher und wochenlang nachher davon geträumt. Also das waren unglaubliche Ereignisse für mich. Das kann man sich heute garnicht mehr vorstellen, wo einem alles zur Verfügung steht. Damals waren das unglaublich starke Eindrücke für mich.

Sierek: ..durch die Abgeschlossenheit und die Besonderheit des Ereignisses.

Mittlich: Genau.

Sierek: Dann war das eigentlich eine gute Idee dort auf der Nordseeinsel zur Schule zu gehen?

Mittlich: Das war eine Nachkriegs-Motlösung, weil ich auch keine Eltern mehr hatte. Das war die beste Möglichkeit. Aber, wenn ich jetzt zurückdenke, war es sicher ganz gut, also die Schule war exquisit. Das war sicher nicht die schlechteste Möglichkeit.

Sierek: Haben Sie auch einmal improvisiert am Klavier...

Mittlich: Immer, ja!

Sierek: ...oder selbst Noten geschrieben?

Mittlich: Ja, ich habe komponiert in unglaublicher Weise, Eichendorff-Gedichte vertont, obwohl ich nichts vom Komponieren wußte.

Sierek: In den Verlagskatalogen habe ich nichts gefunden, wurde einmal etwas von Ihnen veröffentlicht?

Mittlich: Aber nein, das war auch sicher ganz dilettantisch, das waren jugendliche Träumereien irgendwie.

Sierek: Haben Sie je damit aufgehört?

Mittlich: Komponieren, das war eigentlich nie ein Anliegen von mir...

Sierek: Aber Sie haben es doch gemacht.

Mittlich: Ja, als Kind, als Zwölf- Dreizehnjährige, da sind mir so Sachen eingefallen, da schwärmt man so für Gedichte.

Sierek: Ich weiß nicht, ob Sie das wissen, daß Lothar Knessl zum Beispiel auch ein ambitionierter Komponist gewesen ist?

Mittlich: Das weiß ich, aber das ist ein ganz anderes Niveau. Ich habe auch nie Anleitungen gehabt.

Sierek: Ja, aber er sagt von sich auch, daß das alles nicht der Rede wert sei.

Mittlich: Ja, aber das ist ein Unterschied..

Sierek: Was eben für mich dann zeigt, und eben auch deshalb, weil man jetzt irgendwie stutzig geworden ist, daß in diesen ganzen Komponistenreihen so wenig Frauen vorkommen, daß das irgendetwas mit der Konvention der Geschichtsschreibung und der Ereignisrezeption in der Musik zu tun haben könnte.

Mittlich: Na ja, die alte Frage, das ist eine Spezialfrage.

Sierek: Also 1960 haben Sie ein Stipendium nach Wien bekommen. Können Sie beschreiben, was Sie nach Ihrer Ankunft in Wien erwartet hat?

Mittlich: Ich bin mit meinem Studentengepäck mit dem Zug gekommen, habe hier ganz bescheiden in einem Unternietzimmer gewohnt, bei einer Frau Hawelka. Dort hatte ich auch ein Klavier, das war im zweiten Bezirk, in der Heinestraße Nr. 20. Ja, und ich habe mein Studentenleben hier angefangen, und habe natürlich in der ersten Zeit hier in Wien sehr viele Konzerte besucht, und vor allem, die Wiener - "Akademie" hieß das damals noch - war ja so ungleich viel besser als die Berliner Musikhochschule zu der Zeit. Deshalb kam ich auch her, weil hier eine Pianistentradition war, und erhalten geblieben ist, also nicht durch den Krieg zerstört war, wie in Berlin. Das Konservatorium in Berlin der Zwanzigerjahre war ja etwas ganz Ungewöhnliches. Aber alle diese Dinge sind ja durch die Umwälzungen des Krieges total verlorengegangen. Und ich habe eigentlich dort sehr viel vermißt. Vor meinem Studienbeginn in Wien war ich auf einem Sommerkurs in Salzburg in einer Klasse von Professor Seidlhofer und habe dann die Klaviertradition gespürt, die es hier gibt. Und es gab damit nur diese einzige Möglichkeit für mich, nämlich hier her zu kommen.

Sierek: Bei wem haben Sie hier studiert?

Mittlich: Ich habe bei Richard Hauser studiert. Zunächst war es ein Schock, einfach, weil die Klasse von Hauser so unbeschreiblich viel besser war, als die Klasse in Berlin. In Berlin war ich schon etwas über dem Durchschnitt. Und ich kam hierher nach Wien, und ich war in der Klasse zunächst eine arme kleine Micky Maus. Da waren Schüler, die auf große Wettbewerbe vorbereitet wurden, und welche, die von Konzerten in Südamerika ankamen, und es war für mich eine total neue Welt. Es war ein völlig anderes Niveau, ein unglaubliches Erlebnis und furchtbar viel Arbeit.

Es war genau das, was ich gesucht habe, nämlich auch handwerklich gute Schulung, das war bei Hauser besonders wichtig. Er war ein schrecklich gnadenloser aber vorzüglicher Lehrer.

Sierek: Sind Sie da schon von Anfang an mit moderner Literatur in Kontakt gekommen?

Mittlich: Nein, das war eigentlich meine eigene Initiative. Es hat mich eigentlich immer interessiert; obwohl Hauser nicht so ablehnend war, wie seine damaligen Kollegen in der Akademie. Er hat immerhin bei Webern Beethovensonaten analysiert, kannte Webern, hat sich einmal von Webern die Variationen vorspielen lassen. Er war auch ein neugieriger, ein sehr wacher Mensch, und hatte auf diesem Gebiet viel Ahnung, und er war offen. Er hat dann in der Klasse einmal Schönberg op.11 spielen lassen, aber es war doch relativ wenig an Neuer Musik.

Also mein erster wirklicher Kontakt war dieses Praktikum von Cerha, das damals eingerichtet wurde. Das war ein Freifach, und ich habe mich da gemeldet, weil mich das interessiert hat. Ich war die einzige Pianistin in der Hochschule, die das gemacht hat.

Sierek: Sie haben sich da als einzige Pianistin interessiert. Ich nehme an, als Pianist hat man da so studentische Zirkel, das sind lauter Pianisten. Was hat Sie von da fort in diesen Kurs geführt?

Mittlich: Es hat mich einfach interessiert. Ich habe mich also da angemeldet. Als erstes Stück haben wir damals etwas von Krenek gemacht, ein Ensemblestück, und es war auch ein riesiges Erlebnis für mich, denn das Klavierrepertoire ist ja doch ziemlich eng irgendwie, und das ewige Üben, das nur auf das solistische Spiel konzentriert ist. Und für mich war es ein Erlebnis, plötzlich mit einem Dirigenten zu spielen, da aufzupassen, und dieses ungewöhnliche Stück von Krenek mit Taktwechsel. Damals war das für mich etwas total Neues, und es hat mich fasziniert, und ich habe immer wieder in diesem Praktikum bei Cerha neue Stücke einstudiert. Und dann hat Cerha mich eines Tages gebeten, in der "reihe" ein Stück zu spielen. Das war glaube ich 1963, ein Stück von Leos Janacek: "Mlady" für Ensemble, Klavier und Stimmen. Und das war der erste Kontakt mit der "reihe", und so fing das eigentlich an. Dann habe ich immer wieder mit der "reihe" gespielt, und so bin ich da hereingekommen.

Sierek: Der Pianist wird ja sonst nie dirigiert. Entweder er spielt solistisch, oder es ist ein Klavierkonzert.

Mittlich: Es ist ein großer Unterschied zwischen einem Klavierkonzert, und dem Spielen mit einem Ensemble. Beim Klavierkonzert ist man Solist, und der Dirigent muß sich quasi nach dem Pianisten richten. Er ist doch immer die dominante Figur, während, wenn man im Ensemble spielt ist der Pianist mit einer größeren Anzahl von Mitspielern gleichberechtigt. Der Pianist ist nicht dominant. Also es ist eine völlig andere Art von Musikmachen.

Sierek: Sie haben also Ihr Stipendium des DAAD genützt, und sehr intensiv in Wien studiert.

Mittlich: Dann bin ich im ersten Sommer zu den Sommerkursen nach Siena gefahren und habe bei Guido Agosti studiert, der ein Schüler von Ferruccio Busoni war. Auch Alfred Cortot, der damals schon fast 90 Jahre alt war, hat dort Kurse gemacht. Und im nächsten Jahr war ich bei Wilhelm Kempff in Positano. Er hat immer im Sommer, in einer Schweizer Stiftung war das, zwölf Pianisten eingeladen, um in zwei Wochen alle Beethovensonaten und Beethovenkonzerte zu spielen. Das war auch ein großes Erlebnis, das hatte natürlich mit Neuer Musik nichts zu tun, und Kempff hat auch immer etwas abfällig über Neue Musik gesprochen, gut das war eine andere Generation, Kempff hat da quasi seine Vorhänge davor heruntergelassen.

Sierek: Aber was mich beeindruckt ist, für Leute wie Sie besteht kein wesentlicher Unterschied, ob Sie etwas Klassisches spielen oder Neue Musik.

Mittlich: Nein, mittlerweile überhaupt nicht. Am Anfang war das natürlich ein völlig neues Gebiet, weil, wenn man - ich sehe es auch an meinen Studenten an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz - nur mit klassischer Musik aufgewachsen ist, da gibt es in der Neuen Musik Schwierigkeiten, die man einfach mit der klassischen Ausbildung nicht lösen kann. Es fängt an mit der Notation, wenn es in die extremeren avantgardistischen Bereiche geht, und auch einen Schönberg zu spielen zum Beispiel, ist ja auch etwas anderes, als einen Beethoven zu spielen. Also anfangs hat das schon große Schwierigkeiten gemacht. Mittlerweile bin ich in dieser Musik so zuhause, daß es keinen Unterschied macht.

Sierek: Dieses op.23 Nr. 5 von Schönberg...

Mittlich: ..der Walzer?

Sierek: ..ja, das wird oft als erste Zwölftonkomposition beschrieben, in der eine vollständige Reihe in Gestalt von Umkehrung und Krebs auftritt. Haben Sie das auch studiert?

Mittlich: Ja ich habe den ganzen Schönberg studiert.

Sierek: Es gibt da so eine Stelle, also es ist auf zwei Blättern notiert, und da gibt es eine Fermate, und die ist sehr praktisch, weil da kann man umblättern. Aber einige Takte später gibt es eine inhaltliche Cäsur...

Wittlich: Ich habe die Noten hier. Es gibt zwei verschiedene Ausgaben, die Hansen-Ausgabe, die ist besser als diese UE-Ausgabe hier. Ich weiß nicht welche Fermate Sie meinen...

Hier ist eine Fermate, und was meinen Sie mit dieser Fermate?

Sierek: Ja, sie steht hier nicht am Blattende. Ich hatte eine Ausgabe, bei der die Fermate genau an das Seitenende zu stehen kommt. Jetzt weiß ich natürlich nicht, wie Schönberg selbst das wirklich geschrieben hat, weil ich das Autograph nicht kenne.

Wittlich: Ja, aber was spielt das für eine Rolle?

Sierek: Weil ich habe keinen musikalisch inhaltlichen Sinn für diese Fermate gefunden, und ich dachte, daß Schönberg hier seinen versteckten Humor eingebaut hat, indem er schon antizipiert hat, wie ernst man sich als klassisch gebildeter Mensch dann mit diesen Zwölftonstücken quälen muß, und lacht sich da eins, weil hier eine Fermate steht, mit der man dann das bequem umblättern kann.

Wittlich: Also ich spiele den Schönberg auswendig.

Sierek: Natürlich, aber der optische Gag für die Analyse...

Wittlich: Also ich glaube, da trauen Sie Schönberg fast zuviel zu.

Sierek: Also das wäre dann eine musikwissenschaftliche Blüte, die entsteht, wenn sich ein reiner Theoretiker mit diesen Dingen beschäftigt, dem von der praktischen Seite einiges abgeht, wo anderes aber mit hineinspielt.

Ich habe dann auch eine Tonaufnahme davon, von Maurizio Pollini gehört, der über die Noten wie mit einer Nähmaschine drübergefahren ist, und das wollte mir dann überhaupt nicht als Intention Schönbergs einleuchten.

Wittlich: Er spielt den Schönberg ein bißchen seltsam, das finde ich auch nicht so optimal.

Sierek: Pollini spielt Schönberg, wie Glenn Gould Mozart.

Wittlich: Nur spielt Gould Mozart noch schneller..

Sierek: Gould hat gesagt, er hasse Mozart und spiele ihn deshalb so rasend.

Wittlich: Ja, aber daß Pollini Schönberg haßt, glaube ich nicht, nur, er spielt ihn so glatt, das ist alles so geglättet. Also mir gefällt das auch nicht.

Sierek: Na gut, dieses op.23 Nr. 5 ist so ein Schlüsselwerk. Oder Boulez macht eine Analyse, in seinem Buch: "Anhaltspunkte, Essays", Verlag Belser, Stuttgart Zürich 1975. (Französisches Original: Paris 1966), und er kreierte den Slogan "Schönberg ist tot", obwohl er sein Werk ja auch sehr stark verbreitet hat.

Mittlich: Ja, das war, weil er gefunden hat, daß Schönberg mit seinem seriellen Denken nicht weitergegangen ist. Er habe nur die zwölf Töne organisiert, sei aber formal ganz traditionell geblieben.

Sierek: Boulez hat sich das op.23 Nr.5 auch näher angesehen, darin aber keinen Krebs gefunden. Nur so am Rande...

Mittlich: Das interessiert mich, das würde ich gerne einmal lesen.

Sierek: Das war wieder für mich interessant, weil in diesem Fall jemand aus der Praxis Kommendem, bei der analytischen Bearbeitung eines Notentextes Fehler unterlaufen sind. Offenbar hat er das Stück nicht ganz zu Ende analysiert.

Mittlich: Boulez hat aber auch bei Strawinsky Fehler gefunden.

Sierek: Sie haben sich diese moderne Literatur angeeignet, was empfindet man da? Also Sie kennen aus der Klassik, aus der Romantik, all diese traditionellen Phrasierungen, die Kadenzten. Das lernen Sie ja auch verstehen mit dem Klavierstudium, weil ja immer die Kadenzten Phrasierungsabschnitte bilden. Und bei der atonalen Musik und bei der Zwölftonmusik ist diese Stütze nicht mehr gegeben, wonach man sich orientieren kann. Wie verarbeiten Sie das, oder war das überhaupt ein Irrtum der Klassiker, die formbildende Notwendigkeit der Kadenzten?

Mittlich: Irrtum? Das war der Stil. Aber, was Sie sagen, das ist natürlich genau die Schwierigkeit, die man hat, wenn man anfängt diese Musik zu spielen, daß man diese Musik doch sehr steif spielt. Also bei mir war es so, und ich sehe das jetzt an den Studenten, es ist genauso. Sie können eigentlich mit diesen gebrochenen.. also zerbrochenen Formen, und diesen Miniaturformen, wie sie bei Webern vorkommen, eigentlich garnicht umgehen, weil sie gewöhnt sind, Entwicklungen zu spielen. Und damit muß man längere Zeit leben, bis man das irgendwie wirklich verarbeitet.

Sierek: Wird man da als Interpret freier, weil das immerhin auch nicht mehr so stilistisch determiniert ist?

Mittlich: Aber ja, viel freier. Gut, der Notentext ist da, und der Notentext von Schönberg ist ja besonders präzise, wenn Sie schauen, was er da alles an Artikulation hereingeschrieben hat, da hat ja fast jeder einzelne Ton eine eigene Artikulation, aber

es ist trotzdem irgendwie, gerade diese op. 11 zum Beispiel, ist ja fast eine "Rubatomusik", das darf man ja garnicht so streng spielen.

Sierek: Verbindlich sind ja nur die Tonhöhen, und die Tondauern ein bißchen. Es ist ja zum Beispiel in dieser traditionellen Notation von der Agogik eines Pianisten nichts genau fixiert, das heißt, der "Nichtton" bleibt offen. Natürlich, wenn da eine Viertel- oder eine Achtelnote steht, gibt es eine Maximaltondauer, die diese Note haben kann. Aber jeder Pianist hat seinen eigenen Stil, wie er diese Note beendet, bevor die nächste anfängt, ..

Mittlich: ..das ist richtig..

Sierek: ..und da gibt es viele Nuancen, die gerade nicht in den Noten stehen.

Mittlich: ...die man garnicht schreiben kann. Aber der Gestus dieser Musik, zum Beispiel von op. 11, ist ja so ein romantischer expressiver, zum Beispiel das dritte Stück hat einen so expressionistischen Gestus, das ist ja drin in der Musik. Beim dritten Stück im op. 11 wechselt ja das Tempo eigentlich ununterbrochen. Das ist aber auch geschrieben von Schönberg. Das ist total flexible Musik.

Sierek: Wenn Sie sich das im Vergleich zu einer Chopin-Etüde vorstellen, können Sie da irgendwie die Empfindung charakterisieren, wenn Sie das spielen, was gibt es da für Unterschiede. Also bei romantischer Literatur, da denke ich mir, aha, Gefühl, Liebe, und Schwärmerei oder so. Und dagegen ist diese Zwölftonmusik, oder es muß noch garnicht zwölftönig sein, aber diese Gebrochenheit, die Tempowechsel, oder die Dynamikwechsel, heißt das, daß dieser Mensch da etwas gelitten hat seelisch?..

Mittlich: Ja, aber ganz sicher. Daß Schönberg da gelitten hat, glaube ich schon.

Sierek: ..aber heißt das, daß Chopin nicht gelitten hat?..

Mittlich: Doch, aber die Sprache war anders!

Sierek: ...oder kaschiert Chopin das und Schönberg legt es offen?

Mittlich: Nein, die Sprache war anders. Bach hat ja auch gelitten, nehme ich an, nur, auch seine Sprache war anders.

Sierek: Ja, Bach ist faszinierend, weil seine Stücke sagen eigentlich garnichts über seine subjektiven Gefühle.

Mittlich: Das ist richtig, das ist auch die Zeit, das ist eine andere Zeit. Aber das ist ja fast eine exhibitionistische Musik, also ich spreche jetzt wieder von Schönbergs op. 11, dem dritten Stück zum Beispiel. Das sprengt ja überhaupt alle Rahmen, das ist ja ein expressionistischer Aufschrei.

Also, der eine zeigt den Schmerz, der andere deckt ihn zu, verschiedene Therapien, könnte ich mir vorstellen, ..

Wittlich: ..für wen?

Sierek: ..für den Hörer. Also angenommen, jemand leidet seelische Not, und der eine Arzt setzt auf Schocktherapie, er sagt: "Es muß Kraft aus dem Patienten kommen", und ein anderer Arzt sagt: "Wir müssen sanft mit ihm umgehen, wir müssen ihn schonen." Wenn der Patient aber erfährt, daß er geschont wird, daß ihm die Bewältigung der gegebenen Realität nicht zugetraut wird, dann erregt er sich unter Umständen noch mehr.

Wittlich: Aber zum Beispiel bei Mozart, bei Don Giovanni, da gibt es doch auch Dinge drin, die einem das Blut gefrieren machen in den Adern...

Sierek: ..und durch unreife Interpretation oft untergehen. Oder zum Beispiel der musiktheoretische Knick ins Atonale bei Wagner, da ist irgendwann im Unterricht bei Angerer der Gedanke gekommen, daß wir erst mit der Erfahrung Schönbergs Wagner verstehen lernen.

Wittlich: Ja, das ist eine gute Erklärung.

Sierek: Es ist wie die Theorie des Gehens. Jeder Schritt ist ein hypothetisches Fallen, das durch das Aufdenbodensetzen des anderen Fußes wieder aufgefangen wird. Also man visiert eine Zukunft an, die man nicht kennt, und determiniert erst damit das Vergangene.

Wittlich: Ja das ist ein schöner Gedanke.

Sierek: Aber es gibt Musiker, die über eine gewisse Schwelle nicht kommen. Aber jene Instrumentalisten, die ich jetzt im Zusammenhang mit der "reihe" befrage, ich kann oft nicht einmal das Problem erklären...

Wittlich: ...inwiefern?

Sierek: ...daß sie sich für Neue Musik interessieren. das ist gut, aber warum interessiert sich jemand anders nicht dafür, warum sind das so wenige, die diesen Schritt tun. Ich versuche den Unterschied herauszufinden, zwischen den Hemmungen und den Beweggründen.

Wittlich: Das ist eine Frage, die ich mir auch stelle. Ich habe jetzt ein Kurzseminar in Graz gemacht, über Klaviernmusik des 20. Jahrhunderts, und da sind so zwanzig Leute dagewesen, Pianisten und Musikerzieher, die aber alle Klavier spielen. Und ich habe, vor allen Dingen, weil es mir sinnlos erschien, da trockene Daten und Lebensläufe vorzubeten, gesagt, ich spiele Ihnen jetzt etwas vor. Und ich habe gespielt: Schönberg und Webern Variationen, und die Alban Berg Sonate, und späte Liszt-Stücke,

und Strawinsky Serenade, und aus der dritten Sonate von Boulez, also ich weiß nicht was noch, Ligeti, also ich habe ihnen sehr viel vorgespielt, und sie waren so überrascht, weil sie haben so wenig gehört davon. Sie sagten, ja, wieso bekommen wir das denn eigentlich nicht? Wir bekommen so wenig Anregungen in diese Richtung. Also das 20. Jahrhundert wird ja auch immer noch in den Hochschulen, und sowieso in den Musikschulen, oder im Unterricht, den die Leute vorher haben, ... wenn es überhaupt behandelt wird, sehr am Rande behandelt. Es sind immer ein paar Wache dabei, die sich interessieren, die auch einiges kennen, aber im allgemeinen ist das Interesse gering. Wenn man es dann einmal so anspricht, daß man ihnen etwas vorspielt, dann kommt es schon, aber es wird eben wenig gemacht.

Sierek: Es ist auch eine Verzerrung da, was das "Elitäre" betrifft. Es kommt einem die Klassik, Mozart, Beethoven, es kommt einem heute selbstverständlich vor, weil man es überall hört. Diese Leute waren alle elitär, und nur im kleinsten Kreis bekannt. Und am Ende des 18. Jahrhunderts ist ein wichtiges Komponistenhandbuch herausgekommen, in dem Mozart nicht dringestanden ist. Da hat es ja Opernkomponisten gegeben, die über hundert Opern geschrieben haben. Ja, wenn er eben Hofopernkomponist gewesen ist, dann ist das schnell zusammengekommen. Da hat er den Stoff immer nur ein bißchen modifiziert, und das nächste Werk hinausgestoßen. Und Mozart hat eine Handvoll experimenteller Werke hinterlassen, die zu seinen Lebzeiten.. ja einmal aufgeführt wurden, ja und in Prag hat er einmal Erfolg gehabt mit Don Giovanni...

Wittlich: Ja, aber da hat er doch sehr großen Erfolg gehabt. Auch hier in Wien, mit der Zauberflöte, da hat er doch auch große Erfolge gehabt.

Sierek: ...aber das steht in keinem Vergleich zu dem, was seine Zeitgenossen als Erfolg bezeichnet hätten, denn deren Opern sind dann en suite gelaufen, während er immer nur ein paar wenige Aufführungen hatte. Das ist im Prinzip nicht anders als heute, wenn jemand gnadenhalber bei den Wiener Festwochen einen Opernauftrag bekommt. Jeder halbwegs bekannte Komponist unserer Zeit hat schon einmal einen solchen Auftrag bekommen.

Wittlich: Das Merkwürdige ist ja, daß dieser Bruch immer empfunden wird, daß die Ausbildung irgendwo bis 1910 geht, vielleicht 1920, wenn wir an Debussy denken, oder Bartok, aber dann findet irgendwann einmal ein furchtbarer Bruch statt, und weiter geht es nicht. Und wenn es bei jemand durch diesen Bruch im

breiten Ausbildungsangebot nicht weitergeht, dann würde ich sagen, hängt es doch sehr stark von seiner persönlichen Initiative ab. Also die Anstöße, auch von diesen offiziellen Instituten, sind doch relativ schwach. Jemand muß persönliche Initiative entwickeln. Das ist die einzige Möglichkeit, immer noch. Es ist bei Klavier besonders extrem. Es ist nicht so bei den anderen Instrumenten, die in die Orchester gehen. Die müssen schon, wenn man an das Rundfunkorchester denkt, die müssen mit modernem Repertoire auch irgendwie bekannt sein. Sie müssen ihre Orchesterstellen spielen können, sonst bekommen sie gar kein Engagement. Das ist sicher bei den anderen Instrumenten besser. Das Klavier ist besonders extrem auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und auf das 19. Jahrhundert fixiert. Und damit hört es sich schon fast auf.

Sierek: Die "reihe" ist gegründet worden, da haben sich zwei Komponisten, Kurt Schwertsik und Friedrich Cerha, also zwei Leute, die gleichzeitig Instrumentalisten waren und komponiert haben, zusammengetan, und ein Ensemble auf die Beine gestellt, für die Moderne Musik aus dem Ausland, die während des Krieges nicht gespielt wurde, nicht gespielt werden durfte. Das war eine einzigartige Situation, weil hier hat sich jemand, während der Arbeit der Erfüllung seines Auftrages, auch daran weitergebildet. Die Leute haben nicht gleich ihre eigenen Werke aufgeführt, sondern ausländische Kollegen aufgeführt, und daran viel gelernt. Und gerade bei Cerha sieht man jetzt durch seine Dirigententätigkeit und das unausgesetzte Werkstudium der anderen Komponisten, und da hat er sogar immer wieder Aufführungen von Werken seiner Schüler einstudiert und selbst dirigiert, diese unglaubliche Zusammenfassung alles Vorhandenen, unabhängig von einer qualitativen Einstufung, jetzt einen sehr reifen Komponisten zutage treten. Und die Möglichkeit einer solchen Entwicklung an dieser Ensemblearbeit blieb bis heute einmalig. Haben Sie da einmal in der "reihe" so probeweise gespielt, oder kam das plötzlich. Sind Sie mit Eröds Abgang nach Graz fix in das Ensemble gekommen?

Mittlich: Mein ich habe schon viel früher mitgespielt. Ich war ja noch Student. Das erst Mal mit der "reihe" gespielt habe ich 1963. Da war ich noch Student bei Cerha, in seinem Praktikum für Neue Musik. da hat er mich einmal genommen, wahrscheinlich, weil ich ganz geschickt war, und vor allem, weil ich so begeistert war. Und dann ist das wohl gut gegangen, und dann hat er mich immer wieder genommen. So hat das angefangen mit den Konzertieren der Neuen Musik.

Sierek: Hat es in Ihrem Leben auch einmal andere Interessen gegeben, die Sie vom unmittelbaren Klavierspiel ein bißchen abgelenkt haben?

Wittlich: Nein, das Klavierspiel war immer das Zentrale. Um gut Klavier zu spielen muß man viel üben, aber ich lese auch viel und mache die verschiedensten Dinge. Aber das Klavierspiel ist immer die zentrale Schiene im Leben.

Sierek: Welche Literatur lesen Sie den gerade?

Wittlich: Momentan lese ich etwas sehr Erbauliches: Das "Tagebuch einer musikalischen Reise" von Burney. Burney ist zu Mozarts Zeiten, und auch schon vorher, durch Europa gereist und hat mit einem unglaublichen Fleiß das Musikleben in Venedig, in Paris, und in Wien, und überall unglaublich lebhaft beschrieben. Das ist ein herrliches Buch, und zudem sehr informativ. Was lese ich noch? Von Schubert habe ich gelesen, dann habe ich gerade eine Picasso-Biographie gelesen, ja bunte Sachen. Das wechselt so...

Sierek: Ich kann jetzt all Ihre Buchtitel nicht durchsehen, aber es ist doch wesentlich mehr, als die "kleine Hausbibliothek".

Wittlich: Achso? Na, es sammelt sich eben einiges im Lauf der Zeit. In letzter Zeit habe ich vor allem sehr viel Musikalisches gelesen, auch weil ich eben diese Seminare mache, dafür sollte man doch etwas fundierteres Wissen haben.

Sierek: Sie unterrichten in Graz?

Wittlich: Ja, ich habe eine Klasse für Klavier-Kammermusik, seit neun Jahren. Das ist im zweiten Studienabschnitt. Das Klavierstudium umfaßt ja acht Jahre. Nach dem fünften Jahr macht man das erste Diplom, und dann gibt es eine Wahlmöglichkeit, also entweder man macht Klavier Solo weiter, oder man macht Klavier Kammermusik Repertoire, oder man macht Klavier Liedbegleitung. Also ich mache Klavier Kammermusik. Das Repertoire steht mir völlig frei, aber ich versuche natürlich ein ausgeglichenes Programm zu erarbeiten. das heißt, daß das 20. Jahrhundert ebenso präsent ist, wie die andere Musikkultur.

Sierek: Kommen da auch Anregungen von den Studenten?

Wittlich: Das passiert, aber doch relativ selten. Man muß immer die Anstöße geben. Aber wenn man die Anstöße einmal gegeben hat, das merke ich immer wieder, ist irgendwie eine Hemmschwelle auch überwunden. Sie fürchten sich ja auch. Sie fürchten sich, daß sie es nicht lesen können, oder, daß sie damit nichts anfangen können. Und eine andere Sache, die ist also wirklich katastrophal, aber das ist eben unsere Zeit, wenn sie mit einem Repertoirestück kommen, dann... meistens haben sie eine Tonkassette in der Tasche, das haben sie sich also angehört, oder auf

Compact Disc, das haben sie ich weiß nicht in wievielen Versionen gehört, das kennen sie. Und wenn ich ihnen irgendein Stück gebe, von dem sie noch keine Aufnahme gehört haben, dann sind sie hilflos. Das empfinde ich als furchtbares Dilemma. Ich habe es sehr gern, wenn man den Studenten etwas gibt, wo sie die Noten erst einmal lesen müssen, und die Musik selber aus dem Text herausholen müssen, und nicht sich eine CD solange anhören, und das damit sozusagen vorgekaut bekommen.

Sierek: Ist da der kreative Schritt, das Aneignen über das Notenbild wesentlich?

Wittlich: Natürlich!

Sierek: Und wenn die Vorlage von der Tonaufnahme kommt, dann wird das Ergebnis, das dann eigentlich eine Imitation ist, als hundertprozentig empfunden, wenn es genauso klingt wie die Aufnahme.

Wittlich: Ja, das ist ganz entsetzlich. Ja, dann ist eine Vorstellung garnicht gegeben. Diese Arbeit findet einfach nicht statt, die aber bei einem Musiker stattfinden sollte, finde ich.

Sierek: Sie haben gesagt 1985 haben Sie Ihre Unterrichtstätigkeit begonnen. 1985 hat es auch mit der "reihe" für Sie einen Schnitt gegeben. Hängt das zusammen, oder ist die Zeitgleichheit zufällig?

Wittlich: Nein, überhaupt nicht. Ich habe ja nicht nur mit der "reihe" gespielt. Anfangs habe ich nur kammermusikalisch mit der "reihe" gespielt. Dann habe ich auch solistisch in den "reihe"-Konzerten gespielt. Das war ja nicht so, daß man nur mit bestimmten Formationen ein Konzert gemacht hat, sondern es waren immer verschiedene Besetzungen. Einmal bedurfte das Programm größerer Besetzungen, ein andermal kleinerer kammermusikalischer Besetzungen, dann gab es Solistenstücke zwischendurch, und ich habe immer wieder und immer mehr solistische Sachen in der "reihe" gespielt. Und dann wurde ich auf Konzertreisen öfter gefragt, ob ich nicht für einen Soloabend kommen möchte. So haben sich andere Kontakte dadurch ergeben, für andere Konzerte, und ganz unabhängig von der "reihe".

Sierek: Und vor 1985 waren Sie also rein pianistisch tätig. Sind Sie da viel gereist, noch mehr, als die "reihe"?

Wittlich: Ja, sehr viel mehr.

Sierek: Ist das Ihr Traumberuf und Ihr Traumziel, das Sie da erreicht haben?

Wittlich: Eigentlich ja.

Sierek: Es gibt da einen Satz, der lautet: "Wenn Du Dein Ziel erreicht hast, dann sitzt Du in der Falle". Was fangen Sie mit dieser Aussage an?

Wittlich: Garnichts. In was für einer Falle soll ich sitzen? Ich habe mein Ziel nie erreicht, weil es gibt noch so viel zu lernen.

Sierek: Also ist Ihr Zielbegriff keine Sackgasse?

Wittlich: Überhaupt nicht. Manchmal denke ich, wenn ich zum Beispiel Stücke, die ich vor ein paar Jahren gespielt habe, jetzt wieder vornehme, da entwickelt sich etwas in einem, auch wenn man das Stück nicht spielt, komischerweise, irgendetwas geht vor sich, ich weiß nicht was es ist. Es ist für mich ein Wunder, eines der wunderbaren Dinge in diesem Beruf, da passiert etwas, und nach ein paar Jahren nimmt man das Stück wieder heraus und spielt das total anders, und dann denke ich mir, um Himmels Willen, wie konnte ich nur diese musikalischen Zusammenhänge damals nicht begreifen. Und deshalb denke ich, wenn ich jetzt zum Beispiel ein Stück lerne, und das nach fünf Jahren spiele, würde es mir wahrscheinlich genauso gehen. Und deshalb, das mit der Falle? Ich hoffe, daß die noch nicht zugeklappt ist...

Sierek: ...für den Protagonisten.

Das beeindruckt mich, wenn Leute wie Sie, sagen, daß da keine Falle ist, sondern sich der Zielbegriff erweitern muß.

Wittlich: Naja, wenn man sich ein Ziel setzt, zum Beispiel, ich will einen Baum pflanzen, ich will ein Haus bauen und einen Sohn zeugen; und wenn das gemacht ist, ja ich weiß es nicht, das klingt vielleicht blöd, oder wenn man sich sagt... wenn man sich materielle Ziele setzt, und diese dann erreicht hat, ich weiß nicht, was dann passiert? Sie sind dann greifbar als erreichtes Ziel. Aber als Musiker lernt man ja überhaupt nie aus, das ist nie zu Ende.

Sierek: Dann liegt der springende Punkt im Immateriellen der Ziele, in der Entsagung des zuwenig Abstrakten.

Wittlich: ...könnte ich mir vorstellen. Ich lerne auch von meinen Studenten so viel. Jede Woche, wenn ich nach dem Unterricht nach Wien zurückfahre, dann habe ich, ich weiß nicht wieviele Dinge, von denen ich denke, daß ich darüber noch nicht genug weiß, und mit denen ich mich befassen will - deshalb liegen hier auch so viele Bücher -, ja es gibt immer etwas zu lernen.

Sierek: Das ist sehr schön, ich beneide die Lehrer darum.

Wittlich: Wieso?

Sierek: Weil man als Lehrer so unbemerkt lernen kann, wenn man will. Die Studenten tragen ja auch etwas an einen heran.

Wittlich: Aber wie! Das hat Hauser auch immer gesagt: Das meiste hat er von seinen Studenten gelernt.

Ich habe auch sehr spät angefangen zu unterrichten. Das ist vielleicht auch etwas Gutes. Also, wenn jemand mit Fünfundzwanzig anfängt zu unterrichten, besteht vielleicht die Gefahr, daß er dann in irgend so eine "Mühle" kommt, und daß sich alles immer wiederholt, und daß eine Müdigkeit bis zu einem Zynismus vielleicht sich entwickelt. Das sieht man natürlich auch bei manchen Kollegen.

Sierek: Das trifft das ganze Schulsystem, denn wenn Sie im Gymnasium unterrichten wollen, müssen Sie ja mit Fünfundzwanzig beginnen, oder mit Zwanzig. Das heißt, daß dort mit großer Wahrscheinlichkeit Lehrer anzutreffen sind, die vom eigentlichen Leben noch nicht viel wissen.

Wittlich: Vielleicht ist es auch schwieriger als Gymnasiallehrer kreativ zu unterrichten.

Sierek: Um das Beispiel noch einmal herzuzunehmen, das Sie zur Zielfrage von vorhin gebracht haben: Ein Ziel wäre die Familie, ein Haus bauen, Kinder... für viele Eltern kommt irgendwann der Zeitpunkt, an dem sich ihre Kinder von zuhause unabhängig zu machen beginnen, sich eigene Interessensgebiete wählen, in welchen sie sich gegenüber einer Konkurrenz von Gleichgesinnten zu behaupten hoffen. Ist diese Interessensphäre die Musik, dann trifft man diese jungen Menschen in Musikhochschulen wieder...

Wittlich: Ich glaube, meine Situation ist durch einen doch ziemlich chaotischen Lebenslauf, eine andere. Ich bin nicht in einer Familie aufgewachsen, weil sie ausgerottet wurde, als ich noch ein Kind war. Das hat sicher auch eine gewisse Bedeutung.

Sierek: Haben sich da andere Bezugspersonen angeboten für Sie, oder haben Sie ganz einfach niemand vermißt?

Wittlich: Vermissen tut man es wahrscheinlich erst sehr viel später. Der Elan, den man hat, wenn man ein bestimmtes Interesse hat, ich weiß nicht, wie es gehen würde, oder gegangen wäre, zum Beispiel bei mir persönlich, wenn ich nicht diesen musikalischen Wunsch gehabt hätte, diesen Druck bei mir selber, daß ich nur das wollte, und nichts anderes, ich weiß nicht, wie es dann geworden wäre. Es wäre sicher viel schwieriger geworden.

Sierek: Gibt es in der Zeit, die Sie mit der "reihe" verbracht haben, irgendwelche Schlüsselereignisse, oder besonders schöne Erlebnisse?

Wittlich: Ja, besonders schöne Konzerte gab es immer wieder.

Sierek: Eugenie Altmann und Rolf Eichler haben über diese Konzertreise nach Östersund im Juli 1975 mit großer Begeisterung berichtet, bei der Sie auch mitgeflogen sind.

Das fanden sie so eindrucksvoll. Natürlich geht es in erster Linie um die Musik, aber dieser gecharterte Düsenjet, das war doch sehr beeindruckend, so etwas erlebt man nicht alle Tage.

Wittlich: Da waren die Begleitumstände des Konzertes so schön. Also diese Reise mit dem Jet hinauf nach Östersund, das war sehr schön, und auch dieses ganze Östersund war ein seltsames Erlebnis, weil wir im Juli dort waren, in der Mitternachtssonne. Haben die beiden das auch erzählt?

Sierek: Ja, durch das Nordfenster hat um 21 Uhr die Sonne auf das Podium geschienen.

Wittlich: Ja ja, ich erinnere mich, ich hatte dann zufälligerweise nach dem Konzert eine Begegnung mit einer ehemaligen Internatskollegin von mir, die dorthin geheiratet hat. Sie hat mich zu sich nach Hause eingeladen, sie wohnte ein bißchen außerhalb von diesem Östersund, in einem wunderhübschen kleinen Haus mit Blick auf den See. Und dann saßen wir an einem riesigen Fenster, und es wurde so ganz ganz langsam, ich glaube, es war so halb Zwölf Uhr Nachts... es fing an zu dämmern. Es wurde so ein bißchen - endlich einmal... wir waren ja auch totmüde nach dem Konzert - und es wurde so ein bißchen dunkel, und es war so angenehm irgendwie alles, und es war halb dunkel; und ich bin dann nach Hause gegangen, und als ich im Hotel war, wurde es wieder hell, knallhell! Ich war völlig verzweifelt, wußte nicht was ich machen sollte. Dann habe ich im Kleiderschrank eine Decke gefunden, und über die Sonne - die schien in mein Fenster hinein - und dann habe ich die Decke mit List und Tücke irgendwie mit diesem Fenster verknötet, um die Sonne draußen zu lassen. Das war schon etwas sehr Eigenartiges. Aber sehr schön war natürlich auch unsere Amerikatournee, das war auch fabelhaft. Drei Wochen Amerika, das war auch eine tolle Sache.

Sierek: Da gab es auch so ein Erlebnis, nach gut besuchten Konzerten in den Colleges kamen Sie nach Chicago, dort wurde in

einem großen Saal gespielt, den ein reicher Gönner für einen Abend gekauft hatte. Dann waren mehr Mitwirkende auf der Bühne, als Besucher im Zuschauerraum..

Mittlich: In Chicago, ja, und ich hatte einen weißen Flügel mit goldenen Verzierungen, der besser in eine Cocktailbar vom Hilton Hotel gepaßt hätte. In Kalifornien waren die Konzerte sehr schön. Ich denke auch gerne an ein Konzert in Budapest, im Saal des Franz Liszt Konservatoriums, ein wunderbarer Jugendstilsaal mit hervorragender Akustik. Unvergeßlich ist mir die Suite von Schönberg, die wir dort gespielt haben.

Die Reisen mit der "reihe", mit den Musikern, waren immer etwas Besonderes, weil das doch eine sehr angenehme Gesellschaft war, sehr ausgesucht sympathische gute Leute.

Sierek: Die Organisation der "reihe" hat ja System gehabt, das sind nicht irgendwelche Musiker gewesen, dann auch die Initiatoren, die selbst komponiert haben, das Repertoire jedoch selten mit eigenen Kompositionen angereichert haben. Aus allen Orchestern Wiens sind die besten und engagiertesten Musiker bezogen worden. Es ist ja schon eine Hürde für sich, in eines dieser Stammorchester zu kommen. Die ausgewählten Musiker stechen auch durch ihr schier unerschöpfliches Engagement hervor. Eugenie Altmann zum Beispiel, hat noch in einem dritten Orchester gespielt, und zusätzlich einen Haushalt geführt. Es ist ein großes Rätsel für mich, wie so etwas zustande kommt, wahrscheinlich durch gute Zeiteinteilung.

Mittlich: ja, durch Organisation. Aber der Meister, oder die Meisterin der ganzen Organisation, war natürlich Frau Professor Gertraud Cerha. Weil sie ja jahrelang die Koordination der ganzen Proben gemacht hat. Das war manchmal zum Verzweifeln, wie man diese Leute aus den fünf Orchestern.. wie man für die Proben Zeit finden sollte, und dann noch für die Reisen. Das war ja wirklich oft ein Geniestreich von ihr, wie sie das geschafft hat. Aber da sind ja auch oft genug Katastrophen passiert, daß plötzlich einen Tag vor der Reise irgend ein Musiker nicht fahren konnte, weil in seinem Stammorchester jemand krank geworden ist, und er unbedingt bleiben mußte. Solche Katastrophen sind ja auch passiert.

Ich kann mich erinnern an ein Konzert, in Innsbruck war das, da haben wir gespielt, Stockhausen Kreuzspiel. Wir haben das hier geprobt, es war alles wunderbar, Klavier, Bläser... also ich saß mit dem Rücken zum Publikum, und mir gleich vis a vis das Schlagzeug. Und wir haben probiert, und alles war in Ordnung, wir fahren nach Innsbruck. Und am Abend gehe ich auf die Bühne, und sehe einen Schlagzeuger, den ich nie gesehen habe, nie gesehen. Ich dachte, ich wäre geistesabwesend oder was. Und dann nachher wurde ich aufgeklärt, daß unser Schlagzeuger Militärdienst hatte und dort unabkömmlich war. Es war irgendwie nicht gelungen Urlaub zu bekommen für dieses Konzert, und im letzten Augenblick ist ein anderer Schlagzeuger eingesprungen. Er hat seinen Part quasi vom Blatt gespielt, und das fabelhaft gemacht. Und es war aber alles so turbulent, die ganze Reise, und dann kommt man an und hat kaum Zeit zu probieren, und zu reden schon garnicht, und so weiter, und man geht auf die Bühne und spielt. Ja, solche Sachen sind auch passiert.

Sierek: Haben Sie von der Innsbrucker Kulturwoche noch irgendwelche besonderen Erinnerungen?

Mittlich: Oh ja, damals waren wir ja öfter dort. Das war eine sehr gute Initiative, doch, das war sehr schön.

Sierek: 1969 war noch eine Besonderheit, und zwar in der Weise, daß sonst immer nur eine Kunstsparte pro Jahr stattgefunden hat: Musik, Bildende Kunst, oder Literatur. Viele österreichische Künstler, die noch heute bekannt sind, waren dort.

Mittlich: Ja, Gerhard Rühm zum Beispiel, war auch dort.

Sierek: 1969 sollte es ein besonders offener Event sein, und es waren alle drei Kunstsparten gleichzeitig in Innsbruck vertreten. Es war aber dann zugleich die letzte Jugendkulturwoche in Innsbruck, weil sich einige Künstler und der Musikologe Dr. Konrad Boehmer zusammengeschlossen haben, um gegenüber den Politikern Kritik an der Organisation zu formulieren.

Mittlich: Ich erinnere mich nicht an Details, ich erinnere mich nur, daß es Skandale gab, ich glaube, mit Rühm, und mit dieser ganzen Gruppe gab es irgendwelche Geschichten. Sie haben sich irgendwelche Dinge geleistet, die dann dem offiziellen Innsbruck nicht sehr gefallen haben. Die offiziellen Veranstalter fühlten sich irgendwie skandalisiert.

Sierek: Also was die Musik betrifft, da hat es eine Jury gegeben, in der auch Friedrich Cerha mitgewirkt hat, und das war auch einer dieser Momente, in denen er sich für Ideen anderer interessiert gezeigt, und eingesetzt hat.

Wittlich: Er hat sich immer für andere interessiert. Ich würde sagen, er hat sich für Musik interessiert.

Sierek: ..und damals war man so offen, und da hat ein junger Experimentalkomponist, ein Autodidakt, Giselher Smekal, er hat ein Stück eingereicht: "Orbit Nr. 1" für Bowlingkugeln, also er hat die Takteinsätze durch das Abstoßen und Empfangen von Bowlingkugeln geregelt, und damit die autoritäre Orchesterstruktur mit dem Dirigenten an ihrer Spitze einmal zur Diskussion stellen wollen, wenn ich mich recht an die Werkbeschreibung erinnere. Cerha hat das mit großem Spaß aufgeführt.

Bei der Eröffnung dieser Jugendkulturwoche hat mit einigen anderen jungen Männern, die eigentlich garnicht eingeladen waren, Smekal ein ungeübtes, aber beherztes Manifest verlesen, das er mit den Worten: "Wir haben hier Wichtigeres zu besprechen" eingeleitet hat. Die strenge Hierarchie der politischen Rangordnung auf der Rednerliste ist damit unterbrochen worden. Nach dieser Ansprache hat es ein Theaterstück gegeben, da ist Gerhard Crepaz auf die Bühne gesprungen und hat mitgespielt, wollte mitspielen - das hat Dieter Kaufmann erzählt, der selbst auch dabei war. Diese Autoritätsstrukturen, die eigentlich aus ihrer Notwendigkeit heraus nicht diskutiert werden, haben sich verschoben. Die traditionelle Ordnung, die sich neuen Impulsen öffnen wollte, ist damals völlig zusammengebrochen.

Wittlich: Ja, das waren die sechziger Jahre, wunderbar!

Sierek:, aber es hat Plenarsitzungen der Künstler unter dem Vorsitz von Dr. Konrad Boehmer gegeben, in denen neue Regeln der Beziehung zwischen Kunst und Politik ausgearbeitet wurden. Das Resultat war: Dr. Boehmer ist nach Holland ausgewandert, die Innsbrucker Jugendkulturwoche wurde eingestellt.

Was ich an Leuten wie Cerha bewundernswert finde, ist, wie sie alle Zeittendenzen stationär überdauern, nicht indem sie sich beeinflussen ließen und ihrer Einstellung untreu würden, nicht aber auch, indem Sie ignorant wären, um über das nächstbeste Hindernis zu stolpern.

Und 1986 hat er dem Musikfest "Österreich Heute" seinen großen Österreichischen Staatspreis gestiftet.

1987 führt der Verein "Die Reihe" ganz junge Talente, auf dem Podium des traditionsreichen Wiener Konzerthauses ein. Das Interview mit Friedrich Cerha steht ja noch aus. Darauf bereite ich mich ja jetzt erst vor, auch durch Sie. Er hat eine vollkommen gleichmütige Lebenseinstellung, das zeigt die Wahl seiner Sujets, beginnend mit den "Rubaiyat des Omar Khajjam", macht ihn prädestiniert zur völlig unbewegten Darstellung schreienden Unrechts im "Verzeichnis", das die Würzburger Hexenverbrennungen dokumentiert, läßt einen die unveränderlich vorherbestimmte Dynamik gesellschaftlicher Massenbewegungen und äußerlich scheinbar unmöglichen individuellen Einfluß darauf, ohne daran zu verzweifeln, in der Oper "Netzwerk" erkennen, und stellt in der Vertonung des "Baal" den Einzelmenschen zur Schau, der glaubt, sich zu retten, indem er sich selbst ins Zentrum seiner Interessen stellt - noch dazu in Gestalt eines Künstlers -, und nach erfolgversprechenden Anfängen einer materiellen Karriere tragisch endet, ohne Anteilnahme selbst teilnehmendster Menschen. Im "Rattenfänger", dem Schlüssel gesellschaftlicher Entwicklungsvorgänge, dem Werk, dem er den größten Teil seiner absoluten Schaffenskraft widmete, liegen nun all diese Teilaspekte und Charakterausprägungen in der historisch typischen Standardkonstellation vor. Von nah und fern zugleich betrachtet erfordert es vom Komponisten höchste Objektivität, eine Haltung, unpolitisch und omnipolitisch zugleich, der bisher das große Publikum, welches nach einem Köder lechzt, nicht gerecht wurde. Die große Frage für mich ist, woher hat Friedrich Cerha seine Ambition fürs Komponieren genommen? Wenn alles so gleichgültig ist, wäre es da nicht bequemer nichts zu tun?

Wittlich: Fragen Sie ihn, das ist eine gute Frage.

Sierek: Und für Sie trifft natürlich dasselbe zu, Sie sagen, Ihr Beweggrund ist das Interesse an Neuer Musik.

Klassische Musik zum Beispiel, ist für viele bereits etwas Vertrautes, damit Konkretes, sagen wir, wenn man hereinkommt, steht es schon auf dem Tisch, wie diese Keksdose, das ist konkret, dafür kann ich Interesse zeigen. Und ich kann mit großer Wahrscheinlichkeit vorhersagen, daß zum Beispiel Kinder an Keksdosen großes Interesse finden. Das Bedürfnis ist nicht individuell. Aber warum interessiert sich jemand für etwas Neues, etwas Zukünftiges?

Wittlich: Also ich würde die Frage umdrehen, und zurückfragen: Warum interessiert sich ein Musiker nicht für das, was heute gemacht wird? Das ist mir rätselhaft. Gut, auf unseren Schultern lasten Jahrhunderte von einer unglaublich riesigen, herrlichen Vergangenheit. Aber wie man als Musiker heute lebt, und sich nicht umschaute, was heute gemacht wird, ist schwer verständlich. Als Musiker kann man doch nicht sagen, man lebt nur von 1750 bis 1910. Ich finde das unbegreiflich!

Sierek: Hat das vielleicht auch mit der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler zu tun, daß ein Lehrer, wenn er sein Fachgebiet beherrscht, das seinen Lebensunterhalt trägt, sich aus ökonomischen Gründen nicht mehr umsieht, was es Neues gibt?

Wittlich: Das ist sicher die Realität in manchen Fällen, so eine Einstellung ist eigentlich grauenvoll.

Sierek: An der Musikakademie hat nach dem Krieg Josef Marx als traditionell orientierter Kompositionslehrer gegolten.

Wittlich: Cerha hat bei ihm studiert.

Sierek: Später ist Karl Schiske gekommen, er war offen, während Josef Marx Neuerungen gegenüber verschlossen geblieben ist.

Wittlich: Er hat sich vielleicht bedroht gefühlt von einer neuen Sprache, von einer neuen Zeit aus was für Gründen auch immer, die von ihm einen Schritt erfordert hätte, den er nicht mehr machen wollte.

Sierek: Bewerten Sie auch die kompositorische Qualität der modernen Musik, die Sie gespielt haben, oder bleiben Sie ihr gegenüber neutral?

Wittlich: Nein, neutral ist es niemals. Natürlich hat man zu jedem Stück, je mehr man daran arbeitet, je besser man es kennt, eine mehr oder weniger starke persönliche Beziehung. Und je besser das Stück ist, das merkt man dann mit der Zeit, ein desto stärkeres Engagement entwickelt sich.

Sierek: Wenn man jetzt Schönberg hernimmt, der auch extrem sperrige Stücke geschrieben hat, da muß man natürlich besonders hart daran arbeiten. Kann man da annehmen, wenn es einem besonders schwerfällt, sich mit einem Stück zu identifizieren, daß es einem dann in der Folge besonders ans Herz wächst?

Wittlich: Ja. Anfangs ist es furchtbar schwer gewesen, aber man hat irgendwie das Gefühl, es lohnt sich. Zum Beispiel hat Cerha ein Stück für mich geschrieben, das habe ich vor drei Jahren uraufgeführt. Das kommt mir auch immer näher, und es verwandelt sich auch irgendwie, und ich merke, es wird allmählich zu meinem musikalischen Eigentum.

Es hat viele Konzerte mit der "reihe" gegeben, und eigentlich waren die "reihe" Konzerte immer etwas Besonderes, schon diese ganze Arbeit mit Cerha, dieses gründliche Probieren, und mit den anderen Musikern umzugehen, die immer so engagiert waren und eine so gute Einstellung zu dieser Art von Musik hatten. Das war auch schon eine ganz besondere Erfahrung. Das merke ich jetzt, wo wir nur noch so wenig Konzerte mit der "reihe" machen, was das für eine wirklich besondere Erfahrung war.

Sierek: Und Ihre Solo-Engagements?

Nittlich: Oh ja, ich war in den siebziger Jahren, als es so viele Festivals für Neue Musik gab, viel unterwegs. In Frankreich gab es dieses schöne Festival de Royan. Das war das damals prominenteste Festival für Neue Musik, in Südfrankreich. Das war ein wunderbares Festival für Neue Musik, mit einem großartigen Publikum, das sehr lebendig war. Das waren sehr schöne Konzerte. Aber eine besondere Erfahrung mit der "reihe" war zum Beispiel ein Konzert - das ist wirklich Ur-lange her - 1967, vor dem Mai 1968 in Paris, als sich alles verändert hat, da haben wir die "Aventures" von Ligeti gespielt, und hatten ein einmaliges Publikum, es war noch irgendwie so dieses alte Pariser Elite-Publikum mit einem unglaublich wachen Interesse. Die sind diesem Konzert gefolgt, mit einer Lebhaftigkeit, die ich später selten mehr erlebt habe.

Ich war neben der "reihe" eher solistisch unterwegs, war viel in Deutschland, und eben sehr viel in Frankreich, und in Italien. Jetzt fahre ich wieder nach Venedig, zu einem Festival im Juli, mit einem solistischen Programm. Das findet am dreizehnten Juli statt, in Teatro Fenice. Da mache ich ein Programm mit der Berg-Sonate, dann spiele ich ein Stück von einem venezianischen Komponisten, dann ein Schönberg op.11, nach der Pause Cerha, "Netzwerk Phantasie" - das Stück, welches er für mich geschrieben hat -, und zum Schluß Ligeti, "Musica Ricercata", ein besonders schönes Klavierstück.

Sierek: Alles Gute für Ihren Auftritt, und danke für das Gespräch.

Es war 1960, in einem Stück von Penderecki, wo ich mit geliehenem Frack und weichen Knien zum ersten Mal auf Einladung von Fritz Cerha zusammen mit Marie Therese Escribano gesungen habe. Sie war damals wirklich unglaublich gut, vor allem mit Ihrem "Pierrot lunaire". Das Stück hat sie dann, sehr zum Schmerz von Cerha's, also mehr von Frau Professor Cerha, mit Pierre Boulez aufgeführt. Also mein erster Auftritt war dieser Penderecki, da habe ich gerade meine Reifeprüfung an der Akademie bei Erik Werba hinter mir gehabt, als Zweiundzwanzigjähriger, und habe sehr bald darauf - ich glaube, es war 1961 - die Serenade von Schönberg bei ihm gesungen. Und zwar ist die Serenade ein virtuoses Stück für sieben Soloinstrumente, wobei Eugenie Altmann und Rolf Eichler auch dabei waren. Es waren dann noch einige andere, zum Beispiel Viktor Redtenbacher - er hat die erste Geige gespielt -, der auch von der Stunde Null der "reihe" an dabei war, dann Fritz Hiller, ein genialer Cellist, der nach wie vor den Wiener Symphonikern angehört, und Josef Plichta, der Baßklarinette gespielt hat, der leider schon gestorben ist, dann der Gitarrist Konrad Ragossnig, nach wie vor Professor für Gitarre in Basel, er hat einen großen Namen als Gitarrevirtuose und Pädagoge. Also es war wirklich eine Gruppe von Leuten, die dieses unglaublich schwere Stück von neun Sätzen gespielt haben, dessen mittlerer Satz - nämlich der fünfte - ein vertontes Sonett von Petrarca ist, für Bariton. Und das habe ich damals von Eberhard Waechter geerbt, der erstens geglaubt hat, es steht nicht dafür, zweitens, es sei ihm zu tief. Und dann wurde Cerha auf mich aufmerksam. Ich habe das damals studiert, mit Ivan Eröd als meinem Korrepetitor, mit dem ich mittlerweile weitschichtig verwandt geworden bin. Seine Frau ist die Schwester meiner Schwägerin. Wir haben dann auch in Rahmen der "reihe" viel miteinander musiziert. Um aber bei der Serenade zu bleiben, sie war von Cerha erstmalig nach dreißig Jahren wieder aufgeführt worden, nachdem das Stück in der ganzen Zeit seit den dreißiger Jahren für unspielbar gegolten hat, und man diese sieben virtuoson Solisten nicht zusammengebracht hat, die diese frei atonale Geschichte, die vor Witz und Einfällen sprüht, hätten spielen können. Diese Serenade hat einfach alles. Da gibt es einen atonalen Ländler drin, den zum Beispiel das Cello spielt.

Also Lautmalerei bis in die konkretesten Figuren der Volksmusik hinein, aber atonal. Und nur dieses vertonte Petrarca-Sonett ist eine reine Zwölftonreihe, die in verschiedenen Umkehrungen wiederkehrt, und die trotzdem unglaublich sangbar ist. Damals war Friedrich Cerha eigentlich derjenige, der mir durch die Mitarbeit beim Ensemble, das Tor zur Musik des 20. Jahrhunderts geöffnet hat. Es hat dann auch einen angenehmen Nebeneffekt gehabt, indem ich der einzige war, der diese Materie beherrscht hat, sodaß ich dann überallhin vermittelt worden bin, wo die Serenade aufgeführt worden ist. Ich bin mit der "reihe" herumgeschickt worden. Es hat dann noch ein zweites Stück gegeben, das war die Ode an Napoleon von Schönberg. Das ist ein aufregendes Stück für konzertierendes Klavier - es hat einen sehr schwierigen Klavierpart - und Streichorchester, und einen Lord Byron-Text, eine Ode, eigentlich ein Kampflied auf Napoleon, das Schönberg aber auf Hitler gemünzt hat. Das war auch eines der Stücke, die ich einstudiert hatte, und mit dem ich überall herumfahren durfte. Ich wurde eingeladen, nach Graz und ins Ausland. Überall wo die Ode an Napoleon gerade gespielt werden sollte, wurde ich hingehievt. Ich hatte auch die Ehre, Cerha's "Netzwerk", das damals noch "Exercises" hieß, aus der Taufe zu heben. Ich habe es in der Kassenhalle der Zentralsparcasse gesungen. Das war glaube ich die Uraufführung, und da waren noch zwei Sprecher dabei. Mit diesem Werk hat er mich nach Hilversum mitgenommen, und eine Aufnahme mit dem niederländischen Rundfunk gemacht. Ein weiteres Konzert gab es davon auch in Utrecht, und eines in Harlem, und dann habe ich es nach Jahren im Theater an der Wien in der szenischen Fassung als "Netzwerk" wiedergesehen.

Sierek: Was die Intonation atonaler Musik betrifft, worin besteht für den Sänger der Unterschied zu den tonalen Stücken?

Kummer: Die Intonation ist so wahnsinnig wichtig, weil jeder gesungene Ton eine Funktion gegenüber den Instrumenten hat. Das ist bei der tonalen Musik jedem Laien gleich auffällig, wenn man da daneben liegt, das ist klar, aber bei der atonalen Musik lebt das Stück unter Umständen erst durch diese spezielle Klangfarbe, die sich ergibt, wenn alle den richtigen Ton produzieren. Und deswegen war Fritz Cerha enorm dahinter - er hat ein unglaublich gutes Ohr -, um den Klangcharakter zu reproduzieren, der in den Noten gestanden ist. Es gibt, und das wissen alle Künstler, auch jene, die eben Bühnenpersönlichkeiten sind, und bei denen man nicht jeden Ton auf die Waagschale legen darf, bei der kammermusikalischen Besetzung in der Neuen Musik, eine solche Nachlässigkeit nicht.

Denn da kommt es eben darauf an, daß zum Beispiel die Singstimme einen Halbton über der Flöte liegt, und sich die Stimmen reiben, sonst kommt das nicht zustande, was sich der Komponist dabei gedacht hat. Dabei hatte ich meine Schwierigkeiten.

Ich bin kein ungeheuer musikalischer Mensch, habe schon gar kein absolutes Gehör, habe aber sehr profitiert von der stupenden Musikalität Ivan Eröds, der diese Stücke mit mir studiert hat, und dem ich sehr sehr viel dabei verdanke. Also Friedrich Cerha konnte sich seines prominenten Korrepetitors rühmen, der später Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz geworden ist, und bis heute als Kompositionsprofessor an der Wiener Musikhochschule unterrichtet. Sein Weg war damals eigentlich schon ahnbar.

Sierek: Wie hat bei Ihnen das Interesse für Musik begonnen, im Zusammenhang auch mit Ihrer Schul- und Berufsausbildung?

Kummer: Ich habe 1956 in Krems a.d. Donau maturiert und habe dort einen jungen Musikprofessor gehabt, der mittlerweile zum harten Kern der Wiener Komponisten gehört, nämlich Horst Ebenhöf. Horst Ebenhöf war damals frischgebackener Musikpädagoge, und hat mich so sehr für die Musik begeistert, daß ich in Musik maturiert habe, was damals nicht unbedingt Usus war. Ich habe in Latein, Mathematik und Musik maturiert. Er hat auch einiges ins Werk gesetzt, hat mit uns öffentlich Opern aufgeführt, wobei er den Klavierpart als Ersatz für das ganze Orchester bestritten hat, sehr virtuos, und von dort aus auch dirigiert hat. Ich habe ihn dann in Wien wieder getroffen und wir sind gute Freunde geworden. Er war ein Anstoß. Der zweite Anstoß kam aus einer ganz anderen Ecke, nämlich aus der Familie selber, und durch Franz Burkart. Er ist Gründer der Musikschulen der Stadt Wien, selbst langjähriger Professor für Harmonielehre und Komposition am Konservatorium der Stadt Wien gewesen. Und er war mein Onkel, der Bruder meiner Mutter. Und er hat mich als jungen Burschen zu Hans Gillesberger gebracht. Hans Gillesberger leitete damals die Singakademie und den Wiener Kammerchor. Und als ich nach Wien gekommen bin, hat er mich unter seine Fittiche gesteckt, und Gillesberger hat mich sehr bald in seinen Wiener Kammerchor hineingenommen, und ab da ist es wie von selber gegangen. Da war ich Meunzehn. Ich habe nie einen Gesangslehrer von Angesicht gesehen, und die Kollegen im Kammerchor waren alle auf der Akademie und haben mich bekniert, ich solle dort einmal bei Erik Werba vorsingen, und das würde schon gehen, und so war es dann auch. Ich habe Werba ein Lied vorgesungen, und er hat mich in seine Klasse genommen, via Aufnahmeprüfung, hochhoffiziell.

Das war neben meinem Medizinstudium, wobei ich programmgemäß im Jahr 1960 die Reifeprüfung gemacht habe. Und 1958 waren wir noch in Brüssel auf der Weltausstellung als seine "Aushängeschild"-Schüler zusammen mit der jungen hochdramatischen Sängerin Gundel Jabornig. Wir haben da also Schauunterricht in dieser berühmten Dependance der Wiener Musikakademie gemacht, im österreichischen Pavillon, wo in einer schalldichten Glaskabine mit einer damals hochmodernen akustischen Anlage Unterricht betrieben, und mit Lautsprechern einer Stereoanlage den vorbeifließenden Weltausstellungsbesuchern dargeboten wurde. Das war dann meine Zeit mit Erik Werba, mit dem mich vieles auch nachher noch verbunden hat, weil wir auch nachher noch viel miteinander musiziert haben. Das Musikmachen ist dann weitergegangen mit meinen beiden Standbeinen Fritz Cerha und Rene Clemencic. Das waren die beiden Extreme der Musikpraxis in Wien, die ganz alte und die ganz neue Musik, und dort waren eben meine Marktlücken zu finden, die ich neben dem Medizinstudium habe ausfüllen können.

Sierek: Und wie ist während all dem das Medizinstudium verlaufen?

Kummer: 1962, also nach sechs Jahren habe ich das Medizinstudium regulär beendet, daraufhin habe ich den Präsenzdienst beim Bundesheer abgeleistet, und mußte einmal vom Bundesheer auf ministeriellen Bescheid für fünf Tage abrüsten, weil ich mit der "reihe" nach Paris fliegen mußte. Und da kein Soldat des österreichischen Bundesheeres ohne Heeresbefehl ins Ausland fahren darf, mußte ich für fünf Tage auf oberste ministerielle Anordnung abrüsten und alles zurückgeben. Und als ich aus Paris wieder zurückgekommen bin, habe ich alles wieder ausgefaßt, und meinen Präsenzdienst fertiggemacht. Auch in der Zeit habe ich munter drauflos gesungen, und habe in dieser Zeit einige Konzerte mit Rene Clemencic gemacht, und auch mit Fritz Cerha in alter Musik. Mit seiner "Camerata Frescobaldiana" kann ich mich an wunderschöne Konzerte im Kuppelsaal des oberen Belvedere erinnern. Und Cerha war für mich auch Inbegriff unbefangenen Musikantentums, als ein Mensch der in der Wiener Schule des 20. Jahrhunderts zu Hause ist, und eine Bratsche streicht, die ihresgleichen sucht, und Barockmusik spielen kann. Also Fritz Cerha und seine Frau waren für mich schon ganz bestimmte Wegweiser und Orientierungspunkte in meiner Jugend.

Sierek: Hat es für Sie da auch keine stilistischen Übergangsprobleme gegeben, in der tonalen klassischen, der Barockmusik, oder in der modernen Musik der 20. Jahrhunderts?

Kummer: Es hat Übergangsprobleme in bezug auf die Praxis gegeben, nicht in bezug auf die Motivation. Wo es sich um gute Musik gehandelt hat, hatte ich keine Probleme. Ich habe dann auch die eher frühen Lieder von Schönberg gesungen, begleitet von Ivan Eröd. Damit sind wir auf Anregung Fritz Cerhas ins Ausland gefahren. Das war im Schönbergjahr 1974. Unter musikalischen Übergängen habe ich nie gelitten. Worunter ich gelitten habe, war dann, daß meine medizinische Karriere immer mehr zur Kollision mit der musikalischen geführt hat. Und das erste war, daß ich Rene Clemencic Ade sagen mußte. Er ist damals in internationalen Dimensionen aufgegangen, und ich konnte seine Probenpläne nicht mehr mitmachen. Er hat Leute gehabt, die von Slowenien, von Holland, und von Belgien, ein Countertenor und ein Bassist, und ein Krummhornspieler aus Prag etc... und die Musiker aus den Oststaaten bekamen nur ganz punktuell, und für eine ganz bestimmte Zeit ein Visum. Jetzt mußte in einer Woche wie verrückt geprobt werden, und da hätte ich Urlaub nehmen müssen. Aber das ist auf der Klinik nicht gegangen. Also habe ich Rene Clemencic Ade gesagt, aber mit Cerha ist es sich noch ausgegangen, weil die Ode an Napoleon, die Exercises und die Serenade von Schönberg, diese meistgespielten Stücke, immer nur aufgefrischt werden mußten. Und da bin ich auch noch eingesprungen, als ich schon Primarius am Wilhelminenspital gewesen bin, also im Jahr 1982 war das dann schon, da habe ich nocheinmal die Serenade und die Ode an Napoleon gesungen. Nur als Beispiel, wie es da einmal zu einer Beinahe-Kollision gekommen ist: Ich bin einmal in einer Kommissionssitzung auf der Universität gesessen, als frischgebackener Dozent, und habe dem Vorsitzenden gesagt, daß ich eigentlich auf Madeln sitze, weil ich um 19:30 Uhr im Brahmsaal des Musikvereins sein müsse, um meinen Schönberg abzuliefern, und daß da auch der Rundfunk da wäre - das war im Schönberg-Jahr -, und der Vorsitzende hat gesagt, ja, wir sind in einer Demokratie, wenn alle einverstanden sind, dann gerne, wenn nicht, dann kann man nichts machen. Und er hat abstimmen lassen. Es war hauchzart für mich ausgegangen, und damals habe ich mir gesagt, das zehrt zu sehr an meinen Nerven, ich werde mich doch entscheiden. Das hat sich auch dann so entwickelt, daß die "reihe" sehr international geworden ist, und sehr viele ausgezeichnete Baritone bei Fritz Cerha schon gesungen haben. Ich denke da an einen sehr guten schwarzen Bariton, der die Aventures von Ligeti immer gesungen hat, mit einer wunderschönen riesigen Stimme, den ich bewundert habe, Und ich habe es Fritz Cerha gedankt, daß er mir nicht übel genommen hat, daß ich so schlecht greifbar war.

Aber, wie gesagt, für Einspringer war ich immer gut, und das hat mir immer riesen Spaß gemacht, und das letzte Mal war das in den achtziger Jahren.

Sierek: Wie ist denn das mit der Übung gewesen, wenn zwischen zwei Auftritten lange Zwischenräume gelegen sind?

Kummer: Ich habe eine eigenartige Stimme. Da ich eine Naturstimme habe, brauche ich auch nicht wie ein Formel 1 Wagen vorher unglaublichen technologischen Schnick-Schnack, bis die Stimme wieder da ist, sondern, weil sie immer da war, ist sie jederzeit abrufbar. Ich sage immer, ich nehme meine Stimme, wenn ich sie gerade nicht brauche, lege sie ins Wäschefach zwischen die gebügelte Wäsche irgendwo, gut verstaut, und wenn ich sie brauche, hole ich sie wieder hervor. Und es genügt, daß ich mich am Tag vorher bis zur totalen Stimmlosigkeit einsinge, und dann bin ich eine Woche lang eingesungen. Und es ist bis zum heutigen Tag so geblieben. Ich habe vergangenen Dezember an drei kurzen Nachmittagen die Winterreise auf CD aufgenommen, im Auftrag einer pharmazeutischen Firma, die sie als Werbegeschenk produziert hat und an ihre Geschäftspartner verschenkt. Aber ich bin immerhin mit Hans Petermandl und einem Bösendorfer als Unterstützung so gut angekommen, daß die andern es loben. Ich kann es selbst nicht hören, weil ich alle meine Fehler nach wie vor zu schmerzlich empfinde, aber das ist die Geschichte mit meiner Stimme, und so war es auch möglich, daß ich den Beruf und das Singen, wenn auch sporadisch, doch immer habe vereinbaren können.

Sierek: Wie haben Sie Ihre Stimme ursprünglich ausgebildet?

Kummer: Überhaupt nicht, also durch Vermeiden, was schlecht klingt und ihr schadet, und Trainieren, wie man mit den Schwierigkeiten zu Rande kommt. Das war zuletzt, und sehr sehr quälend, Mitte der achtziger Jahre der Fall, da habe ich längere Zeit nicht gesungen, so ungefähr zwei Jahre, und dann dachte ich, so und jetzt geht das wieder wie sonst, und habe öffentlich einen Jesus in der Johannespassion zugesagt, und bin dann furchtbar gescheitert, weil ich gesungen habe, als hätte ich Stimmbruch. Ich hatte furchtbare Intonationsschwierigkeiten, es war, als ob ich auf einmal ein anderes Instrument gehabt hätte. Und im Nachhinein habe ich gehört, daß das vielen Männerstimmen so geht. Die Tenöre haben eine Krise, wenn sie an die zweite Hälfte der Vierzig herankommen, oder an die Fünfzig. Wenn man da drüber ist, dann geht es wieder. Ich habe jetzt eine etwas anders klingende Stimme, aber dieselbe Höhe, so wie sie einstens war, kann sie aber nicht mehr so ungestraft strapazieren. Das Lagen-singen ist mir abhanden gekommen. Aber ich kann wieder singen.

Sierek: Die ursprüngliche "reihe" hat sich 1983 aufgelöst, das heißt, Friedrich Cerha hat die Ensembleleitung zurückgelegt, um sich verstärkt seinem kompositorischen Schaffen zu widmen. Die "reihe" hat unter Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber als Verein einen neuen Kurs genommen. Friedrich Cerha hat ab diesem Zeitpunkt Konzerte nur noch sporadisch geleitet, die im Lauf der Jahre eines abwechslungsreicheren Programmes aber wieder häufiger geworden sind. Haben Sie in dieser späteren Periode auch noch öfter mitgemacht?

Kummer: 1983 war einer meiner letzten Auftritte. Das war damals, wie Sie richtig sagen, eine ganz konzentrierte Zeit. Cerha hat damals die Wiener Schule und ihre direkten Bezüge noch einmal groß aufleben lassen. Ich habe dann zwar weniger Kontakt mit der "reihe" gepflegt, aber es ist mir wohl aufgefallen, daß in den Medien weniger von der "reihe" zu hören war.

Sierek: Ich würde Sie nun gerne um einige Daten und Erinnerungen aus Ihrer Kindheit bitten, die für Ihre spätere Entwicklung bedeutsam gewesen sind.

Kummer: Ich bin in Krems aufgewachsen. Mein Vater war dort Arzt und Primarius der internen Abteilung, sowie ich es jetzt bin. Ich habe drei Geschwister, die alle musikalisch sind, und zwei haben auch Musik ausgeübt. Mein älterer Bruder hat eine Lehrkanzel für theoretische Physik an der Technischen Universität. Er hat einen sehr schönen Tenor, ist aber öffentlich nie aufgetreten, allerdings hat er am Konservatorium Stimmbildungsunterricht genommen. Und mein jüngerer Bruder Eberhard, er ist in der Szene nach wie vor mitten drin, mit seiner Radleier, und Schoßharfe, und Oswald von Wolkenstein, und Bänkelsang, und Wienerlied, und Nibelungenlied, und Einspielungen jeden Augenblick; also er ist ganz gut im Geschäft wiewohl wohlbestallter Hofrat am Wissenschaftsministerium. Er war lange Zeit juridischer Leiter des Rektorats der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, und ist jetzt im Ministerium. Er hat aber nach wie vor genug Zeit, um diese seine Speziallinie der Musik weiter zu verfolgen. Meine Schwester hat im Studentenkabarett gespielt. Sie war eine gesuchte Operndiva-Nachmacherin, und hat das mit unglaublicher Verve gekonnt. Sie hat es aber nie beruflich ausgewertet, sondern geheiratet und fünf Kinder geboren, und lebt mit ihrer Familie in der Nähe von Krems. Meine Eltern waren beide musikalisch, insbesondere meine Mutter. Sie hatte einen sehr schönen Mezzosopran, und in der Stadtpfarrkirche in Krems alle Soli gesungen, bis ich dort so als Siebzehnjähriger dann auch Baßsolo singen durfte. Wir sind weltanschaulich eine katholisch-

konservative Familie mit einer unglaublichen Freiheit, die uns von unseren Eltern gegeben worden ist. Die musikalische Richtung war immer etwas diskrepant. Mein Vater war ein bißchen ein Revoluzzer, er hat zum Beispiel abgezirkelte Schönheit oder Süßlichkeit in der Musik schwer ausgehalten. Meine Mutter konnte sich den letzten Akt des Rosenkavalier, das Terzett, auflegen, und hat geweint dabei, und mein Vater hat mit der Dreigroschenoper in der Hand bereits gewartet, und den Mecky Messer aufgelegt, oder das Lied der Polly, und dann hat meine Mutter immer gesagt: Immer muß Du alles zerstören! Das habe ich noch so im Ohr. Für uns Kinder war das lustig, und wir haben gewußt wie wir das zu verstehen gehabt haben.

Sierek: Offenbar hat das doch gut zusammengepaßt?

Kummer: Absolut, das war vielleicht sogar sehr wichtig, weil sonst hätten wir die manchmal hart ans Kitschige grenzende Klangwolke eines Richard Strauss als bestimmend ins Leben mitgenommen. Meine Mutter hat die Elektra nicht hören können und die Salome gehaßt, soweit ich das wahrgenommen habe. Und dann habe ich erst in meiner Studentenzeit in der Staatsoper gemerkt, was an einer Elektra alles dran ist, und ab da Richard Strauss mit anderen Augen sehen gelernt.

Meine Frau hat sich viele Jahre als Statistin in der Staatsoper etwas dazuverdient, bis weit in die Studentenjahre hinein, und sie ist nach wie vor der typische Wiener "Opernnarr", und in dem Buch von Marcel Prawy gibt es ein Bild von der Eröffnungsvorstellung nach dem Wiederaufbau, Fidelio, da ist sie hoch aufgerichtet auf dem Stehplatz zu sehen, das Bild beherrschend. Jetzt ist sie Oberärztin im St. Anna Kinderspital. Wir haben vier Kinder, wovon der älteste Sohn ein zeitlang eine Rockgruppe mit Gitarre, Schlagzeug und Orgel gegründet und geleitet hat, und auch die Songs selbst geschrieben hat. Das war in Richtung Postmoderne, aber mit Anschlüssen an die Beatles. Er hat auch eine Rundfunkaufnahme mit seiner Musik produziert, aber später hat sich die Gruppe wieder aufgelöst. Und meine ältere Tochter spielt Klavier für sich selber. Meine zweite Tochter hat hier in Wien Jazzpiano studiert, und wurde gerade Magister der Philosophie. Sie hat ihre Diplomarbeit über die Kritik am Dadaismus und Nihilismus geschrieben, und spielt dabei fleißig Jazzpiano. Und die jüngste Tochter ist neun Jahre alt und dürfte ein Klaviertalent sein.

Sierek: Haben Sie neben Ihrem Arztberuf und dem Singen noch andere Interessen, wie zum Beispiel Bergsteigen, Tennisspielen, oder sind Sie noch Mitglied in irgendwelchen Klubs?

Meine Sehnsüchte sind das Bergsteigen und das Tennisspielen, wie Sie das erraten haben? Denn ich weiß, daß ich da gut sein könnte, wenn ich konsequent trainieren würde. Schifahren kommt auch noch dazu, und alle Leute wundern sich, daß ich das auf mein Alter noch kann, aber ich habe das Gefühl, ich werde diesen Talenten eigentlich nicht gerecht. Ich könnte alpinen Schillauf trainieren und würde dabei vielleicht "etwas werden", oder beim Klettern, oder beim Tennisspielen, weil mit jedem Jahr geht etwas weiter, von dem Punkt, an dem ich im Vorjahr aufgehört habe, auch wenn ich nur einmal pro Jahr etwas in die Richtung unternehme. Und ich bin eher ein Sprinttyp, das heißt, ich muß mich nicht lang aufwärmen, oder trainieren, das ist genau wie beim Singen. Das ist auch ein Grund, warum ich mit meinem Freund Hans Petermandl auf diese Idee der CD-Produktion gekommen bin. Wir musizieren jetzt seit fast acht Jahren miteinander, weil er sich die Lied-Literatur erschließen möchte, weil er will öffentlich nicht mehr so viel als Solist auftreten. Und als wohlbestallter Professor an der Akademie hat er gesagt: schau, anstatt mich mit Sechzig an den nachkommenden Talenten zu messen, schauen wir uns doch besser das Liedrepertoire an, Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf; deren Liedwerk haben wir im Lauf der Jahre durchgeackert, und dann hat er eben einmal gesagt, nehmen wir es doch auf. Und dann hat sich jemand dazugesellt, der ein besonders gutes Gerät hatte, und die Firma Bösendorfer hat das Klavier hingestellt, und dann haben wir in einem Freund Petermandls einen Aufnahmeleiter gefunden, den Kapellmeister Lang, ein ehemaliger Aufnahmeleiter des ORF, und dann haben wir etwas produziert, und dann kam eine pharmazeutische Firma, die gesagt hat, sie sponsort das, und plötzlich, hast du nicht gesehen, gab's eine CD der "Winterreise" mit Kummer und Petermandl. Aber zum Verkauf werde ich es doch nicht freigeben, da würde ich in Grund und Boden versinken. Aber es ist immerhin etwas geworden. Der Tonträger "Preiser Records" hat es dann gepreßt, und es wird eben verschenkt, und ich bekomme hin und wieder ein Briefchen ungläubigen Erstaunens, alsob man eine Ansichtskarte eines Einbeinigen vom Mount Everest bekommt.

Sierek: Es ist auch zeitlich nicht leicht zu verstehen, indem der Tag doch nur vierundzwanzig Stunden hat, sicher ist man im Beruf, und mit allem was man tut, mit Problemen konfrontiert, und muß daran phasenweise doch sehr hart arbeiten?

Kummer: Ja, ich habe an den drei Tagen unserer Aufnahme, das war Montag, Dienstag und Mittwoch nach Weihnachten, am Vormittag Visiten gemacht, Fortbildung, Vorträge vor meinen Studenten, alle versorgt, und bin um vierzehn Uhr in der Graf Starhemberg-gasse bei der Firma Bösendorfer gestanden, gierig wie ein Wolf, diese Lieder auf's Band zu singen. Es war wirklich wie ein Wunder, daß das funktioniert hat. Am letzten Tag haben wir noch elf Lieder in vier Stunden aufgenommen, und das war schon kritisch, hätte ins Auge gehen können, aber durch das viele Singen komme ich immer besser in Form. Die Leichtigkeit und die Freude beim Singen steigert sich, je mehr der Kehlkopf gefordert wird. Das ist auch eine Eigenheit meiner Stimme, die mir diese Art von Musikleben erleichtert hat.

Sierek: Um auf das Ensemble "die reihe" zurückzukommen, wie könnte man ihre Position als Phänomen im Umkreis der anderen Dinge, die sich in puncto Kultur in Österreich nach dem Krieg ereignet haben, charakterisieren?

Kummer: Also von vorneweg eine Professionalität, an der nie zu rütteln war. Also Fachleute, die mit wissenschaftlicher Genauigkeit an die Quellen herangegangen sind, allen voran Fritz Cerha, der sich eigentlich alle diejenigen, die er um sich geschart hat, angeschlossen haben. Ich habe viele Diskussionen miterlebt, wo die jungen Leute, die ihr Instrument virtuos beherrscht haben, mit ihren Vorstellungen angekommen sind, und was für ein geneigtes Ohr dafür Fritz Cerha gehabt hat. Ob das jetzt jemand war, der in der Jazzszene zu Hause war, oder ob das die elektronische Musik war, er hat alles quasi auf sich wirken lassen und in irgendeiner Form umgesetzt. Die Professionalität, die Offenheit, und die Seriosität in der Wiedergabe. Also das, was man so allgemein als experimentierfreudig bezeichnet hat, war bis ins letzte durchdacht und so seriös gebracht, daß es wirklich jeglicher Kritik standgehalten hat. Das ist das große Verdienst Cerhas. Und dort hat er gepunktet, wo andere wirklich nur, um die Leute auch mehr oder weniger zu pflanzen, eben auch etwas versucht haben. Das war nie seine Intention. Es ist ihm immer darum gegangen, daß das, was sich ein anderer vorgestellt hat, jetzt zu Gehör gebracht wird. Und wenn man einem Blinden die Sonnenblumen von Vincent van Gogh beschreiben müßte, so daß der wirklich einen Eindruck von diesem Bild hat, so hat Fritz Cerha Moderne Musik gemacht. Dabei war ganz wurst, ob das jetzt Stockhausen oder Boulez, oder Schönberg, oder Varese, oder Cage oder Ligeti war. Alles war präsent, und mit der größtmöglichen Ernsthaftigkeit umgesetzt. So wie er dirigiert hat, mit emporgezogenem Ellbogen, und mit einer metronomartigen

Genauigkeit - und wenn der Takt gewechselt hat, dann hat sich jeder ausgekannt -, also so kenne ich ihn, den Kopf leicht einbezogen vor lauter Konzentration, wie einer der Slalomspezialisten, die man im Schisport beobachtet, wenn sie sich um Hundertstel bemühen, so hat sich Cerha um die hundertstel Sekunden, um Genauigkeit der Taktierung zum Beispiel, bemüht. Und wenn Sie je eines seiner Autographen gesehen haben, zum Beispiel von den Exercises, oder von einer Langegger Nachtmusik, oder von den Spiegeln, die sind so notiert. Die sind notiert, wie von einem Graphiker, und zwar unmißverständlich, in der traditionellen Notation, sodaß jeder, der das spielt, es eindeutig reproduzieren kann. Und mit dieser Präzision ist er auch an die "Lulu" herangegangen. "Lulu" war für ihn eine Aufgabe, entgegen aller Widerstände von allen Seiten - wie sie wissen, von den Erben, die da auch mitreden wollten - den dritten Satz zu vollenden. Und daß dieses Vorhaben dann tatsächlich gelungen ist, verdanken wir seiner ernsthaften Auseinandersetzung mit der Materie. Und diese wurzelt - und das ist der dritte Punkt - in der Wiener Schule. Also nicht nur ist er selbst ein professioneller Musiker mit seriöser Einstellung gegenüber jeglicher Art von Musikproduktion, sondern es besteht auch eine tiefe Verbundenheit mit der Wiener Schule. Cerha und Dr. Polnauer, der Schönberg und Webern, und vor allem auch Alban Berg gut gekannt hat, und seinen Nachlaß auch verwaltet hat. Da kenne ich noch viele Diskussionen, die alle konstruktiv waren, zwischen Polnauer, der aus der Fülle dessen schöpfte, was er selbst erlebt hat, und Cerha mit der Skrutinität des wissenschaftlich-historistisch Denkenden. Also der historische Weitblick des Nachgekommenen kam Cerha zugute, und darin hat er perfekt eingebaut, was Polnauer ihm erzählt hat. Und diese drei Faktoren, die sind das Spezifische für mich bezüglich der "reihe", die Professionalität, die Seriosität und die Wurzeln in der Wiener Schule.

Sierek: Ist das so, daß, wenn man mit der nötigen Präzision an eine Aufgabe herangeht, das Ergebnis dann wieder fundamentbildend werden kann?

Kummer: Ich glaube schon...

Sierek: Es sind also nicht ungefähre Anweisungen für dies oder jenes, sondern präzise Voraussetzungen, einschließlich des Aspekts einer typisch Wienerischen Musikauffassung...

Kummer: ..des "Musikantentums"...

Sierek: ...die in weiterer Folge immer deutlicher herauszuarbeiten waren, und erst darauf als solide Basis, hat Cerha der Komponist, sich seiner Sache sicher, das Neue gestellt?

Kummer: So ist es.

Sierek: Der mehrheitliche Trend hat aber ab den siebziger Jahren mit einer Erweiterung der Toleranz gegenüber künstlerischen Neuschöpfungen geantwortet, deren Ergebnisse unter dem Begriff des Pluralismus zusammengefaßt werden. Das heißt, man soll oder braucht, oder kann sich nicht an einige der wenigen verbürgten Quellen halten, sondern jeder soll einbringen, was er kann und was er will...

Kummer:... und die Zukunft wird dann das Sieb sein...

Sierek:... und was die Zeit überdauert, das werden wir schon sehen. Das heißt, es fühlt sich gegenüber der damit entstandenen Unübersichtbarkeit und Aufsplitterung der materiellen Potenz, niemand mehr urteilsfähig, beziehungsweise das "Grundgeräusch" ständigen Urteilens eben nicht allgemein anerkannter Fachleute aller Richtungen, hebt jegliche Orientierungsmöglichkeit auf.

Kummer: Es ist in der Bildenden Kunst genau dasselbe eingetreten, was Sie jetzt sagen, nur vielleicht über einen wesentlich längeren Zeitraum verteilt. Die ersten Kubisten sind knapp nach der Jahrhundertwende mit ihren neuen Techniken aufgetreten, aber es hat noch zwanzig oder dreißig Jahre gedauert, bis sich jemand die Reproduktion eines Kubisten ins Schlafzimmer gehängt hat, wie das vor kurzen in einem Salzburger Nachtstudio des ORF treffend bemerkt wurde. Und das gibt es in der Musik auch. Ich liege vor Ehrfurcht flach auf dem Boden, vor den Leuten, die im Jahr 1928 in "Cardillac" von Hindemith gegangen sind. Jetzt sitzen wir drin, "es fällt uns die Lade herunter" (der Mund bleibt uns offen stehen), und wir sagen, so eine Musik, und das wird so selten gespielt, wie gibt es das eigentlich? Aber die Leute, die damals schon, quasi belastet mit traditionellen Klangbildern, das Gespür dafür gehabt haben, was da jetzt wird, und wie wertvoll das ist, und in welche Richtung das geht, ich glaube, vor denen muß man große Hochachtung haben. Und so war eben Fritz Cerha einer, der diese Zeit bereits verwaltet hat, weil sie ihm bereits vorangegangen ist, die erste Hälfte dieses Jahrhunderts, und der dann aber bereits die Gabe gehabt hat, zu sichten und auszuwählen, und Schwerpunkte zu setzen, die sich voll bewahrt haben. Alle die Dinge, die er gemacht hat, bis Mauricio Kagel, Ligeti, aber auch Logothetis zum Beispiel, das war damals nicht so ganz einfach zu sagen, daß aus denen Klassiker der Postmoderne werden. Das war einfach nicht so. Das waren weder Ohrwürmer, noch bequeme Burschen, aber die hat er protegiert, und zwar von seinen Wurzeln in der Wiener Schule weg.

Sierek: Es ist heute so, daß eher sperrige Musikwerke, wie einige Schönbergstücke zum Beispiel, beim Großteil der jungen Studierenden eine solche Scheu auslöst, daß es sich manchmal so ergibt, daß die besten im klassischen Fach bleiben, und nur wer sich nicht anders zu profilieren weiß, beißt eben in den sauren Apfel und wendet seine Energie für Moderne Musik auf?

Kummer: Das hört man zwar sehr oft, aber wenn man einmal gehört hat, wie Cerha die Kammersymphonie von Schönberg spielt, dann weiß man, wo der Unterschied liegt. Denn dieses Stück, das er lieb gewonnen hat - er hat zu mir einmal gesagt, für ihn ist das die Miniaturform jeglicher symphonischer Dichtung, da ist alles das drinnen, was eine Symphonie ausmacht, und das hat Schönberg durch die Wahl des Titels sehr bewußt ausgedrückt - womit Cerha sich nicht "nur in eine Nische flüchtet", das hat er durch das Fertigkomponieren der "Lulu" gezeigt, durch seine Komposition des "Baal", ein großes Opernwerk, das auf der ganzen Welt mit Erfolg aufgeführt wird, also das würde schon jede Nische sprengen, die einer aufsucht, weil er sonst keinen Erfolg hat. Und sehen Sie einmal, was zur Zeit auf Burg Lockenhaus passiert, gerade in diesen Tagen: Gidon Kremer hat Schönberg und seine Zeit aufs Programm gesetzt. Als erstes kam gleich die "Verklärte Nacht", das ist ein Ohrwurm, der jedem hinein- und hinuntergeht, aber es kommt natürlich das "Streichquartett", das kann heutzutage niemandem mehr sperrig klingen, obwohl es atonal ist. Es ist ein wunderschönes Stück, bei dem jedes Instrument blühen kann, auf eine so originäre und virtuose Weise. Da gibt es keine Marktlückenflüchter, die das schaffen, sondern das müssen "gestandene" Musiker sein. Und wenn das ein Gidon Kremer, der wahrlich um die Breitenwirkung der Musik weiß, wenn der das in seinem geliebten Lockenhaus aufführt, dann ist das ein guter Beweis dafür, wie richtig die Entscheidung Fritz Cerhas gewesen ist, als er sich vor nunmehr über fünfunddreißig Jahren die Interpretation und Präsentation der zweiten Wiener Schule auf die Fahne geschrieben hat.

Sierek: Sie informieren sich sicher sehr ausführlich über die Programmgestaltung in verschiedenen Musikrichtungen, wie zum Beispiel jetzt über diese Programmentwicklung bei Gidon Kremer auf Burg Lockenhaus. Da bewegt sich eigentlich doch etwas?

Was könnte das für Gründe haben, daß man eigentlich auf diese Arbeit, die die "reihe" jahrelang gehabt hat, mit einer solchen Pluralisierung reagiert hat, daß man nicht daran gedacht hat, die Ergebnisse wenigstens in einer Mindestform aufzuzeichnen?

Kummer: Ja, also ich weiß nicht, wie das Schicksal der "reihe" hätte anders verlaufen können, wenn sich Fritz Cerha erfolgreich um einen kongenialen Nachfolger umgeschaut hätte. Ich weiß nicht, ob er es getan hat. Ich hatte in den letzten Jahren sehr wenig Kontakt mit Familie Cerha, und bin daher betreffend dieser Frage nicht auf dem laufenden. Ich könnte jetzt nichts dazu sagen, außer, daß es mir persönlich in tiefster Seele leid tut, daß er nicht einen zweiten Cerha heranziehen können. Ich weiß nicht, ob er es nicht wollte, aber es ist eben nicht geschehen. Es gibt keinen, der nach ihm das machen könnte. Ich weiß auch nicht, wie es mit Peter Keuschnig steht, der ein hervorragender Musiker ist, der etwas zeitverschoben parallel zur "reihe" sein Ensemble aufgebaut hat, die "Kontrapunkte", und der großartige Musik gemacht hat, was Cerha über die Maßen glücklich gemacht hat, daß es jetzt jemand anderen auch gibt. Da war natürlich immer eine gewisse Konkurrenz, aber niemals - soweit ich das beurteilen kann - eine unangenehme, sondern eher eine gegenseitig stimulierende. Ich weiß, daß Peter Keuschnig die "reihe" auch dirigiert hat, aber es dürfte offensichtlich nicht soweit gekommen sein, daß es da zu irgendeiner dauernden Zusammenarbeit, oder zu Gesprächen über Nachfolgepläne gekommen ist.

Sierek: Ein besonderes Charakteristikum der "reihe" ist ja der Umstand, daß von Anfang an zwei gleichberechtigte Gründer für das Entstehen dieses Ensembles maßgeblich waren. Die notwendigen Initiativen waren sehr gleichmäßig ausgewogen. Schwertsik hat mir in seinem Interview gesagt, er hat sich zwar als Instrumentalist für die Werke der Wiener Schule gern eingesetzt, aber vom kompositorischen Interesse, und von der Warte aus, was man speziell fördern soll, hat es ihn nicht vordringlich interessiert.

Kummer: Ja, das mag damit zu tun haben, daß Schwertsik - übrigens, wie auch Cerha - jetzt im Nachhinein als zu den ersten Postmodernen gehörig erkannt wurden. Und sehr bald ist in dieselbe Richtung auch Ivan Eröd gegangen, wie man an seiner Oper "Die Seidenraupen" erkennen kann. Das heißt, es war immer eine tonale Musik, die mit allen Tricks und Lustigkeiten und Freiheiten ausgestattet war, sodaß man auch bei jedem Ton, bei jeder Klangfarbe, gewußt hat, das muß ein Zeitgenosse sein. Aber die Originalität und der Witz waren über die puristische Neutönergeneration schon eher hinausgewachsen. Schwertsik ist ein ganz wichtiger Mann gewesen, nur eben die gleiche Generation wie Cerha. Und wieder ein anderer, der kompositorisch sehr

sehr viel beigetragen hat, ohne direkt mit der "reihe" verbunden gewesen zu sein, war Otto M. Zykan. Aber er hat nie irgend= etwas dirigiert. Er war mit einem Mutterwitz ausgestattet, der Kabarett= versorgen konnte. Schwertsik hat auch mehr seriös kom= poniert, aber der Schalk blitzt bei ihm immer wieder auf, eben= so wie bei den Kompositionen Heinz Karl Grubers. Ich habe auch einmal etwas von ihm im Rundfunk gemacht, mit einem Text von Bletschacher, das ist auch schon Jahre her. Also dort in dieser Umgebung von Cerha, da ist eine Hand voll Leute gewesen, mit einer unglaublichen schöpferischen Potenz, die jeder in seine Richtung ausgelebt hat, aber zentripedal ist nichts gelaufen. Es hat sich keiner quasi profiliert als Mitleiter und Mitorgani= sator der "reihe". Es ist so wie Sie sagen: kompositorisch ja, aber Organisation und Dirigieren bitte nicht!

Sierek: Es ist ja dann auch so, ab einer gewissen Phase müssen die Förderungen auch steigen, und in dem Sinn hat das überhaupt nicht mit dem Erfolg mitreagiert.

Kummer: Und das war ein Skandal!

Sierek: ... und das ist ja tödlich, wenn man sagt, ihr bekommt, was ihr immer bekommen habt. Dabei sollten verstärkt Auslands= engagements wahrgenommen werden, nachdem das Ensemble seine künstlerische Meisterschaft unter Beweis gestellt hat. Dann kommt aber die Ausrede, daß wir ja ein kleines Land sind, und was wir dürfen und was nicht, das bestimmen ohnehin die Ent= satzmächte. Und wir machen keine eigene kulturelle Außenpolitik. Im Gegensatz dazu haben die Amerikaner ihre schwarzen Jazzmu= siker ausgiebig auf außenpolitische Mission geschickt, nach Afrika nämlich auch...

Kummer: Ja, das war besonders originell...

Sierek: , und sie dadurch auf lange Sicht weltberühmt gemacht. Heute füllen die Veteranen und ihr würdiger Nachwuchs mühelos alle großen Konzerthallen Europas, nicht zuletzt mit dem Jazzfest Wien auch die altehrwürdige Wiener Staatsoper.

Kummer: Irgend ein großer Orden wurde vor etwas weniger als zehn Jahren an Fritz Cerha verliehen, und er hat in seiner Dankesrede an den Stiftern dieses Ordens kein gutes Haar gelas= sen. Er hat gefragt, warum jetzt? Ausgehungert habt ihr uns die ganze Zeit! Sie haben den Text sicher in ihren Unterlagen.

Sierek: Mein, aber ich werde Friedrich Cerha darauf ansprechen.

Kummer: Da haben alle schon gefürchtet, so jetzt schmeißt er den Verleihern den Preis zurück. Anläßlich dieses Ereignisses hat er in aller Öffentlichkeit abgerechnet.

Es gibt ja auch so wenig Plattenaufnahmen, aber wenn eine gewisse Lobby da gewesen wäre, dann hätte das auch funktioniert. Sierek: Heute hat man sehr viele Künstler, die kann man mit wenigen -zigtausend Schilling zufriedenstellen, weil diese gar nicht wissen, daß eine Pressekonferenz allein mehr als diese Subvention kostet, und daß, wenn keine Pressekonferenz gemacht wird, man für die "vierte Macht im Staat", auf die es in jeder auf Öffentlichkeit abzielenden Unternehmung heute ankommt, gar nicht vorhanden ist. Oder ist das vielleicht auch gut so?

Kummer: Sie haben völlig recht. Das war damals zwar noch nicht die Zeit, wo Pressekonferenzen veranstaltet worden sind, oder auch besucht worden sind, als Fritz Cerha begonnen hat, oder sagen wir in den späten sechziger Jahren, frühen siebziger Jahren, aber mit einer Würdigung vonseiten des Staates, die finanzieller Natur gewesen wäre, hätte man sich diese Lobby schaffen können, die auch den Zugang zu den Plattenfirmen bringt. Fritz Cerha wäre ein großartiger Dirigent eines Alban Berg Violinkonzerts gewesen. Es ist wirklich ein Jammer, daß er von unseren damaligen Kulturverantwortlichen nicht mit der entsprechenden Unterstützung, als Repräsentant lebender Musikkultur Österreichs wenigstens administrativ entlastet wurde. Er hat ja nicht irgendetwas gemacht und sich dann auf ein Schmollbankerl zurückgezogen, sondern er war einer, der eingespannt war in einen von ihm geschaffenen Duktus, wie ein anderer, der für jeden Auftritt mit seinem Ensemble eine halbe Million Schilling kassiert. Also da war ja wirklich "idealismus" ein Hilfszeitwort, zu dem was hier passiert ist.

Sierek: Was die kompositorische Seite von Cerha und Schwertsik betrifft, das ist das zweite Phänomen der "reihe", also die Gründung durch zwei Mitglieder, wovon sich neben anfänglicher abwechselnder Mitspieltätigkeit beider Gründer, Cerha immer mehr in Richtung zum Dirigenten entwickelt hat, während Schwertsik weiterhin zum stimmungsmäßigen Zusammenhalt des Ensembles von seiner Position des Hornisten aus beigetragen hat. Aber Peter Keuschnig mit seinen Kontrapunkten, ist in jenem zweiten Punkt, den ich eben jetzt ansprechen will, nicht mit der Konstellation der "reihe" zu vergleichen. Er hat brandneue Kompositionen einstudiert und aufgeführt, jedoch den mit dieser Arbeit einhergehenden musikalischen Reifungsprozeß nicht als Komponist eigener Werke in die Berufsgruppe der Komponisten rückgespeist. Wie sehen Sie Schwertsiks und Cerhas kompositorische Entwicklung, verglichen mit den hauptsächlich von ihnen mit der "reihe" aufgeführten Werken, die ja nur in Ausnahmefällen eigene waren?

Kummer: Also das war für mich immer ein Unikat, daß es so etwas geben kann, daß sich ein Ensemble zusammenfindet, das reproduzierend die Musik des 20. Jahrhunderts und der Zeitgenossen, und der gerade Verblichenen, zu Gehör bringen möchte, und eine derartig hohe Dichte an kompositorisch schöpferischen Mitgliedern aufweist. Es ist mir kein Ensemble bekannt, in dem gelegentlich bis zu vier Komponisten drinnen sind, und die alle irgendwo ihren Weg gemacht haben und aufgeführt worden sind. Und das kannte ich bis dahin nicht, bis es sich herausgestellt hat, indem auf Schritt und Tritt Sachen von ihnen aufgeführt wurden.

Sierek: Ich meine, daß da doch eine Organisationsstruktur einer Gesellschaft auf ein solches Phänomen viel flexibler reagieren müßte. Das Unterrichtssystem an der Musikhochschule ist aber weitergelaufen wie bisher, so alsob nichts geschehen wäre?

Kummer: Da haben wohl die versteinerten Figuren etwas damit zu tun gehabt, die damals die Geschicke der Hochschule gelenkt haben... und wenn der Rektor, auch ein Kompositionslehrer mit einem gewissen Namen in Wien, nicht gegenüber dem, was sich sonst noch so alles in Wien gerührt hat, einen so unterdrückenden Einfluß genommen hätte. Und das hat wohl auch damit zu tun, daß zu Cerhas begreiflichem großen Schmerz, seine Freunde viel mehr Protektion bekommen haben, als er selber. Und das ist ganz eigenartig. Es sind seine Freunde Logothetis, Ligeti und noch zwei andere Kollegen, mehr begünstigt worden, als er. Und es sollte ja Ligeti auch eine Berufung nach Wien bekommen... da muß man sich vorstellen, da ist einer, der so viel für diese Stadt und ihr Musikleben getan hat, wie Fritz Cerha, der den Kontakt zu diesen Kollegen immer gepflegt hat, und zwar auf freundschaftlicher Basis, daß er mit diesen quasi um einen Lehrstuhl konkurrieren mußte. Ich glaube eine solche Situation hat es einmal gegeben, unter der er sehr gelitten hat. In diese Richtung haben sich Dinge abgespielt, daß da Freunde gegeneinander ausgespielt wurden, um Cerha unterzukriegen.

Sierek: Da liegt mir noch eine Frage auf der Zunge, ist Ihrer Meinung nach das politische System für die Entwicklung der Musik maßgeblich, oder umgekehrt?

Kummer: Ich würde mir immer wünschen, und sehne mich danach, daß das nicht der Fall ist, und zwar weder noch. Ich hätte einen Horror davor, wenn Musik einen Einfluß auf Politik hätte, und der Horror ist mindestens so groß, wenn ich mir denke, daß politische Augenblicksmachthaber oder Alleinregierungen oder Kultusminister eine Auswirkung auf die Selektion der Musikförderung hätten, das wäre ganz schädlich. Bei ersterem glaube ich, besteht

keine Gefahr. Also daß die Musik in der Politik etwas zur Veränderung bringt, da habe ich eigentlich keine Angst. Es gibt wohl Phänomene, wo sich ein Machthaber einer bestimmten Musik bedient, oder bestimmte Musikformen oder Komponisten unterdrückt, oder als entartet erklärt, oder dergleichen mehr, ich glaube, darüber sind wir hinweg. Da sehe ich keine Gefahr, aber vielleicht bin ich auch zu naiv dazu. Aber anders herum, daß eben bestimmte politische Gruppierung gefährdet sind, sich eine Lobby geneigt zu machen, das kann natürlich sein. Aber, daß da von der Politik her, oder von den Leuten, die am Geldhahn sitzen, spezielle Richtungen überbetont werden, das kann ich eigentlich aus der Erfahrung nicht sagen. Ich kann mir vorstellen, daß hier eine gewisse Gegenbewegung ist, die sich gegenseitig aufhebt. Die konservative Landeshälfte ist den Künsten in der Regel aufgeschlossen, bringt das tradierte Kulturgut mit, und ist bereit, etwas Neues zu fördern, wie das schon immer war. Die sozialdemokratische Reichshälfte ist um das physische und materielle Wohl der Bürger besorgt, auch natürlich um ihr gesundheitliches Wohlergehen, und die Organisation der Schulen, und um die Basisbildung, aber es ist schwer, von dort her einen organisch sich entwickelnden Förderdruck in Richtung Moderne Kunst abzulesen. Es ist immer so gewesen, eigenartigerweise, aber eben nicht von der parteipolitischen Gesinnung her, sondern von einzelnen Exponenten, die aber dann oft schon bis ins Gegenteil umgeschlagen sind; siehe Adorno, und die Basis der 68er Bewegung. Da ist es schwer zu sagen: Die kommen von den Roten. Ich glaube das nämlich garnicht. Ich glaube eher, daß das ungepolte Konservative waren, die ebenso gegen die damaligen Roten gewettert haben, und sich profiliert haben, und sich mehr der Anarchie verschrieben haben, als irgendeiner damals etablierten Parteirichtung. Und darum kann ich mir vorstellen, daß sich die Förderung von der einen Seite, und die Förderung von der anderen Seite, und die Unterdrückung von der anderen Seite, und die Unterdrückung von der einen Seite, irgendwo aufgehoben haben, daß sie miteinander interferiert haben, sodaß man im Endeffekt keiner politisch eindeutig gefärbten Gruppierung die oder jene Entwicklung, oder deren Hemmung, anlasten kann.

Sierek: Gibt es da vielleicht im Bereich der Kunst, wenn man eine gewisse Qualifikation erreicht hat, eine Art Himmel vorab, daß man also diese unmittelbaren existenznotwendigen politischen Abhängigkeiten unter sich lassen kann...

Kummer: ...zur "Supernova" geboren sozusagen...

Sierek:..indem man auf abstraktere Prinzipien stoßen kann, denen man mehr zugetan ist, als dem irdischen Dasein?

Kummer: Das kann ich mir schon vorstellen. Das hat aber nicht in einem kleinen Land wie Österreich stattgefunden, sondern das waren deutsche Komponisten, die sich in kürzester Zeit über andere Erhoben haben... doch ja, auch in Österreich, zum Beispiel Gottfried von Einem, der, zwar schon in reiferen Jahren, mit hochkarätigen und sehr dramatischen Opern, die alle von phantastischen Libretti gelebt haben, in die Öffentlichkeit gekommen ist. Und in Deutschland ist es eben Hans Werner Henze, der auch gleich oben eingestiegen ist, in den großen Opernhäusern. Und deswegen tut es mir sehr sehr leid, daß Gottfried von Einem glaubt, daß er durch Cerha konkurrenziert wird, und daß Cerha auf eine politische Lobby sich stützen könne, die ihn in die Oper hineinzieht, und Gottfried von Einem benachteiligt. Ich finde dagegen, daß beide auf den Opernprogrammen stehen sollten, und das viel öfter.

Sierek: Cerhas kompositorische Linie zeichnet sich einerseits durch ein großes Integrationsbestreben aller möglichen Stile und Methoden aus. Es gibt Beispiele für seine Beschäftigung mit Strawinsky, die Beschäftigung mit dem Serialismus, die Beschäftigung mit der Aleatorik, Klangflächenkomposition in "Fasce" und in Teilen der "Spiegel", und vieles andere. Anlässlich der Spiegel hat sich die Universaledition wenigstens einigermaßen um Publicity bemüht, indem sie dieses Werk einmal als Cerhas kompositorischen Höhepunkt herausgestellt hat. Meines Erachtens hätte sie sich dabei jedoch nicht mehr oder weniger Waschmittelhersteller-typischer Werbeprinzipien bedienen müssen, wiewohl diese wahrscheinlich die kostengünstigste Variante gewesen sein mögen, und zweitens hätte seine kompositorische Entwicklung bis zum eigentlichen Schritt in die stilistische Eigenständigkeit mit dem "Konzert für Violine, Violoncello und Kammerorchester", dem "Phantasiestück in C's Manier", den "Langegger Nachtmusiken", "Monumentum", "Für K", und den danach folgenden Stücken, fördernder Begleitung durch wiederholte Aufführungen bedurft. Das sind alles Stücke, die sich nicht mehr wirklich bestimmten Stilquellen zuordnen lassen, die aber ein Vielfaches an stimmbeweglicher Lebendigkeit aufweisen, und seinem biologischen Altern diametral entgegenwirken. Gerade über diese Stücke ist noch am wenigsten gesagt. Noch immer diskutiert man erst über "Lulu". Ich meine, daß das, was er daran gelernt hat, in den folgenden Stücken bereits enthalten ist, die einem zunächst nur zu gefallen brauchen, ohne daß danach gefragt werden müßte, woher er das hat, oder warum?

Kummer: Das ist wirklich ein sehr interessantes Phänomen, das vielleicht auch damit zu tun hat, daß er diese Heimat in Maria Langegg gewonnen hat, wo eben die Zeit stehenbleibt. Daher ist er in seinem biologischen Altern nicht beeinflusst. Er komponiert so, wie er glaubt, daß es sein soll, ohne eine dem Alter entsprechende Entwicklung widerspiegeln zu müssen. Das war früher auch so. Er hat seinerzeit seine Theorien über die Cluster, die er immer verwendet hat, aus dem täglichen Leben bezogen, aus all dem, was ihn umgeben hat. Ich kann mich erinnern an seinen Einführungsvortrag zu den Exercises, dem späteren Netzwerk, da in der Schalterhalle der ehemaligen Zentralsparcasse, wo er die Situation wiedergegeben hat, daß man in einen Neubau kommt, wo Wohnungen zu besichtigen sind, die aber erst im Rohbau fertig stehen, und es führt einen jemand herum, und erklärt, wie die entsprechenden Aufenthalts- und Nutzräume angelegt sein werden, und man kommt dann in andere Stockwerke, andere Trakte des Gebäudes, und merkt das System, das darin enthalten ist, mit jeweils anderen Details, und offen für die Initiative Dessen, der sich damit auseinandersetzt. Wenn jemand diese Wohnung bezieht, dann wird die im Endeffekt total anders aussehen, als eine Wohnung, die genau denselben Grundriß, nur vielleicht im Spiegel hat, weil sie auf der anderen Seite der Hauptstiege liegt. Und wenn eine Parkanlage von der Benutzergemeinschaft konstruiert wird, und es werden Wege angelegt, dann stellt sich auf einmal heraus, daß die Leute quer durch ein Wiesenstück laufen. Da ist auf einmal ein Trampelpfad, weil der die günstigste Verbindung zwischen zwei Punkten ist. Jetzt gibt es zwei Möglichkeiten: Ich stelle einen Zaun hin, Signalfarbe Rot, mit einer Warntafel - Durchgang verboten, sonst Strafe... usw - oder ich schicke zwei Arbeiter hin, die dort schöne Steine hineinlegen, und das Ganze wird plötzlich zum System erhoben. Was sich aus der Lage entwickelt hat, wird sanktioniert, oder mindestens akzeptiert, oder sogar möglicherweise mit einer Zusatzwidmung der Parkanlage, auch amtlich klargestellt. Und so hat Cerha damals zu meinem Verständnis sehr wesentlich beigetragen, wie der Trauermarsch in den Exercises angelegt ist, oder viele andere Stücke, die ein Netzwerk sind, aus dem man plötzlich in einen Cluster gehüllt ist, der das Dach vom Gebäude abzusprengegen scheint, und wo man dann weiß, diese Formation wird sich wiederholen, aber meine Reaktion darauf verändert sich pausenlos, während dieses Stück gespielt wird. Und so wie ich das sehe - vielleicht würde er jetzt lachen, wenn er das hören könnte, wie ich das verstehe, - hat mir diese Erklärung sehr geholfen, den roten Faden in seinen Kompositionen zu sehen, und

der ist schnurgerade, der ist nicht von irgendwelchen groben Unebenheiten angekränkelt, sondern das was sich entlang des roten Fadens entwickelt, kann total anders aussehen, aber nur deswegen, weil es eben im Spiegel gegeneinander versetzt ist, und mit anderen Werkteilen verknüpft ist, aber trotzdem aus der selben Quelle kommt.

Sierek: Was ich beim ersten überblicksmäßigen Studium seiner Stücke entdeckt habe, wobei das nicht das primär Musikalische betrifft, sondern den textlichen Inhalt, ist genauso ein roter Faden, wie Sie das von der musikalischen Seite gesehen haben. Das erste Aufhorchen begann bei mir mit der Vertonung der Rubaijat des Omar Khajjam, das sind Texte, die dem Leben gegenüber einen sehr starken Gleichmut zum Ausdruck bringen. Das heißt, schon der junge Cerha hat eine absolut neutrale Ausgangsbasis. Verlockungen des Lebens sind überall da, es ist kein Problem für ein hitziges Temperament, sich zu begeistern für dies und jenes. Aber die Frage, die für mich noch offen ist, besteht darin, woher bei Cerha, trotz der für einen geraden Kurs günstigen Ausgeglichenheit, der Antrieb für ein kompositorisches Schaffen mit solchen Ausmaßen kommt?

<Das Interview endete an dieser Stelle nicht, sondern die Batterien des Aufnahmegerätes hatten sich erschöpft.>

Altmann: Das war eine außerordentlich schöne Zeit, ich habe nur eine schlechte Erinnerung, da haben wir ein Hindemith-Streichtrio gespielt, und ich habe mir eingebildet, ich wäre fürchterlich ausgestiegen, an einer rhythmisch komplizierten Stelle, aber Herr Dr. Redtenbacher hat doch gemeint, daß es in Ordnung war. Also ich meine, man hat auch solche Momente.

Sierek: Das Zusammenspiel ist ja eine große Nervenanspannung.

Altmann: Ja, bei der Kammer-Besetzung, wie sie die "reihe" gepflegt hat, ist jeder solistisch eingesetzt. Das geht schon aus der Gegebenheit der Werke der Wiener Schule hervor. Es waren auch Konzerte mit größerer Besetzung, aber die "reihe" ist kein Orchester, sondern ein Ensemble für zeitgenössische Musik.

Sierek: Können Sie sich noch erinnern, wie das angefangen hat, wo und wann Sie Mitglieder der "reihe" kennengelernt haben.

Altmann: Ich war beim Anfang nicht dabei. Ich war Bratschistin beim ORF-Symphonieorchester - damals hat es noch "Großes Wiener Rundfunkorchester" geheißen -, und da war die "reihe" bereits gegründet. Sie haben aber irgendwie Terminprobleme mit dem Bratschisten gehabt. Kurze Zeit nach der Gründung bin ich eingestiegen. Also ich kann Ihnen daher nichts über die Gründung sagen. Dr. Redtenbacher war Konzertmeister im Rundfunkorchester und hat mich zur "reihe"-Mitwirkung geworben. Und so kam ich dazu.

Meine Eltern waren musikalisch. Mein Bruder, der zehn Jahre älter ist als ich, hat auch ein bißchen Klavier gespielt, mein Vater war Fabrikant und hat auch gerne gesungen. Er hat eine ausgebildete Tenorstimme gehabt, die aber zu klein für die Oper war. Er war darüber wahnsinnig unglücklich, denn an der Oper zu singen, wäre sein Traum gewesen. Und da hat ihn meine Mutter auf diesem Klavier - solange wohnen wir schon da - zu seinem Gesang begleitet. Ich kannte also sämtliche Arien, und sämtliche Puccini- und Schubertlieder, weil meine Eltern das immer musiziert haben. Und angeblich, ich soll fünf Jahre alt gewesen sein, als wir am Millstädter See waren, da sei ich zu Füßen des Konzertmeisters des dortigen Kurorchesters gesessen, und ich sei so fasziniert gewesen, daß ich unbedingt auch Geige spielen wollte. Dann haben mir meine Eltern eine kleine Geige gekauft, und ich soll mir angeblich die Töne für das Kinderlied "Fuchs du hast die Gans gestohlen" zusammengesucht haben. Also ich kann es mir nicht ganz vorstellen. Daraufhin habe man sich geeinigt, mich Geige lernen zu lassen.

Mein erster Lehrer war der Bruder von Isolde Ahlgrimm. Er ist dann aber nach Berlin gegangen, das war also nur für einige Monate. dann war also die Frage, bei wem ich weiterlernen sollte, und da haben sich die beiden für Prof. Franz Burkart, auch Leiter der Kindersingschule, entschieden. Er hat mich also mit einer scheinbar recht guten Methode privat unterrichtet. Es waren damals schwere Zeiten, und die Eltern haben ihn dann auch immer wieder zu einem guten Essen eingeladen, zum Beispiel auf ein Beuschel mit Knödel, was man eben so gerne gegessen hat. Und das war also ein recht netter Kontakt. Und ich dachte, ich würde einmal in die Firma meines Vaters eintreten, das war eine Blech- und Metallwarenfabrik. Das war für mich eigentlich ziemlich sicher, aber mein Vater war ganz dagegen. Er hat gemeint, "Für Dich ist dieser 'Krämerberuf' nichts". Er hat sich dann mit Professor Burkart besprochen, und erkundigt, was es da für Möglichkeiten gibt, und so sind wir auf das Lehramt gekommen. Also damals im Jahr 1940, als ich zu studieren begonnen habe, hat es für Frauen keine anderen Chancen gegeben. Ich habe die Matura 1940 gemacht, und war aber nie sehr fleißig. Ich habe nie so weiß Gott wieviel geübt, obwohl ich bei Burkart sehr wohl Konzerte einstudiert, und ganz gut gespielt habe. Dann habe ich also Schulmusik inskribiert. Weil ich kein Latein hatte, gab es als Kombination nur ein mögliches Fach, Geographie. Und darum habe ich die Lehramtsprüfung in Musik und Geographie gemacht. Professor Haslinger war ein sehr guter, und großer Geograph. Ich hatte damals gerade ein Konzert vorzubereiten gehabt, für Grossmann, ein Chorkonzert innerhalb dieser Ausbildung. Daher hatte ich für die Lehramtsprüfung überhaupt nichts gelernt, aber ich wurde dann doch zugelassen, weil ich im Lauf der Jahre doch Interesse gezeigt habe. Ich war auf Exkursionen dabei und habe ein Arbeit geschrieben, über die Forstwirtschaft in den Alpen. Und dann habe ich die Schulmusik absolviert. Im Krieg war das dann so, man hat so ziemlich andere Probleme gehabt. Man war natürlich trotzdem mit dem Studium sehr befaßt, und es hat eigentlich gar keine Rolle gespielt, ob man da nur auf Marken, oder Stammgericht gegessen hat, weil es hat im Krieg ja nichts anderes gegeben, der Konsum war ziemlich eingeschränkt. Aber wir haben es mit Humor getragen, und interessante Jahre verlebt. An der Schulmusik war Professor Fritz Högler als einer der Professoren, die antinationalistisch gewirkt haben. Er hat zum Beispiel nicht Friedrich der Große, sondern Friedrich II. gesagt. Das sind scheinbar lächerliche Sachen, aber damals hat man dazu Mut gebraucht.

In einem Seminar für Sprechtechnik habe ich ein Referat über Paul Hindemith gehalten. Und Hindemith war ja unter Hitler nicht gefragt, und da kam ich mir also schon vor, wie mit einem halben Fuß im Gefängnis. Dann kam das Kriegsende, ich hätte in den Schuldienst gehen sollen, und habe im Jahr 1944 sogar begonnen, als "Beiwagen", in Geographie. Und im Jänner 1945 sagte eine Freundin von mir, "Du, im Reichsrundfunkorchester werden auch Frauen genommen." Die Männer waren ja alle eingerückt, deswegen, und da habe ich alles hingeschmissen, habe ein Probe-spiel absolviert, dabei wurde ich von Hans Erich Apostel begleitet. Er war damals für so etwas abkommandiert, er hat auch Beethovenkonzerte gespielt, und ich wurde aufgenommen. Dann kam die Übergangszeit der Besatzungsregierung, wo nur die Russen - also die "Pferde" - im Funkhaus waren. Im Herbst wurde das Orchester neu aufgestellt, und da habe ich mich, vor die Wahl gestellt, zweite Geige oder Bratsche zu spielen, zur Bratsche entschlossen, weil ich mir gedacht habe, zweite Geigen gibt es viele, aber Bratschen gibt es wenige. Also das war der Beginn meiner künstlerischen Laufbahn. Dann waren natürlich die Aufgaben im Orchester vielfältiger, und ich habe mich auf der Bratsche weiterentwickelt. Dann habe ich auch meinen Mann kennengelernt, im Jahr 1947, und habe enorm profitiert bei ihm, weil er war ein phantastischer Pädagoge. Und wann immer etwas auf mich zugekommen ist an technischen Schwierigkeiten, habe ich gesagt, Otto, glaubst Du, bringe ich das zusammen? Dann hat er immer gesagt, natürlich, das werden wir schon machen. Also ich habe eine große Hilfe durch meinen Mann gehabt, weil es gibt ja in dieser Literatur wirklich Sachen, die technisch fremdartig und auch sehr interessant sind. Ich habe ihn sogar einmal in der Steiermark angerufen und etwas durch das Telefon vorgespielt. Ja, also der Beginn und die Bekanntschaft mit der "reihe", speziell mit Dr. Friedrich Cerha, war eine durchaus sehr erfreuliche. Und Gertraud Cerha hat sehr viel zum Gelingen der Konzerte beigetragen, speziell auf Reisen. Sie hat das alles im Griff gehabt und wunderbar gemanagt, das werden Ihnen alle Mitglieder bestätigen können.

Sierek: Das wird auch in meiner Arbeit hier besonders berücksichtigt werden, weil es ein zeittypisches Phänomen ist, daß hinter großen Männern stehende große Frauen, sich nicht ihrem Wert entsprechend in den Vordergrund spielen. Übrigens hat es Friedrich Cerha auch nicht getan, was im konkreten Fall eine besonders glückliche leistungsfähige Konstellation ergeben hat.

Altmann: Gertraud Cerha ist ja wissenschaftlich enorm kompetent. Sie kann sehr viel, sie ist eine erstklassige Cembalistin, und sie weiß aber auch sehr viel; eine große Stütze war sie. Und er ist eben wieder ein wunderbarer Musiker, wobei auch die Proben immer sehr angenehm verlaufen sind. Es war eine gemeinsame Arbeit. Friedrich Cerha war nicht einer, der nur diktiert hat. Er war sehr kompetent, aber er hat eine sehr feinfühlig und nette Art gehabt, einem auch zu helfen.

Sierek: Wie war für Sie die Umstellung auf die moderne Literatur?

Altmann: Wie Sie wissen, habe ich mich damals in den Kriegzeiten mit Hindemith beschäftigt, der damals als modern galt. Also wir waren auch schon immer irgendwie interessiert an moderner Literatur. Das war also nicht so, daß ich weiß Gott wie in der Klassik festgefahren war, und dann plötzlich wäre das etwas Neues gewesen. Man war überhaupt interessiert an allem.

Sierek: Sie haben eine sehr gelöste, ausgeglichene Einstellung auch zum Instrumentalspiel, wenn ich jetzt daran denke, daß Sie das Lehramt in Geographie sofort haben sausen lassen, und ich habe doch auch Leute gehört, die gesagt haben, es ist doch ein Streß im Orchester, bei jeder Art von Musik. Kurt Schwertsik zum Beispiel, war dreißig Jahre lang im Orchester, und Helmut Riessberger der Flötist hat gesagt, er hätte Magengeschwüre gehabt, wobei er allerdings trotz - oder mit - dem fortgesetzten Interpretieren Neuer Musik wieder davon genesen ist.

Altmann: Schauen Sie, ich war gerade durch mein Debüt in diesem Orchester, wo wir zuerst einmal viel interessante Literatur gespielt haben, zum Beispiel in der "Russischen Stunde", wo wir russische Opern gespielt haben, also nicht nur Unterhaltungsmusik oder Operettenmusik, zu Anspruchsvollerem vorgeprägt. Aber dann hat es sich zu einem Gebrauchsorchester entwickelt, und wir haben sehr viel Unterhaltungsmusik gespielt, als Wiener Rundfunkorchester. Und ich habe auch - die Kollegen haben immer gejammert, denn speziell bei der Bratsche haben Sie ja nichts anderes, als beim Walzer immer nur ein es-tam-tam es-tam-tam zu spielen, und sie haben gesagt: Jesus Maria schon wieder -, und ich habe das als eine Bogenübung aufgefaßt. Ich war direkt froh darüber, und mein Mann hat also immer die Lockerheit gepredigt, und für mich war der Beruf das Optimum der Freude. Und ich kann mich nicht erinnern, jemals richtig verärgert gewesen zu sein.

Zum Beispiel, die große C-Dur Symphonie - wir haben ja auch Klassik gespielt - da ist der letzte Satz bogentechnisch sehr anstrengend, da spielt man immer dasselbe, und da fällt den Leuten der Arm ab. Und ich habe immer verstanden - das muß ich meinem Mann verdanken - es möglichst locker zu machen. Natürlich gab es auch schwere Aufgaben. Wirklich am schwersten für mich war der "Marteau sans Maître" von Boulez, der mir also wirklich das letzte abverlangt hat, rein technisch, diese Pizzicato-Sachen, und die dreistimmigen Passagen. Und das ist wirklich irrsinnig schwer.

Sierek: Und ist dieser Schwierigkeitsgrad, gemessen am Ergebnis, Ihrer Meinung nach gerechtfertigt gewesen?

Altmann: Das ist eine heikle Frage. Es gibt sicher Leute, die das als nicht so schwierig erfaßt haben. Es war eben meine technische Grenze. Ich bin da nicht so der Frage nachgegangen, ob das jetzt gerechtfertigt war. Wir haben auch Sachen gespielt, wo man mit einem Gartenschlauch irgendeinen Ton erzeugt hat. Ist das jetzt gerechtfertigt? Das waren Experimente, und ob das jetzt Scharlatanerie war oder nicht, das sollen andere beurteilen. Wir haben schon die Einstellung gehabt, also ich persönlich und andere, daß eigentlich... wenn man eine Aufgabe übernommen hat, muß man sie auch durchführen; auf Deutsch gesagt: das gehört zum Geschäft.

Sierek: Und Ihr Mann hat unterrichtet?

Altmann: Mein Mann war Symphoniker. Aber 1945-46 hat er unterrichtet. Er war Konzertmeister in Luzern. 1947 habe ich ihn kennengelernt. Er hätte vor meiner Bekanntschaft eine Chance nach Amerika zu gehen gehabt, aber er hat ein großes Handicap gehabt, nämlich Lampenfieber. Er war ein phantastischer Techniker, er hat Paganini-Capricen gespielt, Doppelgriff-Flageolett, wirklich mit großer Brillanz, nicht nur technisch. Wenn er seinen Schülern die großen Konzerte vorgespielt hat, zum Beispiel das Brahms-Violinkonzert. Er hat einen Ton wie Jascha Heifetz gehabt, ohne etwas zu beschönigen. Aber diese Angst vor dem Publikum hat ihm das halbe Leben verpatzt. Wir haben zum Beispiel Magnetophonaufnahmen versucht, wir haben ihm gesagt, Otto, es läuft schon. Und vorher hat er gespielt wie nichts, und dann läuft das... da hat er abgebrochen und gesagt, ich kann nicht weiterspielen, ich bin wie gelähmt.

Ich habe wahrscheinlich bessere Nerven gehabt.

Sierek: Das hat glaube ich, viel mit der Kindheit zu tun...

Altmann: oder mit der Vererbung. Sein Vater war Kaufmann, und sie haben Podiumssitze gehabt, im Musikverein, da war er ein junger Bursche, vielleicht fünfzehn Jahre, und bevor das Konzert begonnen hat, hat sein Vater ihn bei der Hand genommen und gesagt Du, alle Leute schauen auf uns. Ich kann hier nicht sitzen. Ja, dann hat mein Mann Wehrmachtstourneen gemacht. Er war deshalb nicht mehr tragbar. Als "Böser Deutscher" mußte er aus der Schweiz weg, und dann hätte er eine Konzertmeisterstelle an der Wiener Volksoper bekommen, aber da haben sich einige Kollegen aufgeregt, weil er nicht reinrassig war, neben so jemand sitzen sie nicht. Sein Vater war Jude.

Sierek: In welchem Jahr war das?

Altmann: Das muß so 1943-44 gewesen sein. Und dann ist er nach Berlin gefahren und hat ein Probespiel bei den Berliner Symphonikern gemacht - aber das führt jetzt zu weit, das hat jetzt mit Ihrer Dissertation nichts mehr zu tun.

Ich wäre kreativ kein Avantgardist geworden. Das wäre mir nicht gelegen. Ich habe aber aus Interesse die Sachen gerne gespielt, weil mich die Bewältigung der Schwierigkeiten, etwas durchzusetzen und zu erreichen, interessiert hat. Aber jetzt bin ich etwas.. als Konsument kann ich nur ganz wenige Werke vertragen.

Sierek: Und das wäre?

Altmann: Na ja, also das wäre schon die Kammer-symphonie von Schönberg, oder die Serenade. Also das würde ich mit Vergnügen hören, oder Cerha's Spiegel. Also das sind schon gute Stücke. Ich bin draufgekommen, daß das Spielen immer viel leichter ist, als das passive Genießen. Zum Beispiel, ein extrem modernes Stück wird aufgelegt, Sie bekommen eine Partitur, die hat gar keine Noten, nur Linien, das ist also eine architektonische Partitur, und Sie müssen irgendetwas mit Ihrer Phantasie draus machen, oder es klingt sehr häßlich, und es ist schwierig zu gestalten und zu bewältigen, und da hat man natürlich den Ehrgeiz, das zu bewältigen. Und je öfter Sie es hören, da werden Sie ein solches Stück sogar gernhaben. Aber der Zuhörer wird ja losgelassen, er hört es, und er wird sagen, um Gottes Willen, das ist ein sicherer Mist! Wenn Sie es aber tagelang studiert haben, so gewinnen Sie dem auch irgendwelche gute Seiten ab. Spielen ist viel leichter als Hören.

Sierek: Die Zeit der graphischen Notation hat nur relativ kurz gedauert, sie ist im allgemeinen bis heute ein Problem geblieben, für Zuhörer und Ausführende.

Altmann: Es war sicher ein Experiment und sicher sehr interessant, daß man auch graphisch Notiertes zu Gehör bringen kann, aber ich glaube, Zukunft hat es keine.

Sierek: Ich glaube, daß die Schwierigkeit darin liegt, daß die Bedürfnisse nach einer möglichst genau bestimmbaren Vorlage von aufnahmebereiten Interpreten und Zuhörern überwiegen, die in einer graphisch subjektivierten Darstellung eines kompositorischen Verlangens jedoch zu kurz kommen müssen. Den theoretischen Rahmen dazu hat John Cage gebildet, indem er gesagt hat, ein Stück soll auch nicht zweimal in derselben Art erklingen. Das steht aber im Widerspruch zu Bedürfnissen jener Menschen, die sich an etwas Fixiertem festhalten wollen, und das dann als objektiven Wert aus der Sache schöpfen. Bei graphischen Partituren entsteht ein Zwang zur Kreativität für den Ausführenden, der mehr Hingabe an das Objekt verlangt, als bloßer Nachvollzug.

Altmann: Ja, und für den Ausführenden hat das schon auch Reize gehabt, das kann ich garnicht leugnen. Es lag auch daran, daß Friedrich Cerha einem das sehr nobel präsentieren konnte. Man hat immer das Gefühl gehabt, daß er das Stück kennt, das er jetzt hier erarbeiten will, und er hat eine Vorstellung und er steht dahinter, er tut nicht irgendetwas aufs Programm setzen, das er ganz ablehnt, und dann wird das schon so einen Sinn haben.

Sierek: Cerhas Probenarbeit ist schon von vielen Seiten gelobt worden, aber ich konnte noch keine konkretere Beschreibung bekommen, wie das vor sich gegangen ist, wenn Sie das einmal mit der Routinearbeit im Rundfunkorchester vergleichen?

Altmann: Das ist auch so ein Schlagwort, die "Routinearbeit". Wenn Sie einen kompetenten Orchesterleiter haben, nehmen Sie zum Beispiel Gielen. Als er mit uns "Moses und Aaron" gemacht hat, das war auch unglaublich kompetent. Er hat sich lang vorher damit beschäftigt und das beste herausgeholt. Man hat das mit großem Vergnügen produziert, obwohl das nicht selbstverständlich war. Es ist immer schwer, ein Stück wie Moses und Aaron zu machen, aber wie er das gemacht hat, war es sehr gut. Bei Cerha war darüberhinaus das Netze, daß er sich auch etwas hat sagen lassen. Er hat also, sagen wir, wenn irgendeine Art der Probe, sagen wir, sich ein bißchen zu verlaufen gedroht hat, dann ist er durchaus darauf eingegangen, wenn ihm Viktor Redtenbacher, der Konzertmeister der "reihe", gesagt hat, das machen wir jetzt so. Er ist eben mehr ein Praktiker und hat das mehr geballt, sodaß der Probenablauf noch flüssiger geworden ist.

Also dieses gegenseitige Annehmen der Meinungen war sehr angenehm.

Sierek: In der Fülle der Zeitungskritiken hat es ja positive und negative Stimmen gegeben, aber zur Qualität der Ausführung waren sie durchwegs positiv. Das heißt, daß die Problematik der begrenzten Probenzeit damit jedenfalls oberhalb eines kritisierbaren Kompromisses bewältigt worden sein muß.

Altmann: Diese Zyklen "Wege zur Neuen Musik", also der Mozartsaal war immer voll. Das war immer sehr gut besucht. Da haben wir ein sehr gutes zahlreiches und kompetentes Publikum gehabt.

Sierek: Ich sehe diesen Zeitraum 1978 bis 1984, in welchem die Zyklen "Wege in unsere Zeit" im Konzerthaus programmiert waren, auch als Höhepunkt der Kulturleistung dieses Ensembles an, nicht zuletzt aufgrund der Einführungsvorträge, die Frau Professor Gertraud Cerha gestaltet hat. Und diese sind ja für sich ein Studium wert, und es wundert mich, daß Frau Cerha diesen Stoff, der auch aus kompletten Werkanalysen besteht, nicht weiters kommerziell ausgewertet hat.

Altmann: Etwas muß ich Ihnen noch erzählen, von den Reisen. Also die Reisen waren für den Ensemblegeist auch sehr prägend. Wissen Sie, wenn man auf einer Reise ist, hat man nur das zu tun. Wenn Sie sonst zu einer Probe gehen, dann denken Sie schon an den abendlichen Orchesterdienst, und vorher muß ich noch einkaufen, und dann muß ich noch das machen und das machen. Aber wenn Sie eine Tournee machen, dann haben Sie nichts anderes zu tun, als sich auf das Konzert vorzubereiten. Das können Sie machen, indem Sie im Hotelzimmer ein bißchen üben, oder indem Sie sich Sehenswürdigkeiten anschauen. Das soll jeder machen wie er will. Aber man ist immer zusammen und erlebt die Sachen viel intensiver. Und ein sehr einschneidendes Erlebnis war auf unserer Amerikatournee. Wir haben immer ganz volle Häuser gehabt, weil wir ja meistens in diesen Colleges gespielt haben, und die Leute dort waren voller Interesse. Und dann hatten wir ein Konzert in Chicago in einem großen Saal. Es war aber nicht so organisiert, also da waren keine Collegebesucher dort, und da waren wir, glaube ich, in der Überzahl. Und da waren wir also zuerst so wahnsinnig enttäuscht, weil wir schon etwas ganz anderes erlebt haben. Und wir haben uns gefragt, was machen wir jetzt, sollen wir das absagen, kann man das überhaupt? Die Veranstalter: Nein, natürlich nicht, da kommen Leute! Und wir haben uns einfach gesagt, wir spielen das für uns, so gut wir können, egal, ob da jetzt zwanzig oder siebzehn Leute drinsitzen.

Und wir haben dann dort von allen Konzerten die besten Kritiken bekommen. Weil dort waren nur ein paar Leute drin, die aber alle etwas davon verstanden, und das sehr schwer gelobt haben. Aber, wissen Sie, da gehören Nerven dazu, daß Sie die Enttäuschung überspielen, und da muß man eben auch sagen: Na was machen wir jetzt? Also jetzt spielen wir für uns. Und das ist dann natürlich auch ein Vergnügen.

Mit meiner beruflichen Pensionierung bin ich auch bei der "reihe" in Pension gegangen. Wir haben dann sehr viele Reisen gemacht, mein Mann und ich. Das war entweder kurz vor, jedenfalls bis 1983, als Friedrich Cerha die Leitung der "reihe" zurückgelegt hat. Wir haben auch noch mit der "Kammermusikvereinigung", die Dr. Redtenbacher ins Leben gerufen hat, konzertiert. Wir waren ja ursprünglich dreispurig tätig: Im Orchester, in der "reihe" und in der "Kammermusikvereinigung", und das hat sich dann überschritten.

Sierek: Was für Literatur haben Sie mit der "Kammermusikvereinigung" gespielt?

Altmann: Klassik, Romantik, und auch sehr viele österreichische Zeitgenossen. Herr Dr. Halusa vom ORF hat das sehr gefördert. Jeden Monat haben wir einen österreichischen Komponisten aus der Taufe gehoben.

Ich spiele jetzt nicht mehr Bratsche, weil es ist mir mittlerweile zu anstrengend, obwohl ich ein kleines Instrument habe. Es ist sehr tonschön, wurde behauptet, und recht handlich. Aber trotzdem spiele ich jetzt lieber Geige. Mein Mann hat eine phantastische Geige, eine Ruggieri, und auf der spiele ich eben noch zum Vergnügen mit einer Freundin Mozartsonaten, oder in der Steiermark in unserem kleinen Haus in Stralleck "Steirische Tänze".

Sierek: Also dann wünsche ich Ihnen gute Erholung in der Steiermark, und danke für das Gespräch.

Sierek: Bitte um Angaben zu Ihrer persönlichen Entwicklung bis zu dem Zeitpunkt Ihrer ersten Begegnung mit späteren Mitgliedern des Ensembles "die reihe".

Eröd: Geboren bin ich 1936 in Budapest, habe dort bis 1956 gelebt. Ich habe dort den Krieg erlebt. Während dieser Zeit absolvierte ich die Mittelschule in Budapest und machte die Matura. Gleichzeitig betrieb ich bereits die Studien Komposition und Klavier an der Musikhochschule in Budapest bei sehr wichtigen Leuten. Meine musikalischen Fundamente sind eigentlich dort gebildet worden, von Zoltan Kodaly und anderen Lehrern. Als Komponist bin ich bereits intensiv seit dem fünfzehnten Lebensjahr aktiv, allerdings vorwiegend in Rahmen der Hochschule in Budapest. 1956 kam ich dann nach Wien. Hier bekam ich glücklicherweise ein amerikanisches Stipendium, das es mir ermöglichte weiterzustudieren. Das war ein Stipendium der Rockefeller-Foundation. Dann studierte ich Klavier bei Richard Hauser, und Komposition bei Karl Schiske. Die Kontakte zu diesen beiden waren ein Glücksfall. Durch glückliche Privatkontakte kam ich also zuerst zu Hauser, und das ist von Belang, weil, als ich bei Hauser zum ersten Mal in seiner Wohnung vorgespielt habe, sowohl pianistisch, als auch meine Kompositionen, da waren wir zu dritt - drei ungarische Flüchtlinge - und er hat am Ende gesagt: na ja - und hat auf ein Foto auf seinem Klavier gezeigt - wenn dieser noch lebte, würde ich nicht zögern, wo ich Sie hinschicke. Aber wir haben hier einen jungen aktiven Professor jetzt an der Hochschule, der sehr an neuer Musik interessiert ist, das ist Karl Schiske, und wir müßten zu ihm gehen. Das Foto stellte einen etwas streng aussehenden Herrn mit schmalen Lippen dar, dessen Bild ich vorher noch nie gesehen habe, und der sich als Anton von Webern herausgestellt hat. Hauser war ein Privatschüler von Webern während der Kriegsjahre. So kamen wir auch zu Schiske, mein Freund Zelenka ebenfalls, der auch nach Österreich gekommen ist. Und Schiske war ja ein reizender Mensch, er hat uns sofort genommen. So kamen wir in seine Klasse, wo schon einige heute bekannte Leute saßen. Otto Zykan, Kurt Schwertsik, Erich Urbanner, Gösta Neuwirth, Ingomar Grünauer und einige Gäste aus dem europäischen und amerikanischen Ausland, die man heute hier weniger kennt, aber die in ihrer Heimat eine wichtige Rolle spielen, vor allem als Kompositionslehrer.

Aber Hauser hat sich auch als sehr ausschlaggebend erwiesen für neue Musik. Damals war es nicht sehr üblich zeitgenössische Musik zu spielen, - nichteinmal des 20. Jh. - und ich kam dann gleich mit Bartok. Das hat er sehr geschätzt und ich durfte nach einigen Monaten gleich vorspielen. Es war eine Aufführung der Klavierstücke "Im Freien". Dann sollte ich etwas studieren, das er den anderen nicht geben wollte, aber das sollte ich studieren, und er hat mir Schönbergs op. 23 vorgelegt. Und das war natürlich faszinierend, schon deswegen, weil ja in der gleichen Zeit auch bei Schiske die Auseinandersetzung mit diesen Dingen erfolgte, die in Ungarn nicht zum bekannten Stoff gehörten. Also die ganze Wiener Schule und Strawinsky, selbst Hindemith waren in Ungarn kaum bekannt. Also das war Ende der fünfziger Jahre für uns im wesentlichen neu. Ich habe zwar in Ungarn einzelne Partituren von Schönberg und Berg angeschaut, Webern überhaupt nicht. Webern war nur aus Anekdoten bekannt, als ein extremer und ausgefallener Komponist. Aber es war nicht nur die Wiener Schule, die mir damals ganz neu war, sondern gleichzeitig auch schon der nächste Schub, das Serielle. Pierre Boulez war bereits 1957 in Wien und hat dirigiert, und das war natürlich ein noch größerer Schock. Ich war bei Proben und anschließend natürlich auch beim Konzert, und er hat Webern-Symphonien geprobt und sein "Le Marteau sans Maître". Das war für uns völliges Neuland. Jetzt muß ich natürlich zweigleisig fortfahren, nämlich das pianistische, und das komponierende. Die liefen eigentlich ziemlich parallel und sich abwechselnd, weil man ja immer nur eine Sache mit voller Kraft machen kann. Dann habe ich mich einmal bei Hauser entschuldigt, weil ich gerade etwas schreiben mußte, daß er ein bißchen Rücksicht nimmt, und dann wiederum bei Schiske, wenn es ein Klavierkonzert vorzubereiten galt. Kurz gefaßt, das Studium zog sich dann bis 1961, wo ich dann mein Diplom gemacht habe. Aber das ging schon gleichzeitig mit der "reihe", auf die wir hinauswollen, und das fing an, als ich - das ist alles Erinnerung, was ich jetzt sage, die Daten wären noch nachzuprüfen - ich glaube es war 1958, als Cerha einen Pianisten für seine Geige/Klavier-Stücke gesucht hat. Und ich glaube Schwertsik hat mich mit ihm bekanntgemacht. Schwertsik war ja damals mein Studienkollege bei Schiske und wußte, daß ich recht gut Klavierspiele. und vor allem, daß ich Interesse an neuer Musik habe. Und so kamen wir zusammen und wir haben also seine Stücke

"Deux eclats en reflexion" und "Formation et solution" einstudiert. Und es war insofern interessant, weil wahrscheinlich - ich habe schon viel Kammermusik gemacht, schon vorher, aber es war nie der Fall, daß - man an einem Stück so viel arbeiten mußte. Und ich kann mich erinnern, daß es dabei zu privatem Kontakt gekommen ist. Wir saßen also bei Cerha, und Schwertsik war auch dort, und die Idee wurde geboren, man müßte jetzt einmal etwas tun, daß diese neueste Musik auch von Österreichern aufgeführt wird, weil bis dato waren die Aufführungen nur von Gastensembles - und nur sehr sporadisch - erfolgt. Ich wüßte garnicht, daß man Stockhausen in Wien vorher gespielt hätte. Boulez, wie gesagt, war damals in Wien und hat mit Wiener Leuten gespielt, nur für "Le Marteau sans Maître" hat er seine Leute mitgebracht, aus Paris. Aber zum Beispiel die Webern-Symphonie hat er mit Österreichern gemacht. Ja, aber ich komme zurück auf die Gespräche, es sollte also eine ständige Einrichtung gemacht werden, wo man also die neueste Musik aufführt, und nicht nur die neueste Musik, sondern auch die Wiener Schule, die damals sicher noch nicht zum Repertoire gehört hat, und vor allem diese kleinen und mittleren Besetzungen sind schon deswegen nicht gespielt worden, weil es solche Ensembles garnicht gab. Also wenn, dann wurde irgendein Orchesterstück gespielt, aber keine Kammermusik, oder auch nicht op.10 von Webern. Diese Übergangsbesetzungen wurden vernachlässigt. Cerha hatte natürlich damals auch schon intensiven Kontakt gehabt, unter anderem mit all den Leuten, die die Überlieferung der Wiener Schule vertreten haben, vor allem also mit Josef Polnauer, der dann eine sehr wichtige Rolle gespielt hat bei der "reihe", weil er immer wenn wir Schönberg oder Webern oder Berg geprobt haben, dabei gesessen ist und "Ezzes" gegeben hat. Und ihm ist das eigentlich zu verdanken - da gab es dann auch noch Leute wie Krassner, und Hauser der mir sehr viele Tips gegeben hat. Und dann war diese ganze Gesellschaft regelmäßig in Darmstadt und hat dort auch Kontakt gehabt mit den Leuten, die mit Schönberg, Webern, Berg noch zusammengearbeitet haben. Ich war zum Beispiel bei Eduard Steuermann zweimal im Kurs, und habe also aus nächster Nähe den Aufführungsstil mitbekommen. Auch Zykan war zum Beispiel dort und hat zu dieser Zeit viel Schönberg gespielt, abgesehen davon, daß man in Darmstadt auch das Neueste von der nächsten Quelle bekommen hat.

Ja, also zurück zu den Gesprächen. Wir haben dann in Darmstadt auch mit Cerha gespielt im Studio, sein Stück. Und Schiske war auch jedesmal dort. Also diese österreichische Gruppe war da sehr aktiv. -Zwar nicht aktiv mit Aufführungen, weil in Darmstadt hat man von uns eigentlich nie etwas gespielt, dieses Cerha-Stück ausgenommen. Wir waren also offensichtlich als zu "grün" erachtet worden. Aber zumindest Schwertsik war bei Stockhausen im Kurs, ich war bei Mono. Jetzt weiß ich nicht mehr, was die anderen dort gemacht haben. Es war so, daß man sich dort je nach besonderem Interesse verteilt hat. Aber wir haben natürlich dort alle Konzerte besucht. Ich kann mich erinnern, daß Ernst Krenek auch ein- oder zweimal da war. Apostel, Jelinek muß ich noch erwähnen, also Nachkommen der Wiener Schule, mit welchen man in Wien in Kontakt kam. Sie waren alle an diesen Ereignissen sehr beteiligt und interessiert. Und diese letzteren, die ich erwähnt habe., es gab ja auch die IGNM.. und die IGNM war nicht unbedingt an diesen seriellen Sachen interessiert, aber sie war sehr interessiert an der Wiener Schule, und an den Nachfolgern der Wiener Schule. Damals war glaube ich Ratz der Präsident. Es gab auch viele Konzerte von der IGNM, meistens in der Hochschule, die sich mit Wiener Schule, Nachfolge der Wiener Schule, auch Hauer, beschäftigt haben. Man muß noch erwähnen, wer in der Presse da besonders aktiv war. Es war einerseits Franz Willnauer, der im "Forum" geschrieben hat, und Lothar Knessl natürlich, der auch zum engsten Freundeskreis von Cerha gehörte. Na, und Gerhard Brunner kam dazu. Das waren die Kritiker, die besonders aktiv und positiv dazustanden, im Gegensatz zu den anderen damals sehr Jungen, die also eher skeptisch oder zurückhaltend waren - man kann nicht sagen, daß sie feindlich gestimmt waren, aber es war doch eine sehr große Skepsis da, zum Beispiel bei Karl Löbl oder Franz Endler. Eigentlich feindliche Einstellung kam nur von den Alten, damals schon Sechzig- Siebzigjährige, gewisse Leute, die das natürlich nicht mehr nachvollzogen haben. Aber das erste Konzert von der "reihe" war teilweise ziemlich... die Kritiken zeigen es, interessant ist, daß etwa Löbl über Boulez sehr positiv schreibt, aber mit dem Ensemble nicht ganz zufrieden ist. Das kommt natürlich von der österreichischen Einstellung: alles was hier gemacht wird, kann ja nicht so gut sein, wie das aus dem Ausland Kommende. Es gab ja einstweilen sehr feindselige Dinge, und das eigentliche Skandalkonzert war glaube ich das dritte Konzert mit Cage. Da hat es also großen Aufruhr gegeben.

Vielleicht sollte man hier anmerken, daß meine Tätigkeit in der "reihe" sich immer auf das Pianistische konzentriert hat. Ich habe zwar damals auch komponiert, aber aus irgendwelchen Gründen habe ich mich da nie als Komponist betätigt. Was die Gründe waren, vielleicht gab es für diese Stücke keine Besetzung, aber es war auch wenig Interesse muß ich sagen, vonseiten Cerha's. Vielleicht hat auch meine Musik nicht dazugepaßt. So ist, glaube ich, bis heute nie ein Stück von mir von der "reihe" aufgeführt worden. Sierek: Ja, das habe ich bei der Durchsicht der Programme gesehen. Das wäre natürlich auch eine Frage, dem nachzugehen, und wie sich auf Sie die Interpretation der "reihe"-Musik, und auf Ihr Komponieren ausgewirkt hat, bzw. warum nicht ausgewirkt hat, wo Sie also Ihre sehr guten Klavierkenntnisse dienstbar gemacht, und gleichzeitig ohne Probleme eine kompositorisch eigenständige Linie verfolgt haben.

Eröd: Na ja, das ist nur bedingt ein Nebeneinander, weil ich Ende der fünfziger Jahre, Anfang der sechziger Jahre schon einen Stil verfolgt habe, der von der damaligen Hauptströmung garnicht soweit entfernt war. Aber vielleicht waren meine Werke qualitativ nicht so gut, ich weiß es nicht.

Sierek: Wer sollte das beurteilt haben?

Eröd: Cerha, oder vielleicht auch Schwertsik. Aber man muß schon sagen, daß Cerha die dominierende Persönlichkeit war. Schwertsik hat immer die kurioseren Dinge gemacht - also zum Beispiel das Cage-Konzert - die Dinge, die nicht so sehr in der Hauptströmung lagen, sondern damals schon ein bißchen andere Bestrebungen gezeigt haben.

Sierek: Das würde mich interessieren, wie das dann delegiert wurde. Ist da Schwertsik zum Zug gekommen, weil Cerha gesagt hat: das mach jetzt lieber Du, oder...?

Eröd: Das kann ich nicht beantworten.. .Nein ich glaube eher dadurch, daß Schwertsik sich besonders für diese Komponisten eingesetzt hat, zum Beispiel die Amerikaner, und auch persönlich, glaube ich, mit ihnen mehr Kontakt hatte.

Sierek: Und das war ja dann einfach, da hat Cerha dann Geige gespielt und Schwertsik hat dirigiert.

Eröd: Er hat nicht so viel Violine gespielt, soweit ich mich erinnere. Es gab natürlich eine Reihe von Konzerten, die wir nicht mit der "reihe" gemacht haben, sondern Wiener Schule und so Zwischenwerke mit eigener Besetzung. Da hat er dann mit mir und Schwertsik zusammengespielt.

Sierek: Sie haben ja auch viel klassische Musik gespielt.

Eröd: Ja, ich war immer bemüht alles zu spielen. Es gibt ja auch gemischte Programme, diese waren damals nicht sehr üblich bei Pianisten, ich habe also Debussy, Liszt, Cerha und Boulez in einem Konzert gespielt.

Sierek: Und ist Ihnen jemals eine pianistische Karriere vorge-schwebt?

Eröd: Sicher, ich habe auch eine gemacht. Ich habe sie dann nur abgebrochen, oder sagen wir versickern lassen, in dem Moment, wo ich meine Unterrichtstätigkeit anfang, und wo es dann mit den Reisen etwas schwieriger wurde. Ich habe auch geheiratet, und das war für die pianistische Tätigkeit nicht so günstig. Und ich habe dann auch viel intensiver komponiert. Aufgehört habe ich nie. Es gab so kurze ein- bis zweijährige Pausen.

Sierek: Was für Grundsätze verfolgten Sie in der Komposition?

Eröd: Ich habe in den sechziger Jahren - das ist ganz interes-sant, weil ich sehr unterschiedliche Dinge gemacht habe - ich habe einerseits mit der "reihe" noch bis 1970 intensiv gearbei-tet. Gegen Ende der sechziger Jahre hat Käte Wittlich dann viel übernommen, weil sie ja auch zu Wort kommen sollte. Ich war freiberuflich tätig nach der Diplomprüfung, das heißt, kurzfris-tig war ich Korrepetitor an der Wiener Staatsoper, zwei Jahre. Dann habe ich auch noch als Studienleiter bei verschiedenen Operneinstudierungen mitgearbeitet. Also zwischen 1962 und 1964 war ich Solokorrepetitor an der Staatsoper, dann habe ich ver-schiedene Produktionen der Wiener Festwochen korrepetiert, unter anderem die "Lulu"-Erstaufführung, dann die drei Schönberg-Ein-akter, die Cerha dirigiert hat, da war ich Studienleiter, ich glaube es war 1965. Dann habe ich ständig mit der Reihe ge-spielt, habe daneben aber auch klassische Kammermusik gemacht, und war ständiger Begleiter von Rudolf Schock. Diese Dinge haben dann insgesamt meine Existenz ergeben.

Sierek: Das ist eine unglaubliche Bandbreite. War das eine finanziell angespannte Situation für Sie?

Eröd: Ich habe bescheiden gelebt, aber es war ausreichend dafür, daß ich vier Jahre lang nur vom Konzertieren gelebt habe, und daneben monatelang komponieren konnte.

Sierek: Und die Unterrichtstätigkeit?

Eröd: Das war noch nicht. Also ich habe zwischen 1964 und 1968 eine abendfüllende Oper geschrieben. Sie wurde 1968 bei den Wiener Festwochen uraufgeführt "Die Seidenraupen".

Das war irgendwo ein Glücksfall, weil Ulli Baumgartner war der damalige Intendant, der meines Erachtens bis jetzt mit Abstand der beste Intendant der Wiener Festwochen war (1968). Kurt Blaukopf hat sich auch sehr eingesetzt für diese Oper. Und es war schon ein Wagnis, weil wir waren ja beide (Richard Bletschacher) kaum dreißig Jahre alt. Und die Aufführung war natürlich sehr umstritten, einerseits weil das Stück für das breite Publikum viel zu avanciert war. Aber für die Avantgarde war es ein "Retro". Man muß ja erwähnen, daß die sogenannte Postmoderne, die neue Einfachheit, und wie das alles bezeichnet wird, die etwa Ende der siebziger Jahre und Anfang der achtziger Jahre europaweit und weltweit gekommen ist, das ist in Österreich bereits gegen Ende der sechziger Jahre erfolgt. Auch Schwertsik gehört dazu mit seinen damals schon tonalen Werken, und Mali Gruber und Zykan u.a. Cerha allerdings hat das erst viel später nachvollzogen muß ich da sagen.

Sierek: Sie haben gesagt, eine Vermutung von Ihnen wäre, daß Ihre Kompositionen von der Qualität her als Grund, nicht zur Aufführung durch "die reihe" in Betracht gekommen wären?

Eröd: Qualität würde ich nicht als richtig betrachten, vom Stilistischen her eher. Aber ich habe mich auch nie darum bemüht. Ich kann mich nicht erinnern Cerha je vorgeschlagen zu haben, ein Stück für die "reihe" zu schreiben.

Sierek: Warum eigentlich nicht?

Eröd: Weil ich kompositorisch doch vielleicht damals schon ein bißchen Distanz hatte, und ich habe gesehen, was die Linie der "reihe" ist, und ich habe wahrscheinlich gemeint, daß meine Stücke da nicht unbedingt hinpassen. Oder vielleicht auch, weil als ich noch für meine Begriffe ziemlich avanciert komponiert habe, und wo ich dann doch glaube ich ein zwei Stücke Cerha gezeigt habe, an seiner Reaktion aber gesehen habe, daß er kein sonderliches Interesse daran hat.

Sierek: Was hatten Sie in Ihrer Kompositionsarbeit für Vorbilder, und was war oder ist ihre Zielvorstellung?

Eröd: Das war ein langsamer kontinuierlicher Prozeß. Natürlich war Ende der fünfziger Jahre und Anfang der sechziger Jahre der Eindruck der Wiener Schule, aber vor allem des Seriellen, sehr

groß und man hat versucht dann irgendwie auf der Höhe der Zeit zu sein. ich glaube es ist mir nie richtig gelungen, weil es doch nicht meine Auffassung war, und ich habe eben einen eher eklektischen Stil - man kann es auch verachtend sagen, oder auch nicht - eingeschlagen. Also "Die Seidenraupen" zum Beispiel das war eine Zwölftonoper, aber eine Zwölftonoper, die teilweise garnicht danach geklungen hat, und dann ab 1970 etwa, habe ich dann tonal geschrieben, also tonal im Sinne nicht von Dur-Moll-Tonalität, sondern tonal im Sinne der Komponisten des 20. Jh. also Bartok, Strawinsky, Hindemith, - ich will jetzt nicht den Stil bezeichnen, sondern im Sinne, wie sie tonal schreiben.

Sierek: Im Bereich der tonalen Musik ist das zutreffend, daß es da grob betrachtet zwei Lager gibt: die Funktionstheorie und die Stufenlehre. Für welche Seite, falls Sie diese Differenzierung zulässig finden, haben Sie sich entschieden?

Eröd: Oh ja, ich habe mich natürlich nicht unbedingt für eine Seite entschieden, aber ich habe sehr schwere Bedenken gegen die Funktionstheorie, und ich habe auch Bedenken gegen die Stufentheorie. ich bin ansich ein "Schenkerianer", theoretisch gesehen.

Sierek: Ja, aber Schenker fundiert seine Theorien ja zum großen Teil im klassischen Repertoire.

Eröd: Das ist richtig. Natürlich muß man Schenker sehr kritisch betrachten, vor allem was das "Drumherum" betrifft, aber seine Analysen sind für mich noch immer das Tiefgreifendste das ich kenne, was klassische Werke betrifft. Aber ich muß sagen, auch Felix Salzer hat mich sehr beeindruckt, der diese Methode auch etwas unorthodox für Musik des 20. Jh. und auch für die ältere Musik verwendet. Das sind Ansätze, die ich für sehr interessant halte.

Sierek: Ich habe beim Studium der Werke Schenkers entdeckt, daß er auch sehr selbstkritisch ist und sich nicht davor scheut, einerseits Dinge zu vertreten, die er an anderer Stelle wieder kritisiert. Es ist zum Beispiel beim Gespräch mit Schwertsik auch herausgekommen, daß Schenker im Prinzip die Fundamentalbaßtheorie vertritt, also die Harmonien von der Obertonreihe ableitet, andererseits dieses Prinzip aber verurteilt, weil Natur oder Physik keine Gesetze schaffen können, die für den künstlerischen Bereich bindend sein müssen.

Eröd: Das ist eigentlich ganz angenehm, daß er selber diese

Widersprüche aufdeckt. Und ich meine auch, daß man Schenker natürlich nicht als Dogma verwenden soll, sondern als einen unheimlich interessanten und wertvollen Ansatz. Nämlich die Betrachtungsweise ist vor allem das, was einen fasziniert, und vor allem das, was einen Komponisten fasziniert. Weil viele andere Methoden bleiben in Details stecken.

Sierek: 1968 wurden die "Seidenraupen" aufgeführt. Dieses Jahr war ja ein politischer und sozialer Umbruch. Die Jugend wollte sich befreien. Wie haben Sie diese Zeit in Erinnerung.

Eröd: In Österreich war dieser Umbruch sehr milde. Er kam eher später. Ich lache immer, weil ich sehe heute noch in unserer Gesellschaft Dinge, die sich sonst vor zehn, fünfzehn oder zwanzig Jahren in Europa abgespielt haben.

Ja also Cerha ist eine Generation, Schwertsik ist eine nächste eigentlich - zehn Jahre jünger - Also zu dieser Generation würde ich zählen: Zykan, Gruber doch auch schon, Urbanner, mich etc. Aber dann kommt die 68er-Generation, ich empfinde zum Beispiel, daß Dieter Kaufmann ein typischer "68er" ist, heute noch.

Die "Seidenraupen" wurden im Theater an der Wien aufgeführt. Es gab vier Aufführungen. Albrecht hat dirigiert, Bletschacher hat Regie geführt, und es war eine hervorragende Sängerbesetzung: Akademiekammerchor. Von den Sängern Janette Pilou, die damals wirklich eine ganz wunderbare Sopranistin war. Leider hat sie zuwenig Platten gemacht. Deshalb ist sie nicht mehr so bekannt. Oskar Czerwenka hat gesungen, dann ein ganz hervorragender junger holländischer Tenor, der leider dann nachher dem Suff erlegen ist, und sehr früh gestorben ist, das war Frans van Daalen. Dann der alte Melchert, der einer der wichtigen Charaktertenöre im deutschen Sprachraum war.

Sierek: Haben Sie für diese Oper Vorbilder gehabt?

Eröd: Ja, sicher war ich geprägt durch meine Korrepetitionsarbeit, also ich habe Berg wirklich auswendig gekannt, Schönberg gewisse Werke auch, und das hat sicher Spuren hinterlassen, auch das andere Opernrepertoire. Das Ungewöhnliche daran war, daß es für die damalige Zeit eine sehr traditionelle Oper war. Und damals war ja die Oper tot. Das war die Zeit, in der Boulez die Opernhäuser in die Luft sprengen wollte und so weiter, also war es völlig unzeitgemäß, diese Sache. Der große Aufschwung mit der Oper kam eigentlich wesentlich später.

Sierek: Wie ist es dann zur Aufführung der "Seidenraupen" gekommen?

Eröd: ..., ja, indem Bletschacher, also der Textdichter, und ich die Oper geliebt haben und dachten, das könnte man trotzdem machen. Es war nicht nur meine Meinung. Bletschacher hat einiges gemacht, hat also auch mit Schwertsik eine Oper geschrieben, die bis heute in Wien nicht gespielt wurde. Die Uraufführung war glaube ich in Ulm und Luzern. "Der lange Weg zur grossen Mauer", ein sehr schönes Stück. Und eigentlich ist "Gomorra" von Heinz Karl Gruber in seiner ersten Fassung auch schon um diese Zeit entstanden. Eine Aufführung unlängst in der Wiener Volksoper ist meines Erachtens weit weniger gut gelungen als die erste Fassung. Also diese Opern waren kein Einzelphänomen. Diese Gruppe war der Überzeugung, daß mit der Oper noch etwas zu machen ist.

Sierek: Hat das Ihre Vorstellungen dann erfüllt, nachdem Sie vier Jahre an den "Seidenraupen" gearbeitet hatten..

Eröd: ..ja, also die Aufführung auf alle Fälle, die war wunderbar.

Ab Mitte der fünfziger Jahre hat sich die Überzeugung durchgesetzt, die Oper sei tot. Das hat zehn bis fünfzehn Jahre gedauert.

Sierek: Kann das auf eine Verschiebung des Medienverhaltens zurückzuführen sein? Also einerseits ist das Kino gekommen, andererseits das Fernsehen, das hat wieder dem Kino das Wasser abgegraben, sodaß die Oper mehr als Randerscheinung zurückgeblieben ist.

Eröd: Vielleicht lag es auch an den Werken, ich weiß es nicht. Henze hat sich noch einigermaßen durchgeschlagen, Einem hat sich noch einigermaßen durchgeschlagen. Man kann beobachten, die Werke Ende der vierziger Jahre, Anfang der fünfziger Jahre waren noch sensationell, dann kam immer mehr Nasenrumpfen.

Sierek: 1969 haben Sie in der "reihe" noch mitgespielt?

Eröd: Oja, ich weiß nicht, wann ich zuletzt gespielt habe. Es hat auch damit zu tun.. ich glaube es war vor allem das Unterrichten, das mich als ausführenden Musiker dann gestoppt hat. Ich dürfte bis 1970 oder 1971 noch mitgespielt haben, aber nicht ständig. Ich weiß, wir haben 1968 noch eine Platte mit "Pierrot lunaire" gemacht und um 1970 war noch eine große Amerika Tournee mit "Pierrot lunaire" und Ligetis Kammerkonzert.

Sierek: Die Auslandstätigkeit ist bis 1970 stetig, ab 1978 nur noch unregelmäßig angestiegen.

Eröd: Ich war damals garnicht mehr so intensiv an den wesentlichen Dingen interessiert, sondern, wenn ich für dieses oder jenes angerufen wurde, dann habe ich mitgemacht. Die Amerika-Tournee war teilweise sehr gut besucht, teilweise schlecht besucht. Warum die Auslandskonzerte nachgelassen haben? Ich kann es schwer erklären. Es kann natürlich an diesem Eklat mit dem Konzerthaus gelegen haben, es kann sein, daß Cerha vielleicht mehr komponieren wollte. Ich weiß auch nicht ganz genau, was Schwertsik zu dieser Zeit alles gemacht hat. Wir haben zwar immer den Kontakt gepflegt, aber es ist irgendwie ausgelaufen. Die siebziger Jahre waren ja wirklich eine Durststrecke, was neue Musik betrifft. Es ist dann erst wieder gekommen, ich glaube als Dr. Landesmann ins Konzerthaus gekommen ist, 1977/78. Ich kann es an meinen persönlichen Erinnerungen messen. Ich hatte also die erste Hälfte der siebziger Jahre kaum Aufführungen in Wien. Dann bin ich nach Graz gezogen 1975, habe schon vorher dort unterrichtet, aber 1975 bin ich übersiedelt. Und ab 1975, damals war noch Peter Weiser Generalsekretär des Konzerthauses, aber da hat Manfred Mautner Markhof angefangen mich zu fördern, mir Aufträge gegeben. Und von dem Moment an war ich eigentlich jedes Jahr im Konzerthaus präsent. Das einzige, das ich bei Peter Weiser noch gehabt habe, das war dieses Klaviertrio, und dann kam Dr. Hans Landesmann. Bei Landesmann war eigentlich fast jedes Jahr irgendetwas von mir auf dem Programm, und das hielt dann eigentlich bis Karsten Witt. Und jetzt bin ich ohnehin im Musikverein.

Sierek: Ich habe gesehen, daß in den Hörgängen im März 1994 - also demnächst - im Konzerthaus auch ein Stück von Ihnen auf dem Programm steht.

Eröd: Ja, aber das war purer Zufall von dem Ensemble Ambitus aus, das mich um eine Komposition gebeten hat. Das sind eher jüngere Leute, aber es gibt einige Gruppierungen, die dann immer wieder auch einige ältere Komponisten zu Rate ziehen.

Sierek: Haben Sie die Auflösung der Innsbrucker Jugendkulturwoche 1969 auch miterlebt?

Eröd: Bei der Innsbrucker Jugendkulturwoche war ich zum letzten Mal 1960 mit einer Operaufführung. Es waren drei Kurzopern zur Aufführung vorgesehen, eine von Grünauer, eine von Zelenka und eine von mir.

Diese Oper wurde auch in Wien wiederholt.

Sierek: Bis 1960 waren Sie in Innsbruck präsent, können Sie ein bißchen die Stimmung von dort vermitteln, wie man da zu Auf=führungen gekommen ist, wer das beurteilt hat?

Eröd: Schiske hat dort eine ganz wesentliche Rolle gespielt. Er hat aber nicht nur die eigenen Schüler gefördert, sondern auch andere. Ich weiß nicht, wer noch mitzureden gehabt hat, aber ich kann mich erinnern, da waren auch Werke von Wimberger zum Bei=spiel, von Cerha der ein Schüler Alfred Uhls war, Heinz Karl Gruber, Traunfellner, also doch eine ganze Reihe verschiedener Leute. Was in Innsbruck interessant war, daß es nicht nur musi=kalisch war, sondern auch Schriftsteller und Bildende Künstler dabei waren. Wir haben alle in so einer Art Studentenheim ge=wohnt und sind uns beim Frühstück begegnet. Ich kann mich an Gerhard Rühm erinnern, der berühmte Herbert Rosendorfer war dort, Elfriede Gerstl war dort.

Sierek: Wie hat ihre Unterrichtstätigkeit angefangen?

Eröd: Ich erhielt einen Lehrauftrag in Oberschützen, das hat zu Graz gehört, das war 1967. Ab 1969 habe ich dann auch in Graz unterrichtet und 1971 war meine Ernennung, erst zum a.O.Prof., dann 1975 bin ich übersiedelt, da bin ich "O.Prof." geworden. Bis 1989 war ich in Graz, und ab 1988 habe ich dann in Wien unterrichtet, 1989 dann endgültig.

Sierek: Das Unterrichten hat Ihnen großen Spaß gemacht und ist neben der Kompositionsarbeit ein wichtiger Faktor geworden?

Eröd: Ja sicher, vor allem ein existenzieller Faktor. Ich habe eine Familie gegründet und es kam ein Kind nach dem anderen. Also das war dann doch eine existenzielle Grundfrage. Ich habe darum dann das Klavierspiel abgebaut. Ich habe dann nur noch gelegentlich gespielt, aber dafür viel mehr komponiert. Der einzige wunde Punkt - das sage ich immer - ist die Oper, weil ich als Komponist eigentlich recht zufrieden sein kann, aber als Operkomponist im Grunde genommen eher unzufrieden bin. Ich habe dann noch eine abendfüllende Oper komponiert. 1978 wurde sie in Graz uraufgeführt, eigentlich ein großer Erfolg. Sie könnte meines Erachtens auch ein Repertoire-Stück werden, aber es hat keine Folgen gehabt und seither zögere ich sehr für das musikalische Theater etwas zu machen. Ich will nicht sagen, daß es mich schmerzt, aber ich stelle es fest, daß ausgerechnet Diejenigen, die am lautesten gegen die Oper protestiert haben in den Sechzigern dann plötzlich sich der Opernbühne bemächtigt

haben, und dann eine Oper nach der anderen geschrieben haben. Und diese Opern wurden dann fast eher gespielt als die etwas älteren von den Jungen. Ich würde da auch Cerha nicht ausnehmen. Heute ist die Musik so vielfältig wie sie nur sein kann. Es gibt weiterhin die Avantgarde, es gibt die Postmoderne, es gibt die experimentelle Musik, die nicht identisch mit der Avantgarde ist, denn was man unter Avantgarde versteht ist eigentlich die Fortsetzung der alten Avantgarde, und Experimente sind wieder eine andere Richtung, Minimalismus ist eine andere Richtung, die bei uns eigentlich viel zu spät bekannt wurde. Es gibt einen Nachholbedarf, obwohl es andererseits garnicht mehr aktuell ist. Sieriek: Geht da auch etwas verloren, in dieser Vielfalt?

Eröd: Ja, vor allem die Kriterien gehen verloren. Es traut sich niemand mehr welche festzulegen. Man beurteilt jetzt nur mehr vom eigenen Standpunkt aus, stilistisch, also, was man selbst macht, das gefällt den Leuten, und alles andere ist uninteressant. Aber einen wirklich übergeordneten Standpunkt, der nicht nach ästhetischen Vorurteilen beurteilt, sondern versucht das Bleibende zu sehen, findet man selten.

Sieriek: Wäre es zu wünschen, daß wieder eine verbindliche Richtung vorbestimmt wird?

Eröd: Das ist nicht zu wünschen und wird auch nicht kommen. Bemühungen gibt es natürlich. Gerade viele alte Vertreter der Avantgarde vertreten heute einen sehr starren Standpunkt, beharren auf diese "Fortschrittstheorie", die also noch sehr stark marxistisch geprägt ist. Ligeti äußert sich diesbezüglich ebenfalls sehr skeptisch in einem Interview, das in einer der letzten Ausgaben der österreichischen Musikzeitschrift veröffentlicht wurde. Er hat sich auch immer darüber erhaben gefühlt, da ihm immer bewußt war, daß er viel zu gut ist, um sich mit einer dieser Gruppen identifizieren zu müssen. Er hat immer seinen eigenen Standpunkt vertreten.

Sieriek: Sie halten viel von seiner Musik und seinem Werdegang?

Eröd: Ja ich schätze ihn sehr. Ich meine, es gibt gewisse Dinge, wo ich anderer Ansicht bin, aber seine Persönlichkeit ist so stark, daß ich wirklich schwer etwas kritisches sagen könnte. Diejenigen Leute, die, sagen wir die ganze Geschichte auch verdaut haben, oder verarbeitet haben, werden auch im neuesten das beste produzieren.

Nach seiner Flucht aus Ungarn hat Ligeti in Österreich gelebt, war mit Cerha persönlich sehr gut befreundet, und die beiden haben ja damals auch kompositorisch viele Gemeinsamkeiten gehabt. Ligeti war in Darmstadt damals bereits eine Persönlichkeit, während uns dort noch niemand gekannt hat. Es ist Ligeti aufgefallen, daß Friedrich Cerha abseits aller internationalen Kontakte etwas sehr originelles und ähnliches machte wie er. Die Massenstrukturen, die Mikropolyphonie, was also gerade in den "Atmosphères" von Ligeti etwas ganz neues war und nicht mit dem damaligen seriellen Denken konform ging. Und das hat eigentlich Cerha auch in gewissen Werken gleichzeitig versucht. Sierek: Dort wo die Musik ins Klangliche geht, in die "Textur", hat sich ja ein Fenster aufgetan zur mechanisierten Musik, zur elektronischen Musik, alle diese Dinge, die also versuchen diese Klänge auf anderem Weg zu erzeugen. Nicht alle haben sich diese Möglichkeiten erschlossen, und die Richtung selbst hat vorläufig nicht zu den ganz großen Zielen der Zukunft geführt. Wie haben Sie diese neuen Möglichkeiten erfahren.

Eröd: Also das habe ich höchstens passiv mitvollzogen. Auch Ligeti oder Cerha haben sich nur vorübergehend diesen Dingen gewidmet als eine Form zusätzlicher Klangerschließung.

Sierek: Sie sind alle drei wieder zur traditionellen Organisationsform zurückgekehrt, daß man über einzelne Instrumentalisten verfügt, daß man den Klang dahingehend analysiert, daß er sich aus Teilklingen zusammensetzt, die von einzelnen Instrumentalisten zu erwarten sind, und daß man das durch die traditionelle Formation eines vom Dirigenten gelenkten Orchesters dann umsetzt. Ist das Ihrer Meinung nach für die Zukunft weiterhin dominierend?

Eröd: Ich glaube das ist ein Aspekt der Zukunft. Also ich glaube schon, daß man im sogenannten normalen Konzertbetrieb noch weiterarbeiten kann, auch als Komponist. Als die elektronische Musik aufgetaucht ist, hat man gemeint, daß die Instrumental- und Vokalmusik aussterben wird, genauso, wie man gemeint hat, daß die Oper aussterben wird. Aber die Geschichte hat gezeigt, daß sich diese Dinge nicht ablösen, sondern daß die neuen Dinge hinzukommen, während die alten Dinge weiterbestehen.

Ligeti ist zum Beispiel jetzt der Meinung, daß die großen Orchester nicht mehr imstande sind die neue Musik wirklich ordentlich aufzuführen, und daß der Weg eher zu den größeren Ensembles geht, die ausreichende Probezeit haben. Das ist auch ein Standpunkt. Er schreibt ein Violinkonzert, wo jeder Mitspieler ein Solist ist, und wo sehr viel Probenzeit notwendig wird.

Sierek: Als 1958 Geborener könnte ich aus dem vielfältigen Angebot der "Hörgänge" 1994 nicht mehr herausfiltern, welches der zahlreichen Ensembles jenes ist, das tatsächlich als Pionier nach dem zweiten Weltkrieg die Geschichte der modernen Musik bis heute bestimmt.

Eröd: Das gegenwärtige Angebot transportiert die "jetzige Geschichte". Im Moment sind natürlich alle ein bißchen sauer, aufgrund der sehr einseitigen Förderung des "Klangforums", weil es als einziges diese Kuratorenunterstützung bekommen hat.

Sierek: Das ist interessant, denn das "Klangforum" hatte ja bereits vorher eine sehr große Unterstützung. Das schafft aber auch Klarheit, da weiß man, von wem es ausgeht, und man hat eine Orientierung. Demgegenüber steht eben die Vielfalt, wo man also überhaupt keine Möglichkeit hat, sein musikalisches Konsuminteresse effektiv zu fokussieren.

Eröd: Ja, das ist ja auch der Nachteil, ein Angebot "unter ferner liefen"

Aber auch die "reihe" kann nicht als ein "Spielgebiet" der Entwicklung der österreichischen Musik betrachtet werden. Die Funktion der "reihe" war meines Erachtens.. die Bedeutung der "reihe" lag erstens einmal in der interpretatorischen Rückgewinnung und Neubewertung des alten Stils von der "Wiener Schule", und andererseits in der Bekanntmachung der internationalen Szene. Das war ja der Akzent, es war kein Ensemble, das darauf ausgerichtet war die neue österreichische Musik darzustellen. Aber aus dieser Zielsetzung heraus war also das Bild, das von der österreichischen Komponistenszene gegeben wurde, doch sehr selektiv.

Sierek: Das haben ja dann die "Kontrapunkte" mit ihren Komponistenportraits ausgeglichen.

Eröd: Ja.

Sierek: Die Musik früherer Jahrhunderte hat sich doch an das Kriterium des Schönen sehr stark gehalten, auf der anderen Seite kann man das so interpretieren, daß das eine Art Vertuschung der Grausamkeiten des täglichen Lebens gewesen ist. Und vielleicht haben sich in heutiger Zeit diese Grausamkeiten gemildert, und dadurch kann sich die Musik leisten, etwas mehr Toleranz des Häßlichen vom Hörer zu erwarten?

Eröd: Das ist eine interessante Theorie, ob sich die Grausamkeiten sehr gemildert haben, wage ich zu bezweifeln.

Es ist schon eine grundlegende Frage, welche Aufgabe die Kunst hat, und wie der Künstler auf diese Herausforderung antwortet. Das hat sich also sehr gespießt zum Beispiel im Ausspruch von Adorno: Nach Auschwitz kann man keine Lyrik schreiben.

Das ist natürlich für ihn wahrscheinlich geltend gewesen. Aber trotzdem hat man seither sehr viel Lyrik geschrieben, die zudem einen hohen Wert hat. Ich glaube nicht, daß die Kunst unbedingt immer nur spiegeln muß, sondern sie kann darüber auch hinausführen, also nicht nur aufrütteln, oder auseinandersetzen, oder eben.. das Wort "subversiv" ist ja sehr modisch, sondern unter Umständen auch Utopien darstellen, oder trösten. Dieser Aspekt der Kunst ist ja immer wieder wesentlich gewesen, glaube ich. Und gerade in Zeiten der Grausamkeit, was weiß ich, mir fällt aus dem Stegreif Heinrich Schütz ein. Seine Zeit war ja eine eminent grausame, und er hat das auch hautnah erlebt. Wenn sie aber seine Musik betrachten, so steht diese Musik irgendwie darüber.

Sierek: Ist das Ergebnis der Komposition die Partitur, oder die Interpretation, oder das Publikum das diese Musik aufnimmt?

Eröd: Ich glaube, alles zusammen. Es gibt erstaunliche Dinge, offensichtlich gibt es bestimmte Werte, die nicht zeitbedingt sind, die über ihre Zeit hinauswirken. Beethoven kann man auch viel vorwerfen, wobei interessanterweise die opportunistischen Werke aus der Zeit des Wiener Kongresses sich nicht gehalten haben, sie sind ein weißer Fleck, werden nie gespielt. "Glorreicher Augenblick", "Schlachtsymphonie" etc. Oder, wenn sie zum Beispiel Wagner nehmen, der also vom Ideologischen her doch äußerst fragwürdig ist, und trotzdem offensichtlich einen beständigen Wert produziert hat.

Ich persönlich, auch Ligeti, unsere Generation hat keine besondere Beziehung zu Wagner, und wenn, dann eher eine zwiespältige. Nur, was ich nicht verstehe mit dem "Tristan" ist, daß die Wagnerarbeit doch so sehr auf den "Tristan" ausgerichtet ist, und man schweigt etwa über die "Meistersinger". Das heißt also, daß der ganze Fortschrittsglaube und die geradlinige Entwicklung der Musik auf dem Tristanvorspiel basieren. Man macht die Augen zu, daß Wagner gleichzeitig auch etwas ganz anderes gemacht hat. Sierek: Da haben Sie recht, es ist immer auch das Abwägen eines greifbaren Materials in Verbindung mit dem Versuch die eigenen Anschauungen zu vermitteln, das ist also selbst immer ein sehr kreativer Akt, der leider auch durch die beschränkte Zeit, die der Forscher zur Verfügung hat, immer subjektiv bleiben wird. Ein Vergleich oder eine Zusammenschau bleiben dabei dennoch interessant, im Bewußtsein der Umstände. In diesem Sinn, danke für das Gespräch.

Sierek: Zunächst danke ich Ihnen, daß Sie mir so schnell einen Interviewtermin gegeben haben. Sie sind mit zweiundneunzig Jahren der älteste Interviewpartner für meine Dissertation, und es ist allein daher schon sehr wertvoll und wichtig, was Sie über die ganze Entwicklung der österreichischen Musikszene sagen werden. Mein Anliegen, mit Ihnen zu sprechen geht davon aus, daß ich im Gespräch mit Joachim Lieben erfahren habe, daß Sie viele Jahrzehnte lang die Universaledition geleitet haben, und dadurch natürlich zu einem guten Überblick der Gesamtsituation gekommen sind.

Schlee: Das erste, wo ich wirklich etwas habe tun können, ist, daß es überhaupt noch existiert, daß es nicht verlorengegangen ist, daß es nicht in verschiedensten Arten der Arisierung zugrundegegangen ist, oder überhaupt verschwunden oder aufgelöst worden ist, was zu befürchten war. Denn die Universaledition war ein sehr verdächtiges Unternehmen, und hat doch eigentlich die ganze Zeit über, sich sehr bemühen müssen, um überhaupt über die Nazi-Epoche hinwegzukommen. Es war garnicht so einfach, und es sind verschiedene Dinge passiert, wobei das Unternehmen auch hätte zugrundegehen können. Jedenfalls war das außergewöhnlich, daß eigentlich ein solches Unternehmen aufgrund von Mitarbeit von nichtarischen Personen durchhalten konnte, und den Zeitraum überstanden hat. Und den habe ich ja als Ganzes mit durchgemacht, allerdings nicht in der Eigenschaft eines Leiters, sondern in der Eigenschaft eines Angestellten, der interessiert war, das Unternehmen durchzubringen. Das war meine Aufgabe, die mir niemand gegeben hatte, ich sah einfach, der Versuch war notwendig. Allerdings habe ich nicht geglaubt, daß es ein Versuch ist, sondern ich war überzeugt, daß es gelingen muß, daß es eigentlich selbstverständlich ist. Ich muß immer wieder sagen, ich habe gewußt, nur aufgrund meines Glaubens eigentlich, daß die Hitlerzeit vorübergehen wird. Das heißt, ich habe ganz klar in bezug auf die Zeit von nachher disponiert. Und der Glaube daran, oder vielmehr, wie ich immer wieder behauptete, das Wissen, daß diese Zeit überhaupt kommen wird, deren Dauer fraglich war... in der Dauer habe ich mich schon einigemale geirrt. Auch ganz am Anfang, als Student bin ich einmal zu einem Hitler-Vortrag in München mitgenommen worden, und danach war ich überzeugt davon, das wird überhaupt nichts. Da brauchen wir uns garnicht zu ängstigen. Also da habe ich mich gründlich geirrt. Und danach habe ich aber doch eingesehen, daß man damit rechnen muß, daß das einige Zeit andauern wird.

Das ist jetzt nur einmal das, wodurch ich überhaupt auf diese Profession gekommen bin. Ich habe Musikwissenschaft studiert, und habe eigentlich nicht so sehr genau gewußt, was ich wollte, und ich hatte auch sehr intensive künstlerische Beziehungen, und auch Tätigkeiten. Ich bin in Dresden aufgewachsen, und durch die Nähe von Hellerau bin ich natürlich auch in die Fänge der "Jaques Dalcroze"-Gemeinde geraten. Da war ich dann nach der Matura in einem humanistischen Gymnasium fast ein Jahr lang in Hellerau gewesen. Das hat mich sehr erfrischt, und sehr in enge Verbindung mit Tänzern gebracht. Ich war sehr neugierig in allen künstlerischen Dingen, und bin überall hingefahren, mir Dinge anzusehen, Verbindung mit Menschen zu halten, mit dem "Bauhaus" zum Beispiel auch. Ich war auch mit Oskar Schlemmer in guter Verbindung, befreundet. Und ich habe gern überall hineingeschaut. Hellerau ist ein Vorort von Dresden gewesen, und dort haben ein paar Leute - Meschuggene - etwas sehr Schönes gemacht, nämlich diese Gymnastikschule von Jaques Dalcroze. Ich habe musikalische Eltern gehabt, das waren Kaufleute. Mein Vater war ein Kaufmann, der in Sachsen die Vertretung der Firma Mannesmann innehatte, und dort Röhren verkauft hat, also Stahl und Eisen. Also seine Hauptbeschäftigung war in den Dörfern Röhren zu verkaufen. Es war die Zeit, in der man überall Wasserleitungen und Abflüsse einrichtete. Es war die Einführung des städtischen Wassers. Und während er verhandelte, fuhr ich mit unserem Chauffeur im Auto und lernte bereits fahren. Also ich habe schon in meiner Kindheit auf solchen alten Wagen fahren können.

Sierek: Wie alt waren Sie da?

Schlee: Da war ich sechzehn, siebzehn Jahre alt.

Sierek: Das war sicher ein aufregendes Abenteuer?

Schlee: Sehr, und die Straßen waren auch schrecklich. Wenn man da sechzig Kilometer in der Stunde gefahren ist, glaubte man schon also irrsinnig zu fahren, aber man hatte Platz, und es war ein Vergnügen, und den Staub hat man vertragen. Also ich bin doch sehr eng verbunden mit dem Unmittelbaren, und habe nicht so gern alles, was draußen entsteht, wenn die Leute nicht mehr addieren können und dafür schon eine Maschine brauchen, drei und vier, das kann man nicht mehr im Kopf haben, und das lernt man auch nicht mehr, das ist etwas traurig für mich. Dafür interessiere ich mich aber für alles Neue, das trotzdem daraus entsteht. Also das ist vorüber, und das ist überwunden, aber vieles ist eben daraus entstanden. Und es war deshalb so interessant, die Zeit nach Hitler, weil die Entbehrungen des Fortschritts im

Künstlerischen die interessierten Menschen durstig gemacht hat, und man nachher also sehr sehr viel mehr Interesse für Neues in der Kunst auf allen Gebieten gehabt hat, als vorher.

Sierek: Wann und wie sind Sie nach Wien gekommen, und mit welchen künstlerischen Persönlichkeiten haben Sie zuerst Kontakt aufgenommen?

Schlee: Nach Wien gekommen bin ich durch die Universität. Ich bin nicht sofort nach Wien gekommen, zuerst habe ich in München studiert, habe dann ein Jahr einmal aus finanziellen Gründen in Leipzig studiert. Das war auch sehr interessant, denn dort bin ich mit Hermann Scherchen zusammengekommen und habe für ihn korrepetiert, und zwar die "Geschichte vom Soldaten" in einer Aufführung im Leipziger Schauspielhaus, das war phantastisch, eine Woche lang..

Sierek: Also waren Sie ein sehr guter Pianist, haben gut vom Blatt gespielt?

Schlee: Ja, das war ich. Ich habe auswendig gespielt. Das war ja so verrückt. Scherchen hat von uns immer alles auswendig verlangt, auch von den Orchesterleuten. Und er hat sie auch auswendig geleitet. Ich habe mit ihm deswegen einmal darüber gesprochen. Im Kopf war die Partitur drin. Ja, er war fabelhaft. Ja, dann haben wir eine zeitlang sehr engen Kontakt gehabt, das hat sehr viel gefordert, aber auch genützt.

Sierek: Und dann die Wiener Zeit?

Schlee: In Wien habe ich von der Universität nicht so viel Eindruck gehabt. Da habe ich auch dann bald aufhören müssen, weil ursprünglich hatten meine Eltern viel Geld, aber mein Vater war dann auch schon alt und krank. Er konnte nicht mehr so gut Geld verdienen. Er hat dann aufgegeben, und mir eines Tages geschrieben, leider ist es jetzt schlecht mit dem Geld, und ich soll mich doch umschauen, daß ich irgendwie früher auf eigenen Füßen stehen kann. Da habe ich mich drei Tage ins Bett gelegt, habe nachgedacht, was ich tun soll. Ich habe ein paar Briefe geschrieben. Und da habe ich dann die Verbindungen, die ich mit Tänzern hatte, genützt, und gefragt, ob sie mich irgendwie brauchen könnten. Da bin ich auf diese Weise durch Verbindung mit Ivan Georgij als Dramaturg an das Theater in Münster gekommen. Dort hat nämlich ein Herr Niedeggen Gepard, der als Intendant berufen war, eine Tanzgruppe aufgebaut, die also nicht auf Ballettechnik fußt, sondern auf neuem Tanz: Rudolf von Laban und Kurt Jooss. Und dort war ich mit diesem Intendanten sehr eng verbunden und habe sehr großes Interesse an dieser Arbeit gehabt. Nach drei Jahren war der Vertrag des Intendanten dort zu Ende, und wurde nicht verlängert. Er hat etwas zuviel Modernes und Verrücktes gemacht,

das, was uns natürlich große Freude gemacht hat, aber nicht den Münsteraner Bürgern in demselben Maß, wie uns. Und da habe ich eine Verbindung, die ich zu einem Menschen von der Universaledition schon begonnen hatte, während ich hier studierte, Herrn Dr. Heinsheimer, ausgenützt, und ihn gefragt, ob es vielleicht möglich ist, daß ich einen Verlag mal so im Ganzen kennenlerne, und ob er mich aufnehmen könnte, zwei drei Jahre, um das kennenzulernen. Und er tat es sehr gern, und so kann ich mich als sein Schüler bezeichnen.

Sierek: In welchem Jahr war das?

Schlee: Das war 1927. Ab Herbst 1927 ist es gelaufen. Und aus den drei Jahren, die ich mir so vorgestellt hatte, sind es dann sechzig Jahre voller Dienst geworden. Am Anfang waren es natürlich viele Jahre, wo ich von Abteilung zu Abteilung gegangen bin, und es mir angeschaut habe. Ich habe richtig so... gelernt. Und durch einen Wechsel in Berlin, da hat ein Vertreter der Universaledition gewechselt, der ist weggegangen, weil es ihm in Deutschland nicht paßte, da hat man mich nach Berlin geschickt, ich glaube 1929. Jedenfalls war das mein erster Anfang, wo ich wirklich tätig geworden bin. Man spricht mit Veranstaltern und Dirigenten, und Komponisten, und Direktoren, und schreibt darüber Berichte. Das hat bis 1938 gedauert. Da hatte es keinen Sinn mehr in Berlin zu bleiben, und da sah ich dann hier meine Aufgabe, weil ich viele ersetzen mußte. Da habe ich damit erst bemerkt, wieviele wirklich nicht zum Nationalsozialismus passende Leute da waren. Und so konnte ich da nützlich werden.

Die "reihe" war eine Zusammenfassung von einigen ausübenden Musikern, die sich bereitgefunden haben, Neue Musik ordentlich zu probieren, und dann aufzuführen. Sie wurden am Anfang, genommen, ja einzeln, aus verschiedenen Orchestern, Leute, die sich dafür interessiert haben, und die es freiwillig gemacht haben. Ja, ein kleines Vorspiel, glaube ich, hatte ich mit der Universaledition damit auch schon, denn ich habe... als ich die Arbeit nach dem Krieg begonnen habe, das heißt ich war eine zeitlang weg, ich bin ein paar Monate beim Militär gewesen, weil ich mich geweigert habe, Manuskripte in ein Schloß in die Tschechoslowakei zu bringen, als Bombenschutz. Es war eine sehr schwierige Situation, denn ich mußte demjenigen, der es von mir verlangte, wenigstens einigermaßen erklären, warum ich es nicht dahin gegeben habe. Ich konnte ihm nicht sagen, Herr, ich glaube nicht, daß wir den Krieg gewinnen werden. Und wenn wir die Manuskripte in die Tschechoslowakei geben, ist anzunehmen, werden sie für uns verloren sein. So deutlich konnte man das nicht,

aber, na ja, es ging bei mir mit dem Erfolg, wobei mir übrigens Gottfried von Einem, und vielmehr seine Mutter, sehr viel geholfen haben. Sie haben mir ihr Haus in der Ramsau für solche Zwecke zur Verfügung gestellt, und so ist es klaglos gegangen. Nur hat eben der nationalsozialistische Chef der Universal-edition nicht abgedankt, und wurde auch nicht mehr vom Militär verlangt, sodaß ich einrückend gemacht wurde. Und da habe ich Glück gehabt. Es ist eine gewisse Begabung auch, Glück haben. Na ja, ich komme an, in Leoben, in einem Ausbildungslager für SS-Gebirgsjäger. Ich bin schon hier in Wien auf die Stellung gegangen, von wo ich einberufen wurde, und habe Denen gesagt, ich finde es doch sehr merkwürdig, daß ich zu einer SS-Truppe einberufen werde, wo ich doch, wie Sie sicherlich wissen, in meinem Leben bisher tätig war für einen Verlag, der bekämpft wurde von den Nationalsozialisten, wegen seiner Haltung. Und da haben sie mir gesagt, nein nein, da brauchen Sie keine Sorge haben, die ganze SS-Geschichte, das ist jetzt nicht mehr so, das ist jetzt gewöhnliches Militär. Ich war schon einmal in Berlin zu einer solchen Stelle berufen gewesen, wo man mir gesagt hat, Sie fahren in Österreich mit einem Auto ohne Hakenkreuzfahne. Und da sage ich, na ja, das tue ich, weil ich Angestellter einer Firma bin, die von Ihnen bekämpft wird. Ich glaube nicht, daß es Ihnen angenehm sein kann, sich mit einer solchen Firma offiziell auszuweisen. Das haben sie auch eingesehen. Aber immerhin, man muß damit rechnen, daß es bekannt wird. Aber jedenfalls, als ich dort ankam, mich stellen, früh Morgens in Leoben, schaut der Pförtner da an dem Tor mich von oben bis unten an und sagt, ah Sie sind auch ein Freiwilliger. Und dann dachte ich mir, hier wird man leben können. Und das war auch so, und das waren alle recht anständige Menschen. Und da bestand das Glück darin, man brauchte eine Musikkapelle für Weihnachten und Neujahr, denn man wollte das feiern. Und da hat man mich damit beauftragt. Ich war damit beschäftigt von November bis nach Neujahr, ein paar Leute aus den Vorhandenen zu suchen, sie wenn nötig mit Instrumenten zu versorgen, also es waren nicht viele, vier oder fünf. Wir haben vor allen Dingen immer "Oh Du mein Österreich" gespielt, was Gott sei Dank sehr wenig bekannt war. Aber so haben wir uns verhalten. Das war recht nett, und eigentlich sehr amüsant. Und dann hat mir sogar dieser Mensch da, der Chef, durch dieses Militär, das Leben gerettet, weil ich Schmerzen im Bauch bekam, die aber nicht so heftig waren, daß ich sie als Zivilist beachtet hätte. Da aber, bin ich natürlich sofort mit viel Aufwand und leidend zum Arzt gegangen, und Die haben mich sofort operiert, und bemerkt, daß es eine schon lebensgefährlich weit

fortgeschrittene Blinddarmentzündung war, die im letzten Moment operiert worden ist, und gut ausgegangen ist. Und so bin ich damals dem Tod entronnen, dem ich jetzt merkwürdigerweise noch nicht entrinne. Jetzt ist es anders. Jetzt wehre ich mich nur so gegen diese Bilder, oder was mich so an den Tod heranbringt, das ich nicht haben will. Sondern jetzt will ich absolut nur mit L'Amour flirten. Und das ist gelungen, fast wäre ich im Sommer gestorben schon, also wäre es schon zu Ende gegangen, aber da hat man mich noch davor - ja auch so mit Geschick - gerettet. Ich weiß nicht, wie es jetzt steht. Jetzt ist der Zustand schon nicht mehr so todesnahe. Jetzt ist es wieder etwas normaler geworden. Ich weiß es nicht. Ansich ist es genug. Es könnte, es dürfte, schon zu Ende gehen.

Sierek: Ich habe auch mit Kurt Schwertsik ein Interview gemacht. Er ist sehr wichtig für mich als einer der Mitbegründer der "reihe". Er hat mir gesagt, als er jung war, haben Sie sich für ihn interessiert, und ihn im Konzerthaus angesprochen, und er hat sich sehr geehrt gefühlt und war beeindruckt, hat sich aber nicht getraut, Sie zu besuchen und mit Ihnen Kontakt aufzunehmen.

Schlee: Schwertsik habe ich sehr sehr gern gehabt. Also ich komme jetzt, da ich nicht mehr wirklich arbeite, und nur hin und wieder mit jemandem spreche, und aus der Zeit erzähle, und sehe, daß es doch ganz wertvoll ist, noch etwas zu erfahren, was man nicht so ohne weiteres überall finden kann, mit meinem Leben erst so richtig in Bekanntschaft. Aber ich habe nie beweisen können, und mich auch garnicht sehr viel darum gekümmert, was die Ursachen sind, daß ich mich zu einem Komponisten, oder überhaupt zu einem Menschen hingezogen fühle, oder nicht, daß ich von ihm etwas erwarte, daß ich den Eindruck habe: Dieser wird etwas Besonderes machen. Aber ich habe eben bei einigen der jungen Leute, die ich getroffen habe, entweder, daß ich sie nur kennengelernt habe, oder, daß ich ein Stück von ihnen gehört habe, erlebt, daß mich das veranlaßt hat, mit ihnen Verbindung aufzunehmen, oder nicht aufzunehmen. Und so, ja Schwertsik hat auch zu denjenigen gehört, die ich sehr gern gehabt habe. Er hat seine Begabung sehr gut ausgebaut, und hat sehr nette Sachen, sehr anregende Sachen geschrieben. Er war auch in Darmstadt, da habe ich ihn sogar einmal getroffen und photographiert. Das Wesentliche ist eigentlich, diese "reihe" war der Anfang einer Revolution von Musikern, die eingesehen haben, daß sie im normalen Musikleben wahrscheinlich keine Möglichkeit haben, so viel Probenzeit zu bekommen wie sie brauchen, um neue Stücke wirklich so aufzuführen, wie es sein sollte.

Es kommt dazu die Erfahrung, daß man absolut von dem Ausführenden braucht, daß er das Stück liebt, und es mit Liebe verbreitet. Das heißt, daß er es nicht gerade so spielt, daß die Noten in Ordnung sind, sondern, daß er mehr dabei gibt. Das ist im normalen Konzertbetrieb nicht möglich. Da ist es zu teuer, das kostet zuviel. Und auch wenn nur Einpaar daruntersitzen, die es mit so na ja man muß eben, spielen, dann ist es schon sehr fragwürdig, wie es dann als Ganzes zur Wirkung kommt. Und das hat sich eigentlich erst jetzt in so starkem Maße ausgewirkt, daß es sich in vielen Ländern - also "vielen" ist auch schon wieder zuviel gesagt, aber in einigen Ländern - ganz berufsmäßig ausgebildet hat, sich für solche Musik einzusetzen und darin zu wirken. Also zum Beispiel, wie Boulez in Paris das gemacht hat, der daneben ja noch mehr gemacht hat, als das. Aber auch diese verschiedenen deutschen Gruppen, und in Österreich das Klangforum mit Beat Furrer, aber wir haben ja schon mehrere solcher Gruppen, Auch Cerha beteiligt sich dabei als Dirigent. Cerha ist ja in den letzten Jahren als Dirigent noch immer so gewachsen. Haben Sie dieses letzte Konzert gehört?

Sierek: Ja, das Konzert mit dem Klangforum, mit Schönberg- und Wagnerstücken, es war einfach phantastisch..

Schlee:..das war so schön. Schönberg! Ich beginne eigentlich erst jetzt Schönberg zu lieben, weil ich ihn jetzt erst richtig höre. Das ist so unglaublich. Und deshalb bin ich der Meinung, daß sich diese Gruppenarbeit auch finanziell festigen wird - Dr. Peter Oswald kümmert sich mit seinem geschickten Management ja jetzt um das Klangforum, und sie existieren schon ganz gut - und für die Neue Musik den endgültigen Durchbruch bringen wird. Das war ja auch so unerwartet, daß die Wiener Philharmoniker so gut auf Boulez reagiert haben. Aber das ist eigentlich der Triumph der "reihe" - jetzt die "reihe" mit diesem Titel für das Ganze solcher Gruppen genommen, die sich nach ihrem Vorbild gebildet haben.

Sierek: Wie sehen Sie die Entwicklung der Fortsetzung der Tonalität und der seriellen Richtung. Wie hat die "reihe" sich da darauf eingestellt, was hat von der "reihe" auf die Stilrichtungen zurückgewirkt?

Schlee: Es darf nicht nur eine Richtung geben. Sie sollen sich schon mit verschiedenen Dingen beschäftigen. Zum Beispiel, in meiner Jugend habe ich schon ganz gut Klavier gespielt, eine zeitlang sogar sehr gut. Ich habe in Dresden einen Musikalienhändler gehabt, der mich unterstützt hat, indem er mir immer die

neuesten Noten gezeigt hat. Darunter waren die fünf Klaviertücke op. 23 von Schönberg. Ich habe mich nun damit hingesezt, und habe eine Woche jeden Tag ein paar Stunden damit verbracht, und am Ende dieser Woche war das plötzlich Musik. Das kann man schon hinkriegen, wenn man sich bemüht. Das habe ich dann gepflegt. Dann ist es mir nicht mehr schwer gefallen, selber den Weg dazu zu finden. Dazu gehört die Liebe, wenn man es näher kennenlernt, und zu der muß man sich bekennen.

Sierek: Gerade Boulez hat am Anfang seiner Lehrtätigkeit auch in Darmstadt einen sehr harten radikalen Kurs in die serielle Richtung geführt. Später hat er aber den Slogan "Schönberg ist tot" geprägt, und gesagt, eigentlich wäre die Zwölftonmusik ein falscher Weg gewesen. Die Wiener Cerha, Schwertsik, Heinz Karl Gruber oder Otto M. Zykan haben sich überhaupt nicht je beeindrucken lassen, sie haben das wohl studiert und aufgenommen, aber es war für sie von vornherein kein Hindernis, sich auch weiter der Tonalität zu widmen, und letztlich sogar hauptsächlich. Wie sehen Sie persönlich diese musikalische Entwicklung.

Schlee: Das ist eigentlich ganz normal. Es sind ja immer im Verlauf der Jahrhunderte irgendwo solche Besonderheiten weiterentwickelt worden, und dann wieder liegengelassen worden. Jetzt greift man einiges wieder auf und spielt es mit großer Freude, und findet auch in der Musik aus dem 12. Jh. große Schönheiten. Und im Augenblick gibt es ja keinen Zwang, wie es ihn einmal gegeben hat, da mußte man die Zwölftonmusik durchmachen, ja etwas damit leisten, ohne daß sehr viel verwertbar geworden wäre, und ohne daß die Technik als solche so wesentlich in den Vordergrund gestellt worden wäre. Man kann sehr schön komponieren mit der Zwölftontechnik, mit Vorhalten und mit allen möglichen Mitteln, die außerhalb dieser Technik stehen. Zum Beispiel habe ich mir die neue Oper von Hans Zender angehört, die unlängst in Stuttgart uraufgeführt worden ist, diese ist sehr streng komponiert, aber ich fand sie großartig. Ich mußte dann immer an Webern denken. Also für mich ist er eine ganz wichtige Person gewesen. Und er ist auch sehr viel mißverstanden worden, weil man zuviel Wert auf seine Art zu komponieren gelegt hat im Hinblick auf die Zwölftontechnik, und nicht auf den musikalischen Einfall. Webern hat so ungern über die Technik gesprochen. Er hat immer gesagt: gefällt es euch, wie wirkt es auf euch, spürt ihr etwas bei der Musik? Wenn ihr ein Veilchen anseht, fragt ihr doch auch nicht danach, wie es gebaut ist.

Das war also wirklich bei ihm: Mein! Singt das nicht so, singt es wie ein Schubert-Lied... Ich habe sehr viele Aufführungen von "Pierrot Lunaire" miterlebt, und habe Aufführungen miterlebt, wobei es irrsinnig schwer war, und zwar das Ensemble, die Musiker... Es ist heute nicht mehr schwer. Das Sonderbare ist ja bei den jungen Menschen, sie wachsen herein, auch in diese anderen neuen Techniken, und "die Pferde scheuen nicht mehr". Das ist auch eine wesentliche Eigenschaft der Zeit, daß alles viel leichter ist, für die Instrumentalisten.

Sierek: 1958 war es, als der Entschluß gefaßt wurde, das Ensemble "die reihe" zu gründen. Ich habe gesehen, daß es in der Universaledition auch eine Schriftenreihe gegeben hat, die sich "die Reihe" genannt hat.

Schlee: Das war eigentlich eine Sympathie. Man hat auch geschielt nach dem Begriff der "Zwölftonreihe", und daß man etwas mehr unter einem Titel beisammen hat - sagen wir gleich - Leute, die wissen was die Zwölftonreihe ist, sich dann eher aus diesen Quellen informieren, was das eigentlich ist.

Sierek: Welchen Einfluß haben Sie als Verlagsleiter auf die Programmgestaltung des Ensembles genommen. Gab es da von Ihnen irgendwelche Empfehlungen?

Schlee: Ja, doch ja, da war nicht nur ich, da waren auch andere. Es waren immer ein paar Leute in der Universaledition, die sich mit den Dingen sehr beschäftigten, und darüber sprachen, und Empfehlungen abgaben. Ja, hin und wieder habe ich bei solchen Programmgruppierungen vor allen Dingen, auch mitgesprochen.

Sierek: Was war denn das Hauptbeschäftigungsgebiet damals, also diese Neue Musik, war sie für den Verlag nicht nur ein Randbereich?

Schlee: In Opern war ja auch einiges. Solange Heinsheimer da war, sogar ziemlich viel. Da hat er sich hauptsächlich damit beschäftigt. Es braucht ja so viel Zeit, bis sich etwas durchsetzt. Ich bin ja viele Jahre in Deutschland herumgefahren und habe mit den Leuten gesprochen, habe mir die Programme angesehen, die sie gemacht haben. Ich habe festgestellt, was meiner Ansicht nach fehlt, und, aber da kam es dann oft so, daß ich sagte, na ja, wie wäre es mit "Pierrot Lunaire" zum Beispiel. Dann haben sie gesagt, ach! das haben wir vor zehn Jahren schon einmal gehabt. Dann sagte ich, na gut, und wenn Sie Tschaikowskij "Pathetique" auch nur einmal gemacht hätten, dann wäre es auch nicht weitergegangen.

Sierek: Ist es so, daß sich der Verlag hauptsächlich auf Werke stützt, deren Urheberrecht schon abgelaufen ist?

Schlee: Das betrifft Mahler. Als ich 1927 kam, da war gerade ein Herr Stein, der sich mit dem Konzertwesen beschäftigt hat, er war zuständig dafür, daß man Mahler spielt. Ja, Mahler wollte man nicht. Nämlich, Dirigenten gab es genug, die wollten, aber die Veranstalter nicht, das Publikum nicht. Und wenn man sieht, wie populär Mahler heute ist - in allen möglichen Filmen ist irgendwo ein Mahler drin - das ist das Schlimme, und das ist überhaupt das Schwierige für die Existenz des Verlags, und für die Existenz des Verlags wird es eine sehr schwere Zeit geben jetzt, mit diesen unglaublich guten Kopiermöglichkeiten. Eine Partitur übertragen, in die Auszüge der Stimmen, ist ja bald in Händen der Computer. Und dann weiß ich nicht, wie das weiter finanziert werden soll. Innerhalb der Zeit ist fast kein neues Stück wirklich so populär geworden, daß es davon lebt, und auch weiter davon lebt, wenn diese Einnahmen nicht mehr beitragen. Ich habe immer gesagt, die Uraufführung soll gut gemacht sein, dazu sollte zur Erleichterung der Probenarbeit das Material fehlerlos sein. Und das ist meistens nur möglich gewesen, wenn man sehr gute Redakteure da gehabt hat, die, bevor gestochen wurde, bevor gestempelt wurde, die Partitur durchgesehen und bearbeitet haben. Das ist auch schon teuer. Und all das sind so - es ist ein Luxus -.. das ist schon richtig, was wir da gemacht haben. Es sollte immer bestens gemacht sein. Und dieses "Bestens gemacht" beruht doch auf einer langjährigen Zusammenarbeit mit Komponisten, und daß diese Leute wissen müssen, was das Orchester braucht, um gut lesen zu können. Früher haben die Orchester keine Schwierigkeiten gehabt aus scheußlichsten Exemplaren zu spielen. Also wenn man diese alten Opern sieht, staunt man manchmal. Also innerhalb dieser Musik konnten sie sich schon leichter über Unleserliches hinwegsetzen. Das ist natürlich heute nicht mehr möglich. Das müßte schon ordentlich sein.

Zum Beispiel Janacek-Opern beginnen schon jetzt, sich an manchen Stätten festzusetzen, und auch zu wiederholen. Heute, wenn die Komponisten so viel schreiben, weil sie nicht mehr die Aufführungen, sondern die Aufträge bezahlt bekommen, dann ist es sehr schwer für den Verlag einen Komponisten durchzusetzen, denn alle Veranstalter möchten Uraufführungen haben. Das brauchen die Leute wieder für ihre Karrieren. Und da ist es schon wieder fast gleichgültig, ob es gute oder schlechte Stücke sind. Da ist nur, daß eben darüber geschrieben werden kann, wichtig. Und jetzt überhaupt, all diese Festivals waren für uns immer Börsen, oder Messen, in Donaueschingen oder anderswo. Da hat man gern ein Stück angesehen, und von dort aus ist es dann weitergegangen.

Aber das genügt heute nicht mehr. Vor allen Dingen müssen es andere Leute auch spielen, nicht nur wieder dieselben, und nicht nur einmal, sondern auch mehrmals hintereinander. Das ist besonders bei Opern notwendig. Und da gelingt es manchmal. Also bei "Johnny spielt auf" von Ernst Krenek, das war so ein Erfolg. Das ist damals tatsächlich so gegangen, daß davon alles bezahlt werden konnte. Das ist einmal gelungen, wo gleich bei der ersten Saison so viele Opern nachkamen. Das ist äußerst selten. Sehr häufig sind erfolgreiche Opern ursprünglich Mißerfolge. "Carmen" war am Anfang auch kein Erfolg.

Sierek: Gibt es bestimmte einzelne Werke, die Ihnen dann persönlich ganz besonders am Herzen gelegen sind, die Sie dann Ihre ganze Dienstzeit über gefördert haben?

Schlee: "Wozzek"! Davon habe ich die Uraufführung in Berlin erlebt. Das war auch so eine Aufführung. Da war das Umgekehrte wieder, die Oper war so gut, daß alle Leute gesagt haben, ja der Erich Kleiber, der kann sich das leisten. Das war wirklich herrlich, das Orchester war herrlich. Da war wirklich nichts dagegen zu sagen. Eine andere Oper wieder, die war so schlecht aufgeführt worden, daß nichts draus geworden ist, das war "Amerika" von Roman Haubenstock-Ramati. Sie war dann aber sehr gut in Graz aufgeführt worden. Da hat man sie wenigstens ordentlich gehört.

Sierek: Friedrich Cerha hat einmal eine besondere Arbeit gemacht, die ihm nicht so schnell jemand nachmachen wird, und zwar die Vollendung der Oper "Lulu" von Alban Berg. Haben Sie diese Arbeit auch verfolgt, wie ist das verlagstechnisch bearbeitet worden, und wie stehen Sie zu dieser Arbeit?

Schlee: Ja, ich habe es künstlerisch produktiv gefunden, aber ich vermute, daß Berg noch etwas verändert hätte. Der Verlauf der Handlung ist da etwas zu sehr auf Gespräche gestellt, und Chöre, die also nicht die Handlung darstellen, sondern darüber sprechen, und das stört mich ein bißchen. Aber musikalisch ist es so, daß ich nicht wollte, daß man etwas daran ändert. Ich hatte ja eine Auseinandersetzung mit Frau Berg. Frau Berg wollte es ja überhaupt nicht haben. Ich habe ihr versprochen, daß wir es, so lange sie lebt, nicht zur Aufführung kommen lassen, aber sie wußte, daß es gemacht wird. Komponiert ist es absolut vollständig, und wie es Cerha gemacht hat, fügt es sich absolut in das Ganze ein. Cerha hat eine sehr genaue Arbeit darüber gemacht. Lassen Sie sich das einmal zeigen.

Sierek: Ich habe es mir angesehen. Also vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus, der das Produkt als gegeben ansieht, es aufnimmt und bearbeitet, ist das in äußerster Präzision vonstaten gegangen, für jede kleine Notiz wird ausführlichst Rechen=schaft abgelegt.

Schlee: Das ist einwandfrei.

Schlee: Von Gottfried von Einem habe ich mehr Entwicklung erwartet. Das Zwölftonmusik-Denken habe ich nicht an ihm vermißt, aber, na ja, es geht dann aber manchmal in eine andere Richtung, und ist nicht aufzuhalten.

Sierek: Es ist zum Beispiel dem langjährigen ehemaligen General=sekretär des Wiener Konzerthauses Peter Weiser, das gleiche an Pierre Boulez aufgefallen. Er habe eine zeitlang eine sehr bestimmte Richtung zu komponieren gehabt, die dann versiegt ist.

Schlee: Er hat die Ablenkung durch Dirigiertätigkeit sehr dank=bar entgegengenommen, weil er offenbar Überlegungen hatte, wie es weitergehen sollte, und er sich auch nicht zu viel wieder=holen wollte. Es kann durchaus sein - dann hat ihm ja auch die=ser Schweizer Millionär Paul Sacher geholfen, eine großartige Familie, die sehr viel Einfluß genommen hat auf Künstler ver=schiedenster Art.

Sierek: Nun möchte ich Sie noch um Ihre Meinung zu einem dritten sehr populären Komponisten neben Boulez und von Einem bitten, nämlich zu György Ligeti. Wie sind Sie mit ihm bekannt geworden, und worauf führen Sie seine Präsenz in internationalen Konzert=programmen zurück?

Schlee: Ich habe ihn von Anfang an gekannt, und da haben wir ein paar Sachen gemacht, und da war mir das eigentlich zuwenig, was er so als Komponist angeboten hat, und ich habe ihm immer ausreden wollen zu komponieren, und geraten lieber ein Buch über Webern zu schreiben.

Sierek: Wie haben Sie das überlebt?

Schlee: Gut! Wir sehen uns gern, trotzdem. Nein, nein, wir scherzen damit. Aber ich gönne ihm von Herzen die Erfolge, die er hat, denn er hat enorme Erfolge. Er ist zum Beispiel einer, der enorm viel gespielt wird.

Sierek: Ja, worauf führen Sie das zurück?

Schlee: ..auf seine Gefälligkeit, er hat einen Ton gefunden, der nicht zu sehr abschreckt, und der gewinnt.

Ja, so muß man sich manchmal auch irren. Aber ich hatte auf der anderen Seite auch einen Erfolg, wo ich große Angst gehabt habe, und der sich dann als ungeheurer Erfolg erwiesen hat, das ist Arvo Pärt. Und da kommt dann die Sache mit der Liebe. Diese Musik ist ganz leicht. Die Partituren -da sieht man garnichts.

Die kann man so leicht spielen. Und das ist eine Katastrophe. Wenn sie leicht gespielt wird, gilt es nämlich auch nichts... Er hat das Glück gehabt, daß lauter ganz hervorragende Leute sich mit seiner Musik beschäftigt haben. Und solche Leute sind die, die es dann ganz hundertprozentig durchführen, in jeder Hinsicht, daß es wirkt, und zwar, weil sie das lieben. Und damit bekommt diese Musik eine ganz tiefgehende echte Wirkung, also das, wozu man die Musik haben will. Und da tut es diese Musik. Er hat auch das große Glück, einen Plattenproduzenten zu haben, der sich persönlich damit abgibt, bei jeder Sache das Beste, und auch soviel Zeit wie es braucht dafür zu geben, und daran nicht lockerzulassen. Er macht auch geschmackvolle Kataloge, also in jeder Hinsicht ist alles, was er macht hervorragend. Diesen starken Einsatz spürt jeder, so wie ich damals, als ich die Noten von Webern bekommen habe, gesagt habe, also wenn jemand das druckt, dann muß doch auch jemand daran glauben! Und so sieht man auch hier, wenn man diese Produktion von seinen Platten sieht, und wie Programme und auch sonst die Propaganda, gemacht sind, einen der größten finanziellen Erfolge, die die Universaledition plötzlich hatte. Manchmal kommen dann diese plötzlichen Erfolge aus Sachen, die man garnicht erwartet hat. Das war hier in diesem Fall auch so. Das haben wir uns nicht so vorgestellt. Also ich habe mir eher gedacht, daß man mich auslachen wird. Aber komischerweise haben die wirklich ernstesten Leute unter den Musikern nicht darüber gelacht, sondern haben es verstanden. Und ich habe es nur gemacht, weil mir der Mann so sympathisch war, wegen seiner Erscheinung. Aber es ist kein Kitsch. Nein, mit Kitsch hat das wirklich nichts zu tun. Das ist sonderbar.

Sierek: Sie haben vorhin die Entwicklung Friedrich Cerhas als Dirigent angesprochen. Er hat meines Wissens ja keine Dirigentenausbildung gehabt. Er hat es während der Arbeit damit gelernt.

Schlee: Ja, in der Arbeit, und da habe ich den Eindruck, daß er sich gerade in den letzten Jahren kolossal entwickelt hat.

Sierek: Er hat auch sehr kontinuierlich seit den Gründungsjahren der "reihe" sein kompositorisches Werk ausgebaut. Es hat eine bemerkenswerte Kontinuität, wenn man die Werkliste betrachtet. Wie würden Sie die kompositorische Entwicklung Friedrich Cerhas beurteilen?

Schlee: Ich habe eigentlich gefunden, daß es sehr normal gelaufen ist, und ich habe auch keine Unterbrechung gesehen, die ihn von sich weggeführt hätte. Ich erwarte eigentlich, daß es weiter ein regelmäßiges Wachsen hat.

Ich glaube eigentlich, er hat es richtig gemacht.

Karlheinz Stockhausen, der also auch ein Kind von mir ist, hat sich von uns getrennt, aus praktischen Gründen, weil er so wie alte Meister seine Schüler an seinen Arbeiten hat mitarbeiten lassen. Sehr viele Sachen sind von ihm, das ist fast so wie Kopieren und Stimmen schreiben, und dabei Komposition lernen. Und solange wir das gemacht haben, gelang es immer nur ganz schwer, ihn in der Anordnung des Notentextes zu befriedigen. Und es ging sehr viel Zeit mit Korrekturen verloren, weil er sich uns gegenüber nicht klar ausdrücken konnte, wie er das eigentlich haben wollte. Alles ist viel einfacher, wenn es nicht bei uns gemacht wird, sondern, wenn er selbst es in seinem Hause dort macht, und dann von Schüler zu Schüler vorübergeht, und sagt, nein, das mußt du so machen, und es wird Zeit gewonnen, und er muß nicht so viele Korrekturen machen. So haben wir eingesehen, lassen wir ihn lieber das selber machen und neue Werke übernehmen wir nicht mehr.

Aber das wird sich bei allen solchen Sachen, wo noch elektronische Zutaten kommen, da wird solche Herstellung wahrscheinlich allgemein üblich werden, und man wird sich das Material für die Uraufführung zunächst einmal selbst herstellen. Nun ist ja dabei dann auch sehr viel Urheberschaft auch bei denjenigen, die das herstellen. Wie sie das dann untereinander verrechnen, muß man ihnen selbst überlassen. Aber die Kontrolle ist ja auch so schwer. Das alles braucht doch so bedeutende Institute, oder tätige Angestellte. Zunächst einmal, was ist gespielt worden? Noch schlimmer ist das bei der Unterhaltungsmusik, da ist es ja dann überhaupt nur noch Masse, die im Einzelnen kaum noch kontrolliert werden kann. Da kann man eigentlich das Geld nur abschätzen, das überhaupt zu bekommen ist, und das in einer vernünftigen Weise verteilen. Also da ist der Erfolg des einzelnen oft garnicht mehr feststellbar, aber da geht es in große Summen. Heutzutage wird ja auf manchen Gebieten ungeheuer viel verdient, zum Beispiel beim Fußball. Und dann brauchen sie noch Mäzene, die also noch überhaupt den ganzen Betrieb finanzieren. Das ist schon zum Teil.. also irrsinnig. Mein Sohn ist der Chef der Konzertabteilung des Linzer Brucknerhauses. Aber was da manche Leute so bekommen, auch Solisten, das ist unheimlich. Ich gönne es ihnen, aber manchmal ist es wirklich zuviel.

Und dann wiederum gibt es Dinge, die dann plötzlich so berühmt sind, man kann nicht verstehen, was ist daran so zugkräftig? Das ist ja überhaupt, ich meine, ein Verlag ist ja eine Unternehmung, die Geld bringen soll, aber es ist nicht immer feststellbar, woraus man das Geld tatsächlich schöpfen kann. Also sehr viel Geld kann man aus den mechanischen Rechten schöpfen, und das kann auch wiederum nur durch eine eigene Gesellschaft erfolgen, ebenso wie die Aufführungsrechte. Da fast alles mit Video und mit mechanischen Dingen zu tun hat, kommen da ganz große Summen zusammen, natürlich wiederum auch hier mehr Geld bei der Unterhaltung, als bei der Ernsten Musik.

Sierek: Hiemit möchte ich mich für den offiziellen Teil des Interviews bedanken. Danke für das Gespräch.

Sierek: Meine erste Frage bezieht sich auf die Organisation der "Jeunesses Musicales". Woher kommt diese Institution, welche Aufgaben hat sie sich gesetzt, ich glaube es ist ja eine internationale Organisation?

Lieben: Am Anfang war es National, und zwar war das noch in Kriegszeiten, da war die Gründung in Belgien und Frankreich etwa zur gleichen Zeit, die Gründer waren Marcel Cuvelier in Brüssel und René Nicolý in Paris, um das Jahr 1943. Zu dieser Zeit waren beide Länder von den Deutschen besetzt. Die "Federation internationale des Jeunesses Musicales" hatte ab 1946 ihren Sitz in Brüssel im Palais des Beaux-Arts.

Die Gründung in Österreich erfolgte 1948 durch Egon Seefehlner, Rudolf Markl und Karl Löbl. 1954 habe ich die Veranstaltungsorganisation von Karl Löbl mit 17 Konzerten übernommen, und während meiner Mitarbeit bis zum Jahr 1966 auf 150 Konzerte aufgestockt. Bis zum Jahr 1958 wurden dann folgende Ensembles von mir neu gegründet: Der Wiener Jeunesse-Chor, die Wiener Solisten, aus denen später das Alban Berg-Quartett hervorging, das Ensemble Musica Antiqua mit René Clemencic, das Ensemble "die reihe", das Wiener Jeunesse-Orchester, das Wiener Barock-Ensemble mit Theodor Guschlbauer, das Eichendorff-Quintett - ein Bläserquintett mit Walter Hermann Sallagar, das Convivium Musicum mit Dr. Gerhard Kramer und die Camerata Frescobaldiana mit Gertraud und Friedrich Cerha, welche im Marmorsaal des oberen Belvedere konzertierten.

Die Jeunesses Musicales war als eine Möglichkeit ihrer Gründer gesehen worden, eine Art kulturelle Widerstandsbewegung zu machen. Dadurch sind die beiden etwa gleichzeitig auf die Idee gekommen eine Organisation zu schaffen, die eine Verbindung zwischen Jugend und Kultur herstellt. Es gab zu der Zeit in Frankreichs Schulen Kulturunterricht - in Belgien weniger - es gab von den großen Konzertgesellschaften jedoch keine richtige Werbeaktion für das zukünftige Publikum, und da haben die Gründer - beide haben sich "Jeunesses Musicales" genannt - losen Kontakt während der Besatzungszeit gepflegt, und sofort nach dem Krieg eine internationale Föderation mit Sitz in Brüssel gegründet. Und Marcel Cuvelier, der belgische Erfinder, war ja in Brüssel zugleich Direktor des Palais des Beaux-Arts.

1948 ist es also in Österreich losgegangen und hier hat die Jeunesses Musicales einen ziemlichen Erfolg gehabt. Da war Egon Seefehlner, der sich als einziger nach dem Krieg mit der "Nachholmusik" befaßt hat, also mit Musik, die in der Nazi-Zeit nicht gespielt werden durfte, und der gleichzeitig die ganzen neuen Sachen nach Wien gebracht hat, die während der Kriegszeit geschrieben worden sind. Seefehlner war damals auch Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft, war der führende Mann für Neue Musik, der ungeheuer viel auf diesem Gebiet geleistet hat. Seefehlner hat gewittert, daß er mit einer derartigen Jugendorganisation auf dem kulturellen Sektor zukünftiges Publikum für das Wiener Konzerthaus bekommt. Schon die ersten Konzerte waren sehr erfolgreich, das war im Konzerthaus, und zwar wurden sie als Voraufführungen zu normalen Konzerten praktiziert. Zunächst hießen sie "Generalprobe", und es wurde auch unterbrochen während der Generalprobe, und die Musiker und der Dirigent waren ganz normal angezogen wie es bei Proben üblich ist, und da war der Erfolg und das Echo der jungen Leute so stark, daß im Lauf der Zeit die Dirigenten den Frack angezogen haben und die Musiker in dunklen Anzügen gekommen sind. Der nächste war dann Rudolf Gamsjäger, er war damals Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, er hat gesehen: das hat im Konzerthaus einen großen Erfolg, und da hat er sich angeschlossen. Und es gab dann also von allen großen Konzerten im Musikverein und im Konzerthaus Voraufführungen für die Jeunesses Musicales. Jeunesses Musicales hatte damals eine Altersbegrenzung von fünfundzwanzig Jahren, und die Werbung dafür wurde hauptsächlich in den Schulen und Hochschulen gemacht. Es hat ein System von "Delegierten" gegeben. Jede Schule, jede Hochschule hat einen Delegierten gehabt, der die Verteilung der Karten und die Werbung für die Konzerte in seiner jeweiligen Schule oder Hochschule übernommen hat. Dieser Delegierte ist auch im Programmausschuß gesessen, hat sich sehr mit seiner Aufgabe identifiziert und Werbung gemacht. Für dreißig geworbene Abonnements wurde ein Freiabonnement vergeben. Die ersten Leute, die sich damit befaßt haben, waren wie gesagt Egon Seefehlner, dann Rudolf Gamsjäger, Dr. Heinrich Neumayer, der praktisch für die Schulen verantwortlich war und die nötigen Verbindungen zu den Ministerien hergestellt hat. Er war auch ein sehr guter Lehrer im Gymnasium in der Stubenbastei. Das war damals ein fortschrittliches leicht linkslastiges Gymnasium.

Das war ein Gymnasium, in dem Kultur besonders propagiert wurde.
Sierek: Sind Sie auch in dieses Gymnasium gegangen?

Lieben: Nein, ich bin in die Piaristenschule gegangen, ins Piaristengymnasium. Da war auch Heinrich Harrer, dann war Rolf Markl, er wäre auch noch zu interviewen. Er kann Ihnen die ganzen Gründungsgeschichten erzählen, weil er von Anfang an dabei war. Dann war da Adi Weiss-Tessbach, der schon gestorben ist, dann war da Gustav Ortner, er ist jetzt Protokollchef des Bundesamtes für auswärtige Angelegenheiten, er wird Ihnen aber wenig erzählen. Wer war noch wichtig: ja, da war Karl Löbl, ihn können Sie auch interviewen, er ist jetzt Kulturchef des ORF.
Sierek: Und wie sind Sie zu diesen Leuten dazugestoßen?

Lieben: Karl Löbl war ein Schulkollege von mir. Ich habe zu der Zeit ganz andere Sachen gemacht, ein bißchen Welthandel studiert, ein bißchen Technik, ich habe die Filmakademie absolviert, die damals gerade erst gegründet worden war. Und dann war ich längere Zeit beim Film beschäftigt und bin dann nach Wien zurückgekommen, und da hat mich Karl Löbl gefragt, ob mich das interessieren würde, er werde Journalist und habe für die Organisation der Jeunesse-Konzerte keine Zeit mehr. Journalist ist er immer noch. Und dann hat mich das sehr interessiert und es ist mir gelungen von 1954 bis 1966 das Konzertangebot erheblich auszuweiten.

Sierek: Sind Sie ein waschechter Wiener?

Lieben: ..ja, ein waschechter Wiener.

Sierek: Und wie alt waren Sie bei Ihrem Einstieg in die Jeunesse?

Lieben: Vierundzwanzig. Ich bin 1930 geboren. Ich habe also mit 17 Konzerten angefangen, die ich von Karl Löbl übernommen habe, und bis zum Jahr 1965 waren es dann ungefähr 150 Konzerte. Als es sich damals der Hundertergrenze genähert hat, war es schon schwierig zu programmieren, da hat man nicht mehr gewußt ob man die Vierte Brahms fünfmal spielen soll, oder die Fünfte Dvorak viermal, weil das gängige Wiener Repertoire sehr traditionell war. Und da bin ich 1958 hingegangen und habe eine Menge Ensembles gegründet, aus der Jeunesse heraus. Damals hat es schon so viele Mitglieder gegeben, daß für jede Sparte genügend Interessenten da waren. Das erste, was wir gegründet haben, war der Jeunesse-Chor, auch ihn gibt es heute noch.

Sierek: Sind diese Musiker alle zu Ihnen gekommen?

Lieben: Ja, und mich hat es interessiert etwas Neues zu machen. Die Musiker haben gemerkt, daß ich mich dafür interessiere, und deswegen sind sie gekommen. So haben wir auch die "reihe" gegründet. Und beim Eichendorff Quintett hat zum Beispiel der Oboist Milan Turkovic mitgewirkt. Das waren lauter Idealisten, die etwas mehr tun wollten. Da sind sie zu uns gekommen, und wir haben gesagt, O.K. wir machen die Basis, und Ihr könnt da spielen.

Sierek: Was mich natürlich interessieren würde ist, wie der Grundaufwand finanziert wurde...

Lieben: Das war furchtbar...

Sierek: ist da von Brüssel immer Geld gekommen und österreichische Sponsoren haben sich angeschlossen?

Lieben: Nein im Gegenteil, wir mußten nach Brüssel zahlen, damit wir Mitglied sein durften!

Mir haben auch das Convivium Musicum gegründet, die spielen in der Piaristen Kirche. Der Chef davon ist Dr. Gerhard Kramer,...

Sierek: Ich kenne ihn, denn er hat viele Zeitungskritiken geschrieben.

Lieben: Ja, das ist so ein lustiger Kerl, er wollte unbedingt Musik machen, und sein Vater hat gesagt: Du darfst Musik machen, aber vorher studierst Du etwas Ordentliches. Da hat er Jus studiert, jetzt ist er einer der Präsidenten des Verwaltungsgesichtshofes, also ein ganz hohes Tier, und nebenbei hat er aber musiziert, hat auch dirigiert, hat Zeitungsartikel geschrieben, also er war eben auf diesem Gebiet tätig, das ist Gerhard Kramer. Er kann Ihnen auch viel erzählen, das ist ein gescheiter Mensch. Wenn es Sie interessiert, dann rufen Sie mich an, damit ich Ihnen sage, wie Sie ihn erreichen können. Vielleicht steht er auch im Telefonbuch.

Dann haben wir noch ein interessantes Ensemble gehabt, das hieß "Camerata Frescobaldiana" mit Cerha's. Sie haben im Belvedere gespielt.

Auch das Jeunesse-Orchester hat damals ziemlich großen Erfolg gehabt, hat auch im Rahmen der Jeunesse-Konzerte immer gespielt. Kurt Schwertsik war einer der Mitbegründer des Jeunesse-Orchesters, und zwar hat er die Musiker gesammelt, die mehr machen wollten, als im Orchester zu sitzen und zu spielen, und da hat er eben gesagt: "Machen wir irgend etwas." Er war sehr aktiv.

Er war nur im Hintergrund, aber er war sehr aktiv. Und er war wiederum mit den Cerhas befreundet, und da sind sie eines Tages auf die Idee gekommen, jetzt machen wir ein Ensemble für Neue Musik, das gibt es noch nicht, es ist Bedarf danach, ihr habt das Publikum, wir sollten uns zusammentun. Da kam es dann, das müssen Sie in den Programmen nachprüfen, im Jahr 1959 zu zwei Konzerten im Schubertsaal, in ganz kleinem Rahmen. Diese waren aber bumvoll, das ist sehr gut angelaufen, und im darauffolgenden Herbst haben wir schon ein Abonnement aufgelegt für den Mozartsaal, da waren dann sechs Konzerte im Mozartsaal. Dann war das dritte Konzert als erste Veranstaltung dieses Mozartsaal-Abonnements im November 1959. Das war ein irrwitziger Skandal, das kann Ihnen Gertraud Cerha genau erzählen, aber dadurch war es auch in der Presse, dadurch ist es auch beachtet worden.

Sierek: Das hatte eine ungeheure Medienpräsenz, wie es sie bis heute nicht mehr gegeben hat. Noch nach Wochen hat eine Zeitung von der anderen diese Vorfälle abgeschrieben.

Lieben: Das war wunderbar, ich kann mich noch genau erinnern, ich glaube, ich besitze sogar noch eine Tonbandaufnahme davon. Der Musikkritiker der Presse hat in der Pause seine Redaktion angerufen und gesagt: Maschinen aufhalten! Ich muß einen Skandalbericht schreiben. Da hat die Presse für eine Stunde gestoppt, dann hat er seinen Bericht durchgegeben, und dann ist weitergesetzt worden.

Sierek: Schwertsik hat mir gesagt, es war nicht als Skandal geplant, auch die Musiker waren von der heftigen Publikumsreaktion überrascht.

Lieben: Aus irgendeinem Grund hat sich herumgesprochen, daß es ein außergewöhnliches Konzert werden wird, plötzlich haben uns die Journalisten die Tür eingerannt: Da müssen wir hingehen, da passiert irgendetwas! Es wurde auch versucht, sie irgendwie abzuhalten, aber im Mozartsaal des Konzerthauses ist es immer möglich irgendwo einzusickern, kein Problem, und die waren also alle entweder entsetzt oder begeistert, aber irgendwie skandalisiert, freudig erregt, und es war im Gespräch. Das wollten wir nicht, aber es hat sich so ergeben.

Es war das erste Mal, daß der Dirigent keinen Takt schlägt, sondern die Zeit angezeigt hat. Da ist Schwertsik auf der Bühne gestanden und hat alle fünfzehn Sekunden, die halbe Minute, die dreiviertel Minute mit ausgestreckten Armen angezeigt, das war

sehr erstaunlich, mit dem Gesicht zum Publikum, die Musiker sind im Publikum verteilt gesessen. Und da ist zum ersten Mal John Cage aufgeführt worden, ein Klavierkonzert, bei dem praktisch nichts geschieht. Da ist gezupft worden, ein Deckel auf- und zugemacht worden, und es war schon ein Skandal.

Sierek: Aber diese Erregung von damals, das gibt es heute ja nicht mehr...

Lieben: Mein, es war lebendig, so ähnlich wie das Skandalkonzert "Sacre du Printemps" von Strawinsky, oder wie die Zwölftongeschichten von Schönberg. Es war nicht geplant, es hat sich ergeben, und es hat eine unglaubliche Resonanz gehabt.

Sierek: Haben Sie noch in Erinnerung, wie die kulturelle Atmosphäre während der Kriegsjahre gewesen ist?

Lieben: Da waren lauter Nazi-Komponisten, Neue Musik hat es nicht gegeben. Da gab es Richard Strauss und Franz Schmidt, aus. Nachher war nichts. Man ist hingegangen und hat es sich angehört, aus. Es gab ja sonst nichts. Man war darauf angewiesen, daß es gespielt werden durfte. Die Qualität war hervorragend. Es waren sehr gute Dirigenten: Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Toscanini nicht - er hat sich verweigert -, und was an nichtjüdischen Dirigenten damals Weltrang gehabt hat, war natürlich in Wien auch vertreten, so zum Beispiel Klemens Kraus. Ich war damals noch ziemlich jung, aber ich kann mich erinnern, es war eine hochinteressante Zeit. Mich hat das alles sehr interessiert.

Sierek: Unter welchen Bedingungen sind Sie aufgewachsen, wie war gewöhnlich Ihr Tagesablauf, Ihr Jahresablauf gestaltet?

Lieben: Ganz normaler Schulbesuch, nebenbei hat mich meine Mutter veranlaßt Klavier zu spielen, das habe ich gelernt, dann bin ich im Alter von 12 Jahren ans Konservatorium gegangen, in der Johannesgasse, und da habe ich gespielt, aber ich habe schon immer gewußt, ich werde nie Spitzenklasse. Es hat mich aber interessiert. Und nach dem Krieg fing ich dann an Horn zu blasen. Das hat mich auch interessiert, dann habe ich auch Orgel gespielt, und dann Schlagzeug und Cembalo. Nachdem ich mit der Schule fertig war, habe ich studiert. Zunächst war ich vier Semester an der TU, das war für mich sehr schwer, weil ich keine Beziehung zu Mathematik habe, dann habe ich auf Welthandel umgesattelt, der jetzigen Wirtschaftsuniversität. Da habe ich dann auch keinen Bezug gefunden. Dann ist zufällig zur gleichen Zeit die Filmakademie gegründet worden und das hat mich interessiert.

Sierek: Haben Sie da auch einen eigenen Film gedreht, gibt es da eine Art Jugendwerk von Ihnen? Haben Sie einmal in einem Film auch selbst mitgespielt?

Lieben: Ja auch mitgespielt, diese gewissen Abschlußfilme, die man da drehen muß. Also jeder Absolvent muß zum Abschluß seines Lehrganges einen Film produzieren. Da gab es diese primitiven Super-8 Kameras, ich habe damals eine Musikprojektion gemacht, mit Wiener Bildern...

Sierek: Die Organisationarbeit bei "Jeunesses Musicales", die Sie von Karl Löbl übernommen haben, war das schon dieser große Aufwand wie heute, daß man für solche Projekte den ganzen Tag am Telephon verbringt?

Lieben: Am Anfang war es sehr gemütlich. Es wäre auch gemütlich geblieben, wenn mich nicht interessiert hätte, etwas daraus zu entwickeln. Es ist wie mit allen diesen Dingen, wenn man sich wirklich dafür interessiert, saugen sie Arbeit an. Und zum Schluß habe ich also nicht mehr Film gemacht, sondern bin den ganzen Tag im Büro im Musikverein gesessen, und habe diese Konzerte organisiert.

Sierek: Sitzt man da vor Aktenbergen und Unterlagen und ordnet und vervollständigt Datenkataloge?

Lieben: Nein überhaupt nicht, man schaut was es auf der Welt an Programmen gibt, und man liest die Verlagskataloge, man schaut sich die Radioprogramme an, man spricht mit den Direktoren der Aufführungsstätten, im konkreten Fall auch mit Egon Seefehlner, man fragt was im nächsten Jahr gespielt wird, und ob man davon vielleicht eine Voraufführung haben könnte, und ob man nicht ein ganz bestimmtes Stück einmal aufführen könnte, und dann spricht man nach den Konzerten mit den Dirigenten und Solisten und versucht auch Anregungen zu geben. Da muß man sich rückwirkend noch einmal sehr bedanken, daß diese Leute dann immer um ein sehr geringes Honorar bereit waren für junge Leute zu spielen. Und dadurch hat man schon einen Kontakt mit der Musikwelt bekommen, und durch den Erfolg, den diese Konzerte damals in Wien gehabt haben, sind auch die Dirigenten von sich aus aufmerksam geworden. Es hat ja deren Zwei gegeben, die in der Jeunesse begonnen haben, das waren Claudio Abbado und Zubin Mehta. Zubin Mehta hat im Jeunesse-Orchester ursprünglich Kontrabaß gespielt. Er hat in Wien studiert, war interessiert, ist ins Jeunesse-Orchester gegangen und wollte dort praktizieren. Dann hat er im Musikverein bei irgendeinem Orchesterkonzert gespielt, und dann trat er als Mitwirkender dem Wiener Singverein bei, nur aus dem Grund, um Herbert von Karajan von vorne dirigieren zu sehen.

Und bei der Generalprobe haben sie sich, glaube ich, getroffen. Und am Nachmittag hat es bei mir im Büro von angehenden Musikern und Dirigenten gewimmelt, zum Beispiel Friedrich Gulda war sehr oft da, Brendel war sehr oft da, Jörg Demus, Paul Badura Skoda, dann waren verschiedene Solisten auf anderen Instrumenten da und haben eine Gesprächsbasis vorgefunden. Natürlich wollten sie engagiert werden, das war ja klar. Wir haben dann begonnen eine Selektion vorzunehmen, haben die Interessantesten herausgepickt und ihnen eine echte Förderungsmöglichkeit gegeben, indem wir ein Konzert organisiert haben, in welchem garantiert ein Publikum drin war, wo auch Kritiker drin waren, und das ist ohne viel Schwierigkeiten für die Musiker und Dirigenten über die Runden gegangen. Sie haben nur sehr wenig bezahlt bekommen, weil einfach kein Geld da war, aber insgesamt war es ein sehr großer Erfolg.

Sierek: Sie wirken ungemein jugendlich, gesund und sportlich auf mich. Haben Sie irgendwelchen sportlichen Veranlagungen auch gefrönt?

Lieben: Mein, ich halte es mit Sport wie Churchill: Gesund bleiben bis ins Alter durch Vermeiden von Sport.

Das Einzige ist vielleicht Schilaufen, ja Schilaufen und Segeln.

Sierek: Also doch...

Lieben: Aber das ist ja kein anstrengender Sport, auf Schiern rutscht man hinunter, und beim Segeln hält man ein Schnürl. Aber ich tue weder joggen, noch sonstetwas.

Sierek: Also ich bin sehr überrascht, denn die meisten Mitglieder der "reihe" sind bereits in den achtziger Jahren in Pension gegangen. Auch Cerha und Schwertsik genießen bereits einige Zeit ihre wohlverdiente Pension...

Lieben: Ja, aber 1958 waren sie alle noch frisch und spritzig.

Sierek: Was nicht heißt, daß sie nicht jetzt erstrecht aktiv werden wie zum Beispiel auch Lothar Knessl.

Lieben: Sie waren sehr aktiv, um wieder auf die "reihe" zurückzukommen, diese war in der Organisation wie alle Jeunesse-Ensembles -: Jeder hat alles gemacht. Es war immer einer, der hat sich um die Noten gekümmert, einer hat sich um die Pulte gekümmert, einer um die Leihinstrumente. Das waren immer Arbeitsgemeinschaften. Wir haben ja kein Büropersonal gehabt und keine Orchesterdiener, sondern jedem Ensemble wurde gesagt: Ihr bekommt ein Konzert, müßt euch aber alles selber machen.

Das war die Bedingung. Aber das ist ganz einfach gegangen, weil man hat im Musikverein ja alles gefunden, und hat sich von den Symphonikern die Kontrabässe ausgeliehen, Klavier, Cembalo..das ist überall herumgestanden. Das haben wir einfach organisiert. Dann haben wir Fühlung aufgenommen mit dem Orchesterwart, mit dem Orchester selbst, haben freundschaftliche Beziehungen geknüpft, und die Leute haben uns dann alles gebracht, was uns noch gefehlt hat. Bei der "reihe" ist es dann kompliziert geworden, weil sie von Anfang an Instrumente verwendet hat, die man eben nicht normalerweise im Musikverein stehen gehabt hat. Diese mußte man ausleihen, von Instrumentenfirmen, oder von einzelnen Musikern, die diese Instrumente schon gehabt haben. Bei der "reihe" II, da war diese lustige Geschichte mit den Glocken, ich glaube für das Stück von Boulez, ich kann mich nicht genau erinnern, aber sie finden das im Programm, da mußten wir Glocken von der Oper ausborgen. Und in der Oper wurde gerade Tosca einstudiert, jetzt haben sie die Glocken tagsüber gebraucht. Jetzt haben wir die Glocken nach den Abendproben geholt, in der Nacht ins Konzerthaus gefahren, dort geprobt, und in der Frühe mußten wir sie wieder zurückbringen. Das war sehr lustig, denn ich habe damals so einen offenen MG gehabt, da sind die Glocken drin gelegen, daneben ist Cerha gesessen, hinten ist Schwertsik gesessen, und so haben wir die Glocken ins Konzerthaus gefahren, um zu proben. Auf der Basis war das damals. Es war in den späten fünfziger Jahren eine ungeheure Aufbruchstimmung auf kulturellem Gebiet, und dadurch war das innerhalb weniger Jahre alles realisierbar. Das war eine eindeutige Zeitströmung.

Sierek: Und das Unterrichtsministerium hat hier Subventionen gegeben?

Lieben: Wenig, das Unterrichtsministerium hat die Musikfreunde, das Konzerthaus, subventioniert, damit sie uns billige Voraufführungen zur Verfügung stellen. Also sie haben sich gedacht, wenn sie den jungen Leuten Geld geben, verludern sie es sofort mit ihren Blödigkeiten. Also sie wollten einen ordentlichen Weg, "Musikverein und Konzerthaus sind bestens eingeführt, wir geben ihnen Geld, und dafür geben sie billige Voraufführungen ab." Und das System hat fabelhaft funktioniert. Ich würde ein Interview mit Seefehlner vorschlagen, er kann von der Grundidee her viel erzählen, und er ist auch ein blitzgescheiter Mensch. Jedes Gespräch mit ihm über Kultur ist eine Vorlesung.

Rolf Markl kann Ihnen viele lustige Geschichten erzählen, Karl Löbl kann Ihnen ernste Geschichten erzählen, und Egon Seefehlner ist besonders wichtig, er ist praktisch der Urvater des Wiener Musiklebens nach dem Krieg. Ganz gescheite Sachen kann Ihnen noch Gerhard Kramer erzählen, weil er die ganze Zeit wach miterlebt hat und sehr viel weiß.

Sierek: Es ist für mich immer die Frage, also jene Leute, die mit einem Ausschnitt der Geschehnisse beschäftigt sind, sie sind so nahe dran, daß sie das Gesamtgeschehen nicht überblicken. Ich habe Kurt Schwertsik gefragt, woher die Organisation der Jeunesse kommt. Sie haben ja etwas mehr erzählt, aber er sagte mir, es interessierte ihn nicht, er wollte nur Musik machen.

Und Sie wollten wahrscheinlich organisieren?

Lieben: Ich wollte das organisieren, ich wollte das weitertreiben. Ich wollte einmal all diese Wege durchmachen. Da habe ich irgendwelche Dinge, die es noch nicht gegeben hat, angefangen und weiterentwickelt. In dem Moment, wo sie voll entwickelt waren, sind sie mir langweilig geworden, und ich habe etwas Neues gesucht.

Sierek: Diese PR-Agentur in der Prinz Eugenstraße, arbeiten Sie dort?

Lieben: Eine Zeit lang habe ich auch dort gearbeitet, das ist die Agentur meines Bruders. Bei ihm war ich jahrelang angestellt. Da habe ich PR gemacht, aber vorwiegend für Künstler. Als die Jeunesse an ihrem Höhepunkt war, habe ich etwas Neues angefangen, nämlich den Konzerthauszyklus "Stimmen der Welt". Das waren Konzerte auf ganz anderem Sektor, und zwar Jazz, Chansons, Folklore, und die Pop- und Rockmusik.

Sierek: Ah, das haben Sie gemacht, an "Stimmen der Welt" kann ich mich gut erinnern.

Lieben: Das hat es von 1966 bis 1984 gegeben. Danach wurde die Organisation nach München verlegt, weil es hier unglaubliche Schwierigkeiten mit den Steuerbehörden gegeben hat. Auch für die Stimmen der Welt haben wir die neuen Strömungen herausgesucht. Natürlich haben wir aber auch Peter Alexander gespielt und Udo Jürgens, Francois Sardi und Gilbert Becaud, in erster Linie, um Geld zu verdienen, das wir für risikoreichere Produktionen gebraucht haben. Das war der ganze "Modern Jazz", den es vor uns in Wien auch nicht gegeben hat. Wir waren die Ersten, die das "Modern Jazz Quartet" nach Wien geholt haben, das kammermusikalisch besetzt war mit sehr guten Musikern, und sie haben so Bach-Bearbeitungen und andere Klassiker auf Jazz arrangiert.

Und dann haben wir Jazz-Serien gemacht - auch Abonnements - und dann war das Konzerthaus auch immer wieder ausverkauft. Das erste Rockkonzert war mit Frank Zappa. Sie kennen ihn ja vielleicht.

Sierek: Ja natürlich von dem Yellow Shark-Projekt. Also diese Tendenz geht auch schon so weit zurück.

Lieben: Ja, das war im Jahr 1968 im Konzerthaus. Da hat auch kein Mensch gewußt was passiert, das war auch ein riesiger Skandal. Und das zweite Rockkonzert war das von Jimi Hendrix, der in der Zwischenzeit schon gestorben ist. Das war das erste wirklich laute Konzert. Er hat eine der damals wirklich neuen Verstärkeranlagen mitgebracht, die so laut waren, daß im Buffetraum draußen die Orangensaftgläser gezittert haben.

"die reihe" hat sich daraus entwickelt, daß Kurt Schwertsik damals zu mir gekommen ist und vorgeschlagen hat, etwas mit Neuer Musik zu machen, und wo ich dann gesagt habe, Hurra, wunderbar. Ich habe gesagt, ich verstehe überhaupt nichts davon. Dann sind wir eine Weile herummarschiert, um uns Literatur zu beschaffen. Er hat sie schon gehabt, und seit bald über einem Jahr innerhalb seines Freundeskreises besprochen, wie können wir diese Idee realisieren. Und der Titel ist, glaube ich, entstanden aus einer Verlagsreihe der Universaledition mit dem Titel "die Reihe". Die gab es schon vorher, das waren so bunte Hefte: "die Reihe I", II, III, IV, V..., die müßten Sie sich dort organisieren. Und von dort wurde eigentlich der Titel übernommen, von der Schönberg-Reihe, der Zwölftonreihe, da hat man gesagt: "die reihe" in Kleinschreibung. Die Universaledition war wie alle anderen Verlage natürlich auch daran interessiert, daß sie irgendwen haben, der die Sachen spielt, die im Verlag waren. Sukzessive, nach dem dritten und vierten Konzert, ist dann auch der Rundfunk eingestiegen, und hat auch gesagt Hurra, da gibt es etwas Neues, das wollen wir auch haben. Und sehr viele Konzerte wurden nachher auch aufgezeichnet, und das war für mich auch sehr wesentlich, weil das eine Dokumentation einmaliger Aufführungen war. ich habe dann gesagt, wenn man so viel Geld ausgibt für eine einmalige Aufführung, wo maximal 700 Personen im Konzert sitzen, dann ist es schade drum, wenn es vorbei ist, ohne daß davon eine Aufzeichnung gemacht wurde.

Alle haben mit einer sehr großen Begeisterung und einem großen Enthusiasmus zusammengearbeitet. Es ist auch Peter Weiser, der von Musik nicht sehr viel verstanden hat damals, sofort dafür eingetreten und hat den Mozartsaal dafür billig zur Verfügung gestellt. Und nach dem zehnten Konzert hat das Konzerthaus die Organisation übernommen, weil es für die Jeunesse bereits zu teuer geworden war. Und die Jeunesse hat aber ihr Publikum hineingeschickt, das heißt, 600 Leute waren vom Jeunesse-Abonnement, und 200 Karten waren an der Abendkasse des Konzerthauses aufgelegt.

Sierek: Gerade bei Peter Weiser war für mich das Interessante seine unbedarfte Begeisterung, die er aber nicht aus Fachwissen geschöpft hat, sondern er hat mir ja erzählt, daß er von der Theaterkritik hergekommen ist...

Lieben: Er war ein glänzender Theaterkritiker...

Sierek: Ach so? Das hat er mir nicht gesagt.

Lieben: Er war ein besonders geistreicher und sehr witziger Theaterkritiker. Er hat ein großes Allgemeinwissen, ist sehr kultiviert, gebildet. Aber die Musik hat ihn sehr begeistert. Aber leider Gottes, irgendwann hat er sich versandelt, schade, er ist von der Musik weg, war dann befreundet mit Bruno Kreisky und hatte die Idee der Energieverwertungsagentur - es war die Zeit der Ölkrise - ins Leben gerufen. Es hat geheißen, sparen, sparen! Und Peter Weiser waren wahrscheinlich die sechzehn Jahre Konzerthaus fad geworden, so wie mir nach einer gewissen Zeit "Jeunesses Musicales" auch fad geworden war, weil nichts mehr weiter zu entwickeln war. Und da hat er damals diese sensationelle neue Idee aufgegriffen und mit Kreisky und anderen Politikern zusammen diese Agentur gegründet, in der er bis vor vier oder fünf Jahren gesessen ist. Dann war ihm auch das langweilig und jetzt hat er die Ideenagentur gegründet.

Sierek: Ja, ich habe sie gesehen, da hat er eine schöne Aussicht auf die Staatsoper, das ist ein sehr schönes Büro.

Lieben: Für meine Begriffe hat er sich versandelt, weil er ein blitzgescheiter Mensch ist, und dort jetzt das Mozartjahr koordiniert hat, und das Schubertjahr koordiniert, die Weltausstellung in Budapest koordiniert. Er hat irgendwelche Funktionen überall, als Berater und so. Als Peter Weiser sitzt er dort weit unter seinem Wert am Opernring herum.

Sierek: Wie sehen Sie die Funktion der einzelnen Mitglieder in bezug auf die Gründung der "reihe" - über Schwertsik haben wir ja bereits ein bißchen gesprochen -?

Lieben: Ich habe damals nur mit Schwertsik und Cerha zu tun gehabt, und mit Traude Cerha natürlich, weil ohne Traude Cerha gibt es keinen Fritz Cerha. Sie ist die treibende Kraft im Hintergrund gewesen...

Sierek: ..was das Organisatorische betrifft..

Lieben: ..ja, sie hat die Musiker auf Vordermann gebracht, hat gesagt: so jetzt geht ihr proben, es ist noch nicht gut genug, also eine Art Schraube von hinten...

Sierek: ja, das ist phantastisch...

Lieben: Sie war wirklich mit sehr großem Einsatz - eine der wenigen phantastischen Frauen, denen die Künstler ungeheuer viel verdanken, wenn nicht alles. Der Genie-Gedanke ist sehr schön, aber wenn nicht auch Ellbogen da sind, und eine treibende Kraft, dann genügt das auch nicht.

Die erste Komposition, die ich von Friedrich Cerha kennengelernt habe, war das Stück "Relazioni fragili", und das hat mich schon sehr fasziniert. Mich hat damals neue Musik schon interessiert, nur, ich habe darüber noch nichts gewußt, und ich habe die ganzen Bartok-Symphonien, auch Strawinsky, in die Jeunesse-Konzerte hineingeschleust. Das waren Stücke, die sind doch, wenn überhaupt, dann sehr wenig gespielt worden, also wenn, dann sehr wenig. Und ich habe die klassischen Programme untermischt, also ich habe da immer ein bis zwei Experimente eingefügt, um die Leute zu zwingen, daß sie sich das auch einmal anhören. Mit der sogenannten "Neuen Musik" - ein an sich blöder Ausdruck - bin ich erst in Kontakt gekommen durch Cerha und Schwertsik. Später, zur Zeit wo wir "Stimmen der Welt" gemacht haben, da haben wir einmal ein Projekt gehabt - Frank Zappa ist ja als Absolvent der Juilliard-Music-School, ein ansich klassisch ausgebildeter Musiker gewesen - da hat also dieser Frank Zappa den Traum gehabt, einmal ein großes symphonisches Werk zu schreiben und da aufzuführen. Eines Tages ist er nach Wien gekommen und hat eine riesige Partitur mitgebracht, und es wurde eine Aufführung geplant...

Sierek: Wo ist er da hingegangen, zu Ihnen?

Lieben: Ja, da ist er zu mir gekommen.

Sierek: Von wo hat er da gewußt, daß er zu Ihnen kommen muß?

Lieben: Weil er mich von der Organisation der Rock-Konzerte bei "Stimmen der Welt" her gekannt hat. Und mir ist immer aufgefallen, immer wenn er in Wien war, ist er in der Universaledition herumgeklettert, und in irgendwelchen musikwissenschaftlichen Sammlungen, und hat sich Schönberg- und Webern-Partituren angeschaut.

Und dadurch ist diese Idee entstanden, dieses symphonische Werk aufzuführen, und Cerha hat sich dann - als von mir aus einziger möglicher Dirigent - diese Partitur angesehen, und hat gesagt, ja das kann man machen, das ist hochinteressant. Es wären aber die Produktionskosten irrwitzig hoch geworden, sodaß das mit dem Einstudieren und mit dem Orchester von 135 Personen und mit dem Ausborgen der Instrumente, mitsamt der Probenzeit, Millionenbeträge gekostet hätte. Aus diesem Grund ist es gescheitert. Ursprünglich war das Fernsehen und der Rundfunk als Koproduzent gedacht, aber der gute alte Wilfried Scheib hat gesagt: "Das tue ich mir nicht an!"

Sierek: Ist dieser Wilfried Scheib mit Christian Scheib verwandt?

Lieben: Wilfried Scheib ist sein Onkel, der Chef des IMZ, das hat er gegründet.

Sierek: Wie war die Organisationsarbeit für diese Jazz- und Rock-Leiste? Gibt es da Tourpläne per Fernschreiber, wo man versucht für seine Organisation zusätzliche Termine unterzubringen?

Lieben: Nein, da kommen Angebote von Freunden. Also ähnlich gelagerte Typen gibt es auf der ganzen Welt, und die lernen sich im Lauf der Zeit kennen, mehr oder minder zwangsweise, weil die Möglichkeiten beschränkt sind, und auch die Interpreten beschränkt sind. Es gibt nicht Soviele, es gibt nicht sovielen klassischen Solisten, es gibt nicht sovielen guten Dirigenten. Und aus dem heraus hat sich eine Beziehung entwickelt, und es werden die Attraktionen gegenseitig weitergereicht. Da kommt zum Beispiel ein Anruf: "Du, ich habe gestern etwas Fabelhaftes in Paris gehört, das wäre etwas für Dich, die gehen nächstes Jahr auf Tournee. Willst Du das nicht in Wien aufführen?" Auf diese Art hat sich im Lauf der Jahre ein Netz gebildet, wo man sich wie gesagt telephonisch verständigt hat, was Interessantes Neues da war. Die "Stimmen der Welt" waren überhaupt nicht subventioniert, das heißt, sie mußten sich selbst erhalten, daher waren auch gewisse Konzessionen an das Massenpublikum notwendig.

Sierek: Na, und Frank Zappa hat ja auch auf der anderen Seite seine Rockkonzerte gemacht.

Lieben: Das hat sich selbst finanziert. Zuerst ist er im Konzerthaus aufgetreten und hat dafür ein paar tausend Dollar bekommen, dann war er in der Stadthalle, aufgrund des Erfolges, da sind eben dann 11000 Personen dortgesessen, und er hat 50.000.- Dollar bekommen.

Die symphonischen Werke sind wie gesagt nicht zur Aufführung gekommen. Es war ein anderes, ich glaube vor drei Jahren, mit dem Titel "The yellow Shark", welches tatsächlich realisiert wurde.

Sierek: Ja, ich habe das sehr interessiert aufgenommen. Neu ist mir dabei allerdings jetzt die Erkenntnis, daß dieses Projekt auch auf eine so alte Bekanntschaft zwischen Frank Zappa und Ihnen zurückgeht.

Lieben: Ja, er ist ein ausgebildeter Musikhochschüler gewesen.

Sierek: Ja, und kennengelernt habe ich ihn daher, daß bei uns in der Schule seine Rockmusik gespielt worden ist.

Lieben: Na ja, sicher, vielleicht hat er gemerkt, daß er auf dem klassischen Sektor nicht erreicht, was er will. Vielleicht hat ihn die Rockmusik, die damals aufgekommen ist, fasziniert und interessiert.

Sierek: Ja, gute Rockmusik ist ja nicht einfacher zu bewerkstelligen als andere Stile.

Lieben: Das ist ja eine hochinteressante Entwicklung in der Rockmusik. Die Rockmusiker haben als erste das neue Instrumentarium verwendet, das für die klassische Neue Musik entwickelt worden ist. Die ganzen Synthesizer, die ganzen elektronischen Musikmaschinen, die entwickelt worden waren, von Robert Moog, von Pierre Schäffer in Paris, von Herbert Eimert in Köln. Nur konnten die damit nichts anfangen, es wurde propagiert, hat aber kein Echo gefunden, weil es nicht richtig eingesetzt wurde. Die Rockmusiker haben gesagt: Hurra! Wir haben neue Instrumente, die man noch dazu beliebig variieren und verstärken kann, das ergibt unglaubliche Möglichkeiten. Sie haben das also sofort akzeptiert und weiterentwickelt. Und dazu haben sie dann die neuen Tonanlagen entwickelt, erst die Amerikaner und dann die Engländer. Die ersten Rockkonzerte waren so leise, daß man nach der zehnten Reihe nichts mehr gehört hat, daher waren die Musiker gezwungen, wenn sie in großen Hallen aufgetreten sind, stärkere Verstärkeranlagen anzuschaffen. Und erst mit der Entwicklung und Erfindung der stärkeren Verstärkeranlagen, sind diese Riesenkonzerte möglich gewesen.

Sierek: Das ist interessant, diese Entwicklung, daß doch diese mittlerweile weitgehend verschmähte experimentelle Musik doch der Initiator alles dessen ist, was heute auf seinem neuen Weg diese bereits veralteten ersten Gehversuche und ihre neuen Ausläufer so gern kritisieren und abwerten will.

Lieben: Es ist eine ansich wichtige Entwicklung, daß die Neue Musik ungeheuer gefördert wird. Als Josef Haydn am Hof der Esterhazys gespielt hat, mußte er Stücke schreiben, die dem Esterhazy gefallen haben, sonst hätte er ihn hinausgeschmissen. Und es ist verbrieft, daß, wenn dem Esterhazy die Stücke nicht gefallen haben, er dem Haydn die Hühnerknochen nachgeschossen hat, also das war dann keine gute Musik. Die Neue Musik wird ja faktisch erst seit nach dem zweiten Weltkrieg gefördert. Als plötzlich die Rundfunkstationen gesagt haben: na ja, das können wir machen, und weil sie sich dafür interessiert haben und dadurch einen gewissen Boden für die ganze Experimentalmusik, die sich nun einmal nicht selbst erhalten kann, bereitet haben. Die Rockmusiker hingegen sind gezwungen sich selbst zu erhalten. Wenn da einer fünfmal auf der Bühne steht und sich dabei dem Publikum nicht mitteilen kann, dann ist er weg vom Fenster. Daher ist er gezwungen, so zu reagieren, daß das Publikum findet, daß es sich bezahlt gemacht hat, dafür das Eintrittsgeld zu bezahlen.

Sierek: Das Interessante dabei ist, daß diese Art des Publikums, das dann schließlich selbst diese Musik reproduziert, sich selbst Instrumente und Verstärker kauft und selber spielt, überhaupt nicht im geringsten daran Interesse hat, geschweige denn in der Lage ist, diese Zusammenhänge wieder herzustellen.
Lieben: ..oder garnicht wollen..

Sierek: Ja, es wird sogar dagegengearbeitet, also hier Rockmusik, gut weil gut für den Geschmack...

Lieben: ..gut, weil Musik unserer Zeit..

Sierek: Ja..

Lieben: Die Neue Musik ist nicht Musik unserer Zeit. Die Neue Musik ist letzten Endes, so wie sie jetzt gehandhabt wird, ein faszinierendes Experiment, das nie jenes Publikum erreicht, das es von seiner Qualität her verdienen würde. Da können Sie hinschauen wo Sie wollen, die Neue Musik schreibt gegen den Menschen. Das menschliche Bedürfnis wofür ich sie schreibe, ist letzten Endes die stärkste Emotion, die im Menschen ausgelöst werden kann. Auch wenn die Vertreter der Neuen Musik sagen: unmöglich, in der Rockmusik ist es möglich, und wenn Rainhard Fendrich sagt, sie sollen gefälligst etwas schreiben, womit sie ihr Brot verdienen können, dann meint er das von seiner Warte aus, denn wenn er nicht schreibt was sich verkauft, dann muß er zusperrern.

Sierek: Aber in seiner Musik befinden sich auch die Ergebnisse der Experimente.

Lieben: Wenn Sie wirklich interessante Rockkonzerte hören wollen, die evolutionär sind, dann müssen Sie gehen: in die Arena, oder in die Szene Wien, oder ins Rockhaus, ich kann da einen Namen nennen, von einem Mann der sich auf diesem Gebiet ungeheuer gut auskennt, das ist Edek Bartz, er hat diese Reihe "Töne und Gegentöne" gemacht wenn Sie sich erinnern. Er ist meiner Ansicht nach der beste Fachmann auf diesem Gebiet, auch Dr. Wolfgang Kos, sein Partner. Diese beiden können Ihnen sehr viel über die Evolution in der Rockmusik erzählen. Es gibt auch Neuen Musik in der Rockmusik, und auch im Jazz - das wissen Sie sicher - gibt es ungeheure Entwicklungen.

Sierek: Natürlich, Miles Davis zum Beispiel hat sich auch in Wagner- und Schönbergpartituren vertieft.

Wie sehen Sie die Entwicklung von Friedrich Cerha im Lauf der Jahre, von Geiger zum Dirigenten und schließlich Komponisten?

Lieben: Faszinierend. Cerha ist ein Perfektionist, und er will das Optimum. Aus dem Grund sucht er sich immer die besten Musiker, die seine Stücke interpretieren können, und das ist derzeit das Klangforum. Ich weiß jetzt garnicht, ob er überhaupt Dirigierunterricht gehabt hat.

Sierek: Ich glaube nein, er hat einfach damit angefangen.

Lieben: Also das sogenannte "Learning by Doing", wie die Amerikaner sagen.

Sierek: Bei meinen Konzertbesuchen, wenn Cerha dirigiert hat, habe ich eigentlich nichts vermißt. Vor allem erkennt man nicht mehr, was es zu vermissen gäbe, wenn alles so perfekt sitzt.

Lieben: Cerha bedeutet für mich die Faszination dieser Zeit. Er hat Sachen übernommen und neu entwickelt. Er hat sich mit der Materie von der Pike auf befaßt und nach ihren Wurzeln gesucht. Er hat die Wurzeln studiert und etwas Neues daraus gemacht. Man kann ihn darin mit György Ligeti absolut gleichsetzen.

Mobei es meiner Meinung nach ein Kardinalfehler ist, daß man versucht, alles Neue mit den alten Instrumenten zu machen, die garnicht dafür gebaut sind, allein schon wegen der Obertonreihe. Und daß sich faktisch niemand von den namhaften Komponisten um das vielfältige neue Instrumentarium auf dem elektronischen Sektor bemüht, wundert mich ebenso.

Sierek: Das setzt eine große Erfahrung auf diesen Instrumenten voraus.

Lieben: Die Rockmusiker haben diese Erfahrungen. Wenn ein Keyboarder aus der Rockszene sich nicht ständig weiterbildet und die neuesten Instrumente kennt, fliegt er hinaus, und das weiß er. Und er muß seinen eigenen "Klangzauber" aus den Instrumenten herausziehen und die neuesten Techniken kennen.

Und das stört mich sehr, und da hatte ich unlängst mit Georg Friedrich Haas ein Gespräch. Ich habe ihn gefragt, warum sie noch immer die alten Instrumente nehmen. Er hat mir gesagt, da stecke noch so viel drinnen, was man herausholen könne.

Sierek: Das muß er auch, und ich muß sagen, bei Cerha sehe ich das auch. Cerha hat sich eine zeitlang im elektronischen Institut aufgehalten - das war zumindest ein punktuellles Interesse - und da glaube ich schon, daß man von dort das Wichtigste lernen kann, um damit zu den traditionellen Instrumenten zurückzukehren, solange sich die neue Spielart auf ihnen noch verwirklichen läßt. Hier ist es dann schneller zu verwirklichen, zum Beispiel das Glissando auf der Violine.

Lieben: Auf dem Computer können Sie heute genauso leicht ein Glissando machen, wie auf der Violine.

Sierek: Ich habe aber ein interessantes Paradoxon in einem intelligenten Fachartikel zum jüngsten Projekt der Musikkuratoren gelesen, zu "Musik im Echtzeitprozeß": ..daß die technische Entwicklung schneller voranschreitet, als die interessierten Komponisten diese beherrschen lernen. Also bis die aktuelle Technik kompositorisch beherrscht wird, ist sie bereits wieder veraltet.

Lieben: Sie brauchen nur ins Musikhaus Stelzhammer zu gehen, da stehen diese großen Keyboards, die müssen Sie sich einmal erklären lassen, und die Gebrauchsanweisung lesen, damit Sie darauf kommen, was da alles drinsteckt.

Sierek: Ja ich habe eine zeitlang auf die Nutzung der neuesten sogenannten "Sampling-Keyboards" hingesteuert, habe einige Zeit lang auf ausgesuchten Geräten gearbeitet. Das künstlerische Ergebnis ist mir unter den Fingern zerfließen, weil die Geräte sehr bald, bereits nach ein bis zwei Jahren, von der Aktualität der erzielbaren Möglichkeiten her den größten Teil ihres Wertes eingebüßt haben.

Zuletzt habe ich beschlossen evolutiv einen Schritt zurückzutreten, da sich die besagte Entwicklung als eine den Blick in die Zukunft versperrende herauskristallisiert hat, und wieder ins Fünflinien-System zurückzugehen. So schnell geht die Evolution doch nicht. Ich meine es sprießt zwar alles schnell auf...
 Lieben: Richtig, und es sind keine Leute da, die damit umgehen können, außer in der Rockmusik.

Also ich sehe aus dieser neuen Computertechnik alles kommen, nur gibt es - wie Sie richtig gesagt haben - zur Zeit wenig Leute, die diese Instrumente ausnützen können. Derjenige müßte gleichzeitig ein hochqualifizierter Techniker sein, ein Computerspezialist, ein Elektronenmusikspezialist, und ein Interpret und ein guter Komponist. Bach war ein Orgelspezialist und hat den Tonraum der Orgel revolutioniert...

Sierek: ..und Beethoven ließ sich aus London das neueste Klavier mit fünf Oktaven kommen, damals eine Kuriosität, heute veraltet.

Lieben: Ich wäre neugierig, was Bach oder Beethoven gemacht hätten, wenn sie elektronisches Instrumentarium zur Verfügung gehabt hätten..?

Sierek: Sie hätten es sich sicher genommen, würde ich vermuten. So gesehen haben Sie vollkommen recht, daß etwas Neues heute oder morgen sicher aus der Elektronik oder einer noch neueren Technologie herkommen wird.

Lieben: Ich war an der Programmgestaltung der Weltausstellung in Sevilla beteiligt, und wir haben amerikanische Studenten getroffen, die traditionelle Instrumentalklänge elektronisch verändert haben, und sie haben dabei ganz genau erklärt, was sie damit erreichen wollen. Und ich habe im vergangenen Sommer in Passau die Demonstration einer neuen elektronischen Kirchenorgel im Vergleich zur Passauer Orgel, die sehr berühmt ist, miterlebt. Natürlich war ein Unterschied, aber klangmäßig hat dann das kleine Instrument dasselbe gekonnt, wie die große Orgel, nachdem sie die Originaltöne elektronisch aufgenommen haben. Dabei ist die elektronische Technik viel billiger.

Sierek: Sollte das in der Kunst ein Auswahlkriterium sein?

Lieben: Der ökonomische Faktor der Kunst war immer vorhanden, erstmalig nach dem zweiten Weltkrieg etwas weniger, weil so vieles effizient und ausdauernd gefördert wird.

Als Strawinsky nach dem ersten Weltkrieg seine russischen Verlage verloren, und kein Geld mehr bekommen hat, war er gezwungen, die Geschichte vom Soldaten zu schreiben, weil niemand mehr

Geld gehabt hat, seine Riesen-Werke aufzuführen. Und in der Musikgeschichte wird das als der große revolutionäre Stilwechsel dargestellt. Dabei ging es Strawinsky lediglich ums Überleben, und er mußte ein Stück schreiben, das irgendein Schweizer in Auftrag gegeben hat, und das war die Geschichte vom Soldaten. Solche Faktoren spielen in der Geschichte eine große Rolle. Zum Beispiel Beethoven ist plötzlich hergegangen und hat gesagt: Ich brauche einen großen Konzertsaal. Vorher hat er nur in Palais' gespielt, in Kirchen, auf Plätzen. Stockhausen hat gesagt: Ich brauche eine riesig hohe schallschluckende Konzerthalle. Die hat er nie bekommen, aber Beethoven hat mit der Macht seiner Kompositionen das spätere Bürgertum zur Gründung der verschiedenen Konzertgesellschaften und zum Bau zum Beispiel des Musikvereinsgebäudes angeregt.

Sierek: Um wieder auf die "reihe" zurückzukommen, nach dem Start im Frühjahr 1959 hat es neununddreißig Konzerte im Konzerthaus gegeben.

Lieben: Die ersten zehn Konzerte habe ich noch betreut, und nachher ist es zu teuer geworden, da mußte ich passen. Die ersten zehn Konzerte wurden im Rahmen der Jeunesses Musicales organisiert, die nachfolgenden Konzerte wurden vom Konzerthaus übernommen.

Sierek: Da waren Sie noch nicht im Konzerthaus?

Lieben: Da war ich noch nicht im Konzerthaus, oder war ich schon im Konzerthaus? Ich war ein Jahr lang im Konzerthaus Stellvertreter von Egon Seefehner. Da ist die "reihe" schon mitgelaufen wie alle anderen Serien, da war sie schon etabliert.

Sierek: Dann 1969 hat es mit Peter Weiser Differenzen gegeben..

Lieben: Na ja, Peter Weiser wollte Publikum haben, aber Cerha's wollten ihren Ideen treu bleiben, und das konsequent durchsetzen, was sie sich vorgestellt haben.

Sierek: Und es ist dann in den Rundfunk ausgewichen worden, was eine gute Gelegenheit war, indem Otto Sertl den Musica-Viva-Zyklus angeboten hat. Und die Auslandstätigkeit hat stark zugenommen. Hätte da nicht auch die "reihe" ebenso wie zum Beispiel Frank Zappa in der Rockmusik, ganzjährig auf Tournee sein können?

Lieben: Das haben sie nie gewollt glaube ich, weil sie auf das Massenpublikum mehr oder weniger gepfiffen haben, und es war nicht ihre Absicht. Mit dem, was sie gespielt haben, hätten sie sich nie selbst erhalten können. Die "reihe" ist kein Ensemble, das sich selber erhalten kann. Es gibt, soviel ich weiß, auf diesem Sektor kein Ensemble, das sich selber erhalten kann.

Es gibt auch kein Symphonieorchester, das sich selbst erhalten kann. Die Zuschüsse, die der Musikbetrieb heutzutage braucht, sind auf dem klassischen Sektor gigantisch. Sie werden teilweise vom Staat geleistet, teilweise von den Spielstätten getragen, teilweise von privaten Subventionären. Selbst erhalten kann sich nur die kommerzielle Musik.

Sierek: Können die sich selbst erhalten?

Lieben: Sie erhalten keine Subvention.

Sierek: Oder man könnte sagen, die Käufer subventionieren diese Musik.

Lieben: Aber das ist keine Subvention, sondern Angebot und Nachfrage. Wenn Zappa fünfmal schlecht gewesen wäre, hätte er nicht mehr auf die Bühne kommen können, das geht bei der Rockmusik sehr schnell. Die haben eine sensationelle Idee, damit verdingen sie sich ein Jahr, und wenn ihnen dann nichts Neues einfällt, dann sind sie weg vom Fenster, von einem Tag auf den anderen, weil einfach kein Publikum mehr hinkommt.

Sierek: 1970 war dann noch eine Amerikatournee der "reihe", als so eine Art Gipfel der Auslandsaktivitäten, und dann hat das aber nachgelassen.

Lieben: Wahrscheinlich haben sie niemand gehabt, der sich darum gekümmert hätte.

Sierek: Ja, Gertraud Cerha hat gesagt, der organisatorische Aufwand war sehr hoch..

Lieben: Da hätte man eine Persönlichkeit gebraucht, die sich hauptberuflich dafür einsetzt, und die ganzen Verbindungen hat, wie heute zum Beispiel Dr. Peter Oswald für das Management des "Klangforum". So jemand hat es damals offensichtlich nicht gegeben. Auch heute sind diese Leute ganz selten, so zum Beispiel Dr. Andrea Seebohm vom DRF, eine Frau, die Sie in bezug auf Ihre Thematik unbedingt auch interviewen sollten.

Sierek: Und 1977 bis 1983 ist die "reihe" ein zweites Mal ins Konzerthaus eingezogen mit dem Zyklus "Wege in unsere Zeit", mit dem neuen Generalsekretär des Konzerthauses Dr. Hans Landesmann.

Lieben: Landesmann ist ja initiativer gewesen als Peter Weiser und war sehr ehrgeizig, neue Dinge im Konzerthaus zu präsentieren.

Sierek: Waren Sie damals noch bei Jeunesses Musicales oder im Konzerthaus?

Lieben: Ich war nur bis 1966 bei Jeunesses Musicales, und habe nachher von der PR-Agentur meines Bruders aus die "Stimmen der Welt organisiert".

Sierek: Christoph Lieben, ist das Ihr Neffe?

Lieben: Ja, er ist jetzt in Zürich.

Sierek: Ah, er ist mit Alexander Pereira ans Zürcher Opernhaus mitgegangen?

Lieben: Er ist nachgekommen, mein Neffe ist der Mann, der das Chaos geordnet hat, das Pereira angerissen hat sozusagen. Die beiden sind ein sehr gutes Gespann, und zusammen sehr kreativ. Pereira hat sehr gute Ideen, und mein Neffe ist ein ungeheuer guter Organisator. Er hat in seiner Jugend auch mit Musik begonnen, und das hat ihn später so fasziniert, daß ihn sein hochbezahlter Beruf als Computertechniker bei Philips nicht mehr so begeistert hat, wie die schlecht bezahlte Konzertorganisationsarbeit.

Sierek: Ich habe ihn als ruhigen besonnenen Menschen in Erinnerung, ..

Lieben: ..der nie ein großes Wasser macht, sondern wo alles stimmt.

Sierek: Die "Stimmen der Welt" gingen bis 1984. Was haben Sie dann gemacht?

Lieben: Ab diesem Zeitpunkt war ich als Konsulent für Veranstalter auf der ganzen Welt tätig, für alles, was mit Musik und Werbung zusammenhängt. Musik-Pr, Musik und Organisation.

Sierek: Sind Sie dann auch maßgeblich beteiligt, wenn diese "Image-Transfer"-Geschichten laufen, wie jetzt zum Beispiel kürzlich die Siemens Preis- Verleihung an György Ligeti?

Dieses Beispiel ist mir gewärtig, weil ich selbst nach Absolvierung meiner HTL-Ausbildung vor der Wahl gestanden bin, als eine Art Legehuhn bei Siemens zu arbeiten, wo die Schulabsolventen dann weiter, organisiert wie eine Schulklasse, in Entwicklungsabteilungen sitzen, während soetwas wie soziale Kompetenz in ihnen dann nicht gerade weiter gefördert wird.

Lieben: Davon weiß ich nichts. Ich habe damit auch nie etwas zu tun gehabt. Es hat mich auch nie interessiert.

Sierek: Ich habe öfter gesehen, daß Sie auch die IGMM Versammlungen besuchen?

Lieben: Ja gut, die IGMM hat mich aus der Zeit mit der "reihe"-Zusammenarbeit interessiert, weil es etwas Neues war. Und ich habe diese Aktivitäten am Rande mitverfolgt. Lothar Knessl, den gegenwärtigen Präsidenten, halte ich für einen ausgezeichneten Mann. Auch Wilhelm Zobl, sein Vorgänger, war ein hervorragender Mann. Zobl war ein geistiger Leader, Knessl ist geistig und organisatorisch sehr gut. Organisation war nicht die Stärke Zobl's, er hat ja auch noch selbst komponiert.

Er hat sich mit vielen Dingen beschäftigt. Knessl ist hingegen ein "Durchzieher". Er ist ein Mann, der ein unglaubliches Wissen hat, auf seinem Gebiet. Ich kenne niemand in Österreich, der mehr weiß auf diesem Sektor, als Knessl. Er hat das Talent viele Sachen gleichzeitig zu organisieren und in Schwung zu setzen. Wenn Sie das einmal ansehen, was er alles gleichzeitig macht, das ist ungeheuerlich. Er hält Vorlesungen an der Universität, er hat eine Rundfunksendung seit vielen Jahren, er schreibt ununterbrochen Artikel, er sitzt in sehr vielen Jurys drinnen, er macht das ganze Programm für Wien Modern. Er ist eine erstaunliche Erscheinung unserer Zeit.

Sierek: Er arbeitet auch mit sehr wenig Aufhebens. ich habe sehr lange gebraucht - also das war immer so.. Lothar Knessl gibt es auch noch, und wenn man etwas vom Rundfunk will, muß man zu ihm auch hin, also da habe ich sehr vieles nach ganz falschen Vorurteilen eingeschätzt. Nach seiner Pensionierung von den Bundestheatern ist er ja nocheinmal aufgeblüht in seiner ganzen Aktivität.

Lieben: Ja sicher, weil er den ganzen Bürokratismus von seiner Journalistentätigkeit losgeworden ist. Er hat ja komponiert unersprünglich...

Sierek: Ja, auch das habe ich sehr spät erfahren.

Lieben: Wir haben sogar einmal etwas aufgeführt von ihm, kann ich mich erinnern.

Sierek: Wann war das?

Lieben: Noch vor der "reihe" war das, in den Symphonia Studios im Konzerthaus, da war ein Stück von ihm, da habe ich leider vergessen wie es heißt, das haben wir dem Stück "Il canto sospeso" von Luigi Nono gegenübergestellt.

Sierek: War das eine serielle Komposition?

Lieben: ja eine serielle Komposition, aber vielleicht hat er gemeint, daß er auf diesem Sektor nicht erstklassig ist, und daher hat er vielleicht gedacht, gescheit wie er ist, da mache ich etwas anderes. Oder vielleicht beginnt er auf seine alten Tage nocheinmal zu komponieren, wäre auch möglich.

Sierek: Das würde ich ihm zutrauen. Ich werde es ihm vorschlagen.

Lieben: Wenn er sich das in den Kopf setzt, macht er das sicher perfekt, ich bin ganz überzeugt davon, mit dem ungeheuren Wissen, das er in sich gespeichert hat, er ist ja auf diesem Sektor ein lebendiger Computer.

Sierek: Ich bin schon sehr neugierig auf das Gespräch mit ihm, weil er ja gewiß eine einflußreiche Position in der österreichischen Welt Neuer Musik hat.

Lieben: Der leider schon verstorbene Hermann Scherchen, dessen Vorlesungen ich gehört habe, war für mich noch ein wesentlicher Bezugsfaktor zu Neuer Musik. Er hat auch sehr viel mit elektro= nischer Musik zu tun gehabt, und in seinem Studio in Lugano so Seminare organisiert, die ich auch besucht habe. Er war übrigens auch ein sehr guter Dirigent und Musikwissenschaftler. Der war wesentlich für die Entwicklung der Neuen Musik nach dem Ersten Weltkrieg. Ich habe ihn auch persönlich gekannt, und für mich war er wesentlich. Ich habe zwei Bezugspersonen gehabt, die andere, das war Hans Swarowsky hier in Wien. Seine Witwe lebt noch, eine blitzgescheite Frau, sie kann Ihnen sehr viel erzäh= len. Sie hat sich sehr mit Neuer Musik befaßt, hat sie aber ab= getan. Sie hat gesagt, sie sei gegen die Natur der Töne ge= schrieben.

Sierek: Die Töne werden ja gemacht, und werden so zum Bestand= teil der Natur von morgen.

Lieben: Ja gut, aber wenn Sie asiatische Musik anhören, oder afrikanische Musik anhören, oder indonesische Musik anhören, dann ist sie ganz anders als die unsrige, aber sie ist nicht gegen die Natur der Töne geschrieben, oder die chinesische, ob= wohl diese schwer auszuhalten ist, das muß ich zugeben. Ich nenne es exotische Musik, "Ethno", das war auf der Weltausstel= lung hochinteressant, wenn ich an den Vergleich mit neuen Din= gen auf diesem Gebiet denke. Gott sei Dank gibt es jetzt zahllose Schallplattenreihen, wo man sich all diese Stilrichtungen an= hören kann.

Sierek: Ich habe unlängst etwas hochinteressantes gehört, Musik, also Gegenwartsmusik, westlich orientierte Trivialmusik zum Tanzen aus Kamerun, Denen ist etwas Neues gelungen. Die Afrika= ner haben ja das polyrhythmische Prinzip, das vielerorts bei uns auch sehr hoch geschätzt wird, obwohl ich es für eine Vor= stufe unserer Monorhythmik halte, weil in der Polyrhythmik der besondere Wert einer "Taktposition" noch nicht gegeben ist.

Lieben: Das ergibt sich aus der Bewegung heraus, weil der Rhythmus zur Bewegung dazugeschrieben ist.

Sierek: Ja eine akustische Beschreibung periodischer Bewegung, ein gleichmäßiges Band.

Lieben: Zum Beispiel bei den Indern aus der Bewegung der Finger. Da gibt es einen Raga mit 37 Strophen, und jeder gebildete Inder kann diese 37 Strophen unterscheiden.

Sierek: Und auf der anderen Seite habe ich eben gesehen, wie hier von Europa aus sich die vier- und achttaktigen Phrasen in Dreivierteltakten und Viervierteltakten in aller Welt ver= breitet haben. Diese Monorhythmik ist doch revolutionär.

Das Revolutionäre betrifft oft den einmaligen erhöhten Energieaufwand zur Vereinfachung eines Grundprinzips.

Lieben: Nur Wagner hat ein bißchen Fünfviertel geschrieben, und Dave Brubeck hat ein bißchen Fünfviertel geschrieben.

Sierek: Und jetzt habe ich dort gehört, damit die Einheimischen auch europäisch zu ihrer Musik tanzen können, wie sie ihre angestammten polyrhythmischen Patterns in achttaktigen Phrasen im Viervierteltakt untergebracht haben. Diese werden natürlich auch mit europäischen und amerikanischen Instrumenten uns geläufiger Jazz- und Popformationen realisiert. So kann man also nicht mehr sagen, Polyrhythmik wäre weiter entwickelt als Monorhythmik. Das ist nicht wahr. Es ist die Monorhythmik, an der man erkannt hat - das beginnt bei Bach, der einstimmige Melodien kreierte hat, welche mehrere Linien transportieren und somit Polyphonie auf einem solistischen einstimmigen Instrument hervorbringt - was ein periodischer Takt, der von periodischen Taktstrichen begrenzt ist, leisten kann, nämlich die Korrespondenz nicht nur benachbarter Töne, sondern auch gleicher Taktpositionen verschiedener auch weiter auseinanderliegender Takte.

Lieben: Es stellt sich für mich gerade bei Bach und Mozart die Frage, ob die beiden überhaupt auf Theorie Bedacht genommen haben, oder ob sie so genial waren, daß sie das Nötige intuitiv parat hatten, automatisch.

Sierek: Ich glaube, sie hatten es intus.

Lieben: Ich glaube das stimmt. Ich habe von Busoni eine Bachanalyse gelesen, wo er zum Schluß daraufkommt, Bach kann das garnicht gewußt haben, wie komplex die Theorie seiner Werke eigentlich ist. Er hat das aus dem Kopf herausgeschrieben.

Sierek: Das war für die Analysen in meiner Diplomarbeit die wesentliche Motivation, daß in der Musik, wenn man sie als Wissenschaft betreibt, die Theorien aus dem Produkt abgeleitet werden. Hingegen in der Physik sind die Theorien irrwitzig zwingend gegenüber nachfolgenden Forschergenerationen. Es ist unberechtigt, denn kein Mensch weiß, was bei der Atomspaltung wirklich alles geschieht. Die Theorie ist es, die das Geschehen im Experiment hier zwingt, völlig unnötig oft, weil die mittlerweile der Chaosforschung abgerungenen Gesetze der "Bifurkation" zeigen, daß Entwicklungen je nach Bereitschaft zur positiven Interpretation auch in völlig andere Richtungen gehen können.

Lieben: Da erinnere ich mich an die vielen Theoretiker, die den guten alten Goethe zergliedert haben, und in jedes seiner Werke etwas hineingedichtet haben, das er sicher nie gedacht hat, oder

die unzähligen Bücher über die Psychologie der Wagner'schen Tonschöpfungen, das habe ich nur angeblättert und gleich wieder weggelegt. Das ist unerschöpflich. Ich bin überzeugt, daß Wagner intuitiv vieles aus der Psychologie vorweggenommen hat, oder er hat sich die Psychologie aus seinen Vorbildern herausgelesen, und hat es in Musik umgesetzt zum Teil.

Ich glaube das Genie strömt aus sich heraus. Das Genie ist eben diese ungeheure Sicherheit, daß das Produkt stimmt.

Sierek: Da entsteht auch die Verwunderung der Außenwelt, wie schnell diese großen Werke dann zu Papier kommen, weil, wenn der Autor das Prinzip kennt, also nicht genötigt ist, anderes zu formulieren, als das Werk selbst, dann ist das weniger Arbeit als eine Partitur abzuschreiben.

Lieben: Natürlich, Mozart hat an einem Nachmittag eine Messe geschrieben, allerdings mit Generalbaß.

Sierek: Ja, und das ist auch das Zwingende, daß sich dann allein das Werk die Bahn bricht, auch über allfällige Unsympathien großer Meister hinweg.

Lieben: Die großen Künstler sind meistens nicht rasend sympathisch.

Sierek: Genau, denn wenn dafür keine Notwendigkeit besteht, von selbst kommt es selten.

Lieben: Ich hatte einen amerikanischen Freund, ein großartiger Kulturmanager, Norman Granz, er hat das "Jazz at the Philharmonic" erfunden. Er hatte die ansich perverse Idee, den Jazz aus den Clubs und Tanzsälen heraus in den Konzertsaal zu bringen. Für mich ist das pervers, das Publikum, von Musik die absolut emotionell ist, in nummerierte Sitzreihen zu pferchen. Es war verückt, ist aber voll aufgegangen und hat also diese Kommerzialisierung bedingt, und hat in der Rockmusik eine Umdrehung gefunden. Auch dort hat man das Publikum in die Säle hineingepfercht, daraufhin hat dieses die Bestuhlung zertrümmert. Seit her sind alle Rockkonzerte mit unbestuhltem Parkett versehen und es ist das Phänomen der Diskotheken daraus entstanden, sodaß sich die Fans austoben können. Das ist jetzt die Gegenbewegung von Norman Granz's Initiative. Und er hat mit Vergnügen diese Entwicklung gesehen.

Sierek: Diese Entwicklungen sind auch völlig irreversibel, so wie die Jazzhörer teilweise auch Disziplin zum Ruhigsitzen und aufmerksam Zuhören bekommen haben.

Lieben: Na ja, die Jazzmusiker haben ja ursprünglich meistens zum Tanzen aufgespielt, auch wenn sie zu einem Begräbnis gespielt haben, aber meistens wurde zum Tanz aufgespielt, oder aus eigener Freude am Musizieren.

Daß die "Ballrooms" verschwunden sind, war wieder eine ökonomische Geschichte. Das war die Wirtschaftskrise in Amerika, so daß die Leute kein Geld mehr hatten, um in die Ballrooms zu gehen. Diese waren ja so gestaltet, daß man im einen Teil gegessen hat, und nach dem Essen hat man zur Musik getanzt. Das Essen war relativ teuer, man mußte ja die Musiker mit einrechnen, und den Ballroom, und die ganzen Overheads. Jetzt haben die Leute kein Geld mehr gehabt, gingen nicht mehr in die Ballrooms, und darum sind die ganzen Bigbands damals eingegangen, in rasender Eile, bis auf ein paar. Dann waren sie gezwungen, eine andere Form des Jazz zu finden, zum Beispiel den Cool Jazz. Und nur ein paar wenige Stars haben das überlebt, wie zum Beispiel der alte Lionel Hampton, der jetzt 86jährig nach Wien kommt, ins Konzerthaus.

Das bestürzend Faszinierende an der ganzen Entwicklung der Kunst, ist für mich der doch sehr ökonomische Hintergrund. Sie können nicht leben, wenn Sie Ihre Produkte nicht verkaufen, daher sind Sie gezwungen Konzessionen zu machen, es sei denn, sie haben jemand, der keine Konzessionen will - sozusagen ein echter Mäzen -, der sagt, Du bist der Herr Picasso, mach was Du willst, ich will auch nicht damit handeln, ich nehme mir die schönsten Sachen heraus, und die hänge ich mir zuhause auf.. So wie in der Renaissance, die Leute, die den alten Leonardo und Michelangelo durchgefüttert haben.

Heutzutage muß ein jeder Komponist ins Ministerium zu Herrn Dr. Koll gehen, oder aufs Kulturamt zu Dr. Ursula Pasterk, oder zu Frau Dr. Seebohm vom ORF, muß sagen, ich will, ich hasse es, aber ich muß, ich habe vier Kinder zuhause. Das Kulturamt hat gefördert, je nach Kinderzahl. Also wenn einer vier Kinder hat, kauft das Kulturamt pro Jahr vier Bilder ab. Wenn er drei Kinder hat, kauft es nur drei Bilder ab.

Sierek: Ein Mann, der am Anfang auch viel mit der "reihe" zu tun gehabt hat, Anestis Logothetis, und dann aber eigentlich ziemlich ins Abseits geraten ist,...

Lieben: Er ist in der UE versandt..

Sierek: und dessen musikalische Graphiken auch in den Gängen des Ministeriums hängen, welche Erinnerungen haben Sie an ihn?

Lieben: Moran ich mich noch erinnern kann, oben in der Universaledition, wenn ich Proben organisiert habe, ist er an einem Schreibtisch gesessen, und ich habe mir gedacht, eigentlich ist es schade um ihn, daß er da sitzen muß, aber es ist halt so. Da war die IE fördernd für ihn. Sie haben ihn immer wieder unterstützt, daneben.

Alfred Schlee war jahrzehntelang Chef der Universaledition und hat die ganze Entwicklung von Schönberg bis Cerha mitgemacht. Er ist schwierig, weil er schon über neunzig Jahre alt ist, aber hochintelligent. Und er freut sich sicher, wenn Sie ihn in der Prinz Eugenstraße besuchen und mit ihm sprechen wollen. Er hat eine liebe Frau, die sich auch sehr um ihn kümmert. Rufen Sie an, und sagen Sie seiner Frau einen schönen Gruß von mir, und sagen Sie ihr, ich habe gesagt, daß er der wesentliche Mann ist, der über Ihre Thematik viel erzählen kann.

Sierek: Haben Sie mitverfolgt, die Situation, als das Ensemble "Kontrapunkte" gegründet wurde?

Lieben: Das war 1963 oder 1964. Die Kontrapunkte haben mich nicht so wahnsinnig interessiert, sie waren eher zahmer als die "reihe". Sie haben auch eine andere Programmierung gehabt, nicht mit derselben Konsequenz der "reihe", das wollte Keuschnig auch garnicht. Wir haben mit der "Jeunesse" Konzerte gemacht, mit den Kontrapunkten, kann ich mich erinnern. Aber wir haben sie nicht gegründet, wir haben sie nicht sonderlich gefördert, sondern wir waren da eher auf die "reihe" fixiert.

Fasziniert hat mich das Entwicklungsstadium der "reihe", diese gemeinschaftliche Arbeit, ohne Hierarchie, wo jeder gemacht hat, was zu machen war, wo die Proben bei Nacht waren, weil die Musiker nicht anders zusammenzubringen gewesen wären, und wo voller Einsatz da war, und eine Überzeugung von der Idee her, und von der Durchführung.

Sierek: Dann will ich mich herzlich für das Interview bedanken, mit dem Sie meine Dissertation, das glaube ich, sehr bereichern, danke auch für die vielen guten Hinweise für die konkrete Weiterarbeit, und weitere Gesprächspartner, und nicht zuletzt für Ihre Zeit, die Sie mir für unser Interview zur Verfügung gestellt haben.

Danke für das Gespräch.

Weiser:

Die Geschichte des Konzerthauses ist eine ganz interessante, es hat sich zu Beginn dieses Jahrhunderts das Großbürgertum einen Repräsentationsbau errichtet, der nicht in erster Linie als Musentempel gedacht war, sondern es war zuerst für Bälle, für Wohltätigkeitsveranstaltungen, für Bankette, für Vorträge, sozusagen als großbürgerliche Hochburg gedacht. Es hat ja auch gewissermaßen von außen einen imperialen Charakter, und es ist 1913 eingeweiht worden. Daß dieses Haus zustande gekommen ist, das war das Verdienst von Dr. Hugo Botstiber gewesen, aus einer sehr berühmten großbürgerlichen jüdischen Familie, der, wie jeder der so ein Haus zustande bringt, natürlich unumschränkte Macht gehabt hat, bis zum Jahr 1938. Er hat programmiert, und er hat die Zeichen der Zeit sehr bald erkannt. Er hat das Haus wirklich auch anderen Kreisen geöffnet - das Konzerthaus ist ja bis heute im Besitz der Konzerthausgesellschaft, einem privaten Verein - also er hat die Arbeitersymphoniekonzerte unter der Leitung von Anton Webern genauso gefördert wie die Abende von Karl Kraus. Es war also damit ein sehr interessantes Haus. Es war das Haus, sagen wir: der Moderne, auch wenn Schönberg merkwürdigerweise immer den Musikverein vorgezogen hat. Dort waren ja auch die sogenannten Skandalkonzerte. Und im Jahr 1938 ist das Konzerthaus von der KDF - das heißt Kraft durch Freude - einer deutschen Organisation kassiert worden, das heißt, das Vermögen wurde kassiert. Das Haus wurde durch Bomben schwer beschädigt, so wie der Musikverein, der allerdings nicht von den Nazis kassiert wurde; der hat irgendwie einen Schutzengel gehabt. Und im Jahr 1945 ist Dr. Egon Seefehlner zum Generalsekretär ernannt worden, und das war ein großes Glück, weil er ein strategisch denkender Mensch war, der gesagt hat: Wir können jetzt nicht um jeden Preis alles nachholen, was zwischen 1938 und 1945 verboten war, was von 1933 bis 1938 aus Geldmangel nicht gespielt werden konnte, weil da war schon die Zeit der Arbeitslosigkeit, da war sehr wenig Geld da - das Publikum hat auch wenig Geld gehabt - sondern, der darangegangen ist, einige Komponisten und einige Stilrichtungen ganz bewußt zu fördern, um, sagen wir es einmal so, dem Wiener Musikpublikum die Ohren zu öffnen. Ich war damals noch nicht so ein eifriger Konzertgeher wie in den fünfziger Jahren, aber sicherlich kann ich mich erinnern was 1945 begonnen hat, es hat also begonnen bei Seefehlner mit der Durchsetzung des Komponisten Bartok, mit der Durch-

setzung von Strawinsky, mit der Durchsetzung von Hindemith, mit der Durchsetzung von Messiaen, also jetzt entdeckt man Messiaen, aber Seefehlner hat ihn schon 1945 entdeckt gehabt, mit der Durchsetzung eines Komponisten, den Seefehlner sehr geschätzt hat, und der vielleicht wirklich jetzt sehr unterschätzt wird, mit Johann Nepomuk David, mit gezielten Einschüben: Wiener Schule, Gustav Mahler, also was als entartete Kunst oder weil es sich um Juden gehandelt hat, im Konzerthaus nicht aufgeführt werden konnte. Und außerdem hat er darauf gesetzt, daß die alte Musik, also sagen wir Monteverdi und Palestrina, wieder zum Leben erweckt wird. Und das ist ihm gelungen. Er hat also zwischen Alt und Neu eine sehr gute Mischung gefunden. Und es ist ihm auch gelungen also ein aufgeschlossenes Publikum heranzuziehen, und unter dem Einfluß verschiedener Appelle und Aktionen bin ich damals - ich habe damals glaube ich fünftausend Schilling im Monat verdient und habe zweitausendfünfhundert ausgegeben, um Förderer des Konzerthauses zu werden. Denn da bekam man damals für jedes Konzert zwei Freikarten, und - um mich zu zwingen hinzugehen..., - und so bin ich überhaupt in diesen Kreis hineingewachsen und habe dann als förderndes Mitglied den Direktionsleiter kennengelernt, und als Seefehlner nach Berlin gerufen wurde, nach einem sehr wichtigen Musikfest der IGMM, habe ich das Konzerthaus übernommen.

Sierek: Welchen Beruf haben Sie bis zu diesem Zeitpunkt ausgeübt?

Weiser: Da war ich Beilagenchef und Theaterkritiker des "Kurier". Und wir haben viele Gespräche geführt wie es weitergehen soll. Man brauchte also Bartok und Strawinsky und Hindemith zu diesem Zeitpunkt nicht mehr durchzusetzen, und ich habe eigentlich eine Lücke entdeckt, die damals nicht geschlossen war, und zwar waren das die Werke von Gustav Mahler - 1961 bin ich ins Konzerthaus gekommen, und nur um ein Beispiel zu geben, es war in den Festwochen 1964 beim Musikverein ein Konzert angesetzt mit dem Bayerischen Rundfunkorchester unter Rafael Kubelik und Wilma Lipp, damals im Zenit ihres Könnens war sie Sopranistin in der Vierten Mahler, und Sacre du Printemps, und es waren 200 Karten verkauft - nur um Ihnen zu zeigen, wie damals der Stellenwert von Mahler und Strawinsky im Musikverein war. Und da habe ich mich entschlossen Mahler zu forcieren. Das ist also gelungen, und im Jahr 1967 wurde in den Wiener Festwochen das Gesamtwerk Mahlers aufgeführt, also inklusive "Klagendes Lied",

und es war eigentlich ein großer Erfolg. Die letzten Konzerte waren alle ausverkauft. Ich habe das gleiche im Jahr 1969 gemacht, mit dem Gesamtwerk der Wiener Schule. Da war nämlich auch eine Lücke, man hat immer nur die bekannten Werke gemacht und nur sehr wenig Kammermusik. Wir haben das also wirklich bewußt vier Wochen lang gemacht. Und auch ich habe also sehr freie Hand in der Programmgestaltung gehabt, vor allem beim setzen von Schwerpunkten. Es gibt dann schon äußere Zwänge, daß zum Beispiel die Musikalische Jugend sagt: Bitte es hat seit zehn Jahren keinen Beethovenzyklus mehr gegeben und die jungen Leute müssen ja auch Beethoven hören, oder daß man sagt: Haydn wird vernachlässigt. Also ganz selbstherrlich ist man nicht - aber einen Schwerpunkt - und ich habe damals gesetzt auf Boulez, auf Penderecki, was ein Fehler war, auf Lutoslawski, was richtig war, auf Maderna, Stockhausen. Das waren also die wesentlichen Komponisten, mit deren damaligen Werken ich mich identifizieren konnte.

Sierek: Wie meinen Sie diese Beurteilung, daß es falsch gewesen sei Penderecki zu programmieren, wie das Publikum reagiert hat?

Weiser: Mein nein! Penderecki ist dann doch nicht das geworden was ich gehofft habe. Lutoslawski ist zweifellos bis zum Schluß ein großer Komponist geworden, während Penderecki hie und da geniale Werke geschrieben hat - ich finde, die Lukaspassion hat einen genialen Zug, aber was er dann geschrieben hat war nicht mehr so gut, Boulez war grandios, ist dann versiegt, also er hat die letzten zwanzig Jahre ganz wenig geschrieben, vielleicht eine halbe Stunde Musik, und Stockhausen ist dann Wege gegangen - wenn sie die "Gruppen für Orchester" hören, die er 1958 oder 1959 geschrieben hat, und das was er heute schreibt, war das damals revolutionärer und moderner - nicht, das habe ich gemeint. Und dann muß ich Ihnen sagen, so sehe ich die Aufgabe ein solches Haus zu führen, habe ich ... erstens meinen Freund und Mentor, den Dirigenten Bruno Maderna, der einen ungeheuren Überblick über die moderne Musik gehabt hat, verloren, und dann habe ich mit der Musik, die sich damals schon abzeichnet hat, also das Zurücknehmen.. das war so das erste Wetterleuchten der "Postmoderne" .. ist damals gekommen, Ende der siebziger Jahre damals gekommen, mich nicht mehr anfreunden können, und mit der Weiterentwicklung aleatorischer oder sonstiger Musikarten.. die habe ich dann nicht mehr verstanden.

Und da habe ich gesagt, jetzt muß ich gehen, weil in dem Moment, wo sich ein Generalsekretär nicht identifizieren kann mit den Komponisten die er aufführt, da muß er gehen.

Sierek: Das war 1969, aber Sie waren bis 1977 im Amt.

Weiser: Ja das war 1969, ich habe zweimal das Gesamtwerk von Boulez gemacht - Boulez hat dirigiert - immer in den Festwochen 1971, 1973, 1975, es ist immer wiedergekommen, ich habe sehr viel Modernes gemacht. Ich habe gesehen, wir müssen noch einmal den ganzen Strawinsky machen, das haben wir dann auch noch gemacht, der zum Verständnis.. da gibt es ja, wenn Sie Adorno gelesen haben, den Weg Strawinsky und den Weg Schönberg, . wir haben also diese beiden Wege schon verfolgt, haben sehr viel Berg gemacht, und ich glaube es waren eigentlich meine letzten Jahre im Konzerthaus, also die Jahre nach 1970 nicht Jahre, wo ich Komponisten entdeckt hätte, sondern wo ich versucht habe die Entdeckungen der 40er- 50er- und 60er Jahre dem Publikum schmackhaft, und zu einem normalen Bestandteil des Orchesterrepertoires zu machen. Die Entwicklung wurde auch ein bißchen gestört dadurch, daß sich die große Zeit der Dirigenten dem Ende zugeneigt hat, meine ersten Festwochen - ich kann sie fast noch auswendig - im Jahr 1963, die ich also zu gestalten hatte, haben im Konzerthaus innerhalb von vier Wochen dirigiert: Karajan, Böhm, Krips, Pierre Monteux zweimal, Solti zweimal, Colin Davis, Marcel zweimal, Claudio Abbado zum ersten Mal, George Szell zweimal, Eugen Ormandy hat dirigiert. Also das waren eben Dirigenten, die es nicht mehr gibt. Und sie waren alle großartig. Außer Mehta waren damals alle bedeutenden Dirigenten da. Mit dem Tod von Pierre Monteux, Krips, George Szell, Eugen Ormandy, Otto Klemperer, ist eben eine Generation abgetreten, die noch in der Klassik verwurzelt war, aber trotzdem der Moderne gegenüber sehr aufgeschlossen. Auch Böhm hat ja mit Sechzig den Wozzek in Salzburg durchgesetzt, also er war ja kein.. da wird immer so getan, als wäre er nur ein Mozartdirigent gewesen. Er hat aber schon auch moderne Musik dirigiert.

Sierek: Hat das auch damit zu tun, daß die Orchestermusiker ihre Mentalität zu mehr Selbstbewußtsein hin geändert haben?

Weiser: Nein, das glaube ich nicht. Weil unter den großen Dirigenten haben die Philharmoniker jeden Komponisten gleich gerne gespielt - wenn der große Dirigent da war. Sie haben es nur nicht gern gehabt, wenn ein Spezialist für Moderne, der Mozart nicht gekonnt hat, dirigiert hat.

Und es hat damals also eine ganz andere Einstellung gegeben. Und dann ist es mir noch gelungen.. Carlos Kleiber hat zum ersten Mal im Konzerthaus dirigiert, und Giuseppe Sinopoli.. einige junge Leute für die moderne Musik zu interessieren. Und dann hat sich also das Konzertleben total geändert. Also ich wäre auch nicht geblieben, auch wenn mir noch etwas eingefallen wäre, denn plötzlich sind die Dirigenten durch die Schallplatten- und Fernsehonorare zu Größtverdienern geworden, und haben also nicht eingesehen, warum sie in mühevoller Arbeit ein neues Werk einstudieren sollen, wenn sie in der gleichen Zeit mit viel weniger Arbeit drei Mozartplatten machen können. Und da hat es begonnen. Also ich kann mich erinnern, in meinem letzten Jahr waren schon die Verhandlungen sehr schwierig, mit den Dirigenten wegen der Programme. Am Anfang war das so, daß ich sogar einem Mann wie dem George Szell gesagt habe: Ich möchte, daß Sie die drei letzten Mozartsymphonien in einem Konzert aufführen, da hat er gesagt: Wunderbar, das mache ich. Oder ich habe zu Maderna gesagt: Mach das und das, oder zu Böhm, der gesagt hat: Mahler mache ich nicht gern, da habe ich gesagt, aber machen sie die "Lieder eines fahrenden Gesellen" mit Christa Ludwig, worauf er sagte, also gut ich mache es. Man konnte die Dirigenten - natürlich mußte man ein gewisses diplomatisches Geschick an den Tag legen - überreden. Aber zum Schluß verhielt es sich so, daß sie gesagt haben: Ich mache das und das, weil ich habe eine Plattenaufnahme von diesem Werk dann und dann.

Sierek: Wieviel haben die Dirigenten damals gekostet?

Weiser: Karajan bekam für ein Konzert im Jahr 1963 2000 US Dollar, also das wären heute 40.000.- Schilling zuzüglich Wertberichtigung. Aber es ist so, daß der Dirigent jetzt fast soviel wie das ganze Orchester kostet. Das war ja damals weit weniger.

Sierek: Wie haben Sie neben all diesen internationalen Aktivitäten die Interessen behandelt, die von österreichischen Komponisten oder Ensembles ausgegangen sind?

Weiser: Das ist ein trauriges Kapitel meines Lebens, weil ich habe mich aus Gründen, die man heute nicht mehr nachvollziehen kann, und wo sich die Erinnerung der beiden Kontrahenten, nämlich Friedrich Cerha und von mir, diametral gegenüberstehen, mit Cerha zerstritten. In der Zwischenzeit weiß ich, daß bei so etwas nie einer allein schuld ist. Ich habe damals Cerha die alleinige Schuld gegeben, er hat mir die alleinige

Schuld gegeben, und das Ensemble "die reihe", das sehr verdienstvoll österreichische Musik aufgeführt hat, also österreichische Komponisten - nicht nur, aber zum Teil - hat nicht mehr im Konzerthaus gespielt. ich habe dafür die "Kontrapunkte" von Peter Keuschnig genommen, die wieder eine andere Richtung eingeschlagen haben.

Sierek: Sind die "Kontrapunkte" damals erst gegründet worden speziell dafür?

Weiser: Nein dafür nicht, sie haben schon existiert, aber sie haben kein festes Haus gehabt. Ich habe also Keuschnig im Jahr 1969 ans Konzerthaus gebunden, und sonst habe ich mich bemüht, ich glaube nicht ganz ohne Erfolg, die Streichquartett-Kultur auf ein höheres Niveau zu heben. Als ich gekommen bin, hat es das Konzerthausquartett gegeben - das war sehr verdienstvoll - und das Musikvereinsquartett, beide waren damals sehr überaltert und haben gegenüber der Konkurrenz der damaligen großen Quartette - also "Quartetto Italiano" und "Amadeus-Quartett" nicht mehr bestehen können. Und da habe ich also erst das "Weller Quartett" aus der Taufe gehoben, und dann das "Alban Berg Quartett", und das spielt ja viel moderne Musik und viel zeitgenössische Musik. Da war ich sehr gut beraten vom Chef des "La Salle-Quartetts" von Robert Levin, ein sehr gescheiter Mensch, der gesagt hat: das "Alban Berg Quartett" hat das Zeug zu einem Weltklasse-Ensemble in sich. Da haben wir also dann mit der Sparkasse geschaut, daß sie zu guten Instrumenten kommen. Das waren eben die Aufgaben, die man gehabt hat.

Sierek: Worum ist es denn da gegangen, in dieser Cerha-Diskrepanz?

Weiser: Darüber möchte ich nicht reden. Man verkracht sich eben mit jemandem. Ich möchte deswegen nicht reden, weil mein Gedächtnis ist anders als Cerha's Gedächtnis. Und wenn sie jetzt Leute fragen, die einen geben mir recht, die anderen geben Cerha recht... ich habe in einem Interview eine nicht sehr schmeichelhafte Äußerung über die österreichischen Komponisten gemacht, ich habe gemeint, sie sind also keine Proselytenmacher..

Sierek: Was ist ein Proselytenmacher?

Weiser: Ein Proselytenmacher ist jemand der Schulen bildet. Ein Proselyt ist ein Anhänger. (Proselyt = zum Judentum bekehrter Heide). und es hat plötzlich, zum Beispiel durch Lutoslawski in Polen, eine ganze Schule von neuen Komponisten gegeben, dank Messiaen hat es in Frankreich.. Boulez ist ohne Messiaen undenk-

bar.. es hat also überall.. Boris Blacher hat in Berlin einen unerhörten Einfluß gehabt..und in Wien hat jeder ein bißchen so vor-sich-hin-komponiert, nicht? Und da habe ich also ein Interview gemacht, das sich vielleicht nicht durch äußerste Klugheit, oder durch äußerste Diplomatie ausgezeichnet hat, aber das habe ich gesagt. Und dann hat Harald Kaufmann - ein Musikologe aus Graz - aufgerufen, man möge das Konzerthaus boykottieren, und nach meiner Erinnerung hat sich Cerha dem Boykott angeschlossen, und da habe ich gesagt, also dann können Sie bei uns nicht mehr dirigieren. So war das. Jetzt sagen die anderen, nein, das war nicht so, aber es ist auch nicht so erheblich.

Sierek: Das sind doch praktisch garkeine musikalischen Ursachen.

Weiser: Das hat auch garkeine musikalischen Ursachen gehabt.

Sierek: Und diese Chance, die da für die Kontrapunkte entstanden ist, war ja für dieses Ensemble wieder ein großes Glück?

Weiser: Ja.

Sierek: Hat es da dann qualitative Unterschiede gegeben?

Weiser: Nein, aber sie haben anderes gespielt, also das muß man schon sagen. Und für einiges wäre sicher Cerha besser gewesen, für anderes war wieder Keuschnig besser.

Sierek: Und die Musiker, waren das andere?

Weiser: Ja, das waren ganz andere Musiker. Das waren feste Ensembles. Die Reihe hat immer Cerha dirigiert, nur wenn er nicht konnte, hat manchmal Schwertsik dirigiert. So wie damals der "Concentus Musicus", dem ich auch den ersten Zyklus gegeben habe, damals ein festes Ensemble war, ausschließlich aus Symphonikern bestehend.

Sierek: Ist so ein Zyklus eine Art Vertrag für ein Jahr, oder wie hat sich das geschäftlich abgespielt?

Weiser: Ich würde sagen, es war anders. Hie und da, also als ich ins Konzerthaus gekommen bin, hat der "Concentus Musicus" fallweise Konzerte in einer Reihe für alte Musik gemacht, meistens Musik des 15. Jh., - sagen wir von Guillaume de Machaut bis Schütz ungefähr -. Und einmal haben sie etwas von Bach gespielt, eine Kantate glaube ich, und das habe ich großartig gefunden. und da habe ich dem Harnoncourt vorgeschlagen, er soll doch einmal nur einen Bachzyklus zu machen, hat er gesagt, das traut er sich nicht. Da habe ich gesagt: ich sage Ihnen, wie Sie das machen: Sie machen sechs Konzerte mit den sechs Brandenburgischen Konzerten, mit den sechs Suiten und mit sechs Kantaten. Na und das war ein phänomenaler Erfolg, und daraufhin

hat er also einige Jahre hindurch jedes Jahr seinen Zyklus gehabt.

Sierek: Diese Lücke, in der anstelle der "reihe" die "Kontrapunkte" gespielt haben, ist das ein Vertrag gewesen, der solange gegangen ist?

Weiser: Mein. Man hat jedes Jahr das Programm für das nächste Jahr, so ungefähr im November, besprochen.

Sierek: Hat sich da keine Möglichkeit ergeben, daß mehrere Ensembles zum Zug kommen, so wie heute, sodaß dann aber auch jeder zurückstecken muß? -, weil es ist ja ein Vorteil für ein Ensemble, oder einen Dirigenten, wenn die Termine auf lange Sicht garantiert sind.

Weiser: Ja, aber damals hat man ja noch kurzfristiger geplant. Damals hat man ganz kurzfristig geplant, man hat reagiert auf Entwicklungen. Als Bernstein zum ersten Mal nach Wien gekommen ist, hat er ja das Konzertleben revolutioniert. Ich kann mich erinnern, man hat angefangen im Sommer das Programm der Festwochen im nächsten Juni zu machen. Heute (1993) weiß ich schon, was das Konzerthaus 1996 machen wird.

Sierek: Also man muß die Künstler schon so früh verpflichten, weil sie bereits ausgebucht sind?

Weiser: Ja, ich kann also auf Formschwankungen auch nicht mehr reagieren.

Sierek: Sehen Sie einen Mann wie John Cage als Schönbergnachfolger? Kann man überhaupt auf diese Weise heute noch einen Kunstschaffenden als Nachfolger eines Vorgängers betrachten?

Weiser: Das, glaube ich, kann man nicht. Sie können Schönberg als Wagnernachfolger sehen, wenn Sie die "Gurrelieder" und die "Verklärte Nacht" anschauen, die Auflösung der Chromatik, dann können Sie sagen, er war im "Pierrot lunaire" und in einigen anderen Werken, hat er die Rolle gespielt, die Picasso mit den "Demoiselles d'Avignon" oder so, die Gegenständlichkeit des Bildes aufgebrochen hat, so hat Schönberg die Gegenständlichkeit des Hörbildes aufgebrochen. Dann können Sie vielleicht sagen - ich weiß es nicht, ob der Vergleich hinkt - mit der Zwölftonmusik hat er zum Kubismus und zum Abstrakten Bezüge. Jedenfalls hat er etwas ganz Neues geschaffen. Ich glaube, daß es sehr gefährlich ist, bei so singulären Erscheinungen zu sagen, gibt es Wege, gibt es Schüler, wohin führt das. Wer ist Nachfolger von Strawinsky - ich habe keine Ahnung. Ich glaube, man kann

auch nicht fragen, hat Pfitzner einen Nachfolger, hat Reger einen Nachfolger, hat Richard Strauss einen Nachfolger - Ja, Sie können sagen: Ligeti ist ein Nachfolger von Richard Strauss. Ich weiß es nicht. Nach meinem Gefühl ist er Nachfolger von Richard Strauss, aber dadurch, daß alles so anders ist als früher, gibt es ja nicht.. wer ist Nachfolger von Dvorak, wer ist Nachfolger von Smetana, da gibt es ja auch keine richtigen.. natürlich können Sie sagen, es ist eine Linie Schubert-Bruckner-Mahler.. kann man sagen, aber das ist dann auch wieder zu künstlich. Ich glaube in der Musik ist das sehr schwierig zu sagen. In der Malerei ist das, wo es Schulen gibt, viel besser. Es geht ja parallel. Die Wiener Schule: Webern, Berg, Schönberg. Das ist ja zweifellos eine geistige Identität. Aber, wer heute was fortsetzt, das wage ich nicht zu sagen.

Es ist ja auch, wenn Sie Cerha verfolgen, sagen wir von den Spiegel I-VII, das ist ja eine total andere Musik, als das, was er zehn Jahre später geschrieben hat. Da würden Sie nicht sagen, daß das vom selben Komponisten geschrieben ist. Während bei Beethoven, da wissen Sie nach drei Takten, das ist Beethoven. Sierek: Also der Schnitt geht sogar durch die Person..

Weiser: ..durch die Person, ja.

Sierek: Und ist das als wünschenswert zu betrachten, daß diese Art von Pluralismus natürlich auch die Zuhörerschaft wieder in Zielgruppen auftrennt, und man ja sehr schwer in ein Konzert alle Leute hineinbringt, sodaß also jetzt zwar viel mehr Künstler auftreten, aber vor sehr viel weniger Publikum?

Weiser: Ich weiß nicht, ob die Leute so viel von Musik verstehen,.. schauen Sie, Schönberg hat gesagt: "In meiner Jugend konnte selbst beim schwierigsten Werk das Publikum im Musikverein der dargebotenen Musik formal folgen." Das heißt, sie haben soviel von Musik verstanden, und soviel selber musiziert, daß es für sie kein Problem war die Sonatenform nachzuvollziehen, und sofort zu verstehen, das ist ein Menuett und das sind Wiederholungen, das Menuett 1, das ist Menuett 2, das ist Trio 1, das ist Trio 2, und jetzt kommt wieder das Menuett vom Anfang. Also das war für das Publikum eine Selbstverständlichkeit. Als ich ins Konzerthaus gekommen bin, war das noch die Mehrheit des Publikums. Jetzt, glaube ich, daß Sie es schwer hätten, bei der leichtesten Form eines Menuettes - wenn Sie eine Publikumsbefragung machen: Entschuldigung, was ist ein Menuett, oder aus wievielen Teilen besteht ein Menuett in der Regel, es muß ja nicht jedes gleich sein. Ich glaube, die meisten haben keine Ahnung.

Sierek: Das ist ja hochinteressant, was ein und dieselbe Komposition dann unter den verschiedenen Voraussetzungen dieser Menschen bedeutet. Wenn das Publikum die Abweichung von der Norm nicht registrieren kann, weil es die Norm nicht kennt, oder umgekehrt, dann fällt auch das andere weg..

Weiser: Genau das hätte er.. so schön habe ich es nicht sagen können wie Sie, aber so ist es.

Sierek:..und kann man das als Zerfallerscheinung beurteilen..

Weiser: Nein, als mangelnde Vertrautheit mit der Musik. Es kann ja das Publikum trotzdem von der Musik begeistert sein, vielleicht noch begeisterter, als jemand, der formal folgen kann. Das hat ja nichts zu tun mit der subjektiven Wirkung der Musik auf den Einzelnen. Ich kritisiere ja auch den Einzelnen nicht. Ich stelle nur fest, daß ich glaube, daß das Publikum formal den Intentionen des Komponisten nicht mehr folgen kann, weder intellektuell, noch emotionell, daß es einfach die Sonatenform so in sich hat, oder die Menuettform, daß es genau.. also das brauchen Sie ja nicht erklären, das ist so wie ein Reim. Sie warten ja nicht bewußt auf ihn, sondern Sie spüren ihn einfach. Und daß das also eine ganz andere Art des Musikhörens und wahrscheinlich eine geringere Kritikfähigkeit mit sich bringt. Ich glaube, ein berühmter Musikkritiker der 50er und 60er Jahre - Kralik, da gab es eine Diskussion zwischen Heinrich Kralik und Max Graf - das waren so die zwei großen Kritiker damals, die haben debattiert über: was ist Kritik. Und da waren sie sich einig. Kritik beginnt dort, wo man vergleichen kann. Das heißt ein Kritiker, der zum ersten Mal "Die Zauberflöte" gehört hat, soll nicht darüber schreiben. Man muß sie zehn Mal gehört haben, bevor man sich daran machen kann, darüber zu schreiben. Jetzt, wenn Sie aber ein Musikwerk nur intuitiv empfinden, nicht sagen wir, auch verstandesmäßig oder gefühlsmäßig, ob Sie da vergleichen können, dieses Werk mit jenem, und den Komponisten mit jenem. Das ist ja ein Phänomen, mich langweilt Rihm entsetzlich.

Sierek: Das heißt, Sie hören ihn sich an.

Weiser: Ja, ich gehe ja in Konzerte, ich weiß überhaupt gar nicht, was da dran ist. Währenddem zum Beispiel bei Aribert Reimann, der viel weniger geschätzt wird als er, sehe ich Elemente großartiger Komposition. Auch die Zwischenspiele bei "MASS" von Bernstein halte ich für Meisterwerke. Und ich kann Ihnen auch sagen warum: weil ich zu den Leuten gehöre, die beurteilen können, was der Komponist aus dem Material macht.

Wenn es ein Kriterium ist,..Erich Leinsdorf hat einmal gesagt - überhaupt ein gescheiter Kerl - Johann Strauß hat eigentlich die viel schöneren Melodien als Bruckner, oder Brahms, seine beiden Zeitgenossen, eine ungeheure Fülle von Melodien, aber er hat das Material nicht verdichtet, sondern hat Codas angehängt, während die "Pastorale" ist eine Studie auf f und g. Im ersten Takt der g-moll Symphonie ist schon die ganze Symphonie enthalten. Und das haben wir schon in der Schule gelernt: dann kommt die Umkehrung, dann kommt der Krebs, dann kommt ich weiß nicht was man mit diesem Material macht, aber das war eben das Genie Beethovens, daß er daraus einen sensationellen Teppich gemacht hat.

Sierek: Ja, also gerade bei Beethoven sehen doch noch die meisten eine geradlinige Entwicklung als gegeben, indem er das, was man schon kennt, beherrscht und ausführt, bevor er seine Neuigkeit hinzufügt. Und wie sieht das aber heute aus? Die Leute stellen Material vor, stellen es schlecht vor, und diese Verdichtung, die Sie angesprochen haben, bleibt aus.

Wie Sie das mit Beethoven erklären..

Weiser: Bernstein hat es erklärt..

Sierek:.. hat er sich doch Gedanken gemacht über die musikalische Vorbildung seines Publikums, und diese Funktion sieht man doch heute in die kommerzielle Musik abgewandert, wohingegen sich fragt, welche Tradition die Moderne, die E-Musik, heute eigentlich in Anspruch nehmen will?

Weiser: Aber darüber müssen Sie mit meinem Nach- Nach- Nachfolger Karsten Witt reden.

Sierek: Das ist eine brennende Frage, denn wir haben hier eine sehr aktive österreichische Szene, und im März stehen die "Hörgänge" wieder ins (Konzert)-Haus, und das Programm ist eigentlich sehr bunt zusammengewürfelt. Es wird wieder mit sehr starken Verbilligungen um Publikum gerungen, aber es hat sich eigentlich niemand rechtzeitig um eine Zielgruppenbestimmung gekümmert, so wie das früher eigentlich noch natürlich war, so ist das heute sogar verpönt. Ein sogenannter E-Musik Komponist darf ja heute nicht zugeben, wenn er Hörbedürfnisse irgendwelcher Art berücksichtigt.

Weiser: Durch einen Zufall, vielleicht ein geplanter Zufall, war jeder Generalsekretär mit Ausnahme von Landesmann zur Zeit seines Dienstantrittes fünfunddreißig Jahre alt. Also das sind Leute, deren Alter sie prädestiniert, das was die soeben erwachsenwerdende Komponistengeneration schafft, noch zu verstehen, und

das, was die bereits etablierten Komponisten schaffen, schon zu verstehen. Und deshalb rate ich Ihnen, die heutige Situation mit dem gegenwärtigen Generalsekretär Karsten Witt zu besprechen. Wenn Sie einmal über Fünfzig sind, dann haben Sie nicht mehr das Ohr, wofür die Zwanzigjährigen und Fünfundzwanzigjährigen zugänglich sind.

Sierek: 1977 hat es eine Komplettauführung der "Spiegel" gegeben. Haben Sie das initiiert?

Weiser: Nein, initiiert hat es der ORF und das ORF-Orchester. Es hat zu meiner Zeit stattgefunden, aber es war ORF. Also gut, ich wollte es zuerst im Sendesaal machen, aber der hat sich für die "Spiegel IV" und "Spiegel VI" als ungeeignet erwiesen, deswegen war es im Konzerthaus.

Ich glaube, ich habe die späten Spiegel nicht verstanden.

Sierek: Das heißt, Sie glauben an ein "Verstehen"?

Weiser: Ja. Bei Boulez habe ich gar keine Schwierigkeiten.

Sierek: Wie hat sich Ihre Kritikfähigkeit ausgebildet?

Weiser: Sie müssen sagen, beim wievielten Mal Hören, da gibt es Werke wie der "Sacre du printemps", wo man die ungeheure Kunstfertigkeit mit der das Werk gemacht ist - das ist nicht nur ein genialer Wurf, sondern es ist auch kunsthandwerklich gigantisch gemacht, die Taktwechsel, die Taktverschiebungen und die Taktüberlagerungen. Also das hört man erst beim dritten oder vierten Mal heraus. Und bei Schönberg zum Beispiel bei den Streichquartetten, da klingt das zweite, dritte Mal Hören anders als beim ersten Mal. Webern ist komischerweise viel leichter zugänglich. Die fünf Orchesterstücke von Berg hauen eine um, oder sie hauen einen nicht um. Das ist verschieden.

Sierek: 1959 hat "die reihe" einen Skandal hervorgerufen. Kann man sich heute überhaupt so etwas noch vorstellen. Was haben Sie damals gerade gemacht?

Weiser: Ich habe als Theaterkritiker gearbeitet und war Förderer des Konzerthauses, und als Berufsausgleich Konzertbesucher. Ich habe keine Erinnerung an die "reihe"-Konzerte. Ich kann mich an Hindemith-Konzerte erinnern, das waren Schlachten. Und ich kann mich erinnern an Bartok-Konzerte, das waren auch Schlachten, da wurden Türen zugeschlagen und so.. bei Bartok's zweitem Klavierkonzert hat es Krachs gegeben: Unerhört! Pfui! und so. Das gibt es heute ja nicht mehr.

Es hat dazu geführt, daß Dr. Seefehlner damals das zweite Klavierkonzert von Bartok im nächsten Jahr zweimal angesetzt hat, und beim dritten Mal war es ein Triumph. Ich habe die Fünfte Mahler auch - sie war kein Erfolg bei diesen Festwochen 1967 - aber ich habe sie dann dreimal angesetzt, einmal mit Bernstein im Jahr 1968, einmal mit Eugene Ormandy im Jahr 1969 und einmal mit Swarowsky, und dann zum Schluß war es ein Triumph. Also da müssen Sie, wenn Sie an ein Werk glauben, da müssen Sie es solange spielen, bis Sie das Publikum überzeugt haben.

Es wird fast nicht mehr Hindemith gespielt. Es wird fast nicht mehr Brahms gespielt. Fast nie hört man etwas von Karl Amadeus Hartmann, nichts von Blacher. Wenn einmal jemand aufführen würde, einige Symphonien von Karl Amadeus Hartmann, ich weiß nicht was passieren würde. Das müssen Sie mit den jetzigen Regenten des Musiklebens besprechen, nach welchen Prinzipien sie Musik des 20. Jh. programmieren.

Sierek: Wie ist Ihre Jugendzeit verlaufen, wie sind Sie mit Musik zum ersten Mal in Berührung gekommen?

Weiser: Mit diesem Cello hat mein Urgroßvater mit Brahms Quartett gespielt. Ich komme aus einer Familie, die seit der Zeit meines Urgroßvaters Musik als Statussymbol betrachtet hat, sagen wir so wie man heute ein Auto als Statussymbol betrachtet. Meine Mutter hat mit Auszeichnung die Hochschule für Musik absolviert, sie war Violinschülerin bei Sauer. Sie hat es nur zuhause ausgeübt. In meiner Familie war Musik eigentlich - daß man ein Abonnement hat, daß man in die Oper geht, war - selbstverständlich. Wir haben in Mödling gelebt, es war Krieg, und nicht so einfach nach Wien zu fahren. Aber man hat Radio gehört, man hat im Kirchenchor gesungen. Es war Musik also nichts, was erst in die Familie hat eingeführt werden müssen.

Mein Urgroßvater war ein sehr erfolgreicher Advokat, war Konzertmeister beim "Akademischen Orchesterverein" und mit Brahms befreundet. Mein Großvater war ein großartiger Cellist, zweimal hat er noch mit Brahms spielen dürfen, und dann hat er noch an Sonntagen Quartett gespielt. Mein Onkel hat noch bis 1960 ein Streichquartett gehabt in Mödling. Es war nicht ein Problem. Man hat auch nicht geschimpft, wenn einer es nicht aktiv ausgeübt hat, aber die Teilnahme am Musikleben war eine Selbstverständlichkeit, daß man diskutiert hat über Brahms und über Beethoven.

Ich würde sagen, wir waren eher eine Klasse, die sich sehr für Bildende Kunst interessiert hat.

Sierek: Haben Sie selbst auch Musik ausgeübt?

Weiser: Bis zum Eintritt ins Gymnasium habe ich Violine gespielt. Nach dem Krieg - die meisten Schulkollegen sind gefallen - bin ich über den Kreis um Hans Weigel zum Theater gekommen. Das war aber keine so aufregende Sache.

Sierek: Wie steht es nun mit den österreichischen Komponisten?

Weiser: Was soll ich in der Spannweite von Haubenstock bis Gottfried von Einem sagen, ich kenne von Einem sehr gut, ich kenne Haubenstock-Ramati sehr gut. Beide sind brillante Köpfe. Ich kenne "Amerika" von Haubenstock. Ich kenne die "Philadelphia=symphonie" von Einem. Von Einem hat mit "Dantons Tod" im Jahr 1948 einen Eroberungsfeldzug begonnen, der nicht von der Stelle gekommen ist. Ich kenne seine Kafka-Oper. Ich kenne das alles.

Sierek: Und wäre Gottfried von Einem so eine Art Nachfolger für Sie, der irgendwelche tiefere Werte..

Weiser: Mein! "Dantons Tod" ja. Sonst transportiert er bei mir nichts, Haubenstock wieder bei "Amerika", aber sonst ? Aber das sagt ja nichts über die Qualität. Das sagt ja nur, was ich empfinde, oder nicht empfinde.

Was wollen Sie, daß ich über den Mali Gruber sage?

Sierek: Zum Beispiel haben Sie jetzt den Namen ausgesprochen. Er hat ja das Ensemble "die reihe" nach 1983 zusammen mit Schwertsik in eine andere Richtung geführt. Also das wäre schon interessant, was Sie dazu sagen, er hat sich ja an einer Art Kritik am Bürgertum versucht.

Weiser: Das hat mich nicht mehr interessiert. Was mich interessiert, ist: warum komponiert Boulez nicht mehr, oder fast nicht mehr. Was ist da los? Das sind so Sachen, die mich interessieren.

Sierek: Und John Cage, der aus dem Nichtkomponieren ein Stück macht?

Weiser: Ja, na gut, das ist so wie ein Bild, auf dem keine Farbe ist, ein weißes Bild, das sind Tricks. Das ist so wie eine Seite in einem Gedichtband, die leer ist.

Sierek: Aber so empfindet glaube ich auch Cerha, der sich also diesen Kunstrichtungen, dem Dada, dem Fluxus, nicht angeschlossen hat.

Weiser: Ja.

Sierek: Wie entwickelt sich das?

Weiser: Fragen Sie die Jungen, und eine Empfehlung wäre noch Professor Rudolf Klein, er war viele Jahre Kritiker des Kurier, ist meiner Meinung nach einer der gescheitesten Kritiker, der ein Gespür für neue Trends hat, und Ihnen über die heutige Zeit Auskunft geben kann.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Sierek: Zuerst möchte ich mich für die Gelegenheit bedanken, mit Ihnen ein Interview für meine Dissertation zu machen. Ich habe Ihre Forderung gelesen, daß der Stoff der Geschichte des Ensembles "die reihe" einmal aufgearbeitet werden sollte, und ich möchte im Rahmen meiner Möglichkeiten dem gerne entsprechen. Die Interviews habe ich so aufgebaut, daß ich die Interviewpartner zuerst bitte, eher ausführlich über sich selbst zu sprechen, erstens über Kindheit und Jugend, alles noch vor der Ensemblegründung, und darin übergehend erste Kontakte mit Musik allgemein und dann mit neuer Musik, und erste Kontakte mit Ensemblemitgliedern der "reihe" auszuführen.

Knessl: Das werde ich kurz machen, Jahrgang 1927 in Brünn. Die Ausbildung war entsprechend, wie sich das in einer mittelgroßen Stadt - etwas größer als Graz - nur abspielen kann, ich hatte dort Klavierunterricht und beginnenden Kompositionsunterricht. Ich bin mit 16 Jahren eingerückt, im zweiten Weltkrieg. Also zuerst hatte ich Arbeitsdienst, dann war ich Luftwaffenhelfer, und im letzten Kriegsjahr war ich noch beim Militär. Das heißt, die Mittelschule ist unterbrochen worden, in der sechsten Klasse. Nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft habe ich noch die Kriegsnotmatura gemacht. Auch der Musikunterricht war damit unterbrochen. Es war ganz merkwürdig, ich habe zuerst eine jüdische Klavierlehrerin gehabt, die sehr viel Wert auf Improvisation und Auswendigspielen gelegt hat, und nachher habe ich eine andere gehabt - ohne daß dieser Wechsel etwas mit dem dritten Reich zu tun hätte-, die sehr viel Wert auf das Blattspiel gelegt hat. Das habe ich nie mehr richtig gelernt, daher habe ich mich also mit dem schnellen Blattspiel nicht mehr befassen können. Aber sie hat sehr großen Wert gelegt auf Musik wie Bach, und hat also erste jugendliche Kompositionsversuche von mir sehr kritisch beurteilt, indem sie gesagt hat: Junge Leute sollen keine Lieder komponieren, sondern Streichquartette. Dazu ist es nicht mehr gekommen, weil ich wie gesagt eingerückt bin, dann war ich in Kriegsgefangenschaft, dann wurden die Deutschen aus der Tschechoslowakei hinausgeschmissen, meine Mutter dementsprechend auch. Mein Vater ist dann nachher ins KZ gekommen - in ein Tschechisches -, wurde, allerdings erst nach einem halben Jahr, von tschechischen Arbeitern wegen seiner Loyalität freigesprochen. Er war Fabrikdirektor. Ich bin dann also in Kriegsgefangenschaft gewesen. Das ist eine Zeit, die kann man nur überspringen. Jedenfalls bin ich 1948 nach Wien gekommen und war dann zunächst Präfekt und Hilfskapellmeister bei den Wiener Sängerknaben.

Schon vorher, als ich noch eingerückt war, habe ich Leute gefunden, die von sich aus initiativ Kammermusik machen wollten, solange das sozusagen in der Etappe noch gegangen ist. Und da war jemand dabei, der um diese Zeit Hindemith gespielt hat, der damals garnicht gespielt werden durfte. Aber er hat das gemacht, und da ist eigentlich ein erster Ansatz zu einem neuen Hören von Musik eingetreten, beim Sammeln meiner Erfahrungen. Hier in Wien habe ich Musikwissenschaft studiert - soweit das möglich war - und dann bin ich eigentlich sehr schnell in die großen Wiener Laienchöre eingetreten, Singverein, Singakademie, nachher auch Kammerchor. Das hat vor allem im Konzerthaus unter der Ägide von Dr. Egon Seefehlner die Möglichkeit eröffnet, sehr viel Musikkultur kennenzulernen, und dann vor allem auch durch Seefehlner die sogenannten "Klassiker des 20. Jh.", also Strawinsky, Bartok, und dann auch beginnend, die Wiener Schule. Das war eine reine Interessensphäre von mir, die ich initiativ durch praktische Erfahrungen immer weiter ausgebaut habe. Ich habe dann auch bei Wührer noch einen Klavierkurs gemacht, und bei Ernst Krenek einen Kompositionskurs, aber vorher wurde ich schon durch die Musikhochschule, bei der ich nicht inskribiert war - das konnte ich mir nicht leisten, es ging auch arbeitstechnisch nicht, denn ich mußte auch Geld verdienen - darauf aufmerksam gemacht, daß über Karl Schiske die Möglichkeit besteht, die Darmstädter Ferienkurse zu besuchen. Ich habe mich an ihn gewandt, er hat mir ein Stipendium verschafft. Ich war dann vier- fünfmal in Darmstadt, und diese Erfahrungen, die man in den Fünfzigerjahren in Darmstadt gemacht hat, sind Ihnen bereits weitgehend bekannt. Es war sozusagen die kurze Hochblüte des Komponierens mit seriellen Techniken, und das Umkippen habe ich auch noch erlebt. Es ist nicht nur durch John Cage eingetreten, es war einfach eine Gegenreaktion, die gewissermaßen in der Luft lag.

Sierek: Wann waren Sie das erste Mal dort?

Knessl: Ich war dort 1956, 57, 58, 59...sowas herum, ich müßte jetzt nachschauen, vielleicht schon früher.

Es waren die letzten Jahre vor Cage, das erste Jahr mit Cage, und dann habe ich ein oder zwei Kurse ausgelassen. Nachher war ich wieder da. Um diese Zeit habe ich angefangen mich mit Musikkritik zu befassen und habe dann für die Wochenzeitung "Heute" geschrieben, auf Einladung von Kurt Blaukopf, dann für das "Forum" - später "Das neue Forum" -, auf Einladung der damaligen Redaktion. Das war noch nicht Günther Menning.

Dann ist "Das Neue Österreich" auf mich zugekommen, wo ich als "Free Landser" Musikkritiken geschrieben habe, wie man das, wenn man jung ist halt ganz gerne macht, auch in glossierender Art und Weise, worauf sich der Komponistenbund und der damals noch tätige Präsident desselben, Josef Marx, furchtbar aufge=regt haben, über die Beurteilung gewisser Kompositionen und Konzerte, und interveniert haben, in der Zeitung, bei der Chef=redaktion. Die Zeitung hat so reagiert darauf, wie Zeitungen damals meistens reagiert haben, man hat mich daraufhin ange=stellt dort, allerdings unter der Auflage, daß ich auch im Lo=kalteil mitarbeite. Das hat sich aber bald aufgehört. Ich war dann bis zur Einstellung des Neuen Österreich dort in der Re=daktion, habe aber für die "Salzburger Nachrichten", für das "Düsseldorfer Handelsblatt", für die "Opernwelt" und so fort... noch gearbeitet. Dann bin ich völlig umgestiegen und bin als Programmredakteur zunächst in die Wiener Staatsoper gekommen, dann habe ich das Pressebüro und die Programmredaktion aller Bundestheater geleitet, fast zwanzig Jahre, und zum Schluß nur noch die Staatsoper. Davor ist aufgrund meiner musikkritischen Tätigkeit Dr. Sachs vom ORF Ö1 als Leiter der Abteilung Ernste Musik an mich herangetreten, und hat gefragt, ob ich nicht eine Sendung starten möchte, die sich nur mit Neuer Musik befaßt. Das hat damals noch geheißen, im ersten Jahr, "Experimentelle Musik". Das liegt jetzt fünfundzwanzig Jahre zurück, und daraus ist dann das "Studio Neuer Musik" geworden, das ich jetzt bis heute noch sporadisch betreue, Gott sei Dank nicht mehr allein. Am Anfang habe ich es allein gemacht, jede Woche, es war etwas schwierig. Es hat sehr viele Negativreaktionen darauf gegeben, aus den Hörer=kreisen, es hat sich etwas gelegt. Aber der Fortbestand der Sendung ist eigentlich von der Intendanz her nie in Frage ge=stellt worden. Dieses Studio existiert, als eine der wenigen Sendungen von damals, heute noch. Dann bin ich also unabhängig von der Oper, was den Sektor Neue Musik betrifft, immer aktiv geblieben, zum Beispiel durch die Studioreihe. Und da ist ja schon davor die Gründung des Ensembles "die reihe" zustandege=kommen, wo es ja einige aktive Mitglieder immer noch gibt. Und das war sehr interessant. Auch das ist im Konzerthaus passiert, aber nicht ursprünglich, sondern durch die Jeunesses Musicales, die Joachim Lieben damals betreut hat. Er ist für diese Zeit sehr wichtig, und wenn er nicht so ein agiler und bunter Mann gewesen wäre, hätte es die "reihe" auch nicht so schnell gege=ben, und so effizient. Es hat dann im zweiten Jahr Doktor Egon Seefehlner im Konzerthaus selber einen "reihe"-Zyklus einge=richtet, und der war sehr gut besucht. Und die "reihe"-Konzerte

waren von Anfang an nicht einseitig. Es ist sowohl die damals aktuelle serielle Musik aufgeführt worden, als auch die Richtung, die von Cage und seinem Kreis vorgegeben wurde. Es ist ja sehr bald auch das Klavierkonzert von Cage von der "reihe" aufgeführt worden, wo Herr Badura-Skoda und seine Frau bereits präpariert mit Schlüssel und Pfeifferl hineingekommen sind, als nur ein Beispiel von anderen Dingen. Aber das hat eigentlich dazugehört, bei der Installierung von solchen Neuerungen. Und dann wurde ich eigentlich - vor sechs Jahren, also 1988 - eingeladen am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien als Lektor eine Vorlesung über Musik des 20. Jh zu halten, die Sie ja zum Teil kennen. Es hat das bis dahin nicht gegeben, obwohl schon mehr als achtzig Jahre des 20. Jh vorüber waren. Gut, die cursorische Behandlung dieses Riesengebietes wissen Sie auch. Ja, und was gibt es noch, jetzt hat man mir die Präsidentschaft der IGNM angehängt, vor zwei Jahren, und heuer wieder, und das ist, glaube ich, alles. Mehr weiß ich momentan nicht an wichtigen Punkten zu nennen, alles andere ist Beiwerk. Sierek: Die musikalischen Dinge, die sie während der Kriegszeit aufgenommen haben, durch welche Quellen kam das, und um welche Stücke handelte es sich?

Knessl: Das waren nur Duo- und Trio- und Solostücke von Hindemith, da war ich noch in der Ausbildung in Amstetten. Und in der Nähe von Amstetten gab es das "Rothschild-Schlößl", und dort war damals ein Ausbildungslager eingerichtet. Drei Monate war man dort, bevor wir an die Front gingen. In der Zeit haben wir im kleinen Kreis musiziert. Und die haben gesagt, wir machen ein kleines Konzert, in der Wehrmachtsuniform, und es wurde Lyrik vorgelesen, und dazwischen haben sie zwei drei Stücke gespielt, darunter auch einen Hindemith. Damit ist es dann aber abgerissen. Alles übrige ist aus Eigeninitiative und aus purem Interesse hier erst in Wien langsam gewachsen, und vor allem durch meine Besuche in Darmstadt, die sich dann in der Folge zum Beispiel auch auf Donaueschingen ausgeweitet haben, und zum Warschauer Herbst. Das war ja noch die Zeit der fünfziger Jahre, die waren ja diesbezüglich sehr innovativ. Da hat es eine wirkliche Stoßwelle der Entwicklung gegeben, und in der Folge dann eine Stoßwelle der Gegenentwicklung, und das bleibt ja nie immer gleich. Die Stöße beruhigen sich ja, und dann bleibt es ja eine zeitlang stehen, dann wandert es so herum, wie auch immer das dann heißt, ob Sie das "Pluralismus" nennen, oder was auch immer. Es ist eigentlich nicht so relevant. Es ist die Vielfalt dadurch gesteigert und es gibt nicht nur eine Linie, aber es ist eine Art Beruhigung im Sinne eines Stillstandes, wie es das ja zu anderen Epochen auch gegeben hat.

Das hat es eine zeitlang in der Romantik gegeben, das hat es vor allem eine lange Zeit im Barock gegeben. Es war nicht notwendig, daß etwas weitergeht. Es kann ja wieder einmal kommen. Im Moment kann man das noch nicht sagen.

Sierek: Während Ihrer Kriegsgefangenschaft, haben Sie da komponiert?

Knessl: Nein..

Sierek: Woran haben Sie da gedacht, womit haben Sie sich geistig beschäftigt?

Knessl: Da hat man nicht viel Zeit gehabt, sich geistig zu beschäftigen. Die geistige Beschäftigung bestand darin, wo verschaffe ich mir zusätzlich ein paar Zuckerrüben oder ein Stück Brot, oder wie organisiert man im Winter, daß der Raum wärmer wird, in dem man gelebt hat.

Wir haben allerdings - es gehört schon zur Musik, aber nicht ganz da her - sehr schnell in einem Kriegsgefangenenlager noch im 45er Jahr - 46- war das - das war in Deutschland draußen.. zuerst wäre ich fast in die russische Gefangenschaft gekommen, da haben uns noch die Amerikaner auf das linke Elbeufer, das westliche Ufer, herübergeholt. Im ersten Moment war das auch nicht besser. Wenn nicht auch die Schwarzen dagewesen wären, neben den weißen Amerikanern - die auch keine Amerikaner waren, sondern hauptsächlich Polen und Tschechen, die mit allen Resentiments da gearbeitet haben - .. also gut, es ist ja vorüber. Die russische Gefangenschaft ist mir dadurch erspart geblieben. Aber wir haben dann dort, es war bei Watenstedt-Salzgitter, das ist in der Nähe von Hannover, wo die ehemaligen Hermann Göring-Werke waren, wir haben dort sehr schnell einen Chor gegründet, einen Männerchor, einen großen und einen kleinen. Und da hat es jemanden gegeben, der konnte arrangieren. Aber es hat natürlich kein Notenpapier gegeben und garnichts. Aber Der hat auf Makulaturpapier so Männerchor-Arrangements geschrieben, Unterhaltungsstücke und Volksstücke und Schlager, umarrangiert auf Männerchor, und dann auf kleinen Chor, und da habe ich auch ein paar, zwei drei so kleine Arrangements gemacht. Diese haben wir zuerst im Lager gesungen, es war sozusagen unsere geistige Beschäftigung, weil wir haben dabei immer das ganze Lager als Zuhörer gehabt, und dann haben wir, allerdings waren wir da schon in englischer Gefangenschaft, fallweise Ausgang bekommen. Die haben gesagt, also zwei Stunden darf man aus dem Lager hinaus, solange alle zurückkehren bleibt das aufrecht, aber in keine geschlossene Ortschaften.

Und wir sind dann als Chor hinaus, und bis an den Rand einer Ortschaft, und dann hat man irgendeinem Bauern, oder jemandem, der dort war, gesagt, so, wir werden da in einer halben Stunde Chormusik singen, wenn jemand aus dem Dorf kommen will, soll er kommen. Die Leute sind gekommen, wir haben ein Konzert gegeben, die Leute haben uns Lebensmittel gegeben. Dann sind wir wieder ins Lager zurück. Also das war schon eine Aufbesserung durch den Chor, aber sonst war nicht daran zu denken, sich irgendwie systematisch oder als Schulungselement also mit einer richtigen Schulung kompositorisch zu beschäftigen. Das war ausgeschlossen. Das habe ich dann erst hier in Wien begonnen, und aus beruflichen und familiären Gründen sehr bald dann wieder aufgegeben.

Sierek: Wann waren Sie bei Krenek in Unterricht?

Knessl: Krenek war zweimal in Wien, auch noch in den späten fünfziger Jahren, und hat hier an der Musikhochschule Kompositionskurse gehalten, und die waren sehr instruktiv, allerdings ausschließlich unter dem Aspekt der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, in seinem Sinne, wie er sie aufgelockert verwendet hat, und in dem Sinne, daß man eigentlich doch Themen erfinden sollte, und gewisse Emotionen nicht unterdrücken sollte in der Musik.

Sierek: Und Sie haben die Komposition ab einem gewissen Zeitpunkt vollständig aufgegeben?

Knessl: Ja, ich habe dann diese Motette..., zwei Motetten von mir sind aufgeführt worden, hier in Wien, und noch etwas... die Sängerknaben haben etwas von mir gesungen...

Sierek: ..das ist ungewöhnlich, die Sängerknaben singen selten moderne Literatur...

Knessl: Ja das war garnicht auf die Gebräuche der Sängerknaben ausgerichtet, aber allgemein auf Kinderchöre - nur nicht didaktisch - das waren Vertonungen von Texten von Joachim Ringelnatz. Es wurde einiges davon auf Tourneen gesungen. Furthmoser hieß der Kapellmeister, der sich dieser Stücke angenommen hat, ein Oberösterreicher. Ich habe ja auch eine große Kantate geschrieben. Die ist wahrscheinlich nie publiziert worden, die hat Herbert von Karajan gesehen, und er hat eine Empfehlung hineingeschrieben, und ich weiß nicht, ob es unbedingt eine Empfehlung ist, wenn sie von Karajan kommt, im Zusammenhang mit Musik des 20. Jh.. Also das liegt da herum, und noch ein paar so kleinere Sachen, aber eher auf Choraspekt. Und ich habe dann auch mit Möglichkeiten der seriellen Technik probiert, in die ich ganz bestimmte Vorstellungen einbringen wollte, sowohl harmonischer als auch expressiver Natur, und es war aber äußerst schwierig, und ein sehr mühseliges Arbeiten, sozusagen von halber Sekunde zu halber Sekunde, um diese Vorstellungen in ein System zu bringen.

Das heißt, ich mußte das System immer wieder ändern und von vorn anfangen, weil durch die vorgegebenen Mechanismen der seriellen Technik es eigentlich zunächst einmal nicht so hinzukriegen war, wie ich es eigentlich wollte. Und das ist natürlich eine Sache, die ich zum Beispiel bei Luigi Nono so sehr bewundere, weil er arbeitet mit sehr strengen seriellen Methoden - nicht stur, aber streng - und bekommt doch - das gelingt eigentlich nur ihm - einen enormen Ausdruck hinein, in die Musik, auch wenn er dann verbal immer sagt, nein, es war nicht so gedacht, ist alles Zufall, das hat er immer gesagt, nur bei ihm hat es funktioniert, das Denken in strengen Strukturen, gepaart mit ausdrucksvoller Kantabilität italienischer Natur. Und das ist, wenn man es selbst versucht hat, sehr schwierig gewesen. Jetzt macht es ja keiner mehr.

Sierek: Hat die österreichische Musikwelt da etwas versäumt, an Ihren Werken, diese Kantate hat dann wahrscheinlich nicht die richtigen Stellen passiert?

Knessl: Das kann ich nicht beurteilen. Ich habe das dann gar nicht herumgezeigt. Ich weiß garnicht, ob ich es überhaupt noch habe. Es liegt lange zurück, aber man kann nicht immer alles sammeln. Ich habe noch so ein paar Mappen. Es ist für mich eigentlich vorüber. Ich habe mir eine zeitlang gedacht, wenn ich bei den Bundestheatern in Pension gehe - das ist vor drei Jahren gewesen - werde ich vielleicht probieren wieder etwas anzufangen. Das bedarf natürlich einer zwei- bis dreijährigen Einlaufzeit, rein handwerklich, und wegen der Übung. Bis jetzt bin ich noch nicht dazugekommen.

Sierek: Vielleicht geht das auch schneller. Es würde mich freuen, wenn Sie es nocheinmal versuchen, gegen jede Konvention.

Knessl: Ich kann nicht sagen, ob es schneller gehen würde. Ich habe noch garnicht angefangen es zu probieren. Momentan ist es noch so, daß ich nicht sehr gern sehr lange sitze, und im Laufen kann man nicht komponieren.

Sierek: Es hat also irgendwann den größeren Bedarf an Ihnen als Musikpublizist gegeben?

Knessl: Ja, offenbar, weil ich werde ja jetzt auch noch gelegentlich angefragt, ob ich nicht für die eine oder andere Zeitung, wie zum Beispiel die "Neue Zeitschrift für Musik" schreiben möchte - das tue ich sogar im Augenblick wieder, aber das ist Gott sei Dank nur viermal, oder sechsmal im Jahr, und das ist schon fast zuviel. Aber ich könnte zum Beispiel jederzeit im Standard oder wahrscheinlich sogar im Kurier, wenn ich sage, paßt auf, ich fahre dort und dort hin, eine Musikkritik unterbringen, ohne daß ich mir etwas darauf einbilde.

Das ist momentan noch drinnen, oder auch in der Österreichischen Zeitschrift für Musik ÖMZ. Nur, es ist nicht ganz kompatibel zu meiner neuen Tätigkeit zusammen mit Christian Scheib, als Musikkurator für den Unterrichtsminister Dr. Rudolf Scholten, der da ein Förderungsmodell gestartet hat, das ein bißchen ungewöhnlich ist, und das rundum eigentlich sehr bestaunt wird, weil das gibt es nicht in Deutschland, das gibt es nicht in der Schweiz, das gibt es nirgends, außer bei uns. Dieses etwas aus der Kammeralistik heraussteigen, und aus dem nun einmal mit einer staatlichen Administration notwendig verbundenen Apparat heraussteigen, und zu sagen, ich hole mir einen oder zwei..., in diesem Fall habe ich gesagt bitte Zwei, und vor allem zwei Generationen, da hat man ein größeres Betrachtungsfeld - ich sehe das anders als Christian Scheib, der um dreißig Jahre jünger ist, aber das ist wichtig. Also er hat gesagt, ich hole mir Zwei, und sie bekommen ein bestimmtes Budget und sollen ihr Konzept aufschreiben, oder mitteilen was sie als wichtig erachten, also nicht den Zuckerstreuer in der Förderung, sondern sagen, so: zwei, drei, vier Projekte, aber diese mit gegebenen Möglichkeiten durchziehen, und da können sie das dann machen wie sie wollen, mischt sich niemand drein. Finanziell abrechnen muß man genau, hinterher. Und wir haben eben nicht so sehr gedacht, daß die Kuratorentätigkeit in dem Zusammenhang das Wichtigste ist, sondern daß irgendetwas in der Zukunft davon hängenbleibt. Das ist unser Wunsch und unsere Hoffnung und unsere Zielvorstellung, wenn wir jetzt didaktische Arbeiten anfangen, mit Mittelschulen, und mit Instruktoren, die von einer anderen Seite ausgehend als im Unterrichtsplan vorgesehen versuchen, Interesse an Musik bei Schülerinnen und Schülern zu gewinnen, auch mit einer anderen Primäreinstellung, dann werden jetzt die hiesigen Musiklehrer zunächst einmal instruiert und informiert, und in die Diskussion einbezogen, und angeregt, dazu sich selbst etwas zu denken. Und ab Herbst wird das in die Schulen transferiert. Und das Interesse ist garnicht so klein. Das ist jetzt schon der dritte Durchgang, der davon gemacht wird, und es ist in Burgenland gemacht worden, dann gehen wir einmal nach Innsbruck, also das ist ein Sektor. Und der andere Sektor ist eine gezielte Ensembleförderung, daß ein Ensemble einmal da ist, das nur Musik des 20. Jh. spielt, und zwar nicht mit im Ensemble nebenberuflichen Musikern, die sonst in großen Orchestern spielen und dadurch nur wenig Zeit für Neue Musik haben, sondern mit hauptberuflichen Musikern, die nichts anderes machen, oder tunlichst nichts anderes. So wurde mit dem "Klangforum" ein Verein gegründet,

und es ist jetzt Gott sei Dank nach sehr kurzer Zeit qualitativ so avanciert, daß renommierte Dirigenten wie Peter Eötvös oder Hans Zender sagen, es ist kein Unterschied mehr zum "Ensemble Modern", und ganz im Gegenteil sagen, es ist da noch flexibler mit diesen Musikern zu arbeiten. Sie sind auf einmal durchaus begeistert und Willens immer wiederzukommen. Also das ist auch ein Versuch, wobei daran gekoppelt ist, daß dieses Ensemble dann im Ausland in die Programme immer wieder österreichische Komponisten aufnehmen muß, damit sie jetzt einmal mit ersten Schritten auch im Ausland bekanntgemacht werden. Denn es ist ja tatsächlich so, dadurch, daß auch die Verlage hier auslassen und es bei uns keine Lobby gibt, nun wirklich objektiv über dem Durchschnitt stehende Komponisten österreichischer Nationalität - Ligeti ausgenommen - im Ausland fast nicht bekannt sind, oder viel zu wenig. Oft wundert man sich, aha, das ist ja ein gutes Stück, und da muß man noch sehr sehr viel nachholen. Das sind die ersten Schritte, da gibt es diese Informationsseminare, über Liveelektronik, wie wir es gerade gehabt haben, oder jetzt für Komponisten und Interpreten, wo man also vierzehn Tage lang Komponisten mit einem Ensemble zusammenstellt, und unter der Leitung eines Dirigenten, oder einiger Dirigenten, auch Dirigentenschüler, damit einmal eine Koordination hergestellt wird; wie kann ich was schreiben, wie klingt das, wie kommt das so heraus, wie ich mir das vorgestellt habe, kann der Musiker das so spielen, soll man das nicht anders notieren, ist das notwendig etc.. Das Seminar ist gerade zu Ende gegangen. Es ist vierzehn Tage gelaufen, es war eine sehr gute interne Stimmung, was auch sehr wichtig ist. Und dann vor allem, wo wir beide jetzt hier sitzen, das ist das "MUSIC INFORMATION CENTER AUSTRIA", MICA, ein Versuch, ein Musikinformationszentrum für Gegenwartsmusik so auf die Beine zu stellen, wie das in Schweden und Holland und England und weiß Gott wo bereits existiert, daß man mit diesen Instituten erstens einmal vernetzt ist, durch Online-Computersysteme, und die vorhandenen Daten austauschen kann, wenn es soweit ist. Die anderen haben schon einen Vorsprung, dagegen müssen wir zunächst einmal unsere Daten aufbauen. Das fängt derzeit an zu geschehen. Und ein Nebenprodukt wird, aufgrund dieses gesammelten Materials, ein Lexikon sein, nicht als Auswahl was die lebenden Komponisten und deren Stücke betrifft, sondern möglichst komplett. Also nicht so wie bisher, diese Musikhandbücher, wo gesagt wurde, Der kommt hinein und Der kommt nicht hinein, sondern, was es eben jetzt gibt, ob viele Werke oder wenige Werke, am Anfang stehend, am Ende stehend, egal, alles, neutralisiert, ohne künstliche Beschreibungen, was die jeweiligen Stücke sind, sondern einfach der lexikalische Sachverhalt.

Das wollen wir natürlich auch herausgeben, mit einer Aktualität von fünf Jahren, dann ist es überholt. Dann muß man sich eine Ergänzung überlegen, aber das ist dann nicht mehr unsere Angelegenheit. Wichtig ist, daß in der Datenbank die entsprechenden Informationen immer auf dem jüngsten Stand gehalten, oder auf diesen gebracht werden, und das ist der Kern dieser Aktivität. Ich wurde auch schon gefragt, ob man eine CD-Rom daraus machen soll. Im Grunde genommen ist das nichts anderes als ein Buch. Auch auf der CD-Rom sind die Daten einmal fixiert. Jeder, der sie abrufen will, muß sich das Rom-Abspielgerät besorgen, und dann nach einem Stichwort suchen. Wenn es mit dem ausländischen System nicht koordiniert ist, gibt es schon wieder verschiedene Codes. Das ist kompliziert, und dann ist ja die CD-Rom genauso wenig änderbar, wie ein Lexikon. Also muß man nach fünf Jahren eine neue kaufen. Die CD-Rom nimmt nur weniger Platz weg. Das wäre so das erste Arbeitsfeld. Natürlich wäre es auch auf die Populärmusik auszudehnen, nicht nur auf die E-Musik, sondern auch auf die U-Musik, weil man kann das nicht immer nur so isoliert betrachten - die gibt's ja defacto auch - und mit dem Fernziel, daß dieses Unternehmen institutionalisiert wird insofern, daß nicht nur ein Ministerium es ist, das hier zahlt, sondern daß sich vielleicht auch durch die Räume, oder was auch immer, sich die Stadt oder das Land Wien beteiligen, und vor allem aber auch die AKM und die Austro Mechana als wesentlichste Faktoren, die an soetwas defacto interessiert sind, und es zum Teil auch gerne machen würden, sich aber bis jetzt noch nicht geeinigt haben, weil sie in ihren Stimmrelationen und in ihrer Struktur so komplizierte Verhältnisse haben. Aber wir haben die Hoffnung, daß es vielleicht doch noch gelingt. Dann kann man das mit einem Jahresetat in Ordnung bringen, und dann wird man woanders hingehen müssen, weil dieses Lokal hier dann zu klein sein wird, weil es soll ja auch eine Bibliothek herein, es soll ein Proberaum herein, und es soll eine Kommunikationsmöglichkeit für Besucher und Gäste herein, so etwa, wie es jetzt durch einen glücklichen Zufall das Klangforum in der Kirchengasse bekommen hat, mit zwei Proberäumen und den Büroräumen. Das ist für sie geradezu eine Idealsituation. Ja, und durch diese Tätigkeit bin ich eigentlich nicht sehr in der Lage, jetzt auch noch publizistisch etwas zu machen. Das wäre inkompatibel, da gäbe es zuviele Berührungspunkte, wo man dann entweder etwas nicht sagen kann, oder nicht sagen soll, oder garnicht darf, nicht aus Rücksichtsgründen, sondern aus rein sachlichen Erwägungen.

Daher, lieber nicht, sondern nur Dinge verfolgen, die einander überhaupt nicht berühren.

Sierek: Um wieder auf die Anfänge der "reihe" zurückzukommen, wann haben Sie erste Bekanntschaft mit Gründungsmitgliedern und Mitwirkenden geschlossen?

Knessl: Naja, Cerha und Schwertsik habe ich schon vor der Gründung der "reihe" gekannt, durch Darmstadt. Da war auch Erich Urbanner, Otto Zykan, Günther Kahovec, und diese Leute waren ja alle dabei. Also diesen Kreis habe ich gekannt, die Musiker weniger, diese habe ich erst beim ersten Konzert kennengelernt, und dann habe ich eigentlich die Kontakte zur "reihe" nicht mehr preisgegeben, egal ob ich jetzt darüber etwas gemacht habe oder nicht, aber ich habe alles immer sehr im Auge und im Interesse behalten. Es haben ja auch dann diese Verzweigungsbestrebungen, die hier in Wien angefangen haben, mit der Gruppe Schwertsik, Gruber, Zykan, schon eine Art Pluralität bewirkt, weil diese drei haben ja dann Konzerte unter dem Titel "Salonmusik" veranstaltet, und wir haben dann gesagt, das wäre "Neobiedermeier", aber im Grunde genommen, zu dem Zeitpunkt, als das anfang, war das um etliche Jahre früher, als dann in Deutschland die sogenannte "Neue Einfachheit" aufgekommen ist. Also eigentlich ging der historische Impuls in diesem Fall von hier, von Wien aus, wenn man es in die Chronologie bringen wollte. Vielleicht ist das nicht so wichtig, nur ist es irgendwo bemerkenswert, daß es hier parallelgelaufen ist. Und es ist dann auch in der "reihe" dieses Spektrum der aufzuführenden Werke sehr groß gewesen. Man konnte sicher sein, solange Friedrich Cerha primär das Programm gemacht hat, war in jeder Dimension, oder in jeder Kompositionsart technischer oder ästhetischer Natur eine Auswahlgarantie da, daß man vom ganzen Spektrum das qualitativ jeweils bessere Stück zu hören bekommen hat. Er hat es dann aber nicht immer selbst programmiert, auch nicht können. Die "reihe" hat sich ein bißchen reduziert, hat sich aber nie so aufgelöst, wie das Ensemble "Domaine Musical" in Frankreich. "Domaine Musical" war ja das erste Ensemble dieser Art, die "reihe" wurde etwas später gegründet. "Domaine Musical" hat sich ja ganz aufgehört, und das "Ensemble InterContemporain" ist eine komplette Neugründung, unter anderen Prämissen, mit anderen Leuten. Nur, das "Ensemble InterContemporain" hat Vollberufsmusiker, und die "reihe" hat immer mit Musikern gearbeitet - und arbeitet immer noch mit Musikern -, die sonst in großen Orchestern spielen, hauptsächlich im Rundfunkorchester, und auch Wiener Philharmoniker, ja natürlich, Wiener Philharmoniker sind auch dabei. Das ist ein

Wiener Phänomen, daß auch bei Peter Keuschnigs "Kontrapunkten" und beim "Ensemble des 20. Jh." von Peter Burwik Leute von den Philharmonikern, von den Symphonikern, und auch Leute vom Rundfunkorchester dabei sind.

Sierek: Das "Domaine Musical", hat das ein bißchen als Beispiel für die Gründung der "reihe" gedient?

Knessl: Sicher hat das eine Vorbildwirkung gehabt, ob es eine direkte war, kann ich nicht sagen, da müßte man Cerha und Schwertsik fragen, aber ich nehme an, daß das schon ein Anrengungsfaktor war, auch das Kammermusikensemble, das in Darmstadt gegründet wurde, und von Bruno Maderna geleitet wurde, nur für die Darmstädter Ferienkurse, als eigenes extra gegründetes Ensemble, das aber dann immer nur im Sommer gespielt hat.

Das mag sich schon dahingehend ausgewirkt haben, weil es bestand notwendigerweise Interesse daran, hier am Platz in Wien, Österreich mit dieser Musik vertraut zu machen. Und am Anfang war ja das Publikum wirklich zahlreich und sehr lustig gemischt. Es waren ja sehr viele Leute aus der Bildenden Kunst dabei. Maler, Bildhauer, Architekten. Es war also wirklich ein Kreis, der nicht nur mit den Musik-Scheuklappen gegangen ist, sondern offen war, für dieses und jenes.

Sierek: Sie haben die "reihe" dann quasi publizistisch begleitet, von Anfang an...

Knessl: Ja, konsequent...

Sierek: Zu Beginn waren Sie bei der Zeitschrift "Neues Österreich"?

Knessl: Ja, zuerst nur für "Heute" und für das "Forum", und für "Neues Österreich" kontinuierlich...und dann habe ich solche Sachen natürlich auch für die "Salzburger Nachrichten", für die "Kärntner Tageszeitung" geschrieben. Das ist ja auch im "Düsseldorfer Handelsblatt" zum Beispiel erschienen - also nicht alles, da habe ich dann schon nur das Wichtigste herausholen müssen. Aber das war überhaupt ein konsequentes Bestreben, die Möglichkeiten, die die Musik des 20. JH. offenlegt, auch weiterzureichen. Und das war am Anfang nicht so einfach. Es ist dann zum Beispiel Karl Löbl vom "Expreß" auf mich zugekommen, ob ich unter Pseudonym bei ihm schreiben möchte. Das habe ich dann eine zeitlang gemacht, bis zu diesem Cage-Konzert, und das ist dann denen im "Neuen Österreich" aufgefallen, und sie haben mich in die Chefredaktion geholt, und haben mir den "Expreß" hingehalten und gesagt, das können nur Sie gemacht haben, Also so geht das nicht weiter. Jetzt müssen wir aushandeln, wo Sie noch schreiben können und wo nicht.

Also zwei Tageszeitungen in Wien, das geht nicht. Also, das ist dann sehr tolerant gehandhabt worden. Da wurde dann eben noch Gerhard Brunner geholt, und er hat sich dann auch mit diesen Sachen befaßt. Bis dahin hat zum Beispiel die Ballettkritik so ausgesehen, daß bei Ballettabenden oder Vorstellungen nur über die Musik des Balletts geschrieben wurde, aber nicht über das Ballett selbst. Und das ist mir aufgefallen, und da habe ich im "Neuen Österreich" gesagt, so geht das nicht, man müßte eigentlich einmal versuchen, eine Ballettkritik zu machen. Da sagte man mir, ja bitte, dann fangen Sie an. Da habe ich gesagt, Moment einmal, so schnell geht das nicht, ich muß mich erst einarbeiten. Da habe ich mich ein Jahr lang mit Ballettleuten zusammengesetzt, um den Fachjargon erstens zu erlernen, und zweitens auch sehen zu lernen, was da alles geschieht. Und dann haben wir angefangen Ballettkritiken zu schreiben. Und kurz darauf ist dann wieder Karl Löbl vom "Expreß" darauf eingestiegen, vor allem mit Gerhard Brunner, der sich ja dann spezialisiert hat, auf Ballett. Man möchte garnicht glauben, was es alles nicht gegeben hat, in Wien.

Sierek: Da haben Sie schon so eine Art publizistisches Vermittlungsbedürfnis in sich aufgespürt?

Knessl: Damals ja, und es hat mich ganz einfach interessiert, und zwar zum Teil auch aus musikalischen Gründen, weil gerade in den Ballettabenden ist ja viel mehr Musik des 20. Jh. gespielt worden. Es wurde ja nicht nur das "Dornröschen" gespielt. Aber auch das sollte man vom Ballett her beurteilen und nicht von Tschaikowskij her. Das war eine Wechselwirkung, und daß man sich einmal mit solchen Sachen auch einmal befassen sollte. Weil es hat ja auch eine Art "Modern Dance" gegeben damals, nicht so wie heute - das hat anders ausgesehen - aber im Prinzip ja, und der Choreograph Balanchine war damals wirklich nicht altmodisch in seinen Äusserungen als Choreograph, und sehr musikalisch noch dazu. Er hat sich nicht soviel für Avantgarde interessiert, aber Strawinsky hat er ja doch alleweil gemacht. Und es hat mich eben interessiert, wir haben es probiert, und dann ist es eben schlicht und einfach als "Job" gelaufen. Sie können nicht in allen Punkten sagen, daß ich ein publizistisches Mitteilungsbedürfnis habe. Wenn Sie in drei Jahren gezwungen sind, fünfundzwanzigmal die Aida anzuhören, verliert sich das.

Sierek: Diese Qualitäten kenne ich nicht, die da dazugehören. Ich habe nur im Lauf meines Publizistik-Studiums angefangen einiges an Ihnen zu bewundern. Anfangs ist mir die Wichtigkeit

Ihres Interesses am publizistischen Teil Neuer Musik nicht genug aufgefallen, Ihre Schlüsselposition, und jetzt konnte ich also sehen, wie homogen das bei Ihnen gewachsen ist: Fachliches Interesse, schriftstellerische Begabung, Rundfunkmoderator und Programmgestalter, nicht zuletzt der Lehrauftrag an der Universität, mit dem Sie für mich zu einer zentralen Figur des Vermittlungsprozesses Neuer Musik in Österreich geworden sind.

Knessl: Ja, ich hoffe, daß ich nicht der Einzige bin, und der Einzige bleibe. Ich habe immer ein bißchen Sorge, wenn man da so als "Kräuteln auf allen Suppen" hingestellt wird. Das will ich garnicht. Es ist auch so, ich habe mich eigentlich nie um diese Sachen beworben. Man hat mich gefragt, wollen Sie das machen, und es war gerade immer so, daß sich nichts anderes, oder Günstigeres, oder Zwingenderes angeboten hätte, sodaß ich immer nach kurzer Überlegung Ja gesagt habe. So ein Interesse war schon da. Es war nur nicht so stark, daß ich mich darum gerissen hätte, nur das und nichts anderes tun zu wollen. Weil es hat ja doch eine Übergangszeit gegeben, wo ich mir nicht so ganz sicher war, soll ich jetzt die Komposition sein lassen und das andere machen, oder vice versa...

Sierek: Wann war denn das ungefähr?

Knessl: Na ja, in den frühen sechziger Jahren hat sich das dann immer mehr herauskristallisiert.

Sierek: Und was war da dann ausschlaggebend?

Knessl: Es ging nicht mehr, es ist eine Zeitfrage. Ich habe eine Familie gegründet, dazu benötigt man einen Brotberuf, und dadurch, daß ich ja alles verloren habe in der Tschechoslowakei, und praktisch gezwungen war, hier von Null anzufangen, habe ich dann immer mehr von den Dingen gemacht, für die man dann auch noch Geld bekommt. Um das ein bißchen allmählich auch auf einen akzeptablen Lebensstandard zu bringen, bleibt dann für das andere keine Zeit mehr. Und es ist nicht jeder mit Richard Strauss zu vergleichen - ich meine das jetzt rein mental, und nicht qualitativ -, der sich hinsetzen konnte um Neun Uhr Vormittag, und genau von Neun bis Zwölf komponiert hat, und dann hat er drei Stunden Mittagspause gemacht, dann hat er zwei Stunden instrumentiert, und dann hat er Skat gespielt. Und zwischendurch hat er noch etwas gelesen. Und das konnte genau nach der Uhr laufen, unabhängig von Stimmungen offensichtlich, auch unabhängig offenbar vom Konzentrationsvermögen. Er hat wahrscheinlich einen Schalter gehabt, und gesagt, jetzt mache ich das, und jetzt mache ich das... andere können das nicht.

Sie brauchen eine Anlaufzeit von einem halben Tag, bevor Sie in der Sache drin sind, mit der Sie sich beschäftigen wollen. Aber ich habe keinen Verriß geerntet, mit den Stücken, die ich gemacht habe, selbst jene Stelle, die eher die tradierten Arten von Musik bevorzugt hat. Es war das, daß von dem einen oder anderen lesend registriert wurde, und aufgrund des Geschriebenen festgestellt wurde, naja, Der kennt sich damit aus. Und es hat ja in den Chefetagen von den Zeitungen, auch von den Kulturchefs damals in einigen Zeitungen ja durchaus ein Interesse gegeben sich mit neueren Sachen publizistisch im Blatt zu beschäftigen, oder Leute hineinzunehmen, die sich damit beschäftigen, nur es waren keine zu finden. Es hat kaum jemanden gegeben. Sierak: Naja, es genügt ja, denke ich, auch nicht, sich damit auszukennen. Sie haben ja eine Vermittlerfunktion inne.

Knessl: Ja, es muß so geschrieben sein, daß man sich auskennt. Die guten Journalisten - über den Daumen gepeilt - haben nicht Zeitungswissenschaft studiert. Ich weiß nicht, ob man das so lernen kann. So ähnlich wie... man kann Arzt werden, aber ein guter Diagnostiker zu werden, das kann man nicht studieren. Das hat man, oder man hat es nicht. So ist das vielleicht diesbezüglich da auch, daß jemand - wie auch immer das gewertet wird - eine gute journalistische Ader hat, im Sinne dessen, daß man eine Sache transportiert, zum andern hin. Schreiben kann schnell wer, aber ich meine - so grotesk das klingt - ein Lokalbericht über einen Mordfall kann entweder fad oder geschmacklos ausfallen, aber er kann innerhalb seines Metiers transportiert werden, mit seinem bestimmten Sachverhalt, mit einem Background. Das ist natürlich leider jetzt schon recht selten geworden. Es gibt immer noch in den Medien wirklich ein paar sehr gute Journalisten, aber auch im Kulturbereich ist der Anteil an guten Journalisten schrecklich dezimiert. Das beschränkt sich so auf Darüberhinweglaufen, oder Desinteresse, weil man eben hingehen muß. Oder man geht erst garnicht hin, weil es gibt eh etwas anderes, oder es interessiert nur fünfzig Leser und nicht fünfhundert, und das brauchen wir nicht, weil es dafür zuviel Aufwand wäre, und die Voraussetzungen fehlen. Es können ja auch nicht alle Partiturlesen. Ein bißchen sollte man das schon können. Man muß nicht unbedingt angefangen haben selber zu komponieren, nur ist das ein Erleichterungsprozeß, weil man sich doch leichter einfühlen kann, in einen anderen, der sich damit plagt, oder das und das macht. Das ist leichter zu verstehen und zu erklären, wenn man selber in dem Metier gearbeitet hat.

Aber, wo Sie herumschauen, das gibt es ja nicht.

Sierek: Das sehe ich heute auch so, daß jemand, sowie er halbwegs damit zurechtkommt, sofort anfängt, selbst das "Meisterwerk" schreiben zu wollen - wie das Kurt Schwertsik so scharfsinnig in seinem Interview psychologisch analysiert hat -, und daß dieser hochprofessionelle Schritt, zu sagen, ich kenne mich da aus, aber die Situation fordert, daß ich dieses Wissen nicht unmittelbar konkurrenzerzeugend umsetze, sondern daß ich mich dort einsetze, wo Not am Mann ist, oder wo es eben ja auch zu meinem Vorteil eine offene Stelle gibt, Sie sind für meine Begriffe da der Mediator-Pionier der Neuen Musik in Österreich.

Knessl: Ja, ich kann dem eigentlich garnicht widersprechen, weil diejenigen, die sonst auch noch die Möglichkeit gehabt hätten, haben es auf einem anderen Gebiet versucht. Nur Polnauer und Ratz sind ihrem Metier treu geblieben. Kurt Blaukopf hat sich ins Lehrfach zurückgezogen, in die Musiksoziologie. Friedrich Cerha und Roman Haubenstock-Ramati haben an der Hochschule für Musik Komposition unterrichtet. Diesen Sektor muß man ja auch abdecken. Auch Gottfried von Einem hat das gemacht. Egal wie man über ihn denkt, vom Handwerk versteht er etwas. Und dadurch spaltet sich das schon auf, weil die einen richten sich an den schöpferischen Musiker, indem sie Kompositionslehrer werden. Die anderen, die sich damit auskennen, vielleicht aber nicht so primär daran interessiert sind, dieses Sichauskennen auch geschrieben zu vermitteln, werden unter Umständen Professoren in Instrumentalfächern. Ernst Kovacic zum Beispiel, kann sich schon auch verbal mitteilen, aber er macht eben seine Geigenklasse, und das ist auch sehr wichtig, daß er das macht. Und dann gibt es eben den dritten Sektor, eben die Vermittlung, sozusagen an die Laien, oder an die Interessenten, oder diejenigen, die nicht dabei waren, oder diejenigen, die sich dafür eben allgemein interessieren, oder diejenigen, die man dafür gewinnen will, was auch immer. Aber alles drei kann man nicht machen. Cerha zum Beispiel kann sehr wohl Texte schreiben, aber er würde das nie überhand nehmen lassen, weil er sich primär entschlossen hat Komponist zu bleiben, und das ist auch in Ordnung so.

Sierek: Die ersten beiden "reihe"-Konzerte - kann man sagen - sind sehr wohlwollend aufgenommen worden, das war sehr gut besucht, aber es waren auch irgendwie Konzerte, noch im Rahmen der Konvention, was das Verhalten des Publikums und die Rezeption betrifft. Aber beim dritten Konzert, da sind Grenzen geborsten.

Knessl: Das war der Cage...

Sierek: Ja, aber das war nach Aussage von Schwertsik, Gruber und Lieben nicht als Skandal geplant, das war keine Skandalstrategie, aber ich habe doch gehört, daß die Leute sich vorbereitet haben darauf, daß es etwas außergewöhnliches wird.

Knessl: Ja, es war natürlich nicht, absolut nicht als Skandal geplant, sondern es war schlicht und einfach historisch zwingend geplant, daß die Phänomene Cage, Feldman, Brown, Cardew, usw. gespielt werden, weil sie existieren, obwohl sie eine völlig andere Ästhetik haben, und es war im Sinne der "reihe", daß man die Gegenwartsphänomene präsentiert, und es war daher ein ganz logischer und überhaupt nicht anderweitig spekulativer Prozeß, das einmal auch zu präsentieren, daß man sagt, wir spielen nicht nur Webern und Boulez und Stockhausen und Mono und Pousseur - das ist die eine Seite -, wir spielen jetzt auch Brown, und Cage, - und Feldman, der später gekommen ist, aber diese Richtung, wenn man so sagen will. Aber das mußte ja vorbereitet werden und geprobt werden. Und es ist ja in Wien damals so gewesen, und heute immer noch, daß ja nicht für zwei Minuten etwas geheim bleibt, und daß natürlich die Musiker, für die das ja auch etwas Neues war, erzählt haben - teils belustigt, teils aus Spaß - also, ich sitze da mitten in den Sitzreihen und habe ein Cello und habe aber auch noch ein Küchenhäferl und einen Metallstab oder sonstigendetwas dazu.. und so Zeug, und da spiele ich eben dann auch dies und jenes.

Sierek: Ich verstehe, die Musiker haben das natürlich dann in ihren Stammorchestern weitererzählt...

Knessl: Na ja natürlich, er wird es ja nicht im stillen Kämmerlein für sich behalten haben, und das hat sich dann herumgesprochen, natürlich auch zu dieser Gruppe von Leuten, die der "reihe" gegenüber von allem Anfang an mißtrauisch eingestellt waren, oder die das als mißliebig empfunden haben, oder als unsinnig. Das war ja zu Schönbergs Zeiten genauso, und den späten Beethoven hat auch niemand verstanden, und bei Brahms und Bruckner hat es das auch gegeben. Also kurz und gut, diese Gruppe war eigentlich schon präpariert und voreingenommen, und hat gesagt, naja, also das ist ein Skandal, und das ist ein Mord an der Musik, und dagegen muß man protestieren, ohne eine Probe gehört zu haben, und diese Leute sind eben dann bereits für einen Protest ausgerüstet hingekommen. Aber das war eine kleine Sache. Wenn Sie die Uraufführung von Monos "Intolleranza Suite" im Teatro la Fenice im Venedig der sechziger Jahre erlebt hätten, dagegen ist das allenfalls nur eine kleine Wallung gewesen.

Diese "Intolleranza" ist vergleichbar mit den beiden Skandalkonzerten von 1913, einmal das "Le Sacre du Printemps" in Paris, und dann in Wien das Konzert mit Webern, Berg und Schönberg, also wo sie sich da geprügelt haben. Geprügelt hat sich da niemand in dem "reihe"-Konzert. Es hat eben nur durch Trillerpfeifen, und Rasseln, und Buhrufen und Bravorufen, hat es eben akustische Auseinandersetzungen gegeben.

Sierek: Dann hat also das Publikum den Skandal vorbereitet?

Knessl: Man kann nicht sagen: Das Publikum, ein Teil des Publikums, da ist eine Gruppe extra deswegen hingekommen, um das zu machen. Und das ist ja bei solchen Ereignissen meistens so, daß eine Gruppe drinsitzt, die präpariert hinkommt. Das war bei der "Intolleranza" genauso. Es war das Hauptwerk von der Musikbiennale in Venedig, und die Musikbiennale ist die ganze Woche lang ausgefallen, weil die italienischen Orchester gestreikt haben. Die "Intolleranza" von Luigi Nono ist vom BBC-Orchester gespielt worden. Das heißt, die haben es durchgeführt, das war also für uns Journalisten - ich war der einzige aus Österreich dort - die Möglichkeit, in den letzten vier fünf Proben zu sitzen, weil es hat nichts anderes stattgefunden, und wir sind ständig in den Proben gesessen. Von der Aufführung her hätten Sie außer einem Skandalbericht, was alles passiert ist, vom Werk überhaupt nichts berichten können, obwohl es bis ans Ende eisern durchgespielt worden ist, aber zu hören war fast garnichts. Da hat es nur Sprechchöre, Radau, gegeben, Stinkbomben, Rauchbomben, und so weiter und so fort... Flugzettel, und alles, was man dazu braucht, hat dort stattgefunden. Und da war das "Neue Österreich" sehr generös damals. Sie haben mir eine ganze Lokalseite zur Verfügung gestellt, um über dieses Skandalereignis als Normalbericht zu schreiben, und auf der Kulturseite extra über das Werk als solches, losgelöst davon.

Sierek: Wenn man das von der publizistischen Seite her betrachtet, die Zeitungen haben für so skandalträchtige Dinge dann immer mehr Platz zur Verfügung, als für das in gewohnten Bahnen Verlaufende...

Knessl: Sie können auch nicht sagen "die Zeitungen", wenn Sie sich den heutigen Markt in Österreich anschauen, würde das höchstens "Der Standard" machen, vielleicht die "Salzburger Nachrichten", auch die Grazer "Kleine Zeitung". Aber dann ist nichts mehr.

Sierek: Gertraud Cerha hat sich doch mit den Einführungstexten der Programmhefte sehr bemüht, die Intentionen darzulegen, auch beim dritten "reihe"-Konzert. Und ich war eigentlich sehr ange-
tan, beim Studium dieser Texte, wie klar die Dinge beschrieben

werden, die sich da ereignen sollten. Aber weder das Publikum, oder der randalierende Teil des Publikums, noch diverse Journalisten haben Anstalten gezeigt, etwas davon aufzunehmen, bevor sie sich an eine Kritik der Werke gemacht haben. Aus dem Programmheft lassen sie sich nichts erklären..

Knessl: Ja und Nein. Es hängt immer davon ab, wer dortgesessen ist, und mit welchem Primärinteresse. Erstens ist es wirklich nicht jedermanns Sache, sich mit dieser Ästhetik von Cage auseinanderzusetzen oder auch nur peripher zu identifizieren, aber man muß sich damit befassen, und von dem Ansatz her, aufgrund dessen die Sache entstanden ist, von der Seite her. Zum Beispiel: Was geschieht mit einem Musiker, gibt es noch eine Koordination, kommt eine Sprache durch, oder hat das überhaupt nichts mehr mit dem Autor zu tun.. und so weiter, und so fort. Da kann ich nicht sagen, daß sich darum überhaupt niemand geschert hätte damals. Es hat auch damals diese zwei drei Leute publizistisch gegeben, die sich damit auseinandergesetzt haben. Ich war Gott sei Dank nicht allein. Und diese Reflexion darüber finden Sie dann auch entsprechend formuliert. Nur, die anderen haben eben - ich meine man kann das mit einem Federstrich als Humbug abtun, allenfalls als Belustigung, das ist je nach Temperament auch geschehen. Nur, Sie können nicht sagen, daß sich "Das Publikum" damit nicht beschäftigt hat, was im Programm entstanden ist. Es waren ja soundsoviele drin, die sich sehr dafür interessiert haben. Natürlich hat man sich zwischendurch darüber auch amüsiert, weil es ja eine völlig ungewohnte Situation damals war, mit der man konfrontiert wurde. Viel später - nein, nicht viel später - 1962 - "Apparitions" von Ligeti zum Beispiel, da hat es schon im Orchester einen Skandal gegeben, weil ein Schlagwerker im Mörser Glas zerstampfen mußte, als Geräuschkomponente, abgesehen davon, daß in "Aventures" auch Papier zerrissen wird, da haben sich schon die Musiker lustiggemacht. Hier waren das vorinformierte Musiker, durch Cerha und Schwertsik, sie haben es dann unter der Kenntnis der ästhetischen Prämisse eben gemacht, unbeirrt davon, was links und rechts von ihnen geschehen ist. Das war in Venedig genauso. Aber natürlich sind soundsoviele Leute höchstinteressiert dort herungesessen, um das auf sich einwirken zu lassen. Es ist auch nicht von allem Anfang gestört worden. Also eine ganze zeitlang ist es ja ungestört verlaufen. Es ist vielmehr erst nachher die ganze Geschichte losgegangen, dann hier und da zwischendurch auch ja, sicher. So wie das bei der Uraufführung in Berlin von Haubenstock-Ramatis "Amerika" war. Die haben auch nicht wirklich randaliert. Aber in Berlin sitzen sehr scharfzüngige Leute im Theater.

Das ist ein ziemlich ruhiges Stück, und wenn dann in die völlige Stille im Theater ein Berliner einen pointierten Witz laut hineinwirft, lacht das ganze Haus natürlich, und die Aufführung ist beim Teufel dadurch, wenn das vier- fünfmal passiert. Da brauchen Sie gar keinen Skandal mehr, die ganze Sache ist kaputt. Sierek: Diese erste Konzertserie zwischen 1959 und 1969 im Konzerthaus umfaßte vierzig Konzerte. Das hat dann abrupt geendet, dieser Konzerthaus-Kontakt, wegen Differenzen mit Peter Weiser bei der Programmgestaltung...

Knessl: Ja, vor allem wegen György Ligeti, der sozusagen eine Weigerung ausgesprochen hat, ich weiß nicht mehr aus welchen Gründen. Aber das hing alles damit zusammen. Er hat irgendeine, meines Erachtens berechnete Forderung gestellt - was es war, weiß ich nicht mehr -. Das wissen Cerha's besser als ich, da wurde sogar noch eine Pressekonferenz einberufen, das ging so hin und her. Da war einmal eine Störung drin, auch seitens der Cerha's, weil sie irgendwie mit dem Weg, oder mit der Argumentation, oder mit der Gangart, die Peter Weiser bevorzugt hat, oder eingeschlagen hat, nicht einverstanden sein konnten. Wir haben damals in den Zeitungen diese Dinge nicht noch geschürt, weil es nicht erkenntlich war, was es dann für Alternativen gibt. Also wir von der publizistischen Seite haben eher versucht, diese Welle zu kalmieren.

Sierek: Peter Weiser war in puncto Neue Musik auch immer engagiert, und auf meine Frage hin hat er mir erzählt, er habe damals eine unbedachte Äußerung getan, die die österreichischen Komponisten betrifft, das sei publiziert worden und den österreichischen Komponisten in die falsche Kehle gekommen. Jetzt haben Sie also Ligeti als emotionell am stärksten Angesprochenen angeführt. Weiser hat gesagt, er meine, es gäbe unter den österreichischen Komponisten keine Proselytenmacher, führende Köpfe, die eine polarisierte Anhängerschaft ausbilden. Das war auch nicht ihre Absicht. Es wurde bei dem Konflikt aus meiner Sicht, damals wie heute nicht geklärt, wer sich eine solche einseitig führende Persönlichkeit überhaupt noch vorstellen kann, während im Lauf der Nachkriegszeit immer offensichtlicher wurde, daß ein begründetes Wegsehen von abweichenden Lehrmeinungen seit Karl Schiske und dem Stimmungswechsel in Darmstadt mit Cage, Cardew, Wolff, Feldman u.a., nicht mehr aufrechtzuerhalten war.

Knessl: Ich weiß es wirklich nur rudimentär, denn das Haar in der Suppe, der aktuelle Anlaßpunkt, woran sich das entzündet

hat, hängt irgendwie mit Ligeti zusammen. Da bin ich ganz sicher. Weil das ging dann so weit: "Ligeti ausgebootet", und das war eine Empörung, und was weiß ich was noch. Am ehesten weiß das noch Gertraud Cerha.

Sierek: In gewissem Sinn war es sogar praktisch, im Sinn der Erhöhung der Auslandsaktivitäten, und mit der neuen Möglichkeit durch Dr. Otto Sertl im ORF-Sendesaal weiterzumachen.

Knessl: Ja, das ist von Sertl in den Rundfunk hinübergewonnen worden, nur, bis heute ist dieser große Sendesaal aus mir unbegreiflichen Gründen - und das liegt auch an dieser etwas wirklich nicht einsehbaren Werbestrategie des ORF, - der Sendesaal ist mehr oder weniger immer nur schwach besucht, oder unter einer Art Ausschluß der Öffentlichkeit. Da sitzen dreißig Leute in der PR-Abteilung am Küniglberg, und es wird eine blöde Fernsehserie hundertfach beworben, und - es muß ja nicht jedes Konzert ähnlich beworben werden. Aber es gibt soundsoviele darunter, wo - auch wenn man es international mißt - es sich lohnen würde, das zu investieren, was man für einen einzigen Fernsehabend investiert. Das sind eben nicht nur mehr Plakate, sondern auch mehr Einzelaussendungen. Aber das machen sie nicht. Das ist Hörfunk, das ist uninteressant. Das ist eh im Konzertsaal. Das ist ja kein Argument, zu sagen, "Ö1 hat sechs Prozent". Das ist garnicht so schlecht, wenn er sechs Prozent Hörer hat. Aber es ist doch blödsinnig gedacht, wenn man sagt: Die haben nur sechs Prozent, statt daß man sagt, jetzt hauen wir einmal eine Werbekampagne hinein, eine interne, die nicht mehr kostet. Ich muß nur jene Sachen weniger bewerben, die von selber gehen. Vielleicht bekommen wir ein halbes Prozent dazu, oder eines. Mein, sie sagen, sechs Prozent brauchen wir überhaupt nicht zu bewerben.

Sierek: Na ja, das ist die Eigendynamik der publizistischen Grundsätze, also Nachrichtenwerte etc. Hier sind Sie wieder, trotzdem Sie als Mustermediator hier gelten können, dagegen typisch avantgardistisch eingestellt, indem Sie die Neue Musik mit antiproportionalen Eingriffen fördern würden. Ich erkenne darin eine selten anzutreffende Gewandtheit im Denken.

Knessl: Muß ich ja, es geschieht ja woanders sporadisch, auch nicht so konsequent. Das ist klar. Aber immerhin, sie setzen hie und da die Hebel dort an, das muß man einmal riskieren. Es ist ja kein großes Risiko, bekommt man eben ein paar ablehnende Briefe.

Sierek: Es ist eben auch meine Vermutung, daß es zur Strategie des Populären dazugehört. Zum Beispiel die eher billigen Unterhaltungen sind sehr stark darauf angewiesen, daß ihnen aus dem

innovativeren Bereich keine Konkurrenz erwächst. Und zur Förderung der anspruchsloseren Bedürfnisse gehört daher ganz dringend die Außerachtlassung des anspruchsvolleren Umfeldes.

Knessl: Und dann ist es ja so, man sieht das ja, wenn man es probiert durch irgendeine Mischung, daß für "die Leute" unter Anführungszeichen garnicht alles so uninteressant ist. Schauen Sie zum Beispiel die letzte "Lange Nacht der Neuen Klänge" an, die ich durch die IGNM veranstaltet habe, mit dem Schwerpunkt von den vier Orchesterstücken die uraufgeführt worden sind, und ich habe mir gedacht: Was mache ich? Ich versuche etwas anderes. Ich muß einmal mit Matthias Rüegg vom "Vienna Art Orchestra" reden, ob er in seinem Bereich, dem Avantgarde-Jazz, wiedereinmal etwas Neues macht, eine Uraufführung. Er hat es gemacht. Ich habe es zum Schluß hinten angesetzt, weil das Matthias Rüegg-Publikum kommt in der Nacht, die sind es gewöhnt. Dann haben wir noch den Jazz-Pianisten Uli Scherer vorn angesetzt, und dazwischen eine Performance, und es war tatsächlich so, daß wir noch nie so viele Hörer hatten, bei der "Langen Nacht", aber daß das eindeutige Rüegg-Publikum nicht erst um 22:30 Uhr gekommen ist, sondern sie waren vor Acht da, und haben sich das Orchesterkonzert mitangehört, und da blieben welche hängen. Sie haben auch darüber debattiert in den Pausen, man hat es ja gehört, daß sie sich darüber unterhalten: naja das ja, und das nein..und ja das ist interessant. Aber das ist das System, das in Donaueschingen schon lange gepflegt wird. Sie haben am Samstag immer eine Jazzsession drinnen, mittendrinnen. Davor ist etwas anderes, und danach ist etwas anderes. Am Samstag Abend ist der Jazz. Da gehen die Jazz-Leute nicht nur in den Jazz. Sie kommen schon am Samstag Vormittag, hören sich den Samstag an, müssen sowieso dort über Nacht bleiben, und hören sich dann den Sonntag auch noch an. Das ist ja zwar eine Art Sandwich-Taktik, aber in solchen Fällen geht sie dann schon auf.

Sierek: Das geht auf, weil also beides moderne Richtungen sind, mit Repertoirestücken geht das nicht immer gut.

Knessl: Selten, da muß man ein Glück haben.

Sierek: Die Auslandsaktivitäten der "reihe", um wieder zu unserem Thema zurückzukommen, haben ab 1971 wieder abgenommen. 1977 wurden noch unter Peter Weiser die "Spiegel I-VII" von Friedrich Cerha komplett aufgeführt, und es hat unter dem neuen Generalsekretär Dr. Hans Landesmann eine neue Periode der "reihe"-Konzerte im Wiener Konzerthaus begonnen, die sich bis in die Saison 1983/84 fortgesetzt hat.

Knessl: Das war die "reihe" mit "Wege zur Neuen Musik". Das war eine didaktische Angelegenheit, weil vorher immer Einführungs= vorträge stattgefunden haben. Das ist wieder sehr gut angelau= fen, auch beim Publikum. Das war zu dem Zeitpunkt wichtig, weil damals ist schon wieder etliches in Vergessenheit geraten, was Ende der fünfziger Jahre, Anfang der sechziger Jahre noch selbst= verständlich war, und auch von den Leuten im Konnex ihrer Gegen= wart empfunden wurde, das gehört zu mir, das ist heute geschehen, das möchte ich mir anhören. Und das ist schon damals wieder et= was verschüttet gewesen, das heißt, man hat wieder einen neuen Interessentenkreis aufbauen müssen. Und das Interessante ist, daß gerade zu diesen "Wegen zur Neuen Musik" ein Teil des alten Stammpublikums wiedergekommen ist. Es waren schon andere auch, aber der Saal war voll. Da war der Mozartsaal wirklich voll.

Sierek: Daß das dann 1982 geendet hat, hatte sehr profane Grün= de, die meisten Stammusiker der ersten Stunde sind ins Pensions= alter gekommen.

Knessl: Ja, die "reihe" ist schon damals das älteste Ensemble für Neue Musik gewesen.

Sierek: Dann haben Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber die Organisation in die Hand genommen, unter dem Titel "DIE NEUE REIHE". Aber Heinz Karl Gruber hat mir davon erzählt, daß in kürzester Zeit sich durch die abwechslungsreiche offene Pro= grammlinie, das Publikum wieder zerstreut hat. Die Einführungs= vorträge sind weggefallen, und mit der bunten Zusammenstellung des Programmes, konnte sich keine Gruppenidentität unter den Zu= hörern bilden. Das ist zwar offen, aber es bietet keine Gebor= genheit. Dadurch war aber auch diese Schönberg-Webern Linie un= terbrochen, die von der "reihe" früher immer gepflegt wurde...

Knessl: Diese ist aber vor zwei Jahren mit den sechs Konzerten im Museum des 20. Jh. wiederaufgenommen worden, die ja unter der Patronanz der "reihe", und Unterstützung der IGMM verwirklicht worden sind.

Sierek: Sie ist also wiederaufgenommen worden. Die "reihe" fungiert seit 1984 bis zum heutigen Tag als Verein unter der Präsidentschaft von Heinz Karl Gruber. Das habe ich alles erst in letzter Zeit erfahren.

Knessl: Ja, und die "reihe" war ja früher gar kein Verein. Sie hat aus unwahrscheinlichen Gründen - was das Ministerium sonst nie macht - auf den Namen Cerha hin eine Subvention bekommen.

Ich kann schon einreichen, als Komponist, für meine Sache. Ich kann sagen, ich habe ein Projekt, ich mache drei Stücke, diese werden am soundsovielten, dort und dort aufgeführt, und dafür will ich Geld. Das geht.

Sierek: Dann danke ich Ihnen, daß Sie sich die Zeit genommen haben, um mir ein Interview zu geben. Ich glaube es ist ein gutes Interview geworden, das meine Dissertation sehr bereichern wird. Ich wünsche Ihnen noch alles Gute für all Ihre zahlreichen Unternehmungen, die Ihnen auch alle bestens gelingen mögen.

Knessl: Ich danke Ihnen auch, ich wünsche Ihnen auch alles Gute für Ihre Arbeit. Ich bin froh, wenn das jemand macht, solange man noch die Leute bei der Hand hat. Es ist ja leider verabsäumt worden eine Dissertation über Josef Polnauer zu machen. Er war der letzte Zeuge, der sich auch noch verbal mitteilen konnte, der Schönberg bei seinem "Verein für musikalische Privataufführungen" vertreten hat, wenn dieser keine Zeit hatte, und ein paar Schüler von Webern aushilfsweise unterrichtet hat, außerdem. Polnauer hat ja hier in Wien gerade noch seine Kenntnisse über die Schönberginterpretation an Friedrich Cerha vermittelt. Cerha hat jetzt dieses Wissen, vermittelt durch Polnauer.

Sierek: Danke für das Gespräch.

Kont: Über die Zeit von 1945 bis 1952 - das ist nämlich bei mir ein Einschnitt, da war ich dann in Paris bei Olivier Messiaen - gibt es einen Artikel, wo diese Zeit mit dem ganzen Umfeld, und wie das Wiener Leben damals war, das Musikleben und überhaupt das Kunstleben, ziemlich genau beschrieben ist. Das sind die "protokolle 75/2" im Verlag Jugend & Volk erschienen. Hrsg. Otto Breicha, in Zusammenhang mit dem Museum des 20. Jahrhunderts Wien.

Mun ist es so, diese Zeit kann man noch nicht als einen Vorläufer der "reihe" ansehen. Da war von einer "reihe" keine Idee, Friedrich Cerha war hauptsächlich als Geiger bekannt und hat alle meine Sachen gespielt, das steht auch da drinnen, und wo wir das gemacht haben. - <"Ich weiß nicht mehr, ob es Boeckl war, der mich mit Fritz und Marianne Wotruba bekannt machte. Marianne war eine furiose Veranstalterin aus leidenschaftlicher Liebe zur Kunst. Für sie und mit ihr zusammen organisierte ich an den merkwürdigsten Örtlichkeiten (Kellerräumen von Buchhandlungen und Modesalons etc.) Konzerte neuer Musik. Ich setzte wieder Gerhard Rühm ein und einige Neuentdeckungen: Paul Badura Skoda und, wenn ich nicht irre, Alexander Jenner und Alfred Brendel, sowie den Geiger Friedrich Cerha, heute ein international anerkannter Dirigent und Komponist. Obwohl er damals bereits selbst komponierte, setzte er sich ohne Aufhebens für Anderes ein. Wir spielten zusammen meine verschiedenen Violinstücke bei Ausstellungseröffnungen, im Dom-Cafe, im Strohkoffer, dem Kellerlokal des Art-Club. Diese Zeit ist in der kleinen Suite 'Strohkoffer' festgehalten, die ich damals für Cerha schrieb und die ihm gewidmet ist." (Zitat aus dem oben angeführten Buch, Seite 29.) > - Dann ist ein Einschnitt 1952, das ist nur so als Pointe gesagt, als ich aus Paris zurückgekommen bin, und alles war anders, und ich war vergessen. Also es hat dann eigentlich der nächste und wichtigere Abschnitt bei mir begonnen. 1952 hat dann mehr die Karriere mit größeren Werken, und mit den Opern usw. begonnen, auch mehr Auslandsaktivitäten, während die Zeit davor mehr auf Wien bezogen war. In dieser ersten Zeit - es ist in meinem Aufsatz zwar erwähnt, aber nicht so ausführlich - ist sehr wesentlich, daß ich beim Art Club die Musik organisiert habe. Und ich habe dann auch andere, hauptsächlich jüngere Kollegen - mit Cerha bin ich gleich hingekommen, weil er meine Sachen gespielt hat - wie auch Gerhard Lampersberg, Gerhard Rühm und Ernst Kölz zugezogen, und wir haben dann die Konzerte beim Art Club gemacht. Das ist später sogar ziemlich viel behandelt worden. Es hat dann im Konzerthaus eine Reihe gegeben: "Treffpunkt Art Club", wo Cerha's das wiederum aufgerollt haben.

Auch das kann man noch nicht als unmittelbaren Vorläufer der "reihe" anschauen, aber es ist interessant für das gesamte Musikleben in Wien. 1954 habe ich am Volkstheater eine sehr umfangreiche Musik zur "Lysistrata" von Aristophanes gemacht. Das wurde mit zwei Orchestern auf der Bühne realisiert, also sehr aufwendig. Bei dem einen Orchester waren Blechbläser, bei dem anderen Holzbläser, und jeweils ein Klavier. Und von einem Klavier aus habe ich die ganze Sache geleitet, und neben mir ist ein ganz blutjunger Hornist gesessen, das war Kurt Schwertsik. Ihn kenne ich also seit damals und bin mit ihm gut befreundet, und er hat ja dann zusammen mit Friedrich Cerha die "reihe" gegründet. Ich war also weiterhin in Kontakt. An der "reihe" selber war ich nur insofern beteiligt, als sie Aufführungen von mir gemacht hat. Aber ich war nicht ganz die von ihr vertretene Richtung. Ich bin mit Cerha auch eine zeitlang sogar außer Kontakt geraten, weil er dann doch sehr auf die Darmstädter und Donaueschinger Richtung eingeschwenkt ist, während ich sogar ans Kölner Studio für elektronische Musik zu gehen, abgelehnt habe. Da war ideologisch, oder ästhetisch wenn Sie wollen, ein gewisser Gegensatz. Das ist längst vorbei, weil die Zeit von Darmstadt ist auch vorbei, es hat sich alles überlebt, und jetzt sind wir wiederum so situiert, daß jeder seine eigene Musik schreibt.

Das ist es im großen und ganzen. Sie wollten wissen, wie ich überhaupt zur Musik gekommen bin. Na ja, das hat sich vor dem Krieg abgespielt. Ich habe eigentlich zuerst gedacht, daß ich Maler werde, weil ich habe vor allem viel gezeichnet, aber auch gemalt, und bin dann eigentlich erst später zur Musik gekommen. Meine Eltern haben mich zwar Klavierspielen lernen lassen. Das war aber ein Graus, weil ich mich mit der Klavierlehrerin überhaupt nicht verstanden habe. Sie hat mir immer nur auf die Finger geklopft mit einem Lineal, wenn ich falsch gespielt habe. Und so habe ich dann endlich bei meiner Mutter erreicht, daß ich von dort weggehen konnte. Aber von da an habe ich dann ununterbrochen auswendig am Klavier gespielt, alles was ich im Radio gehört habe, also Lehar und so weiter, und da hat sich das dann entwickelt, daß ich auch so eigene Einfälle gespielt habe, so mit vierzehn fünfzehn Jahren. Da war ich fünfzehn, da hatte ich einen Schulkameraden, den ich sehr bewundert habe, denn er hat nicht nur, wie alle anderen in der Klasse auch, Gedichte gemacht, sondern er hat auch Dramen geschrieben, er hat in Öl gemalt, während die anderen höchstens mit Wasserfarben gemalt haben, und, - und das war völlig einmalig - er hat auch komponiert. Und er hat seiner Mutter einen Marsch zum

Geburtstag komponiert. Und da habe ich mir gesagt, das ist eine gute Idee. Auf diese Art kann ich auch ein schönes Geburtstagsgeschenk machen, und ich habe meiner Mutter zum Geburtstag einen Walzer komponiert, mein op.1, es ist aber auch mein einziges Opus, weil seitdem habe ich nie mehr etwas mit Opuszahlen bezeichnet. Und das war der Anfang, und da ist es dann dauernd so weitergegangen. Also es waren dauernd Einfälle, zunächst mehr in die Richtung der Unterhaltungsmusik. Das hat sich dann aber bald geändert, und ich habe dann mit siebzehn oder achtzehn Jahren schon symphonische Entwürfe gemacht, die ich damals aber noch nicht ausführen konnte, die ich aber teilweise heute, in meinen späten Jahren, erst ausgeführt habe, in veränderter Form natürlich, aber immerhin auf der Grundlage von damaligen Skizzen. So war es also dann doch klar, daß ich Musik mache. Da jeder gesagt hat, vom Komponieren könne man nicht leben, wollte ich Kapellmeister werden, habe dann auch Violine gelernt, mit sehr gutem Erfolg, bei einer Lehrerin, mit der ich mich sehr gut verstanden habe. Dann ist der politische Umbruch gekommen und mein Vater, der verdächtig war, ist von der Gestapo geholt worden, und wir hatten nichts mehr zum Leben, und so mußte ich als Handelsangestellter zu Siemens & Halske gehen, und dann nach einiger Zeit, als mein Vater wieder freigekommen ist, bin ich ins Konservatorium eingetreten, also das heißt, was jetzt als Konservatorium bezeichnet wird, die damalige Musikschule der Stadt Wien, während vorher, für den Violinunterricht, war ich im neuen Wiener Konservatorium, das es dann ab dem Umbruch natürlich nicht mehr gegeben hat. Ich habe aber dort, nicht allzu lang, aber doch, studieren können, hauptsächlich Klavier und Violine. Vom Militär habe ich einmal Aufschub bekommen, bin dann aber doch eingezogen worden und war also dann sechs Jahre lang im Krieg und anschließend in Gefangenschaft. Ich bin 1920 geboren, und das war 1940. Ich war in Rußland, auf dem Balkan, und an allen möglichen Orten, und habe unglaubliche Mengen von Skizzen gesammelt, konnte damals aber natürlich nichts ausführen. Dann bin ich zurückgekommen und in die damalige Akademie eingetreten, das war im Herbst 1945. Ich habe da Kapellmeisterschule und Komposition und alles mögliche gemacht, und dadurch, daß ich noch aus dem Konservatorium her Josef Lechthaler gekannt und geschätzt habe, bin ich zu ihm gegangen, und ich habe ihm gesagt, ich bin jetzt fünfundzwanzig Jahre vorbei, und ich kann da nicht noch so ein endloses Studium machen. Und er hat mich privat zu sich genommen, ohne Bezahlung, und dadurch habe ich das Kompositionsstudium in drei Jahren machen können.

Die Kapellmeisterschule war damals ohnehin nur zwei Jahre, diese habe ich gleich mit Auszeichnung abgeschlossen. Mit dem Kompositionsstudium ist es auch sehr gut weitergegangen. Ich habe dann also gleich im ersten Sommer 1946 einen ganzen Schwung, diesmal jetzt ausgeführte Kompositionen, gemacht, hauptsächlich Kammermusiksachen. Orchester ist dann erst später gekommen, ich habe Lechthaler dann auch mein erstes Bläserquartett gewidmet, welches als Schlüsselwerk für meine spätere Entwicklung schon ganz bezeichnend war. Und ich habe dann insoferne große Schwierigkeiten gehabt bei der Reifeprüfung in Komposition, als Josef Marx Vorsitzender der Prüfungskommission war. Er hat Lechthaler gehaßt wie die Pest und hat alle seine Schüler durchfallen lassen. Das war 1948. Dazu ist noch gekommen, daß ich die unglaubliche Frechheit besessen habe, daß Friedrich Wildgans zur Reifeprüfung gekommen ist und meine Klarinettensonate gespielt hat. Da war Marx so empört, weil Wildgans war immerhin schon sehr renommiert, daß mich Marx durchfallen hat lassen. Ich habe die Prüfung im darauffolgenden Herbst natürlich wiederholt, und da war Marx nicht dabei, und da wurde ich garnicht erst gefragt, sondern habe vor dem anderen Kollegium - die mich alle gekannt haben - sofort bestanden. Nun gut, was da jetzt passiert ist in Wien, brauche ich nicht so ausführlich zu erzählen, weil das steht schon in meinem Artikel der protokolle 75: "Die heißen Tage von Wien". Dann bin ich auch schon in dieser Zeit zum Art Club gestoßen und habe also dort die Musik gemacht, und dadurch war ich dann auch mit den anderen - mit den jüngeren - Leuten in Kontakt, die ich zum Teil also sozusagen entdeckt habe, wie Gerhard Rühm und Ernst Kölz. Friedrich Cerha habe ich nicht so sehr entdeckt, sondern ich habe damals mit Marianne Motruba Konzerte in verschiedenen Modesalons veranstaltet, und da haben wir verschiedene später bekannte - wie Paul Badura Skoda auch - Persönlichkeiten entdeckt, und so auch Friedrich Cerha, aber als Geiger. Und wir waren also dann, weil er sich wirklich so angenommen hat, und ohne daß man ihn da irgendwie bereden hat müssen, immer bereit war, die Sachen zu spielen, haben wir uns natürlich enger zusammengeschlossen. Und da habe ich ihn also auch zu Friedrich Wildgans gebracht, und so ist er zur IGNM gekommen, und das war also irgendwie die Vorbereitung - er war ja später auch selber Präsident der IGNM - und das ist natürlich dann schon eine echte Vorbereitung der "reihe", diese IGNM-Tätigkeit. Er hat für die IGNM zum Beispiel die Phantasie von Schönberg gespielt, und andere schwere Sachen, und ist dadurch stark in die IGNM hineingewachsen. Rühm und Kölz habe ich auch

zu Wildgans gebracht, aber da bin ich abgeblitzt, weil diese hat er für nichtsnutzige Dilettanten gehalten, und er hat mir einen denkwürdigen Brief geschrieben, daß ich mich also nie mehr mit solchen Leuten bei ihm blicken lassen soll.^(A005) Also das sind nur ein paar Einzelheiten aus dieser Zeit. Dann habe ich in dieser Zeit.. ich war nicht materiell so gut gesegnet, mein Vater war dann schon alt, das Geschäft hat sich vom Krieg nicht mehr erholt und ist dahingesiecht, also ich habe Geld verdienen müssen. Und zu diesem Zweck habe ich also sehr viele Bühnenmusiken und Filmmusiken gemacht, wobei mir die Bühnenmusiken keine Herzensangelegenheiten waren, sondern mehr eine Verdienstmöglichkeit, während mich die Filmmusiken interessiert haben, weil ich mit Kurt Steinwendner, der ein Schulkollege von mir war - Curt Stenvert hat er sich später genannt -, eine Möglichkeit gesehen habe, etwas Neues zu machen. Wir haben also den ersten Experimentalfilm in Österreich nach dem Krieg gemacht, und dann einige auch abendfüllende Spielfilme, die also ganz von dem damals in Österreich üblichen Heimatklichee abgewichen sind, und wir haben den italienischen Neoverismus auf Österreich zu übertragen versucht.

Sierek: Hatten Sie irgendwelche musikalischen Vorbilder?

Kont: Vorbilder? Ich habe wiegesagt vor dem Krieg - meine Eltern waren nicht so musikalisch...

Sierek: Was haben Ihre Eltern von Beruf gemacht?

Kont: Mein Vater hat ein kleines Geschäft für Bäckereimaschinen und Bäckereieinrichtungen gehabt. Aber es war so ein Einmann-Geschäft, er ist selbst zu den Bäckern aufs Land gefahren. Das war ein ganz kleines Geschäft, das bis Anfang der 30er-Jahre ganz gut gegangen ist. Meine Mutter war Hausfrau.

Sierek: Wieso ist Ihr Vater verhaftet worden?

Kont: Er war wahrscheinlich auf einer Liste als Gegner vermerkt.

Sierek: Und wann war das?

Kont: 1938, gleich nach dem Umbruch. Aber da keine konkrete Tätigkeit gefunden wurde, ist er wieder herausgekommen. Bis dahin war er am Morzin Platz bei der Gestapo.

Die ganze Familie war ein verbissener Gegner, und mein Vater ist vielleicht angezeigt worden.

Musikalisches Vorbild war mir zunächst Lehar, dann Beethoven, dann Mozart, und nach dem Krieg habe ich ein Privatseminar bei Josef Polnauer, einem Schönberg-Mitarbeiter, gemacht, wo ich also sehr gründlich die Analyse der Klassiker betrieben habe, und mich nur selbst dann ganz anders weiterentwickelt habe, aber immerhin, da haben sich dann meine Vorstellungen ein bißchen geändert. Ich habe bei Mozart dann auch die Schwächen gesehen, durch die Analyse.

Dann war es doch die klassische Moderne, wobei mich Schönberg weniger angesprochen hat, als Berg. Und meine Richtung war also mehr Strawinsky, während meine Kollegen wie etwa Karl Heinz Füssl, der ein guter Freund von mir war, sowohl Strawinsky als auch Schönberg als Vorbilder hatten. Ich habe eher Strawinsky und die Franzosen, zum Beispiel Darius Milhaud, geschätzt, nur habe ich schon 1946 ein bißchen wie Milhaud geschrieben, und da habe ich Milhaud noch garnicht gekannt, weil im Krieg war davon nichts da. Ich habe nur einiges von Strawinsky, Schönberg und Weill kennengelernt, bevor ich zum Militär gekommen bin, in der Ausstellung "Entartete Kunst und Entartete Musik". Ich glaube 1939 ist sie nach Wien gekommen, und sie war eine Woche lang da, und ich war jeden Tag dort und habe alles angehört. Das waren also meine ersten richtigen Begegnungen mit Neuer Musik. Und alles hat mich beeindruckt. Man kann eigentlich nicht von Vorbildern sprechen, sondern ich habe es einfach aufgenommen und für mich verarbeitet. Ich habe dann 1946 eigentlich schon - und vor allem dann 1947 mit dem schon erwähnten Bläserquartett - meine eigene Schreibweise gehabt, die ich dann später sehr weiterentwickelt habe in den späteren Jahren, und die also von den Cerha's - mehr noch von ihnen als von mir - jetzt sehr als Vorläufer der Minimal-Music reklamiert wird. Ich habe dann meine eigene Tonalität weiterentwickelt, habe auch eine Zwölfton-Phase mitgemacht - aber nie in Reihentechnik, sondern nach meiner eigenen Methode - und habe dann konsequent das, was ich die neue oder dritte Tonalität nenne, entwickelt, so wie sie in meinem Buch darüber, dem "Antianorganikum" beschrieben wird. Das war dann hauptsächlich meine spätere Entwicklung, die mit der "reihe" dann aber eigentlich wenig zutun hat.

Sierek: Also da haben Sie in einem ganzen Buch Ihre kompositorische Linie dargelegt.

Kont: Ja, es ist ganz frei und locker geschrieben, Sie werden es bestimmt gut verstehen.

Jetzt muß ich Sie im weiteren bitten, mir detaillierte Fragen zu stellen, weil der Umriss mit dem vorhin Gesagten, und mit Unterstützung der Literatur, damit gegeben ist.

Sierek: Gehen wir vielleicht noch weiter in die Kindheit zurück, wie hat der Alltag eines vier- bis fünfjährigen Paul Kont ausgesehen, haben Sie in Wien gelebt?

Kont: Meine Biographie, die sich gerade in Fertigstellung befindet, beginnt mit folgenden Worten:

"Wäre meine Mutter nicht nach Wien in die Klinik gegangen, wäre ich Niederösterreicher, denn meine Eltern lebten damals in Fischamend.

Da hatte mein Vater noch nicht sein Geschäft gehabt, sondern da war eine Flugzeugfabrik, beziehungsweise es sind nach dem ersten Weltkrieg die Flugzeuge unter dem Diktat der Westmächte für zivile Zwecke umgearbeitet worden. Und da gibt es eine Laudatio von Alfred Uhl, die er zu meinen Preisverleihungen immer gehalten hat: "Was Paul Kont mit Schubert unbedingt gemeinsam hat, ist, daß Beide im 9. Bezirk geboren sind". Ja, da fällt mir ein, weil Sie vorhin nach musikalischen Vorbildern gefragt haben, mein Lieblingskomponist, nachdem sich das gewandelt hat von Mozart zu Haydn, und weiter zur Moderne, ist also jetzt schon seit Jahrzehnten als absolutes Leitbild Schubert. Ich bin also so wie Ernst Krenek, der mit Schönberg gestritten hat, ob Beethoven oder Schubert der wichtigere ist, wobei Krenek gesagt hat, natürlich Schubert, obwohl ich das nicht so formulieren würde, denn das hat andere Gründe, warum Schubert mir so lieb ist, aber diese Entscheidung ist mir immerhin das liebste von Krenek!

Im Alter von zwei Jahren sind wir schon nach Wien gezogen. Mit sechs Jahren bin ich zur Volksschule gegangen, das war sehr erfolgreich. Ich war der Lieblingsschüler meines Lehrers, und er hat dadurch auch Kontakt mit meinen Eltern gehabt. Wir haben uns auch am Land getroffen. Der Lehrer hatte eine Tochter, sie war ein Jahr älter, sie war sieben Jahre, und ich war sechs Jahre alt, und da haben sie gefragt, ob sie - Irene hat sie geheißen - ob sie mich heiraten würde. Da hat sie gesagt ja, aber der Paul muß Lehrer werden. Also das waren so Kindereien damals, an die ich mich gerade erinnere. Also in der Schule ging es sehr gut. Ich kann mich erinnern, es hat da eine Zeitung gegeben: "Der Tag", und die haben wir gelesen, und sie hat eine Kinderbeilage gehabt, die hat "Das Tagerl" geheißen, und da wurden immer so Preisausschreiben gemacht, und da war einmal ein Rätsel dabei, was da alles falsch wäre, also Napoleon in Kärnten, und Bananen und Kokosnüsse und lauter so unmögliche Sachen, und ich habe das in Gedichtform beantwortet - wobei mir mein Vater tatkräftig geholfen hat -. Da war so ein Vers: "Kokos und Bananen hast Du dort bemerken <bemerkt>, das waren sicher nur Kürbis und Gurken." Das hat den ersten Preis gewonnen, das war ein wunderbarer riesiger Zauberkasten mit allerhand Zauberkunststücken, und ich bin dann mit meiner Mutter hin in die Redaktion, und die haben mich - diesen blöden Knaben - verdächtig gemustert, daß ich das Gedicht da gemacht haben soll. Aber immerhin, ich habe den Preis bekommen, und in der Schule wurde das sehr akklamiert. Das sind so ein paar Kleinigkeiten aus meiner Kindheit, aber sonst weiß ich nicht sehr viel, eher aus der Mittelschulzeit, da ist mir natürlich alles schon sehr viel bewußter gewesen.

Ich kann mich noch sehr deutlich erinnern, da bin ich noch in die Klavierstunde gegangen. Von meinem zehnten bis zu meinem vierzehnten Lebensjahr habe ich diese Qual bei dieser Klavierlehrerin ausgehalten. Und im Jahr 1934 bin ich zur Klavierstunde gegangen, wir haben in Floridsdorf gewohnt, und da bin ich so durch eine enge Gasse, und dann beim Gemeindebau vorbeigegangen, und da sind hinter jeder Säule von den Arkaden so Schutzbündler gestanden mit der Gewehrpyramide, und ich bin da auf den freien Kinzerplatz hinausgegangen, und der eine Schutzbündler hat gesagt: "Na Du Kleiner, hast Du gar keine Angst da? Ich würde lieber zuhause bleiben." Ich bin trotzdem weitergegangen in die Klavierstunde, und wie ich zurückgegangen bin, da haben an der Kreuzung schon die Schüsse gepfiffen um meinen Kopf. Das ist auch ein markantes Erlebnis aus dem Februar 1934. Und ich bin auch in das Floridsdorfer Realgymnasium gegangen, und da waren lauter so wilde Buben, die haben mich verdroschen, und das war eine ziemlich unerfreuliche Zeit, und die wurde dann durch ein Ereignis abgelöst, das auch für die damalige Zeit charakteristisch war, das war dann in der fünften Klasse im Jahr 1935. Unser Deutschlehrer war ein verbissener Vaterländischer Frontler, der Professor Tschulik, der Vater des jetzigen Zeitungsjournalisten Norbert Tschulik. Und der hat uns einen Vaterländischen Aufsatz aufgegeben. Mein Freund und ich, wir haben darauf irgendetwas gesagt wie "ojegerl" oder so ähnlich, nicht weil wir so antivaterländisch waren, sondern da war ich noch eher blöd und nicht politisch eingestellt, obwohl mein Vater sozialdemokratisch eingestellt war. Aber ich habe nur so diese Bemerkung gemacht.

Sierek: Spürt man da, wenn einem jemand etwas einreden will oder so, und da sträubt man sich?

Kont: Ja irgendwie sträubt sich das. Mein Freund, das war Hans Aurenhammer, der spätere Direktor der österreichischen Galerie, Hofrat Aurenhammer - Hofrat war er damals natürlich noch nicht - und er hat irgendwie - ich weiß nicht wieso meine Sache schwerer beurteilt wurde - also er hat jedenfalls... da waren Lehrerkonferenzen wegen dieses Vorfalles... er hat acht Stunden Karzer bekommen, wurde so schikaniert, mußte die Klasse wiederholen, und ich wurde überhaupt suspendiert. Also das war für mich eine wahnsinnige Hetz, weil es war Frühjahr, noch zwei oder drei Monate bis zum Schulschluß, und das war eine herrliche Zeit. Ich habe Schulfrei gehabt, bin jeden Vormittag mit dem Rad zur Schule

gefahren. Hinten am Zaun, während der Pause, sind die anderen im Schulhof gewesen, haben mich jubelnd begrüßt und gefeiert, durch den Zaun hindurch. Und mein Vater ist mit mir im Realgymnasium des achten Bezirks, das denselben Kurs gehabt hat, zu dem Direktor hingegangen, und hat ihm das alles erzählt, und hat zunächst auch eine Beschwerde gegen meinen Ausschluß eingebracht. Und das hat solche Sympathie erregt, bei diesem Direktor des RG 8, ich weiß nicht ob er ein Nazi war, oder aus welchem Grund ihm das so gefallen hat, jedenfalls wurde ich ins RG 8 aufgenommen, ohne Übertrittsprüfung, ohne Wiederholung, und habe eine herrliche Zeit erlebt. Weil das RG 8 war eine wunderbare Schule. Sie war gemischt, also Burschen und Mädchen zusammen, und es waren eine Menge Juden, mit denen ich sehr befreundet war, und von denen ich sehr viel profitiert habe, weil sie waren alle sehr geistreich und haben also allerhand gewußt, und ich habe sehr viel gelernt von ihnen. Und wunderbare Lehrer haben wir gehabt, einen herrlichen Lateinlehrer, mit dem wir dann noch Jahrzehnte in Kontakt waren. Die ganze Klasse trifft sich immer noch, auch heute noch. Also es ist sehr gut für mich ausgegangen, und ich habe dann noch eine Notmatura gemacht, weil dann war der Umbruch in März, als ich in der achten Klasse war, und ich habe also eine freiwillige schriftlich Maturaarbeit über Heinrich Heine gehabt, und mein Deutschlehrer, das war jetzt natürlich nicht mehr Tschulik, sondern ein sehr netter gescheiter Lehrer, der mich auch sehr geschätzt hat, weil ich in Deutsch sehr gut war und immer die besten Aufsätze geschrieben habe. Er hat also stillschweigend, also schon mit meinem Einverständnis, diese Heine-Arbeit verschwinden lassen, weil die wäre nicht sehr hilfreich gewesen, jetzt unter den Nazis, und so haben wir also schon viel früher dann die Matura gemacht, und insoferne war es wunderbar. Nur, dann war die schöne Zeit abrupt zu Ende. Also das war dann der Abschluß der Kindheit.

Sierek: Ich kann mir diesen Umschwung nicht vorstellen. Ich habe schon einiges gehört und interessiere mich auch sehr für das Thema, aber diese Zeit zwischen 1934 und 1938 ist schwer zu verstehen. Wie kündigt sich so etwas an?

Kont: Es war sehr verschieden. Ich bin dann doch natürlich schon reifer geworden und habe also schon vor 1938 einen unglaublichen Haß auf Hitler gehabt. Das war sonst bei vielen natürlich nicht der Fall. Es hat natürlich in Österreich dann schon viele Nazis gegeben. Aber unter der Jugend war es nicht so militant. Man hat eben - die Nazis haben weiße Strümpfe getragen, aber ansonsten sind sie mit den Juden in einer Klasse zusammengesessen und waren gute Freunde -.., also nicht nur ich, der ich sowieso kein

Nazi war, der von vornherein auf der anderen Seite war. Aber auch diejenigen, die da so irgendwie die Parolen gehört haben und da mitgemacht haben - man hat sich allgemein gut verstanden. Es war eine unbeschwerte Jugend. Man hat ja nicht so sehr gelitten darunter, daß es schon Arbeitslosigkeit gegeben hat. Es waren also doch im wesentlichen - dort in dem RG 8 - hauptsächlich bürgerliche Söhne und Töchter. Sie waren eher gut behütet von zuhause. Das wirklich Schwelende haben wir nicht so wahrgenommen. Die Sozialdemokraten, die also da niedergeschlagen wurden, im Februar 1934, haben natürlich irgendwie gekocht, aber davon habe ich nichts wahrgenommen. Und auch mein Vater, er hat zwar geredet, und er war zwar sozialdemokratisch eingestellt, aber es waren da keine Aktivitäten, die haben stillgehalten. Und die Schuschnigg-Regierung war natürlich nicht beliebt, aber man hat das als Gegebenheit genommen. Das war die Regierung. Und es hat natürlich doch viele gegeben, besonders unter den Nazi-Gegnern, wie in unserer Familie, die einfach, weil die Schuschnigg-Regierung auch gegen Hitler war, irgendwie mitzogen, ohne begeistert zu sein, ohne also irgendwie in der Vaterländischen Front zu sein. Man hat ja irgendwie, besonders als junger Mensch, nicht gedacht, daß da diese Katastrophe kommt. Allerdings muß ich sagen, obwohl ich noch so jung war, habe ich dann doch mit dieser ganzen Aufrüstung und diesem Autobahnbau und so weiter -, war mir auch als junger Mensch klar, daß das zum Krieg geht. Also ich habe das schon erwartet. Und irgendwie war ich so blöd, dann, also nach 1938, mir den Krieg zu wünschen, weil ich so überzeugt war, die Nazis müssen verlieren, als einzige Möglichkeit sie wegzubekommen. Nur habe ich mir natürlich nicht - und niemand hat sich - vorgestellt, daß da so ein Riesenausmaß von einer Katastrophe kommt. Man war auf der einen Seite hellhörig, aber auf der anderen Seite hat man nicht wirklich analysiert. Sie müssen auch denken, das Phänomen war wirklich irgendwie neu. Man hat es nicht für möglich gehalten. Und daher hat man es nicht wirklich deutlich sehen oder analysieren können - also abgesehen davon, daß ich so jung war - aber immerhin, es ist so weit gegangen, also ich war so, von Anfang an, trotz Frankreich-Sieg und Polen-Sieg und so weiter, immer davon überzeugt, es muß mit der Vernichtung enden. Und es ist aber so weit gegangen, so unrealistisch, daß ich - ich war in Rußland, und beim Einmarsch in Rußland am Bug, da war ich dabei..

Sierek: Der Rußlandfeldzug nach Stalingrad?

Kont: Ja, bis Stalingrad bin ich gekommen.

Aber ich meine, vom Bug, von Polen aus sind wir gekommen. Sierek: Ich habe die Vorträge von Dr. Alois Beck gehört, er war der Divisionspfarrer auf diesem Feldzug. Er hat das alles mit=erlebt, relativ geschützt durch sein Amt, und nach dem Krieg Diavorträge darüber gehalten.

Und Sie waren bei diesem Feldzug dabei?

Kont: Naja, also ich war da beim Einmarsch, also im Morgen=grauen, ich glaube am 22. Juni war das, da sind wir am Bug ge=legen, und dann ist also diese Geschützsalve, das ist zwanzig Minuten gegangen,.. haben die da eingedroschen, und dann sind wir über den Bug hinüber. Da haben die Pioniere bereits eine Ponton-Brücke geschlagen, und dann sind wir rasch weitergekom=men, und das wollte ich nur sagen, wir waren dann schon weiter, bei Dubno und so weiter, und haben... ich habe also da jetzt schon eine Menge Leichen gesehen, sowohl russische als auch deutsche, und kann mich noch genau erinnern, das war dort bei Dubno, da habe ich mir gedacht, es kann nur sechs Wochen dau=ern, aber nicht, daß Deutschland die Russen besiegt, sondern, daß Deutschland zusammenbricht. Also so völlig unrealistisch, aber so besessen von dieser Idee, sie müssen zusammenbrechen, die Deutschen. Das gebe ich nur so zur Illustration der Gemüts=lage, in der man damals war.

Sierek: Und wie sind Sie da dann praktisch ausgebrochen?

Kont: Na ausgebrochen bin ich garnicht. Ich habe den Zirkus mitmachen müssen.

Sierek: Aber es gibt doch Leute, die sind im ersten Angriff gefallen, weil sie irgendetwas falsch gemacht haben, andere haben sich zwanzig Kilometer hinter der Front beim Nachschub für die Luftwaffe nützlich gemacht...

Kont: Ich habe mich nicht hinter der Front nützlich machen können, aber so primär gefährdet war ich auch nicht, weil ich Funker war. Also immerhin, ich bin schon ein paarmal in die Schußzone gekommen. Wir sind auch zweimal in einen Panzerangriff gekommen und so weiter, aber irgendwie war ich natürlich doch nicht so gefährdet wie ein Infanterist.

Sierek: Also der Wert des Nachrichtenvermittlers...

Kont: Ja, ich bin zwar eingerückt als Infanterie, bin aber dann nach Znaim, und das war eine furchtbare Zeit diese Ausbildung, aber nachher bin ich, eben weil ich Musiker war, zu den Funkern gekommen, weil sie offenbar gedacht haben, ein Musiker könne besser funken, als ein Maurer.

Sierek: Das ist dann eigenartig, wie sich die Aufgabengebiete wieder aufspalten. Und es ist dann nur ein ganz bestimmter Menschentyp an vorderster Front anzutreffen, und schließlich gefallen, auch auf der anderen Seite.

Kont: Ja ja, das stimmt schon.

Sierek: Und das ist überhaupt nicht allgemein zu erfahren, denn die Leute, die ganz an der Front waren und gefallen sind, sind gefallen, und die anderen haben es nicht gesehen.,

Kont: Die nicht dabei waren, zerfallen meistens in zwei Gruppen, die einen, die die Soldaten bedauern, und die andern, die also die ganze Wehrmacht für Nazis halten. Das ist eigentlich beides nicht zutreffend. Die Wahrheit ist, daß niemand, selbst die ein bißchen nazistisch angehaucht waren, oder so Mitläufer und so weiter, daß im Grunde genommen - also vom Krieg, ich habe ihn ja sechs Jahre erlebt - überhauptniemand davon begeistert war. Das einzige, das wirklich alle verbunden hat, und das war wirklich ganz gleichmäßig: Einfach überleben. Überleben und sonst garnichts. Und ich habe sechs Jahre nichts anderes gemacht, als alles, um zu überleben. Dazu gehört vieles. Dazu gehört also auch, in dem Land, sagen wir in Rußland, irgendwie die Sprache sich halbwegs aneignen, mit den Leuten verkehren, mit den Mädchen schäkern, und die Städte, die zerstörten, anschauen. Und in Charkow zum Beispiel, da war ich beim Zahnarzt, zwei Tage, da bin ich jeden Abend in die Oper gegangen. Die Oper war halb zerschossen, halb zerfallen. Die Sänger und Tänzer waren völlig verhungert, sie haben gespielt am Abend, für ein Stück Brot, das sie von der deutschen Wehrmacht bekommen haben. So habe ich dort "Pique Dame" gesehen, und "Schwanensee", und es waren meine unglaublichsten Erlebnisse. Später, als ich es bei den Wiener Festwochen und in der Staatsoper gesehen habe, das hat mir alles nicht soviel gegeben, wie das damals. Das hat natürlich auch zum Überleben gehört.

Ich bin dann von Stalingrad mit dem letzten Lazarettzug herausgekommen, gerade so per Glück. Es war nicht eine Verwundung, sondern es war Gelbsucht, das haben damals alle bekommen, weil wir ja keine Nahrung gehabt haben und kein Wasser und so weiter, da haben wir immer nur dort geschlachtete Lämmer ohne jedes Salz gegessen. Und da bin ich noch herausgekommen -und wäre aber wieder an die Front gekommen, weil da die Gelbsucht schon abgeklungen war, und da hat mir ein Kollege bei der Untersuchung seinen roten Urin gegeben, und dadurch das Leben gerettet. Sonst wäre ich natürlich umgekommen in Stalingrad.

Sierek: Hat er für sich auch noch genug gehabt, oder haben Sie getauscht?

Kont: Ja ja, er hat einen ganz roten Urin gehabt, und er hat mir die Hälfte gegeben.

Das sind so Kleinigkeiten, da sind wir so auf einer Stiege an= gestellt gewesen und jeder mußte dann seinen Urin abliefern, und er hat gesehen, daß meiner schon ganz hell ist. Da hat er ihn mir hineingeschenkt, so ist das gegangen.

Na ja, ich bin jedenfalls zurückgekommen, und dann war ich auf dem Balkan und alles mögliche. Natürlich hat sich da verschie= denstes ereignet in dieser Zeit. Und am Schluß bin ich zur Nach= richtenaufklärung gekommen. Da hat man die russischen Funk= sprüche abgehört, die waren natürlich verschlüsselt, und da war bei uns einer, der hat das phantastisch aufgeschlüsselt. Wir mußten das nur aufschreiben. Das war fast eine Beamtentätigkeit. Dann bin ich zurückgekommen in die Ersatzkompanie nach Chemnitz, und die wollten mich wiederum als normalen Funker einsetzen, aber ich habe darauf bestanden, daß ich wiederum zur Nachrich= tenaufklärung komme. Und da bin ich dann zur U2 gekommen, das sind spezielle Nachrichtenaufklärer gewesen, um also die Funk= wellen, auf denen die U2 geschickt worden ist, abzuhören, daß das nicht gestört ist und so weiter. Da waren wir in Holland, nachher in Westdeutschland, und dann war schon die Invasion der Amerikaner, und der Rückzug bei uns. Und das war also ein un= glaublicher Jubel. Der Rückzug, das weiß auch fast niemand heute, daß der Rückzug vielleicht für die Infanteristen furchtbar war. Aber die damit nicht so unmittelbar Beteiligten, da war so eine Euphorie, wir sind also zurückgegangen und haben lauter Feste gefeiert, in den Bauerhäusern, dann im Oldenburgischen, man hat uns bewirtet, man hat sich besoffen und so weiter, dann wurden unsere Funkgeräte vernichtet, das war ein Hallo, das war ein Jubel. das können Sie sich nicht vorstellen. Na und dann sind wir immer weiter, weiter vor den Amerikanern her, und auf einmal waren wir im Ring um Berlin, und bei den Russen. Und das war natürlich furchtbar, und da wollte alles weg. Also da war natür= lich die Führung auch - Divisionskommando und so weiter - die wollten auch weg von den Russen. Und da sind wir aus Berlin herausgebrochen, und sind Richtung Westen, wollten zu den Ame= rikanern, wollten uns den Amerikanern ergeben. Und das war eine furchtbare Sache, weil wir sind da auf der Hamburger-Chaussee gefahren, und da waren die ganzen Flüchtlinge von Berlin. Und die Russen und die Amerikaner haben da hineingeschossen. Und das Fürchterlichste war, daß die ausbrechenden deutschen Panzer da rücksichtslos über die deutschen Flüchtlinge drübergefahren sind. Sie haben die eigenen Leute mit den Panzer einfach niederge= fahren. Na und wir sind dann bis an die Elbe, und auf der ande= ren Seite waren die Amerikaner. Und wir haben versucht, gleich= zu den Amerikanern zu gehen, während noch das Divisionskommando verhandelt hat. Und wir sind dann die Elbe ein bißchen weiter

hinaufgefahren, an eine stille Stelle, und haben versucht auf Autoreifen hinüberzukommen, und sind nur bis in die Mitte gekommen, da haben wir von den Amerikanern Beschuß bekommen, weil die haben uns nicht mit offenen Armen empfangen, sondern geschossen. Dann sind wir wieder zurück, aber am nächsten Tag ist sowieso die ganze Division zu den Amerikanern hinüber. Die haben uns da an der Elbe schon erwartet mit der Pontonbrücke. Wir mußten natürlich die Waffen abgeben, das ist klar, und ich habe mich also gefreut, die anderen auch, und da war so ein Ami, dem Aussehen nach dürfte er Jude gewesen sein, dem habe ich in meiner Naivität gesagt, völlig glücklich: "I am Austrian! I am Austrian!". Daraufhin hat er mir mit dem Gewehr über den Schädel gehauen. Also da war ich gleich ernüchtert. So mit Freude haben uns die wiederum auch nicht empfangen. Na ja, also, wie gesagt, dann waren wir in einem riesigen amerikanischen Lager. Dann sind wir den Franzosen übergeben worden, und da haben wir fürchterliche Angst gehabt, daß sich die sehr rächen werden an uns. Es war aber nicht der Fall, im Gegenteil, sie haben sich so nett am Zaun unterhalten - mit einem Kollegen von mir, der gut französisch gesprochen hat. Und sie haben Zigaretten hergegeben, obwohl sie selbst nichts gehabt haben. Und eines Tages wurde dort bei den Franzosen gefragt, wer Tiroler ist. Und da habe ich mich sofort gemeldet, obwohl ich zwar in Tirol nur auf der Sommerfrische war, und es waren im ganzen - die haben gesagt, da gibt es doch keine Tiroler da, weil das war nämlich ein Lager, wo hauptsächlich Sudetendeutsche -- zuerst habe ich gesagt, ich bin ein Sudetendeutscher, weil ich mir gedacht habe, ich kann vom Zug abspringen, wenn die in die Tschechei transportiert werden -- und da haben die gesagt, also bei uns gibt es doch keine Tiroler - es haben sich von den ganzen Sechzigtausend in dem Lager acht Tiroler gemeldet, die alle keine Tiroler waren. Dann war ich in zehn Minuten frei. Die haben uns einen provisorischen Entlassungsschein geschrieben, aber dann habe ich durch ganz Deutschland durchmüssen mit meinen Kameraden, weil die Amis hätten uns wieder geschnappt.

Sierek: Haben Sie da Ihre kompositorischen Skizzen mit dabei gehabt?

Kont: Mein, die habe ich schon zum großen Teil früher nach Hause gebracht. Ich war schon, nachdem ich im Lazarett war, in Wien, und nachdem ich am Balkan verwundet worden bin, war ich wieder in Wien, da waren schon mehrere Gelegenheiten. Mein ich habe da in der Gefangenschaft nur eine Taschenpartitur von Hindemith mit mir geführt. Die habe ich vor meinem Fluchtversuch im Rockfutter eingenäht.

Aber der ist gescheitert. Ich wollte durch ein Kanalrohr, aber das war dann abgesperrt. Dann habe ich schreckliche Angst gehabt, daß ich da drin ertrinke oder ersticke. Also jedenfalls, das ist gescheitert, aber die Partitur habe ich nach Hause gebracht, nur, jetzt finde ich sie nicht mehr.

Mit Cerha bin ich über diese Konzerte, die Marianne Wotruba organisiert hat, zusammengekommen. Marianne Wotruba war eine unglaublich energische Unternehmerin, die alle möglichen Ideen gehabt hat, und an allen möglichen Orten Konzerte und Ausstellungen organisiert hat. Sie hat die Idee gehabt, und ich habe die Leute zusammengesucht. Ich bin dann auf Cerha gestoßen, er hat mit Gerhard Wunsch zusammengespielt, der jetzt vergessen ist, er hat Klavier gespielt, und Cerha Geige. So habe ich ihn irgendwie kennengelernt, und dann wie gesagt zum Art Club auch gebracht. Aber kennengelernt habe ich ihn schon vor dem Art Club, unabhängig davon. Der Wiener Art Club hat sich gleich nach dem Krieg etabliert, da war Paris Gütersloh Präsident.

Sierek: Hat da auch schon der Staat irgendwie Geld gegeben?

Kont: Das hat es alles damals nicht gegeben.

Sierek: Wann hat das begonnen, daß Subventionen irgendwie möglich wurden?

Kont: Sehr viel später. Subventionen hat es da überhaupt nicht gegeben damals. Es hat da höchstens Preise gegeben, die waren auch sehr niedrig dotiert. Ich habe 1951 den ersten Förderungspreis der Stadt Wien für Komposition bekommen. Gleichzeitig, oder etwas später, habe ich dann zweimal den Preis des Wiener Kunstfonds bekommen, und zweimal den Theodor Körner-Preis. Das waren eigentlich mehr Förderpreise alles. Da ist es mir damals gut gegangen, weil da sind sie meistens zuerst auf mich verfallen, bei diesen Preisen.

Sierek: Hat man da eine glückliche Ader dafür, oder woher kommt das?

Kont: Nein, schauen Sie, damals war es zwar in kleinerem Maßstab, aber ich habe ein ungeheures Renommee gehabt, ich war sozusagen der Paradeavantgardist in Wien, während ich jetzt eben ein alter Komponist bin, den man zwar kennt, aber um den sich niemand schert. Also die Situation, obwohl ich jetzt viel mehr vorzuweisen habe, als damals, ist vor allem durch den Rückgang beim Rundfunk bedingt. Dadurch ist es stark zurückgegangen, obwohl ich wirklich viel mehr an Arbeiten zu bieten habe. Also wie gesagt, so richtige Förderungen, wie von der Stadt Wien, hat es nur in Form dieser Preise gegeben.

Und das hat auch erst allmählich nach dem Krieg begonnen, und dann erst sind die eigentlichen Subventionen gekommen. Von Unterrichtsminister Dr. Fred Sinowatz habe ich schon auch eine Subvention bekommen, einen Operauftrag, das war "Plutos", der Gott des Reichtums, auch nach Aristophanes. Das ist in Klagenfurt aufgeführt worden, nur beileibe nicht an der Wiener Staatsoper. Und die anderen Opern sind also teilweise alle im Fernsehen, und teilweise in Berlin, Dresden, München aufgeführt worden. Das waren Aufträge teilweise von Walter Felsenstein.

Sierek: In welchem Zeitraum war das ungefähr?

Kont: Das war ungefähr 1957, zur Zeit als die "reihe" gegründet wurde. Damals war ich in Berlin, dann war ich in Rom, mit einem Rom-Stipendium.

Sierek: Und Sie sind da freischaffender Komponist gewesen?

Kont: Bis 1969 bin ich freischaffender Komponist gewesen. Und es ging dann einmal besser, einmal weniger, aber doch im allgemeinen ganz gut, weil ich ja die stärkste Fernsehbeteiligung gehabt habe. Ich habe das erste Ballett im Fernsehen, noch im Versuchsjahr, gemacht, seitdem dann sechs Ballette im Fernsehen, zwei Opern im Fernsehen, das hat 1959 angefangen für den Salzburger Opernpreis. Und dann war noch "Inzwischen" nach dem Christmas-Oratorium von W.H.Auden. Das ist dann auch achtmal international gesendet worden. Das war also ein großer Erfolg. Damals hat es noch Presse gegeben fürs Fernsehen, also das waren eigene Pressekonferenzen, und das wurde auf Kongressen herumgereicht und so weiter. Also 1969 bin ich dann eben durch diese Fernseharbeiten, und durch das Herumfahren auf den Kongressen überall in Europa, mit Hans Sittner zusammengekommen, und er hat gefragt: "Na wollen Sie das nicht für uns machen?" - also diese Fernsehmusik? Und da habe ich dann 1969 angefangen, also nach einigen Widerständen, zu unterrichten. Das ist eben aktuell geworden, vor allem weil Hanns Jelinek, der Filmmusik unterrichtet hat, gestorben ist. Und zuerst hat es geheißen: "Komposition für audiovisuelle Medien", und das ist dann übergegangen in eine Klasse für Medienkomposition, die aber eine normale Kompositionsklasse war, nur eben mit besonderer Berücksichtigung der Medien, sowie Cerha auch eine normale Kompositionsklasse gehabt hat, aber mit besonderer Berücksichtigung der modernen Aufführungspraxis.

Sierek: Ich danke für das Gespräch.

Kann: Also bei mir war das so: Ich habe Klavier zu lernen begonnen, da war ich erst zehn Jahre alt, also relativ spät, und da ist gerade der Krieg dazwischengekommen. Während des Krieges war die Kenntnis von der modernen Musik relativ gering, obwohl ich schon wußte, daß es die frühen Klavierstücke von Schönberg gibt, ich wußte auch, daß es russische moderne Musik gibt, von Sergej Prokofjew, von Dimitrij Schostakowitsch und Igor Strawinsky, also ein zartes Vorfühlen zu dieser relativ modernen Musik habe ich schon in diesen frühen Jahren, in meinem vierzehnten, fünfzehnten Lebensjahr genossen. Und dann war der Krieg aus, also da konnte ich richtiggehend studieren, und da habe ich schon sehr bald Kontakt mit Leuten wie Friedrich Wildgans bekommen, wie ich auch aus den Programmen zeigen kann, der damals kurze Zeit sogar Direktor der Musikhochschule war. Er war ein Intellektueller, Kommunist. Dann haben wir im Jahr 1948 bereits Karlheinz Füssl, Josef Garai und Paul Kont gespielt. Also das war drei Jahre nach dem Krieg. Ich selber habe dann ein bißchen etwas Modernes gespielt auf meinem ersten Klavierabend, zum Beispiel Ravel. Für Wien war das damals noch eine große Leistung, weil das wenig gespielt worden ist, und auch Debussy, von ihm habe ich den zweiten Band seiner Etüden gespielt. Das war auch wahrscheinlich zum ersten Mal, daß das in Wien jemand gespielt hat. Sie sehen hier, 1948 war schon eine ziemliche Aktivität, mit Wildgans, mit Apostel habe ich Schönberg und Webern gespielt. Heute ist das also keine große Leistung mehr, Gott sei Dank nicht, aber in der damaligen Zeit war das doch immerhin ein ziemliches Anliegen, weil die meisten Leute keine Ahnung davon gehabt haben. Also der Riß zwischen 1938 bis 1945 war schon ein sehr starker, weil es praktisch keine überlieferte Tradition gegeben hat. Da gab es also zum Beispiel so Figuren im Hintergrund, die nie in der Öffentlichkeit aufgetreten sind, zum Beispiel Polnauer. Haben Sie schon etwas von ihm gehört?

Sierek: Josef Polnauer! Ja, man hat mir von ihm erzählt.

Kann: Das war ein Assistent von Schönberg, und der hat uns Privatunterricht gegeben, also Kont, Füssl und Josef Garai, der zwar nicht hauptberuflich Musiker war, aber ein sehr begabter Komponist, vielleicht der Lieblingsschüler von Polnauer, und vor allem er ist sehr stark in diesen Schönbergeinfluß gekommen. Aber von Kont, Füssl und von mir war nicht eine direkte Imitation angestrebt. Wir waren schon eher durch die Franzosen Darius Milhaud, Erik Satie, oder den Russen Strawinsky soweit beeinflusst, daß wir nicht bedingungslos Schüler dieser orthodoxen Zwölftonrichtung geworden sind.

Und dadurch gab es natürlich auch gewisse Spannungen. Später ist dann Michael Gielen zu uns gestoßen, mit dem ich auch einiges gespielt habe, und er war, schon durch seinen Onkel, durch Eduard Steuermann natürlich "Orthodox Zwölfton" - wenn man so sagen kann. Und er war damals in der Zeit nach dem Krieg auch in Österreich sehr bald aktiv. Was ich noch erwähnen will, ist das: Es hat damals das Cosmos-Theater gegeben, also von den Amerikanern war das so ein Kino, in der Siebensterngasse, das wurde für die Darbietung von amerikanischen Filmen und für alle möglichen Lesungen amerikanischer Literatur verwendet. Aber, einmal im Monat gab es auch eine Präsentation von österreichischen Werken. Zum Beispiel von Gerhard Rühm, der hat auch dazugehört, ich habe da kleine Klavierstücke gemacht, und dann eine Violinsonate von mir, und dann von Kont, also Kont, Rühm, und wer noch dazugehört, das war Ernst Kölz, der ein sehr spröder Charakter ist, der eher sehr knappe Stücke macht, aber immer sehr beeindruckend. Er hat "Mit ana schwaozzn Tintn" von H.C. Artmann vertont. Das hat eine gewisse Berühmtheit erlangt, durch die Präsentation Helmut Qualtingers. Also da war dann auch die IGMM, die verschiedene Konzerte gesponsort hat. Und da war auch ein internationaler Austausch, da war allerhand los. Wer nicht zu unterschätzen ist, das ist Paul Kont, weil er sich durch seine ziemlich profilierte Persönlichkeit nie so leicht in so reine Zwölftonimitation hineinsuggestieren hat lassen, und dadurch war er - obwohl er nur ein bißchen älter war - eine gewisse Leitfigur, obwohl seine Musik nicht unbedingt so helle Begeisterung hervorrufen muß. Aber es war ja doch immerhin so, daß diese großen Sterne wie Arnold Schönberg und Alban Berg und Anton Webern, sie haben bei uns nicht so diese Leitfunktion gehabt, wie in manchen anderen Ländern, zum Beispiel in Deutschland für Karlheinz Stockhausen, oder in Frankreich Pierre Boulez und Rene Leibowitz, die sich viel stärker beeinflussen ließen. Wir waren da eher... querulanter würde ich sagen. Ich habe einen sehr guten Freund in Hans Erich Apostel gehabt und habe auch sehr viel von ihm gespielt.

Sierek: Sie haben am Klavierspiel dann so viel Freude gefunden und dieses Betätigungsfeld dann auch ausgedehnt?

Kann: Ja, ich bin schon, würde ich sagen zu achtzig Prozent Pianist, und nur ein Teilkomponist. Und mit Gielen habe ich auch sehr viel zusammengespielt. Wir haben auch im Cosmos-Theater gespielt, Werke von Frank Martin, das waren damals alles Erstaufführungen, also 1951.

Ja, und wir haben also eine Gruppe gehabt, Kölz, Rühm und Kann. Da war Cerha bei unserer Partie eigentlich so nicht dabei, er hat andernorts gespielt, also das hat erst so Zeiten gedauert, bis wir... obwohl ich mit Cerha in der frühesten Jugend befreundet war, wiegesagt durch das Violinspiel, hat er dann an der Hochschule bei Marx noch gelernt, und wir haben schon die ganze moderne Musik gemacht, aber öffentlich haben wir nichts gemacht. Wir haben im Strohkoffer zusammen gespielt, auch moderne Sachen. Dann bin ich von 1955 bis 1958 in Japan gewesen, und da hat Cerha inzwischen die "reihe" gegründet, und da war ich nicht direkt beteiligt, weil ich einfach nicht da war. Ich wollte nur sagen, meine Tätigkeit.... sehen Sie, da ist Gielen, mit ihm habe ich viel zusammengespielt, und dann ist natürlich Schwertsik auch dazugestoßen, das war auch noch so, wir haben Konzerte nur so immer im Kleinstrahmen gehabt. Die "reihe", das hat dann zum ersten Mal bereits ein Niveau gehabt, ich meine veranstaltungsmäßig. Es war so, daß viele kleinere Orte viel verantwortungsvollere Aufgaben erfüllt hatten, als die offiziellen - vom Musikverein ist garnicht zu reden. Das Konzerthaus hat dann schon viel mehr gemacht. Egon Seefehlner hat schon gewußt, woher der neue Wind weht. Aber zum Beispiel ein Geburtstagskonzert zum siebzigsten Geburtstag von Strawinsky, das haben wir gemacht. Diesen Tag haben wir im Cosmos-Theater gefeiert, durch vierhändige Klaviermusik. Das ist heute auch keine große Leistung mehr, wenn jemand Strawinsky spielt, nicht? Dann hat es einen Klavierabend gegeben mit Brendel und Pertschinger, die haben da ein Ballett von Virgil Thompson gespielt. Und da ist in der Zeitung gestanden: "Der Höhepunkt des Abends war das Abfeuern eines Schusses, den der notenwendende Kollege des Pianisten mit Präzision Sachkenntnis und Feingefühl abgefeuert hat." Ja, da bin ich dabeigesessen und habe mit so einem kleinen Dings geschossen. Ja, im Jahr 1952 habe ich dann Jean Francaix gespielt unter Herbert von Karajan, das war aber sehr zahme moderne Musik. Mit der "reihe" selber habe ich auch gespielt, aber ich glaube das war Janacek.

Mir Cerha habe ich, als wir ganz jung waren, nur klassische Stücke interpretiert. Ich glaube eines der ersten Stücke war die Dvorak-Sonatine für Violine und Klavier. Aber da kann ich mich an keine weiterwirkenden Gedanken erinnern, ich glaube dafür waren wir noch zu jung.

Sierek: Ich habe dann noch aus einem Programm gelesen, daß Sie gemeinsam mit Friedrich Cerha am 12. Jänner 1952 im Art Club unter der Kärntnerbar einen Strawinsky-Abend bestritten haben.

Kann: Ich suche jetzt noch das Konzert, wo wir zusammen improvisiert haben, diese "Kolikodynie" oder wie das geheißen hat.

Sierek: Ah, darüber habe ich Zeitungskritiken gefunden. Das war eine Improvisation?^(AD 10)

Kann: Mein, da haben wir uns eine maßgeschneiderte Arbeit zugeteilt. Jeder mußte eine Anzahl von Takten in einem gewissen Rhythmus schreiben, und ohne es zu proben, haben wir es am Abend gespielt, also jeder hat für sein eigenes Instrument geschrieben, der eine für Violine, der andere für Blockflöte, und im gleichen Takt haben wir das heruntergespielt. Das hat natürlich ein sehr bizarres Erlebnis ergeben.

Sierek: Das ist interessant, und der springende Punkt für mich ist dabei, wenn man jung ist, versucht man das größte Maß an Freiheit für sich herauszuholen, und gerade die Improvisation verspricht ja ziemlich viel Freiraum, sodaß man mit möglichst wenig Aufwand ein möglichst großes Maß an Befriedigung erzielt. Und alle jungen Leute glauben irgendwie, sie sind die ersten, die darauf kommen. Mich hat das sehr überrascht, daß prominente Komponisten, die für sehr strenge Kompositionen bekannt sind, in ihrer Jugend auch improvisiert haben.

Kann: Auch die Amerikaner haben schon in den fünfziger Jahren - dieser Lukas Foss - sehr viel konzertierende improvisatorische Musik gemacht.

Wir haben also mit dem Kont zusammen, und auch mit Rene Clemencic, sehr viel Musik improvisiert und als Hintergrundmusik für Theaterstücke genommen. Ja, und ein Stück, das haben wir bei der "Hundsgruppe" damals gespielt, das war von Rühm und mir, das war so eine Geräuschcollage...

Sierek: Ah, das war auf Tondraht aufgenommen, ist aber verlorengegangen...

Kann: ..das ist leider verlorengegangen. Das war ein Webster Drahtmagnetophon, das habe ich einem Freund anvertraut, im Amerikahaus, und ihn gebeten, er möge es auf Band überspielen. Sie sind aber damals gerade übersiedelt, und dabei ist es verlorengegangen.

Sierek: Es wäre deshalb interessant gewesen, weil sofort mit der Entwicklung des Magnetophons diese klanggestalterischen Experimente begonnen haben, auch in Wien.

Kann: Heute kann man natürlich mit Computer und Synthesizer unheimlich viele Sachen zusammenmischen. Meine Anlage steht gleich dort im Nebenzimmer. Was Sie hier sehen ist nur ein DAT-Recorder, und das sind zwei Kondensatormikrophone.

Sierek: Wenn wir ein bißchen doch weiter in Ihre Kindheit zurückgehen, wie hat das begonnen mit der Musik. Hat das zum guten Ton gehört, daß da alle Musik machen?

Kann: Nein, meine Eltern... wir haben ein Klavier gehabt. Also der Besitzer eines Klaviers ist schon einmal inspiriert, daß er darauf herumtrommelt. Und ich habe einmal begonnen mit sechs Jahren, habe aber nicht viel weitergemacht. Und dann habe ich mit zehn Jahren begonnen, habe einen sehr guten Lehrer gehabt: Bloch, das war ein Schüler von Ignaz Friedmann, der berühmte Konzertpianist. Da war ich schon viel inspirierter. Und dann bin ich zu Göllner gegangen, er war auch ein sehr guter Professor, und so habe ich langsam... dann ist der Krieg gekommen, da waren natürlich allerlei Störungen dazwischen, und nach dem Krieg habe ich dann bei Göllner noch weiterstudiert, und danach bei Wührer. Und mein Vater hat Violine gespielt, aber nur als Amateur, und also sehr romantisch. Er hat von moderner Musik eigentlich keine Ahnung gehabt. Bei ihm hat die moderne Musik schon bei Pfitzner und Reger und Richard Strauss aufgehört. Mein Vater hat vielleicht schon richtig geahnt, daß diesen drei Burschen der Atem für eine richtige Melodie ausgegangen ist. Entweder sind deren Melodien kurzatmig und kompliziert harmonisiert, oder sie beginnen in alter Weise und verbiegen sich zu sehends. Das war für ihn schon ein düsteres Kapitel. Also Brahms, Debussy, das waren so seine letzten... Mein Vater war Textilkaufmann, also er war nicht so sehr musisch... Meine Mutter war Hausfrau und hat etwas Klavier gespielt.

Wir haben damals so ein schönes Holzradio gehabt. Da habe ich mir gern die Johann Strauß-Konzerte von Max Schönherr angehört, die mir ein Begriff waren. Die habe ich also alle gekannt, das waren so die ersten Musikerlebnisse.

Nach dem Krieg war nicht nur die IGMM mit Hans Erich Apostel und Friedrich Wildgans wichtig, sondern auch Herbert Häfner, der sehr schnell in die Moderne Musik vorgedrungen ist, der als erster die konzertante Fassung der Lulu aufgeführt hat. Viele Sachen konnte man durch ihn kennenlernen. Es war nicht immer mit größter Perfektion oder Enthusiasmus gespielt, aber man hat es gehört. Leider sind ja so Leute wie Eduard Steuermann und Ernst Krenek nicht unmittelbar nach dem Krieg eingeladen worden. Das hätte sicher dem Ganzen ein viel aktiveres vitaleres Leben gegeben. Das war alles noch sehr dominiert von diesen alten Personen, zum Beispiel Josef Marx, der ja ein "Felsblock der Reaktion" war. Ich kann dazu immer nur meine berühmte kleine

Geschichte erzählen: Ich habe zuerst bei Lechthaler studiert, dann ist Lechthaler gestorben, da habe ich bei Otto Siegl weitergemacht. Und ihm habe ich die Bartok Improvisations vorgespielt, und da hat Marx heraufgerufen, also er hat den Schulfachlehrer heraufgeschickt, wir sollten mit dem "Gepolter" da aufhören, das war schon 1949. Ich kann mich noch erinnern, es war die Presse im allgemeinen, und auch der Unterricht noch unverändert konservativ und sehr sehr stur. Also sagen wir, so etwas, was dann in den fünfziger Jahren passiert ist, daß dann auch Leute wie Hanns Jelinek dieses Fach für Zwölftonmusik unterrichten konnten, das waren dann schon Elementarereignisse.

Sierek: Nach welchen Kriterien hat sich das dann bei Josef Marx gerichtet, wenn man mit ihm irgendwie ins Gespräch gekommen ist, oder ihn sich wenigstens hat anhören können?

Kann: Ich glaube die Musik hat bei ihm aufgehört, vielleicht beim späten Skrjabin, und bei Debussy. Da müssen Sie Cerha fragen, er hat bei ihm Unterricht genommen. Ich war nicht bei Marx. Bitte, ich meine, heute, wo wir also schon so lange das überblicken können, kann man auch irgendwie sagen, daß das verständlich ist, weil jeder Mensch muß ja nicht alle Entwicklungen durchmachen. Sagen wir Richard Strauss. Er ist einfach 1948 gestorben, und er hat einfach zu lange gelebt, im neunzehnten Jahrhundert noch, nicht? Er hat zum Beispiel noch Brahms und alle die Leute gekannt. Man kann nicht erwarten, daß er sich auf irgendwelche postserielle Experimente einläßt. Jeder Mensch lebt immer seine Spanne Zeit. Daß sich Strawinsky - weil er wahrscheinlich ein sehr lebendiger, vitaler Charakter war - in seinen späten Jahren noch mit Zwölftonmusik auseinandergesetzt hat, das ist eigentlich ganz extraordinär, würde ich sagen. Das ist nicht was üblich ist. Wir merken bei Schönberg eher ein Zurückgehen, er wurde wieder tonaler. Oder auch Bartok, der die dissonanten Perioden aus den dreißiger Jahren erlebt hat, und dann wieder zu einem tonalen Abschluß gekommen ist. Vielleicht waren sie auch müde. Es gibt Leute, die haben nicht diesen... also sagen wir.. Strawinsky ist interessant, er hat viel früher schon wieder die Tonalität angenommen, hat aber dann noch einen Sprung gemacht zur Zwölftontechnik. Das ist sehr eigenartig. Die Kurven verlaufen immer so ...anders.

Sierek: Es ist doch irgendwie ganz verschieden. Dazu fallen mir zwei Beispiele ein, eines aus der Malerei, da kenne ich einen Maler, das ist Robert Hammerstiel, ein Sudetendeutscher, der in seiner Jugend militärische Greuelthaten mitansehen hat müssen. Bis er sechzig Jahre alt war, ist er soweit gekommen, nur noch Schwarz-Weiß Drucke von seinen Holzschnitten zu machen. Und jetzt wird er wieder jung und macht ganz bunte Bilder, da hat er sich einmal New York angesehen, nach seiner Pensionierung, da haben ihn diese Leuchtreklamen dermaßen inspiriert, daß er begonnen hat bunte Bilder zu machen; und das zu Ihnen nähere Beispiel, weil Sie als klassisch ausgebildeter Pianist die neuesten Geräte der elektronischen Musik kennen, und sich nicht sagen, daß es genügt, wenn das die Jungen machen, da habe ich an Glenn Gould gedacht, der seine pianistische Karriere sehr früh begonnen hat, und nach großen Erfolgen bald wieder aufgegeben hat, um nur noch in Ton- und Filmstudios an, gemessen an seinem Umfeld, äußerst skurrilen Collagen und Hörspielen zu arbeiten.

Kann: Ja, ich habe da im Nebenzimmer einen DX-7 von Yamaha, kennen Sie ihn?

Sierek: Ja.

Kann: Da habe ich sechs oder sieben Module. Dann habe ich noch die verschiedenen Module von Protheus und auch von Roland, insgesamt elf verschiedene Synthesizer, die in einer MIDI-Anlage untereinander elektronisch vernetzt sind. Ich habe die Ergebnisse bis jetzt immer auf Tonband aufgenommen. Ich muß die Anlage erst auf DAT umschalten. Was haben Sie für eine Ausbildung gemacht?

Sierek: Na ja, ich habe eine HTL Abteilung Elektrotechnik gemacht, habe mich für elektronische Musik interessiert, habe den Lehrgang für elektroakustische Musik an der Musikhochschule in Wien gemacht, habe elektroakustische Stücke gemacht, habe zwischen 1985 und 1992 fünf eigene Konzerte im Wiener Konzerthaus gegeben, und dann gesehen, daß dabei so nichts herauskommt. Ich habe immer gedacht, ich würde wohl berühmt werden damit. Dann habe ich mich auch nicht sehr diplomatisch zu den Veranstaltern verhalten. Dann habe ich spät, aber, wie ich glaube, doch im richtigen Augenblick das Musikwissenschaftsstudium begonnen und eine musiktheoretische Diplomarbeit geschrieben, die mir sehr große Freude gemacht hat.

Kann: Worüber?

Sierek: Geschichtliche Entwicklung wissenschaftlicher Theorienbildung und Entwicklung der Musiktheorie am Beispiel des Tristanvorspiels, also von der Technik, von der Elektronik herkommend, in die historische Musikentwicklung bis zurück zu den Griechen. Und jetzt, anstatt bei einem bestimmten Lehrer dessen Lieblingstonsatzlehre zu studieren, habe ich aus historisch interessierter Distanz sehr viele unterschiedliche Quellen herangezogen, also von Gaffori, Zarlino, Fux, bis Rameau, und dann die modernen Amerikaner Allen Forte und Lerdahl/Jackendoff, und Schönbergs Ansprüche, wirklich jeden Ton mit jedem anderen in Beziehung zu setzen, umgesetzt, also die ersten für den Tristan charakteristischen Takte wenigstens, wobei schon sehr große Datenmengen zusammenkommen. Also alle möglichen Dreitonkonstellationen, 199 verschiedene Typen, empirisch aufgerechnet und in eine vierdimensionale Darstellung gebracht. Es hat lang gedauert, bis ich von überallher dieses Wissen, das man nicht an einer einzelnen Stelle vermittelt bekommt, zusammengetragen habe. Und jetzt mache ich eine rein historische Aufarbeitung dessen, was es wirklich gegeben hat, um die Herkunft verschiedener Ideen zu ermitteln, wobei ich im Zuge der "reihe"-Ermittlungen unter anderen nun auch auf Sie gestoßen bin.

Kann: Ich habe zum Beispiel auch einmal so eine rein kombinatorische Zusammenstellung von Zusammenklängen gemacht. Es gibt eigentlich nirgendwo eine Systematik der Zusammenklänge. Sagen wir, wie die Dreiklänge bei der klassischen Musik. Für die atonale Musik gibt es so etwas nicht. Zum Beispiel rein Vierklänge zu systematisieren: Also von der kleinen Sekund, sagen wir c-des kann zusammenklingen mit c-es der linken Hand, kann zusammenklingen auch mit e-f, und das ergibt immer wieder eine andere Art von Harmonie, und ein Spannungsverhältnis, und da gibt es eine unheimliche Menge, und ich habe das mit Pfeilen dargestellt. Ich beschäftige mich auch gern mit solchen Systematiken.

Sierek: Haben Sie davon eine Zusammenstellung für mich?

Kann: Ja, ich werde es für Sie heraussuchen und eine Kopie machen.

Sierek: Ich bin sehr an solchen Systematiken interessiert, weil ich bei Simon Sechter schon die ersten Versuche gesehen habe, so die strikte Trennung der Regeln des Kontrapunktes und der Harmonielehre zu überwinden, indem er bereits die Frage erhebt, von wo einzelne Akkordtöne herkommen, bzw. wie und in welche Akkordfunktionen diese weitergeführt werden. Und bei Sechter ist es aber noch nicht soweit systematisiert, daß es nicht bereits sehr umfangreiche Sammlungen wären, die zwar schon sehr unübersichtlich, aber noch immer nicht vollständig sind.

Und ich hätte doch auch gedacht, und war auf der Suche nach einem vollständigen Schema, weil unser Oktavraum ja doch nur in zwölf Intervalle geteilt ist, daß das doch zu machen sein sollte.
 Kann: Kennen Sie das Buch von Nicolas Slonimsky, diese Zusammenstellung von diversen Skalen...

Sierek: Nein.

Kann: Das ist auch interessant. Das ist ein Russe, ein russischer Amerikaner. Wenn Gott will lebt er noch, er muß über neunzig Jahre alt sein. Er ist zumindest einer der Pioniere dieser... ich habe sehr viele Bücher nach dem Alphabet geordnet, die theoretischen Bücher sind so irgendwie dazwischen... also jedenfalls, er schreibt zum Beispiel Skalen, Ganztonskalen, Zigeunertonarten zum Beispiel. So macht er da so hunderte von Skalen, und die ergeben dann auch so Harmonien. Und das ergibt dann eine gewisse Wertigkeit. Manche Intervalle sind da sehr dissonant, manche sind neutral, und manche Akkorde ähneln sich auch. Obwohl sie anders sind, ähneln sie sich. Das ist ja auch genauso mit den... auch die Synthesizer, da kann man eine Oktav über ich weiß nicht - zwei Oktaven, oder über drei Oktaven, oder über eine halbe Oktave dehnen. Also nicht nur Viertel-töne, sondern auch gestreckte Intervalle. Aber wenn man so Akkorde dann anschlägt... ich halte von dieser Vierteltonmusik nichts, wissen Sie? Es kommen keine neuen Harmonien. Es kommen... weil das Ohr tut immer so automatisch das zu...

Sierek: Ja das ist richtig. Das ist sehr sensibel, und da wird oft ein zu großer Schritt in irgendeine Richtung gemacht. Es war ein unglaublicher Schritt im Tristanakkord, diese verminderte Quint bzw. übermäßige Quart statt der reinen Quint in den Dominantseptakkord einzusetzen. Wenn man das einfach isoliert gemacht hätte - in dieser Form hat es den Akkord bei Beethoven schon einmal gegeben, aber nicht in dieser Anbahnung, also war die Chance das Neue als solches zu sehen, noch garnicht gegeben. Und da habe ich zum Beispiel dieses kompositorische Phänomen mit der Erkenntnis der Naturseptim in der praktischen Intonation von Akkorden kombiniert, und daraufhin eine schlüssige Darstellung gefunden. Und das war eben bei diesem Tristanakkord so, daß er in der Komposition selbst den Weg dorthin bereitet hat, also die Anbahnung des Neuen aus dem bisher Gegebenen offenbart worden ist. Und nur bis zu diesem Zeitpunkt hat man zu recht behauptet, daß bloß die Partialtöne bis zum sechsten überhaupt etwas mit dem tonalen System zu tun hätten, und sonst keiner mehr, und die Naturseptim wäre ein Weg in ein Chaos, in welches wir lieber nicht hineinschauen sollten. Und wenn man jetzt wei-

tergehen wollte, würden streng genommen zuerst Dritteltöne an die Reihe kommen, bzw. zu kleine kleine Terzen, zwischen siebten und achten Partialton zum Beispiel, und nicht irgendwelche Vierteltöne, indem man einen Halbton in zwei Vierteltöne teilt, wenn in unserem heutigen System noch garnicht fixiert ist, wie groß überhaupt ein Halbton ist, weil es kommt ja darauf an, wo er steht, ob das $24/25$ ist, oder $15/16$. Das gilt bei uns alles als Halbton. Also erweisen sich "so genannte" Vierteltöne, wie auch die "so genannten" anderen bereits für bekannt angenommenen Intervalle nur im entsprechenden musikalischen Umraum als sinnvoll.

Kann: Finden Sie nicht eines? Ich spiele sehr viel auf historischen Instrumenten, und die Stimmung, also die verschiedenen Stimmungen, die reine Stimmung, die Werkmeister-Stimmung, die Kirnberger-Stimmung... das ist schon sehr entscheidend, daß einfach manche Tonarten auch einen komischen Charakter haben, zum Beispiel As-Dur oder Es-Dur. Und Schönberg oder Kollisch, das sind so "militante Anhänger von der absoluten Gleichschaltung der zwölf Töne", und das ist gerade von den Streichern her gesehen ein völliger Blödsinn.

Sierek: Das ist tödlich, das hat kein Leben.

Kann: Wenn Sie, selbst auf einem modernen Klavier, mit Streichern zusammenspielen, und Sie spielen in As-Dur die längste Zeit, und dann gehen Sie auf E-Dur, und kommen dann auf Gis-Moll und so, die müssen das immer so "zuwipassen" (angleichen), also sie können das nicht "normal" spielen. In dieser Hinsicht herrscht hier ein Dilettantismus, der sondergleichen ist. Denn dieses Schwanken zwischen dem temperierten Klavier, also der schmutzigen Stimmung, und dem differenzierten Streicher- oder Bläusersatz, das ist immer ein Unterschied.

Sierek: Ja, das kommt, glaube ich davon, daß, wenn man etwas erstmals formuliert, weiß man selber noch nicht genau, wovon man eigentlich spricht. Zum Beispiel Schönberg konnte die exakt gleichschwebende Temperatur ja noch nicht erleben, auf einem Synthesizer, also hat sie für ihn nur in der Theorie existiert. Wenn man aber dann genauer nachsieht, wie das auf modernen elektronisch stabilisierten Tasteninstrumenten heute möglich ist, dann stehen die Mängel einer solchen sterilen Anlage außer jedem Zweifel. Die Beurteilung schwankt seither eben, abhängig von der kompositorischen Intention hin und her, zwischen der Partialtonreihe - ihr allein zu entsprechen, ergibt keine Musik- und gleichschwebender Temperatur, welche mit ihrer exakten Oktavteilung ebenfalls keine musikalische Primärquelle darstellt.

Kann: Wenn Sie dissonante Stücke vergleichen, so ist ein Schönberg-Streichquartett oder ein Bartok-Sreichquartett wieder etwas ganz anderes als ein Bläserquintett von Schönberg, da prallen einem die Dissonanzen viel härter entgegen, und bei den Streichern tun sie eher verschmelzen, sodaß sie garnicht mehr als so schmerzlich empfunden werden.

Sierek: Ja, davon hat auch Dr. Viktor Redtenbacher, der langjährige Konzertmeister der "reihe" gesprochen, und damit eigentlich nachträglich bestätigt, was ich in vollkommen theoretischen Studien praxisautonom formuliert habe. Also, daß in der Intonation im Interpretationsvorgang Vorgänge wirksam werden, die aus dem vorliegenden Notenbild nicht unmittelbar herauszulesen sind. Ich war dann auf der Suche nach verschiedenen intonierten Tristanvorspielen. Das ist heute ja kein Problem mehr, da bekommt man sechs sieben verschiedene Aufnahmen in jedem Plattengeschäft, und da habe ich mir also eine besonders auf die Naturseptim hin intonierte Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Rafael Kubelik herausgesucht und mit einer sehr ausgewogen temperierten Aufnahme von Mariss Jansons und dem Oslo Philharmonic Orchestra verglichen. Und da war bei der ersten Aufnahme ganz unheimlich die verminderte Quint von diesem Akkord als reine Naturseptim wahrzunehmen. Das Klangerlebnis war so intensiv, daß der Eindruck der Instrumentation völlig in den Hintergrund gerückt wurde, und dieser unheimliche siebente Partialton, der zu diesem Zeitpunkt von unterschiedlichsten Partialtönen einzelner Instrumente gemeinsam ausgeht, als völlig von einer geheimnisvollen Quelle losgelöst hervorgetreten ist.

Kann: Das was ich noch über die Zeit mit Cerha sagen wollte, da kam noch ein anderer Freund dazu, der eher konservativ war, er heißt Gerhard Wunsch und lebt in Kanada, wo er Komposition unterrichtet. Wir haben uns natürlich privat sehr oft gesehen, und wir haben sehr viel zusammen musiziert, und da haben wir die Sonaten von Max Reger und allen möglichen anderen Komponisten gespielt, und wir haben darüber diskutiert und so weiter. Es gab eine starke Auseinandersetzung mit der spätromantischen und der modernen Musik. Wunsch war ein herrlicher Blattspieler, und so hatten Cerha und Wunsch alles Kammermusikalische von Reger, Debussy, Prima vista heruntergespielt. Ich sagte ihnen damals, man könnte sich eigentlich diesen ganzen spätromantischen Stoff zu studieren ersparen und gleich mit der Moderne anfangen. Beide waren jedoch gediegene Systematiker und behaupteten ernsthaft, man müsse alles bisher Dagewesene genau kennen, um einen Sprung ins Ungewisse zu wagen. Hier ist Gerhard Wunsch eigentlich nicht bekannt, ich wollte das nur erwähnen. Er ist jetzt wohl auch schon in Pension.

Sierek: Ich hatte vor, bei diesen Interviews auch ausführliche Portraits zu machen. Ich dachte mir, dadurch die Leute, die in dieser ersten Zeit des Wiederaufbaues mitgelebt haben, zu charakterisieren. In bezug auf die "reihe" hat alles immer wieder auf die Familie Cerha hingedeutet. Immer wenn ich genauer nach Geschehnissen in Zusammenhang mit der "reihe" gefragt habe, wurde mir gesagt: "das haben Cerha's gemacht", so ist das meistens gelaufen. Und jetzt spitzt sich das mehr oder weniger auf die Person Friedrich Cerhas zu, vor allem auch deswegen, weil sein kompositorisches Schaffen im Vergleich zu anderen, durch seine organisatorische und Dirigenten-Tätigkeit, eher als noch nicht entsprechend gewürdigt gesehen werden muß, trotz dem, was bereits jetzt, und eigentlich schon seit den frühen siebziger Jahren darüber bekannt und verbreitet wurde.

Kann: Er ist aber dann gut herausgekommen mit seiner "Lulu"-Vollendung, und dem "Baal" und den "Spiegeln" und so... Da fällt mir noch etwas ein zu unserer gemeinsamen Zeit, um den Horizont noch zu erweitern. Da ist nicht zu unterschätzen, daß ich - also ich war immer schon ein Technik-Freak und habe schon einen Verstärker gehabt, und einen Plattenspieler, usw., daß ich einen sehr guten Zugang gehabt habe zum Amerikahaus, und da habe ich sehr viele Sachen, zum Beispiel von Edgar Varese, entdeckt, den man in Wien nicht gehört hat, also wir haben die Platten gehört, solche Sachen, auch Charles Ives, der ein Pionier der Moderne ist, den man in Europa bis vor wenigen Jahren ja nicht so gekannt hat, der schon völlig chaotisch und, sagen wir, in einer Zeit, in der Schönberg noch sehr gesucht hat, ... schon sehr merkwürdig, dieser Ives. Und darum hat das... das hat auch für Cerha, wie soll ich sagen... zur Horizonterweiterung beigetragen, weil Österreich sehr lang gebraucht hat, aus seinem eingeschnürten Provinzdasein durch die beiden Weltkriege herauszukommen. Und wenn man genau nachschaut, also wenn man in den Musikzeitschriften nachschaut, also zwischen 1920 und 1938 - ich habe mir einmal die Mühe gemacht, um ein paar Monate hindurch zu sehen, was für Musik in Österreich gemacht wurde. Da war damals dieser NS-Druck schon da. Also so Leute wie Berg waren immer im Abseits. Daß er aufgeführt worden wäre... da waren eher Leute wie Beyer. Die anderen waren daneben eher im Abgrund. Das war damals so ein konservativer Teppich, der das alles sehr dominiert hat. Man müßte auch einmal diese Zwischenkriegszeit auch durchventilieren, in wieweit welche Musik damals echt bekannt war, also wieweit die Moderne im Mittelpunkt des Geschehens gestanden ist oder nicht. Ich glaube, daß sie sehr abseits war.

Und daß sie Krenek nicht gespielt haben, ich glaube das war nicht einmal so sehr aus ideologischen Gründen - dieser "Karl V" -, als daß denen die ganze moderne Musik nicht gefallen hat. Und heute ist es leider so, daß man oft mit Leuten redet, denen anscheinend der Knopf für diese modernen Musiken noch nicht so ganz aufgegangen ist, die noch immer sagen: jetzt kommt bald das Jahr 2000, jetzt haben wir also schon die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts auch hinter uns, und also Wesentliches an Avantgarde, von 1900 bis 1930 etwa, also ich denke da an die dissonanten Sachen von Schönberg, Bartok, und so weiter. Also in der zweiten Hälfte hat sich nicht viel geändert, und das Spröde aus der ersten Zeit hat nicht so stark an Popularität gewonnen, als man sich rein historisch hätte ausrechnen mögen. Und das Komische ist das - also das sind jetzt meine eigenen Reflexionen - daß, wenn man so denkt, wie schnelllebig unsere heutige Zeit ist, und trotzdem wie statisch das Ganze ist, verglichen zum neunzehnten Jahrhundert, wenn Sie denken, daß 1827 Beethoven gestorben ist, 1828 Schubert, und kaum zehn Jahre später die 1810 geborenen Chopin und Schumann schon völlig profiliert dastehen, und die ein völlig anderes Bild der Weiterentwicklung geben. Also sie haben wohl Beethoven und Schubert gekannt und verehrt, aber sie haben es total anders weitergegeben. Und dann kommen Brahms, und Wagner vor allem, also innerhalb von zehn, zwanzig, dreißig Jahren hat sich die Musik rasant geändert, und hat auch Durchschlagskraft gehabt. Also Wagner hat große Opposition gehabt, aber dann ja eine süchtige Anhängerschaft, die ja nicht zu überwinden war, also die Franzosen Debussy und Ravel waren ja auch süchtige Wagnerianer.

Sierek: Ja es ist, finde ich, eine furchtbare Zeit heute. Es wird einem allerorts die Zeit gestohlen, von den Medien, vom Fernsehen wird darauf abgezielt, die Sinneseindrücke vorzuprogrammieren, es wird einem das Geld aus der Tasche gezogen, kaum daß man es verdient hat, von allen möglichen Konsumdispositionen. Früher hat man ja garnicht so viel gefunden in den Auslagen, und kaum hat man wo eine Beschäftigung gefunden, muß man sich schon so glücklich schätzen, daß man überhaupt nicht mehr auf die Idee kommt, ob einem das auch liegt, sondern da beugt man sich, anstatt sich einmal höflich zu verabschieden und zu sich einzugestehen, daß es auf dieser Welt auch Wichtigeres zu tun gibt - das ist Wahnsinn - und mit Fünfundzwanzig schon an die Pension denkt, und dann ist man einer geistigen Verflachung und konsumistischen Versklavung erstrecht ausgeliefert.

Ich weiß nicht, was das ist, ich habe da so einen halbwegs stillen Winkel beim Böhmischem Prater, da höre ich immer diese Ringelspielmusik herüber, und da denke ich mir, so ist das heute, es geht immer im Kreis, immer das gleiche.

Kann: Ah, dort wohnen Sie, dort in Oberlaa?

Sierek: Ich wohne in der Nähe, und da fahre ich immer hinauf mit dem Fahrrad, und setze mich da auf eine der ruhigen Bänke.

Kann: Das ist eine liebe Gegend. Den Böhmischem Prater habe ich auch erst in den letzten Jahren entdeckt, und immer am Rückweg von dem Thermalbad in Oberlaa bin ich da vorbeigekommen.

Aber da fahre ich jetzt auch nicht mehr hinaus, weil ich mir hier genügend Freiraum geschaffen habe, wo ich auch auf dem Dachgarten herumsitzen kann und so.

Ja also, abschließend kann ich nur sagen, die "reihe" mit ihren verantwortungsvollen Aufgaben, daß sie alle klassischen Werke der Moderne gespielt hat, sie hat also eine unheimlich wichtige Funktion gehabt. Im Moment ist sie ja eher reduziert, sie machen ja nur noch fallweise...

Sierek: Ja also das Tolle ist, daß es sie noch gibt, als Verein mit Heinz Karl Gruber als Präsident, der vor allem dem Konzerthaus als Programmkonsulent für die moderne Sparte zur Verfügung steht, aber auch selbst immer wieder eigene Anliegen einbringt. Zum Beispiel hat die "reihe" einen Kompositionsauftrag an Lukas Ligeti vergeben und sich dann um die Uraufführung und die österreichische Erstaufführung gekümmert. Also ich meine, die "reihe" als Institution ist mehr oder weniger auch in "Pension". Aber für mich war es reizvoll, daß es sie bis heute noch gibt, und bedauerlich habe ich gefunden, daß ihre einstige Größe im Zuge des Pluralismus, den auch wiederum nur der kritisieren sollte, der ein besseres Entwicklungsprinzip anbieten kann, vom bloßen Hinsehen auf einen Programmzettel nicht mehr wahrzunehmen war. Es ist ja auch zum Beispiel interessant, daß viele neue Initiativen im Bereich der Neuen Musik nicht unmittelbar von der "reihe" ausgehend sind, daß die Namen derer, die sich dafür einsetzen, aber doch auf sie zurückgehen. Es ist auch so, daß das Publikumsinteresse nach einiger Zeit schwindet, wenn man ihm nicht eine neue Verpackung vorsetzt.

Kann: Ja ich finde, es ist auch wieder eine falsche Hypothese, daß man so glaubt, daß sich immer etwas rühren muß, also Beethoven, Chopin, Schumann.. in kurzer Reihenfolge sind da viele neue Strömungen entstanden, und man erwartet sich alle zehn oder fünfzehn Jahren eine neue Strömung. Und ich finde, daß

seit 1950, 1960 ungefähr, seit Strawinsky, Hindemith, also diese Generation gestorben ist, daß alles so aus den letzten Löchern pfeift. Also ich meine die Minimalisten, die Seriellen und Postseriellen, und Post- Post- Postseriellen, das wird alles immer so dünner, und mit so einer Pseudointellektualität versehen, mit so Systemen, das ist ja alles "Mumpitz" (Unsinn). Sierek: Es ist andererseits traurig, daß, wenn man also nicht mehr mit einem relativ breiten Forum in Dialog tritt, man den eigenen Wortschatz überhaupt verliert, damit nichteinmal mehr zum Selbstgespräch fähig ist...

Kann: Ich höre manchmal Nachts... am Donnerstag Abends gibt es immer moderne Musik zu hören, die ziemlich genau beschrieben wird. Das klingt alles ziemlich ähnlich, habe ich das Gefühl?

Sierek: Es ist auch so ein eigenartiges Phänomen, wenn man sich sagt: so, und ich kümmere mich jetzt um nichts mehr und schaffe nur noch aus mir selbst heraus, das ist keine Garantie dafür, daß das etwas Besonderes wird, oder etwas Neues. Das klingt dann alles so, wie bei allen anderen Leuten, die mit dieser Einstellung arbeiten.

Kann: Was ich noch sagen wollte, was mich zum Beispiel auch stört - ich habe Jelinek erwähnt, weil das immerhin für die Hochschule ein Gewinn war, daß einmal Zwölftonmusik unterrichtet wird, aber defacto habe ich dieses Zementieren eines Systems so innerhalb der klassischen Harmonielehre und so etwas, eigentlich nicht gern, denn ich finde eines, und das meine ich immer so, daß immer alle Menschen... zuerst ist alles reglementiert, und dann bricht einer wieder aus, und dann weiß man, ja der bricht aus, und dann kommt wieder einer, der macht wieder ein System daraus, ganz mathematisch... da darf man nur fünfzehnmal und so, und dann kommt wieder so ein verkrusteter Schematismus. Und drum finde ich eines, die Zwölftonmusik, dieses System so in die Musik hineinzupressen, das ist eigentlich grau, und dann diese exzessiven Klavierläufe wiederum, das ist eigentlich nur eine Veräußerlichung. Wenn man da das Klavier so hinauf- und hinunterfährt, ist das ja nur eine Verdopplung aller Geschehnisse. Und in Wirklichkeit ist das eigentlich nur Käse (Unsinn).

Schönberg hat auch sehr gute.. diese Kompositionslehre, die er in Amerika gemacht hat, diese ein- und zweitaktigen Modelle, also Harmonieverbindungen, das hat einen sehr kreativen pädagogischen Sinn gehabt. Das würde ich nicht mit Jelinek vergleichen.

Sierek: Jelinek war wahrscheinlich von allen anderen Parametern her disponiert an einer Wiener Musikhochschule eine solche Lehrstelle zu erhalten. Cerha beklagt das auch, daß Josef Polnauer in einem Ministerium gearbeitet hat, er war alles andere, als ein etablierter Musikprofessor.

Kann: Er wäre viel kreativer gewesen. Wissen Sie, nach jeder Stunde hat er... er hat uns gewissermaßen in den Beethoven-Sonaten, oder in den Quartetten, suchen lassen, wie es gemacht ist, wie es hergestellt ist, und dann haben wir gesehen, aha, da sind thematische Zusammenhänge und so weiter. Das war sehr kreativ. Und er hat eine Dynamik gehabt, er war den ganzen Tag unterwegs wie eine Rakete, und wir sind immer so wie die begossenen Pudel weggegangen, weil wir gesehen haben, wieviel wir nicht wissen, und was das für eine Zeit gewesen sein muß, als Schönberg mit Berg und Webern, und Hanns Eisler - der ist ja auch so ein "Springinkerl" <dynamischer Charakter> gewesen, wie die da zusammen gearbeitet haben, das muß schon eine geistig explosive Atmosphäre gewesen sein, und nicht "verschmoggt", sondern sehr sachbezogen. Da hat man nicht so viel Zeit gehabt. Heute wird ja sehr viel "geschmoggt", mit ein paar Fremdwörtern herumgeworfen.

Sierek: Ja, es ist zwar eine schnellebige Zeit heute, aber man braucht umso mehr Geduld. Man muß immer sehr lange warten, bis einmal ein Fisch vorbeischwimmt.

Kann: Ja, jetzt muß ich Ihnen noch meine elektronische Anlage zeigen.

Sierek: Dann schließe ich damit den offiziellen Teil des Interviews.

Danke für das Gespräch.

Ich war als Flüchtling zusammen mit meiner Frau in Wien, seit Mitte Dezember 1956, und in der Zeit, also 1957, wo ich hauptsächlich in Köln war - aber ich war immer wieder in Wien -, dann im Winter 1957/58 hauptsächlich in Wien, und es war sehr wenig neue Musik. Es war eine ganz andere Situation als heute. Es gab die IGMM mit einer österreichischen Sektion. Das hatte damals eine große Wichtigkeit, weil es war der einzige Kreis, wo einige Konzerte mit Kammermusik stattfanden, mit ganz wenig Publikum, und ich weiß noch von einem Konzert der IGMM in der Musikakademie, in einem abgelegenen Raum, und da hat jemand eine Sonate für Geige und Klavier von Klebe gespielt. Cerha hat selbst Geige gespielt, seine zwei Geigenstücke, deren verschiedene Pizzicati ich in meinen Stücken aus dem Jahr 1958 in Apparitions verwendet habe. Und ich war 1957 und 1958 auch bei den Ferienkursen in Darmstadt. 1958 war auch Cerha da. Er erinnert sich, daß ich ihn 1958 in Darmstadt getroffen habe, aber ich habe ihn schon früher getroffen. Schon sehr bald nachdem ich nach Wien geflohen bin, habe ich Cerha zusammen mit Hanns Jelinek und Hans Erich Apostel getroffen, in einem Restaurant, das "Gmoakeller" heißt. Und da waren wir schon... da habe ich mich sehr interessiert, was er tut, aber dann haben wir uns eine zeitlang nicht getroffen, ich war in Köln, und dann haben wir uns in Darmstadt getroffen 1958, und da war auch Schwertsik, und das war das Jahr, in dem auch John Cage da war, und Stockhausen plötzlich Cage-Adept geworden ist. Also 1958 hat sich vieles geändert, und ich kann mich erinnern, in Darmstadt 1958 - das ist jetzt sehr subjektiv, meine Erinnerung, vielleicht waren da andere Gespräche, bei denen ich nicht dabei war, aber Cerha und Schwertsik, da war noch Urbanner da, und Grünauer war da, noch ein Ungar, an dessen Name ich mich jetzt nicht erinnere. Und es war die Rede, man sollte ein Ensemble für Neue Musik in Wien haben, weil Wien ist total... also man kann nichts aufführen. Auch Schönberg und Webern werden kaum gespielt. Was wurde an neuer Musik gespielt, manchmal Strawinsky, aber schlecht. Neue Musik, sogar Bartok, war noch sehr im Abseits. Und die Idee war, es gibt gute Instrumentalisten, und es soll ein Ensemble gegründet werden. Das einzige Ensemble in diese Richtung war "Domaine Musical" von Boulez, sonst gab es nichts. In Darmstadt gab es Konzerte von ad hoc Musikern, die dann später dieses Kranichsteiner Ensemble wurden, das waren

Musiker aus Köln, wie Siegfried Palm, wie Gottfried Caskel der Schlagzeuger, ich weiß nicht exakt, wer da war, jedenfalls, es gab Kammerkonzerte in Darmstadt mit einem lockeren Ensemble, mit sehr kleiner Besetzung - Maderna dirigierte...fabelhaft - . Und auf diese Weise, Cerha und Schwertsik - Schwertsik spielte Horn in einem Orchester, damals waren es die Niederösterreichischen Tonkünstler, aber vielleicht war es das Rundfunkorchester oder die Wiener Symphoniker. Ich erinnere mich jetzt nicht an die einzelnen Namen.. und auf diese Weise - ich glaube im Spätherbst, Herbst oder Winter, 1958, nach Darmstadt, ich meine, schon 1958 gab es ein erstes Konzert, wurde bereits die "reihe" gegründet, es war ein Ensemble. Ich hatte nur so viel zu tun, weil ich kein Instrument spiele, und auch nicht dirigiere, aber ich war sozusagen als Außenseiter dabei, mein Beitrag ist nur der Name, wie es heißen soll. Und da meinte ich, ihr spielt vor allem Schönberg, vor allem Webern, und so hat es angefangen, wenn ich mich recht erinnere, mit der Schönberg Serenade, oder der Suite. Die Serenade hat ein Bariton gesungen, das war ein Lungenarzt in Wien, der Name ist.... Traude Cerha wird das wissen, ich glaube Herr Kummer. Er ist ein guter Arzt, aber auch ein guter Sänger. Nach meiner Erinnerung war dieses erste Konzert schon im Herbst 1958. Soviel ich mich erinnere hat Cerha Schönberg dirigiert. Und sehr bald danach wurde Pierrot lunaire gespielt, ich glaube mit Marie Therese Escribano, eine spanische Sängerin, die in Wien lebt, und sie hat auch die zwei Improvisations sur Mallarme gesungen. Das waren also die ersten Konzerte. Ich war nicht bei allen dabei, weil ich inzwischen noch in Köln war, also ich pendelte zwischen Köln und Wien. Mein Beitrag war nur der Name "die reihe", weil es sollte einen Namen haben, so wie "Domaine Musical" in Paris, und Cerha und Schwertsik und ich auch, und andere, die teilgenommen haben. Später war Gruber sehr wichtig, aber Gruber war beim ersten Konzert nicht dabei. Da war ein anderer Kontrabassist, an dessen Name ich mich nicht mehr erinnere. Und da war der Cellist Hiller, also mehrere Leute. Und da fragten mich Schwertsik und Cerha - wir trafen uns öfter... das Leben war einfacher, es war weniger zu tun, wir waren unbekannt, und man hat einander viele Kompositionen gezeigt und viel diskutiert, und alle waren sehr arm, und so. Also ich meinte, der Titel "die reihe" aus zwei Gründen, einmal, es beginnt mit Wiener Schule, und konzentriert auf das, was Schönberg mit Zwölftonreihen gearbeitet hat,

und andererseits gab es die Zeitschrift "die Reihe", die in der Universaledition erschienen ist, aber von Herbert Eimert mit Mitwirkung von Karlheinz Stockhausen in Köln redaktionell betreut wurde. die Zeitschrift "die Reihe" war ideologisches Zentralorgan für die Köln-Darmstädter Schule. Und bevor ich nach Wien kam, und noch in Budapest war, gab es schon zwei Nummern, eine erste über elektronische Musik, eine zweite über Webern, und die habe ich gelesen, als ich nach Wien kam, und die dritte war dann von Stockhausen mit dem Artikel "Wie die Zeit vergeht", das war noch nicht fertig. Da war ich gerade dabei, als Stockhausen seinen Text beendet hat. Da bin ich gerade in Köln angekommen. Und es war eine sehr starke Verbindung durch Eimert von Stockhausen mit Alfred Schlee und Tomek in der Universal-edition, und Cerha und Schwertsik waren auch dabei. Alles stand irgendwie mit der Universaledition in Verbindung. Meine Meinung war, "die Reihe" als Titel, weil es gibt nicht nur die Zwölftonreihe, es gibt diese Zeitschrift "die Reihe", und ich weiß noch, daß Cerha und Schwertsik... er sagte nein, weil "die Reihe" als Zeitschrift sei ein Stockhausen-Organ. Wir haben aber keinen anderen Titel gefunden. Und der einzige Unterschied ist, das war mein Vorschlag, "die Reihe" als Zeitschrift, als Aperiodikum- weil es ab und zu erschienen ist, war klein geschrieben "die Reihe" klein - das war die Mode, heute noch, so ein bißchen snobistisch, Mode - und ich meinte: "Streng groß schreiben", also "die Reihe" als Ensemble wird groß geschrieben, aus zwei Gründen: erstens, weil ich es snobistisch finde, und zweitens, um sich zu unterscheiden. Es ist kein Instrumentalensemble, das zur Zeitschrift gehört. Und das wurde dann auch groß geschrieben, aber später - viele Leute kannten die kleine Schrift, und es hat sich eingebürgert, es klein zu schreiben... jedenfalls haben die Zeitschrift und das Ensemble nichts miteinander zu tun. Ich hatte nur den Kontakt, daß ich Publikum war, und später meine Stücke viel gespielt wurden, von Cerha dirigiert, und daß sich alle Musiker dieses Ensembles sehr für meine Musik eingesetzt haben, genauso wie für alles andere, was sie gespielt haben. Aber ich war kein Mitglied, und war nur, wie man sagt, naher "Sympathisant". Und ich weiß, daß ... das dürfte eines der frühen Konzerte sein, 1959, war ein Konzert, das einen Riesenskandal gemacht hat, und Aufsehen, das waren Cage-Stücke. Das Cage-Klavierkonzert wurde gespielt, welches 1958 in Köln seine europäische Erstaufführung erlebte - die Ur-

aufführung war in New York - und ich glaube, die zweite Aufführung in Europa war in Wien, und Cage war da, und David Tudor auch. Und David Tudor hat die Klavierstücke von Cage gespielt, und David Tudor und Cardew haben vierhändig gespielt - Cardew war übrigens ein sehr guter Pianist auch - und sie haben Stücke Solo von Cage gespielt, es waren auch Stücke von Morton Feldman gespielt worden, in dem Konzert, ich glaube ein Kammermusikstück, und es war alles sehr sehr neu und unbekannt für Wien. Jedenfalls große Furore hat das Klavierkonzert von Cage gemacht, mit David Tudor am Klavier, Cerha (auch Schwertsik) hat dirigiert, und die Musiker, anders als in (Köln, wo sie auf dem) Podium saßen, waren in Wien zwischen dem Publikum verstreut, und das war die richtige Aufführung. Plötzlich erklang ein Hornston irgendwo von hinten, und ein Kontrabaß-Pizzicato von unter dem Parkett. Wenn ich mich recht erinnere, war das im Mozartsaal, er ist übrigens der beste Kammermusiksaal. Da muß Traude ergänzen, ich erinnere mich nur ad hoc. Was an diesem Konzert, nicht nur auf mich, sondern auf das ganze Publikum, das da war, einen sehr tiefen Eindruck gemacht hat, war, daß es neu war. Der Eindruck des Cage-Klavierkonzerts war viel tiefer als in Köln. Dann auch diese eigenartige Konstellation, Cage, Feldman und auch Cardew... zum Beispiel, als Cardew und Tudor zusammen ein Stück von Cardew vierhändig auf zwei Klavieren gespielt haben, ich habe zu Vera noch gesagt, ich stelle mir zwei sehr ruhige schottische Land-Lords vor, die gemeinsam am Ufer eines schottischen Baches sitzen, und fischen. Sie halten eine Angel in ein Wasser und sprechen nicht, und sind ganz ruhig und warten. Das war das Stück von Cardew, aber auch Cage und auch Feldman (haben diese Stimmung vermittelt). Musikalisch hat mich das Feldman-Stück am meisten beeindruckt. Es könnte aber auch sein, daß das Feldman-Stück in einem anderen Konzert war, es ist schon vierunddreißig Jahre her. Ich weiß noch, im Feldman-Stück hat mich sehr beeindruckt, ein sehr lang ausgehaltener sordinierter Trompetenton, unmöglich lang gehalten. Ich habe dauernd gedacht: Wann wird der Atem des Spielers ausgehen. Er hat es durchgehalten. Es war eine andere ästhetische Einstellung, daß man eher auf solche Dinge geachtet hat, auf den Neuigkeitswert. Heute haben wir einen ganz anderen Zugang zu dieser Musik, bejahend, oder ablehnend, das ist eine andere Frage. Damals war die Frage Bejahen oder Ablehnen garnicht gegeben, sondern, es war neu und interessant, und anders, und frisch.

Dann in den nächsten Jahren haben Cerha und Schwertsik.... ab 1959/60 war ich fast ohne Unterbrechung dann in Wien. Von 1960 bis 1969, 1969 ging ich nach Berlin. Und da war ich eigentlich bei allen Konzerten der "reihe" dabei, und es war ein sehr enger Austausch von Gedanken mit Cerha, auch mit Schwertsik, und Schwertsik ging ästhetisch dann ein bißchen eine andere Richtung, was er dann auch später machte, dieses "Mob Art". Der Fokus, das Zentrum dessen, was aufgeführt wurde in der "reihe", hat sich dann allmählich im Lauf der sechziger Jahre leicht verändert, dabei war ein großes Verdienst Schönberg und Webern vor allem - Berg in geringerem Maße, weil Berg weniger Kammermusikstücke hatte, also vor allem gemischte Kammermusik wurde aufgeführt, und Stockhausen, Boulez, Berio, also alles, was für kleines Kammerensemble gemacht ist. Es war so ein Glaube verbreitet, daß das Wiener Publikum konservativ ist, so hat man gesagt, und es wird das gar nicht verstehen. Aber das stimmte gar nicht. Es gibt immer auch Zuhörer, die dann bleiben. Es ist nicht anders, als überall. Publikums sind konservativ, weil sie zunächst nichts anderes wollen, als das, was sie schon kennen. Keinesfalls ist das Wiener Publikum konservativer als in Paris, oder London, oder egal in welcher deutschen Stadt. Und allmählich wurde die "reihe" eine Institution, und wenn ich mich recht erinnere, war das erste Konzert im Konzerthaus. Vielleicht war sie damals... wie hieß der Generalsekretär, ich glaube Seefehlner, der später Direktor der Berliner Oper wurde. Seefehlner - ich habe ihn sehr oberflächlich gekannt - er war ein dicker jovialer Mensch, also eine Art von "kleiner Diktator", so wie die Operndirektoren sind, der alles selbst bestimmen wollte. Er hatte nicht sehr großes Interesse, also er nahm das nicht sehr ernst, aber er ließ es zu. Wenn ich mich recht erinnere, war das im Schubertsaal, in einem dieser Säle im Konzerthaus in Wien. Und allmählich hat "die reihe" einen ziemlich festen Publikumskreis bekommen, und zwei- dreihundert Leute, die dann regelmäßig kamen, und es gab viel Interesse. Also es war nach "Domaine Musical" eigentlich das zweite Zentrum, und auf sehr hohem Niveau gespielt und dirigiert. Allmählich, also Anfang der sechziger Jahre, hat Cerha diese Programme etwas verbreitert. Es kam Varese dazu, von Satie wurden mehrere Stücke gespielt, auch mal Debussy und Ravel, zum Beispiel dieses Harfenstück von Ravel. Je nach dem, welche Instrumentalisten man hatte, und welche Stücke es dafür gab, Strawinsky, alles wurde aufgeführt.

Ich weiß es nicht, wieviele Konzerte jährlich waren, es war eine Anzahl, wenn ich sage sechs, dann ist das eine subjektive Erinnerung. Ich weiß nur, daß es für mich und viele andere Leute die Möglichkeit war, alte neue Musik und neue neue Musik auf hohem Niveau zu hören. Und es war da sehr stark der Geist von Schönberg und diesem Verein für musikalische Privataufführungen noch zu spüren, weil zwei Menschen noch lebten, die zum Schönbergkreis gehörten, das waren Josef Polnauer und Erwin Ratz, und beide waren irrsinnig agile Herren, zwei alte Herren, so wie ich heute bin, mit sehr viel Elan und Begeisterung. Aber sie waren total auf Schönberg fixiert. Schönberg bedeutete alles, Berg und Webern auch, Schönberg mehr, und die spätere Musik, also das, was Cerha oder ich machten, oder Stockhausen, oder Boulez, das haben sie wohlwollend akzeptiert, aber es war nicht ihr... aber jedenfalls haben Polnauer und Ratz "die reihe" unterstützt, und agitiert. Es war etwas sehr Lebendiges. Auf diese Weise war "die reihe" eine Kontinuität der zwanziger Jahre Schönbergs, als Ensemble. Es wurde auch sehr sehr viel geprobt, das heißt, es war keine Probenbeschränkung, über Geld hat man nicht geredet, das Geld war, was eben an Subventionen gekommen ist. Es wurde solange geprobt, bis die Stücke fertig waren, und das ist das Ideale für neue Musik, außer dem Enthusiasmus dieser paar Leute, die das gemacht haben. Es wechselte zwischen sechs und fünfzehn Leuten. Und dann habe ich im Jahr 1962 "Aventures" geschrieben, und selbstverständlich sollte das "die reihe" aufführen, das war in Hamburg, es war ein Auftrag des Neuen Werks mit Herbert Hübner. Cerha hat "die reihe" dirigiert. Also die Aufführung war im April 1963, aber komponiert habe ich es 1962, und schon "die reihe" im Sinn gehabt. Ich brauchte eine kleine Anzahl von Musikern. Wer da Kontrabaß gespielt hat, weiß ich nicht, ich glaube nicht, daß das Gruber war, aber vielleicht war es schon Gruber, es war ein guter Kontrabassist, und Hiller der Cellist. Schwertsik hat Horn gespielt. Flöte weiß ich jetzt nicht genau wer, und, daß ich für Adventures diese Instrumente gewählt habe, war auf die Gelegenheit der besten Musiker gegründet. Und Altmann hat Schlagzeug gespielt, und Traude Cerha hat Cembalo gespielt, und Ivan Eröd Klavier. Und so ist es gekommen, daß ich zwei Keyboards hatte, also vor allem basierte das Stück auf den Leuten, die es gespielt haben. Eröd hat auch bei allen Werken gespielt, wo es Celesta oder Klavier gab. Später ging Ivan Eröd nach Graz, als Kompositionslehrer, und Käte Wittlich wurde die Pianistin.

Aber das war später, erst 1965. Dieses Gastspiel der "reihe" in Hamburg - ich weiß nicht, ob das das erste Konzert außerhalb von Wien war, aber es war eines der frühen Konzerte außerhalb von Wien - und es hat einen Riesenerfolg gebracht, für mich, für die "Aventures", also für die drei Sänger, aber auch für "die reihe". Und "die reihe" wurde - ich behaupte nicht durch mich, aber unter anderem durch dieses Hamburger Konzert - zu einem internationalen Begriff. Ich glaube, schon früher hatte sie einen sehr guten Ruf. Da waren auch komische Dinge mit dieser Aufführung in Hamburg 1963. Also Hübner war ein Enthusiast, sein großer Vorteil war, er hat blind gebucht. Er hat an bestimmte Komponisten geglaubt, und Stücke in Auftrag gegeben, oder Uraufführungen, ohne sie zu kennen, und immer Glück gehabt, mit den zwei Improvisationen von Boulez, mit Stockhausen, mit Adventures von mir, mit Stücken von Lutoslawski, und vielen anderen Stücken. Und Herbert Hübner war eigentlich Musikwissenschaftler, aber mit praktischer Musik hatte er wenig Erfahrung. Er hat aber auch Graphik studiert, im "Bauhaus", in Weimar und in Dessau, und die Hauptsache - also Plakate durften in Hamburg nicht sein, denn es waren Konzerte ohne Eintrittsgeld, man mußte die Karten bestellen - die Karten waren so begehrt, die Leute kamen aus ganz Deutschland, in einer Zeit, wo es nach Hamburg noch keine Autobahn gab, in den fünfziger Jahren, Anfang sechziger Jahre, also eine lange Reise mit der Bahn oder mit dem Auto. Und dieses Studio Zehn, diese Synagoge in der Oberstraße war immer total voll. Und man mußte im Voraus Plätze reservieren, um nicht einmal zwei Mark, also sie kosteten nichts. Da die Konzerte nichts gekostet haben, durften keine Plakate sein, das war irgendwie eine Regel, aber es durften schöne Einladungen sein. Eine Besonderheit des "Neuen Werks" war, daß Hübner für jedes Konzert ein neues Layout im damals modernen Stil in Bauhaus-Tradition gemacht hat. Es war dann Sammelobjekt und sehr begehrt. Nun kam es zu diesem ersten Konzert. Ich war schon vorher in Hamburg. Ich glaube, ich war in Stockholm und habe die Reise unterbrochen. Es war immer so, ich habe die Zugreise in Hamburg unterbrochen und ging zu Hübner, um sicherzustellen, daß alle Schlagzeuginstrumente - also die Leute bringen die Instrumente, außer größeres Schlagzeug und Kontrabaß, das mußte hier sein... Dann brauchten wir verschiedene Dinge, wie Teppichklopfer, Teppich, und einen Polstersessel.. Die Leute im Rundfunk hatten kein Verständnis, was für ein Konzert das sein wird, wo man Polstermöbel hat. Sie haben sich darüber amüsiert, und die Rundfunkleitung, Programmleiter und Intendant, waren sehr reserviert, also sie mochten diese Sache nicht, aber das Konzert kam zustande.

Das Problem war ein Kontrabaß, also ich brauchte einen Kontrabaß mit fünf Saiten, und Hübner sagte, es gibt keinen Kontrabaß mit fünf Saiten, und ich sagte, das ist unmöglich, jedes Orchester hat mindestens zwei oder drei Kontrabässe mit fünf Saiten, also es sollte ein Kontrabaß aus dem Rundfunkorchester sein. Aber das Rundfunkorchester war nicht sehr interessiert, es war nicht ihr Konzert. Und der Orchesterwart, der die Instrumente betreute, hat behauptet, einen fünfsaitigen Kontrabaß gäbe es in ganz Hamburg nicht. Weil er war zu faul, um für dieses Konzert einen Kontrabaß herzugeben. Und ich kam zu Hübner, und Hübner erklärte mir ganz ernst: Es gibt keinen, es gibt nur viersaitige Kontrabässe. Da sagte ich: Das gibt es nicht. Dann sind wir zum Orchesterwart gegangen, und er hat mit großem Widerwillen da aufgemacht, und es gab selbstverständlich drei fünfsaitige Kontrabässe. So wurde das gespielt. Und das Konzert war ein Riesengelingen, ich sage das jetzt speziell in bezug auf "die reihe". Ich habe sehr bedauert, daß das nächste Stück "Nouvelles Aventures" - die Aufführung war im Mai 1966 -, daß das nicht "die reihe" war, aber Hübner wollte unbedingt Leute aus dem Norddeutschen Rundfunk, und es gab kein Budget, wer weiß -.. und er wollte unbedingt den polnischen Dirigenten Malkowski. Ich mochte ihn sehr, aber ich war darüber nicht erfreut. Ich selbst war bei dieser Aufführung nicht dabei, weil ich krank war, ich lag im Krankenhaus in Hamburg. Ich war bei einigen Proben, und dann war ich krank.

Dann hatte ich viel Kontakt mit der "reihe", bis 1969. Es gab zwar keine Uraufführungen, aber, was ich für Kammerensemble geschrieben habe, das Cellokonzert, wurde gespielt. Wenn ich mich recht erinnere, zum ersten Mal nicht in Wien, sondern in Graz, mit der "reihe", Cerha hat dirigiert, mit Wolfgang Boettcher als Solist. Es war eine ganz hervorragende Aufführung. Später wurde es dann auch in Wien gespielt. Aber dann hatte ich schon das "Kammerkonzert" und "Melodien" fertig. Das Stück, das ich für "die reihe" geschrieben habe, war das "Kammerkonzert". Ich habe dann auch einen Satz Fritz Cerha und einen Satz Traude Cerha gewidmet. Der letzte Satz war dann ein Auftrag der Berliner Festwochen. Ich wollte ein Stück aus Interesse an der "reihe" und aus großer Dankbarkeit machen, weil Cerha's, und auch Kurt Schwertsik, aber vor allem Fritz Cerha, sich so für meine Musik eingesetzt haben. Sie brauchten ein Stück für eine Tournee. Inzwischen hatte "die reihe" schon mehrere Tourneen in viele Gegenden Europas unternommen. Dann gab es eine Amerikatournee.

Ich glaube, es begann in Ottawa, und es wurden nur zwei Sätze fertig. Ich glaube die Uraufführung der ersten zwei Sätze war 1970 in Ottawa, das muß Traude bestätigen, ich weiß es nicht mehr genau, weil ich in Amerika nicht dabei war. Dann habe ich den dritten Satz geschrieben, ich dachte vorerst gar nicht an einen vierten Satz. Die Aufführung der dreisätzigen Fassung war mit der "reihe" in Wien, da war ich dabei. Als das aufgeführt wurde, habe ich den Eindruck gehabt, drei Sätze sind zuwenig und es muß ein vierter Satz her. Und da kam die Anfrage aus Berlin. Ich habe gesagt, was ich in solchen Fällen oft sage: Ich habe ein Stück, aber es braucht noch Sätze. Da habe ich für den vierten Satz den Auftrag bekommen, und das war der erste ordentlich bezahlte Auftrag meines Lebens. Wieviel Geld ich bekommen habe weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, ich war zufrieden. Dann war das Cerha mit der "reihe", der, ich glaube im Herbst 1970, die komplette viersätzliche Version aufgeführt hat. Und dieses Stück wurde - sowohl die dreisätzliche Form in Wien, die ich gehört habe, als auch die viersätzliche, vom Publikum sehr schlecht aufgenommen. Es gab kein großes Interesse an diesem Stück, und die Musikkritiker haben geschrieben - es war sehr sehr gut gespielt, hervorragend gespielt - "Nebenwerk", und so, komischerweise wurde das später mein öfterst gespieltes Stück. Man kann es nie im voraus wissen. Produktionsästhetische und rezeptionsästhetische Standpunkte sind verschieden. Und bald nach der Uraufführung wurde dann das ganze Stück in Wien gespielt. Auf der "Wergo"-Schallplatte ist das auf hervorragendste Weise von Cerha und der "reihe" aufgenommen. Und dann habe ich "Melodien" geschrieben, das wurde auch oft aufgeführt. Ich muß noch sagen, ich spreche jetzt einmal für meine Stücke, es war eine ganz sensationelle Aufführung von "Aventures", ich glaube "Nouvelles Aventures" war auch dabei, im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien. Da war Werner Hofmann Direktor, der jetzt in Hamburg ist. Und eine szenische Aufführung von Adventures war in Stuttgart, auch mit Cerha und der "reihe" als Musiker, und dann gab es eine hervorragende Aufführung der Adventures mit Bruno Maderna, auch Nouvelles Aventures, das war aber nicht so hervorragend, weil es zu neu war, auf einer Plattenaufnahme in Darmstadt für Wergo, als Nouvelles Aventures noch ziemlich neu war. Es war zu früh für eine gute Aufnahme. Und bald danach, 1966 oder 1967 gab es mit der "reihe" eine Plattenaufnahme mit Cerha, und das ist die beste.

Es ist sehr viel von der "reihe" aufgeführt worden, auch in Tourneen, es gab Fernsehproduktionen, zum Beispiel mit Klaus Lindemann. Und dann bis zu den letzten Stücken von mir, also, welche unter dem Titel der "reihe" gespielt wurden, wo aber schon zum Teil andere Musiker dabei waren, zum Beispiel ein Klavierkonzert mit Bonaventura, da waren Musiker der Wiener Philharmoniker, aber zum Teil war das noch die "reihe". Allmählich kamen dann neue Musiker. "die reihe" wurde dann von Kurt Schwertsik und Heinz Karl Gruber weitergeführt, und existiert heute noch.

Ich habe sehr viel über meine eigenen Verbindungen mit der "reihe" gesprochen. Ich muß noch ein Kapitel, das nicht so erfreulich ist, über die politischen Affären um "die reihe" herum anhängen. Es fing im Konzerthaus an, ich meine Seefehlner, mit "gemäßigtem", sehr gemäßigtem Nicht-Enthusiasmus von Seefehlner, aber er hat die Konzerte ermöglicht. Und dann gab es eine Änderung - wie hieß dieser Mensch, der dann "die reihe" auflösen wollte: Weiser - er war der neue Generalsekretär. Er war jemand, der an neuer Musik absolut nicht interessiert war, ich weiß nicht, ob er überhaupt etwas mit Musik zu tun hatte. Er wurde Generalsekretär des Konzerthauses. Es war so, es waren drei Institutionen: Musikverein, Konzerthaus und Rundfunk. Musikverein, das war schon eine Sache seit Beginn des Jahrhunderts, er spielte nur bis Brahms, bis Richard Strauss, und alles, was neuer ist, ist Konzerthaus. Und da hing es sehr davon ab, wer der Leiter des Konzerthauses ist, und allein von ihm. Im Rundfunk wurde ab und zu etwas produziert, aber nicht so weitgehend wie die deutschen Sender, die sehr viel neue Musik gemacht haben. Ich glaube, "die reihe" war auch sehr oft eingeladen, zum Beispiel von Musica Viva in München, und vieles andere, sie hat auch eine Reihe von Platten gemacht, von Satie und Varese, und einige andere Sachen. Jedenfalls, Weiser, er meinte, "die reihe" hat kein Publikum und braucht Zuschüsse - aber sie hatte Publikum, es war gar nicht wahr - er würde lieber Zuschüsse geben, wenn Beethoven gespielt wird und so, und hat "die reihe" aus dem Konzerthaus praktisch abgedrängt, und dann war "die reihe"... so kam sie zu Werner Hofmann im Museum des 20. Jahrhunderts. Wie das subventioniert war, weiß ich gar nicht. Ich meine, die Musiker haben umsonst gespielt. Und dann waren Konzerte im großen Sendesaal des ORF, aber das ist ein sehr bescheidener Ort, und er war auch immer voll, aber es waren nicht genügend Plätze. Also die Konzerte, die so unpopulär waren, daß sie ziemlich voll waren, die durften nicht sein, wie Weiser meinte.

Dann kam es zu einem riesigen auch öffentlichen Krach. Weiser hat in einem Interview, ich glaube mit dem Journalisten Franz Endler, oder vielleicht jemand anderer, ich glaube, das war die Presse in Wien, also einer der führenden Zeitungen ein Interview gegeben, das mit der "reihe", und diese ganze Musik, das sei uninteressant, und in Wien gäbe es keinen einzigen interessanten Komponisten, also keinen bedeutenden Komponisten, und wenn man jemand hätte wie Boulez, oder Penderecki, oder Lutoslawski, dann wäre Wien ein Zentrum, aber so sei es das nicht. Und er hat immerhin nicht bedacht, daß ich da bin, und Cerha, und Schwertsik, und noch eine Anzahl von Komponisten. Das war eine Ohrfeige für "die reihe" und für Cerha, und für mich auch. Dann haben wir uns sofort am nächsten Tag, Cerha und Schwertsik und ich auch, getroffen und einen Brief geschrieben, ich meine Haubenstock-Ramati hat das auch unterschrieben, ich erinnere mich nicht genau. Wir haben einen Brief geschrieben, daß wir das als einen Affront fühlen, und daß wir nicht wünschen, daß Stücke von uns im Konzerthaus überhaupt je aufgeführt werden, solange Weiser da Sekretär ist. Und es war für uns eine Beleidigung, vor allem zu sagen, wir brauchen Boulez, Lutoslawski und Penderecki, und das ist in dieser Zeitung erschienen, und da war ein anderer Journalist, der sich unglaublich eingesetzt hat für "die reihe" und für Cerha und für mich, und zufälligerweise wurde beim Musikprotokoll des Steirischen Herbstes gerade mein Chorstück "Lux Aeterna" aufgeführt. Damals hatte der Steirische Herbst eine zentrale Wichtigkeit, und das war das Eröffnungstück. Schneiber hieß dieser Mensch, das war ein paar Tage später, nach diesem Interview mit Weiser, wo er sagte, es gibt keine Komponisten in Österreich. Und dann hat Schneiber eine Riesen-Lobeshymne auf "Lux Aeterna" von mir veröffentlicht. Es war ein Riesenerfolg und mußte wiederholt werden, in Graz. Und damit sprach er gegen Weiser, und da war eine längere Polemik in den Zeitungen, aber es blieb dabei: Keine Konzerte im Konzerthaus. Und es war eine Einengung, daß es irgendwie abgelenkt war, in dem kleinen Saal im Rundfunk, es war der "reihe" nicht nützlich. Und nach einigen Jahren wurde Hans Landesmann Sekretär des Konzerthauses, und er hat Cerha und Schwertsik wieder verpflichtet. Und dann fingen die Konzerthaus-Konzerte der "reihe" wieder an. Ich weiß noch, als ich den fünfzigsten Geburtstag hatte, war im Konzerthaus im Großen Saal und im Mozartsaal - in beiden Sälen - im großen Saal ein

Orchesterkonzert mit dem Rundfunkorchester und in kleinen Saal, "die reihe", ein Konzert zu meinem Geburtstag, das war schon nach Weiser, das muß schon mit Landesmann gewesen sein, und Siegfried Palm hat mein Cellokonzert gespielt, auf sehr hohem Niveau. Ich meine, in der Landesmann-Zeit wurde es besser, obwohl Landesmann auch kein unbedingter Adept dieser Art von Musik ist, aber er hat mindestens diesen Bann von Weiser gelöst. Als 1988 "Wien Modern" anfing, gab es viel Publizität, das war Claudio Abbados Idee, das war mit Alexander Pereira zusammen, und das war wunderbar, daß man das gemacht hat, und ich bin dankbar, daß ich einer der ersten Komponisten war, die dort aufgeführt wurden, aber es war eine Situation, die publicity-mäßig ein bißchen unfair war - oder ich würde sagen, sehr unfair war - gegen "die reihe", weil es wurde Propaganda gemacht, daß es zum ersten Mal Konzerte neuer Musik in diesem Umfang gibt, und das Wiener Publikum, das bisher nichts mit neuer Musik zu tun hatte, wird jetzt neue Musik kennenlernen, und das ist Abbados Initiative. Das war nicht schlechter Wille, nur, Abbado und Pereira wußten nicht, daß seit 1958 - die Idee stammt vielleicht schon aus dem Jahr 1957 - eigentlich dauernd die Konzerte der "reihe" stattfanden, und es schien als böser Wille, aber das war es nicht. Es war einfach - keine Information. Und so lebt Neue Musik, was immer neue Musik ist, weiter in Wien, und auch "die reihe" existiert noch.

Katalog

| 1 | | | | | | | | | |
|---------------------|---------------|------------------------|----------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------|--|--|--------------|-----|
| DATUM | ORT | DIRIGENT | KOMPONIST | WERK | | | | | |
| 590322 | KONZERTHAUS | 001 / CERHA | SCHWERTSIK 001 | POUSSEUR 001 | QUINETTE A LA MEMOIRE D'ANTON WEBERN 001 | | | | 001 |
| | | | | WEBERN | SAXOPHONQUARTETT 001 | | | | 001 |
| | | | | BOULEZ | IMPROVISATION SUR MALLARME I ET II 001 | | | | 001 |
| 590512 | KONZERTHAUS | 002 / CERHA | SCHWERTSIK 002 | NONO | POLIFONIA-MONODIA-RITMICA 001 | | | | 001 |
| | | | | BERIO | QUARTETTO PER ARCHI 001 | | | | 001 |
| | | | | | CINQUE VARIAZIONI PER PIANOFORTE 001 | | | | 001 |
| | | | | MADERNA | QUARTETTO PER ARCHI 001 | | | | 001 |
| 590623 | HEILIGENSTADT | 001 / CERHA | SCHWERTSIK 003 | | PROGRAMM VERSCHOLLEN | | | | |
| 591119 | KONZERTHAUS | 003 / CERHA | SCHWERTSIK 004 | CAGE | KLAVIERKONZERT 001 | | | | 001 |
| | | | | SCHWERTSIK | KLAVIERSTUECK 001 | | | | 001 |
| | | | | FELDMAN | EXTENSIONS I 001 | | | | 001 |
| | | | | BUSSOTTI | KLAVIERSTUECKE 3 UND 5 001 | | | | 001 |
| | | | | BROWN | CELLOMUSIC 001 | | | | 001 |
| | | | | CARDEW | TWO BOOKS OF STUDY FOR PIANISTS 001 | | | | 001 |
| | | | | WOLFF | MUSIC FOR MERCE CUNNINGHAM 001 | | | | 001 |
| 600119 | KONZERTHAUS | 004 / CERHA | SCHWERTSIK 005 | STRAWINSKY | TROIS POESIS DE LA LYRIQUE JAPONAISE 001 | | | | 001 |
| | | | | WEBERN | ZWEI LIEDER OP. 8 FUER GESANG & 8 INSTRUMENTE 001 | | | | 001 |
| | | | | ZELENKA | QUINTETT FUER FLOETE, VIOLA, BASSKLARINETTE, VIOLONCELLO UND KLAVIER 001 | | | | 001 |
| | | | | BOULEZ | DEUXIEME SONATE POUR PIANO 002 | | | | 001 |
| | | | | BROWN | PENTATIS FUER NEUN INSTRUMENTE 002 | | | | 001 |
| | | | | VARESE | OCTANDRE 001 | | | | 001 |
| 600208 | KONZERTHAUS | 005 / CERHA | SCHWERTSIK 006 | NILSSON | FREQUENZEN 001 | | | | 001 |
| | | | | SCHOENBERG | OP. 23 001 | | | | 001 |
| | | | | | OP. 50 A 3X1000 JAHRE 001 | | | | 001 |
| | | | | SCHWERTSIK | 4 KLEINE CHOERE 002 | | | | 001 |
| | | | | NONO | LIEBESLIED 002 | | | | 001 |
| | | | | WEBERN | 4 LIEDER OP. 13 003 | | | | 001 |
| | | | | | 5 ORCHESTERSTUECKE OP.10 001 | | | | 001 |
| 600411 | KONZERTHAUS | 006 / MUSIQUE CONCRETE | 001 / HENRY | | BIDULE EN UT 001 | | | | 001 |
| | | | | | TAM-TAM III 001 | | | | 001 |
| | | | | | CANTATE DRAMATIQUE LE VOILE D'ORPHEE 001 | | | | 001 |
| | | | | | TAM-TAM IV 001 | | | | 001 |
| | | | | | ASTROLOGIE LES ETOILES LES CATALYSMES, LES MACHINES, LA GUERRE 001 | | | | 001 |
| | | | | SCHAEFFER | BIDULE EN UT 001 | | | | 001 |
| | | | | | FLUTE MEXICAINE 001 | | | | 001 |
| 600516 | KONZERTHAUS | 007 / CERHA | SCHWERTSIK 007 | CERHA | RELAZIONI FRAGILI FUER CEMBALO UND KAMMERORCHESTER 001 | | | | 001 |
| | | | | STOCKHAUSEN | KLAVIERSTUECKE V, VII UND VIII 001 | | | | 001 |
| | | | | CARDEW | OCTET 002 | | | | 001 |
| 600623 | KONZERTHAUS | 008 / CERHA | SCHWERTSIK 008 | WEBERN | VIER LIEDER FUER GESANG UND ORCHESTER OP. 13 004 | | | | 002 |
| | | | | | FUENF STUECKE FUER ORCHESTER OP. 11 001 | | | | 001 |
| 601017 | KONZERTHAUS | 009 / CERHA | 009 / DEBUSSY | | SONATA POUR FLUTE ALTO ET HARPA 001 | | | | 001 |
| | | | | | ETUDES 001 | | | | 001 |
| | | | | PENDERECKI | STROFY 001 | | | | 001 |
| | | | | RAVEL | TROIS POEMES DE STEPHANE MALLARME 001 | | | | 001 |
| | | | | LOGOTHETIS | PARALLAXE 001 | | | | 001 |
| | | | | VARESE | IONISATION FOR PERCUSSION ENSEMBLE OF 13 PLAYERS 002 | | | | 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | KOMPONISTEN NEU | AUFFUEHRUNGEN GESAMT | | | WERKE NEU | |
| 010 | 000 | | | 026 | 045 | | | 044 | |

| 2 | | | | | | | | | |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------|--|--------------|-----|--|--|
| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | | | 000 | | |
| 601123 | / KONZERTHAUS | 010 / CERHA SCHWERTSIK | 010 009 / SCHWERTSIK | 003 / STREICHQUARTETT | | | 001 | | |
| | | | / KOENIG | 001 / 2 KLAVIERSTUECKE | | | 001 | | |
| | | | / STOCKHAUSEN | 002 / REFRAIN | | | 001 | | |
| | | | / WEBERN | 005 / 3 LIEDER OP. 18 | | | 001 | | |
| | | | / SCHOENBERG | 002 / SERENADE OP. 24 | | | 001 | | |
| 610116 | / KONZERTHAUS | 011 / SOLISTENKONZERT/ | BOULEZ | 003 / STRUCTURES POUR DEUX PIANOS | | | 001 | | |
| | | | / KAGEL | 001 / TRANSICION II FUER KLAVIER SCHLAGZEUG UND TONBAND | | | 001 | | |
| | | | / DEBUSSY | 002 / EN BLANC ET EN NOIR, 3 STUECKE FUER 2 KLAVIERE | | | 001 | | |
| | | | / STOCKHAUSEN | 003 / ZYKLUS FUER EINEN SCHLAGZEUGER | | | 001 | | |
| | | | / POUSSEUR | 002 / MOBILE FUER 2 KLAVIERE | | | 001 | | |
| 610320 | / KONZERTHAUS | 012 / SCHWERTSIK | 010 / SCHWERTSIK | 004 / STREICHQUARTETT IN DREI TEILEN | | | 002 | | |
| | | | / NILSSON | 002 / QUANTITAETEN | | | 001 | | |
| | | | / CASTIGLIONI | 001 / CANGIANTI | | | 001 | | |
| | | | / WEBERN | 006 / FUENF CANONS OP. 16 | | | 001 | | |
| | | | | / DREI VOLKSTEXTE OP. 17 | | | 001 | | |
| | | | / STOCKHAUSEN | 004 / NR.1 KONTRAPUNKTE | | | 001 | | |
| 610502 | / ALTES RATHAUS BREMEN PRO MUSICA NOVA RADIO BREMEN | 001 / CERHA | 011 / WEBERN | 007 / KAMMERMUSIK OP. 8 | | | 002 | | |
| | | | | / OP. 7 | | | 001 | | |
| | | | | / OP. 10 | | | 002 | | |
| | | | | / OP. 14 | | | 001 | | |
| | | | | / OP. 24 | | | 001 | | |
| | | | / BERG | 001 / KLARINETTENSTUECKE OP. 5 | | | 001 | | |
| | | | / SCHOENBERG | 003 / SUITE OP. 29 | | | 001 | | |
| 610602 | / KONZERTHAUS | 013 / CERHA | 012 / WEBERN | 008 / LIEDER MIT ORCHESTER OP. 8 | | | 002 | | |
| | | | | / OP. 13 | | | 002 | | |
| | | | | / OP. 14 | | | 002 | | |
| | | | | / OP. 15 | | | 001 | | |
| | | | | / KONZERT OP. 24 | | | 002 | | |
| | | | | / SYMPHONIE OP. 21 | | | 001 | | |
| | | | | / 5 STUECKE OP. 10 | | | 003 | | |
| 610615 | / KONZERTHAUS | 014 / CERHA | 013 / ZILLIG | 001 / VIER A-CAPELLA CHOERE | | | 001 | | |
| | | | / FELLEGARA | 001 / SERENATA FUER KLEINES INSTRUMENTALENSEMBLE | | | 001 | | |
| | | | / FENDERECKI | 002 / WYMIARI CZASU I CISZY FUER CHOR UND INSTRUMENTE | | | 001 | | |
| | | | / STEFANSSON | 001 / DREI LIEDER FUER SINGSTIMME UND KLAVIER | | | 001 | | |
| | | | / BIRTHWISTLE | 001 / MONODY FOR CORPUS CHRISTI FUER SOPRAN UND DREI INSTRUMENTE | | | 001 | | |
| | | | / MARTIRANO | 001 / O, O, O, O, THAT SHAKESPEHERIAN RAG FUER CHOR UND INSTRUMENTE | | | 001 | | |
| 610617 | / KONZERTHAUS | 015 / CERHA | 014 / HALLBERG | 001 / FELDER | | | 001 | | |
| | | | / SATO | 001 / KALLIGRAPHIE | | | 001 | | |
| | | | / POWELL | 001 / HAIKU SETTINGS | | | 001 | | |
| | | | / MATSUSHITA | 001 / CANZONE DA SONARA | | | 001 | | |
| | | | / CERHA | 002 / RELAZIONI FRAGILI | | | 002 | | |
| | | | / MACCHI | 001 / COMPOSIZIONE 3 | | | 001 | | |
| 610916 -24 | / WARSCHAUER HERBST | 001 / CERHA | 015 / CERHA | 003 / RELAZIONI FRAGILI | | | 002 | | |
| | | | / SCHAEFFER BOGUSLAV | 001 / CODY | | | 001 | | |
| | | | / VARESE | 003 / HYPERPRISM | | | 001 | | |
| | | | | / OCTANDRE | | | 002 | | |
| | | | | / OFFRANDES | | | 001 | | |
| | | | | / INTEGRALES | | | 001 | | |
| | | | / STRAWINSKY | 002 / DREI JAPANISCHE LIEDER | | | 002 | | |
| | | | / RAVEL | 002 / MALLARME LIEDER | | | 002 | | |
| | | | / SCHOENBERG | 004 / PIERROT LUNAIRE | | | 001 | | |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN NEU | | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT/ | | WERKE NEU | | | |
| 018 | 002 | 041 | | 096 | | 082 | | | |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 | |
|---------------------|------------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----|
| 611025 | KONZERTHAUS | 016 / SCHWERTSIK | 011 / BOULEZ | 004 / ERSTE KLAVIERSONATE | 001 | |
| | | | / EVANGELISTIO | 001 / ORDINI | 001 | |
| | | | / CARDEW | 003 / HERBST 60 | 001 | |
| | | | / VON BIEL | 001 / FOR PIANISTS | 001 | |
| | | | / FERRARI | 001 / VISAGE II | 001 | |
| 611129 | KONZERTHAUS | 017 / CERHA | 016 / VARESE | 004 / OCTANDRE | 003 | |
| | | | | / HYPERPRISME | 002 | |
| | | | | / DENSITY 21,5 | 001 | |
| | | | | / INTEGRALES | 002 | |
| | | | | / OFFRANDES | 002 | |
| | | | | / DESERTS | 001 | |
| 620202 | MUSICA NOVA SALZBURG | 001 / CERHA | 017 / STRAWINSKY | 003 / DEUX POESIES DE BALMONT | 001 | |
| | | | | / TROIS POESIES DE LA LYRIQUE JAPONAIS | 003 | |
| | | | / KRENEK | 001 / VIER GESAENGE NACH ALTEN GEDICHTEN OP. 53 | 001 | |
| | | | / CERHA | 004 / FORMATION ET SOLUTION | 001 | |
| | | | / WELLESZ | 001 / THE LEADEN ECHO AND THE GOLDEN ECHO | 001 | |
| | | | / SCHOENBERG | 005 / SUITE OP. 29 | 002 | |
| 620208 | INTERNATIONALES KULTURZENTRUM WIEN | 001 / BLAESERQUINTETT DER "REIHE" | | / WELLESZ | 002 / SUITE OP. 43 | 001 |
| | | | | / APOSTEL | 001 / QUARTETT OP. 14 | 001 |
| | | | | / SCHISKE | 001 / QUINTETT OP. 24 | 001 |
| | | | | / HINDEMITH | 001 / KLEINE KAMMERMUSIK FUER 5 BLAESER | 001 |
| 620220 | KONZERTHAUS | 018 / CERHA | 018 / VARESE | 005 / HYPERPRISME | 003 | |
| | | | | / DENSITY 21,5 | 002 | |
| | | | | / OFFRANDES | 003 | |
| | | | | / INTEGRALES | 003 | |
| | | | | / OCTANDRE | 004 | |
| | | | | / DESERTS | 002 | |
| 620321 | KONZERTHAUS | 019 / CERHA | 019 / SCHOENBERG | 006 / SUITE OP. 29 | 003 | |
| | | | | / PIERROT LUNAIRE | 002 | |
| 620606 | KONZERTHAUS | 020 / CERHA | 020 / BERG | 002 / KAMMERKONZERT | 001 | |
| | | | / SCHOENBERG | 007 / SERENADE OP. 24 | 002 | |
| 620920 | MUSEUM 20JH | 001 / CERHA | 021 / SCHOENBERG | 008 / DREI KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 001 | |
| | | | / WEBERN | 009 / KONZERT OP. 24 | 003 | |
| 621017 | MUSEUM 20JH | 002 / CERHA | 022 / WEBERN | 010 / LIEDER MIT ORCHESTER OP. 8 | 004 | |
| | | | | / | OP. 13 004 | |
| | | | | / | OP. 14 003 | |
| | | | | / KONZERT OP. 24 | 004 | |
| | | | / CERHA | 005 / KLAVIERSTUECK 1953 | 001 | |
| | | | | / ENJAMBEMENTS | 001 | |
| | | | / SCHOENBERG | 009 / PHANTASIE FUER VIOLINE UND KLAVIER OP. 47 | 001 | |
| | | | / WEBERN | 011 / LIEDER OP. 14 | 004 | |
| | | | / SCHWERTSIK | 005 / TRIO FUER HORN, GEIGE UND KLAVIER | 001 | |
| | | | / CARDEW | 004 / QUARTETT | 001 | |
| 621026 | MUSEUM 20JH | 003 / CERHA | 023 / KOTONSKI | 001 / TRIO FUER FLOETE, GITARRE UND SCHLAGZEUG | 001 | |
| | | | / SKRJABIN | 001 / 5. KLAVIERSONATE OP. 53 | 001 | |
| | | | | / 7. KLAVIERSONATE OP. 64 | 001 | |
| | | | / SCHWERTSIK | 006 / AUS DEN SALONSTUECKEN TRIO FUER VIOLINE, HORN UND KLAVIER | 002 | |
| | | | / CERHA | 006 / FORMATION ET SOLUTION POUR VIOLON ET PIANO | 002 | |
| | | | / KROELL | 001 / CERCHI PER PIANOFORTE E STRUMENTI | 001 | |
| 621107 | INTERNATIONALES KULTURZENTRUM WIEN | 002 / | | | | |
| 621116 | MUSEUM 20JH | 004 / SCHWERTSIK CERHA | 012 024 / POUSSEUR | 003 / QUINTETTE A LA MEMOIRE D'ANTON WEBERN | 002 | |
| | | | | / ELECTRE, 2. TEIL | 001 | |
| | | | / BOULEZ | 005 / 2. KLAVIERSONATE | 002 | |
| | | | | / IMPROVISATION SUR MALLARME I, II | 002 | |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT / | WERKE NEU | |
| 030 | 002 | | 052 | 149 | 109 | |

| DATUM | ORT | 000 | DIRIGENT | 000 | KOMPONIST | 000 | WERK | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------------------|-----|----------|-----|-------------------|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| 62 11 19 | HESSISCHER RUNDFUNK FRANKFURT MUSICA VIVA | 001 | CERHA | 025 | VARESE | 006 | OFFRANDES | 004 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 007 | TRIO FUER HORN, GEIGE UND FLOETE | 001 |
| | | | | | / BOULEZ | 006 | IMPROVISATION SUR MALLARME | 003 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 010 | SUITE OP. 29 | 004 |
| | | | | | / WEBERN | 012 | LIEDER OP. 8 | 005 |
| | | | | | | | OP. 13 | 005 |
| | | | | | | | FUENF STUECKE FUER ORCHESTER OP. 10 | 004 |
| 62 11 21 | HESSISCHER RUNDFUNK MUSICA VIVA HEIDELBERG | 002 | CERHA | 026 | BROWN | 003 | PENTATHIS | 002 |
| | | | | | / CERHA | 007 | RELAZIONI FRAGILI | 004 |
| | | | | | / KOTONSKI | 002 | CANTO | 001 |
| | | | | | / BOULEZ | 007 | IMPROVISATION SUR MALLARME | 004 |
| 62 11 23 | SEMAINES MUSICALES PARIS | 001 | CERHA | 027 | STRAWINSKY | 004 | RAGTIME | 001 |
| 62 11 24 | | 002 | | | | / JAPANISCHE LIEDER | 004 | |
| | | | | | | | BALMONT LIEDER | 002 |
| | | | | | / BROWN | 004 | PENTATHIS | 003 |
| | | | | | / RAVEL | 003 | TRE POEMES DE MALLARME | 003 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 008 | TRIO FUER HORN, GEIGE UND FLOETE | 002 |
| | | | | | / CERHA | 008 | RELAZIONI FRAGILI | 005 |
| | | | | | / KOTONSKI | 003 | TRIO FUER FLOETE, GITARRE UND SCHLAGZEUG | 002 |
| | | | | | / VARESE | 007 | LES OFFRANDES | 005 |
| | | | | | / BOULEZ | 008 | IMPROVISATIONS SUR MALLARME I U. II | 005 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 011 | SERENADE OP. 24 | 003 |
| | | | | | / WEBERN | 013 | LIEDER OP. 8 | 006 |
| | | | | | | | LIEDER OP. 13 | 006 |
| | | | | | | | 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 005 |
| 63 01 23 | KONZERTHAUS | 021 | CERHA | 028 | STRAWINSKY | 005 | RAGTIME | 002 |
| | | | | | | | SEPTETT | 001 |
| | | | | | | | BLAESEROKTETT | 001 |
| | | | | | | | JAPANISCHE LIEDER | 005 |
| | | | | | | | RUSSISCHE LIEDER | 001 |
| | | | | | | | SHAKESPEARE LIEDER | 001 |
| | | | | | | | BALMONT LIEDER | 003 |
| | | | | | / RAVEL | 004 | INTRODUKTION UND ALLEGRO | 001 |
| | | | | | | | MALLARME LIEDER | 004 |
| 63 02 08 | MUSEUM 20 JH | 005 | / | | | | | |
| 63 03 12 | KONZERTHAUS | 022 | CERHA | 029 | BERG | 003 | VIER STUECKE FUER KLARINETTE UND KLAVIER OP. 5 | 002 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 012 | ZWEI LIEDER OP. 14 | 001 |
| | | | | | | | HERZGEWAECHSE OP. 20 | 001 |
| | | | | | | | KAMMERSYMPHONIE | 001 |
| | | | | | | | DREI KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 002 |
| | | | | | / WEBERN | 014 | ZWEI LIEDER OP. 8 | 007 |
| | | | | | | | FUENF ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 006 |
| | | | | | | | 4 LIEDER FUER GESANG UND ORCHESTER OP. 13 | 007 |
| | | | | | | | 6 LIEDER NACH GEDICHTEN VON GEORG TRAKL FUER SINGSTIMME UND VIER INSTRUMENTE OP. 14 | 005 |
| 63 04 04 | DAS NEUE WERK HAMBURG | 001 | CERHA | 030 | DONATONI | 001 | FOR GRILLY | 001 |
| | | | | | / KOTONSKI | 004 | TRIO FUER FLOETE, GITARRE UND SCHLAGZEUG | 003 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 009 | TRIO FUER HORN, VIOLINE UND KLAVIER | 003 |
| | | | | | / LIGETI | 001 | AVENTURES FUER SOPRAN, ALT, BARITON UND 7 INSTRUMENTE | 001 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 013 | SUITE OP. 29 | 005 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | | / KOMPONISTEN NEU | | AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 038 | 007 | | | | 054 | 197 | | 122 |

| 5 | | 000 / DIRIGENT | | 000 / KOMPONIST | | 000 / WERK | | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|--------------------------|------------|-----------------------------------------------------------------|-----|
| DATUM | ORT | | | | | | | |
| 630405 | OLDENBURGISCHES STAATSTHEATER MUSICA VIVA RADIO BREMEN | 003 | CERHA | 031 | KOTONSKI | 005 | TRIO FUER FLOETE, GITARRE, SCHLAGZEUG | 004 |
| | | | | | / LOGOTHETIS | 002 | GRAFIK | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 010 | TRIO FUER HORN, VIOLINE UND KLAVIER | 004 |
| | | | | | / DONATONI | 002 | FOR GRILLY | 002 |
| | | | | | / CAGE | 002 | VARIATIONS | 001 |
| | | | | | / BUSSOTTI | 002 | SENSITIVO | 001 |
| | | | | | / LIGETI | 002 | AVENTURES | 002 |
| 630420 | INTERNATIONALES KULTURZENTRUM | 003 | | | | | | |
| 630430 | KONZERTHAUS | 023 | CERHA SCHWERTSIK | 032 013 | LAMPERSBERG | 001 | IDYLLIUM | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 011 | SALOTTO ROMANO | 001 |
| | | | | | / HAUBENSTOCK- RAMATI | 001 | LIAISON | 001 |
| | | | | | / KONT | 001 | KANTATE F. SOLOVIOLINE UND 5 HOLZBLAESER | 001 |
| | | | | | / V. EINEM | 001 | SONATINE II, F. KLAVIER | 001 |
| | | | | | / SCHISKE | 002 | MUSIK F. KLARINETTE, TROMPETE U. BRATSCHE | 001 |
| | | | | | / A. HEILLER | 001 | TOCCATA F. 2 KLAVIERE | 001 |
| 630502 | KONZERTHAUS | 024 | MUSIK DER GEGENWART {NICHT REIHE} | 001 | ICHIYANAGI | 001 | SAPPORO | 001 |
| | | | | | / WOLFF | 002 | FOR 5 OR 10 PLAYERS | 001 |
| | | | | | / VON BIEL | 002 | BOOK FOR 3 | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 012 | TRIO (AUS DEN SALONSTUECKEN) | 005 |
| | | | | | / DIR. CAGE | 001 | CAGE | 003 |
| | | | | | | | ATLAS ECLIPTICALIS WITH WINTER MUSIC (ELECTRONIC VERSION) | 001 |
| 630525 | MUSEUM 20JH | 006 | CERHA | 033 | CERHA | 009 | PHANTASMA 63 | 001 |
| | | | | | | | RELAZIONI FRAGILI | 006 |
| | | | | | | | ENJAMBEMENTS | 002 |
| | | | | | | | MOUVEMENTS | 001 |
| 630529 | MUSEUM 20JH | 007 | CERHA | 034 | CAGE | 004 | FONTANA MIX | 001 |
| | | | | | / BUSSOTTI | 003 | SENSITIVO AUS SETTE FOGLI | 002 |
| | | | | | / BERIO | 002 | OMAGGIO A JOYCE | 001 |
| | | | | | / EVANGELISTI | 002 | INCONTRI DI FASCE SONORE | 001 |
| | | | | | / STRAWINSKY | 006 | KATZENLIEDER | 001 |
| | | | | | | | PRIBOUTKI | 001 |
| 630531 | MUSEUM 20JH | 008 | CERHA | 035 | HAUBENSTOCK- RAMATI | 002 | CREDENTIALS | 001 |
| | | | | | / LOGOTHETIS | 003 | KULMINATION II | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 013 | LIEBESTRAEUME | 001 |
| | | | | | / LIGETI | 003 | ARTIKULATION | 001 |
| | | | | | | | AVENTURES | 003 |
| 630608 | KONZERTHAUS | 025 | CERHA | 036 | JANACEK | 001 | MLADY | 001 |
| | | | | | | | CAPRICCIO | 001 |
| | | | | | | | KINDERREIHE | 001 |
| | | | | | | | CONCERTINO | 001 |
| 630613 | WR. FESTWOCHE FESTSAL DER BEZIRKSVORSTEHUNG DOEBLING | 001 | {NICHT REIHE} CERHA: GEIGE SCHWERTSIK: HORN RIESSBERGER EICHLER EROED | 001 | STADLMAIR | 001 | SONATE FUER VIOLA SOLO | 001 |
| | | | | | / URBANNER | 001 | 3 STUECKE FUER FLOETE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / LAMPERSBERG | 002 | 3 STUECKE FUER VIOLINE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / MUELLER | 001 | TERZETTINO FUER VIOLINE, KLARINETTE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 014 | SONATINE FUER HORN UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / CERHA | 010 | FORMATION ET SOLUTION | 003 |
| | | | | | / ANGERER P. | 001 | SERENATA FUER VIOLINE, VIOLA, HORN UND FAGOTT | 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | | / KOMPONISTEN NEU | | AUFFUEHRUNGEN GESAMT/ WERKE NEU | |
| 047 | 008 | | | | 065 | 242 | 153 | |

| 6 | | | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|------------|
| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 | |
| 63 1102 / MUSIKVEREIN | 001 / CERHA | 037 / SCHOENBERG | 014 / LIEDER OP. 3 / LIEDER OP. 6 / ODE AN NAPOLEON / SERENADE OP. 24 | 001 | 001 |
| 63 1116 / VORTRAGSSAAL DER AKADEMIE | 001 / CERHA | 038 / EISLER | 001 / SECHS LIEDER OP. 2 / PALMSTROEM / 3. KLAVIERSONATE / 14 ARTEN DEN REGEN ZU BESCHREIBEN | 001 | 001 |
| 63 1129 / MUSEUM 20JH | 009 / SCHWERTSIK | 014 / CARDEW / SATIE | 005 / STREICHQUARTETT 001 / LIEDER / STUECKE FUER KLAVIER ZU VIER HAENDEN | 002 | 001 |
| 64 0115 / KONZERTHAUS | 026 / CERHA | 039 / BOULEZ / STOCKHAUSEN / STRAWINSKY / WEBERN / RAVEL | 003 / THE PLAIN NEAR S. CLAIR 015 / EDEN-BAR 009 / 3. SONATE FUER KLAVIER 005 / KREUZSPIEL 007 / OKTETT FUER BLAESER 015 / 5 GEISTL. LIEDER OP. 15 005 / INTRODUCTION ET ALLEGRO | 001 | 002 |
| 64 0312 / MUSEUM 20JH | 010 / | | | | |
| 64 0401 / MUSEUM 20JH | 011 / CERHA | 040 / DIMOV / KAHOWEZ / HORVATH / JELINEK / BARTOK / GOEHR / ZELENKA | 001 / INCANTATIONES 001 / FLAECHEGITTER 001 / "8" FUER 9 INSTRUMENTE 001 / KANTATE "UNTERWEGS" 001 / KONTRASTS 001 / CAPRICCIO OP. 6 002 / ADAPTATION | 001 | 001 |
| 64 0412 / MUTIDA MUSIK 64 0413 / STOCKHOLM | 001 / CERHA | 041 / SCHOENBERG | 015 / SUITE OP. 29 | 006 | |
| 64 0430 / KONZERTHAUS 64 0510 / GRAZ STEFANIENSAAL | 027 / CERHA 001 / CERHA | 042 / SCHOENBERG 043 / SATIE / MILHAUD / ANTHEIL | 016 / MUSIK ZU EINER 017 / LICHTSPIELSZENE 002 / ENTR'ACTE CINEMA 003 / "RELACHE" FILM VON RENE CLAIR 001 / LA P'TITE LILIE 002 / FILM VON A. CAVALCANTI | 001 002 | 001 002 |
| 64 0526 / MUSIKVEREIN | 002 / CERHA | 044 / STRAWINSKY / RAVEL / SCHOENBERG / WEBERN / VARESE | 008 / RAGTIME 006 / MALLARME-LIEDER 018 / PIERROT LUNAIRE 016 / ORCHESTERSTUECKE OP. 10 008 / INTEGRALES | 003 | 005 |
| 64 0624 / MUSEUM 20JH | 012 / SCHWERTSIK CERHA | 045 / CAGE / CERHA / SCHWERTSIK | 005 / 011 / MUSIK ZU BILDERN DES MALERS RAUSCHENBERG 016 / | 001 | |
| 64 0902 / FORUM ALPBACH 64 0904 / MUSIKVEREIN | 001 / CERHA 003 / CERHA | 046 / 047 / 048 / MILHAUD | 003 / I. SYMPHONIE POUR PETIT ORCHESTRE "LE PRINTEMPS" / III. SYMPHONIE POUR PETIT ORCHESTRE "SERENADE" | 001 | 001 |
| 64 1127 / MUSEUM 20JH 64 1129 / | 013 / 014 / | | 003 / CHANSONS DE BILITIS 004 / LE PIEGE DE MEDUSE 001 / THE UNANSWERED QUESTION 019 / KAMMERSYMPHONIE | 001 | 002 |
| 64 1206 / PALAIS DES BEAUX-ARTS 64 1210 / BRUESSEL 64 1218 / MUSEUM 20JH | 002 / CERHA 015 / | 049 / 050 / | | | |
| 65 0211 / KONZERTHAUS | 028 / CERHA | 051 / BERG | 004 / KLARINETTENSTUECKE / KLAVIERSONATE OP. 1 / 7 FRUEHE LIEDER / KAMMERKONZERT F. KLAVIER, GEIGE U. 13 BLAESER | 003 | 002 |
| 65 0224 / KONZERTHAUS | 029 / CERHA | 052 / HINDEMITH | 002 / 1. STREICHTRIO / KAMMERMUSIK II OP. 36 NR1 / SUITE 1922 / KAMMERMUSIK OP. 24 NR1 | 001 | 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN | NEU/ AUFFUEHRUNGEN GESAMT/ | WERKE NEU | |
| 069 | 012 | | 076 296 | 193 | |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----------------|
| 650312 | MUSEUM 20JH | 016 / CERHA | 053 / STOCKHAUSEN | 006 / | |
| 650326 | MUSEUM 20JH | 017 / CERHA | 054 / STOCKHAUSEN | 007 / | |
| 650402 | MUSEUM 20JH | 018 / CERHA | 055 / IVES | 002 / LIEDER | 001 |
| | | | / HAMBREUS | 001 / SPECTROGRAMM | 001 |
| | | | / ALCALAY | 001 / 3 STATISCHE GEBILDE FUER SIEBEN SPIELER | 001 |
| | | | / CERHA | 012 / ETUEDEN FUER G | 001 |
| | | | / BOULEZ | 010 / FLOETENSONATINE | 001 |
| | | | / FUSSL | 001 / MIORITA | 001 |
| 650423 | MUSEUM 20JH | 019 / SCHWERTSIK | 016 / STIEBLER | 001 / STREICHTRIO | 001 |
| | | | / BROWN | 005 / 3 PIECES FOR PIANO | 001 |
| | | | / HAUER | 001 / STREICHQUARTETT | 001 |
| | | | / CARDEW | 006 / FEBRUARY-PIECES | 001 |
| | | | / FELDMAN | 002 / EXTENSIONS | 002 |
| 650506 | UNIVERSITAET WIEN AUDI MAX | 001 / CERHA | 056 / SCHOENBERG | 020 / | |
| 650507 | MUSEUM 20JH | 020 / | | | |
| 650516 | PRAGER FRUEHLING | 1 / CERHA | 057 / | | |
| 650607 | JEUNESSES KONGRESS | 001 / | | | |
| 650609 | KONZERTHAUS | 030 / CERHA | 058 / MILHAUD | 004 / ACTUALITES | 001 |
| | | | | 005 / RAG CAPRICE | 002 |
| | | | | / MUSIK ZU FILMEN VON CHARLIE CHAPLIN (MIT FILM) | 001 |
| | | | | / LA P'TITE LILIE | 003 |
| | | | | / VON A. CAVALCANTI | 004 |
| | | | / SATIE | 005 / ENTR'ACTE CINEMA | 003 |
| | | | | 006 / "RELACHE" (RENE CLAIR) | 004 |
| | | | | / JACK IN THE BOX | 001 |
| | | | | | 002 |
| | | | / ANTHEIL | 003 / BALLET MECANIQUE | 003 |
| | | | | 004 / (F. LEGER/D.MURPHY) | 004 |
| | | | / HONEGGER | 001 / NAPOLEON (FILM V.A.GANCE) | 001 |
| | | | | 002 / | 002 |
| 650618 | MUSEUM 20JH | 021 / CERHA SCHWERTSIK | 059 / CAGE | 006 / INVENTIONS | 001 |
| | | | 017 / | / CONSTRUCTIONS IN METAL | 001 |
| | | | / IVES | 003 / TONE ROADS | 001 |
| | | | / VARESE | 009 / OCTANDRE | 005 |
| | | | / WOLFF | 003 / FOR NINE | 001 |
| | | | / FELDMAN | 003 / AUS "PROJECTIONS" | 001 |
| | | | / BROWN | 006 / AVAILABLE FORMS | 001 |
| 650623 | SCHLOSS EGGENBERG GRAZER MUSIKSOMMER | 001 / CERHA | 060 / DALLAPICCOLA | 001 / TRE CANTI PER UNA VOCE ACUTO E ORCHESTRA DA CAMERA | 001 |
| | | | / HINDEMITH | 003 / KAMMERMUSIK NR.1 OP.24 | 003 |
| | | | / BERG | 005 / KAMMERKONZERT F. KLAVIER GEIGE U. 13 FLAESER | 003 |
| 650706 | KULTURTAGE VON ST. STEFAN | 001 / CERHA | 061 / WIEDERHOLUNG DES PROGRAMMS VOM 9.6.1965 | | XXX |
| 650802 | MOZARTEUM SALZBURG | 001 / CERHA | 062 / WEBERN | 017 / VIER LIEDER OP. 13 | 008 |
| | | | | / 6 LIEDER OP. 14 | 006 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER VIOLONCELLO UND KLAVIER OP. 11 | 002 |
| | | | | / KLAVIERSTUECK OP. POSTH. | 001 |
| | | | | / 4 STUECKE FUER VIOLINE UND KLAVIER OP. 7 | 002 |
| | | | | / VIER LIEDER OP. 12 | 001 |
| | | | | / FUENF KANONS OP. 16 | 002 |
| | | | | / KONZERT FUER 3 INSTRUMENTE OP. 24 | 005 |
| | | | | / 5 LIEDER NACH GEDICHTEN VON RICHARD DEHMEL | 001 |
| | | | | / 5 LIEDER OP. 3 | 001 |
| | | | | / SATZ FUER STREICHTRIO OP. POSTH. | 001 |
| | | | | / 5 LIEDER OP. 15 | 003 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER OP. POSTH. VON A. SCHOENBERG | 001 |
| | | | | / VARIATIONEN F. KLAVIER OP. 27 | 001 |
| | | | | / DREI GESAENGE OP. 23 AUS "VIAE INVIAE " | 001 |
| | | | | / ZWEI LIEDER NACH GEDICHTEN VON RILKE OP.8 | 008 |
| | | | | / 5 STUECKE FUER ORCHESTER OP. 10 | 008 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 082 | 013 | | 083 | 355 | 223 |

| S | | 000 / DIRIGENT | | 000 / KOMPONIST | | 000 / WERK | | 000 | |
|----------------------|------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------|-----------------|-----------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|--------------|
| DATUM / | ORT | | | | | | | | |
| 650926 / | SLATINA RADENCI / SLOMENIEN | 001 / | CERHA | 063 / | WEBERN | 018 / | DEHMEL-LIEDER / CELLOSTUECKE OP. 11 / KLAVIERSTUECKE OP. POSTH. / GEIGENSTUECKE OP. 7 / LIEDER OP. 12 / SATZ FUER STREICHTRIO OP. POSTH. / LIEDER OP. 14 | 002 003 002 003 002 002 007 | |
| 651105 / | MUSEUM 20JH | 022 / | CERHA | 064 / | VARESE | 010 / | SCHOENBERG 021 / SERENADE OP. 24 / HYPERPRISM / IONISATION / THE UNANSWERED QUESTION / TONE ROADS I - III / THE GONG ON THE HOOK AND LADDER / RUGGLES 001 / ANGELS | 005 004 002 002 002 001 001 | |
| 651112 / | MUSEUM 20JH | 023 / | | | | | | | |
| 651125 / | SECESSION | 001 / | CERHA | 065 / | STOCKHAUSEN | 008 / | KONTRAPUNKTE | 002 | |
| 651203 / | KONZERTHAUS | 031 / | SCHWERTSIK | 018 / | HAEUER | 002 / | DIVERTIMENTO OP. 61 | 001 | |
| | | | | | | | DIVERTIMENTO OP. 49 | 001 | |
| | | | | | | | KAMMERMUSIK FUER 12 INSTRUMENTE | 001 | |
| | | | | | | | STREICHSEXTETT | 001 | |
| | | | | | | | LIEBESTRAEUME OP. 7 | 002 | |
| 660201 / | ZENTRALSPARKASSE FESTSAAL | 001 / | CERHA | 066 / | SCHOENBERG | 022 / | PIERROT LUNAIRE / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER / EIN STELDICHEIN | 004 003 001 | |
| 660204 / | MUSEUM 20JH | 024 / | CERHA | 067 / | HINDEMITH | 004 / | | | |
| | | | | | | | SATIE 007 / | | |
| | | | | | | | DEBUSSY 004 / | | |
| 660218 / | MUSEUM 20JH | 025 / | CERHA | 068 / | BOULEZ | 011 / | ECLAT / LE MARTEAU SANS MAITRE / HAUBENSTOCK- RAMATI 003 / MOBILE FOR SHAKESPEARE / HALFFTER 001 / ESPEJOS | 001 001 001 001 | |
| 660305 / | ZENTRALSPARKASSE FESTSAAL | 002 / | CERHA | 069 / | BOULEZ | 012 / | LE MARTEAU SANS MAITRE | 002 | |
| 660311 / | KONZERTHAUS | 032 / | CERHA | 070 / | BRAND | 001 / | BIBLISCHE BALLADEN | 001 | |
| | | | | | | | SCHOENBERG 023 / EIN STELDICHEIN / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER / SERENADE OP. 24 | 002 004 006 | |
| 660317 / | MUSICA VIVA BOCHUM | 004 / | CERHA | 071 / | SCHOENBERG | 024 / | SERENADE OP. 24 / PIERROT LUNAIRE OP. 21 | 007 005 | |
| 660318 / | SAARBRUECKEN | 001 / | CERHA | 072 / | SCHOENBERG | 025 / | SERENADE OP. 24 / PIERROT LUNAIRE | 008 006 | |
| 660330 / | KONZERTHAUS | 033 / | CERHA | 073 / | SATIE | 008 / | GENEVIEVE DE BRABANT | 001 | |
| | | | | | | | STRAWINSKY 009 / RENARD PROF. A. ROTHSTEIN: WIENER FADENBUEHNE | 001 | |
| 660520 / | MUSEUM 20JH | 026 / | (NICHT REIHE) CERHA: GEIGE EROED: KLAVIER KANN: KLAVIER | | HARTZELL | 001 / | VARIANTS FUER FLOETEN UND SCHLAGZEUG | 001 | |
| | | | | | | | GRUBER 001 / VIER STUECKE FUER VIOLINE ALLEIN OP. 11 | 001 | |
| | | | | | | | ZYKAN 002 / ZWEI AEHNLICHE STUECKE FUER FLOETE SOLO (AUS DEN CHANSONS) | 001 | |
| | | | | | | | SATIE 009 / VUES A DROITE ET A GAUCHE (SANS LUNETTES) CHORAL HYPOCRITE FUGUE A TATONS FANTASIE MUSCULAIRE | 001 | |
| | | | | | | | IVES 005 / FUENF LIEDER / 22 / THREE PROTESTS / THREE PAGE SONATA / LIEDER | 001 001 001 001 002 | |
| 660502 / | THEATER | 001 | | | | | | | |
| 660503 / | A.D. WIEN | 002 / | CERHA | 074 / | BALLETTMUSIK | / | | | |
| 660622 / | SCHLOSS EGGENBERG MUSIKSOMMER GRAZ | 002 / | CERHA | 075 / | | | | | |
| KONZERTE GESAMT / | AUSLAND | | | / | KOMPONISTEN NEU | / | AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / | WERKE NEU |
| 099 | 016 | | | | 099 | | 406 | | 245 |

| 9 | | | | | | | |
|---------------------|---------------------------------------|-------|------------|-------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| DATUM | ORT | 000 / | DIRIGENT | 000 / | KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
| 661103 | KONZERTHAUS | 034 / | CERHA | 076 / | SCHOENBERG | 026 / PIERROT LUNAIRE | 007 |
| | | | | | / LIGETI | 004 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 004 001 |
| 670130 | KONZERTHAUS | 035 / | SCHWERTSIK | 019 / | MILHAUD | 006 / MACHINES AGRICOLES | 001 |
| | | | | | / EISLER | 002 / PALMSTROEM SONGS | 002 |
| | | | | | / ZYKAN | 003 / AUS DEN CHANSONS: "O, SANTA CAECILIA U. ANDERE FUSSTAEOEGEL" FUER FLOETE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / SCHWERTSIK | 018 / STUECKWERK | 001 |
| | | | | | KONT | 002 / SEPTETT IN GEMISCHTER MANIER: CONCERTANTE - d=60 - KONT RASTE | 001 |
| 670314 | KONZERTHAUS | 036 / | CERHA | 077 / | NONO | 003 / CANTI DI GUIOMAR | 001 |
| | | | | | / XENAKIS | 001 / ST. 10/1 - 080262 | 001 |
| | | | | | / IVES | 006 / FROM THE STEEPLES AND MOUNTAINS | 001 |
| | | | | | / CERHA | 013 / MOUVEMENTS | 002 |
| | | | | | / DE PABLO | 001 / PROSODIA | 001 |
| 670508 | KONZERTHAUS | 037 / | CERHA | 078 / | DEBUSSY | 005 / SONATE FUER FLOETE, BRATSCH UND HARFE | 002 |
| | | | | | | / CHANSONS DE BILITIS FUER 2 FLOETEN, 2 HARFEN, CELESTA UND REZITATION | 002 |
| | | | | | / BOULEZ | 013 / ECLAT | 002 |
| | | | | | | / LE MARTEAU SANS MAITRE | 003 |
| 670515 | BIENNALE ZAGREB | 001 / | CERHA | 079 / | BOULEZ | 014 / LE MARTEAU SANS MAITRE | 004 |
| | | | | | / LOGOTHETIS | 004 / KULMINATION | 002 |
| | | | | | / SACAC | 001 / STRUCTURES | 001 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 027 / SERENADE OP. 24 | 009 |
| 670531 | THEATER AM | 003 / | CERHA | 080 / | LIGETI | 005 / AVENTURES | 005 |
| 670601 | DER WIEN | 004 / | CERHA | 081 / | | 006 / & NOUVELLES AVENTURES | 006 002 003 |
| 670602 | KONZERTHAUS | 038 / | CERHA | 082 / | LUTOSLAWSKI | 001 / A LITTLE STRAW CHAIN | 001 |
| | | | | | / SZABELSKI | 001 / APHORISM "9" FOR CHAMBER ENSEMBLE | 001 |
| | | | | | / KOTONSKI | 006 / CANTO FER COMPLESSO DA CAMERA | 002 |
| | | | | | / STUHEC | 001 / SILHOUETTES | 001 |
| | | | | | / SACAC | 002 / STRUCTURES | 002 |
| | | | | | / DENISOV | 001 / "LE SOLEIL DES INCAS" | 001 |
| 670606 | MUSEUM 20JH | 027 / | CERHA | 083 / | SACAC | 003 / STRUCTURE I FUER KAMMERORCHESTER | 003 |
| | | | | | / KOMOROUS | 001 / SLATKA KRALOWNA | 001 |
| | | | | | / KELEMEN | 001 / ENTRANCES | 001 |
| | | | | | / DIMOV | 003 / INCANTATIONES II | 001 |
| | | | | | / KURTAG | 001 / ACHT KLAVIERSTUECKE | 001 |
| | | | | | / LOGOTHETIS | 005 / INTEGRATION | 001 |
| | | | | | | / KOOPTATION | 001 |
| | | | | | | / KULMINATION | 003 |
| 670617 | GRAZER SOMMERSPIELE SCHLOSS EGGENBERG | 003 / | CERHA | 084 / | SCHOENBERG | 028 / SERENADE OP. 24 | 010 |
| | | | | | / BOULEZ | 015 / LE MARTEAU SANS MAITRE | 005 |
| 671206 | AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE WIEN | 001 / | CERHA | 085 / | VARESE | 011 / INTEGRALES | 005 |
| 680209 | MUSEUM 20JH | 028 / | CERHA | 086 / | WEBERN | 019 / FUENF GEISTLICHE LIEDER OP. 15 | 004 |
| | | | | | / KAHOWEZ | 002 / FLAECHENGITTER | 002 |
| | | | | | / SCHIMI | 001 / 3 SAETZE FUER FLOETE, GEIGE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / APOSTEL | 002 / SONATINE FUER FLOETE SOLO OP. 19/1 | 001 |
| | | | | | / RUEDENAUER | 001 / "TANKA" 5 LIEDER FUER SOPRAN UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | / LOGOTHETIS | 006 / KOOPTATION I | 002 |
| | | | | | | / KULMINATION II | 004 |
| 680214 | ARS VIVA MAINZ | 001 / | CERHA | 087 / | WEBERN | 020 / FUENF GEISTLICHE LIEDER OP. 15 | 005 |
| | | | | | / FELDMAN | 004 / THE STRAITS OF MAGELLAN | 001 |
| | | | | | / DIMOV | 004 / INCANTATIONES II | 002 |
| | | | | | / LIGETI | 007 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 007 004 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | / | KOMPONISTEN NEU | AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 112 | 013 | | | | | 101 458 | 269 |

10

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| 680215 | CONCERTGEBOUW AMSTERDAM | 001 / CERHA | 088 / WEBERN / FELDMAN / DIMOV / LIGETI | 021 / 5 GEISTL. LIEDER OP.15 005 / THE STRAITS OF MAGELLAN 005 / INCANTATIONES II 008 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 006 002 003 008 005 |
| 680218 | ASSOCIATION "MUSIQUES NOUVELLES" BRUESSEL PALAIS DES BEAUX ARTS | 003 / CERHA | 089 / WEBERN / FELDMAN / DIMOV / LIGETI | 022 / 5 GEISTLICHE LIEDER OP.15 006 / THE STRAITS OF MAGELLAN 006 / INCANTATIONES II 009 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 007 003 004 009 006 |
| 680222 | DOMAINE MUSICAL ODEON - THEATRE DE FRANCE PARIS | 001 / CERHA | 090 / WEBERN / FELDMAN / DIMOV / LIGETI | 023 / 5 GEISTLICHE LIEDER OP.15 007 / THE STRAITS OF MAGELLAN 007 / INCANTATIONES II 010 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 008 004 005 010 007 |
| 680225 | L'AQUILA AUDITORIO DI CASTELLO | 001 / CERHA | 091 / WEBERN / FELDMAN / DIMOV / LIGETI / SCHOENBERG | 024 / 5 GEISTLICHE LIEDER OP.15 008 / THE STRAITS OF MAGELLAN 008 / INCANTATIONES II 011 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES 029 / SERENADE OP. 24 | 009 005 006 011 008 011 |
| 680229 | TEATRO OLIMPICO ROM | 001 / CERHA | 092 / WEBERN / MADERNA / DIMOV / DONATONI / LIGETI / KAHOWEZ / LOGOTHETIS / SATIE / FELDMAN | 025 / 5 GEISTLICHE LIEDER OP.15 002 / MUSICA SU DUE DIMENSIONI 009 / INCANTAZIONI 2 003 / FOR GRILLY 012 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES 003 / FLAECHEGITTER 007 / KULMINATION II 010 / PIEGE DE MEDUSE 009 / THE STRAITS OF MAGELLAN | 010 001 007 003 012 009 003 005 002 005 |
| 680326 | Z-KASSENHALLE | 003 / CERHA | 093 / CERHA | 014 / EXERCISES | 001 |
| 680327 | KONZERTHAUS | 036 / CERHA | 094 / FOSS / CERHA | 001 / ECHOI 015 / EXERCISES | 001 002 |
| 680429 | AKADEMIE DER KUNESTE BERLIN | 001 / CERHA | 095 / WEBERN / LOGOTHETIS / DIMOV / BOULEZ | 026 / 5 GEISTLICHE LIEDER OP.15 008 / KULMINATION II 010 / INCANTATIONS II 016 / LE MARTEAU SANS MAITRE | 011 006 008 006 |
| 680509 | KONZERTHAUS | 040 / SCHWERTSIK | 020 / LEWIS / BABBITT / SCHWERTSIK | 001 / CHAMBER MUSIC 001 / COMPOSITION FOR 12 INSTRUMENTS 019 / SALOTTO ROMANO | 001 001 002 |
| 680612 | INNSBRUCK STADTSAAL | 001 / CERHA | 096 / CERHA / NONO / STOCKHAUSEN | 016 / EXERCISES 004 / CANCIONES A GUIOMAR 009 / KREUZSPIEL | 003 002 002 |
| 680622 | KAMMERMUSIKSAAL GRAZ | 001 / CERHA | 097 / CERHA | 017 / KLAVIERSTUECK 58 / DEUX ECLATS FUER VIOLINE UND KLAVIER / EXERCISES | 002 001 004 |
| 681025 | ORF-SENDESAL | 001 / CERHA | 098 / VARESE / SATIE | 012 / HYPERPRISM / OFFRANDES / INTEGRALES / IONISATION 011 / LA BELLE EXCENTRIQUE / LES PANTINS DANSENT / LES EMBRYONS DESSECHES / PIEGE DE MEDUSE / TROIS PIECES MONTEES | 005 006 006 003 001 001 001 003 001 |
| 681122 | ORF-SENDESAL | 002 / CERHA | 099 / | | |
| 681126 | ORF-SENDESAL | 003 / CERHA | 100 / LIGETI / SCHWERTSIK / ZYKAN | 013 / VOLUMINA / CELLOKONZERT 020 / SALOTTO ROMANO 004 / INSZENE II | 001 001 003 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN | NEU / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 126 | 024 | | | 104 513 | 282 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-------------------------------------------------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 690113 | / WDR KOELN | 001 / CERHA | 101 / WEBERN | 027 / OP. 10 5 STUECKE FUER ORCHESTER 3 STUECKE FUER ORCHESTER / DREI ORCHESTERLIEDER / 4 LIEDER FUER GESANG UND ORCHESTER OP. 13 | 009 001 001 009 005 |
| 690214 | / ORF SENDESAL | 004 / SCHWERTSIK | 021 / KOENIG / BRAUN / GRUBER / ENGLERT / HOFFMANN | 002 / PROJEKT 1, VERSION 3 001 / 3 STUECKE FUER KAMMERENSEMBLE 002 / VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES 001 / ARIA 001 / ETUDE BRILLANTE ET RHETORIQUE | 001 001 001 001 001 |
| 690304 | / NUTIDA MUSIK | 002 / CERHA | 102 / HAUBENSTOCK- | 004 / JEUX 2 | 001 |
| 690305 | / STOCKHOLM | 003 / | / RAMATI | 005 / | 002 |
| 690306 | / | 004 / | / | 006 / | 003 |
| 690307 | / | 005 / | 103 / | 007 / | 004 |
| | | | / LIGETI | 014 / AVENTURES | 013 |
| | | | / | 015 / & NOUVELLES AVENTURES | 010 |
| | | | / | 016 / | -016 |
| | | | / | 017 / | 013 |
| 690418 | / ORF SENDESAL | 005 / SCHWERTSIK | 022 / KOTONSKI / DIMOV / RADAUER / HORVATH / MALEC / DE PABLO | 007 / CANTO 011 / KOMPOSITION I, FUER KLAVIER 001 / SOLIPSIS 002 / REDUNDANZ II 001 / MINJATURA ZA LEWISKA CAROLLA 002 / MODULOS III | 003 001 001 001 001 001 |
| 690504 | / STADTSAAL INNSBRUCK | 002 / CERHA | 106 / SMEKAL | 001 / ORBIT NR. 1 / SEGMENTE AUS DEM FARBENKREIS | 001 001 |
| 690508 | / STADTSAAL INNSBRUCK | 003 / CERHA | 107 / SCHOENBERG / LIGETI | 030 / PIERROT LUNAIRE 018 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 008 017 014 |
| 690510 | / LA CHAUX-DE- FONDS, SALLE DE MUSIQUE PARIS | CMC 001 / CERHA | 108 / SCHOENBERG | 031 / SERENADE OP. 24 / PIERROT LUNAIRE OP. 21 | 012 009 |
| 690516 | / MUSEUM 20JH | 029 / CERHA | 109 / SCHOENBERG | 032 / SERENADE OP. 24 | 013 |
| 691024 | / KAMMERMUSIKSAL MUSIKPROTOKOLL GRAZ | 002 / CERHA | 110 / CERHA / LOGOTHETIS / LIGETI / HAUBENSTOCK- RAMATI | 019 / EXERCISES 009 / KOOPTATION I 019 / CELLOKONZERT 008 / MULTIPLES | 006 003 002 001 |
| 691215 | / ORF SENDESAL | 006 / SCHWERTSIK | 023 / DIMOV / FUESSL / HORVATH / RADAUER | 012 / RAUMSPIELE 002 / MIORITA 003 / REDUNDANZ I 002 / TETRAEDER | 001 002 001 001 |
| 700126 | / ORF SENDESAL | 007 / CERHA | 111 / WEBERN / SCHNEBEL / STOCKHAUSEN / KAGEL | 028 / ENTFLEHT AUF LEICHTEN KAEHNEN OP. 2 / 2 LIEDER F. GEMISCHTEN CHOR MIT BEGLEITUNG OP. 19 / DAS AUGENLICHT OP. 26 001 / AMN 010 / AUS DEN SIEBEN TAGEN 002 / HALLELUJAH | 001 001 001 001 001 |
| 700316 | / ORF SENDESAL | 008 / CERHA | 112 / WEBERN / CERHA / SCHOENBERG | 029 / ORCHESTERSTUECKE OP. 6 (KAMMERFASSUNG) / LIEDER OP. 14 020 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES 033 / SUITE OP. 29 | 001 008 001 007 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN | NEU / AUFFUEHRUNGEN GESAMT / | WERKE NEU |
| 141 | 030 | | | 111 561 | 309 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------------------------------|--------------------------------------------|--------------|
| 700402 | UNIVERSITÄT VON OTTAWA USA SALLE ACADEMIQUE | 001 / CERHA | 113 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 009 / MULTIPLE II | 001 |
| | | | / CERHA | 021 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 002 |
| | | | / LIGETI | 020 / KAMMERKONZERT | 001 |
| | | | / SCHOENBERG | 034 / PIERROT LUNAIRE | 010 |
| 700405 | BALTIMORE MUSEUM OF ART USA WYMAN PARK | 002 / CERHA | 114 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 010 / MULTIPLE II | 002 |
| | | | / CERHA | 022 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 003 |
| | | | / LIGETI | 021 / KAMMERKONZERT | 002 |
| | | | / SCHOENBERG | 035 / PIERROT LUNAIRE | 011 |
| 700407 | UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS USA BOWKER AUDITORIUM AMHURST | 003 / CERHA | 115 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 011 / MULTIPLE II | 003 |
| | | | / CERHA | 023 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 004 |
| | | | / LOGOTHETIS | 010 / KULMINATION II | 007 |
| | | | / SCHOENBERG | 036 / PIERROT LUNAIRE | 012 |
| 700408 | UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS USA BOWKER AUDITORIUM AMHURST | 004 / CERHA | 116 / SCHOENBERG | 037 / EIN STELLDICHEIN | 003 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 005 |
| | | | | / SUITE OP. 29 | 008 |
| | | | / WEBERN | 030 / LIEDER OP. 14 | 009 |
| | | | / LIGETI | 022 / KAMMERKONZERT | 003 |
| 700409 | COLLEGE-CONSERVATORY OF MUSIC UNIVERSITY OF CINCINNATI | 005 / CERHA | 117 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 012 / MULTIPLE II | 004 |
| | | | / CERHA | 024 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 005 |
| | | | / LIGETI | 023 / KAMMERKONZERT | 004 |
| | | | / SCHOENBERG | 038 / PIERROT LUNAIRE | 013 |
| 700410 | KENYON COLLEGE GAMBIER OHIO ROSSE HALL | 006 / CERHA | 118 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 013 / MULTIPLE II | 005 |
| | | | / CERHA | 025 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 006 |
| | | | / LIGETI | 024 / KAMMERKONZERT | 005 |
| | | | / SCHOENBERG | 039 / PIERROT LUNAIRE | 014 |
| 700412 | LAWRENCE UNIVERSITY CONSERVATORY OF MUSIC APPLETON WISCONSIN LAWRENCE MEMORIAL CHAPEL | 007 / CERHA | 119 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 014 / MULTIPLE II | 006 |
| | | | / CERHA | 026 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 007 |
| | | | / LIGETI | 025 / KAMMERKONZERT | 006 |
| | | | / SCHOENBERG | 040 / PIERROT LUNAIRE | 015 |
| 700413 | THE FRANCIS PARKER SCHOOL AUDITORIUM CHICAGO | 008 / CERHA | 120 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 015 / MULTIPLE II | 007 |
| | | | / CERHA | 027 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 008 |
| | | | / LIGETI | 026 / KAMMERKONZERT | 007 |
| | | | / SCHOENBERG | 041 / SUITE OP. 29 | 009 |
| 700414 | UNIVERSITY OF COLORADO COLLEGE OF MUSIC BOULDER | 009 / CERHA | 121 / HAUBENSTOCK- RAMATI | 016 / MULTIPLE II | 008 |
| | | | / CERHA | 028 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 009 |
| | | | / LIGETI | 027 / KAMMERKONZERT | 008 |
| | | | / SCHOENBERG | 042 / PIERROT LUNAIRE | 016 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | WERKE NEU |
| 150 | 039 | | 111 | 598 | 311 |

| 13 | | 000 / DIRIGENT | | 000 / KOMPONIST | | 000 / WERK | | 000 |
|---------|------------------------------------------------------------------------------|------------------|--------------------------|----------------------------------------------|--|------------|--|-----|
| DATUM | ORT | | | | | | | |
| 7004 15 | UNIVERSITY OF CALIFORNIA SANTA BARBARA CAMPBELL HALL | 010 / CERHA | 122 / LIGETI | 028 / KAMMERKONZERT | | | | 009 |
| | | | / HAUBENSTOCK-RAMATI | 017 / MULTIPLE II | | | | 009 |
| | | | / CERHA | 029 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 010 |
| | | | / SCHOENBERG | 043 / SUITE OP. 29 | | | | 010 |
| 7004 16 | UNIVERSITY OF CALIFORNIA DAVIS FREEBORN HALL | 011 / CERHA | 123 / HAUBENSTOCK-RAMATI | 018 / MULTIPLE II | | | | 010 |
| | | | / CERHA | 030 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 011 |
| | | | / LIGETI | 029 / KAMMERKONZERT | | | | 010 |
| | | | / SCHOENBERG | 044 / PIERROT LUNAIRE | | | | 017 |
| | | | | / DREI STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | | | | 006 |
| 7004 18 | UNIVERSITY OF CALIFORNIA BERKELEY CAMPUS ALFRED HERTZ MEMORIAL HALL OF MUSIC | 012 / CERHA | 124 / SCHOENBERG | 045 / EIN STELLDICHEIN | | | | 004 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | | | | 007 |
| | | | / WEBERN | 031 / LIEDER OP. 14 | | | | 010 |
| | | | / HAUBENSTOCK-RAMATI | 019 / MULTIPLE II | | | | 011 |
| | | | / CERHA | 031 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 012 |
| 700420 | COLLEGE UNION LOMA PRIETA ROOM SAN JOSE STATE COLLEGE | 013 / CERHA | / LIGETI | 030 / KAMMERKONZERT | | | | 011 |
| | | | 125 / HAUBENSTOCK-RAMATI | 020 / MULTIPLE II | | | | 012 |
| | | | / CERHA | 032 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 013 |
| | | | / LIGETI | 031 / KAMMERKONZERT | | | | 012 |
| | | | / SCHOENBERG | 046 / PIERROT LUNAIRE | | | | 016 |
| 7005 11 | MUSIKVEREIN | 004 / CERHA | 126 / LIGETI | 032 / KAMMERKONZERT | | | | 013 |
| | | | / HAUBENSTOCK-RAMATI | 021 / PETITE MUSIQUE DE NUIT | | | | 001 |
| | | | / WEBERN | 032 / ORCHESTERSTUECKE OP. POSTH. ZU OP. 10 | | | | 002 |
| | | | | / ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | | | | 010 |
| | | | | / LIEDER OP. 13 | | | | 010 |
| | | | | / LIEDER OP. POSTH. ZU OP. 13 | | | | 001 |
| 7005 15 | MUSICA VIVA MUENCHEN | 005 / CERHA | 127 / CERHA | 033 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 014 |
| | | | / SCHOENBERG | 047 / PIERROT LUNAIRE | | | | 019 |
| | | | / LOGOTHETIS | 011 / KOOPTATION | | | | 004 |
| | | | / HAUBENSTOCK-RAMATI | 022 / MULTIPLE II | | | | 013 |
| 70 1001 | GROSSER SENDESAL DES SENDERS FREIES BERLIN | 001 / CERHA | 128 / CERHA | 034 / BRUCHSTUECKE AUS EXERCISES | | | | 007 |
| | | | | / LANGEGGER NACHTMUSIK I | | | | 001 |
| | | | / LIGETI | 033 / KONZERT FUER VIOLONCELLO UND ORCHESTER | | | | 003 |
| | | | | / KAMMERKONZERT | | | | 014 |
| 70 1109 | STUTTGARTER LIEDERHALLE | 001 / CERHA | 129 / CERHA | 035 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | | | | 015 |
| | | | / LIGETI | 034 / KAMMERKONZERT | | | | 015 |
| | | | / LOGOTHETIS | 012 / KULMINATION II | | | | 008 |
| | | | / SCHWERTSIK | 021 / MUSIK VOM MUTTERLAND MU | | | | 001 |
| | | | / SCHOENBERG | 048 / PIERROT LUNAIRE OP. 21 | | | | 020 |
| 70 1123 | /Z-KASSENHALLE | 004 / SCHWERTSIK | 024 / LOGOTHETIS | 013 / KOLLISION 70 | | | | 001 |
| | | | / RADAUER | 003 / KONSTELLATIONEN | | | | 001 |
| | | | / DIMOV | 013 / RAUMSPIEL | | | | 002 |
| 70 1207 | /ORF SENDESAL | 009 / DUFFALLO | 001 / WOLPE | 001 / CHAMBER PIECE NR. 1 | | | | 001 |
| | | | / BRANT | 001 / SIGNS & ALARMS | | | | 001 |
| | | | / RUGGLES | 002 / VOX CLAMANS IN DESERTE | | | | 001 |
| | | | / FELDMAN | 010 / DE KOONING | | | | 001 |
| | | | / BROWN | 007 / SYNERGY II | | | | 001 |
| | | | / MUORINEN | 001 / OKTETT | | | | 001 |

| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN | NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | WERKE NEU |
|---------------------|---------|---------------|-----|---------------------------|--------------|
| 160 | 046 | | 114 | 645 | 323 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------|------------------|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 710222 | MUSIKVEREIN | 005 / CERHA | 130 / STRAWINSKY | 010 / FANFARE FOR A NEW THEATRE | 001 |
| | | | | / "UNTERSCHALE", VIER RUS- SISCHE BAUERNLIEDER FUER GLEICHE STIMMEN MIT BE- GLEITUNG VON VIER HOERNERN | 001 |
| | | | | / OKTETT | 003 |
| | | | / MILHAUD | 007 / 6. SYMPHONIE POUR SOPRANO, CONTRALTO, TENOR, BASSE, HAUTOIS ET VIOLONCELLE | 001 |
| | | | | / 5. SYMPHONIE: DIXTUOR D'INSTRUMENTS A VENT | 001 |
| | | | | / "LES AMOURS DE ROSARD" POUR CHOEURS MIXTES ET PETIT ORCHESTRE | 001 |
| 710225 | PHILHARMONIE BELGRAD | 001 / CERHA | 131 / LOGOTHETIS | 014 / KULMINATION II | 009 |
| | | | / MADERNA | 003 / | |
| | | | / DIMOV | 014 / | |
| | | | / HAUBENSTOCK- RAMATI | 023 / MULTIPLE II | 014 |
| | | | / LIGETI | 035 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 018 015 |
| 710325 | TEATRO OLIMPICO ROM | 002 / CERHA | 102 / WEBERN | 033 / 6 STUECKE OP. 6 (KAMMERFASSUNG) | 002 |
| | | | / SCHOENBERG | 049 / 3 ORCHESTERSTUECKE OP. POSTH. | 008 |
| | | | / LIGETI | 036 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 019 016 |
| 710426 | ORF SENDESAL | 010 / SCHWERTSIK | 025 / CARDEW | 007 / OCTET | 002 |
| | | | / SCHWERTSIK | 022 / MUSIK VOM MUTTERLAND MU (EINE REKONSTRUKTION) OSTERREICHISCHE ERSTAUF. | 002 |
| | | | / MESSIAEN | 001 / OISEAUX EXOTIQUES | 001 |
| 710510 | ORF SENDESAL | 011 / CERHA | 133 / POUSSEUR | 004 / MOBILE POUR DEUX PIANOS | 002 |
| | | | / CERHA | 036 / LANGEGGER NACHTMUSIK I | 002 |
| | | | / BUSSOTTI | 004 / MANIFESTO PER KALINOWSKI | 001 |
| | | | / BERIO | 003 / TEMPI CONCERTATI | 001 |
| 710603 | ZENTRALSPARKASSE FESTSAL | 005 / SCHWERTSIK | 026 / KONT | 003 / SCHRITTE ZUM PARADIES | 001 |
| | | | | FELDSTUECKE (8) UEBERGANG ZU "SCHRITTE Z. PARADIES" | |
| | | | | SCHRITT I | |
| | | | | SCHRITT III | |
| | | | | AUS DEM UMKREIS ZU SCHRITT | |
| | | | | SCHRITT III | |
| | | | | QUARTETT (3) | |
| | | | | SCHRITT V | |
| 710620 | TONHALLE ZUERICH MUSICA VIVA | 006 / CERHA | 134 / CERHA | 037 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 016 |
| | | | / LOGOTHETIS | 015 / KULMINATION II | 010 |
| | | | / LIGETI | 037 / KAMMERKONZERT | 016 |
| | | | / SCHOENBERG | 050 / SUITE OP. 29 | 011 |
| 710802 | DUBROVNIK | 001 / CERHA | 135 / WEBERN | 034 / ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 003 |
| | | | / LIGETI | 038 / KAMMERKONZERT | 017 |
| | | | / SCHOENBERG | 051 / SUITE OP. 29 | 012 |
| 710803 | DUBROVNIK ATRIJ PALACE SPONZA | 002 / CERHA | 136 / SCHWERTSIK | 023 / MUSIK VOM MUTTERLAND MU | 003 |
| | | | / LOGOTHETIS | 016 / KULMINATION II | 011 |
| | | | / HAUBENSTOCK- RAMATI | 024 / MULTIPLES II | 015 |
| | | | / CERHA | 038 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 017 |
| 710909 | FESTIVAL VAN VLAANDEREN ANTWERPEN | 001 / CERHA | 137 / CERHA | 039 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 018 |
| | | | / LOGOTHETIS | 017 / KULMINATION II | 012 |
| | | | / SCHWERTSIK | 024 / MUSIK VOM MUTTERLAND MU | 004 |
| | | | / SCHOENBERG | 052 / SUITE OP. 29 | 013 |
| 710910 | FESTIVAL VAN VLAANDEREN GENT | 002 / CERHA | 138 / WEBERN | 035 / 6 STUECKE OP. 6 | 004 |
| | | | / SCHOENBERG | 053 / DREI KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 009 |
| | | | / LIGETI | 039 / KAMMERKONZERT | 018 |
| | | | | / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 020 017 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | WERKE NEU |
| 171 | 053 | | 115 | 686 | 332 |

15

| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|----------------------------------------|------------------|-------------------|-----------------------------------------------------------------|-------------|
| 711122 /ORF SENDESaal | 012 / CERHA | 139 / LOGOTHETIS | 018 / KOOPTATION II | 001 |
| | | / SCHIMI | 002 / TRIGLOTTE MAERZ 69 | 001 |
| | | / BAHK | 001 / SEAK I FUER KAMMERENSEMBLE | 001 |
| | | / HORVATH | 004 / REDUNDANZ I | 002 |
| | | | / REDUNDANZ II | 002 |
| | | | / REDUNDANZ III | 001 |
| 720117 /ORF SENDESaal | 013 / SCHWERTSIK | 027 / FELDMAN | 011 / CHORUS & INSTRUMENTS | 001 |
| | | | / CHRISTIAN WOLFF IN CAMBRIDGE | 001 |
| | | | / CHORUS & INSTRUMENTS II | 001 |
| | | | / INTERVALS FUER BARITON UND INSTRUMENTE | 001 |
| | | / RUEDENAUER | 002 / BESCHREIBUNG DER INNEREN ERFAHRUNG | 001 |
| | | / SCHWERTSIK | 025 / MUSIK VOM MUTTERLAND MU | 005 |
| | | / CAGE | 007 / MUSIC FOR WIND INSTRUMENTS | 001 |
| | | | / WATER MUSIC | 001 |
| 720313 /ORF SENDESaal | 014 / CERHA | 140 / WEBERN | 036 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 005 |
| | | | / KONZERT FUER 9 INSTRUMENTE OP. 24 | 006 |
| | | / SPINNER | 001 / KONZERT FUER KLAVIER UND KAMMERORCHESTER OP. 4 | 001 |
| | | / APOSTEL | 003 / 3 LIEDER FUER MITTLERE STIMME UND KAMMERORCHESTER | 001 |
| | | | - SCHICKSAL, OP. 3, NR. 1 | 001 |
| | | | - WIE DIE BUNTEN LAMPIONE OP. 22, NR. 4 | 001 |
| | | | - ABBITTE OP. 9, NR. 3 | 001 |
| 720316 / PALAIS PALFFY | 001 / CERHA | 141 / WEBERN | 037 / SATZ FUER KLAVIER | 001 |
| | | | / SONATENSATZ (RONDO) FUER KLAVIER | 001 |
| | | | / AUS 8 FRUEHE LIEDER: | 001 |
| | | | - TIEF VON FERN (R. DEHMEL) | |
| | | | - DER TOD (M. CLAUDIUS) | |
| | | | - BILD DER LIEBE (M. GREIF) | |
| | | | - SOMMERABEND (W. WEIGAND) | |
| | | | / AUS 4 STEFAN GEORGE-LIEDER: KUNFTTAG I TRAUER O | 001 |
| | | | / RONDO FUER STREICHQUARTETT | 001 |
| | | | / 3 LIEDER NACH GEDICHTEN VON AVENARIUS: GEFUNDEN GEBET FREUNDE | 001 |
| | | | / 2 STUECKE FUER VIOLONCELLO UND KLAVIER | 001 |
| | | | / STUECKE FUER VIOLONCELLO OP. 11 | 004 |
| | | | / SATZ FUER STREICHTRIO | 003 |
| | | | / FRAGMENT DES 3. SATZES FUER STREICHTRIO OP. 20 | 001 |
| | | | / ORCHESTERFRAGMENTE OP. POSTH. (ZU OP. 10) | 003 |
| 720419 /ORF SENDESaal | 015 / CERHA | 142 / XENAKIS | 002 / ATREES | 001 |
| | | / BENHAMOU | 001 / MIZMOR 114 - CHIR | 001 |
| | | / RUSH | 001 / NEXUS 16 | 001 |
| | | / GUEZEC | 001 / ARCHITECTURES COLOREES | 001 |
| 720502 / WORKSHOP NEUE MUSIK INNSBRUCK | 001 / CERHA | 143 / SCHIMI | 003 / TRIGLOTTE MAERZ 69 | 002 |
| | | / BLAIMSCHEIN | 001 / DEVELOPEMENTS I | 001 |
| | | / URBANNER | 002 / IMPROVISATION III | 001 |
| | | / HORVATH | 005 / REDUNDANZ I | 003 |
| | | / LIGETI | 040 / KAMMERKONZERT | 019 |
| 720506 / HALL I. TIROL | 001 / CERHA | 144 | | |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 179 | 053 | | 121 724 | 361 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| 720802 | SALZBURGER FESTSPIELE | 002 / CERHA | 145 / HORVATH | 006 / REDUNDANZ I FUER BLAESEROKTETT | 004 |
| | | | | / REDUNDANZ II FUER STREICHQUARTETT | 003 |
| | | | | / REDUNDANZ III FUER BLAESEROKTETT UND STREICHQUARTETT | 002 |
| | | | / WEBERN | 038 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 006 |
| 72 10 16 | STEPHANIENSAL MUSIKPROTOKOLL GRAZ | 002 / CERHA | / LIGETI | 041 / KAMMERKONZERT FUER 13 INSTRUMENTALISTEN | 020 |
| | | | 146 / BAKH | 002 / SEAK | 002 |
| | | | / FELDMAN | 012 / THE STRAITS OF MAGELLAN | 007 |
| | | | / LIGETI | 042 / MELODIEN | 001 |
| | | | / SINOPOLI | 001 / OPUS GHIMEL | 001 |
| | | | / WEDDINGTON | 001 / NINA LARKER, TINA NORLOV, SUSANNE RUDKJEBING | 001 |
| 72 10 30 | ORF SENDESAL 016 | / DUFFALLO | 002 / IVES | 007 / "SET" FUER ORCHESTER | 001 |
| | | | / CRUMB | 001 / ENDLESS | 001 |
| | | | / KRENEK | 002 / | |
| 72 11 27 | ORF SENDESAL 017 | / CERHA | 147 / KAHNWEZ | 004 / STRUCTURES | 001 |
| | | | / URBANNER | 003 / IMPROVISATION III | 002 |
| | | | / LIGETI | 043 / KAMMERKONZERT | 021 |
| | | | / SINOPOLI | 002 / OPUS GHIMEL | 002 |
| | | | / BLAIMSCHEIN | 002 / DEVELOPEMENTS FUER ZWEI KLAVIERE | 002 |
| 730205 | ORF SENDESAL 018 | / CERHA | 148 / BUSONI | 001 / BERCEUSE ELEGIAQUE | 001 |
| | | | / SCHREKER | 001 / KAMMERSYMPHONIE FUER 23 SOLOINSTRUMENTE | 001 |
| | | | / SCHOENBERG | 054 / KAMMERSYMPHONIE FUER 15 SOLOINSTRUMENTE OP. 9 | 003 |
| 730228 | HAMBURG ERHOLUNGSHAUS | 001 / CERHA | 149 / LIGETI | 044 / MELODIEN | 002 |
| | | | | / KAMMERKONZERT | 022 |
| | | | | / AVENTURES | 021 |
| | | | | & NOUVELLES AVENTURES | 018 |
| 730319 | ORF SENDESAL 019 | / CERHA | 150 / RUDHVAR | 001 / FIVE STANZAS | 001 |
| | | | / LUTOSLAWSKI | 002 / PAROLES TISSEES | 001 |
| | | | / LIGETI | 045 / RAMIFICATIONS | 001 |
| | | | / SCHNITTKE | 001 / KONZERT FUER VIOLINE UND KAMMERORCHESTER | 001 |
| 730407 | FORUM AKTUELLER KUNST - WORKSHOP NEUE MUSIK INNSBRUCK (LEITUNG: F. CERHA) | 002 / SOLTESZ / HOSNER / BURWIK | 001 / ALCALAY 001 / FRITSCHER 001 / MECHTLER | 002 / TEILE AUS "UMWERTUNGEN" 001 / EPISODEN AUS "PHANTASUS" 001 / MIKROSTRUKTUREN | 001 001 001 |
| | | / JURY: CERHA, URBANNER, BURWIK / GESAMTLEITUNG / CERHA | / 28 KOMPONISTEN 151 / | / 49 WERKE - DAVON GESPIELT | 017 |
| 730501 | MUSIK DER ZEIT IV BONN BEETHOVENHALLE | 001 / CERHA | 152 / LIGETI | 046 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES (NOUVELLES AVENTURES, EIN FILM VON KLAUS LINDEMANN) | 022 019 |
| 730515 | BASLER FESTWOCHEN 001 / CERHA | | 153 / SCHOENBERG | 055 / SERENADE / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER / KAMMERSYMPHONIE | 014 010 004 |
| 730526 | KONZERTHAUS UER-KONZERT UND PRODUKTION | 041 / CERHA | 154 / LIGETI | 047 / MELODIEN | 003 |
| 730628 | WOCHE DER BE= GEGNUNG ORF FUNKHAUS KLAGENFURT | 001 / CERHA | 155 / LIGETI | 048 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 023 020 |
| 730706 | PARK LANE GROUP CONCERT LONDON HAYWARD GALLERY YORK FESTIVAL | 001 / CERHA | 156 / WEBERN | 039 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 007 |
| | | | / EISLER | 003 / 14 WAYS OF DESCRIBING RAIN | 002 |
| | | | / CERHA | 040 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES | 019 |
| | | | / SCHOENBERG | 056 / EIN STELLDICHEIN | 005 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 011 |
| | | | / LIGETI | 049 / KAMMERKONZERT | 023 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 191 | 057 | | 130 | 769 | 376 |

17

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| 730903 | SETTIMANA MUSICALE SENESE FONDAZIONE ACADEMIA MUSICALE CHIGIANA SIENA | 001 / CERHA | 157 / DONATONI / LIGETI / SINOPOLI | 004 / LIED 050 / MELODIEN / KAMMERKONZERT 003 / OPUS SCIR | 001 004 024 001 |
| 730904 | ACADEMIA MUSICALE CHIGIANA SIENA | 002 / CERHA | 158 / SCHOENBERG / ZENK / WEBERN / SCHOENBERG | 057 / EIN STELDDICHEIN / 3 KLEINE ORCHESTERSTUECKE 001 / SONATA PER PIANOFORTE OP.1 040 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 058 / SUITE OP. 29 | 006 012 001 008 014 |
| 731126 | ORF SENDESAAL | 020 / CERHA | 159 / PRATELLA / MILHAUD / ANTHEIL / VARESE | 001 / PER UN DRAMMA ORIENTALE 008 / LA MORT D'UN TYRAN 005 / BALLET MECANIQUE 013 / ECUTORIAL | 001 001 005 001 |
| 731210 | ORF SENDESAAL | 021 / CERHA | 160 / MESSIAEN (65-STER GEBURTSTAG) | 002 / SEPT HAIKAI / COLEURS DE LA CITE CELESTE | 001 001 |
| 740128 | ORF STUDIO TIROL INNSBRUCK | 001 / CERHA | 161 / SCHOENBERG | 059 / SUITE OP. 29 / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 | 015 001 005 |
| 740130 | TEATRO OLIMPICO ROM | 003 / CERHA | 162 / SCHOENBERG | 060 / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 / LIED DER WALDTAUBE | 006 002 |
| 740211 | MUSIKVEREIN | 006 / CERHA | 163 / WAGNER / REGER / SCHOENBERG / STRAUSS | 001 / SIEGFRIED-IDYLL 001 / 3 CHOERE OP. 39 061 / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 001 / SERENADE OP. 7 | 001 001 003 007 001 |
| 740304 | ORF SENDESAAL | 022 / CERHA | 164 / STOCKHAUSEN | 011 / 3 LIEDER FUER ALT UND KAMMERENSEMBLE: - KONTRAPUNKTE - REFRAIN - KURZWELLEN | 001 |
| 740518 | TH.A.D. WIEN | 005 / SOLTESZ | 001 / SCHIMI | 004 / TOPO OPTICO, TOPO ACUSTICO | 001 |
| 740520 | ORF SENDESAAL | 023 / RUBENSTEIN | 001 / WOLPE / DRUCKMAN / GIELEN / NONO | 002 / CHAMBER PIECE NR.1 001 / INCENTERS 001 / DIE GLOCKEN SIND AUF FALSCHER SPUR 005 / CANTI PER 13 STRUMENTI | 002 001 001 001 |
| 740604 | SCHOENBERGGE= SELLSCHAFT 1. KONGRESS ZU SCHOENBERGS HUNDERTSTEM GEBURTSTAG SECESSION | 002 / CERHA | 165 / SCHOENBERG | 062 / EIN STELDDICHEIN / 6 KLEINE KLAVIERSTUECKE OP. 19 / SUITE FUER 7 INSTRUMENTE OP. 29 | 007 001 016 |
| 740702 | FESTE MUSICALI A BOLOGNA CHIOSTRO DI S. VITTORE | 001 / CERHA | 166 / CARDEW / BUSSOTTI / FELDMAN / LOGOTHETIS / SCHOENBERG | 008 / AUTUMN 60 (VERSIONE (FRIEDRICH CERHA) 005 / POUR CLAVIER 013 / PIECES FOR STRING QUARTETT AND KLARINET 019 / KULMINATION II 063 / SUITE OP. 29 | 002 001 001 013 017 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN | NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT/ WERKE NEU | |
| 203 | 061 | 137 | 807 | 396 | |

18

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|--------------------------------------------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 740818 | MOZARTEUM ORF STUDIO SALZBURG | 003 / CERHA | 167 / SCHOENBERG / LIGETI | 064 / PIERROT LUNAIRE 051 / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 021 024 021 |
| 740821 | MOZARTEUM ORF STUDIO SALZBURG | 004 / CERHA | 168 / KRENEK / CERHA / SCHOENBERG | 003 / VON VORN HEREIN 041 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES 065 / LIED DER WALDTAUBE / 3 ORCHESTERSTUECKE OP. POSTH. / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 | 001 020 004 013 008 |
| 741006 | ZENEAKADEMIA BUDAPEST | 001 / CERHA | 169 / SCHOENBERG / CERHA / LIGETI | 066 / SUITE OP. 29 042 / CATALOGUE DES OBJETS TROUVES 052 / KAMMERKONZERT | 018 021 025 |
| 741029 | MUSIKVEREIN | 007 / CERHA | 170 / SCHOENBERG | 067 / EIN STELLDICHEIN / HERZGEWAECHSE / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 16 (FASSG. FUER KAMMERORCH. VON F. GREISSE / 3 KLEINE ORCHESTERSTUECKE / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 | 008 003 001 014 009 |
| 741102 | KASSELER MUSIKTAGE | | | | |
| 741103 | STADTHALLE BLAUER SAAL | 001 / CERHA 002 / CERHA | 171 / SCHOENBERG 172 / SCHOENBERG / KRENEK / WEBERN | 068 / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 069 / 2X 004 / VON VORN HEREIN 041 / OP. 14 / OP. 6 | 010 011 002 011 009 |
| 741111 | MUSIKVEREIN | 008 / CERHA | 173 / SCHOENBERG | 070 / SERENADE OP. 24 / PIERROT LUNAIRE OP. 21 | 015 022 |
| 741112 | BIENNALE VENEZIG TEATRO LA FENICE | 001 / CERHA | 174 / SCHOENBERG | 071 / SUITE OP. 29 / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 | 020 005 011 |
| 741119 | OESTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FUER MUSIK WIEN | 001 / CERHA | 175 / SCHOENBERG | 072 / ODE AN NAPOLEON | 001 |
| 741123 | " - " | 002 / CERHA | 176 / SCHOENBERG | 073 / SUITE OP. 29 | 021 |
| 741124 | MUSIKVEREIN | 009 / CERHA | 177 / SCHOENBERG | 074 / PHANTASIE FUER VIOLINE UND KLAVIER OP. 47 / 5 KLAVIERSTUECKE OP. 23 / ODE AN NAPOLEON OP. 41 / SUITE OP. 29 | 002 001 002 022 |
| 741213 | STADTSAAL INNSBRUCK | 004 / CERHA | 178 / SCHOENBERG | 075 / SUITE OP. 29 / PIERROT LUNAIRE | 023 023 |
| 750407 | MUSIKVEREIN | 010 / CERHA | 179 / MILHAUD / MEILL / STRAWINSKY | 009 / LE CREATION DU MONDE 001 / DIE 7 TODSUENDEN DES KLEINBUERGERS 011 / RAGTIME / EBONY-CONCERTO | 001 001 003 001 |
| 750427 | NEUE KAMMERMUSIKTAGE WITTEN | 001 / CERHA | 180 / KRENEK / HAUBENSTOCK- RAMATI / DIMOV / SINOPOLI | 005 / VON VORN HEREIN 025 / MUSIK FUER 12 INSTRUMENTE 015 / BEWEGLICHE SIGNALLANDSCHAFTEN 004 / SOUVENIR | 003 001 001 001 |
| 750505 | ORF SENDESAL | 024 / CERHA SINOPOLI | 181 / KRENEK / HAUBENSTOCK- RAMATI / DIMOV / SINOPOLI | 006 / VON VORN HEREIN 026 / MUSIK FUER 12 INSTRUMENTE 016 / BEWEGLICHE SIGNAL LANDSCHAFT FUER 3 INSTRUMENTALQUAR- TETTE UND EINEN SCHLAGZEUGER 005 / SOUVENIERS A LA MEMOIRE FUER 2 SOPRANE, KONTRATE- NOR UND ORCHESTER | 004 002 002 002 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 218 | 066 | | 138 | 353 | 406 |

19

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|-------------------------------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 750703 | NUTIDA MUSIK OESTERSUND | 006 / CERHA | 182 / SCHOENBERG | 076 / SUITE OP. 29 / PIERROT LUNAIRE | 024 024 |
| 750704 | NUTIDA MUSIK OESTERSUND | 007 / CERHA | 183 / SCHUBERT / LANNER | 001 / 001 / | |
| 75 1201 | /ORF SENDESAAL | 025 / CERHA | 184 / BALASSA / ALCALAY / GORLI / MANZONI | 001 / "XENIA", NONETT OP.20 003 / NEW POINT OF VIEW 001 / "GOLLUM" KONZERT FUER 13 INSTRUMENTE 001 / PARAFRASI CON FINALE | 001 001 001 001 |
| 760130 | TEATRO ALLA SCALA PICCOLA SCALA MILANO | 001 / CERHA | 185 / DONATONI / CERHA / BUSSOTTI / SCHOENBERG | 005 / FOR GRILLY 043 / FORMATION ET SOLUTION 006 / POUR CLAVIER 077 / SUITE OP. 29 | 005 004 002 025 |
| 760223 | MUSIKVEREIN | 011 / CERHA | 186 / SATIE | 012 / SOCRATE, KAMMERORATORIUM FUER 4 SOPRANE UND KAMMERORCHESTER / PRELUDE DE LA PORTE HEROIQUE DU CIEL / CINQUE GRIMACES / LE CHAPELIER / LA STATUE DE BRONZE / GNOSSIENNE NR. 3 / PARADE, BALLETT / GYMNOPEDIES NR.1 U. 3 | 001 001 001 001 001 001 001 002 |
| 760306 | /ORF SENDESAAL | 026 / CERHA | 187 / CERHA / URBANNER / HAUBENSTOCK- RAMATI / D. KAUFMANN | 044 / RELAZIONI FRAGILI 004 / "LYRICA" FUER KAMMERENSEMBLE 027 / MUSIK FUER 12 INSTRUMENTE 001 / "BOLEROMANIAQUE" (OLYMPISCHE SPIELE FUER TASTENINSTRUMENTE) | 007 001 003 001 |
| 760426 | /ORF SENDESAAL | 027 / CERHA | 188 / CERHA | 045 / DIVERTIMENTO FUER 8 BLAESER UND SCHLAGZEUG (HOMMAGE A STRAWINSKY) / FORMATION ET SOLUTION FUER VIOLINE UND KLAVIER / CURRICULUM FUER 13 BLAESER / KONZERT FUER VIOLINE, VIOLONCELLO UND ORCHESTER | 001 005 001 001 |
| 7605 10 | /ORF SENDESAAL | 028 / CERHA | 189 / LEIBOWITZ / ZENK / SCHISKE / SPINNER | 001 / KLEINE SUITE FUER KLARINETTEN-SEXTETT OP.90 002 / DREI STUECKE FUER KLAVIER / SONATE FUER KLAVIER OP. 1 004 / SYNTHESE FUER 4X4 INSTRUMENTE OP. 47 002 / KANTATE AUF DEUTSCHE VOLKSLIEDERTEXTE OP. 20 | 001 001 002 001 |
| 76 1115 | /ORF SENDESAAL | 029 / CERHA | 190 / SCHOENBERG / BERG | 078 / BLAESERQUINTETT OP. 26 006 / KAMMERKONZERT FUER GEIGE UND KLAVIER MIT 13 BLAESERN | 001 004 |
| 770328 | /ORF SENDESAAL | 030 / CERHA | 191 / HINDEMITH | 005 / "MINIMAX", REPERTORIUM FUER MILITAERMUSIK / KAMMERMUSIK NR.3 (CELLOKONZERT) FUER OBLIGATES VIOLONCELLO UND ZEHN SOLOINSTRUMENTE OP. 36, NR. 2 / KAMMERMUSIK NR.1 OP.24 1 | 001 001 004 |
| | | | / CERHA | 046 / SINFONIE | 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN | NEU / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 228 | 069 | | | 145 892 | 430 |

| DATUM | ORT | 000 | DIRIGENT | 000 | KOMPONIST | 000 | WERK | 000 |
|---------------------|----------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------|------------|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 770425 | /ORF SENDESAAL | 031 | SOLISTEN: K.WITTLICH KLAUIER V. REDTENBACHER VIOLINE | | / ROSLAWETZ | 001 | 1. STREICHQUARTETT / 3 KOMPOSITIONEN FUER KLAUIER / QUASI POEME / ETUEDE NR. 3 (BURLANDO) / 1. SONATE FUER VIOLINE UND KLAUIER | 001 001 001 001 |
| | | | | | / MOSSOLOV | 001 | 2 NOCTURNES FUER KLAUIER OP. 15 / STREICHQUARTETT OP. 24 | 001 001 |
| 770523 | /ORF SENDESAAL | 032 | CERHA | 192 | / PORTISCH / HAUBENSTOCK- RAMATI / LIGETI / BAHK / URBANNER | 001 028 053 003 005 | ALLUSIONE FUER ORGEL / SONATA FUER CELLO SOLO / MONUMENT, SELBSTPORTRAIT, BEGEGUNG, 3 STUECKE FUER ZWEI KLAUIERE / INVOKATION FUER TANZENDE SOPRANISTIN, BASSKLARINETTE UND SCHLAGZUEG / KLAUIERKONZERT | 001 001 001 001 001 |
| 771005 | / BARCELONA | 001 | CERHA | 193 | / SCHOENBERG / LIGETI | 079 054 | PIERROT LUNAIRE / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 025 022 |
| 771006 | / MUSEO ESPANOL DE ARTE CONTEMPORANEO MADRID | 001 | CERHA | 194 | / SCHOENBERG / LIGETI | 080 055 | PIERROT LUNAIRE / AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 026 026 023 |
| 771128 | /ORF SENDESAAL | 033 | CERHA | 195 | / BRANT / BRAND / HOLLOWAY / TOCH | 002 002 001 001 | ICE AGE / 5 BALLADEN OP. 10 / CONCERTINO NR. 3 / KONZERT FUER VIOLONCELLO UND KAMMERORCHESTER OP. 35 | 001 001 001 001 |
| 780123 | /ORF SENDESAAL | 034 | CERHA | 196 | / BOULEZ / WEBERN | 017 042 | IMPROVISATIONS SUR MALLARME / KONZERT OP. 24 / 5 GEISTL. LIEDER FUER GESANG UND 5 INSTR. OP. 15 / ZWEI LIEDER OP. 8 / 4 LIEDER OP. 13 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 006 007 012 009 011 010 011 |
| 780424 | /ORF SENDESAAL | 035 | CERHA SOLTESZ | 197 002 | / M. HASELBOECK / HAUBENSTOCK- RAMATI / SCHNITKE / DENISOW / MAYUTSUMI | 001 029 002 002 001 | MANELOM FUER 17 SOLISTEN / ENDLESS FUER 7 INSTRUMEN- TALISTEN / DIALOG PER VIOLONCELLO SOLO E SETTE ESECUTORI / ROMANTISCHE MUSIK / BUNRAKU | 001 001 001 001 001 |
| 780522 | /ORF SENDESAAL | 036 | CERHA | 198 | / NONO / DE CERVIN / DONATONI / BUSSOTTI / SINOPOLI | 006 001 006 007 006 | INCONTRI / FRAMENTI / ETHAS RUHIGER IM AUSDRUCK / ARIA DI MARA / KAMMERKONZERT FUER KLAUIER UND INSTRUMENTALENSEMBLE | 001 001 001 001 001 |
| 781113 | / TEATRO REAL MADRID | 001 | CERHA | 199 | / WAGNER / SCHOENBERG / BERG | 002 081 007 | SIEGFRIED-IDYLL / CANCION DE LA PALOMA / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 / SONATE OP. 1 | 002 006 012 002 |
| 781114 | / TEATRO REAL MADRID | 002 | CERHA | 200 | / SCHOENBERG / BERG / APOSTEL / CERHA / WEBERN | 082 008 004 047 043 | SUITE OP. 29 / 5 KLARINETTENSTUECKE / AUS KUBINIANA / KLAUIERSTUECK 58 / ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 026 004 001 003 011 |
| 781116 | / LISSABON | 001 | CERHA | 201 | / SCHOENBERG / WEBERN / CERHA / APOSTEL | 083 044 048 005 | SUITE OP. 29 / ORCHESTERSTUECKE OP. 6 / KLAUIERSTUECK 58 / AUS KUBINIANA | 027 012 004 002 |
| 781118 | / STADTSAAL INNSBRUCK | 005 | CERHA | 202 | / SCHOENBERG / WAGNER / WAGNER / SCHOENBERG / BERG | 084 003 004 085 009 | KAMMERSYMPHONIE / 2X / LIED DER WALDTAUBE / SIEGFRIED IDYLL / SIEGFRIED IDYLL / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE / SONATE FUER KLAUIER OP. 1 | 013 014 007 003 004 008 015 003 |
| 781120 | / BRG 3 NIEN RADEZKYSTRASSE | 001 | CERHA | 203 | / WAGNER / WAGNER / SCHOENBERG / BERG | 003 004 085 009 | SIEGFRIED IDYLL / SIEGFRIED IDYLL / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE / SONATE FUER KLAUIER OP. 1 | 003 004 008 015 003 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | | / KOMPONISTEN NEU | | AUFFUEHRUNGEN GESAMT / WERKE NEU | |
| 241 | 074 | | | | | 153 | 950 | 457 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|--------------------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| 781122 | KONZERTHAUS | 042 / CERHA | 204 / WAGNER / REGER / SCHOENBERG | 005 / SIEGFRIED-IDYLL 002 / 2 6-STIMMIGE CHOERE OP.39 086 / LIED DER WALDTAUBE / KAMMERSYMPHONIE OP. 9 | 005 002 009 016 |
| 781208 | KONZERTHAUS | 043 / CERHA | 205 / LISZT / RAVEL / DEBUSSY / SCHOENBERG / WEBERN | 010 / SONATE FUER KLAVIER OP. 1 001 / LEGENDE NR.1 007 / GASPARD DE LA NUIT / INTRODUCTION ET ALLEGRO / "MIROIRS" NR. 2 006 / LE CHANSONS DE BILITIS 087 / KLAVIERASTUECK OP. 11/2 045 / 5 ORCHESTERSTUECKE OP.10 | 004 001 001 003 001 003 001 012 |
| 781215 | SCHOTTENSTIFT WIEN PRAELATENSAL | 001 / CERHA | 206 / | | |
| 790130 | KONZERTHAUS | 044 / KEUSCHNIG ORTNER | 001 / JANACEK / BARTOK / IVES | 002 / CAPRICCIO / KINDERREIME 002 / DREI DORFSZENEN 008 / THE UNANSHERED QUESTION / CALCIUM LIGHT NIGHT | 002 002 001 003 001 |
| 790310 | KULTURKREIS 22 A-1220 WIEN | 001 / CERHA | 207 / SCHOENBERG / WALTON | 088 / PIERROT LUNAIRE 001 / FACADE, AN ENTERTAINMENT | 027 001 |
| 790312 | KONZERTHAUS | 045 / CERHA | 208 / SCHOENBERG / WALTON | 089 / PIERROT LUNAIRE 002 / FACADE, AN ENTERTAINMENT | 028 002 |
| 790316 | SCHOTTENSTIFT WIEN KATHOLISCHE AKADEMIE | 002 / CERHA | 209 / SCHOENBERG / WALTON | 090 / PIERROT LUNAIRE 003 / FACADE, AN ENTERTAINMENT | 029 003 |
| 790402 | KONZERTHAUS GROSSER SAAL | 046 / CERHA | 210 / SATIE / STRAHINSKY / KRENEK / WEILL | 013 / 3 PETIT PIECES MONTEES / PREMIERE Pensee ROSE+CROIX / LES PANTINS DANSENT / LE "PICADILLY"-MARCHE / PETIT OUVERTURE A DANSER / 2 SKETCHES MONTMARTROIS 012 / RAGTIME / EBONY CONCERTO 007 / 3 LUSTIGE MAERSCHE FUER BLASORCHESTER 002 / KLEINE DREIGROSCHENMUSIK FUER BLASORCHESTER | 001 001 001 001 001 004 002 001 |
| 790423 | KONZERTHAUS | 047 / CERHA | 211 / NESTROV / WEDEKIND / EISLER-TUCHOLSKY 004 001 / EISLER-MAJAKOWSKI 005 001 / EISLER / WEILL | 001 / MONOLOG UND COUPLET DES WENDELIN AUS "HOELLENANGST" 001 / IM HEIL'GEN LAND- -DER ANARCHIST / DER BLINDE KNABE- -DIPLOMATEN 004 / WEIHNACHTEN 1918- -EINKAUEFE 1919 / DEUTSCHES LIED- DAS LIED VOM KOMPROMISS / DER GRABEN 005 / LIED VOM SUBBOTNIK / MARSCH DER ZEIT 006 / CHOERE OP. 13/1 UND 2 / CHOERE OP. 14/2 / CHOERE OP. 19/1 003 / DIE SIEBEN TODSUENDEN DER KLEINBUERGER | 001 001 001 001 001 001 001 001 001 002 |
| 790514 | ORF SENDESAL | 037 / CERHA | 212 / KELTERBORN / SCHISKE / WIMBERGER / ZIMMERMANN | 001 / "SONATA SACRA" 005 / KAMMERKONZERT 001 / "MULTIPLAY" 001 / "CANTO DI SPERANZA" | 001 001 001 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 251 | 074 | | 162 | 999 | 487 |

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|--------------------------------------|----------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| 790620 | KONZERTHAUS | 048 / CERHA | 213 / RAVEL | 008 / TROIS POEMES DE STEPHANE STEPHANE MALLARME | 006 |
| | | | / STRAWINSKY 013 | / DEUX POEMES DE KONSTANTIN D. BALMONT | 004 |
| | | | | / TROIS POESIS DE LA LYRIQUE JAPONAISE | 006 |
| | | | / WEBERN 046 | / 5 SAETZE FUER STREICH QUARTETT OP. 5 | 001 |
| | | | | / 5 STUECKE FUER GEIGE UND KLAUIER OP. 7 | 004 |
| | | | | / CELLOSONATE OP. POSTH. | 001 |
| | | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER VIOLONCELLO UND KLAUIER OP. 11 | 006 |
| | | | | / 2 LIEDER NACH GEDICHTEN VON R. M. RILKE OP. 8 | 010 |
| | | | | / 4 LIEDER FUER GESANG UND ORCHESTER OP. 13 | 012 |
| | | | | / 6 STUECKE FUER ORCHESTER (KAMMERFASSUNG) OP. 6 | 012 |
| | | | / SCHOENBERG 091 | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER OP. POSTH. | 015 |
| 790929 | FESTWOCHE | 001 / SCHWERTSIK | 028 | | |
| 790930 | BERLIN | 002 / GRUBER | 001 | | |
| 791013 | MUSIKPROTOKOLL GRAZ | 003 / GRUBER SCHWERTSIK | 002 029 | | |
| | | | / GRUBER 004 | / DER ROTE TEPPICH WIRD AUS GEROLLT, LOECHER WERDEN UEBERMALT. | 001 |
| | | | | / 3 MOB STUECKE | 001 |
| | | | | / AUS SCHATTENDUFT GEWEBT | 001 |
| | | | | / FRANKENSTEIN | 001 |
| 791016 | KONZERTHAUS | 049 / CERHA | 214 / MILHAUD | 010 / PETITES SYMPHONIES V&VI | 001 |
| | | | / BARTOK | 003 / CONTRASTS | 002 |
| | | | / LIGETI | 056 / BAGATELLEN | 001 |
| | | | / STRAWINSKY 014 | / OCTET | 004 |
| 791120 | KONZERTHAUS (TREFFPUNKT ART CLUB) | 050 / CERHA | 215 / KONT | 004 / TRIPTYCHON FUER VIOLINE UND KLAUIER | 001 |
| | | | | / 3 EICHENDORFF LIEDER AUS DEN 50 LIEDERN FUER ALT UND KLAUIER: NACHKLAENGE AN DIE WALDVOEGEL NACHTGRUSS | 001 |
| | | | | / STROHKOFFER, SUITE FUER VIOLINE UND KLAUIER | 001 |
| | | | / KANN 001 | / SONATE FUER VIOLINE UND KLAUIER | 001 |
| | | | / CERHA 049 | / 8 LIEDER AUS DEM BUCH DER MINNE: ICH SCHLAF, ICH WACH IN DIESER WEITEN WELT NUR EINE KANN MIR FREUDE GEBEN FRAU, DU SCHOENE, NUN FAHRE MIT MIR AN EINE FREUDENREICHE STATT ICH HABE GETRAGEN SIEBEN JAHR ES FIEL EIN REIF IN DER FRUEHLINGSNACHT WERD' WIE EIN KIND, WERD' TAUB, WERD' BLIND | 001 |
| | | | / LAMPERSBERG 03 | / 4 KLEINE STUECKE FUER VIOLINE UND KLAUIER | 001 |
| | | | | / FRAGMENTE FUER ALT, VIOLINE, KLARINETTE UND KLAUIER | 001 |
| | | | / HAUER 003 | / ZWOELFTONSPIEL FUER KLAUIER, WEIHNACHTEN 1946 | 001 |
| | | | / RUEHM 001 | / HAIKUS FUER SPRECHSTIMME UND KLAUIER | 001 |
| | | | | / RETTUNGSVERSUCH 09 FUER KLAUIER | 001 |
| | | | | / EXPRESSIONEN FUER EINEN SPRECHER | 001 |
| | | | | / EINTONSTUECK FUER KLAUIER | 001 |
| | | | | / SONNENINSTERNIS, NACH BROCKHAUS, HANDBUCH DES WISSENS, FUER SINGSTIMME UND KLAUIER (3 FASSUNGEN) | 001 |
| | | | | / STUDIE NACH EVA'S TELEFON- NUMMER, FUER KLAUIER | 001 |
| | | | | / GEBET, FUER EINEN SPRECHER | 001 |
| | | | | / 2 KLAUIERSTUECKE | 001 |
| | | | | / 12-TON JAZZSTUECKE FUER KLAUIER | 001 |
| | | | / SATIE 014 | / JETTEVEUX, VALSE POUR PIANO | 001 |
| | | | / KOELZ 001 | / BLAUBORDLIADA: BLAUBORD 1 KINDAFAZARA WOS UNGUATS | 001 |
| | | | / KOELZ- RUEHM 002 | / OGRIM UND GWASSAD MAN SGT MIR I HAETT AN SCHBLIN MIT MIR GEDS BERGOB | 001 001 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 257 | 076 | | 165 | 1042 | 517 |

23

| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------------------------------------|----------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 791203 / KONZERTHAUS | 051 / CERHA | 216 / VARESE | 014 / HYPERPRISM / OFFRANDES / DENSITY 21.5 FUER FLOETE SOLO | 006 007 003 |
| | | | / MESSIAEN 003 / OISEAUX EXOTIQUES | 002 |
| | | | / STOCKHAUSEN 012 / KREUZSPIEL | 003 |
| | | | / BOULEZ 018 / PREMIERE SONATE POUR PIANO | 002 |
| 800121 / KONZERTHAUS | 052 / CERHA | 217 / SCHOENBERG | 092 / SERENADE OP. 24 | 016 |
| | | | / APOSTEL 006 / KUBINIANA OP. 13 | 003 |
| | | | / WEBERN 047 / 3 ORCHESTERLIEDER / 8 ORCHESTERFRAGMENTE | 002 001 |
| | | | / CERHA 050 / LANGEGER NACHTMUSIK I | 003 |
| 800324 / KONZERTHAUS | 053 / CERHA | 218 / WEBERN | 048 / VARIATIONEN FUER KLAVIER OP. 27 | 002 |
| | | | / SCHOENBERG 093 / ODE AN NAPOLEON / SUITE OP. 29 | 003 028 |
| 800428 / ORF SENDESAAL | 038 / SOLTESZ | 003 / KONT | 005 / SERENADE | 001 |
| | | | / EDER DE LASTRA 001 / "BLECHTROMMELVERSE" | 001 |
| | | | / RUEDENAUER 003 / LIEBESLIEDER FUER 7 INSTRUMENTE | 001 |
| | | | / BLECHINGER 001 / BLAESERQUINTETT | 001 |
| | | | / KAHOWEZ 005 / SERENADE FUER 16 SOLOINSTRUMENTE | 001 |
| 801002 / BIENNALE VENEZIG 801003 / SAN STEFANO | 002 / CERHA 003 / | 219 220 | / SCHREKER 002 / KAMMERSYMPHONIE / SCHOENBERG 094 / LIED DER WALDTAUBE / EIN STELLDICHEIN / KAMMERSYMPHONIE / KAMMERSYMPHONIE / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 002 010 009 017 018 016 |
| | | | / HAUER 004 / APOKALYPTISCHE PHANTASIE | 001 |
| | | | / WELLESZ 003 / SATZ FUER KAMMERORCHESTER | 001 |
| | | | / WEBERN 049 / 2 LIEDER OP. 8 / 4 LIEDER OP. 13 / 6 STUECKE F. ORCH. OP. 6 / 5 STUECKE F. ORCH. OP. 10 / 3 ORCHESTERLIEDER OP. POSTH. / (8) ORCHESTERFRAGMENTE | 011 013 013 013 003 002 |
| 801023 / MUSIKPROTOKOLL GRAZ | 004 / KRENEK | 001 / KRENEK | 008 / DISSEMBLER / STATISCH UND EKSTATISCH / KYTHARAULOS | 001 001 001 |
| 801215 / KONZERTHAUS | 054 / CERHA | 221 / SCHREKER | 003 / KAMMERSYMPHONIE FUER 23 SOLOINSTRUMENTE | 003 |
| | | | / HAUER 002 / LIEDER FUER SINGSTIMME UND KLAVIER OP. 6 / NACHTKLANGSTUDIEN OP. 16 / 5 KLEINE STUECKE OP. 15 / ZWOELFTONSPIEL | 001 001 001 001 |
| | | | / DALLAPICCOLA 002 / 3 LAUDI FUER HOHE STIMME UND KAMMERORCHESTER | 001 |
| 801216 / RADIO DDR BERLIN | 001 / CERHA | 222 / MILHAUD | 011 / SERENADE | 002 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 266 | 079 | 167 | 1085 | 533 |

| DATUM | ORT | 000 | DIRIGENT | 000 | KOMPONIST | 000 | WERK | 000 |
|---------------------|-------------------------------------------------------------------------------|-----|----------|-----|---------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 810119 | KONZERTHAUS | 055 | CERHA | 223 | WEBERN | 050 | ENTFLIEHT AUF LEICHTEN KAEHNEN | 002 |
| | | | | | | | / 2 LIEDER FUER GEMISCHTEN CHOR OP. 19 | 002 |
| | | | | | / CERHA | 051 | RELAZIONI FRAGILI | 008 |
| | | | | | / BOULEZ | 019 | LE MARTEAU SANS MAITRE | 007 |
| 810303 | KONZERTHAUS | 056 | CERHA | 224 | BRANT | 003 | SIGNS AND ALARMS | 002 |
| | | | | | / VARESE | 015 | INTEGRALES | 007 |
| | | | | | / SCHOSTAKOWITSCH | 001 | SCHLAGZEUGINTERMEZZO AUS "DIE NASE" | 001 |
| | | | | | / IVES | 009 | ERSTE KLAVIERSONATE | 001 |
| | | | | | / CAGE | 008 | SIX MELODIES FUER GEIGE UND KLAVIER | 001 |
| | | | | | | | / FIRST CONSTRUCTION (IN METAL) | 002 |
| 810309 | ORF SENDESAL | 039 | CERHA | 225 | KOMPOSITIONEN VON STUDENTEN DER MUSIKHOCHSCHULE WIEN | | | |
| | | | | | / JOHNSON | 001 | STREICHQUINTETT | 001 |
| | | | | | / COURVOISIER | 001 | KLAVIERSTUECK | 001 |
| | | | | | / BELLAMARE | 001 | ZONES | 001 |
| | | | | | / DITTLER | 001 | AUTOMNE | 001 |
| | | | | | / HASEGAWA | 001 | STUECK FUER 7 STREICHER | 001 |
| | | | | | / FURRER | 001 | KONSTELLATIONEN | 001 |
| | | | | | / BABCOCK | 001 | BLAESERSEPTETT | 001 |
| 810511 | KONZERTHAUS | 057 | CERHA | 226 | RUEHM | 003 | LAUTGEDICHTE | 001 |
| | | | | | / HAUBENSTOCK- RAMATI | 030 | CREDENTIALS | 002 |
| | | | | | / LIGETI | 057 | AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 027 024 |
| 810521 | TABAKMUSEUM | 001 | CERHA | 227 | CERHA | 052 | LIEDER AUS DEM BUCH DER MINNE | 002 |
| | | | | | | | / FORMATION ET SOLUTION | 006 |
| | | | | | | | / AUSSCHNITTE AUS "NETZWERK" | 001 |
| 810531 | THEATER A.D. | 006 | CERHA | 228 | CERHA | 053 | NETZWERK (SZENISCHE | 001 |
| 810602 | WIEN | 007 | | 229 | | 054 | AUFFUEHRUNG) | 002 |
| 810603 | | 008 | | 230 | | 055 | | 003 |
| 811006 | KONZERTHAUS GROSSER SAAL (NICHT REIHE) | 0.. | ----- | | REICH | ... | DRUMMING PART 1 - TEHILLIM - MUSIC FOR 18 MUSICIANS | |
| 811203 | KONZERTHAUS | 058 | CERHA | 231 | LIGETI | 047 | MELODIEN FUER ORCHESTER / KAMMERKONZERT - STREICHQUARTETT NR. 2) | 005 026 |
| | | | | | (/ ARDITTI STRING QUARTET | | | |
| 820126 | KONZERTHAUS (BRUEDER KONTARSKI) KLANGREGIE ZYKLUS "MEGE IN UNSERE ZEIT" | 0.. | | | STOCKHAUSEN | ... | MANTRA | |
| 820301 | KONZERTHAUS | 059 | CERHA | 232 | SATIE | 015 | GYMNOPIEDIES I. III / THE DREAMY FISH / EMBRYONS DESSECHES / LE PIEGE DE MEDUSE / LA BELLE EXCENTRIQUE / SUITE AUS RELACHE | 003 001 002 004 002 005 |
| 820429 | KONZERTHAUS | 060 | ----- | | CAGE | 009 | ETUDES AUSTRALES | 001 |
| 820511 | KONZERTHAUS | 061 | CERHA | 233 | SCHWERTSIK | 027 | KURT SCHWERTSIKS LICHT MOMENTE | 001 |
| | | | | | / ZYKAN | 005 | REPLAY | 001 |
| | | | | | / GRUBER | 005 | FRANKENSTEIN!! | 002 |
| 830814 | SALZBURGER FESTSPIELE | 005 | CERHA | 234 | SCHOENBERG | 098 | HERZGEWAECHSE OP. 20 | 004 |
| | | | | | / WEBERN | 051 | 4 LIEDER OP. 13 | 014 |
| | | | | | | | / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 014 |
| 830816 | SALZBURGER FESTSPIELE | 006 | CERHA | 235 | WEBERN | 052 | VARIATIONEN FUER KLAVIER OP. 27 | 003 |
| | | | | | | | / KONZERT FUER 9 INSTRUMENTE OP. 24 | 008 |
| | | | | | | | / 5 GEISTL. LIEDER OP. 15 | 013 |
| | | | | | | | / 3 STUECKE FUER STREICHQUARTETT | 001 |
| | | | | | | | / 6 STUECKE FUER ORCHESTER OP. 6 KAMMERFASSUNG | 014 |
| | | | | | / SCHOENBERG | 096 | PIERROT LUNAIRE | 030 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | | / KOMPONISTEN NEU | | AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 282 | 079 | | | | | 175 | 1131 | 551 |

25

| DATUM | ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|---------------------|------------------------------------------|----------------|------------------|---------------------------------------------------------------|----------------|
| 830927 | TEATRO LA FENICE VENEDIG | 002 / CERHA | 236 / SCHOENBERG | 097 / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 017 |
| | | | / WEBERN | 053 / OP. 3 | 002 |
| | | | | / OP. 8 | 012 |
| | | | | / 5 ORCHESTERFRAGM. OP. 10 | 015 |
| | | | | / OP. 13 | 015 |
| | | | | / OP. 14 | 012 |
| | | | | / OP. 17 | 002 |
| | | | | / OP. 24 | 009 |
| | | | | / OP. 27 | 004 |
| 830928 | TEATRO LA FENICE VENEDIG (MATINEE) | 003 / CERHA | 237 / WEBERN | 054 / 3 FRUEHE LIEDER | 002 |
| | | | | / SATZ FUER KLAVIER | 002 |
| | | | | / 4 GEORGLIEDER | 002 |
| | | | | / OP. 23 | 002 |
| | | | | / OP. 18 | 001 |
| | | | | / KINDERSTUECK | 001 |
| | | | | / IM TEMPO EINES MENUETTS | 001 |
| | | | | / OP. 25 | 001 |
| 830928 | TEATRO LA FENICE VENEDIG (ABENDS) | 004 / CERHA | 238 / WEBERN | 055 / OP. 4 | 001 |
| | | | | / CELLOSONATE | 001 |
| | | | | / CELLOSTUECKE OP. 11 | 006 |
| | | | | / OP. 12 | 001 |
| | | | | / 3 STUECKE F. STREICHQUARTETT | 002 |
| | | | | / OP. 16 | 002 |
| | | | | / OP. 15 | 014 |
| | | | | / SAXOPHONQUARTETT OP. 22 | 002 |
| | | | | / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 015 |
| | | | / SCHOENBERG | 098 / OP. 19 | 001 |
| | | | | / HERZGEMAECHSE OP. 20 | 005 |
| 831107 | FUNDACAO | 002 / CERHA | 239 / WEBERN | 056 / VARIACOES OP. 27 | 005 |
| 831108 | CALOUSTE GULBENKIAN LISSABON | 003 / CERHA | 240 / WEBERN | 056 / TRES TEXTOS POPULARES PARA VOZ E INSTRUMENTOS OP. 17 | 003 |
| | | | | / TRES PEQUENAS PECAS PARA VIOLONCELO E PIANO OP. 11 | 007 |
| | | | | / SONATA PARA VIOLONCELO OP. POSTH. | 002 |
| | | | | / TRES CANCOES OP. 23 | 003 |
| | | | | / CONCERTO PARA NOVE INSTRUMENTOS OP. 24 | 010 |
| | | | | / 3 STUECKE F. STREICHQUARTETT | 003 |
| | | | | / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 | 016 |
| | | | | / OP. 8 | 013 |
| | | | | / OP. 12 | 002 |
| | | | | / OP. 13 | 016 |
| | | | | / IM TEMPO EINES MENUETTS | 002 |
| | | | / SCHOENBERG | 099 / PIERROT LUNAIRE OP. 21 | 031 |
| | | | / WELLESZ | 004 / SATZ FUER KAMMERORCHESTER | 002 |
| | | | / STRAWINSKY | 015 / BALMONTLIEDER | 005 |
| | | | | / 3 JAPANISCHE LIEDER | 007 |
| | | | / RAVEL | 009 / MALLARME-LIEDER | 007 |
| 831109 | FUNDACION JUAN MARCH MADRID | 003 / CERHA | 241 / WEBERN | 057 / KONZERT OP. 24 | 011 |
| | | | | / 2 LIEDER OP. 8 | 014 |
| | | | | / 4 LIEDER OP. 13 | 017 |
| | | | | / 6 STUECKE FUER ORCH. OP. 6 | 017 |
| | | | | / 3 STUECKE F. STREICHQUARTETT | 004 |
| | | | | / CELLOSONATE | 003 |
| | | | | / OP. 27 | 006 |
| | | | / RAVEL | 010 / MALLARME-LIEDER | 008 |
| | | | / STRAWINSKY | 016 / BALMONTLIEDER | 006 |
| | | | | / 3 JAPANISCHE LIEDER | 008 |
| | | | / WELLESZ | 005 / SATZ F. KAMMERORCHESTER | 003 |
| | | | / SCHOENBERG | 100 / PIERROT LUNAIRE | 032 |
| | | | | / 3 STUECKE F. KAMMERORCHESTER | 018 |
| 831127 | KONZERTHAUS | 062 / CERHA | 242 / WEBERN | 058 / IM SOMMERWIND | 001 |
| | | | | / 6 STUECKE FUER ORCHESTER (URSPRÜNGL. FASSG.) OP. 6 | 018 |
| | | | | / 5 SAETZE FUER STREICHQUARTETT OP. 5 (ORCHESTERFASSG.) | 002 |
| | | | | / ORCHESTERSTUECKE 1913 | 001 |
| | | | / SCHOENBERG | 101 / 5 STUECKE FUER ORCHESTER OP. 16 | 002 |
| | | | / MAHLER | 001 / LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN | 001 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | / KOMPONISTEN | NEU / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 239 | 085 | | | 176 1196 | 561 |

| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|-----------------------------------|----------------|-----------------|------------------------------------------------------------------|-----|
| 83 11 30 / KONZERTHAUS | 063 / CERHA | 243 / WEBERN | 059 / ENTFLEHT AUF LEICHTEN KAEHNEN | 003 |
| | | | / 2 LIEDER FUER GEMISCHTEN CHOR A CAPPELLA OP. 19 | 003 |
| | | | / 3 STUECKE FUER STREICHQUARTETT | 005 |
| | | | / 6 BAGATELLEN FUER STREICHQUARTETT OP. 9 | 001 |
| | | | / 6 ORCHESTERSTUECKE OP. 6 (KAMMERFASSG.) | 019 |
| | | | / 2 LIEDER NACH GEDICHTEN VON R.M.RILKE OP. 8 | 015 |
| | | | / 4 LIEDER FUER GESANG UND ORCHESTER OP. 13 | 018 |
| | | | / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 016 |
| | | | / 8 ORCHESTERFRAGMENTE | 003 |
| | | | / 3 ORCHESTERLIEDER | 004 |
| 83 12 04 / KONZERTHAUS | 064 / ----- | WEBERN | 060 / 3 GEDICHTE FUER GESANG UND KLAVIER | 001 |
| | | | / SATZ FUER KLAVIER | 002 |
| | | | / SONATENSATZ (RONDO) FUER KLAVIER | 002 |
| | | | / 5 LIEDER AUS "DER SIEBENTE RING" VON STEFAN GEORGE OP. 3 | 003 |
| | | | / 4 STEFAN GEORGE-LIEDER | 002 |
| | | | / 2 STUECKE | 002 |
| | | | / CELLOSONATE | 004 |
| | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER VIOLONCELLO & KLAV. OP. 11 | 008 |
| | | | / 4 STUECKE FUER GEIGE UND KLAVIER OP. 7 | 005 |
| | | | / 5 LIEDER NACH GEDICHTEN VON STEFAN GEORGE OP. 4 | 002 |
| | | | / 8 FRUEHE LIEDER | 001 |
| | | | / LANGSAMER SATZ FUER STREICHQUARTETT | 002 |
| | | | / 2 LIEDER OP. 8 | 016 |
| | | | / 3 LIEDER NACH GEDICHTEN VON FERDINAND AVENARIUS | 002 |
| | | | / STREICHQUARTETT | 001 |
| | | | / RONDO F. STREICHQUARTETT | 002 |
| | | | / HOCHSOMMERNACHT | 001 |
| | | | / 5 LIEDER NACH GEDICHTEN VON RICHARD DEHMEL | 003 |
| | | | / QUINTETT (1907) | 001 |
| 83 12 10 / KONZERTHAUS | 065 / CERHA | 244 / WEBERN | 061 / TRIOSAETZE 278, 291 | 001 |
| | | | / OP. 23 | 004 |
| | | | / OP. 17 | 004 |
| | | | / OP. 25 | 002 |
| | | | / OP. 27 | 007 |
| | | | / SAXOPHONQUARTETT OP. 22 | 003 |
| 84 03 31 / KONZERTHAUS | 066 / CERHA | 245 / ZENK | 003 / KLAVIERSONATE OP. 1 | 002 |
| | | / APOSTEL | 007 / 3 LIEDER FUER ALTSTIMME UND KAMMERENSEMBLE | 002 |
| | | / KRENEK | 009 / INSTANT REMEMBERED FUER SOPRAN UND INSTRUMENTE | 001 |
| | | / WELLESZ | 006 / 2 STUECKE FUER KLARINETTE UND KLAVIER OP. 34 | 001 |
| | | | / 2 STUDIEN FUER KLAVIER OP. 29 | 001 |
| | | | / SATZ FUER KAMMERORCHESTER | 004 |
| | | / PERLE | 001 / CONCERTINO FUER KLAVIER, BLAESER UND PAKEN | 001 |
| 84 10 05 / MUSIKPROTOKOLL GRAZ | 005 / CERHA | 246 / LIGETI | 059 / MELODIEN | 006 |
| | | (60.GEBURTSTAG) | / CELLOKONZERT | 004 |
| | | | / KAMMERKONZERT | 027 |

| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | /KOMPONISTEN NEU | /AUFFUEHRUNGEN GESAMT | /WERKE NEU |
|---------------------|---------|------------------|-----------------------|---------------|
| 294 | 085 | 177 | 1241 | 572 |

28

| DATUM | ORT | 000 | DIRIGENT | 000 | KOMPONIST | 000 | WERK | 000 |
|---------------------|----------------------------|------------|------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 86 1025 | KONZERTHAUS | 074 | MARIO BONAVENTURA | 002 | HORVATH DOBROWOLSKI LIGETI | 008 | SOTHIS I, FUER 13 INSTR. FLUECHTEN PIANO CONCERTO | 002 002 002 |
| 86 1122 | KONZERTHAUS | 075 | GRUBER KOVACIC M. RUEGG | 005 001 001 | GRUBER HASSLER RUEGG | 006 | AUS SCHATTENDUFT GEWEBT "ES HAETTE EIGENTLICH.." MUSIKALISCH-KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER SCHWEIZ | 002 001 001 |
| 86 1124 | KONZERTHAUS | 076 | URBANNER | 001 | URBANNER | 006 | KLAVIERKONZERT KONZERT FUER VIOLONCELLO UND ORCHESTER PASTORALE | 002 001 001 |
| 870505 | KONZERTHAUS | 077 | GRUBER | 006 | W.BOLCOM | 001 | CABARET-SONGS NACH TEXTEN VON A.WEINSTEIN ORPHEE-SERENADE COMMEDIA FOR (ALMOST) 19TH-CENTURY ORCHESTRA | 001 001 001 |
| 870620 870621 | ALMEIDA FESTIVAL LONDON | 001 002 | CERHA | 248 249 | CERHA | 056 057 | EINE ART CHANSONS EXERCISES KEINTATE | 001 008 001 |
| 87 1102 | KONZERTHAUS | 078 | TONBANDMUSIK PERFORMANCE LIVE ELEKTRONIK | 001 | MUSIL ZABELKA JUENGER | 001 | "CO" TONBANDKOMPOSITION "STROEME" FUER VIOLINE UND TONBAND SEHR GEEHRTER HERR - EIN REQUIEM STEREO HOERSPIEL | 001 001 001 |
| 87 1110 | KONZERTHAUS | 079 | VERNIK | 001 | ESSL HASEGAWA | 001 | MEMENTO MORI DUO FUER VIOLONCELLI ELEGIE FUER GITARRE 2 LIEDER AUS "MANYOH" | 001 001 001 001 |
| 87 1111 | KONZERTHAUS | 080 | ---- | | OFENBAUER HAAS | 001 | 2 STUECKE FUER VIOLONCELLO UND KLAVIER KATALOG II PHANTASIEN ...FUER FLOETE, POSAUNE UND KLAVIER HOMMAGE A GYORGY LIGETI | 001 001 001 001 001 001 |
| 87 1112 | KONZERTHAUS | 081 | CERHA UND FREUNDE | SEINE 250 | CERHA | 058 | KEINTATE | 002 |
| 880120 | KONZERTHAUS | 082 | KALMAR | 001 | VON EINEM | 002 | "GLUECK, TOD UND TRAUM" SUITE FUER 8 BLAESER OP. 17 A LIEDERLICHE LIEDER ZUR GITARRE OP. 68 NACH TEXTEN VON LOTTE INGRISCH | 001 001 |
| 8805 10 | KONZERTHAUS | 083 | CERHA | 251 | SCHOENBERG MILHAUD SATIE ANTHEIL | 102 | BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSZENE OP.34 "LA PETITE LILIE" ENTR'ACTE CINEMA "BALLET MECANIQUE" | 002 005 006 006 |
| 88 1030 | KONZERTHAUS | 084 | CERHA | 252 | LIGETI | 063 | MELODIEN KONZERT FUER VIOLONCELLO UND ORCHESTER KAMMERKONZERT | 007 004 028 |
| 88 1110 | KONZERTHAUS | 085 | CERHA | 253 | SCHOENBERG LIGETI | 103 | PIERROT LUNAIRE AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES | 033 028 025 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | | | | / KOMPONISTEN | NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | WERKE NEU |
| 316 | 087 | | | | | 195 | 1325 | 636 |

29

| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------------------------------------------------|----------------|
| 881114 / KONZERTHAUS | 086 / CERHA | 254 / WEBERN | 062 / QUARTETT OP. 22 (SAXOPHONQUARTETT) | 004 |
| | | | / 2 LIEDER OP. 8 | 017 |
| | | | / 4 LIEDER OP. 13 | 019 |
| | | | / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 10 | 018 |
| | | / NONO | 007 / POLIFONIA MONODIA RITMICA | 002 |
| 891122 / KONZERTHAUS | 087 / CERHA | 255 / ESSL | 002 / ABOLITION | 001 |
| | | / CERHA | 059 / KLAVIERSTUECK 58 | 004 |
| | | | / FORMATION SOLUTION | 007 |
| | | | / PHANTASMA 63 | 002 |
| | | | / MOUVEMENTS | 003 |
| 891126 / KONZERTHAUS | 088 / H.K.GRUBER: CHANSONIER R. KEUSCHNIG: KLAVIER K. FRIHODA: SCHLAGZEUG J. FIZEK: KONTRABASS CERHA | 256 / CERHA | 060 / EINE ART CHANSONS | 002 |
| | | | / EXERCISES | 009 |
| | | | / NETZWERK FANTASIE (UA) | 001 |
| 900316 / KONZERTHAUS | 089 / GRUBER | 007 / MITTERER | 001 / FRACTALS V | 001 |
| | | / AGER | 001 / HORN SOUNDS OP. 47 | 001 |
| | | / DUENSER | 001 / TAGE UND NACHTBUECHER | 001 |
| | | / HAAS | 002 / STREICHSEXTETT | 001 |
| | | / SOTELO | 001 / ATMEND | 001 |
| | | / BARGIELSKI | 001 / ALPENQUARTETT | 001 |
| | | | / TAL DER BLEICHEN KNOCHEN | 001 |
| | | / O. NEUWIRTH | 001 / CIGARREN (ELEMENTAR) | 001 |
| 900321 / KONZERTHAUS | 090 / GRUBER | 008 / KONT | 006 / CONCERTO LIRICO IN MANIERA PURA OP. 61 II | 001 |
| 901204 / KONZERTHAUS | 091 / CERHA | 257 / KRENEK | 010 / VON VORN HEREIN OP. 219 | 005 |
| | | / BERIO | 004 / TEMPI CONCERTATI | 002 |
| | | / CERHA | 061 / RELAZIONI FRAGILI | 003 |
| 910920 / MUSEUM 20JH | 030 / CERHA | 258 / SCHOENBERG | 104 / 5 ORCHESTERSTUECKE OP. 16 | 003 |
| | | | / EIN STELLODICHEIN | 010 |
| | | | / LIED DER WALDTAUBE | 011 |
| | | | / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 019 |
| 911113 / KONZERTHAUS | 092 / CERHA | 259 / FLENDER | 001 / THIMOS II | 001 |
| | | / TARBUK | 001 / MEDIDA DEL TIEMPO POR DIFERENTES RELOJES | 001 |
| | | / CORI | 001 / SOBRE LOS ANGELES | 001 |
| | | / SCHNEID | 001 / 5 STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 001 |
| 921122 / KLOSTERNEUBURG SCHOEMERHAUS | 001 / CERHA | 260 / CERHA | 062 / QUELLEN | 001 |
| | | / RUGGLES | 003 / ANGELS | 002 |
| | | / IVES | 010 / THE UNANSWERED QUESTION | 004 |
| | | / XENAKIS | 003 / ST/10-1,08262 | 002 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN NEU | / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 325 | 087 | | 205 1362 | 652 |

30

| DATUM / ORT | 000 / DIRIGENT | 000 / KOMPONIST | 000 / WERK | 000 |
|-----------------------|----------------|------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| 920124 / KONZERTHAUS | 093 / GRUBER | 009 / HAUER | 006 / APOKALYPTISCHE PHANTASIE OP. 5 | 002 |
| | | | / ZWOELFTONSPIEL IN 2 TEILEN | 001 |
| | | / CERHA | 063 / PHANTASIESTUECK IN C'S MANIER | 001 |
| | | / LIGETI | 065 / KONZERT FUER VIOLONCELLO UND ORCHESTER | 005 |
| | | / WEBERN | 063 / 6 ORCHESTERSTUECKE OP.6 | 020 |
| | | / SCHOENBERG | 105 / 3 KLEINE STUECKE FUER KAMMERORCHESTER | 020 |
| 921102 / KONZERTHAUS | 094 / GRUBER | 010 / SCHWERTSIK | 029 / AM ENDE STEHT EIN MARSCH OP. 59 | 001 |
| | | | / TRIO AUS D. SALONSTUECKEN | 006 |
| | | | / INSTANT MUSIC OP.40 | 001 |
| | | | / MUSIK VOM MUTTERLAND MU | 006 |
| | | | / VERHANDLUNGSMUSIK | 002 |
| 930721 / RATHAUS WIEN | 001 / GRUBER | 011 / GRUBER | 007 / FRANKENSTEIN!! | 003 |
| | | / CERHA | 064 / EINE ART CHANSONS | 003 |
| | | / SCHWERTSIK | 030 / TWILIGHT MUSIC | 001 |
| 931021 / KONZERTHAUS | 095 / CERHA | 261 / DUBROVAY | 001 / 6 DUETTE | 001 |
| | | / JENEY | 001 / PSALMUS 5 | 001 |
| | | / SARI | 001 / ATTRIBUTUMOK | 001 |
| | | / LANG | 001 / MUSIK 2-3-4 | 001 |
| | | / KALMAR | 001 / VONOSOETOS | 001 |
| | | / LIGETI | 066 / MELODIEN | 008 |
| 931111 / KONZERTHAUS | 096 / CERHA | 262 / TAKEMITSU | 001 / RAIN SPELL | 001 |
| | | | / TOWARD THE SEA II | 001 |
| | | / PENDERECKI | 003 / STROPHEN | 002 |
| | | / GORECKI | 001 / MUSIQUETTE 2 OP.23 | 001 |
| 931123 / KONZERTHAUS | 097 / URBANNER | 002 / URBANNER | 007 / KLAVIERKONZERT | 003 |
| | | | / VIOLINKONZERT | 001 |
| | | | / IMPROVISATION III | 003 |
| | | | / KONTRABASSKONZERT | 001 |
| 931125 / MUSIKVEREIN | 012 / ORTNER | 003 / R.BISCHOF | 001 / HERBSTGESAEENGE FUER 7 INSTRUMENTE UND 4-STIM= MIGEN GEMISCHTEN CHOR | 001 |
| 940318 / KONZERTHAUS | 098 / RUNDEL | 001 / L.LIGETI | 001 / GROOVE MAGIC | 001 |
| | | / CHEN | 001 / ACUTE | 001 |
| | | / TOCH | 002 / TANZSUITE OP. 30 | 001 |
| 941027 / KONZERTHAUS | 099 / URBANNER | 003 / SCHISKE | 006 / DIVERTIMENTO FUER 10 INSTRUMENTE | 002 |
| | | | / SYNTHESE FUER 4X4 INSTRUMENTE OP.47 | 002 |
| | | / URBANNER | 008 / 5 PHANTASTEN UND 2 SCHLAGZEUGER | 001 |
| | | / JELINEK | 002 / THE TWO BLUE O'S | 001 |
| | | / KAHOWEZ | 006 / STRUCTURES POUR 6 INSTRUMENTS | 002 |
| 941030 / KONZERTHAUS | 100 / CERHA | 263 / FELDMAN | 014 / TOURATIONS 5 | 001 |
| | | | / 2 PIECES FOR CLARINET AND STRING QUARTET | 002 |
| | | | / PIECE FOR VIOLIN AND PIANO FOR FRANZ KLEIN | 001 |
| | | | / THE STREETS OF MAGELLAN | 008 |
| | | | / I MET HEINE ON THE RUE FUERSTENBERG | 001 |
| | | / WOLFF | 004 / NINE | 002 |
| | | / BROWN | 008 / PENTHATIS F. 9 INSTR. | 004 |
| KONZERTE/ GESAMT | AUSLAND | / KOMPONISTEN | NEU / AUFFUEHRUNGEN GESAMT | / WERKE NEU |
| 335 | 087 | | 215 1406 | 676 |

RUNDFUNK- UND SCHALLPLATTENAUFNAHMEN DER "REIHE"

610503 / WDR-KOELN
 621122 / WDR-KOELN
 630406 / SENDER FREIES BERLIN
 630526 / 6 AUFNAHMEN MIT WDR. ABER IN WIEN
 - 0530
 640414 / DAENISCHER RUNDFUNK, KOPENHAGEN
 660316 / WDR-KOELN
 671127 / AVENTURES AUFNAHMEN IN MUENCHEN
 - 1203 / PLATTENAUFNAHMEN IN STUTTGART
 680220 / WDR-KOELN
 680226 / RAI-ROM
 - 0228
 680303 / ORF-WIEN (WERKE VON BOJIDAR DIMOV)
 680428 / SENDER FREIES BERLIN
 680526 / PLATTENAUFNAHMEN IN WIEN (PIERROT LUNAIRE, SOCRATE)
 - 0529
 680624 / AMADEO-PLATTENAUFNAHMEN (HANNS JELINEK)
 - 0626
 681020 / VOX-PLATTENAUFNAHMEN
 - 1026
 681126 / PLATTENAUFNAHMEN (SATIE, RAVEL, STRAWINSKY)
 - 1201
 699112 / WDR-KOELN
 690327 / ORF-WIEN AUFNAHMEN VON VARESE (OCTANDRE, DENSITY)
 690513 / ORF-WIEN (SCHOENBERG/SERENADE)
 690517
 690604 / ORF-WIEN (SCHOENBERG/ 3 KLEINE STUECKE, EIN STELLDICHEIN)
 690613 / ORF-WIEN (LIGETI, HAUBENSTOCK, CERHA)
 690614
 701016 / OPER GRAZ, SZENISCHE AUFNAHME (LIGETI/AVENTURES)
 701028
 701029
 701115 / ORF-WIEN (LIGETI/KAMMERKONZERT, LETZTER SATZ)
 710607 / ORF-WIEN (PAUL KONT)
 720314 / ORF-WIEN (WEBERN/ORCHESTERFRAGMENTE)
 720322 / ORF-WIEN (WEBERN/ORCHESTERFRAGMENTE)
 720524 / ORF-WIEN (HORVATH/REDUNDANZ 1 U. 3)
 + 0525
 73..03 / BBC-LONDON
 - ..04
 731218 / PLATTENAUFNAHMEN (ANTHEIL/BALLETT MECHANIQUE)
 750428 / WDR-KOELN (DIMOV)
 750507 / ORF-WIEN FERNSEHPRODUKTION (GERHARD LAMPERSBERG/DIE KOEPFE)
 - 0511
 760908 / ORF-WIEN (SCHLAGZEUGWERKE)
 - 0912
 770107 / ORF-PRODUKTION DER EXERCISES
 - 0203
 810123 / ORF-WIEN (RELAZIONI FRAGILI)
 810315 / ORF-WIEN (NETZWERK)
 810319
 810321

Anhang

- 3. Mai 1948

Einladung

„Eine kleine Abendmusik“

ausgeführt von

Herta Dworschak . . . Sopran
Friedrich Paul Cerha . . . Violine

Gerhard Wunsch . . . Klavier

am Montag, den 3. Mai 1948, um 19 Uhr im

Figaro-Kammersaal

Wien I, Josefsplatz 3, Palais Palfy

Eintrittskarten erhältlich bei den Mitwirkenden und an der Abendkasse

Vortragsfolge:

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827):

Sonate für Violine und Klavier, Op. 24, F-Dur
(Frühlingssonate)

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809—1847):

Variations Serieuses, Op 54

ROBERT SCHUMANN (1810—1854):

3 Lieder:

Widmung (F. Rückert), Op. 25/1

Stille Tränen (J. Kerner), Op 35/10

Mit Myrten und Rosen (H. Heine), Op 24,9

P a u s e

MAX REGER (1873—1916):

2 Lieder aus den „Schlichten Weisen“

Wenn die Linde blüht (K. Busse), Op. 76/4

Waldeinsamkeit (Volkslied aus Franken), Op. 76/3

JOSEPH MARX (geb. 1882):

Ach, gestern hat er mir Rosen gebracht (Th. Lingen)

Barcarole (A. F. v. Schack)

CAROL SZYMANOWSKY (1883—1937):

2 Etüden:

Op. 4, Nr. 2, Allegro molto

Op. 4, Nr. 3, Andante in modo d'una canzona

CAROL SZYMANOWSKY:

Notturmo e Tarantella für Violine und Klavier, Op. 28

Lento assai

Presto appassionato

erlaubt sich, zu der am Sonntag, den 5. Dezember 1948, stattfindenden

Hausmusik

im Schloß Schwarzenberg

höflichst einzuladen

Beginn 18.30 Uhr

Ende 20.30 Uhr

Straßenbahn 43 bis Endstation Neuwaldegg

Diese Einladung berechtigt zum Eintritt

Regiebeitrag S 5.—

AUSFÜHRENDE:

Hilde Ceska, Sopran
Friedrich Cerha, Violine
Gerhard Wünsch, Klavier

PROGRAMM:

Gabriel Fauré:

Sonate für Violine und Klavier, op. 13

allegro molto
andante
allegro vivace
allegro quasi presto

Johannes Brahms:

Vergeliches Ständchen
Mädchenlied

Franz Schubert:

Ungehduld

P A U S E

Igor Strawinsky

(Duskin): Pastorale

Maurice Ravel:

Pièce à forme de Habanera

Friedrich Cerha:

Ich und Du (Hebel)
Morgen (Haustein)
Jeder Tag verklingt (Haustein)

Frédéric Chopin:

Sonate op. 58 h-moll
allegro maestoso
scherzo molto vivace
largo
finale presto non tanto

Die nächste Hausmusik im Schloß Schwarzenberg findet
Sonntag, den 19. Dezember 1948, um 18.30 Uhr statt

K A M M E R K O N Z E R T d e s A R T C L U B

in der

" W i e n e r S e c e s s i o n "

Samstag, den 4. November 1950.

Ausführende:

Gertrud Stieger (Sopran), Fritz Cerha (Violine), Friedrich Wildgans, Klarinette), Josef Garai, Paul Kont, Gerhard Rühm, Robert Schollum (Klavier).

P r o g r a m m:

Arnold S c h ö n b e r g:

Klavierstück op. 33 a

Gerhard R ü h m:

Bagatellen

Ernst K ö l z:

Fragmente

Kleines Divertimento

(Gerhard Rühm)

Robert S c h o l l u m:

Sonatine für Klarinette und Klavier
(2 Sätze)

(Friedrich Wildgans, Robert
Schollum)

" Alltag der Augen " 5 Lieder nach Ge-
dichten von Viktor Wittner

(Gertrud Stieger, Robert Schol-
lum)

P A U S E .

Josef G a r a i:

3 Klavierstücke

(Josef Garai)

Paul K o n t:

Tryptychon, für Violine u. Klavier

(Fritz Cerha, Paul Kont)

Variationen

(Paul Kont)

Arthur H o n e g g e r:

Sonatine für Klarinette und Klavier
(3 Sätze)

(Friedrich Wildgans, Robert
Schollum)



INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK, SEKTION ÖSTERREICH
WIEN I., BÖSENDORFERSTRASSE 12 (Musikvereinsgebäude) Tel. U 41027

Ehrenpräsident:
Arnold Schönberg

Präsident:
Friedrich Wildgans

Geschäftsf. Vizepräsident:
Herbert Häfner

2. Vizepräsident:
Josef Polnauer

Herrn

Paul K o n t

Wien II., Klanggasse 3

Lieber Paul!

Ich habe Deinen Brief vom 19. ds. erhalten, bereits mit Häfner und einigen anderen Kollegen darüber gesprochen und möchte Dir nun folgendes sagen:

Unsere Begegnung mit jenen jungen Neoprimitivisten - die übrigens Dich als ihr "Oberhaupt" anzusehen scheinen, was mich angesichts Deiner Distanzierung von diesen Leuten in gelindes Erstaunen versetzte! hat mir die Idee eingegeben, exklusivere, d.h. nicht so sehr für die breitere Öffentlichkeit bestimmte Veranstaltungen so wie in der guten alten Zeit als "Hauskonzerte" in meiner Wohnung abzuhalten. Das erste dieser Hauskonzerte soll am 17. Februar mit Arbeiten von Kann und Cerha stattfinden. Diesen Rahmen halte ich für den richtigen, um auch Deinen Vortrag über Deine Schaffensprinzipien etc. zur Aufmachung zu dienen. Wir bestellen da eine Anzahl wirklicher Fachleute hin, denen Du dann freilich wie auch Deine Schützlinge Kann, Cerha und Genossen Rede und Antwort stehen müsstest, wodurch die ganze Sache ja erst interessant wird.

Einen Vortrag von Dir als einem noch jungen Komponisten als größere öffentliche Veranstaltung aufzuziehen halte ich derzeit für verfrüht. Dies kann sich jedoch in dem Augenblick ändern, als eines Deiner Werke einmal wirklich ein wenig Aufsehen macht, wozu freilich erst ein solches Werk - möglichst für Orchester - geschrieben und aufgeführt werden müsste. Wenn Du aber glaubst, wie mir die jungen Leute sagten, Aufmerksamkeit auf Dich zu ziehen durch Abfassung eines "neoprimitivistischen Manifestes" oder dergleichen kindische Aktionen im Befolge unreifer Originalitätshascher, dann kann ich Dir darauf sagen, dass dann für viele Jahre der letzte Takt von Dir in der IGMM und im Radio Wien verklungen sein wird. Dies in aller Freundschaft.

Deine engeren Kollegen machten auf mich allesamt einen sehr unreifen, aber sehr unterschiedlich sympathischen Eindruck. Kann, den ich als Pianisten wirklich schätze, ist ja ein wirklich netter, in seiner Art auch ernster - wenn auch sehr verschrobener - junger Musiker, und ich glaube auch Fritz Cerha ist in diese Kategorie einzureihen. Diesen beiden möchte ich wirklich weiterhelfen, wozu allerdings gehört, dass sie kindische Schlagworte und unreife Nachahmung unverstandener Vorbilder einmal beiseitelassen und wirklich einmal erst lernen, was Komponieren heisst.

Von Rühm und Kölz hatte ich den denkbar schlechtesten Eindruck. Es sind dies anmassende, freche Nichtskönner, die wahrscheinlich alles eher machen könnten als gerade Musik. Aber sie stellen sich anscheinend vor, auf diesem Gebiet unkontrolliert und ohne was lernen zu müssen am weitesten zu kommen. Mit diesen beiden möchte ich tunlichst nicht mehr zusammenkommen müssen.

Wenn es Dir, lieber Paul, also recht ist, Deinen Vortrag im privaten Kreise, in meinem Hause vor geladenen Gästen quasi als Diskussionsabend zu halten, dann lass es mich wissen, und ich werde die nötigen Vorkehrungen hiezu treffen.

Mit der Bitte, Deine Rolle als ernster Musiker weiterzuspielen und Dich nicht im bequemen und billigen Glanz, unter einer Schar geistig Halbwüchsiger ~~xxx~~ den Ältesten und Bedeutendsten zu spielen, zu erschöpfen, grüsse ich Dich sehr herzlich als

Dein alter, es gut mit Dir meinender

Ernst W. Bergmann

18. Dez. 1950

Montag, 18. Dezember 1950, 19 Uhr, im Vortragssaal

A b e n d m u s i k

Programm:

Robert Fuchs (1847-1927): Sonate für Viola und Klavier, op.86

Allegro moderato, ma passionato - Andante grazioso -
Allegro vivace

Viola: Elisabeth Roesler (Kl.Morawec)

Klavier: Eleonore Priessnitz

(Kl.Hinterhofer)

(Kammermusikkl.Steinbauer)

(Das 1899 geschriebene Werk des feinsinnigen österreichischen Meisters, der von 1875-1912 am Wiener Konservatorium, bezw. an der Akademie Harmonielehre unterrichtet hat, ist außerhalb Österreichs zuerst von Max Reger in Berlin aufgeführt worden, der damit die hohe Schätzung und Förderung, die einst Brahms dem jungen Robert Fuchs zuteil werden ließ, bestätigt und bekräftigt hat)

Jean Sibelius (geboren am 8.12.1865)

Zwei Rondinos für Klavier, op.68:

1. Gis-Moll, Andantino

2. Cis-Moll, Vivace

Eleonore Priessnitz (Kl.Hinterhofer)

Drei Lieder:

Komm herbei, Tod (Shakespeare)

Lasse, kleiner Lasse (Topelius)

Doch mein Vogel kehrt nicht wieder

(Runeberg)

Waldemar Kmentt (Red.)

Am Flügel:

Prof.Viktor Graef

Streichquartett "Voces intimae", op.56

Andante-Allegro molto moderato - Vivace - Adagio di
molto - Allegretto (ma pesante) - Allegro

Das Völkert-Quartett

Josef Völkert (Kl.Morawec) - Karl Schelz
(Kl.Samohyl) -

Robert Nitsch (Kl.Samohyl) - Heinrich
Amminger (Kl.Krotschak)

(Kammermusikkl.Steinbauer)

(Sibelius hat während seines Wiener Aufenthalts im Winter von 1890 auf 1891, von Hans Richter empfohlen, privaten Kompositionsunterricht bei Robert Fuchs genommen)

Serge Prokofieff (geboren 1891): Zweite Sonate für Violine und
Klavier, op.94 (1942-44)

Moderato - Scherzo.Presto - Andante - Allegro con
brio

Violine: Dr.Friedrich Cerha (Kl.Prihoda)

Klavier: Gerhard Wunsch (Kl.Czaczkas)

(Klavierkammermusikkl.Schulhof)

Art Club unter der Kärntnerbar
Wien I., Kärntnerstr. 10 (Durchgang)

Programm

Silvester

5. Jänner 1952

18 Uhr Eröffnung der Ausstellung Hundertwasser

20. Uhr Paul K o n *
donne une soirée d'adieu avant son depart pour Paris.
Es wirken mit Ilona Steingruber, Professor Friedrich Wildgans
und der Komponist.

9. Jänner Jam Session

~~Alex Schick~~

10. Jänner Gustav Kurt Beck hält einen Vortrag "Ein Maler sieht
Amerika" (mit Kurzfilmen), im Österreichischen College,
Wien IX., Kolingasse 19, 19 Uhr

11. Jänner Dr. Alfred Schmeller hält einen Vortrag über "Moderne Bildhauer
(Arp, Moore, Wotruba)" im Institut für Wissenschaft und Kunst,
Wien VII., Museumstr. 5 um 18 Uhr 30

12. Jänner Strawinsky-Abend (im Club) Beginn ¹⁹ 20 Uhr

Klavier: Hans Kann Violine: Fritz Cerha

1. Serenade (Klavier)
2. Pastorale (Klavier und Violine)
3. Sonate (Klavier)
4. Pergolesi-Suite (Klavier und Violine)

15. Jänner Jam Session

16. 4. *„Das Wunderjahr“ und die Genärratschaften (Mick)*
26. Jänner Dr. Werner Riemerschmid liest moderne Lyrik und Prosa *„Kamin“*
(David Gascoyne, Georges Henein, Francis Ponge, Edith Sitwell,
Henri Michaux u.a.) 20 Uhr

Weiters ist geplant:

Eine Plauderei über moderne amerikanische Malerei

G. K. Beck, A. Neuwirth, Direktor E. Buschbeck, Professor F. Novotny

Ein Filmabend mit Amerikanischen Filmen über die Indianer

16. Feb. 1953

Vereinigung bildender Künstler
"Wiener Secession"
Wien, I., Friedrichstrasse 12.

Montag, den 16. Februar 1953.

im Rahmen der Gedächtnisausstellung Dr. Ernst Wagner und der
Kollektivausstellungen Franz Zülows, Paul Meissners und Ru-
dolf Richly.

Neue Musik
Werke von:

Friedrich Cerha, Gerhard Lampersberger, Anestis Logothetis,
Franz Schmitzer.

Ausführende:

| | |
|--------------------|-------------------------|
| Maja Weis-Ostborn | Sopran |
| Gertrude Kocourek | Laute |
| Karin Passl | Klavier |
| Eduard Melkus | Violine |
| Hans Jörg Merinsky | Klarinette |
| Friedrich Cerha | Violine, Viola, Klavier |
| Franz Schmitzer | Klavier. |

P R O G R A M M.

| | | |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| A. Logothetis | Drei Klavierstücke Sieben Miniaturen | Karin Passl |
| F. Cerha | Kirchensonate für Laute und Viola Hofmannsthal Lieder | Gertrude Kocourek der Komponist Maja Weis-Ostborn der Komponist |
| G. Lampersberger | Fragmente für Singstimme Violine, Klarinette, Klavier Gedichte v. Vera Ferra-Mikura Die Gelähmte Die Irre Die blinde Korbflechterin | Maja Weis-Ostborn Karin Passl Hans Jörg Merinsky Friedrich Cerha |
| F. Schmitzer | Suite für Klavier in fünf Sätzen Formenspiele für Klavier Intermezzi für Violine und Klavier (Rigaudon, Loure, Bourrée) | Karin Passl Eduard Melkus der Komponist |

Beginn 19 Uhr 30

1910

alice kullischer
 hans bauer
 fritz serna
 fritz serna
 ludwig pfermann
 karin bassl
 hans kamm
 paul kramt
 franz schützler

violine
 violine
 violine
 viola
 floete
 pianoforte
 pianoforte
 pianoforte
 pianoforte

montag, den 18. april
 kleine galerie
 8. zandeggergasse 8
 b 48 9 51

l e t z t e s

b e n e f i z k o n z e r t

#

paul kramt

3 bewegungen fuer violine & klavier

franz schützler

3 estinatti.

nachstueck, valse, homage a brahms

mehrfaehige toccata.

fritz serna

sonatine fuer violine & klavier

paul kramt

sonatine in schwarz.

strohkoffer, fuer violine & klavier.
chinesisches wanderlied, chonolevalise,
SCHA's kullisch, finalissimo.

p a u s e

franz schützler

intermezz. fuer violine & klavier
rigandon, leure, leurre.

hans hofas fuessl

7 kleine ston - stuecke fuer klavier

anestis logothetis

integration fuer floete & klavier

scite fuer goelge solo

hans kramt

praesentium 67, praesentium 85,
praesentium 112, (aus d. Klavierwerk)

#

kollektivue fuer fl., vl., via. & klavier

e n d e

10. Nov. 1953

MAGISTRAT DER STADT WIEN
DER STADTRAT DER VERWALTUNGSGRUPPE III

Wien, am 10. November 1953.

Herrn

Dr. Friedrich C e r h a ,

W i e n XVI.,
=====

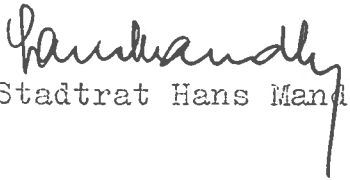
Landsteiner-gasse 5/9.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Es freut mich, mitteilen zu können, daß Ihnen der Gemeinderatsausschuß für Kultur und Volksbildung für Ihre bisherigen Leistungen einen Förderungspreis von S 3000.- zuerkannt hat.

Ich beglückwünsche Sie hiezu herzlich und lade Sie ein, sich am Dienstag, den 17. November um 15 Uhr zur Übernahme des Preises im Kulturamt der Stadt Wien, VIII., Friedrich Schmidtplatz 5, II. Stock, einzufinden.

Mit vorzüglicher Hochachtung


(Stadtrat Hans Mandl)

- AO 12 -
23. Nov. 1953

ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Montag, d. 23. November 1953, 17 Uhr, im Kammersaal des Musikvereins

"Österreichische Komponisten laden ein"

7. S t u d i o k o n z e r t

(Tonbandwiedergabe durch Sendergruppe Rot-Weiß-Rot
am 1. Dezember, 15,30 Uhr)

Programmfolge:

Rudolf Marinschek: Variationen über ein altdeutsches Weihnachtslied
("Es ist ein Ros' entsprungen") für Streich-
quartett, op.6

Neues Wiener Streichquartett:
Philharmoniker Hans Nowak (1. Violine)
Philharmoniker Otto Nessizius (2. Violine)
Ernst Kriss (Bratsche)
Philharmoniker Ernst Pechhold (Violoncello)

Friedrich Cerha: Sonate für Bratsche und Laute

Ruhig
Langsam
Allegro

Dr. Friedrich Cerha (Bratsche)
Carl Dobrauz (Laute)

Ernst Tittel: Sonate für drei gleiche oder ungleiche Stimmen,
op.30

Lebhaft, mit Schwung
Sehr ruhig
Heiter und rasch

Philharmoniker Hans Nowak (Violine)
Ernst Kriss (Bratsche)
Philharmoniker Ernst Pechhold (Violoncello)

- - - P a u s e - - -

Franz Schmitzer: Bänkellieder für Singstimme, Violine und Gitarre

Ballade (Ernst Kiessling)
Vom Baurenstand (H. J. Chr. Grimmelshausen)
Der Spielmann (Dan Andersson)

Konzertsänger Franz Karl Fuchs (Bariton)
Philharmoniker Hans Nowak (Violine)
Carl Dobrauz (Gitarre)

Ludwig Makovsky: Streichtrio a-moll

Allegro ma non troppo
Andante molto sostenuto (Thema mit Variationen)
Allegro ma non troppo

Philharmoniker Hans Nowak (Violine)
Ernst Kriss (Bratsche)
Philharmoniker Ernst Pechhold (Violoncello)

8. Studiokonzert 7. Dez., 17 Uhr
im Kammersaal - Eintritt frei!

Klavier:
Bösendorfer

17. März 1954

RO 13 -

SALZBURGER
KULTURVEREINIGUNG

SALZBURG, 17. März 1954.
RESIDENZPLATZ 1
RESIDENZ · TELEFON 5346

Dr.K!/H.

Herrn
Friedrich Cerha
Konzertmeister

W i e n XVI

Landsteinerstraße 5/9

Sehr geehrter Herr Cerha!

Von Herrn Kapellmeister Märzendorfer erfuhr ich, daß Sie sich bereit erklärt haben, bei unserem Orchesterkonzert am Donnerstag, 1. April 1954, um 19.30 Uhr in der Aula academica den Solopart des Violinkonzerts e-moll von Felix Mendelssohn-Bartholdy zu spielen. Es freut mich dies sehr, da ich gehört habe, daß Sie ein Prihoda-Schüler sind und sich um die Konzertmeisterstelle beim Mozarteum-Orchester bewerben. Ihre Spesenvergütung beträgt S 500.-; die Proben für das Konzert finden am Dienstag, 30. März um 19 Uhr, Mittwoch, 31. März um 9.30 Uhr und Donnerstag, 1. April um 9.30 Uhr statt. Ich bitte Sie um eine kurze Bestätigung des genannten Betrages und der angegebenen Termine und hoffe zuversichtlich, von Ihnen bald eine positive Nachricht zu bekommen. Ansonsten würde ich Ihnen empfehlen, falls Sie das als notwendig erachten, sich mit dem Dirigenten des Abends, Herrn Musikdirektor Hans Schneider, Badgastein, Kurorchester, in Verbindung zu setzen und, falls wegen der Proben irgendwelche Dinge noch klaggestellt werden müssen, direkt an den Geschäftsführer des Vereines Mozarteum-Orchester, Herrn Köhler, Salzburg Mozarteum, Schwarzstr. zu schreiben.

In Erwartung Ihrer geschätzten Antwort und

vorzüglicher Hochachtung


Dr. Klier

ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Dienstag, den 25. Mai 1954, 19.30 Uhr, im Brahmsaal des Musikvereins

"Österreichische Komponisten laden ein"

11. S t u d i o k o n z e r t

(Teilwiedergabe durch Sendergruppe Rot-Weiß-Rot am 1. Juni, 23.10 Uhr)

Programmfolge:

- Josef Friedrich Doppelbauer: Drei kleine Motetten
für vierstimmigen gemischten Chor
- 1) Danksaget mit Freuden
 - 2) Ach Herr, ich bin nicht würdig
 - 3) Ascendit Deus
- Anton Heiller: Drei kleine geistliche Chöre a cappella
- 1) Schönster Herr Jesus
 - 2) Seele Christi, heilige mich
 - 3) Dem König aller Zeiten
- Friedrich Cerha: Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi
(für Soli, Chor und Kammerorchester)
- Sopransolo: Hertha Schmid
Altsolo: Rosa Bahl
Tenorsolo: Kurt Eguiluz
- Pause---
- Karl Walter: Abendlied
Gemischter Chor a cappella
- Othmar Steinbauer: Die Ros' ist ohn' Warum (Angelus Silesius)
Gemischter Chor a cappella
- Hans Stadlmair: Acht Volksliedsätze für gemischten Chor
- 1) Ach Elslein
 - 2) Du mein einzig Licht
 - 3) Es taget vor dem Walde
 - 4) Gar lieblich hat sich gesellet
 - 5) Es saß ein klein wild Vögelein
 - 6) Ich armes Maidlein
 - 7) Gesegn dich, Laub
 - 8) Ich wollt gern singen
- Viktor Korda: Tricinia. Drei Madrigale für dreistimmigen
Chor nach Texten aus dem 16. Jahrhundert
- 1) Gut Compositz gebraucht viel Witz
 - 2) Glück ist an allen Gassen
 - 3) Nu gang mir aus den Bohnen
- Herbert Tachezi: Theorie und Praxis (Viktor Scheffel)
- Karl Maria Brandstetter: Zwei heitere Chöre
- 1) Das ästhetische Wiesel (Chr. Morgenstern)
 - 2) Das Krokodil zu Singapur (Hermann Lingg)

Ausführende: Wiener Madrigalkreis - Ein Kammerorchester

Leitung: Günther Theuring

14. Dez. 1954

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN

III, LOTHRINGERSTRASSE 18

U 14-0-46

U 16-0-45

Zl. 2937/54

Wien, am 14. Dezember 1954

Herrn
Dr. Friedrich C e r h a
W i e n 16.

Sie wurden im Kompositionswettbewerb der Akademie mit einem
Preise von

1.000 S

ausgezeichnet.

Die feierliche Überreichung des Preises erfolgt am Mittwoch,
d. 15. Dez. 1954, um 9 Uhr, im Sitzungssaal des Akademiepräsidiums.

Der Präsident:
Dr. Sittner eh.

F. d. R. d. A. :

Seidl

18. Mai 1955

6. ÖSTERREICHISCHE JUGENDKULTURWOCHE IN TIROL

Mittwoch, 18. Mai 1955, 20 Uhr - Konzertsaal des Musikvereines

K O N Z E R T

JUNGE ÖSTERREICHISCHE KOMPONISTEN

Ausführende:

Herta G a n d e r und Hans K o f l e r , Klavier
Kurt P i t s c h , Blockflöte
Karl K u b i z e k , Klarinette
Raimund J a h n , Bratsche
Einführende Worte: Prof. Walter K u r z

Programm:

- Fridolin DALLINGER O.Ö. Sonatine für Klavier (1954)
Leicht bewegt
Langsam und getragen
Rondo. Sehr flüssig und bewegt
- Karl KUBIZEK O.Ö. Sonatine für Blockflöte und Klavier
Leicht bewegt
Langsam
Toccata. So schnell als möglich
- Friedrich CERHA, WIEN Sonate für Bratsche und Klavier (1951)
Adagio
Allegro molto
Largo
Allegro con brio
- Pause -----
- Horst EBENHÖH, Wien Sonatine für Klavier op. 8 A
Allegretto gracioso
Lento
Allegretto moderato
- Karl KUBIZEK O.Ö. Sonate für Klarinette in A und Klavier
Allegro moderato
Sehr lebhaft
Sehr langsam
lebhaft und leicht

Hinweis: Samstag, 21.5. 15^h - Großer Stadtsaal - Konzertante
Aufführung der Oper "Salome" von R. Strauß
Sonntag, 22.5. 15 und 20 Uhr - Musikvereinssaal - Singspiel
"Ein Elefant geteilt durch sechs".

Sérénade

dans le Théâtre du Château de Schönbrunn

à l'occasion du

27^e Congrès du P.E.N. Club International à Vienne exécutée par le Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de Vienne
Samedi, le 18 juin 1955, à 20 heures

- A. Lotti** (env. 1667—1740) Crucifixus (huit voix)
A. Scarlatti (1659—1725) Exultate Deo
A. Heiller (1923) Hoc corpus

Choeur "Wiener Akademie-Kammerchor"
 sous la direction de M. Günther Th e u r i n g

M. A. Heiller est né en 1923 à Vienne, il est compositeur, chef d'orchestre, organiste concertiste et professeur d'orgue au Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de Vienne; a composé de la musique religieuse, des choeurs profanes, des compositions pour orgue et pour piano; 1953 accessit au Prix National autrichien pour choeurs; 1952 prix de la tulipe d'argent au concours d'improvisations sur orgue de Harlem.

Leopold Ier (1640—1705) "Vivi a te bella tè", air de la "Festa delle Serenissime Arciduchesse et Signora Dame di Corte" 1695

Soprano: Laurence Dutlot-Molden
 Accompagnement: Alice Harnoncourt, violon, Hedwig Lourie et Irene Schreier, basse continue

Sous le règne de l'Empereur Leopold Ier (1658—1704) l'opéra italien connu un grand essor à Vienne. L'Empereur lui-même, comme son prédécesseur Ferdinand III et ses successeurs Joseph Ier et Charles VI, fut un compositeur de talent. 79 pièces de musique religieuse, 155 choeurs profanes, 9 "feste teatrali" et de nombreuses danses nous sont parvenues.

W. A. Mozart (1756—1791) Sonde pour piano et violon — Köchel 302
 Allegro
 Rondo. Andante grazioso
 Piano: Irene Schreier (Chicago)
 Violon: Alice Harnoncourt

La soliste joue sur un piano à queue construit vers 1790 par Johann Schantz à Vienne. Ce piano ancien provient de la collection d'instruments de musique de Musée du Château Impérial de Vienne. Violon de Klotz authentique, de la seconde moitié du XVIII siècle.

W. A. Mozart (1756—1791) Concerto de piano en sol majeur, Köchel 453

- Allegro
 Andante
 Allegretto — Presto
 Piano: Irene Schreier
 Orchestre: Klasse Collegium musicum
 Prof. Josef Merlin

Entre acte

Friedrich Cerha (1926) Hommage à Strawinsky
 Divertimento pour 8 instruments à vent et batterie

Allegro — Canzonetta italiana
 Finale — Vivace.

- Heutbois: Herbert Vedral, Alfred Dutka
 Clarinettes: Arnold Harli, Gerhard Schönfeldinger
 Bassons: Jörg Peisser, Hermann Stiedl
 Trompettes: Lothar Warscher, Gerhard Stampf
 Batteries: Peter Greenham, Gerhard Kramer, Walter Eitzler,
 Hans Zadhuber, Hans Zauner, Gottfried Tancoz
 Chef d'orchestre: Erich W a g l e c h n e r

L'orchestre est composé par des étudiants du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de Vienne.

Friedrich Cerha, né en 1926 à Vienne, a fait ses études au Conservatoire de Musique de Vienne, chez le professeur U h l (théorie) F e l s t e i n (violin), Sds compositions musique de chambre, lieds, pièces pour orchestre) lui ont déjà rapporté deux prix: 1953 Prix de musique de la Ville de Vienne (accordé à titre d'encouragement) et 1954 prix dans un concours interne du Conservatoire pour son "Divertimento pour 8 instruments à vent" et pour sa "2e Sonate pour violon et piano".

W. A. Mozart (1756—1791) "Das Bandel" (Je ruban)

F. Schubert (1797—1828) Sérénade pour solo de contralto et choeur de femmes
J. Brahms (1833—1897) Chants de Tziganes

solo de contralto: Mignon Artmann
 piano: Leopold Marksteiner
 Choeur "Wiener Akademie-Kammerchor"
 sous la direction de M. Günther Th e u r i n g

Le choeur "Wiener Akademie-Kammerchor" fut fondé en 1945 par le professeur Ferdinand Grossmann. Ce choeur du conservatoire a fait de nombreuses tournées à l'étranger, contribuant ainsi au prestige du Conservatoire de Musique et d'Art dramatique de Vienne.

12. Dez 1955

Montag, 12. Dezember 1955, um 19.30 Uhr, im Kammeraal des Musikvereines

KONZERT
der Arbeitsgemeinschaft
JUNGE KOMPONISTEN

| | | |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>Friedrich Cerha</u> | Sonate für Bratsche und Laute Fließend — Ruhig — Bewegt | <u>Friedrich Cerha (Bratsche)</u> Prof. Carl Dobrauz (Laute) |
| Friedrich Trunkenpolz | Sechs Lieder für hohe Stimme Selige, die ihr... — Wie trockenes Holz... (Michelangelo-Rilke) — Welt war in dem Antlitz — Erinnerung — Herbsttag — Von den Mädchen (R. M. Rilke) | Traute Skladal (Sopran) Friedrich Trunkenpolz (Klavier) |
| Kurt Schwertsik | Divertissement für Streichtrio (Drei Sätze) | <u>Friedrich Cerha (Violine)</u> Sven Bolfenstern (Bratsche) Hildegard Huber (Violoncello) |
| PAUSE | | |
| Friedrich Cerha | Aus dem „Klavierbüchlein nach barocken Formen“, 2. Teil Fantasia — Invention — Bizzaria - Recitativo - Sonata | Eleonore Priessnitz |
| Friedrich Trunkenpolz | Fünf Lieder für tiefe Stimme Ich leb der Sünde... (Michelangelo-Rilke) — Der Einsame — Der Dichter — Schlußstück — Ernste Stunde (R. M. Rilke) | Emanuel Helige (Bariton) Friedrich Trunkenpolz (Klavier) |
| <u>Friedrich Cerha</u> | 3. Sonate für Violine und Klavier Moderato, Allegro — Inter- ludium — Allegro | <u>Friedrich Cerha (Violine)</u> Eleonore Priessnitz (Klavier) |

Programmänderungen vorbehalten!

Preis des Programmes S 1:50

D o b l i n g e r s H a u s k o n z e r t e

Euer Wohlgeboren !

Wir erlauben uns, Sie zu einem

H a u s k o n z e r t

einzuladen, das am Donnerstag, dem 29.Nov.1956, um 19.30 Uhr
in unserem Barocksaal stattfindet.

Ausführende: Dr. Friedrich C e r h a, Violine
Erich W e r k n e r, Klavier

Auf dem Programm stehen Werke von Beethoven, Milhaud, Schiske u
Skorzeny.

Künstlerische Leitung: Prof. Grete H i n t e r h o f e r.

Eintrittskarten zum Preis von S 12.-- im Musikhaus Doblinger
(an der Sortiments-Kasse) und bei den Ausführenden.

Wir würden uns freuen, auch Sie bei uns begrüßen zu dürfen und
zeichnen

mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung
Musikhaus

D o b l i n g e r

Wien 1., Dorotheergasse 10

R 25 6 84

P r o g r a m m

L.v.Beethoven:Sonate für Violine
und Klavier a-moll,op.23
Presto
Andante scherzoso,più Allegretto
Allegro molto

Fritz Skorzeny:Sonate für Violine
und Klavier(in memoriam
Ginette Neveu)

P A U S E

Karl Schiske:Drei Stücke für Gloria,
op.32, für Violine solo

Darius Milhaud:Sonate für Violine
und Klavier, 1911

Lent et robuste,Animé
Très lent
Très rythmé, joyeux

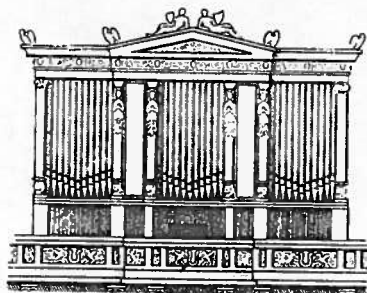
- . . . -



PROGRAMM

- 7. Dez 1956

GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN
ÖSTERR. GESELLSCHAFT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK



NEUER ZYKLUS

Österreichisches Musikschaffen
der Gegenwart

3. KONZERT

BRAHMS-SAAL

Freitag, 7. Dezember 1956, um 19³⁰ Uhr

Preis des Programms mit Textbeilage: 2 Schilling

WIENER AKADEMIE-KAMMERCHOR

Dirigent:

GÜNTHER THEURING

LEOPOLD MARKSTEINER

Klavier (Chorbegleitung)

ELLY LEWINSKY

Violoncello

PROF. CAMILLO WANNAUSEK

Flöte

OTTO PEČHA

Klavier

ALICE ZLATNIK

Rezitation

Klaviers: Bösendorfer

Karl Schiske *Psalm 99*
für gemischten Chor

Hans Stadlmair *Crux, lumen in saeculo*
Choralmotette für gemischten Chor

Augustin Kubizek *Also hat Gott die Welt geliebt*
Motette für gemischten Chor

Uraufführung

Wilhelm Waldstein *Media vita*
3 Madrigale für gemischten Chor, op. 36

Armin Kaufmann Ballade für Violoncello und Klavier, op. 92a
nach einem Gedicht von Nora Bergmann

Jos. Friedr. Doppelbauer *Gesehn dich Laub*
Gemischter Chor

Friedrich Cerha 5 Rubajjat des Omar Chajjam († 1123)
für gemischten Chor
(Dem Wiener Akademie-Kammerchor und seinem
Dirigenten Günther Theuring gewidmet)
Uraufführung

Fritz Racek *Spottlied an den Mond*
Gemischter Chor nach einem Gedicht von
Johann Günerl
Uraufführung

P a u s e

Franz Hasenöhrl Suite für Flöte und Klavier
Lied — Menuett — Rondo

Leopold Matth. Walzel *Brueghels Bauernhochzeit*
Kantate für Soli, gemischten Chor und
Klavier nach einer Dichtung von Johann
Günerl
(Herrn Professor Ferdinand Großmann gewidmet)
Uraufführung

Josef Friedrich Doppelbauer: "Gesegn dich Laub"

Gesegn dich Laub, gesegn dich Gras, Ihr lieben Englein, steht mir bei,
gesegn dich alles, was da was, daß Leib und Seel' beinander sei,
ich muß von ~~hinnen~~ scheiden. daß mir mein Herz nicht breche.

Gesegn dich Mond, gesegn dich Sonn,
gesegn dich Trautlieb, meine Wonn,
da ich von hinnen fahre.

Friedrich Cerha: Fünf Rubaijat des Omar Chajjam

- I. All unser Leben und Streben, was taugt's?
All unser Wirken und Weben, wer braucht's?
Im großen Schicksalsofen verbrennt
so vieles Edle und Gute: wo raucht's ?
- II. Ein Vogel saß einst auf dem Wall von Tus,
vor ihm der Schädel König Keikawus,
und klagte immerfort: Affsus! Affsus!
Wo bleibt der Glocken und der Pauken Gruß?
- III. Von Wein und von Honig im Paradies
sprecht ihr und von Huris, den schönen;
und was der Prophet uns da drüben verhieß,
das wollt ihr auf Erden verpönen?
- IV. Als du das Leben schufst, schufst du das Sterben.
Uns, deine Werke, weihst du dem Verderben.
Wenn schlecht dein Werk war, sprich, wen trifft die Schuld?
Und war es gut, warum schlägst du's in Scherben?
- V. Zwei oder drei Tröpfe, an Geiste blind,
sind's, die auf Erden als Herrscher walten.
Laß du sie schalten!
Für Ketzler halten
sie alle, die keine Esel sind.

Fritz Racek: "Spottlied an den Mond" (Johann Gundert)

Auf schon dämmerigen Wegen Hülle dich in Wolkenlumpen
schleicht die Nacht davon im Trab. unbewundert endlich ein,
Du jedoch, du spielst den Trägen, ausgebrannter, toter Klumpen,
Mond, und ziehst nicht rascher ab? der nur prunkt mit fremdem Schein!

Glaubst du denn, du stimmst poetisch Lang genug hing deine Fratze
noch wie einst? Das ist vorbei! grinsend in das Dunkel starr.
Dies Jahrhundert, nicht ästhetisch, Doch nun schlägt dich auf die Glatze
ist auch ohne Schwärmerei. frech der Morgen, armer Narr.

Duckst dich und verkriechst dich, Alter,
in dein Wolkenlumpenzelt?
Schau, der Morgen, leuchtend malt er
und vergoldet uns die Welt!

M U S I K F E S T
des Bundesgymnasiums Wien IX
zum
T a g d e r M u s i k

20. Jan. 1957

Mozartsaal des Konzerthauses
Sonntag, 20. Jänner 1957

Wer Musik nicht liebt,
verdient nicht ein Mensch genannt zu werden,
wer sie liebt, ist ein halber Mensch,
wer sie treibt, ist ein ganzer Mensch.

Goethe

Der Herr Bundesminister für Unterricht hat im Vorjahr den Geburtstag Mozarts für alle Schulen zum "Tag der Musik" erklärt. Der Tag soll im besonderen Maße der musischen Erziehung dienen. Das Bundesgymnasium Wien IX wird dieser dankenswerten Anregung des Herrn Bundesministers für Unterricht in der Weise gerecht werden, daß es alljährlich in der zweiten Jännerhälfte die Eltern, ehemaligen Schüler und alle Freunde der Anstalt zu einem "Musikfest", wie wir es nennen wollen, einlädt und sie da einen Blick tun läßt in die musikalisch-künstlerische Arbeit der Schule. Freuen Sie sich, meine Damen und Herren, an dem emsigen, frohen, unbeschwerten Musizieren Ihrer, unserer Kinder! In unserem Schulorchester werden Sie auch etliche Erwachsene erblicken. Es sind Eltern, Professoren oder ehemalige Schüler. Wir freuen uns ganz besonders, daß sie durch ihr bereitwilliges Mittun ihre Verbundenheit mit unserer Anstalt bekunden. Gerade darin, daß sich Eltern, Professoren und Abiturienten mit den jetzigen Schülern der Anstalt zu gemeinsamem Musizieren zusammenfinden, erblicken wir die sinnfälligste Dokumentation einer wahren Schulgemeinschaft.

Wenn wir mit unserem zweiten Musikfest auch die im Jahre 1956 mit der Mozartfeier begonnene Tradition fortsetzen, so gehen wir in der Programmgestaltung doch bewußt andere Wege. Unser Konzert ist diesmal dem Schaffen verschiedener Komponisten und verschiedener Epochen gewidmet. Im ersten Teil des Konzertes hören Sie vorwiegend Musik aus der Barockzeit. Die barocke Instrumentalmusik scheint uns für die Erziehung eines Schülerorchesters besonders wertvoll, weil sie technisch nicht allzu hohe Anforderungen stellt, durch die Polyphonie aber doch zu selbständigem Musizieren erzieht. Das Gleiche gilt für den a capella Gesang auf dem Gebiete der Chormusik. - Besonders freuen wir uns, daß wir heuer ein Konzert für Solovioline und Orchester spielen können: Daß wir in unserer 8. Klasse eine Schülerin haben, die technisch und musikalisch den Solopart auszuführen vermag, ist ein besonderer Glücksfall. Daß wir dieses Solokonzert aber mit dem Schulorchester begleiten, ist, wenn man will, ein Wagnis, wenn es gelingt, ein Erfolg. - Den Schluß des ersten Teiles bildet eine Kantate von Otto Siegl. Wir erlauben uns mit der Aufführung dieses Werkes dem österreichischen Komponisten Otto Siegl nachträglich zum 60. Geburts-

tag zu gratulieren. Wir haben dieses Werk bewußt an die Grenze zwischen der alten und neueren Musik gestellt, weil es uns durch die Form der alten Suite und durch seine polyphone Stimmführung stark mit der alten Musik verhaftet zu sein scheint, sich durch seine Melodik und Harmonik aber doch als ein Kind unserer Zeit erweist.

Im zweiten Teil leitet eine Orchestersuite von Stamitz zur Klassik hin. Es folgt ein Melodram für Sprechstimme und Klavier von Richard Meux. Der Komponist ist ein ehemaliger Maturant unseres Gymnasiums. Er ist vor allem als Liederkomponist bekannt. Die Lust an der musikalischen Ausdeutung dichterischer Situationen führte ihn vom Lied zum Melodram, einer ungeliebten, zu Unrecht fast, vergessenen Kunstgattung. - Daran reißen sich Sololieder der Romantik. Den unproblematischen Ausklang unseres Konzertes bildet ein handfester, gern gesungener und immer wieder gern gehörter Chor aus Haydns "Schöpfung".

Dr. Hans Zwölfer

V o r t r a g s f o l g e

Johann Ludwig Bach: Orchestersuite in G-Dur
(1677 - 1741)
Ouverture - Air 1 - Menuett - Gavotte -
Air 2 - Bourree
Das Schulorchester unter Leitung von Prof.
Dr. Friedrich Cerha

Drei gemischte Chöre a capella

Giovanni Gastoldi, "Am hellen Tagen"
Heinrich Albert, "Du mein einzig Licht"
Johannes Brahms, "Beherrzigung"
Der Schülerchor unter Leitung v. Prof. P. Lande

Barocke Tänze für zwei Blockflöten und Basso continuo

Allemande und Tanz (Melchior Franck) - Tanz
(Valentin Keusmann) - Sarabande (Johann Rosenmüller) - Bourree (Joh. Christ. Pez) - Menuett (Joh. Jos. Fux) - Passepied (Joh. Kasp. Ferd. Fischer)

Gisela Heller - C-Blockflöte
Albert Neumayr - F-Blockflöte
Hedwig Prokes - Violoncello
Hilde Breitschädel - Klavier

Giuseppe Tartini: Konzert für Violine und Streichorchester
d-moll
Allegro - Grave - Presto

Giselheid Marschik - Violine

Otto Siegl: "Von den ländlichen Freuden" op. 153
Eine Volksliedkantate für gemischten Chor und
Streichorchester
Schülerchor und Orchester unter Leitung von Prof.
Paul Lande

Carl S t a m i t z: Quartetto d'orchestra op. 4/IV
 (1746 - 1801) Allegro assai - Andante ma Allegretto -
 Presto assai
Das Schulorchester unter Leitung von Prof.
Dr. Friedrich Cerha

Richard M a u x: "Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzchen"
 Melodram für Sprechstimme und Klavier nach Wor-
 ten von Andersen

Edda Pietschmann - Sprechstimme
 Klaus Dieter Hehn - Klavier

Robert S c h u m a n n: "Marienwürmchen"
 Es singt: Caecilia Doppler

Felix Mendelsschn - Bartholdy: Abendlied
 "Tohin ich geh und schaue"
 Es singen Caecilia Doppler
 und Fritz Peschke

Am Klavier: Prof. Paul Lande

Joseph H a y d n: "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"
 Chor aus dem Oratorium "Die Schöpfung"
 Schülerchor und Orchester unter Leitung von
 Prof. Paul Lande

Lieder- und Melodramtexte

An hellen Tagen,
 Herz, wälch ein Schlagent!
 Fa la la la la la la.
 Himmel dann bleuet,
 Auge dann schauet,
 Herz wohl der beiden
 menches vertrauet,
 Fa la la la la la...

Du mein einzig Licht,
 die Lilj und Ros hat nicht,
 was an Farb' und Schein
 dir möcht' ähnlich sein;
 nur daß dein stolzer Mut
 der Schönheit Unrecht tut.

Alle Vöglein hie
 semt ihrer Melodie
 jubilierten nicht
 ohn' der Liebe Pflicht
 und würden nicht erfreut
 durch diese Frühlingszeit.

Beim Dämmerungsschimmer,
 Herz, du schlägst immer.
 Ob auch zerronnen,
 Strahlen und Sonnen,
 Herz will an beiden
 still sich noch sonnen.
 Wenn Nacht sich neiget,
 Herz nimmer schweiget.
 Schlummer mag walten,
 Traum sich entfalten.
 Herz hat mit beiden
 Zwiesprach gehalten.

Aus dem Italienischen übersetzt
 von Peter Cornelius

Darum, Liebste, laß
 uns beid' ohn' Unterlaß
 reden Tag und Nacht
 von der Liebe Macht!
 Das schafft dem Herzen Freud',
 vertreibt mit Lust die Zeit.

Worte aus dem 17. Jahrhundert

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT
Internationale Gesellschaft für Neue Musik

M O Z A R T - S A A L
Montag, den 21. Jänner 1957, 19.30 Uhr

Zyklus IV/4. Konzert

ANTON WEBERN
1893—1945

1175

Symphonie
für Klarinette, Baßklarinette, zwei Hörner,
Harfe, erste und zweite Geige, Bratsche
und Violoncello, op. 21 (1928)
I. Ruhig, schreitend
II. Variationen

KARL HEINZ
STOCKHAUSEN
geb. 1928

Kontra-Punkte
für Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Fagott,
Trompete, Posaune, Harfe, Violine, Violon-
cello und Klavier Erstaufführung

CLAUDE DEBUSSY
1862—1918

Danses
für Harfe und Streicher
I. Danse Sacrée
II. Danse Profane

PIERRE BOULEZ
geb. 1925

„Le Marteau sans Maître“ (1954)
für Altstimme, Gitarre, Schlagwerk,
Xylophon, Vibraphon, Bratsche, Flöte
I. avant, „l'artisanat furieux“ / II. commen-
taire I de „bourreaux de solitude“ / III.
„l'artisanat furieux“ / IV. commentaire II
de „bourreaux de solitude“ / V. „X...abel
édifice et les pressentiments“ version pre-
mière / VI. „bourreaux de solitude“ / VII.
après „l'artisanat furieux“ / VIII. commen-
taire III de „bourreaux de solitude“ / IX. „bel
édifice et les pressentiments“ double
Erstaufführung

Austführende:
EIN SOLISTENENSEMBLE
und Mitglieder des
KAMMERORCHESTERS DER WIENER
KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

Dirigent:
PIERRE BOULEZ

Klavier: Bösendorfer

„LE MARTEAU SANS MAITRE“

L'Artisanat furieux

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

Bel édifice et les pressentiments

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête
Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme, l'illusion imitée
Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.

Bourreaux de solitude

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réfléxe.

René Char

Anton Webern

Anton Weberns Musik, deren Wesen in einer unerhörten seelischen Spannung liegt, verlangt vom Hörenden letzte Konzentration. Diese Kunst extremer Verkürzung und Entmaterialisierung wurde für die junge Komponistengeneration, die in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg zu schaffen begann, von außerordentlicher Bedeutung. Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, um nur einige Namen zu nennen, stammen zwar aus verschiedenen Nationen — und doch wurde ihnen der Osterreicher Anton Webern, der 1945 das Opfer einer verirrten Kugel geworden war, zum Vorbild, zum geistigen Führer, der sie in ein völlig neues Land der Töne geleitete. Die Symphonie op. 21 entstand 1928. Sie ist charakteristisch für den Klangsin dieses Komponisten, sie ist ein eindruckliches Beispiel für Webern, in dessen Musik „schöpferische Phantasie und streng formulierte Technik zu vollkommener Deckung gelangt sind“.

Der Berliner Musikschrittführer Josef Rufer schrieb im Hinblick auf Weberns Werk: „Die Welt der Webernschen Musik ist eine Welt der schöpferischen Phantasie, einer höchst originellen, subtil arbeitenden musikalischen Erfindung, die sich zwangsläufig, aber nur soweit es zur Darstellung der musikalischen Gedanken notwendig ist, einer dazu geschaffenen Technik bedient. Die ist dann naturgemäß auch originell, aber ohne es sein zu wollen. Ist Konsequenz, nicht Voraussetzung. Das Verständnis von Weberns Musik ist nur in ihr selbst zu finden. Tradition und Phantasie verbinden sich in ihr auf ganz neue, originelle Weise, — wie in jedem wahren Kunstwerk. Es ist eine inhaltlich sehr anspruchsvolle Musik. Sie erschließt

sich nicht dem ersten Hören, man muß sich eingehend mit ihr befassen, denn ihre gestalterischen Zusammenhänge sind so reich, so neuartig dazu (wie in jedem wahren Kunstwerk), daß man sie nachdenken muß, um sie zu erfassen und hören zu können.

Karlheinz Stockhausen

Der 1928 in Mödrath bei Köln geborene Karlheinz Stockhausen begann seine Studien an der Kölner Musikhochschule und war dann eine Zeit lang Schüler Frank Martin's. Anlässlich eines längeren Aufenthaltes in Paris kam Stockhausen mit Messiaen und Milhaud in Kontakt, ein Umstand, der für seine weitere Entwicklung von großer Wichtigkeit wurde. Seit 1953

Weberns Werk traf auf zwei Hindernisse, die seiner Übermittlung den Weg verlegten: das erste, paradoxe: seine technische Vollendung; das zweite, banalere: die Neuheit der zu übermittelnden Botschaft. Daher der Vorwurf — ein recht billiger Verteidigungsreflex übrigens —, also der Vorwurf exzessiver Hinlichkeit: der ewige Prozeß, stets von denen verloren, die ihn anstrengen, und dennoch stets aufs neue angestrengt.

Von der Neuheit der Perspektiven, die Weberns Werk im Bereich der zeitgenössischen Musik aufgeschlossen hat, beginnt erst einiges überhaupt wahrgenommen zu werden — mit einer gewissen Verblüffung, angesichts der geleisteten Arbeit. Dieses Werk ist schlechthin die Schwelle geworden; trotz der Verwirrung, die im Umkreis dessen, was man zu schnell „Schönberg und seine beiden Schüler“ genannt hat, herzustellen versucht worden ist.

Warum diese bevorzugte Stellung unter den drei Wienern? Während Schönberg und Berg sich dem sinkenden großen Strom der deutschen Romantik anvertrauten und ihn in Werken wie Pierrat lunaire und Wozzek, im verschwenderrichsten Style flamboyant, vollendeten, reagierte Webern heftig gegen alle vererbte Rhetorik.

In der Tat kann einzig Debussy mit Webern so eng zusammengeesehen werden: in ein und derselben Tendenz zur Auflösung jeder dem Werke selber vorgegebenen formalen Organisation, im gleichen Gange *à fondes* der Schönheit des Tons an und für sich in derselben elliptischen Zerstückung der Sprache. Und wenn sich in gewissem Sinne behaupten läßt, daß Webern ein Bessener der formalen Reinheit bis selbst ins Schweigen — in die Pause — war, so hat er diese Bessensheit zu einem Grad der Spannung getrieben, der zuvor in Musik nicht gekannt ward.

Pierre Boulez

ist Stockhausen Mitarbeiter im Elektronischen Studio des Kölnischen Rundfunks. Das Werk, das Stockhausen „Kontra-Punkte“ nennt, wurde 1953 für zehn Instrumente geschrieben, die zu sechs verschiedenen Klanggruppen zusammengefaßt sind. In einer Aufzählung Stockhausens über seine eigene Musik heißt es unter anderem:

„Ich habe immer das Gleiche gesucht und versucht: die Kraft der Verwandlung — ihre Wirkung als Zeit: als Musik. Also keine Wiederholung, keine Variation, keine Durchführung, kein Kontrast. All dies setzt „Gestalten“, Themen, Motive, Objekte voraus, die wiederholt, variiert, durchgeführt, kontrastiert werden; zergliedert, bearbeitet, vergrößert, verkleinert, moduliert, transponiert, als Spiegelung oder in Kreisführung gezeigt werden. All das habe ich seit den ersten rein punktuellen Arbeiten aufgegeben. Unsere Welt — unsere Sprache — unsere Grammatik: kein Neo...! Aber was seitdem? Dann kamen für mich die „Kontra-Punkte“: eine Reihe verborgener und sinnfälligster Wandlungen und Erneuerungen — kein Ende abzusehen. Man hört niemals das gleiche. Doch spürt man deutlich, aus einem unverwechselbaren und äußerst einheitlichen Gefüge nicht herauszufallen. Eine verborgene Kraft, die zusammenhält, verwandelt Proportionen: eine Struktur. Nicht gleiche Gestalten in wechselndem Licht. Eher das: Verschiedene Gestalten im gleichen Licht, das alles durchdringt.“

Claude Debussy

Claude Debussy hat vor allem dem harmonischen Element unerwartete Perspektiven eröffnet. Er betrachtet die Akkorde als unabhängige Klangphänomene und setzt sie ohne funktionelle Beziehung nebeneinander. Er befreit damit die Musik von den Fesseln der traditionellen Harmonielehre. Auch auf melodischem und rhythmischen Gebiet geht er eigene Wege, erschuf eine neue Syntax der musikalischen Sprache.

Die „Dances“ sind 1904 zu Papier gebracht, am 6. November desselben Jahres wurden sie bereits in einem Colonne-Konzert gespielt. Für die Einstellung Debussys zu Tradition und Fortschritt in der Musik, zugleich auch für dessen hohe Auffassung vom Verantwortungsbewußtsein des Schaffenden ist eine Stelle aus seinen gesammelten Schriften bezeichnend, wo es heißt:

„Die Begeisterung der Umwelt verdirbt einen Künstler und ich fürchte, daß er dann auch nur der Ausdruck seiner Umwelt wird. Man muß die Disziplin in der Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur den Schwachen dient. Hören Sie auf niemandes Rat, nur auf den Wind, der vorübergeht und uns die Geschichte der Welt erzählt! Einige große Männer mühen sich zwar mit eigensinniger Strenge darum, immer wieder Neues zu schaffen, sehr viele andere jedoch bringen hartnäckig immer von neuem das, womit sie einmal Erfolg hatten. Aber auf deren Geschicklichkeit gebe ich nichts. Sie werden freilich als Meister geehrt, doch das ist nur eine Höflichkeitform, um sie sich vom Halse zu schaffen oder ihre sich immer wiederholenden Kunstgriffe zu entschuldigen. Ich jedenfalls versuche, diese Musik zu vergessen, weil sie mich die zu hören hindert, die ich noch nicht kenne oder erst morgen kennen werde... Warum soll man sich an das binden, was man nur zu gut kennt?“

Pierre Boulez

Pierre Boulez steht jetzt im 31. Lebensjahr. Seine besondere Begabung für Musik war schon früh zu bemerken, sie wurde in Paris von Lehrern wie Leibowitz und Messiaen gefördert und gefördert. Als nach

Ende des zweiten Weltkrieges der Schauspieler Jean-Louis Barrault seine nun weit über Frankreich hinaus berühmten „Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault“ aufbaute, übertrug er — auf eine sehr schmeichelhafte Empfehlung Arthur Honeggers — Pierre Boulez die Sorge für die Bühnenmusik der Aufführungen. Es blieb aber nicht bei solch beschränktem Wirkungskreis. Die Musik, vor allem die zeitgenössische, erhielt im Rahmen der Arbeit der Compagnie eine selbständige Rolle; die im Laufe der Zeit veranstalteten Konzerte wurden zu einem der wichtigsten Zentren der modernen Musik. Dies geschah umso mehr, als Pierre Boulez selbst eine ungemein interessante Kompositionstätigkeit zu entwickeln begann. Von seinen Arbeiten sind (außer dem heute gespielten Zyklus: „Marteau sans Maitre“) hervorzuheben: „Polyphonie X“ für 18 Instrumente, Kompositionen für Gesang und Orchester, eine Symphonie concertante für Klavier und Orchester, eine Kantate, „Structures“ für zwei Klaviere sowie zwei Klaviersonaten.

Pierre Boulez gehört zu einer Komponistengruppe, die mit dem Ziel der vollständig durchorganisierten Tonmaterie den Versuch unternimmt, über das Harmonische hinaus, alle Formelemente der Musik konstruktiv zu durchdringen, d. h. mit dem der Reihentechnik zugrunde liegenden Variationsprinzip bei planvoll angelegter Dynamik auch die Komplexe des Rhythmischen und Metrischen zu erfassen. Stilistisch nimmt Pierre Boulez seinen Ausgang von Anton Webern.

„Marteau sans Maitre“ ist ein Zyklus von neun Stücken, die um drei Gedichte von René Char geschrieben sind. Die gesungenen Texte sind umrahmt von Instrumentalsätzen, die gewissermaßen klangliche Kommentare darstellen. So bilden drei Gruppen von Stücken ein Werk, das Dichtung und Musik in einer ständigen, durch Abwechslung von Klang und Stille bedingten Spannung verbunden hält.

Mozart-Saal

Dienstag, den 12. Februar 1957, 19.30 Uhr
Zyklus IV / 5. Konzert

1. Abend

UNGARISCHES QUARTETT

Bartók: Streichquartett Nr. 2

Kodály: Streichquartett Nr. 2

Bartók: Streichquartett Nr. 6

Mozart-Saal

Donnerstag, den 14. Februar 1957, 19.30 Uhr

2. Abend

UNGARISCHES QUARTETT

Haydn: Streichquartett, op. 76/5

Brahms: Streichquartett, op. 51/2

Beethoven: Streichquartett, op. 135

ZYKLUS IV :
NEUE MUSIK

Sindlen Saagszeitung

1. Juni 1955

Gedanken über die junge Komponistengeneration

Zu den Konzerten der Jugendkulturwoche

Nur Gedanken, nicht Kritik über die zwei Kompositionistenkonzerne der Siebten Oesterreichischen Jugendkulturwoche niederschreiben, ist die Absicht des Referenten. Wie könnte es auch anders sein bei Werken, die geringes Entgegenkommen zeigen und deren komplizierte Zusammenhänge bei einmaligem Hören nur schwer zu erfassen sind. Nur allzu deutlich beweisen Revisionen von Urteilen aus erst zu nehmendem Munde die allgemeine Unsicherheit in der Materie des zeitgenössischen Musikschaffens. Ueberblickt man die Fronten beider Abende (sie weisen eine Reihe hier bereits geläufiger Namen auf), so scheiden sich die Geister in zwei Lager. Die Zwölftöner als zerebral orientierte Vertreter eines Kompositionsprinzips, dem nun einmal die Mode (Zukunft?) gehört, stehen einer Gruppe von Tonschöpfern gegenüber, die sich nach den wohlhumderten Thesen Hindemiths nicht minder „modern“ ausdrücken vermögen. Entscheidend bleibt jedoch zu allen Zeiten das Primat des Einfalls und das Können, ihm reale Formen zu verleihen. Von diesem Dogma überzeugte eindeutig die Werkschau dieses Jahres. Das unbestrittene, auch vom erfreulich großen Zuhörerkreis dazu erkorene Erfolgsstück des ersten Abends war Peter Zwickoffs Duo concertante für Geige und Klavier. In ihm offenbarte sich auch ohne völlige Aufgabe der tonalen Struktur ein musikalistisches, auf dem Weg eigenpersönlicher Formung befindliches Talent, besonderer Art. Kurzperioden in häufig stereotyper Anwendung, aufgebaut auf einem rhythmisch variablen

Fundament und organische Entwicklung aus Keimzellen bis zu ekstatischen Kulminationen (2. Satz) sind statisch gebliebene Momente von Zwickoffs Kompositionsmannier. Das Finale gestaltet der Autor wohl aus blutsüßigen Urfrieden zu einem (bei Barock vielfach erprobten) furiosen, slawischen Tanzstück, das (unüberrücklich interpretiert) dem Werk einen virtuoseren, zündenden Abschluss sichert. Zum zweiten Konzert trug Zwickoff Dialoge für zwei Klaviere bei. Von den ostinateten Figuren des Mittelteiles geht etwas Erregendes aus, das dritte der mit technischem Können entworfenen Zwiesgespräche könnte als wirkungsvolles Fanfarenstück bezeichnet werden. Friedrich Trunkenpolz steuerte eine Liedfolge (Sopran, Klavier) nach Rilke-Gedichten bei. Ausgezeichnet in manchen Stileigenschaften bleibt der Verfasser doch der Hintergründigkeit Rilkescher Wortbilder einigtes schuldig. Karl Maria Brandstetter (Sonatina capriciosa für Oboe und Klavier) vermag gewandt formal-konstruktiv zu denken. Dabei gelangen burleske Bewegungssätze mit einfallsreicher Thematik besser als langsame Entwicklungsgänge. Fridolin Dallinger vertonte einen Haku-Zyklus in der Besetzung für Sopran, Flöte, Klarinette, Bratsche und Schlagzeug. Eigenartiges Schwingen der Singstimme schafft mit dem kolossalisch geschickt und sparsam verwendeten Instrumentarium die Atmosphäre von zart geübten Miniaturen. Anton Puringers Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) ist in den drei ersten Sätzen durch sein poetisches Agens und die etwas herbere Klangpatina schätzenswert. Dagegen können sich die beiden Schlusshefte nicht gleichwertig behaupten.

Den zweiten Abend eröffnete Erich Urbaner mit der ausgezeichnet selbst interpretierten Sonatine für Klavier. Dieser junge Tiroler landete mit einem kühnen Salto mitten in der Dodekaphonie. Doch sein Opus bleibt musikalisch, frisch in der Erfindung und virtuos in der Gesamthaltung. Weit mehr an den Verstand appelliert Kurt Schwerk in seiner Violinsonate. Sie kennzeichnet eine skurrile dissonante Beharrlichkeit, merkwürdig reine Nonenfolgen. Erst im langsamem Satz ringt sich eine wahrhafter empfundene Thematik durch. Auf virtuose Behandlung der Violine versteht sich Friedrich Cerna in seiner selbst brillant gespielten Sonate. Satzansänge und Thematik sind sehr verheißungsvoll, doch ermüdet die etüdenhafte Motorik des Finales ebenso wie Art und Weise des Gesamtprofils im Zwölftöneraum. Nicht erklärlich war die Anwesenheit Gottfried von Elms auf dem Programm eines Konzertes, das der Förderung junger, wenig bekannter Komponisten vorbehalten sein sollte. Dieses Motiv kann in diesem Falle kaum sinngemäß Anwendung finden. Im übrigen präsentierte sich seine gut gezimmerte Sonate geradezu harmlos, ja abgeklärt im Reigen seiner wesentlich kühneren Zugfingossen. Die „Lieder am Wasser“ für Alt, Violine, Cello und Klavier von Horst Ebenhöh klärten manchen wirren Traum. Sie sind das Bekennnis einer romantisch empfindenden Seele. Die Wortdeutung ist überzeugend gelungen. Trotz konservativer Gesinnung findet sich da und dort ein wirkungsvoll eingetragener Ausflug in modernes Land. Stimmungen werden vortrefflich skizziert und humoristische Pointen vermögen ein herzhaftes Lächeln auszulösen. Anfang und Ende des Zyklus umrahmen sinnvoll ein gutes Bild mit ausgesprochener Tiefenwirkung.

Eine lange Reihe von Interpretationen war mit großem Können und spürbarer Aufgeschlossenheit am Werk. Sicherlich eines Sinnes mit den aufgeführten Komponisten sei sie dankbar vermerkt: Ria Pohl-Urban und Elisabeth Honeder Gesang, Rudolf Graf, Hans Koller, Teo Peer, Erich Urbaner, Arnold Harl, Geert Huy Spat und Horst Ebenhöh, Klavier, Robert Wisata, Friedrich Cerna und Josef Volkert, Violine, Raimund Jahn, Bratsche, Walter Kurz, Cello, Helmut Zangerle, Flöte, Heinz Grob und Umberto Teodori, Oboe, Walter Kefer, Klarinette, Heinrich Gies, Fagott, Franz Eberl, Horn, Robert Hirsch, Schlagzeug.

Am Ende aber steht die entscheidende Frage: Wird es den Jungen, ausnahmslos begabten kompositorischen Nachwuchs gelingen, mit seiner Musik die Träne zu rühren, Känder zu sein von Herz zu Herz, oder bleibt sein Reich das, Kalfunkelnder, ferner Sterne? Dr. Albert Rieger

26. Feb. 1957

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III. Obere Bahngasse 6/I/21 - Telephon: M 14 8 97 B

Mittwoch, den 27. Februar 1957, 18,45 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst

KONZERT ÖSTERREICHISCHER KOMPONISTEN

P r o g r a m m

Friedrich Cerha

II. Sonate für Violine und Klavier

Ernst Kölz

2 x 2 Ringelnetz-Lieder

3 Gedichte von Hertha Kräftner
für Sopran und Klavier

Sonnenuntergang von Fr. Hölderlin
für Frauenstimme und Klavier

Anestis Logothetis

Integration 1954
für Flöte und Klavier

Integration 1953
für Violine, Violoncello u. Klavier

P a u s e

Gerhard Lampersberg

Japanische Haiku

Drei kleine Stücke für Klavier

Vier Sappho-Fragmente

Paul Kont

Trio für Flöte, Violoncello u. Klavier

Ausführende:

Maja Weis-Ostborn, Sopran

Karin Passl, Klavier

Hilde Huber, Violoncello

Ludwig Pfersmann, Flöte

Friedrich Cerha, Violine

Hans Bauer, Violine

Program S 1.-

25. März 1957

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGMM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III. Obere Bahngasse 6/1/21 - Telefon: M 14 8 97 B

Montag, den 25. März 1957, 18,45 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst

NEUE ÖSTERREICHISCHE MUSIK FÜR GEIGE UND KLAVIER

P r o g r a m m

- | | |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Josef Matthias Hauer | Vier Stücke Op 28 (1924) 1. Langsam 2. Ruhig fließend 3. Ausdrucksvoll bewegt 4. Lebhaft |
| Gerhard Lampersberg | Vier Stücke (1956) 1. Lento 2. Vivace 3. Molto lento 4. Con moto |
| <u>Friedrich Cerha</u> | Deux éclats en réflexion (1957) |
| Paul Kont | Drei Sätze für Violine und Klavier (1954) 1. Heftig 2. Ruhig 3. Schwingend |
| Arnold Schönberg | Phantasie Op 47 (1949) |
| P a u s e | |
| Anton Webern | Vier Stücke Op 7 (1910) 1. Sehr langsam 2. Rasch 3. Sehr langsam 4. Bewegt |
| Ernst Krenek | Sonata (1944/45) 1. Andante con moto 2. Adagio 3. Allegro assai, vivace |

Ausführende:

Dr. Friedrich Cerha, Violine
Karin Passl, Klavier

GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN
ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Freitag, den 26. April 1957, 19.30 Uhr — Brahms-Saal

6. Konzert im neuen Zyklus

ÖSTERR. MUSIKSCHAFFEN
DER GEGENWART

Bläserkammermusikwerke von Friedrich Cerha, Frida Kern, Paul Kont und Augustin Kubizek

Liederzyklus »Elysium« von Wilhelm Waldstein, Lieder von Richard Winter

Ilna Steingruber (Sopran) Dr. Fritz Kuba (Klavier) Dr. Werner Tripp (Flöte)

Manfred Kautzky (Oboe) Karl Österreich (Klarinette)

Dietmar Zemann (Fagott) Wolfgang Tomböck (Horn) Adolf Holler (Trompete)

Karten von S 3.- bis S 18.- an der Musikvereinskasse, Wien I, Karlsplatz 6 (U 47 0 89)
Mitglieder beider Gesellschaften, Studenten und Schüler 50% Ermäßigung

Karner, Wien IV

**Kammermusik und Lieder
der Lebenden**

Im Brahms-Saal bewährten sich am sechsten Abend des Zyklus »Österreichisches Musikschaffen der Gegenwart« vor allem drei Vertreter der jungen Komponistengeneration. Frisches Musizieren bei imponierender Kontrapunktik gefielen in Augustin Kubizeks Kammerquintett für Bläser, das in den farbigen Ecksätzen stilistische Anklänge an Hindemith zeigt. Starke Begabung spricht aus Friedrich Cerhas geistreicher »Konzertanter Tafelmusik für vier Bläser«, einem klanglich kühnen, von Strawinsky beeinflussten Werk, dessen stereotype Rhythmen im Finale wohl vom Jazz herleiten. Als vergnügliche Spielmusik präsentierte sich Paul Konts flott gearbeitete Sonate für Bläsertrio. Unter südlichem Himmel scheint die originelle Suite über »E« für fünf Bläser dieses vielversprechenden jungen Komponisten zu erklingen, die eine Fülle reizvoller Pointen bietet.

Spätromantisches Erbe Richard Straußscher Prägung versetzt mit impressionistischen Einsprengungen wird in den fünf Liedern für Sopran und Klavier von Richard Winter offenbar, die Ilna Steingruber mit schöner Einfühlung sang. Wilhelm Waldsteins satztechnisch gekonnter, zwölfteiliger Liedzyklus »Elysium«, der gleichfalls romantischen Wegen folgt, wirkte nach einem verheißungsvollen Anfang trotz leidenschaftlichem Aufschwung etwas langatmig. Unbefriedigt ihrer dürftigen Thematik wegen ließ die von Doktor Werner Tripp munter geblasene »Flötenserenade mit Klavier« von Frida Kern, die bestenfalls als anspruchslose Hausmusik zu werten wäre.

Dr. Werner Tripp, Manfred Kautzky, Karl Österreich, Dietmar Zemann, Wolfgang Tomböck und Adolf Holler vereinten sich zu einem ausgezeichneten Bläserensemble, das

in ausgeglichenem Wechsel- und Zusammenspiel virtuos alle Schwierigkeiten meisterte. Dr. Fritz Kuba war ein vorzüglicher Liedbegleiter. Die anwesenden Komponisten konnten ebenso wie alle Ausführenden beifällige Anerkennung entgegennehmen.

P — e r

- 3. Mai 1957

KÄRNTNER
LANDESKONSERVATORIUM

25. Mai 1957.
KLAGENFURT,
Mießtaler Straße 8 / Telefon 31-97



An Herrn
Prof. Friedrich C e r h a
in W i e n XVI.,
Landsteinerergasse 5/9

Sehr geehrter Herr Kollege!

Es ist mir als dem Programmgestalter des musikalischen
Teiles der vom 18. bis 20. X. 1957 stattfindenden "IV. Tagung
Österreichischer Autoren und Komponisten (St. Veiter Kultur-
tage)" eine Freude Ihnen heute mitteilen zu können, daß ich
Sie mit Ihrem Werk

..... Deux Éclat en reflexion (1957)

auf das Programm des am 20. X. 1957... stattfindenden Konzertes
setzen konnte.

Die Ausführenden werden (laut unserer Vereinbarung)
sein:

Violine : Der Komponist

Klavier: Karin Passl

Ich bin beauftragt Sie bereits heute davon zu ver-
ständigen, daß Sie von Freitag, den 18. X. nachmittags bis Mon-
tag, den 21. X. morgens Gast der Stadt St. Veit sein werden,
da St. Veit größten Wert darauf legt, die zur Aufführung kom-
menden Komponisten während der Zeit der Tagung zu einem
ebenso ersprießlichen als vergnüglichen Gedankenaustausch
in seinen Mauern zu vereinen.

Die Stadt St. Veit wird Ihnen ausserdem Ihre Reise-
spesen (Rückfahrkarte ... Wien-St. Veit/Glan)
2. Klasse) ersetzen.

*Il Presidente dell' Istituto Austriaco di Cultura a Roma
ha l'onore di invitare la S. V. al concerto di*

Musica moderna austriaca per violino e pianoforte

*con opere di Arnold Schoenberg, Anton Webern,
Eusebio Huonoh, Karl Schiske e Friedrich Cerha*

*Esecutori: Friedrich Cerha, violino
Karin Pussl, pianoforte*

Martedì 11 giugno 1957 alle ore 21,15

*R. I. V. P.
Col. 872.304*

Viale Bruno Buozzi 113

OESTERREICHISCHES KULTURINSTITUT
IN ROM
DER PRÄSIDENT
ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA
IN ROMA
IL PRESIDENTE

ROMA,
113, VIALE BRUNO BUOZZI
TEL. 872.304

TELEGRAMMADRESSE : AUSTROCULTUR
IND. TELEGRAFICO : ROMA

11 giugno 1957

Musica moderna austriaca.

Friedrich Cerha, violino
Karin Passl, pianoforte

Programma

Friedrich Cerha: Sonata terza (1954)

Moderato, Allegro
Interludio
Allegro con brio, Moderato

Karl Schiske: Tre pezzi per Gloria (1951),
violino solo

Gerhard Lampersberg: Quattro pezzi (1956)

Paul Kont: Cantata (1955)

Heftig - Still - Schwingend

Arnold Schönberg: Fantasia op.47 (1949)

Anton Webern: Quattro pezzi op.7 (1910)

Friedrich Cerha: Deux éclats en reflexion (1957)

Ernst Krenek: Sonata (1944/45)

Andante con moto
Adagio
Allegro assai, vivace

19. Dez. 1957

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telefon: 72 59 084

Donnerstag, den 19. Dezember 1957, 18,45 Uhr
Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst
Wien I. Dr. Karl Renner Ring 1

Liederabend
I L O N A S T E I N G R U B E R

Einführende Worte: Prof. Friedrich Wildgans
Am Klavier: Otto Pecha

Programm

I.

- PAUL H I N D E M I T H 5 Lieder aus Op 18
1. Traum (Else Lasker-Schüler)
2. Auf der Treppe sitzen meine Öhrchen
(Morgenstern)
3. Vor Dir bin ich aufgewacht (Morgenstern)
4. Wie Sanct Franciscus (Morgenstern)
5. Trompeten (Georg Trakl)
- HELA B A R T O K aus "Dorfszenen" (Slovakische Volkslieder)
1. Heuernte
2. Bei der Braut
3. Wiegenlied
- DARIUS M I L H A U D aus "Soirées de Petrograde"
"L'ancien régime" (6 Lieder) Dichtung: René Chalupec
1. L'Orgueilleuse 4. L'Infidèle
2. La Révoltée 5. La Perverse
3. La Martiale 6. L'Irrésovue

II.

ÖSTERREICHISCHES LIEDSCHAFFEN DER GEGENWART

- JOSEPH M. H A U E R aus Op 6 (Worte von Hölderlin)
1. Lebenslauf
2. Hyperions Schicksalslied
3. Sonnenuntergang
- ALBAN B E R G "Schließe mir die Augen beide" (Th. Storm)
1. Fassung 1900
2. Fassung 1925
- ANTON W E B E R N aus Lieder Op 3 (Dichtungen: Stefan George)
1. Dies ist ein Lied
2. In Morgentau'n
3. Kahl reckt der Baum im Winterdunst

ANTON WEBER

3 Lieder Op 25 (Dichtung: Hildegard Jone)

1. Wie bin ich froh
2. Des Herzens Purpurovogel
3. Sterne, ihr silbernen Bienen

P a u s e

FRIEDRICH CERHA

7 Rubajat des Omar Khajjan (gest. 1123)

WILHELM HÜDNER

5 Lieder auf Texte von Georg Trakl "Elis"

1. Vollkornen ist die Stille
2. Am Abend
3. Leise sinkt
4. Ein sanftes Glockenspiel
5. Zeichen und Sterne

KURT SCHWERTSIK

5 Haikus (Japanische Kurzgedichte)

Am Klavier: Der Komponist

GÖSTA NEUWIRTH

"Von Unklarheit nach China"

1. Auf leichten Füßen (Morgenstern)
2. Midesongs (Chippewa)
3. Steamlodge-Song of the sun-Dance Ceremony
4. Genügsamkeit (Morgenstern)

Sprecher: Der Komponist

Am Klavier: Kurt Schwertsik
und Otto Zykan

21. Jan. 1958

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telefon: 72 59 084

Veranstaltungen im Jänner 1958

Dienstag, den 21. Jänner 1958, 18,45 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst
Wien I. Dr. Karl Renner Ring 1

KONZERT ÖSTERREICHISCHER KOMPONISTEN

Werke von Friedrich Cerha

Gerhard Lampersberg
Anestis Logothetis

Ansführende:

Friedrich Cerha, Violine
Hildegard Huber, Violoncello
Josefa Morbioli, Clarinette
Peter Greenham, Schlagwerk
Karin Passl, Klavier

Bei dieser Gelegenheit möchten wir unsere Mitglieder auf zwei Veranstaltungen der Wiener Konzerthausgesellschaft besonders aufmerksam machen:

Donnerstag, den 9. Jänner 1958, 19,30 Uhr

Grosser Saal

Theodor Berger: Chronique symphonique
Wolfgang Fortner: Mouvements für Klavier und Orchester
Ernst Krenek: Symphonie "Pallas Athene"
Hans Werner Henze: Ballettsuite Maratona

Dirigent: Hans Swarowsky
Solist: Jacques Klein, Klavier
Die Wiener Symphoniker

Montag, den 13. Jänner 1958, 19,30 Uhr

Mozartsaal

Werke von Gallus, Lotti, Buxtehude, Friedrich Wildgans (Uraufführung),
Hans Erich Apostel (Uraufführung), Monteverdi, Cerha,
Milhaud und Kodaly

Leitung: Günther Theuring
Der Academic-Kammerchor

Jene Mitglieder, die ihren Mitgliedsbeitrag für 1957/58 noch nicht eingezahlt haben, werden gebeten, den gleichen Betrag wie im Vorjahr (S 24.--) mittels beiliegenden Erlagschein einzuzahlen.

Es ist ihnen nichts zu schwierig

Der Akademie-Kammerchor sang Altes und Neues — Ein Triumph Wiener Chorkunst

Unseren Akademie-Kammerchor zu hören, bedeutet jedem Musikliebenden ein Fest, dem Fachmann obendrein ein Ereignis; über ihn zu reden oder zu schreiben jedoch ein mühevolleres Beginnen, Worte der Würdigung zu finden, die nicht schon hundertmal gesagt wurden. Dieses Juwel österreichischer Chorpflanze, eine der bleibenden Taten Ferdinand Großmanns, ist auch bei Günther Theuring in den besten Händen; er ist von der Pike an mit dem Ensemble aufgewachsen, hat seine Leute, die gleich ihm mit phänomenalen Ohren begabt sind, fest und sicher beisammen. Es gibt dabei, von den schönen, jungen Stimmen ganz zu schweigen, nichts, was dem Chor unmöglich wäre. Der jüngste Abend im Konzerthaus bewies und bekräftigte es wieder einmal.

In diesen hervorragenden Eigenschaften liegt freilich auch ein Gefahrenmoment für die neuen Komponisten, die bei ihren Widmungen an den Chor nur allzusehr der Experimentierlust, der intellektuellen Artistik huldigen, und das rein Musikalische, das einfach „Schöne“, dabei zuweilen vergessen. Da muß man sich schon an die Alten halten. Etwa an Gallus, an Lottis berühmtes „Crucifixus“, oder an die wie Maienblüten liebliche Kantate Buxtehudes „Das neugeborene Kindelein“, die gleich Monteverdis kostbar solistisch gearbeiteten „Scherzi musicali“, von einem aus dem Chor besetzten kleinen Instrumentalensemble begleitet werden.

An Neuem begegnete man Hans Erich Apostels „Um Mitternacht“, einem breit ausgespannenen, höchst komplizierten sechsstimmigen Satz, der für Hörer und Sänger gleichermaßen schwierig, beim erstenmal kaum restlos zu fassen und zu würdigen ist. Mörikes herrliches Gedicht mit dem volksliedhaften Kehrreim

„vom heute gewesenen Tage“ erscheint hier als unheimlich dunkle Impression in Kubinscher Manier gedeutet: ein charakteristisches Stück des Komponisten Apostel. Auch Friedrich Cerhas „5 Rubaijat des Omar Chajjam“ frommt das wiederholte Hören: daß diese pointillistisch hingetupften intellektuellen Späße (ebenfalls maßlos schwierig!) dabei nicht verlieren, spricht für sie; nicht von jeder modernen Arbeit kann man das behaupten. Schließlich stellte sich Friedrich Wildgans mit drei neuen „Kleinen geistlichen Motetten“ ein, die in den ersten beiden Sätzen in Extremen der harmonischen Lagen schwelgen, rhythmisch - persönliche Prägung weisen und im Allelujah des

dritten Stückes wieder in einen ganz „normalen“, melodischen Satz münden. Zwischen all diesen exzellenten und für die anwesenden Komponisten sehr erfolgreichen Chorleistungen nahmen sich Milhauds farbenreich blühende „Deux Poèmes“ und Kodalys rustikale, lebenssprühende „Lieder aus der Matra-Gegend“ — hier sprechen allerdings zwei „Alte“ der lebenden Generation! — geradezu als Musterstücke gesunder, klingender Phantasie aus.

Ein Abend, höchsten Ansprüchen genügend, ein Triumph Theurings und seiner Schar und mit ihnen ein Triumph österreichischer Vokalkunst.

Fritz Skorzeny

KURIER

17. Jan. 1958

Gestern abend im Mozart-Saal:

Kleiner Chor und große Kunst

Die vierundzwanzig Damen und Herren des Akademie-Kammerchors und ihr Dirigent Günther Theuring haben es sich diesmal besonders schwer gemacht: heikle alte Chorpolyphonie (Gallus, Lotti, Buxtehude und Monteverdi) verband sich mit schwierigsten modernen Werken zu einer hochinteressanten Vortragsfolge, die gleichzeitig geeignet war, die imponierende Leistungsfähigkeit des Chors nachzuweisen.

Drei Österreicher waren mit durchaus charakteristischen Werken vertreten: Hans Erich Apostel malt in seinem „Um Mitternacht“ (Mörrike) durch ein fast instrumental wirkendes dichtes Stimmengewebe ein Naturbild von magischer Kraft, während in den „Drei geistlichen Motetten“ von Friedrich Wildgans die Freude an der menschlichen Stimme starke Wirkungen hervorbringt. Friedrich Cerha wiederum ist in seinen „Fünf Rubaijat des Omar Chajjam“ dort am überzeugendsten, wo er durch rhythmische und dynamische Künste humoristische Effekte erzeugt. — Zwei impressionistisch schimmernde Chöre Milhauds und Kodalys herrlich vitale „Lieder aus der Matra-Gegend“ beschlossen den Abend.

Über Günther Theurings Hang zum Espresso kann man streiten; die musikalische Ausföhrung jedenfalls war untadelig, und das Publikum zeigte sich tief beeindruckt. R. W.

Österreichische

NEUE TAGESZEITUNG

(ÖVP — Wirtschaftsbund)

19. Jan. 1958



28. Jan. 1958

25. Jan. 1958

Musik der österreichischen Avantgarde

Ein von der erfreulich aktiven Österreich-Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik im Vortragssaal der Musikakademie veranstaltetes Konzert junger österreichischer Komponisten fand reges Interesse, hinterließ jedoch einen ziemlich problematischen Gesamteindruck. Die Vorbilder dieser Nachwuchskomponisten sind, wie Kurt Schwertsik als ihr Sprecher und Anwalt in einem Einführungsreferat darlegte, neben Hindemith, Bartok und Strawinsky, die bereits als die Großväter der modernen Musik angesehen werden, vor allem die Repräsentanten der Wiener Schule um Schönberg, insbesondere aber Webern sowie in letzter Zeit vor allem Boulez und Stockhausen, deren extreme Richtung man als Einbruch der Technik in die Musik bezeichnen könnte. Das Wesen dieser tönenden Umsetzung des Managerzeitalters beleuchtet treffend das von diesen Autoren und ihren Anhängern zur Charakterisierung ihres Schaffensprozesses viel verwendete Schlagwort „organisieren“, womit die rein verstandesmäßige Festlegung und Errechnung der Tonhöhe, der Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke in ihren musikalischen Konstruktionen gemeint ist. Der Einfluß dieser international weit verbreiteten Musikrichtung ist auch in den vorgeführten Werken der jungen österreichischen Komponisten vorherrschend, wobei diese Musiker allerdings nur wenig Eigenpersönlichkeit verraten, sondern vielmehr ernstlich bestrebt sind, auch früher entstandene Stücke durch Bearbeitung der letzten musikalischen Mode anzupassen.

Neue Musik?

Ein interessantes, von der IGNM im Vortragssaal der Akademie veranstaltetes Konzert brachte Werke von drei österreichischen Komponisten und bestätigte wieder einmal, daß die schöpferische Kraft eines Musikers höher einzuschätzen ist als alle Doktrin und Systematik. Anton Webern ist der Ausgangspunkt dieser Art von Musik, und alle glauben, sich auf ihn beziehen zu müssen, obwohl gerade heute sich immer mehr und mehr erweist, daß man an Webern nicht mehr anknüpfen kann, ohne ihn zu verwässern. Er hat mit den Mitteln des Zwölfton-Systems die letzten Konsequenzen gezogen. Eine neue Musik aus dieser Quelle ableiten zu wollen, ist daher fruchtloses Beginnen. Die elektronische Musik hat als Zukunftsmusik wahrscheinlich wesentlich höhere Chancen.

Gerhard Lampersberg kommt mit seiner verinnerlichten Musik am ehesten in die Nähe Weberns. Sowohl sein Trio für Klarinette, Violine und Schlagzeug als auch seine Komposition für Klarinette, Horn, kleine Trommel, Violine, Violoncello und Klavier sind formal geschlossen, verraten subtilen Klangsinn und rhythmische Prägnanz. Eine wirkliche Begabung.

Friedrich Cerha's „Deux éclats en réflexion“ (der inhaltsschwere Titel geht wohl auf eine besondere Vorliebe für Boulez' ominöse Werkbezeichnungen zurück) sind sehr kontrastreich und klanglich differenziert. Weniger geglückt sind die sechs etwas akademisch anmutenden Klavierstücke, die so recht erweisen, daß das Klavier für diese Art von Musik das nicht eben günstigste Mittel darstellt.

Anestis Logothetis, vertreten mit einem Peritonon für Horn und Klavier und einer Integration für Violine, Violoncello und Klavier, wirkt geradezu erzkonservativ und veraltet in diesem Rahmen. Seine klangfreudige Musik hat mehr melodische Bildungen, als der Komponist wahrscheinlich wahrhaben möchte, und weist in Schönbergs Nähe. (Boulez würde das vielleicht etwas abschätzig als „Style flamboyant“ bezeichnen.)

Die etwas verworrenen einleitenden Worte, gewürzt mit sinnigen Zitaten der Apostel Stockhausen und Boulez, hätten ruhig unterbleiben können, da sie zu den grundlegenden Problemen dieser Musik keine Stellung nahmen. Die Ausführenden Friedrich Cerha, Violine, Hildegard Huber, Cello, Josefa Morbioli, Klarinette, Kurt Schwertsik, Horn, Peter Greenham, Schlagzeug, Karin Passl, Klavier, gaben ihr Bestes und wurden herzlich bedankt. K. H.

Am weitesten weicht Friedrich Cerha von der herkömmlichen Sprache ab. Seine sechs reizvollen „Kleinen Klavierstücke“ zeigen musikantisches Temperament und ansprechende melodische Linienführung. Durchaus persönliche Züge neben deutlichen Anklängen an Bartok und Boulez zeigen auch die „Deux éclats en réflexion“ für Geige, Cello und Klavier, deren Neufassung 1957 eine Annäherung an das Klangbild Boulez' vollzogen zu haben scheint. Somit ist es also noch ungewiß, ob diese starke Begabung einen eigenen Weg zu wirklich schöpferischer Aussage finden oder dem Diktat der herrschenden musikalischen Richtung erliegen wird.

Kraftvoll wirkt die „Integration“ (Neufassung 1956) von Anestis Logothetis für Geige, Cello und Klavier, die bei markanter Rhythmik und motorischer Bewegtheit auch melodisches Geschehen aufweist. Sein flüssig gearbeitetes „Peritonon“ (1954) für Horn und Klavier ermüdet hingegen auf die Dauer durch langatmige Fortspinnung rhythmischer Gebilde. Spannung erzielt Gerhard Lampersberg mit Trommelrhythmen, weiten Intervallen und Verwendung der Instrumente in extremen Lagen in seinem Trio für Klarinette, Violine und Schlagzeug sowie in seiner lebendigeren Komposition für Klarinette, Horn, kleine Trommel, Violine, Cello und Klavier (1957), die beide, pausenzerkerbt, das gewohnte Bild der Klangfarbenkleckse bieten, die durch tonweise Aufteilung eines Motivs auf die einzelnen Instrumente entstehen, ein Verfahren, das auch Webern, allerdings mit ungleich größerer Ausdrucksintensität, anwendet.

Die aufgeschlossenen Zuhörer bedachten die drei Komponisten sowie ihre überaus tüchtigen Interpreten Friedrich Cerha, Hildegard Huber, Josefa Morbioli, Kurt Schwertsik, Peter Greenham und Karin Passl mit freundlicher Anerkennung.



NEUE MUSIK
DARMSTADT
1958

Mittwoch, 10. September, Freitag, 12. September, Samstag, 13. September
jeweils 17 Uhr im Konzertsaal Schloß Heiligenberg

KOMPOSITIONSSTUDIO

Leitung Bruno Maderna und Luigi Nono

Einleitender Vortrag von Luigi Nono

In den Studios werden die folgenden Kompositionen aufgeführt und besprochen:

- André Boucourechliev** Drei Klavierstücke (1955)
Klavier: Jorge Zulueta (Buenos Aires)
- Cornelius Cardew** Septet with Percussion (1957)
für Flöte, Esklarinette, A-Klarinette, Baßklarinette,
Altsaxophon, Violine, Violoncello und 2 Schlagzeugspieler
Ausführende: Ensemble der Incontri Musicali Milano
- Niccolo Castiglioni** Inizio di movimento per pianoforte (1958)
Klavier: Niccolo Castiglioni (Milano)
- Friedrich Cerha** Deux éclats en réflexion
Formation et Solution (1957)
für Violine und Klavier
Violine: Friedrich Cerha (Wien)
Klavier: Iván Eröd (Wien)
- Franco Evangelisti** Proiezione sonora – Strutture per piano solo (1956)
Klavier: David Tudor (New York)
- Roland Kayn** „Quanten“ für präpariertes Klavier (1958)
Klavier: Alfons Kontarsky (Köln)
- Milko Kelemen** Fünf Klavierstücke (1958)
Klavier: Milko Kelemen (Zagreb)
- Gerhard Lampersberg** Trio für Violine, Klarinette und kleine Trommel (1957)
Klarinette: Ferruccio Gonizzi (Milano)
Violine: Umberto Benedetti Michelangeli (Milano)
Trommel: Christoph Caskel (Köln)
- Joachim Limmer** Vier Klavierstücke (1958)
Klavier: Jorge Zulueta (Buenos Aires)
- Bo Nilsson** „Bewegungen“ für Klavier (1957)
Klavier: David Tudor (New York)
- Boris Porena** Vier kanonische Lieder (1958) auf Texte von Paul Celan
für Sopran und Klarinette
„Fernen“ · „Auge der Zeit“ · „Ich weiß“ · „Der uns die Stunden zählte“
Sopran: Zofia Stachurska (Krakau)
Klarinette: Ferruccio Gonizzi (Milano)
- Alexander Sander** Streichquartett in 3 Sätzen (1958)
- Antonino Titone** Primo Quartetto per archi opus 2 (1958)
II. und III. Satz (Presto / Adagio)
Ensemble der Incontri Musicali Milano
1. Violine: Umberto Benedetti Michelangeli
2. Violine: Renato Biffoli
Viola: Pasquale Palmieri
Violoncello: Bruno Vitali

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telephon: 72 59 084

Donnerstag, den 11. Dezember 1958 18,30 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst
Wien III., Lothringerstraße 18

ÖSTERREICHISCHE KOMPONISTEN

P r o g r a m m

- Hanns J e l i n e k Vier Toccataen aus dem Zwölftonwerk Op 15
Toccata scelenne
Toccata burlesca
Toccata funebre
Toccata frizzante
- Robert S c h o l l u m Sonatine für Flöte und Klavier Op 55 Nr. 5
Energisch - Chaconne
- Karl S c h i s k e Sonate für Klavier zu 4 Händen Op 29 (1949)
Allegro
Andante
Presto

P a u s e

KOMPONISTEN AUS DER AKADEMIEKLASSE PROF. DR. KARL SCHISKE

- Otto Z y k a n Variationen über ein eigenes Thema für Klavier
Sonatine für Klavier
Schnell - Langsam - Schnell
- István Z e l e n k a Trio für Violine, Horn und Klavier (Uraufführung)
3 Sätze
- Iván E r ö d Vier kleine Klavierstücke
- Erich U r b a n n e r Acht Stücke für Flöte und Klavier
Improvisationen für 2 Klaviere (Erstaufführung
in Wien)

Ausführende:

Dr. Friedrich Cerha (Violine) Dr. Werner Tripp (Flöte) Kurt Schwertsik (Horn)
Iván Eröd, Erich Urbanner, Otto Zykan (Klavier)

Programm S 1.—

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telephon: 72 59 084

Montag, den 12. Jänner 1959 19 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst
Wien III., Lothringerstraße 18

2. KONZERT ÖSTERREICHISCHER KOMPONISTEN

Neue Musik für Geige

P r o g r a m m

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Wilhelm H ü b n e r | Sonate für Violine und Klavier (1956) Allegro ma non troppo Ballade, lento Presto (Scherzo) fugitivo Invention, Allegretto deciso (Uraufführung) |
| Anastis L o g o t h e t i s | Vier Integrationen für Violine solo (1952) (Erstaufführung) |
| Friedrich C e r h a | Deux éclats en reflexion pour violon et piano (1957) |
| Hanns J e l i n e k | Sonate für Violine allein, Op 27 Pesante Allegretto grazioso Adagio Presto (Uraufführung) |
| Kurt S c h w e r t s i k | Aktion und Reaktion, Violine und Klavier (2 Sätze) (1958) (Uraufführung) |
| P a u s e | |
| Friedrich C e r h a | Formation et solution, violon et piano (1957) (Erstaufführung) |
| Ernst K r e n e k | Sonata, violin and piano (1944/45) Andante con moto Adagio Allegro assai, vivace |

Ausführende:

Friedrich Cerha, Violine
Iván Eröd, Klavier

Programm S 1.—

Pierre Boulez (geb. 1925 in Paris) studierte bei Leibowitz und Messiaen; er veranstaltete als musikalischer Leiter am Theatre Marigny in Paris unter dem Titel „Domaine musicale“ Konzerte neuer Musik. Seine Hauptwerke: Structures, Polyphonie X, Marteau sans maître, 3 Klavierkonaten, Flötensonatine, Poesie pour pouvoir.

Die beiden in letzter Zeit entstandenen Improvisations sur Mallarmé (eine dritte ist noch in Arbeit) sind von „totaler Prädetermination“ und „Automatismus“ weit entfernt. Der auf Erfahrung gegründeten Entscheidung des Komponisten kommt in jedem Augenblick hohe Bedeutung zu. In den festgefühten Organismus abendländischer Prägung wird schrittweise die „Chance des orientalischen Werks“ hereingenommen. In der ersten Improvisation ist sie beschränkt auf die Arbeitsweise des Komponisten, der in einem „weilmaschigen Netz“ von strukturellen Gegebenheiten zu Entscheidungen genötigt wird, in der zweiten werden darüber hinaus dem Interpret Freiheiten gelassen, wobei das Zufällige aber immer in die Struktur einbezogen bleibt. Singstimme und Instrumente halten auf Strecken hin die gleichen Tonhöhen fest. Durch das Einschieben einer variablen Anzahl kleiner Noten zwischen fixierte Notenwerte wird der Eindruck nicht homogener Zeit hervorgerufen.

Kurt Schwertsik und
Friedrich Cerha

Das letzte Kriterium alles musikalischen Denkens ist für uns heute die Wahrnehmung, das Erlebnis der klingenden Struktur.

Henri Pousseur

Man darf eine Revolution nicht nur konstruieren, man muß sie auch träumen.

Pierre Boulez

Komponieren heißt, von einer Lösung zur andern — innerhalb gewisser Netze von Wahrscheinlichkeiten — zu Refus, zu Entscheidungen genötigt zu werden.

Pierre Boulez

Der Glaube an die alleinseigmachende Technik mußte unterdrückt, das Bestreben nach Wahrhaftigkeit gefördert werden.

Arnold Schönberg

Pousseur
Webern
Boulez

~~GAGGNI~~

die reihe

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK
MUSIKALISCHE JUGEND ÖSTERREICHS

SCHUBERTSAL SONNTAG, 22. MÄRZ 1959 19.30 UHR

KAMMERKONZERT

„DIE REIHE“

HENRI POUSSEUR QUINTETTE A LA MEMOIRE D'ANTON WEBERN
ANTON WEBERN SAXOPHONQUARTETT
PIERRE BOULEZ IMPROVISATION SUR MALLARME I ET II

ENSEMBLE „DIE REIHE“

560- FRIEDRICH CERHA VIOLINE
560- WERNER RESEL CELLO
560- ROLF EICHLER KLARINETTE
560- JOSEF PILCHTA BASSKLARINETTE
560- ADOLF SCHOBINGER TENORSAXOPHON
560- IVAN EROD KLAVIER
560- HUBERT JELINEK HARFE
560- KARL WIRTHERLE VIBRAPHON
560- KURT SCHWERTSIK CELESTA
560- PETER GREENHAM GLOCKEN
560- FRANZ ZAMAZAL SCHLAGZEUG
560- WOLFGANG SCHUSTER SCHLAGZEUG
560- ROLAND ALTMANN SCHLAGZEUG
560- GERHARD KRAMER SCHLAGZEUG

1000- SOLLISTIN MARIA THERESE ESCRIBANO

LEITUNG

KURT SCHWERTSIK
FRIEDRICH CERHA

8840-

PREIS DES PROGRAMMES 2.50 SCHILLING

Wer nicht von den Ereignissen überrollt werden oder in selbstgewählter Isolierung darauf verzichten will, die Gestaltung des Profils seiner Zeit zu beeinflussen, hat heute nicht mehr die Möglichkeit, an der Tatsache vorbeizusehen, daß die bedeutendsten Vertreter einer jungen Generation — vom Werke Weberns ausgehend — in den letzten zehn Jahren der Musik handwerklich und ästhetisch neue Bereiche eröffnet haben. Ihre künstlerischen und theoretischen Arbeiten beeinflussen heute deutlich spürbar das musikalische Denken der schöpferisch tätigen Jugend vieler Nationen. Dies erfordert Stellungnahme und Stellungnahme setzt Werkkenntnis voraus. Verschiedene Aufführungen konnten hier nicht den notwendigen Überblick vermitteln. Sie waren eher dazu angetan, Mißverständnisse und Fehlmeinungen wie die Schlagworte von „total prädestinierter Musik“, „serieller Musik“, „Musik für Spezialisten“ auszulösen, als Kennnis der eigentlichen Fragen und in vorurteilsfreier Atmosphäre Erlebnis zu vermitteln.

Musik ist Mitteilung. Der Aufnahme dieser Mitteilung ist das Ungewöhnliche ihrer Sprache oft im Wege. Aufgabe der Konzert-Reihe wird es sein, mit dem sprachlichen Idiom vertraut zu machen. Es wird über neue Musik viel gesprochen und geschrieben. Hier soll sie gespielt werden.

Henri Pousseur (geb. 1929 in Malmédy, Belgien) studierte in Lüttich und Brüssel. Seine Hauptwerke: *Trois chants sacrés*, *Symphonies pour 15 instruments*, *Mobiles pour deux pianos*, elektronische Studien.

Das Quintett entstand im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden für die Donaueschinger Musiktage 1955. Pousseur schreibt über sein Werk: „Die Reihe des Quartetts op. 22 von Webern — dessen instrumentale Besetzung ihrerseits eine betonte Ähnlichkeit mit dem Quintett aufweist — bedingt die gesamte Entfaltung des letzteren, und zwar nicht einmal so sehr im Hinblick auf die Tonhöhen selber als vielmehr auf die chronometrische und in geringerem Maße die polyphone Dichte.“ Das Werk gliedert sich in vier Teile, deren Dichte sich ungefähr auf das Schema 2—1—3—2 zurückführen läßt. „Es wird sich indes zeigen, daß auch dieses Schema einigermaßen verwischt wird. Im ersten und vierten Teil sind die verschiedenen metrischen Unterteilungen sehr unregelmäßig angeordnet. So ist es möglich, Struktursequenzen von äußerst unterschiedlichem Charakter in Juxtaposition, ja in Superposition zu bringen. Demgegenüber ist in den beiden Mittelteilen die Dichtordnung viel gerichteter. Ohne daß von strengen Progressionen die Rede sein könnte (sie enthalten Verzögerungen, Haltpunkte, Rückläufe und plötzliche Sprünge), bleibt doch festzuhalten, daß die langsamsten Metren dieser beiden Teile zu Anfang des zweiten und am Schluß des dritten stehen, während ihr Treffpunkt (das Zentrum des Stückes) die gehäuftesten Unterteilungen und größten Dichten bietet, was ihn denn auch recht einwandfrei als Höhepunkt auszeichnet.“

Das Quartett op. 22 von Anton Webern (1883—1945) zeigt den Spätstil des Komponisten. Mit unerhörter Klarheit verfolgt er seine Absicht und beschränkt die Sprache auf notwendigste Elemente. Durch geringe Veränderungen des Keimes vermag er wunderbare Gestalten zu bilden. Ihre Vielfalt überrascht den Hörer, dennoch verläßt ihn niemals das Gefühl des Zusammenhangs. Gespannter Ausdruck und drahlige elastische Konstruktion sind untrennbar zur Synthese gebrannt.

Beitrag zur Förderung des Verständnisses der Beziehung
zwischen Musik und bildender Kunst.

Galerie St. Christoph, Wien I, Spiegelgasse 14

Samstag, den 11. April 1959, 18 Uhr

M V S I K
D E S
B A R O C K

ausgeführt durch das Ensemble "MVSICA ANTIQVA":

Friedrich Cerha (Barockgeige)

René Clemencic (flauto dolce, Cembalo)

Bernhard Klebel (Oboe, Cembalo)

Josef Maier (Falsett)

Anna Christina Reinders (Sopran)

Mitwirkend: Otto Krump, Kontrabass
(Wiener Philharmoniker)

Eintrittspreis
(S 45.—)

Karten n u r gegen
telephonische
Bestellung: 73 14 64
(täglich von
18-22 Uhr)

Da wir nur 40 Plätze zur Verfügung haben, ersuchen wir
Sie um baldige Bestellung.

T e x t o

GIULIO CACCINI

Arde il mio petto misero
Alta fiamma lucente,
Si come dure stelle altrui permisero;
E ben che lasso il cor'ne penti

ardente,

Non se ne pente.

Dic'ei quantunque affligami,
Asprezz'empia infinita
E dur'arco di sdegn'ogn'or trafigami ?
Dolce farà s'impetra in sguardo in vita
Ogni ferità.

Così folle consolasi

Ma per l'eterno corso

Intanto batte nostr'etate e volasi

O cor'di donna per altrui soccorso

E tigre e d'Orso.

CLAUDIO MONTEVERDI

Dorme, l'incauta dorme.

Ella non sa ch'hor hor verra il punto
mioldiale.

Così l'umanità vive all'oscuro, e quando
ha chiusi gli occhi crede essersi dal
mal posta in sicuro.

O sclocchi o frai!

sensi mortali!

mentre cadete in sonnachioso oblio

sul vostro sonno è vigilante Dio.

Sete rimasti

gl loco de casi

oggetti al rischio e del periglio prede

se Amor genio del mondo non provvede.

Dormi Poppea

terrena Dea

ti salverà dal l'armi altrui rubelle

Amor che move il sol e l'altre stelle.

Già s'avvicina

la tua ruina

ma non ti nuocerà strano accidente

ch'Amor picciolo è sì ma onnipotente.

GEROLAMO FRESCOBALDI
(1583-1643)

"Canzoni a due canti col basso continuo, per sonare con ogni sorte di stromenti, di Gerolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma. 1624"

Canzon prima

Canzon seconda

GIULIO CACCINI
(c.1550-1618)

"Le nuove musiche" Firenze 1601
Aria "Arde il mio petto"

CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

"L'Incoronazione di Poppea.
Drama in musica, rappresentato in Venetia nel Teatro Grimano, l'Anno 1642. Poesia di Buse- nello, Musica di Monteverdi."

Atto secondo, scena de- cimaterza: Amor scende dal cielo mentre Poppea dorme

AGOSTINO STEFFANI
(1654-1728)

"Duetto da camera" 1700

ANTONIO MARIA ABBATINI
(1597-1679)

"Dal male il ben. Opera buffa. Roma 1654"

Arietta "E che farete"

MARCO ANTONIO CESTI
(1623-1669)

"L'Argia. Drama in musica. Venetia 1669"

Arietta "Alma mia"

ANTONIO VIVALDI
(1678-1741)

"Concerto del Vivaldi per Flauto, violino e basso continuo"

Allegro ma cantabile- Largo-Allegro non molto

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telephon: 72 59 084

Mittwoch, den 22. April 1959 19 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst

KLAVIERABEND

M A R I A N N E B O N N E T

P r o g r a m m

| | |
|----------------------------|------------------------|
| Alban B e r g | Sonate Op 1 |
| Hans Erich A p o s t e l | Klavierstück Op 8 |
| <u>Friedrich C e r h a</u> | <u>6 Klavierstücke</u> |
| Wladimir V o g e l | Epitaphe à Alban Berg |

P a u s e

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| Arnold S c h ö n b e r g | Fünf Klavierstücke Op 23 |
| Frank M a r t i n | 8 Préludes |

Professoren und Studierende der Akademie freien Eintritt;
Mitglieder Regiebeitrag S 2.--; Gäste S 5.--

SCHUBERTSAL DIENSTAG, 12. MAI 1959 19.30 UHR

KAMMERKONZERT

„DIE REIHE“

LUGI NONO POLIFONICA – MONODIA – RITMICA

LUCIANO BERIO QUARTETTO PER ARCHI (URAUFFÜHRUNG)

LUCIANO BERIO CINQUE VARIAZIONI PER PIANOFORTE

BRUNO MADERNA QUARTETTO PER ARCHI

BRUNO MADERNA QUARTETTO PER ARCHI

LUCIANO BERIO QUARTETTO PER ARCHI

LUGI NONO POLIFONICA – MONODIA – RITMICA

ENSEMBLE „DIE REIHE“

FRIEDRICH CERHA VIOLINE

HATTO BEYERLE VIOLINE

WINIFRED DURIE VIOLA

WERNER RESEL CELLO

HERMANN DECHANT FLÖTE

ROLF EICHLER KLARINETTE

JOSEF PUCHTA BASSKLARINETTE

ADOLF SCHÖBINGER ALTSAXOPHON

KURT SCHWERTSIK HORN

PETER GREENHAM SCHLAGZEUG

GERHARD KRAMER SCHLAGZEUG

HANS RADBAUER SCHLAGZEUG

S O L I S T IVAN ERÖD (KLAVIER)

L E I T U N G FRIEDRICH CERHA

KURT SCHWERTSIK

KLAVIER: BOSENDORFER

PREIS DES PROGRAMMES 2.50 SCHILLING

Wie soll man neue Musik hören?

Diese Frage wird oft gestellt. Seltener die Frage, wie hört der durchschnittlich musikalisch gebildete Konzertbesucher alte oder klassische Musik. Eine Umfrage nach theoretischen Kenntnissen, die dem Hörer eine notwendige Voraussetzung zum Aufnehmen neuer Musik zu sein scheinen, über alte Musik zu halten, würde dürftige Resultate ergeben. Trotzdem glaubt man, ältere Musik zu verstehen. Der Hörer hat sich aus seiner Hörerfahrung eine Teilvorstellung gemacht, an die er sich halten kann, an Hand derer er sich zurechtfindet, wenn ihm ähnlich gearbeitete Musik wieder geboten wird. Sie erscheint ihm überschaubar. Es ist sicher, daß zu allen Zeiten in der Musik vom Komponisten Detailgestalten aufgezeichnet wurde, das vom Hörer, auch vom gründlich geschulten, im Moment der Aufnahme nicht als solches erfaßt wird. Die Frage: wie hören wir überhaupt Musik, was kann bestenfalls apperzipiert werden, ist — abgesehen vom Niveau der Bildung — von der Psychologie noch lange nicht erschöpfend beantwortet.

Die Schwierigkeiten, die der Hörer beim Aufnehmen neuer Musik hat, können also kaum im allein in diesem Fall auftretenden Mangel an theoretischer Vorbildung oder der Fähigkeit zu vollkommenem Aushören des Geschehens liegen.

Die Frage: wie soll man neue Musik hören, entsteht immer dann, wenn auf schöpferischem Gebiet die Spaltung zwischen einer auf vertrauten Hörerwohnheiten aufbauenden, in eingefahrenen Funktionen sich entwickelnden musikalischen Formung und einer völlig gegensätzlich scheinenden, andere Bahnen der Konzeption auslastende Denk- und Gestaltungsweise sich in einer Generation vollzieht.

Der Hörer wird vom Neuen überrascht; er kann seinen Vorrat an Hörerfahrungen nicht brauchen. Trotzdem wendet er ihn an und wird entweder gänzlich enttäuscht oder er konstruiert Bezüge irgendwelcher Art. Diese mischen sich mit neuen Eindrücken zu einem Vorstellungsbild von neuer Musik, das unzulänglich sein muß, weil es aus der Anwendung falscher Maßstäbe und sehr unvollständiger Apperzeption entstanden ist.

In dieser Situation liegt für den Hörer eine erste Gefahr bei weiterer Aufnahme neuer Werke darin, daß er den Anspruch stellt, sein Bild von neuer Musik, durch die schöpferischen Potenzen seiner Zeit belebt, realisiert zu sehen. So entsteht der heimliche, notgedrungen unproduktive Kompromiß in jedem Konzertbesucher, der an Stelle vorurteilsloser Stellungnahme den Vergleich mit seinem auf die beschriebene Weise gewonnenen Traumbild setzt. Selbstverständlich gibt es einen opportunistischen Eklektizismus, der die Ansprüche, die man an eine solide geführte Traumfabrik stellen kann, zu befriedigen sucht. Auf die Dauer fehlt es ihm freilich an Atem und Überzeugungskraft. Er kann die echte Entwicklung, die Weiterverfolgung der eigentlichen Probleme der neuen Musik nicht hemmen, er kann aber den Hörer vorübergehend verwirren.

In den echten Produkten neuen Gestaltungswillens wird dieser sein zu rasch und einseitig gewonnenes Bild von neuer Musik kaum bestätigt finden. Die Entwicklung schreitet in Zeiten tiefgreifender Veränderungen schnell vorwärts. Schönberg beleuchtet die Situation vom Standpunkt des schöpferisch Tätigen aus: „Wenn ich nach einer Schaffenspause voll Arbeitslust an künftige Werke denke, dann liegt meine zukünftige Richtung so klar vor mir, daß ich — heute wenigstens — sicher sein kann, sie wird anders als die meiner Vorstellung.“ Er gibt damit auch dem Hörer den Hinweis auf die wesentlichste Voraussetzung zur Aufnahme neuer Kunst: jederzeit bereit zu sein, Gewohntes aufzugeben, um Neues gewinnen zu können. Nur aus vielem Hören kann eine ausreißende Hörerwohnheit und

Wie soll man neue Musik hören?

Diese Frage wird oft gestellt. Seltener die Frage, wie hört der durchschnittlich musikalisch gebildete Konzertbesucher alte oder klassische Musik. Eine Umfrage nach theoretischen Kenntnissen, die dem Hörer eine notwendige Voraussetzung zum Aufnehmen neuer Musik zu sein scheinen, über alte Musik zu halten, würde dürftige Resultate ergeben. Trotzdem glaubt man, ältere Musik zu verstehen. Der Hörer hat sich aus seiner Hörfahrung eine Teilvorstellung gemacht, an die er sich halten kann, an Hand derer er sich zurechtfindet, wenn ihm ähnlich gearbeitete Musik wieder geboten wird. Sie erscheint ihm überschaubar. Es ist sicher, daß zu allen Zeiten in der Musik vom Komponisten Detailgeschehen aufzeichnet wurde, das vom Hörer, auch vom gründlich geschulten, im Moment der Aufnahme nicht als solches erfaßt wird. Die Frage: wie hören wir überhaupt Musik, was kann bestenfalls apperzipiert werden, ist — abgesehen vom Niveau der Bildung — von der Psychologie noch lange nicht erschoßend beantwortet.

Die Schwierigkeiten, die der Hörer beim Aufnehmen neuer Musik hat, können also kaum im allein in diesem Fall auftretenden Mangel an theoretischer Vorbildung oder der Fähigkeit zu vollkommenem Aushören des Geschehens liegen.

Die Frage: wie soll man neue Musik hören, entsteht immer dann, wenn auf schöpferischem Gebiet die Spaltung zwischen einer auf vertrauten Hörgewohnheiten aufbauenden, in eingefahrenen Funktionen sich entwickelnden musikalischen Formung und einer völlig gegensätzlich scheinenden, andere Bahnen der Konzeption auslastende Denk- und Gestaltungsweise sich in einer Generation vollzieht.

Der Hörer wird vom Neuen überrascht; er kann seinen Vorrat an Hörfahrungen nicht brauchen. Trotzdem wendet er ihn an und wird entweder gänzlich enttäuscht oder er konstruiert Bezüge irgendwelcher Art. Diese mischen sich mit neuen Eindrücken zu einem Vorstellungsbild von neuer Musik, das unzulänglich sein muß, weil es aus der Anwendung falscher Maßstäbe und sehr unvollständiger Apperzeption entstanden ist. In dieser Situation liegt für den Hörer eine ernste Gefahr bei weiterer Aufnahme neuer Werke darin, daß er den Anspruch stellt, sein Bild von neuer Musik, durch die schöpferischen Potenzen seiner Zeit belebt, realisiert zu sehen. So entsteht der heimliche, notgedrungen unproduktive Komponist in jedem Konzertbesucher, der an Stelle vorurteilsloser Stellungnahme den Vergleich mit seinem auf die beschriebene Weise gewonnenen Traumbild setzt. Selbstverständlich gibt es einen opportunistischen Eklektizismus, der die Ansprüche, die man an eine solide geführte Traumfabrik stellen kann, zu befriedigen sucht. Auf die Dauer fehlt es ihm freilich an Atem und Überzeugungskraft. Er kann die echte Entwicklung, die Weiterverfolgung der eigenlichen Probleme der neuen Musik nicht hemmen, er kann aber den Hörer vorübergehend verwirren.

In den echten Produkten neuen Gestaltungswillens wird dieser sein zu rasch und einseitig gewonnenes Bild von neuer Musik kaum bestätigt finden. Die Entwicklung schreitet in Zeiten tiefgreifender Veränderungen schnell vorwärts. Schönberg beleuchtet die Situation vom Standpunkt des schöpferisch Tätigen aus: „Wenn ich nach einer Schaffenspause voll Arbeitslust an künftige Werke denke, dann liegt meine zukünftige Richtung so klar vor mir, daß ich — heute wenigstens — sicher sein kann, sie wird anders als die meiner Vorstellung.“ Er gibt damit auch dem Hörer den Hinweis auf die wesentlichste Voraussetzung zur Aufnahme neuer Kunst: jederzeit bereit zu sein, Gewohntes aufzugeben, um Neues gewinnen zu können. Nur aus vielem Hören kann eine ausreichende Hörgewohnheit und

dadurch Vertrautheit mit neuer Musik erwachsen. Wer aber nicht offen bleibt gegenüber den Eindrücken, die ihm vermittelt werden, dem könnte es leicht geschehen, daß weitere Schritte der Produktiven ihn wieder hinter sich zurücklassen und er neuerdings hilflos vor der Frage steht: Wie soll man neue Musik hören.

Sie ist niemals direkt zu beantworten, weil sie immer vom Standpunkt dessen aus gestellt werden muß, der nicht andere als ihm vorstellbare Musik denken kann. Kein Aufnehmender — der gebildete noch weniger als der ungeschulte — kann sich spontan von seiner bisherigen Vorstellungswelt gänzlich befreien.

Einige Hinweise auf den Weg zu neuer Musik könnten ihm von Nutzen sein.

Wie also sollte man neue Musik hören?

Vorurteillos — wer sich der Denkwelt motivisch-thematischer Arbeit nicht entziehen will, wird leer ausgehen —.

Locker, gelöst, wendig — wer sich an eine einzige musikalische Gestalt klammert und ihr beim Hören in all ihren Wandlungen folgen will, läuft Gefahr, die Musik zu verstümmen —.

Sinnlich aufnahmebereit — es ist ebenso unsinnig, konstruktive Vorgänge hören, wie sie als Musiker interpretieren zu wollen; viel wesentlicher ist es, in jedem Augenblick frei zu sein, den Reichtum der Gestalten und Farben zu empfangen.

Friedrich Cerha

Hören heißt denken.

Wer neue Musik hören will,

muß neue Musik denken.

Musik ist nicht:

eine hörbar gemachte Formel,

sondern:

geordnete Töne.

Wer alte Musik nicht denken kann,

hört nicht:

Alte Musik,

sondern:

beziehungslose Töne.

Ebenso ist es bei neuer Musik.

Wer also denkt,

neue Musik sei mathematische Konstruktion,

wird vergeblich darauf warten,

neue Musik zu hören.

Kurt Schwertsik

Luligi Nono: Polifonica — Monodia — Ritmica

Das dreisätzige Werk ist für Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Alt-saxophon, Horn, Klavier, Xylophon und vier Schlagzeuger geschrieben. „Polifonica, der erste Satz des Werkes, stellt die Enttaltung einer im rhythmischen und melodischen Element (und somit im metrischen und harmonischen Element zugleich) a priori gefaßten Idee vor als eine Entwicklung, die die Erscheinungsformen der Substanzen in ausdrucksmäßiger Steigerung

anordnet. Diese Ordnung ist frei von substanzialer Bindung, sie ist subjektiv. Sie trägt der hörpsychologischen Gegebenheit Rechnung, daß Vorgänge in der Rhythmik, Melodik, in Metrik, Harmonik, im Tempo und in der Dynamik, deren Energiesumme gleichbleibt, mit fortschreitender Zeit einen Erlebnisfall bedeuten." (Udo Unger). Die einstimmige Linie des zweiten Satzes (Monodia) wird durch die Werte der verschiedenen Instrumentalfarben gegliedert. Allmählich sich verdichtende Wiederholungen des Tones *gis* laiten zum dritten Satz über (Ritmica), der dem Schlagzeug vorbehalten ist.

Luigi Nono, 1924 in Venedig geboren, studierte bei Scherchen und Maderna. Werke: *Composizione per orchestra*, *Epitaph auf Lorca*, *La victoire de Guernica*, *Il Canto sospeso*, *Varianti per violino solo*, *archi e legni*, *Coro di Didone*. Das Werk *Pollonica* — *Monodia* — *Ritmica* ist 1951 entstanden.

Luciano Berio: *Cinque Variazioni per pianoforte*

Streichquartett

Die 1953 entstandenen „*Cinque variazioni*“ sind ein Frühwerk Berios. Neben Einflüssen der Wiener Schule wird in diesem Werk die Verehrung für seinen Lehrer Dallapiccola merkt. Diesem ist das Werk auch gewidmet. Die letzte Variation enthält ein Zitat aus dem „*Prigioniero*“.

Über das Streichquartett schreibt Piero Santi: Im Quartetto per archi besteht eine geringe Abhängigkeit zwischen Material und Konstruktionschema einerseits und ihrer musikalischen Durchführung andererseits. Das Quartetto ist ganz auf Permutationen von Tonhöhen-Reihen aufgebaut, die sich in jeder Sequenz wiederfinden, und auf Sequenzpermutationen, die sich in jeder Struktur wiederfinden, und zwar durch Verwendung von sechs verschiedenen Dauern und einer eigenen Intensität für jede Sequenz. Es handelt sich demnach um sechs verschiedene „Lesarten“ des gleichen Materials. Aber aus dem starren Gerippe der Struktur gewinnt Berio Anregungen und Einfälle sowie eine gewisse Kohärenz des Materials. Er bewegt sich dabei mit uneingeschränkter Freiheit; entweder läßt er Noten und Dauern wegfallen, oder er fügt welche hinzu, er teilt Dauern in periodisch geschlagene Rhythmen auf, wählt ganz frei die Register und hält dabei die vorherbestimmte Dynamik *grosso modo* innerhalb der Grenzen des eigenen Geschmacks bei intimster Auswertung des Farb- und Instrumentaleffektes ein.

Luciano Berio wurde 1925 geboren, studierte bei Chedini und Dallapiccola und ist Begründer und Leiter des Studio di Fonologia della RAI in Mailand. Werke: *Variazioni per orchestra da camera*, *Serenata per flauto e 14 strumenti*, *Nones*, *Halleluja*, elektronische Werke. Das Streichquartett ist Bruno Maderna gewidmet.

Bruno Maderna: Streichquartett

Das Werk besteht aus zwei Sätzen, deren zweiter die Spiegelung des ersten ist. Der erste Satz hebt sich in der ungewöhnlichen Klang- und Farbdifferenzierung eindeutig vom herkömmlichen Quartettsatz ab. Nur die ersten sechs Takte erinnern noch an ein „klassisches“ Quartett, etwa in der Weberschen Satzweise; sie dienen dazu, die strukturelle Verschiedenheit des Nachfolgenden noch deutlicher hervorzuheben. . . . Erst die extreme Differenzierung der Klangzeugung (*vibrato*, *non vibrato*, *al tallone* etc.) läßt die typische Eigenart dieses Satzes hervortreten. Dagegen hat der zweite, im Ausdruck kontrastierendere Satz ein weit regeres rhythmisches Gepräge, vor allem dadurch, daß oft längere Werte des ersten Satzes durch neue Instrumentalfarben und rhythmische Verteilungen interpretiert werden. Nachdem im ersten Satz der Materialvorrat ganz erschöpft ist, wirkt der zweite so, als ob er denselben Gegenstand von einem anderen Gesichtspunkt

aus betrachten würde. Der Komponist geht hier denselben Weg wie am Anfang zurück, wobei er jetzt seine Aufmerksamkeit nur auf einige Objekte lenkt und die anderen nicht beachtet. Er hebt die einen hervor und läßt die anderen in den Hintergrund treten, was aber nicht heißt, daß sie nicht existieren. . . . Die rhythmische Verarbeitung des Stückes beruht auf einer Verteilung des Materials in Gruppen von Triolen, Quintolen und Septolen (außer den normalen zweiteligen Tonwerten). Das dient aber nicht nur der geforderten Einordnung des Materials, sondern hauptsächlich dem expressiven Zweck. Wenn wir . . . Takte von höchster Mannigfaltigkeit der Zeitwerte betrachten, so haben wir als Hörer nur den Eindruck des Unbestimmten, der selbständigen Bewegung autonomer Zeitschichten, schließlich ein Gefühl der Unbeständigkeit, das die Anlage des Ganzen widerspiegelt. Dies liegt auch in der „ästhetischen“ Absicht des Komponisten. Es würde ein rechtes Verstehen des Stückes eher verhindern als fördern, wenn wir als Hörer all diese Gegenüberstellungen von verschiedenen Werten nicht als Synthese, als Ausdruck des Ganzen, sondern ihrem „rationalen“ Ursprung nach wahrnehmen. (Giacomo Manzoni).

Luigi Nono schreibt über das Werk: In dem Quartett in zwei Sätzen von Bruno Maderna sind die Beziehungen zwischen der Anwendung der verschiedenen Klangregister, der Dynamik und der Spielart genau bestimmt; das ganze Material ist aus sukzessiven Permutationen der Grundreihe abgeleitet und der Höhe und Dauer nach festgelegt. Aber die Register und die Dynamik werden jeweils nach der Spielart (*pizzicato* — am Steg — mit Bogen — mit Holz — *battuto*) bestimmt. Charakteristisch für dieses Werk ist, daß der zweite Satz eine Variation des Krebses des Krebses im ersten ist: variiert werden die Tondauern, die Register und die Dynamik. Die Dauern werden durch Einschaltung von Pausen zwischen den Tönen und durch rhythmische Unterteilung der längeren Notenwerte variiert. Diese zwei Verfahren (Einschaltung von Pausen und rhythmische Unterteilung) stellen in diesem Werk ein neues kompositorisches Element dar.

Bruno Maderna ist 1920 in Venedig geboren, studierte bei Hermann Scherchen und ist als Dirigent tätig. Werke: *Concerto per due pianoforti*, *Serenata*, elektronische Werke (*Musica su due dimensioni*, *Continuo*, *Notturno*). Das Streichquartett ist 1955 als Kompositionsauftrag der Stadt Darmstadt entstanden und Luciano Berio gewidmet.

(Ich habe bewußt das Ästhetische außer Betracht gelassen.) Diese Beschreibung . . . war nötig. . . . Aber ebenso klar ist es, daß auch die musikalischen und menschlichen Ergebnisse, die aus den technischen Methoden resultieren, in Betracht gezogen werden müssen. (Und daß es notwendig ist,) die einzelnen Werke, jedes für sich zu studieren, denn diese bedeuten — jedes auf seine Art — unsere musikalische Wirklichkeit, so verschieden sie auch ihrer eigenen Natur und Kunstfertigkeit nach sein mögen.

Luigi Nono

Wenn ich dir — denn ich weiß, du willst gerecht sein, du willst fühlen und genießen — einen guten Rat geben darf, dann ist es dieser: Wenn du in der Kunst der Gegenwart an Werken eine Gesetzlosigkeit, Willkür oder Zügellosigkeit, wenn du krasse Rohheiten und Brutalitäten wahrnimmst, dann beschätze dich lange und eingehend gerade mit diesen Werken und du wirst schließlich erkennen, wie die anscheinende Willkür sich in Freiheit, die Rohheiten sich in Feinheiten verwandeln. Harmlose Bilder sind selten was wert.

Emil Nolde

punkt aus betrachten würde. Der Komponist geht hier denselben Weg wie am Anfang zurück, wobei er jetzt seine Aufmerksamkeit nur auf einige Objekte lenkt und die anderen nicht beachtet. Er hebt die einen hervor und läßt die anderen in den Hintergrund treten, was aber nicht heißt, daß sie nicht existieren . . . Die rhythmische Verarbeitung des Stückes beruht auf einer Verteilung des Materials in Gruppen von Triolen, Quintolen und Septolen (außer den normalen zweiteiligen Tonwerten). Das dient aber nicht nur der geforderten Einordnung des Materials, sondern hauptsächlich dem expressiven Zweck. Wenn wir . . . Takte von höchster Mannigfaltigkeit der Zeitwerte betrachten, so haben wir als Hörer nur den Eindruck des Unbestimmten, der selbständigen Bewegung autonomer Zeitschichten, schließlich ein Gefühl der Unbeständigkeit, das die Anlage des Ganzen widerspiegelt. Dies liegt auch in der „ästhetischen“ Absicht des Komponisten. Es würde ein richtiges Verstehen des Stückes eher verhindern als fördern, wenn wir als Hörer all diese Gegenüberstellungen von verschiedenen Werten nicht als Synthese, als Ausdruck des Ganzen, sondern ihrem „rationalen“ Ursprung nach wahrnehmen. (Giacomo Manzoni).

Luigi Nono schreibt über das Werk: In dem Quartett in zwei Sätzen von Bruno Maderna sind die Beziehungen zwischen der Anwendung der verschiedenen Klangregister, der Dynamik und der Spielart genau bestimmt: das ganze Material ist aus sukzessiven Permutationen der Grundreihe abgeleitet und der Höhe und Dauer nach festgelegt. Aber die Register und die Dynamik werden jeweils nach der Spielart (pizzicato — am Steg — mit Bogen — mit Holz — battuto) bestimmt. Charakteristisch für dieses Werk ist, daß der zweite Satz eine Variation des Krebses des Krebses im ersten ist: variiert werden die Tondauern, die Register und die Dynamik. Die Dauern werden durch Einschaltung von Pausen zwischen den Tönen und durch rhythmische Unterteilung der längeren Notenwerte variiert. Diese zwei Verfahren (Einschaltung von Pausen und rhythmische Unterteilung) stellen in diesem Werk ein neues kompositorisches Element dar.

Bruno Maderna ist 1920 in Venedig geboren, studierte bei Hermann Scherchen und ist als Dirigent tätig. Werke: Concerto per due pianoforti, Serenata, elektronische Werke (Musica su due dimensioni, Continuo, Notturno. Das Streichquartett ist 1955 als Kompositionsauftrag der Stadt Darmstadt entstanden und Luciano Berio gewidmet.

(Ich habe bewußt das Ästhetische außer Betracht gelassen.)
Diese Beschränkung . . . war nötig . . . Aber ebenso klar ist es, daß auch die musikalischen und menschlichen Ergebnisse, die aus den technischen Methoden resultieren, in Betracht gezogen werden müssen. (Und daß es notwendig ist,) die einzelnen Werke, jedes für sich, zu studieren, denn diese bedeuten — jedes auf seine Art — unsere musikalische Wirklichkeit, so verschieden sie auch ihrer eigenen Natur und Kunstfertigkeit nach sein mögen.

Luigi Nono

Wenn ich dir — denn ich weiß, du willst gerecht sein, du willst fühlen und genießen — einen guten Rat geben darf, dann ist es dieser: Wenn du in der Kunst der Gegenwart an Werken eine Gesetzlosigkeit, Willkür oder Zügellosigkeit, wenn du krasse Rohheiten und Brutalitäten wahrnimmst, dann beschäftige dich lange und eingehend grade mit diesen Werken und du wirst schließlich erkennen, wie die anscheinende Willkür sich in Freiheit, die Rohheiten sich in Feinheiten verwandeln. Harmlose Bilder sind selten was wert.

Emil Nolde

N o n o
B e r i o
M a d e r n a

die reihe II

EINLADUNG

D I E R E I H E II

DIENSTAG, 12. MAI 1959

19.30 UHR

SCHUBERTSAAL (KONZERTHAUS)

LUCIANO BERIO: STREICHQUARTETT

CINQUE VARIAZIONI

BRUNO MADERNA: STREICHQUARTETT

LUIGI NONO: POLIFONICA - MONODIA - RITMICA

ENSEMBLE: „DIE REIHE“

SOLIST: IVAN ERÖD

KARTEN AN DER KONZERTHAUSKASSA, WIEN III, LOTHRINGERSTRASSE NR. 20

Nach der Pause wiederholt:

Italiens junge Musikavantgarde

Beim zweiten Kammerkonzert des Ensembles „Die Reihe“ war der Schubert-Saal des Konzerthauses dicht besetzt, die Zuhörer denkbar aufgeschlossen für das Neue und vorbildlich konzentriert. Die jungen Musiker, die mit viel Idealismus und ganz vorzüglich spielten, stellten diesmal vier extrem moderne Werke italienischer Komponisten vor: Von Luigi Nono, dem Hauptrepräsentanten dieser jungen, Anfang der zwanziger Jahre geborenen Generation, wurde die knappe „Polofonica-Monodia-Ritmica“ für Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Altsaxophon, Horn, Klavier, Xylophon und Schlagzeug aufgeführt, die den Spätstil Weberns konsequent weiterführt, wie etwa in der Aufteilung des Tonmaterials auf die einzelnen Instrumente im ersten Abschnitt, der sich im Laufe der Entwicklung im Sinne einer Steigerung verdichtet und zusehends an Farbe und rhythmischer Kraft gewinnt. Das zweite, einstimmige Stück, erhält eigenen Reiz durch spannende Linienführung über geheimnisvollem Schlagzeugfundament. Die Alleinherrschaft des Rhythmus schließlich bestimmt den originellen Schlußteil, einen reinen Schlagsatz, der nach dramatisch akzentuiertem Aufbäumen leise verklingt.

Luciano Berio, ein Schüler Ghedinis und Dallapiccolas, bietet in seinem Streichquartett sechs verschiedene Lesarten der gleichen Substanz, wobei er mit den Bestandteilen der Ausgangsreihe freizügig schaltet und jeweils andere Bauelemente in veränderter Gestalt in den Vordergrund rückt. Leichter verständlich ist eine Frühkomposition Berios, die von Ivan Eröd ausgezeichnet vortragenen „Fünf Variationen für Klavier“.

die melodisch zusammenhängender und gelöster, ja geradezu brillant klingen. Den stärksten Eindruck machte aber Bruno Madernas Streichquartett mit seinen interessanten Instrumentaleffekten. Der zweite Satz, die Umkehrung des ersten, und gleichsam ein rhythmisch belebtes und farbiger gestaltetes Spiegelbild, verrät echtes Musikantentum.

Sämtliche Werke, die zu ihrem Verständnis angestrengtes Mitdenken verlangen, sind bei einmaligem Hören nur schwer zugänglich. Es war daher ein guter Gedanke der Veranstalter, das Programm, mit Ausnahme der Klaviervariationen, nach der Pause zu wiederholen. Die avantgardistische Musik Italiens, die freilich aller Voraussicht nach in ihrer puritanischen Strenge auf längere Zeit auf einen kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern beschränkt bleiben wird, und ihre Interpreten fanden sehr beifällige Zustimmung. P—er

17. Mai 1959



Neues Österreich

Die musikalische Avantgarde Italiens

Auch beim zweiten Konzert des Ensembles „Die Reihe“, das sich in unerhört verdienstvoller Weise der systematischen Pflege der neuesten Musik annimmt, war der Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses dicht gefüllt. Diesmal kam in der Versammlung der Nationen, die die gemeinsame Sprache der seriellen Komponierweise spricht, die italienische Delegation zu Wort. Mit Luigi Nono, Luciano Berio und Bruno Maderna standen die drei profiliertesten Erscheinungen der jungen italienischen Musik auf dem Programm.

Wie der „Verein für musikalische Privat-aufführungen“ seligen Andenkens hat auch das Ensemble „Die Reihe“ den Brauch eingeführt, einzelne Programmnummern zweimal zu spielen. Somit stand Luigi Nonos Komposition „Polifonica — Monodia — Ritmica“ am Anfang und am Schluß des Konzerts. Diese älteste Komposition des Abends (Nono schrieb das Stück 1951) erwies sich auch als die beste. Noch sind Bauplan und Einzelstrukturen von überschaubarer Einfachheit, noch zeigt Nono ein natürliches Interesse an der Klangwirkung und am sinnvollen Gefälle von Spannung und Lösung. Alles Konstruktive ist in eine eminente Klangphantasie gebettet, der Ausdruck, ja der Effekt, überwiegen die Ratio. Das ergibt ein unerhört packendes, dreiteiliges Werk, das seinen Höhepunkt in einem Solo dreier Schlagzeuger (Peter Greenham, Gerhard Kramer und Hans Radbauer machten das ganz famos) hat. Dr. Friedrich Cerha dirigierte das kleine Ensemble der Ausführenden mit größter Sachkenntnis.

Einen Schritt weiter gegangen sind Berio und Maderna mit ihren jüngsten Werken. Genaugenommen, ist es ein Schritt zurück: aus dem intentionalen Gestalten von Musik zurück zum Tonmaterial selbst und den ihm innewohnenden Verarbeitungsmöglichkeiten.

Das „serielle Programm“ strenger Observanz ist bekannt: Determinierung des gesamten Verlaufs einer Komposition aus der Keimzelle des ausgeweiteten Grundmaterials. Die Meinungen über Zulässigkeit und Sinn des Verfahrens sind nach wie vor geteilt. Von „absolut historischer und logischer Kontinuität der Entwicklung“ spricht Nono selbst, von „Fetischismus, Buchstäblichkeit und Notengläubigkeit“ dagegen der Musikphilosoph Theodor W. Adorno. Tatsache ist, daß sich die jungen seriellen Komponisten auf Anton Webern berufen können, und daß

Weberns Ideal des „gewaltlosen Komponierens“ in seltsamer Umkehrung zur totalen Beherrschung des musikalischen Materials geworden ist. Serielle Musik ist aber zur Gänze im Dualismus, in der Paradoxie angesiedelt. So schlägt die Totalität des Determinierten und Verknüpften für den Hörer solcher Musik um in völlige Beziehungslosigkeit.

Die beiden Streichquartette, die an diesem Abend aufgeführt wurden, können als Beispiele dafür stehen: Sowohl Madernas „Quartetto per Archi in due Tempi“ wie Berios uraufgeführtes „Quartetto per Archi“ sind durch die Diffusität ihrer klanglichen Gestalt gekennzeichnet. Damit ist freilich nur der Höreindruck geschildert, nichts über die musikalische Qualität der Werke gesagt. Diese ist — eine weitere Paradoxie — durch die penibel strenge Konstruktion ihrer Schöpfer hinlänglich legitimiert, gerade deshalb aber vom musikalischen Laien nicht nachkontrollierbar. (Dennoch mag das Urteil erlaubt sein, daß zumindest das Streichquartett Madernas zu lang ausgespannen ist; dem Zeitdruck von zwölf langen Minuten hält das filigrane, weitintervallige, von unerwarteten Pausen durchsetzte Gewebe nicht stand.)

Den Interpreten — Cerha und Hatto Beyerle (Violine), Winifred Durie (Viola), Werner Resel (Cello) — und dem Dirigenten Kurt Schwertsik gilt hohes Lob. Sie hatten nicht nur die sicherlich auch ihnen ungewohnte Gestaltlosigkeit solcher Musik zu materialisieren, sie mußten auch „jene Distanz zwischen dem Interpreten und dem Werk, die zum Werk selber gehört, in präzise Forderungen der Interpretation umsetzen“ (Adorno). Daß ihnen das (mit ganz wenigen Ausnahmen) exaktest gelang, bewies die Kontrolle an Hand der Partitur. Von solchen Interpreten gespielt, verliert neue Musik ihre Schrecken!

Das einzige nicht zweimal gespielte Werk des Abends waren die „Cinque Variazioni“ für Klavier von Luciano Berio. Sie sind 1953 entstanden und zeigen eine erstaunliche Dichte der Faktur, ja sogar echt pianistische Virtuosität; diese wurde von Ivan Eröd hervorragend genützt. Eröd erwies sich in diesen fünf Minuten als eine ganz große Begabung für moderne Klaviermusik.

Das erfreuliche Fazit des keineswegs leichten, aber mit großer Aufmerksamkeit verfolgten und mit viel Beifall bedachten Abends: Italiens jüngste Musik ist — so sehr sie auch konstruktiven Gesetzen verpflichtet ist — Ausdrucksmusik. Auch in den Schöpfungen Berios und Madernas und natürlich Nonos regiert jener hochdifferenzierte Klangsinn, der den Südländer auszeichnet. Was in unseren Breiten sprödes Handwerk wäre, erhält in der Hand der italienischen Komponisten alle Stimmungsnuancen von leichter Grazie bis abgründiger Dämonie. Daß auch auf dieser jüngsten und höchsten Ebene Geistigkeit und Sinnlichkeit zu einander finden, stimmt ungemein tröstlich.

l. s.

Avantgarde im Konzerthaus: „die reihe“

Das innere Ohr wird nicht verborgt

„die reihe“: Zweites Kammerkonzert, Dienstag abend im Schubert-Saal (Konzerthaus). Ensemble „die reihe“, unter der Leitung von Kurt Schwertsik und Friedrich Cerha. Solist: Ivan Eröd (Klavier). Programm: Werke von Luigi Nono (Polifonica, Monodia, Ritmica), Luciano Berio (Streichquartett und Variationen für Klavier solo) und Bruno Maderna (Streichquartett).

Wieder — wie schon beim Start dieser verdienstvollen, von einer gewaltigen Portion Idealismus genährten Konzertsreihe — war der Saal voll, das vielschichtige Publikum (Jugend dominierte) aufmerksam, die Wiedergabe, obwohl gleichsam in der Freizeit erarbeitet, hohen Lobes wert. Schwächer war diesmal das Echo: nicht ohne Grund, denn ein Geniestück wie kürzlich jenes von Boulez war nicht dabei, als man jetzt der italienischen Avantgarde huldigte.

Das größte Problem für den Konsumenten dieser Musik liegt wohl darin, daß ihre thematische Arbeit zwar für das Verständnis wesentlich, aber mehr (in der Partitur) sichtbar als tatsächlich hörbar ist. Die gewiß geistvolle Kombination von melodischen, rhythmischen, dynamischen und anderen strukturellen Werten ist vom Ohr allein kaum aufzunehmen.

Das größte Problem für die Interpreten dieser Musik liegt wohl darin, daß ihre oftmals fast wahnwitzigen Komplikationen doch wesentlich für die Einhaltung des angestrebten architektonischen Aufbaues sind: die geringste Abweichung vom Notenbild und seinen pedantisch genauen Spielvorschriften stellt auch die Genauigkeit der Konstruktion in Frage. Kein Wunder, daß die jungen Avantgardisten von heute immer mehr die Mode der elektronischen Musik propagieren, die sie vom Interpreten unabhängig macht.

Dieser doppelten Problematik waren beide Streichquartette und der

erste Satz des Nono-Werkes unterworfen. Daher machten den stärksten Eindruck Nonos differenzierte Schlagzeugbehandlung im letzten Satz seines Stückes und die sehr dichten, spannend zusammengefaßten, durchaus pianistisch erdachten Klaviervariationen von Berio. Gemeinsam ist diesen drei heute schon ziemlich prominenten, bei uns leider kaum bekannten Italienern ein sehr ausgeprägter Klangsinn. Sie scheinen die Musik, die sie schreiben, nicht nur zu denken, sondern auch wirklich zu hören. Leider können sie ihr inneres Ohr nicht jedem einzelnen im Publikum borgen. Wir müssen uns selbst anstrengen...

K. L.



12. Mai 1959

Alle Arten Musik

Alle Arten Musik gibt's diese Woche in vier bemerkenswerten Konzertveranstaltungen zu hören: ● Das Ensemble „die reihe“ veranstaltet Dienstag sein zweites Konzert im Schubert-Saal (Konzerthaus). Auf dem Programm stehen Werke von Berio, Maderna und Nono — also Produktionen der Avantgarde.



16. Mai 1959

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION ÖSTERREICH
Sekretariat: Wien III., Obere Bahngasse 6/I/21 - Telephon: 72 59 084

Dienstag, den 19. Mai 1959 19 Uhr

Vortragssaal der Akademie für Musik und darstellende Kunst

GEDÄCHTNISFEIER ANLÄSSLICH DES 20. TODESTAGES VON
FRANZ SCHRECKER

Einführende Worte: Prof. Friedrich Wildgans

Program m

| | |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Karol R a t h a u s | 1. Sonate Op 14 für Violine und Klavier Andantino Andante Rondo Allegro ma non troppo |
| Wilhelm G r o s z | Zwei Lieder aus Op 18 |
| Wilhelm G r o s z | Jazzband für Violine und Klavier (1923) |
| Franz S c h r e c k e r | Sechs Lieder |
| P a u s e | |
| Felix P e t y r e k | Szegoe-Suite für Klavier |
| Ernst K r e n e k | "O Lacrimosa" Op 48, 3 Gesänge nach Texten von Rainer Maria Rilke |

Ausführende:

Ilona Steingruber, Sopran
Friedrich Cerha, Violine
Helene Petyrek-Lang, Klavier
Else Stock-Hug, Klavier
Ivan Eröd, Klavier

Programm S 1.--

Konferenz

der Präsidenten der Akademien für Musik und
Darstellende Kunst
und der Direktoren der Konservatorien der Länder
und der Konservatorien der Städte

Forum Stadtpark

Der Landesmusikdirektor
von Steiermark

23. OKTOBER, 20.30 UHR

- Ivan Eröd 4 kleine Klavierstücke
Kurt Schwertsik Trio für Horn, Violine und Klavier
Istvan Zelenka Mouvements
Istvan Zelenka Trio für Horn, Violine und Klavier in drei Sätzen
Karl Schiske 3 Stücke für Gloria, op. 32 (1951)
für Violine solo
Allegro energico — Andante — Presto
Karl Schiske Sonate für Violine und Klavier, op. 18 (1943—48)
Kraftvoll — langsam — bewegt
- Ausführende: Friedrich C e r h a, Violine
K u r t S c h w e r t s i k, Horn
I v a n E r ö d, Klavier

Der Abend findet zum Anlaß der zehnjährigen Lehrtätigkeit von
PROF. DR. KARL SCHISKE
an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien statt

NÄCHSTE VERANSTALTUNGEN DER MUSIKALISCHEN JUGEND

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sonntag, 22. November, 11 Uhr Mozartsaal (Konzerthaus) Zykl. XI / 1. Abonnementkonzert Leitung: Günther Th e u r i n g Werke von Johann Sebastian Bach | Montag, 7. Dezember, 19.30 Uhr Mozart-Saal (Konzerthaus) Zykl. XIII / 4. Abonnementkonz. Wiener Konzerthausquartett Werke von Haydn, Brahms und Pfitzner |
| Sonntag, 22. November, 19.30 Uhr Brahms-Saal (Musikverein) Zykl. VIII / 1. Abonnementkonz. Dirigent: Zubin M e h t a Sprecherin: Violette Vernaud Werke von Schönberg („Pierrot lunaire“, Kammer-symphonie op. 9) | Samstag, 12. Dezember, 19.30 Uhr Großer Musikvereinsaal Zykl. III / 3. Abonnementkonzert Dirigent: Militades C a r i d i s Sprecherin: Johanna M a t z Werke von Berger („Drei Schubertenster“), Prokofeff („Peter und der Wolf“) und Dvorak („Aus der Neuen Welt“) |
| Dienstag, 24. November, 19.30 Uhr Donnerstag, 26. Novemb., 19.30 Uhr Großer Musikvereinsaal Zyklus I / 2. Abonnementkonzert (A und B) Dirigent: Günther Th e u r i n g Werke von Scarlati, Brahms (Althapsodie) und Haydn (Te deum) | Sonntag, 13. Dezember, 19.30 Uhr Großer Musikvereinsaal Zykl. VIII / 2. Abonnementkonz. Dirigent: Günther Th e u r i n g Werke von Vivaldi (Gloria) und Honegger (Weihnachtskantate) |
| Mittwoch, 25. November, 19.30 Uhr Großer Konzerthausaal Zykl. V / 2. Abonnementkonzert Dirigent: Ferenc F r i c s a y Werke von Kodaly (Tänze aus Galanta), Bartok (Diver-timento) u. Beethoven („Eroica“) | Montag, 14. Dezember, 19.30 Uhr Brahmsaal (Musikverein) Zykl. X / 2. Abonnementkonz. Musikvereinsquartett Werke von Beethoven |
| Donnerstag, 3. Dezemb., 19.30 Uhr Großer Konzerthausaal Zykl. II A / 6. Abonnementkonz. (Vorverlegt vom 27. April 1960) Dirigent: Ferenc F r i c s a y Werke von Kodaly (Psalmus Hungaricus) und Einem („Stundenlied“ nach Brecht) | Nächstes Konzert der „reihe“ Dienstag, 19. Jänner, 19.30 Uhr Mozartsaal (Konzerthaus) Brown Pentathis Boulez 2. Klaviersonate Schönberg Herzgewächse Varese Oktandre |

C A G E
SCHWERTSIK
FELDMAN
BUSSOTTI
BROWN
CARDEW
WOLFF

die reihe III

MUSIKALISCHE JUGEND ÖSTERREICHS

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

DONNERSTAG, DEN 19. NOVEMBER 1959, 19.30 UHR

M O Z A R T S A A L

DIE REIHE III

JOHN CAGE

KLAVIERKONZERT

1. VERSION

KURT SCHWERTSIK

KLAVIERSTÜCK

MORTON FELDMAN

EXTENSIONS I

SYLVANO BUSSOTTI

KLAVIERSTÜCKE 3 UND 5 (FOR DAVID TUDOR)

EARLE BROWN

CELLOMUSIC

CORNELIUS CARDEW

TWO BOOKS OF STUDY FOR PIANISTS

CHRISTIAN WOLFF

MUSIC FOR MERCY CUNNINGHAM

JOHN CAGE

KLAVIERKONZERT

2. VERSION

ENSEMBLE „DIE REIHE“

SOLISTEN: DAVID TUDOR (KLAVIER)

CORNELIUS CARDEW (KLAVIER)

FRITZ HILLER (CELLO)

FRIEDRICH CERHA (VIOLINE)

EDITH URBANČZYK (SINGSTIMME)

KLAVIERE: BOSENDORFER

PREIS DES PROGRAMMES 2.50 SCHILLING

ZUM HEUTIGEN KONZERT

Das dritte Konzert der „reihe“ stellt Musik zur Diskussion, die ungewohnt sein wird: Musik, die aus Zitatsmanipulationen gebildet wird, und Graphiken, die durch Interpretieren zum Erklingen gebracht werden. Diese Musik hat mit den Werken, die aus 12-Ton- oder aus anderen Reihen gebildet sind, so gut wie gar nichts zu tun. Doch soll im Rahmen der Konzertsreihe der „reihe“ auch von den anderen Strömungen der Gegenwartsmusik Kunde gebracht werden.

Es soll bei dem heutigen Konzert beachtet werden, daß im akustisch wahrnehmbaren Frequenzbereich Töne und Geräusche ein gleichwertiges Arbeitsmittel darstellen und daß diese beiden Elemente gelegentlich auch durch das Element der Stille ergänzt werden können. Den Musikern ist heute ein breites Feld zur freien Entfaltung eingeräumt, viele Aktionen werden von Phantasie und Laune des einzelnen Interpreten abhängen. Es wird gespielt und im Spiel wird Unerwartetes begegnen. Es soll auch beachtet werden, daß, um den Gesamteindruck zu wahren, Zustimmung oder Ablehnung seitens der Zuhörer erst nach dem jeweiligen Werk zum Ausdruck kommen soll.

John Cage: geboren 1912 in Los Angeles, war Schüler von Henry Cowell und Arnold Schönberg. Sein Interesse war schon sehr früh auf das Klangphänomen an sich gerichtet. Cage will Schallergebnisse in Existenz bringen und als solche erlebbar machen. Das Interesse konzentriert sich daher auf den Klang und die Art seiner Hervorbringung, die Aktion. Zu seinem „Concert for Piano and Orchestra“ (1958) schreibt er:

„Das Konzert für Klavier und Orchester ist ein Werk ohne Partitur. Der Dirigent hat wie die Spieler seinen eigenen Part. Er stellt einen Zeitmesser mit variabler Geschwindigkeit dar. Jede Ausführung kann von einer vorhergegangenen verschieden sein, da jeder Musiker unabhängig für das ihm zur Verfügung gestellte Material sein eigenes Zeitprogramm macht. Die harmonische Fusion von Klängen ist keine objektive und zur Unterstützung der Klarheit im Hören und Sehen werden die Spieler so weit als möglich im Raum voneinander getrennt. Der Part des Pianisten ist ein „Buch“, das 84 verschiedene Arten von Komposition enthält, einige davon sind Variationen derselben Spezies, andere sind davon verschieden. Der Pianist ist frei, er kann nach seiner Wahl daraus spielen, ganzes oder teilweises, aufeinanderfolgend oder in Ubereinanderstellung. Die Orchesterbegleitung kann von irgendeiner Anzahl von Spielern irgendetweller Instrumente ausgeführt werden und eine Ausführung kann jede beliebige Länge haben.“

Heute abend kommen zwei Versionen zur Ausführung. Die erste wird in einer Gesamtdauer von fünf Minuten mit folgender Besetzung durchgeführt: Klavier, Singstimme, Flöte, Klarinette, Bariton-Saxophon, Trompete, Posaune, Bassuba, zwei Geigen, Bratsche, Cello, Kontrabaß. Die zweite dauert fünfzehn Minuten, und weist die gleiche Besetzung auf wie Version I, außer Singstimme und Bariton-Saxophon.

Konzerte sind üblicherweise Darbietungen von Kunstwerken. Wer Cages letzten Arbeiten mit aus diesen Erfahrungen resultierenden Erwartungen im Konzertsaal begegnet, steht ihnen mit falschen Voraussetzungen gegenüber. Er ist irritiert, auf ungewohntes Klanggeschehen nicht in gewohnter Weise reagieren zu können, und beantwortet diese Irritation je nach Disposition mit Überraschung, Schock, Lachen, Aggression. Natürlich wäre es denkbar, die Begegnung in diesem Augenblick der Kontaktnahme zu beenden. Erfahrungsgemäß aber wird gerade im kultivierten Europäer, der am schärfsten reagiert und seine Reaktionen zu beurteilen gewohnt ist, eine eingehendere Auseinandersetzung irgendetweller Art evoziert.

Cage ist ein Phänomen, das viele Aspekte zuläßt. Er tut, was man nicht erwartet. Die Ungewöhnlichkeit der Klänge und die Art ihrer Hervorbringung zieht bei der ersten Begegnung die größte Aufmerksamkeit auf sich.

Diese Wirkung beinhaltet für Cage Wesentliches, erschwert aber durch ihre Intensität die Orientierung.

Cage stellt eine eigene Art der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt und zu sich selbst dar. Die Beobachtung gerade dieses Bezugsverhältnisses gibt über ihn die entscheidenden Aufschlüsse. Aus seinem Verhalten ist erkennbar, daß er die Aufnahme von Reizen, seine besondere Disposition zur Aufnahme von Reizen und alle damit verbundenen unwillkürlichen psychischen Funktionen beachtet. Er lenkt auch sein Aktionsbedürfnis in Richtung auf seine besondere Disposition zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Er arbeitet mit Klängen. Soweit ist sein Verhalten dem eines Komponisten gleich. Während aber der Komponist seine Fähigkeit zu weiterer Umwandlung seiner Erfahrung — der Herstellung von Beziehungen — benützt, widersetzt sich Cage diesem Vorgang. Der Komponist lenkt seinen Intellekt und seinen Willen auf die Schaffung bestimmter Aspekte. Cage lenkt seinen Willen und Intellekt darauf, die Schaffung bestimmter Aspekte zu vermeiden.

Was bedeutet das Verhalten John Cages für seine Beziehung zu sich selbst, zu seiner Mitwelt und zu seiner Umwelt?

Er entzieht sich der Spannung, die jede auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Aktion in starkem Maße beinhaltet. Er konzentriert seine psychischen Kräfte auf die Aktion an sich und lenkt sie vom Aufsuchen irgend welcher Ziele ab. Er verhindert sich durch die Art seiner Aktion am Herstellen von Beziehungen. Sein unmittelbarer Kontakt zur Umwelt und der Grad der unwillkürlichen Umsetzung objektiver Wirklichkeit in psychische Ereignisse ist relativ konstant und sein Spannungspotential daher hochgradig stabil. Cage verhält sich gegenüber bestimmten Dispositionen aktiv und bleibt dadurch seiner Mitwelt gegenüber relativ inaktiv.

Wer nun zum Ergebnis der Arbeit John Cages in Beziehung tritt, wird in seinen psychischen Funktionen nur in geringem Grad auf bestimmte Bahnen festgelegt. Die Arbeiten sind nicht festgelegte Konzepte, die nachvollzogen werden können oder wollen. Der Interpret findet Ausgangspunkte für das Hervorbringen von Klangphänomenen vor. Cages Partituren geben Hinweise auf mögliche Aktionen. Die Zeit, innerhalb der sie auszuführen sind, ist durch die Situation bestimmt. Der Interpret wählt aus gegebenen Möglichkeiten Einzelergebnisse, die er in der Zeit verteilt. Eine adäquate Beantwortung der Vorlage wird erreicht, wenn eine spontane Identifizierung mit dem Einzelergebnis auftritt (der Dirigent im Klavierkonzert wirkt durch seine Zeittransformation in Richtung auf die Spontanisierung der Handlung). So entstehen Prozesse in der Zeit, die ihrerseits Einzelergebnisse sind. Der Interpret soll für jede Ausführung eine andere Ausführungsmöglichkeit wählen. Er kann große Aktivität entwickeln, sein Intellekt und sein Wille werden aber durch die Art der Vorlage abgelenkt, bewußt Beziehungen zu schaffen. (Dies geschieht allerdings nicht vollständig.) Hauptächlich wird sein Interesse auf die Aktion der Klangerzeugung gelenkt. Der Hörer bekommt Schallergebnisse übermittelte, die keine Funktion innerhalb eines Konzeptes haben und daher möglichst unmittelbar erlebt werden. Assoziation kann auftreten, das Interesse wird aber durch die Sparsamkeit der Klänge im Raum oder durch ihre besondere Eigenart auf den Klang an sich gelenkt, wodurch das Hören zu einer Art von spontaner Aktion wird.

Wer also zu Cage in Beziehung tritt, wird nicht gezwungen, aber angeregt, Cages grundsätzliche Einstellung gegenüber sich selbst und der Umwelt mitzuvollziehen.

Das Bedürfnis nach Offenheit gegenüber der Fülle des Wahrnehmbaren, Erlebaren, die Widerstreben gegen simplifizierende Ordnungen, die die Welt auf das Individuum bezogen erscheinen machen, zeigt sich auf vielen Gebieten, auch auf dem Gebiet musikalischer Komposition. Junge Komponisten beziehen sich auf objektive Gegebenheiten und versuchen — wie ihre Programmnutzen zeigen — der Aktualität des Seins gerecht zu werden, sich zu ihr in lebendige Beziehung zu setzen.

Reaktion auf die Nachteile intellektuellen Übergewichts durch besondere Beachtung der Aktualität des Augenblicks und besonderer Betonung der

spontanen Aktion ist eine noch viel allgemeinere zu beobachtende Erscheinung. Sie umfaßt Manifeste gegen die Überforderung von Schulkindern ebenso wie Jazzexzesse von Jugendlichen, wie das amerikanische „do it yourself“ und die Tätigkeit der Tachisten.

Gertraud Cerha

Kurt Schwertsik: geboren 1935 in Wien. Das zur Aufführung gelangende Klavierstück wurde während der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik komponiert und in diesem Rahmen durch David Tudor uraufgeführt.

Morton Feldmann: geboren 1926 in New York City, war Schüler von Stefan Wolpe. Er gehört zur Gruppe um John Cage, von der Henry Cowell in einem Vortrag feststellte, sie empfände, statt Töne aneinander zu binden und so eine Kontinuität herzustellen, die Notwendigkeit, sie vom Klebstoff zu befreien. Die „Phänomene“ sollen möglichst isoliert erlebbar sein. Dieser Intention entspricht schon das 1951 entstandene, in allen Belangen fixierte Stück „Extensions No. 1“, das heute zur Aufführung gelangt.

Sylvano Bussotti: 1931 in Florenz geboren, studierte bei Luigi Dallapiccola, später auch bei Max Deutsch in Paris. Er schrieb bisher mehrere Liedzyklen, „Brevi“ für Ondes martenot und „Due Voci“ für Sopran, Ondes martenot und Orchester.

Die „Pieces de chair II“, zum größten Teil 1959 entstanden, sind ein vierzehnteiliger Zyklus von insgesamt zweiundzwanzig Stücken verschiedener vokaler und instrumentaler Gestalt. Die Besetzung ist fallweise variabel (es können also, einer alten Musizierpraxis entsprechend, einzelne Stimmen weggelassen), doch dominiert das Klavier insofern, als es nur bei wenigen Stücken ausfällt (oder ausfallen kann). Schon seltener ist im ganzen Zyklus die Baritonstimme vertreten. Nur für ein Stück schreibt Bussotti eine Frauenstimme vor.

Aus diesem Zyklus sind die „Five piano pieces for David Tudor“ gewählt, von denen der Pianist in unserem Konzert zwei, nämlich No. 3 und 5, vortragen wird. Der Komponist hat den fünf Stücken folgendes Vorwort vortragen lassen:

„Das Element ‚for David Tudor‘ im Titel ist keine Widmung, sondern gleichzeitig eine Instrumentenangabe. Die musikalischen Anzeichnungen reichen von der bekannten Notenschrift bis zur unbekannteren: Zeichnung. In einem Fall (piano piece 4) ist eine vor zehn Jahren ausgeführte, selbständige Zeichnung pianistisch adaptiert worden. Vielfach bleibt das Schallergebnis, das solche Zeichnungen auslösen mögen, in den Händen des Pianisten.“

Das Stück No. 3 ist eine Graphik, welche die pianistische Realisation intendiert. Verschiedene zeichnerische Akzente unterbrechen viele waagrechte Linien (es sind jedenfalls mehr, als das Klavier Saiten hat), die für Bussotti zunächst ohne transformative Bedeutung waren. Erst Tudor baute seine Interpretation dieses Stückes auf eben jene Linien auf, indem er sie auf nicht näher bestimmte Klaviersaiten bezog. Veränderungen der Linien beeinflussen daher das klangliche Resultat. Es darf nicht wundern, wenn sich der Pianist unter solchen Voraussetzungen mehr mit den Saiten direkt denn mit den Tasten beschäftigt.

Das Stück No. 5 ist in gebärdlicher Notation aufgezeichnet, die lediglich durch einige „Clusterblöcke“ (Ton-Trauben enger Intervallabstände) und Streunungselemente erweitert wird. Es zeigt eine sehr dicke Organisation.

L- -1

Earle Brown: geboren 1926 in Fitchburg, Massachusetts, unterrichtet in Boston. Brown benutzt eine besondere Art der Notation, die er Zeitnotation nennt. Dem Spieler soll dadurch ein direkterer Bezug zum tatsächlichen Klanggeschehen auf Grund der Partitur ermöglicht werden, als ihn tradi-

tionelle Notation geben könnte. Der Interpret reagiert spontan auf der Basis seiner Wahrnehmung. Er entwickelt einen den Gegebenheiten entsprechenden Zeitsinn, eine natürliche Beziehung zu den Zeitbezügen. Da Spontanität der Aktion angestrebt wird, sind die kleinen, bei jeder Interpretation entstehenden Variabilitäten im Ergebnis nicht nur akzeptierbar, sondern erwünscht. Sie wahren den Eindruck einer leichten Flexibilität.

Christian Wolff: geboren 1934 in Nizza, Frankreich. Er lebt in New York seit 1941. „Music for Merce Cunningham“ wurde für einen Tanz geschrieben, der durch Merce Cunningham choreographiert wurde. Der Tanz ist, wie die Musik, flexibel bezüglich der Dauer und des Arrangements. Zu diesem Stück schreibt Wolff:

„Das Stück kann jede Länge bis zu 25 Minuten haben.

Es gibt zwei generelle Vorgänge in diesem Stück. Der erste benutzt bestimmte Zeitdauern in bestimmter Folge, bestimmte Superpositionen und bestimmte Gesamtdauern für die einzelnen Sektionen. Wenigstens allgemein gesehen ist auch die Koordination der Instrumente fixiert: es gibt eine Partitur. Der zweite Vorgang hat fixierte Zeitdauern innerhalb kurzer Abschnitte, ist aber in anderen diesbezüglich flexibel. Die Superposition dieser kleineren Abschnitte (das ist die Koordination und Kombination der spielenden Instrumente) ist nicht fixiert und nicht vorhersagbar. Die gesamte Zeitdauer, während der die Stimmen zu spielen sind, kann durch vorhergehende Vereinbarung unter den Spielern oder durch die Erfordernisse des Programms in jeder Weise variiert werden. Was die Kontinuität und die Superposition der Stimmen beherrscht, sind Stichworte, die jeder Ausführer zu einer bestimmten Zeit hört. Zum Beispiel kann ein lauter, tiefer Pizzicato-Ton in der Violine das Stichwort für einen bestimmten Abschnitt des Klavierparts sein, während ein hoher Mezzoforte-Klang im Klavier eine Anforderung für die Trompete sein kann, einen bestimmten Abschnitt aus ihrem Part zu spielen. Welters haben in beiden Vorgängen die einzelnen Spieler verschiedene große Grade der Freiheit bezüglich der Tonhöhe, der Position der Töne, der Dynamik und der Artikulation.

Für den ersten Teil dieser Version gibt es eine Partitur für Violine, Trompete, Posune und Kontrabaß. Er dauert 7½ Minuten. Klavier und Viola spielen während dieser Zeit Stimmen, die nicht in der Partitur enthalten, aber abhängig sind von bestimmten Klängen, die bei der Ausführung der Partitur auftreten können. Der zweite Teil ist eine vollständige Partitur von 5½ Minuten Länge. Im dritten Teil gibt es keine Partitur. Es gibt nur Stimmen, die während einer beliebigen Zeit gespielt werden.“

Cornelius Cardew: geboren 1936 in London, studierte dort Klavier und Komposition. Seit 1959 lebt er in Köln. Er schrieb Kammermusik, zwei Klaversonaten und ein Orchesterkonzert. „Two books of study for pianists“ gehören zu einem 1959 entstandenen Zyklus von fünf Büchern. Zwei Bücher mit musikalischem Material enthalten strukturierte Gruppen, deren Anfang und Ende zeitlich fixiert ist. Diese Zeitangaben, die eine Gliederung der Form im Großen angeben, können mit einem Koeffizienten multipliziert werden, wodurch sich eine größere (oder geringere) Gesamtzeit ergibt, ohne daß die formalen Proportionen verändert werden. Was innerhalb der Gruppen steht, kann vom Ausführenden in irgendeiner Weise innerhalb der angegebenen Zeitdauer disponiert werden. Eine Ausnahme bilden hier die zeitweise vorkommenden periodischen Gebilde, die nicht zerstört werden dürfen. Es sind auch Angaben vorhanden, die eine flexible Interpretation des Materials in den Gruppen z. B. bezüglich der Dynamik ermöglichen. Cardew schreibt zu dem Werk: „Die Spontanität der Ausführung hängt ab von der Erinnerung an die Entscheidungen, die beim Einstudieren der Stücke getroffen wurden. Die Aktualität der Ausführung mag jedoch neue, andere

Entscheidungen herbeiführen. In diesem Moment würde die Spontanität echt.“

David Tudor: geboren 1926 in Philadelphia. Studierte Orgel und Theorie, Klavier (Irma Wolpe) und Komposition (Stephan Wolpe). Er war früher als Organist und Lehrer tätig. Jetzt ist er ausschließlich Interpret und unterrichtet nur noch bei internationalen Kursen, hauptsächlich Neue Musik. Seit 1948 beschäftigt er sich vorwiegend mit der Interpretation zeitgenössischer Werke, deren viele, zum Teil ihm gewidmet, er uraufgeführt hat. Er spielte in der „League of Composers“ (New York), der IGMM (New York, Wien), „Composers Forum“ (New York), auf den Donaueschinger Musiktagen, in „Musik der Zeit“ (Köln), „Neues Werk“ (Hamburg), bei den „Concerts du Domaine musicale“ (Paris), den „Incontri musicali“ (Mailand, Venedig), auf der „Journée Internationale de musique expérimentale“ (Grande Exposition Universelle, Bruxelles) ect. Er kann als bester Interpret neuer Klaviermusik gelten. Besonders die Differenziertheit seines Ansatzes und seine phänomenale Reaktionsfähigkeit finden allgemeine Bewunderung.

GRAPHISCHE MUSIK

Man fürchte keinen wissenschaftlichen Exkurs über dieses bereits verbrettelte Schlagwort, welches übrigens besser „musikalische Graphik“ hieße. Es gilt lediglich, die Anwendung dieses Begriffs auf das richtige Gebiet einzuschränken.

Graphische Darstellungen entstanden, da man dem Ablauf der Zeit in der Notenschrift möglichst adäquat folgen wollte und bestrebt war, die Aktionen des Interpreten durch sinnvoll gezeichnete Symbole zu verdeutlichen. Sie gelten nur von Fall zu Fall, da es noch keine verbindlichen Konventionen für diese Zeichen und Symbole gibt. Immerhin müssen die Spielregeln den Beteiligten bekannt sein. Darum legen sie die Autoren schriftlich fest. Beherrscht man sie, steht alles gleich viel vertrauter aus.

Im Allgemeinen heißt es, John Cage sei Vater und Vorbild aller graphischen Darstellungen. Das stimmt höchstens indirekt. Denn Cage gelangte als notwendige Folge bestimmter Zufallsmanipulationen zu Darstellungen, die im Ergebnis einer Graphik glichen. Man nahm inzwischen in Europa das Resultat zum Ausgangspunkt: hier wird à priori die Graphik im Hinblick auf ihre spätere musikalische Bestimmung gestaltet. Man plant und bezweckt etwas, auch wenn diese Vorgänge das musikalische Ereignis kaum beeinflussen. Und man ist gespannt und neugierig, wie die Interpretation ausfallen wird. Der Musiker kann sich die Graphik in eine ihm geläufige Notation umsetzen und spielt dann eine ganz bestimmte Version. Sie kann selbstverständlich jedesmal anders und neu sein.

Der Autor einer Graphik regt die Inspiration des Ausführenden an, der somit die Rolle des Interpreten im eigentlichen Sinn einnimmt und „mitkomponiert“.

Es sollte jedoch nur dann von musikalischer Graphik die Rede sein, wenn eine geplante oder spontane Zeichnung vorliegt, die akustischer Vorgänge wegen entstanden (also etwa beim dritten Stück von Bussotti).

Schlieflich möge das Publikum genau zu überlegen versuchen, wenn nun Beifall oder Ablehnung gebührt: dem Autor der Graphik, der Qualität der Graphik, der Interpretation der Graphik, dem Musiker als Komponisten, dem Musiker als Virtuosen? Und ob eine Trennung der Faktoren notwendig oder richtig ist.

L- -1

„Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unehörten Klängen leben. Viele, die die innere Gut nicht haben, werden frieren und nichts fühlen als eine Kühle und in die Ruinen der Erinnerung flüchten.“
Franc Marc, 1915

Tumulte im Mozart-Saal des Konzerthauses

Musiker saßen im Publikum, Reindl, Wecker und Türen spielten mit — Ein Konzert der „reihe“ führte zu Demonstrationen — Klavierkonzert von Cage: mehr Sensation als Musik

Im Mozart-Saal des Konzerthauses kam es — wie das „Neue Österreich“ bereits berichtete — am Donnerstagabend zu allerlei Tumultszenen, als in dem „Klavierkonzert“ von John Cage die im Publikum verstreut herum-sitzenden Musiker nicht nur Töne produzierten, sondern eine ganze Menge in solchen Räumen noch nie gehörter Geräusche. Man war einigermaßen irritiert und erst recht schockiert, als in langewährenden Pausen nichts als Stille geboten wurde, obwohl ein Dirigent unentwegt weiterruderte.

Auf dem Podium befand sich fast niemand. Man suchte dort vergeblich nach Musikern. Diese saßen teils auf der Galerie, teils im Parquet, weit über den ganzen Saal verstreut; um sie herum das Publikum, das nun nicht mehr wußte, in welche Richtung es seine Ohren richten sollte.

Das war der erste Eindruck, den man beim letzten Konzert des Ensembles „die reihe“ im Mozart-Saal empfing. Der zweite hatte sich mit einer Unzahl von Geräuschen und Tönen aller Art und Unart zu befassen. Hier tutete eine Posaune, dort rasselte ein Wecker,

schälerten. Das Werk soll allerdings nach der Absicht des Komponisten „kein Kunstwerk“ im üblichen Sinne sein. Immerhin provozierte die erste, fünfminütige Fassung dieses „Raumkonzertes“ sowohl „die reihe“ als auch Belfall, was nicht überraschte, denn es geschah immerzu etwas. In der zweiten, viel längeren Version (die am Ende des Programms folgt) geschah aber sehr wenig. Übrigens auch in den anderen Stücken der Cage-Schule, Arbeiten, in denen endlos lange Pausen dominierten. Und das vertragen die Hörer nicht. Diese lang anhaltende Stille erzeugte unerträgliche Spannungen, und das Publikum machte sich Luft. Daher kam es bei den Stücken Feldmanns, Browns, Cardews und Wolffs zu den meisten

Lärm Szenen, wiewohl sie durchaus herkömmlich auf dem Podium vorgeführt wurden. Die „reihe“, ein an sich verdienstvolles und tüchtiges musikalisches Unternehmen, hat ihren Namen von einer Musik abgeleitet, die als „seriell“ das Maximum formaler Ordnung reklamiert. Diesmal führte sie das extreme Gegenteil vor, noch dazu in massierter Menge, und das wurde zum Spektakel, zur Sensation für ein paar Leute, deren Typ man schon recht gut kennt und die überall dort anzutreffen sind, wo etwas „Extravaganter“ los ist. Im allgemeinen herrsche jedoch gute Laune, die Wiener jagten die Sache als Heiß auf. Aber mit der Heiß allein ist diese Angelegenheit nicht abgetan. Musik dieser Art ist vielleicht dem

Das elegante Damenkleid, auch Kleid mit Jacke

in reichster Auswahl und äußerst preisgünstig bei

TEXHAGES

Wien, VII., Neubaug. 26—30
Linz, Hauptbahnhof



von oben sank Violinengefidel herab hinten brumnte ein Kontrabaß, rechts knallte eine Tür, links polterte eine Tischkelle zu Boden und vorn sprach oder heulte mit an sich netter Stimme eine Sängerin in verschiedenen Registern herum.

Zwischendurch entlockte David Tudor dem Klavier allerlei Töne, und gelegentlich passierte auch gar nichts. Einsam und verlassen — wie ein Apostel einer fremden Religion — stand ein junger Mann an der Podiumrampe und betätigte sich als — Dirigent.



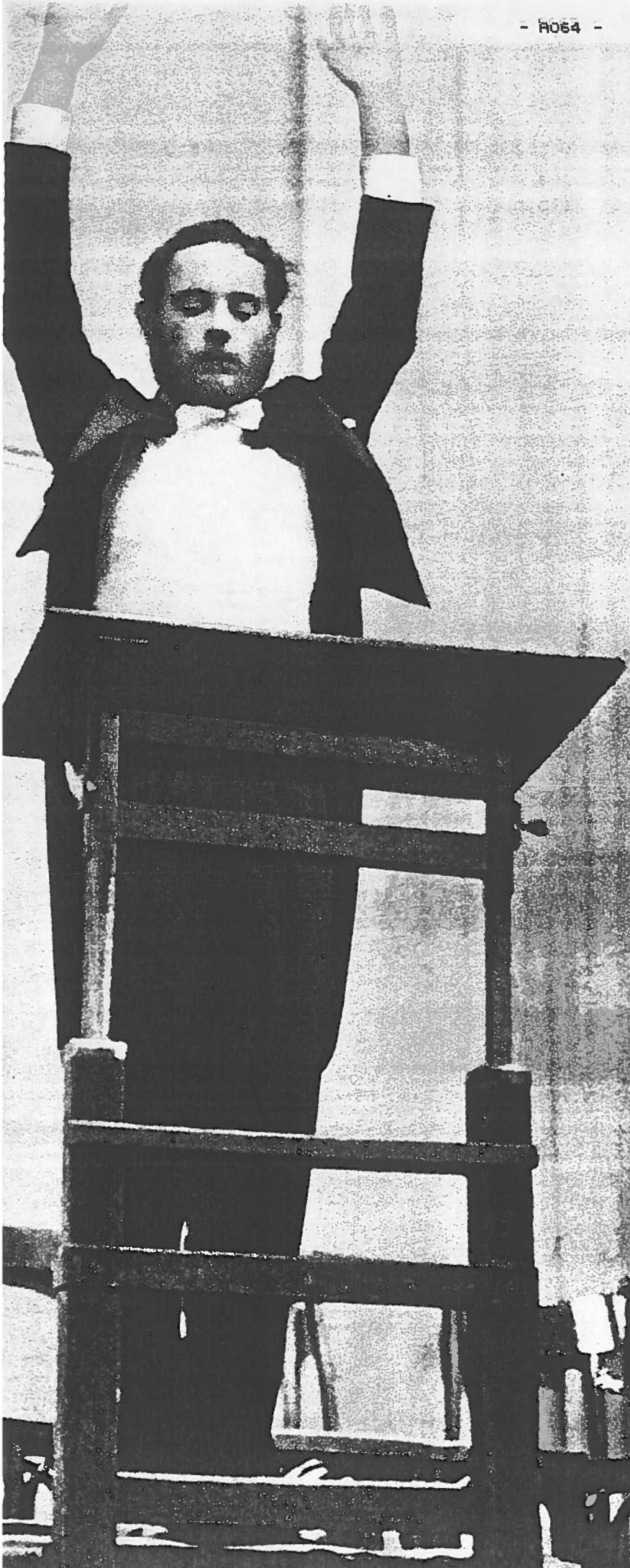
DER DIRIGENT AUF DEM LEEREN PODIUM, die Musiker mitten unter die Zuhörer verstreut und gleichzeitig mit traditionellen und ungewohnten Instrumenten ausgerüstet: Musik wird als Jux empfunden

EINER DER ERSTE... IST IMMER

Schlöfbergol

N.-Ö. WINZERVERBAND

Tachismus in der Malerei vergleichbar, zu dem sie viele Parallelen aufweist. Es ist freilich kaum möglich, dabei zwischen Spielerei, Scharlatanerie und Notwendigkeit einer Zeitercheinung zu unterscheiden. Den Komponisten, die hier zu Wort kamen, ging es, nach ihrer Programmsetzung, mehr um die „Spontanität einer Aktion“ als um musikalische Formgesetze. Das Publikum im Mozart-Saal scheint jedenfalls von dieser „Nichtform“ der vorwiegend amerikanischen Komponisten wenig angezogen gewesen zu sein.



Töpfe sind zum Kochen da. Das hatte das Publikum saal wenigstens bisher angenommen. Der supermoder Tudor aber adelte einen Kochtopf zum „Musikinstr Tückisch hielt der Cellist des Ensembles „Die Reihe“ ein behälter zum Einsatz bereit, und als er mit einem Sol erklang statt sanften Bogenstrichs ein ohrenbetäu

FORTSETZUNG VON SEITE 9

Entrüstungsorkan in der Musik:



◀ **Hände hoch! Der Sturm bricht los.** Der Herr im ...

TEXHAGES

Wien, VII., Neubaug. 28-30
Linz, Hauptbahnhof

Einkauf-Vertrauenssache!

von oben sank Violinengefiedel herab, hinten brummte ein Kontrabaß, rechts knallte eine Tür, links polterte eine Tschinelle zu Boden und vorn sprach oder heulte mit an sich netter Stimme eine Sängerin in verschiedenen Registern herum.

Zwischendurch entlockte David Tudor dem Klavier allerlei Töne, und gelegentlich passierte auch gar nichts. Einsam und verlassen — wie ein Apostel einer fremden Religion — stand ein junger Mann an der Podiumrampe und betätigte sich als — Dirigent.

Doch er dirigierte nicht! Mit kreisenden Armbewegungen gab er gleich einem Sekundenzeiger die Zeit an, eine Zeit, die allerdings verschieden rasch ablaufen kann. Denn die Zeit war das einzige, wonach sich die Musiker zu richten hatten. Zwar spielten oder sangen sie aus Noten, in denen Töne, Geräusche und Pausen zeitlich annähernd fixiert sind, doch bleibt die Art der Realisierung weitgehend der Aktion (und Phantasie) des einzelnen Musikers überlassen. Wenn also ein Musiker auf seinem Notenblatt, das eine jeweils verschiedene Zeiteinheit darstellt, irgendwo zwischen den Linien einen Punkt oder ein Zeichen findet, sollte ihn dies nach dem Willen des Komponisten mehr oder weniger spontan zur Erzeugung eines Geräusches anregen, wobei es gleichgültig blieb, ob er nun in einem Reindl mit einem Löffel herumrührte oder in einem Mörser eine Glühbirne zerquetschte. Natürlich kann man auch an einem Instrument Knallerbsen zur Detonation bringen, was tatsächlich geschah.

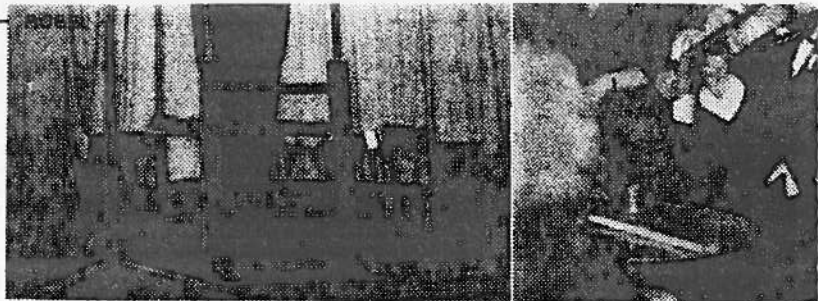
Pausen provozieren die Hörer

Hiebei spielte allerdings schon das Publikum mit, das sich im Verlauf der Darbietungen Schlachten der Zustimmung und Ablehnung lieferte. Lacher standen gegen Pfeifer, Entrüstete gegen solche, die vorsorglich Scherzartikel mitgebracht hatten. All das vollzog sich in einer überhitzten Atmosphäre der Sensation.

Man erwartete offenbar zu viel von dem „Klavierkonzert“ von John Cage, von welchem wir eben einen kleinen Ausschnitt



MAN BEACHTE DAS HEFERL, das auf dem Sessel neben dem Cellisten steht. Im Konzert der „reihe“ ist es zum Musikinstrument avanciert



DER DIRIGENT AUF DEM LEEREN PODIUM, die Musiker mitten hörer verstreut und gleichzeitig mit traditionellen und ungewohnter ausgerüstet: Musik wird als Jux empfunden

- 1065 -

Wohlklinge und Mirklänge

Musikbrief aus Wien
von Dr. Norbert Tschulke]

Die Zahl der Konzertveranstaltungen im jüngsten Wiener Berichtsmonat war so hoch wie immer, doch zeigte sich diesmal ein sehr auffallender Mangel an wirklich bedeutenden Höhepunkten. Das Angebot reichte von an sich verdienstlichen Veranlassungen, wie einem Konzert der „Freien Typographia“ bis zu diversen Abenden ausländischer Solisten, die darauf Wert legen, sich möglichst gute Wiener Kritiken zu erspielen.

Auf dem Gebiete der repräsentativen Konzerte regte das 3. Konzert der „Großen Symphonie“ zur Diskussion an, und zwar wegen des in den Mittelpunkt der Programmfolge gestellten Klavierkonzerts op. 42 von Arnold Schönberg, das von einem Teil des Publikums mit deutlicher und sogar auch lauter Ablehnung quittiert wurde. Darin zeigte sich die Unsicherheit im Publikumsurteil, wenn es sich um neue Musik handelt. Denn dieses Opus Schönbergs, obwohl nicht immer angenehm fürs Ohr, ist ein spürbar ernstes, gehaltvolles Werk, keineswegs eine jener Scharlatanereien diverser Musikkonstruktoren, die oft unbehindert von Pifflern ihr Unwesen treiben dürfen. Dieses Klavierkonzert, das ich zum Besten in Schönbergs Scharfener zähle, beginnt hochmusikalisch expressiv. Die vier pausenlos aufeinanderfolgenden Sätze zeigen immer mehr eine unbestreitbare Dynamik, die Entwicklung hat eine unbestreitbare Dynamik, das Ganze wirkt inspiriert, trotz der raffiniert instrumentierten Häßlichkeitsepisoden, die immer wieder auftauchen und — vorläufig noch — ein wenig befremden. Walter Klien spielte den Solopart, der nicht nur an einer Stelle den differenzierten Klangsinns Schönbergs dokumentiert und damit die

soeben erwähnten Episoden entschärft und quasi als organisch rechtfertigt, virtuos und alle musikalischen Werte herausholend. Das Orchester der Wiener Symphoniker unter Wolfgang Sawallisch bewies seine Zuständigkeit für moderne Musik, während das an den Anfang des Abends gestellte Concerto grosso Händels zu unruhig und zu dick akzentuiert war. Beethovens „Eroica“, in einer glücklichen Mischung von Distanz und Intensität formvollendet dargeboten, bildete den reich bedankten Abschluß.

Schönbergs diskussionswürdiger Moderne stand in einer Veranstaltung des Ensembles „Die Reihe“ eine Produktion verrückter Madtwerke gegenüber. Man hörte traurige Variationen über einen schlechten Witz. Dieser bestand darin, daß absurde Klangwirkungen als Musik ausgegeben wurden. Im Klavierkonzert von John Cage, in dem es zwar klanglebige Vorschriften gibt, aber sonst jeder seinen Part nach einer grephischen Aufzeichnung spielt, wie er will, hörte man das Klavier selten. Einige Instrumentalisten saßen im Zuschauererraum, und da konnte man mit Andacht jenes Häßliche bewundern, dessen Deckel herunterzuwerfen zu den unter anderem vorgeschriebenen Effekten gehört. Der Dirigent macht dazu Handfreibewegungen im Zeitluptentempo. Da erklingt ein Gmürzer, dort ein kurzes Zirpen und dann wieder ein Klingeln — und das wird meist auf normalen Instrumenten hergebracht. Der Konzertbesucher nahm's am besten nicht ernst! In einem anderen Stück richteten sich die Interpreten nach der vor ihnen liegenden Stoppuhr, und bei der Wiedergabe von Sylvano Bussottis Klavierstücken spielte der Pianist vor-

wiegend nicht unter Benutzung der Tasten, sondern er griff meist ins Klavier hinein und bearbeitete die Saiten mit den Fingern oder allerlei Gegenständen, und manchmal schlug er auch gegen den aufgeklappten Klavierdeckel. Auch die übri-gen Kompositionen waren Unflut.

Dieziplinierten, sehr klargerehnten Chorgesang konnte man im Konzert des berühmten Thomann-Chores aus Leipzig hören, der unter Leitung von Kurt Thomas auf dem Podium des Großen Konzertsaales erschien, auf dem vierzehn Tage später der Wiener Schubertbund (Leitung Leo Lehner) ein sehr gutes Niveau zeigte, während sich der Wiener Männergesangsverein im Musikvereinsaal mit vollem Erfolg um die Pflege des Volksliedes bemühte.

Riccardo Odnoposoff überzeigte mit seinem Beethoven-Abend weniger als mit der auf Kanlabilität angelegten Wiedergabe des Brahmschen Viohnkonzertes im Wiener Abschiedskonzert der Philharmonie Hungarica, die vor ihrer Abreise nach Westfalen den Wienern zeigte, welche beachtlichen Niveau sich die Exilmusiker in den vergangenen Jahren erarbeitet haben. Mit Liebe und Können war Heinz Wallberg bei der Sache, als er mit dem Wiener Symphonikern, dem Singverein und namhaften Solisten das „Buch mit sieben Siegeln“ Franz Schmidts zur Ausführung brachte, ein Werk, das zumindest im Wiener Konzertrepertoire seinen verdienten Ehrenplatz als eines der bedeutendsten Werke unseres Jahrhunderts einnimmt.

Der Pianist Hans Kann kann etwas. Nämlich technisch. Er spielt exakt, aber zuwenig das, was hinter den Noten steht. Seine Bartók-Interpretationen rief einfaß nicht mit. Kann wird erst den notwendigen Ausgleich zwischen der vorhandenen exzerziermäßigen Sachtlichkeit und dem noch feh-

lenden anteilnehmenden Gefühl erreichen müssen. Was für ein Ereignis war dagegen der Abend des Gitarristen Andrés Sevogla, der aus seinem sonst nur der Volksähnlichkeit dienenden Instrument höchste Virtuosenkunst produzierte. Erstausnahmlieh, was man aus diesem Instrument alles herausholen kann — vom subtilen Klanglichen Reiz bis zum polyphonen Spiel einer Fuge von Bach, dazu, vornehmlich bei Fernando Sor, dem Paganini der Gitarre, allerlei Kunststücke von doppelt- und mehrgriffigen Passagen bis zum Flageolet. Als würdiger Sieger im Pablo-Casals-Wettbewerb (Mexiko) wie sich der Cellist Josef Chytrko aus Alexander Jenner präsentierte ein technisch sauberes Beethoven-Spiel, das aber noch zu wenig in die Tiefe der Aussage vordringt.

Das Musizieren, das Ferenc Fricsay, an der Spitze der Wiener Symphoniker stehend, bot, hatte starke Spannung, war künstlerisch eindringlich und jedem Werke wesensgemäß. Kodaly's Tänze aus Galantha hatten die Urkraft der Nationalmusik und erhielten zugleich, auf höhere Ebene gehoben, großes symphonisches Format. Bartoks Divertimento für Streichorchester ist kein Divertissement. In seiner Mitte steht ein tiefgründiges Adagio. Alles in allem: echter reifer Bartók. Fricsay hat das Werk tief ausgelotet und ihm eine von Spannung und innerer Aussage erfüllte, gekennzeichnete, aber immer dem Großen zugewandte Wiedergabe zuteil werden lassen. Ein bedeutsamer Abschluß des Musikmonats.

Die große Tageszeitung Seite 5

Montag, 7. Dezember 1959 • Nr. 283

Wien

Datum:

5. Dez. 1959

Das Reindl als Musikinstrument:

Johann Käfig ließ den Wecker rasseln

Der Amerikaner John Cage beglückte uns mit seinem „Klavierkonzert“ — Die Musiker saßen unter dem Publikum — Monsieur Mathieu beißt in die Tube — Das verkehrt aufgehängte Bild bekam den ersten Preis

K Vor einigen Tagen stand auf dem Kapellmeisterpodium des Mozart-Saales im Wiener Konzerthaus ein junger Mann: Schweißperlen tropften von seiner Stirne, er keuchte wie ein Himalaja-bergsteiger ohne Sauerstoffgerät und ruderte dabei in sonderbarem Rhythmus mit den Händen. Man hätte glauben können, es mit einem Schlangenhbeschwörer zu tun zu haben. Nein! — Falsch geraten! Der Mann mit dem wirren Blick dirigierte, wenn es auch im Saale ruhig blieb. Seine Musiker saßen irgendwo im Parkett, mitten unter dem Publikum, und bald tutele eine Posaune, dann krachte eine Tür ins Schloß, der Cellist hieb mit einem Kochlöffel auf ein altes Reindl und ein Primgeiger ließ seinen Wecker rasseln. Das ganze war angeblich kein Gschmas, sondern ein „zeitgenössisches Klavierkonzert“, geschrieben von einem gewissen Mr. John Cage aus Amerika.

Das Publikum, das teils im Parkett und teils auf der Galerie saß, wußte nicht, wohn es seine Ohren richten sollte. Auf dem Podium saßen nur wenige Orchestermitglieder und die Musiker, die verstreut zwischen den Zuhörern saßen, erzeugten lediglich noch nie gehörte Geräusche. Dort quetschte eine Oboe, da fiedelte eine Violine, unterbrochen von den schrillen Koloraturen einer Sängerin, hinten brumnte ein Kontrabaß und dann ließ — scheinbar programmgemäß — der Schlagwerker seine messingplitzende Tschinnelle zu Boden fallen.

Am Klavier saß ein gewisser David Tudor und hämmerte — allerdings nur hie und da

ganz anderes. Es fiel weiter nicht auf, denn auf ihn paar falsche Töne in diesem nur aus Dissonanzen bestehenden Werk kam es nicht mehr an. Und was sagte der Komponist nach der Uraufführung? — Er sprang spontan auf, schüttelte dem Primgeiger gerührt die Hand und flüsterte: „Ich bin in meinen kühnsten Erwartungen übertroffen worden...“

Und da gibt es noch Kritiker, die alles besser wissen wollen und in gewundenen Befehlen die Öffentlichkeit noch kopfschauer machen, als sie ohnehin schon ist. Keiner traut sich offen zu sagen: Alles Betrug, Schwindel, Bauernfängerel. Der Komponist ist kein Künstler, sondern ein Scharlatan.



Spitz Skindovits
Kenner sagen: „Spinn!“

elegant, mit verlorenem Blick. Dann kamen die Farben: Schwarz, Gelb, Rot und Blau. Immer eine über die andere geschmiert.

Der Meister hatte alle Hände zu tun, um die 6 x 2,5 Meter große Leinwand programmgemäß zu beklecken, denn nach eigenen Angaben durfte er nicht länger als 45 Minuten zwischen den Malaktionen verweilen und sich

Alle anderen sind hier...
NUR 3 ANGEMERTE



GRÜNES TOR

RESTAURANT

wohlfühlen im

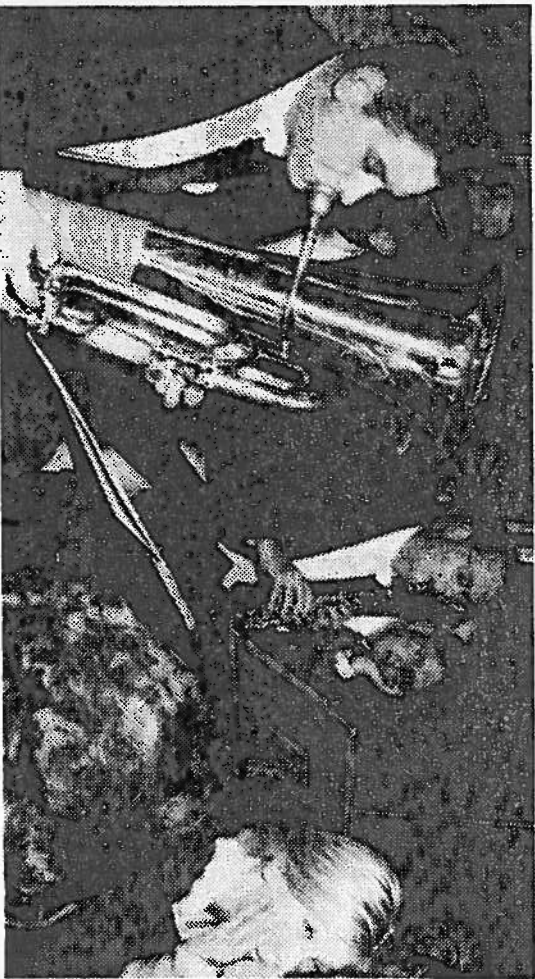
Unser Restaurant ist so eingerichtet, daß Sie immer Platz finden und nicht beeengt sitzen müssen. Sie werden sich bestimmt wohlfühlen im

nächst Palais Auersberg und unnd
Wien VIII, Lerchenfelder Straße 14

Mr. John Cage aus Amerika.

Das Publikum, das teils im Parkett und teils auf der Galerie saß, wußte nicht, wohn es seine Ohren richten sollte. Auf dem Podium saßen nur wenige Orchestermitglieder und die Musiker, die verstreut zwischen den Zuhörern saßen, erzeugten lediglich noch nie gehörte Geräusche. Dort quieschte eine Oboe, da fiedelte eine Violine, unterbrochen von den schrillen Koloraturen einer Sängerin, hinten brumnte ein Kontrabaß und dann ließ — scheinbar programmgemäß — der Schlagwerker seine messingblitzende Tschinnelle zu Boden fallen.

Am Klavier saß ein gewisser David Tudor und hämmerte — allerdings nur hie und da



Verstreut im Publikum sitzen die Musiker und lassen — je nach Lust und Laune — von sich

mit aller Gewalt auf die Tasten. Dann gab es wieder Pausen. Schlier endlose Pausen, in denen der Dirigent wie ein Hampelmann wellterrederte, obwohl sich nichts rührte. Doch wie mit ein Experte versicherte — der Maestro dirigierte nicht, er schlug nicht etwa den Takt, sondern er gab mit seinen sonderbar kreisenden Armbewegungen gleich einem Sekundenzeiger die Zeit an, die allerdings verschieden rasch ablaufen kann. Denn die

ganz anderes. Es fiel weiter nicht auf, denn auf ein paar falsche Töne in diesem nur aus Dissonanzen bestehenden Werk kam es nicht mehr an. Und was sagte der Komponist nach der Uraufführung? — Er sprang spontan auf, schüttelte dem Primgeiger gerührt die Hand und flüsterte: „Ich bin in meinen kühnsten Erwartungen übertroffen worden...“

Und da gibt es noch Kritiker, die alles besser wissen wollen und in gewundenen Referaten die Öffentlichkeit noch kopfschauer machen, als sie ohnehin schon ist. Keiner traut sich offen zu sagen: Alles Betrug, Schwindel, Bauerntäuferei. Der Komponist ist kein Künstler, sondern ein Scharlatan.

Keiner unterzieht sich der Mühe und prüft einmal nach, was solch ein „Ultramoderner“ wie etwa der oben zitierte John Cage — zu deutsch Johann Käfig — in dem er auch hinhandelt sich meist um Leute, die von Kontrapunkt und Instrumentation nicht die blasseste Ahnung haben. Aber sie müssen ein Klavierkonzert schreiben, denn sie sind dazu „berufen“! Und der Krebschaden: Das Publikum will eine Sensation erleben und macht mit...!

Herr Mathieu zieht die Weste aus

In der Malerei ist es auch nicht anders: Kam doch erst im Frühjahr ein gewisser Georges Mathieu aus Paris nach Wien und beglückte uns im Fleischmarkttheater mit seiner Kunst. Fünf handfeste Burschen schleppten einen großen Holzrahmen herbei,

Spitz
Stimowits
Kenner sagen: „Spinal“

elegant, mit verlorenem Blick. Dann kamen die Farben: Schwarz, Gelb, Rot und Blau. Immer eine über die andere geschmiert.

Der Meister hatte alle Hände zu tun, um die 6 x 2,5 Meter große Leinwand programmgemäß zu beklecksen, denn nach eigenen Angaben durfte er nicht länger als 45 Minuten brauchen. Ein Magnetophon plärrte und gab sonderbare Musik von sich: Kompositionen seines Landsmannes Pierre Henry. Ohne das Gequatsche konnte nämlich Mathieu nicht arbeiten. „Da fällt mir nichts ein...“ erklärte er einem Kritiker huldvoll.

Zum Schluß setzte der Maler seinem Meackwerk noch einige Glanzlichter auf: Er nahm einen Pinsel, steckte ihn bis zum Schaft in eine große Kanne mit weißer Farbe, stellte sich zur Leinwand und sprang wie ein Reuschreck immer den Pinsel nachziehend, an der Malfläche empor. Die Farbe färbte ihn selber. Mit Färbhänden, einem roten Fleck auf der Stirne und einer in allen Regenbogenfarben besudelten Hose ließ er sich dann erschöpfte in einen Lehnessel fallen. Vor Aufregung — gewissermaßen, um die noch nachwirkende schöpferische Spannung abzureagieren — bis er noch kräftig in eine Farbube.

Die Dummheit kostet 200.000 Schilling

Nun... für die „Bilder“ des „Monsterr“ Mathieu... werden... „erstaunlich...“
Kahlsachverständigen“ bis zu 200.000 Schilling pro Stück bezahlt, wie einer seiner Anhänger ehrfurchtvoll erzählte. „Aber auf die Presse ist er böse“, meinte der Jüngling mit der Kunstlermähne und dem prächtigen Siegelring am Zeigefinger. „die Kritiker in Düsseldorf haben geschrieben, er sei kein Maler-talent!“

Da hatte jener junge Maler, der einen völlig undenkbareren Farbklecks an eine Galerie schickte, schon mehr Glück. Sein Bild kam in die engere Wahl und wurde aufgehängt. Es bekam sogar den ersten Preis. Der vielversprechende junge Künstler wurde herbeigeholt und im grellen Licht der Elektronenblitze schüttelte man ihm die Hand. Der solcherrart Geehrte war jedoch seltens nervös: „Das Bild hängt ja verkehrt“, räumte er dem Galeriedirektor ins Ohr. Es wurde dann arsch um 180 Grad umgedreht, und einige Kritiker

PENALTEN
Creme, Puder,
Öl, Seife
zur Kinderpflege

Zeit war das einzige, wozu sich die Musiker zu richten hatten. Zwar spielten oder sangen sie aus Noten, in denen Töne, Geräusche und Pausen ziemlich annähernd fixiert sind, doch blieb die Art der Realisierung weitgehend der

mit aller Gewalt auf die Tasten. Dann gab es wieder Pausen. Schier endlose Pausen, in denen der Dirigent wie ein Hampelmann waltenderte, obwohl sich nichts rührte. Doch wie mir ein Experte versicherte — der Maestro dirigiert nicht, er schlägt nicht etwa den Takt, sondern er gab mit seinen sonderbar kreisenden Armbewegungen gleich einem Sekundenzähler die Zeit an, die allerdings verschieden rasch ablaufen kann. Denn die

PENALTEN

Crema, Puder,
Öl, Seife
zur Kinderpflege

Zeit war das einzige, wonach sich die Musiker zu richten hatten. Zwar spielten oder sangen sie aus Noten, in denen Töne, Geräusche und Pausen ziemlich annähernd fixiert sind, doch blieb die Art der Realisierung weitgehend der Aktion und Phantasie des einzelnen Musikers überlassen.

Es war eine „Heiz“ ...

Wenn also einer der Geiger oder Bläser auf seinem Notenblatt, das jeweils eine bestimmte Zeiteinheit darstellt, irgendwo zwischen den Linien einen Punkt oder ein Zeichen findet, sollte ihn dies nach dem Willen des Komponisten mehr oder weniger spontan zur Erzeugung eines Geräusches anregen, wobei es ziemlich gleichgültig ist, ob er jetzt mit einem Quirl in einem alten Hefen herumrührt, eine Tür zuknallt, einen Wecker rasseln läßt, mit einem Kapselrevolver im Takt herumknallt oder in seiner Geige gar Knallerbsen zur Detonation bringt — was überdies tatsächlich geschah!

Die Leute, die in den Mozart-Saal gekommen waren — den man erstaunlicherweise dafür hergegeben hatte — waren teils verwundert und teils empört. Sie schüttelten den Kopf oder sie pfliffen den Komponisten aus. Einige faßten das ganze „als Heiz“ auf und unterhielten sich blendend. Damit aber ist die Sache nicht abgetan.

Es geht eintrach nicht an, daß in der Musikstadt Wien, die ohnehin immer mehr an Niveau verliert, derartige Vorführungen, die nicht einmal als Experimente bezeichnet werden können, vor einem zahlenden Publikum abgewickelt werden.

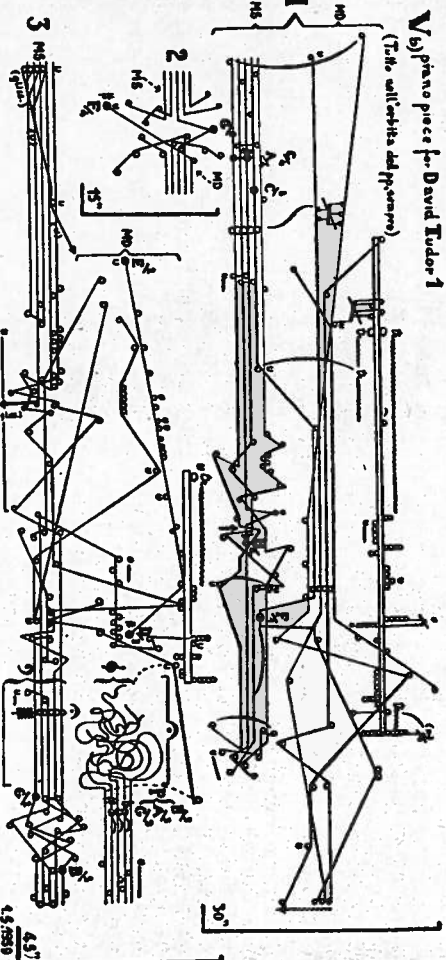
Was gibt es da nicht alles in der sogenannten „modernen“ Musik. Wir kennen einen Komponisten, der alljährlich im Großen Konzerthausaal eine neue Symphonie aus der Taufe hebt. Er ist jetzt schon bei der zehnten angelangt. Alle hören sich förtlich an und verursachen durch ihre schellen Dissonanzen nur Kopfwind und Unbehagen. Oder wieder ein anderer moderner Komponist, der erst vor einigen Jahren bei der Uraufführung seines Kammermusikwerkes im Brahms-Saal auftraute. Zwei Philharmoniker wollten ihn blamieren und spielten etwas

Keiner unterzieht sich der Mühe und prüft einmal nach, was solch ein „Ultramoderner“ wie etwa der oben zitierte John Cage — zu deutsch Johann Käfig — in den er auch hineingehört — schon Postives geistset hat. Es handelt sich meist um Leute, die von Kontrapunkt und Instrumentation nicht die blasseste Ahnung haben. Aber sie müssen ein Klavierkonzert schreiben, denn sie sind dazu „berufen“! Und der Krebschaden: Das Publikum will eine Sensation erleben und macht mit ...

Herr Mathieu zieht die Weste aus

In der Malerei ist es auch nicht anders: Kam doch erst im Frühjahr ein gewisser Georges Mathieu aus Paris nach Wien und beglückte uns im Fleischmarkttheater mit seiner Kunst. Fünf handfeste Burschen schleppten einen großen Holzrahmen herbei,

Vorgang vorbereitet von David Tudor 1



Ein Notenblatt, das Bände spricht. Es steht gewissermaßen unter dem Motto: „Wie es euch gefällt!“

über den eine Leinwand gespannt war. Der Meister, ein kleiner Mann mit sorgsam abwärts gewinkeltem Schnurrbart, hüpfte darauf herum, tanzte gewissermaßen zuerst einen Paso doble. Er mußte sich doch seine „Inspiration“ holen.

Dann stellten die Gehilfen die Leinwand auf. Der Meister schlopfte aus seinem eleganten Rock, legte die silbrig respenkelte Weste ab, packte ein Dutzend Malbücher, quetschte sie auf der Leinwand aus und verschmerte den Inhalt zu sonderbaren Zickzacklinien. Das tat er sehr tänzerisch, sehr

Kunstschwertständigen“ bis zu 200.000 Schilling pro Stück bezahlt, wie einer seiner Anhänger ehrfurchtsvoll erzählte. „Aber auf die Presse ist er böse“, meinte der Jüngling mit der Kunstlermähne und dem prozogen Siegelring am Zeigefinger, „die Kritiker in Düsseldorf haben geschrieben, er sei kein Maler-talenti!“

Da hatte jener junge Maler, der einen völlig undefinierbaren Farbklecks an eine Galerie schickte, schon mehr Glück. Sein Bild kam in die engere Wahl und wurde aufgehängt. Es bekam sogar den ersten Preis. Der vielversprechende junge Künstler wurde herbeigeholt und im grellen Licht der Elektronenblitze schüttelte man ihm die Hand. Der solcherrart Geehrte war jedoch seltsam nervös: „Das Bild hängt ja verkehrt“, raunte er dem Galeriedirektor ins Ohr. Es wurde dann auch um 180 Grad umgedreht, und einige Kritiker

verstiegen sich zur Feststellung, „daß es auf diese Art noch besser wirke“.

Um es gleich vorwegzunehmen: Dies geht nicht gegen die moderne Kunst. Sie ist gewiß außergewöhnliches zu leisten imstande. Es geht gegen die Pseudokunstler vom Schlage eines Georges Mathieu oder eines John Cage. In solchen Fällen müßte man einen genauen Trennungsstrich machen: Keine Publi-city, nicht einmal negative Kritik. Vielmehr einfach totschweigen. „Gar net Ignorieren“, wie der Wiener sagt.

H-4

Paul Huber

Radio - Fernsehen - Tonmöbel
Heimvorführung -
Welmachts-Reservierung

Ein BEGRIFF BESTER ZUFRIEDENHEIT!

10% Angabe, Rest 24 Monate

V. Schönbrunner Straße 88, Telefon 43 01 57

Harmonika-Schallplatte, Tel. 43 01 21

Lärmorgie und Pfeifkonzert im Mozart-Saal

Der dritte Abend in der Konzertserie „die reihe“

Im Mozart-Saal kam es Donnerstag zu bewegten Kundgebungen. Den Veranstaltungserwartungen entgegen, als welche der dritte Abend der Konzertserie der „reihe“ anzusprechen ist, müssen bereits böse Ahnungen vorgeschwebt haben. Hierfür spricht allein der Wortschwall besänftigender Phrasen, die in den sachlichen Teil der Programmblätterungen eingelassen sind, wie etwa: „Diese Musik hat mit den Werken der Zwölftonreihen so gut wie nichts zu tun“ oder die Bitte, „Zustimmung oder Ablehnung erst nach dem jeweiligen Werk (Gesamtes) zum Ausdruck zu bringen“. Den Tatsachen entsprechend, wenn auch gleichfalls grammatikalisch nicht ganz einwandfrei ausgedrückt, ist die lapidare Feststellung: „Es wird gespielt und im Spiel wird Unerwartetes begegnet.“

Das angekündigte Unerwartete setzt mit dem Erscheinen eines betrachteten Herrn ein, dessen Gesichtszüge die leidende Miene des der Zisterne entstiegene Jochanaan aufweisen und der beschwörend beide Arme erhebt. Diese gymnastische Geste löst einen Hexensabbat an Tönen und Geräuschen aus, der von den verschiedensten Instrumenten produziert wird. Die Instrumentalisten sind nicht bloß auf dem Podium versammelt, sondern üben ihre traurige Pflicht teilweise auch auf der Galerie und zwischen den Sitzreihen aus. Der Name dieser Lärmorgie lautet „Konzert für Klavier und Orchester“, der ihres Autors John Cage. Es ist ein Werk ohne Partitur. Dirigent und Spieler haben je einen eigenen Part, der einen „Zeitmesser mit variabler Geschwindigkeit“ darstellt.

Wannöglich noch turbulent wird die Szene beim Vortrag von Sylvano Bussois' „Klaviersstücke“, die den Untertitel „Der entfesselte Klavierstimmer“ führen könnten. Der Pianist David Tuder hackt eine häßliche Akkordballung nach der anderen auf die Tasten,

lärm mit dem Klavierdeckel, springt ununterbrochen vom Sessel, um einzelne Saiten zu zupfen. In der gewählten Sprache des Kommentars heißt das „einen den Gegebenheiten entsprechenden Zeitalter, eine natürliche Beziehung zu den Sachverhalt wohl wickeln.“ Hiermit ist der Sachverhalt wohl völlig klar gestellt. Und wer ihn nicht zu erfassen vermag, ist ein bedauernder Baustein, ein dem ewig Gestrigen verfallener Spieler!

Geräuschen, dem Grundgedanken dieses eigentümlichen Musizierens, ein Problem erblicken, so ist es allerhöchstens eines, das in den Sektor der Physik gehört und dessen Reaktionen vielleicht dem Nervenarzt Studienmaterial liefern könnten. Nicht ohne Besorgnis trägt man sich, ob Wien schon so hinterwäldlerisch geworden ist, daß es, aus der typisch provinziellen Angst, unmodisch zu sein, jeder von einer zahlenmäßig ver-schwindend geringen „Sektierclique“ zu künstlerischem oder wissenschaftlichem Rang erhobenen Absurdität Einlaß gewährt? Die schrillen Pfeife, welche zu guter Letzt die Oberhand über eine Schar unentwegt Applaudierender gewonnen, waren das einzig Tröstliche dieses trostlosen Abends.

Will man aber, um ernst zu sprechen, in einer möglichen Verbindung von Tönen und

Will man aber, um ernst zu sprechen, in einer möglichen Verbindung von Tönen und

Das angekündigte Unerwartete setzt mit dem Erscheinen eines betrachteten Herrn ein, dessen Gesichtszüge die leidende Miene des der Zisterne entstiegene Jochanaan aufweisen und der beschwörend beide Arme erhebt. Diese gymnastische Geste löst einen Hexensabbat an Tönen und Geräuschen aus, der von den verschiedensten Instrumenten produziert wird. Die Instrumentalisten sind nicht bloß auf dem Podium versammelt, sondern üben ihre traurige Pflicht teilweise auch auf der Galerie und zwischen den Sitzreihen aus. Der Name dieser Lärmorgie lautet „Konzert für Klavier und Orchester“, der ihres Autors John Cage. Es ist ein Werk ohne Partitur. Dirigent und Spieler haben je einen eigenen Part, der einen „Zeitmesser mit variabler Geschwindigkeit“ darstellt.

Wannöglich noch turbulent wird die Szene beim Vortrag von Sylvano Bussois' „Klaviersstücke“, die den Untertitel „Der entfesselte Klavierstimmer“ führen könnten. Der Pianist David Tuder hackt eine häßliche Akkordballung nach der anderen auf die Tasten,

Ein gutes Tier ist das Klavier

Gestern im Mozart-Saal: III. Konzert der „reihe“ leider fast ein Skandal.

„Das dritte Konzert der ‚reihe‘ stellt Musik zur Diskussion, die ungenutzt sein wird: Musik, die aus Zufallsmanipulationen gebil-

Also das Klavier: es wird mit der Handfläche, mit dem ganzen Unterarm oder mit einem Hammer bearbeitet; seine Saiten wer-

Ueun Erläuterung eines beliebigen Musikstückes, dessen Gestaltszüge die leidende Melene auf der Zisterne entlehnten Jochanaan aufweist und der beschwörend beide Arme erhebt. Diese gymnastische Geste löst einen Hexensabbat an Tönen und Geräuschen aus, der von den verschiedensten Instrumenten produziert wird. Die Instrumentalisten sind nicht bloß auf dem Podium versammelt, sondern üben ihre traurige Pflicht teilweise auch auf der Galerie und zwischen den Sitzreihen aus. Der Name dieser Lärmorgie lautet „Konzert für Klavier und Orchester“, der ihres Autors John Cage. Es ist ein Werk ohne Partitur. Dirigent und Spieler haben je einen eigenen Part, der einen „Zeitmesser mit variabler Geschwindigkeit“ darstellt.

Womöglich noch turbulenter wird die Szene beim Vortrag von Sylvano Bussois „Klavierstücke“, die den Untertitel „Der entsetzte Klavierstimmer“ führen könnten. Der Pianist David Tudor hacht eine häßliche Akkordhaltung nach der anderen auf die Tasten,

Ein gutes Tier ist das Klavier

Gestern im Mozart-Saal: III. Konzert der „reihe“ leider fast ein Skandal.

„Das dritte Konzert der ‚reihe‘ stellt Musik zur Diskussion, die ungewohnt sehr wird: Musik, die aus Zufallsmanipulationen gebildet wird, und Graphiken, die durch Interpretationen zum Erklingen gebracht werden.“ So stand es fett gedruckt im Programmheft. Und so war es dann auch.

John Cage, Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Earle Brown, Cornelius Cardew und Christian Wolff heißen die Herren, deren Werke zum Erklingen gebracht wurden. (Der Wiener Kurt Schwertsik macht insofern eine Ausnahme in diesem Kreis, als er noch schüchtern zu Webern hindüberblinzelt.) Haupterzeuger ist das Klavier, wohl weil es am weitesten seinem Zweck zu entsprechen ist; mit anderen Instrumenten werden zwar auch verzweifelte Versuche unternommen, sie von ihrer Klangnatur zu entfernen, doch meistens kommen dabei halt doch Töne heraus.

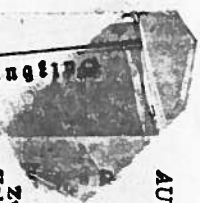
Also das Klavier: es wird mit der Handfläche, mit dem ganzen Unterarm oder mit einem Hammer bearbeitet; seine Saiten werden gezupft oder geschlagen, mit dem Klavierdeckel wird geknallt — ganz wie es dem „Interpreten“ einfällt. Und wenn ihm nichts einfällt, dann tut er eben nichts. David Tudor war da der Hauptakteur: sein Klavierdeckel-Vibrato dürfte Schule machen.

Es ist klar, daß diese komponisten Skandal hervorruhen wollen. Denn davon leben sie. Und von den Veranstaltern, Verlegern, Kommentatoren, die den Infantilismus Dreißigjähriger durch Beachtung häßschem. Fast wäre es bei einem Stück auch zu einem Skandal gekommen: offenbar riß einigen Zuhörern die Geduld und sie begannen zu pfeifen. Man war bald wieder ruhig. Es lohnt nicht, den absoluten Schnarren durch Protest zu ehren.

Kurt Schwertsik und Friedrich Cerna minken Dirigenten und benahmen sich dabei wie Spiritisten in Trance. Schwertsik hatte sich zu diesem Zweck einen rößlichen Vollbart wachsen lassen. Er war das Beste an dem Abend.

PS. Der Bösendorfer im Mozart-Saal hat allen Demolierungsversuchen widerstanden: ein gutes Tier ist das Klavier.

Murder, 20.11.59 Rudolf Weiskappel



Tumult bei Schönberg und Cage

Pfiffe und Lärm bei zwei Klavierabenden

AUS WIENER KONZERTSALLEN:

Zwei Konzerte zeigten die jannsköpfige Haltung Wiens. In einem war ein Teil der Hörer noch nicht so weit, einen Schönberg aus dessen harmloserer Epoche zu begreifen. Im anderen, einer Veranstaltung der „reife“, kamen außer den Ansässigen Leute aus halb Europa, um die einmalige Gelegenheit wahrzunehmen, Musik von John Cage und dessen Adepten zu hören. Was aber nicht ausschloß, daß es außer der begierig erwarteten Sensation einen Konzertskandal erster Ordnung gab.

Kulturvolle Hilfe bietet in erfreulicher Weise diese Saison die Gesellschaft der Musikfreunde ihrem Publikum. Das ist, wie sich unlängst herausstellte, bitter notwendig, denn ein Teil ihres Publikums stiehlt in musikalisch unterentwickelten Gebieten. So kam, daß bei Arnold Schönbergs Klavierkonzert, aufgeführt im Zyklus „Große Symphonie“, einige anscheinend keine Ahnung von der Existenz des Begründers der „Wiener Schule“ hatten und wenige andere glaubten, nach dessen Blick noch pfeifen zu müssen.

Zunächst ging alles gut. Dieses Spätwerk Schönbergs klingt nämlich harmlos sehr sehr weich, da der Komponist die Ordnung der Tonreihe meist vertikal orientiert. Impressionistische Klangfarben, fremdliche Walzermelodik, ein klug variiertes Kanzenonnettes, sich steigendes Schlußfondo und gelegentliche Kadenzwirkungen erwecken recht ruhig, wohlvertraute Reminiszenzen. Wolfgang Sawallisch und die Symphoniker musizieren sehr schön, servierten das Konzert geradezu romantisch, und der prächtig spielende Walter Klien tat ein gleiches. Als aber notwendige Steigerungen „dissonantes“ Blech und Klavier im Fortepiano auf den Plan rieten, setzten sogleich Empörung, Aufregung und geschäftiges Gesticulieren ein.

Erläutliche Pfiffe sind kein Grund zur Bekehrung. Von trifft dieses künstlerisch gezielte Mißfallen? Die bereits abgeschlossene Epoche des Expressionismus, dessen schöpferische Potenz und wirksame Ausstrahlung längst erkannt und anerkannt wurden? — Bedauerlich ist, daß daraufhin einige prominente Gäste aus dem Ausland feststellen mußten, Wien sei doch nur eine Provinzstadt. Sie hätten allerdings ihr Urteil umgekehrt, wären sie als Zuhörer im dritten Konzert des Ensembles „die reihe“ gefesselt, das der vielen Interessentinnen wegen heuer in den

Mozartsaal des Konzerthauses überstiegen wurde. Wieder bildete ein „Klavierkonzert“ Hauptgewicht und Rahmen der Veranstaltung. Sein Autor heißt Cage, Hauptrepräsentant einer Gruppe von Leuten, die nur noch deshalb „Komponisten“ heißen, weil sie sich mit Klangphänomenen befassen. Ansonst überlassen sie alles diversen Zufallsmanipulationen. In Cages „Klavierkonzert“ sitzen die Musiker im ganzen Saal verstreut, also mitten im Publikum. (Schon das erste Helterkeit.) Sie spielen aus Noten, die variable Töne, Geräusche und Pausen zeitlich aneinanderfügt. Die Art der Realisierung bleibt weitgehend der Aktion (und Phantasie) des einzelnen Musikers überlassen. Die solchzeit entstandenen Schallereignisse treten zueinander in keinerlei Beziehung. Ihr Ablauf in der Zeit kann jedesmal verschieden sein und wird von jeder Art Dirigent bestimmt, der die Uhr erteilt.

Soweit das Programm. Und dann hörte man eine dichte, den Raum füllende Vertönung über Weckerreseln und Türschloßlagen bis zum Reden und Singen realisiert wurde und zumhinst originell wirkte. Man quittierte auch die Darbietung mit amüsiertem Lachen und Beifall. Die zweite Version, am Schluß des zu langen Konzertes vorgeführt, war ein aus Pausen zusammen. Diese aber vertritt das heutige Publikum nicht und begnügt sich mit dem üblichen Lärm und Geräusch zu randalieren. Länger währende Stille wird als unerträgliche Spannung empfunden. Man muß sich Luft machen, und das geschieht durch Lärm. Da in unserem Konzert die Pausen vorherrschen, blieben die Reaktionen nicht aus.

Bei Cage handelt es sich um keine Kunstwerke im üblichen Sinn. (Daran orientiere ich mich Urteil.) Seine und nicht nur seine — Gehilde existieren einander setzen, wie man dies schon länger mit dem Tachismus besorgt. Wer Gegenheit hatte, vergangenen Sommer in Kassel die „documenta IV“ zu besuchen, dem werden viele Parallelen zur Musik aufgefallen sein und er wird wohl oder übel aufgeben, Regen bestimmte Zeiterscheinungen Sturm zu laufen, auch wenn er — wie ich — einlge davon ablehnt.

Lothar Kneissl

von Zeit zu Zeit in Urfance Bewegung. Doch sei ihm dafür gedankt, daß er das Quietschen und Grruzen der im Saal verteilten Instrumente nach Ablauf der vorgesehenen Zeit stoppte. Bei anderen Nummern des Konzerts erfüllten Stoppuhren, die neben den Ausführenden lagen, diesen Zweck.

Eine Erwähnung verdient noch der „Pianist“ des Abends Mr. David Tudor. Ein für ihn geschriebener Reklameartikel, erschienen in einem großen Wiener Morgenblatt, berichtete, daß er bei Tag Kräutler ist und nachts unter seinen Klavier schläft. Ich kann dem noch hinzuzufügen, daß er abends auf fremden Klavieren die Saiten mit Fingernägeln und anderen spitzen Instrumenten kratzt oder zupft und krachend mit dem Deckel auf Gehäuse schlägt. Ob er auch Klavier spielen kann, vermag ich nicht zu sagen.

Wie reagierte nun die Jugend auf den Versuch, ihr den Wahnsinn, der Methode hat, als die Musik der Gegenwart und der Zukunft aufzuschwätzen, in und vor dem Saal? Ein paar Dutzend Zuhörer klatschten — man kann doch nicht wissen — hartnäckig nach jeder Nummer. Aber den größten Applaus erhielten, zwischen den Nummern, die Bühnenarbeiter, die das Klavier und die Pulve zurechtbrachten. Marcel Rubin

Samstag, 21. November 1959

Ein Wort nur

Einige unbedeutende Menschen bewiesen vorgestern im Mozartsaal ihre Kenntnisse von der Sensationslust des Wiener Publikums, etwas Unverschämtheit und persönlichen Mut. Sie erregten mit Instrumenten und Gegenständen Geräusche. Leider kann ich das einzige Wort, das ich als gerechte und durchaus ausweichende Kritik an ihrem Tun empfindend, nicht drucken lassen. Ich bin aber gern bereit, es jedem Interessenten zu sagen.

Franz Endler

Versuchte Jugendverdummung

Die Objekte dieser Kritik sind keinen Tuppfer Druckschwärze wert. Wenn ich dennoch über sie hier referiere, so deswegen, weil es dem Verlagkonzern, der ihre Produkte druckt und vertreibt, gelungen ist, ihre Veranstaltungen der „Musikalischen Jugend“ zu verkaufen. Und weil damit der Schritt vom Lächerlichen zum Gemeingefährlichen getan wurde, Es handelt sich um eine Gruppe von „Komponisten“, genannt „die Reihe“.

Eines der besagten Objekte, das nun ausgerechnet in den Wiener Konzertsaal mit dem

Namen „Mozart“ eindrang, ist Mr. John Cage, geboren 1912 in Los Angeles. Er legt beim „Komponieren“ ein durchsichtiges Notenblatt auf ein weißes Papier und zeichnet auf ersteres dort, wo vom letzteren her Unreinlichkeiten durchscheinen, schwarze Punkte. Die Zahl der schwarzen Punkte, die auf jeder Seite kommen, weissagt er sich selber aus einem alten chinesischen Buch. Punkte, die auf die Liniensysteme fallen, sind „Noten“. Punkte, die der Zufall zwischen den Systemen entstehen läßt, sind Geräusche, die mit dem Klavierdeckel oder im Inneren des Instruments erzeugt werden. Die Dauer der „Noten“ steht dem Ausübenden frei. Gewisse Anhaltspunkte gibt es nur für ihren Charakter, der sich zwischen Quietschen und Grunzen bewegt.

So dauerte ein Klavierkonzert von Mister Cage in seiner ersten Version zu Beginn des Abends fünf Minuten, in seiner zweiten zum Abschluß (allerdings schon ohne mich) sollte es zwanzig Minuten dauern. Am Dirigentenpult stand dabei ein Jungling mit schütterem Backenbart, ein Buddha im Frack, die Hände feierlich, wie zum Gebet gefaltet, die Arme von Zeit zu Zeit in Trance bewegend. Doch sei ihm dafür gedankt, daß er das Quietschen und Grunzen der im Saal verteilten Instrumente nach Ablauf der vorgesehenen Zeit stoppte. Bei anderen Nummern des Konzerts erfüllten Stoppuhren, die neben den Ausführenden lagen, diesen Zweck.

Eine Erwähnung verdient noch der „Pianist“ des Abends Mr. David Tudor. Ein für ihn geschriebener Reklameartikel, erschienen in einem großen Wiener Morgenblatt, berichtete, daß er bei Tag Krätzer ist und nachts unter seinem Klavier schläft. Ich kann dem noch hinzufügen, daß er abends auf fremden Klavieren die Saiten mit Fingernägeln und anderen spitzen Instrumenten kratzt oder zupft und krachend mit dem Deckel aufs Gehäuse schlägt. Ob er auch Klavier spielen kann, vermag ich nicht zu sagen.

Wie reagierte nun die Jugend auf den Versuch, ihr den Wahnsinn, der Methode hat, als die Musik der Gegenwart und der Zukunft aufzuschwätzen, in und vor dem Saal? Ein paar Dutzend Zuhörer klatschten — man kann doch nicht wissen — hartnäckig nach jeder Nummer. Aber den größten Applaus erhielten, zwischen den Nummern, die Bühnenarbeiter, die das Klavier und die Pulte zurechtbrachten.

Marcel Rubin

AUS WIENER KONZERTSÄLEN:

Tumult bei Schönberg und Cage

Piße und Lärm bei zwei Klavierabenden

Zwei Konzerte zeigten die faustschöpfige Haltung Wiens. In einem war ein Teil der Hörer noch nicht so weit, einen Schönb-berg aus dessen harmloserer Epoche zu begreifen, im anderen, eines Verspaltens der „Reihe“, kam es außer den Ansässigen Leute aus halb Europa, um die einmalige Gelegenheit wahrzunehmen, Musik von John Cage und dessen Adepten zu hören. Was aber nicht ausschloß, daß es außer der begierig erwarteten Sensation einen Konzertskandal erster Ordnung gab.

Kulturelle Hilfe bietet in erfreulicher Weise diese Saison die Gesellschaft der Musikfreunde ihrem Publikum. Das ist, wie sich unlängst herausstellte, bitter notwendig, denn ein Teil ihres Publikums siedelt in musikalisch unterentwickelten

Mozartsaal des Konzerthauses übersiedeln mußte. Jeder bildete ein „Klavierkonzert“ Hauptgewicht und Rahmen der Veranstaltung. Sein Autor heißt Cage, Hauptrepräsentant einer Gruppe von Leuten, die nur noch deshalb „Komponisten“ heißen, weil sie sich mit Klavierinstrumenten befassen. Ansonst überlassen sie alles diversen Zufallsmanipulationen. In Cages „Klavierkonzert“ sitzen die Musiker im ganzen Saal verstreut, also mitten im Publikum. (Schon das erreichte Heiterkeit.) Sie spielen aus Noten, die variable Töne, Geräusche und Pausen zeitlich aneinanderklären. Die Art der Realisierung bleibt weitgehend der Aktion (und Phantasie) des einzelnen Musikers überlassen. Die

Moderne Musiker müssen miauen...

und miauen, außerdem wird von allen Seiten gestedtelt und geblasen und auf dem Podium das Klavier brutal mißhandelt. Die Reaktion des Publikums auf diesen Spektakel war sehr geteilt, lebhaftes Klatschen, Pfeifen und schallendes Gelächter. Ein Teil der jungen Zuhörer nahm die Darbietungen freilich allzu ernst und diskutierte erbittert in den Pausen. Der Applaus als Zeichen aufrichtiger Anerkennung gebührte nur den Mitgliedern des Ensembles "Die Reihe" sowie der jungen Sängerin Edith Urbanczyk, die an diesem Abend recht undankbare Aufgaben zu bewältigen hatten.

Arbeitskr. 7/24

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik hatte gemeinsam mit der "Musikalischen Jugend" zu einer Experimentier-Show der überwiegend amerikanischen beeinflussten extremen Musikavantgarde in den Mozart-Saal eingeladen, an der neben bekannten Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens viele junge Menschen teilnahmen. Das Interesse für diese Veranstaltung war außerordentlich groß — aus Venedig kam sogar eine ganze Kompositionsklasse angereist —, ihre Beurteilung fällt aber kaum noch in das Ressort eines Musikkritikers.

Wettlauf zwischen Klavier und Cello

Mit Musik oder mit Kunst überhaupt haben diese Produktionen nichts mehr zu tun, ja man kann nicht einmal von einem organisierten Chaos sprechen, da ja die Autoren selbst jede Bindung zwischen den Tönen, den "Klebstoff", wie sie es nennen, ablehnen. So hörte man einen ganzen Abend lang nur isolierte Töne, Klangfetzen, Geräusche und Farbkleckse verschiedener Höhe, Lautstärke und Zeitdauer. Die Qualität der Wiedergabe kann auch nicht kontrolliert werden, da alles dem Zufall überlassen bleiben soll, somit ist es auch völlig egal, ob einer der Mitwirkenden auf seinem Instrument kratzt, glockt oder danebengreift.

In diesen Experimenten tobt sich hemmungslos ein kindischer Spieltrieb, die Freude am ausgiebigen Lärm aus; man mußte an eine Schaar unternehmungslustiger Buben denken, die in eine Orchestergarde robe eindringen, neugierig die Instrumente ausprobieren und dabei allerhand Unfug treiben. So beklopfte der amerikanische Pianist David Tudor, ein anerkannter Spezialist der Moderne, mit dem Schwammschlegel einer Pauke und mit einer kleinen Glasflasche die Saiten des Klaviers und schlug dazwischen mit der Hand kräftig auf den Klavierdeckel. In Earle Browns genauso langweiliger "Gellomusik" — Welch irreführender Titel! — tragen der Klavierspieler und der Cellist nach Stoppuhren einen Wettkampf in drei Etappen aus, der ihnen sicherlich wesentlich mehr Spaß machte als den Zuhörern.

Soli für den Dirigenten

Christian Wolff wiederum gibt dem Dirigenten, es war Friedrich Cerha, in einer "Musik für Merce Cunningham", mehrmals ein eigenes Solo, er kann, während die Instrumente pausieren, sehr wirkungsvolle gymnastische Übungen betreiben, die etwa an die Bewegungen eines Verkehrsposten erinnern, den noch nicht Lichtsignale entlasten. Dieses langsame Armkreisen, gleich Uhrzeigern, beherrscht Kurt Schwertsik noch viel überzeugender; bei ihm stellte sich unwillkürlich der Vergleich mit einem Spiritisten in Trancezustand ein.

Aber das war doch schon alles einmal da, einst, in der guten, alten Zeit des Dadaismus. In Zürich ("Cabaret Voltaire") und in Berlin ("Sturm-Bühne") traten anno 1916 die damals zornigen jungen Männer auf: Hülsenbeck, Arp, Tzara, Soupault, Serner, Schwitters und wie sie alle hießen. Jean Arp las seine "Wolkenpumpen" vor, indes eine Alarmglocke unausgesetzt schrillte, so daß man kein Wort verstehen konnte, und Sophie Täuber tanzte dazu zwischen "Jidern von Kandinsky Hugo Ball komponierte "bruitistische" Konzerte, wobei er die Musikinstrumente: Telephonklingeln, Kinderklappern, Gongs, Tam-Tams, Tschinellen, sorgsam aussuchte; das Orchester selbst spielte hinter einem weißen Vorhang. In Paris veranstaltete die "mouvement Dada" eine Ausstellung ihrer "Objekte", doch konnte man zu ihnen nicht gelangen, weil von der Saaldecke lauter schmutzige, prallgefüllte Kollensäcke hingen, "Halluzinaden", "Koprolien", "Psychofakte" entstanden, "Pissoir-Inschriften wurden auf van Geldern gedruckt. Schwitters erfand seine Merz-Bilder, die "Konstruktion für edle Damen", "Franz Müllers Drahtfrühling", die "Kathedrale des erotischen Elends", und reiste damit durch halb Europa, im Kielwasser seines Auftretens Skandale und Pressefetzen zurücklassend.

Das ereignete sich vor genau 43 Jahren. Und heute begibt sich Herr Mathieu (Paris) auf Welttournee, beißt ekstatisch in die Tube und feuert Farbenwülste gegen die Leinwand, die doch nichts dafür kann. Oder ein Herr David Tudor stochert in seinem Klavier herum, als sei es ein kariöses Gebiß nach der Mahlzeit, während seine Kollegen versuchen, aus einem Krixelkraxel von Notation — es sieht wie Zwiirnsnäuel aus — spontane Inspirationen zu empfangen und diese in Tüpe umzuwandeln.

Als in einem Theaterorchester der Posau-

*Avantgarde auf fortis
Spuren (046 Serie)
N. 5 / 22. XI. 1959*

In diesen Experimenten tobt sich hemmungslos ein kindischer Spieltrieb, die Freude am ausgelebten Lärmem aus; man mußte an eine Schar unternehmungslustiger Buben denken, die in eine Orchestergeräube eindringen, neugierig die Instrumente ausprobieren und dabei allerhand Unfug treiben. So beklöpte der amerikanische Pianist David Tudor, ein anerkannter Spezialist der Moderne, mit dem Schwammschlegel einer Pauke und mit einer kleinen Glasflasche die Saiten des Klaviers und schlug dazwischen mit der Hand kräftig auf den Klavertdeckel. In Earle Browns genauso langweiliger „Gellomusik“ — Welch irreführender Titel! — tragen der Klavierspieler und der Cellist nach Stoppuren einen Wettkampf in drei Etappen aus, der ihnen sicherlich wesentlich mehr Spaß machte als den Zuhörern.

Soli für den Dirigenten

Christian Wolff wiederum gibt dem Dirigenten, es war Friedrich Ceha, in einer „Musik für Merce Cunningham“ mehrmals ein eigenes Solo, er kann, während die Instrumente pausieren, sehr wirkungsvolle gymnastische Übungen betreiben, die etwa an die Bewegungen eines Verkehrsposten erinnern, den noch nicht Lichtsignalen entlasten. Dieses langsame Armbekreisen, gleich Uhrzeigern, beherrscht Kurt Schwertsik noch viel überzeugender; bei ihm stellte sich unwillkürlich der Vergleich mit einem Spiritisten in Trancezustand ein.

Belle, Künstler!

Am tollsten ging es aber in den beiden Versionen des „Klavierkonzerts“ von John Cage, dem Oberhaupt dieser überspitzten Moderne, zu, bei dem selbst die Ausführenden nicht mehr ernst bleiben konnten. Hier waren Streicher und vor allem Bläser über den ganzen Saal verteilt. In der ersten Fassung quieschte und kreischte dazu eine Singstimme einen völlig unverständlichen Text, und bei der zweiten Variante geriet man dann mitten hinein in einen wüsten Faschingsrummel. Laut Partiturvorschritt müssen die Musiker Stühle umwerfen, hellen

*Handgelenke auf festlegen
Spuren (Oke Banić)
N 5 / 22. XI. 1959*

Das Bild, welches heutige Kunst bietet, ist trist. Im Westen die Atomisierung der Form und damit auch des humanen, humanistischen Inhalts: „Le style cest l'homme“, sagte einmal Burfon. Im Osten ein (ideologisch gelenkter) Pütschrealismus, wie er bei uns nur noch in vorstädtischen Rahmengeschäften blüht, dort allerdings tippig. Die Fleckermaleret des Tachismus, überhaupt der Klammank der „Informellen“, ist nichts anderes als die Nachtseite der Medaille: das Korrekth des Alpenglühens mit Marterl oder — weil die Objekte bekanntlich austauschbar sind — der allzeit fröhlichen Traktorsiftn und des lustig bellenden Weltraumhundes. Sonntag sind sie alle.

Da hat soeben das Musiker-Ensemble „die reihe“ im Konzerthaus etwas veranstaltet, das man den Einbruch des „Catch-as-catch-can“ in die Komposition nennen könnte. Knallerben wurden geworfen, ein Wecker wurden Glühbirnen zerquetscht, der Dirigent machte Turmbungen und eine Sängerin ab und zu den Mund auf Diese Heiz“ sollte, wie programmatisch verkündet wurde, „die Sportanelität einer Aktion“ aufzeigen, der Ausbruch aus dem Käfig der seriel geordneten Musik sein, exekutiert von einem, der ausgerechnet Cage heißt. Zwischendurch geschahen dann Pausen, lange Pausen, Oasen der Stille. Und das scheint ja überhaupt die Zukunft dieser „Raum“-Musikanten und Elektronischen zu sein: die Pausen werden allmählich so lang werden, daß die Musiker auf Töne überhaupt verzichten können. (Ein Gegenstück zu jenen Lyrik-Anthologien orthodoxer Surrealisten, welche nur leere Seiten enthalten, oder zu den extrem puristischen Bildern, die nichts als eine jungfräulich weiße Fläche zeigen.) Oasen der Stille, wie schön! Fisches Nacht- und Abgesang an die „abendländische Kultur“.

ters und wie sie alle hielten. Jean Arp las seine „Wolkenpumpen“ vor, indes eine Alarmglocke unausgesetzt schrillte, so daß man kein Wort verstehen konnte, und Sophie Trüber tanzte dazu zwischen Plüden von Kandinsky. Hugo Ball komponierte „brutistische“ Konzerte, wobei er die Musikinstrumente: Telephonklingeln, Kinderklappern, Gongs, Tam-Tams, Technellen, sorgsam aussuchte; das Orchester selbst spielte hinter einem weißen Vorhang. In Paris veranstaltete die „mouvement Dada“ eine Ausstellung „Threr“ Objekte, doch „kohlvé man zu ihnen nicht gelangen, weit von der Saaldecke lauter schmutzige, prallgefüllte Kollensätze hingen. „Halluzinaden“, „Koprolalien“, „Psychofakte“ entstanden, Pissotinschriften wurden auf van Geldern gedruckt. Schwitters erfand seine Merz-Bilder, die „Konstruktion für edle Damen“, „Franz Müllers Drahtfrühling“, die „Kathedrale des erotischen Elends“, und reiste damit durch halb Europa, im Kiehwasser seines Auftritts Skandale und Pressefanden zurücklassend.

Das ereignete sich vor genau 43 Jahren. Und heute begibt sich Herr Mathieu (Paris) auf Welttournee, belßt ekstatisch in die Tube und feuert Farbenwüste gegen die Leinwand, die doch nichts dafür kann. Oder ein Herr David Tudor stoche in seinem Klavier herum, als sei es ein karisches Gebiß nach der Mahlzeit, während seine Kollegen versuchen, aus einem Krizeikraxel aus — spontane Inspirationen zu empfangen und diese in Töge umzuwandeln.

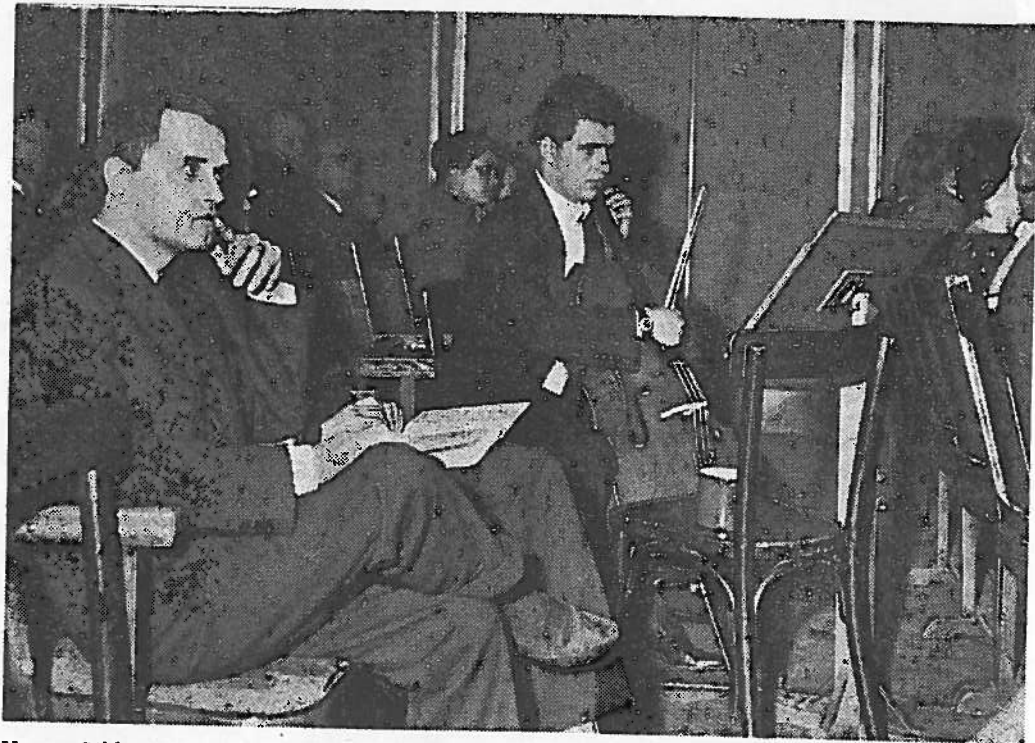
Als in einem Theaterorchester der Posaunist konsequent falsch blies, riß der erbooste Dirigent ihm das Notenblatt vom Pult. „Mensch, jetzt versteh' ich! Wenn Sie die, Fliegenextreme mitspielen...!“

Der Dadaismus war einfach eine der vielen Möglichkeiten, mit denen der Mensch den Zusammenbruch seiner Kultur dokumentierte. Dada entstand plötzlich, als an der Sonne und Marne der Giftgaskrieg begann. Eine Menschheit, die sich auf so grauenhafte Weise umbrachte, sollte keine Kunst mehr haben — es sollte nur noch Dada geben. Vielleicht darf man den infantilen Spielereien des Dadaismus einen gewissen nihilistischen Ernst zubilligen.

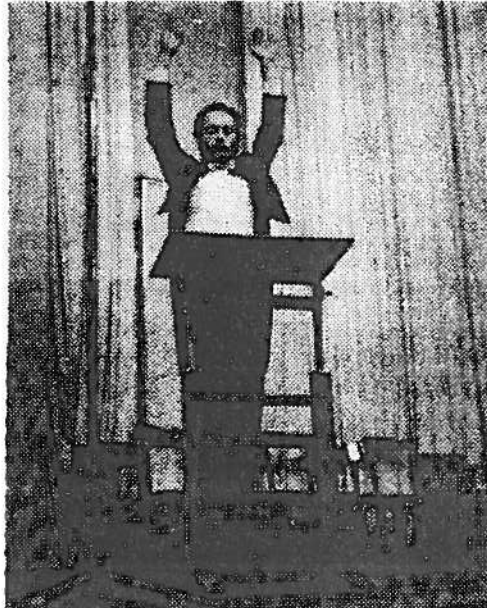
Die jungen Leute, die jetzt in die fossilen Fußstapfen der Dadaisten treten, leben recht komfortabel von ihrer existentiellen Ver-

zweitung. Wie es und je strecken sie gegen Entree dem Bürger die Zunge heraus, aber es ist nicht mehr die abgrundtief Absurdität des Krieges, auf die sie mit Absurditäten antworten, sondern das Wohlergehen, das satte Belagen, die Konjunktur, das Wirtschaftswunder. Die Musik des John Cage ist eine der vielen Revolven gegen des Backenheil, gegen die Backenheilkultur. Damit aber haben die jungen Herren ihren Hervorbringungen den letzten Schimmer von Ernst genommen.

Vorgestern sollte das Publikum im Mozartial gefrotzelt werden. Aber man nahm am sten nicht ernst. Das Ensemble „Die Reihe“ oduzierte traurige Variationen über einen lechten Witz. Der Witz bestand darin, daß rückte Klangeffekte als Musik ausgegeben rden. Im Gehirn ihrer Autoren müssen hlrreiche Schrauben locker sein. Das erste ück war ein Klavierkonzert von John Cage, dem es zwar klangliche Vorschriften gibt, er sonst jeder seinen Part spielt, wie er ll. Das Klavier hört man selten. Einige strumentalisten sitzen zwischen den Zurrern, und da kann man mit Andacht jenes iferl bewundern, dessen Deckel herunterwerfen zu den unter anderem in der „Parur“ vorgeschriebenen Klangeffekten gehört. r Dirigent, nebst einer Sängerin und zwei strumentalisten auf dem Podium, macht ndfreübungen im Zeitlupentempo. Da erngt ein Grunzer, dort ein kurzes Zirpen, nn wieder ein Klingeln. Kurt Schwertsiks avierstück und Morton Feldmans „Extensns“ erwiesen sich als konservative Waiaknaben gegenüber Sylvano Bussottis zwei avierstücken, die David Tudor spielte: vorogend nicht unter Benützung der Tasten, ndern er griff meist ins Klavier hinein, bebeitete die Saiten mit den Fingern und mit erlei Gegenständen, und manchmal schlug auch gegen den aufgeklappten Klavierckel. Zuerst mußte man darüber lachen, er als die weiteren Komponisten (Cornelius rdew und Christian Wolff) nicht einmal en neuen Blödsinn brachten, sondern nur unges boten, langweilte man sich. In einem ück dirigierte der Dirigent die längste Zeit, ne daß etwas gespielt wurde, und wenn nn einmal ein Ton kam, blieb es bei dem en. Frau Badura-Skoda vertrieb sich die it mit der Benützung eines kleinen Pfeirls. Das paßte zur Musik, aber den mit erischem Ernst Mißtöne und Unsinn prozrierenden Veranstaltern und deren Hinterännern (darunter einen, den wir nicht lieen, weil er den Namen der Musikalischen gend für solchen Unfug hergibt) waren er derlei Störung sehr böse. Das ichen der Zuhörer konnten sie freih nicht verhindern. In der Nacht nach esem Konzert habe ich viel Blödsinn träumt. Wie muß es erst in der Psyche r Autoren aussehen? Eine seltsame Zeit, der man in Wien derlei Darbietungen mit ner anderen Straßentahnlinie als mit dem ebenundvierziger erreicht! -t-k



Unsere Bilder zeigen die Situation des Wiener Konzerts (siehe Bericht. — Oben: Geängstigter Zuhörer hinter „einsamer Note“. — Rechts: der Zeit-Angeber — links: der Cellist mit Blechtopf im Publikum.



So etwas gab's in Wien noch nie:

Münchhausen-Uhr dirigierte Cage-Konzert

Lachen, Johlen, Pfeifen und Geschrei im Publikum, aber zum Glück keine Toten

Drittes Konzert der „reihe“ am Donnerstagabend im Mozart-Saal des Konzerthauses. Gemeinsame Veranstaltung der Musikalischen Jugend Österreichs und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Werke von John Cage (Klavierkonzert in zwei Versionen), Kurt Schwertsik, Morton Feldmann, Sylvano Bussotti, Earle Brown, Cornelius Cardow und Christian Wolff. Solisten: David Tudor (Klavier), Edith Urbanczyk (Sopran), Friedrich Cerha (Violine) und Fritz Heller (Cello).

Auf der Galerie saß die Baßuba, grunzte von Zeit zu Zeit und schlug zwischendurch die Tür zu. Ihr gegenüber betätigte sich ein Streicher mit verschiedenen, Geräusche verursachenden Geräten, am wenigsten mit seinem Instrument. Im Parkett, verstreut zwischen dem Publikum, sah man Kontrabaß, Posaune, Klarinette, Geige und noch andere, jeder von jedem möglichst weit entfernt. Wo man sonst die Quelle der Darbietungen vermutet, also auf dem Podium, befand sich der geringste Teil der Mitwirkenden: der Pianist, der Flötist, die Sängerin und der Dirigent.

Und nun passierte folgendes: ein härtiger, junger Mann, in dem man den Kapellmeister vermutete, erhob seine Hände und begann, im Sinne eines Uhrzeigers Sekunden anzugeben, wie weiland jener arme Sklave im Ufa-Jubiläumsfilm „Münchhausen“ — wer ihn sah, wird's wissen —, der seinem Sultan die Zeit (als lebendiges Pendel) ansagen mußte. Daraufhin begann im ganzen Saal allerlei zu quieken und

zu quäken, zwischendurch mengten sich einige Töne, dann ließen die Ausführenden Gegenstände fallen, plötzlich gab's Geräusche, die zweifellos von Scherzartikeln des einschlägigen Geschäftes am Naschmarkt herührten, ab und zu hörte man heulen und reden (beides besorgte auch die Sängerin), und über alles breitete sich der Teppich des Publikumsgelächters. So wars bei der ersten Version des Klavierkonzertes von Cage.

Bei der zweiten, viel länger dauernden, gab es bereits Tumultszenen. Die Musiker wurden umringt, daß man um ihr Leben zu bangen begann (es passierte aber nichts), in der Tuba explodierten Knallerbsen, und das Stück mündete im minutenlanges Pfeifen und Applaudieren des Publikums.

Das hört sich wie eine Kabarett-szene an. Die Sache ist aber — zumindest bei Cage — viel ernster. Er arbeitet mit Geräuschen, Klängen und der Stille, ermittelt alles durch Zufallsmanipulationen, aber stellt keine Beziehung zwischen den Elementen her und erwartet, daß man seine Gebilde nicht interpretiert, in sie keinerlei Gedankengänge hineinlegt. Er mag als Phänomen seine Berechtigung haben, und ich kann ihm Originalität nicht absprechen — ob sich aber sein Verfahren der erwürfelten Schallereignisse auf europäische Denkweisen übertragen läßt, wage ich ernstlich zu bezweifeln.

Unerträgliche Pausen

Ein hierbei wesentliches Element ist die Pause, bei Cages Adepten Wolff und Brown bis zum Extrem ausgeweitet. Es passiert lange Zeit überhaupt nichts (und will doch kontemplativ sein!). Das aber vertragen hier die Leute nicht, und dabei machen sie den größten Krach. Weil sie erwarten, daß immer etwas geschehen muß, geschieht aber nichts. Allerdings kann ich einigen Stücken den Vorwurf nicht ersparen, daß sie viel zu lang sind. Mit Ausnahme des netten Stückes von

Schwertsik, der übrigens ein Außen-seiter in dieser Gesellschaft war.

Bei Brown wiederholen sich viele Elemente zu oft, bei Wolff gibt's eine Menge Dreiklänge und Oktaven, Feldmann klingt sehr „punktuell“. Eines muß man jedoch hervorheben: mit Zwölftontechnik und mit serieller Musik hatte diese Veranstaltung der „reihe“ gar nichts zu tun.

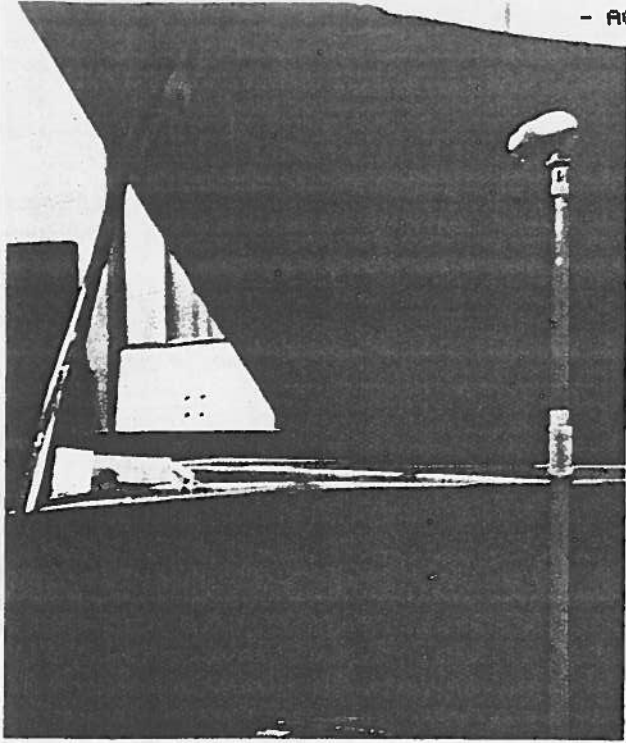
Graphik statt Noten

Ein Extrafall begegnete uns noch bei den Klavierstücken für Tudor von Bussotti. In einem der vorgeführten Stücke gibt es keine einzige Note, nur eine Zeichnung. Bussotti ist hier wohl kein Komponist mehr, denn er überläßt die Ausführung der Phantasie des Interpreten. Dieser hieß Tudor und betätigte sich (mehr oder weniger kompositorisch) überwiegend im Klavier, was recht aparte Wirkungen ergab. Endlich einmal etwas, wo die Klangmöglichkeiten des Klaviers voll ausgenutzt werden (Saitenzupfen und -streichen, Klopfen usw.). Leider war's zu unruhig hierbei. Das von Bussotti normal geschriebene Stück empfand ich dagegen äußerst schwach.

Das Publikum amüsierte sich zum Teil, teils reagierte es sauer, teils hatte es vorsorglich Lärmgerät mitgebracht. Sonst war es recht anständig, bis auf Frau Badura-Skoda, die im Schutze hoher Herrschaften ihre Manieren vergaß. Und das müßte nicht sein, denn so tierisch ernst sollte man die Sache nicht nehmen. Schließlich ist auch ein Schuß Spielerei dabei, ungewohnt zwar, wer will, mag infantil sagen.

Ein extremer Zweig neuer Musik, die ihre Jünger hat, die Verwandtschaften mit dem Tachismus zeigt und die ich — wiewohl mir die geistigen Hintergründe des Verfahrens bekannt sind, nicht goutieren kann. Vielleicht wird's noch einmal, wenn man Theater und Klamauk absorbieren kann, im Finstern sitzt und nur — zuhört.

0961 I
EX p v. 20. I
E



Gleich knallt's. Am Flügel: der „Komponist“ David Tudor. In einem Rhythmus ohne Beispiel hackte der junge Amerikaner seinen Klavierpart herunter. Mehrmals ließ er den Klavierdeckel knallend zufallen. Kein Zufall! Auch dieses Getöse war in Mister Tudors seltsamem Machwerk vorgesehen.

Die Geige täuschte. Sie diente dem Herrn nur als Ausweis dafür, daß er Musiker sei. Die Instrumente, an denen er sich produzierte, sahen anders aus: Er rasselte mit dem Schlüsselbund in der Hosentasche, und den Deckel in der Hand brauchte er später, um ihn auf den Fußboden zu krachen.

„Wenn das der Mozart hätte“ erleben müssen . . .“



Was soll man davon halten? Auf den Gesichtern der Zuhörer malten sich Ratlosigkeit, Erheiterung und grimmiger Ärger. So etwas hatte Wiens verwöhntes und anspruchsvolles Konzertpublikum noch nicht erlebt! Was sie im Mozartsaal über sich ergehen lassen mußten, empfanden die meisten der Konzertbesucher als Entweihung der nach dem großen Musikgenius benannten Kunststätte.

Da blieb nur Notwehr. Die beiden jungen Männer (oben und rechts) gehörten nicht zu den Mitwirkenden des Skandalkonzerts, wie man irrtümlich annehmen könnte. Wie fast alle Zuhörer, so machten auch sie nur ihrem Herzen Luft: mit gellenden Schreien und schrillen Piffen. Gegen die dargebotene Katzenmusik hallt nur eins: mitlärmeln! Und durch den Mozartsaal tobte ein Geräuschorkan.



AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST IN WIEN
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (I.G.N.M.)

SCHUBERT-SAAL (Konzerthaus)
Freitag, den 29. April 1960, 19.30 Uhr

Kammerkonzert
DES PRAKTIKUMS FÜR ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
Strawinsky 1913–1923

Concertino in einem Satz (1920 für Streichquartett,
1952 Neufassung für 12 Instrumente)

Violine: **Erik Freitag** (Klasse Melkus)
Violoncello: **Alfred Zürcher** (Klasse Krottschak)

Trois Poésies de la lyrique japonaise
für Sopran, 2 Flöten, 2 Klarinetten, Klavier und Streich-
quartett (1912 — 1913)
(à Maurice Delage, Flotent Schmitt, Maurice Ravel)
Sopran: **Lois Laverty** (Klasse Ludwig, Dr. Werba)

Pribaoutki, Scherzlieder für mittlere Stimme, 4 Bläser und
4 Streicher (1914)
Bariton: **Kurt Ruzicka** (Klasse Kmsgr. Vogel)

Octuor pour instruments à vent (1922 — 1923)
Sinfonia
Tema con Variazioni
Finale

— P A U S E —

Klavier: Steinway

Preis des Programmes: S 2.30

Trois pièces pour quatuor à cordes (1914)

(à Ernest Ansermet)

Berceuses du chat, suite de chants pour voix moyenne et trois clarinettes (1915 — 1916)

Alt: **Edeltraut Ehringer** (Klasse Brand)

Piano-Rag-Music (1919)

(à Arthur Rubinstein)

Klavier: **Otto Zykan** (Klasse Dr. Dichter)

Trois pièces faciles pour piano à quatre mains, main gauche facile

(à Alfredo Casella, Eric Satie, Serge Diaghilew)

Marche

Valse

Polka

Klavier: **Otto Zykan**

Renate Schweiger

Rag-Time pour onze instruments (1918)

Violine: **K. Sattler, H. Skalar, H. Torkos**

Viola: **W. Huber, G. Litschauer**

Violoncello: **A. Skocic**

Kontrabaß: **M. Unger**

Flöte: **M. Niedermayr, H. Weißberg, H. Reznicek**

Oboe: **Th. Eibner, G. Schiessl**

Klarinette: **F. Patak, A. Schidlbauer**

Fagott: **J. Schultz, W. Krenn**

Horn: **Ch. Crein**

Trompete: **Th. Hohstadt, A. Kolar**

Posaune: **F. Baumgartner, J. Brezna**

Schlagzeug: **M. Kossich**

Leitung:

DR. FRIEDRICH CERHA

Trois Poésies de la Lyrique japonaise

I. Akahito

Descendons au jardin, je voulais te montrer les fleurs blanches.
La neige tombe . . . Tout est si fleurs ici, ou neige blanche?

II. Mazatsumi

Avril paraît. Brisant la glace de leur écorce bondissent joyeux dans le ruisseau
des flots écumoux:
Ils veulent être les premières fleurs blanches du joyeux printemps.

III. Tsarainuki

Qu'aperçoit on si blanc au loin? On dirait partout des nuages entre les collines.
Les cerisiers épanouis fêlent enfin l'arrivée du printemps.

Pribaoutki

I.

Eil dich Onkelchen Karnilo,
spanne an den Gaul Danilo,
bei Makari auf der Heiden
spüle hinab Sorgen und Leiden.

Ist ein Schnüpschen drin im Glas,
scharfes Schnüpschen drin im Glas,
sauf dich voll, ja sauf nur Brüderchen,
trink es, trinks auf einen Zug.

II.

Mein Herz du, mein Herz du,
mein herzlichster Sturz du,
wie Honig so süß du,
im Ofen nie gesteckt du,
vom Feuer nie beledet du.

Enten blasen auf dem Rohre,
Storch und Störchin gehn zum Tanz.
lange Beine strecken sie,
lange Hälse recken sie.

III.

Es ging spazieren der Obrist,
fing ein kleines Wachelvögelein
und das Wachelvögelein
wollt ein Trünklein tun,
flattert hoch, flog von dunnen,
feh, ging verloren,
kam untern Eis
und erwischt den Popen,
den Popen Popowitsch,
den Peter Petrowitsch.

juni 1960

VERLAGSMITTEILUNGEN

Publikums- und Kritikererfolg: Friedrich Cerha RELAZIONI FRAGILI

"Einen Haupttreffer in der 'reihe' bezeichnete der Rezensent der führenden österreichischen Tageszeitung NEUES ÖSTERREICH das am 16. Mai im Wiener Konzerthaus uraufgeführte Cembalokonzert "Relazioni fragili" des jungen Wiener Komponisten und Akademiedozenten Dr. Friedrich Cerha.

"Die grundlegende Klangidee der gesamten Komposition ist die Verbindung des Cembaloklages mit jenem von pianissimo gebrauchten Schlaginstrumenten, eine besonders aparte und originelle Kombination" schreibt Prof. György Ligeti in dem Programmheft zu dem VI. Konzert der 'reihe'." "Die Anwendung von zwei Frauenstimmen, die in dieser Instrumentalkombination im ersten Augenblick etwas merkwürdig anmutet, ist voll begründet durch die Idee, Nachhallklänge des Vibraphons, die etwas vom Charakter der menschlichen Stimme haben, durch wirklich kontinuierliche Klänge zu ergänzen. Dementsprechend sind die Gesangsstimmen gleichsam als Instrumentalstimmen verwendet . . . Daß hinter der musikalischen Form eine serielle Organisationsmethode waltet, ist zu erwähnen, weil es für den Habitus dieser Musik wesentlich ist."

NEUER KURIER: "Die zauberhafte, zarte Wirkung des Stückes rührt von einem recht rational ausgeführten Verwebungsprinzip verschiedener Klänge und Geräusche her . . . Cerha scheint hier eine Auflockerung der formal streng festgelegten Musik durch akustische Reize anzustreben . . . Das Ergebnis sprach jedenfalls für den Geschmack des Komponisten, Farben zu ordnen und verfehlte beim Publikum nicht seine Wirkung".

DIE PRESSE: "In seinem viersätzigen Werk "Relazioni fragili" offeriert Friedrich Cerha sozusagen ein Musterlager an Klangmöglichkeiten, die unter seiner Leitung von einem Kammerorchester mit Gertraud Cerha am Cembalo, zwei Frauenstimmen sowie reich bestückten Schlagwerkbatteien erzeugt werden und sich zu sehr aparten Kombinationen verdichten . . ."

EXPRESS: "Das erfreulichste Werk des Abends: "Relazioni fragili" für Cembalo und Kammerorchester. Cerha, einer der Initiatoren der 'reihe', vorzüglicher Beherrscher mehrerer Instrumente, Leiter des Orchesterpraktikums für Neue Musik an der Musikakademie, Musikwissenschaftler, erweckt den Eindruck, mit allen Grundlagen und Möglichkeiten der Neuen Musik auf das beste vertraut zu sein . . . Den aufschlußreichsten Einblick in die Musik der Neutöner vermittelt er aber wahrscheinlich dem Publikum, dem er einen klanglichen Zugang schafft: wie bei Boulez, Nono, Maderna steht über der strengen Struktur ein eminentes Gefühl für den Klang, für richtige Auswertung der Möglichkeiten des Instrumentariums . . . Er stellt den bekannten Klang des Cembalos dem des irrationalen neugewonnenen Orchesters gegenüber und erbringt hiermit den Beweis, daß es einem

Musiker auch möglich ist, mit den in der Neuen Musik üblichen Mitteln "Musik" zu machen, die als solche empfunden wird."

NEUES ÖSTERREICH: "Endlich einmal ein modernes und noch dazu vorzügliches Stück eines österreichischen Komponisten! . . . Ein vorbildliches Werk . . . das von der blühenden, lebendigen Phantasie, dem musikalischen Temperament und dem ingeniosen Klangsinn seines Komponisten Cerha zu wirkungsvoller, neuer Einheit verschmolzen wird . . ."

DIE FURCHE: "Das Ereignis (und Erlebnis) dieses Abends waren die zu Beginn gespielten "Relazioni fragili" von Cerha . . . Der Komponist versteht es, durch den Klang, den zarten Lyrismus und die Ausdruckskraft seiner Musik zu fesseln und zu bezaubern . . . Wirklich originell und ergiebig ist auch die Verwendung zweier Frauenstimmen, welche die Nachhallklänge des Vibraphons imitieren bzw. ergänzen.

Der Österreichische Rundfunk hat das Konzert der 'reihe' aufgenommen. Die Sendung der "Relazioni fragili" von Friedrich Cerha erfolgt in Kürze.

Relazioni fragili
für Cembalo und Kammerorchester in 4 Sätzen
Cembalo - 1,0, Bkl, 0 - S (6 Spieler) - Sopran,
Alt - Xyl, Vibr, Cel, Hfe - Vl, Va, Vc
Partituren und Stimmen

e d i t i o n m o d e r n m ü n c h e n

Friedrich Cerha: 8 Rubaijat des Omar Khajjam († 1123)
für gemischten Chor
erscheint in Kürze bei

e d i t i o n m o d e r n m ü n c h e n

Die Rubaijat-Chöre von Cerha wurden im Rahmen der Welttournee des Wiener Akademie Kammerchores unter Günther Theuring in zahlreichen Städten Amerikas mit anhaltendem Erfolg aufgeführt.

Wozu Sessel doch dienen können!

Zu einem Musikspektakel in den drei Räumen der Galerie im Griechenbeisl

Die drei kleinen Räume der Galerie im Griechenbeisl waren bis auf den letzten Platz voll. Zuerst noch allgemeines Geplauder mit den vielen Bekannten — unter den Besuchern ist eine Menge junger österreichischer Künstler der Avantgarde — über extravagante Ausstellungen, die gerade in Paris oder Venedig gezeigt werden, vielleicht auch über Musik oder über Fritz Riedls Wandteppiche, deren dunkel glühende Farben sich stark von den weißgetünchten Mauern abheben. Allmählich wird es ruhig. Das Publikum beginnt sich für die in den einzelnen Zimmern verteilt sitzenden Musiker zu interessieren.

Da! Ein Kratzer auf einer Violine. Aus dem Nebenzimmer antwortet das Brummen eines Basses. Ein gestopft Horn tönt etwas hohl. Dann rumort es in allen Gegenden zugleich. Fragende Blicke der Zuhörer.

Man informiert sich im Programm:

„Variationen“ von John Cage. Man denkt etwas nach. Dann, erleuchteten Blicks, fällt einem ein: Der wurde in der „Reihe“ schon einmal aufge-

führt. Noch ein Blick ins Programm: ja, das sind auch die Namen. Schwertsik, Cerha, Cardew. Also „alte Bekannte“.

Beruhigten Gewissens hören wir weiter. Plötzlich unterbricht ein Sprecher das Konzert. Chinesische und japanische Weisheiten, halbwissenschaftliche, musiktheoretische Begriffe und ein oder zwei banale Stories werden abwechselnd erzählt. Alles gipfelt in undefinierbaren Geräuschen. Sollten hier während der Lesung Sessel hin- und hergeschoben werden? Gleich darauf sieht man die Herren Cerha, Schwertsik und noch jemanden (dessen Namen ich nicht erfahren habe und der mir hoffentlich wegen dieser Nicht-Nennung nicht böse ist) Stühle durch alle Räume schieben; da aber sehr wenig Platz ist, wird das Problem durch Kreisverkehr gelöst. Das Programm meint dazu, das sei ein „Poem for chairs“ von La Monte Young. Was sich diese Sessel dabei wohl denken?

Den Abschluß des originellen Abends machte Feldmanns „For two instruments“ (eher konservativ und sehr lang).

Die Galerie hat Mut bewiesen.

KHR

Kvnt 15, 29. 9. 66

5. ST. VEITER KULTURTAGE
TAGUNG
ÖSTERREICHISCHER AUTOREN UND KOMPONISTEN

VOM 21. BIS 23. OKTOBER 1960
IN DER HERZOGSTADT ST. VEIT A. D. GLAN



UNTER DEM EHRENSCHUTZE DES HERRN UNTERRICHTSMINISTERS DR. HEINRICH DRIMMEL
UND DES HERRN LANDESHAUPTMANNES VON KÄRNTEN FERDINAND WEDENIG

Samstag, den 22. Oktober 1960, 20.30 Uhr, Kleiner Festsaal der Arbeiterkammer

Kärntner Lobgesang

Sonntag, den 23. 0

Führung durch die Stu

Dr. Weiss

JOSEF FRIEDRICH PERKONIG
JOHANNES LINDNER
GUIDO ZERNATTO
NORBERT ARTNER

Prosa — Verse
Verse
Verse
Streichquartett (Uraufführung)

Largo / Allegro — Air u. Choral — Siciliana —
Allegro ma non troppo

Das Schweyda-Quartett

Willy Schweyda (Violine)
Grete Schweyda-Hönel (Violine)
Dora Streicher (Viola)
Hermann Riedl (Violoncello)

- P A U S E -

INGEBORG BACHMANN
GERHARD LAMPERSBERG

Verse
Komposition für Violine, Horn, Gitarre und Klavier
(Uraufführung)

Friedrich Cerha (Violine)
Kurt Schwertik (Horn)
Konrad Ragobing (Gitarre)
Ivan Eröd (Klavier)

OTTO MARIA POLLEY
CHRISTINE LAVANT
ALBERT NAGELE

Verse
Verse
Sonata a tre für Flöte, Oboe d'amore und Schlaginstrumente
(Uraufführung)

Allegro — Adagio — Allegro vivace
Grete Gatterer-Nagele (Flöte)
Albert Nagele (Oboe d'amore)
Kurt Hammer (Schlaginstrumente)

Sprecher:

Christiane Holberg
Harald Haselbach
Herbert Stefan

Sonntag, den 23. Ok.

Matin

HUMBER
JEANNIE
DOLORE
ERNST

Konferenz

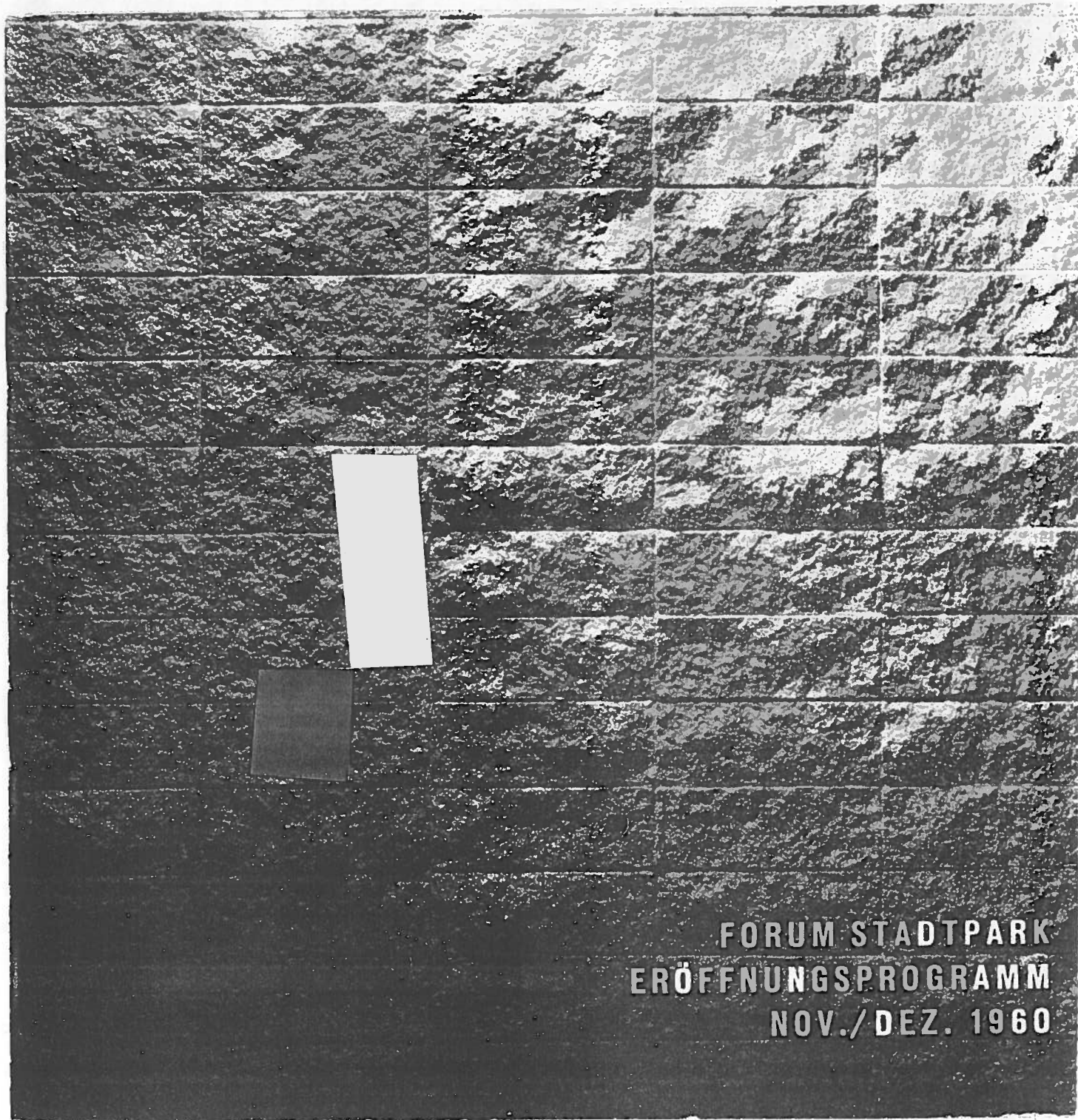
DER PRÄSIDENTEN DER ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIEN FÜR
MUSIK UND DER DIREKTOREN DER KONSERVATORIEN DER
LÄNDER UND STÄDTE IN GRAZ

3. bis 5. November 1960

Steiermärkisches Landeskonservatorium, Graz, Nikolaigasse 2

Öffentliche Veranstaltungen

3. 11. 1960 — 19.30 Uhr Saal des Steiermärkischen Landeskonservatoriums
Feierliche Eröffnung. Ansprachen
Professor Franz Illenberger (Orgel) spielt:
J. F. Doppelbauer: Toccata
J. N. David: Kleine Partita „Ach, wie flüchtig“ (1933)
H. Grabner: Fantasie über das liturgische Paternoster
(1927)
4. 11. 1960 — 9.15 Uhr Saal des Steiermärkischen Landeskonservatoriums
Präsident Professor Dr. Hans Sittner spricht über
„Die Lage der Musikerziehung in der Welt“
- 11.00 Uhr Präsident Professor Dr. Eberhard Preußner spricht
über
„Die großen Institute der Musikerziehung als
Faktoren des Musiklebens“
- 21.00 Uhr Werke von Karl Haidmayer:
Divertimento alla toccata e ricercare 1955 für 2 Klaviere
Trio 1960 für Flöte, Klarinette und Klavier
Allegro — Largo — Scherzo, Allegretto — Presto
(Uraufführung)
Sextett 1958 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Violon-
cello, Schlagzeug (Bongo, kleine Trommel und
Becken)
Allegretto — Andante — Scherzo animato — Finale
vivace, Passacaglia (tempo giusto)
Ausführende: Helmut Sedminek (Flöte), Albert Nagele
(Oboe), Kurt Daghofer (Klarinette), Rudolf Frodl
(Fagott), Josef Ableitner (Violoncello), Josef
Landenhammer (Schlagwerk), Inge Ertel, Dr. Karl
Haidmayer (Klavier)
5. 11. 1960 — 12.15 Uhr Saal des Steiermärkischen Landeskonservatoriums
Werke junger Komponisten
Gösta Neuwirth: Sonata brevis für Violine und Klavier
Otto Zykan: Sonatine für Klavier
Erich Urbanner: Acht Stücke für Flöte und Klavier
Reinhold Portisch: 3 Kleine Stücke für Klavier
Kurt Schwertsik: Aktionen und Reaktionen für Violine
und Klavier
Ivan Eröd: Vier Stücke für Klavier
Friedrich Cerha: Formation et solution für Violine und
Klavier
Ausführende: Dr. Friedrich Cerha (Violine), Dr. Werner
Tripp (Flöte), Ivan Eröd, Otto Zykan (Klavier)



FORUM STADTPARK
ERÖFFNUNGSPROGRAMM
NOV./DEZ. 1960

FORUM STADTPARK

Sonntag, 13. November 1960
19.45 Uhr

Demonstrationsabend neuer Musik
junger österreichischer Komponisten

Friedrich CERHA

Relazioni fragili für Cembalo und Kammerorchester
in vier Sätzen
(Tonbandwiedergabe der Uraufführung 1960 durch das
Ensemble "Die Reihe" - Gertraud Cerha, Cembalo)

Ivan ERÖD

Vier kleine Klavierstücke

Gösta NEUWIRTH

Passacaglia für Orgel (Tonbandwiedergabe)

Gerhard LAMPERSBERG

Vier Stücke für Horn und Klavier

Reinhold PORTISCH

"Sonnengesang" (Dichtung von Andreas Okopenko)
für Chor, Sprecher und Kammerorchester
(Tonbandwiedergabe der Uraufführung 1960 -
Innsbrucker Jugendkulturwoche)

Komposition : für elektronische Klänge
Realisation in Zusammenarbeit mit
Ing. Helmut Gottwald, Wien (Uraufführung)

Pause

Kurt SCHWERTSIK

Sonatine für Horn und Klavier

Erich URBANNER

Variationen für Klavier

Istvan ZELENKA

"Ein Zwischenspiel", Kammeroper
(Libretto: Paul Hernadi)
(Tonbandwiedergabe der Uraufführung 1960 -
Innsbrucker Jugendkulturwoche)

Ausführende: Kurt Schwertsik (Horn), Ivan Eröd (Klavier)

Kommentar und Diskussionsleitung: Reinhold Portisch

Wir danken der Firma Steinberger für das Entgegenkommen bei der Bereitstellung der
Verstärkeranlage

FORUM STADTPARK

Dienstag, den 10. Jänner 1961
19.45 Uhr

Die Wiener Schule

3. Abend

Werke von Ernst Krenek, Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg, Hanns Jelinek
und Anton Webern

FRIEDRICH CERHA - Violine

IVAN ERÖD - Klavier

Ernst KRENEK

Sonata for violin and piano (1944/45)

Andante con moto

Adagio

Allegro assai, vivace

Josef Matthias HAUER Zwölftonspiel für Violine und Klavier (1953)

Arnold SCHÖNBERG Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op.47 (1949)

P a u s e

Hanns JELINEK

Zehn zahme Xenien
für Violine und Klavier (1959)

Ernst KRENEK

Sonata for violin solo (1948)

Allegro deciso

Adagio

Allegretto grazioso con anima flexibibile

Anton WEBERN

Vier Stücke für Violine und Klavier op.7

Die Phantasie op.47 von Arnold Schönberg und die Vier Stücke op.7 von
Anton Webern werden zweimal gespielt

Vierzehn Koffer Schlaggerät — das war dem Zoll zuviel

Christoph Caschel, der „Reisende in moderner Schlagwerkermusik“, mußte in Wien zunächst Listen schreiben — Fixierleistungen muß man selbst basteln

Gibt es in Wien beim Zoll Schwierigkeiten, wenn man mit diversen Musikinstrumenten einreist? Nein, wird unser Zoll antworten. Und wer's glaubt, kann unter Umständen eines zwar nicht Besseren, jedenfalls aber eines anderen belehrt werden.

So etwa Christoph Caschel aus Köln, Par-don: Köln. Kaum jemand in Wien wird Herrn Caschel (jung, blond, charmant, mit echt rhein-ländischem Humor ausgestattet) kennen. Nur ein paar „Eingeweihte“ wissen, daß er seines Zeichens „reisender Schlagwerker in moder-ner Musik“ ist.

Christoph Caschel also kam Sonntag nach Wien, da er in einem Konzert der „reihe“ mit-zuwirken hatte, das Montagabend im Mozart-Saal stattfand. Mit ihm kamen 14 (in Worten: vierzehn) Koffer und Köfferchen. Angefüllt mit diverssem Schlaggerät und allem, was da-zu gehört.

Angesichts der vierzehn Koffer wurde unser Zoll hochantlich. Soviel Schlag-Instrumente kann doch ein Mensch gar nicht spielen, folglich auch nicht brauchen. Also wurde die Auslieferung gesperrt. Wer weiß, ob der Fremde aus Köln nicht einen größe-ren Posten afrikanischer Schlitztrommeln hierorts unter der Hand würde verkaufen wollen.

Es dauerte bis Montag „hächmittags“, bevor man dem Zoll von der Hartnäckigkeit der vier-zehn Koffer überzeugen konnte. Caschel mußte eine genaue Liste der eingeführten Instru-mente aufstellen und muß bei seiner Abreise die solcherart festgehaltene Anzahl wieder in die Bundesrepublik mitnehmen. Gott sei Dank ist ihm in Wien keines der Instrumente abhanden gekommen!

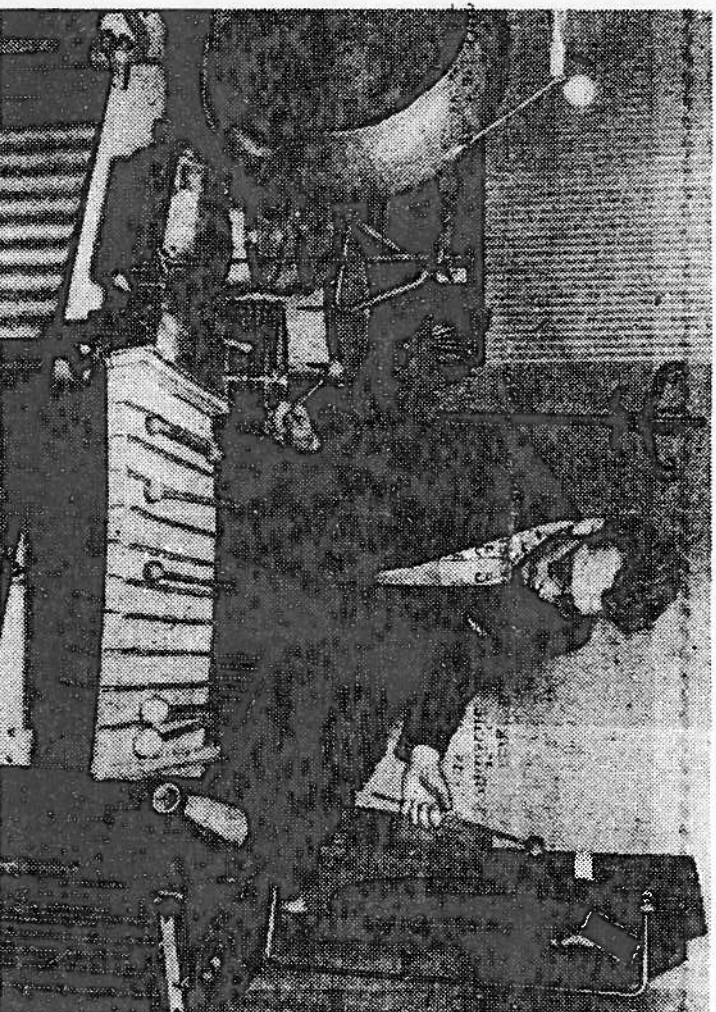
Musizieren — „Im Kreise drehend“

Im übrigen brauchte er den Inhalt der vierzehn Koffer, insgesamt an die dreißig verschiedene Instrumente, für ein einziges Stück, in welchem er mutterseelenallein zu spielen hatte. Rund um sich baute er die Ge-räte kunstvoll auf und betätigte sie nach komplizierten Anweisungen der Reihe nach, indem er sich im Kreise drehte. So will es nämlich der Komponist (er heißt Stock-hausen) in seinem „Zyklus für einen Schlag-zeuger“. Das Schwierigste bei der ganzen Sache war die Montage der Instrumente. Caschel mußte da etliche technische Probleme wälzen, bevor er geeignete Lösungen fand.

Obendrein sind die Hilfsgeräte im Handel nicht erhältlich. Also richtete sich Caschel dabei eine komplette Werkstatt ein, um diese Fixierungsgeräte selbst herzustellen.

Dabei wollte er nie Berufsschlagwerker werden. Zwar hatte er schon von Kindes-behen an eine Vorliebe für allerlei Schlag-gerät, doch dachte er während seiner Stu-dienzeit vor allem an ein naturwissen-schaftliches Fach. Schlagwerkspielen be-trachtete er zunächst als Luxus — schließ-lich ist er doch dabei geblieben.

Gegenwärtig zählt er zu den begehrtesten Spezialisten auf diesem Sektor. Und heute freut sich auch Caschel seines Berufes, trotz den vierzehn Koffern und mancherlei Zoll-internez. Die meiste er, wie auch etliche höchst seltsame Komponistenwünsche, mit seinem rheinischen Humor.



EIN SORTIMENT VON SCHLAGGERÄTEN hat Christoph Caschel bei seiner Probe um sich aufgebaut

Musik (Athena) 15. 1. 1961

Aufnahme

Februar 1961

Kont: Kammer für Violine
und 5 Bläser.

Violine: Friedrich Cuhra

Dirigent: Dr. Kemperist.

Berliner Chor und Wiener Instrumentalisten für die IGNM

Am Vorabend der Schönberg-Uraufführung versammelte sich die treue Modernistengemeinde im Mozart-Saal, um zur Kenntnis zu nehmen, was heutzutage unter Anrufung der „Wiener Schule“ alles komponiert wird. Sie war offensichtlich nicht zusammengekommen, um Werturteile abzugeben, sondern bloß, um auftragsgemäß begeistert entgegenzunehmen, was eine internationale Jury für gut und auführungswürdig befunden hatte.

Winfried Zillig schrieb vier gut dimensionierte A-capella-Chöre nach Texten von Bert Brecht, eindrucksvolle Kompositionen für Sänger: daher sowohl sang- als auch hörbar.

Vittorio Fellegara blieb mit seiner „Serenata für neun Instrumente“ bereits eine Strecke weiter hinten — er konstruiert zu konsequent und erfreut weder das Ohr noch das Hirn seines Publikums.

Krysztof Penderecki versuchte sich in seinem Werk „Dimensionen der Zeit und der Stille“ als Bürgerschreck. Ein Chor hat zu zischen, zu lachen, „Heckmeck“ zu rufen und zwischendurch auf einen Dirigenten zu achten, der seinerseits wieder vom Dirigenten des Orchesters abhängig ist. Dieses Orchester erzeugt Geräusche verschiedenster Art, die herkömmlichen Instrumente werden wieder einmal gegen ihre Bestimmung gebraucht (Kontra-

bässe und Celli müssen kaum gesellschaftsfähige Geräusche hervorbringen) — und dann erwartet Penderecki offensichtlich einen Tumult. Da im Saal jedoch kein konservativer Konzertbesucher anwesend war, blieb der Skandal aus.

Drei Gesänge von Fjólnir Steffanson erwiesen sich als eindrucksvolle, klanglich interessante Gebilde und die „Monody for Corpus Christus“ von Harrison Birtwistle als etwas zu lange Angelegenheit. Auch des Amerikaners Salvadore Martirano markt-schreierisch angekündigte Komposition „O, o, o, o, that Shakespearean rag“ war verhältnismäßig erfaßbare, wenn auch in den Dimensionen etwas zu breit geratene Musik.

Die Ausführenden waren der RIAS-Kammerchor Berlin unter Günther Arndt und das Wiener Ensemble „die reihe“ unter Friedrich Cerha. Sie alle sollen sich, so erzählte man, bei den Proben köstlich unterhalten haben. Bei der Aufführung jedoch waren nicht nur Musiker, sondern auch zeitgenössische Komponisten anwesend, was merklich auf die gute Stimmung drückte.

Franz Endler

*

PS. — Der Titel dieses Referates ist ein Zitat des Chorpartes aus Krysztof Pendereckis Komposition „Dimensionen der Zeit und der Stille“.

Wien Zeitung

17. 6. 1961

Die Diktatur des Indiskutablen

Ich wollte meiner Besprechung des ersten „Weltmusik“-Konzerts der Internationalen Gesellschaft für neue Musik den Titel „Tiefer geht's nimmer“ geben. Doch in Prognosen zurückhaltend, fürchtete ich, durch die kommenden Veranstaltungen dieser Gesellschaft Lüge gestraft zu werden, und zwar, wie sich bald herausstellte, mit Recht. Denn schon das zweite Konzert der IGNM bewies, daß es dort immer noch tiefer geht.

Eine Ausnahme im Programm dieses Abends freilich verzeichne ich mit Vergnügen: Sie betrifft die A-cappella-Chöre des Westdeutschen Winfried Zillig. Wohl hat der Autor an drei von den vier Brecht-Gedichten, die er sich zur Vorlage wählte, vorbeikomponiert, so daß Wort und Sinn verlorengehen, und hat nur in einem, den „Liebenden“, die Stimmung der Dichtung — den Flug der Kraniche — getroffen. Aber er hat immerhin komponiert, als ein Köhner, der, Zwölftonmusik schreibend, den letzten Teil dieses dreifach zusammengesetzten Wortes betont und in kunstvollem Chorsatz den Sängern gibt, was der Sänger ist.

Dann kam der Sturz in den Abgrund. Über die Herren Fellegara, Penderecki, Steffansson, Birtwistle und Martirano im einzelnen zu berichten, lohnt sich nicht. Bei einem von ihnen sagte ein neben mir sitzender Komponist wirklich moderner Musik, er käme sich vor wie in einer Menagerie. In der Tat, hätte man den Schönbrunner Affen das zu diesem Anlaß verwendete Instrumentarium zur Verfügung gestellt, hätte es ungefähr ebenso geklungen (und weniger gekostet). Hier strecke ich die Waffe der Kritik.

Schärfste Kritik hingegen übe ich an der Jury, die solches, beinahe alles Neue und Gute in der Musik der Welt von heute ausschließend, zu einem „Weltmusikfest“ zusammentrug. Man möge alles zur Diskussion stellen, meinestwegen auch das Indiskutable. Zu weit aber geht es, die Diktatur des Indiskutablen errichten zu wollen.

Marcel Rubin

Volkstimme

17. 6. 1961

WIEN

September 1961

Kundfunk

Aufnahme

Cerha: Relazioni fragili

Centronel Caha Cenhalo

Dungent: Friedine Caha

WARSAU (er Herbst)

September 1861

Philharmonie

Cerha: Relazioni fragili
Boguslaw Schiffel: Cady
(Uraufführung)

Edgar Varese: Hyperprism
Octandre
Offrandes
Intégrales

Diregent: Friedrich Cerha
Marie Therese Escheno Seppan
Gerhard Cerha Combes

WARSCHAU (er Herbst)

September 1961

Strawinsky: 3 japanische Lieder
Ravel: Mollanélieder

Schönberg: Pierrot lunaire

Marinthus Eschane Japan
Dugant: Friedrich Cerha

INTERNATIONALES KULTURZENTRUM

WIEN I, ANNAGASSE 20 - TELEFON 52 69 51

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM) SEKTION
ÖSTERREICH

8. Febr. 62. 20h

DAS BLÄSERQUINTETT DER "REIHE"

Ausführende: HELMUT RIESSBERGER Flöte
ALFRED HERTEL Oboe
ROLF EICHLER Klarinette
KURT SCHWERTSIK Horn
PAUL MAURER Fagott

Programm:

EGON WELLESZ Suite für Flöte, Oboe, Klarinette,
Horn, Fagott op. 73
I. Moderato
II. Adagio
III. Allegro giocoso

HANS ERICH APOSTEL Quartett für Flöte, Klarinette,
Horn, Fagott op. 14
Allegro molto
Adagio
Rondino

KARL SCHISKE Quintett für Flöte, Oboe, Klari-
nette, Horn, Fagott op. 24 (1945)
Gehend
Langsam
Lustig

PAUL HINDEMITH Kleine Kammermusik für 5 Bläser
Lustig
Walzer
Ruhig und einfach
Schnelle Vierteln
Sehr lebhaft

Eintritt für Mitglieder der IGNM S 5.-, Karten von S 10.-
bis S 25.-

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST IN WIEN
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK (IGNM)

Samstag, 26. Mai 1962, 19.30 Uhr
SCHUBERT-SAAL (Konzerthaus)

KONZERT

des Praktikums für zeitgenössische Musik

LEITUNG:

Dr. Friedrich Cerha

- | | |
|-----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Alban Berg | 4 Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 (1913) <i>Claus Walter</i> (Klarinette) <i>Muriel Slatkine</i> (Klavier) |
| Anton Webern | 3 kleine Stücke für Violoncello und Klavier op. 11 (1914) <i>Detmar Tetzlaff</i> (Violoncello) <i>Käte Wittlich</i> (Klavier) |
| Hanns Jelinek | 6 Aphorismen für 2 Klarinetten und Fagott op. 9/3 (1923—30) <i>Gottfried Mayer</i> <i>Othmar Sollfellner</i> (Klarinette) <i>Fritz Fattl</i> (Fagott) |
| Igor Strawinsky | 4 Russische Lieder (1919, instrumentiert 1954, Erstaufführung) <i>Herminegildes Scherlich</i> (Sopran) <i>Marianne Keller</i> (Flöte) <i>Maria Montag</i> (Harfe) <i>Brigitte Zaczek</i> (Gitarre) |

20 September 1962

Staatsakt:

Eröffnung des Museums des 20 Jhts.
im Museum.

Schonberg: Drei kleine Stücke für
Kammerorchester
(Einführung)

Vehem: Konzert op 24
5 Orchesterstücke op 10

Dirigent: Friedrich Cerha

Ensemble: 'die Reihe'

**Museum des 20. Jahrhunderts
Internationale Gesellschaft für neue Musik**

Mittwoch, den 17. Oktober 1962, 19.30 Uhr

- Anton Webern:** Sechs Lieder nach Gedichten von Georg Trakl für eine Singstimme, Klarinette, Baßklarinette, Geige und Violoncello, op. 14
- Friedrich Cerha:** Klavierstück 1958
- Anton Webern:** Konzert für 9 Instrumente, op. 24
Etwas lebhaft — sehr langsam — sehr rasch
- Franco Donatoni:** For Grilly: „Improvvisazione per sette“
- Anton Webern:** Zwei Lieder nach Gedichten von Rainer Maria Rilke für Gesang und 8 Instrumente, op. 8
- Anton Webern:** Vier Lieder für Gesang und Orchester, op. 13
- Earle Brown:** Pentathis for 9 Solo Instruments
- Wlodzimierz Kotonski:** Canto per complesso da camera
- Ausführende:** Ensemble „die Reihe“
Helmut Rießberger (Flöte), Alfred Hertel (Oboe),
Rolf Eichler (Klarinette),
Josef Plichta (Klarinette und Baßklarinette),
Heinrich Lorch (Fagott), Kurt Schwertsik (Horn),
Josef Spindler (Trompete), Herbert Mosheimer (Posaune),
Brigitte Ira (Harfe), Gertraud Cerha (Celesta),
Roland Altmann, Kurt Prihoda, Günther Kahowez (Schlagzeug),
Charlotte Zelka (Klavier),
Viktor Redtenbacher, Judith Justice (Violine),
Eugenie Cloeter-Altmann (Viola), Fritz Hiller (Violoncello),
Burkhard Krütler (Kontrabaß)
- Solisten:** Marie-Therese Escribano (Sopran)
Ivan Eröd (Klavier)
- Dirigent:** Friedrich Cerha

Freitag, 21. September 1962

NEUES ÖSTERREICH

Museum des 20. Jahrhunderts eröffnet 328 Exponate für die Initialausstellung

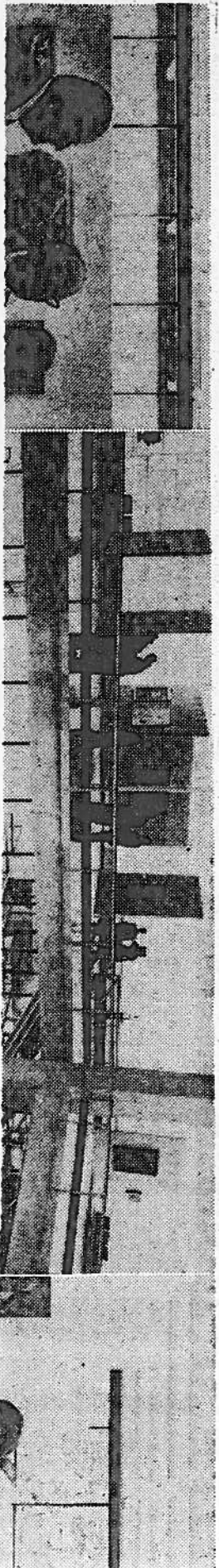
Aus dem Glas-Stahl-Pavillon der EXPO 1958 in Brüssel, in dem Österreich vor der Welt seine kulturelle Visitenkarte abgab, ist nun endlich das Museum des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten geworden. Diese Metamorphose dauerte fast vier Jahre, sie wurde verzögert durch langwierige Debatten über den Aufstellungsort, durch Schwierigkeiten bei der Materialbeschaffung und durch die Knappheit an Arbeitskräften, aber Donnerstag konnte Bundespräsident Dr. Schürzinger erster Besucher die Eröffnungsausstellung in dieser Galerie unserer Zeit besichtigen, mit der eine seit Jahrzehnten bestandene museale Lücke geschlossen werden konnte.

Das Gebäude an der Arsenalstraße, gegenüber der Seitenfront des Süd-Ost-Bahnhofes, ist nicht vollkommen mit dem EXPO-Pavillon des Jahres 1958 identisch. Wohl sind alle wesentlichen Bauelemente des Ausstellungspavillons verwendet worden, aber damals handelte es sich um einen „Sommerbau“, wohingegen das neue Museum ja eine andere Zweckbestimmung hat. Daher sind einzelne Teile des Gebäudes, die in Brüssel in „Freiluftarchitektur“ errichtet worden waren, nun im Gesamtkomplex des Hauses unter Dach. Außerdem wurden wichtige bauliche Ergänzungen vorgenommen.

Das musikalische Programm der Eröffnungs-

feier wurde vom Ensemble „Die Reihe“ unter der Leitung von Friedrich Cerha bestritten und brachte mit der österreichischen Eröffnungsausstellung der „Drei Stücke für Kammerorchester“ von Arnold Schönberg ein Ereignis, das über den Tag hinausreicht. Weiters hörte man das Konzert für neue Instrumente von Anton Webern.

Die Eröffnungsausstellung (die bis 4. November zugänglich ist), enthält 328 Exponate, darunter Stücke von außerordentlichem künstlerischem Rang und großer kunsthistorischer Bedeutung. Etwa Gaudiums Meisterwerk „Maoirtirna mit Hund“, eine Tanzstudie von Toulouse-Lautrec, Werke von Paul Klee, Kandinsky, Vlamneck, Braque, ein erst kürzlich wieder aufgetauchtes Frühwerk von Koschka (weibliches Bildnis, 1908), Bilder von Rouault, Picasso, Leger, Edward Munch, André Masson, Max Ernst, ein Glasfenster von Henri Matisse, das erste, das in einem europäischen Museum gezeigt wird, zwei „metaphysische Bilder“ von de Chirico, das berühmte „Selbstbildnis mit sieben Fingern“ von Chagall sowie Arbeiten von Céranne, Rodin, van Gogh, Henry Moore, Böckl, Baummeister, Wotruba, Gütersloh, Klimt, Kubin, Lehmend, Loos, Schiele, Thöny, Hodler. Wir werden auf die Museumsöffnung in unserem Kulturteil noch ausführlich zurückkommen.



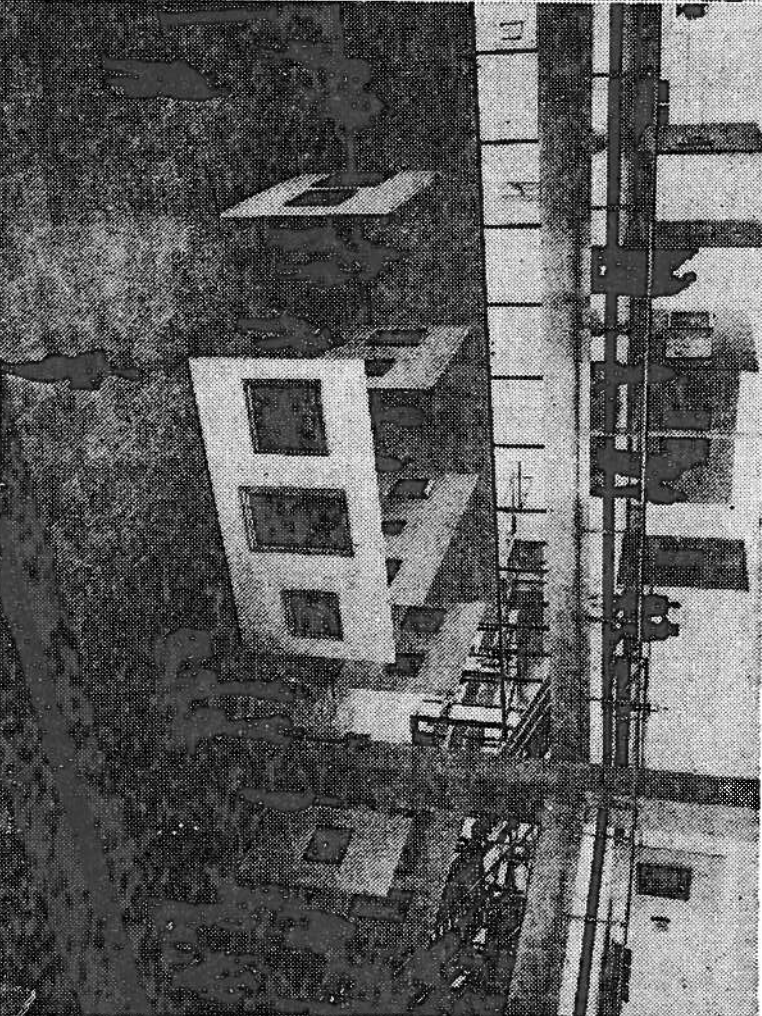
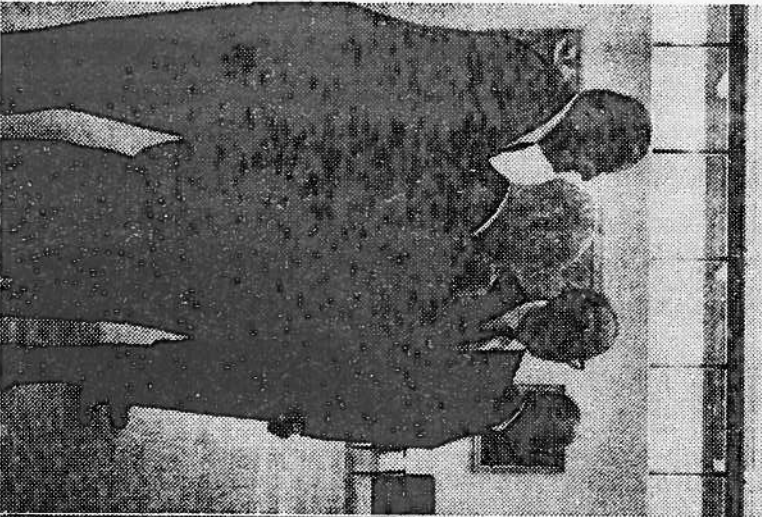
morphose dauerte fast vier Jahre, sie wurde verzögert durch langwierige Debatten über den Aufstellungsort, durch Schwierigkeiten bei der Materialbeschaffung und durch die Knappheit an Arbeitskräften, aber Donnerstag konnte Bundespräsident Dr. Schärli als erster Besucher die Eröffnungsausstellung in dieser Galerie unserer Zeit besichtigen, mit der eine seit Jahrzehnten bestandene museale Lücke geschlossen werden konnte.

Das Gebäude an der Arsenalstraße, gegenüber der Seitenfront des Süd-Ost-Bahnhofes, ist nicht vollkommen mit dem EXPO-Pavillon des Jahres 1968 identisch. Wohl sind alle wesentlichen Bauelemente des Ausstellungspavillons verwendet worden, aber damals handelte es sich um einen „Sommerbau“, wohingegen das neue Museum ja eine andere Zweckbestimmung hat. Daher sind einzelne Teile des Gebäudes, die in Brüssel in „Frei-luftarchitektur“ errichtet worden waren, nun im Gesamtkomplex des Hauses unter Dach. Außerdem wurden wichtige bauliche Ergänzungen vorgenommen.

Das musikalische Programm der Eröffnungs-

über den Tag hinausreicht. Weiters hörte man das Konzert für neue Instrumente von Anton Webern.

Die Eröffnungsausstellung (die bis 4. November zugänglich ist), enthält 328 Exponate, darunter Stücke von außerordentlichem künstlerischem Rang und großer kunsthistorischer Bedeutung. Etwa Gauguins Meisterwerk „Maoritau mit Hund“, eine Tanzszene von Toulouse-Lautrec, Werke von Paul Klee, Kandinsky, Vlaminck, Braque, ein erst kürzlich wieder aufgetauchtes Frühwerk von Koschka (weibliches Bildnis, 1908), Bilder von Rouault, Picasso, Léger, Edward Munch, André Masson, Max Ernst, ein Glasfenster von Henri Matisse, das erste, das in einem europäischen Museum gezeigt wird, zwei berühmte „Selbstbildnis mit sieben Fingern“ von Chagall sowie Arbeiten von Cézanne, Rodin, van Gogh, Henry Moore, Böckel, Baumeister, Wortrupa, Gittersloh, Kilmert, Kubin, Leinden, Loos, Schiele, Thöny, Hoellier. Wir wenden auf die Museumseröffnung in unseren Kulturteil noch ausführlich zurückkommen.



SCHNAPPSCHÜSSE VON DER GESTRIGEN MUSEUMSERÖFFNUNG. Präsident Mautner Markhof gibt hier dem Bundespräsidenten einige Erklärungen, zu denen Hofmann beifällig nickt. Handelsminister Dr. Bock hat sich etwas absentiert. Die Bilder einer Ausstellung werden von den ersten Gästen im gemessenen Abstand betrachtet. Und schließlich überrascht unser Photograph Unterrichtsminister Dr. Drimmel im Gespräch mit Weihbischof Weinbacher (Bild rechts)

MUSEUM DES 20. JAHRHUNDERTS
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Freitag, den 26. Oktober 1962, 19.30 Uhr

Wlodzimierz Kotonski: Trio für Flöte, Gitarre und
Schlagzeug (1961)
Alexander Skrjabin: 5. Klaviersonate op.53
Kurt Schwertsik: Aus den Salonstücken:
Trio für Violine, Horn und Klavier
(1959)
Georg Kröll: Cerchi per pianoforte e strumenti
(1960)

Alexander Skrjabin: 7. Klaviersonate op.64
Friedrich Cerha: Formation et solution pour violon
et piano (1957)
Friedrich Cerha: Enjambements (1959)

Ausführende: Ensemble "die reihe"
Helmuth Rießberger (Flöte)
Herbert Weißberg (Flöte)
Rolf Eichler (Klarinette)
Kurt Schwertsik (Horn)
Josef Spindler (Trompete)
Helmuth Ascherl (Posaune)
Konrad Ragossnig (Gitarre)
Charlotte Zelka (Klavier)
Andor Losonczy (Klavier)
Ivan Eröd (Klavier)
Gertraud Cerha (Cembalo)
Günther Kahovec (Celesta)
Brigitte Ira (Harfe)
Roland Altmann (Schlagzeug)
Kurt Prihoda (Schlagzeug)
Franz Zamazal (Schlagzeug)
Friedrich Cerha (Violine)
Judith Justice (Violine)
Burkhard Kräutler (Kontrabaß)

Dirigent: Friedrich Cerha

MUSEUM DES 20. JAHRHUNDERTS
INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Freitag, 16. November 1962, 19.30 Uhr

Henri Pousseur: Quintette à la mémoire d'Anton Webern (1955)

Henri Pousseur: Electre, 2. Teil

P a u s e

Pierre Boulez: 2. Klaviersonate (1948/49)

Extrêmement rapide

Lent

Modéré, presque vif

Vif

P a u s e

Pierre Boulez: Improvisation sur Mallarmé I, II

AUSFÜHRENDE: Ensemble "die reihe"

Rolf Eichler (Klarinette)

Josef Pflichta (Baßklarinette)

Roland Altmann, Kurt Prihoda, Franz Zamazal,

Klaus Walter, Erwin Czeppe, Hermann Veigl
(Schlagzeug)

Kurt Schwertsik (Celesta)

Brigitte Ira (Harfe)

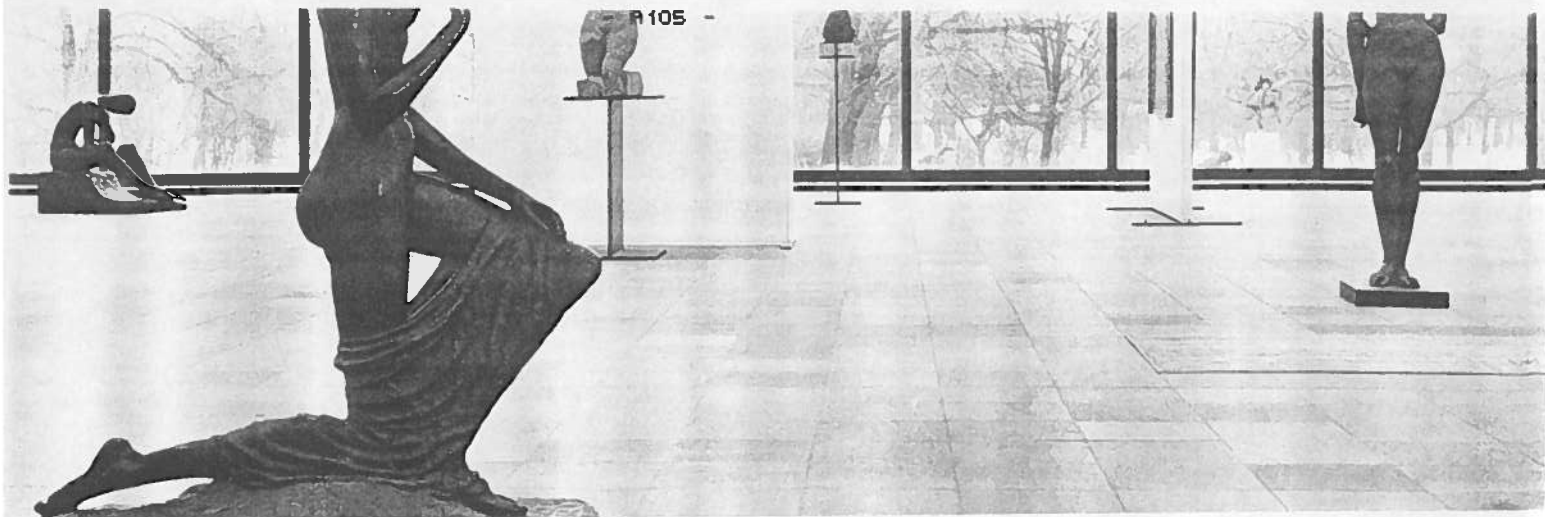
Ivan Eröd (Klavier)

Judith Justice (Violine)

Fritz Hiller (Violoncello)

SOLISTEN: Charlotte Zelka (Klavier)
Marie-Therese Escribano (Sopran)

DIRIGENTEN: Kurt Schwertsik
Friedrich Cerha



Ausstellung Lehmbruck 1963

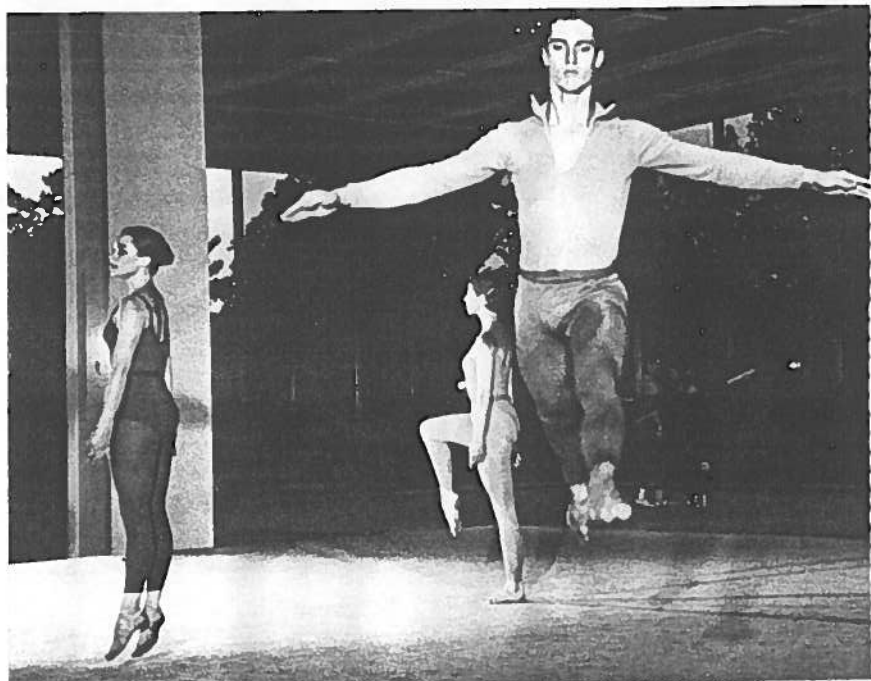


Ausstellung Matta 1963

Konzert Friedrich Cerha 1963



Tanzabend Merce Cunningham 1964



International Music Congress
Jyväskylä June 28. - July 3. 1965

List of participants

| Name | Paper |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| <u>Benestad, Finn</u> | Valen |
| Solhavgveien 27 Sandvika Norway | |
| <u>Cerha, Friedrich</u> | Wiener Schule und die junge Generation |
| Salzgries 3/10 Wien 1 Austria | |
| <u>Eckstein, Pavel</u> | Leos Janáček |
| Srobárova 23 Praha 3 Czechoslovakia | |
| <u>Hellquist, Per-Anders</u> | |
| Lodvägen 4 ^{IV} Sollentuna Sweden | |
| <u>Kokkonen, Joonas</u> | Einige Züge in Bartók's Melodik |
| L. Satukallentie Järvenpää Finland | |
| <u>Layton, Robert</u> | Sibelius and England |
| 112 Goldhurst Terrace London NW 6 England | |
| <u>Ligeti, György</u> | Mahler |
| Obere Donaustr. 71/26 Wien 2 Austria | |
| <u>Mitchell, Donald</u> | The Viennese School |
| Faber & Faber Ltd 24 Russell Square London WC 1 England | |

- 2 -

Thursday, July 1

General theme:

MAHLER-EXPRESSIONISM-IMPRESSIONISM

9 - 11.30 a.m.

Mahler - György Ligeti, Austria
Musik zwischen Theologie und Weltanschauung
Schönbergs Oratorium "Die Jakobsleiter" -

Karl H. Wörner, W. Germany

Valen - Finn Benestad, Norway
The Viennese School - Donald Mitchell, England
Wiener Schule und die junge Generation

- Friedrich Cerha

3.30 p.m.

symposium

July 2

General theme:

RUSSIA-HUNGARY-POLAND

9 - 11.30 a.m.

Prokofiev and Bartok - some parallels
- Israil Nestiev, USSR

Einige Züge in Bartóks Melodik - Joonas Kokkonen,
Finland

Bartók - József Ujfalussy, Hungary

3 - 5 p.m.

symposium

Saturday, July 3

General theme:

CONCLUSION-SOME FUTURE PROSPECTS

11.00 a.m.

Final session

György Ligeti, Austria

Erkki Salmenhaara, Finland

Cerha nur in Stockholm

Ende vergangener Woche dirigierte Friedrich Cerha mit großem Erfolg ein Konzert der Stockholmer Philharmonie. Aufgeführt wurden ein Werk von Ruggle, Haubenstock-Ramatis „Credentilas“, Varèses „Ecuatorial“ (für Chor, Orchester, Ondes martenon), Schönbergs „Überlebender von Warschau“ und, als Uraufführung, Cerhas „Spiegel III“.

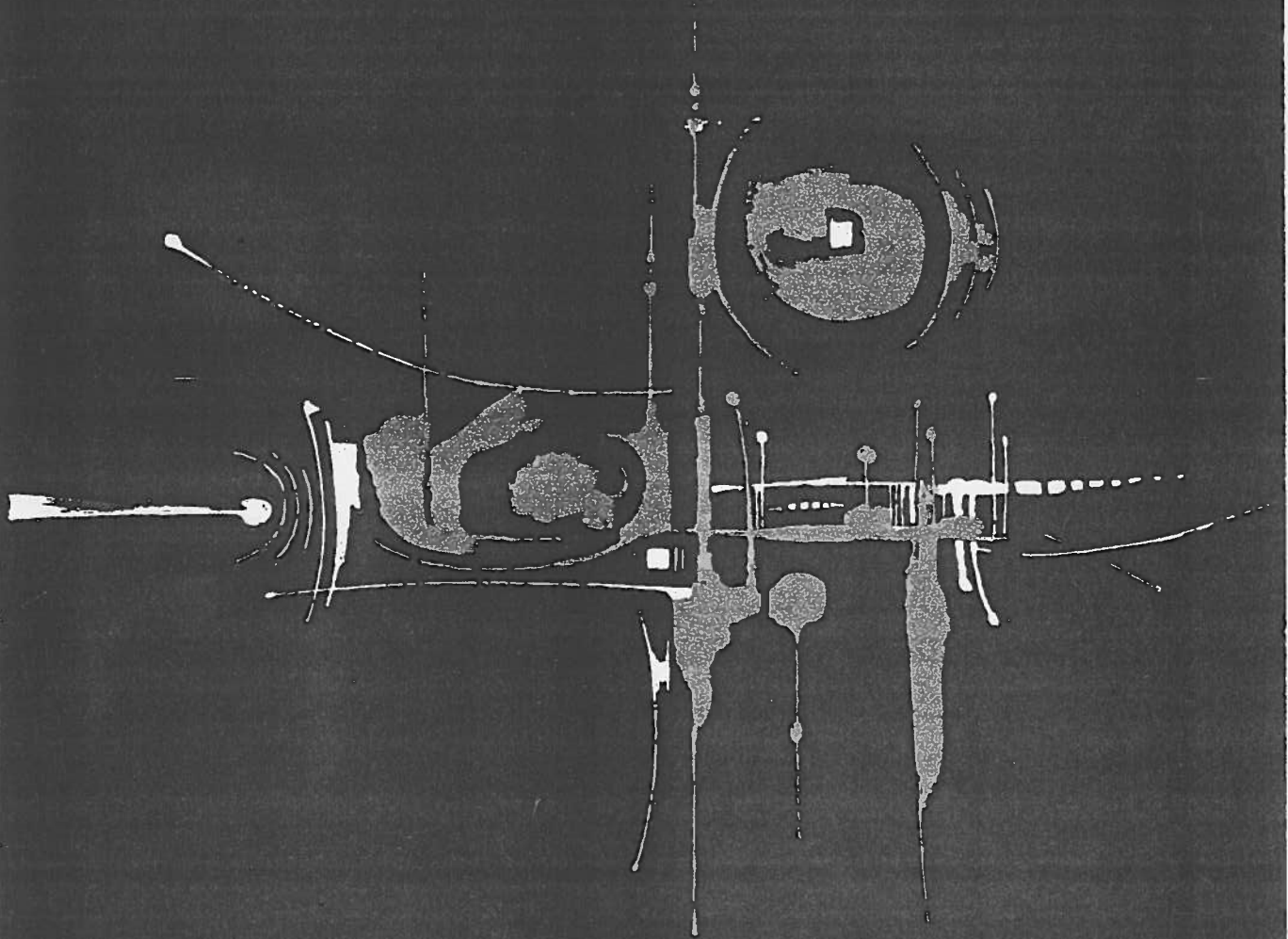
Das Stück Cerhas hätte, nachdem Ligetis ebenfalls in Stockholm uraufgeführtes „Requiem“ aus Probenründen hatte abgesetzt werden müssen, in Wien im Zyklus „Bach und die Moderne“ (veranstaltet vom Konzerthaus und von Radio Wien) am 10. Dezember gespielt werden sollen. Nun aber mußte auch „Spiegel III“ vom Programm genommen werden, abermals wegen angeblich mangelnder Probenmöglichkeiten. Das ist um so bedauerlicher, als schon im Vorjahr Cerhas „Spiegel II und V“ von Radio Wien mangels eines geeigneten Dirigenten vom Programm abgesetzt werden mußten. Von der Möglichkeit, die Werke Cerha selbst dirigieren zu lassen, wurde leider kein Gebrauch gemacht.

Das Konzert am 10. Dezember im Konzerthausaal hat nun folgendes Programm: Bachs sechsstimmiges Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer“ und Weberns Bearbeitung dieses Stücks, Weberns Passacaglia op. 1, Ligetis „Apparition“ und Schönbergs „Überlebender von Warschau“. Für dieses Werk soll Ernst Deutsch als Sprecher gewonnen werden. Mitwirkende: Rundfunkorchester und -chor, Dirigent: Cerha.

Maximilian

23. 11. 65

finnish radio music



autumn 1966

YLEISRADIO

RADION SINFONIAORKESTERI
RADION NYKYMUSIIKKIYHTYE
JOHTAJA FRIEDRICH CERHA
SOLISTI TARU VALJAKKA

KULTTUURITALON
KONSERTTISALISSA
27. 9. 1966



September 27 MUSICA
Concert Hall, House of Culture NOVA
Radio Symphony Orchestra
Radio Modern Music Ensemble
Conductor Friedrich Cerha
Taru Valjakka, soprano
Edgar Varèse Octandre
Edgar Varèse Offrandes
Edgar Varèse Intégrales
Ernest Pingoud Pierrot's Last Adventure
Charles Ives Three Places in New England

October 24
Concert Hall, House of Culture
Radio Modern Music Ensemble
Conductor Pentti Antila
Rainer Kuisma, Percussion
Sven-Erik Bäck Favola
Ernest Pingoud Five Sonnets for Chamber Orchestra
Tauno Marttinen The Bells (World première)
Electronic music

November 22
Vaasa Town Hall
Radio Modern Music Ensemble
Conductor Pentti Antila
Erkki Salmenhaara Quintet for Wind Instruments
Erik Satie Le Piège de Méduse
Charles Ives Tone-Roads No. 1
Igor Stravinsky The Soldier's Tale



Ressortchef fürs heitere Fach

Kurt Schwertsik dirigierte ein Konzert der „reihe“

Kurt Schwertsik gilt innerhalb des Ensembles „die reihe“, dessen Mitglieder er ist, gewissermaßen als Ressortchef fürs heitere Fach; nicht ganz zu Unrecht zwar, obwohl seine Begabung — wie auch sein neuestes Werk zeigt — keineswegs einseitig auf die Vermeidung jeder ersten Note ausgerichtet ist. Als Dirigent ist er von seinem wohlgelungenen und überaus erfolgreichen „reihe“-Konzert der vorigen Saison noch in bester Erinnerung. Daß sein jüngster Abend im gleichen Rahmen ver gleichsweise ein wenig farblos gertel, lag weder an seiner technisch und musikalisch gleich vorzüglichen Di rektion noch an seinem (urauftge führtem) „opus novum“, das sich als stärkstes Werk des Abends her ausstellte. Schuld daran war viel mehr die insgesamt ein wenig unter gewichtige Programmzusammenstel lung, wie denn überhaupt das heu tige Programm der „reihe“, in dem die echten Novitäten an den Fingern einer Hand abzuzählen sind, gegen über dem vergangener Jahre ein wenig abfällt.

Im Programm dieses letzten Kon zertes vertreten zwei recht unbedeutende Werke von Milhaud und Eisler die Senioren der „Moderne“. Die „Machines Agricoles“ des pro vencalischen Meisters kosten für mein Gefühl den amtsantigen Grund einfall, strohtrockene Texte aus einem Katalog für landwirtschaftliche Maschinen als „pastorale Ge sänge“ zu komponieren, nicht in der vollen Scharfe der inneren Diskre panz aus. Und Hanns Eislers fünf Palmstrom-Couplets für Sprech gesang und fünf Instrumente sind nicht mehr als ein belangloser Auf zug von Schönbergs genialen „Pier rot lunare“.

Der Rest des Programms gehörte zeitgenössischen Österreidern. Von Paul Kont hörte man ein „Septett in gemischter Manier“, worunter Kont eine Verbindung von serieller Schreibweise mit einer „frei erfundenen Musik“ versteht, die der „natürlichen Hierarchie der Töne“ folgt.

Keinen Ersatz hierfür, kann daher auch nicht in Gegensatz zur „Erfindung“ stehen. Und wenn für Kont eine „frei erfundene“ Mu sik gleichzeitig jene ist, die der „natürlichen Hierarchie der Töne“, das heißt also schlicht und einfach: der Tonalität, folgt, so ist es klar, wel chen (durchaus vertretbaren) Stand punkt der Komponist Paul Kont ein nimmt. Um so undurchführbarer muß dann aber die Vereinigung der beiden Prinzipien „seriell“ und „to nal“ sein, wie das klingende Resultat von Konts Überlegungen tatsäch lich bestätigt. Und seine stärksten Momente hat das Septett dort, wo sich Kont seiner Inspiration und Musizierlaune überläßt.

Zykans spritziges, zum Teil aus Bruchstücken bekannter und belieb ter Kompositionen „gebasteltes“ Stück für Flöte und Klavier, „Santa Caecilia und andere Puzzavögel“, kennt man bereits aus einem Salonkonzert der vorigen Saison. Bleibt als Bestes zuletzt, Schwertsiks „Stückwerk“ für Sopran, Klavier und vier tiefe Instrumente zu erwähnen. Ein bei einfacher, in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen stereotyp-homophoner Struktur harmonisch ungemein stark erfundenes, dicht gearbeitetes Werk von innerer Spannung, dessen einzelne Abschnitte man vielleicht (dem Titel zum Trotz) noch mehr „attaca“ als auch äußerliche Einheit, spielen könnte.

Vorzüglich war wieder die Aus führung des Abends, vor allem durch Marie Therese Escribano — intelligent und musikalisch wie immer — sowie Helmut Riedberger (Flöte) und O. M. Zykan (Klavier). Der Befall hielt sich aus den erwähnten Grün den in mäßigen Grenzen.

Gerhard Kramer

Nauss Österreich
28.1.67.

Zeitlin als Solist) dirigieren. Und schon nächsten Montag wird durch die „reihe“ ein anderer bemerkenswerter programmatischer Akzent gesetzt. Zykan und Schwertsik werden, wenn man es unschreibend so nennen darf, in zwei Uraufführungen („O Santa Caecilia und andere Puzzavögel“ sowie „Stückwerk“) die österreichische Variante musikalischer pop art repräsentieren; der Abend wird ergänzt durch Milhauds „Machines agricoles“, Konts Septett und Eislers „Palmstrom“-Lieder.

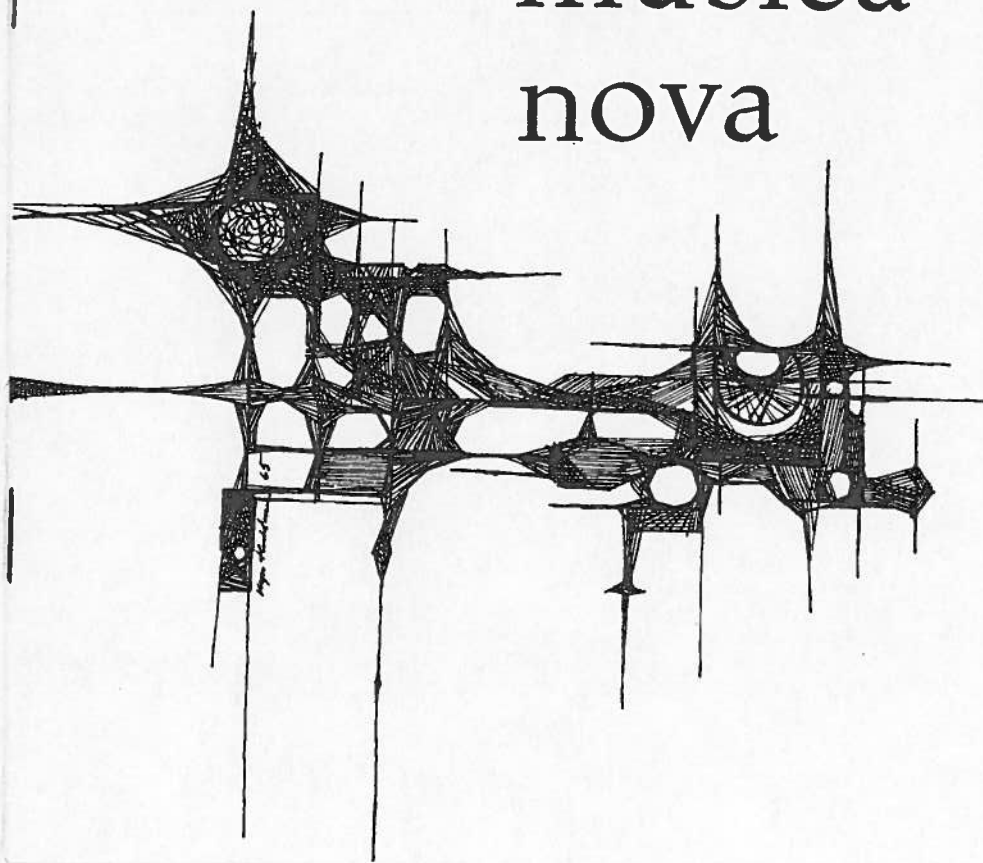
Lehrer am Konservatorium

Stückwerk, der Reihe nach

Kurt Schwertsik leitete im Mozart-Saal das Ensemble „die reihe“

Darius Milhauds „Machines Agricoles“ wurde übrigens vor etwa einem Jahr bei nach Texten eines Verkaufskatalogs ha-Doblinger aufgeführt. Diese „Puzzavögel“ sind in jedem Fall in der Reihe der „reihe“

musica
nova



getis första i Västi fullbordade verk. Så är t.ex. Verkets slut förenat med avsnittet "Conversations" i Aventures; Ove Nordwall har förliknat det vid ett telefonsamtal som ebbat ut i fjärran.

Aventures och Nouvelles Aventures (Äventyr och Nya äventyr) är komponerat för tre vokalsolisterna och sju instrumentalisterna. De båda systemverkenas texter är icke-semanticiska, av tonsättaren av ett litterärt tonetiska element sammanställt "språk" om vilket en kritiker skrev: "Vi förstår inte ett ord av vad solisterna säger, men vi förstår precis vad de avser". Till denna i den västerländska vokalmusiken helt nya lösning kom tonsättaren av två orsaker. Han ville undvika ett gängse, textillustrerande musikaliskt tänkesätt, och samtidigt ville han komponera även själva texten enligt musikens lagar. Verkets strukturella grund är inte så mycket en musikalisk strukturierte som ett nätverk av känslor, känsloluttryck, affekter. I stället för att på traditionellt sätt låta musiken spegla mänskliga känslor och upplevelser, är dessa fördrigt inkomponerade i det musikaliska materialet. På detta sätt uppkommer ett känslolustståndens polytoni: olika allekinivåer - glädje, sorg, erotik, aggressivitet, hysteri, ensamhet, nostalgik, fruktan, passion - korsar varandra, bildar starka kontraster, sedimenterar i ett uttrycksrikt nätverk, kulminerar i tur och ordning, ebbat ut och försvinner. Envar av de tre solisterna framför konsekutivt flere olika 'roller' som byts i ett snabbt tempo. Den musikaliska formens stomme bildas av fem simultant framskridande "affektberättelser", en kedja av känslor och känsloluttryck som dels påverkar varandra, dels framskrider självständigt. Aventures är "alligenom orolig musik, en form helt i avsaknad av balans".

Erkki Salmenhaara

MUSICANOVA

29. 3. 1967

RADION NYKYMUSIIKIYHTYE

Radions ensemble för nutida musik

Johanna Dirigent
FRIEDRICH CERHA

Solist Solister
GERTIE CHARLENT
sopraano sopran

MARIE-THERESE CAHN
altto alt

WILLIAM PEARSON
baritoni baryton

Ohjelma Program

GYÖRGY LIGETI:

ARTIKULATIION, elektronisia musiikkia
elektronisk musik

AVENTURES (1962) kolmelle laulajalle ja soitinmille
för tre vokalsolister och instrumentallister

Agitato
Presto
"Conversation"
Allegro appassionato
Sostenuto
"Action dramatique"

NOUVELLES AVENTURES (1962-65) kolmelle laulajalle
ja soitinmille
för tre vokalsolister och instrumentallister

I Sostenuto ("Ritornelli")
Piu mosso
"Hoquetus"
"Bavardage"
"Communication"

II Agitato molto
"Choral"
Agitato molto
"Les horloges démoniaques"
Prestissimo misterioso
"Codal"

Välitauko Paus

GYÖRGY LIGETI, esitelmä - lönredrag
"Imaginäres Musiktheater"
Aventures; Nouvelles Aventures uusintana - i repris

GYÖRGY LIGETI, V.1923 Dicsöszeníróiroisissa Transsylvania-
niassa (Romania) syntynyt György Ligeti luetaan yleisesti nykyhe-
ken merkittävimpiin säveltäjäryhmiin Hän opiskeli Clujn konser-
vatoriossa 1941-43 sekä Budapestin musiikkikorkeakoulussa 1945-
49, missä laiokeudessa hän toimi myös opettajana 1950-56 V. 1950
Ligeti pakeni Unkarista ja asettui aluksi Kölniin, jossa hän työsken-
teii mm. Stockhausenin kanssa WDR:n elektronimusiikin studiossa,
ja sittemmin Wieniin Hän on toiminut Darmstadtin nykymusiikkikur-
sien luennonjohtajana sekä Tuhholman musiikkikorkeakoulun vierailava-
na sävellyksen professorina ja julkaisut lukuissa nykymusiikkia kä-
sitteleviä tulkintoja.

Säveltäjänä Ligeti teki länsieurooppalaisen läpimurtonsa v. 1960
Kölnissä, missä kantaesiteltiin hänen orkesteriteoksensa Apparitions.
Vielä suurempaa huomiota herätti seuraavana vuonna Donaueschin-
genissä kantaesitellyt Atmosphères, josta on tullut Ligetin suosituin
teos. Siinä säveltäjä toteutti äärimmäisen johdonmukaisesti staattisen,
laajoille sävelkentille pohjautuvan musiikkinäkömyksen Aventures
(1962) sekä Nouvelles Aventures (1965) -teoksissa Ligeti lähti ai-
van uudelle linjalle. Requiem (1965) on laajamuotoinen synteesi häi-
nen läänäsäiteseista tuotannostaan. Purhailtaan Ligeti työskentelee usei-
den uusien teosten, mm. Tuhholman oopperan tilaaman oopperateuk-
sen parissa.

Artikulation (1958) on ainoa niistä Kölnin aikana syntyneistä kol-
mesta elektronisävellyksestä, jonka säveltäjä saattoi lopulliseen muo-
toon, ja se on näin ollen Ligetin ainoa julkisuuteen päässyt elektro-
ninen teos. Sillä on tiettyä yhtymäkohtia molempiin Aventures-teok-
siin. Jo vuonna 1957 Ligeti suunnittelei sävellystä, jossa käytettäi-
siin foneettisista osasista koostuvaa ei-semanttista kieltä, ja Artiku-
lation on tämän suunnitelman ensimmäinen toteutus ja samalla Lige-
tin ensimmäinen länsi-Euroopassa valmistunut teos. Esimerkiksi
sävellyksen loppu on yhteydessä Aventures'in "Conversation"-läit-
teeseen; Ove Nordwall on verrannut sitä tyhjiyteen etääntyvään
puhelinkeskusteluun.

Aventures ja Nouvelles Aventures (Seikkailuja ja Uusia Seikkai-
luja) on sävelletty kolmelle laulusoitinille ja selisemälle soitinajalle
Molempien sisariteosten teksti on ei-semanttinen, säveltäjän lukuisis-
ta foneettisista osasista koostuva "kieli", josta eräs kriittikko kir-
joitti: "Emme ymmärrä sanaakaan siitä mitä laulajat sanovat, mutta
ymmärrämme täsmällisen mitä he tarkoittavat." Tähän länsimaises-
sa vokaalimusiikissa aivan uudenlaisen ratkaisun säveltäjä päätyi
kahdesta syystä. Hän tahoi välttää tavanomaisia tekstin merkityk-
sistäitöä ilustroivaa musiikkilista ajattelua, ja toisaalta hän halusi kom-
ponoida myös itse tekstin musiikkilisten lakien mukaisesti Teosten
rakenteellisenä perustana ei niinkään ole jokin musiikkilinen siruk-
tuuri-idea kuin eräänlainen tunteiden tai tunneilmajujen, alleklien,

Torstaina maaliskuun 30. pnä 1967



GYÖRGY LIGETI, musiikin avantgarden johtaviin nimiin kuuluva unkarilaissyntyinen säveltäjä aloitti Suomen vierailunsa keskiviikkona Ruotsalaisella Kauppakorkeakoululla, jossa hän esitelmöi aiheesta "Imaginäres Musiktheater". Lisäksi kuultiin illan konsertissa Ligetin elektronisävellys "Artikulation" sekä teokset "Aventures" ja "Nouvelles Aventures" Friedrich Cerhan johtaman Radion Nykymusiikkiyhtyeen esittäminä. Solisteina olivat Gertie Charlent, Marie-Therese Cahn ja William Pearson, laulu. György Ligetin vierailu jatkuu vielä kahden päivän ajan; torstaina hän esitelmöi Sibelius-Akatemiassa ja perjantaina yliopiston musiikkitieteen laitoksella. — Kuvassamme György Ligeti (vas.), Friedrich Cerha, Gertie Charlent ja William Pearson ennen konsertin alkua.

Auch Computer komponieren

Die „reihe“ mit Cerha, Xenakis, Nono, Ives im Mozart-Saal

Die „reihe“ hat eine neue Sängerin für sich entdeckt: Emiko Iiyama, eine Sopranistin von bedeutenden stimmlichen Qualitäten, mit strahlender Höhe, kräftiger, flexibler Mittellage und vor allem mit einer schlechthin perfekten Intonation, deren Sicherheit sie gleich an Luigi Nonos „Canciones a Guiomar“ demonstrieren konnte. Die Wiedergabe dieses wundervoll zarten Liebespoems nach Machado – es fehlten in dieser Aufführung nur leider die beiden lediglich zu rezitierenden Mittelstrophen – wies Frau Iiyama als eine überaus sensitiv empfindende Künstlerin aus. Ein Gewinn für die „reihe“!

Friedrich Cerha dirigierte überdies seine „Trois Mouvements“, ein in Wien durch den Einführungsvortrag und mehrere Präsentationen bekanntes Opus, dessen Reiz im kaum merklichen kontinuierlichen Übergehen von einer Farbsituation in die andere liegt.

Das Ensemble, dessen intensivem, gewissermaßen schwerelos gleitendem Spiel man die sicher harte Probenarbeit nicht anmerkte, folgte hier wie in den anderen an diesem Abend gespielten Piècen Cerhas knapper, plastischer Zeichengebung sehr engagiert. Charles Ives' Stück „From the Steeples and the Mountains“ für Trompete, Posaune, Glocken oder Klaviere ist vor allem historisch interessant. (Der Typ einer

von vielschichtigen Klangkomplexen der Glocken bestimmten Basis, aus der nadelartig Fanfaren hervorbrechen, ist eigentlich erst viel später in Mode gekommen.) Louis de Pablos „Prosodia“ (op. 14) für sechs Instrumente besteht aus drei Klanggruppen, die je nach Willen des Dirigenten zueinander in Beziehung gebracht werden können und den Eindruck einer an einen Klangteppich gemahnenden Fläche hervorrufen. Yannis Xenakis' „Stochastischer Musik 10“, op. 1, vom 8. Februar 1962, einem Computer-Produkt, bei dessen Wiedergabe immerhin noch zu zehn Prozent freie Entscheidungen zu treffen sind, mangelt es an natürlicher Spannung.
KHR

kurzer, 16.3. 1967

Musikmathematik aus der Maschine

VON LOTTE PINTER

Im Mozart-Saal präsentierte das von Friedrich Cerha geleitete Ensemble „die reihe“ eine nicht gerade verlockende Zukunftsvision: Musikmathematik, produziert durch ein Elektronengehirn. Das Grundmaterial zu diesem St. 10/1—080262 betitelten Versuch stammt von Yannis Xenakis, einem in Rumänien geborenen Griechen, der als Architekt Mitarbeiter Corbusiers war und Musik bei Honegger und Milhaud studiert hatte, eine etwas reaktionäre Ausbildung, die jedoch seinen avant-

gardistischen Höhenflug nicht beeinträchtigen konnte. Das vom Computer errechnete Resultat ist eine vom üblichen Schema kaum abweichende Klang- und Geräuschkulisse mit Gickern, Getrommel und sirenenartigem Aufheulen, die durch ihre Einfallslosigkeit quälend lang wirkt. Man könnte bei derartigen Experimenten wirklich erzkonservativ werden.

Ausgiebig klingelt und klappert es auch in der „Prosodia“ des Spaniers Louis de Pablo, einer Aneinanderreihung kurzer, rhythmisch gegliederter Abschnitte, die weder eigenes Profil noch nationale Eigenart zeigen. Die extreme Moderne ist eben international und das leider häufig im negativen Sinn. Imponierend konsequent, obwohl teilweise zu langatmig gestaltete Friedrich Cerha mit großem Orchester seine „Mouvements“, drei auf einen kleinen Tonraum beziehungsweise auf eine Klangfarbe begrenzte Bewegungsstudien. Interessant war vor allem der reizvolle dunkle, durch Trommelwirbel bis zu heftigem Dröhnen gesteigerte dritte Abschnitt. Am besten gefielen jedoch an diesem als Ganzes wenig anregenden Abend Luigi Nonos „Canciones a Guiomar“ nach einem spanischen Liebesgedicht von Antonio Machado für Sopransolo, Glocken, Celesta, Tam-Tam, Gitarre,

Cello und Kontrabaß, das die aparte Japanerin Emiko Iiyama mit bemerkenswert leicht geführter Stimme brillant sang. Man begegnete hier immerhin einer musikalischen Aussage, obwohl diese Canciones nicht zu Nonos stärksten Werken gehören.

Anbieten-Zeitung
17.3. 1967

Keine Schonkost für Mäzene

27.3
11/10

Zentralsparkasse und Mozart-Saal: Cerhas „Exercises“ uraufgeführt

Friedrich Cerha hat es sich mit seinen Werken nie leicht gemacht. Auch nicht mit seinem neuesten, den „Exercises“. Hier grubelte, erprobte er lange, ehe er sich festlegte. Gesamtinvestition an Zeit: Rund fünf Jahre Arbeit mit beständigem Feilen, Adaptieren, Aufeinanderabstimmen der vorliegenden Partien. Dazu Cerha: „Sie weiteten sich aus wie Schubertsche Formenkomplexe!“ Die Folge: höchste kompositorische Konsequenz. Sie macht allerdings das vierteilige, ausladende Opus schwer zugänglich. Es ist keine Schonkost für Kon-

zertbesucher. Bei der ersten Begegnung klingt es unbequem. Wiewohl kunstvoll gedrechselte Stellen frappleren. Beim zweiten Hören wird indes, wie ich feststellte, das Gerüst durchsichtig, reizvolle Details gewinnen Eigenleben. Zum Beispiel die samtigen, gleitenden „Requiem“-Teile.

Entstanden ist das Stück als Auftragswerk des 1956 von der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien gegründeten „Wiener Kunstfonds“, der bereits in einigen Fällen durch Kompositionsbestellungen das Fehlen generöser Musikmäzene wettgemacht hat. Möge er nur immer weiterkaufen!

„Exercises“ sind keine „Übungen“. Auch wenn Cerha sie, ganz privat, für sich, so interpretiert. (Wie ja jeder Komponist jede seiner Arbeiten als Studie empfindet.) Zwei Expositionen und zwei Reprisen dienen als Materialrahmen, in dem die musikalischen „Ereignisse“ sich drängen. „Regressiv“, also Rückgriffe, fixieren die jeweilige Entfernung zum musikalischen Ausgangspunkt. Das statische Moment innerhalb des exakt abgesteckten Raums und die Veränderung

einer Gestalt durch den „Ortswechsel“ bilden Formen und Situationen. Der Kanon der Formenreflexionen, bestehend aus der Aufeinanderfolge von Erkennen, Vergleichen und Schließen auf Ähnliches, Vorangegangenes, dient als Prinzip.

Ein Einwurf: „Exercises“ wurden als Musiktheater konzipiert. Ein Libretto liegt ihnen zugrunde. Man muß das wissen, um die Verwendungsart des Baritons und des Sprechers zu verstehen. Die sinnfreien, artistisch kombinierten Lautarabesken in den beiden Solopartien fanden nämlich in den lediglich konzertanten Wiedergaben – ohne Szene – in der Zentralsparkasse und im Mozart-Saal nicht recht Kontakt zu den rein instrumentalen Teilen.

Im Konzert im Mozart-Saal hörte man überdies Lukas Foss' vier „Echoi“, in deren Ablauf ein Gerüst aus klanglichem Rohmaterial durch Arrangieren, Auswählen, Löschen systematisch abgebaut wird.

Das Ensemble „die reihe“ von Cerha straff, akkurat geführt, war an beiden Abenden in Hochform. Es exerzierte die „barbarischen“ Rhythmenausbrüche, Schläge, die in Wellen heranrollenden Verdichtungen und vorbeigleitenden musikalischen Entspannungen in Farben vor. Friedl Kummer (Bariton) und Ottwald John (Sprecher) schlugen sich tapfer mit der Deklamation.

KHR

Aus dem Tagebuch eines Komponisten

Fast zehn Jahre lang hat Friedrich Cerha an seinen „Exercises“ geschrieben, die er stilvoll aus der Taufe hob: In der kühlen Sachlichkeit einer Schalterhalle. Der Uraufführung ging ein Entstehungsbericht voran, das literarische Protokoll einer musikalischen Auseinandersetzung. Als die elektrische Uhr auf 20.40 Uhr sprang, vertauschte Cerha das Manuskript mit dem Taktstock. Um 21.33 Uhr, eine knappe Stunde später, war die Novität zu Ende. Ort der Handlung war das Hauptanstaltsgebäude der Zentralsparkasse.

Cerhas „Exercises“ sind ein seltsames Produkt: Ein eisäztiges, streng geordnetes, wucherndes Gebilde, das einem kompositorischen Tagebuch gleicht. Cerha nennt den „Werkstattcharakter“ seiner Unternehmung. Er läßt die Zuhörer auf wechselvolle und intelligente Weise an seinen schöpferischen Problemen teilhaben. Der Spielraum reicht von kleinsten Schritten bis zu grellen Kontrasten. Unterbrochen oder überlagert von den sinnlosen Lautketten der beiden Vokalistinnen dominieren in der Regel die tiefen Bläser und das ökonomisch verwaltete Schlagwerk.

Was an den „Exercises“ überrascht, ist ihre ausgesprochen musikantische Qualität. Nirgendwo bleibt der Avantgardismus Selbstzweck. Das Spielerische siegt auf allen Linien. Cerhas „Exercises“, die vom Ensemble „die reihe“ überlegen realisiert wurden, sind ein gehaltvolles, gedankentiefes, reifes Werk. Tradition und Progression verbinden sich zu glücklicher Gemeinschaft. „Exercises“ sind ein Lehrstück ohne blutleeren Akademismus.

Gerhard Brunner

27.3
11/10

Glanzvoller Höhepunkt der „Reihe“

Sensationellen Besuch hatte ein Konzert der „Reihe“ im Großen Sendesaal Radio Wiens, der, obwohl bis zum letzten Plätzchen besetzt, gar nicht alle Interessenten aufnehmen konnte. Das Programm war mit Kompositionen von Varèse und Satie freilich außerordentlich attraktiv. Varèse, der mit seinen vital lärmenden Klangmontagen schockieren wollte — ein Effekt, den er beim konservativen Konzertpublikum zweifellos auch jetzt noch erzielt —, fesselte durch seine Vitalität schon in den „Hyperprism“ und „Intégrales“ genannten Studien, besonders aber durch seine rhythmisch faszinierende „Ionisation“ für 37 Schlaginstrumente, die von dem zu einem Orchester aufgestockten „Reihe“-Ensemble vollendet virtuos wiedergegeben wurde. Die gedämpft erklingende Handsirene, neben signalhafter Motivik besonders kennzeichnend für Varèse, wirkte hier geradezu beklemmend gespenstisch. Sehr reizvoll waren auch die beiden von Marie Therese Escribano brillant vorgetragenen „Offrandes“ ge-

nannten Gesangsstücke, die ein Impressionismus durchaus eigener Prägung kennzeichnet.

Viel Vergnügen gewährten im zweiten Teil dieses begeistert aufgenommenen Konzerts einige sprühend geistreiche Werke des Franzosen Erik Satie. Sein köstlicher Humor bezauberte zunächst in den sieben witzigen Minitänzen für einen „von Meisterhand ausgestopften“ Affen, aus Saties Theaterstück „Der Fall der Medusa“. Noch amüsanter waren die urkomischen, mit feiner Ironie gewürzten Betrachtungen über das Innenleben einiger Meerestiere (getrocknete Embryonen), die Frau Escribano sehr charmant interpretierte. Da ging sicherlich keine Pointe verloren. Mit viel Schwung musizierte das virtuose Ensemble unter Friedrich Cerhas souveräner Leitung die Suite „Die exzentrische Schöne“, eine launige Schilderung der Pariser Musikhall und ihrer überschäumenden Lebensfreude.

P — er

A 7 27.X.68

Freie 27.11.68

Letzte Konsequenz der neuen Musik

György Ligeti, Kurt Schwertsik und O. M. Zykan im Rundfunk

Zwei österreichische Erstaufführungen des Österreicher György Ligeti gaben dem aus dem Konzerthaus ins Funkhaus verlegten Konzert des Ensembles „die reihe“ Profil, Gewicht und wesentlichste Bedeutung. Sie kamen gerade rechtzeitig, um augenscheinlich und ohrenfällig zu demonstrieren, daß Ligeti noch in unserem Besitz zu haben der Musikstadt Wien in der Tat zur Ehre gereicht und die Schuld an einer scheinbaren Ermattung der Avantgarde-szene nicht bei den Komponisten zu suchen ist.

Der (wie schon neulich) wieder überaus rege Andrang des Publi-

kums und seine langanhaltenden Akklamationen für Ligeti würden darauf hindeuten, daß auch hier nicht der Fehler liegt; selbst wenn man berücksichtigt, daß die jüngste Kontroverse ihrerseits belebend auf das allgemeine Interesse eingewirkt haben mag. Jedenfalls muß dem Rundfunk neuerlich dafür gedankt werden, dem Ensemble endlich die ihm völlig adäquate Heimstatt geboten zu haben; es steht zu hoffen, daß diese Bindung über die bloße „Verpflichtung zu einigen Aufgaben“ (so, sehr vorsichtig, das Programmheft) hinauswachsen wird.

Zurück zu Ligeti: Seine Methode der Klangflächenkomposition stellt, wenn schon nicht das neue Ufer, das die Neue Musik seit ihrem Ausbruch aus dem Gehege der Tonalität durch fortwährende Atomisierung des Materials erreicht hat, so doch die letzte Konsequenz dieses Prozesses dar. In den Klangblöcken und -kaskaden seiner „Volumina“ für Orgel, die freilich das elektronische Erlebnis nicht verleugnen können, ist der Einzelton jeglicher Funktion entkleidet, untergegangen in den Clusters oder, besser, Klangbändern, die der Spieler mittels der Hände und Unterarme aus der Klaviatur hervorholt. (Man erinnert sich an das „farbige“ und „weiße“ Rauschen der elektronischen Musik.) Die Wirkung, obgleich in ihren Variationsmöglichkeiten beschränkt, ist überwältigend, die Orgel zu einer völlig neuen Epoche ihres Daseins erwacht, für die nun freilich elektrische

Traktur und geringe klangliche Einzelstimmcharakteristik (siehe Musikvereinsorgel) conditio sine qua non sind. Zsigmond Szathmary, in der verantwortungsvollen Rolle der Registantin unterstützt von Irmen-gard Knittel, löste die ungewohnte Aufgabe mit Einfühlungsgabe und Virtuosität.

Von einer anderen Seite zeigt sich der Komponist in dem 1966 entstandenen Konzert für Violoncello und (Kammer-) Orchester. Hier herrschen subtilste Sensibilität, Auskosten des Einzeltons in den verblüffendsten Schattierungen, Spannung mit schlichtesten Mitteln auch über die geradezu aufregend zelebrierte Generalpause zwischen den Sätzen hinweg. Im zweiten Teil kommt, auf den kleinsten Raum minuziöser Figurationen zusammenge-drängt, auch der Einzelton wieder zu seinem Recht, wobei die Instrumente des Orchesters dem Solisten an Virtuosität wenig nachstehen dürfen. Dieser (zugleich Anreger der Komposition) Siegfried Palm faszinierte durch seine stilistische und tonliche Souveränität ebenso wie durch technische Brillanz Cerha und die Seinen assistierten mit einem Nonplusultra an Tonschönheit und Ausgewogenheit des Klanglichen; Ligeti hätte sich keine bessere Interpretation wünschen können.

Der Rest des Abends war den jungen österreichischen Komponisten Kurt Schwertsik und Otto M. Zykan gewidmet und konnte den starken Eindruck des ersten Teiles begreiflicherweise nicht wiederholen. Immerhin erweckte die bereits bekannte, von den Singer-Singers brillant dargebotene „Inszenierung II“ des letzteren, diesmal durch Halleffekte angereichert, wieder Interesse, Staunen und Schmunzeln, akzeptierte man Schwertsiks „Salotto romano“ für zwölf tiefe Instrumente als Dokument eines grüblerischen Humors, erfreute man sich an den von Zykan gespielten, wohl dem Genre der „Neuen Salonmusik“ zugehörigen Klavierstücken der beiden Jüngeren. Auch ihnen dankte freundlicher Beifall.

Gerhard Kramer

Nicht für zehn Schilling

Über eine Kartenpreiserhöhung für Konzerte der „reihe“ kam es zwischen Konzerthaus und musikalischer Jugend zum Krach.

Zwischen der Konzerthausgesellschaft, der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der Musikalischen Jugend und der Konzertvereinigung „die reihe“ hat es Krach gegeben. Auf der Strecke zu bleiben drohte Wiens einziges Ensemble für zeitgenössisch-avantgardistische Musik.

Begonnen hatte es mit dem Erscheinen des Vorprospektes der Konzerthausgesellschaft, auf dem die für die nächste Saison projektierten vier Konzerte der „reihe“ nicht aufschienen. Sofort begannen Gerüchte zu kursieren, wonach das dem Wiener Publikum und der Konzerthausgesellschaft angeblich zu neutönische Ensemble abgewürgt werden sollte.

Davon könne überhaupt keine Rede sein, dementierte Konzerthausgeneralsekretär Peter Weiser sehr heftig („Ich bin aufs allerhöchste gereizt“). Die Konzerte der „reihe“ würden nicht gekürzt, „im Gegenteil“, er verhandle mit dem Dirigenten Bruno Maderna um einen Termin. Das sei auch der Grund gewesen, weshalb diese Konzertreihe in der Vorschau nicht aufgeschienen sei. Man hätte nur fixe Termine genannt.

Über einer anderen Frage allerdings haben sich die Fronten versteift. Hatte die Musikalische Jugend

ursprünglich mit der Konzerthausgesellschaft abgemacht, 300 „reihe“-Karten zu je 10 Schilling für ihre Mitglieder zu übernehmen, so verlangte Weiser bei den letzten Verhandlungen 15 Schilling. „Ich bin nicht bereit, moderne Musik mit Maderna und Boulez für 10 Schilling zu machen“, begründet er die Erhöhung. Die Konfrontierung der Wiener mit dem, was Zeitgenossen komponieren (in früheren Jahren mußte Polizei zum Schutz der Neutöner aufgeboden werden), „kostet die Konzerthausgesellschaft ein irres Geld“.

Wenn Jugendliche für Bécaud, die Ofarims oder Aznavour bis zu 180 Schilling auszugeben bereit seien, wenn eine Kinokarte rund 20 Schilling koste, sei es „unmoralisch, Karten um 10 Schilling herzugeben“, argumentierte Weiser.

Die Musikalische Jugend dagegen erklärte, die Erhöhung keinesfalls akzeptieren zu können, zeigte sich jedoch bereit, als Kompromiß statt 300 Karten 350 abzunehmen, was von Weiser abgelehnt wurde. Zum ersten Krach kam es darob bereits am 24. Mai. Er werde notfalls die Differenz von 4000 Schilling aus eigener Tasche begleichen, versuchte damals Professor Erwin Ratz, Generalsekretär der IGNM, Öl auf die Wogen zu gießen.

15 Schilling oder keine Musikalische Jugend, lautet der Standpunkt des Konzerthauses; mehr als 10 Schilling seien den Mitgliedern nicht zuzumuten, ist jener der Musikalischen Jugend.

„Ich habe die fortwährend mobile Situation hier satt“, kommentiert der Leiter der „reihe“, der Komponist und Dirigent Friedrich Cerha, den ganzen Vorfall. Um die Existenz des Ensembles habe er keine Sorge. „Wir können ja, wenn wir wollen, das ganze Jahr außerhalb Wiens spielen, wo die Veranstalter keine solchen Schwierigkeiten machen“, verweist Cerha auf 14 fixe Konzerte für die nächste Saison in Rom, Brüssel, Paris, Hilversum, Köln und anderen europäischen Städten und auf Tourneeangebote aus Japan und den USA.

Allerdings habe er sein Ensemble vor zehn Jahren für Wien gegründet („Es ist verdrießlich, wenn jetzt immer noch so mit den Leuten gerauft werden muß“) und hoffe, daß nicht wieder wie in der vergangenen Saison so viele Konzerte abgesagt würden.

Diese Hoffnung bestätigt Weiser: keinesfalls werden die „reihe“-Konzerte abgesagt. Auch wenn die Musikalische Jugend keine einzige Karte abnehme.

Im Funkhaus: Konzert der emigrierten „reihe“

Auf das Zeremoniell achten

26.11.68
Konzert des Ensembles „die reihe“, Montag abend im Großen Sendesaal (Funkhaus). Dirigent: Friedrich C e r h a. Solisten: Siegfried Palm (Cello), Otto M. Zykan (Klavier) und Zsigmond Szathmary (Orgel). Programm: Werke von Ligeti („Volumina“ für Orgel; Cellokonzert), Schwertsik („Salotto romano“; Nocturnes) und Zykan (Nachtstücke; „Inszene II“).

Zuerst betritt ein Herr im Frack, flankiert von zwei Damen, das Podium, setzt sich an die Orgel, zieht schwarze Handschuhe über, konzentriert sich... und lümmelt sich mit beiden Ellbogen und Unterarmen auf die Tasten.

Das Instrument heult auf. Minutenlang.

Die beiden Damen haben zu tun: Sie müssen das Lümmeln des Organisten registrieren. Das ergibt unterschiedliche Klangfarben, dynamische Varianten, aber keine neuen Töne.

Im Programm lese ich: „... dichte, chromatisch ausgefüllte Klänge, also Ton-Clusters, die sowohl in unbeweglichem Zustand als auch von internen Bewegungen durchzittert, schließlich in ihrem Ganzen sich bewegend, oder sich auf- und abbauend, in die musikalische Form einbezogen wurden.“

Aha.

Dieses erste Stück eines Programms, das ursprünglich einen Tag später im Konzerthaus hätte geboten werden sollen, was jedoch nach der Protestemigration der „reihe“ nicht mehr möglich war — dieses erste Stück ist typisch nicht nur für alles Folgende, sondern für die Situation eines großen Teiles der heutigen Musikproduktion.

Nämlich jenes Teiles, der sich von allen Fesseln der Tradition zu befreien wünscht.

Schlagworte dafür gibt es die Menge. „Serielle Musik“ ist das bekannteste.

Die ganze Richtung ist romantischer, als es ihr lieb sein mag.

Denn die nur noch sehr ungefähre Notation, die dem Interpreten Freiheit gibt, setzt an die Stelle der Konstruktion das Empfinden — oder wie man etwas so Altmodisches halt heutzutage bezeichnet.

Und „Strukturen“, „Tontrauben“ oder wie man die Klangkleckse zu nennen beliebt, die instrumental oder elektronisch erzeugt werden — sie entsprechen vielfach dem „Farbenhören“ der Spätromantik.

Neu ist also nicht die Idee.

Neu ist nur der Verzicht auf alles, was Musik hörensenswert macht: erfaßbare Thematik, Entwicklung, Rhythmik, Harmonik.

Klänge, die gleichsam unbeweglich im Raum lümmeln, sind bestenfalls dessen Geräuschkulisse.

Die Herren Schwertsik und Zykan haben diesen Tendenzen etwas sehr Wesentliches hinzuzufügen: sie besitzen Humor.

Ich habe beide im Verdacht, daß es ihnen unbändigen Spaß macht, den Bürgerschreck zu spielen.

Herr Ligeti hingegen hält sich für einen großen Komponisten, und da seine engste Umgebung ihn in dieser Meinung bestärkt, wäre er ungeschickt, würde er die herrschende Mode, die Verlagspropaganda und die Gutgläubigkeit der militanten Avantgarde nicht nützen.

Er ist jedoch geschickt.

Daß diese Avantgarde, die sich selbst zu einer solchen ernannt hat, auf das Zeremoniell des Podiums nicht zu verzichten bereit ist, entbehrt nicht einer subtilen Komik.

Da wird im Programm, beispielsweise, erklärt, das Cellokonzert von Ligeti sei eigentlich gar kein wirkliches Cellokonzert, weil der Solist dem Orchester integriert sei — aber auf seinen Soloauftritt und -abgang verzichtet Herr Palm trotzdem nicht.

Man spielt im Frack und wahrt die Etikette besser als in der „Großen Symphonie“.

Dort spielt man allerdings Musik.

Versuche, Experimente, Risiken sind wichtig.

Ohne sie gibt es keine Musikgeschichte, also auch keine Musikentwicklung.

Gräßlich hingegen ist der Hochmut, mit dem diese Versuche und Experimente postuliert werden.

Ein Glück für die Hochmütigen, daß sie ihre Nachwelt nicht erleben.

Karl Löbl

Weiser-Dutschke wird entblättert

Pressekonferenz des Generalsekretärs der Konzerthausgesellschaft

Mit Verwunderung registrierte Peter Weiser, der Generalsekretär der Wiener Konzerthausgesellschaft, die Tatsache, daß es ihm im Verlauf seiner mehrstündigen Pressekonferenz nicht gelingen wollte, das Gespräch auf das zukünftige Verhältnis seines Hauses zur zeitgenössischen Musik zu lenken. Mit geradezu störrischer Hartnäckigkeit kreiste die Diskussion um jene fragwürdige Äußerung, die das Wiener Musikleben in Aufruhr brachte: Er, Weiser, stand in einem Interview zu lesen, glaube nicht an die Bedeutung der in Wien lebenden Komponisten.

Sieben Wochen sind verstrichen, ehe sich Peter Weiser zu einem Rechtfertigungsversuch bequeme.

Auflösung von Seite 30

S P U A L A S F E
 S C H U L D B E W U S S T S E I N
 H A L M A N E R A R E S U
 M A R S R H I N O P L A S T I K
 U L O W E N L I A N E L
 F E L S T I G Z O E G N A D E
 B E K E N N E N G N U H E R A
 A N I T A L M I S C H E R R
 S N O B S T E E H A I L
 E T R E B E N S T U M M E R
 B E S T U E R M E N E B A B A
 R E U E A E T N A E I G E R
 F A L S C H S E O U L R E N I
 R A N K E N K F U R O R T
 A R M E L E I E R Y A N E A
 A L A M E L L E N B I E N E
 A N O D E F E A S A E U S T
 G R A T I S G L A T T L E
 M E D I H W A I S E I R A N
 U E B E R E T I N S T I M M E N
 I R R E R B E S T A N D A D E

Das Interview habe, betonte er, seine Meinung in der Essenz völlig richtig wiedergebend. Dennoch wolle er präzisieren, daß er niemals die absolute Bedeutung von Leuten wie Ligeti, Cerha oder Haubenstock-Ramati angezweifelt habe, sondern ausschließlich deren relative Bedeutung für das Wiener Konzertleben.

Die verspätete Interpretation des gesprächigen Generalsekretärs entbehrt nicht einer gewissen Originalität. Aber sie gab erst den Auftakt zu einer anderen Feststellung, die es schwer machte, einen Vorwurf der Hypokrisie unausgesprochen zu lassen. Ligeti und Cerha räsionierte Weiser, repräsentierten längst nicht mehr die Avantgarde von heute, sondern gehörten bereits zum musikalischen Establishment. Die wirkliche Avantgarde, stellte McLennan jüngster Jünger fest, wirke heute in München und Madrid, setze sich mit Mixed-Media-Problemen auseinander.

Kronen-Zeitung - portales

und könne naturgemäß von den in Wien wirkenden Ensembles traditioneller Prägung auch nicht mehr präsentiert werden.

Das war die verblüffende Pointe der Pressekonferenz. Wo alle erwartet haben, einen stockkonservativen Rauschbart vorzufinden, saß ein leidenschaftli-

cher Revolutionär, der längst über die muffigen Produkte jener Wiener Zeitgenossen hinaus ist, die sich fortwährend wähnen: Peter Weiser als Dutschke des Wiener Musiklebens. Die Folgen dieser Erkenntnis sind für die erste Generation gar nicht zu denken.

rhant



György Ligeti (Photo Kovach)

Das Neue nicht abwürgen

Ein Gespräch mit György Ligeti über Neue Musik in Wien

Der Name des 1923 in Ungarn geborenen österreichischen Komponisten György Ligeti ist in den vergangenen Wochen häufig genannt worden. Anlässlich der erfolgreichen Erstaufführung seiner „Volumina“ und des Cellokonzerts und der Meldung, daß Karajan „Atmosphères“ in Berlin dirigiert. Vor allem aber im Zusammenhang mit dem Boykott der „reihe“ gegen das Konzerthaus, dessen Generalsekretär Österreichs Avantgarde der Mittelmäßigkeit zieh. Der Anlaß - Peter Weisers Interview - ist bekannt. Die Ursache? Ligeti: „Eine seit Jahren schwelende Krise in Sachen Neuer Musik. Totaler Konzeptmangel!“

Ligeti geht vom Grundsatz aus, daß

es nur eine Frage richtigen Managements ist, ob man Neue Musik kontinuierlich aufführen kann oder nicht: „Wenn zwei dieser Konzerte in Wien nicht ausverkauft sind, schließt man, daß dafür kein Interesse besteht. (Dabei könnte dies jedem Konzertveranstalter in jeder anderen Stadt auch passieren.) Entscheidend ist, daß sich ein Mensch findet, der sich mit ganzem Herzen permanent für die Avantgarde einsetzt. Wie in Köln oder Stockholm. Oder früher Karl Amadeus Hartmann in München.“

Ein Vorbild in Wien? „Werner Hofmann, der ähnliches für die bildende Kunst im Museum des 20. Jahrhunderts geleistet hat. Der Rundfunk, speziell Dr. Otto Sertl, macht in

dieser Richtung gerade einen Anfang.“ Ligeti setzt sich aber trotz munterer Anfeindungen und des Vorwurfs des Hochmutes von verschiedenen Seiten keineswegs nur für die „Experimentierer“ ein: „Toleranz“ ist sein Grundsatz: „Nur keine Primate!“ Das Schlagwort: „Pluralistische Musikpflege, wobei das Neue nicht abgewürgt wird.“

Fehler im Wiener Musikbetrieb „Speziell fürs Konzerthaus: Nur Egon Seefehlner hatte ein überzeugendes Konzept. Er wagte, Unbekanntes, Werke und Komponisten ohne Prestige, zur Diskussion zu stellen. Wie damals Boulez. Nach Seefehlers Abgang nach Berlin wurde dieses Konzept fallengelassen. Nur so kann man sich Generalsekretär Weisers Vorschläge erklären, das im Ausland überall hochgeschätzte Ensemble ‚die reihe‘ aufzulösen.“ Nach Ligeti weiß man jedenfalls in Wien viel zuwenig darüber, daß sie und der „Domäne musical“ die einzigen internationalen Ensembles sind, die Werke der Wiener Schule authentisch, auf höchstem Standard interpretieren.

Musikaufgaben Wiens für die Zukunft?

„Wenn Wien nicht in provinziellm Interpretenkult versinken will, muß endlich eine Generalbestandsaufnahme neuer Musik initiiert werden.“ Der Wert einzelner Werke kann freilich sich erst später herausstellen. Er zitiert Cerhas „Spiegel“, eines der wichtigsten, konsequentesten Werke, die in Wien nicht aufgeführt werden, Kompositionen von Boulez, Penderecki, Nono, Haubenstock-Ramati; im Sinne der „pluralistischen Musikpflege“ Apostel, Einem, Jelinek und so viele andere, die im Konzert zuwenig zum Zug kommen.

Sich selbst nennt er gar nicht. Daß er indes heute bereits zu den gesuchten Komponisten zählt, beweist seine Auftragsliste, die zu harter Arbeit zwingt: unter anderem ein Bläserquintett für Stockholm, ein Streicherstück für die Koussewitzky-Foundation, „Kylwiria“, eine Auftragsoper, in der die Erfahrungen aus „Aventures“ und den kontrapunktischen Netzgebilden der „Apparitions“ und „Atmosphères“ synthetisiert werden.

Karlheinz Roschitz

11/12/68 13.12.68

Neues aus der IGNM

Präsident Cerha

In der IGNM hat ein Führungswechsel stattgefunden. Als Präsident tritt an Stelle Dr. Polnauers der Komponist Friedrich Cerha, der Leiter des Ensembles „die Reihe“. Der neue Vizepräsident heißt György Ligeti. Um den Kontakt mit Presse und übriger Außenwelt werden die Herren Knessl, Lieben und Dr. Wolf bemüht sein.

FREITAG, 20. DEZEMBER 1968

KURIER

Ligeti, Bussotti, Kagel, Cerha, Rühm, Jandl bei den Tiroler Jugendkulturwochen im Mai 69

Internationale Prominenz wird an den Österreichischen Jugendkulturwochen 1969 (29. April bis 9. Mai) in Innsbruck teilnehmen. Komponisten und Musiktheoretiker, wie György Ligeti (Seminare über Musiktheater), Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel, Friedrich Cerha, Konrad Boehmer (Amsterdam), Hans Otte (Bremen), André Boucourechliev und François Bayle (Paris), Günter Kahowez („Klitsch - ein Kurconcert“; Wien) und der Organist Karl-Erik Welin (Stockholm), referieren und diskutieren über neue musikalische Formen auf der Bühne

und leiten Aufführungen eigener Werke. Claus Bremer, Gerhard Rühm, Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Peter O. Chotjewitz, Gerald Bisinger, Horst Lothar Renner („Moby Dick“), Ernst Jandl und Friederike Mayröcker präsentieren Literaturanalysen und eigene Dichtungen. Werner Hofmann, Direktor des Wiener Museums des 20. Jahrhunderts, und Kunstbiennaleexperte Umbro Apollonio (Venedig) halten Seminare über „Art beyond art“.
Die „reihe“ unter Cerha führt Ligetis „Aventures & Nouvelles Aventures“

(Solisten: Gertie Charlent, Marie-Thérèse Cahn, William Pearson) und Schönbergs „Pierrot lunaire“ auf, Mauricio Kagel seine „Phonophonie“ (1963). Sylvano Bussotti einen Teil seiner Oper „La Passion selon Sade“. In Matineen und Nachtvorstellungen werden unter anderem die berühmten Filme „John Cage“ (Wildenhahn), „Match“ und „Solo“ von Mauricio Kagel gespielt. Ausstellungen, und zwar „Konfrontationen“ und „Hommage an das Schweigen“, bieten einen internationalen Querschnitt durch die wichtigsten Bestrebungen der bildenden Kunst.



Des Bären Fell im „reihe“-Krieg

Mozart-Saal: Grazer Akademie-Kammerchor unter Karl E. Hoffmann

Der Streit „um des Bären Fell“ wurde entschieden: Allen Verdikten des für die „reihe“ und ihren Konzerthaus-Boycott protestierenden Komponisten György Ligeti zum Trotz hat der Grazer Akademie-Kammerchor bei seinem Wien-Gastspiel die 16stimmige Motette „Lux aeterna“ aufgeführt. Für das Publikum, glücklicherweise, verfärbt diese Wiedergabe bescherte den fesselndsten Eindruck des Abends.

Ein Klangfarbenteppich, aus schweren, dunklen und hellen Nuancen gewoben, schwebt im Raum: Stimmen, häufig in Sekundenabständen übereinandergeschichtet, verfärbt sich, als ob sie durch rotierende Beleuchtung ständig verfremdet würden. Immer wieder treten neue Farben hinzu, alte Bestände nehmen ab. Die Damen und Herren verändern die Harmonie der Musikszenen für den Hörer fast unmerklich. Das perma-

Peter Planyavsky, ein hochbegabter junger Organist, spielte Kropfreiters kontrapunktisch brillante „Toccatto francese“ und eine eigene, viel zu lange, abwechslungsarme „Sonata 1968“.

Das Konzert hätte mehr Publikum verdient. KHR

Symphoniker-Advent

Ein Adventskonzert der Symphoniker findet am 22. Dezember um 11 Uhr vormittags im Musikvereinsaal statt. Herbert Esser, Braunschweiger GMD, dirigiert Bachs Weihnachtsoratorium mit dem Jeunesse-Chor und den Solisten Eiko Katanosaka (Sopran), Juli Hamari (Alt), Werner Krenn (Tenor) und Gerhard Nienstedt (Baß). Voraufführung für die Jeunesse am 21. um 19.30 Uhr.

Wiesbaden 1969

Ihren Charakter als „Schaufenster des Ostens“ sollen die Wiesbadener Maifestspiele auch 1969 behalten, erklärte Kulturdezernent Dr. Bertram. Besonders begrüßen würde man, wenn ein Ensemble aus Prag gewonnen werden könnte. Truppen aus Moskau und Bukarest haben bereits zugesagt, ebenso skandinavische. 1969 werde es eine „bunte Mischung aus Ballett, Oper und Schauspiel“ geben.

Friedrich Torberg

erhielt aus den Händen von Botschafter Dr. Josef Jóns das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Die Stuttgarter Staatsoper

veranstaltet vom 1. bis 8. Dezember eine „Woche der tschechoslowakischen Oper“.

O. F. Schuh

wird zur Eröffnung der Schwetzingen Festspiele 1969 die Uraufführung von Giselher Klebes Oper „Ein Märchen“ (nach Goethe) mit dem Ensemble der Deutschen Oper am Rhein inszenieren; die musikalische Leitung obliegt Hans Zender.

Die „Supremes“

und das Jimmy-Smith-Trio sind bereits ausverkauft; es wird daher am 30. November um 16 Uhr im Konzerthausaal eine zusätzliche Aufführung eingeschoben.

Seit 1957 freischaffend in Wien und Köln ...

Ob das Konzerthaus künftig nur noch jene zeitgenössischen Komponisten aufführt, die sich ihre Präsentation ebendort (und aus gutem Grund) verbieten, ist noch nicht eindeutig geklärt. Im Falle György Ligeti liegt der Verdacht nahe, daß dem so ist, will einer einmal außerhalb der „reihe“ in der Lothringerstraße drankommen. Da hilft dann auch kein Protestieren, kein Versuch, die Aufführung zu verbieten. Wenn Trotzköpfe einmal will, dann will es. Gewiß nicht aus Begeisterung für Ligeti, eher aus Bestimmtheit.

Zwei Briefe werden dann im Programmheft abgedruckt, einer von der AKM, der besagt, daß der Komponist, der bisher vom Veranstalter verboten und geschmäht, die Aufführung zu verbieten aber schon gar kein Recht besitzt, und ein zweiter, langer, von Edelmüt triefender, den der Chef des Grazer Akademie-Kammerchors an Herrn Ligeti gerichtet hat: „Verehrter Meister ...“

Dieses Schreiben, der Konzerthausgesellschaft von Herrn Hoffmann „vollinhaltlich“ zur Verfügung gestellt, war Dienstagabend ebenfalls im Konzertprogramm zu lesen. Mittags am selben Tag hatte Herr Ligeti den Brief allerdings noch nicht in der Hand. Respekt also vor der Druckerei der Konzerthausgesellschaft, die so schnell arbeitet. Andernfalls: Weniger Respekt vor denen, die sich's derart „richten“.

Indes: Mit dem Durchboxen der Aufführung, mit dem fragwürdigen Recht behalten hatte es denn auch sein Bewenden. Die biographischen Anmerkungen über Ligeti im Programmheft stemeln den Komponisten zu jenem Unbekannten, der er hier für manche Veranstalter und – Kritiker tatsächlich ist. Sie schließen mit dem hochaktuellen Satz: „Seit 1957 lebt Ligeti freischaffend in Wien und Köln.“

Keiner der großen Internationalen Preise wird erwähnt (1964 und 1966 erster Preis der SIMC Rom, 1967 Beethoven-Preis, Bonn, und Auftragspreis der Kussewitzki-Stiftung New York, für den Bartok sein Concerto komponierte), kein Wort ist zu lesen von Ligetis Dozentur in Darmstadt, seinen Kompositionskursen in Bilthoven, seiner Mitgliedschaft zur Stochholmer Musikakademie; ja nicht einmal seine Hauptwerke der Jahre 1958 bis 1963, von der „Artikulation“ bis zu den „Volumina“, werden genannt.

Nun mag dies derzeit durchaus glaubhaft damit begründet werden, im Konzerthaus sei das alles unbekannt. Indessen wird man nicht darum herumkommen, den Vorwurf der Lieblosigkeit, das Versäumnis der Mühe des Nachschlagens hinzunehmen. Und damit einzugestehen, daß das Konzerthaus Ligeti nach der erzwungenen Aufführung genauso einschätzt wie zuvor. Herbert Schneider

Theaterprogramm heute auf Seite 23
Radioprogramm heute auf Seite 30

nente Steigen und Fallen, Strömen und Gleiten in den Valeurs – trotz strukturell betont statischer Komposition – wird von den Sängern mit bewundernswerter Sorgfalt suggeriert. Sie reagieren auf die kleinsten Andeutungen ihres Leiters Karl Ernst Hoffmann wie ein Präzisionsinstrument.

Nun, es ist ein ausgezeichnet geschulter Chor, wie wir in Österreich gerade für die Musica Nova nicht viele haben: ein homogenes Ensemble, das für die rhythmisch-metrischen und klanglichen Probleme der Neuen Musik tiefes Verstehen mitbringt. In Hoffmann hat es einen routinierten Chef, der mit dieser Musik etwas anzufangen, sie packend zu realisieren weiß.

Erich Marckhls „Lobet den Herrn“, satztechnisch saubere Schulmusik, und Milhauds „Jérusalem“ gerieten durchsichtig; Hindemiths trockene Weinheber-Madrigale klangen hier ebenso wie Waldemar Blochs witzig prickelnde „Trois Chansons Monmartroises“ und Dallapiccolas „Cori di Michelangelo“ höchst animiert.

Deutschsprachiges Wandertheater für die Sowjetdeutschen vorgeschlagen

Die Kommission für sowjetdeutsche Literatur ist bei Kulturminister Jekaterina Furzewa bezüglich der Gründung eines Wandertheaters für deutschsprachige Aufführungen vorstellig geworden. Diese Bühne soll die rund 1,9 Millionen Sowjetdeutschen betreuen, die vor allem in Kasachstan, Kirgisien und Tadschikistan leben. Ferner wurde Kritik geübt an dem für fremdsprachige Editionen zuständigen Verlag „Progress“: Dieser habe bisher keinen einzigen Titel sowjetdeutscher Autoren in das Verlagsprogramm 1969/70 aufgenommen. Die sowjetdeutschen Autoren wollen zum 100. Geburtstag von Lenin im Jahr 1970 einen Sammelband mit den besten Werken in deutscher Sprache herausgeben.



NOORDHOLLANDS
PHILHARMONISCH
ORKEST

5e concert serie C
VRIJDAG 21 FEBRUARI 1969
8.15 UUR
RADIO KAMER ORKEST
 Dirigent:
Friedrich Cerha
 Solisten:
Lothar Faber - hobo
Friedl Kummer - bariton



Friedrich Cerha

Programma:

1. Symfonie no 9 in C gr. t. *Joseph Haydn*
1732—1809
 Allegro molto
 Andante
 Menuetto (allegretto) - Finale

2. Hoboconcert no 2 *Bruno Maderna*
geb. 1920
 Solist: **Lothar Faber**



3. Exercises *Friedrich Cerha*
geb. 1926

| | | |
|--------------|---|-----------------------------------------------------------------------|
| Exposition A | / | I |
| Exposition B |) | I |
| Regress A | | II |
| Regress B | | III |
| Regress C | | IV A |
| Regress D | | IV B - V - VI - VII |
| Regress E | | VIII |
| Regress G | | IX - X (Versuch eines Requiems I) - XI (Versuch eines Requiems II) |
| Reprise A | | |
| Reprise B | | |

Solist: **Friedl Kummer**

4. a. Les Pantins dansent *Erik Satie*
1866—1925
 b. Piège de Méduse
 c. Embryons desséchés

20. ÖSTERREICHISCHE JUGENDKULTURWOCHE

Innsbruck, 29. April bis 9. Mai 1969

Sonntag, 4. Mai 1969, 19.30 Uhr — Großer Stadtsaal

PREISTRÄGERKONZERT

Ausführende: Martin Mumelter, Violine
Franz Renwart, Flöte
Heino Schwarting (Freiburg), Klavier
Einstudierung und Leitung: Erich Urbanner

Das Innsbrucker Bläserquintett
Franz Renwart, Flöte
Vladimir Navratil, Oboe
Walter Kefer, Klarinette
Erich Giuliani, Horn
Heinz Gies, Fagott
Einstudierung und Leitung: Erich Urbanner

Das Ensemble „die reihe“, Wien, unter der Leitung
von Friedrich Cerha

Programm:

Iraj Schimi, Wien (geb. 1936): Drei Sätze für Violine, Flöte und Klavier
Bojidar Dimov, Wien (geb. 1935): Komposition III für Bläserquintett
(3. Preis der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche)

Pause

Giselher Smekal, Wien (geb. 1945): Orbit Nr. 1
Segmente aus dem Farbenkreis
(1. Preis der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche)

Einführende Worte: Lothar Knessl, Wien

20. ÖSTERREICHISCHE JUGENDKULTURWOCHE

Innsbruck, 29. April bis 9. Mai 1969

Donnerstag, 8. Mai 1969, 19.30 Uhr — Großer Stadtsaal

Das Ensemble

DIE REIHE

Wien

Solisten: Marie-Thérèse Escribano, Wien

Gertie Charlent, Darmstadt

Marie-Thérèse Cahn, Paris

William Pearson, Köln

Leitung: Friedrich Cerha

Programm:

Arnold Schönberg (1874 — 1951): „Pierrot lunaire“, opus 21

Pause

György Ligeti (geb. 1923): „Aventures“ & „Nouvelles Aventures“ (1962, 1964)

Donnerstag, 8. Mai 1969

10 Uhr, Haus der
Begegnung

Werner Hofmann, Wien

Seminar "Art beyond art" (II)

14 Uhr, Haus der
Begegnung

Umbro Apollonio, Venedig

„Die zeitgenössische bildende Kunst in Italien“

Es wird die Entwicklung der bildenden Kunst in Italien seit Kriegsende bis heute illustriert sowie ein Überblick über die Tendenzen und Persönlichkeiten gegeben, die besser als andere diese Periode markiert haben.

16 Uhr, Haus der
Begegnung

François Bayle, Paris

«Ça et là» (Da und dort)

Unter Zuhilfenahme von Tonbändern und Diaprojektion bespricht François Bayle verschiedene Werke der Filmmusik: Archipel, Pluriel, Linien und Punkte, unbewohnbare Räume, drei Porträts eines nicht vorhandenen Vogels, Geräusche usw.

19.30 Uhr
Großer Stadtsaal

Das Ensemble **die reihe**, Wien. Leitung: Friedrich Cerha

«Pierrot lunaire» von Arnold Schönberg

Solistin: Marie-Thérèse Escribano, Wien

«Aventures» & «Nouvelles Aventures» für Sänger und Kammerensemble von György Ligeti

Solisten: Marie-Thérèse Cahn, Paris

Gertie Charlent, Darmstadt

William Pearson, Köln

«Pierrot lunaire» ist jene Komposition Schönbergs, die zur Zeit ihrer ersten Aufführung 1912 in Berlin von allen Werken des Meisters am stärksten und am provokantesten wirkte. Die einzelnen Stücke des «Pierrot» entstanden zwischen dem 12. März und dem 30. Mai 1912, die meisten von ihnen jeweils an einem Tag. Die Druckfassung, in der die Stücke in anderer Reihenfolge als im Manuskript erscheinen, führt den Untertitel „21 Melodramen nach Albert Girot, übersetzt von O. E. Hartleben“. Besetzung: Eine Sprechstimme, Klavier, Flöte alternierend mit Piccolo, Klarinette alternierend mit Baßklarinette, Geige alternierend mit Bratsche, Cello. «Pierrot lunaire» wurde als opus 21 herausgegeben.

In den Vokal-Instrumental-Stücken «Aventures» & «Nouvelles Aventures» wurde eine in phonetischer Schrift aufgezeichnete Kunstsprache verwendet. Die Lautgruppierungen dieser Kunstsprache haben keine begriffliche Bedeutung. Sie weisen auf emotionelle Zustände hin. Der Text wurde zusammen mit der Musik komponiert. Die Instrumente begleiten nicht die Sänger, sie sind so behandelt, daß sie die menschlichen Laute ergänzen. Die phonetische Komposition reicht bis in die instrumentale Klangkomposition hinein. «Aventures» entstanden 1962, «Nouvelles Aventures» 1964.

Mit dem Abendprogramm des 8. Mai 1969 schließt die 20. Österreichische Jugendkulturwoche. Die Veranstalter danken allen Referenten, Mitwirkenden, Gästen und Teilnehmern, die zum Gelingen der Jugendkulturwoche beigetragen haben, und wünschen eine gute Heimreise.



Prof. Erich Urbanner



Emiko Iiyama



André Lardrot



Fred K. Prieberg



Hans Otte



Dr. Konrad Boehmer



Karl Heinz Roschitz



Kazimierz Serocki



Luigi Nono



Claude Helffer



Lothar Knessl



Gottfried von Einem

Der Südwestfunk Baden-Baden und die „Dritte Wiener Schule“

Individualität ist Trumpf

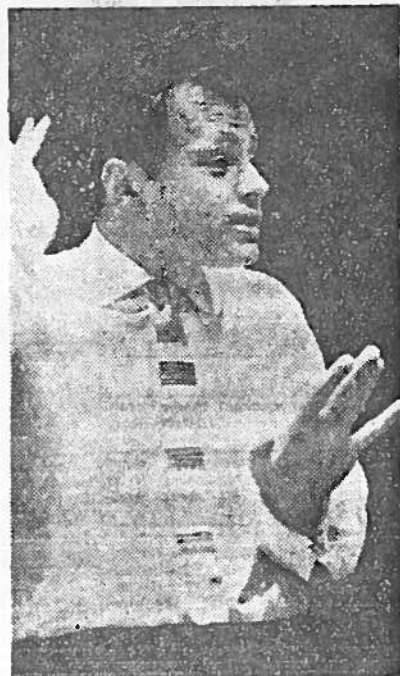
Ueber neue Werke von Cerha, Schwertsik und Logothetis berichtet Dr. Franz Willnauer

Wer heute, aus räumlicher wie zeitlicher Distanz, das Schaffen der jüngeren österreichischen Komponistengeneration verfolgt, hat Grund zu der Frage: Gibt es die Dritte Wiener Schule? Was vor zehn Jahren noch als relativ einheitliche Bewegung erschien – die Ablösung von den übermächtigen Vorbildern Schönberg und Webern, die Unterwerfung unter die entindividualisierende „serielle“ Technik –, hat sich längst in lauter Einzelercheinungen aufgelöst und mündete inzwischen in ein ebenso buntes wie undogmatisches Kaleidoskop sehr „persönlicher“ Begabungen. Der Wahlösterreicher György Ligeti ist zum stilbildenden Universalisten geworden, der ihm noch am nächsten stehende Friedrich Cerha hat zu sich selbst gefunden, Karl Heinz Füssli ist über den Bannkreis der Dodekaphonie nicht hinausgeraten, Roman Haubenstock-Ramati spricht im punktuellen Welt-Idiom immerhin einen eigenen Dialekt, und die Jüngsten, wie Günter Kahwe und Giselher Smeckal, hantieren mit Klangfarben und Happening-Aktionen, ohne sich um die nachwebernschen Traditionen zu kümmern. Das Trutzbündnis der Zweiten Wiener Schule, bei der stilistische Gemeinsamkeit und gesellschaftliches Außenseitertum sich gegenseitig bedingten, ist einer losen Interessengemeinschaft Gleichgesinnter gewichen. Individualität ist Trumpf in der Wiener Musik von heute.

Wie eine Bestätigung wirkte das Programm des jüngsten Ars-nova-Konzertes, das der Südwestfunk Baden-Baden drei österreichischen Komponisten widmete. Vom Südwestfunkorchester unter der authentischen Leitung von Friedrich Cerha exekutiert, erklangen als Uraufführungen Cerhas „Sinfonien für Bläser und Pauken“ und Kurt Schwertsiks

„... für Audifax und Abachum“, ferner, als Erstaufführung, Cerhas „Spiegel III“ und „Kulmination II“ von Anesthis Logothetis.

Dominierender Eindruck des Abends: Der stilistische Weg, den Friedrich Cerha in wenigen Jahren zurückgelegt hat. „Spiegel III“ ist – wie der vom gleichen Orchester 1964 in Donaueschingen uraufgeführte „Spiegel II“ – eine Klangfarbenstudie, Komposition eines musikalischen „Zustands“, die sich technisch als souveräne Beherrschung eines klanglich-dynamischen Kontinuums, emotional als Gebilde südlän-



Friedrich Cerha

disch-lichter Serenität darstellt. Die „Sinfonien für Bläser und Pauken“ dagegen sind eine „Ereigniskomposition“, ein Werk blockhafter Klangmomente, unvermittelt sich ablösender, schmerzhaft sich durchdringender Eruptionen. Daß Strawinskys zur Tradition querständige „Bläsersinfonien“ Vorbild waren, bekennt Cerha durch die Wahl der gleichen, nur um Pauken vermehrten Instrumentalbesetzung; dennoch geht man wohl nicht fehl, wenn man Varèse

als den noch stärkeren Anreger des Werkes vermutet.

Kurt Schwertsik, Mitbegründer des Wiener Ensembles „die reihe“, Solohornist der Wiener Symphoniker und, als Komponist, feixender Wiederentdecker der Salonmusik, hat mit seinem „... für Audifax und Abachum“ eine monumentale Gaudi für Kenner geschrieben. Wie der sinnlos-zufällige Titel (Audifax und Abachum waren persische Märtyrer, die einst in Rom den Löwen zum Fraß vorgeworfen wurden), so ist auch das Stück selbst eine durchtnebene Clownerie, eine Verulkung des Seriösen mit den Mitteln der Seriosität. Schwertsik schaut – augenzwinkernd und über die Schulter natürlich – vom äußersten Punkt gegenwärtigen Komponierens zurück auf dessen Ausgangspunkt und schreibt so ein dreißzigtes Stück, das die gesamte Musik des 20. Jahrhunderts enthält: Mahler und Strauss, Schreker und Lehár, Satie und Prokofieff, Berg und Strawinsky.

Technisch eine mutwillige Collage aus einfachsten musikalischen Materialien, aus Dreiklängen, Tonleitern und simplen Harmoniefolgen, wirkt das Ganze wie das verunglückte Meisterwerk eines ehrenwert Unzeitgemäßen. Gerade weil Schwertsik glaubhaft versichert, daß seine „Handschrift fast automatisch, die Anordnung der Teile stark vom Zufall bestimmt“ war, wird sein Stück über den Spaß hinaus zur Entlarvung: Es demaskiert bemühtes Epigonentum und schützt uns davor, hoffentlich, für alle künftigen Zeiten.

Zwischen solchen Extremen des musikalischen Temperaments und Selbstverständnisses hatte es Anesthis Logothetis begrifflicherweise schwer, mit seinem kultivierten, doch wenig eigenständigen Klangpointillismus zu bestehen. Seine „Kulmination II“, ein Stück graphischer Notation, wurde vom Südwestfunkorchester in kurzweilige Farbigkeit umgesetzt. Als Individualist unter Individualisten freilich war er ein Anlaß mehr zu der Überlegung, ob es die Dritte Wiener Schule denn wirklich gäbe.



Logothetis

K
al
ka
de
Be
19
„K
au
A
V
je
fl
B
re
fä
K
T
S
S
C
g
li
u
b
A
d
sc

Die vier Impressionen... Balladen, die vier Scherzli. Die Bezeichnung macht bei Chopin nicht viel aus. Vier Takte — und man ist bei Chopin.

Chopin — wie jedes Genie — ist eine Welt für sich.

Chopins Welt besteht aus Anmut, femininer Weichheit, feurigem Temperament und einer Trauer, die sich — wenn sie durchaus erklärt werden soll — aus seiner sensiblen Natur und einer anfälligen und geringen Lebenskraft erklären läßt.

Aus all dem hat das Genie Chopin eine Welt gebaut, die ein Jahrhundert entzückt und bezaubert hat.

Chopin kam vom Klavier her an die Musik und ist in der Hauptsache beim Klavier geblieben.

Chopin ist gleichbedeutend mit pianistischer Vollkommenheit, und so wird er gespielt werden, solange man Klavier spielen wird. Ende ist da keines abzusehen.

Der Chopin-Abend Nikita Magaloffs zerfiel in zwei einander entgegengesetzte Hälften: in der ersten Hälfte spielte Magaloff mit Hilfe Chopins wenig interessante Fingerübungen, in der zweiten Hälfte spielte er Chopin.

So lange dauerte seine Anlaufzeit bis er endlich disponiert war und sich mit den künstlerischen Problemen seiner Aufgabe auseinandersetzen konnte.

Im ersten Teil waren die Passagen völlig unartikuliert und nur in kurzen Augenblicken virtuos, und vom Ausdruck wollen wir erst gar nicht reden. Es war nicht viel mehr, als rauschender Lärm auf dem Klavier.

Nach der Pause war Magaloff plötzlich ganz der Pianist, als den man ihn kennt: elegant, diskret, sehr auf das Instrument zugeschnitten, musikalisch und im Passagenwerk funkelnd brillant.

Das war dann ein reines Vergnügen.

Da spielte Magaloff die bei Chopin berühmten kleinen Verzierungen hinreißend und als das, was sie sind und zu bedeuten haben: nachdenkliche Zäsuren im Gespräch, Gedankenstriche in der musikalischen Konversation.

Plötzlich hatte alles Kontur, Gesicht und Linie, und da war Nikita eben ein ganz vorzüglicher Pianist, dessen Spiel sich wohl anhört.

Das war der Chopin Nikita Magaloffs, und dieser wird gewiß seine Freunde finden.

Der eigentliche Chopin, vor dem Schumann vor Begeisterung und Ergriffenheit förmlich in die Knie sank — dieser Chopin erklang nicht.

Das ist nicht Sache eines so eleganten Pianisten, wie Herr Magaloff es ist, Chopin in seiner zerbrechlichen Welt nachzuempfinden.

Egon Wellesz in Wien

Der in England lebende österreichische Komponist Egon Wellesz, 83, ist in Wien eingetroffen, um den Proben zu seiner Oper „Alkestis“ (entstanden 1924) beizuwohnen, die am 12. Mai im Großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks konzertant aufgeführt wird.

● Kitty Speiser spielt im Theater in der Josefstadt nunmehr statt Sabine Sinjen in Shakespeares „Zwei aus Verona“ die Rolle der Julia.

● Im „Würfel“ wurde das Gastspiel „Theater creativ“ mit Michael McClures „Der Bart“ wegen der großen Publikumsnachfrage bis 25. Mai verlängert.

Konzertbetrieb fast Perversion. Franz Tassé

„Moby Dick“ mit „Das Werke von Haydn, Bärber („Prayers of Kierkegaard“) und Beethoven „Eroica“) umfaßt.

20. Jugendkulturwoche in Innsbruck

Das System war stärker

EXPRESS-Redakteur Wolf-Dieter Hugelmann berichtet aus Innsbruck

Die Tragikomödie ist perfekt: Innerhalb einer knappen Woche hat das sogenannte Establishment, die Gesellschaft, gegen die und deren Praktiken er bei der Eröffnung so heftig protestiert hatte, den Gewinner des ersten Musikpreises, Giselher Smekal, „umgedreht“. Vielen guten und besänftigenden Worten, dem nahen Erfolg einer hochoffiziellen Uraufführung vor Fernsehen und geladenen Gästen, dem Geldpreis schließlich von 9000 Schilling konnte der Vierundzwanzigjährige nicht widerstehen. Lammfromm ließ er sich von Lothar Knessel loben, verbeugte sich auf Wunsch extra zur TV-Kamera (was er noch vor einer Woche am allerwenigsten getan hätte) und entgegnete nichts auf Stadtrat Haidls, von seinem Standpunkt aus immerhin verständliche, wenn auch nicht faire Einladung: „Und jetzt habe ich das Vergnügen, Herrn Smekal zu mir zu bitten“. Eine Woche zuvor hatte sich Smekal das Eröffnungswort bekanntlich ungebeten angeeignet. Aber das ist vergessen: der verlorene Sohn kehrte in die offenen Arme zurück. Das System hat ihn integriert.

Dabei scheint in Giselher Smekal genug Substanz zu stecken, um sich auch ohne Rücksichtnahme durchzusetzen. Kenner der modernen Musik bestätigen dem trotz seiner Jugend bereits weit gereisten Komponisten nicht nur Originalität, sondern auch beachtliches handwerkliches Können. So hat er beispielsweise reizvoll genug Elemente der indischen Musik nicht nur zitiert (wie etwa der Beat), sondern in sein durchaus europäisches Klangsystem eingebaut. Und auch die zusätzliche Garnierung seiner Werke hat Methode: Während der Aufführung von „Orbit Nr. 1“ schoben die innerhalb gesetzter Grenzen improvisierenden Musiker einander mit Bowlingkugeln auch den Einsatz zu, bei den „Segmenten aus dem Farbenkreis“ nimmt das Schlagzeug die Position des Dirigenten ein (Protest!) erhält seine Einsätze aber von den übrigen Orchestermitgliedern signalisiert, „die Reihe“ unter Friedrich Cerhas Leitung musizierte ambitioniert: den Ausführenden bereitet solche Abwechslung besonderen Spaß.

Weniger Spaß bereitet die Lektüre von Gerhart Engelbrechts in der „Tiroler Tageszeitung“ abgedrucktem hochoffiziellen Entschuldigungsbrief für das Benehmen „seiner“ Jungen. Wo progressive Kunst zu weiterer Entfaltung angeregt wird, sollte man sich auch mit gewissen Erscheinungsformen der betreffenden Kunstjünger abfinden. Wie kann man von Bürgermeistern und Stadträten Toleranz verlangen, wenn man selbst Klischeebilder von langhaarigen und daher ungewaschenen Existenzen verbreitet. So vertieft man nur Klüfte, die durch gegenseitiges Verständnis ganz einfach aus der Welt zu schaffen wären. Die Subventionen fürs nächste Jahr aber sind gerettet.

Dafür gäbe es noch einmal gewaltig, und zwar bei der Uraufführung von Horst Lothar Renners Schauspiel

„Moby Dick schwimmt stromaufwärts“. Angeregt durch Klaus Bremers Mitspielseminar von voriger Woche wollten viele Zuschauer der „nicht vorgeformten Story, deren Handlung der Einsatz aller Spielmöglichkeiten auf der Guckkastenbühne“ ist (eine krasse Übertreibung) aus dem Auditorium auf die Beine helfen. Allen voran tat Gerhard Rühm sein Bestes, um Stimmung ins Haus zu bringen, aber Renner, der das Stück auch höchstpersönlich inszenierte, hatte seine Schauspieler (immerhin routinierte Ländarsteller des Theaters 10, das schon so schwere Brocken wie Wer hat Angst vor Virginia Woolf? bewältigt hat) schlecht vorbereitet. Es sah aus, als hätte er ihnen die Tatsache verheimlicht, ein publikumsaktivierendes Stück konstruiert zu haben (das noch dazu in keiner Phase zwingend wirkte).

Als ein Zuschauer, provoziert durch den eintönigen Rundmarsch eines Ensemblemitgliedes, auf die Bühne stürmte, um dessen Position einzunehmen, begann sich der eiserne Vorhang zu senken, dessen Schließung der Autor-Regisseur gerade noch verhindern konnte. Draußen vor der Tür wartete bereits ein Einsatzwagen der Polizei.

Was war geschehen? „Moby Dick schwimmt stromaufwärts“ ist dem Autor und Regisseur entglitten. Er war sich der möglichen Konsequenzen nicht genügend bewußt, das Theater (vom Bühnenmeister bis zum Feuerwehrmann) nicht informiert. Renner stand da wie einer, der ihm unbekannte Kräfte mobilisiert hat und die Geister, die er rief, nicht mehr los wird. Wofür er, der dem Bayerischen Rundfunk schon viele gute Hörspiele geliefert haben soll, den Dramatikpreis einer vergangenen Jugendkulturwoche bekommen hat, bleibt unerfindlich. „Innsbruck, ich muß dich lassen“, rief er von seinem Freund Renner enttäuscht. Gerhard Rühm und resignierte kurz darauf endgültig: „Das ist so schlecht, daß mir net amal mehr ein Zwischenruf einfallt.“

„Musikalische Jugend“

Peter Wolf, seit dreieinhalb Jahren Geschäftsglied der „Musikalischen Jugend“ (welche sei und organisatorischen Geschick in diesen Jahren schwung verdankt), hat per 31. August seine Position wird von Horst Böhm abgelöst, der bisher beim Konservatorium und bei den Wiener Sängerknaben

Und wieder eine Jubiläum

Die Staatsoper spielt nächste Woche „Apollo“, „Medusa“, „Die vier Temperamente“ same Frau unter Varviso (Coertse, Holm, Blankenship), Mittwoch „Pelleas und Melisande“ unter G. G. Bacquier, a. G., Donnerstag „Parsifal“ Thomas, Wächter, Ridderbusch, Berry, Freitag unter Böhm (Güden, Grist, Miljakovic, Kernsbadorf) unter Quadrif (Jones, Cvejic, Dominik Franz) und Sonntag „Arabella“ unter Klobučar (Wächter, Dallapozza, Czerwenka, Goltz).

Held Aussta weit. I Vaitl, Maria tenbrin

Im Zwiebel dreißig Doktor schon i eigenw tragski „Zeitkr derton verstan tromml verglid schiene frappie Schabl des Wi

In U den Sp eroffne Baden- tertage währer Verans hat

In I der O verstor Autors tet: al alfabet auffüh schen Wien kanntli vorigen im Ca führt del in Michae

Pulitzer Bürger

Der a Norman und die Te als Kandidate position in mit dem zeichnet, „Armeen“ Anti-Vietn behandelt. Preis mit len, der d Werk „Ein hielt.

Ge- jedoch keine Rede sein, versichert "Pressekurier"...

JUGENDKULTURWOCHE

Geleimte Sessel

Die Absage der 21. Innsbrucker Jugendkulturwoche wurde teils mit Protesten, teils mit Zustimmung zur Kenntnis genommen.

Kut- ption im in neues "Aus t. Fe- ands- chera an er ck an leich- higen nicht in las- rela- "Wir chnell, evka", ncha") fünf ht nur inzwi- lt, daß euro- rfolgs- rika in gekom- daraa- h Maß elden", ns, ist "Der uch zu einrich ka-Star werden. konkur- oduzent elgenes Auftrag; legen- r"-Film iginalen unter- ngst in erdirekte Stück gen, wie ist näm- a Besu- a Man- Lady", id sogar e lustige meisten em Ver- organisa- auch in möchten irektoren PIZZINI

Er nimmt sich auch sonst kein Blatt vor den Mund. Nun aber ist der Wiener Architekt Günther Feuerstein, der gemeinsam mit einem vierköpfigen Vorbereitungsteam die 21. Innsbrucker Jugendkulturwoche (sie sollte vom 26. April bis 3. Mai dauern) organisieren sollte, in äußerster Rage geraten. Plötzlich nämlich, nachdem schon einige Wochen vorher schwarze Wolken den Horizont verdunkelt hatten (siehe WOCHENPRESSE Nr. 9/1970 — „Die stille Säuberung“), wurde das Tiroler Kulturereignis abgesagt.

Der Tiroler Landeshauptmannstellvertreter und Kulturreferent Dr. Fritz Prior erklärte in seiner offiziellen Mitteilung, die Veranstaltung habe „in ihrer gegenwärtigen Struktur und insbesondere in der fachlichen Vorbereitung zur heurigen Durchführung nicht mehr die Gewähr dafür geboten, einen echten kulturellen Fortschritt sowohl im Dienst der schöpferischen Jugend als auch im Dienst der modernen Kunst zu bringen“.

Finanzielle Engpässe — die anderen Bundesländer, Wien eingeschlossen, der ORF und das Unterrichtsministerium hatten ihre Subventionen eingestellt, so daß Tirol allein hätte in die Tasche greifen müssen — und Differenzen im Vorbereitungsausschuß werden als Ursachen der Absage kolportiert. Viel Unmut richtet sich auch gegen Feuerstein (der Architekt sieht in diesem Innsbrucker Aufstand gegen einen Wiener ein „österreichisches Rassenproblem“), sein Programm mit dem Titel „... aber Emma, ist das noch Architektur?“ und seine Happeningpläne. Während die „Tiroler Tageszeitung“ rügt, Feuerstein sei „Wege gegangen, die zu einer Ablehnung durch Tirol führen mußten“; während der „Kurier“ die Absage für „schmerzhaft, aber heilsam“ hielt, glaubten andere österreichische

Blätter, den Grund für den Untergang der Jugendkulturwoche in einem Vorfall aufgespürt zu haben, der sich 1969 zutrug. Damals hatte der preisgekrönte Komponist Giselher Smekal während der Eröffnungsrede dem Kulturreferenten Dr. Prior das Mikrophon weggerissen und kritische Worte hören lassen. Auch war man im Vorjahr in Innsbruck über die „Langhaarigen und Ungewaschenen“ bestürzt, die während der Kulturwoche auftauchten.

Feuerstein jedenfalls glaubt an keinen der offiziell mitgeteilten Absagegründe. Mit dem — nach den Subventionsstreichungen — verbliebenen Budget von 400.000 Schilling wäre, so protestiert er, die Durchführung sehr wohl möglich gewesen. Im übrigen könne nun von Einsparung keine Rede sein, da die „geplanten Teilnehmer“ Abstandshonoreare verlangen werden. Auch schwerwiegende Zerwürfnisse im Vorbereitungsausschuß habe es nicht gegeben. Ein einziges Mitglied der Fünfmanngruppe, der Tiroler Architekt Weiermeyer, sei böse geworden, weil man die von ihm geplante „Landart“-Schau wegen der Budgetkürzungen zurückstellte.

„Die Jugend, die sich selbst darstellen will, wurde geknebelt“, protestiert Feuerstein, der die wahren Absagehintergründe in der politischen Situation eines doppelten Wahljahres (im Herbst finden in Tirol Landtagswahlen statt) wittert. Die Angst, durch Bekenntnisse zu einer progressiven und protestfreudigen Generation reifere Wähler zu verärgern, sei den Landesvätern in die Knochen gefahren. „Politiker, preist euch glücklich, im heiligen Land Tirol und in Österreich zu leben“, höhnt der Architekt, „überall sonst in der Welt hätte eine solche Aktion die wackligen Sessel nicht geleimt, sondern umgestürzt.“

ste ser ten Sie ga des art Jär ge wo du „A sch mi ein ic Re ic de re ka rle de de ein ur an W ei P h Ki de Di au ru ne ga sc w be se de ni te tr V te L el W G se st er au te je

Musikalische Jugend Österreichs: Zyklus IVA/3. Konzert, Zyklus V/2. Konzert
ORF: Zyklus II/2. Konzert

Freitag, 28. November 1969, Großer Musikvereinssaal, 19.30 Uhr
Programmgestaltung in Zusammenarbeit mit der IGNM

FRIEDRICH CERHA
SPIEGEL I, II, III UND VI (1960/61)
Österreichische Erstaufführung

Pause

IGOR STRAWINSKI
VARIATIONS -
-ALDOUS HUXLEY IN MEMORIAM (1963/64)
Österreichische Erstaufführung

CHARLES IVES
THREE PLACES
IN NEW ENGLAND (1903/14)
Österreichische Erstaufführung

- I. The „St. Gaudens“ in Boston common (Col. Shaw and his Colored Regiment)
- II. Putnam's Camp, Redding, Connecticut
- III. from The Housatonic at Stockbridge (R. Underwood Johnson)

ORF-Sinfonie-Orchester
Dirigent: Friedrich Cerha
Gemeinsame Veranstaltung des ORF und der MJÖ

Die Zentralsparkasse der Gemeinde Wien erlaubt sich, zu einer musikalischen Soirée mit zeitgenössischen Kammermusikwerken für Violine, Klavier und Streichquartett höflichst einzuladen.

Die Veranstaltung findet am 28. Oktober 1969 um 20 Uhr im Festsaal des Hauptanstaßgebäudes der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, Wien 3, Eingang Glogergasse, statt.

Ihre geschätzte Anwesenheit würde uns zur Ehre gereichen.

Diese Einladung gilt für 2 Personen.

Parkmöglichkeit in der Tiefgarage.

Um Antwort wird gebeten: 73 15-11/Klappe 32, 33

AUSFÜHRENDE:

Ernst Kovacic

Sunna Abram

Kammermusikvereinigung des ORF

Viktor Redtenbacher

Hans Heidrich

Eugenie Allmann

Beatrice Reichert

Violine

Klavier

1. Violine

2. Violine

Viola

Violoncello

PROGRAMM:

Karl Heinz Gruber

Vier Stücke für Violine allein, op. 11
Lento — Feroce — Concertino — Canti

Anton Webern

Vier Stücke op. 7 für Geige und Klavier

Boris Blacher

Sonate für Violine solo, op. 40

Vivace — Adagio — Allegro scherzando

Egon Wellesz

Sireichquartett Nr. 9, op. 97 (1966)

I Allegretto

II Lento

III Allegro moderato

Friedrich Cerha

Deux éclat en reflexion (1956)

Josef Maria Horvath

Redundanz 2 für Sireichquartett

Gottfried von Einem

Sonate op. 11

VOLKSSTIMME 2. APRIL 1978
**F. Cerha über
Musikprobleme**

Leider beinahe unbemerkt von der Öffentlichkeit hielt der bedeutende österreichische Komponist und Dirigent zeitgenössischer Werke Professor Doktor Friedrich Cerha im Österreichischen Kulturzentrum einen Vortrag über die „Zweite Wiener Schule“.

Seit dem Ende des zweiten Weltkrieges und bis in unsere Zeit ist das Verhältnis, das sich ein Komponist zum Schaffen Schönbergs, Bergs und Weberns aufbaut, sehr wesentlich zur Bestimmung seiner eigenen theoretischen Position und seiner künstlerischen Absichten. Zudem beginnt mit der Epoche der „Zweiten Wiener Schule“ die extreme Entfremdung zwischen neuer künstlerisch verantwortungsvoller Produktion und einem auf ältere Stile fixierten Publikum. Dieses Problem ist allerdings musikwissenschaftlich und soziologisch noch kaum erschlossen, aber für fast jeden heutigen Komponisten von brennendem Interesse.

Friedrich Cerha sprach hauptsächlich als Interpret dieser Musik, nicht als Komponist, und wußte sehr genau folgenden Sachverhalt in dessen bedrückendem Umfang zu belegen: Musik kann nicht analog zu literarischen Werken „verstanden“ werden, überhaupt versagen sprachliche Darstellungsmittel weitgehend an musikalischen Erscheinungen, wenn sie nicht nur den rein technischen Prozeß einer Komposition mitteilen sollen. Durch solche Erklärungsversuche ist zwar bisher immer nachgewiesen worden, wie konsequent sich dieser Stil entwickelt hat und daß diese Werke nach herkömmlichen Begriffen sehr anspruchsvoll und durchaus nicht sinnlos komponiert sind, aber weder sind dadurch bisher die musikalischen Gehalte faßbar geworden noch hat das große Publikum die Notwendigkeit solcher Musik überhaupt eingesehen.

Solche „Interpretation“ schockiert das Publikum, indem sie nur die Kompliziertheit der Materie zeigt; und bis jetzt gab es kaum noch Aufführungen dieser Werke, die die Strukturen tatsächlich angemessen hörbar und verständlich gemacht hätten.

Ein Vortrag von zwei Stunden erlaubt es kaum, sehr weit in die so reichhaltige Materie einzudringen; Professor Cerha gab jedenfalls ein gutes Bild von der Fülle der Probleme und den verschiedenen möglichen Problemstellungen, die mit dieser Musik so aktuell wurden.

O. Pi.

„reihe“-T
April, B

Wiens internationaler
unter Friedrich Cerha
mit Konzerten in
theoretisch, Schönberg,
der „Musica viva“
schließend beim S
Gastspiele in Italien
im Mai in einem
Schallplatten umfas

AMERICAN EXPRESS

THE AMERICAN EXPRESS COMPANY, INC.
WIEN, KÄRNTNERING 14
TEL.: 656681 · TELEX.: 011770
SALZBURG, MOZARTPLATZ 5
TEL.: 2401 · TELEX.: 06561
INNSBRUCK, SÜDTIROLERPLATZ 1
TEL.: 22491 · TELEX.: 05/3469

AMERIKAREISEN

REISEPLAN

AUSTRIAN BROADCASTING CORPORATION

1. April : Spaeteste Einfindungszeit am Flughafen Wien -
Schwechat beim SWISSAIR Abfertigungsschalter
09.00 Uhr.
Die ~~Flughafengebuehr~~ in der Hoehe von ~~ÖS 40,-~~
wird vor Abflug kassiert.

| | | |
|----------|---------------|--------|
| Wien | 09.45 - 11.05 | SR 431 |
| Zuerich | 12.35 - 14.50 | SR 650 |
| Madrid | 15.20 - 16.45 | CP 105 |
| Montreal | 18.50 - 19.22 | CP 075 |
| Ottawa | | |

2. April Kpt
Ottawa
2030

3. April : Ottawa 10.15 - 10.50 AC 260
Montreal 12.00 - 13.15 AC 766
New York J.F.Kennedy

Transfer mit Sonderbus zum Hotel Century
Paramount, 145th Street, New York

4. April : Transfer zum Flughafen La Guardia
New York 15.40 - 16.35 AL 419
Baltimore

Hotel Sheraton Belvedere, Charles & Chase
Streets, Baltimore, Maryland

6. April : Baltimore 15.30 - 17.18 AL 966
Hartford

Motel Amherst, Rte. 9, Northampton Road,
Amherst

9. April : Transfer nach Hartford

| | | |
|------------|---------------|--------|
| Hartford | 09.41 - 11.38 | AL 964 |
| Baltimore | 13.20 - 14.35 | AL 853 |
| Cincinnati | | |

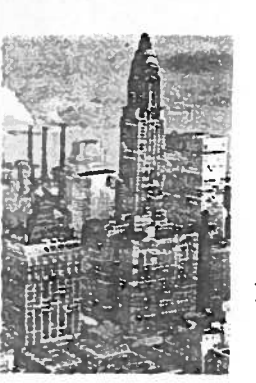
Hotel Sheraton Gibson, Cincinnati, Ohio
421 Walnutt Street.

10. April : Cincinnati 08.25 - 09.00 AL 622
Columbus

Fahrt nach Gambier. Uebernachtung im Alumni
House, Kenyon College oder Curtis Motor Hotel
12 Public Square, Mount Vernon, Ohio

11. April : Columbus 10.40 - 10.45 TW 117
Chicago 11.40 - 12.45 WM 043
Appleton

Uebernachtung Conway Motor Hotel, Oneida and
Washington Streets, Appleton, Wisconsin



SEP 09 1971
AMERICAN EXPRESS



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA
DÉPARTEMENT DE MUSIQUE

CONCERT DU JEUDI 2 AVRIL 1970 — 20h30

Programme

DIE REIHE

Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati

Catalogue des Objets Trouvés (1969) Friedrich Cerha

Kammerkonzert Gyorgy Ligeti

ENTRACTE

Pierrot Lunaire Arnold Schoenberg

Chef d'orchestre, *Friedrich Cerha*

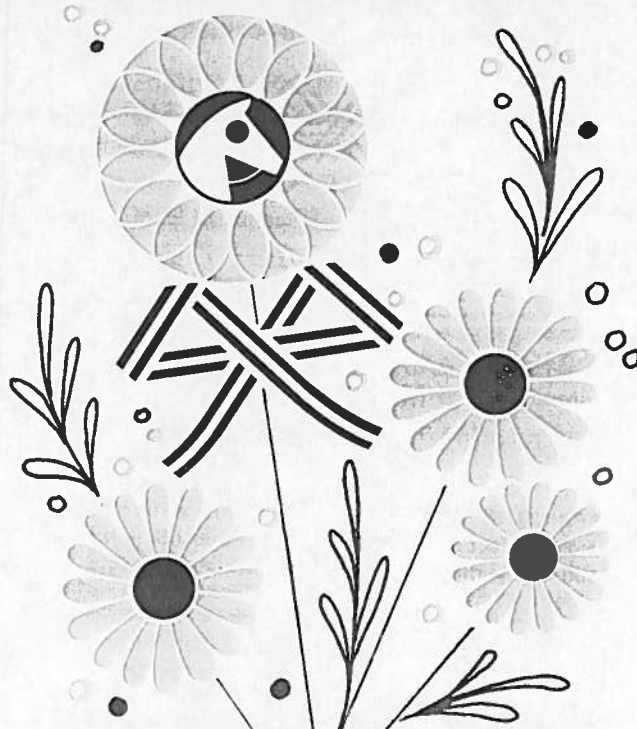
Soliste, *Marie-Chérèse Escibano*

Ceci est notre dernier concert
pour l'année 1969-1970.

À l'année prochaine.

SALLE ACADÉMIQUE
133, rue Wilbrod

spring in baltimore



**HOW
SWEET
IT IS!
1970**



LIVE THE SWEET LIFE

Baltimore-style during

PREAKNESS FESTIVAL WEEK

May 10 — 17

... 'the most perfect days of the season in the U.S.'

SPRING IN BALTIMORE can include some of the most perfect days of the season in the U.S. — bright sunshine, mild temperatures, brilliant flowers & greenery. And PREAKNESS FESTIVAL WEEK (May 10 — 17) offers a multitude of exciting opportunities to "live the sweet life" at a wide variety of sports, arts & general entertainment events in the Baltimore area. Preakness Festival Week is climaxed at Pimlico Race Course by the celebrated Thoroughbred horse race called the Preakness ("Middle Jewel of the Triple Crown"). The week is also highlighted by the four-day Greater Baltimore Arts Festival, at Charles Center; the traditional Flower Mart at the Baltimore Washington Monument; Jazz at the Point, a harbor-side concert at Fells Point; a gorgeous floral display at Sherwood Gardens; theater at the Morris Mechanic, Center Stage, the Spotlighters, the Oregon Ridge, Bolton Hill & Painter's Mill dinner theaters; the Baltimore baseball Orioles at Memorial Stadium; the world's greatest lacrosse at Johns Hopkins; symphonic & chamber music at the Lyric, the Peabody, Goucher College . . . some 50 Preakness Festival Week events in all. And throughout the Spring, as always, Baltimore-area restaurants serve the finest food & drink; Baltimore-area hotels & motels provide the most gracious hospitality; Baltimore-area historic sites & museums will interest your whole family. Baltimore is a host for all seasons. Preakness Festival Week is the perfect time to visit. Choose "your sweet life" from the calendar of events in this folder. Let Baltimore entertain you.

EXHIBITIONS CHANGING

Baltimore Museum of Art

Wyman Park, Tuesday-Saturday 11 AM-5 PM; Tuesday 7:30-10 PM; Sunday 2-5 PM; Closed Monday

Thru Mar. 29 — Portrait Drawings from the 19th & 20th Century

Thru April 15 — Seven Baltimore Photographers

Thru April 12 — "100 Matisse Prints: Etchings, Lithographs, Linoleum Cuts and Illustrated Books"

Thru April 12 — 18th & 19th Century American Paintings

Thru April 12 — Contemporary Painting and Sculpture

April 14-May 24 — "Baltimore: Anatomy of a Demonstration"

April 14-May 24 — "The Other Baltimore"

May 12-June 21 — "Washington: Twenty Years"

Fells Point Gallery

811 S. Broadway, Wednesday, Thursday 11 AM-3 PM; Saturday 12-4 PM; Sunday 2-5 PM

March — Maryland Institute Students

April — Two Man Paintings

May — Maryland Institute Faculty

June — Group Sculpture

Goucher College

Towson, Monday-Friday 9 AM-5 PM; Saturday & Sunday 1-5 PM

April 11-May 8 — Recent British Prints

May 18-June 6 — Contemporary Art of Poland

Hampton National Shrine

Hampton Lane, Towson, Tuesday-Saturday 11 AM-5 PM; Sunday 10-5 PM; Closed Monday

Thru April 1 — "Bird Motif in 18th Century Decorations"

April 1-June 15 — "A Collection of Green India China"

Maryland Institute of Art

1300 Mt. Royal Avenue, Monday-Friday 8:30 AM-10 PM; Saturday 9 AM-12 Noon; Sunday 2-6 PM

Thru Mar. 20 — The Hoffberger Graduate School of Painting Annual Exhibition

Mar. 25-April 15 — Senior Show

April 19-May 15 — Rinehart Graduate School of Sculpture Annual Exhibition

Peale Museum

225 Holliday Street, Tuesday-Friday, 10:30 AM-4:30 PM; Saturday and Sunday 1-5 PM; Closed Monday

.in Baltimore:
ps through the

rative Glass of
how

AM-5 PM

otress
Students

ursday, 8 AM-
ay 9 AM-5 PM;

ion
aintings
ints and Paint-

Friday 9 AM-5

t: Tadder, War-

1-5 PM; Tues-
2-5 PM

Circle
rs

MUSIC

olution of the
0-1963

MUSIC

Baltimore Museum of Art
Wyman Park, 3 PM

- Mar. 15 — Aaron Copland, '70
- April 5 — Chamber Music Society: Die Reiche Ensemble

Baltimore Symphony Orchestra
Lyric Theatre, 8:30 PM

- Mar. 18 — Sergiu Comissiona, conducting; Geza Anda, pianist
- Mar. 25, 26 — Sergiu Comissiona, conducting; Berl Senofsky, violinist
- Mar. 28 — Youth Concert "Circus Sights & Sounds" 2 PM
- April 1, 2 — Sergiu Comissiona, conducting; Dimitri Bashkirov, pianist
- April 4 — Pops Concert; Rainer Meidel, conducting
- April 15 — Brian Priestman, conducting
- April 25 — Pops Concert; Andre Kostelanitz, conducting
- April 29 — Sergiu Comissiona, conducting; Josef Suh, violinist
- May 2 — All Request Night; Sergiu Comissiona, conducting
- May 13, 14 — Beethoven Anniversary Concert; Beaux Arts Trio

Cathedral Concert Series
5200 North Charles Street, 5:30 PM

- Mar. 22 — Joseph Stephens, harpsichordist
- April 5 — The Trinity Glee Club
- April 12 — The Concert Choir of the College of Notre Dame of Maryland
- April 19 — Piano and Violin Duo
- April 26 — "King David"

Comic Opera Company
Northwestern High School, 8:30 PM

- May 8, 9 — "Little Mary Sunshine"

Goucher College
Towson, 8:30 PM

- April 5 — Goucher-Hopkins Symphony
- April 17 — Goucher-Hopkins Chamber Music Series
- April 25 — Goucher Glee Club & Chapel Choir
- April 26 — Hermione Gingold and The New York Chamber Soloists
- May 1 — Goucher Modern Dance Group
- May 7 — Agi Rado, concert pianist
- May 17 — The New York Chamber Soloists

Johns Hopkins University
Homewood Campus, 8:30 PM

- Mar. 22 — Julliard Quartet
- April 11 — Johns Hopkins University Band Concert
- April 12 — Shriver Hall. Concert Series; Claude Frank, piano sonatas
- April 19 — Johns Hopkins University Glee Club

Lyric Theatre
124 W. Mt. Royal Avenue, 8:30 PM

- Mar. 22 — National Ballet
- Mar. 31 — Philadelphia Orchestra
- April 28 — London Philharmonic
- May 11 — Israeli Concert
- May 21, 23, 25 — Baltimore Civic Opera "Rigoletto" 8:15 PM

Maryland Ballet Company
University of Maryland, Catonsville

- April 16-19 — 10th Annual Spring Dance Festival

Notre Dame College
4701 N. Charles Street, 8:15 PM

- April 9, 11 — Chamber Opera Society "Cosi fan tutte"

Towson State College
8000 York Road, 8:15 PM

- Mar. 24 — Die Fiederman's "Turnoak"

University of Maryland
5401 Wilkins Avenue

- April 17-19 — Maryland Ballet Company, 8:30 PM
- April 30, May 1 — Modern Dance Concert, 8 PM
- May 20 — Martin Berkofsky piano recital, 8:15 PM

SPORTS

Major League Baseball
Memorial Stadium, 8 PM, unless otherwise noted

- April 10 — Orioles vs Detroit, 2 PM
- April 11 — Orioles vs Detroit, 2:15 PM
- April 12 — Orioles vs Detroit, 2 PM
- April 14, 15 — Orioles vs Washington
- April 17 — Orioles vs New York
- April 18 — Orioles vs New York, 2:15 PM
- April 19 — Orioles vs New York, 2 PM
- May 1 — Orioles vs Minnesota
- May 2 — Orioles vs Minnesota, 2:15 PM
- May 3 — Orioles vs Minnesota, 2 PM
- May 5, 6, 7 — Orioles vs Kansas City
- May 8 — Orioles vs Chicago



THE CHAMBER MUSIC SOCIETY OF BALTIMORE, INC.

1969-1970 Season

jointly with

THE BALTIMORE MUSEUM OF ART

Sunday Afternoon, April 5, at three o'clock

20th ANNIVERSARY CELEBRATION - Part V

D I E R E I H E

Friedrich Cerha, Conductor

Soloist

Marie Therese Escribano, Voice

PROGRAM

*Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati (1919-)

*Catalogue des Objets Trouvès (1969) Friedrich Cerha (1926-)

*Kammerkonzert (1969) György Ligeti (1923-)

-- Intermission --

Pierrot Lumaire, Opus 21 (1912) Arnold Schoenberg (1874-1951)
Based on poems by Albert Giraud

Part I

- 1. Moondrunk
- 2. Columbine
- 3. The Dandy
- 4. Lo, the Pallid Washerwench
- 5. Chopin Waltz
- 6. Madonna
- 7. The Ailing Moon

Part II

- 8. The Night
- 9. Prayer to Pierrot
- 10. Theft
- 11. Red Mass
- 12. Gallows Song
- 13. Beheading
- 14. The Crosses

Part III

- 15. Nostalgia
- 16. Malice
- 17. Parody
- 18. The Moonspot
- 19. Serenade
- 20. The Voyage Home
- 21. Fragrance of Yore

-- -- --

*This work was composed for the chamber ensemble *Die Reihe* and is receiving its First Baltimore Performance

-- -- --

This program was made possible by the assistance of a grant from the National Endowment for the Arts

-- -- --

D I E R E I H E

Recordings: Candide/Vox

Mariedi Anders Artists Management, Inc.

535 El Camino Del Mar - San Francisco, California 94121

-- -- --

NEXT SEASON

Rarely Heard Music Presented

Die Reihe Performs at UMW

By R.C. HAMMERRICH

AMHERST — A small musical ensemble called Die Reihe (the row) appeared on stage in Bowker Auditorium at the University of Massachusetts Tuesday night and gave its small audience what may have been the best performance of Schoenberg's famous "Pierrot Lunaire" the five-college neighborhood has heard... ever.

Founded by Conductor

Die Reihe was founded 11 years ago by its conductor, Friedrich Gerha, in Vienna. It specializes in performances of new and rarely heard music.

In two programs scheduled at UMass, Tuesday and Wednesday, it played four works by Schoenberg, the father of 20th-century atonalism; one by his pupil, Webern, and four by contemporaries Gyorgy Ligeti, Roman Haubenstock-Ramati, Anestis Logothetis and the conductor, Cerna.

Before intermission Tuesday the three pieces by Logothetis, Ramati and Cerna seemed orthodox, for the most part, in their adherence to the cliches of serialism with variations inserted by improvisation and "chance."

Traffic Jams

There were all the structural complexities, harmonic traffic jams and nervous intensities one might expect with this style; and there was a lot of the eerie flutter of thousands of tiny notes juxtaposed against long, endless, drone-tone notes, plus, of course, typical extremes of contrast.

But there was humor in Ramati's "Multiple II" (1969), an attribute rarely composed deliberately by the avant gardist. It was achieved by such means as a wind instrument made of a short length of green hose with a funnel for a horn.

Except for a quality of performance unusually high among ensembles performing new music (there was a rare degree of unity), the program was rather routine until after intermission when it became superb.

Called Convincing

The performance of "Pierrot Lunaire" was unusually convincing and powerful. It is music of extreme difficulty; very few musicians perform it well; so many concertgoers have not heard it to best advantage.

It consists of 21 French poems ("Moon struck Pierrot") translated into German and scored for solo

voice accompanied by varying combinations of flute, piccolo, clarinet, bass clarinet, violin, viola, cello and piano.

The voice is scored for a style of song-speech that is neither singing nor speaking and uses a wide range of vocal timbres. The poems, by Albert Giraud, speak of a sick, strange, grotesque world that is perfectly reflected

in the bizarre, atonal, garish, nightmarish, otherworldly, and yet somehow sympathetic music. Marie-Therese Escrbano's vocal delivery couldn't have been more appropriate.

'Die Reihe' Exhumes 'Pierrot Lunaire'

BY HENRY S. HUMPHREYS
Enquirer Music Critic

MAKE NO MISTAKE: no matter how weird or ludicrous some of the music is that they have to play, the

14 Viennese musicians comprising "Die Reihe" are first-class performers—and indeed, virtuosos on their instruments. This fact, plus the deft leadership of their maestro, Friedrich Cerha,

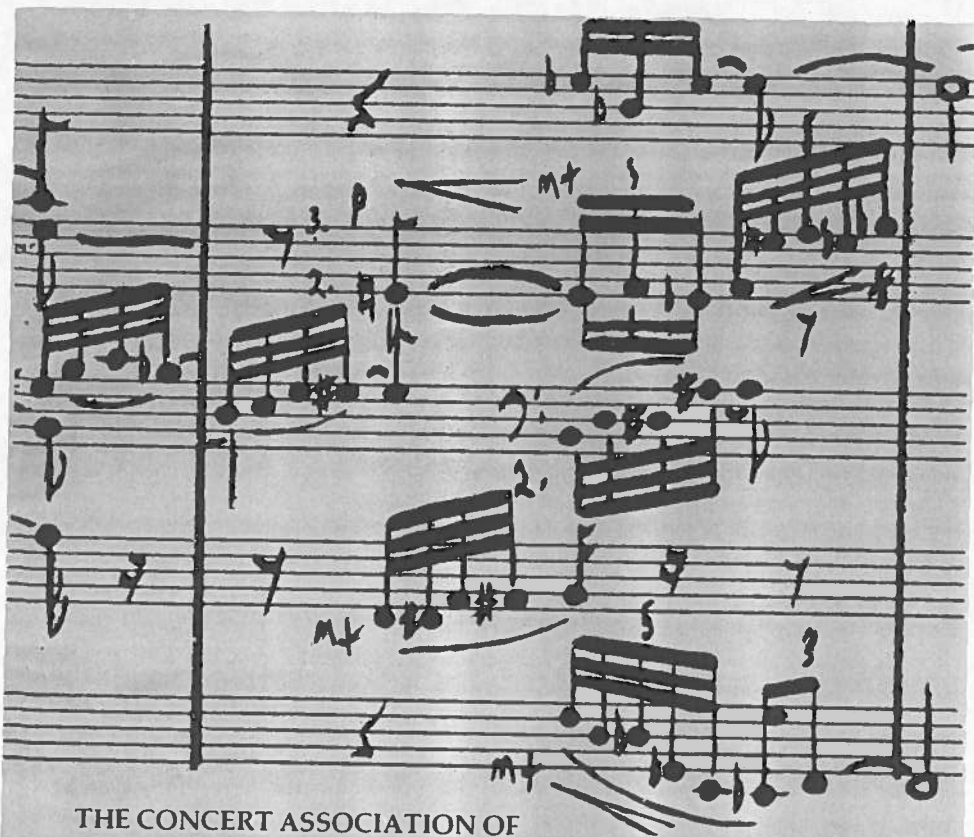
also from Vienna, made their program, presented Thursday evening at the Corbett Auditorium under the aegis of "Music '70", well worth a trip to Clifton and the UC campus.

I NO LONGER expect or ask to be stimulated or inspired by a concert of contemporary music; I merely hope to be able to stay awake, to fight off boredom engendered by seemingly-endless wastelands of anti-music — no melody, harmony, or rhythmic patterns; nothing; nihil.

Cerha is no pedant; far from it. He knows full well that an audience can endure Ligeti if the piece is not too long and drawn out. An audience can even sit through 10 or 15 minutes of intra-intestinal grunts and gurgles by one Roman Haubenstock-Ramati if the sour taste of it is immediately sweetened by something like one of his own (Cerha's) "Catalogues." In a preface to his work, Cerha boldly states he wants to rid contemporary music of such "taboos" as the dread of consonant intervals or melodic line.

I MUST gallantly tip my hat to a fine singer like Marie-Therese Escribano, who emerged from the theater wings Thursday night dressed as Colombine, all-in-black, to half-sing, half-recite the vocal assignment in Schoenberg's "Pierrot Lunaire."

Everyone is familiar with the phrase "the shock of recognition." Miss Escribano, costumed like Colombine and seated in a chair near the string-and-winds-and-piano ensemble, sounded at times uncannily like Lotte Lenya mournfully indicting a gloomy pre-Hitler era Berlin-Moabit-sector lamentoso.



THE CONCERT ASSOCIATION OF
THE UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS/AMHERST

DIE REIHE

THE CONCERT ASSOCIATION OF
THE UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS

presents

DIE REIHE

Friedrich Cerha, *conductor*
Marie-Therese Escribano, *soloist*

Tuesday, April 7, 1970

Bowker Auditorium

PROGRAM

Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati (1919-))
Catalogue des Objets Trouves Friedrich Cerha (1926))
Kulmination II Anestis Logothetis (1921-))

INTERMISSION
Pierrot Lunaire Arnold Schoenberg (1874-1951)

THE CONCERT ASSOCIATION OF
THE UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS

presents

DIE REIHE

Friedrich Cerha, *conductor*
Marie-Theresa Escribano, *soloist*

Wednesday, April 8, 1970

Bowker Auditorium

PROGRAM

Ein Stelldichein (Fragment 1905) Arnold Schoenberg (1874-1951)
Lieder, Opus 14 Anton Webern (1883-1945)
Three Small Pieces for Chamber Orchestra
Kammerkonzert Arnold Schoenberg (1874-1951)
Gyorgy Ligeti (1923-))

INTERMISSION
Suite, Opus 29 Arnold Schoenberg (1874-1951)

Die Reihe tour under the management of Mariedi Anders Artists Mgmt., San
Francisco, California

Die Reihe records for Vox Records.

**College-Conservatory of Music
University of Cincinnati
9 April 1970**

DIE REIHE

Conductor/Friedrich Cerha
Soloist/Marie-Thérèse Escribano

Marcel Anders Artists Management, Inc.
535 El Camino Del Mar, San Francisco, California

**Kammerkonzert
Gyorgy Ligeti**

Gyorgy Ligeti, Hungarian born Austrian composer (1923) is living in Vienna. His style is characterized by the use of differentiated, polyphonic musical textures in which the individual voices are blurred and merged in complex sonorities. In the early sixties, Ligeti was also concerned with new ideas of musical-phonetic composition (for example in "Adventures," 1962, a piece for three singers and chamber ensemble) and with the development of an "absurd" musical theatre. After his main work in the "micropolyphonic" style, the "Requiem" (1964), he abandoned by and by his technique of musical amalgamation and developed a kind of more transparent musical structure with individual, distinguishable voices.

Typical of this new style is the "Kammerkonzert" composed in 1969 for the chamber ensemble Die Reihe. Each instrumental voice (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, horn, trombone, two violins, viola, cello, double bass and several keyboard instruments) has its very individual pattern of behavior as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure. Thus, the musical course of the "Kammerkonzert" appears in an ambiguous form, apparently disordered in its rhythmic and polyphonic structure and apparently regular in its intervallic design. The tension between order and disorder constitutes the main character of this "mistique irrégulière."

Program notes by Gyorgy Ligeti

**Multiple II
Roman Haubenstock-Ramati**

"Multiple II" for seven players was composed in 1969 for Dr. Friedrich Cerha and his ensemble Die Reihe. The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone-colors.

"Multiple II" is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds, and two different unspecified brass instruments. Although the form of "Multiple II" could also have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition.

In order to realize this idea of variability of tone-color and instrumentation I had to find a special musical notation which would allow these changes. The problem has been solved using a kind of synthesis of associative, proportional attack and fingering notations. For different families of instruments this synthesis has been differently adapted and applied.

Program notes by Roman Haubenstock-Ramati
Translated by Jonathan Kluener and Jonathan Kerman

Friedrich Cerha

In "Catalogue" I have continued the loosening, begun in my chamber work "Exercises," of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

In a superficial hearing music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. If in "Exercises" I sought to force this dialectically, in the much more spontaneous "Catalogue" (I hope, at least) the invention is handled with more immediacy. Above all stands the advance towards a new "clairté." Thus "Catalogue" signifies a stylistic break in my works.

Program notes by Friedrich Cerha
Translated by Jonathan Khuner and Jonathan Kerman

Intermission

Pierrot Lunaire (Op. 21)

Arnold Schoenberg

"Pierrot Lunaire" is, of all the Schoenberg works, the one which was the most difficult and challenging for the time of its first performance, in 1912 at the Berlin Choralionsaal. "Pierrot Lunaire" is a musical setting of three groups of seven poems by the Belgian Albert Giraud, selected by Schoenberg. They were composed between March 12 and May 30, 1912, most of them in a single day. Only "Kreuze" was not completed until July.

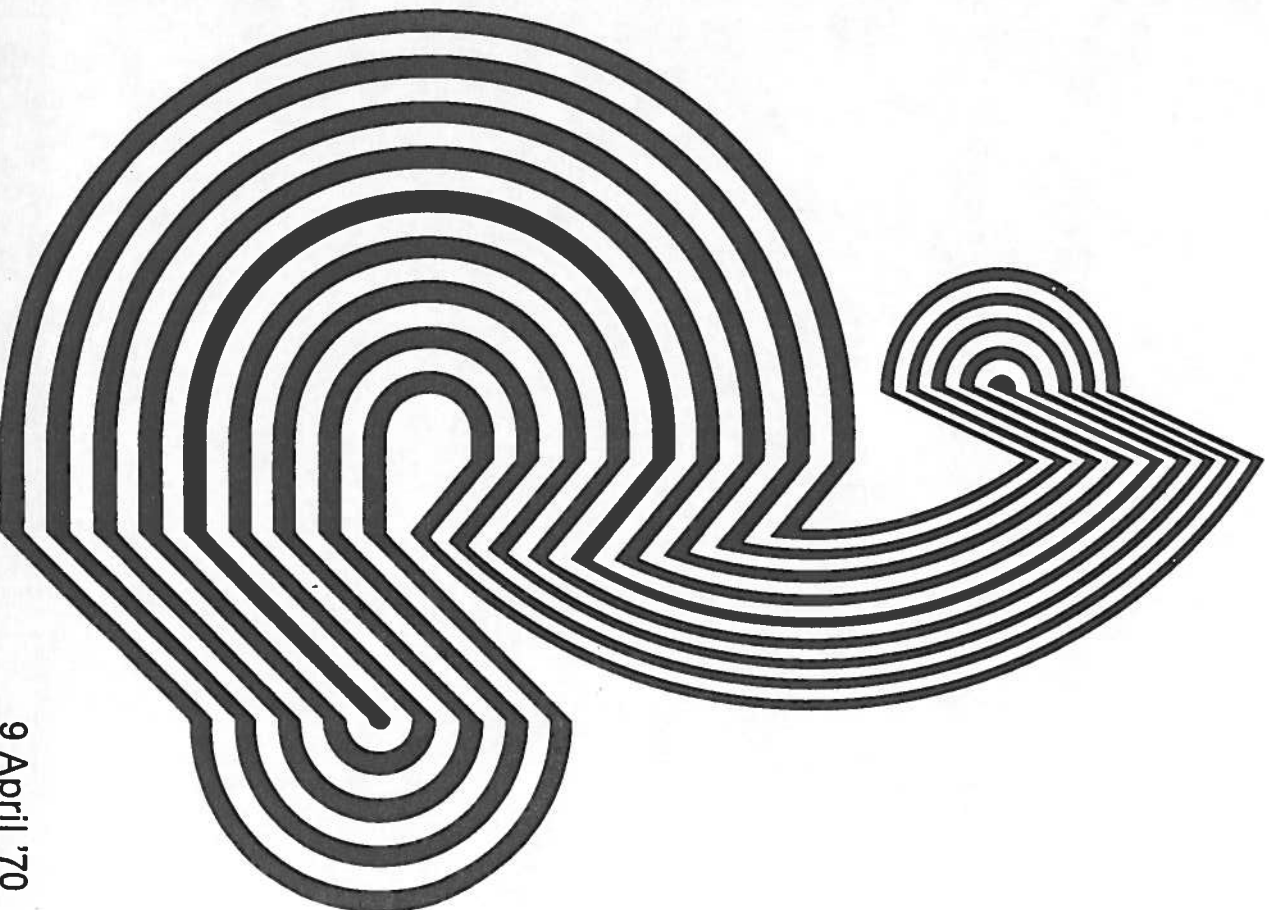
The piece is scored for *sprechstimme* (speaking voice), piano, flute alternating with piccolo, clarinet alternating with bass clarinet, violin alternating with viola, and cello.

Schoenberg noted, as instructions for performance of the *sprechstimme*: "The melody indicated by the notes in the *sprechstimme* is not to be sung. It is the performer's duty to keep the indicated pitches firmly in mind, but at the same time to transform them into a speech-melody. This means that while he must hold exactly to the noted rhythm, as if he were singing, he should regard the difference between sung tone and speech tone as exactly this: sung tone holds each pitch unchanged, while speech tone gives the pitch, and then moves immediately away from it by rising or falling."

As in the slightly earlier "Erwartung" formal continuity is achieved through incorporation of old principles of spinning out a melody, canonic linking (as in "Parodie" or "Mondfleck"), old forms (passacaglia in "Nacht") and certain forms from the classic period and even later (a waltz in "Columbine," a barcarolle in "Heimfahrt," etc.). It is the fact that in this piece, so expressionistic and shocking, the elements of Schoenberg's later form of classicism lie hidden.

Program notes by Gerrtraud Cerha
Translated by Jonathan Khuner and Jonathan Kerman

Next concert and last of this season:
6 May '70



9 April '70

KENYON COLLEGE

Gambier, Ohio

The Lectureships Committee

presents the third

GEORGE GUND CONCERT

DIE REIHE

Conductor: Friedrich Cerha

Soloist: Marie-Thérèse Escarbanano

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| Gottfried Mayer | Friedrich Hiller |
| Wilhelm Mergel | Heinz Karl Gruber |
| Kurt Schwertsik | Dr. Helmut Riesberger |
| Eugenie Altmann-Cloeter | Alfred Hertl |
| Herbert Mosheimer | Rudolf Eichler |
| Ivan Eroed | Dr. Victor Redtenbacher |
| | Kate Dimov |

PROGRAM

Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati
 Catalogue des Objets Trouvés (1969) Friedrich Cerha
 Kammerkonzert György Ligeti

INTERMISSION

Pierrrot Lunaire Arnold Schoenberg

Rosse Hall

Friday, April 10, 1970, 8:00 P.M.

19. Serenade

(For cello and piano)

With a bow grotesque and monstrous,
 Pierrrot scrapes away at his VIOLA;
 Like a fork on only one leg,
 Sadly plucks a pizzicato.

Pop, out comes Cassander,
 Ragging at the nightily virtuoso,
 With a bow grotesque and monstrous,
 Pierrrot scrapes away at his viola.

Now he throws down his viola:
 With his delicate left hand
 He grabs the baldpate by the collar --
 Dreamily plays upon his tongsure
 With a bow grotesque and monstrous.

20. Homeyard Bound

(Bourcelle, for flute, clarinet,
 violin, cello, piano)

A moonbeam for the rudder,
 Water-lily for a boat,
 So Pierrrot travels southward
 With fresh prevailing wind.

The stream runs deep cadenzas
 And rocks the little skiff;
 A moonbeam for the rudder,
 Water-lily for a boat.

To Bergamo, the homeland,
 Now Pierrrot returns;
 Faint glows the green horizon
 With dawling in the east --
 A moonbeam for the rudder.

21. O Fragrance Old

(For flute, clarinet, violin, cello, piano)

O fragrance old from days of yore,
 Once more intoxicate my senses!
 A prankish troop of roguesies
 Is swirling through buoyant air.
 A cheerful longing nakes me hope
 For joys which I had long despised;
 O fragrance old from days of yore,
 Once more intoxicate me!

I have abandoned all my gloom;
 And from my window looked in sunlight,
 I freely gaze on the dear world,
 And dream beyond in boundless
 transport --
 O fragrance old -- from days of yore!

PIERROT LUNAIRE

Twenty-one poems by Albert Giraud
Translation by Ingolf Dahl and Carl Beyer
(All rights reserved)

1. Moon drunk

(For piano, flute, viola, cello)

The vine that only eyes may drink
Pours from the moon in waves at nightfall,
And like a springflood overwhelms
The still horizon rim.

Desires, shivering and sweet,
Are swimming without number through
Flood waters!
The vine that only eyes may drink
Pours from the moon in waves at nightfall.

The poet, by his ardor driven,
Grows drunken with the holy drink --
To heaven he rapturously lifts
His head, and, reeling, sips and swallows
The vine that only eyes may drink

3. The Dandy

(For piano, piccolo, clarinet)

With lightbeams so weird and fantastic
The luminous moon lights the glistening
jars

On the ebon, high-holed washstand
Of the tectum dandy from Bergamo.

Resounding in bronze-tinted basin
Brightly laughs the fountain with metallic
ring,
With lightbeams so weird and fantastic
The luminous moon lights the glistening
jars.

Pierrot, with woman complexion,
Stands musing, and thinks: -- How shall I
today make up?
He shoves aside rouge and the Oriental
green,
And he dabs his face in most dignified
style
With moonbeams so weird and fantastic.

2. Columbine

(For piano, flute, clarinet, viola)

The moonlight's palest blossoms
The whitest wonder-roses,
Bloom in summer nightfall!
O night I break just one!

My anxious pain to soften
I seek by darkest waters --
The moonlight's palest blossoms,
The whitest wonder-roses.

Filled would be my yearning
Night I, as one enchanted,
As one in sleep, unpetal
Upon your autumn tresses
The moonlight's palest blossoms.

4. An Ethereal Washerwoman

(For flute, clarinet, violin)

An ethereal washerwoman
Washes nightly pallid kerchiefs,
Makod, silverwhitest arms
Reaching downward to the waters.

Through the clearing steal the
breezes
Gently stirring up the stream.
An ethereal washerwoman
Washes nightly pallid kerchiefs.

And the gentle maid of heaven,
By the branches softly foiled,
Spreads out on the darkling
meadows
All her light-bevoven linen --
An ethereal washerwoman.

THE THIRD PART

15. Romesciness

(For clarinet, violin, piano)

Sweetly plaintive -- a crystal sighing
From the old Italian pantomime
Rings across time: how Pierrot's
grown awkward
In such sentimental modern fashion!

And it sounds all through the vastes
of his heart,
Echoes softly through his senses also,
Sweetly plaintive -- a crystal sighing
From the old Italian pantomime.

Now Pierrot forgets his somber mien,
Through the silvery fireglow of
moonlight,
Through the flooding waves of light,
his yearning
Soars on high to native skies so distant --
Sweetly plaintive -- a crystal sighing.

17. Parody

(For piccolo, clarinet, viola, piano)

Steel needles, twinkling brightly,
Stuck in her greying hair,
Sits the duenna, murmuring,
In her knee-length, scarlet skirt.

She's waiting in the arbor,
She loves Pierrot with aching heart --
Steel needles, twinkling brightly,
Stuck in her greying hair.

But sudden -- hark -- a whisper!
A windpuff titters softly;
The moon, the cruel noker,
Is aching with its bright rays
Steel needles' wink and blink.

16. Vulgarity

(For piccolo, clarinet, violin,
cello, piano)

Into the bald pate of Cassander,
While he rends the air with screaming,
Blithe Pierrot, affecting airs so kind
And candy, bobs with a skull drill!

Then he plugs in with his big thumb
His own genuine Turkish tobacco,
Into the bald pate of Cassander,
While he rends the air screaming.

Then screwing his cherry pipstern
Deep into the polished baldpate,
Quick at ease he puffs and draws on
His own genuine Turkish tobacco
From the shining pate -- Cassander's!

18. The Moonspot

(For clarinet, piccolo, violin,
cello, piano)

With a spot of white, of shining
moonlight
On the collar of his jet-black jacket,
So Pierrot goes walking in the evening,
Out to seek some joy and high adventure.

Sudden, in his dress something disturbing
him.
He examines it -- oh yes, he finds there
A spot of white, of shining moonlight,
On the collar of his jet-black jacket.

Hang it, he thinks; another spot of
whitewash!
Whisks and whisks, yet he cannot remove it.
So he goes on, full of spleen and fury,
Rubs and rubs until the early evening
A spot of white, of shining moonlight.

PROGRAM NOTES

Multiple II: Roman Haubenstock-Ramati

"Multiple II" for seven players was composed in 1969 for Dr. Friedrich Cerha and his ensemble "Die Reihe." The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone-colors. The general title "Multiple" comes from graphic art, and was used originally in connection with a special kind of graphic which allows the substitution of one color for another and of one formal component for another.

"Multiple II" is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds, and two different unspecified brass instruments. Using only the "normal" modern instruments this prescription already allows four possible string sections, six woodwind sections, and three brass sections. These possibilities applied to the combination of the three sections give seventy-two different possible orchestras (4x3x6). In addition, there is a possibility of exchanging woodwind and brass parts during the performance, e.g. flute can be changed to piccolo or to flute in G, trumpet in B flat to trumpet in E flat. Although the form of "Multiple II" could also have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition.

Program notes by: Roman Haubenstock-Ramati

Translated by: Jonathan Khuner and Jonathan Kerman

Friedrich Cerha: Catalogue des Objets Trouves (1969)

In "Catalogue" I have continued the loosening, begun in my chamber work "Exercises," of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds. In a superficial hearing, music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary.

Program notes by: Friedrich Cerha

"To the medium of speech, for example, belongs a sharper articulation of consonants, so that they occupy a much greater proportion of the duration than in singing, and furthermore a different way of changing from one note or register to another. Speech also requires an avoidance of tremelo on vowels.

"If one carries these techniques consciously and carefully into the interpretation of the sprechstimme in "Pierrot", the result is an extremely differentiated, stylized musical declamation which incidentally also approaches a domain between speaking and singing (e.g. in "Madonna"). Beyond this, the score contains passages marked "gesungen" (sung); in these it is obvious that neither continuous singing nor continuous speech is intended. Clearly gradations are called for. The term "sprechgesang" (speech-song) generally characterizes quite clearly the artificial intermediate domain in which one is to move. But one should not bring it into the operatic realm with a recitative-like performance.

Program notes by: Gertraud Cerha

Translated by: Jonathan Khuner and Jonathan Kerman

Friedrich Cerha: born 1926 in Vienna, studied violin and composition at the academy there and philosophy and musicology at the university. Together with Kurt Schwertsik found the ensemble "Die Reihe" (the Row) in 1958. In 1960 he became lecturer in new music at the Vienna Music Academy, where he gives a course on modern notation and workshop in new music in which instrumentalists, conductors and composers take part. Above all, he is active as a conductor in addition to his compositional work.

LAWRENCE UNIVERSITY CONSERVATORY OF MUSIC
SPECIAL EVENTS CONCERT

DIE REIHE

FRIEDRICH CERHA, *Conductor*

MARIE-THÉRÈSE ESCRIBANO, *Solöist*

LAWRENCE MEMORIAL CHAPEL

APPLETON, WISCONSIN

SUNDAY, APRIL 12, 1970

8:00 P.M.

PROGRAM

Multiple II (1969) . . . ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI

Catalogue des Objets Trouvés (1969) . . . FRIEDRICH CERHA

Kammerkonzert (1969) GYORGY LIGETI

INTERMISSION

Pierrot Lunaire ARNOLD SCHOENBERG

MARIEDI ANDERS ARTISTS MANAGEMENT, INC.

Roger Detmer

50 hear Die Reihe here

DIE REIHE translated from German as "the row," meaning any arrangement of the 12-note chromatic scale as the thematic spinal column of serially composed music. However, since 1958, Die Reihe has also meant a superb Austrian chamber orchestra dedicated to the performance of difficult 20th century music, that in particular of Schoenberg and his survivors.

Last evening, in the bleak little theater at Francis Parker school on North Clark street, conductor Ferdinand Cerha and 14 versatile virtuosi made their Chicago debut.

CERHA began with the latest work to be finished by György Ligeti, whose "Space Odyssey" Requiem was a February highlight here, thanks to the enterprise of Northwestern. The title is simply "Kammerkonzert" (or Chamber Concerto), in two sections completed last year. If music can be said to be spaced out, this work is—yet not freaked-out. Ligeti exercises an absolute control over timbres, textures, balances, dynamics, rhythms, and special effects.

The fascination of his music, indeed the menace of some works, is its seeming stillness in the densest of harmonic and rhythmic forests—until like a snake protectively colored, it begins slowly to slither. And this happened in the second section of "Kammerkonzert," all pizzicati and flutter-tonguing until motion became audible, and the tension suddenly palpable.

Die Reihe appended this with another 1969 work, Roman Haubenstock Ramati's "Multiple II," which is advanced Hoffnung Festival music. The French horn is blown with a specially fitted reed as well as a mouthpiece. The oboist

CHICAGO

DIE REIHE
Ferdinand Cerha, conductor, presented by Contemporary Concerts, Inc. in the Francis Parker School auditorium last night. The program:
Kammerkonzert (1969) György Ligeti
Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati
Cerha: Anspielung (1969) Schoenberg
Suite, Op. 25 (1924)

plays not only his standard instrument, but roll of gerdan hose with plastic bell, a recorder, and what seemed to be a shofar.

"MULTIPLE II" is written for 9 instrumentalists who must additionally hum, hiss, grunt, mutter, even converse in this and snatches—not in itself an avant-garde novelty, but here in a hilariously manic context. Conductor Cerha followed fun and games with his own "Catalogue des objets troues," which suggested during its 8-9 minute course that he is a composer by osmosis in any event headed backwards toward tonality, even consonance, which is not to say consequence.

The second half was Schoenberg's evocation of the Bach-style Suite, with 12-tone super-impositions, but at least in this instance with a clear rhythmic profile. I find it, like most of Schoenberg, to be music with a nervous tic, and as such an aural ordeal at any extended length. But the performance, with a single grotesque exception, was splendid. That exception was the piano in use last night—a relic of some fin-de-siecle cocktail lounge, if such indeed existed at the time, which was hopelessly ancient, out-of-tune, and unable to project thru or above the ensemble. Even Rubinstein on such a blight would sound like Liberace, although this added unexpected piquancy to the waltz-duet with viola in the Overture.

A.158

Vienna's Die Reihe brings fresh taste of modern music

By Kathleen Morner

A typical irony of music history has been the refusal until recently of the music lovers and concert organizers of the city of Vienna to acknowledge the work of its three sons, Schoenberg, Berg and Webern. I can remember as recently as the fall of 1966 hearing Karl Loeb, music critic of the Vienna "Express," complain bitterly that in Vienna it was as if the great musical revolutionary and his two equally great pupils had never existed, and that to find concerts of any kind of contemporary music in Austria, one had to go out of town to Graz. To preserve the famed Wienerluft, it was apparently necessarily to keep out all fresh air.

Well, things in Vienna have been changing. Bruno Maderna happily reported that when he was here, and we hear it for ourselves in local FM re-broadcasts of the 1969 Vienna Festival, which was almost exclusively devoted to the music of Schoenberg, Berg and Webern.

THE CHICAGO audience for contemporary music had a chance Monday night to hear Die Reihe, a chamber ensemble which began a pioneer effort for contemporary music in Vienna in 1959 with musicians from the city's orchestras donating their time and rehearsing after 11 p.m. when the other concerts were over. Its founder Friedrich Cerha has by now made Die Reihe world famous.

On the basis of the group's concert at Francis Parker School (sponsored by Contemporary Concerts, Inc., and the National Endowment for the Arts), the reputation is well deserved. It's a virtuoso ensemble, and Cerha is a diverting composer and a skilled conductor and programmer.

Before intermission he offered three works written in 1969 but from quite distinctly different points of view and fol-

lowed them after the break with what is probably Schoenberg's happiest music (his wedding dance, one might say, written for his second wife Gertrude in 1924, the year of their marriage) the Op. 29 Suite.

THE BEST OF THE new works was the Kammerkonzert of Gyorgy Ligeti, who adds luster to Vienna by his residence there. Its design is not that of polyphonic blur or monolith like that of his Requiem. The individual voices are isolated and independent in gesture but held together by original but orderly interval patterns. The effect is that of an assembly of freaky comets and fixed stars.

Cerha's "Catalogue Des Objets Trouve" is an example of the Found Object school of art (cake box labels are read as poetry) but that of Lost Objects. Cerha restores musical elements which contemporary music regards as taboos, like consonant intervals and octave doublings in a piquant setting.

There was also "Multiple II" by Roman Haubenstock-Ramati, an excursion in mathematical possibility involving tone-color variability. I found it as tedious as any work that deals exclusively in instrumentation.

CHICAGO SUN-TIMES, Tues., Apr. 14, 1970

Schoenberg began sketches for *Suite, Opus 29* in October, 1924. He began with a Suite of seven movements, each of which was to follow an actual dance form. The composition was finished on May 1, 1926 in Vienna and is dedicated to Trude Kollisch-Schoenberg. It is scored for piano, small clarinet (in E flat or D, and a flute may be substituted), clarinet, bass clarinet or bassoon, violin, viola, and cello. The Suite is written in the twelve-tone style. The four movements follow the form of a classical suite. In the Theme with Variations, the diatonic melody of the Folksong 'Annie from Tharau' is developed with twelve tone techniques. The row stated in the extensive melody of the Gigue is the basis of the whole Suite.

The ensemble, "Die Reihe" (The Row) has performed the *Suite, Opus 29* with three clarinets, as is usually done, for many years.

— notes by Friedrich Cerha

The Directors of Contemporary Concerts would like to know how you learned about this concert.

- Through direct mailing
- By newspaper
- From a radio announcement
- From a bulletin board
- Other _____

Would you like to be on our mailing list for the 1970-71 Season?

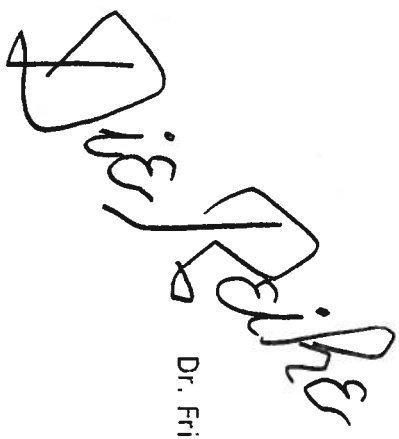
Name _____

Address _____

Address all inquiries to: Contemporary Concerts, Inc.

P. O. Box 133
Barrington, Illinois 60010

14th Season
CONTEMPORARY CONCERTS, INC.
 (A non-profit corporation)
 presents



Dr. Friedrich Cerha,
conductor

- Marie Therese Escribano *Soprano*
- Kaete Wittlich *Piano*
- Helmuth Riesberger *Flute*
- Rolf Eichler *Clarinet*
- Alfred Rose *Clarinet*
- Gottfried Mayer *Bass-Clarinet*
- Victor Redtenbacher *Violin*
- Eugenie Altmann-Cloetter *Viola*
- Fritz Hiller *Cello*
- Kurt Prihoda *Timpani*

MONDAY, APRIL 13th, 1970 at 8:15 P.M.

THE FRANCIS PARKER SCHOOL AUDITORIUM
 330 WEBSTER AVENUE, CHICAGO

These concerts are presented
 with the assistance of
The National Endowment for The Arts
 Washington, D.C.

P R O G R A M

Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati

Catalogue Des Objets Trouvé (1969) Friedrich Cerha

Kammerkonzert (1969) Gyorgy Ligeti

— Intermision —

Suite, Opus 29 (1924) Arnold Schoenberg

Overture
Dance Paces
Theme and Variations
Gigue.



PROGRAM NOTES

Multiple II was composed in 1969 for Dr. Cerha and his ensemble, "Die Reihe." The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone colors and the general title comes from graphic art.

This composition is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds and two different unspecified brass instruments. Using only the "normal" modern instruments this prescription already allows four possible string sections, six woodwind sections and three brass sections. These possibilities applied to the combination of the three sections give seventy-two different possible orchestras (4x3x6). In addition, there is a possibility of exchanging woodwind and brass parts during the performance. Although the form of *Multiple II* could have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition. In order to realize this idea of variability of tone-color and instrumentation I had to find a special musical notation which would allow these changes: the problem has been solved using a kind of synthesis of associative, proportional attack and finger notations adapted for different families of instruments.

— notes by Roman Haubenstock-Ramati

CORRECTIONS

THE LIST OF DIE REIHE PERFORMERS IS AS FOLLOWS:

| | |
|------------------------------------|-------------------|
| Kaete Wittlich | Piano |
| Helmut Riesberger | Flute |
| Rolf Eichler | Clarinet |
| Alfred Hertel | Oboe |
| Gottfried Mayer | Bass Clarinet |
| Victor Redtenbacher | Violin |
| Wilhelm Mergl | Violin & Mandolin |
| Eugenie Altmann-Cloetter | Viola |
| Fritz Hiller | Cello |
| Heinz K. Gruber | Double Bass |
| Kurt Schwertsik | French Horn |
| Herbert Moshelmer | Trombone |
| Gertrand Cerha | Harpstchord |
| Ivan Eroed | Piano & Organ |

The order of the program before the Intermision has been changed thusly:

1. *Kammerkonzert*
2. *Multiple II*
3. *Catalogue Des Objets Trouvé*

SAN FRANCISCO EXAMINER 20.4.1970

Viennese Can Play Modern Music X

By Alexander Fried

Vienna is famous for its great composers of the past. And in this century it used to be notorious for its neglect of modern music even when Vienna composers like Schoenberg, Webern and Alban Berg wrote it.

The latter situation is changing, to judge by a Vienna chamber ensemble called "Die Reihe," or "The Row," which gave a concert of 20th century works last night in Hertz Hall, UC Berkeley.

For a time the concert seemed to be suffering from a jinx. Its audience was small, probably because of recent campus disorders. Then the local lack of a certain type of organ and a certain size of harpsichord caused last-minute switches in the program.

In the shambles of the changes, it seemed likely much of the audience didn't know what music it was hearing at any given moment.

In the end, after some

preliminary stiffness that put too much starch into the playing of a couple of early Schoenberg pieces, the concert became a valuable, enlightening avant-garde musical experience.

The dozen or more musicians, conducted by Friedrich Cerha, were excellent in their difficult assignments. The speech-singing of soprano Marie Therese Escribano was a revelation in Schoenberg's 21-song "Pierrot Lunaire."

In early days, "Pierrot" (written before World War I) used to be sung as if its sopranos were being squeezed in a pressure chamber of emotional portentousness and tonal agony. But Miss Escribano, archly and short-skirtedly dressed like the alluring Lulu of the Berg-Wedekind opera, handled the songs' crabbed idiom as lightly as if she were half talking, half singing to herself.

Her delivery, involved with the support of seven instrumentalists, was delicately, deftly and sensuously fascinating.

Fascinating also were

the Albert Guiraud verses, with their over-rouged surrealist moonlit imagery and decadent antics of Pierrot.

How Schoenberg reached such a pitch of originality only seven years after the third-rate, fulsome romanticism of his quintet "Tryst" (also on the program) is a mystery of creative progress.

Three works on the program can be described as tonescapes. Their continuously changing textures and inventions of sound held the listener's feeling by way of his attentive ear just as a painter's extremely inventive moods of landscape might hold his eye.

The tonescapes were Gyorgy Ligeti's "Chamber Concerto" (in part), Hadenstock - Ramati's "Multiple II" and Anestis Logothetis' "Kooptation 6." They had grotesque imagination, wonderment and even beauty.

Erik Satie's "Square of Medusa," an elegantly witty takeoff of waltz and other tunes, was good fun. Schoenberg's "Three Little Pieces for Chamber Orchestra" were so brief they became insignificant.

A Schoenberg Song Cycle To Tease the Imagination

By Robert Commanday

A work that defined the musical revolution more than a half century ago, Schoenberg's "Pierrot Lunaire," now takes on the attributes of a classic.

So it seemed when the famed cycle of 21 songs from 1912 was performed by the Viennese ensemble, "Die Reise," in the University of California's Hertz Hall Saturday. Not that the work has become easy to fathom. The incredible intricacies in both its severely disciplined and its freer structures still tease the imagination.

The difference is that today's musicians like these excellent Viennese, can treat its evanescent substance with exceptional finesse and discover its essence. Also, the contrast on the program between the "Pierrot" and some of the newest things underlines both the continuity and the change implicit in the historical process of revolution.

"Die Reihe's" performance of "Pierrot Lunaire" conducted by Frederick Cerha had an eerie quality of detachment. He allowed the fabulous play of the music and the text to work on each other, not pressing the dramatic element.

DREAM

This heightened the dream-like manner, the bizarre fantasy of the moonstruck Pierrot daubing his face with moonbeams, terrified with his guilt and longings.

The soprano, Marie Therese Scribano, brought the speech-song somewhat closer to song than most. Often she brushed past the actual notes in lingering, tantalizing ways that added another quality, a jaded expressiveness. It worked perfectly with her period get-up, a short black satin shift with black boa ruff and long black gloves — Countess Geschwitz out of "Lulu."

The "Pierrot" performance was unexpected, part of extensive changes in the printed program occasioned by the curious unavailability

with whole tone ideas paralleling Debussy's non-tonal techniques. Schoenberg's "Three Little Pieces (really miniatures) for Chamber Orchestra" (1910) is a fascinating aphoristic set, along lines that Webern, then his pupil, was to evolve fully.

Of the three brand new works presented, Gyorgi Ligeti's Kammerkonzert was impressive, achieving a sense of movement through the slow manipulation of texture and articulation.

In "Multiple II" by Roman Haubenstock-Ramati on the other hand, so much transpired that in effect, nothing happened.

"Kooptation Six" by Anestis Logothetis was built around a conventional (i.e. tonal) sequence of chords which were periodically overtaken and obscured by complexes of activities and gestures presumably chosen or coopted by the players. Not such an interesting idea.

Cerha's ensemble rounded off the first half with an entertaining glimpse into the work and sardonic musical personality of an avant-garde forefather quite the opposite of Schoenberg — Erik Satie.

This "Die Reihe" is an exceptional undertaking, with an added significance. Cerha apparently has succeeded in



FREDERICK CERHA
An eerie quality

creating a forum for new music in Vienna in that bastion of conservatism that took so long to recognize the revolution and the geniuses it had spawned.

a half century ago, Schoenberg's "Pierrot Lunaire," now takes on the attributes of a classic.

So it seemed when the famed cycle of 21 songs from 1912 was performed by the Viennese ensemble, "Die Reise," in the University of California's Hertz Hall Saturday. Not that the work has become easy to fathom. The incredible intricacies in both its severely disciplined and its freer structures still tease the imagination.

The difference is that today's musicians like these excellent Viennese, can treat its evanescent substance with exceptional finesse and discover its essence. Also, the contrast on the program between the "Pierrot" and some of the newest things underlines both the continuity and the change implicit in the historical process of revolution.

"Die Reihe's" performance of "Pierrot Lunaire" conducted by Frederick Cerha had an eerie quality of detachment. He allowed the fabulous play of the music and the text to work on each other, not pressing the dramatic element.

DREAM

This heightened the dream-like manner, the bizarre fantasy of the moon-struck Pierrot daubing his face with moonbeams, terrified with his guilt and longings.

The soprano, Marie Therese Scribano, brought the speech-song somewhat closer to song than most. Often she brushed past the actual notes in lingering, tantalizing ways that added another quality, a jaded expressiveness. It worked perfectly with her period get-up, a short black satin shift with black boa ruff and long black gloves — Countess Geschwitz out of "Lulu."

The "Pierrot" performance was unexpected, part of extensive changes in the printed program occasioned by the curious unavailability at Cal, of all places, of a large enough harpsichord or the right kind of swell-equipped small organ.

ADVANTAGE

It was to Schoenberg's advantage. The surprise "Pierrot" balanced two small, rarely heard works from his earlier period, "Einstell-dichein" (1905), a fragment of a piano quintet (oboe, clarinet, violin, cello and piano) revealed the constant influence of Brahms and Mahler,

miniatures) for Chamber Orchestra" (1910) is a fascinating aphoristic set, along lines that Webern, then his pupil, was to evolve fully.

Of the three brand new works presented, Gyorgi Ligeti's Kammerkonzert was impressive, achieving a sense of movement through the slow manipulation of texture and articulation.

In "Multiple II" by Roman Haubenstock-Ramati on the other hand, so much transpired that in effect, nothing happened.

which were periodically overtaken and obscured by complexes of activities and gestures presumably chosen or coopted by the players. Not such an interesting idea.

Cerha's ensemble rounded off the first half with an entertaining glimpse into the work and sardonic musical personality of an avant-garde forefather quite the opposite of Schoenberg — Erik Satie.

This "Die Reihe" is an exceptional undertaking, with an added significance. Cerha apparently has succeeded in

creating a forum for new music in Vienna in that bastion of conservatism that took so long to recognize the revolution and the geniuses it had spawned.



FREDERICK CERHA
An eerie quality

- A163 -

Mon., Apr. 20, 1970 ☆☆ San Francisco Chronicle 43

THE UNIVERSITY OF
COLORADO
COLLEGE OF MUSIC
PRESENTS
THE FIFTH ANNUAL

Festival of contemporary music

Series One: March 1-10, 1970

Series Two: April 14-21, 1970

The MAN suddenly turns agonizingly, arms outstretched toward the now departed WOMAN, and all lights **BLACK OUT**

SP.I tremando muta, e li occhi non l'ardiscon di guardare...
(a female voice speaking rapidly, clinically)

SP.II ... the operation undergone voluntarily for the good of Society, not to mention the fact that it carries a bonus amounting to six months' salary...
(hurry, drive deep work)

Temp. *pp* (cut off at SP cue)

(rub near edge with \uparrow)
Tam. *p* (follow SP cues)

(strike with handle of B.D. beater)
Tri. *pp*

L. d. *pp* *trifl.*

W.S. *f; cresc.*

Cym. *f; cresc.*

Bong. Cong. *f; cresc.*

B.D. *p* *mf* *fff* (as before)

(strike with handle of B.D. beater)
Tam. *f; cresc.*

die reihe

Friedrich Cerha, composer-conductor



Dr. Friedrich Cerha was born in Vienna in 1926 where he studied violin and composition at the Academy and philosophy and musicology at the University. Together with Kurt Schwertsik he founded "Die Reihe" (The Row) in 1958. Active as a conductor and composer, Dr. Cerha gives a course on modern notation and a workshop in new music at the Vienna Music Academy.

Of his composition *Catalogue des Objets Trouvés* Dr. Cerha has written the following:

"In 'Catalogue' I have continued the loosening, begun in my chamber work 'Exercises,' of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, and attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

"Above all stands the advance towards a new 'claire.' Thus 'Catalogue' signifies a stylistic break in my works."

concert iv

TUESDAY, APRIL 14, 8 P.M.

DIE REIHE, conducted by Friedrich Cerha

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI: *Multiple II* (1969)

FRIEDRICH CERHA: *Catalogue des Objets Trouvés* (1969)

GYORGY LIGETI: *Kammerkonzert* (1969)

INTERMISSION

ARNOLD SCHOENBERG: *Pierrot Lunaire* (1912)

The First Part

1. MOONDRUNK

(For piano, flute, viola, cello)

The wine that only eyes may drink
Pours from the moon in waves at nightfall,
And like a springflood overwhelms
The still horizon rim.

Desires, shivering and sweet,
Are swimming without number through
flood waters!

The wine that only eyes may drink
Pours from the moon in waves at nightfall.

The poet, by his ardor driven,
Grows drunken with the holy drink—
To heaven he rapturously lifts
His head, and, reeling, sips and swallows
The wine that only eyes may drink.

2. COLUMBINE

(For piano, flute, clarinet, viola)

The moonlight's palest blossoms
The whitest wonder-roses,
Bloom in summer nightfall
O might I break just one!

My anxious pain to soften
I seek by darkest waters—
The moonlight's palest blossoms,
The whitest wonder-roses.

Fulfilled would be my yearning
Might I, as one enchanted,
As one in sleep, unpetal
Upon your auburn tresses
The moonlight's palest blossoms.

3. THE DANDY

(For piano, piccolo, clarinet)

With lightbeams so weird and fantastic
The luminous moon lights the glistening
jars
On the ebon, high-holiest washstand
Resounding in bronze-tinted basin
Brightly laughs the fountain with metallic
ring.

With lightbeams so weird and fantastic
The luminous moon lights the glistening
jars.
Pierrot, with waxen complexion,
Stands musing, and thinks:—How shall I
today make up?

He shoves aside rouge and the Oriental
green,
And he daubs his face
style
With moonbeams so weird and fantastic.

Naked, silverwhitest arms
Reaching downward to the waters,
Through the clearing steal the
breezes

Gently stirring up the stream,
An ethereal washerwoman
Washes nightly pallid kerchiefs,
And the gentle maid of heaven,
By the branches softly fondled,
Spreads out on the darkling
meadows

All her light-bewoven linen—
An ethereal washerwoman.

5. A CHOPIN WALTZ

(For piano, flute, clarinet)

As a faint red drop of blood
Stains the pale lips of one stricken,
So there sleeps within these tones
A morbid, soul-infecting lure.

Chords of savage lust disrupt
The icy dream of bleak despair—
As a faint red drop of blood
Stains the pale lips of one stricken,
Warm and joyous, sweet and yearning,
Melancholy-somber waltzes
Haunt me ever through my senses,
Cling in my imagination
As a faint red drop of blood.

6. MADONNA

(For flute, bass clarinet, cello, piano)

Rise, O Mother of all sorrows,
On the altar of my verses!
Blood from your poor, shrunken
breasts

By the sword's cold rage was spilled,
Your deep wounds forever open
Seem like eyes, so red and staring.
Rise, O Mother of all sorrows,
On the altar of my verses.

In your thin and wasted arms
You hold up your Son's broken body
To reveal it to all mankind—
Yet the eyes of men avoid your grief,
O Mother of all sorrows!

7. THE SICK MOON

(For voice and solo flute)

You somber, deathly-stricken moon,
There on the heaven's darkest couch,
Your gaze, so feverishly swollen,
Charms me like a strange enchanted
air.

Of insatiable love-pangs
You die, die, by yearning
overwhelmed,

You somber, deathly-stricken moon,
There on the heaven's darkest couch,

The Second Part

8. NIGHT

(Passacaglia for piano, bass clarinet, cello)
Somber shadow, giant mothwings
Killed the splendid shine of sun,
An unopened magic-book,
The dark horizon lies—in silence.
The dank fumes of lower darkness
Give off vapor—stifling memory!
Somber, shadowy, giant mothwings
Killed the splendid shine of sun.
And from heaven down to earth
Sink, with heavy, swinging motion
Monsters huge, an unseen terror
On all mankind's hearts now falling—
Somber, shadowy, giant mothwings.

9. PRAYER TO PIERROT

(For clarinet and piano)
Pierrot! My laughter
I have forgot!
The image of splendor
Dissolved, dissolved.
Black waves my banner
Now from my mast,
Pierrot! My laughter
I have forgot
O give me once more
Horse-doctor of souls,
Snowman of lyrics,
Moon's maharajah,
Pierrot—my laughter!

10. THEFT

(For flute, clarinet, violin, cello)
Princely, luminous red rubies,
Bloody drops of ancient glory,
Slumber in the dead men's coffins
Below, in the catacombs.
Nights, with his boon companions,
Pierrot creeps down to plunder
Princely, luminous red rubies,
Bloody drops of ancient glory.
But look—their hair stands straight up,
Pale with fright they stand rooted;
Through the fearsome gloom—like
eyeballs
Staring from the dead men's coffins,
Princely, luminous red rubies.

11. RED MASS

(For piccolo, bass clarinet, viola,
cello, piano)
For evil's dread communion
In blinding golden glitter,
In candleshine-and-shudder,
Mounts the altar—Pierrot!

With sign-of-cross and blessing
gestures
He shows to trembling, trembling
souls
The Host all red and dripping:
His heart—in bloody fingers—
For evil's dread communion.

12. GALLOW'S SONG

(For piccolo, violin, cello, piano)
The haggard harlot
With scrawny neck
Will be the last
Of his mistresses.
In his brain there
Sticks like a sharp nail
The haggard harlot
With scrawny neck.
Thin as a pine-tree,
With hanging pigtail,
Lustily she will
Embrace the rascal,
The haggard harlot!

13. BEHADING

(For bass clarinet, viola, cello, piano)
The moon, a glistening scimitar,
Set on a black and silken cushion,
Unearthly huge, it threatens downward
Through sorrow-stricken night.
Pierrot wanders so restlessly.
Lifts up his eyes in deathly fright
To the moon, a glistening scimitar,
Set on a black and silken cushion.
His knees are shaking with fright,
Fainting, he suddenly collapses.
He thinks that on his sinful neck
Comes whistling down with brutal force
The moon, the glistening scimitar.

14. THE CROSSES

(Piano, joined by flute, clarinet,
violin, cello)
Holy crosses are the verses
On which poets, mute, are bleeding,
Blindly beaten by the vultures'
Fluttering swarms of ghostly phantoms.
In their bodies daggers revealed,
Blazoned in the blood of scarlet!
Holy crosses are the verses
On which poets, mute, are bleeding.
Reft of life—the head, rigid—
Lo, the rabble's noise is fading.
Slowly sinks the sun in glory,
Like a crimson Emperor's crown.
Holy crosses are the verses.

Rings across time: how Pierrot's
grown awkward
In such sentimental modern fashion!
And it sounds all through the wastes
of his heart,
Echoes softly through his senses also,
Sweetly plaintive—a crystal sighing
From the old Italian pantomime.
Now Pierrot forgets his somber mien,
Through the silvery fireglow of
moonlight,

Through the flooding waves of light,
his yearning
Soars on high to native skies so
distant—
Sweetly plaintive—a crystal sighing.

15. VULGARITY

(For piccolo, clarinet, violin, cello,
piano)
Into the bald pate of Cassander,
While he rends the air with screaming,
Blithe Pierrot, affecting airs so kind
And tender, bores with a skull drill!
Then he plugs in with his big thumb
His own genuine Turkish tobacco,
Into the bald pate of Cassander,
While he rends the air screaming.
Then screwing his cherry pipestem
Deep into the polished bald pate,
Quick at ease he puffs and draws on
His own genuine Turkish tobacco
From the shining pate—Cassander's!

17. PARODY

(For piccolo, clarinet, viola, piano)
Steel needles, twinkling brightly,
Stuck in her graying hair,
Sits the duenna, murmuring,
In her knee-length, scarlet skirt.
She's waiting in the arbor,
She loves Pierrot with aching heart—
Steel needles, twinkling brightly,
Stuck in her graying hair.
But sudden—hark—a whisper!
A windpuff titters sottily:
The moon, the cruel mocker,
Is aping with its bright rays
Steel needles' wink and blink.

18. THE MOONSPOT

(For clarinet, piccolo, violin, cello,
piano)
With a spot of white, of shining
moonlight
On the collar of his jet-black jacket,
So Pierrot goes walking in the evening.

He examines it—and yes, he finds there
A spot of white, of shining moonlight,
On the collar of his jet-black jacket.
Hang it, he thinks; another spot of
whitewash!
Whisks and whisks, yet he cannot
remove it.

So he goes on, full of spleen and fury,
Rubs and rubs until the early morning
A spot of white, of shining moonlight.

19. SERENADE

(For cello and piano)
With a bow grotesque and monstrous,
Pierrot scrapes away at his viola;
Like a stork on only one leg,
Sadly plucks a pizzicato.
Pop, out comes Cassander,
Raging at the nightly virtuoso,
With a bow grotesque and monstrous,
Pierrot scrapes away at his viola.
Now he throws down his viola:
With his delicate left hand
He grabs the bald pate by the collar—
Dreamily plays upon his tonsure
With a bow grotesque and monstrous.

20. HOMEWARD BOUND

(Barcarolle, for flute, clarinet, violin,
cello, piano)
A moonbeam for the rudder,
Water-ily for a boat,
So Pierrot travels southward
With fresh prevailing wind.
The stream hums deep cadenzas
And rocks the little skiff:
A moonbeam for the rudder,
Water-ily for a boat.
To Bergamo, the homeland,
Now Pierrot returns:
Faint glows the green horizon
With dawning in the east—
A moonbeam for the rudder.

21. O FRAGRANCE OLD

(For flute, clarinet, violin, cello, piano)
O fragrance old from days of yore,
Once more intoxicate my senses!
A prankish troop of rogueries
Is swirling through buoyant air.
A cheerful longing makes me hope
For joys which I had long despised:
O fragrance old from days of yore,
Once more intoxicate me!
I have abandoned all my gloom;
And from my window framed in
sunlight

The Third Part



the committee on arts and lectures
university of california santa barbara presents

PERFORMANCES OF CONTEMPORARY AND AVANT-GARDE MUSIC

DIE REIHE:

ARNOLD SCHOENBERG
ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI
ERIK SATIE

LUKAS FOSS
ALBAN BERG

GYORGY LIGETI
PAUL HINDEMITH

KURT SCHWERTSIK
DEBUSSY

FRIEDRICH CERHA
ANTON WEBERN

MILHAUD
CHARLES IVES

BOJIDAR DIMOV
PIERRE BOULEZ
MAURICE RAVEL

ANESTIS LOGOTHETIS

FRANCO DONATONI
IGOR STRAVINSKY

WEDNESDAY, APRIL 15
8pm Campbell Hall

\$2.75 / Students \$1.50 reserved

Die Reihe

Dr. Frederick Cerha founded this ensemble in Vienna, Austria, in order to acquaint music lovers with contemporary and avant-garde compositions. The number of musicians varies with each work performed.

"It is evident that Die Reihe represents the center of Austria's spiritual life."

Vienna, 1967

Excerpts from the Press:

"The ensemble was remarkably rehearsed by Dr. Frederick Cerha, who conducted with a natural sovereignty."

Stuttgart, 1968

"This performance is gripping and must be heard."

Berlin, 1968

"The vocalists and musicians must be specially praised for tearing tissue paper "dolcissime" and smashing dishes vehemently. It was an outstanding performance."

Munich, 1967

"Ovation for another outstanding concert of Die Reihe."

Graz, 1967

"Conductor Cerha, Die Reihe and vocalist Maria Therese Escribano executed their parts with admirable authority."

Bochum, 1966

Recordings: Vox

MA

Friedrich Cerha was born in 1926 in Vienna, studied violin and composition at the Academy there and philosophy and musicology at the University. He and Kurt Schwertsik founded the ensemble, "Die Reihe" (The Row) in 1958. In 1960 he became lecturer in new music at the Vienna Music Academy where he gives a course on modern notation and workshop in new music in which instrumentalists, conductors, and composers take part. He is active as a conductor in addition to his work as a composer.

In *Catalogue I* I have continued the loosening begun in my chamber work "Exercises" of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, and attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds. In a superficial hearing such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. If in "Exercises" I sought to force this dialectically, in the much more spontaneous *Catalogue* the invention is handled with more immediacy.

— notes by Friedrich Cerha

Gyorgy Ligeti, Hungarian born Austrian composer (1923) is living in Vienna. His style is characterized by the use of differentiated, polyphonic musical textures in which the individual voices are blurred and merged in complex sonorities (Micropolyphony). The first typical work in this style is the orchestral piece, "Apparitions," composed in 1958-59.

In the early sixties, Ligeti was also concerned with new ideas of musical-phonetic composition and with the development of an "absurde" musical theatre. After his main work in the "micropolyphonic" style, the "Requiem" (1964), he abandoned his technique of musical amalgamation and developed a more transparent musical structure with individual, distinguishable voices.

Typical of this new style is *Kammerkonzert*, composed in 1969 for the chamber ensemble "Die Reihe." Each instrumental voice has its very individual pattern of behavior as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure: a definite succession of intervallic connections and complexes produces a sort of harmonic background — "harmonic" not in the traditional meaning of the word, but in a larger sense of relations of every kind of intervals. Thus, the musical course of *Kammerkonzert* appears in an ambiguous form, disordered in its rhythmical and polyphonic structure and regular in its intervallic design. The tension between order and disorder constitutes the main character of the "musique irreguliere."

— notes by Gyorgy Ligeti

COMMITTEE ON ARTS AND LECTURES
University of California, Santa Barbara

presents

DIE REIHE

Wednesday, April 15, 1970 8 pm Campbell Hall

Dr. Friedrich Cerha, *conductor*

Marie Therese Escribano, *soprano*

Helmut Riesberger, *flute*

Alfred Rose, *clarinet*

Victor Redtenbacher, *violin*

Eugenie Altmann-Cloetter, *viola*

Kaete Wittlich, *piano*

Rolf Eichler, *clarinet*

Gottfried Mayer, *bass-clarinet*

Fritz Hiller, *cello*

Kurt Prihoda, *timpani*

PROGRAM

- I. KAMMERKONZERT *Gyorgy Ligeti*
- II. MULTIPLE II (1969) *Roman Haubenstock-Ramati*
- III. CATALOGUE DES OBJÈTS TROUVÉS (1969) . . . *Friedrich Cerha*

INTERMISSION

- IV. SUITE OPUS 29 *Arnold Schoenberg*

PROGRAM NOTES

Gyorgy Ligeti: Kammerkonzert

Gyorgy Ligeti, Hungarian born Austrian composer, wrote *Kammerkonzert* in 1969 for the chamber ensemble "Die Reihe." Each instrumental voice has its very individual pattern of behavior as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure: a definite succession of intervallic connections and complexes produces a sort of harmonic background—"harmonic" not in the traditional meaning of the word, but in the larger sense of relations of every kind of intervals. Thus, the musical course of the *Kammerkonzert* appears in an ambiguous form, apparently disordered in its rhythmical and polyphone structure and apparently regular in its intervallic design. The tension between order and disorder constitutes the main character of this "musique irreguliere."

Program Notes by: Gyorgy Ligeti

Roman Haubenstock-Ramati: Multiple II

Multiple II for seven players was composed in 1969 for Dr. Friedrich Cerha and his ensemble "Die Reihe." The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone-colors. The general title "Multiple" comes from graphic art, and was used originally in connection with a special kind of graphic which allows the substitution of one color for another and of one formal component for another.

"Multiple II" is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds, and two different unspecified brass instruments. Although the form of "Multiple II" could also have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition.

In order to realize this idea of variability of tone-color and instrumentation I had to find a special musical notation which would allow these changes. The problem has been solved using a kind of synthesis of associative, proportional attack and fingering notations. For different families of instruments this synthesis has been differently adapted and applied.

Program Notes by: Roman Haubenstock-Ramati

Friedrich Cerha: Catalogue des Objets Trouvés (1969)

In *Catalogue* I have continued the loosening of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

In a superficial hearing music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. In "Catalogue" the invention is handled with immediacy. Above all stands the advance towards a new "Clairte." Thus "Catalogue" signifies a stylistic break in my works.

Program Notes by: Friedrich Cerha

Arnold Schoenberg: Suite, Opus 29

Schoenberg began sketches for the *Suite, Opus 29* on October 28, 1924. He began with a suite of seven movements, each of which was to follow an actual dance form. The composition was finished on May 1, 1926 in Vienna and is dedicated to Trude Kolisch-Schoenberg. The suite is written in the twelve-tone style. The four movements follow the form of a classical suite. In the theme with variations the diatonic melody of the folksong "Annchen von Tharau" (Annie from Tharau) is developed with twelve tone techniques. The twelve-tone row stated in the extensive melody of the Gigue is the basis of the whole suite.

The ensemble "Die Reihe" ("The Row") has performed the Suite, Opus 29 with three clarinets, as is usually done, for many years. With this arrangement the shrill tone of the E flat clarinet raises problems in many sections, and if one substitutes a bassoon for the bass clarinet, similar difficulties appear (in the variation movement, for example). We believe that we are not unjustified in choosing flute, clarinet, and bass clarinet from Schoenberg's alternative settings.

Program Notes by: Friedrich Cerha



SPRING QUARTER, 1970
COMMITTEE FOR ARTS
AND LECTURES



University of California, Davis



CONCERTS

MIRIAM FRIED, violinist

JUDITH OLSON, pianist

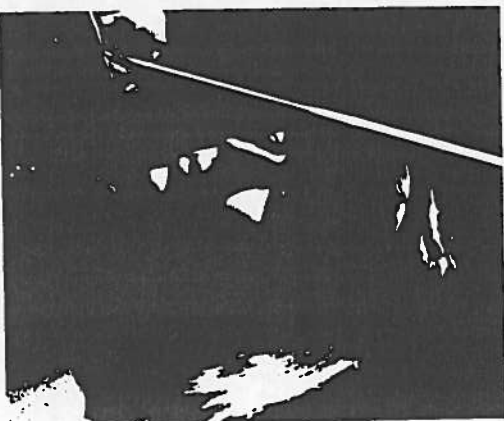
Sunday, April 12

8:15 p.m.

Freeborn Hall

Miriam Fried is the gifted young Israeli musician who won first place in the International Paganini Competition for the Violin two years ago with a technique described as "spellbinding." A protégée of Isaac Stern, she studied at the Juilliard School of Music and made her New York debut at Carnegie Hall last January. Her present concert tour of the United States is under the combined auspices of Carnegie Hall and "Jeuneses Musicales," the international organization for the encouragement of talented young artists.

The program will include the *Sonata in B-flat, K. 378* - Mozart; the *Sonata in D, Op. 94* - Prokofieff; and the *Sonata in G minor, Op. 137, No. 3* - Schubert. Admission: \$2.00 (Students \$1.00) Reserved seating



CONCERTS

ARTURO GONZALES, guitarist

Sunday, April 26

8:15 p.m.

194 Chemistry Building

Arturo Gonzales is a leading Chilean guitarist of the classical style. His career has included performances with the symphony orchestras of Santiago and Concepcion, and concerts in Spain, France, Hungary, England, and New York. The program will include works by Heitor Villa-Lobos, Isaac Albeniz, and Fernando Sor.

Admission: \$2.00 (Students \$1.00) Reserved seating



THE U.C. IRVINE CHORUS AND ORCHESTRA

MAURICE ALLARD, Director of the Chorus

PETER ODEGARD, Orchestra Conductor

Friday, May 8

8:15 p.m.

Freeborn Hall

The Irvine Chorus has consistently won plaudits at southern California choral festivals since 1965. This is their first visit to the Davis campus. The chorus will perform *Trois Chansons* by Ravel and *Canita No. 191* by Bach. They will be joined by the orchestra for the presentation of Carl Orff's rhythmic and forceful *Cantata Carmina (Songs of Carillus)*.

Admission: \$1.00 (Students free) Seating not reserved
Presented in cooperation with the Intercampus Cultural Exchange Committee.

MARGARET FABRIZIO, pianist

Concert on an 18th Century Grand Piano

Wednesday, May 27

8:15 p.m.

Recreation Pool Lodge

Margaret Fabrizio is both a pianist and a harpsichordist, with a firm grasp of the performance practice associated with the music of the late 18th century. She is thus unusually well qualified to play on the antique Clementi piano which is being made available for this concert through the generosity of Mrs. Frank de Bellis of San Francisco. The piano will be on display before the concert. The program will include works by Mozart, Clementi, C.P.E. Bach, and Haydn. Admission: \$2.00 (Students \$1.00) Seating not reserved

DIE REIHE, contemporary ensemble

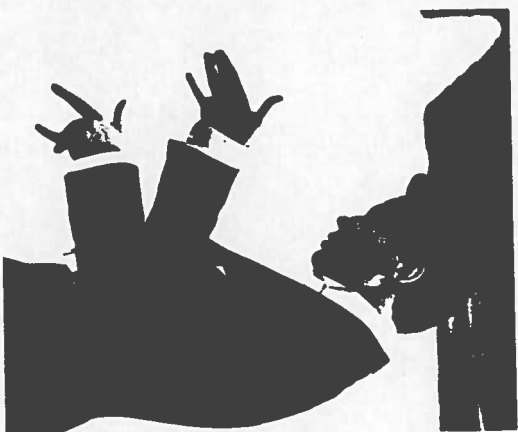
Thursday, April 16

8:15 p.m.

Freeborn Hall

Under the direction of Dr. Friedrich Cetha, who founded "Die Reihe" in 1958, the Viennese ensemble of sixteen instrumentalists and soloists has received international recognition for its contribution to twentieth-century music.

The program will include *Multipler* by Roman Haubenstock-Ramati, *Pierrot Lunaire* by Arnold Schoenberg, and *Kammerkonzert* by György Ligeti. Admission: \$2.00 (Students \$1.00) Reserved seating



Committee for Arts and Lectures
University of California, Davis

presents

DIET

RIEHE

Frederic Cerha, *Conductor*
Marie Thérèse Escribano, *Soloist*

April 16, 1970

• 8:15 p.m.

• Freeborn Hall

PROGRAM

Multiple II. *Roman Haubenstock-Ramati*

Composed for Frederic Cerha and Die Reihe, *Multiple II* belongs to a cycle of pieces in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. It is scored for three different, unspecified stringed instruments, two different, unspecified woodwinds, and two unspecified brass instruments. Thus, within the normal complement of modern instruments there are seventy-two possible orchestral combinations.

The title *Multiple* refers to a special kind of graphic art which permits the substitution of one color or formal component for another.

Catologue des Objets Trouvés (1969) *Frederic Cerha*

Dr. Cerha writes, "In *Catologue I* have continued the loosening, begun in my chamber work, *Exercises*, of a number of taboos in contemporary music. The piece sharply rejects the aleatoric point of view. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt at recapturing melodic line, and transparency rather than mass structures."



Kammerkonzert *Gyorgi Ligeti*

Kammerkonzert was composed in 1969 for "Die Reihe." Each instrumental voice has its very individual pattern of behavior as if each were a different and independent personality, acting in discordant ways. Nevertheless as an agent of unification between the divergent patterns there operates a "harmonic" design: a definite succession of intervallic connections producing a sort of harmonic background — "harmonic" in the larger sense of relations of every kind of interval. The tension between order and disorder constitutes the main character of this *musique irreguliere*.
— Gyorgi Ligeti

Intermission

Pierrot Lunaire *Arnold Schoenberg*

Pierrot Lunaire is a musical setting of three groups of seven poems by the Belgian, Albert Giraud. It is scored for *sprechstimme* (speaking voice), piano, flute alternating with piccolo, clarinet alternating with bass clarinet, and violin alternating with viola and cello. Schoenberg's instructions for *sprechstimme* stated that the melody indicated for the voice is not to be sung Sung tone holds each pitch unchanged, while speech tone gives the pitch and then moves immediately away from it by rising or falling." Beyond this the score contains passages marked *gesungen* (sung).

The audience is invited to meet the members of Die Reihe on stage after the performance.

problem has been solved using a kind of synthesis of associative, proportional attack and fingering notations. For different families of instruments this synthesis has been differently adapted and applied.

Program notes by Roman Haubenstock-Ramati

Catalogue des Objets Trouves (1969) *Friedrich Cerha*

In "Catalogue" I have continued the loosening, begun in my chamber work "Exercises," of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt of recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

In a superficial hearing music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. If in "Exercises" I sought to force this dialectically, in the much more spontaneous "Catalogue" (I hope, at least) the invention is handled with more immediacy. Above all stands the advance towards a new "claire." Thus "Catalogue" signifies a stylistic break in my works.

◇ ◇ ◇

Friedrich Cerha was born in 1926 in Vienna, studied violin and composition at the academy there and philosophy and musicology at the university. Together with Kurt Schwertsik found the ensemble "Die Reihe" (The Row) in 1958. In 1960 he became lecturer in new music at the Vienna Music Academy, where he gives a course on modern notation and workshop in new music in which instrumentalists, conductors and composers take part. Above all, he is active as a conductor in addition to his compositional work.

Main works:

"Deux Eclats" for violin and piano, 1956.

"Relazioni Fragili" for cembalo and chamber orchestra, 1957. First performed in Vienna.

"Enjambements" for six players, 1959. f.p. Domain Musical Paris.

"Mouvements" for chamber orchestra, 1960. f.p. RIAS Berlin.

"Intescazioni" for violin and large orchestra, 1960.

"Spiegel I-VII" for band and large orchestra, 1960-68.

Kammerkonzert *György Ligeti*

György Ligeti, Hungarian born Austrian composer (Discoszenmarion, 1923) is living in Vienna. His style is characterized by the use of differentiated, polyphonic musical textures in which the individual voices are blurred and merged in complex sonorities ("Micropolyphony"). The first typical work in this style is the orchestra piece "Apparitions," composed 1958-59.

In the early sixties, Ligeti was also concerned with new ideas of musical-phonetic composition (for example in "Adventures," 1962, a piece for three singers and chamber ensemble) with the development of an "absurde" musical theatre. After his main work in the "micropolyphonic" style, the "Requiem"

developed a kind of more transparent musical structure with individual, distinguishable voices.

Typical of this new style is the "Kammerkonzert" composed 1969 for the chamber ensemble "Die Reihe." Each instrumental voice (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, horn, trombone, two violins, viola, cello, double bass and several keyboard instruments) has its very individual pattern of behavior as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure: a definite succession of intervalls connections and complexes produces a sort of harmonic background—"harmonic" not in the traditional meaning of the word, but in the larger sense of relations of every kind of intervals. Thus, the musical course of the "Kammerkonzert" appears in an ambiguous form, apparently disordered in its rhythmical and polyphone structure and apparently regular in its intervallal design. The tension between order and disorder constitutes the main character of this "musique irreguliere."

Program notes by György Ligeti

◇ ◇ ◇

Die Reihe was founded in 1958 by Dr. Friedrich Cerha and Kurt Schwertsik in order to create a permanent forum in Vienna's musical life for avant-garde music. At first, musicians from other organizations donated their time to Die Reihe, and rehearsals were held after 11:00 p.m. when other performances were over. The ensemble's first concert was given in March, 1959, in the Vienna Konzerthaus under the direction of Dr. Cerha. Since that time, all of the "classic modern" school have been performed: Debussy, Stravinsky, Ravel, Satie, Varese, Ives, Janacek, Hindemith, Schoenberg, Webern and Berg. The young generation of composers such as Stockhausen, Nono, Xenakis, Penderecki, Ligeti, Cerha, Berio, Kagel, Cage, Feldman, etc., has been given a platform for its compositions. In performing works of the "Vienna School," friends and disciples of the composers were asked to attend rehearsal sessions in order to facilitate authenticity of interpretation. Since its first season in 1959-60, Die Reihe has gained international recognition and has performed at all of the major European festivals.

Dr. Cerha is Professor for New Music (interpretation and modern notation) at the academy of Music in Vienna—a position he has held since 1960—and in 1968 he became president of SIMC in Austria.

Program notes by Friedrich Cerha

Translated by Jonathan Skinner and Jonathan Kernan

◇ ◇ ◇

The activities of the Committee for Arts and Lectures are supported in part by the Garret W. McENERNEY Music, Drama and Arts Fund, established in 1957.

Or Elis' footsteps resound
 Through the glade,
 The hyacinthine,
 Again dying away under the oaks
 O the shape of the boy
 Formed of crystalline tears,
 Nighttime shadows.
 Jagged lightning illuminates the temples,
 The ever cool ones,
 When on the green hills
 Spring storms resound

THE OCCIDENT II

So still are the green forests
 Of our homeland,
 The crystalline wave
 Dies against the crumbling wall
 And we cried in our sleep:
 We wander with hesitant steps
 Along the thorny hedge
 Singing in the evening summer
 In the holy peace
 Of the far radiant vineyard
 Shadows now in the cool womb
 Of night, mourning eagles.
 So gently a moonbeam closes
 The purple wound of melancholy.

THE OCCIDENT III

You great cities
 Built of stone
 On the plain!
 As mute the homeless one
 Follows
 The wind, with dark voice,
 The bare trees on the hill.
 You distant vanishing streams!
 Violently afraid
 Ghastly sunset
 In the storm cloud.
 You dying people!
 Pale wave
 Shattering on the shore of night,
 Falling stars.

AT NIGHT

The blue of my eyes has died out in this night,
 The red gold of my heart. O! How softly hurried the light,
 Your blue mantle surrounded the sinking one:

SONG OF AN IMPRISONED BIRCH

Dark air in green branches.
 Tiny blue flowers float around the face
 Of the lonely one, the golden step
 Dying under the olive tree.
 The night flutters up with drunken wings.
 So lightly bleeds humility,
 Dew, that falls slowly from blossoming thorn.
 The mercy of radiant arms
 Embraces a breaking heart.

Three pieces for Chamber Orchestra (1910) . Arnold Schoenberg

The "Three Pieces for Chamber Orchestra" (1910) have not yet been published. They were written on February 8, 1910, after the George Lieder, Opus 15, the Orchestra Pieces, Opus 16 and Erwartung, Opus 17. With the Piano Pieces, Opus 19, these are the only pieces of Schoenberg's to show the extreme brevity with which he experimented at that time and which is characteristic of Webern's make-believe aphoristic world. Nevertheless, even inside such a limited framework as the first piece, the development principle is important, for Schoenberg's compositional thought is recognizable.

The first piece is written for oboe, clarinet, horn and solo string quintet. The second piece adds two more instruments, and the third adds an organ or harmonium and a celeste. The third piece is a collage of color. One might infer from the absence of a double bar at the end that the piece should be treated as a fragment, but it is so self-contained that further developments are hard to imagine.

Multiple II Roman Haubenstock-Ramati

"Multiple II" for seven players was composed in 1969 for Dr. Friedrich Cerha and his ensemble "Die Reihe." The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone-colors. The general title "Multiple" comes from graphic art, and was used originally in connection with a special kind of graphic which allows the substitution of one color for another and of one formal component for another.

"Multiple II" is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds, and two different unspecified brass instruments. Using only the "normal" modern instruments this prescription already allows four possible string sections, six woodwind sections, and three brass sections. These possibilities applied to the combination of the three sections give seventy-two different possible orchestras (4 x 3 x 6). In addition, there is a possibility of exchanging woodwind and brass parts during the performance, e.g. flute can be changed to piccolo or to flute in G, trumpet in B flat to trumpet in E flat. Although the form of "Multiple II" could also have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition.

In order to realize this idea of variability of tone-color and instrumentation

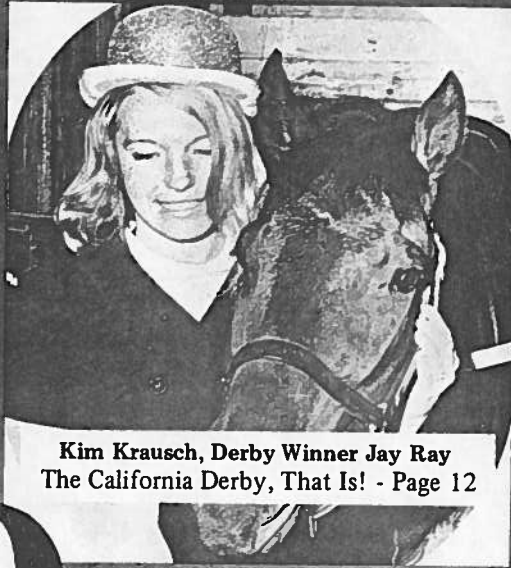
metr

RESTAURANTS • NIGHTLIFE • THEATERS • MUSEUMS
SPORTS • MUSIC • ART • CURRENT EVENTS

GRAPHICS



Rebecca Abad Hears Sound of Past
Bill Austen in Tune for Hobby Show - Page 1



Kim Krausch, Derby Winner Jay Ray
The California Derby, That Is! - Page 12



Flower Arranger Tsuyuka Muneyuki
Time for the Spring Garden Show - Page 2



Die Reihe: Avant Garde All the Way
'New Music' ... from Old Vienna - Page 10

COVERING MORE THAN 100 EVENTS IN
ALAMEDA and CONTRA COSTA COUNTIES

APRIL • 1970

o a k l l a n d

music

Calendar

FRIDAY, APRIL 3

Bernard Kraysen, baritone, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

Selections by Ravel, Poulenc, Debussy, Schumann.

SUNDAY, APRIL 5

Martha Sobaje, organist, 4 p.m., Temple Hill (Mormon Center), 4780 Lincoln Ave., Oakland (Free).

Selections by Buxtehude, Pachelbel, Bach, Liszt, Vienne.

Fine Arts Quartet: Leonard Sorkin and Abram Loft, violins; Bernard Zaslav, viola; George Sopkin, cello, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

All-Beethoven: Quartets in E minor, Op. 59, No. 2; D Major, Op. 18, No. 3 and E flat, Op. 127.

WEDNESDAY, APRIL 8

Herbert Beattie, bass, with Collegium Musicum, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

Selections by Franz Tunder, Purcell, Handel, Dowland, Schubert, David Lewin.

FRIDAY, APRIL 10

Fine Arts Quartet: Sorkin, Loft, Zaslav, Sopkin, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

All-Beethoven: Quartets in F major, Op. 18, No. 1; C Major, Op. 59, No. 3 and A minor, Op. 132.

SATURDAY, APRIL 11

Montana String Quartet, 8:30 p.m., Dryden Hall on St. Mary's College campus, Moraga (\$2.50).

Selections by Beethoven, Webern, Britten.

SUNDAY, APRIL 12

Fine Arts Quartet: Sorkin, Loft, Zaslav, Sopkin, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

All-Beethoven: Quartets in F minor, Op. 95; B flat, Op. 18, No. 6, and B flat, Op. 130.

TUE., WED., THUR., APR. 14-15-16
Oakland Symphony, Youth Chamber Orchestra, Peter Serkin, pianist, 8:30 p.m., Oak-Aud (\$2 to \$4.50).

Piano Concerto, K. 453, Mozart; Tragic Overture, Brahms; Symphony No. 4, Schumann, and world premiere of Kingdom Come by Henry Brand.

FRIDAY, APRIL 17

Lawrence Moe, organist, with Berkeley Collegium Musicum and La Verne Williams, contralto, dedicatory concert for Bolognese Chamber Organ, 8:30 p.m., University Art Museum, end of Barrow Lane, U.C. campus, Berkeley (\$2).

La Verne Williams sings Bach's Cantata No. 82, "Ich habe genug."

Other selections by Monteverdi, Frescobaldi, Martini, Zipoli, Rossi.

Susan Fourcade, pianist; Alex Foster, clarinetist; annual Young Artist concert, 8 p.m., Diablo-RH (\$1).

SATURDAY, APRIL 18

Die Reihe (Vienna), Marie-Therese Escribano, 8:30 p.m., Hertz (\$2.50).

Selections: Webern, Haubenstock-Ramati, Schoenberg, Cerba, Ligeti.

These abbreviations indicate the more commonly used concert halls: Hertz - Hertz Hall, University of California campus, Berkeley. Oak-Aud - Oakland Auditorium, 10 Tenth St., Oakland. Diablo-G and Diablo-RH - Gym and recital hall on campus of Diablo Valley College, 321 Golf Club Rd., Pleasant Hill. Mills-MB and Mills-CH - Music Bldg. and Concert Hall on campus of Mills College, Seminary Ave. and MacArthur Blvd., Oakland. Civic Arts - Civic Arts Theater, 1641 Locust St., Walnut Creek.

SUNDAY, APRIL 19

Chabot College Community Orchestra, 3 p.m., auditorium on campus, 25555 Hesperian, Hayward (Free).

Eileen Coggins, organist, 4 p.m., St. Mary's College chapel, Moraga (Free). Rose Mary Harbison, violinist; Tonu Kalam, pianist, 8:30 p.m., Hertz (\$2).

Sonata in A Major, K. 525, Mozart; Duo for Violin and Piano, Shifrin; Sonata in G Major, Op. 69, Beethoven; Sonata, Debussy; Phantasy, Op. 47, Schoenberg.

MONDAY, APRIL 20

Bernhard Abramowitsch, pianist, 8:30 p.m., Mills-CH (\$2).

Selections by C.P.E. Bach, Beethoven, Schumann, Schoenberg.

WEDNESDAY

Opening concert, Junior Bach Music Festival, 12 noon, Hertz (Free).

Contra Costa Youth Symphony, 8 p.m., Diablo-G (Free).

FRIDAY, APRIL 24

Junior Bach Music Festival, 8 p.m., First Unitarian Church of Berkeley, 1 Lawson Rd., Kensington (\$2).

Three Americans, folk music ensemble, 8 p.m., Diablo-RH (\$1).

University Symphony, 8:30 p.m., Hertz (50 cents).

Symphony No. 6, Mahler.

SATURDAY, APRIL 25

Diablo Symphony, children's concerts, 1 and 3 p.m., Civic Arts (Free).

Junior Bach Music Festival, 2 and 8 p.m., Hertz (\$2).

SUNDAY, APRIL 26

Junior Bach Music Festival, 2 p.m., First Unitarian Church of Berkeley, 1 Lawson Rd., Kensington (\$2).

Diablo Symphony, 8 p.m., Civic Arts (Free).

College of the Holy Names Orchestra, Chorus, Dance Group, 7 p.m., gym on campus, 3500 Mountain Blvd., Oakland (\$2).

Carnival of the Animals, Saint-Saens, with readings of Ogden Nash verses; also other selections.

MONDAY, APRIL 27

University Symphony, repeat, Apr. 24 concert, 8:30 p.m., Hertz (50¢).

ON THE COVER

Dr. Friedrich Cerba founded Die Reihe in 1958 to create a permanent forum in Vienna for avant-garde works. This "new music" proved so successful it won the ensemble international fame. Dr. Cerba brings Die Reihe to U.C., Berkeley on Saturday evening, Apr. 18, to perform its specialty: 20th century music.

Dance Programs

FRI., SAT., APR. 3-4 and 10-11
Spring concert, Oakland Metropolitan Ballet, 8:30 p.m., Ballet Theater, 1428 Alice St., Oakland \$3.50, adults; \$2.50, children).

Ballets: Les Sylphides, Tourbillon, Scaramouche, 1001 Swings on a Barroom Door.

SUNDAY, APRIL 5 and 12

Repeat of Apr. 3 concert, Oakland Metropolitan Ballet, 8:30 p.m., Ballet Theater, 1428 Alice St., Oakland (\$3, adults; \$1, children).

SUNDAY, APRIL 12

Aman Folk Ensemble (Los Angeles), ethnic dance group, 2 p.m., Mills College Concert Hall, Seminary Ave. and MacArthur Blvd., Oakland (\$2, adults; \$1, children under 12).

TUESDAY, APRIL 14

Lucas Hoving Dance Company, 8:30 p.m., Zellerbach Audit'm, U.C., Berkeley (\$1.50, \$2.50, \$3, \$3.50).

WEDNESDAY, APR. 29

Afro-Haiti Dancers, 8 p.m., Diablo Valley College gym, 321 Golf Club Rd., Pleasant Hill (\$1).

THURSDAY, APR. 30

Dance concert with students Jennifer Kay, Sally Leisure, Randy Ring, Linda Tregle, 8:30 p.m., Mills College Concert Hall, Seminary and MacArthur Blvd., Oakland (Free).



THUNDERBIRD
LODGE
oakland's finest ...
"garden motel"
phone (415) 452-4565

located at the entrance to
JACK LONDON SQUARE

THIRD and BROADWAY
OAKLAND, California

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BERKELEY CAMPUS

The Committee for Arts and Lectures

presents

DIE REIHE

FRIEDRICH CERHA, *conductor*

MARIE THÉRÈSE ESCRIBANO, *soprano*

KAETE WITTLICH, *piano*

HELMUT RIESBERGER, *flute*

ROLF EICHLER, *clarinet*

ALFRED ROSE, *clarinet*

GOTTFRIED MAYER, *bass-clarinet*

VICTOR REDTENBACHER, *violin*

EUGENIE ALTMANN-CLOETTER, *viola*

FRITZ HILLER, *cello*

KURT PRIHODA, *timpani*

Saturday, April 18, 1970

8:30 p.m.

Alfred Hertz Memorial Hall of Music

Latecomers will be seated only during suitable intervals in the program.

problem has been solved using a kind of synthesis of associative, proportional attack and fingering notations. For different families of instruments this synthesis has been differently adapted and applied.

Program notes by Roman Haubenstock-Ramati

Catalogue des Objets Trouves (1969) *Friedrich Cerha*

In "Catalogue" I have continued the loosening, begun in my chamber work "Exercises," of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt of recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

In a superficial hearing music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. If in "Exercises" I sought to force this dialectically, in the much more spontaneous "Catalogue" (I hope, at least) the invention is handled with more immediacy. Above all stands the advance towards a new "claire." Thus "Catalogue" signifies a stylistic break in my works.



Friedrich Cerha was born in 1926 in Vienna, studied violin and composition at the academy there and philosophy and musicology at the university. Together with Kurt Schwertsik found the ensemble "Die Reihe" (The Row) in 1958. In 1960 he became lecturer in new music at the Vienna Music Academy, where he gives a course on modern notation and workshop in new music in which instrumentalists, conductors and composers take part. Above all, he is active as a conductor in addition to his compositional work.

Main works:

"Deux Ecclats" for violin and piano, 1956.

"Relazioni Fragili" for cembalo and chamber orchestra, 1957. First performed in Vienna.

"Enjambements" for six players, 1959. f.p. Domain Musical Paris.

"Mouvements" for chamber orchestra, 1960. f.p. RIAS Berlin.

"Intersezazioni" for violin and large orchestra, 1960.

"Spiegel I-VII" for band and large orchestra, 1960-68.

Kammerkonzert *György Ligeti*

György Ligeti, Hungarian born Austrian composer (Dicoszenimarton, 1923) is living in Vienna. His style is characterized by the use of differentiated, polyphonic musical textures in which the individual voices are blurred and merged in complex sonorities ("Micropolyphony"). The first typical work in this style is the orchestra piece "Apparitions," composed 1958-59.

In the early sixties, Ligeti was also concerned with new ideas of musical-phonetic composition (for example in "Adventures," 1962, a piece for three singers and chamber ensemble) with the development of an "absurde" musical theatre. After his main work in the "micropolyphonic" style, the "Requiem" (1964), he abandoned by and by his technique of musical amalgamation and

developed a kind of more transparent musical structure with individual, distinguishable voices.

Typical of this new style is the "Kammerkonzert" composed 1969 for the chamber ensemble "Die Reihe." Each instrumental voice (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, horn, trombone, two violins, viola, cello, double bass and several keyboard instruments) has its very individual pattern of behavior as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure: a definite succession of intervals connections and complexes produces a sort of harmonic background—"harmonic" not in the traditional meaning of the word, but in the larger sense of relations of every kind of intervals. Thus, the musical course of the "Kammerkonzert" appears in an ambiguous form, apparently disordered in its rhythmical and polyphone structure and apparently regular in its intervallic design. The tension between order and disorder constitutes the main character of this "musique irrégulière."

Program notes by György Ligeti



Die Reihe was founded in 1958 by Dr. Friedrich Cerha and Kurt Schwertsik in order to create a permanent forum in Vienna's musical life for avant-garde music. At first, musicians from other organizations donated their time to Die Reihe, and rehearsals were held after 11:00 p.m. when other performances were over. The ensemble's first concert was given in March, 1959, in the Vienna Konzerthaus under the direction of Dr. Cerha. Since that time, all of the "classic modern" school have been performed: Debussy, Stravinsky, Ravel, Satie, Varèse, Ives, Janacek, Hindemith, Schoenberg, Webern and Berg. The young generation of composers such as Stockhausen, Nono, Xenakis, Penderecki, Ligeti, Cerha, Berio, Kagel, Cage, Feldman, etc., has been given a platform for its compositions. In performing works of the "Vienna School," friends and disciples of the composers were asked to attend rehearsal sessions in order to facilitate authenticity of interpretation. Since its first season in 1959-60, Die Reihe has gained international recognition and has performed at all of the major European festivals.

Dr. Cerha is Professor for New Music (interpretation and modern notation) at the academy of Music in Vienna—a position he has held since 1960—and in 1968 he became president of SIMC in Austria.

Program notes by Friedrich Cerha

Translated by Jonathan Khuner and Jonathan Krimm



The activities of the Committee for Arts and Lectures are supported in part by the Garret W. McEneaney Music, Drama and Arts Fund, established in 1957.

PROGRAM

Ein Stelldichein (Fragment 1905) . . . *Arnold Schoenberg* (1874-1951)

Lieder, Opus 14 *Anton Webern* (1883-1945)

3 Kleine Stuecke Fuer Kammerorchester *Arnold Schoenberg*

Multiple II (1969) *Roman Haubenstock-Ramati* (b. 1919)

INTERMISSION

Catalogue des Objets Trouvés *Friedrich Cerha* (b. 1926)

Kammerkonzert (World Premiere) *Gyorgy Ligeti* (b. 1923)

Ein Stelldichein *Arnold Schoenberg*
"Ein Stelldichein" ("A Tryst") for five instruments (oboe, clarinet, violin, cello and piano) is one of Schoenberg's unfinished works.

The first part, a "very slow" ("sehr langsam") movement of ninety bars is undated, while the next movement, thirty-five measures marked "very fast, forceful" ("sehr rasch, heftig") appears in the second sketchbook and is dated October 21, 1905. This work clearly originates from the period immediately before and during the composition of the First Chamber-Symphony, Opus 9. Like the earlier sextet for strings, *Verklaerte Nacht*, this piece is based on a text by Richard Dehmel. The piece's marked late romantic gestures are striking for the time of its composition, and the independent motion of the different lines suggests Mahler's influence.

The trematic material of the two sections is identical. The fast part following the slow introduction breaks off after the exposition, but makes such extensive use of the combinations possible to form the thematic material that one might say that the development had been anticipated already. Perhaps this is the reason that Schoenberg did not continue the piece further.

Ein Stelldichein (*A Rendez-vous*) is based on the following text by Richard Dehmel.

It was the same even then. So silently
 The damp air veiled the land,
 And under the ceiling of the weeping beach tree
 The blossom scents of the elder
 Were mingled at the garden's edge:
 Mute! she took my hand,
 Mute with happiness

It was like the smell of the grave . . . I am not guilty!
 You pale light smoldering up above,
 Why are you standing there like a shrouded ghost?
 Extinguish yourself, you reminder of a broken soul! Why are you
 staring so devoutly at me?
 I did not break her: She did it herself! Why do I torture
 Myself with strange misery

The land is grey: Night brings no spark of light,
 Fog lies over the meadows like smoke,
 The oppressive heavens seem sunken into the grain.
 The moist foliage of the bushes is still,
 As if all of the leaves had drunk poison:
 She too lies still now. I long for death.

Lieder, Opus 14 *Anton Webern*
 Webern's Opus 14 (1921) consists of six songs on poems of G. Trakl for solo voice, clarinet, bass clarinet, violin and cello. These songs begin a series of songs set for small chamber ensembles which extends through Opus 18. In the Trakl songs Webern arrived at an extremely dense polyphony. Here the independence of the musical lines is also pushed to rhythmic extremes: the triplets of different time values, which often free the melodic lines from the control of the meter, are most important. The closeness of the connections is achieved, as always, through imitation in a very small space. Despite the equality of the lines, the voice has definite predominance because it is composed organically on the text.

Lieder, Opus 14: Six songs on poems by Georg Trakl for voice and four instruments

THE SUN

Every day the yellow sun comes over the hill.
 Beautiful is the forest, the black beast,
 The man: hunter or shepherd.
 The fish rises, reddish, in the green pond.
 Beneath the rounded heavens
 The fisherman glides softly in a blue boat.
 Slowly ripen the grape and the grain.
 When the day draws quietly to a close
 Good and evil have been begun.
 When night comes,
 The Wanderer slowly lifts his heavy eyelids:
 The sun streams out of the dark ravine.

THE OCCIDENT I

Moon, as if something dead stepped
 Out of a blue grotto,
 And many blossoms fall
 Across the rocky path.
 Something ill weeps silvery
 Beside the evening pool:
 On a black barge



DIE REIHE:

PERFORMANCES OF CONTEMPORARY AND AVANT-GARDE MUSIC

ARNOLD SCHOENBERG
ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI
ERIK SATIE

LUKAS FOSS
ALBAN BERG

GYORGY LIGETI
PAUL HINDEMITH

KURT SCHWERTSIK
DEBUSSY

FRIEDRICH CERHA
ANTON WEBERN

MILHAUD
CHARLES IVES

BOJIDAR DIMOV
PIERRE BOULEZ
MAURICE RAVEL

ANESTIS LOGOTHETIS

FRANCO DONATONI
IGOR STRAVINSKY

presented by

ASSOCIATED STUDENTS
COLLEGE UNION PROGRAM BOARD

Monday, April 20, 1970

8:15 p.m.

Loma Prieta Room, College Union

Admission: SJS students free
\$1.50 Faculty/Staff/Other students
\$2.50 General public

Die Reihe

Dr. Frederick Cerha founded this ensemble in Vienna, Austria, in order to acquaint music lovers with contemporary and avant-garde compositions. The number of musicians varies with each work performed.

"It is evident that Die Reihe represents the center of Austria's spiritual life."

Vienna, 1967

Excerpts from the Press:

"The ensemble was remarkably rehearsed by Dr. Frederick Cerha, who conducted with a natural sovereignty."

Stuttgart, 1968

"This performance is gripping and must be heard."

Berlin, 1968

"The vocalists and musicians must be specially praised for tearing tissue paper "dolcissime" and smashing dishes vehemently. It was an outstanding performance."

Munich, 1967

"Ovation for another outstanding concert of Die Reihe."

Graz, 1967

"Conductor Cerha, Die Reihe and vocalist Maria Therese Escribano executed their parts with admirable authority."

Bochum, 1966

Recordings: Vox

of every kind of intervals. Thus, the musical course of the "Kammerkonzert" appears in an ambiguous form, apparently disordered in its rhythmic and polyphonic structure and apparently regular in its intervalllic design. The tension between order and disorder constitutes the main character of this "Musique irreguliere."

Program notes by: Gyorgy Ligeti

ARNOLD SCHOENBERG: Pierrot Lunaire

"Pierrot Lunaire" is, of all the master's works, the one which was the most difficult and challenging for the time of its first performance in 1912 at the Berlin Choralionsaal. "Pierrot Lunaire" is a musical setting of three groups of seven poems by the Belgian Albert Giraud, selected by Schoenberg. The dates of composition of the individual pieces are noted in the autograph, which is now in the Library of Congress in Washington: They were composed between March 12 and May 30, 1912, most of them in a single day. Only "Kreuze" was not completed until July.

"Pierrot Lunaire" was published as opus 21. The printed edition, in which the pieces appear in a different order than in the manuscript, bears the added title "Twenty-one Melodramas after Albert Giraud, translated by O.E. Hartleben." The piece is scored for sprechstimme (speaking voice). Piano, flute alternating with piccolo, clarinet alternating with bass clarinet, violin alternating with viola and cello.

ASSOCIATED STUDENTS
COLLEGE UNION PROGRAM BOARD

presents

DIE REIHE

Friedrich Cerha, Conductor
Marie Therese Escribano, Soprano Soloist

Company Members:

Kaete Wittlich, Piano
Helmut Riesberger, Flute
Rolf Eichler, Clarinet
Alfred Rose, Clarinet
Gottfried Mayer, Bass-Clarinet
Victor Redtenbacher, Violin
Eugenie Altmann-Cloetter, Viola
Fritz Hiller, Cello
Kurt Prihoda, Timpani

Monday, April 20, 1970

Loma Prieta Room
College Union

8:15 p.m.

Marriedi Anders Artists Management, Inc.
535 El Camino Del Mar
San Francisco, California

PROGRAM

Multiple II (1969) Roman Haubenstock-Ramati
Catalogue des Objets Trouves (1969)
Friedrich Cerha
Gyorgy Ligeti
Kammerkonzert

INTERMISSION

Pierrrot Lunaire Arnold Schoenberg

Roman Haubenstock-Ramati: Multiple II

"Multiple II" for seven players was composed in 1969 for Dr. Friedrich Cerha and his ensemble "Die Reihe." The work belongs to a cycle of pieces written for various chamber groups, each bearing the title "Multiple." A "Multiple" is a work in which orchestration can be varied in restricted ways by exchanging parts. This procedure naturally results in variability of tone-colors. The general title "Multiple" comes from graphic art, and was used originally in connection with a special kind of graphic which allows the substitution of one color for another and of one formal component for another.

"Multiple II" is for three different unspecified stringed instruments, two different unspecified woodwinds, and two different unspecified brass instruments. Using only the "normal" modern instruments, this prescription already allows four possible string sections, six woodwind sections, and three brass sections. These possibilities applied to the combination of the three sections give seventy-two different possible orchestras

Gyorgy Ligeti: Kammerkonzert

Gyorgy Ligeti, Hungarian born Austrian composer (Dicoszentmarton, 1923) is living in Vienna. His style is characterized by the use of differentiated, polyphonic musical textures in which the individual voices are blurred and merged in complex sonorities ("Micropolyphony"). The first typical work in this style is the orchestra piece "Apparitions," composed 1958-59.

In the early sixties, Ligeti was also concerned with new ideas of musical-phonetic composition (for example in "Aventures," 1962, a piece for three singers and chamber ensemble) and with the development of an "absurde" musical theatre. After his main work in the "micropolyphonic" style, the "Requiem" (1964), he abandoned by and by his technique of musical amalgamation and developed a kind of more transparent musical structure with individual, distinguishable voices.

Typical of this new style is the "Kammerkonzert" composed 1969 for the chamber ensemble "Die Reihe." Each instrumental voice (flute, oboe, clarinet, bass clarinet, horn, trombone, two violins, viola, cello, double bass and several keyboard instruments) has its very individual pattern of behaviour as if they were different and independent personalities, acting in discordant ways. Nevertheless, as an agent of unification or link between the divergent patterns of movement operates the "harmonic" design of the musical structure: a definite succession of intervallic connections and complexes produces a sort of harmonic background -- "harmonic" not in the traditional meaning of the word, but in the larger sense of relations

(4x3x6). In addition, there is a possibility of exchanging woodwind and brass parts during the performance, e.g., flute can be changed to piccolo or to flute in G, trumpet in B flat to trumpet in E flat. Although the form of "Multiple II" could also have been variable, it has been fixed in order to expose and underline the characteristics of tone-color variability in the composition.

In order to realize this idea of variability of tone-color and instrumentation, I had to find a special musical notation which would allow these changes. The problem has been solved using a kind of synthesis of associative proportional attack and fingering notations. For different families of instruments, this synthesis has been differently adapted and applied.

Program notes by: Roman Haubenstock-Ramati

Translated by: Jonathan Khuner and Jonathan
Kerman

Friedrich Cerha: Catalogue des Objets Trouves
(1969)

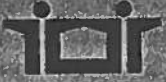
In "Catalogue" I have continued the loosening, begun in my chamber work "Exercises," of a number of taboos in contemporary music. There are sporadic passages of consonant intervals, octave doublings, an attempt at recapturing the melodic line, and transparency rather than mass structures. This takes place also in rhythmic events, especially through an abundance of equal durations. The piece sharply rejects the aleatoric point of view and avoids all playing techniques which produce foreign sounds.

In a superficial hearing, music that follows such a course must inevitably call forth regressive impressions. A procedure such as the one described draws its justification from discoveries in creative vocabulary. If in "Exercises" I sought to force this dialectically, in the much more spontaneous "Catalogue" (I hope, at least) the invention is handled with more immediacy. Above all stands the advance towards a new "clairte." Thus "Catalogue" signifies a stylistic break in my works.

FRIEDRICH CERHA: Born 1926 in Vienna, studied violin and composition at the academy there and philosophy and musicology at the university. Together with Kurt Schwertsik found the ensemble "Die Reihe" (the Row) in 1958. In 1960 he became lecturer in new music at the Vienna Music Academy, where he gives a course on modern notation and workshop in new music in which instrumentalists, conductors and composers take part. Above all, he is active as a conductor in addition to his compositional work.

Main works: "Deux Eclats" for violin and piano, 1956.
"Relazioni Fragili" for cembalo and chamber orchestra, 1957. First performed in Vienna.
"Enjambements" for six players, 1959. F.P. Domain Musical Paris
"Mouvements" for chamber orchestra, 1960. F.P. RIAS Berlin
"Intersezioni" for violin and large orchestra, 1960.
"Spiegel I - VII" for band and large orchestra, 1960-68.

Program notes by: Friedrich Cerha
Translated by: Jonathan Khuner and Jonathan Kerman



SAN JOSE STATE COLLEGE
San Jose, California 95114

Not a Profit Organization
U. S. POSTAGE
PAID
San Jose, Calif.
Permit No. 816

COLLEGE UNION PROGRAM BOARD

Calendar of Events

San Jose State College



Apr. 8. Bernard Elisman
Veto on New York Correspondent, 8:15
p.m., Loma Prieta Room, College Union,
No Admission.
Sponsored by College Union Board.



Apr. 20 Die Reine Concert
8:15 p.m., College Union, Admission:
SUS Students Free, Faculty and Staff
\$1.50, General Public \$2.50. Sponsored
by College Union Program Board.



Friedrich
Cerha

Statt Mozart und Schubert kamen Ligeti und Haubenstock aus Wien.

Ensemble „die reihe“ aus Amerika zurück — Nächste Pläne

Friedrich Cerha berichtete in der „Österreichischen Gesellschaft für Musik“ über die Amerikatournee seiner „reihe“. Man erfuhr nicht nur von der begeisterten Aufgeschlossenheit des studentischen Publikums gegenüber Werken wie dem Schönberg-schen „Pierrot Lunaire“ oder der „Suite 0.29“, sondern auch vom Erstaunen eines amerikanischen Kritikers, wie denn aus Wien ausgerechnet ein Ensemble für neue Musik komme. Was mag der sich gedacht haben, als statt Mozart und Schubert Cerha, Ligeti und Haubenstock amerikanischen Boden betreten?

Was einmal vor mehr als zehn Jahren entstanden war und sich nur im lokalen Rahmen bewegen wollte, um gute Aufführungen von Werken der Wiener Schule zustande zu bringen, hat sich bis heute beträchtlich erweitert. So kann die „reihe“ einem recht bewegten Herbst entgegensehen (Innsbruck, Bregenz, Berliner Festwochen und mehrere Konzerte in Wien). Für nächstes Jahr sind bereits zwei große Tourneen fixiert: Italien und

Skandinavien.

In der nächsten Woche aber ist das Ensemble im Großen Musikvereinsaal zu hören. Cerha wird Werke von Ligeti, Haubenstock-Ramati und Anton Webern dirigieren, den man durchaus den „Schutzpatron“ der „reihe“ nennen kann.

Überhaupt wäre, besonders in Wien, größeres Interesse der offiziellen und breiten Öffentlichkeit für dieses Kammerensemble der Moderne zu

wünschen (die „Kontrapunkte“ seien dabei nicht vergessen). Schließlich musizieren sie gleichsam aus erster Hand; wenn man bedenkt, daß Schönberg- und Webern-Gefährten wie Polnauer, Steuermann und Kolisch lange Jahre wertvollen Rat erteilten. Wie würde man sich hier stolz in die Brust werfen, wenn heute ein Czerny über Beethovens Klavierspiel, ein Da Ponte über Mozarts Tempi beim Dirigieren des „Don Giovanni“ unmittelbar Belehrung gäben?! Nun, die Klassiker unseres Jahrhunderts heißen Schönberg, Berg, Webern, sind auch Wiener und gehören mit Mozart, Beethoven und Schubert einer einzigen musikalischen Tradition an. Also, bitte, mehr Begeisterung!

W. S.



STICHTING NEDERLANDSCHE RADIO UNIE

UITNODIGING

voor het bijwonen van een
Openbaar Studioconcert,
te geven door het

RADIO KAMERORKEST van de NRU
o.l.v. FRIEDRICH CERHA

op vrijdag 28 februari in de
NCRV-studio, Schuttersweg 3,
Hilversum.

Aanvang: 20.15 uur
-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

PROGRAMMA:

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

| | | |
|-----------------------------------|---|--------------------|
| Exercises | - | Friedrich Cerha |
| solist: Friedrich Kummer, bariton | | |
| Three Orchestral Songs | - | Anton von Webern |
| Leise Düfte, | | |
| Kunfttag III, | | |
| O, sanftes glühen der Berge | | |
| soliste: Emiko Ilyama, sopraan | | |
| Kulmination II | - | Anestis Logothetis |
| Les pantins dansent | } | Eric-Satie |
| Piège de Méduse | | |
| Embryons desséchés | | |

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

Nederlands Congresgebouw - Den Haag
Prins Willem-Alexander Zaal
zaterdag 30 mei 1970 - 20 uur

78

Cyclus 'Muziek van onze eeuw', nr. 4

'PROTEST EN INTEGRATIE'

dirigent: Friedrich Cerha

solisten: Rose-Marie Gabestany, piano

Halina Lukomska, sopraan

Eric Tappy, tenor

Bernard Kruijssen, bariton

PROGRAMMA

Maurice Ravel, Chansons madécasses (1918)

1875-1937

Nahandove

Aouai

Repos

Igor Strawinsky, Ragtime (1918)

1882

voor 11 instrumenten

Otto Ketting, Collage no. 9 (1963)

1935

voor 22 musici

PAUZE

Olivier Messiaen, Oiseaux exotiques (1955)

1908

voor piano, blaasinstrumenten en slagwerk

Luigi Nono, Canti di vita e d'amore (sul ponte di Hiroshima) (1962)

1908

voor sopraan- en tenorsolo en orkest

Sul ponte di Hiroshima

Djanila Boupacha

Tu

Dit concert wordt opgenomen door de A.V.R.O. voor uitzending op
11 juni om 20.05 uur.

Steinway & Sons' concertvleugel van de N.V. Van Voorveld & Spoor

FRIEDRICH CERHA

De dirigent Friedrich Cerha werd in 1926 te Wenen geboren. Hij studeerde viool en compositie aan de Muziek-akademie in Wenen waaraan hij thans is verbonden als leraar; hij leidt er een practicum voor moderne muziek. In 1958 richtte hij samen met Kurt Schwertsch het ensemble "Die Reihe" op waarvan hij nog steeds de leider is. Met "Die Reihe" trad Friedrich Cerha vorig jaar voor het eerst in Nederland op (voor het NRU-programma "Signal").

Van zijn composities kunnen genoemd worden: Deux éclats en réflexion, Formation et Solution, Relazioni fragili, Enjambements voor zes instrumenten, Mouvements I, II en III voor kamerorkest, Phantasma en Exercises.

EXERCISES - FRIEDRICH CERHA

"Exercises" is een toneelstuk. De muziek omvat 11 frasen voor altfluit, basklarinet, bariton-saxofoon, contra-fagot, hoorn, Wagnertuba, basstrompet, trombone, tuba, twee slagwerkers, harp, piano, cello, twee contrabassen, spreekstem en bariton. Het is in de jaren 1962 - '67 ontstaan naar het grond-idee van de compositie "Spiegel". De componist schrijft zelf: "Het werk gaat uit van twee in karakter zeer uiteenlopende uitwerkingen van een ruw gegeven en een basis-idee. De eerste dagboek-notitie die op "Exercises" slaat, vind ik in 1962: 'Vandaag droomde ik van een muziek die rond en terreden in zijn volkomenheid zou zijn, niet elegant maar barbaars, wreed, ternederrukkend; ik hoor nog altijd de diepe klanken van blakblazers. Het was een oeverloze muziek, hij kwam niet uit een bepaalde richting. Hij ontsond in golven; tussen het weggebben van de ene golf en het losbreken van de andere was er een pauze vol beklemming, vol bange verwachting.....'

(1962) 'Ik heb een frase in het hoofd die uit de vervorming van de eerste moet ontstaan en in karakter zijn antipode moet zijn. De golfbewegingen werden tijdig in een omvang gecomprimeerd dat ze als simultaan-slagen waargenomen worden. Zoals op het gebied van de natuur voltrekt zich de vervorming niet met absolute gelijkmatigheid. Er komen af en toe tonen te vroeg, anderen klinken na. De pauzes blijven gehandhaafd, ze werken tussen de slagen heel lang door. Het is van het grootste belang dat ze steeds even lang zijn. De verwachting van de volgende pauze zou gespannenheid opwekken als ze verschillend waren. De frase moet onverbidlijk doorgaan.

Ik heb deze frase "Versuch eines Requiem's I" genoemd.'

Van het begin af hebben mij bij het werk aan "Exercises" aanschouwelijke voorstellingen begeleid. Het idee, theater of film te combineren met muzikaal werk was mij niet aangenaam, liever wilde ik iets dergelijks zelfstandig ontwerpen. In het werk kon veel bijeenvoegd worden maar zo organisch dat ik accepteerde. Er is geen doorlopende, logische handeling maar losse aanlopen waarin verbandingen en verschillen uit basis-vervelchingen groeien.

THREE ORCHESTRAL SONGS (opus Posthumus) ANTON VON WEBERN

Het is merkwaardig dat de drie liederen "Leise Dufte", "Kunftrag III", en "O, sanftes glühen der Berge" een kwart eeuw na de dood van de componist voor het eerst zijn uitgegeven.

De liederen-cyclus werd ontdekt in 1965 tussen een deel van de inbedel dat gered was uit het door de componist verlaten huis in Maria Enzersdorf. Deze inbedel was opgeslagen in het vroegere huis van zijn schoonvader, Hermine von Webern.

Het derde lied van de cyclus, "O, sanftes glühen der Berge" maakte oorspronkelijk deel uit van een reeks korte orkeststukken waaraan Webern werkte in 1913. "Leise Dufte" kwam tot stand in 1914, evenals "Kunftrag III".

Van bijzonder belang is dat Webern hier gebruik maakt van zijn eigen lyrische poëzie. Hij maakte in zijn jeugd al gedichten zoals we uit zijn eerste dagboeken weten. De altoristische vorm van "Leise Dufte" en "O, sanftes glühen der Berge" is analoog aan de concentratie die de muzikale uitdrukingswijze van Webern in die periode typeert. Het jaar 1913 was een uiterst moeilijk jaar geweest voor Webern en de daaruit traumatische spanningen zijn weerspiegeld in alle werken die van die tijd dateren. In "O, sanftes glühen der Berge" roept de componist de herinnering op van de moeder die voor hem verschijnt als in een droom. In "Leise Dufte" wordt een soortgelijke droom-ervaring uitgebeeld. "Kunftrag III" is het zestiende gedicht van Stefan George dat Webern op muziek zette.

"Leise Dufte" en "O, sanftes glühen der Berge" werden voor het eerst uitgevoerd op 30 oktober 1966 tijdens het derde internationale Webern-festival in Buffalo. De hele cyclus werd geïntroduceerd op 13 januari van dit jaar tijdens een concert van moderne muziek in W. Duitsland.

ANESTIS LOGOTHETIS

De componist Anestis Logothetis werd in 1921 geboren in Pyrgos in Griekenland; hij studeerde in Salonki en vanaf 1942 in Wenen (waar hij nu nog woont) aanvankelijk mechanica en tussen 1945 en '51 compositie aan de Weense muziek-academie.

KULMINATION II - ANESTIS LOGOTHETIS

Ter gelegenheid van de eerste uitvoering schrijft de componist: "De door mij ontwikkelde notatie met grafische elementen kan niet met enige 'muzikale grafiek' die reeds voorhanden zijnde compositie's als modellen voor de schilderkunst benutte, geïdentificeerd worden.

Uit mijn muzikale voorstellingen ontwikkelde zich een eigen notering: enerzijds de overzichtelijke polymorfe klankvorm, anderzijds het uitbeelden van klanktekens. Met een aantekening op een blad is een overzicht over de polymorfe van betreffende compositie gegeven. Verscheidene leeswijzen eisen deze polymorfe. En in de mate waarin de werkelijke, uit het teken gelezen vrijheid van improvisatie tot klinken gebracht wordt, verdwijnt de vrijheid van improvisatie, van het toeval en de mening: 'men speelt wat men wil'.

'Kulmination' bestaat uit twee bladen. In 'Kulmination I' zijn de topconstellaties aangegeven met door mij ontwikkelde symbolen, daarentegen zijn in 'Kulmination II' dat in Nederland in premièrre gaat, de toontekens van de noten afzonderlijk aangekend zodat de toonhoogte met handhaving van de aangegeven tekens, van uitvoering tot uitvoering kan veranderen. Ook hier kreeg een door mij nagestreefde polymorfe zijn notatie: datgene wordt opgetekend dat het karakter van de compositie uitmaakt en iedere toonparameter wordt opengelaten die de compositie wijzigt zonder de aangegeven inhoud ervan te beïnvloeden. In beide 'Kulmination' - die overigens ook gelijktijdig gespeeld kunnen worden - wordt de instrumentatie als veranderende factor opgevat; in 'Kulmination II' ook de toonhoogte.

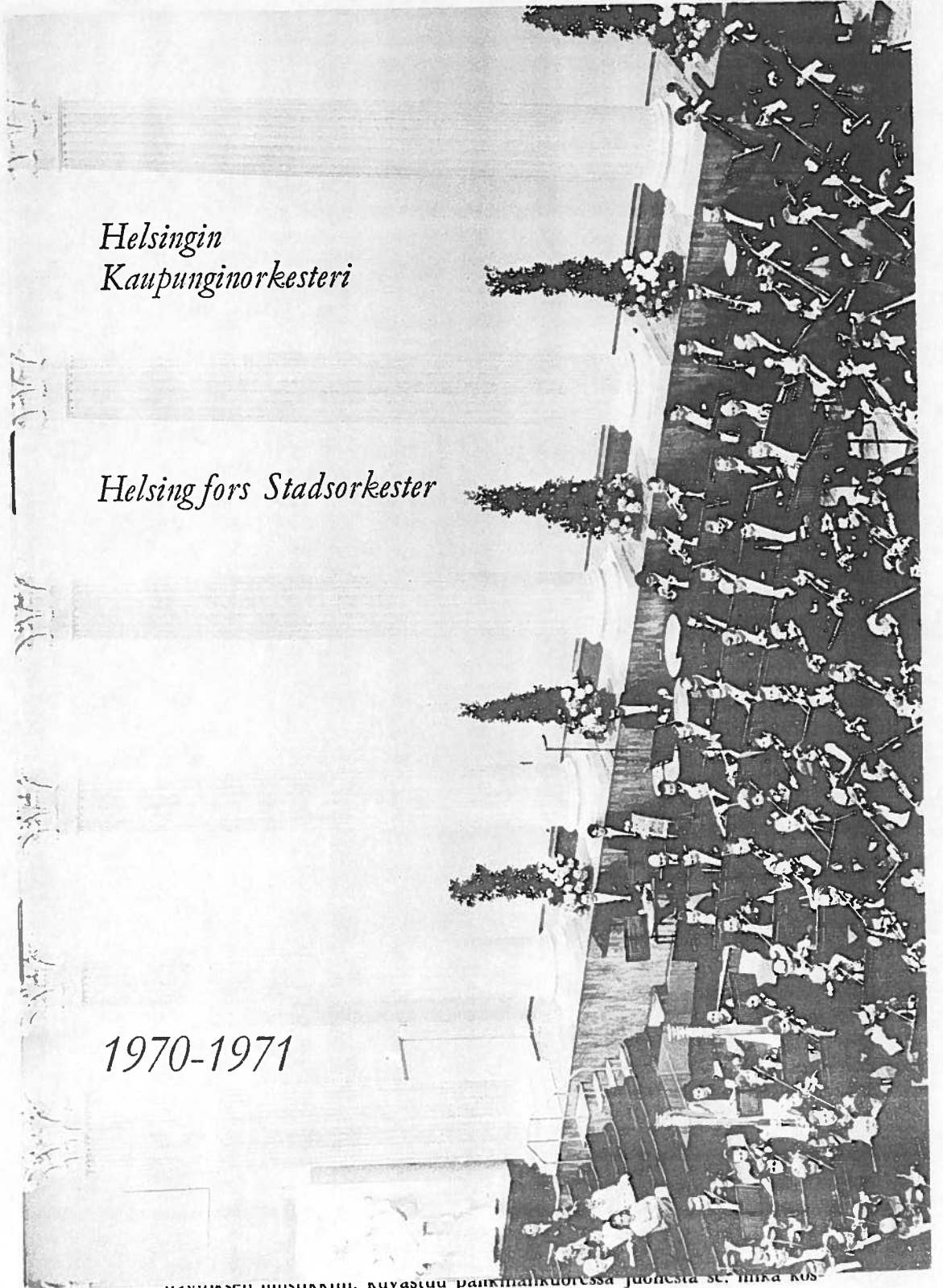
De titel 'Kulmination' slaat bovendien ook op de intentie van de spelers om door hun inlevingsvermogen een sterke relatie met het karakter van het werk te krijgen en in de realisatie van het werk ook hun eigen realisatie te zien.

'Kulmination' is ontstaan in januari 1961.

*Helsingin
Kaupunginorkesteri*

Helsingfors Stadsorkester

1970-1971



наученски оркестри, снимка на градския оркестър в Хелсинки, 1970-1971 г.

SINFONIAKONSERTTI IV

YLIOPISTON JUHLASALISSA

Torstaina, lokakuun 22. pnä 1970 klo 20



Friedrich Cerha

Johtaja:

FRIEDRICH CERHA

Solistit:

IZUMI TATENNO (piano)

TARU VALJAKKA (laulu)

OHJELMA

ANTON WEBERN:
(1883—1945)

Passacaglia, op. 1

BELA BARTOK:
(1881—1945)

Pianokonsertto II

Allegro

Adagio — Presto — Adagio

Allegro molto — Presto — Allegro molto

V ä l i a i k a

ALBAN BERG:
(1885—1935)

Lulu-sinfonia

Rondo; Andante und Hymne

Ostinato; Allegro

Lied der Lulu; Commodo

Variationen; Moderato

Adagio; Sostenuo — Lento — Grave

Ensi kerran

No 7

Kaupunginorkesterin STEINWAY-flyygeeli

SINFONIAKONSERTTI V

Yliopistossa 5. 11. 1970 klo 20

Johtaja: HERBERT BLOMSTEDT

Solisti: CHRISTIAN FERRAS (viulu)

SINFONIAKONSERTTI IV

ANTON WEBERN (1883—1945) opiskeli vuosisadan alussa musiikkitehdettä Wienin yliopistossa erikoistuen 1400—1500-lukujen musiikkiin. Hänen tohtorinväitöskirjansa (1906) käsittelee 1400-luvun mestarin Heinrich Isaacin suurta motettikokoelmaa Choralis Constantinus. Vielä tärkeämpiä olivat kuitenkin hänen Arnold Schönbergiltä saamansa vaikutteet, jonka oppilaaksi hän tuli vuonna 1904 ja jonka kaksitoistasävelteknikkaa hän kehitti edelleen siihen tiukan loogiseen, ehdottoman kurinalaiseen henkeen ja tyyliin, jolle 1950-luvun avantgardisti enemmän tai vähemmän täydellisesti omistautuivat.

Weberniä on kutsuttu "ekspressiivisen pianismon mestariksi". Tavallisesti ovat hänen sävellyksensä myös afonistisesti keskittyneitä. *Passacaglia op. 1* orkesterille sävellettiin 1908 ja se liikkuu vielä tonalisuuden puitteissa, josta Webern sittemmin vähitellen ja op. 17 lähtien täysin luopui.

★

BELA BARTOK (1881—1945) sävelsi *toisen pianokonserttonsa* vuosina 1930—31. Ensiesitys oli Frankfurt am Mainissa v. 1933 säveltäjän ollessa solistina. Pianomusiikilla on keskeinen sija Bartokin tuotannossa. Ensimmäinen pianokonsertto esitettiin jo v. 1926. Toinen pianokonsertto kuuluu säveltäjän parhaimpiin teoksiin, jota sen vaikeuden takia (sekä solistille että orkesterille) on syrjitty ja aiheuttomasti pidetty eräänlaisena "väilyönä". Tunnetuin on Bartokin kolmas pianokonsertto, jota hän sävelsi vielä kuolinvuoteellaan.

Toisen pianokonsertton kolmesta osasta on ensimmäinen kokonaan ilman jousiorkesteria, sen tematiikalle on luonteenomaista voima ja kimmoinen energisyys. Omalaatuisella tavalla 7-jakoiselle rytmille perustuva toinen osa rakentuu pataarumpujen säestämistä pianoresitatiivisista ja sortinointujen jousien aiheista. Adagiosävyisen osan katkaisee scherzomainen välitaitte. Finaalissa astuvat alkuvuomaiset rytmianekset jälleen etualalle. Se liittyy temaatisesti ensimmäiseen osaan. Erikoisesti finaalin presto-tempoinen välitaitte on osoituksena säveltäjänsä suuresta ja omaperäisestä luomisvoimasta.

★

ALBAN BERG (1885—1935) ryhtyi v. 1934 yhdistämään Lulu-oopperan eri osia — ooppera puolestaan oli muokattu Frank Wedekindin murhenäytelmistä "Erdegeist" ja "Die Büchse der Pandora — sinfoniseksi teokseksi nimeltä "Fünf sinfonische Stücke aus der Oper Lulu". Tässä teoksessa Berg luo keskitetyn supistelmaan oopperan sekä musiikkilistaista että dramaattisista kohokohdista. Eri osien jäsentely vastaa kaikessa olennaisesti sitä, mikä on tunnusomaisista sinfoniselle rakenteelle. Ensimmäisen osan voi sanoa symboloivan Lulun arvoituksellista ole-musta ja vetovoimaa. Musiikki liittyy tärkeimmiltä osiltaan Alwaan ja oopperan rakauskohdauksiin. Seuraavassa osassa, joka perustuu toisen näytöksen musiikkiin, kuvastuu pähkinänkuoressa juonesta se, mikä kos-

Första satsen kan sägas symbolisera Lulus gåfulla väsen och attraktionskraft. Här förenas det viktigaste av musiken kring Alwa och operans kärleksscener. I följande sats, som bygger på andra aktens musik, avspeglar sig ett koncentrat av handlingen i det som rör Lulus öden — hennes häkning, hennes förtvivlan, hennes förhoppningar, hennes befrielse. Symfonins lyriska höjdpunkt bildar "Lied der Lulu", vars text avsårlöjare tvekluvsheten och avgrunderna i Lulus personlighet. Med sina sällsamma koloraturer, vida melodisprång och sin till skrikande utbrött stegrad deklamation förtydligar musiken textens ord. Följande sats bygger på tredje aktens variationer öven en skillingtrycksvisa av Wedekind. Den första variationen (Maestoso) är tonal och illustrerar den falska prakt och glans som visas i motsvarande operascen, andra variationen (Grazioso) är polytonal och frammanar Lulus gestalt, den tredje (Funebre) är atonal och den fjärde (Affettuoso) sträng tolvtonsmusik. Först i slutet av satsen klingar temat som positivspelarmelodi i sin rytmiska och harmoniska originalgestalt. Symfonins (liksom också operans) höjdpunkt och avslutning bildar "dödens adagio". Denna final kulminerar i ett mäktigt tolvtonsackord, som ger dramatisk accent åt mordet på Lulu.

R—m.

SYMFONIKONSERT IV

I UNIVERSITETETS SOLENNITETSSAL

Torsdagen den 22 oktober 1970 kl. 20

Dirigent:

FRIEDRICH CERHA

Solister:

IZUMI TATENO (piano)

TARU VALJAKKA (sång)

PROGRAM

ANTON WEBERN:

(1883—1945) Passacaglia, op. 1

BÉLA BARTOK:
(1881—1945)

Pianokonsert II

Allegro

Adagio — Presto — Adagio

Allegro molto — Presto — Allegro molto

P a u s

ALBAN BERG:
(1885—1935)

Lulu-symfoni

Rondo; Andante und Hymne

Ostinato; Allegro

Lied der Lulu; Commodo

Variationen; Moderato

Adagio; Sostenuito — Lento — Grave

För första gången



Izumi Tateno



Taru Valjakkka

Izumi Tateno (f. 1936), en för närvarande i Finland bosatt japansk pianist, började sina musikstudier redan vid 5 års ålder. Åren 1956—60 studerade han vid konsthögskolan i Tokyo under ledning av professorerna Leonid Kochanski och Kazuko Yasukawa samt erövrade år 1960 första pris i en inom högskolan anordnad pianotävling. Sin debutkonsert gav Tateno i Tokyo 1960 och två år senare valde Japans kritiker och kompositörer honom till landets mest lovande unga pianist. I sitt hemland har Tateno framträtt som solist vid ett 90-tal orkesterkonserter samt givit 7 egna solistkonserter i Tokyo. Sedan höstterminen 1968 är Tateno knuten som pianolärare vid Sibeliusakademien.

Taru Valjakkka studerade vid Sibeliusakademien för Antti Koskinen och kompletterade sina studier i Salzburg, Stockholm och Santiago de Compostella i Spanien. Hon har gästspelat i ett flertal roller vid Finlands nationalopera och hösten 1966 vid en konsert som av Bayeriska radion anordnats för unga, lovande artister. År 1967 erövrade hon andra priset i en internationell sångtävling i Rio de Janeiro. Sedan dess har hon varit knuten som solist vid Finlands nationalopera.

Stadsorkesters STEINWAY-flygel

Nr 7

SYMFONIKONSERT V

i Universitetet 5. 11. 1970 kl. 20

Dirigent: HERBERT BLOMSTEDT

Solist: CHRISTIAN FERRAS (violin)

SYMFONIKONSERT IV

ke Lulun kohtalua — hänen vangitsemisensä, epätöivonsä, hänen toiveensa ja vapautuksensa. Sinfonian lyyrinen kohokohta on "Lied der Lulu", jonka teksti paljastaa Lulun persoonallisuuden kahtiajakautuneisuuden ja syövereit. Musiikin oudot koloratuurit, laajat melodiahypyt ja kirkuviin pukkauksiin nouseva deklamointi selventävät tekstin sanomaa. Seuraava osa rakentuu kolmannen näytöksen variaatioille Wedekindin arkkiteivisusta. Ensimmäinen nuunnelma (Maestoso) on tonaalinen ja kuvaava vastaavan oopperakohtauksen "falskia" loistoa ja konetta, toinen nuunnelma (Grazioso) on polytonaalinen ja manaa esille Lulun hahmon, kolmas (Funebre) atonaalinen ja neljäs (Affettuoso) ankaran dodekafoninen. Västa osan lopussa kuuluu teema poseiivarimelodiana rytmillisessä ja harmonisessa alkuperäismuodossaan. Sinfonian (samoin kuin oopperan) kohokohdan ja päätöksen muodostaa "Kuuleman adagio". Tämä finaali huipentuu mahavaan kaksoistoistaa-velsointuun, joka antaa Lulun murhalle dramaattista tehoa.

R—m

Izumi Tateno (s. 1936), nykyisin Suomessa asuva, kansallisuudeltaan japanilainen pianisti aloitti muusikkoperheen lapsena piano-opinionsa jo 5-vuotiaana. Vuosina 1956—60 Tateno opiskeli Tokion taideyliopistossa opettajinaan professorit Leonid Kochanski ja Kazuko Yasukawa ja voitti vuonna 1960 tässä laitoksessa järjestetyissä pianokilpailuissa ensimmäisen palkinnon. Ensikonserttina Tateno piti Tokiossa vuonna 1960, ja kaksi vuotta myöhemmin Japanin kriitikot ja säveltäjät valitsivat hänet Japanin lupaavimmaksi nuoreksi pianistiksi. Japanissa Tateno on esiintynyt eri kaupungeissa orkesterikonserttien solistina noin 90 kertaa ja pitänyt 7 solistikonserttia Tokiossa. Syyslukukaudesta 1968 alkaen Tateno on toiminut Sibelius-Akatemian pianonsoiton opettajana.

Taru Uulijukka opiskeli Sibelius-Akatemiassa Antti Koskisen johdolla ja täydensi opintojaan Salzburgissa, Tukholmassa ja Santiago de Compostellassa Espanjassa. Hän on esiintynyt useissa osissa Kansallisoopperassa sekä mm. Baijerin radion syksyllä 1966 nuorille, lupaville taiteilijoille järjestämässä konsertissa. Kesällä 1967 hän voitti Rio de Janeiron kansainvälisissä laulukilpailuissa toisen palkinnon. Sittemmin hän on ollut kiinnitettynä solistina Suomen Kansallisoopperaan.

LIED DER LULU

Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setz das meinen Wert nicht herab. Du hast so gut gewusst, wesswegen Du mich zur Frau nahmst, wie ich gewusst habe, wesswegen ich Dich zum Mann nahm. Du hastest Deine besten Freunde mit mir betrogen, Du konntest nicht gut auch noch Dich selber mit mir betrügen. Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast Du meine ganze Jugend dafür gehabt. Ich habe nie in der Welt etwas anderes schenken wollen, als wofür man mich genommen hat; und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.

ANTON WEBERN (1883—1945) studerade i början av seklet musikkvetenskap vid Wiens universitet och specialiserade sig därvid på 14—1500-talens musik. Hans doktorsdissertation (1906) behandlade 1400-talsmästaren Heinrich Isaacs stora motettamling Choralis Constantinus. Ännu mer betydelsefulla blev dock hans impulser från Arnold Schönberg, vars elev han blev år 1904 och vars tolvtonsteknik han vidareutvecklade i den hårdraget logiska, ovillkorligt disciplinära anda och stilet vilken 1950-talets avantgardister mer eller mindre helhjärtat försvor sig.

Webern har blivit kallad "det expressiva pianissimots mästare". Vaneligen är hans kompositioner också aforistiskt koncentrerade. *Passacaglian op. 1* för orkester är komponerad 1908 och kan ännu räknas ligga inom tonalitetens gränser, som han dock småningom utvidgar för att från och med op. 17 helt utplåna.

★

BELA BARTÓK (1881—1945) komponerade sin *andra pianokonsert* åren 1930—31, och den spelades första gången med tonsättaren som solist i Frankfurt a.M. år 1933. Pianomusiken intar en central ställning i Bartóks produktion. Den första pianokonserten skapades redan 1926; den andra som är ett av hans allra märkligaste verk, men på grund av sin exceptionella svårighetsgrad (både för solist och orkester) relativt sällan framförs, har med orätt tidigare betraktats blott som ett "övergångsverk". Mest känd är Bartóks tredje konsert, som han ännu på dödsbädden hade under arbete.

Av andra pianokonsertens tre satser är den första helt utan stråkar, ork tematiken behärskas här av kraft och elastisk energi. I den andra satsen, som bygger på en egenartad sjuagsmetrik, omväxlar ett av pukor ledsagat pianorecitativ med sordinerade stråkar. Satsen är byggd som ett adagio, som omsluter en scherzoartad mellandel. I finalen är elementära rytmiska krafter med i spelet. Den återknyter delvis tematiskt till första satsen, och i dess mellandel (Presto) blottar den i högsta originalitet sin upphovsmans skaparkraft.

★

ALBAN BERG (1885—1935) företog sig år 1934 att förena olika delar av sin opera Lulu — i sin tur en bearbetning av Frank Wedekinds tragedier Erdgeist och Die Büchse der Pandora — till ett symfoniskt verk under titeln "Fünf sinfonische Stücke aus der *Oper Lulu*". I detta verk ger Berg en koncentrerad sammanfattning av operans både musikaliska och dramatiska höjdpunkter och de enskilda satsernas disposition motsvarar i allt väsentligt det som kännetecknar en symfonisk struktur.

Symfonikonsert IV

Torsdagens symfonikonsert bjöd på ett synnerligen okonventionellt program som utan att bocka för publiksmaken presenterade verk av tre på sin tid rätt oförstädda tonsättare, vilka fatt en ofantlig betydelse för våra dagars musik. Experimentet är en tydlig vink att en symfonikonsert kan intressera även om verk av t.ex. Brahms och Beethoven lyser med sin frånvaro.

Anton Webern hade ännu inte utvecklat sin personliga stil när han offentliggjorde sin Passacaglia för orkester, vilket är fullt begripligt eftersom verket bär opusnummer ett. Musiken är effektivt uppbyggd i form av en grandios stegring men det heterogena tonspråket som vacklar mellan tonal och atonal musik förmår inte fångas i lika hög grad som hans senare verk.

Heterogen är också Bartøks andra pianokonsert men detta verk sprudlar av fantasi och det briljant utformade solopartiet håller lyssnaren i skruvstäd från början till slut. Med tanke på att den andra pianokonserten är skriven i början på trettioalet, varslar den med sin clustertechnik om en framtida musik, vars existens man på den tiden inte hade en aning. Men samtidigt är den trogen sin tids nyklassiska ideal, man behöver endast erinra sig första satsens musikantiska huvudtema som osökt för tanken till Bachs solokonsert. Solopartiet är tekniskt enormt krävande och det är åtminstone en av orsakerna varför pianovirtuoserna har skyggat för stycket. Alltjämt är det Bartøks tredje pianokonsert som är den populäraste, men absolut inte den intressantaste.

Det fordras en pianist av Izumo Tateno's kaliber för att så lekande lätt klara av svårigheterna i solopartiet. Egentligen behärskar han konserten utantill och noterna fanns med mera i form av en kontroll över de knepiga taktartsväxlingarna. Prestationen väckte en storm av bifall.

Alban Bergs sista verk, den oavslutade operan Lulu gick senaste år på Nationaloperans tilljor och fångslade starkt. I sin Lulu-symfoni har tonsättaren gjort en koncentrerad sammanfattning av operans musikaliska och dramatiska höjdpunkter. Resultatet av denna transformation är enligt min mening mindre lyckat. Dels är musiken för utdragen, dels kräver den psykologiska skildringen av Lulus komplicerade personlighet ett konkretiserande av den omgivning och miljö som är drivkraften till hennes handlingar. I detta konsertframförande, lät vara med

den magnifika Taru Valjakka i effektiv Lulu-mundering, utgör symfonin ett alltför magert stoff för fantasin och musiken faller på sätt och vis ur sin naturliga ram när den lösgörs från sitt sceniska sammanhang. Valjakka är utan konkurrens i dylika uppgifter och hon framförde Lulu-sången med stark inlevelse.

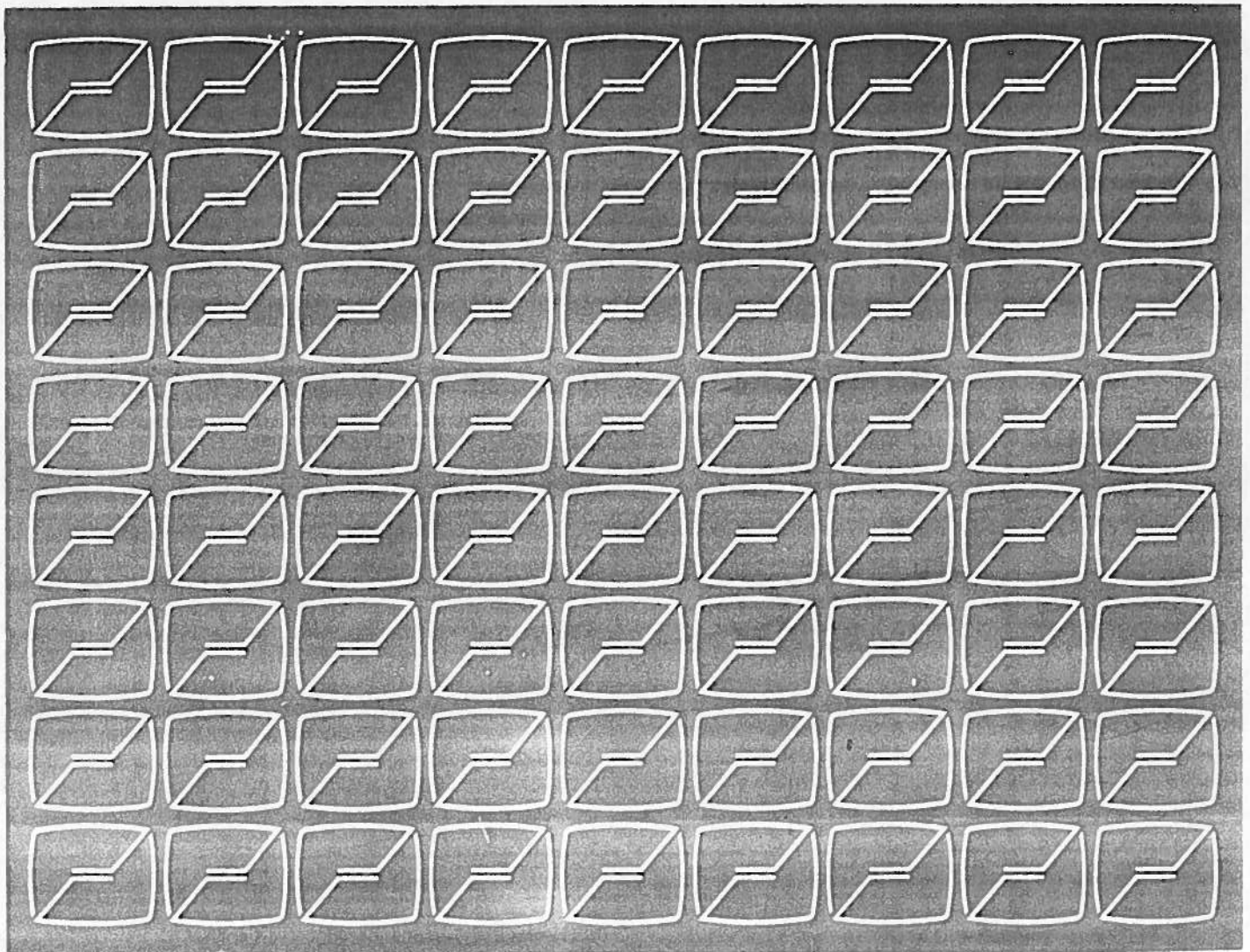
Dirigenten Friedrich Cerhas antecedentia hade av någon anledning bortfallit från programbladet vilket var synd ty han dirigerade konserten med ytterlig precision. Man kunde med fullt förtroende för Cerhas utomordentliga kunnsighet helt hänge sig åt lyssnandet.

Einar Englund

Südwestfunk

Redaktion Musik

Öffentliche Veranstaltungen 1970/71



Konzertreihe „ars nova“ Baden-Baden

Hans-Rosbaud-Studio

Sonderk
im Hans-Ro

ars nova 70/V
Freitag, 27. November 1970, 20.00 Uhr

Sinfonieorchester des Südwestfunks

Leitung Friedrich Cerha
Anestis Logothetis
György Ligeti
Friedrich Cerha
Kurt Schwertsik

Friedrich Cerha
Sinfonien für Bläser und Pauken
Kulmination II
Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten
Spiegel III
... für Audifax und Abachum U

Justin Conolly

John Taverner

Anthony Gilbert
David Bedford

ars nova 71/II
Sonntag, 9. Mai 1971, 20.00 Uhr

Vesuvius-Ensemble London

Triad für Oboe, Viola und Violoncello
Ceiligh für Singstimme, Klarinette,
Violine, Violoncello und Klavier
9 or 10 Osannas für Kammerensemble
Music for Albion Moonlight
für Singstimme und Kammerensemble

Triad für Oboe, Viola und Violoncello

Ceiligh für Singstimme, Klarinette,
Violine, Violoncello und Klavier

9 or 10 Osannas für Kammerensemble
Music for Albion Moonlight
für Singstimme und Kammerensemble

Anton Webern

Bela Bartok

Ludwig van Beethoven

Samstag, 19. Septen

Julliard-Quartett Ne
Robert Mann und Er
Samuel Rhodes, Vio
Violoncello

Fünf Sätze für Streic
Streichquartett Nr. 5
Streichquartett e-mo

Sonntag, 15. Noveml

Orgelmatinee Werne
Toccata und Ricerce
Choralbearbeitung „
o liebe Seele“
Präludium und Fuge
Nebulosa
Introduction und Pa

Bengt Hambraeus
Max Reger

Introduction und Pa

Sonntag, 6. Dezemb

Orgelmatinee Helmu
unter Mitwirkung der
Kantorei

Vincent Lübeck
Johann Nepomuk
David

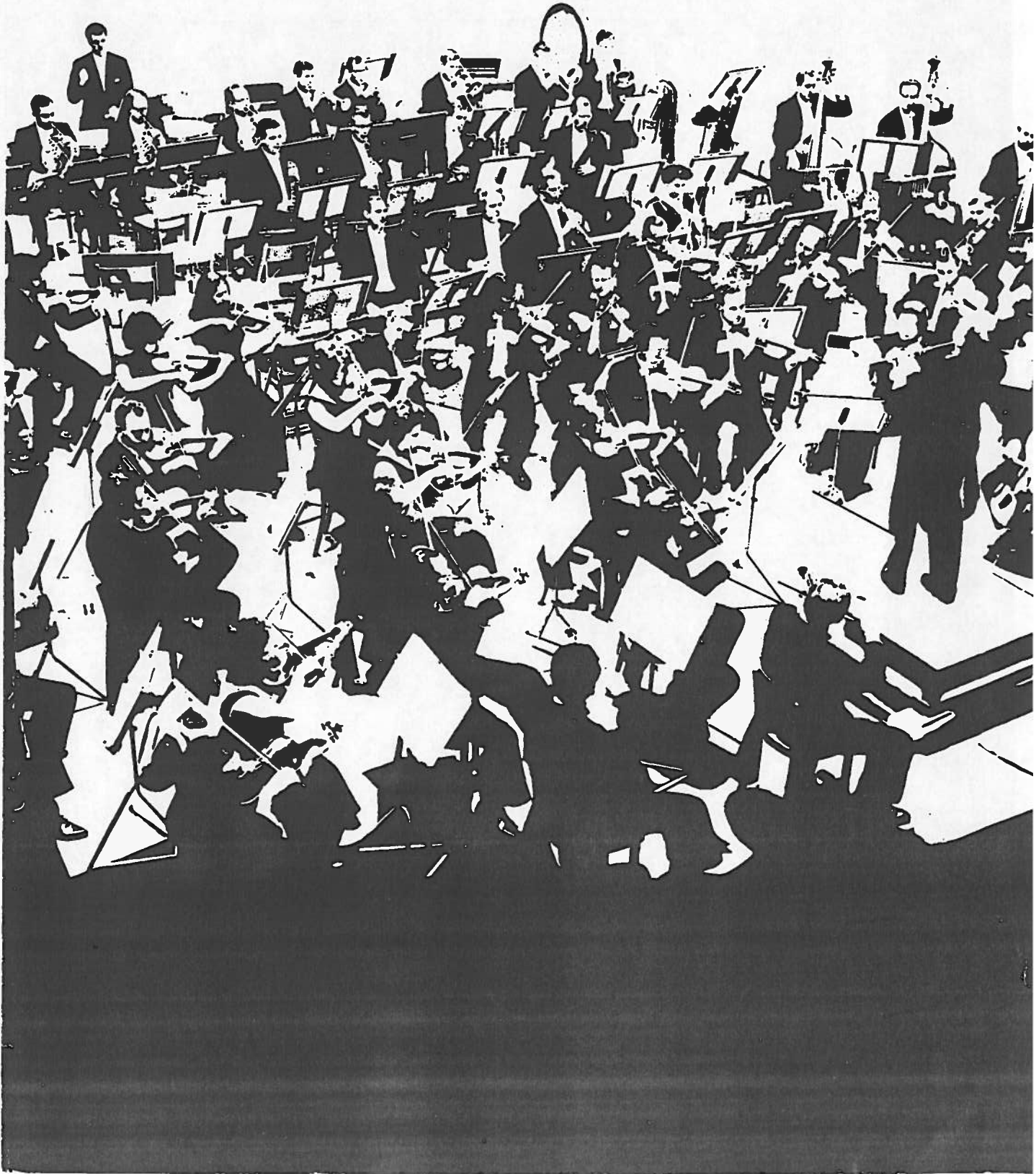
Präludium und Fuge
„O Heiland reiß die
Motte für 3 – 7stin

Felix Mendelssohn-
Bartholdy

„Warum toben die H
Psalm für acht Solos
achtstimmigen Chor

U = Uraufführung
DE = Deutsche Erstaufführung

§ Het Brabants Orkest





SEIZOEN 1970/1971
TILBURG
's-HERTOGENBOSCH
BRED
EINDHOVEN

VIERDE KEUZE-CONCERT

Stadsschouwburg - 14 december 1970 - 20.15 uur
Stadsschouwburg
Casino - 15 december 1970 - 20.15 uur
Het Turfschip - 17 december 1970 - 20.15 uur
P.O.C. - 18 december 1970 - 20.15 uur

HET BRABANTS ORKEST

gastdirigent **FRIEDRICH CERHA**
solist **THEO OLOF - viool**

PROGRAMMA

Anton Webern * Passacaglia, opus 1
(1883-1945)

Bruno Maderna ** Concert voor viool en orkest
geb. 1920

PAUZE

Edgar Varèse * Intégrales
(1885-1965) voor blazers en slagwerk

Charles Ives * Three places in New England
(1874-1954)
Boston Common
Putnam's Camp
The Housatonic at Stockbridge

* Eerste uitvoering door Het Brabants Orkest.
** Nederlandse première.

Voor beschrijvingen van de uit te voeren werken
verwijzen wij gaarne naar de ingevoegde teksten
van de hand van de heer Jung.

Friedrich Cerha



De componist en dirigent Friedrich Cerha werd in 1926 in Wenen geboren. Op 8-jarige leeftijd begon hij met vioollessen, waarbij hij zich zeer talentvol toonde. Na een onderbreking gedurende de oorlogsjaren liet hij zich aan de Weense universiteit inschrijven voor muziekwetenschappen, germanistiek en filosofie.

Tussen 1951 en 1955 hield hij zich bezig met de studie en de analyse van oude en nieuwe muziek. Ook als violist concentreerde hij zich voornamelijk hierop, hoewel hij ook klassieke werken op zijn repertoire had.

In 1956/57 verbleef hij als beursstudent in Rome en uit deze tijd stammen zijn eerste composities.

Teruggekeerd in Wenen richtte hij tezamen met zijn vriend Kurt Schwertsik het ensemble 'Die Reihe' op. In de volgende jaren leidde hij de meeste concerten van dit ensemble, waaronder ook talrijke kamermuziekconcerten met werken van Schönberg, Berg, Webern, Debussy, Satie, Strawinsky, Hindemith, Ives, Varèse, Boulez etc.

Sinds 1960 is hij docent aan de Akademie für Musik en sinds kort ook artistiek leider van de elektronische studio van deze Akademie.

Friedrich Cerha: Langegger Nachtmusik I

Josquin des Prés: 7

Uit de naam van de compositie blijkt al Cerha's voorliefde voor citaten. 'Nachtmusik' is ook de titel van twee delen van Mahlers 7e symfonie; de parallel is nog verder door te trekken. Cerha heeft in dit stuk, waarin tonale akkoorden naast toespelingen op allerlei Oostenrijkse werken van Berg tot Ligeti als zwaluwen in en uit vliegen, ongeveer dezelfde instelling ten opzichte van de Weense kunstmuziek als Mahler ten opzichte van de lokale volksmuziek: van parodistisch tot satirisch, niet te zwaar op de hand maar wel met grote ernst voor te dragen. Deze Nachtmusik is een spiegelkabinet waarin zich werkelijkheid op een verwarrende wijze vermengt met spiegeling, en niet slechts het werkstuk van een handig collageur.

Er zijn veel betoverend mooi klinkende gedeelten die echter – soms het volgende moment al – ten offer vallen aan destructie en verstikt worden. Uit de nacht van zachtjes murmelende orkeststemmen treedt een reeks van vertrouwde beelden naar voren, die als het ware door beslagen vensters naar het heden kijken. Cerha heeft muziek over muziek geschreven, waarbij hij de tonaliteit – steeds fragmentarisch – opnieuw als mogelijkheid oppert. Dat geeft deze partituur met al zijn raffinement een hang naar het utopische, hoewel de inhoud sterk op het verleden is betrokken.

Josquin des Prés (ca. 1450-1500) was een van de grootste van zijn generatie componisten uit de Nederlanden die gevestigd waren in Europa. Zijn werken en drukken in veel landen werden beïnvloed door de stijl van Josquin.

Vrij zeker heeft de geliefde van de Bourgondische gebieden Josquin reeds op jonge leeftijd uit de Nederlanden naar Frankrijk en zij werden door paus Sixtus IV als leden voor hun tijd in de archieven van Milaan. In deze stad is hij lid geweest van de Borgia-paus Alexander VI. Hij kwam regelmatig in contact met verschillende componisten. Ook van het Bourgondische muziek, met name van de Nederlanden, liet hij zich inspireren.

Het oeuvre van Josquin bestaat uit ongeveer 100 motetten en ongeveer 100 motet *Tu solus qui facis mirabilia* neemt in Josquins werken een belangrijke plaats in, namelijk voor in zijn oeuvre. Hieruit kan worden gevermoedelijk tussen 1480 en 1490 van deze stad zijn de motetten *Tu solus qui facis mirabilia* Italiaanse lauda: De motetten worden uitgevoerd door groepen, terwijl enkele partijen van het koor zingen. Slechts het begin van deze motetten vormen in de motetten die Josquin in zijn laatste jaren ontwikkelde, contrapuntis

Friedrich C e r h a ; Langegger Nachtmusik I (1969)

'Nicht lineare Formprozesse haben mich seit der Komposition meines Orchesterstücks "Spiegel II" in zunehmendem Maß interessiert. Beherrscht aber auch die nicht statischen Teile meiner "Spiegel" noch weitgehend eine leitende Formidee, so hat es mich schon neben ihrer Ausarbeitung in den 1962 begonnenen "Exercises" gereizt, Heterogenes zu exponieren, zu akzeptieren und in einen Formablauf zu integrieren.

Der Titel "Langegger Nachtmusik" weist auf Ort und Zeit der Entstehung des Stückes hin; in Langegg bin ich zuhause und die Musik ist bei Nacht komponiert, die darin für mich klingt, in verschiedenster Weise durch Klänge gestört. Traditionelle österreichische Musiklandschaft wird bewußt geweckt, nie ganz direkt angesprochen und immer wieder der Destruktion anheingegen. Reales mischt sich ins Reflektierte.

Im Gegensatz zu manchen neoklassizistischen Tendenzen und zum Wesen von Collage sind Bruch und Verfremdung in meiner Nachtmusik I nicht betont. Vielleicht verdankt die Partitur ihrer Art von Zusammenhang im Unzusammenhängenden den Charakter des Utopischen, der neben der Art meines Verhältnisses zum Modell einen Rezensenten der Berliner Uraufführung an Mahler denken ließ.

Die in "Exercises", "Catalogue" und "Nachtmusik I" - oft gleichsam subkutan - anklingende Freude an durchhörbaren harmonischen, melodischen und strukturellen Verhältnissen befreit sich in der eben in Hamburg uraufgeführten "Langegger Nachtmusik II" vom Modell. Die Forderung nach "clairté", schon 1964 mit anderen Mitteln in meinen "Symphonien" intendiert, steht obenan.

(F.C.)



DIRECTOR
THEODORE
ANTONIOU

PRESENTS
1 9 7 1

NEW MUSIC

CONCERTS

4

THE HELLENIC
G R O U P OF
CONTEMPORARY
M U S I C

PAXINOU
AND
KOTOPOULI
THEATRES

ENTRANCE FREE
GRANT BY :
FORD FOUNDATION



ΜΟΥΣΙΚΗ
4
ΝΕΑ
ΜΑΪΟΥ 24 9 μ.μ.
ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΣΙΝΟΥ



PRESENTS
NEW MUSIC
CONCERTS
4
THE HELLENIC
GROUP OF
CONTEMPORARY
MUSIC
PAXINOU
AND
KOTOPOULI
THEATRES
ENTRANCE FREE
GRANTED BY
FOPF FOUNDATION

ΔΕΥΤΕΡΑ, 24 ΜΑΪΟΥ, 9 μ.μ. - ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΣΙΝΟΥ -

| | | | |
|---|--------------------|-------------------------------------------|---|
| 1 | ARNOLD SCHÖNBERG | ΣΕΡΕΝΑΤΑ, ΕΡΓ. 24 (ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ) | + |
| | ERNST KRENEK | 4 ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΓΙΑ ΟΜΠΟΕ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ | + |
| | ANTON WEBERN | ΣΥΜΦΩΝΙΑ, ΕΡΓ. 21 | + |
| | CHARLES IVES | ΑΛΛΕΓΚΡΕΤΤΟ ΣΟΜΠΡΕΖΟ ΤΟΝΙΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΑΡ. 3 | + |
| | LOU HARRISON | ΠΡΩΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΦΛΑΟΥΤΟ ΚΑΙ ΚΡΟΥΣΤΑ | + |
| | MARLOS NOBRE | ΟΥΚΡΙΝΜΑΚΡΙΝΚΡΙΝ, ΕΡΓ. 17 | + |
| | ANESTIS LOGOTHETIS | ΟΔΥΣΣΕΙΑ | |

ΤΡΙΤΗ, 25 ΜΑΪΟΥ, 9 μ.μ. - ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΣΙΝΟΥ -

| | | | |
|---|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 2 | NIKOS SKALKOTIAS | 1ο ΚΟΥΑΡΤΕΤΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΚΑΙ ΠΝΕΥΣΤΑ | + |
| | TZOSSE KASTALANTO | ΚΑΛΕΙΔΟΣΚΟΠΙΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ | + |
| | ERA MPAROYN | ΟΔΟΓΡΑΦΟΣ 1 | + |
| | ΛΟΥΙΤΖΙ ΝΤΑΛΛΑΠΙΚΚΟΛΑ | ΠΕΝΤΕ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ | + |
| | ΦΡΗΝΤΡΙΧ ΤΣΕΡΧΑ | ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΥΣΗ | |
| | ΕΝΤΓΚΑΡ ΒΑΡΕΖ | ΕΙΔΙΚΟ ΘΑΡΟΣ 21.5 | |
| | ARNE MELLNÄS | ΤΟΜΠΟΛΑ | + |
| | TZON KEITZ | ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΜΜΑΤΙ | + |

ΔΕΥΤΕΡΑ, 13 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ, 9 μ.μ. - ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ -

| | | | |
|---|-----------------------|------------------------------|---|
| 3 | IGOR STRAVINSKY | ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΝΤΥΛΑΝ ΤΟΜΑΣ | + |
| | ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ | 6 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΙΟΤ | + |
| | ΓΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ | ΕΟΝΤΑ | |
| | ΚΑΖΙΜΙΕΡΣ ΣΕΡΟΤΣΚΙ | ΣΟΥΙΤΑ ΓΙΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΤΡΟΜΒΟΝΙΑ | + |
| | ΚΑΖΟΥΟ ΦΟΥΚΟΥΣΙΜΑ | 3 ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ "ΤΣΟΥ-ΟΥ" | + |
| | ΓΙΑΝ ΜΠΑΡΚ/ΦΟΛΚΕ ΡΑΒΕ | ΜΠΟΛΟΣ | + |
| | ΓΚΙΟΡΓΚΥ ΛΙΓΕΤΙ | ΝΟΥΒΕΛ ΑΒΑΝΤΥΡ | + |

ΤΡΙΤΗ, 14 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ, 9 μ.μ. - ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ -

| | | | |
|---|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 4 | A. | ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΘΡΑΒΕΙΩΝ ΤΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ | |
| | B. | ΠΑΓΚΟΣΜΙΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ | |
| | | ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΠΕΡΓΗΣ | |
| | | ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΥΡΟΥΠΟΣ | |
| | | ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΦΕΤΣΑΣ | |

+ ΠΡΩΤΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ

MONDAY, MAY 24, 9 p.m. - PAXINOU THEATRE -

| | | | |
|---|--------------------|-----------------------------------------|---|
| 1 | ARNOLD SCHÖNBERG | SERENADE, OP. 24 (FRAGMENTS) | + |
| | ERNST KRENEK | 4 PIECES FOR OBOE AND PIANO | + |
| | ANTON WEBERN | SYMPHONIC, OP. 21 | + |
| | CHARLES IVES | ALLEGRETTO SOMBREOSO | + |
| | | TONE ROADS N° 3 | + |
| | LOU HARRISON | FIRST CONCERTO FOR FLUTE AND PERCUSSION | + |
| | MARLOS NOBRE | UKRINMAKRINKRIN, OP. 17 | + |
| | ANESTIS LOGOTHETIS | ODYSSEIA | |

TUESDAY, MAY 25, 9 p.m. - PAXINOU THEATRE -

| | | | |
|---|--------------------|---------------------------------|---|
| 2 | NIKOS SKALKOTIAS | 1st QUARTET FOR PIANO AND WINDS | + |
| | JOSEPH CASTALDO | KALEIDOSCOPE FOR PIANO | + |
| | EARLE BROWN | HODDOGRAPH 1 | + |
| | LUIGI DALLAPICCOLA | CINQUE CANTI | + |
| | FRIEDRICH CERHA | FORMATION ET SOLUTION | |
| | EDGAR VARESE | DENSITY 21.5 | |
| | ARNE MELLNÄS | TOMBOLA | + |
| | JOHN CAGE | THEATRE PIECE | - |

MONDAY, SEPTEMBER 13, 9 p.m. - KOTOPOULI THEATRE -

| | | | |
|---|---------------------|--------------------------|---|
| 3 | IGOR STRAVINSKY | IN MEMORIAM DYLAN THOMAS | - |
| | JANI CHRISTOU | 6 SONGS AFTER ELIOT | + |
| | YANNIS XENAKIS | ΕΟΝΤΑ | |
| | ΚΑΖΙΜΙΕΡΣ ΣΕΡΟΚΚΙ | SUITE FOR 4 TROMBONES | + |
| | ΚΑΖΟΥΟ ΦΟΥΚΟΥΣΙΜΑ | 3 PIECES FROM "CHU-U" | + |
| | JAN BARK/FOLKE RABE | ΒΟΛΟΣ | + |
| | ΓΥΟΡΓΥ ΛΙΓΕΤΙ | NOUVELLES AVENTURES | + |

TUESDAY, SEPTEMBER 14, 9 p.m. - KOTOPOULI THEATRE -

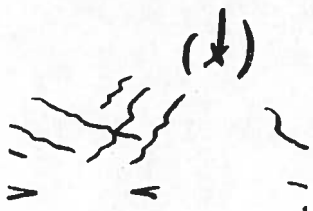
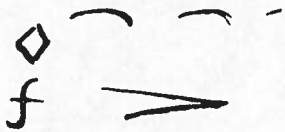
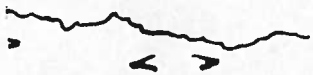
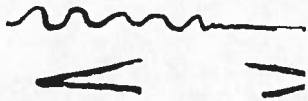
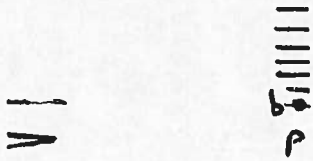
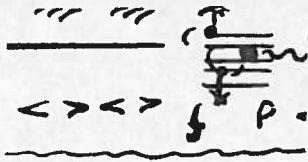
| | | | |
|---|----|------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 4 | A. | PREMIERES OF THE 3 FIRST PRIZES OF THE COMPETITION OF THE HELLENIC GROUP OF CONTEMPORARY MUSIC | |
| | B. | WORLD PREMIERES BY THE YOUNG GREEK AVANTGARDE COMPOSERS | |
| | | GEORGE APERGIS | |
| | | GEORGE COUROPOUS | |
| | | KYRIACOS SFETSAS | |

+ GREEK PREMIERE



Tercer Programa

3 de mayo al 7 de junio de 1971



W H

Comentarios: Tomás Marco

Lunes y jueves, a las 23.00
Viernes y sábados, a las 22.00

Lunes 3

KARL-HEINZ WAHREN.—«DU SOLLST NICHT TÖTEN»

(Alemania):

Robert Dietl (recitador).
Helmut Kraus (recitador).
Orquesta de Danza RIAS.
Coro de Cámara RIAS.
Director: Klaus Martín Ziegler.

Martes 4

DON BANKS.—«INTERSECTIONS»

(Australia):

Orquesta Sinfónica de Australia Occidental.
Director: John Hopkins.

BARRY CONYNGHAM.—«FIVE WINDOWS».

(Australia):

Orquesta Sinfónica de Sidney.
Director: John Hopkins.

Miércoles 5

FRIEDRICH CERHA.—«SPIEGEL VI»

(Austria):

Orquesta Sinfónica de la ORF.
Director: Friedrich Cerha.

BOJIDAR DIMOV.—«CONTINUUM II»

(Austria):

Orquesta Sinfónica de la ORF.
Director: Milan Horvat.

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI.—«SINFONIA K»

(Austria):

Orquesta Sinfónica de la ORF.
Director: Milan Horvat.

Jueves 6

FREDERIK VAN ROSSUM.—«THRENI»

(Bélgica):

Lucienne van Deyck (Mezzosoprano).
Orquesta Sinfónica de la BRT.
Director: Leonce Gras.

PRAEMIUM
ERASMIANUM
MCMLXXI

DE

AMSTERDAM 25 JUNI 1971

UITREIKING VAN DE ERASMUSPRIJS 1971
vrijdag 25 juni 1971, 20 uur
Concertgebouw, Amsterdam

Programma

WELKOMSTWOORD

door Ir. A. J. Engel, Voorzitter van de Stichting Praemium Erasmianum

UITREIKING VAN DE ERASMUSPRIJS AAN OLIVIER MESSIAEN

Voorlezing van de Gronden van Verlening door de heer G. Sluizer, Directeur van de Stichting Praemium Erasmianum
Toespraak en prijsuitreiking door Zijne Koninklijke Hoogheid de Prins der Nederlanden, Regent der Stichting
Toespraak door Olivier Messiaen

LE COMBAT DE LA MORT ET DE LA VIE, uit 'Les Corps Glorieux'

zeven korte visioenen uit het leven der Verrezenen — Olivier Messiaen
door *Almut Rösler, organiste*

Pauze

SEPT HAI-KAI

Japane schetsen voor piano solo, xylofoon en marimba, twee klarinetten, trompet en klein orkest — Olivier Messiaen
door *het Radio Kamerorkest o.l.v. Friedrich Cerba*
Solisten: Yvonne Loriod, piano — Wim Koopman, marimba — Rob Meyn, xylofoon

CINQ RECHANTS

voor 12 a cappella stemmen gemengd, op gedichten van de componist — Olivier Messiaen
door *het N.C.R.V. Vocaal Ensemble o.l.v. Marinus Voorberg*

OISEAUX EXOTIQUES

voor piano solo, klein blaasorkest, xylofoon, Glockenspiet en slagwerk — Olivier Messiaen
door *het Radio Kamerorkest o.l.v. Friedrich Cerba*
Solisten: Yvonne Loriod, piano — Wim Koopman, xylofoon

ALLOCUTION DE BIENVENUE

par M. A. J. Engel, Président de la Fondation Prae

REMISE DU PRIX ERASME À OLIVIER MESSIAEN

Exposé des motifs par M. G. Sluizer, Directeur
Allocution et remise du prix par Son Altesse Roy
mum Erasmianum
Allocution par Olivier Messiaen

COMBAT DE LA MORT ET DE LA VIE, extrait de

sept visions brèves de la vie des Ressuscités —
Aux organes: *Almut Rösler*

SEPT HAI-KAI

esquisses japonaises pour piano solo, xylophone
orchestre — Olivier Messiaen
par l'Orchestre de Chambre de la Radiodiffusion
Solistes: Yvonne Loriod, piano — Wim Koopman

CINQ RECHANTS

pour 12 voix mixtes a cappella, sur des poèmes de
par l'Ensemble Vocal de la N.C.R.V. sous la directi

OISEAUX EXOTIQUES

pour piano solo, petit orchestre à vent, xylophone,
par l'Orchestre de Chambre de la Radiodiffusion
Solistes: Yvonne Loriod, piano — Wim Koopman

Her Radio Kamerorkest is één der vijf orkesten in dienst van de Nederlandse Omroep. Her werd eind 1945 opgericht. Sinds 1 april 1963 is Roelof Krol vaste dirigent. Zijn concertmeesters, solo-alist en solocellist vormen samen het 'Gaudamus-kwartet'.

Her Radio Kamerorkest heeft de avant-garde muziek in bijzondere mate in zijn vaste repertoire opgenomen. Her orkest bestaat uit 40 musici, verzorgt jaarlijks meer dan 100 concerten, ook in de concertzalen van verschillende grote steden in Nederland. Succesvolle tournees werden gemaakt o.a. door West-Duitsland en Zwitserland.

L'orchestre de chambre de la radio néerlandaise a été fondé en 1945. Depuis le 1er avril 1963 Roelof Krol est le premier chef. Les deux violons conducteurs, l'alto et le violoncelle solo forment ensemble le quatuor Gaudamus.

Le répertoire de l'orchestre est très vaste, centré avant tout sur la musique d'avant-garde. L'orchestre se compose de 40 musiciens; il donne annuellement plus de 100 concerts, également en public. Des tournées ont été réalisées e.a. en Allemagne de l'Ouest et en Suisse.

De dirigent *Friedrich Cerba* werd in 1926 te Wenen geboren. Op 8-jarige leeftijd kreeg hij zijn eerste viool-onderricht. Hij studeerde aan de universiteit van zijn geboortestad o.a. muziekwetenschappen en filosofie. Zijn interesse ging daarbij voornamelijk uit naar de wetenschappelijke en analytische kanten van de oude en de nieuwe muziek.

Hij is docent aan de Weense Muziek-Akademie. In 1958 richtte hij met Kurt Schwertsik het ensemble 'Die Reihe' op waarvan hij nog steeds de leider is.

Le chef d'orchestre *Friedrich Cerba* est né à Vienne en 1926. A l'âge de 8 ans il reçut ses premières leçons de violon. Il étudia à l'Université de sa ville natale, notamment la musicologie et la philosophie. Il s'y est attaché avant tout aux côtés scientifiques et analytiques de la musique ancienne et contemporaine.

En 1958 il fonda avec Kurt Schwertsik l'ensemble 'Die Reihe'. Il est professeur à l'Académie de musique de Vienne.

Wim Koopman is geboren in 1928 te Amsterdam. Sinds 1951 werkt hij als paukenist/slagwerker bij het Radio Kamerorkest; lid van het Nederlands Slagwerkensemble.

Rob Meyn, geboren 1931 te Amsterdam. Sinds 1957 is hij vaste eerste slagwerker plv. paukenist bij het Radio Filharmonisch Orkest.

Her N.C.R.V.-koor werd opgericht in 1946; sinds 1950 staat het als N.C.R.V. *Vocal Ensemble* onder leiding van *Martius Voorberg*. Alle zangers van het 17 leden tellende ensemble zijn beroepsvocalisten. Als eerste taak kreeg het N.C.R.V. Vocal Ensemble het verzorgen van de omlijsting van gesproken religieuze radio-uitzendingen. Thans loopt het repertoire van de vroegste koolliteratuur tot en met het meest geavanceerde en experimentele in de avant-garde.

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES



TEATRO COLÓN

Intendente Municipal
SATURNINO MONTERO RUIZ

Secretario de Cultura
FRANCISCO CARCAVALLO

Teatro Colón
Director General
ENZO VALENTI FERRO

Consejo Asesor
Director Artístico
CARLOS SUFFERN

Director Técnico
ROBERTO OSWALD

Director Administrativo
CARLOS A. YAÑEZ

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO COLON

CONCIERTO
SINFÓNICO

TEMPORADA 1971

BRUNO WALTER. Mahler: La despedida (de «La canción de la tierra»).

Jueves 2:

ERNST KRENEK. *Sonata número 3, para piano.*
Glenn Gould.

SINFONICA DE LA RTV AUSTRIACA. Beethoven: Prometeo.
Ravel: Rapsodia española.

Viernes 3:

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI. *Múltiple V.*
H. Holliger.
S. Collot.

FRIEDRICH CERHA. *Spiegel.*
Sinfónica de la RTV Austríaca.
Director: Carl Melles.

HERBERT VON KARAJAN. Bartók: Música para cuerda, percusión y celesta.

Sábado 4:

ANTON WEBERN. *Cinco piezas, opus 5.*
Cuarteto Parrenin.
Cinco piezas para orquesta, opus 10.
Sinfónica de Londres.
Director: A. Dorati.

FRIEDRICH GULDA. Beethoven: Concierto número 5, para piano y orquesta.
Orquesta Nacional de España.
Director: O. Kamu.

India

Lunes 6:

MUSICA TRADICIONAL

ZUBIN MEHTA. Wagner: Parsifal.
Wagner: Maestros cantores.

TEMPORADA OFICIAL 1971

LUNES 23 DE AGOSTO, A LAS 21.30

16º concierto del Abono a 18 Nocturnos

CUARTO CONCIERTO DEL CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA

a cargo de la

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES

Director

FRIEDRICH CERHA

I

C. A. DEBUSSY

"El martirio de San Sebastián"
(Fragmentos sinfónicos)

- 1) *La corte de los lirios*
- 2) *Danza extática y final del primer acto*
- 3) *La Pasión*
- 4) *El buen pastor*

R. BENAVENTE

Pastoral y Danza

II

A. WEBERN

Passacaglia, Op. 1

CH. IVES

Three places in New England
(Primera audición)

- I) *The "St. Gaudens" in Boston common*
(Col. Shaw and his Colored Regiment)
- II) *Putnam's Camp, Redding, Connecticut*
- III) *From "The Housatonic at Stockbridge"*
(Robert Underwood Johnson)

DISPOSICIONES GENERALES

El Teatro Colón se reserva el derecho de admisión y de modificar fechas, repertorio y elenco por razones de fuerza mayor. En los conciertos no se permitirá el acceso a la sala durante la ejecución de las obras. Igual temperamento regirá para los espectáculos líricos y coreográficos, donde se consentirá únicamente durante la mutación de escenas.

Öffentliche Konzerte des Österreichischen Rundfunks
STUDIO NIEDERÖSTERREICH

Zyklus VI -- 6.Konzert
Freitag, 14.April 1972

Das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester
Dirigent: Theodor Guschlbauer
Solistin: Lucretia West

Alexander ZEMMLINSKY: Sinfonietta, op.23
Franz SCHREKER: Fünf Gesänge

P A U S E

Friedrich CERHA: Langegger Nachtmusik II . (ÖE)
Kurt SCHWERTSIK: Symphonie im Mob-Stil, op.19 (U)

Unsere Gäste werden ersucht, die Plätze erst nach
Beendigung der Aufnahme des Konzertes zu verlassen.

Die Sendung dieses Konzertes findet am Montag, dem
3.Juli 1972 von 20.00 - 21.30 Uhr im Programm
Österreich 1 statt.

Komponist sein in Wien

VON GERHARD BRUNNER

UE

W er Friedrich Cerha neues Orchesterwerk „Spiegel“ hörte, konnte versucht sein, an archaische Prozesse zu denken, an die gewaltigen Energien völkertümlicher Ausbrüche und Überflutungen, an das Geschlebe von Eis- oder Gesteinsmassen, an Falltürzen, Schichtungen, Ballungen, Kette werden freigesetzt, Klänge blinke prallen mit unendlicher Wucht aufeinander, Massen türmen sich auf, erschrecken, überdrehen sich, erschrecken, durchdrückt. Die Einzelstimme verliert sich im Kollektiv, Felder entstehen, weiten sich, schumpfen, vergehen. Nach einem großen Unstuck verstirbt, verbleibt das

Stück.

Spätestens am vergangenen Montag, am Autor selbst dirigiert, beim Gräser Weltmusikfest seine Impressionen Fremter erlebte, sollte es auch einer breiten Öffentlichkeit bewußt geworden sein, daß Friedrich Cerha nicht nur als Interpret, sondern auch als Komponist zu den führenden Köpfen der Avantgarde gehören. Das es bis zu diesem „durchdrückt“ so lange gedauert hat, ist nicht untypisch für diesen nicht untypisch für diesen Musiker, der in seiner unheimlichen, nichteren, unbeherrschten Konsequenz viel eher an Webern erinnert als an Alban Berg, dem er selbst sich in gewisser Hinsicht wesenstreuwardt hätte.

Cerhas Kunst ist im verborgenen gerettet. Er hat es, in eigener Sache die Trommel zu führen. Er spricht spürbar ungenügend sich selbst, vermeidet es nach Möglichkeit, die eigene Arbeit zu kommentieren. Nicht allein das unterbindet: ihn von vielen Wörtern der Avantgarde, die so unangenehm mit der Ablehnung der geschätzten Werleinflüsse beschliffen sind, daß sie die Werke selbst zu komponieren vergesse.

Keiner Mode untertan

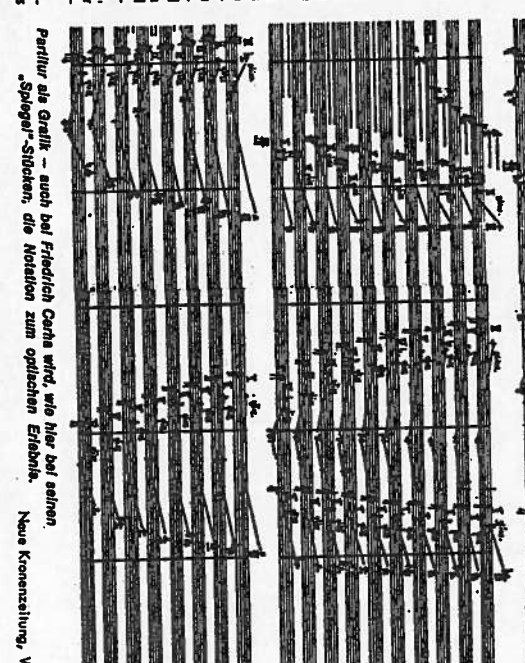
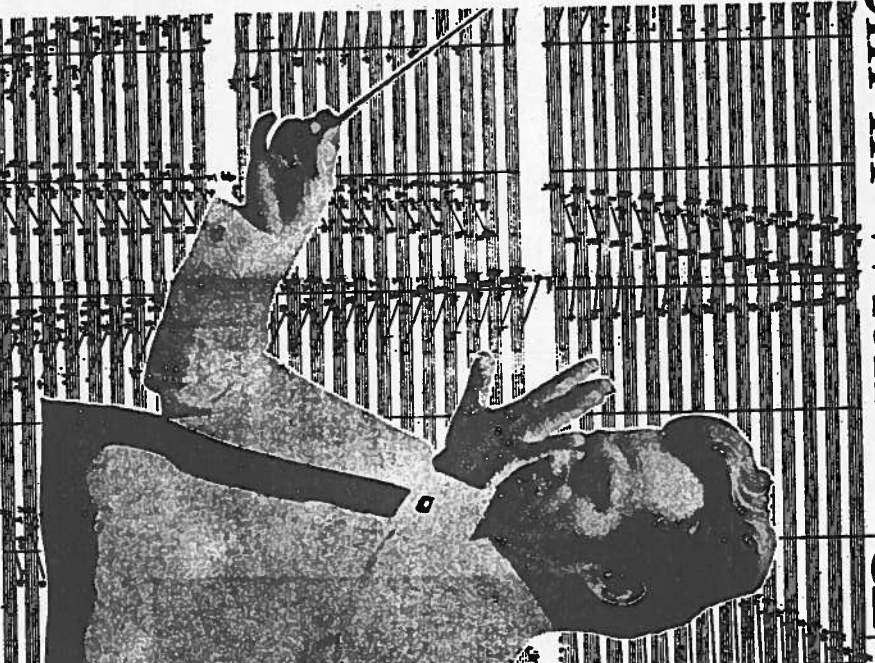
Cerha denkt, arbeitet, komponiert mit der Bedachtigkeit dessen, der seiner Sache sicher ist. Der keine Mode braucht, um „in“ zu sein. Der einfach darauf warren kann, bis seine Zeit gekommen ist, weil er mehr anzudeuten hat als ein bloßes Etikett. Cerha hat Musik ist nicht bloß Hülle. Sie hat Substanz.

Auch der traditionsverhaftete Hörer, dem die Spannung der „Spiegel“ hier und dort fast untragbar scheinen mag, wird mit der Forderung des Stückes begetren, daß in diesem scheinbaren Chorus nicht der Zufall regiert, sondern der Zwang gestalterischer Ordnung. Daß in dieser Musik, die gestaltete Zeit ist, die Zeit selbst ihren Niederschlag findet unsere Zeit, eine Zeit der Angst, Konflikte, Katastrophen. Wir selbst sind es, die in diesem „Spiegel“ auftauchen, dem Spiegel einer unheimlichen Welt.

Der Wiener Cerha, 46, hat lange an diesen sieben Stücken gearbeitet, die ursprünglich wieder davon Zeugnis geben, daß es in Wien, verborgen hinter einer Fassade der liebevoll gepflegten Konventionen, nach wie vor eine Keile von schöpferischen Potentialen gibt, die ihren Platz haben unter den führenden Persönlichkeiten von heute. Mag auch keine von ihnen unmittelbar an die „Wiener Schule“ anknüpfen, so haben Schönberg, Berg und Webern doch ihre legitimen Nachfolger gefunden. Sie heißen Ligeti, Haubenstock-Ramati und Cerha.

Beakant ist diese Tatsache zwar im Ausland, aber kaum in Wien. Selbst Peter Weiser, der es als Generaldirektor des Konzerthausen doch ihre legitimen Nachfolger gefunden. Sie heißen Ligeti, Haubenstock-Ramati und Cerha.

Er konnte noch heute nicht allein von Komponisten leben. Was



Partitur als Grafik - auch bei Friedrich Cerha wird, wie hier bei seinen „Spiegel“-Stücken, die Notation zum optischen Erlebnis.
Neuauflage, Wien

Friedrich Cerha oder der Versuch, von der neuen

Musik zu leben, ohne Kompromisse zu schließen

Im Grunde für die meisten Angehörigen der Avantgarde gilt, die ihren Unterhalt in der Regel aus Spenden, Werkaufträgen, Preisgeldern, Vorkäufen der Verleger bestreiten, wenn sie nicht selbst musizieren oder unterrichten. Wer sich, muß sich, den Musik verschreibt, auf eine lange Durststrecke gefaßt machen. Die Begele aus Urheberrechten reichen oft nicht einmal für eine warme Mahlzeit. Jede folgt hin- und her. Jede trägt mehr als eine ganze Oper.

Viel, so scheint es, hat sich nicht geändert seit jenen Zeiten, in denen man die Genies verhungern ließ. Verhungerten sie wirklich? Die Musikwissenschaft neigt neugierig dazu, diese Behauptung in einigen Fällen recht unverbunden auszuweifen. Bach bei 700 Talem, wahrhaft großzügig entlohnt, für eine einzige seiner nehmbar erledigten Orgelpredigten mehr, als ein Kunstgenie im ganzen Jahr. Rechnen man seine Kompositionsfähigkeit hinzu, so kann schwerlich die Rede sein von „bürgerlich einfachen Verhältnissen“, die man ihm lange nachgesagt hat. Bach war ein Großverdiener.

Mozart wiederum bezog im Jahre 1787 mit 800 Gulden zwar weniger als die Hälfte dessen, was man für Glück auslegte, aber immerhin soviel wie ein Oberwachtmeister des Allgemeinen Krankenhauses in Wien. Wozu 1000 Gulden für ein Prager Konzert sowie 400 Gulden für den „Don Giovanni“ kamen: Grund genug, sein Einkommen - nicht bloß im Vergleich mit den Kärglichen 110 Gulden eines Krankenpflegers - als überdurchschnittlich hoch zu bezeichnen. Mozart, so darf man annehmen, ist bezüglich an seiner Unfähigkeit, geschweigt, mit dem Geld umzugehen.

von einer halben Million Schilling bekommen. Cerha erheut sich solcher Wertschätzung noch nicht. Wenn immer ihm die dinglichsten und pädagogischen Verpflichtungen Zeit lassen, vertritt er sich in seine Heitzinger Wohnung oder in sein Mariahilfer, betreut von seiner Frau Gertrud, einem Widerspruch von rarer Intelligenz und Musikalität. Von den beiden Töchtern ist Ruth 9, das behäufte Temperament als ihre, 16, ihr pläntelndes Duetto gab Ruth im vergangenen März. Mit der Erstauflage „Amnestie“, versteht sich.

Ruth Cerha, 9, spielt zwoelftönig

Großverdiener gibt es auch heute, wenn auch keinen, der jünger wäre als 40 Jahre. Strawinskis Bezüge hatten sicherlich einstmals die Spitze, aber unter dem edelbierten Leuten Britten, Menotti, Massinen, Milhaud, Dallapiccola, Martin, Orff, Egk, Portner, Blacher, Eimert - sind sicherlich einige, die allein von ihren Talenten ganz gut leben könnten. Von den jüngeren Komponisten dürften Penderecki, Stockhausen, Kagel und Henze finanziell am besten abschneiden. Henze hat beispielsweise für sein „Fuß der Medusa“ ein Honorar

Wien? Natürlich nicht

Stengenommen ist Cerha eigentlich noch immer damit befaßt, jenen ungeliebten Berg abzutragen, den er 1959 und 1960 aufgebracht hat. Damit entstanden nicht nur die „Spiegel“, deren Reinschrift aus Zeitnot aufgeschrieben wurde, sondern auch das Orchesterstück „Faser“ (Bandel), für Cerha fast so etwas wie ein Schlüsselwerk seiner ganzen Entwicklung: „Darnach ist manches einfach in der Luft gelegen. Ulli geht und ich und keine Nähten, die im Falle der Kängärlitzkonposition aus eine Praxistheorie. Ich erinnere mich, daß Ligeti einmal zu uns gekommen ist, mein „Faser“-Konzept auf dem Klavier endete und gesagt hat: „Jim Gottes willen, du komponierst mein Stück.“

Ligeti „Atmosphäre“ (bekannt aus Kurlits Film „2001“) sind längst ein Weltphänomen. Auch das ist typisch für diesen Musiker, der an seinen kompositorischen Bauplänen mit der Genauigkeit eines Architekten teilnehmend teilnimmt, mit viel Eifer. Dann liegen sie. Erst nach Monaten oder Jahren nehme ich sie wieder vor und untersuche sie. Dann erst sehe ich sie wie „fremde“ Stücke. Diese kritischen Analysen haben mit immer, die größten Aufschlüsse gegeben, nicht am meisten weitergebracht.“

Daß die konzertante Premiere der „Spiegel“ ausreichende im Gräser Opernhaus stattgefunden hat ist mehr als bloßer Zufall. Seit langem liegt nämlich für dieses Stück das gesamte Konzept einer choreographisch-dramatischen Realisierung vor. Und mittlerweile gibt es auch schon einen konkreten Plan für die Urauflage in einem großen europäischen Opernhaus. Wien? Natürlich nicht.

London Sinfonietta Queen Elizabeth Hall

The Berio works were light in content. *Melodrama* is a comic solo about a tenor singer, full of himself yet subject to failure on top notes. Gerald English delivered it amusingly, and let us know that the top notes were secure, even though he had to pretend otherwise; but all his charm did not disguise the exigencies of the musical invention given to the accompanying instruments. *E V 6*, based on a Sicilian lullaby: "is not a lullaby", according to the composer. The hectic incantation for solo soprano (Mary Thomas strong and mellow in declamation) and suffused angry bubbling of the instrumental ensemble suggested a magical spell of ruin for a false lover.

Agnes already known, is a lovely confection of fluttering for two voices and three clariets around one note, highly evocative, beautifully performed by Miss Thomas, Elise Ross and their three instrumental colleagues. This Berio group furthered our appreciation of him as entertainer: the works were well contrasted and left a vivid desire to hear some thing more substantial from his pen as soon as possible.

BERIO

UE

Festwock Berlin 79

FRIEDRICH CERHA - 20.1.72

Cerha-Uraufführung im Musikverein

Spiele mit Spiegelmusik

Ein Triumph für Friedrich Cerha. Schon lange nicht wurde ein Wiener Avantgardekomponist im Musikverein so enthusiastisch gefeiert. Vor allem vom jugendlichen Publikum. Hatte man bisher aus Cerhas siebenteiligem Zyklus „Spiegel“ nur Bruchstücke gehört, so wurden nun die Abschnitte V bis VII uraufgeführt.

Obwohl 1960/61, also unmittelbar nach „Mouvements“ konzipiert und erst in den folgenden zehn Jah-

ren fertiggestellt, sind die „Spiegel“ eine Arbeit von erstaunlicher Einheitlichkeit. Prinzip: ein allmähliches Weitergleiten von einem Klangzustand zum anderen, gleichsam ein Riesenglissando, das linear entwickelt und nur gelegentlich durch Rückkoppelungen, fragmentarische Erinnerungen an früher Vorgekommenes, unterbrochen wird. Klangbänder verfließen, Blöcke prallen aufeinander, Tonräume erweitern und verengen sich...

Erstaunlich das Niveau des ORF-Symphonieorchesters nach acht Proben unter Cerha. Sogar weit über dem langjährigen Schnitt. Werken der Väter der Moderne, genauer: Schönbergs „Glücklicher Hand“ und Weberns wagnerischer Idylle „Im Sommerwind“, war das übrige Programm gewidmet. Saubere Einstudierungen mit dem Bariton Reid Bunger und ORF-Chormitgliedern. Karlheinz Roschitz

46. Weltmusikfest der IGNM in Graz: Cerhas „Spiegel“

Ein Kosmos wie bei Wagner

Komponistenprominenz, so György Ligeti, Haubenstock-Ramati, Luc Ferrari, berühmte Musikwissenschaftler und Kritiker der größten europäischen Zeitungen kamen nach Graz angereist, drängten sich im grellen TV-Scheinwerferlicht im Opernhaus. Andere, Dieter Schnebel, Lutoslawski, Ernst Krenek, werden erwartet... Acht Tage lang exerziert Graz seinen Gästen im Rahmen des „Musikprotokolls“ das 46. Internationale Festival zeitgenössischer Musik (IGNM) vor.

Der Eröffnungabend gehörte Friedrich Cerha, der mit dem ORF-Symphonieorchester seine 1960 entworfenen und bis 1971 fertiggestellten sieben „Spiegel“ uraufführte: ein eigentlich szenisch konzipiertes 80-Minuten-Werk, das mit Cerhas früher und gleichzeitig entstandenen Kompositionen „Mouvements“, „Relazioni fragili“, „Symphonien“ aufs engste verknüpft ist.

Kompositorische Konsequenz ist überhaupt Cerhas Stärke. Also sind auch die „Spiegel“-Teile in der Darstellung musikalischer Ideen von höchster Strenge der logischen Entwicklung, sozusagen ein musikalischer Kosmos wie die Werke Richard Wagners. Klangvorstellungen und -zustände (Cerha: „Vor 100 Jahren hätte man den Sätzen Namen gegeben: Nebel, Sonne, Wind und Meer, Schreie, Wüste, Angst...“) werden mit geraderu penetranter Zähigkeit auskostet, entwickeln sich und zerfallen wie-

der Klänge gleiten dahin, rauschen auf, werden von schrillen Einbrüchen zehackt, verfremdet, Bewegungslinien überholen einander, verfließen... Ein Kosmos brst und formt sich neu...

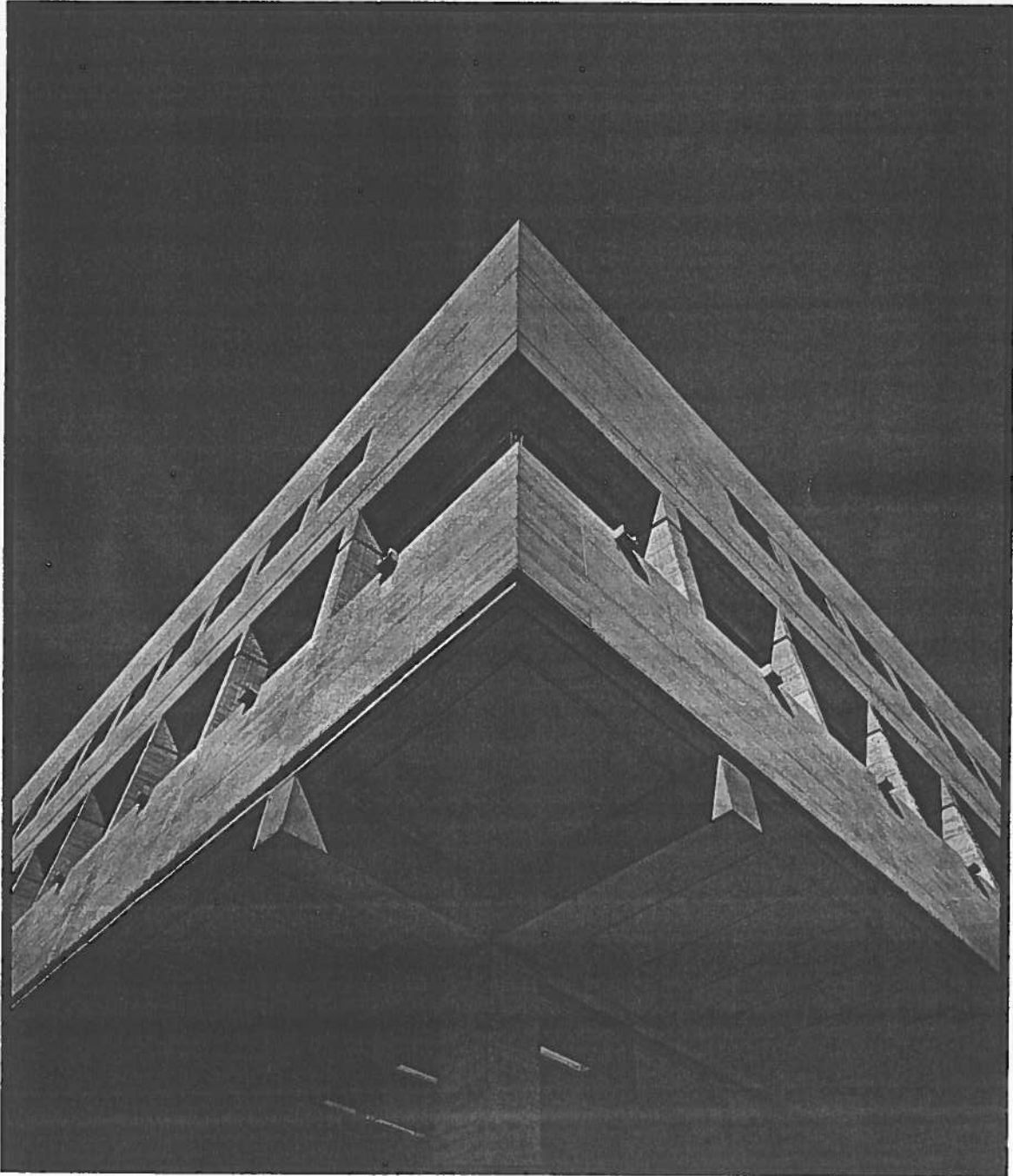
So literarisch solche Beschreibungen anmuten, meint Cerha die Erscheinungsformen doch streng musikalisch. Quasi als ein Musterwerk satztechnischer Strenge, auf dessen Ansprüche sich der Hörer freilich erst allmählich einstellen muß.

Die Aufführung, Ergebnis von nur fünf Proben Tagen, wirkte erstaunlich ausgewogen, in den schwierigen instrumentalen Kombinationen klarlinig, in den koloristischen Valseurs und dynamischen Akzenten sicher. Das ORF-Symphonieorchester sollte das Werk auf jeden Fall im Repertoire halten. Um so mehr, als es ein echter Publikumserfolg war.

Karlheinz Roschitz

1972-1973 SEASON | LINCOLN CENTER FOR THE PERFORMING ARTS

ALICE TULLY HALL



FEBRUARY

THE NEW YORK TIMES, TUESDAY, SEPTEMBER 12, 1972

6 WORKS SCHEDULED FOR MUSIC SOCIETY

Six works, commissioned by the Koussevitzky Music Foundation, will be performed by the Chamber Music Society of Lincoln Center this season and next. One of them, Barbara Kolb's "—soever" for winds and strings, will be given its premiere in the society's opening concerts on Oct. 27 and 29 in Tully Hall.

A piece for 11 solo wind and brass instruments, as yet untitled, is the contribution of Friedrich Cerha of Austria. It will be played Feb. 18 and 20. Stanley Silverman's Cantata is scheduled for the April 20 and 22 program, when it will be performed by Eileen Farrell and Beverly Sills, sopranos, Gervase de Peyer, clarinetist, and others. The text is by Anthony Burges, based on Joyce's "Finnegan's Wake."

The works in preparation for the 1973-74 season are by Karel Husa, 1969 Pulitzer Prize winner; Earl Kim and Tiberiu Olah, the latter a Rumanian.

The project celebrates the 30th anniversary of the foundation, which is headed by Olga Koussevitzky.

Forum für aktuelle Kunst - Workshop Neue Musik -
Innsbruck, 1. - 8.4.1973

Samstag, 7. ^{April} ~~Mars~~ 1973, 20 Uhr - ORF-Studio, INnsbruck, Rennweg

S c h l u ß k o n z e r t

des Workshops 1973

Reinhold PORTISCH
1930

Streichquartett Nr. 1 (1972)

I Introduzione - Energico -
Langsamer - Danza
II Mesto
III Variazioni
IV Interludium - Un poco rubato -
Misterioso - Energico - Epilogo

Martin Mumelter, 1. Violine
Hans Heidrich, 2. Violine
Eugenie Altmann, Viola
Heinrich Schiff, Cello

Die Gattung Streichquartett ist durch die großen Meisterwerke auf ein Niveau gehoben worden, das es fast vermessen erscheinen läßt, sich darin neu zu versuchen. Ich habe es doch getan aus der seelischen Erschütterung heraus, die der Tod meiner Mutter ausgelöst hat. Die Kunstform des klassischen Streichquartetts war mir dabei formales Vorbild (ein heute ebenfalls fast vermessenem Unterfangen), zu dessen kompositorischer Bewältigung ich nur noch anführen möchte, daß ich versucht habe, meine eigene, persönliche Musik zu schreiben und etwas von dem Trost, den die Kunst der Musik angesichts des Todes gewähren kann, zu erlangen.

Luna ALCALAY

Teile aus "Umwertungen II"

Ensemble "die reihe", Wien
Leitung: Stefan Soltesz

Infolge des hohen Schwierigkeitsgrades des Stückes, das den Untertitel "Revaluation" trägt, konnten in der Zeitspanne der Workshop-Woche nur Teile einstudiert werden. Die Komponistin hält einen Kommentar zum Stück für überflüssig.

Volkmar FRITSCHÉ
1936

Episode aus "Phantasmus" von
Arno Holz

Carmen Tejada, Mezzosopran
Ensemble "die reihe", Wien
Leitung: Helmut Hosner

Der Komponist ist der Meinung, daß das Stück keiner Einführung bedarf. Der Text der Episode ist auf der nächsten Seite angegeben.

Peter MECHTLER
1950

Mikrostrukturen

Ensemble "die reihe", Wien
Leitung: Peter Burwik

Der Titel des zweiteiligen Werkes bezieht sich nicht auf Mikropolyphonie oder Bewegung auf kleinstem Intervall bzw. Tonraum. Vielmehr sind damit die einzelnen Blöcke gemeint, aus denen sich das Werk aufbaut und innerhalb derer bestimmte Parameter bevorzugt werden und in Wechselwirkung stehen.

Horatio RADULESCU
1942

Vies pour les cieux interrompus
(Hommage à Anton Webern) (1967/71)

Martin Mumelter, 1. Violine
Hans Heidrich, 2. Violine
Eugenie Altmann, Viola
Heinrich Schiff, Cello

Technik: Werner Pirchner, Hanno
Ströher und der ORF

This work for string quartet, two echo-pianos & A/M system (amplification/modulation) offers a kind of "cathedral" of 3 columns (processes) of music. These are Corigin music / Echo music and RA - reaction / aleatory music. Within this triple process the sources /floods reach 28 sound-breathing "voices".

Imagine O music - the pure state - thrown into "a lake" ...
E music ... and reflected into "the sky" of RA music.

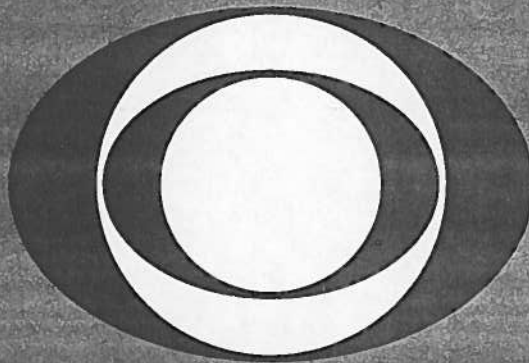
Gesamtleitung des Workshops und der Einstudierungen,
Programmierung des Schlußkonzerts: Dr. Friedrich C e r h a .

Nach dem Konzert stehen die anwesenden Komponisten und Dirigenten dem Publikum gerne für eine Diskussion zur Verfügung.

Außer den im Schlußkonzert gespielten Kompositionen wurden beim Workshop Neue Musik 1973 folgende Werke erarbeitet:

Kyoko ABE, Quartett für Flöte, Trompete, Violine und Kontrabaß
Franz BIAÍMSCHHEIN, Bläserquintett und Streichquartett
Hans KUNSTOVNY, "Viola Andrae" für Streicherensemble
Lukas MATOUSEK, "Die sieben Todsünden von Hieronymus Bosch"
(diese Komposition wurde auf Band aufgezeichnet; die Aufnahme wird dem Komponisten, der aus rein formalen Gründen wegen Nichteinhaltung der halbjährigen Anmeldefrist für Auslandsreisen nicht aus der CSSR ausreisen durfte, zur Verfügung gestellt).

Die beim Workshop 1973 erarbeiteten Stücke stellen eine Auswahl aus 49 Kompositionen dar, die von 28 Komponisten eingereicht wurden. Von den 28 Komponisten nahmen 17 am Workshop teil. Die Auswahl aus den Einsendungen wurde von Dr. Friedrich Cerha gemeinsam mit Prof. Erich Urbanner und Dr. Peter Burwik getroffen.



ORF

**Union Européischer Rundfunkanstalten
(UER)**

**Internationale Konzertsaison 1972/73
Musik des zwanzigsten Jahrhunderts**

Wiener Festwochen 1973
Montag, 28. Mai 1973, 20.30 Uhr
Konzerthaus Wien

Konzert aus Anlaß des 50. Geburtstages von György Ligeti

1. Teil — Mozartsaal

Lux aeterna

ORF-Chor, Leitung: Gottfried Preinfalk

Melodien

Ensemble „die reihe“, Leitung: Friedrich Cerha

Konzert für Violoncello und Orchester

Ensemble „die reihe“, Leitung: Friedrich Cerha

Solist: Siegfried Palm

2. Teil — Großer Konzerthausaal

Konzert für Flöte, Oboe und Orchester

ORF-Symphonieorchester

Dirigent: Friedrich Cerha

Solisten: Karl-Heinz Zöllner — Flöte, Lothar Koch — Oboe

Atmosphères

ORF-Symphonieorchester

Dirigent: Friedrich Cerha

Dieses Konzert wird vom ORF direkt übertragen und von den Rundfunkstationen folgender Länder übernommen: Belgien, Kanada, Dänemark, Bundesrepublik Deutschland, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Norwegen, Spanien, Schweden, Schweiz.

György Ligeti, 1923 in Siebenbürgen geboren, studierte an der Musikhochschule in Budapest und unterrichtete an derselben Anstalt von 1950 bis 1956 Harmonielehre und Kontrapunkt. Nach dem Aufstand im Jahre 1956 verließ Ligeti Ungarn, war in der Folge als freier Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln tätig und ließ sich 1957 in Wien nieder. Schon drei Jahre später zählte er international zur Spitze der Komponisten-Avantgarde.

Ligeti war wiederholt Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik. Als Gastprofessor lehrte er längere Zeit an der Musikhochschule in Stockholm. Komposition 1964 wurde er Mitglied der Königlich-Schwedischen Akademie für Musik. 1973 wurde er als Professor für Komposition an die Musikhochschule Hamburg berufen. Zu den Hauptwerken Ligetis zählen „Apparitions“ für großes Orchester, 1959 vollendet, die bereits davor, 1957, Teil noch in Ungarn gedanklich konzipierten „Atmosphères“ für großes Orchester, „Volumina“ für Orchester, „Aventures & Nouvelles Aventures“ für drei Sänger, sieben Instrumentalisten, „Requiem“ für Soli, Chor und Orchester — die drei letztgenannten Stücke entstanden zwischen 1961 und 1965 —, Konzert für Violoncello und Orchester, 1966 geschrieben, ein Jahr darauf „Lontano“ für Orchester, das Zweite Streichquartett sowie zehn Stücke für Bläserquintett, 1968, anschließend „Ramifications“ für Streicher, 1970 das Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten, im Folgejahr „Melodien“ für Kammerensemble, wieder ein Jahr später das Konzert für Flöte, Oboe und Orchester. Kürzlich beendete Ligeti für das Grazer „Musikprotokoll“, dem vom ORF programmierten Kernstück „Steirischen Herbstes“, ein Werk für Chor und Orchester mit dem Titel „Clocks and clouds“. Derzeit arbeitet er unter anderem an einem größeren musikalisch-theatralischen Werk.

Ligetis internationaler Durchbruch als Komponist erfolgte 1960 mit der Uraufführung von „Apparitions“ beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Köln. Heute zählt Ligeti zu den führenden und meistgespielten Gegenwartskomponisten.

Anlaß des 50. Geburtstages von György Ligeti

Opern- und Konzertsaal

Leitung: Gottfried Preinfalk

„Die Reihe“, Leitung: Friedrich Cerha

Violoncello und Orchester

„Die Reihe“, Leitung: Friedrich Cerha
Friedrich Palm

großer Konzerthausaal

Flöte, Oboe und Orchester

„Die Reihe“, Leitung: Friedrich Cerha
Friedrich Palm
Friedrich Cerha
Karl-Heinz Zöllner — Flöte, Lothar Koch — Oboe

„Die Reihe“, Leitung: Friedrich Cerha
Friedrich Palm
Friedrich Cerha

György Ligeti, 1923 in Siebenbürgen geboren, studierte an der Musikhochschule in Budapest und unterrichtete an derselben Anstalt von 1950 bis 1956 Harmonielehre und Kontrapunkt. Nach dem Aufstand im Jahre 1956 verließ Ligeti Ungarn, war in der Folge als freier Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln tätig und ließ sich 1957 in Wien nieder. Schon drei Jahre später zählte er international zur Spitze der Komponisten-Avantgarde.

Ligeti war wiederholt Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik. Als Gastprofessor lehrte er längere Zeit an der Musikhochschule in Stockholm Komposition. 1964 wurde er Mitglied der Königlich-Schwedischen Akademie für Musik. 1973 wurde er als Professor für Komposition an die Musikhochschule Hamburg berufen.

Zu den Hauptwerken Ligetis zählen „Apparitions“ für großes Orchester, 1959 vollendet, die bereits davor, zum Teil noch in Ungarn gedanklich konzipierten „Atmosphères“ für großes Orchester, „Volumina“ für Orgel, „Aventures & Nouvelles Aventures“ für drei Sänger und sieben Instrumentalisten, „Requiem“ für Soli, Chor und Orchester — die drei letztgenannten Stücke entstanden zwischen 1961 und 1965 —, Konzert für Violoncello und Orchester, 1966 geschrieben, ein Jahr darauf „Lontano“ für Orchester, das Zweite Streichquartett sowie zehn Stücke für Bläserquintett, 1968, anschließend „Ramifications“ für Streicher, 1970 das Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten, im Folgejahr „Melodien“ für Kammerensemble, und wieder ein Jahr später das Konzert für Flöte, Oboe und Orchester. Kürzlich beendete Ligeti für das Grazer „Musikprotokoll“, dem vom ORF programmierten Kernstück des „Steirischen Herbstes“, ein Werk für Chor und Orchester mit dem Titel „Clocks and clouds“. Derzeit arbeitet er unter anderem an einem größeren musiktheatralischen Werk.

Ligetis internationaler Durchbruch als Komponist erfolgte 1960 mit der Uraufführung von „Apparitions“ beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Köln. Heute zählt Ligeti zu den führenden und meistgespielten Gegenwartskomponisten.

Konzert wird vom ORF direkt übertragen und von Funkstationen folgender Länder übernommen: Kanada, Dänemark, Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Norwegen, Schweden, Schweiz.

Lux aeterna

ella-Stück „Lux aeterna“, 1966 entstanden, für gemischten Chor oder für 16 Solostimmen wurde im November 1966 durch die Schola Cantorum unter Clytus Gottwald in Stuttgart uraufgeführt. Das Werk ist ein Ensemble und dessen Leiter ist das Stück selbst. „Lux aeterna“ ist mit dem Introitus und der Lamentosa aus Ligetis „Requiem“ verwandt. Einem polyphonen Gewebe, durch einen Kanon in der insgesamt harmonisch ausgerichteten Komposition bestimmte Intervallkombinationen als Pfeiler. Es handelt sich hauptsächlich um die Quart, die Sekund und kleine Terz aufgeteilt ist. Man kann die Weiterentwicklung einer schon im Lacrimosa Ligetis Kompositionstechnik, bei der sich die Frage nach der Atonalität oder atonalen Musik erübrigt. Wesentlich für Ligeti sind harmonische Ruhepunkte, die jedoch in bestimmten Beziehungen evozieren.

„Lux aeterna“ die früher als kompositorisches Problem gesetzte totale Chromatik überwunden. An die Stelle sind Harmonien getreten, die nicht in plötzlicher Wechsel fortzuschreiten, sondern allmählich ineinander überfließen. Ligeti vergleicht das Verfahren mit einer Spiegelung, auf der ein Spiegelbild sichtbar ist. Langsam wie die Wasserfläche, und wenn sie wieder glatt wird, ein neues, ein anderes Spiegelbild erschienen.

Melodien

Die Melodien für Orchester wurden 1971 vollendet und im März 1971 in Nürnberg uraufgeführt (anlässlich der Feier zum 500. Geburtstag von Dürer). Diese Arbeit ist ein rangegangenen Kompositionen Ligetis auf und zeigt den Verlauf seines Entwicklungsweges an. Waren es zunächst bewegte Massenstrukturen, Cluster-Bänder, die auf akustischen Untergrund Mikrokontrapunktik aufbauen, so sind es neuerdings überwiegend musikalische Strukturen, deren Stimmgeflecht durchwegs transparent ist, die von bestimmten Harmonien geprägt werden. In den früheren Stücken nicht fixierte Mikrointervalle das Gerüst bewußt verunsichern.

Die Komposition mit dem Titel „Melodien“ versammelt sich im Hintergrund über ein harmonisches Gerüst, das durch Melodien aufgefüllt wird, die ihrerseits die Harmonik beeinflussen. Dabei kommt es zu einem plötzlichen Harmoniewechsel, sondern zu Klang-

transformationen, die aus melodisch-polyphonen Gebilden entstehen. Ausgangspunkt für Ligeti waren harmonische Skizzen, aus denen er rund 25 melodische Typen schuf. Jeweils eine Auswahl davon definiert den musikalischen Ablauf des Stücks. Harmonisch bewegen sich die „Melodien“ innerhalb von zwei Polen. Der eine ist durch den zwei Oktaven füllenden Cluster-Klang markiert, der andere durch den einzelnen Ton. Gegen Ende zu wird die melodische Ornamentik oben wie unten fix begrenzt. Schließlich bleibt eine Quint: Melodik und Harmonik sind zum Stillstand gekommen. Diesem Stillstehen, Nachhallen und Verschwinden des Klanges gibt Ligeti eine eigene Zeitspanne, indem er die Partitur mit drei Generalpausen zum Abschluß bringt. Um rhythmisch einen Schwebezustand zu erreichen, ist in jeder Stimme die Rhythmik reich differenziert, und zwar in einem Ausmaß, das ein im herkömmlichen Sinne präzises Zusammenspiel bewußt ausschließt. Gerade dadurch erreicht Ligeti die beabsichtigte Balance von linearen sowie rhythmischen Bewegungen und den daraus hervorgehenden klanglichen Veränderungen.

Konzert für Violoncello und Orchester

Das Konzert für Violoncello und Orchester entstand 1966 und wurde 1967 in Berlin durch das dortige Radio-Symphonie-Orchester uraufgeführt. Solist war Siegfried Palm, dem das Werk gewidmet ist. Dem Solocello gesellt sich ein kammermusikalisch besetztes Orchester, dessen Streichergruppe ad libitum solistisch oder chorisch eingesetzt werden kann. Ligeti hat das Stück innerhalb von vier Wochen komponiert. Es ist zweisätzig. Der erste, langsame, entspricht dem Typ nach den „Atmosphères“, dem Orgelstück „Volumina“ und dem A-cappella-Stück „Lux aeterna“. Der zweite Satz, bestehend aus 26 ineinander übergehenden, geradezu miteinander verschmolzenen Abschnitten, ist der transparenten, fast ließe sich sagen: bizarren Kompositionstechnik von Ligetis „Aventures“ nachempfunden, und so meint denn auch der Komponist, daß dieser zweite, capriccioso-artige Teil des Cellokonzerts als „Aventures ohne Worte“ bezeichnet werden könnte, wobei das Soloinstrument sehr beredt, gleichsam sprechend eingesetzt ist, solcherart letztlich doch die Funktion von Worten übernehmend. Ligeti vergleicht die 26 Abschnitte in diesem zweiten Teil seines Cellokonzerts mit einer Landschaft, die — wie im Traum — sich immer wieder anders

zeigt. Das ist eigentlich die Umschreibung einer Variationsform. Jedoch ist der Begriff Variation zu vermeiden, da es sich um ein stetes Fortspinnen handelt. In dem daraus resultierenden Band sind sozusagen Fenster ausgespart, scheinbar fremde Einschübe, doch stellt sich während der Entfaltung der musikalischen Form heraus, daß auch die Fenster sich derselben Traumlandschaft öffnen, so daß schließlich Trennlinien und Grenzen verschwimmen. Das Ganze ist also eine mehrfach ineinandergeschachtelte Form. Das Soloinstrument ist sehr virtuos geführt. Ligeti nennt seine auf diese und ähnliche Weise strukturierten Arbeiten „Seiltänzerstücke“. Das Solocello ist ständig mit anderen Instrumentalstimmen verwoben, wobei Ligeti auf große Transparenz des Stimmengeflechts achtet.

Konzert für Flöte, Oboe und Orchester

An dem Konzert für Flöte, Oboe und Orchester arbeitete Ligeti 1971 bis 1972. Das Werk wurde während der Berliner Festwochen am 16. September 1972 durch die Berliner Philharmoniker unter Christoph von Dohnanyi uraufgeführt. In der Orchesterbesetzung dominieren die Holzbläser. Das Blech ist sehr sparsam eingesetzt, das Schlagwerk ist auf Glockenspiel, Xylophon und Vibraphon beschränkt, Celesta und Harle unterstützen die an sich weiche Klangfärbung, im Chor der Streicher fehlen die Violinen.

Der Begriff „Konzert“ ist — wie bei Ligetis Cellokonzert und Kammerkonzert — nicht auf die traditionelle Konzertform zu beziehen, sondern auf die Behandlung der Instrumente. In diesem, wenn man so sagen will, Doppelkonzert sind Flöte und Oboe virtuos-konzertant eingesetzt. Zwar treten die beiden Instrumente musikalisch hervor, aber sie sind nicht kontinuierlich aus dem übrigen Orchester herausgelöst, bilden also keine Kontrastseicht wie in den traditionellen Konzerten, sondern mischen sich auf verschiedenste Weise mit den übrigen Orchesterinstrumenten, oder werden mit diesen auf unterschiedlichste Weise kombiniert. Im übrigen ist das ganze Orchester konzertant behandelt. Der reiche Einsatz der Holzbläserfamilien fördert die beabsichtigte Amalgamierung. Alles ist auf den Holzbläserklang ausgerichtet, alle Instrumente sollen diesen unterstützen.

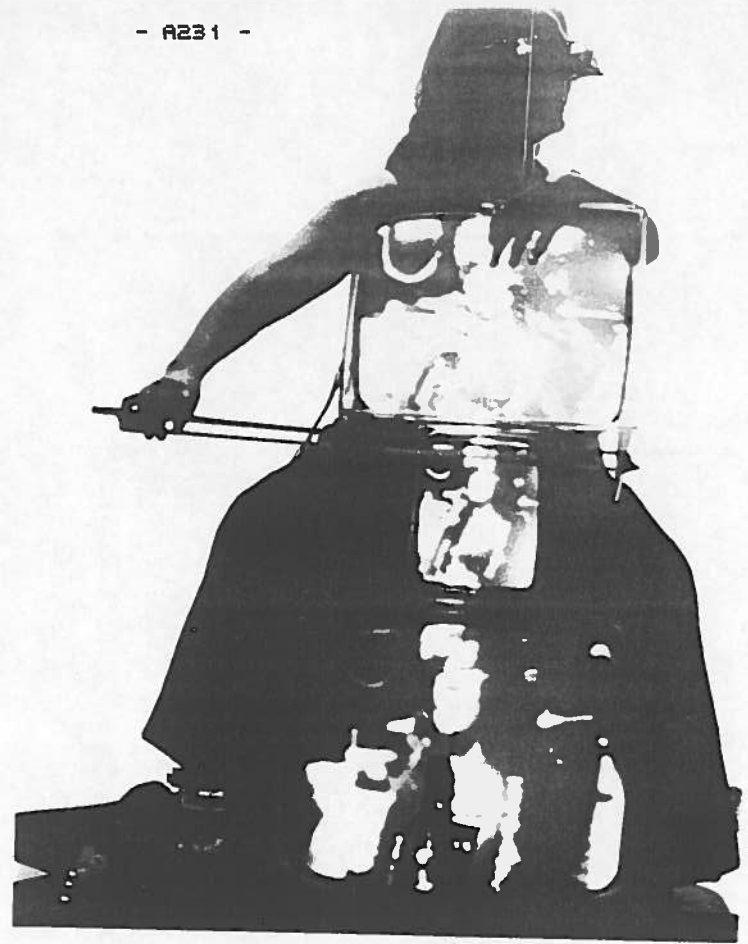
Das Stück ist zweisätzig. Der erste hat statisch-langsamem Charakter, der zweite virtuos-raschen. Beide Sätze sind formal miteinander verbunden, ähnlich wie im früher entstandenen Cellokonzert.

Kompositorisch legte Ligeti das Hauptaugenmerk auf die Harmonik und das Tonhöhen-system, und zwar die Verwendung von Mikrointervallen. Allerdings fixiert er den mikrotonalen Bereich nicht, er schreibt eine starre Aufspaltung in Drittel- oder Vierteltöne vor. Wie geht es, wie er selbst darlegt, um eine — bei aller Klarheit der Notation — „unsichere Intonation, die außer in der Posaune keine Glissandi vorkommen kann, die Harmonik vortäuscht“. Als Bezugssystem wird die gleichbleibende Zwölftontemperatur beibehalten. Die Mikrointervalle sind die geplanten Abweichungen von dieser Temperatur, was bewirkt, daß die zwölftönige Harmonik wieder auseinanderstiebt oder gleich einer Seife zerplatzen droht. Eben diese Abweichungen durch die Mikrointervalle erzeugen jene Spannungen, aus denen die statische, quasi unsichere Harmonik resultiert.

Atmosphères

„Atmosphères“ für großes Orchester ohne Soloinstrumente wurden in der ersten Hälfte des Jahres 1961 komponiert und im selben Jahr während der Donaueschinger Festtage vom Sinfonie-Orchester des Südwestfunks unter Hans Rosbaud uraufgeführt. Erste Planungen des Werkes bei denen sich Ligeti gedanklich mit der Realisation des stehenden Klanggebildes von wechselnder Ausdehnung befaßte, reichen in das Jahr 1950 zurück. Damals hatte der Komponist jedoch noch keine Möglichkeit, die Komplexität eines solchen statischen Klangblocks mit seiner statischen Schwere, Farbe und Dichte auch wirklich zu realisieren. Erst die unmittelbare Begegnung mit der Musik von Boulez oder Stockhausen führte zur Verwirklichung des Vorhabens. Die Partiturskizze lag bereits vor, zu einer Zeit, als die Avantgarde noch intensiver der seriellen Musik beschäftigt war.

„Atmosphères“ sind ein einziges, im Detail nicht festgelegtes Cluster-Band mit einer Breite, die den Tonraum von fünf Oktaven voll ausfüllt, ein Klanggebäude, das nicht existiert, um gehört zu werden, sondern um durch die strukturelle Dichte und Akribie das klingende Restumfeld anzugliedern. Oder auch anders gesagt: Die Klangtextur wird entwickelt, die das Phänomen des statischen Stehens demonstriert. Die Harmonik ist auf rhythmische Konturen und erfäßbare Tonfiguren ausgerichtet. Gestaltet wird der statische Klang durch versch



udio Steiermark,
it dem

ie Erstaufführung

ster des Poin-
dio Kattowitz,

nderecki
Polymorphia (ÖE),
a sonoris
canticorum

ster des Poin-
dio Kattowitz
miuk
onzert für

ramati:

estra piece

aviatore Dro
ace victorieux

az
aufnahme
ffmann
es (U)
he (U)

semble
y
ca da

ntate nach Wor-
mann (U)
osis
ri (ÖE)
ae (U)

: Kontrapunkte
be (ÖE)
Agon (ÖE)
rmes (ÖE)
Fontana
sik-Fontäne

JE)
midi du

imati:

s Galaxie-Band

staltung
l geleiteten
rses
ltung mit der
d darstellende

umentale der
d darstellende

Der große

(U)
in metal I (ÖE)
): Machine

ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor
Dirigent: Friedrich Cerha
György Ligeti: Clocks and Clouds (U)
György Ligeti: Doppelkonzert
Max Brand: Ausschnitte aus der Oper
„Maschinist Hopkins“ (ÖE)

15. Oktober
Montag
19.45 Uhr
Stephaniensaal

**Sinfonieorchester des Süddeutschen
Rundfunks Stuttgart**
Dirigent: Michael Gielen
Ernst Kovacic (Violine)
Alexander Mossolow: Eisen-
gießerei (ÖE)
Friedrich Cerha: Intersezazioni II für
Violine und Orchester (U)
Kurt Lachenmann: Kontrakadenz (ÖE)
Edgard Varèse: Ameriques (ÖE)

16. Oktober
Dienstag
19.45 Uhr
Stephaniensaal

sonderveranstaltungen des
musikprotokolls

Kinder-Improvisationskurs geleitet von
Gunther Hampel
(Gemeinschaftsveranstaltung mit der
Hochschule für Musik und darstellende
Kunst in Graz)

4. bis 14. Oktober
täglich
15 Uhr
Palais Meran

Kontaktkonzerte von **Gunther Hampels
Galaxie-Band** und des **Ensembles
Suono della Fontana** in Schulen,
Hochschulen, in der Fußgängerzone,
im Stadtpark und im Interkauf (Die
Konzerte finden während des Tages
statt; genaue Termine werden recht-
zeitig bekanntgegeben)

4. bis 13. Oktober

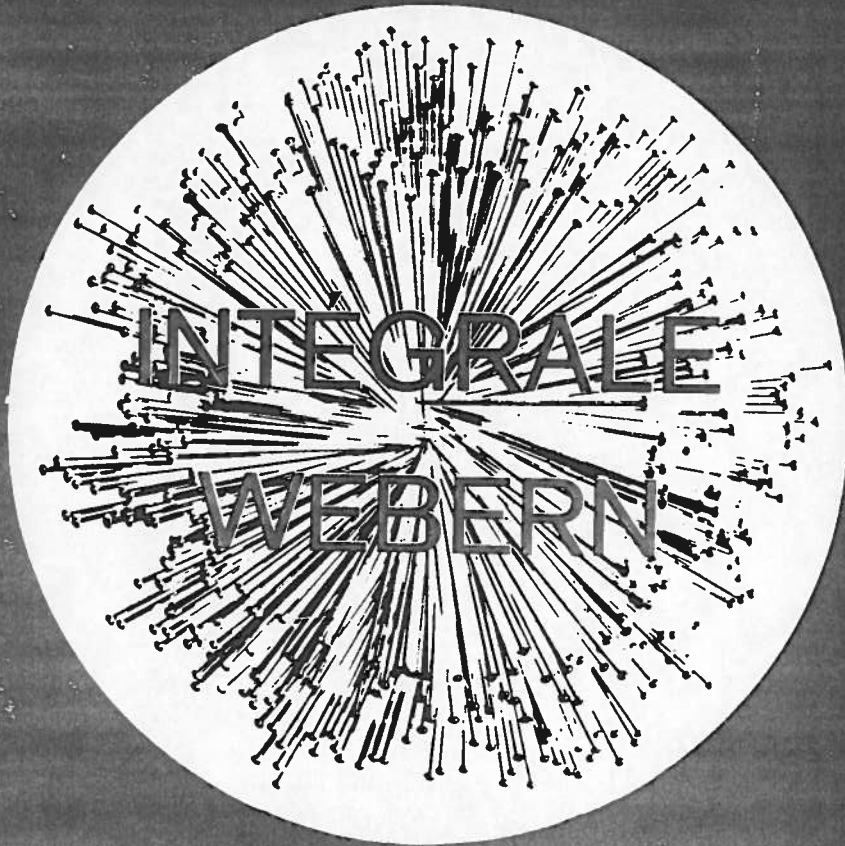
SMIP/JOURNÉE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE/ORTF
FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

- A232 -

Du 18 au 28 octobre 1973
(vernissage le 22 à 14 h 30)

RTS

JOURNÉES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE
1973



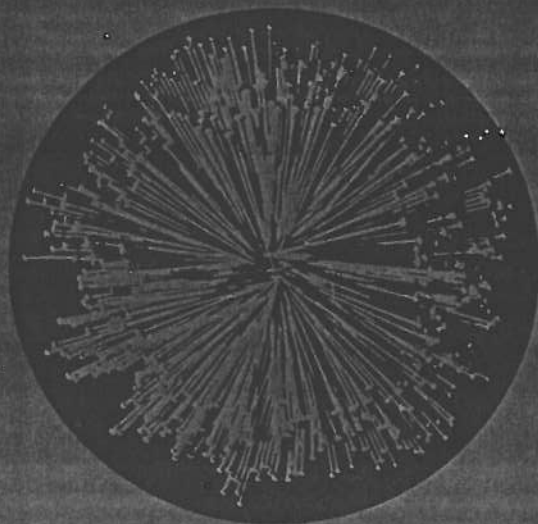
FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS

13698 Co 1 - Imp. mun. - 3.000 ex. - 10-73.

SEL

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS - SMIP/ORTF

**JOURNEES DE
MUSIQUE
CONTEMPORAINE**



AU THEATRE DE LA VILLE
DU 18 AU 28 OCTOBRE 1973

RALE WEBERN INTEGRALE WEBERN INTEGRALE

2 octobre
Salle de la Ville

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Hans Meinshausen

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Deux Pièces, pour violoncelle et piano (1889)
Sonate, pour violoncelle et piano (1914)
Huit Lieder de jeunesse (1901-1904)
(R. Demmel, Goethe, M. Graft, W. Weigand, Nietzsche, M. Claudius, D. von Lillencron)
Cinq Lieder (1906-1908) (R. Demmel)
Sonatensatz (Rondo) für Klavier (1906)
Kinderstück (1924)
Klavierstück (1925)
Mouvement, pour trio à cordes (1925)
Rachel Szekely, soprano
Sébastien Risler, piano

20 h 20
Théâtre de la Ville
Im Sommerwind, Idylle pour grand orchestre (op. posthume 1904)
Deux Lieder (R. M. Rilke) pour voix et instruments, op. 8
Quatre Lieder (K. Kraus, Li-Tai-Po, G. Traki), pour voix et orchestre, op. 13
Concerto, pour neuf instruments, op. 24
Cinq Mouvements, op. 5
(version pour orchestre à cordes, 1930)
Trois Petites Pièces, pour violoncelle et piano, op. 11
Symphonie, op. 21
Trois Chants Populaires Sacrés, pour soprano et instruments, op. 17
Six Lieder (G. Traki), pour soprano et instruments, op. 14
Cinq Lieder Spirituels, pour soprano et instruments, op. 15
Variations, pour orchestre, op. 30
Catherine Gayer, soprano
Rachel Szekely, soprano
Michel Tourmus, violoncelle
Christian Ivaldi, piano

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Récit de six voix de l'Orfranda Musicale (1935)
Schubert/Webern - Danses Allemandes (1925)
Lieder (op. posthume)
Six Pièces, pour orchestre, op. 6 (2^e version de 1928)
Trois Lieder (Webern, S. George), pour voix et orchestre
Pièces, pour orchestre (op. posthume, 1913)
Emiko Iiyama, soprano
Orchestre Radio-Hanovre de la Norddeutscher Rundfunk
dir. Friedrich Cerha

20 h 30
Théâtre de la Ville
Das Augenlicht (H. Jone), pour orchestre mixte et orchestre, op. 26
Trois Chants extraits de Vitas Ivilias, (H. Jone) pour voix et piano, op. 23
Trois Lieder (H. Jone), pour voix et piano, op. 25
Quatuor à cordes, op. 28
Première Cantate (H. Jone) pour soprano, chœur mixte et orchestre, op. 29
Entfremt auf leichten Kämmen (S. George), pour chœur mixte à cappella, op. 2
Deux Lieder (Goethe), pour chœur mixte et ensemble instrumental, op. 19
Trio à cordes, op. 20
Quatuor, pour clarinette, saxophone, violon et piano, op. 22
Variations, pour piano, op. 27
Deuxième Cantate (H. Jone) pour soprano, basse, chœur mixte et orchestre, op. 31
Emiko Iiyama, soprano, P. C. Runge, basse
Carlos Roque Alsina, piano, Guy Deplus, clarinette, Gérard Jarry, violon, Jacques Nouredine, saxophone
Quatuor Parrenin
Trio à cordes Français
Chœurs de la Norddeutscher Rundfunk de Flensburg
Chef des chœurs: Heimbach
Orchestre Radio-Hanovre de la NDR
dir. Friedrich Cerha

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Deux Pièces, pour violoncelle et piano (1889)
Sonate, pour violoncelle et piano (1914)
Huit Lieder de jeunesse (1901-1904)
(R. Demmel, Goethe, M. Graft, W. Weigand, Nietzsche, M. Claudius, D. von Lillencron)
Cinq Lieder (1906-1908) (R. Demmel)
Sonatensatz (Rondo) für Klavier (1906)
Kinderstück (1924)
Klavierstück (1925)
Mouvement, pour trio à cordes (1925)
Rachel Szekely, soprano
Sébastien Risler, piano

20 h 20
Théâtre de la Ville
Im Sommerwind, Idylle pour grand orchestre (op. posthume 1904)
Deux Lieder (R. M. Rilke) pour voix et instruments, op. 8
Quatre Lieder (K. Kraus, Li-Tai-Po, G. Traki), pour voix et orchestre, op. 13
Concerto, pour neuf instruments, op. 24
Cinq Mouvements, op. 5
(version pour orchestre à cordes, 1930)
Trois Petites Pièces, pour violoncelle et piano, op. 11
Symphonie, op. 21
Trois Chants Populaires Sacrés, pour soprano et instruments, op. 17
Six Lieder (G. Traki), pour soprano et instruments, op. 14
Cinq Lieder Spirituels, pour soprano et instruments, op. 15
Variations, pour orchestre, op. 30
Catherine Gayer, soprano
Rachel Szekely, soprano
Michel Tourmus, violoncelle
Christian Ivaldi, piano

mardi 23 octobre
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Récit de six voix de l'Orfranda Musicale (1935)
Schubert/Webern - Danses Allemandes (1925)
Lieder (op. posthume)
Six Pièces, pour orchestre, op. 6 (2^e version de 1928)
Trois Lieder (Webern, S. George), pour voix et orchestre
Pièces, pour orchestre (op. posthume, 1913)
Emiko Iiyama, soprano
Orchestre Radio-Hanovre de la Norddeutscher Rundfunk
dir. Friedrich Cerha

20 h 30
Théâtre de la Ville
Das Augenlicht (H. Jone), pour orchestre mixte et orchestre, op. 26
Trois Chants extraits de Vitas Ivilias, (H. Jone) pour voix et piano, op. 23
Trois Lieder (H. Jone), pour voix et piano, op. 25
Quatuor à cordes, op. 28
Première Cantate (H. Jone) pour soprano, chœur mixte et orchestre, op. 29
Entfremt auf leichten Kämmen (S. George), pour chœur mixte à cappella, op. 2
Deux Lieder (Goethe), pour chœur mixte et ensemble instrumental, op. 19
Trio à cordes, op. 20
Quatuor, pour clarinette, saxophone, violon et piano, op. 22
Variations, pour piano, op. 27
Deuxième Cantate (H. Jone) pour soprano, basse, chœur mixte et orchestre, op. 31
Emiko Iiyama, soprano, P. C. Runge, basse
Carlos Roque Alsina, piano, Guy Deplus, clarinette, Gérard Jarry, violon, Jacques Nouredine, saxophone
Quatuor Parrenin
Trio à cordes Français
Chœurs de la Norddeutscher Rundfunk de Flensburg
Chef des chœurs: Heimbach
Orchestre Radio-Hanovre de la NDR
dir. Friedrich Cerha

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Récit de six voix de l'Orfranda Musicale (1935)
Schubert/Webern - Danses Allemandes (1925)
Lieder (op. posthume)
Six Pièces, pour orchestre, op. 6 (2^e version de 1928)
Trois Lieder (Webern, S. George), pour voix et orchestre
Pièces, pour orchestre (op. posthume, 1913)
Emiko Iiyama, soprano
Orchestre Radio-Hanovre de la Norddeutscher Rundfunk
dir. Friedrich Cerha

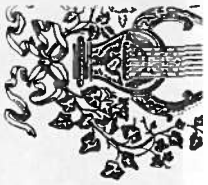
20 h 30
Théâtre de la Ville
Das Augenlicht (H. Jone), pour orchestre mixte et orchestre, op. 26
Trois Chants extraits de Vitas Ivilias, (H. Jone) pour voix et piano, op. 23
Trois Lieder (H. Jone), pour voix et piano, op. 25
Quatuor à cordes, op. 28
Première Cantate (H. Jone) pour soprano, chœur mixte et orchestre, op. 29
Entfremt auf leichten Kämmen (S. George), pour chœur mixte à cappella, op. 2
Deux Lieder (Goethe), pour chœur mixte et ensemble instrumental, op. 19
Trio à cordes, op. 20
Quatuor, pour clarinette, saxophone, violon et piano, op. 22
Variations, pour piano, op. 27
Deuxième Cantate (H. Jone) pour soprano, basse, chœur mixte et orchestre, op. 31
Emiko Iiyama, soprano, P. C. Runge, basse
Carlos Roque Alsina, piano, Guy Deplus, clarinette, Gérard Jarry, violon, Jacques Nouredine, saxophone
Quatuor Parrenin
Trio à cordes Français
Chœurs de la Norddeutscher Rundfunk de Flensburg
Chef des chœurs: Heimbach
Orchestre Radio-Hanovre de la NDR
dir. Friedrich Cerha

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch

18 h 30
Théâtre de la Ville
Œuvres posthumes de Webern
Récit de six voix de l'Orfranda Musicale (1935)
Schubert/Webern - Danses Allemandes (1925)
Lieder (op. posthume)
Six Pièces, pour orchestre, op. 6 (2^e version de 1928)
Trois Lieder (Webern, S. George), pour voix et orchestre
Pièces, pour orchestre (op. posthume, 1913)
Emiko Iiyama, soprano
Orchestre Radio-Hanovre de la Norddeutscher Rundfunk
dir. Friedrich Cerha

20 h 30
Théâtre de la Ville
Das Augenlicht (H. Jone), pour orchestre mixte et orchestre, op. 26
Trois Chants extraits de Vitas Ivilias, (H. Jone) pour voix et piano, op. 23
Trois Lieder (H. Jone), pour voix et piano, op. 25
Quatuor à cordes, op. 28
Première Cantate (H. Jone) pour soprano, chœur mixte et orchestre, op. 29
Entfremt auf leichten Kämmen (S. George), pour chœur mixte à cappella, op. 2
Deux Lieder (Goethe), pour chœur mixte et ensemble instrumental, op. 19
Trio à cordes, op. 20
Quatuor, pour clarinette, saxophone, violon et piano, op. 22
Variations, pour piano, op. 27
Deuxième Cantate (H. Jone) pour soprano, basse, chœur mixte et orchestre, op. 31
Emiko Iiyama, soprano, P. C. Runge, basse
Carlos Roque Alsina, piano, Guy Deplus, clarinette, Gérard Jarry, violon, Jacques Nouredine, saxophone
Quatuor Parrenin
Trio à cordes Français
Chœurs de la Norddeutscher Rundfunk de Flensburg
Chef des chœurs: Heimbach
Orchestre Radio-Hanovre de la NDR
dir. Friedrich Cerha

14 h 30
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
entretien-débat avec Max Deutsch



AUDITORIUM
DI TORINO

VIII CONCERTO Venerdì 23 novembre 1973, ore 21.15

Direttore **FRIEDERICH CERHA**

Soprano **Mary Lindsey**

STAGIONE SINFONICA
D'AUTUNNO

Venerdì 23 Novembre 1973

LIGETI Lontano, per orchestra

IVERS Three places in New England,
suite per orchestra
*The «St. Gaudens» in Boston Common
Putnam's Camp, Redding, Connecticut
The Housatonic at Stockbridge*

BERG Lullù, frammenti sinfonici dall'opera
*Rondo
Ostinato
Lied di Lullù
Variazioni
Adagio*
soprano **Mary Lindsey**

FRIEDERICH CERHA è nato nel 1926 a Vienna, dove ha studiato violino e composizione, perfezionandosi poi ai corsi estivi di Darmstadt. Ha iniziato la sua carriera come violino solista, dedicandosi in seguito, a partire dal 1958, alla direzione d'orchestra. Da allora ha diretto concerti in tutti i centri musicali d'Europa e d'oltre oceano: Parigi, Londra, New York, Buenos Ayres, Colonia, Varsavia, Helsinki, Stoccolma, Roma, Zurigo, ecc.

Ha tenuto a battesimo importanti composizioni fra le quali: *Avvenire, Kammerkonzert di Ligeti e un'opera postuma di Webern Piece pour orchestra*. Ha partecipato ai Festivals di Graz, di Varsavia e recentemente, al Festival d'Autunno a Parigi, ha diretto tutte le composizioni di Anton Webern. Fra le sue composizioni ricordiamo *Specchio, sette pezzi per orchestra e Intersezioni per violino e orchestra*.

«LA STAMPA» (TORINO)

25.11.73

Anno 1

Il concerto Cerha alla Rai

I pezzi di "Lulu", in stile viennese

Interprete qualificatissimo di musica contemporanea, il direttore viennese Friederich Cerha è eminente cesellatore. Non stupisce quindi che sia l'interprete quasi ufficiale delle musiche dell'ungherese Ligeti, sottilissimo sezionatore del suono strumentale. L'altra sera ne ha presentato il pezzo intitolato, in italiano, *Lontano*, simile a un campo magnetico di fasce sonore concomitanti: nella sua staticità, quasi la negazione di un discorso. Un «concorso», si dovrebbe chiamarlo, per le convergenze di lunghe sonorità parallele, continuamente turbate, nel loro apparente immobilismo da un inquieto pullulare di fremiti interni. Dopo avere qua e là suscitato qualche reminiscenza di timbro orientale (autentico, non olografico) il pezzo si estingue in una sorta di vibrazione indistinta.

Proprio perché molto cesellata, meno centrata è apparsa l'interpretazione del sanguigno trillico americano di Charles Ives intitolato *Three places in New England*, mentre esemplare è stata di nuovo l'interpretazione dei cinque pezzi tratti dall'opera

Lulu di Alban Berg. Non che qui si tratti di cesellare, tutt'altro, che anzi, il solido impianto sinfonico della suite coinvolge contenuti espressivi di tragica violenza, quasi come una corsa all'abisso in cinque tappe di progressiva dissoluzione: salvo che l'abisso, a un certo momento, si scopre che potrebbe anche essere il cielo. Qui il maestro Cerha, erede diretto della grande tradizione viennese, gioca sul proprio terreno e rende piena giustizia all'intensità dolorosa di questa silloge operistica. Scrupolosa solista vocale il soprano Mary Lindsey, salutata insieme con il direttore con cordiali applausi.

m. m.

Öffentliche Konzerte des Österreichischen Rundfunks
Studio Niederösterreich

4. Konzert im Zyklus VI
Freitag, 22. Februar 1974

Das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester

Dirigent: Friedrich CERHA

Solist: Manfred GEYRHALTER, Violine

Sergej PROKOFJEW: Russische Ouverture, op.72

Joseph HAYDN: Konzert für Violine und Orchester

G-Dur, HV VII a/4

P a u s e

Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY: 3. Symphonie, a-Moll, op.56

("Schottische")



Unsere Gäste werden ersucht, die Plätze erst nach
Beendigung der Aufnahme des Konzertes zu verlassen.

Dieses Konzert wird am Sonntag, dem 17. März 1974 im
Programm Österreich 1 von 20.00 - 22.00 Uhr gesendet.

Öffentliches Konzert des Österreichischen Rundfunks

Gemeinsame Veranstaltung ORF-Musikalische Jugend Österreichs

Zyklus VII/4. Konzert

Montag, 25. Februar 1974

Die Kammermusikvereinigung des ORF:

Viktor Redtenbacher, 1.Violine
Hans Heidrich, 2.Violine
Eugenie Altmann, Viola
Leonhard Wallisch, Violoncello
Alexandra Bachtiar, Violoncello
Eduard Gareis, Kontrabaß
Georg Weinhengst, Flöte
Otto Kuttner, Oboe
Maximilian Foessl, Klarinette
Alois Tschiggerl, Fagott
Herwig Nitsch, Horn
Engelbert Loidl, Trompete
Herbert Mosheimer, Posaune

Leitung: Viktor Redtenbacher

Solistin: Elisabeth Thomann, Sopran

Isang Yun: Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello
(ÖE)

Egon Wellesz: Sonette der Elisabeth Barret-Browning, op.52
für Sopran und Streichquartett
(Übertragung von Rainer Maria Rilke)

I. Getragen
II. Sehr breit
III. Moderato
IV. Leicht bewegt
V. Sehr langsam, zögernd

P a u s e

bitte, wenden/.

HET RESIDENTIE-ORKEST

* * *

dirigent
mezzo-sopraan
clavecimbel
met medewerking van

Manuel de Falla
1876-1946

Erik Satie
1866-1925

Darius Milhaud
1892

Igor Strawinsky
1882-1971

Kurt Weill
1900-1950

HOT-theater - Den Haag
vrijdag 1 maart 1974 - 20.30 uur
serie K nr. 8

Friedrich Cerha
Doris Bierett
Jan van der Meer
een mannenkwartet uit het
Ned. Vocaal Ensemble (dir: Marinus Voorberg)

PROGRAMMA

Concerto per cembalo, flauto, oboe,
clarinetto, violino e violoncello
1923/26

Allegro
Lento
Vivace

Embryons desséchés (1913)
Instrumentatie: Friedrich Cerha

La création du monde
1923

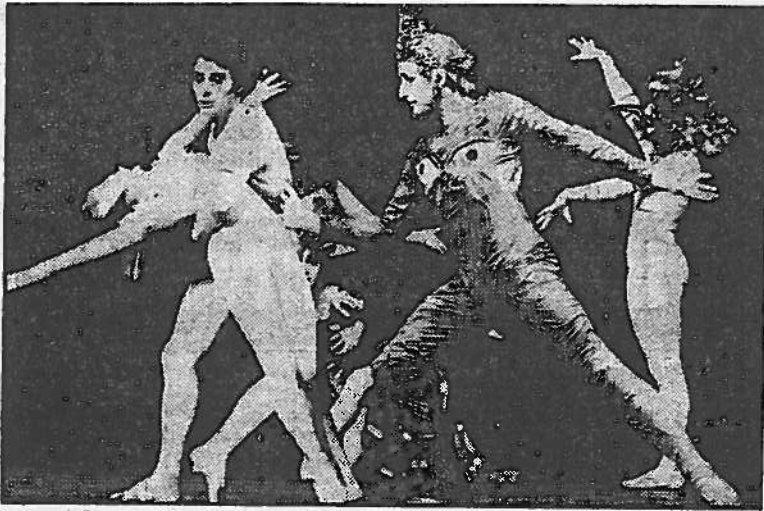
Ragtime
voor 11 instrumenten
1918

PAUZE

Die sieben Todsünden der Kleinbürger (1933)
(Tekst: Bertold Brecht)

1. Prolog (Andante sostenuto)
2. Faulheit (Allegro vivace)
3. Stolz (Allegretto, quasi andantino)
4. Zorn (Molto agitato)
5. Völlerei (Largo)
6. Unzucht (Moderato)
7. Habsucht (Allegro giusto)
8. Neid (Allegro non troppo)
9. Epilog (Andante sostenuto)

Doris Bierett - mezzo-sopraan
Rudolf Grasman - tenor
Rob Sturkenboom - tenor
Ton van Breemen - bariton
Jaap Hunze - bas



Surreales Traumballett in der Staatsoper: Paolo Bortoluzzi (links) und Ludwig M. Musil in Milloss „Relazioni fragili“

Staatsoperwoche:

Drei neue Ballette

Am 15. März findet die letzte Ballettpremiere dieser Saison statt. Die Choreographien entwarf Aurel von Milloss, die Ausstattung stammt von Pantelis Dessyllas, Stefan Soltesz dirigiert. Zur Aufführung gelangen Strawinskys „Orpheus“ (mit Birkmeyer, Scheuermann und Ludwig M. Musil), Cerhas „Relazioni fragili“ (mit Paolo Bortoluzzi) und Prokofieffs „Verlorener Sohn“ (mit Franz Wilhelm und Christl Zimmerl).

Die Staatsoper (wo mit Antigone Sgourda die Proben zu „Katja Kabanowa“ begonnen haben) spielt nächste Woche außerdem Montag „Bohème“ (Hager; Beckmann, Lotte Rysanek, Oncina, Wächter), Dienstag „Fliegender Holländer“ (Hollreiser; Ligendza, Adam, Beirer, Franc), Mittwoch „Aida“ (Muti; Kubiak, Hesse, Cossutta, Ohanesian), Donnerstag „Ariadne auf Naxos“ (Hollreiser; Ligendza, Jurinac, Gruberova, Cochran, Wiener) und Samstag „Don Carlos“ (Klobucar; Jurinac, Hesse, Cossutta, Wächter, Siepi).

Staatsoper: Bortoluzzi, dreimal Milloss

Unterbewerteter Star

Mit drei Choreografien verabschiedete sich Staatsoperballettchef Aurel von Milloss von Wien: doch wer die Summe seiner Gestaltungsideen, seiner tanzdramaturgischen Grundsätze und vor allem einen Querschnitt durch die Fülle seiner stilistischen Eigenarten erwartete, wurde enttäuscht.

Drei Arbeiten, die einander stellenweise allzusehr ähnelten, denen es dadurch an Kontrasten und Spannungen mangelte... Eine Revue der Langeweile also: Das war das Fazit dieses Abends.

Wie stets hat Milloss keine der Choreografien abgegeben: schade, denn Strawinskis „Orpheus“ gibt es beispielsweise in einer berühmten Version von Georges Balanchine, die zu Milloss' übrigen Arbeiten einen reizvollen Gegensatz ergeben hätte. So findet man Milloss' gleichförmiges Bewegungs-, Schritt- und Gestenrepertoire im „Orpheus“ wie in Friedrich Cerhas surrealem Traumballett „Relazioni fragili“: wie die Bilder einander gleichen! Und die Milloss-Version von Prokofieffs „Verlorenem Sohn“ verfestigt nur quasi die Stilelemente, die man vorher schon einmal vorgesetzt bekommen hat: Typischer Akzent dieser Choreografie zu Prokofieffs Musik ist das expressive Pathos. Man wird die Erinnerung an den „Wunderbaren Mandarin“ nicht los; man kann sich des Eindrucks des leicht Antiquierten, eines aufgewärmten, zurechtstilisierten Expressionismus nicht erwehren.

Noch problematischer ist freilich das choreografische Material für die Solisten selbst: Paolo Bortoluzzi, einer der interessantesten, profiliertesten Tänzer der internationalen Szene, hat zum Beispiel in den „Relazioni“ eine recht bescheidene, um nicht zu sagen klägliche Aufgabe zugeteilt bekommen. Für diese Choreografie, die weder Bortoluzzis Eigenart noch seinem fulminanten technischen Können entspricht, hätte man ebensogut

irgendeinen anderen Tänzer engagieren können. Wir wollen Bortoluzzi an der Staatsoper möglichst oft sehen, sein Können bewundern, aber dann lasse man ihn nicht derart im Stich...

Gleiches gilt auch für Michael Birkmeyer (Orpheus) und Lilly Scheuermann (Eurydike): an beide hätte Milloss höhere technische Ansprüche stellen müssen; beide hätten eine Choreografie verdient, die ihre Grazie und Tanzkultur besser akzentuiert.

Richtig eingesetzt waren lediglich die Solisten im „Verlorenen Sohn“: die impulsiv-sinnliche Christl Zimmerl als Verführerin und der Sohn, Franz Wilhelm. Beide Partien hat Milloss auf die imponierende Dynamik und den persönlichen Stil der beiden Tänzer hin maßgeschneidert.

Positiv muß auch angemerkt werden, daß er sich für Cerhas „Relazioni“-Musik einsetzte: eine spannungsgeladene, den Traumvisionen genau entsprechende Komposition. In einer weniger mit Grottenbahneffekten operierenden Dekoration (Pantelis Dessyllas) wäre dieses Werk gewiß besser zur Geltung gekommen. Kultiviert Dessyllas' übrige Ausstattung. Stefan Soltesz dirigierte.

Jubel für die Tänzer, Buhs für Milloss.
Karlheinz Roschitz

Unter 73

3 26



Fadesse und Formalismus

Von Andrea Seebohm

„Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist“, heißt es in der „Fledermaus“. Daß mir Text und Melodie just einfielen, nachdem ich zweidreiviertel Stunden lang Strawinsky, Cerha und Prokofieff gehört hatte, war freilich nicht die Schuld der Komponisten.

Das Zitat bezog sich auch nicht auf die Musik, die bei dieser letzten Ballettpremiere Aurel von Milloss' in der Staatsoper gespielt wurde, sondern auf dessen Choreographien. So viel Pomp und Pathos, so viel Leere und Lächerlichkeit, so viel Fadesse und Formalismus können gar nicht rasch genug vergessen, verdrängt werden. Man hätte – so wie die Dinge nun einmal liegen – dem scheidenden Ballettmeister gerne die geziemenden Worte des Dankes und der Anerkennung für seine geleistete Arbeit zum Abschied nachgerufen. Doch nach diesem traurigen Abend bleiben sie einem im Halse stecken.

Schon der Anfang war schlimm: Michael Birkmeyer quälte sich mit einem Orpheus, den Milloss 1948 ganz auf Unwirklichkeit und Schwerelosigkeit, auf edle Einfachheit und stille Größe getrimmt hatte. Kein Schmerz, kein männliches Aufbegehren wider das Schicksal war gefragt, sondern sanftes Duldertum, ausgedrückt durch dekorative Pose. Charakteristische Schrittl- und Tanzpassagen, Sprünge, Virtuosität und Furor – alles war gestrichen. Die Tänzer latschten durch die mythologische Sagenwelt des Ausstatters Pantelis Dessyllas und durch die Musik Igor Strawinskys. Auch Lilly Scheuermann konnte da nichts mehr retten.

„Relazione fragili“

Hernach – zum Aufwachen – eine Uraufführung: Paolo Bortoluzzi zeigte vor, was ihm zu Friedrich Cerhas „Relazioni fragili“ eingefallen war. Der Zusammenprall dieser beiden Künstler war interessant und imponierend. Was Milloss an Traumvisionen und Phantasiegebilden ringsum auffahren ließ, ergibt einen Katalog surrealer Klischees: der Gaukler mit der Lilie in der Hand, der Tod im roten Mantel (genannt Dämon), ein lila Sarg, Sirenen mit vier Busen, ein silberner Ritter mit glänzendem Schwert und was es halt an Traumsymbolen noch so gibt.

Die Handlung dieses Opus 172 im choreographischen Werkkatalog Milloss' erhielt ihren „Inspirationsanstoß“ (Programmheft) von einem Bild Max Ernsts, „Die Augen des Schweigens“. Ein Träumer durchwandert eine suggestive Landschaft und erlebt zahllose phantastische Trugbilder. Am Ende weiß er nicht mehr, ob er geträumt hat oder nicht.

Bortoluzzi vermag aus diesem Hokuspokus durch seine Persönlichkeit und Bühnenpräsenz immerhin ein spannendes Intermezzo zu zaubern. Ein Glück für Cerha, dessen interessante und abwechslungsreiche Musik ohne ihn zu einem leeren Pop-Spektakel degradiert worden wäre.

„Der verlorene Sohn“

Für den Schluß wählte Milloss Prokofieffs „Verlorenen Sohn“, eine Choreographie, die er schon 1934 erarbeitet hat und die nun ihre österreichische Erstaufführung erlebte. Nach der mythologischen Sage und dem surrealen Märchen also die biblischen Szenen, damit einem auch ja nichts erspart bleibe.

Bei der Uraufführung des Stücks in Paris (Choreographie: Balanchine) dominierte das „Raffinierte, Elegante, Spielerische“ – Milloss hat demgegenüber in seiner Fassung jedoch den biblischen Charakter herausgearbeitet. So steht es im Programmheft zu lesen. Raffiniert, elegant und spielerisch ist nun freilich nichts mehr, dafür aber pompös, zäh und langatmig. Entschädigung bringt der ausdrucksstarke Franz Wilhelm, der von Christl Zimmerl eiskalt verführt wird.

Das Staatsopernorchester bedankte sich beim Ensemble „die reihe“, das Cerhas Musik auf Band gespielt hatte, mit einem von Prokofieff nicht vorgesehenen Trompetenton als Gratiseinlage im letzten Takt (Streicherpianissimo!), hielt sich aber sonst unter Stefan Soltesz' Leitung brav zurück.

4.3.74

Interessant und festlich

Drei Milloss-Ballette für die Wiener Staatsoper

Nach langer Pause gab es an der Wiener Staatsoper wieder einen Ballettpremierenabend. Die Pause bis zum nächsten wird allerdings noch länger dauern. Denn die am vergangenen Freitag gezeigten Milloss-Ballette sind, vorläufig wenigstens, die letzten, die wir sehen werden, da der erst vor drei Jahren an die Wiener Staatsoper zurückberufene Ballettdirektor mit Ende der Saison das Haus verlassen wird. Was wir mit ihm verlieren, wird sich bald zeigen. Doch — sprechen wir zunächst von den letzten Werken, die er uns hinterließ.

Der dreiteilige Abend begann mit „Orpheus“ auf Musik von Strawinsky, die dieser auf Anregung Balanchines 1947 geschrieben hat. Die Uraufführung erfolgte bereits im folgenden Jahr am 28. April im City Center, New York, in der Choreographie Balanchines. (Das war genau zwanzig Jahre nach dem ersten großen klassizistischen Ballett, „Apollon musagète“, das Strawinsky für den ihm am nächsten stehenden Choreographen geschrieben hat). Aber noch im Herbst des gleichen Jahres vertraute Strawinsky seine Meisterpartitur von strenger, spröder Schönheit Aurel von Milloss an, der sie mit dem Ballett der Römischen Oper im Teatro La Fenice zur europäischen Erstaufführung brachte. Damit hat Milloss zum dritten Mal den Orpheus-Stoff choreographiert, und es ist ein Werk von exquisitem Geschmack und nobler Schönheit geworden. Die Handlung folgt der bekannten klassischen Sage, nur endet das neue Orpheus-Ballett nicht mit der Zerreißen des Gottes durch die Furien, auch nicht mit einer Apotheose, sondern mit seiner Verwandlung in ein flammend leuchtendes Sonnenrad. Die Kostüme scheinen von spanischen Farben und Formen inspiriert. Vor einem blaugrünen changierenden Hintergrund hat Pantelis Desyllas, der Leiter der Dekorationswerkstätten der Staatsoper, Bühnenbilder entworfen, die dem barocken und klassizistischen Charakter der Partitur Strawinskys entsprechen. Michael Birkmeyer war ein nobler Orpheus, Lilly Scheuermann eine anmutig-würdevolle Eurydike, Christine Elsinger eine temperamentvolle Anführerin der Furien. Und wieder einmal konnte man feststellen, daß Strawinsky von den Ballettkomponisten dieser ersten Jahrhunderthälfte der weitaus bedeutendste war.

*

Die bereits um 1960 entstandene Komposition „Relazioni fragili“ von Friedrich Cerha, für Cembalo, Kammerorchester und zwei Frauenstimmen, lernte Milloss fünf Jahre später kennen und schätzen, aber zu einer tänzerischen Realisierung ist es erst jetzt gekommen. (Das sehr aparte, gar nicht mehr so fragil klingende 20-Minuten-Stück hörten wir in der Staatsoper vom Tonband,

nach einer sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe durch das reihe-ensemble unter der Leitung des Komponisten, für eine Aufnahme des WDR-Köln.) Cerha hat diese Komposition vor nunmehr bald 15 Jahren als „absolute Musik“ geschrieben. Aber Milloss entdeckte eine verborgene Handlung in der Musik, gegen die der Komponist nichts einzuwenden hatte: Ein Träumer gerät in eine phantastische, von graugrünen Stalagmiten umsäumte Landschaft, auf



Vertrag nicht verlängert: Ballettdirektor Professor Aurel von Milloss

die geheimnisvolle, von einem Bild Max Ernsts inspirierte Augen blicken, und wird von ihr, wie unter Drogeneinfluß, zu poetischen Trugvorstellungen stimuliert. In der Tat eignet sich die Musik mit ihrem teils dichten, teils zart-durchsichtigen Gewebe, mit ihrem durch aparte Kombination von Cembaloklang, diversen Schlaginstrumenten, Vibraphon, Becken und Gongs erzeugten „Klima“ zur Wiedergabe sowohl beängstigender wie beglückender irrealer Vorstellungen. Von Paolo Bortoluzzi, dem derzeit wohl bedeutendsten jungen Tänzer, ging, in der Rolle des Träumenden, ein lyrischer Zauber ganz eigener Art aus. Der virtuose Techniker Bortoluzzi freilich kam nicht zum Zug. Anton Hejna war der zwielichtige Gaukler,

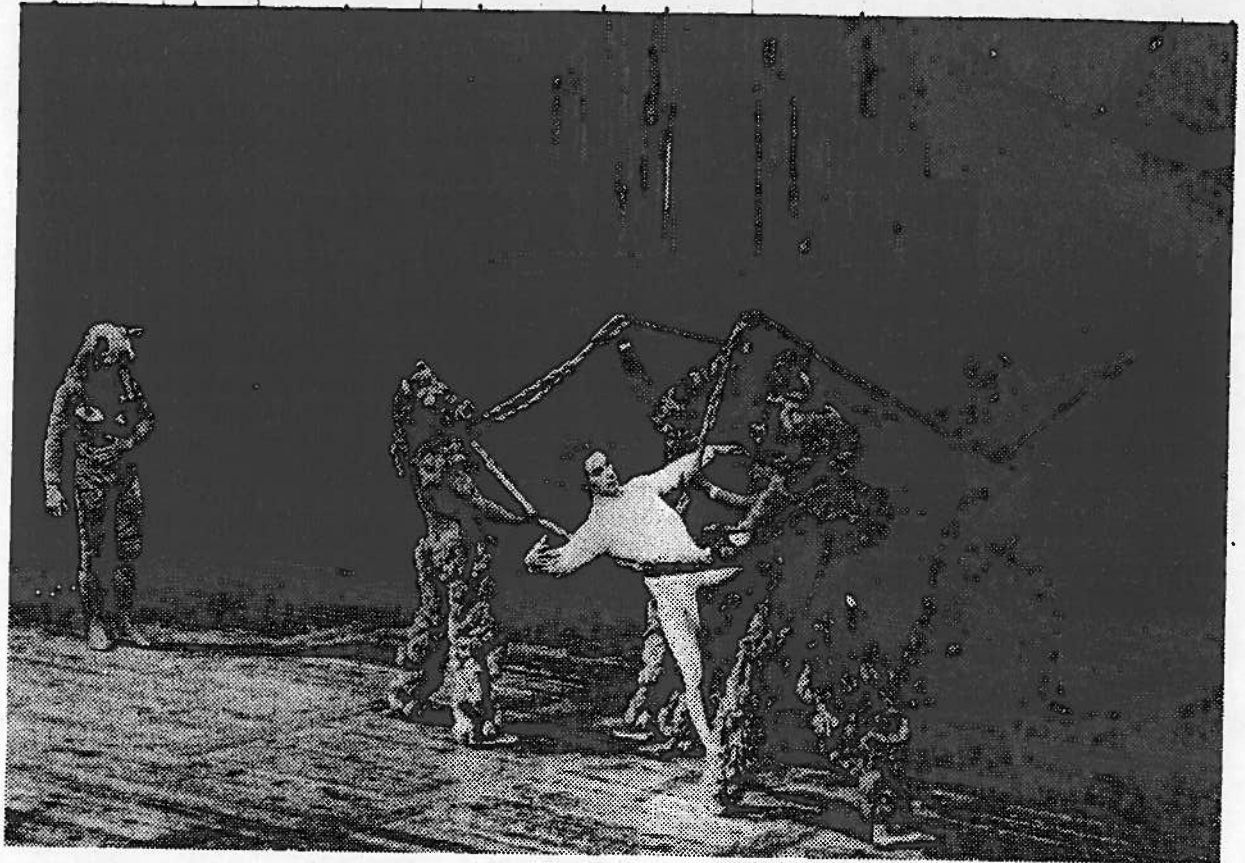
Ludwig M. Musil der wiederholt die Maske wechselnde unheimliche Zauberer, Elisabeth Möbius das bezaubernd-anmutige Traumädchen. Auf diese Weise kam die Wiener Staatsoper in der Saison 1973/74 wenigstens zu einer Uraufführung...

*

Den Beschluß bildete das umfangreichste und zugleich handfesteste Stück des Abends mit dem Titel „Der verlorene Sohn“, zu dem bereits Ende der zwanziger Jahre, unmittelbar nach dem berühmten brutistischen „Pas d'acier“, Prokofieff eine 10teilige Suite geschrieben hat. Kochnos Libretto für Diaghilew betonte mehr das Raffinierte, Elegant-Spielerische der Partitur, aber es war doch so etwas wie ein Testament Diaghilews, der drei Monate nach der Pariser Premiere in Venedig starb (von Balanchine stammte die Choreographie mit Serge Lifar in der Titelrolle, die Kostüme von Vera Strawinsky, der Gattin des Komponisten, vom großen Georges Rouault die Bühnenbilder, und Prokofieff stand am Dirigentenpult. Das waren noch Zeiten!). „Der verlorene Sohn“ ist eines der Lieblingswerke Milloss', der es bald nach der Premiere sah, aber erst 1934 Gelegenheit hatte, eine neue Choreographie zu machen, die sich mehr an die biblische Vorlage hält und zugleich genauer den zehn Nummern von Prokofieffs Partitur folgt. Die Gliederung in fünf Bilder ist sehr logisch und überzeugend: Bild eins und fünf, vor dem Elternhaus, umschließen Bild zwei und vier „in der Wüste“. Innerhalb dieser Bilder gibt es Szenen mit der Verführerin, Trunkenheit, Plünderung, erwachende Reue, Teilung der Beute usw. — Milloss hat in vielen Städten, in der halben Welt, dieses Ballett gezeigt und etwa 70mal die Titelpartie selbst getanzt. Er mag also seinem Nachfolger Franz Wilhelm recht kritisch und, wie man hört, mit größter Zufriedenheit zugesehen haben. Dieser bot allerdings auch seine bisher reifste Leistung in einer Riesenpartie (das Ballett dauert etwa 50 Minuten). Neben der eindrucksvollen Rolle des Vaters (Ludwig M. Musil) enthält dieses Ballett auch für unsere beste und ausdrucksvollste Tänzerin, Christl Zimmerl, eine große und wichtige Partie. Pantelis Desyllas, der für die betreffenden Szenen ein stimmungsvolles Wüstenbild hingezaubert hatte, entwarf für die „Verführerin“ ein prächtig-dekoratives leuchtendrotes Gewand, das ausgebreitet, ein Drittel des Bühnenraumes zu füllen schien und die Szene beherrschte.

Das Orchester unter Stefan Soltesz musizierte sicher und mit Elan, Nichts störte den festlichen Abend mit langanhaltendem Applaus nach jedem Ballett als einige törichte Buhrufe am Schluß (Gegen wen, gegen was?). Und der Gedanke, daß dieses Fest leider auch ein Abschiedsfest war. Aber daran wollen wir noch nicht so recht glauben...

Helmut A. Fiechtner



Paolo Bortoluzzi in der Uraufführung des Balletts „Relazioni fragili“ nach Musik von Friedrich Cerha

Photo: Hausmann (Österr. Bundestheaterverband)

1 1 1 1 1

Ludwig M. Musil der wiederholt die

erhalten", in der man besonders den Reichtum an harmonischen Veränderungen und die Kraft der motivischen Durchdringung lobte.

Firma Merklin & Schütze in Paris zu setzen, waren schon am Aufhören. So fuhr der Meister am 1. Mai nach Paris. Er spielte zuerst in der Orgelbauanstalt, wobei er über Themen aus seiner 1. Symphonie improvisierte. Noch größeren Beifall erhielt sein Spiel auf der großen fünfmanualigen Orgel von Notre-Dame. Aus Bruckners eigenen Worten erfahren wir: "Dort waren alle berühmten Künstler und Spitzen der Kritik anwesend. Ich bat um ein Thema. Der erste Organist von Paris getraute sich nicht, eines aufzugeben, aber der Organist von St. Trinitäde, A. Chauvet, hat es dann getan. Ich bearbeitete dessen drei Glieder zuerst in einem Präludium, dann in einer Fuge und zuletzt symphonisch... Ich machte am Schluß einen ununterbrochenen Orgelpunkt, was denen in Paris ganz neu war und sie in Erstaunen versetzte. Zuletzt waren sie ganz aus dem Häuß (ganz außer sich), und ich war auch ungenauer aufgeregt." Unter den Anwesenden befanden sich Saint-Saëns, César Franck, Ambroise Thomas, Auber und Charles Gounod. Bruckner wurde in außerordentlichem Maße gefeiert. Es konnte nicht ausbleiben, daß er vom Erbauer dieser Bach und Mendelssohn."

Proben in der Farntekirche aus gesehen wurde, nach London zu fahren. Er kam am 29. Juli an, wohnte im Hotel Seyd am Finsbury-Square Nr. 39 und begab sich noch am Abend desselben Tages zur Orgel. Die Dampfmaschinen, die die mächtigen Blasbälge in Bewegung setzten, waren schon am Aufhören. Über Bruckners Bitten durfte er noch so lange spielen, als der Dampf reichen würde. Sein Spiel machte den Direktor aufmerksam, er ließ nachheizen, und so konnte Bruckner weiter die Orgel ausprobieren. Bald war er von einem Kreis staunender Zuhörer umringt. Das war sein erster Erfolg, dem sich weitere in steigendem Maße hinzugesellen sollten. Es war ausbedungen, daß er täglich zweimal je eine Stunde spielen würde. Das wurde geändert, er spielte nur einmal, entweder um 12 Uhr oder um 3 Uhr nachmittags. Bruckner wechselte darin mit dem Organisten der Albert Hall, Mr. W. T. Best, ab. Die erste Orgelvorführung Bruckners am 2. August umfaßte folgendes Programm: 1. Bach, F-Dur ununterbrochenen Orgelpunkt, was in Paris ganz neu war und sie in Erstaunen versetzte. Zuletzt waren sie ganz aus dem Häuß (ganz außer sich), und ich war auch ungenauer aufgeregt." Unter den Anwesenden befanden sich Saint-Saëns, César Franck, Ambroise Thomas, Auber und Charles Gounod. Bruckner wurde in außerordentlichem Maße gefeiert. Es konnte nicht ausbleiben, daß er vom Erbauer dieser Bach und Mendelssohn."

Gesamtausgabe und dieses Buch ist Professor Nowak erneut als der Bruckner-Kenner bestätigt, und allen, die Bruckner lieben oder sich erst in seine Welt einführen lassen wollen, kann das im Rudolf-Trauner-Verlag erscheinene Buch bestens empfohlen werden.

*
Am 23. März, vormittags um 10.30 Uhr, findet in Linz die feierliche Eröffnung des neuen Bruckner-Hauses statt. Als Uraufführung erklängt zu Beginn die Komposition für Orchester Bruckner-Dialog, op. 39, von Gottfried von Einem (Auffragswerk). Nach der Eröffnung und Einsegnung des Hauses wird durch mehrere Länger und auswärtige Chöre sowie das Linzer Bruckner-Orchester unter der Leitung von Kurt Wöss das Teodum gegeben. Am Abend des gleichen Tages erklingen vier Motetten unter der Leitung von Helmuth Froschauer. Ausführende sind Mitglieder des Singvereins der Musikfreunde, Wien. Im zweiten Teil des Programms dirigiert Herbert von Karajan die Wiener Philharmoniker. Sie spielen leider nicht die neuentdeckte, sortfällige rekonstruierte achte Symphonie, sondern Bruckners Siebente. R.

scnuoerts. Ader seine Rcksätze wel-

WIEN, 17. März

Aurel von Milloss, dessen zweite Ära als Wiener Ballettchef im kommenden August zu Ende geht, hat der Staatsoper ein imposantes Abschiedsgeschenk gemacht. Sie verdient es sowenig wie ihr Direktor: jene Ruhe, in die er sich demnächst zurückziehen will. Daß Rudolf Gansjäger es nicht versucht hat, Milloss' Abgang zu verhindern, daß er bis heute sein Angebot an Milloss, dem Haus zumindest als Gastchoreograph und Konsulent weiter zur Verfügung zu stehen, vertraglich nicht wahrgenommen hat, sollte ihm schon jetzt schlaflose Nächte bereiten. Denn Milloss hat mit seiner vorläufig letzten Arbeit für das Ballett, einen Abend aus drei eigenen Kreationen, den Beweis erbracht, daß es wieder einmal — wie so oft seit dem schönsten Hinauswurf Gustav Mahlers — ein so bedeutender wie ungewöhnlicher Mann ist, den Wien nun durch Schikanen und Quertreibereien verliert.

Mit „schlechtem Betriebsklima“ und mangelnder Unterstützung den Intrigen einiger Ensemblemitglieder wie den gezielten Feindseligkeiten gewisser Rezensenten gegenüber hatte Milloss seinen Rücktritt vor zwei Monaten motiviert. Was ihm von seiten seiner Gegner vorgeworfen werden kann, ist der hohe geistige Anspruch, unfreundlicher formuliert der „starke intellektuelle Ballast“, mit den seine eigenen Choreographien — etwa „Einöde“ nach Varèse, „Memorien aus dem Unbekannten“ nach Bartók, „Daidalos“ nach Guido Turchi oder „Per Aspera“ nach György Ligeti — verbunden sind. Seine Leistungen als Ballettzieher vermag niemand ernstlich anzufechten. Als Grigorowitsch, Leiter des Bolschoi-Balletts, kürzlich den „Nußknacker“ hier einstudierte, war er entzückt von dem hohen technischen Können der Compagnie, die Milloss bereits in seiner ersten Ära von 1963 bis 1966, dann von 1971 bis heute, in der klassischen Schule wie im Ausdrucksballett auf das bewundernswerteste ausgebildet hat.

Die drei Tanzschöpfungen aus verschiedenen Schaffensperioden, mit denen er nun vor das Wiener Publikum tritt, legen Zeugnis ab von dem unerbittlichen Stilwillen, mit dem er zu jeder Zeit seine Vorstellungen verwirklicht. Milloss hat sich niemals ganz von seinen expressionistischen Anfängen gelöst, deutet selbst antike Themen im Sinne eines modernen Bewegungskannons, und erfüllt auch jene Choreographien, die er für serielle und nachserielle Musikwerke entwirft, mit einer Ausdrucksgewalt, die ihrem häufig kargen, abstrakten Charakter neue Dimensionen verleiht. Die Wirkung ist frappant. Seine jüngste Kreation, deren Uraufführung das Mittelstück des Abends bildet, das Ballett „Relazioni fragili“ nach der gleichnamigen Musik von Friedrich Cerha, kann sich freilich auf ein suggestives Klanggeflecht stützen. Cerha, Begründer des Ensembles „die reihe“ und einer der bedeutendsten Komponisten in der Nachfolge der Wiener Schule, hat in diesem Werk zwei Grundtypen von Musikgeweben geschaffen: das eine gläsern, unwirklich, häufig vom Glissandi der Streicher und zwei instrumentale verwendete Frauenstimmen getragen, das andere durch Schlaginstrumente zerhackt und zugespitzt. Innen wird Wechsel, mit Hilfe immer neuer origineller Verwebungsarten, dramatische Signifikanz zuteil.

Dieser Dramatik eine Art von Handlung abzugewinnen, hat Milloss, von Cerha darin bestärkt, in seiner Choreographie versucht. Ihr poetischer Inhalt, die Wanderung eines Träumers durch

eine Landschaft, in der ihn Trugvorstellungen umgeben und wieder ins Nichts versinken, ist vor allem von Max Ernsts Gemälde „Les yeux de silence“, aber auch von anderen Malern derselben Kunstrichtung inspiriert. Das gesamte Inventarium des Surrealismus — Chiricos Pferde, Magrittes Chimären, Delvaux' blasse Schemen — wird heraufbeschworen: es entspricht dem Reichtum an zarten, bizarren und dämonischen Stimmungen in Cerhas Musik, die hier in einer Tonbandaufnahme des WDR erklingt. Nicht durchweg hat Pantelis Dessyllas, der Ausstatter aller drei Ballette, diese Kontraste befriedigend gelöst. Vor einem Hintergrund verklüfteter, wie aus rissigem Schiefer gebildeter Auswüchse tummeln sich Gestalten, deren Traumqualität zuweilen durch drastische Farb- und Formwirkungen beeinträchtigt ist. Chimären, Sirenen, Folterknechten, Totengräbern und jenen flüchtigen Schreckgesichtern, die den Helden bedrängen, haftet eine allzu greifbare Wirklichkeit an.

Weit glücklicher werden Milloss' Visionen — wie an diesem ganzen Abend — von seinen Tänzern interpretiert. Paolo Bortoluzzi, bereits im Vorjahr sein Protagonist im Ballett „Per Aspera“, verleiht der Hauptfigur höchste Gefühlsintensität. Seine Körpersprache ist das Ergebnis nicht nur stупender Technik, sondern auch außerordentlicher Intelligenz; und wenn Kritiker an dieser Choreographie bemängeln mögen, daß sie Bortoluzzi nicht hinreichend erlaubt, mit all den üblichen Ballerino-Künsten zu brillieren, so verhilft sie ihm doch zur vollen Entfaltung seiner gestischen Variabilität. Neben ihm kommen Elisabeth Möbius als Traumädchen, Ludwig M. Musil als Dämon, die übrigen Solisten und das Corps mit präzisen Leistungen zur Geltung.

Ein Vierteljahrhundert alt ist das Werk, mit dem der Abend beginnt, Milloss' Fassung von Strawinskys „Orpheus“, wie er sie 1948, im Jahr des Entstehens der Partitur, für die europäische Erstaufführung schuf. In New York war das Werk von Balanchine verwirklicht worden. Aber im Gegensatz zu diesem Meister der strengen Neoklassik hat Milloss weder eine Winckelmann-Antike noch deren barocke Auflockerung angestrebt. Sein Begriff von der Antike entspricht jenem, den Egon Friedell einst in seiner Kulturgeschichte als authentisch beschrieb: „Bunt und gebrochen, nervös und irisierend, unbeherrscht und tumultuös und ganz und gar nicht abgeklärt — sein Zentrum Athen, ein Farbkasten mitten in eine grell pittoreske Natur gesetzt.“ Ein solcher Farbkasten ist etwa die Unterwelt, in die Milloss seinen Orpheus tauchen läßt: ein wilder, bunter Hades, beherrscht von einem düsteren Pluto in blutrotem Gewande.

Daß es dem Ballettchef gelungen ist, einem Tänzer wie Michael Birkmayer, bisher anmutiger Prinz und edler Ephebe zu Tschailkowskys Musik, eine ganz neue Empfindungskala der Liebe, der Trauer und des Schreckens abzugewinnen, zeugt von seiner segensreichen erfinderischen Tätigkeit. Birkmayer erscheint durchgeformt wie noch nie, hat seine künstlerische Aufgabe bewältigt und verleiht dem Solo jenes Air de Danse, indem er die Furien durch den Klang seiner Lyra besänftigt, eine wahrhaft lyrische Qualität, wie sie der Herkunft des Wortes entspricht. Lily Scheuermann, eine Tänzerin von biegsamer Grazie und fließender Linie, scheint als Eurydike jeder irdischen Körperlichkeit ent-

rückt, tanzt den großen Pas de Deux mit Birkmayer beherrscht und doch wie hingegeben. Einwände gegen gewisse optische Fehlgriffe können auch hier nicht verschwiegen werden: Dessyllas hat für die Bacchantinnen, die den Orpheus zerreißen, Kostüme aus einer anderen, einer „Bolero“-Welt entworfen, die selbst der farbfrohen Friedell-Antike nicht angemessen sind.

Noch weiter zurück in die eigene Vergangenheit geht Milloss im dritten Ballett, seinem „Verlorenen Sohn“ zur Musik Prokofieffs, den er 1934 für Düsseldorf choreographierte und nun in Wien an den Schluß des Abends stellt. Hier hatte er es gleichfalls unternommen, sich mit Balanchine zu messen, der fünf Jahre vor ihm in Paris die Uraufführung des Werkes nach einem Libretto von Boris Kochno schuf. Für Milloss wurde das Werk zum Anlaß, eine Reihe von Ausdrucksformen zu entwickeln, wie sie in das Vokabular späterer Tanzschöpfer wie Béjart eingegangen sind. Die Begegnung mit dieser schönen, im besten Sinne musealen Wiedergabe einer typischen Hervorbringung der dreißiger Jahre war nicht nur ballettgeschichtlich interessant. Milloss war daran gelegen gewesen, den biblischen Charakter der Handlung, wie er sie nach Prokofieffs zehn Musikstücken neu gestaltete weit mehr als Kochno zu betonen. In Dessyllas eindrucksvollen Dekors — altpalästinensischen Häuserbauten und Wüstenlandschaften — und seinen eigenen edel historisierenden Kostümen stellt Millos die Parabel als orientalisches Märchen dar.

Der verlorene Sohn verläßt Vater und Schwestern, gerät unter Räuber, wird von einer Verführerin betört, trunken gemacht, ausgeplündert, und kehrt reuig ins Vaterhaus zurück. In der von Milloss einst selbst geschaffenen und danach in Rom über siebzigmal verkörperten Titelrolle kann Franz Wilhelm seine Dynamik und überragende Ausdruckskraft beweisen, zeigt er sich als Tänzer von allererstem Rang. Grandios Christel Zimmerl, die ihr rotes Schleppengewand zum Pfauenrad spreizt, ihren biegsamen Körper mit allen Mitteln sinnlicher Verlockung einsetzt und doch im Mienenspiel von steinerner, berechnender Kühle bleibt. Ludwig M. Musil als Vater kann durch bloßen Mimus patriarchalische Würde und Güte glaubhaft machen. Auch die übrigen Interpreten zeigen die Vorzüge einer exakt durdfgearbeiteten Produktion.

In Wien wurde alles getan, um diesen Abschiedsabend nicht zu einer Ehrung für Milloss werden zu lassen. Man hatte ihn ins Abonnement gesetzt, mit dem Ergebnis, daß ein auf Reperitoirevorstellung von „Rigoletto“ und „Tosca“ geeichtes Publikum sich den Ansprüchen dieses musikalisch und choreographisch schwierigen Werkes einigermaßen ratlos gegenüber sah. (Als einer der wenigen Zufallsgäste beobachtete Erdölminister Yamani gespannt den Konflikt zwischen arabisch gewandeten Räubern und dem alttestamentarischen verlorenen Sohn.) Überdies hatten die wenigen, aber entschlossenen Widersacher des Ballettchefs Störungen angekündigt und Buhrufe lanciert, die sich allerdings gegen den Jubel des Stehparterres und beträchtliche Anerkennung im Parkett nicht behaupten konnten. Milloss nahm den zwiespältigen Respon am Ende nobel und gelassen hin. Dennoch wird er wohl — zur Schande Wiens sei es gesagt — diese „sublime Kunststadt“, wie er sie einmal so liebevoll genannt hatte, ohne viel Bedauern verlassen.

HILDE SPIEL

Öffentliches Konzert des Österreichischen Rundfunks -
Gemeinsame Veranstaltung ORF-Musikalische Jugend Österreichs

Zyklus VII - 6. Konzert

Montag, 20. Mai 1974

Dirigent: Bernard Rubenstein

Solisten: Carol Plantamura, Sopran

Karlheinz Donauer, Sprecher

Das Ensemble "die reihe":

Paul Pazmandi, Flöte
Alfred Haertel, Oboe
Ernst Krall, Englischhorn
Rolf Eichler, Klarinette
Gottfried Mayer, Baß-Klarinette
Wolfgang Rühm, Saxophon
Ernst Jestler, Fagott
Herwig Nitsch, Horn
Engelbert Loidl, Trompete
Herbert Mosheimer, Posaune
Katja Dimov, Klavier
Walter Würdinger, Gitarre
Hans Heidrich, Violine
Elfriede Zamazal, Violine
Eugenie Altmann, Viola
Leonhard Wallisch, Violoncello
Karl-Heinz Gruber, Kontrabaß

bitte, wenden/.

Luigi Nono: Canti per 13 strumenti

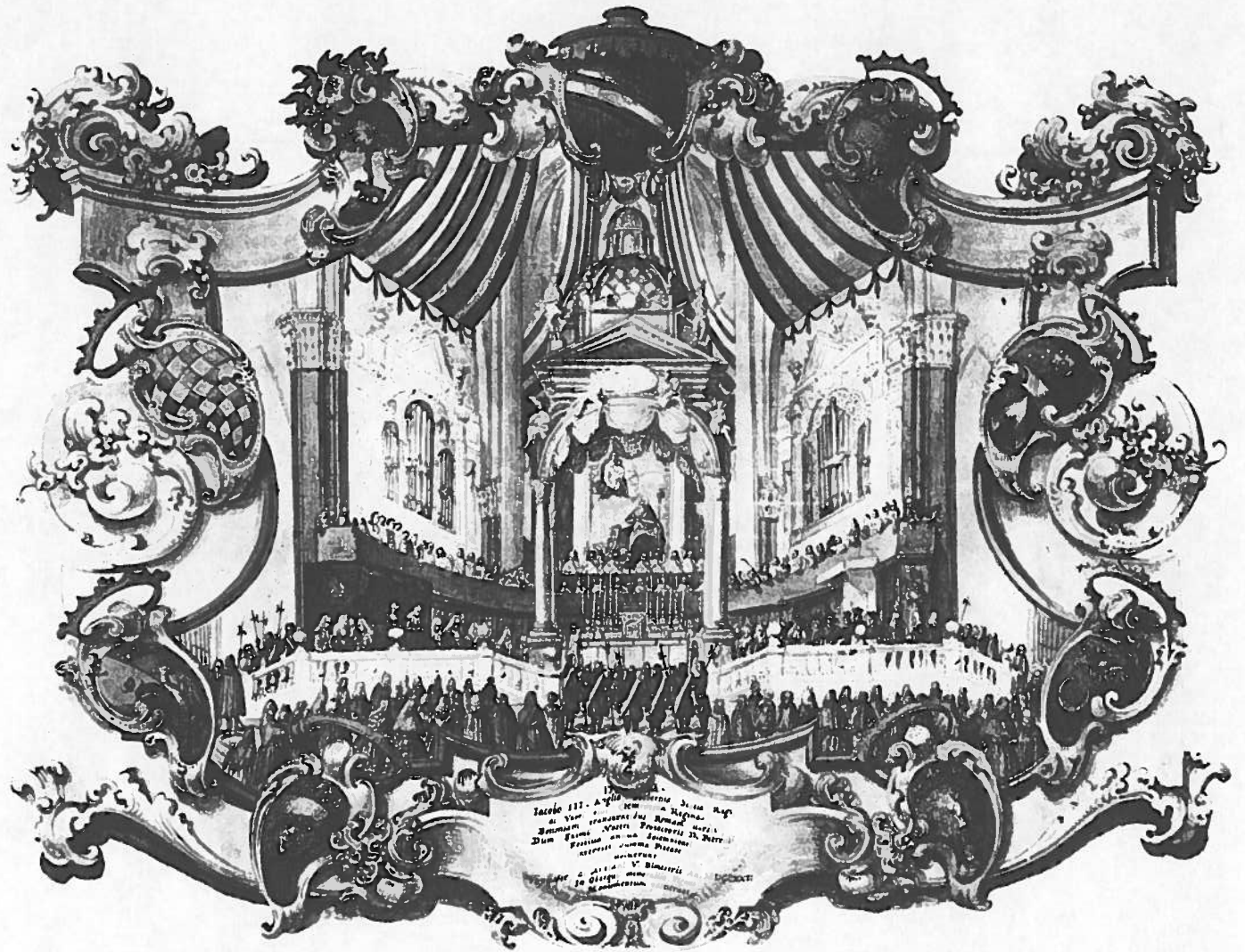
Stefan Wolpe: Chamber piece Nr.1

Jacob Druckman: Incenters, für 13 Instrumente (ÖE)

P a u s e

Michael Gielen: "die glocken sind auf falscher spur" (ÖE)

=====



FESTE MUSICALI A BOLOGNA

Chiosstro di S. Vittore

Gruppo « DIE REIHE »

diretto da FRIEDERICH CERHA

Musiche di C. Cardew, S. Bussotti, M. Feldman, A. Logothetis, A. Schoenberg

-
R246
-

Accursio

Noris, con due intermezzi comici

STTTI

UNALE DI BOLOGNA

mentale dei Burattini di Reggio Emilia »

lelo. Giovanna Fioroni, Carmen Lavani, Silvana

martedì 2 luglio 1974, ore 21,30
mercoledì 3 luglio 1974, ore 21,30

Cortile dell'Archiginnasio

ORAZIO VECCHI

LE VEGLIE DI SIENA

(Il gioco delle imitazioni — Gli umori della musica moderna)

SOCIETÀ CAMERISTICA DI LUGANO

diretta da EDWIN LOEHRER

Invenzioni figurative di LUCIANO DE VITA

interpreti: Cetina Cadelo e Maria Grazia Ferracini - *soprani*

Marilyn Turner - *contralto*

Vincenzo Manno e Carlo Gaifa - *tenori*

Francois Loup - *basso*

Chiostro di S. Vittore

Gruppo «Die Reihe»

diretto da FRIEDERICH CERHA

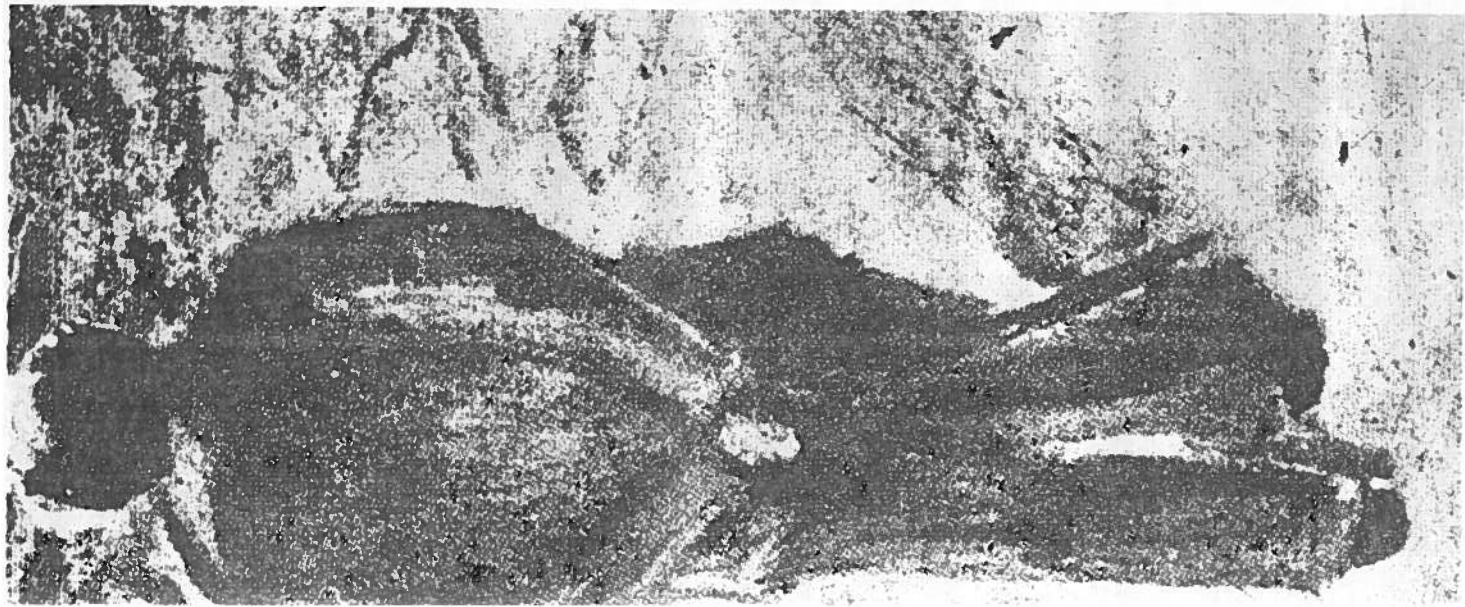
Programma

- | | |
|------------------------------|----------------------------------------|
| C. CARDEW (1936) | AUTUMN 60' (versione Friederich Cerha) |
| S. BUSSOTTI (1931) | POUR CLAVIER |
| M. FELDMAN (1926) | PIECES FOR STRING QUARTET AND KLARINET |
| A. LOGOTHETIS (1921) | KULMINATION II |
| A. SCHOENBERG (1874-1951) | SUITE OP. 29 |

Esecutori:

Helmut Riessberger - *flauto*
Rolf Eichler - *clarinetto*
Gottfried Mayer - *clarinetto basso*
Hans Zauner - *saxofono*
Ernst Kovacic - *violino*
Eugenie Altmann - *viola*
Friedrich Hiller - *violoncello*
Gertraud Cerha - *percussioni*

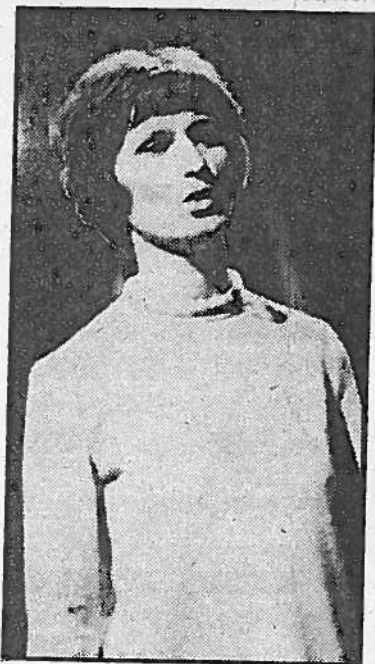
solista pianista - Käte Wittlich





Heute in Salzburg: In der diesjährigen Serie der Salzburger Kammerkonzerte bringt heute (18. August, 20 Uhr) das Wiener Ensemble „die reihe“ im Salzburger Mozarteum einen wichtigen Beitrag zur Pflege zeitgenössischer Musik: Zu Arnold Schönbergs 100. Geburtstag wird Schönbergs Liedzyklus op. 21, „Pierrot lunaire“, aufgeführt sowie die „Aventures et Nouvelles Aventures“ des seit 1956 in Österreich lebenden erfolgreichen Komponisten György Ligeti (Bild links außen). Dirigent des „reihe“-Konzertes ist Friedrich Cerha (Bild links). Solistin ist Gertie Charlent.

Wiener Zeitung, 18. 8. 74



Schönberg-Spezialistin Escribano.

Salzburger Mozarteum: „reihe“-Konzert

Neue Musik, die begeistern kann

György Ligetis „Aventures et Nouvelles Aventures“ und Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ zählen seit Jahren zum internationalen Reiseerfolgsprogramm des Wiener Ensembles „die reihe“: Zwei brillant zurechtgeschliffene Paradeaufführungen, die Ensemblechef Friedrich Cerha mit erstaunlicher Präzision erarbeitet hat und nun für die Salzburger Festspiele im Mozarteum aufführte.

Noch erstaunlicher ist allerdings die Perfektion und stilistische Einheitlichkeit, die Cerha über Jahre hinweg zu bewahren vermochte; vor allem wohl durch Sänger, die ihresgleichen in der Welt suchen: Gertie Charlent, Marie-Thérèse Cahn und William Pearson sind längst das unüberbietbare Idealteam für diese Ligeti-Komposition geworden; so wie

auch Marie-Thérèse Escribano ihren Ruf als „Pierrot“-Sängerin erfolgreich gegen alle Konkurrentinnen verteidigt.

Die Schwierigkeiten beider Werke sind übrigens enorm: die morbide-exzentrische Todesszenarie der Gedichte Albert Girauds im „Pierrot“ trifft die Escribano mit sengend scharfer Diktion. Ein fahler Glanz liegt über den unreal-fantastischen Texten, die sie mit spitzer, spröder – mit oft allzu spröder – Stimme rezipiert. Wobei ich mir allerdings stellenweise doch einen Hauch kontabilerer Stimmbehandlung wünschte – etwa im sentimental verdämmern den „Alten Duft aus Märchenzeit“, dessen aufgesetzte Geste und kristallene Künstlichkeit erst durch den falschen Wohlklang aufgedeckt wird.

Die Ansätze zum Gestus, zum Musiktheater gehen vom „Pierrot“ fast geradlinig zu Ligetis „Theater ohne Inhalt“, in dem Situationen und Emotionen nur lautmalerisch, affektiv dargestellt werden: es ist als ob... Das will Ligeti zeigen: ... als ob drei sich in konventionelle Sprachfloskeln erschöpften, als ob drei ihre aufgestauten Aggressionen in hysterischem Gekicher und Explosionsketten abreagierten, als ob drei sich schließlich in endlosen Bärden und Seilen verstrickten und zerröchelten...

Das alles umzusetzen gelingt Cerha und „der reihe“ so imponierend, daß man gern auf die eigentlich geplante szenische Gestaltung als „Anti-Oper“ und Requisitentheater verzichtet. Denn was hier üppig wuchernde musikalische Reize hat, was hier in seinem ganzen Reichtum der Beziehungen und Assoziationen über den Hörer hereinbricht und ihn tief beeindruckt, wird durch die Szene eher abgeschwächt. Und das wäre schade, um so mehr, als diese „Aventures“, längst als historisches Schlüsselwerk für die Entwicklung des Musiktheaters zu sehen, ein fulminantes Werk sind, das in der neuen Musik seinesgleichen vergeblich sucht. Ich habe selten ein Publikum bei Neuer Musik so enthusiastisch jubeln, schreien und trampeln gehört.

Karlheinz Roschitz

Konferenz Zerstörung

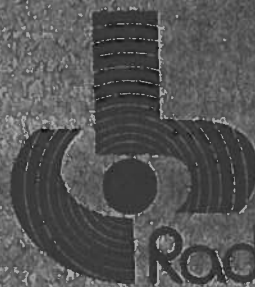
Musik protokoll 1974

The image displays a handwritten musical score on a single page. The score is composed of several systems of staves, each with its own time signature and dynamic markings. The time signatures are 2/4, 5/8, 4/4, and 3/4. The dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. There are also some large, bold numbers (2, 4, 5) written vertically or horizontally, possibly indicating measures or sections. The handwriting is in black ink on a white background.

Graz. 8 bis 14. Oktober

| Komponist | Werk | Ausführende |
|------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Berio Luciano | Sequenza für Soloflöte (1958) | 1973 Budapest Kammerensemble |
| Bertola Eduardo | Signals | Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“ |
| Birtwistle Harrison | An Imaginary Landscape | ÖE 1971 BBC-Symphonieorchester |
| Bjelik Martin | Kammermusik 70 | Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“ |
| Blacher Boris | Westen-Osten-Südosten | Urauff. 1970 Collegium musicum instrumentale Graz |
| Boulez Pierre | Eclat/multiples | 1971 BBC-Symphonieorchester |
| Boulez Pierre | cummings ist der dichter | ÖE 1972 ORF-Symphonieorchester, ORF-Chor |
| Burghauser Jarmil | Der Baum des Lebens | Urauff. 1969 Sinfonieorchester des Prager Rundfunks |
| Bussotti Sylvano | Julio Organum Julii | 1972 Gerd Zacher, Orgel |
| Cage John | Variations III, 1963 | ÖE 1969 Gerd Zacher und Juan Allende-Blin, Orgel |
| Cage John | Variations I, 1958 | Version Welin Erik Welin, Orgel Seckau 1971 |
| Cage John | Variations III | 1972 Gerd Zacher, Orgel |
| Cage John | Construction in metal | ÖE 1973 Collegium musicum instrumentale Graz |
| Carson Philippe | Turmac | 1973 Band, Groupe de Recherches Musicales, ORTF Paris |
| Carter Elliott | Konzert für Orchester | EE 1971 BBC-Symphonieorchester |
| Cerha Friedrich | Aus „Exercises“ für Bariton und Kammerensemble | 1969 Ensemble „die reihe“ |
| Cerha Friedrich | Spiegel VI | 1969 ORF-Symphonieorchester |
| Cerha Friedrich | Spiegel IV | Urauff. 1971 ORF-Symphonieorchester |
| Cerha Friedrich | Verzeichnis | ÖE 1971 Schola Cantorum Stuttgart Urauff. des Gesamtzyklus |
| Cerha Friedrich | Spiegel I-VII | 1972 ORF-Symphonieorchester |
| Cerha Friedrich | Intersezazioni II für Violine und Orchester | Urauff. 1973 Südfunk-Symphonieorchester Stuttgart |
| Cikker Jan | Orchesterstudie | ÖE 1968 Großes Sinfonieorchester des Tschechoslowakischen Rundfunks, Bratislava |
| Cipra Milo | Lettres | Urauff. 1969 Kammerorchester von Radio-televizija Zagreb |
| Consoli Marc Antonio | Isonic I | Urauff. 1970 Ensemble „Kontrapunkte“ |
| Dallapiccola Luigi | Hiob | Erstauff. Hochschulammerchor Graz und Joseph-Haydn-Orchester in deutscher Übersetzung 1968 |
| Dallapiccola Luigi | Commiato | Urauff. 1972 Ensemble „Kontrapunkte“ |
| David Thomas Christian | Konzert für Gitarre und Streichorchester | Urauff. 1968 Collegium musicum instrumentale Graz |
| Denisow Edison | Zwei Sätze aus den „Italienischen Liedern“. 1968 | ÖE 1970 Budapest Kammerensemble |

L'ÉCOLE
DE
VIENNE



Radio France

F. Cehra

SPIEGEL II pour 55 cordes

Composition : 1960/61

Edition : UE 13909

Friedrich CERHA est né à Vienne en 1926, étudia à l'Académie de musique de Vienne avec Alfred Uhl, et dirige depuis 1960 un séminaire de musique contemporaine à l'Académie. Il est le fondateur et le directeur de l'ensemble Die Reihe, qui se consacre à la création et à la diffusion du répertoire contemporain. Il est l'éditeur des pièces posthumes de Webern (chez Karl Fischer Verlag). Son catalogue comprend des œuvres pour orchestre (Fasce, 1960/72 ; Langegger Nachtmusik I, 1969 et II, 1970 ; la série des Spiegel), pour orchestre de chambre ou formation diverse (Catalogue des objets trouvés, 1968/69 ; Symphonien für Bläsen und Pauken, 1964 ; Curriculum pour bois, 1972 ; Mouvements I-III, 1960 ; Enjambements, 1959), des pièces concertantes comme les Exercices pour baryton, différents récitants, et orchestre de chambre, sur un livret de lui-même (1962-68), ou les Intersezioni I (1959) et II (1959-72) pour violon et orchestre. Signalons aussi Verzeichnis, chœur a capella (1969) et Elegie, pour piano, 1963.

La série des Spiegel comporte 7 numéros, qui datent de 1960/61, et sont tous écrits pour orchestre symphonique, sauf précisément ce Spiegel II. "Les morceaux sont des créations purement musicales. Et il est probable que les phénomènes qui me touchent le plus profondément et qui me poussent à une perpétuelle confrontation - un peu dans le sens où Stravinsky parle de l'influence du monde dans lequel il vit sur sa Symphonie en trois mouvements - aient englouti inconsciemment mes conceptions du son : de là le choix du titre" (F. Cerha, texte pour l'enregistrement).

Le Spiegel II, ou "Miroir II", dont l'orchestration a été très légèrement révisée en 1971, comme celle des autres pièces de la série, a été créé au Festival de l'IGNM à Graz en 1972 dans le cadre du Steirischer Herbst.

Un dispositif audio-visuel a récemment été mis au point par le compositeur pour l'ensemble de la série.

-:--:-

D.J.

... (staccato)

VI
VI
Ve
Vc
Cb

The image shows five staves of musical notation for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The notation is dense and appears to be a high-contrast scan of a printed score. The staves are labeled on the left with 'VI', 'VI', 'Ve', 'Vc', and 'Cb' respectively. Above the first staff, there is a tempo marking '... (staccato)'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though they are difficult to discern due to the scan quality.

FRIEDRICH CERHA SPIEGEL II

Exklusive Gäste kamen direkt per Flug aus Österreich.

Exklusive Gäste kamen am Donnerstag per Flug direkt von Wien für ein Konzert im Versammlungshof. Es war die Musikgruppe "die reihe" - Die Kleinbuchstaben sollen die Verbundenheit mit den modernen Musikströmungen der zwanziger und dreißiger Jahre in Wien markieren. Es wurde auch die führende Musikerpersönlichkeit dieser Zeit, Arnold Schönberg, in diesem Konzert vorgestellt.

Er gehört nicht gerade zu den Hausgöttern der Einwohner Östersunds, und das kann man verstehen, seine Musik wirkt oft eher konstruiert als empfunden. Aber stets hat sie feste Form und Aufbau, und das nicht zahlreiche aber interessierte Publikum war dankbar für die authentische Schönberg-Interpretation. Wir spielen Schönberg auf österreichisch, hörte ich einen Musiker zeitiger am Tag sagen. Es gibt sicher andere Versionen, die etwas fader sind.

Bei einem Stück handelte es sich um die Suite op. 29 für drei Streicher, drei Bläser und Klavier. Es ist ein wenig im alten Stil gebaut, aber doch sehr kompakt und hart. Den stärksten Eindruck vermittelte der letzte Satz, "Gigue".

Das Hauptwerk war das bekannte Melodrama "Pierrot lunaire", nach einem Gedichtzyklus von 1880. Er wirkt, zumindest in der deutschen Übersetzung, wie die Lyrik der Jahrhundertwende, was uns Kinder späterer Zeit nicht hinderte, in den Bann der zarten Stimmungen zu geraten.

Der Gesangspart ist notiert, soll aber mehr gesprochen als gesungen werden. Die übrige Besetzung war wie vorher.

Schönberg hat ziemlich dick instrumentiert, und doch ist die Wirkung dort am größten, wo die Instrumente gegen den Sprechgesang mehr in den Hintergrund treten, wie der kleinen, wehmütigen Idylle um die bleiche Wäscherin, oder die "Heimfahrt", dem vorletzten Gedicht. Man muß aber auch einige stark dramatische Abschnitte bewundern, wenn auch nach anfänglichem Widerstand.

Die Sängerin erbrachte eine bewunderungswürdige Leistung, mit nicht großer, aber sehr ausdrucksvoller Stimme. Sie hieß Marianne Becker. Der Dirigent des Ganzen war Friedrich Cerha.

Es waren nur noch die Instrumentalisten zu nennen: Viktor Redtenbacher Violine, Eugenie Altmann, Bratsche, Friedrich Hiller, Cello, Helmut Riessberger, Flöte, Rolf Eichler, Klarinette, Gottfried Mayer. Bassklarinetten, und schließlich aber keineswegs zuletzt die Pianistin Käthe Wittlich.



RIKSKONSERTER / MUSIKVECKAN

Gunnar Erkner 1975

*Ente Autonomo
Teatro alla Scala*

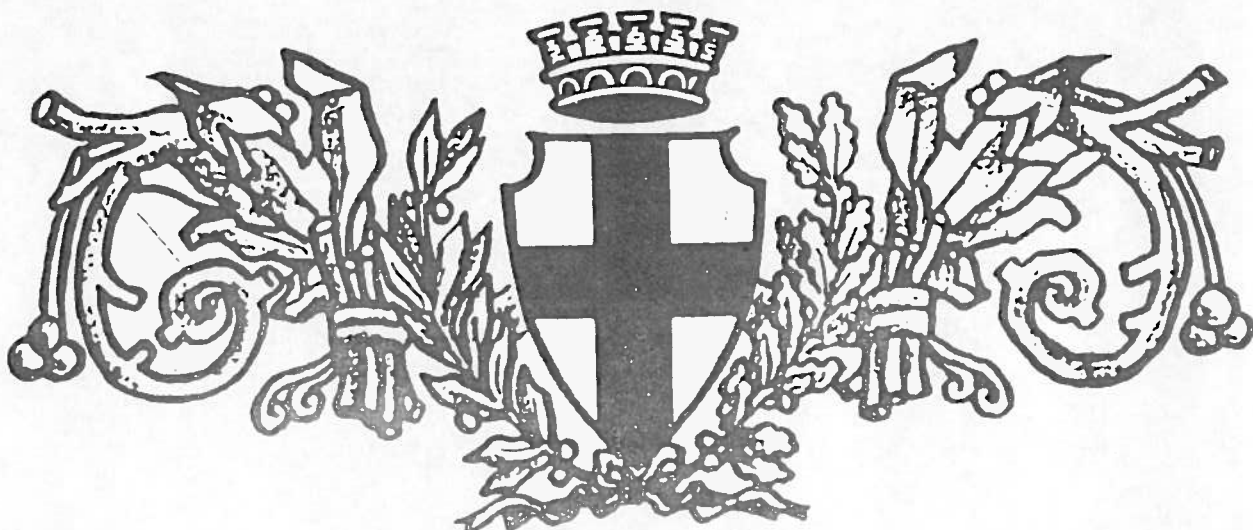
Piccola Scala

Musica d'oggi 1976
Opera concerto balletto

3

*Piccola Scala
Venerdì 30 gennaio 1976
ore 21*

Musiche di
Donatoni, Cerha,
Bussotti, Schönberg



3

Piccola Scala
Venerdì 30 gennaio 1976
ore 21

Musiche di Donatoni, Cerha, Bussotti, Schönberg

Complesso « die reihe »
diretto da

Friedrich Cerha

Martin Mumelter, *violino*
Käte Wittlich, *pianoforte*
Helmut Riessberger, *flauto*
Rolf Eichler, *clarinetto*
Gottfried Mayer, *clarinetto basso*
Kurt Prihoda, *percussione*
Viktor Redtenbacher, *violino*
Eugenie Altmann, *viola*
Fritz Hiller, *violoncello*

Franco Donatoni

For Grilly, improvvisazione per 7 (1960)
per flauto, clarinetto, clarinetto basso,
violino, viola, violoncello, percussione

Friedrich Cerha

Formation et solution, per violino
e pianoforte (1956)
(1ª esecuzione a Milano)

Sylvano Bussotti

Pour Clavier (après « pièces de chair II »),
per pianoforte (1961)

Arnold Schönberg

Suite op. 29 per clarinetto piccolo,
clarinetto, clarinetto basso, violino, viola,
violoncello e pianoforte

I Overture

II Tanzschritte (Passi di danza)

III Thema und Variationen

IV Gigue



TEATRO ALLA SCALA

ENTE AUTONOMO

PICCOLA SCALA

MUSICA D'OGGI 1976 - OPERA CONCERTO BALLETO

Primo ciclo - III

VENERDI 30 GENNAIO 1976 - ORE 21

COMPLESSO "DIE REIHE"

MARTIN MUMELTER, violino KÄTE WITTLICH, pianoforte HELMUT RIESSBERGER, flauto
ROLF EICHLER, clarinetto GOTTFRIED MAYER, clarinetto basso KURT PRIHODA, percussione
VIKTOR REDTENBACHER, violino EUGENIE ALTMANN, viola FRITZ HILLER, violoncello

DIRETTORE

FRIEDRICH CERHA

FRANCO DONATONI

FOR GRILLY

improvvisazione per 7
per flauto, clarinetto, clarinetto basso, violino,
viola, violoncello, percussione (1960)

FRIEDRICH CERHA

FORMATION ET SOLUTION
per violino e pianoforte (1956)

(Prima esecuzione a Milano)

SYLVANO BUSSOTTI

POUR CLAVIER

(après «pieces de chair II»),
per pianoforte (1961)

ARNOLD SCHÖNBERG

SUITE OP. 29

per clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso,
violino, viola, violoncello e pianoforte

- I Ouverture
- II Tanzschritte (Passi di danza)
- III Thema und Variationen
- IV Gigue

PREZZI

Posto unico di platea o palco L. 2.200

Posto unico di galleria L. 1.000 - Ingresso L. 450

Al prezzi sopra esposti debbono essere applicati l'IMPOSTA SUGLI SPETTACOLI (5%) e l'IVA (6%).
 Inoltre sui biglietti dei posti riservati o acquistati nei giorni precedenti quello dello spettacolo grava il 10% di servizio di prenotazione.
 A termine di legge è vietato, durante lo spettacolo, effettuare anche parzialmente, riprese filmate o registrazioni e scattare fotografie in sala o nei ridotti.
 In platea non vi sono posti in piedi.
 Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla platea e alla balconata. E' pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.
 Il teatro si apre alle ore 20.15.

Informazioni e prenotazioni alla biglietteria del Teatro: telefoni 807041/2/3/4; orario dalle 10 alle 13 dalle 15.30 alle 17.30 (lunedì chiuso)

UNSER MUSIKFESTPROGRAMM

Samstag, 28. Mai, 19.30 Uhr, Großer Saal
HERMANN PREY / LEONARD HOKANSON
Lieder von Ludwig van Beethoven

Sonntag, 29. Mai, 11.00 Uhr, Großer Saal
CLAUDIO ABBADO / WLADIMIR SPIWAKOW
WIENER PHILHARMONIKER
Strawinsky: „Jeu des cartes“. Mozart: Violinkonzert KV 211.
Tschaiikowsky: V. Symphonie

Sonntag, 29. Mai, 19.30 Uhr, Mozart-Saal
Spin-Abend EMANUEL AX

Dienstag, 31. Mai, 19.30 Uhr, Schubert-Saal
ALBAN BERG QUARTETT
Berg: Streichquartett; Lyrische Suite. Mozart: Streichquartett KV 484

Mittwoch, 1. Juni, 19.30 Uhr, Großer Saal
MAURIZIO POLLINI
Beethoven: Sonaten op. 90 und op. 109. Liszt: Nuages gris; Unstern;
La lugubre gondola; Richard Wagner — Venezia. Nono: ... Sofferte
Onde Serene ...

Donnerstag, 2. Juni, 19.30 Uhr, Großer Saal
ERICH LEINSDORF / MEISTER / FASSBAENDER / HOLL
HOLLWEG / KORN / NIMSGERN / ZEDNIK
CHOR DER SLOWAKISCHEN PHILHARMONIE
WIENER SYMPHONIKER
Mozart: Kleine Freimaurer-Kantate KV 623. Strawinsky: „Oedipus Rex“

Freitag, 3. Juni, 19.30 Uhr, Großer Saal
WLADIMIR SPIWAKOW / BORIS BECHTEREW
Bach: Sonate op. 96. Bach: Chaconne. Bartók: Sonate Nr. 2.
Paganini: Hexentänze

Samstag, 4. Juni, 19.30 Uhr, Großer Saal
FRIEDRICH CERHA / ORF-SYMPHONIEORCHESTER
Cerna: Spiegel für großes Orchester

Sonntag, 5. Juni, 11.00 Uhr, Großer Saal
LORIN MAAZEL / LYNN HARRELL / WIENER PHILHARMONIKER
Mozart: Haffner-Symphonie KV 385.
Tschaiikowsky: „Rokoko-Variationen“; Suite Nr. 3, op. 55

Montag, 6. Juni, 19.30 Uhr, Großer Saal
JAN KRENN / OLEG KAGAN / WIENER SYMPHONIKER
Mozart: Haffner-Serenade KV 250. Strawinsky: Violinkonzert op. 61;
„Feuervogel“

WIENER FESTWOCHEN 1977 XVIII. INTERNATIONALES MUSIKFEST DER WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

GROSSER SAAL

Samstag, 4. Juni, 19.30 Uhr

FRIEDRICH CERHA (geb. 1926):

SPIEGEL für großes Orchester

Ausführende:

ORF-SYMPHONIEORCHESTER

Dirigent:

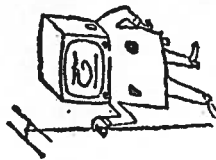
FRIEDRICH CERHA

Keine Pause

Uraufführungsdaten der SPIEGEL:

- SPIEGEL I — Warschauer Herbst 1968
- SPIEGEL II — Donaueschinger Musiktage 1964
- SPIEGEL III — Nutida Musik Stockholm 1965
- SPIEGEL IV — Musikprotokoll Graz 1971
- SPIEGEL V — Musica Viva München 1963
- SPIEGEL VI — Neues Werk Hamburg 1967
- SPIEGEL VII — Musica Viva Wien 1972

Uraufführung des Gesamtzyklus — Weltmusikfest der
IGNM/Musikprotokoll Graz 1972



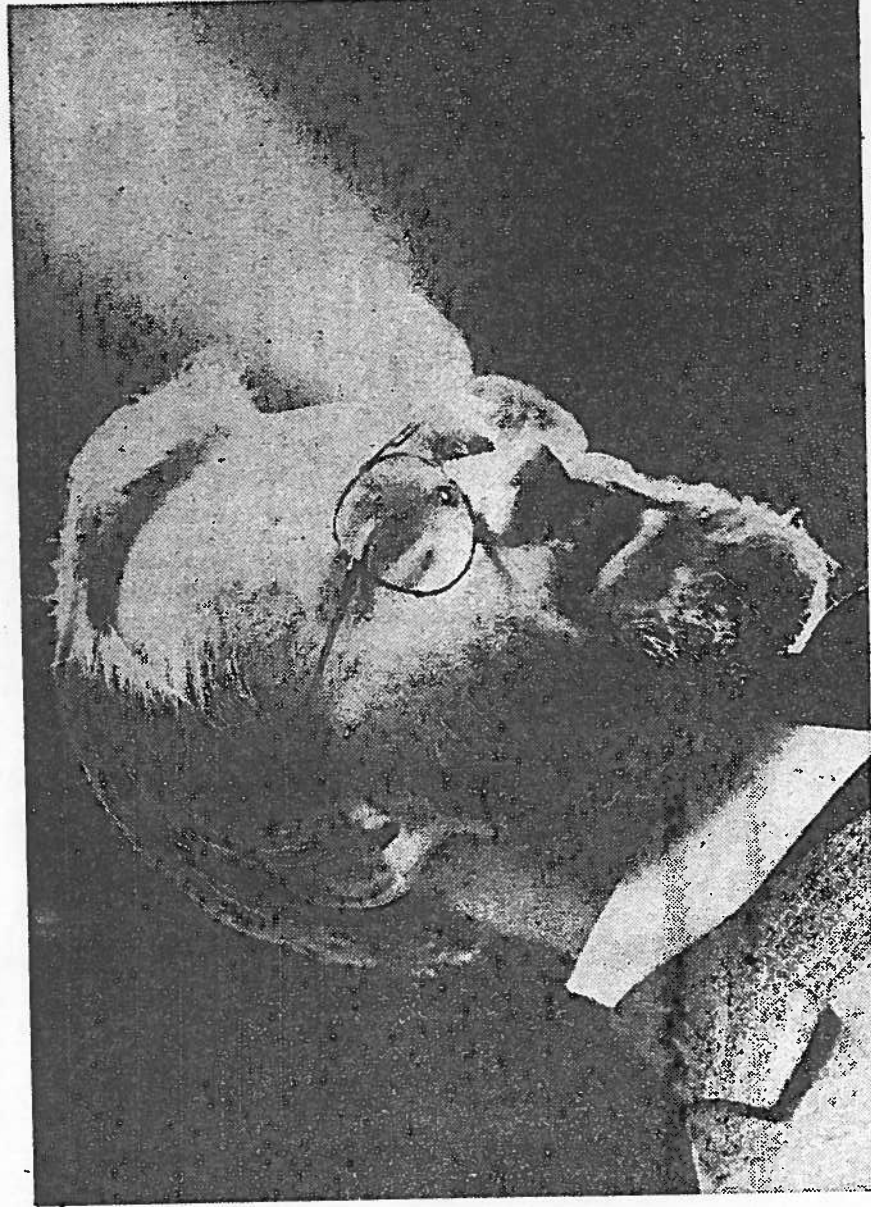
Günther
Wiesingers

Tele- pointen

„Ein Krieg der Kinder“
Irland, 1972. Auf der Straße führt ein englischer Schützenpanzer, um katholische und evangelische Schulkinder auseinanderzuhalten. So beginnt dieser amerikanische Fernsehfilm. Am Ende liegen zwei tote Kinder auf der Straße. Sie wurden von ihren Müttern aufgehetzt, englische Soldaten zu attackieren. Eine Tragedie fanatischer Wahnsinns. Mütter misshandeln ihre Töchter, weil sie englische Soldaten lieben. Wie beim Herzensabbat halten Katholikinnen der nackten Mauer das Kreuz hin, um sie dann zu treten und zu federn. Kinderfreundschaften, die zuerst Konfessionen überspringen, zerbrechen und arten zu sadistischen Taten aus. Der Fanatismus erschleicht. Das Milieu des Hasses, der Denunziation und der Ausweglosigkeit war zu einem ungeheurer dichten Film gestaltet, den man nicht leicht vergißt.

„Zeit im Bild 1“

Die gedrängte Form der Nachrichtenvermittlung verhindert zu normalen Zeiten feiltelematische Beiträge. Zu Allerseelen, wenn die Reklame schweigt, ist Platz dafür. Adalbert Kranke spürte den österreichischen und wienerischen Leben in New York nach.



Barbara Pflaum

Komponist Friedrich Cerha: „Skandale gibts nicht mehr“

Musik

Wege zum Publikum

Der „reihe“-Zyklus „Wege in unsere Zeit“ im Konzerthaus entpuppte sich als Publikumsmagnet Friedrich Cerhas Ensemble für neue Musik feiert mit ihm seinen 20. Geburtstag

Verkehrte Welt. Als der neue Kon-Musik, aus dem Ghetto des ORF-zeichnet und nicht zuletzt auch für zerthauschef Hans Landesmann bei Sendesaales herauszuführen.“ Schulfunkzwecke verwertet wird.

Atelietheater

„Irre alte Welt“ von James
Saunders

Die holde Weiblichkeit hat längst die Weitherrschaft an sich gerissen. Auf einer utopischen Südseeinsel zelebrieren fünf Schwestern den paradiesischen Zustand des absoluten Matriarchats. Blumen pflückend, Obst essend und mit fernen Sphärenklängen als einziges Lusterlebnis. Aber die Inselherrsinnen brauchen auch nicht mehr. Fortpflanzung funktioniert auch ohne Männer, denen bereits vor Generationen der Garaus gemacht wurde. Aber wie es eben bei jedem besseren Insel-schicksal einmal vorkommt, stören Eindringlinge die keusche Idylle. Zwei Überlebende der Spezies Mann bringen die Grazien aus dem Gleichbringen die Grazien aus dem Gleichgewicht, und gemeinsam kommen sie alle langsam dahinter, wie es früher einmal gewesen sein muß. Sex, Erotik und die unvermeidbare Männerherrschaft werden neu erfunden.

Für die erste Herbstpremiere hat man an der Wienzeile zwar den neuesten Saunders erstmals für Österreich an Land gezogen, sich damit aber in bloß amüsante Regionen belanglosen Boulevardtheaters begelangen. Die feine Klinge des angelsächsischen Satirikers ist entweder schon ein bißchen stumpf geworden oder wurde bei der Adaptierung in eine deutsche Kurzfassung gehörig entschärft. Obwohl Hilde Spiel diese „chauvinistische Männerkomödie“ praktikabel und elegant eingedeutscht hat, blieb davon kaum mehr als ein billiger Spaß übrig. So

Katholikinnen der nackten Mauer das Kreuz hin, um sie dann zu leeren und zu fiedern. Kinderfreundschaften, die zuerst Konfessionen überspringen, zerbrechen und arren zu sadistischen Toren aus. Der Fanatismus erschreckt. Das Milieu des Hasses, der Denunziation und der Ausweglosigkeit war zu einem ungeheuer dichten Film gestaltet, den man nicht leicht vergißt.

„Zeit im Bild 1“

Die gedrungene Form der Nachrichtenvermittlung verhindert zu normalen Zeiten journalistische Beiträge. Zu Allerseelen, wenn die Reklame schweigt, ist Platz dafür. Adalbert Krassas spürte dem österreichischen und wienischen Leben in New York nach. Eine amerikanische Miß Burgenland mit einem kuriosen Kauderwelsch kam ins Bild. Deto ein Wirtspianist im Plaza-Hotel und ein Café Fanaja. Die Reportage war geeignet, zumindest Stolz in der Brust des patriotischen Österreichers zu erzeugen.

„Aberfan“

Fernsehopern folgen einer ganz anderen Dramaturgie als klassische Bühnenerwerke; ihre Inhalte reichen von mythologischen Legeenden bis zu aktuellen Ereignissen. Im vorliegenden Fall wird der Begriff Oper nicht mit vollem Recht strapaziert. Beverly und Raymond Pannell aus Kanada erzählen die Geschichte des wahren historischen Dorfes Aberfan, wo 1963 hundertachtzig Kinder unter einer Abräumwalde begraben wurden. Sie wollten die Gleichgültigkeit anklagen und dabei jede Sentimentalität vermeiden. Diese Absicht gelang jedenfalls so weit, daß man weder von der Szenerie noch von der Musik gepackt wird. Es ist bestenfalls ein Singspiel mit dramatischen Momenten, das die technischen Mittel des Fernsehens virtuos einsetzt.

„Lebenserwartungen“



Barbara Piraum

Komponist Friedrich Cerha: „Skandale gibt's nicht mehr“

Musik

Wege zum Publikum

Der „reihe“-Zyklus „Wege in unsere Zeit“ im Konzerthaus entpuppte sich als Publikummagnet. Friedrich Cerhas Ensemble feiert mit ihm seinen 20. Geburtstag

Verkehrte Welt. Als der neue Konzerthauschef Hans Landesmann bei Sendesaales herauszuführen.

seinem Amtsantritt im vergangenen Dezember verkündete, er wolle Friedrich Cerha und sein Spezialensemble für moderne Musik, „die relevant“, wieder heim ins Konzerthaus holen, war angesichts des zeitgenössischen nicht eben freundlichen Wiener musikalischen Klimas alles andere zu erwarten als dies: daß sich der Zyklus „Wege in unsere Zeit“ als wahrer Publikummagnet entpuppen würde.

„Wir leiden echt an einem Publikumsboom“, ächzt freudvoll-verzweifelt Gertrud Cerha, die Frau und Managerin des „reihe“-Chefs. Denn die sieben ursprünglich nur für den Mozartsaal des Konzerthaus geplanten Konzerte sind längst ausverkauft.

Nachdem Konzerthaus und Musikalische Jugend eifrig die Reklametrommel gerührt und sich, erstmals auch die Musikerzieher wirklich bemüht und zusammengehört haben (Gertrud Cerha), stehen die Veranstalter nun vor echten Platzproblemen, um allen Interessenten den Besuch des Zyklus zu ermöglichen. Im Konzerthaus selbst können nämlich nur drei Konzerte wiederholt oder in den Großen Saal verlegt werden.

Weil es aber angesichts des didaktisch ganz vorzüglich aufgebauten Zyklus nicht sehr sinnvoll wäre, wenn ein Teil des vorwiegend

Musik, aus dem Ghetto des ORF-Sendesaales herauszuführen.“

Dort hatte das in aller Welt gefeierte und erfolgreiche Ensemble in den letzten Jahren seine heimische Tätigkeit entfaltet. Unter hervorragenden Arbeitsbedingungen, wie von allen Beteiligten gern konzediert wird, aber — so Cerha — „kaum existent für eine breitere Öffentlichkeit“.

Ein Brücke schlagen

Den Effekt dieser „splendid isolation“, der „reihe“, die jahrelang das Wiener Musikpublikum mit klassischer Moderne und Novitäten aller Art konfrontiert hatte, registriert Friedrich Cerha, 52, nun ganz nüchtern: „In den sechziger Jahren gab es eine gewisse Unvoreingenommenheit von Seiten des jüngeren Publikums, die Voreingenommenheit aber bei den professionellen Musikern. Heute ist die professionelle Seite viel aufgeschlossener, aber das jüngere Publikum ist verlorener gegangen. Es hat sich niemand kontinuierlich darum gekümmert. Es ist notwendig, daß die jungen Leute wieder aufmerksam werden. Heute ist es so, daß viele Junge enorm konservativ eingestellt sind, weil sie etwas anderes gar nicht kennen. Vieles, was für Insider alte Hite sind, ist den Jungen gar nicht bekannt. Und das wirkt sich enorm aus, weil es wieder keine Brücke gibt von der Musik eines Mahler

zeichnet und nicht zuletzt auch für Schulfunkzwecke verwertet wird.

Damit figuriert der in Wien geborene Komponist, den es am Ende des Zweiten Weltkrieges nach Throl ver schlug, wo er eine Schutzhütte bewirtschaftete, Bergführer war und „denkbar geringe Sehnsucht nach der akademisch gebildeten Welt“ hatte, wieder an vorderster kulturpolitischer Front in der heimischen zeitgenössischen Musikszene. Die er vor genau zwanzig Jahren sehr wesentlich bereichert hat.

Denn nach seiner Ausbildung an Universität und Musikakademie in Wien — von seiner Schutzhütte war er doch in die Niederungen der Großstadt zurückgekehrt, „wahrscheinlich, weil ich ein neugieriger Mensch bin“ — gründete er im Herbst 1958 gemeinsam mit seinem Komponistenkollegen Kurt Schwertlik das Ensemble „die Reihe“, das nach mit der internationalen nationalen Avantgardemusik bekannt machte.

„Gewisse Sturheit“

Der zwanzigste Geburtstag der „reihe“, der nun mit dem Start des Zyklus „Wege in unsere Zeit“ gefeiert wird, markiert zugleich auch einen stolzen Tatbestand: „Es ist das einzige von den vielen auf neuere Musik spezialisierten Ensembles, das so lang gehalten hat“, registriert Cerha ganz nüchtern. „Und dazu ge-

Zwei Überlebenskünstler, die Grazien aus dem Gleichgewicht, und gemeinsam kommen sie alle langsam dahinter, wie es früher einmal gewesen sein muß. Sex, Erotik und die unvermeidbare Männerherrschaft werden neu erlunden.

Für die erste Herbstpremiere hat man an der Wienzelle zwar den neuesten Saunders erstmals für Österreich an Land gezogen, sich damit aber in bloß anmutige Regionen begeben. Die feine Klinge des angelsächsischen Satirikers ist entweder schon ein bibchen stumpf geworden oder wurde bei der Adaptierung in eine deutsche Kurzfassung gehörig entschärft. Obwohl Hilde Spiel diese „chauvinistische Männerkomödie“ praktikabel und elegant angeordnet hat, blieb davon kaum mehr als ein billiger Spaß übrig. So hat es Regisseur Adolf Lukan zumindest serviert, und entsprechend der Komödienideologie dominiert bei den Darstellern auch die Weiblichkeit. W. G.

Kulturpolitik

Die Komödie war reich an politischen und ideologischen Bemerkungen. Sie prunkte mit diesen oder jenen (wenigstens eiskalt kalkulierten) Überraschungseffekt und hielt ihr Publikum zumindest anfangs in Atem.

Jetzt erst, zu einem Zeitpunkt, an dem die Zuschauer teils immer unruhiger, teils recht verwirrt reagierten, ist das Ende erreicht. Der Immer-noch-Burgschauspieler Boy Gobert, als Intendant des Hamburger Thalia-theaters von seinen Freunden in höchsten Tönen gerühmt, wird an Stelle des scheidenden und nicht immer glücksgesegneten Hans Lietzau die Leitung der Berliner Staatlichen Schauspielbühnen übernehmen. Geschmückt mit dem Titel Generalintendant.

Ein Ende, dem eine Vielzahl spektakulärer Actschlüsse vorausgegangen war. Da wollte — oder sollte? — Gobert zunächst einmal den hübschen Generalintendanten



ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
ROLF LIEBERMANN

SPECTACLE TÉLÉVISÉ - ÉCLAIRAGES SPÉCIAUX - PRÉSENCE DE CAMÉRAS DANS LA SALLE
EXÉCUTION DE L'ŒUVRE INTÉGRALE

LULU

OPERA IN DREI AKTEN VON ALBAN BERG
NACH DEN TRAGÖDIEN « ERDGEIST »
UND « BÜCHSE DER PANDORA » VON FRANK WEDEKIND
ORCHESTRATION DU TROISIÈME ACTE COMPLÉTÉE PAR FRIEDRICH CERHA

DIRECTION MUSICALE PIERRE BOULEZ
DÉCORS RICHARD PEDUZZI

MISE EN SCÈNE PATRICE CHÉREAU
COSTUMES JACQUES SCHMIDT

DISTRIBUTION

| | |
|---------------------------|-----------------------|
| LULU | TERESA STRATAS |
| GRÄFIN GESCHWITZ | YVONNE MINTON |
| EINE THEATER-GARDEROBIERE | |
| EIN GYMNASIAST | HANNA SCHWARZ |
| EIN GROOM | |
| DER MEDIZINALRAT | TONI BLANKENHEIM |
| DER PROFESSOR | LE NAIN ROBERTO |
| SCHIGOLCH | TONI BLANKENHEIM |
| DER MALER | |
| EIN NEGER | ROBERT TEAR |
| DR. SCHÖN | |
| JACK | FRANZ MAZURA |
| ALWA | KENNETH RIEGEL |
| EIN TIERBÄNDIGER | GERD NIENSTEDT |
| DER ATHLET | |
| DER PRINZ | HELMUT PAMPUCH |
| DER KAMMERDIENER | |
| DER MARQUIS | JULES BASTIN |
| DER THEATERDIREKTOR | |
| DER BANKIER | FERNAND DUMONT |
| DER POLIZEIKOMMISSAR | DANIÈLE CHLOSTAWA |
| EINE FÜNFZEHNJÄHRIGE | URSULA BOESE |
| IHRE MUTTER | ANNA RINGART |
| EINE KUNTSTGEWERBLERIN | CLAUDE MELONI |
| EIN JOURNALIST | PIERRE-YVES LE MAIGAT |
| EIN DIENER | |

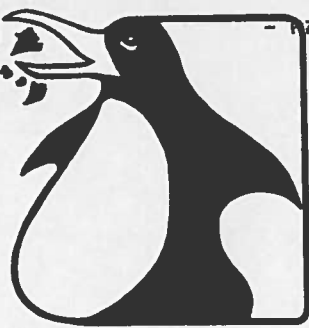
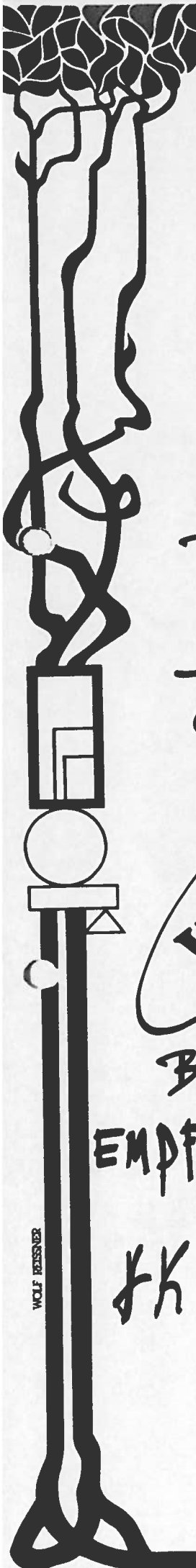
ASSISTANT DE PIERRE BOULEZ: JEFFREY TATE

COLLABORATION TECHNIQUE A LA MISE EN SCÈNE: YVES BERNARD

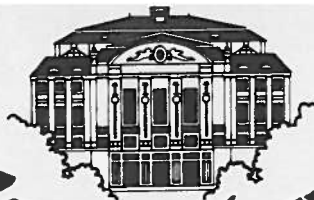
ASSISTANT DE JACQUES SCHMIDT: EMMANUEL PEDUZZI

ASSISTANTS POUR LA MISE EN SCÈNE: MICHAEL DITTMANN - MARC CHEIFETZ

CHEFS DE CHANT: THÉRÈSE COCHET - ODETTE CHAYNES



269



Konzerthaus

Die NEUE Reihe

Mozart-Saal

1. Abend

Montag, 22. Oktober 1984, 19.30 Uhr

*Mit DEM
TYROLER
ORIGINAL
-GENIE*

WERNER PIRCHNER

Vibraphon

ERNST KOVACIC
Violine

ENSEMBLE PRISMA BLÄSER

Mit
BESTEN

EMPFEHLUNGEN

PIRCHNER: Do you know Emperor Joe
Good news from the Ziller Valley
Streichquartett für Bläserquintett

HK Gruber

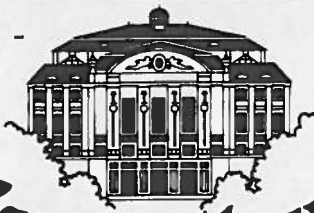


KURT SCHWERTSIK

Karten ab S 60, — an der
Konzerthauskassa, Wien 3, Lothringerstraße 20, Tel. 72 12 11,
und in den Kartenbüros.



A270 -



Konzerthaus

Die NEUE Reihe

Mozart-Saal

Montag, 17. Dezember 1984, 19.30 Uhr

ZYKLUS die neue reihe/3. Abend

RILEY

„in C“

WEIBEL

Songs

ENSEMBLE „die reihe“

Dirigent:

KURT SCHWERTSIK

PETER WEIBEL
Gesang

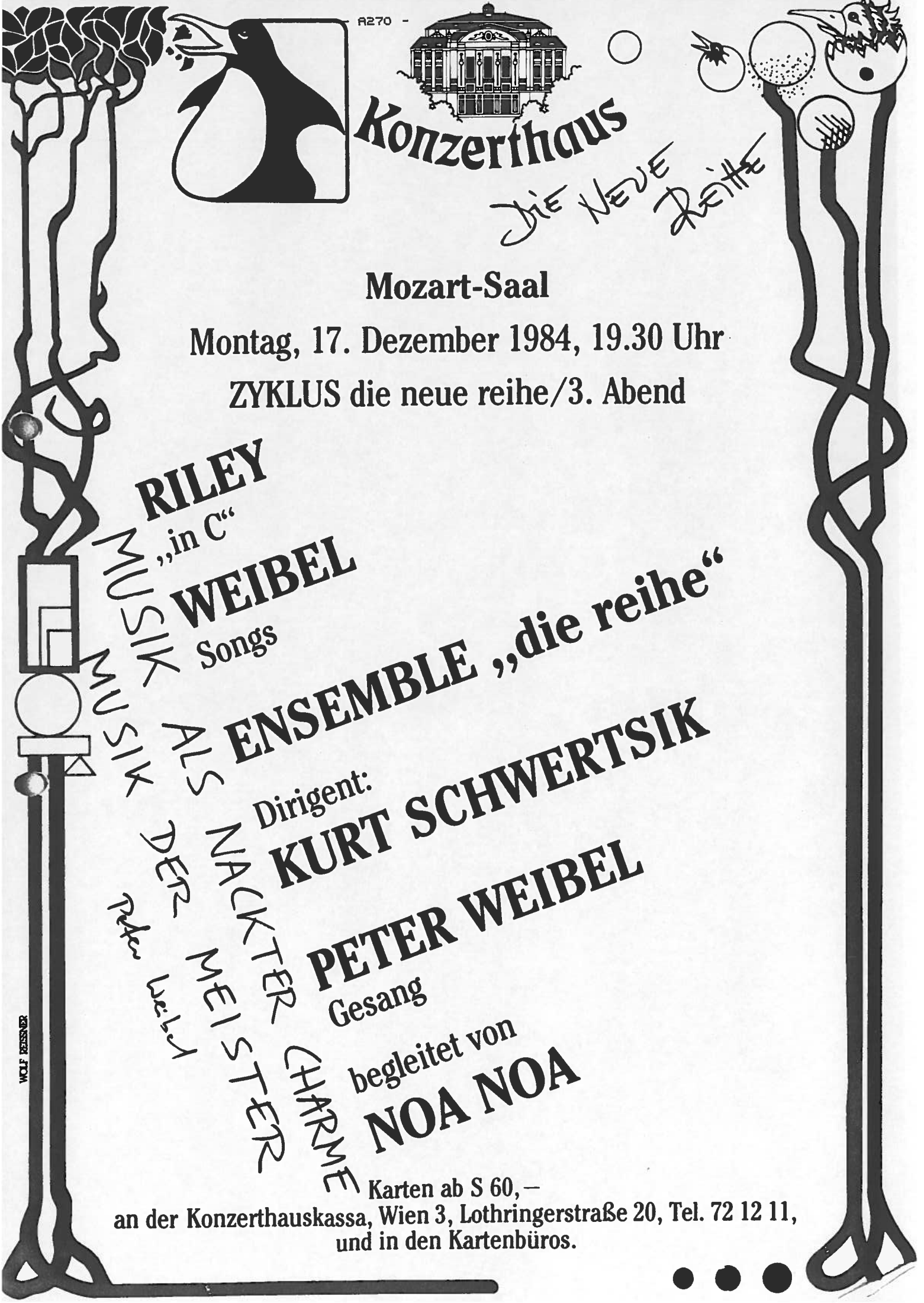
begleitet von

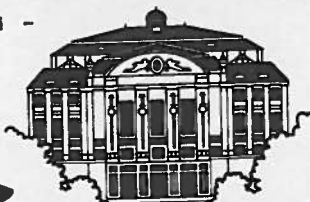
NOA NOA

Karten ab S 60,-

an der Konzerthauskassa, Wien 3, Lothringerstraße 20, Tel. 72 12 11,
und in den Kartenbüros.

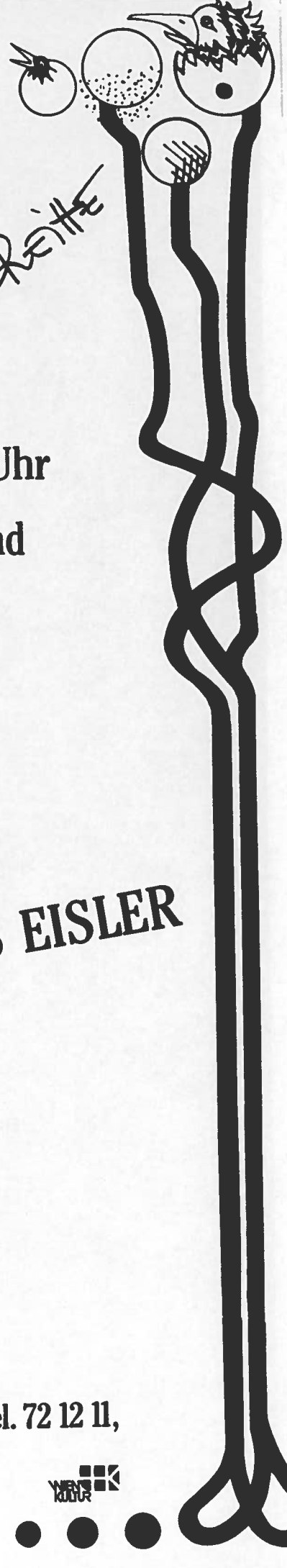
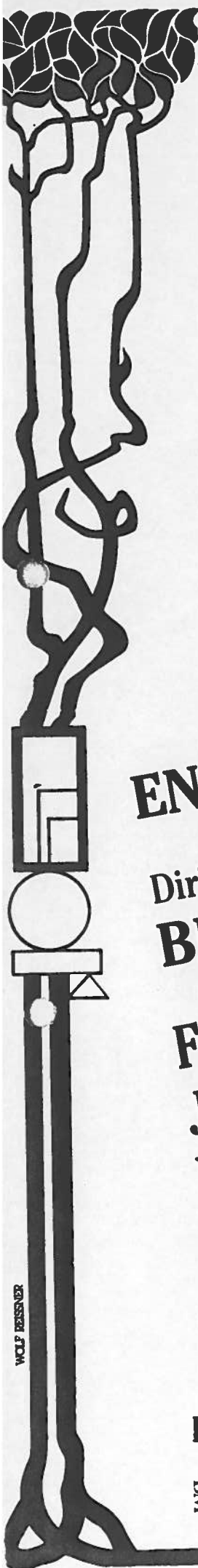
WOLF PEISSNER





Konzerthaus

Die NEUE Reihe



Mozart-Saal

Dienstag, 8. Oktober 1985, 19.30 Uhr

Zyklus „die neue reihe“/1. Abend

ENSEMBLE „DIE REIHE“

Dirigent

BERNDT HELLER

FILMMUSIK LIVE von HANNS EISLER

JORIS IVENS: „Regen“

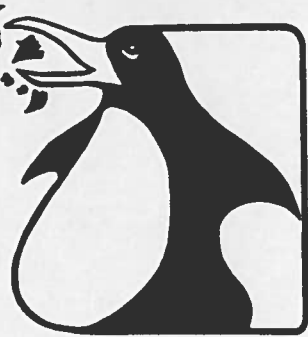
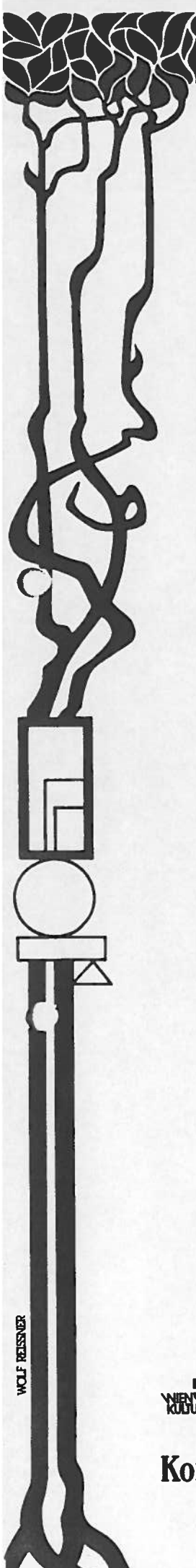
WALTER RUTTMANN: „Opus 3“

CHARLIE CHAPLIN: „Zirkus“

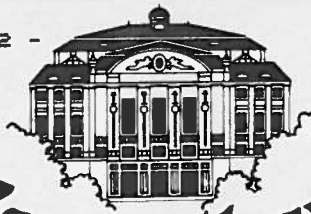
Karten ab S 60, – an der
Konzerthauskassa, Wien 3, Lothringerstraße 20, Tel. 72 12 11,
und in den Kartenbüros

BM UKS



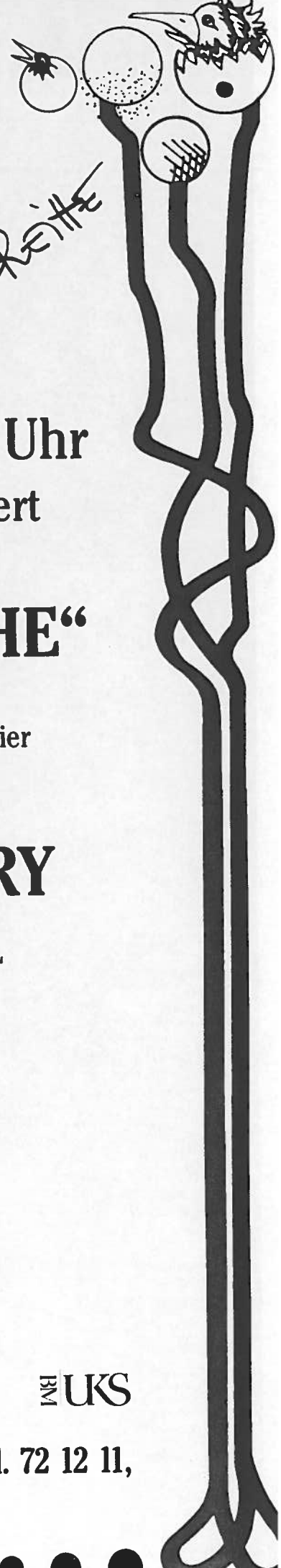


- A272 -



Konzerthaus

Die Neue Reihe



Mozart-Saal

Montag, 7. April 1986, 19.30 Uhr

Zyklus „die neue reihe“/5. Konzert

ENSEMBLE „DIE REIHE“

CAROL MORGAN, Klavier

Dirigent

NICHOLAS CLEOBURY

PETER MAXWELL DAVIES/HENRY PURCELL

Fantasia on a Ground and Two Pavanes

PETER MAXWELL DAVIES

The Bairns of Brugh

ALEXANDER GOEHR

Three pieces for piano

ROBIN HOLLOWAY

Showpiece

JONATHAN LLOYD

Waiting for Gozo

HARRISON BIRTWISTLE

Carmen arcadiae mechanicae perpetuum



UKS

Karten ab S 60,— an der
Konzerthauskassa, Wien 3, Lothringerstraße 20, Tel. 72 12 11,
und in den Kartenbüros

WOLF REISSNER



Bank-Geheimnis:

Das Schoeller-

Finanzkonzept

Welches Anliegen Sie auch haben - Ihr persönlicher Banker bei Schoeller kümmert sich um Ihre finanziellen Probleme.

Mit Fingerspitzengefühl.

Vom optimalen Finanzierungs-Mix für Ihr Unternehmen bis zur bankmäßigen Abwicklung Ihrer Außenhandelsgeschäfte.

Von der maßgeschneiderten Kreditfinanzierung über die Beratung bei Sparrmöglichkeiten und Wertpapieren bis zum Kauf wertbeständiger Münzen.

Im Rahmen des Schoeller-Finanzkonzeptes.

Individuell und diskret



Schoellerbank

Die erste Adresse

Zentrale: 1010 Wien, Remgasse 1-3, Tel. 63 56 71
Wien - Wf. Neudorf - St. Pölten
Linz - Wels - Innsbruck
Bregenz - Graz - Villach

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

SCHUBERT-SAL

Sonntag, 26. Oktober 1986, 18.00 Uhr

ELKS

Verleihung des
GROSSEN ÖSTERREICHISCHEN STAATSPREISES 1986 FÜR MUSIK
an Professor Dr. Friedrich Cerha
durch den Bundesminister für Unterricht, Kunst und Sport
Dr. Herbert Moritz

GROSSER SAAL

Sonntag, 26. Oktober 1986, 19.30 Uhr

Zyklus II / ÖSTERREICH UND SEINE NACHBARN

1. Konzert im Abonnement / ÖSTERREICH

Gemeinsam veranstaltet mit dem ORF
und der Musikalischen Jugend Österreichs

ORF

Im Rahmen des „Musikfestes Österreich – heute“

FRIEDRICH CERHA (* 1926)

Spiegel I
für großes Orchester (1960/61)

Spiegel III
für Orchester (1960/61)

Spiegel VI
für Orchester (1960/61)

Spiegel VII
für Orchester (1960/61)

□

FRIEDRICH CERHA

Requiem für Hollensteiner
für Sprecher, Bariton, gemischten Chor und Orchester
Text von Thomas Bernhard
(1983)

Auftragwerk der Musikalischen Jugend Österreichs
anlässlich des 25jährigen Bestehens des Wiener Jeunesse-Chores

ORF-SYMPHONIEORCHESTER

WIENER JEUNESSE-CHOR

Künstlerische Leitung: GÜNTHER THEURING

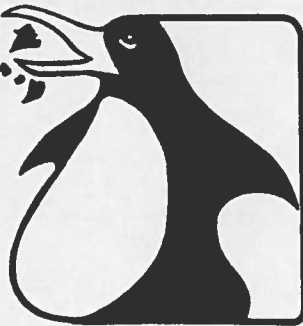
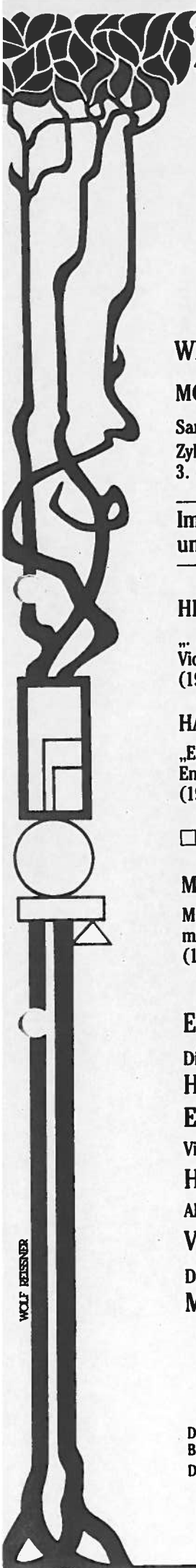
HEINZ-JÜRGEN DEMITZ, Bariton

HILMAR THATE, Sprecher

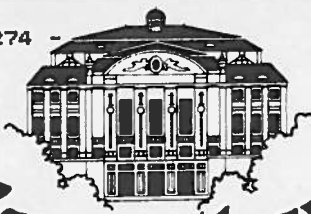
Dirigent

FRIEDRICH CERHA

Das Konzert wird vom ORF aufgezeichnet, ein Sendetermin steht noch nicht fest.

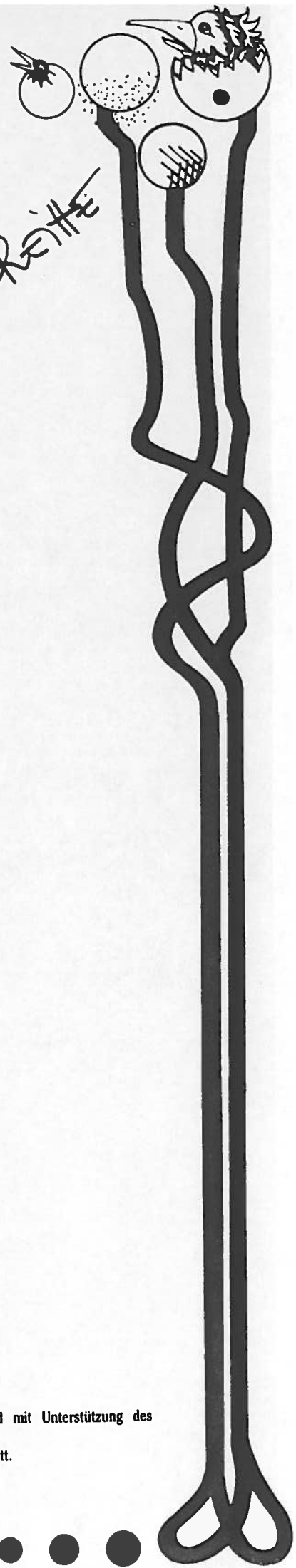


- A274 -



Konzerthaus

Die NEUE Reihe



WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Samstag, 22. November 1986, 19.30 Uhr
Zyklus „die neue reihe“
3. Konzert im Abonnement



Im Rahmen des Musikfestes Österreich – heute
und der Schweizer Musik-Tage

HEINZ KARL GRUBER (* 1943)

„... aus schatten duft gewebt“
Violinkonzert in einem Satz
(1978)

HANS HASSLER (* 1945)

„Es hätte eigentlich . . .“
Entwicklung für Bläserorchester und Akkordeon
(1985, österreichische Erstaufführung)



MATHIAS RÜEGG (* 1952)

MUSIKalisch-kritische AUSeinanderSetzung
mit der SCHWEIZ
(1986, österreichische Erstaufführung)

ENSEMBLE „DIE REIHE“

Dirigent
HEINZ KARL GRUBER
ERNST KOVACIC

Violine
HANS HASSLER

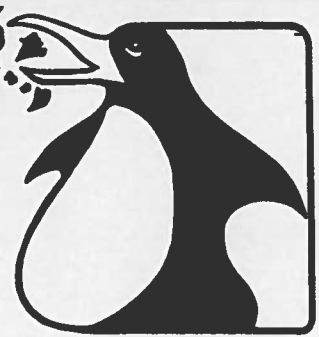
Akkordeon
VIENNA ART CHOIR

Dirigent
MATHIAS RÜEGG

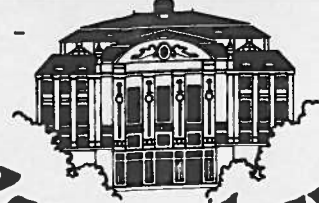
Das Musikfest Österreich – heute findet in Verbindung mit dem Kulturamt der Stadt Wien und mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Sport sowie der Alban Berg Stiftung statt.
Die Schweizer Musik-Tage finden in Zusammenarbeit mit der Schweizer Kulturstiftung PRO HELVETIA statt.

WOLF REISNER





A275 -



Konzerthaus

Die Neue Reihe



Schubert-Saal
Dienstag, 5. Mai 1987, 19.30 Uhr
die neue reihe / 6. Konzert

ENSEMBLE „DIE REIHE“

Dirigent HEINZ KARL GRUBER

JOAN MORRIS, Chansonette

WILLIAM BOLCOM, Klavier

WILLIAM BOLCOM
Cabaret-Songs nach Texten von
Arnold Weinstein
Orphée-Sérénade
Commedia for
(almost) 18th-century orchestra



Mit Unterstützung der Austro Mehana



Zählkarten à S 130,- an der
Konzerthauskassa, Wien 3, Lothringerstraße 20, Tel. 72 12 11,
und in den Kartenbüros

WOLF HESSNER



STIMMEN HÖREN

2.Konzert

Donnerstag, 24. November 1988

Großer Sendesaal

William Byrd

Cantiones Sacrae

Laudibus in sanctis

Salve Regina

Haec dies

Friedrich Cerha

An die Herrscher der Welt

Kantate nach dem alttestamentarischen Buch
der Weisheit für Soli und gemischten Chor

P a u s e

William Byrd

Madrigale

The fair young virgin

O sweet deceit

This sweet and merry month of May

Friedrich Cerha

10 Rubaijat des Omar Khajjam
für gemischten Chor
(2.Buch)

Maria Höller, Sopran

Manfred Equiluz, Tenor

Roland Streiner, Baß

Der ORF-Chor

Leitung: Erwin Ortner

Die Wiedergabe dieses Konzertes findet am 12.12.1988 um 23.05 Uhr
im Programm Österreich 1 statt.

Haec dies

Haec dies, quam fecit Dominus,
exultemus et laetemur in ea.
Alleluja

"Das ist der Tag, den der Herr
gemacht. Laßt uns jubeln und
seiner uns freuen."
Alleluja

Friedrich Cerha: An die Herrscher der Welt

- 1) Liebt die Tugend, ihr Herrscher der Welt!
Lenkt frommen Sinns Euer Denken zum Herrn und sucht ihn in der
Einfalt des Herzens. Denn er läßt sich finden von denen, die ihn
nicht versuchen und offenbart sich denen, die ihm nicht mißtrauen.
Denn verkehrte Gedanken trennen von Gott, denn in eine Seele,
die Böses sinnt, kehrt die Weisheit nicht ein.
Und in einen Leib, der sich der Sünde ergibt, nimmt sie nicht Wohnung
Denn vor der Falschheit flieht der heilige Geist der Zucht und
wenn Ungerechtigkeit naht, wird er verscheucht. Denn die Weisheit
ist ein menschenfreundlicher Geist. Aber die Lästler läßt sie
nicht ungestraft ob der Schuld seiner Lippen.
Denn der Geist des Herrn erfüllet den Erdkreis. Er, der das All
umfaßt, kennt jegliche Rede. Darum kann keiner, der Unrecht redet,
verborgen bleiben. Die strafende Gerechtigkeit geht nicht vorüber
an ihm und ein Mund, der lügt, tötet die Seele.
- 2) Die Weisheit ist strahlend und unverwelklich. Leicht sieht man sie,
wenn man sie liebt; man findet sie, wenn man sie sucht. Sie kommt
denen, die sie begehren, zuvor und gibt sich zu erkennen. Wer
schon früh nach ihr spät, braucht sich nicht zu bemühen: er findet
sie sitzen an seiner Tür.
Denn sich in Gedanken mit ihr zu beschäftigen ist schon Vollendung
der Einsicht. Wer um ihretwillen wacht, ist bald frei von Sorgen.
Denn sie selbst geht umher die zu suchen, die ihrer würdig sind.
Sie tritt ihnen wohlwollend auf dem Wege entgegen und begegnet
ihnen bei jedem Gedanken.
Darum, ihr Herrscher der Erde, ihr Großen der Welt, die ihr Freude
an Thronen und Zeptern habt, ehret die Weisheit.
- 3) Geht nicht aus auf den Tod durch den Irrweg eures Lebens und
zieht nicht herbei das Verderben durch die Werke eurer Hände.
Denn Gott hat den Tod nicht geschaffen und hat keine Freude am
Untergang der Lebenden.
Denn alle Dinge hat er geschaffen zum Sein und die Geschöpfe der
Welt sind zum Heil da. Kein verderbliches Gift ist in ihnen. Die
Erde ist keine Stätte des Unheils. Und die Weisheit ist ewig.
Sinnvoll regiert sie das All von einem Ende zum andern.
- 4) Die Gottlosen aber rufen den Tod herbei durch ihre Taten und Reden.
Sie sagen in verkehrtem Sinn zueinander: Kurz und mühsam ist unser
Leben. Kein Heilmittel gibt es beim Ende der Menschen. Von einem

Retter aus dem Totenreich hat man niemals gehört.

Denn von ungefähr sind wir entstanden und später werden wir sein, als wären wir nie gewesen. Denn das Denken ist ein Funke beim Schlag unseres Herzens. Erlischt er, so wird zu Asche der Leib und der Geist zerflattert, wie dünne Luft.

Selbst unser Name wird mit der Zeit vergessen und niemand gedenkt unserer Taten mehr. Unser Leben zieht hin wie die Spur einer Wolke und verweht wie der Nebel, den die Strahlen der Sonne verscheuchen. Denn eines Schattens Vorbeigang ist unser Leben. Es gibt keine Wiederkehr unseres Endes, weil es besiegelt ist und niemand mehr wiederkehrt.

Herbei denn! Laßt uns die Güter, die da sind, genießen! Laßt uns eifrig die Welt benützen wie in der Jugend. Kostbaren Wein und Salben laßt uns in Fülle gebrauchen. Keine Blume des Frühlings soll uns entgehen. Keiner von uns entziehe sich unserem üppigen Treiben. Überall wollen wir Zeichen der Lust hinterlassen, denn unser Anteil ist dies und dies unser Los. Laßt uns Gewalt antun dem armen Gerechten. Nicht schonen der Witwe, noch Ehrfurcht haben vorm grauen Haare des Greises. Denn das Schwache erweist sich als nutzlos. Laßt uns nachstellen dem Gerechten, weil er uns lästig ist und sich widersetzt unserem Treiben. Er ist eine Anklage unsrer Gesinnung. Sein Anblick ist uns zuwider. Absonderlich sind seine Pfade. Als falsche Münze gelten wir ihm. Von unseren Wegen hält er sich fern wie von Unrat.

Wir wollen ihn zu schmachvollem Tode verdammen. Ihm wird ja, so sagt er, Rettung zuteil

- 5) So denken sie, doch sie täuschen sich, denn ihre Bosheit hat sie verblendet. Denn Gott schuf den Menschen zu unvergänglichem Sein und machte ihn zu des eigenen Wesens Abbild.
- 6) In Gottes Hand ruh'n der Gerechten Seelen, keine Qual kann sie berühren. Die Gerechten leben in Ewigkeit. Ihr Lohn ist beim Herrn und die Sorge für sie steht beim Höchsten. In den Augen der Toren scheinen sie tot zu sein. Ihr Hingang gilt für ein Unglück und ihre Trennung von uns als Vernichtung. Sie aber sind im Frieden. Gegen die Toren aber zieht die ganze Welt mit dem Herrn zum Kampfe. Die Fluten des Meeres branden gegen sie an. Ungestüm schlagen Ströme über ihnen zusammen. Der Hauch der Allmacht steht gegen sie auf und wie ein Wirbelsturm zerstreut er sie. So verwüstet die Sünde die ganze Welt, so stürzt Verbrechen die Herrscherthronen.
- 7) Hört also, Könige und nehmt es zu Herzen! Lernt, ihr Herrscher der Enden der Erde! Horcht auf, die ihr das Volk regiert und stolz seid auf Scharen von Völkern. Vom Herrn ward euch die Herrschaft verliehen, vom Allerhöchsten die Macht. Er ist's, der eure Werke erforscht, eure Pläne durchsucht. Doch wie wohl seiner Herrschaft Diener ihr seid, habt ihr unrecht regiert, das Gesetz nicht gehalten, seid nicht nach Gottes Willen gewandelt. So wird er in Bälde furchtbar über euch kommen, denn strenges Gericht wird an Herrschern vollzogen, die Gewaltigen werden gewaltig bestraft. Denn der Herrscher des Alls hat vor niemandem Furcht, er scheut sich vor keinem der Großen. An euch also, ihr Herrscher, geh'n meine Worte, daß ihr Weisheit lernt und nicht sündigt. Seid meiner Worte begierig. Tragt Verlangen darnach. Nehmt Belehrung an!

STIMMEN HÖREN

5. Konzert

Donnerstag, 18. April 1991

Leoš Janáček Unvollendete Messe Es-Dur für Soli,
Chor und Orgel
Kyrie
Credo
Agnus Dei

Friedrich Cerha Drei bedenkliche Geschichten
erzählt von einem Kammerchor
unter Begleitung eines Streichquintetts UA
1. Gleichnis (aus "Die Handschrift von
Saragossa". Jan Potocki)
2. Im Radio: Haydns Kaiserquartett (aus
"Ketzereien". Günther Anders)
3. Helgoland von Bruckner (aus "Ketzereien".
Günther Anders)

- P A U S E -

Charles Ives The Celestial Country

ORF - Chor

Kläring - Quartett: Annemarie Ortner-Kläring, 1.Violine
Juliane Pehm, 2.Violine
Christiane Guster, Viola
Alexandra Bachtiar, Violoncello

Solisten: Janacek: Katja Gargova, Sopran
Gerda Pirkl, Alt
Sung Whan Cho, Tenor
Walter Wegscheider, Baß

Cerha: Tobias Cambensy, Tenor
Christian Huemer, Bariton

Ives: Sung Whan Cho, Tenor
Steven Scheschereg, Bariton

mitwirkend: Rudolf Illavsky, Kontrabaß
Roman Summereder, Orgel

Sendedatum: 29.4.1991/ 21.00 Öl

Friedrich Cerha: Drei bedenkliche Geschichten

"Gut und böse, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit sind keine absoluten, es sind relative Qualitäten. Ich werde es Ihnen mit Hilfe eines Gleichnisses verständlich machen..."

Es ist nicht ein, es sind drei Gleichnisse, mit denen Friedrich Cerha einen Weg in das Labyrinth des Bedenklichen sucht. Ihm zur Seite steht ein Kammerchor und ein Streichquintett, sowie zwei Dichter, Jan Potocki und Günther Anders, die sich ihrer sozialen und politischen Verantwortung als Künstler wohl bewußt sind.

Friedrich Cerha, Jahrgang 1926, gemeinsam mit Kurt Schwertsik Begründer des Ensembles "die reihe", scheut nicht davor zurück, dem Bedenklichen, der ständigen Bedrohung durch scheinbar Selbstverständliches, den Abgründen hinter den Kulissen nachzuspüren, und dies nicht auf trockene, belehrende Art, sondern als Betroffener. Vom Mikrokosmos der Tierwelt Jan Potockis bis zur politischen Agitation Günther Anders' spannt sich der thematische Bogen der Bedenklichkeiten.

"Beim Absingen der Nationalhymne pocht mir stets mein deutsches Herze schneller. So mein Breslauer Mathematiklehrer im Jahre 1913." Und "wen hat er" - Bruckner nämlich - "mit dieser raffinierten Polyphonie" - gemeint ist Anton Bruckners "Helgoland" - "beeindrucken wollen? - Die 'blauen Jungs' aus Cuxhaven?" Denn: "Seht ihr den Tiger, der da neben uns liegt, das sanfteste aller Tiere...Dagegen ist das Schaf ein wildes Tier." Hier kann man getrost frei nach Kafka sagen: "Du mußt nur den Blickwinkel ändern."

Friedrich Cerha tut es. Die bedenklichen Geschichten sind, textlich wie musikalisch, Mauerschauen. Mit "Eine Art Chanson" oder "Keintate" hat Cerha den Humor in die sogenannte "ernste" Musik zurückgeholt. Dieselbe feinnervige Ironie, grenzgängerisch angesiedelt zwischen Zähneknirschen und Galgenhumor, wird auch in diesem Werk spürbar.

Der Text steht im Mittelpunkt. Die Aussage bildet das Zentrum des musikalischen Geschehens. Vom Gesang (lautmalerisch, beinahe "romantisch" in der ersten Geschichte) über das rhythmisch fixierte bis zum frei gesprochenen Wort reicht die Ausdruckspalette in der Behandlung der Sing-resp. Sprechstimmen.

Friedrich Cerha: Drei bedenkliche Geschichten

Es zählt zu den Ungereimtheiten in der heutigen Musikszene, daß von "avantgardistischen" Komponisten zwar jede Art von hörbarer Beziehung zur Musik der vergangenen Jahrhunderte strikte vermieden wird, andererseits aber ganz im Sinne des Originalgenietums dem aktiv Bekennenden in der Textwahl vor dem passiv Reflektierenden, wie es etwa für barocke und vielfach noch für klassische Werke charakteristisch war, der Vorzug eingeräumt wird.

Die drei bedenklichen Geschichten befleißigen sich einer demonstrativ reflexiven Haltung. Das Thema ist die Relativität allen menschlichen Verhaltens. Zwei Texten von Günther Anders aus dem Band "Ketzereien" ist eine Stelle aus dem polnischen Roman des 18. Jahrhunderts "Die Abenteuer in der Sierra Moreno" von Jan Graf Potocki vorangestellt. Die Vertonung der Anders-Texte über Haydn und Bruckner sind sozusagen Musik über Musik. Daß es dabei nicht ohne offene und versteckte Zitate abgeht, wird bei der österreichischen Freude an solchen Spielen wenig verwundern. Im Falle Haydns wollte ich auch die Erinnerung an den genialen Kommentar Hoffnungs zum langsamen Satz der Paukenschlag-Symphonie nicht verdrängen. Der Text des alten kroatischen Volkslieds Vjutro rano se ja stanem bedeutet übrigens: Am frühen Morgen steh ich auf.

An der berechtigten bissigen Kritik Anders - am Verhalten Bruckners in Bezug auf Helgoland hat mich amüsiert, daß sie musikalisch relativierungsbedürftig ist: Die Kantate ist keineswegs besonders kompliziert, noch ist es mit der Polyphonie darin weit her.

Bei der Wahl der Besetzung, gemischter Chor und Streichquintett, ließ ich mich durch die musikalische Kompetenzverteilung innerhalb der ehelichen Bande der Widmungsträger beeinflussen. In der verbalen Formulierung "for Ortners" ließ ich mich - zumindest klanglich - ein einziges Mal von einer schrecklichen, aus dem Norden importierten Wortseuche infizieren.

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha: Drei bedenkliche Geschichten

1. Gleichnis (Jan Potocki)

Ein paar sehr kleine Insekten krochen auf die Spitzen hoher Gräser. Eines von ihnen sagte zu den andern: "Seht ihr den Tiger, der da neben uns liegt? Er ist das sanfteste aller Tiere. Niemals tut er uns etwas zu leide. Dagegen ist das Schaf ein wildes Tier: wenn eines käme, würde es uns mitsamt dem Grashalm, der uns als Unterschlupf dient, auffressen. Doch der Tiger ist gerecht, er würde uns rächen."

2. Im Radio: Haydns Kaiserquartett (Günther Anders)

"Beim Absingen der Nationalhymne pocht mir stets mein deutsches Herze schneller," so meint Breslauer Mathematiklehrer im Jahre 1913. Ein Jahr später fiel er bei Lüttich. Woher diese Unwiderstehlichkeit der Hymne? Da forderte im Jahr 1790 ein gewisser Graf von Saurau einen gewissen Lorenz Leopold Haschka auf, als Gegenstück zur Marseillaise eine Nationalhymne (nein: da sei Gott vor; sondern eine Monarchiehymne) zu dichten. Was dieser untertänigst erledigte. Haydn, dem man den Text zwecks Vertonung übergab, unterlegte diesem, wohl aus Bequemlichkeit, die Melodie des kroatischen Volksliedes "Vjutrano rano se ja stanem", die er aus seinen Kindertagen kannte und schließlich in seinem eben erklingenden Kaiserquartett verwendete. Siehe: Hadow, Haydn: a Croatian Composer, 1897. Die kroatische Weise wurde zur österreichischen Kaiserhymne, diese später zur Melodie des deutschen Nationalismus. Und nun "pochte ihm sein deutsches Herze schneller". So glaubwürdig sind Gefühle. Und so geht Geschichte vor sich.

3. Helgoland von Bruckner (Günther Anders)

Da strömt aus dem Radio ein Männerchor, die Intervalle sind als Chorintervalle ganz ungewöhnlich schwierig, aber alles geschieht makellos. Ein mir unbekanntes wagnersches Requiem? Weit gefehlt. Da hat sich im Jahre 1892 aus patriotischer Beglücktheit darüber, daß Helgoland deutsch wurde, richtiger: daß England die ihm gleichgültige Felseninsel gegen Barzahlung an Wilhelm II. zederte, der Oberösterreicher Bruckner (was ging ihn das an? und warum brachte dieser Handel sein unmaritimes Herz in solches Wallen?), da hat sich also Anton Bruckner, an der Donau sitzend, veranlaßt gefühlt, dieses politische Nordsee-geschäft in einer hochkomplizierten Kantate zu glorifizieren. Wen hat er mit dieser raffinierten Polyphonie beeindrucken wollen? Die "blauen Jungs" aus Cuxhaven? Oder den Prinzen Heinrich, den Oberkommandierenden der deutschen Flotte? Lag auch für ihn die "Zukunft auf dem Wasser"? Daß der von ihm vertonte Triumphtext von einem Autor namens August Silberstein stammte, macht das Werk noch um eine winzige Spur komischer. Vollends absurd wird aber dessen Übertragung dadurch, daß, wie ich am Ende erfuhr, der das Deutschwerden der winzigen Felseninsel feiernde Männerchor ein britischer Chor gewesen ist: der berühmte "Ambrosian Choir", und daß Briten es gewesen sind, die diesen Jubel auf Platte herausgebracht haben. Gibt es ein Kulturgebiet, in das ebensoviel Stupidität und Gesinnungslumerei investiert wird, wie in das Gebiet der Musik?

Verzeichnis der Hexen-Leut, so zu Würzburg mit dem Schwerte gerichtet und hernacher verbrant worden

Im ersten Brandt vier Personen.

Die Lieblerin.
Die alte Anckers Wittwe.
Die Gutbrodtin.
Die dicke Höckerin.

Im andern Brandt vier Personen.

Die alte Beutlerin.
Zwei fremde Weiber.
Die alte Schenckin.

Im dritten Brandt fünf Personen.

Der Tengersleber, ein Spielmann.
Die Kulerin.
Die Stierin, eine Procuratorin.
Die Bürsten-Binderin.
Die Goldschmidtin.

Im vierten Brandt fünf Personen.

Die Sigmund Glaserin, eine Burgemeisterin.
Die Brickmannin.
Die Schickelte Amfrau (Hebamme).
NB. von der kommt das ganze Unwesen her.
Die alte Rumin.
Ein fremder Mann.

Im fünften Brandt acht Personen.

Der Lutz, ein vornehmer Kramer.
Der Rutscher, ein Kramer.
Des Herrn Domprobst Vögtin.
Die alte Hof-Seilerin.
Des Jo. Steinbachs Vögtin.
Die Baunachin, eines Rathsherrn Frau.
Die Znickel Babel.
Ein alt Weib.

Im sechsten Brandt sechs Personen.

Der Rath-Vogt, Gering genannt.
Die alte Canzlerin.
Die dicke Schneiderin.
Des Herrn Mengerdörfers Köchin.
Ein fremder Mann.
Ein fremd Weib.

Im siebenden Brandt sieben Personen.

Ein fremd Mägdlein von 12 Jahren.
Ein fremder Mann.
Ein fremd Weib.
Ein fremder Schultheiss.
Drey fremde Weiber.
NB. Damahls ist ein Wächter, so theils Herrn ausgelassen, auf dem Markt gerichtet worden.

Im achten Brandt sieben Personen.

Der Baunach, ein Raths-Herr und der dickste Bürger in Würzburg.
Des Dom-Probst Vogt.
Ein fremder Mann.
Der Schleipner.
Die Visirerin.
Zwey fremde Weiber.

Im neunten Brandt fünf Personen.

Der Wagner Wunth.
Ein fremder Mann.
Der Benzen Tochter.
Die Benzin selbst.
Die Eyingin.

Im zehnten Brandt drey Personen.

Der Steinacher, ein gar reicher Mann.
Ein fremd Weib.
Ein fremder Mann.

Im elften Brandt vier Personen.

Der Schwert, Vicarius am Dom.
Die Vögtin vom Rensacker.
Die Stiecherin.
Der Silberhans, ein Spielmann.

Im zwölften Brandt zwey Personen.

Zwey fremde Weiber.

Im dreyzehenden Brandt vier Personen.

Der alte Hof-Schmidt.
Ein alt Weib.
Ein klein Mägdlein von 9 oder 10 Jahren.
Ein geringeres, ihr Schwesterlein.

Im vierzehenden Brandt zwey Personen.

Der erstgemeldten zwey Mägdlein Mutter.
Der Lieblerin Tochter von 24 Jahren.

Im fünfzehenden Brandt zwey Personen.

Ein Knab von 12 Jahren in der ersten Schule.
Eine Metzgerin.

Im sechzehenden Brandt sechs Personen.

Ein Edelknab von Ratzenstein, ist Morgens um 6 Uhr auf dem Cantzley-Hof gerichtet worden und den ganzen Tag auf der Pahr stehen blieben, dann hernacher den andern Tag mit den hierbeschriebenen verbrant worden.
Ein Knab von 10 Jahren.
Des obgedachten Raths-Vogt zwo Töchter und seine Magd.
Die dicke Seilerin.

Im siebenzehenden Brandt vier Personen.

Der Wirth zum Baumgarten.
Ein Knab von elf Jahren.
Eine Apothekerin zum Hirsch und ihre Tochter.
NB. Eine Harfnerin hat sich selbst erhenket.

Im achtzehenden Brandt sechs Personen.

Der Batsch, ein Rothgerber.
Ein Knab von 12 Jahren, noch.
Ein Knab von 12 Jahren.
Des D. Jungen Tochter.
Ein Mägdlein von 15 Jahren.
Ein fremd Weib.

Im neunzehenden Brandt sechs Personen.

Ein Edelknab von Rotenhan, ist um 6 Uhr auf dem Cantzley-Hof gerichtet und den andern Tag verbrannt worden.
Die Secretärin Schellharin, noch ein Weib.
Ein Knab von 10 Jahren
Noch ein Knab von 12 Jahren.
Die Brüglarin, eine Beckin, ist lebendig verbrannt worden.

Im zwanzigsten Brandt sechs Personen.

Das Göbel Babelin, die schönste Jungfrau in Würzburg.
Ein Student in der fünften Schule, so viel Sprachen gekont, und ein vortreflicher Musicus vocaliter und instrumentaliter.
Zwey Knaben aus dem neuen Münster von 12 Jahren.
Der Steppers Babel Tochter.
Die Hüterin auf der Brücken.

Im einundzwanzigsten Brandt sechs Personen.

Der Spitalmeister im Dietricher Spital, ein sehr gelehrter Man.
Der Stoffel Holzmann.
Ein Knab von 14 Jahren.
Des Stolzenbergers Rathsherrn Söhnlein.
Zween Alumni.

Im zweyundzwanzigsten Brandt sechs Personen.

Der Stürmer, ein reicher Büttner.
Ein fremder Knab.
Des Stolzenbergers Rathsherrn große Tochter.
Die Stolzenbergerin selbst.
Die Wäscherin im neuen Bau.
Ein fremd Weib.

Im dreyundzwanzigsten Brandt neun Personen.

Des David Croten Knab von 12 Jahren, in der andern Schule.
Des Fürsten Kochs zwey Söhnlein, einer von 14 Jahren, der ander von 10 Jahren aus der ersten Schule.
Der Melchior Hammelmann, Vicarius zu Hach.
Der Nicodemus Hirsch, Chor-Herr im neuen Münster.
Der Christophorus Berger, Vicarius im neuen Münster.
Ein Alumnus.
NB. Der Vogt im Brennerbacher Hof und ein Alumnus sind lebendig verbrannt worden.

Im vierundzwanzigsten Brandt sieben Personen.

Zween Knaben im Spital.
Ein reicher Bütner.
Der Lorenz Stüber, Vicarius im neuen Münster.

Der Betz, Vicarius im neuen Münster.

Der Lorenz Roth, Vicarius im neuen Münster.
Die Rossleins Martin.

Im fünfundzwanzigsten Brandt sechs Personen.

Der Friedrich Basser, Vicarius im Dom-Stift.
Der Stab, Vicarius zu Hach.
Der Lambrecht, Chor-Herr im neuen Münster.
Des Gallus Hausen Weib.
Ein fremder Knab.
Die Schelmerey Krämerin.

Im sechsundzwanzigsten Brandt sieben Personen.

Der David Hans, Chor-Herr im neuen Münster.
Der Weydenbusch, ein Rathsherr.
Die Wirthin zum Baumgarten.
Ein alt Weib.
Des Valkenbergers Töchterlein ist heimlich gerichtet und mit der Laden verbrannt worden.
Des Rathsherrn Vogt klein Söhnlein.
Der Herr Wagner, Vicarius im Dom-Stift ist lebendig verbrannt worden.

Im siebenundzwanzigsten Brandt sieben Personen.

Ein Metzger, Kilian Hans genannt.
Der Hüter auf der Brücken.
Ein fremder Knab.
Ein fremd Weib.
Der Harfnerin Sohn, Vicarius zu Hach.
Der Michel Wagner, Vicarius zu Hach.
Der Knor, Vicarius zu Hach.

Im achtundzwanzigsten Brandt, nach Lichtmess anno 1629 sechs Personen.

Die Knertzin, eine Metzgerin.
Der D. Schützen Babel.
Ein blind Mägdlein. NB.
Der Schwartz, Chor-Herr zu Hach.
Der Ehling, Vicarius.
Der Bernhard Mark, Vicarius am Dom-Stift, ist lebendig verbrannt worden.

Im neunundzwanzigsten Brandt sieben Personen.

Der Viertel Beck.
Der Klingen Wirth.
Der Vogt zu Mergelsheim.
Die Beckin bei dem Ochsenthor.
Die dicke Edelfrau.
NB. Ein geistlicher Doctor, Meyer genannt, zu Hach und
Ein Chor-Herr ist früh um 5 Uhr gerichtet und mit der Bar verbrannt worden.
Ein guter vom Adel, Junker Fleischbaum genannt.
Ein Chorgherr zu Hach ist auch mit dem Doctor eben um die Stunde heimlich gerichtet und mit der Bar verbrannt worden.
Paulus Vaecker zum Breiten Huet.

Seithero sind noch zwey Brändte gethan worden.

Datum, den 16. Febr. 1629.

Bisher aber noch viel unterschiedliche Brändte gethan worden.

Arnold Schönberg
Mödling bei Wien
Bernhardg 6.-Tel.118.

- 2285 -

22.IV.1920

Ich bestätige hiemit, daß Frl Hanna Beil
durch 2 Jahre (1918u19) meine Kurse über
Formenlehre und Instrumentation mit
Grund-Form anderweitig erworbenen Vorbildung
mit gutem Erfolg besucht hat. Arnold Schönberg

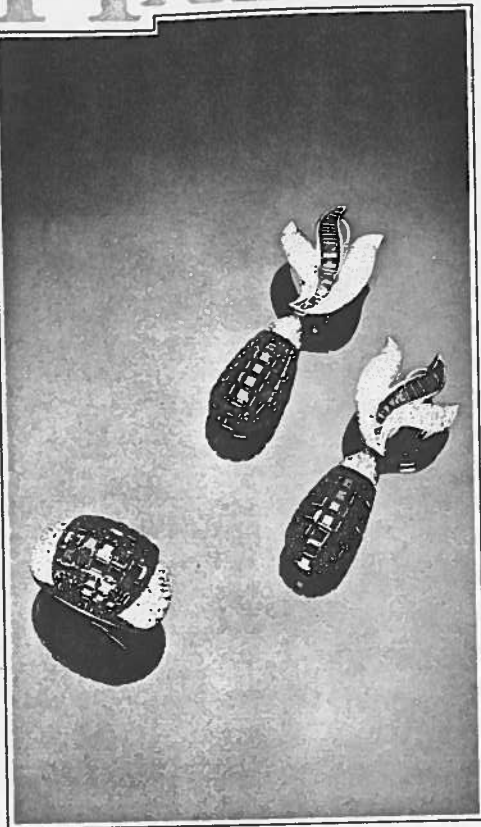
Arnold Schönberg
Mödling bei Wien
Bernhardg.6.-Tel.118

22.IV.1920

Ich bestätige hiemit, daß Frl Hanna Beil
durch 2 Jahre (1918u19) meine Kurse über
Formenlehre und Instrumentation auf
Grund ihrer anderweitig erworbenen Vorbildung
mit gutem Erfolg besucht hat. Arnold Schönberg

HABAN

Haupt-Sommer/Winter



EXKLUSIVE
OHRGEHÄNGE
UND RING
SAPHIRE
UNSICHTBAR
GEFASST



DAS ERSTE HAUS

IN KÄRNTNER STR. 2. TEL. 512 67 30. GRABEN 12. TEL. 512 12 20

IN UHREN · JEWELS · WATCHES · BIJOUX · MONTRES

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

25. INTERNATIONALES MUSIKFEST MUSIKFEST ÖSTERREICH HEUTE

GROSSER SAAL

Donnerstag, 20. Juni 1991, 20.00 Uhr
Der Österreichische Weg / 6. Konzert
Gemeinsam veranstaltet mit dem ORF



KURT SCHWERTSIK (* 1935)

Irdische Klänge op. 37
Sinfonie in 2 Sätzen
(1980)
· Andante rubato
Allegretto

THOMAS PERNES (* 1956)

Violinkonzert
(1983)



ANTON WEBERN (1883 – 1945)

Variationen op. 30
(1940)

ALBAN BERG (1885 – 1935)

Drei Orchesterstücke op. 6
(1914/29)
Präludium. Langsam
Reigen. Anfangs etwas zögernd – Leicht beschwingt
Marsch. Mäßiges Marschtempo

mit freundlicher Unterstützung der ALBAN BERG STIFTUNG

ORF-SYMPHONIEORCHESTER

THOMAS CHRISTIAN, Violine

Dirigent

MAREK JANOWSKI

Die Aufzeichnung des Konzertes wird am 27. Juni 1991 um 10.05 Uhr in Ö1 gesendet.

KURT SCHWERTSIK

darf getrost als einer der originellsten Köpfe des Wiener Musiklebens bezeichnet werden. Geboren 1935 in Wien, studierte er an der damaligen Musikakademie Horn sowie bei Joseph Marx und Karl Schiske Komposition, beschäftigte sich eingehend mit den Werken von Karlheinz Stockhausen und John Cage und arbeitete 1959/60 am Studio für elektronische Musik des WDR Köln; schon 1958 hatte er gemeinsam mit Friedrich Cerha das Ensemble „die reihe“ gegründet, das als Medium zur Präsentation von Musik der Avantgarde sich unschätzbare Verdienste für das Wiener Musikleben erworben hat. 1966 hatte Schwertsik eine Gastprofessur für Komposition und Analyse an der University of California inne, 1967 schrieb er die Musik zu „Ausstrovision“ im österreichischen Pavillon der EXPO in Montreal. Außerdem ist Schwertsik Hornist der Wiener Symphoniker.

In seiner kompositorischen Entwicklung ging Schwertsik, ähnlich seinen Kollegen Heinz Karl Gruber und Otto M. Zykan, einen eigenständigen Weg. Kraft dieser Eigenständigkeit formierte sich – durchaus in Anlehnung an die literarische „Wiener Gruppe“ – zum ersten Mal seit dem Zweiten Weltkrieg eine spezifisch österreichische Klangsprache. Nach serien Anhängen und lange Jahre, bevor in Deutschland das Schlagwort von der „Neuen Einfachheit“ geboren wurde, entsann sich nämlich diese Gruppe junger Wiener Komponisten der Tonalität als Mittel zur Überwindung des unheilvollen Grabens zwischen Publikum und Avantgarde sowie des Humors als einer Eigenschaft, die geeignet wäre, den in der musikalischen Produktion und Reproduktion unserer Zeit allzusehr vorherrschenden „tierischen Ernst“ zu überwinden.

Ausschlaggebend für Schwertsik war dabei die Auseinandersetzung mit Dada. „Im Zürcher Dadaismus fand ich dann viel, wonach ich suchte: Ausgelassenheit, Respektlosigkeit vor aufgeklebten Bärten, Selbstironie, Experiment & vor allem Aufbegehren gegen den bürgerlichen feielerischen Ernst, der den Krieg als Notwendigkeit rechtfertigt.“ Natürlich lernte Schwertsik Satie schätzen und damit auch dessen Nachlassverwalter der Nachkriegszeit: John Cage. „Heute weiß ich, daß ich im Grunde Künstler suchte, die Satie, Ives, Schwitters, Wittgenstein & Gandhi in einer Person sind. Ich suchte die Einheit von Leben & Werk, den Künstler, dessen Arbeit nicht nur Teil seines Lebens, sondern bei dem auch sein Leben Teil der Arbeit ist. Deswegen verehere ich Cage, er ist immer ganz er selbst.“

Die Vorliebe für eine Leben und Werk gleichermaßen einbegreifende Kunst – Anliegen gerade des Dadaismus – führte in Amerika zur Einbeziehung von Alltagsgegenständen in die Kunst und später zur Stilisierung dessen, was eigentlich dem hehren Anspruch der Kunst entsagen wollte: der Massenkultur. Die Pop-Art wurde in Wien wiederum von Schwertsik und seinen Kollegen musikalisch transformiert, und erhielt hier den Namen „MOB art & tone ART“, ein Veranstaltungsmotto, um „an den Realitäten im urbanen Alltag nicht achtlos vorbeizugehen.“ Fraglos entzündete sich an Schwertsiks, Grubers und Zykan respektlosen Anti-Akademismus Humor. Während allerdings dieser Humor bei Zykan absurde, bei Gruber zuweilen aggressiv-ironische Züge annimmt, wäre er bei Schwertsik am ehesten mit den Begriffen „verschnitzelt“ und „hintergründig“ zu assoziieren.

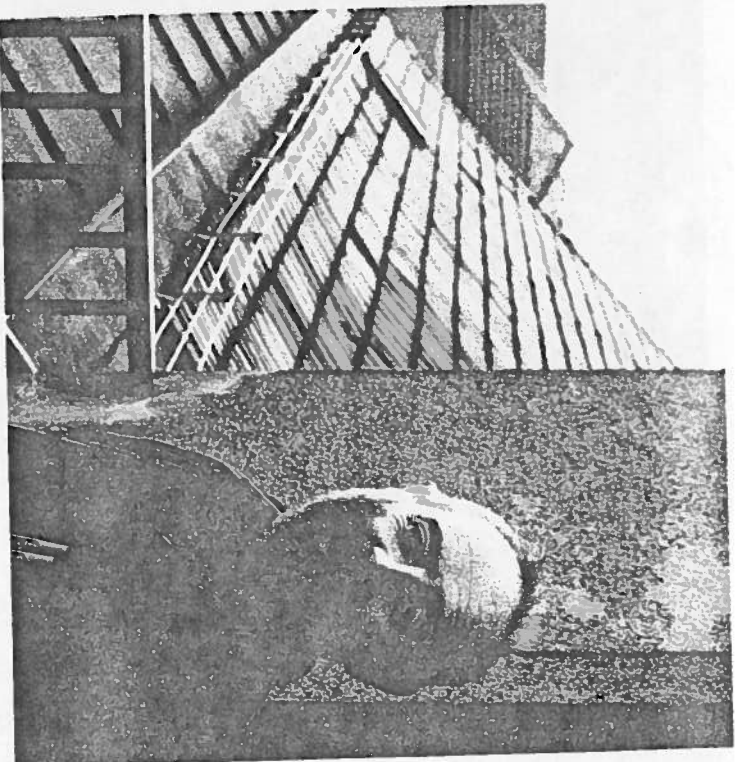


Foto: Alexander Schlie

Die zweisätzige Sinfonie „Irische Klänge“ op. 37 ist der erste Teil eines auf vier Teile geplanten Werkes und entstand 1980 im Auftrag der Wiener Symphoniker.

Schwertsik schreibt dazu:

„Der Zyklus der ‚Irischen Klänge‘ handelt vom Raumschiff Erde. Natur wird dabei als alle jene Elemente & deren Zusammenspiel verstanden, die unser Leben ermöglichen. Ich kann nicht ohne sie sein, vielleicht liebe ich sie?“

Weiter heißt es:

„Das Wörterbuch definiert:

irisch = die Erde betreffend, zu ihr gehörig, auf ihr lebend, der Zeit unterworfen, diesseitig, sterblich.

Ich möchte ergänzen: weder außerirdisch noch himmlisch.

Oder von einem anderen Gesichtspunkt: als Erinnerung an die Zeit auf der Erde empfunden in Wohnbunkern am Mond.“

Obwohl die beiden Sätze *attacca* ineinander übergehen, entstammen sie konträren Zirkeln, die auch motivisch keinerlei Gemeinsamkeit aufweisen. Die Abfolge der Sätze mit einer grüblerischen Einleitung und einem rasanten Folgesatz erinnert an Bartóks zweisätzige Entwürfe. Wie in dessen 1. Violinsonate kommt es auch bei Schwertsik zunächst zu leidenschaftlichen Ausbrüchen bei gesanglicher Grundstimmung, bevor dann im zweiten Teil tänzerische Passagen die Führung übernehmen.

ghjk/be

KONZERTHAUS 

MOZART-SAAL
Montag, 2. November 1992, 19.30 Uhr



WIEN MODERN

KURT SCHWERTSIK (* 1935)

Am Ende steht ein Marsch op. 59 (1991)
(20')

- Agitato
- Tranquillo
- Solenne ma non troppo
- Allegro energico alla marcia

Trio („... aus den Salonstücken“) op. 3 (1960)
(8')

Instant Music op. 40 (1981/83)
(15')



Musik vom Mutterland Mu op. 22
Eine „Rekonstruktion“ für 11 Instrumente (1971/72)
(13')

Verwandlungsmusik op. 42a (1982/83)
aus der Oper „Fanferlieschen Schönefüßchen“
(20')

- Kleine Ouvertüre
- Triumphmarsch und Trio mit versagter Reprise
- Nach Munkelwust · Fanfare · Luftschlosserei
- Schlaflied · Parade · Vigil
- Kleines Finale · Nachtanz

DIE REIHE

- ANNEMARIE ORTNER, 1. Violine
- JULIANE PEHM, 2. Violine
- CHRISTIANE GUSTER, Viola
- ALEXANDRA BACHTIAR, PETER WOLF, Violoncello
- GERHARD GAREIS, PETRA HARTL, Violoncello
- RUDOLF ILLAVSKY, Kontrabaß
- PAUL PAZMANDI, YASUKO FUCHS, Flöte
- EDWIN STEMBERGER, Flöte
- THOMAS HÖNIGER, HARALD HÖRTH, Oboe
- WENZEL FUCHS, HANNES GLEICHWEIT, Klarinette
- WOLFGANG KLINSER, Klarinette
- WERNER KRENN, JUDITH FARMER, Fagott
- ERWIN SÜKAR, JOHANN WIDIHOFER, Horn
- BALDUIN WETTER, Horn
- JOHANN PLANK, MARKUS ETTLINGER, Trompete
- KONRAD MONSBERGER, Trompete
- PETER OBERRAUCH, JOHANNES WURM, Posaune
- CHRISTIAN KERN, Tuba
- KLARA TORBOVA, Klavier
- GERHARD WINDBACHER, Schlagwerk
- WOLFGANG SCHULZ, Flöte
- Dirigent
- H. K. GRUBER

Erläuterungen zu den Werken finden Sie im „Wien modern“-Almanach auf den Seiten 90 bis 93.

Friedrich Cerha zum 70. Geburtstag von GYÖRGY LIGETI:

Ich habe György Ligeti 1958 in Wien kennengelernt. Er nahm Anteil an der Arbeit des eben gegründeten Ensembles „die reihe“ – das ihm übrigens seinen Namen verdankt –, interessierte sich für meine „Relazioni fragili“ für Cembalo und Kammerorchester, schrieb zur Uraufführung einen schönen Text über das Neue an diesem Stück, und wir wurden allmählich Freunde. 1959 ereignete sich dann die nun schon bekannte Szene: Er entdeckte auf meinem Klavier eine ausgedehnte Skizze zu meinem Orchesterstück „Fasce“ und rief ganz aufgeregt: „Was machst du denn da, du komponierst ja mein Stück!“ Gemeint waren seine „Atmosphères“, die dann allerdings 14 Jahre (1961) vor den „Fasce“ uraufgeführt wurden.

Die Aufzeichnung bestimmter globaler Vorgänge war tatsächlich verwandt, insgesamt sind die Stücke aber letztendlich doch sehr verschieden. Ligeti konzentrierte sich schon damals auf eine verfeinerte Ausgestaltung eher statischer Gesamtvorgänge quasi im Zellularbereich der Struktur: Seine inzwischen berühmt gewordene ‚Mikropolyphonie‘ bringt das hochdifferenzierte Innenleben seiner Klangflächenkompositionen hervor. Mich haben auch damals eher für mein gesamtes musikalisches Denken charakteristische Entwicklungsvorgänge und ihre Wechselbeziehungen zu statischen Elementen in komplex angelegten Großformen interessiert.

In einem Stadium weitestmöglicher Entfernung von der Tradition, aufgehobener Intervallstrukturen, aufgehobener harmonischer Prozesse und prägnanter melischer wie rhythmischer Formulierungen hat offenbar ein starkes Bedürfnis nach Differenzierung viele von uns zu Auseinandersetzungen mit Erfahrungen der Vergangenheit gebracht. Manche Komponisten haben zunächst aus ihnen ableitbare harmonische, melische und schließlich auch rhythmische Konstellationen in die grundsätzlichen Vorstellungsmodelle der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre eingeschleust, andere haben diese Modelle abrupt verlassen. Ich gehöre zu den letzteren.

Ligeti ist auf bewundernswert konsequente und fruchtbare Weise den ersten Weg gegangen. Sein wacher Intellekt, seine Konstellationen und ihre möglichen Folgen stets abwägende Klugheit, sein kombinatorisches Interesse und eine hochgradige ästhetische und sensuelle Empfindsamkeit haben ihn zu ausgleicheten Vorgängen in harmonischen Feldern, zu einem deutlicheren Hervortreten melischer Formulierungen und – mit gutem Grund viel später – auch zu rhythmischen Bildungen finden lassen, deren Beziehungen zur Tradition feststellbar sind, die aber nie so stark in den Vordergrund treten, daß sie die stilistische Eigenart des Gesamteindrucks durch ein „déjà entendu“ beeinträchtigen.

Schon im zweiten Satz des Orchesterstücks „Apparitions“ (1958/59) tritt übrigens neben dem Subtilen jener andere Pol des Wesens und der Arbeit Ligetis hervor: jenes eckigheftige, gestische Moment, das im absurden Musiktheater

WARUM ICH MEINEN FREUND BEWUNDERE



seiner „Aventures & Nouvelles Aventures“ (1962–65) einen zeitlos gültigen Ausdruck gefunden hat.

In seiner Oper „Le Grand Macabre“ (1974–77) hat schließlich auch Ligeti zu einem direkteren, allerdings häufig ironisch verfremdenden Umgang mit tradierten Modellen gefunden. Eine auf bestimmte „avantgardistische“ Präokkupationen eingeschworene Gesellschaft hat ihm dafür prompt in harten kritischen Worten die Rechnung präsentiert. Ligeti wäre nicht Ligeti, wenn er sich dadurch auf Dauer hätte verunsichern lassen. Andererseits waren ihm nun die Gefahren, die in einer direkten Berührung mit historischem Material liegen, hautnah präsent – und ihnen wollte er tatsächlich entgehen. Es folgte eine Zeit, in der

er noch mehr an Entwürfen weggeworfen hat, als dies bei ihm ohnehin üblich ist, und es folgte die Komposition eines Stückes, das ich zutiefst bewundere: sein Horntrio (1982).

Während mir sein Weg in den frühen Orchester- und Ensemblestücken im Prinzip klar war, weshalb ich ihn nicht gehen zu müssen glaubte, ist mir die im Horntrio zutage tretende, durchaus nicht epigonale Verquickung von stärker als vorher aus der Tradition kommenden Ausdrucksformen mit intuitiven Ansätzen zu neuen Entwicklungen ein Dokument jenes Rätsels, das im Schöpferischen letzten Endes immer enthalten ist. In seinen Klavieretüden (1985) ist ihm Ligeti wieder konsequent zu Leibe gerückt; er hat sich das Wesentliche am Erfundenen und an seinen gleichzeitigen polymetrischen und polyrhythmischen Erfahrungen mit außereuropäischer Musik bewußt gemacht, hat es von unkontrollierten Bindungen an vorgegebene Formulierungen befreit und das jeweilige Prinzip in der einprägsamsten, weil zunächst einfachsten Gestaltung zur Wirkung gebracht.

Damit hat er sich selbst den Weg für weitere Differenzierungen und Komplexionen, wie sie in seinem Klavier- und im neuen Violinkonzert (1988 respektive 1990) zu finden sind, freigelegt. Daß wir mit einem verstärkten Interesse für Polyrhythmik, Polymetrik und mikrotonale Bildungen voneinander unabhängig wieder auf verwandte Pfade geraten sind, sei nur am Rande vermerkt.

Von musikalischen Vorgängen dieser Art ist im Zusammenhang mit Ligetis Musik aus letzter Zeit fast ausschließlich die Rede, weil er selbst durch die Darstellung des von ihm bewußt angepeilten Neuen die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hat. Ich meine, daß sich auch auf anderen Strukturebenen Erhebliches verändert hat, das sich aus dem erwähnten „Rätsel des Schöpferischen“ nährt. Die Art des Zusammenklangs der verschiedenen Ebenen des Bewußtseins im Schöpferischen ist es, die Werke hervorbringt, für die ich meinen Freund bewundere. Er wurde in den letzten Jahren durch die höchsten Preise, die unsere Kulturwelt zu vergeben hat (unter anderem den Grawemeyer Award und den Praemium Imperiale), geehrt. Wer sonst, wenn nicht er? B

PHOTO: RIES GELLRICH/SCHNITT & SOHN

Mittwoch, 21. Juli 1993
19.00 Uhr - Rathaus, Festsaal

KLASSIK - MODERN

Ensemble "die reihe"

Heinz Karl Gruber, Dirigent und Chansonnier

Annemarie Ortner, 1. Violine

Sabine Windbacher, 2. Violine

Christiane Gotschlich, Viola

Alexandra Bachtjar, Violoncello

Michael Pistelok, Kontrabaß

Paul Pazmandi, Flöte

Siegfried Schenner, Klarinette

Werner Krenn, Fagott

Erwin Sükar, Horn

Johann Plank, Trompete

Gerhard Windbacher, Schlagwerk

Thomas Eitler, Klavier

Friedrich Cerha

"eine art chansons" (Ausschnitte)

für einen Chansonnier, einen Schlagzeuger, Klavier und Kontrabaß

1. statt ouvertüre
2. hörprobe
6. klassisch
7. ein deutsches denkmal
13. sieben kinder
17. doixanda
18. ich bekreuzige mich
19. lichtung
20. fragment
21. österreichisches fragment
22. ich brech dich
24. thechthen jahr
25. falamalaikum
26. loch
27. wien: heldenplatz
30. vater komm ´ erzähl vom krieg
32. koexistenz
33. sieben weltwunder
34. ich hab einen sessel
- 39 tür auf
- 40 haiku
16. etüde in f
41. ich was not yet in brasilien
- (8. kleine gedicht für große stotterer)

Texte: *Ernst Jandl*, außer "klassisch" (*Hermann Jandl*) und "österreichisches Fragment" (*F. Cerha*)

©copyright 1985, 1988 by universal edition a.g., wien
(Mit freundlicher Genehmigung)

Kurt Schwertsik
Twilight Music

Eine keltische Serenade für Oktett op. 30 (1976)

Heinz Karl Gruber

"frankenstein!!!"

(Texte: H.C.Artmann: "allerleirausch. neue schöne kinderreime",

©Thomas Sessler Verlag)

Preis des Programms öS 18,-

Konzerthaus – Mozartsaal
Donnerstag, 21. Oktober 1993, 19.30 Uhr

KONTAKT

Musik der Nachbarn

(Ungarn)

Veranstaltung der IGNM, österreichische Sektion

Ensemble
die reihe

Dirigent
Friedrich Cerha

LÁSZLÓ DUBROVAY
6 Duette
für Solovioline und Schlagzeug

ZOLTÁN JENEY
Psalmus 5

JÓZSEF SÁRI
Attributumok

Pause

ISTVÁN LÁNG
Musik 2-4-3

LÁSZLÓ KALMÁR
Vonosötös

GYÖRGY LIGETI
Melodien

Annemarie ORTNER (Violine)
Juliane PEHM (Violine)
Christiane GOTSCHLICH (Viola)
Alexandra BACHTIAR (Cello)
Rudolf ILLAVSKY (Baß)
Erwin KLAMBAUER (Flöte, Altflöte)
Felix LIELACHER (Baßflöte)
Klaus LIENBACHER (Oboe, Oboe d'amore)
Siegfried SCHENNER (Klarinette)
Werner KRENN (Fagott)
Erwin SÜKAR (Horn)
Johann WIDIHOFER (Horn)
Markus ETTLINGER (Trompete)
Wolfgang STRASSER (Posaune)
Christian KERN (Tuba)
Käte WITTLICH (Klavier)
Rainer KEUSCHNIG (Celesta)
Maria Gracia PISTAN (Harfe)
Johann KRASSER (Schlagwerk)
Fredvard MÜHLHOFER (Schlagwerk)

Solisten:

Rannveig BRAGA (Sopran), **Ernst KOVACIC** (Violine), **Kurt PRIHODA** (Schlagwerk),
Agnes SZAKÁLY (Cymbal)

Preis des Programmes: S 8,-

Wir danken dem Agens-Werk Geyer + Reisser für die Unterstützung bei der Herstellung der Plakate
und Programmhefte



AGENSWERK
GEYER · REISSER

Druck- und Verlagsgesellschaft m b H

KONZERTHAUS 

WIEN **MODERN**

MOZART-SAAL

Donnerstag, 11. November 1993, 19.30 Uhr



TORU TAKEMITSU (* 1930)
Rain Spell (1982)
für Flöte, Klarinette, Harfe, Klavier und Vibraphon
(10')

KRZYSZTOF PENDERECKI (* 1933)
Capriccio (1964)
für Oboe und elf Streicher (7')

TORU TAKEMITSU
Toward the Sea II (1981)
für Flöte, Harfe und Streicherensemble (15')

KRZYSZTOF PENDERECKI
Sopphen (1959)
für Sopran, Sprechstimme und zehn Instrumente (8')

HENRYK MIKOLAJ GÓRECKI (* 1933)
Musiquette 2 op. 23 (1967)
(7')

DIE REIHE

ANNEMARIE ORTNER, JULIANE PEHM,
MICHAEL SNYMAN, WILLEM DeSWARDT,
GERHILD HAMMER, WALTER HEIM,
ANDREA HAHN-BUCZ, Violine
CHRISTIANE GOTSCHLICH, GABY SCHÜRZ, Viola
ALEXANDRA BACHTIAR,
GERFRIED JELINEK, Violoncello
RUDOLF ILLAVSKY, MARTIN KABAS, Kontrabaß
ERWIN KLAMBAUER, Flöten
REINHOLD BRUNNER, Klarinette
RAINER KÜBLBÖCK, JOHANN PLANK,
MARKUS ETTLINGER, CHRISTOF SIKORA, Trompete
WOLFGANG STRASSER, JOHANNES WURM,
CHRISTIAN TROYER, MARKUS PICHLER, Posaune
KÄTE WITTLICH, THOMAS EITLER, Klavier
KURT PRIHODA, GERHARD WINDBACHER,
HANS KRASSER, FREDVARD MÜHLHOFER,
JOSEF GUMPINGER, Schlagwerk
JULIE MOFFAT, Sopran
ROBERT AITKEN, Flöte
KLAUS LIENBACHER, Oboe
MARIA GRACIA PISTAN, Harfe
ALBERT HOSP, Sprecher
Dirigent
FRIEDRICH CERHA
Ehrenmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft


KONZERTHAUS 

WIEN MODERN

MOZART-SAAL

Freitag, 19. November 1993, 19.30 Uhr

Zyklus ORF-Symphonieorchester / 2. Konzert

gemeinsam veranstaltet mit dem 





 **KAPSCH**
Communications Systems



VIENNA


FRIEDRICH CERHA (* 1926)

Langegger Nachtmusik III

(23')

PETER WOLF, Leitung des Fernorchesters

BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918 – 1970)

Konzert für Violine und großes Orchester (1949/50)

(18')

Sonata

Fantasia

(Rondo


GEORG FRIEDRICH HAAS (* 1953)

Descendiendo (1993)

(29')

Uraufführung

Gefördert im Rahmen ihrer

Kunst- und Kulturinitiativen durch 

ORF-SYMPHONIEORCHESTER

ERNST KOVACIC, Violine

Dirigent

FRIEDRICH CERHA

Ehrenmitglied der Wiener Konzerthausgesellschaft

Das Konzert wird live in „Österreich 1“ übertragen.

KONZERTHAUS 

WIEN
MODERN

MOZART-SAAL
Dienstag, 23. November 1993, 19.30 Uhr



ERICH URBANNER (* 1936)

Klavierkonzert „76“ (1976)
(18')

Violinkonzert (1971)
(20')

Improvisation III (1969)
für Kammerensemble (15')

Kontrabaßkonzert (1973)
(22')

Recitativ – Mäßig schnell
Langsam
Schnell

DIE REIHE

ANNEMARIE ORTNER, JOAN REISS,
MICHAEL SNYMAN, WILLEM DeSWARDT,
WILLY BÜCHLER, JOANNA LEWIS, Violine
CATHARINA STENSTRÖM-LANGELAAR,
GABY SCHÜRZ, Viola
ALEXANDRA BACHTIAR, PETRA HARTL, Cello
RUDOLF ILLAVSKY, MICHAEL PISTELOK, Baß
ERWIN KLAMBAUER, FELIX LIELACHER,
EDWIN STEMBERGER, Flöte
HARALD HÖRTH, JOSEF REDNARIK,
HANNES STRASSL, Oboe
REINHOLD BRUNNER, HANNES GLEICHWEIT,
BERNHARD ZACHHUBER, Klarinette
WERNER KRENN, MARTIN MACHOVITS,
WOLFGANG KOBLITZ, Fagott
ERWIN SÜKAR, JOHANN WIDIHOFER,
FRANZ PICKL, Horn
WOLFGANG STRASSER, Posaune
KÄTE WITTLICH, Klavier
ADOLF HENNIG, Cembalo
THOMAS EITLER, Celesta
GABRIELE MOSSYRSCH, Harfe
GERHARD WINDBACHER, JOHANN KRASSER,
JOSEF GUMPINGER, Schlagwerk
JOANNA MADROSZKIEWICZ, Violine
THOMAS LARCHER, Klavier
LUDWIG STREICHER, Kontrabaß
Dirigent
ERICH URBANNER

Der Mitschnitt des Konzertes wird am 29. November 1993 um 23.05 Uhr in
„Österreich 1“ gesendet.



Alban Berg
1885-1935

LULU

Oper in einem Prolog und drei Akten
in der von Friedrich Cerha ergänzten Fassung
von 1979

Text nach Frank Wedekind von Alban Berg

| | |
|-----------------------------|-------------------------|
| <i>Dirigent</i> | Michael Gielen |
| <i>Regie und Bühnenbild</i> | Peter Mussbach |
| <i>Kostüme</i> | Andrea Schmidt-Futterer |
| <i>Licht</i> | Konrad Lindenberg |

| | |
|-------------------------------------------|-------------------|
| <i>Lulu</i> | Christine Schäfer |
| <i>Gräfin Geschwitz</i> | Marjana Lipovšek |
| <i>Garderobiere / Gymnasiast</i> | |
| <i>Groom</i> | Dagmar Pečková |
| <i>Maler / Neger</i> | Laurence Dale |
| <i>Dr. Schön / Jack</i> | John Bröcheler |
| <i>Alwa</i> | David Rendall |
| <i>Tierbändiger / Rodrigo</i> | Tom Fox |
| <i>Schigolch</i> | Theo Adam |
| <i>Prinz / Kammerdiener / Marquis</i> | Graham Clark |

Staatskapelle Berlin

Neuinszenierung

Koproduktion mit der Staatsoper
Unter den Linden, Berlin

KLEINES FESTSPIELHAUS

Premiere 20. August 1995
23.*, 26.*, 28. August 1995

SCHIGOLCH Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr
Leben die Liebe ist.

* Diese Aufführungen werden von ARTE/ZDF aufgezeichnet.

Martin Sierek

CURRICULUM VITAE

*18. Dezember 1958

Geboren 1958 in Raabs a. d. Thaya (NÖ), besuchte nach der Matura an der HTL Wiener Neustadt -Abteilung Elektrotechnik von, 1979-1981 den Hochschullehrgang für elektroakustische Musik an der Musikhochschule in Wien, studierte 1980 bis 1982 Komposition an der Musikhochschule in Graz, sowie Musikwissenschaft an der Universität Wien von 1989 bis 1993 (Mag. phil.) und historische Musikwissenschaft (Doktorat 1995).

Die künstlerische Tätigkeit begann 1982 mit der Uraufführung von „Opus 1“ beim Weltmusikfest der IGM (Internationale Gesellschaft für neue Musik) und Gesprächskonzerten im Kunstverein Wien „Alte Schmiede“ 1982 - 1992, wurde fortgesetzt mit Konzerten im Wiener Konzerthaus (1985: „Nebengeräusche“, 1987 „Konzert für Gesang und Elektronik“, 1989 „Konzert für Schall“), beim Steirischen Herbst (1987: „Kairos“) und mit Kirchenmusik in der Wiener Universitätskirche ab 1997 („Ignatiusmesse“, „Christmas“, „Komm“, Elektronische Musik für die kirchlichen Hochfeste, Klanginstallation „Statio“ zum Christentag 1999). Lange Nacht der Musik im Nov. 2001 Jesuitenkirche Wien 1 „Sonnengesang“, Gesamte Werkpräsentation. Fortlaufend traditionelle Meßbegleitung an der Orgel und Orgelspiel zu kirchlichen Anlässen, Kantorendienste ab 2000 ff. 2001-2005 Studium der Kirchenmusik bei Prof. Walter Sengtschmid am Konservatorium für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien.

1983: Förderungspreis für Musik des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst

1984: Arbeitsstipendium der Stadt Wien

1987: Förderungspreis der Arbeiterkammer Steiermark

1988: Erster verliehener Preis der Max Brand-Stiftung für das Werk „Starpeace“

1993 Magisterium: „Geschichtliche Entwicklung wissenschaftlicher Theorienbildung und Entwicklung der Musiktheorie am Beispiel von Richard Wagners Tristanvorspiel“

1994 Freiwillige soziale Einsätze mit Engagements in der Behindertenarbeit, Sachwalterschaft und Lebensbegleitung.

1995 Doktorat: „Die Geschichte des Ensembles 'die reihe'“

1997- 2000 Liturgische elektronische Musik für die kirchlichen Hochfeste bei den Jesuiten an der Universitätskirche Wien 1

1997 26.1. Jesuitenkirche-Universitätskirche: Erste Sonntagabend-Meßbegleitung: Neues Geistl. Lied, Synthesizer-Improvisation.

1997 1.11. Jesuitenkirche-Universitätskirche: Zweite Sonntagabend-Meßbegleitung: Neues Geistl. Lied. Synthesizer.

1997 „Tau des Lichts“ / 1998 Ignatiusfest: „Agnus Dei“, Christmette: „Christmas“. / 1999 Osterliturgie: „Komm“ Christentag „Statio“. / Ostern 2000 Karfreitagliturgie.

2000 15.11. IBMV St. Pölten, Lilienhof: Elektronische Musik zur Tabernakelweihe.

2000 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung Orgel manualiter.

2001 5.7. Neupriesterfeier Pfarre Rossau: Psalm, Evangelienvers, Halleluja. Satz, Kantor.

2001 27.8. IBMV Wien – Kommunitätsmesse: „Totenmesse“, (Einzug, Sanctus), Orgel, manualiter.

2001 12.10. „Neu-Kloster-Musik“ Zisterzienserstift Wr. Neustadt: „Sonnengesang“ (Elektronisch, Synthesizer).

2001 17.11. Lange Nacht der Musik: Klanginstallation in der Jesuitenkirche Wien 1.

2001 17.12. Erzbischöfliches Palais Andreaskapelle Wien 1: Traditionelle Meßbegleitung, Orgel.

2001 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung manualiter (Keyboard).

2002 19.3. „Die Freude“ Komposition anlässlich des Wettbewerbs für Elektroakustische Geistliche Musik in Fribourg, Schweiz.

2002 18.8. Jesuitenkirche-Universitätskirche: 20. Sonntag im Jahreskreis: Gotteslob 627,2 Satz, Psalm 67 Vertonung, Kantor.

2002 16.12. Erzbischöfliches Palais Andreaskapelle Wien 1: Traditionelle Meßbegleitung, Ruf zur Wandlung, Satz, Orgel.

2002 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung manualiter (Keyboard).

2003 19.1. Pfarrkirche Breitensee, 8:30 und 9:30 traditionelle Meßbegleitung, Orgel.

2003 15.8. Pfarrkirche Dornbach, Goldene Hochzeit des Ehepaars Josef und Agnes Gschwendt: „Die Himmel rühmen“, Orgel.

2003 6.9. Pfarrkirche Breitensee, Hochzeit: Wolfgang und Alexandra: Brautlied, Meßbegleitung, Orgel.

2003 13.9. „Forum Glaube u. Gerechtigkeit“, Kardinal König Haus: „Agnus Dei“, u. meditative Live-Improvisation (Elektronisch).

2003 15.11. IBMV (Englische Fräulein) St. Pölten, Mutterhaus: Vernissage - Elektronische Musik.

2003 29.11. IBMV Wien Meßbegleitung Orgel manualiter „Herr lehre uns beten“.

2003 15.12. Erzbischöfliches Palais Andreaskapelle Wien 1: Traditionelle Meßbegleitung, Orgel.

2003 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung, Keyboard.

2004 11.3. (IBMV) CJ Wien, Meßbegleitung manualiter (Keyboard).

2004 28.3./ 9.5./ 30.5./ 5.9./ 3.10./ 7.11./ 5.12. - Jesuitenkirche-Universitätskirche Sonntag Abendmesse für Studenten und junge Erwachsene. Meßbegleitung Neues Geistliches Lied, Keyboard.

2004 23.9. Neupriesterfeier, Dom zu St. Stephan Wien: Gotteslob lt. Programm, Kantor.

2004 11.11./ 18.11./ 25.11./ 2.12./ 9.12./ 16.12., Donnerstag 18 Uhr, Dom zu St. Stephan Wien, Abendmesse: Kantor.

2004 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung, Keyboard.

2005 13.2./ 20.2./ 6.3./ 13.3./ 20.3./ 17.4./ 1.5./ 22.5./ 5.6./ 19.6./ 26.6./ 3.7./ 4.9./ 11.9./ 23.10./ 1.11./ 6.11./ 27.11./ 11.12.- Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Sonntag Abendmesse für Studenten und junge Erwachsene. Meßbegleitung Neues Geistl. Lied, Keyboard.

2005 24.3. Jesuitenkirche-Universitätskirche, Gründonnerstag: Kantor / Kyrie: GL463 / Psalm / KV: GL746 Ruf vor dem Evangelium: GL626,4 – Kantor.

2005 10.4. Equipes Notre Dame - Sektormesse, Laxenburg Kreuzschwestern: Neues Geistl. Lied, Keyboard.

2005 10.6. Stanislauskapelle Wien 1, 1. Lange Nacht der Kirchen: NGL, Gotteslob, Gemeindebegleitung und solo, Keyboard.

2005 7.9./ 14.9./ 21.9./ 28.9./ 5.10./ 12.10./ 19.10./ 26.10./ 2.11./ 9.11./ 16.11./ 23.11./ 30.11./ 7.12./ 14.12./ 21.12./ 28.12. Jesuitenkirche-Werktagkapelle Wien 1, Mittwoch 7 Uhr: Gotteslob lt. Programm, Kantor.

2005 9.9. CJ St. Pölten, Lilienhof: Mary Ward Pilgerweg, / GL582 / GL553 / Uhr / Freilandatmosphäre / Instrumentalspiel / (Elektronische Collage zur Powerpoint-Präsentation der sieben Stationen) Microsoft Windows CD.

2005 20.9. Neupriesterfeier, Dom zu St. Stephan Wien: Gotteslob lt. Programm, Kantor.

2005 15.10. Jesuitenkirche-Universitätskirche Startfest: Gotteslob lt. Programm, Kantor.

2005 5.11. Equipes Notre Dame Sektormesse, Strebersdorf Schulbrüder: Neues Geistl. Lied, Orgel manualiter.

2005 4.12. Equipes Notre Dame Internationales Treffen: Neues Geistl. Lied, Komposition „Agnus Dei“ f. Kantor und Gemeinde.

2005 24.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1 Alte Burse, 17 Uhr Einsamenweihnacht: Meßbegleitung, Keyboard.

- 2006 29.1./ 26.2./ 26.3./ 9.4./ 16.4./ 14.5./ 4.6./ 15.6./ 25.6./ 3.9./ 10.9./ 17.9./ 24.9./ 1.10./ ff... Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Sonn- bzw. Feiertage, Abendmesse für Studenten und junge Erwachsene. Meßbegleitung Neues Geistl. Lied, Keyboard.
- 2006 7.3./ 14.3./ 21.3./ 28.3./ 4.4./ 11.4./ Dienstag 18:00 Dom zu St. Stephan Wien, Abendmesse: Kantor.
- 2006 20.3. Congregatio Jesu (vorm. IBMV) Wien 1. Kommunitätsmesse: Kantor.
- 2006 9.6. 2. Lange Nacht der Kirchen, Stanislauskapelle Wien 1, geistliche Andacht: Keyboard.
- 2006 7.10. Startfest Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Kantor.
- 2006 20.12. Canisiuswerk - Weihnachtsfeier mit Gottesdienst, Stift Klosterneuburg, Prälatenkapelle, Kantor.
- 2006 24.12. Einsamenweihnacht: Jesuitenkirche-Universitätskirche, 17 Uhr Alte Burse, Meßbegleitung, Keyboard.
- 2007 Ganzjährig jeden Mittwoch 7 Uhr Frühmesse Jesuitenkirche-Universitätskirche: Kantor.
- 2007 UK 19 Uhr 30 Sonntagabend- und Feiertagabend Messen NGL-Keyboard. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1.
- 2007 18.3. Orgelmusik zur Taufe von Emilio Mungenast in der Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1.
- 2007 20.5. Kantor zur Goldenen Hochzeit des Ehepaars Erich und Hilde Jiras in der Pfarre Gartenstadt Wien 21.
- 2007 26.5. Schubertmesse zur Goldenen Hochzeit in der Stanislauskapelle Wien 1, Orgelbuchsatz manualiter (Keyboard).
- 2007 1.6. 3. Lange Nacht der Kirchen: Wortgottesdienste, manualiter (Keyboard) NGL, Stanislauskapelle Wien 1.
- 2007 20.6. Stift Melk, Kantor: Halleluja Ruf, Ruf vor dem Evangelium – und Satz.
- 2007 20.10. Equipes Notre Dame: Sektortag, Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1. NGL-Meßbegleitung, Keyboard.
- 2007 24.11. Taufe von Martin, Pfarre Dreimal wunderbare Muttergottes Wien 10. NGL-Meßbegleitung (Keyboard).
- 2007 11.12. Canisiuswerk Weihnachtsfeier+Messe: Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1. Halleluja Ruf und Vers, Kantor, und NGL-Meßbegleitung am Keyboard.
- 2007 24.12. Einsamenweihnacht 17 Uhr Jesuitenkirche-Universitätskirche Alte Burse Wien 1. Meßbegleitung manualiter (Keyboard).
- 2007 30.12. 10 Uhr 30 Hochamt, Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Kantor.
- 2007 31.12. 17 Uhr, Jahresschlußandacht, Jesuitenkirche-Universitätskirche, Kantor.
- 2008 Sonntagabend- und Feiertagabendmessen, Neues Geistliches Lied, Keyboardbegleitung und Gesang. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, jeweils 19 Uhr 30.
- 2008 Ostermontag 24. März: 9 Uhr Gotteslob-Orgel. Pfarrkirche Wien Erdberg.
- 2008 29. März Vorabendmesse 18 Uhr 30 Gotteslob-Orgel. Pfarre Wien Keplerplatz.
- 2008 30. April Sonntag 9 Uhr Gotteslob-Orgel. Sacre Coeur-Schwester, Wien Rennweg 31.
- 2008 12. Mai Pfingstmontag Jesuitenkirche Wien 1, 10 Uhr 30 Kantor.
- 2008 30. Mai, 4. Lange Nacht der Kirchen Wortgottesdienste, Keyboard-NGL Begleitmusik zur Andacht. Wien 1, Stanislauskapelle.
- 2008 15. 11. Alte Burse, Jesuiten Wien 1. Sektormesse der Equipes Notre Dame, Gemeindegesang aus dem Gotteslob.
- 2008 24.12. 17 Uhr Alte Burse: Einsamenweihnacht. Gotteslob Liedbegleitung, Orgelbuchsatz manualiter (Keyboard).
- 2008 28.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Hochamt, Gotteslob, Kantor.
- 2008 31.12. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Jahresschlußandacht: Kantor.
- 2009 Sonntagabend- und Feiertagabendmessen, Neues Geistl. Lied, Keyboard, Gesang: Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1.
- 2009 30.1. Mary Ward – Fest der Congregatio Jesu Wien 1. Neues Geistl. Lied, Meßbegleitung: Keyboard.
- 2009 21.2. Equipes Notre Dame – Sektormesse, Meßbegleitung manualiter (Keyboard) Gotteslob, Orgelbuchsätze.
- 2009 31.5. Pfingstsonntag: Hochamt 10 Uhr 30, Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Kantor.
- 2009 1.6. Pfingstmontag: 10:30 Werktagkapelle der Jesuiten Wien 1, Kantor.
- 2009 5.6. 5. Lange Nacht der Kirchen, Wortgottesdienste, Keyboard-NGL, Begleitmusik zur Andacht: Stanislauskapelle Wien 1.
- 2009 17.6. Equipes Notre Dame – Sektormesse, Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Gotteslob, Orgelbuchsatz, Keyboard.
- 2009 12.7. Hochamt 10 Uhr 30 Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Kantor.
- 2009 9.8. Hochamt 10 Uhr 30 Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Kantor, Halleluja-Vers: M. Sierek.
- 2009 4.9. Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Werktagkapelle 18 Uhr 30 Einweihungsgottesdienst nach architekt. Umgestaltung der Kapelle. Gotteslob, Orgelbuchsatz, manualiter: Keyboard.
- 2009 10.10. Kardinal-König-Haus der Jesuiten, Wien Lainz. 40 Jahre „ARGE-Säkularinstitute“. Festmesse mit Altbischof DDr. Helmut Krätzl. Meßbegleitung: Orgelbuchsätze, manualiter, Keyboard.
- 2009 12.10. Congregatio Jesu – Kommunitätsmesse, Kantor.
- 2009 7.11. Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Werktagkapelle, Sektormesse der Equipes Notre Dame, Meßbegl., Orgelbuchsätze, Keyboard.
- 2009 24.12. Jesuiten Wien 1, Alte Burse, Einsamenweihnacht. Meßbegleitung, Orgelbuchsätze, Keyboard.
- 2009 27.12. Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Hochamt, Kantor.
- 2009 31.12. Jesuitenkirche – Universitätskirche Wien 1, Jahresschlußandacht: Kantor.
- 2010 Sonntagabend- und Feiertagabend –Messen Jesuitenkirche - Universitätskirche Wien 1, Neues Geistl. Lied: Keyboard.
- 2010 12.1. Congregatio Jesu Wien 1. – Kommunitätsmesse, Orgelbuch, Keyboard.
- 2010 17.2. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Aschermittwoch 18 Uhr, Kantor.
- 2010 1.4. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, Gründonnerstagsliturgie 18 Uhr 30, Kantor.
- 2010 20.4. Congregation Jesu Wien 1, Kommunitätsmesse, Orgelbuch, Keyboard.
- 2010 28.5. 6. Lange Nacht der Kirchen, Stanislauskapelle Wien 1, Wortgottesdienste, Orgelbuch, Begleitung zur Andacht, Keyboard.
- 2010 29.5. Erstkommunionfeier Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1. Neues Geistl. Lied, Keyboard+Ensemble.
- 2010 19.6. E.N.D. Sektormesse. Werktagkapelle der Jesuitenkirche Wien 1. Gotteslob manualiter.
- 2010 4.7. Jesuitenkirche Wien 1, 17 Uhr Werktagkapelle. 40 Jahre Priesterjubiläum P. Elmar Mitterstieler SJ. Gotteslob manualiter.
- 2010 11.7. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, 10 Uhr 30 Hochamt. Kantor.
- 2010 14.7. Sacre Coeur, Wien 3, Rennweg. 50 Jahre-Maturajubiläum Festmesse. Gotteslob, Orgel.
- 2010 25.7. Jesuitenkirche-Universitätskirche Wien 1, 10 Uhr 30 Hochamt. Kantor.
- 2010 Aug. Pfarre Joh. d. Evangelist. Wien 10, Keplerplatz: 6./ 7./ 13./ 15./ 20./ 21./ 22./ 27./ 28./ 29. Gotteslob, Orgel.
- 2010 12.9. Jesuitenkirche-Universitätskirche, Wien 1. Sonntagabend-Messen f. Studenten und Junge Erwachsene 19 Uhr 30. NGL-Keyboard.