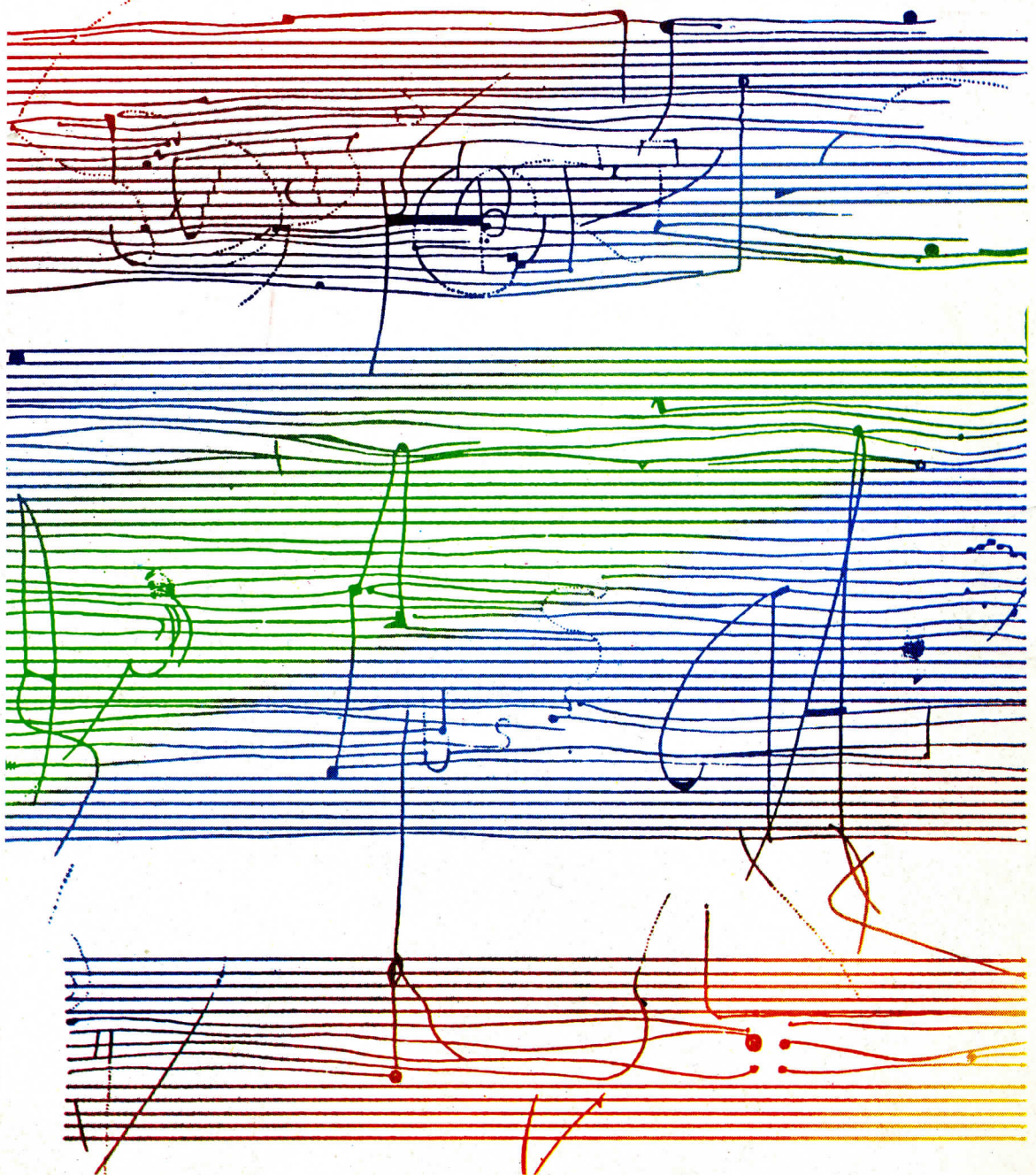


WIEN

MODERN 90



MARCO STROPPA



Stroppas musikalische Raumprojektionen

VERÄNDERUNGEN – COMPUTERGENERIERTE KLÄNGE

Biographische Notizen: Marco Stroppa wurde am 8. Dezember 1959 in Verona geboren.

Musikalische Studien: Klavier, Chormusik und Chor-dirigent, Komposition, elektronische Musik, (Konservatorien in Verona, Mailand, Venedig) von 1980 bis 1984.

Naturwissenschaftliche Studien: Computer Musik, Künstliche Intelligenz und kognitive Psychologie am Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Mass., USA) von 1984 bis 1986, ermöglicht durch ein Stipendium der Fulbright Foundation.

Berufliche Aktivitäten: Direktor für Musikforschung bei IRCAM von 1987 bis 1989. Ausgeschieden 1990, um sich ausschließlich der Komposition, Forschung und Pädagogik sowie dem Schreiben von Essays über Musikpoetik zu widmen, weiterhin Mitglied des Forschungsteams von IRCAM. Gründete 1989 einen Lehrgang für Computermusik – Komposition im Rahmen des Internationalen Bartók-Festivals, Szombathely (Ungarn). Rege Teilnahme an Forschungsseminaren weltweit.

8. 11. KH Hauptwerke: **Metabolai** für Orchester (1982). *Traietoria* (1982–1987, rev. 1986 und 1988), Zyklus von drei Stücken (*Traietoria . . . deviata*, *Dialoghi*, *Contrasti*) für Klavier und Computer-Band. Band produziert im CSC von Padua. *Etude pour Pulsazioni* (1985–1989) für „Virtuosen“-Ensemble (20 Instrumente). **Spirali** (1988) für „raumprojiziertes“ Streichquartett. *Hidinefte, soit l'autre face de Traietoria* (1989) für Computer-Band. Band produziert im CSC von Padua. Finalmischung: IRCAM. **élet . . . fogytiglan**, tableaux sur „La Libertà“ de Ludovico Geymonat (1989) für Ensemble, „raumfragmentiert“. *Proemio* (1990), radiophonische Oper für drei Rezitatoren und Computermusik nach einem Text von Adolfo Moriconi. Band produziert bei IRCAM.

Wichtigste Essays: *On the analysis of the electronic music* (Zur Analyse elektronischer Musik), (Contemporary Music Revue, Bd. 1, London, 1985). *L'esplorazione e la manipolazione del timbro* (Erforschung und Manipulation der Klangfarbe), (LIMB Bulletin Nr. 5, La Biennale di Venezia, 1985). *Un orchestre synthétique: Remarques sur une notation personnelle* (Ein synthetisches Orchester: Anmerkung zu einer persönlichen Notation), (in *Le Timbre: Métaphores pour la composition* (Metaphorik der Komposition), JB Barrière, Herausgeber, Edition C. Bourgois, Paris, 1990, im Druck). *Musical Information*

Organisms: An approach to composition (Musikalische Informationsorganismen: eine kompositorische Annäherung), (in *Music and the Cognitive sciences*, S. McAdams und I. Deliège, Herausgeber, Contemporary Music Revue, London, 1989). *Music, Technique and Technology: A mutual challenge* (Musik, Technik und Technologie: Eine wechselseitige Herausforderung), (Proceedings of the VIIth Fukushima International Seminar on The arts in the information society, 1988), (Protokolle des VII. Fukushima Internationalen Seminars über die Künste in der Informationsgesellschaft, 1988).

Gedanken zu **Metabolai**

Ausgangspunkte Eine der aufregendsten Erfahrungen, an die ich mich erinnern kann, ist der Besuch der Kathedrale von Chartres. Ich kam aus Paris, war noch ungefähr zwanzig Kilometer von dem Ort entfernt. Rundum nichts anderes als weithin gebreitete Flächen goldener Kornfelder. Am Horizont, kaum sichtbar, ein kleiner, etwas verschwommener Punkt oder Fleck: die Anhöhe von Chartres, vollkommen eingeschmolzen in dieses strahlende Naturbild. Je näher ich kam, desto größer wurde der Fleck, bis an seinem oberen Ende eine kleine Ausbeulung erschien. Nach und nach, wobei meine Bewegung und Erregung ständig zunahm, konnte ich die Form erkennen: eine Kirche; den Stil: eine gotische Kathedrale; die Gliederung ihrer Architektur. Im Vorhof bewunderte ich die majestätische Fassade, ihre eleganten Strebebögen und die aufsteigende Spannung ihrer Linien. Aber ich konnte die perfekte Verschmelzung dieser Gesamtstruktur mit der umgebenden Natur nicht mehr nachvollziehen. Schließlich betrachtete ich die Anlage des Hauptportals, konzentrierte mich auf die Ausdruckshaltung einer Skulptur. Dann aber hatte ich auch das Gesamtbild der Fassade aus dem Auge verloren . . .

Es ist diese Dialektik zwischen Einheit und Einzelheit, generellem Aufbau und besonderer, persönlicher Variation, was mich an einem künstlerischen Erzeugnis interessiert. Mit einem stark vereinfachenden, aber doch bedeutungsvollen Sprachbild wage ich zu sagen, daß ein Musikstück einer gotischen Kathedrale gleicht: es hat viele Ebenen, von denen einige unmittelbar zu erfassen sind, einen emotionalen Kontakt mit dem Hörer herstellen,

während andere sich als komplexer erweisen, einen gewissen intellektuellen und strukturellen Tiefgang voraussetzen, der normalerweise nur dem Spezialisten gegeben ist. All diese Aspekte mögen äußerst kompliziert sein, doch sprechen sie unterschiedliche Kategorien unserer Wahrnehmung an, beziehen sich auf verschiedene Arten, ein Musikstück zu hören. Sie alle waren schon in einer gotischen Kathedrale vorhanden!

Metabolai (1982) ist für mich ein sehr wichtiges Stück, denn es bezeichnet einerseits das Ende einer Periode musikalischen „Umherschweifens“, bei dem ich viele verschiedenartige Kompositionsmodelle ausprobiert hatte, andererseits den Beginn einer persönlicheren, innerlicheren und beständigeren Suche in poetischen und ästhetischen Bereichen. Auch eine gefühlshafte Komponente spielt mit hinein: **Metabolai** ist das letzte Stück, das ich schrieb, ehe ich Italien verließ; ich betrachte es als mein erstes gültiges Werk.

Das griechische Wort „Metabolai“ bedeutet Wechsel, Veränderungen und ruft alte musikalische und philosophische Erinnerungen herauf. Ich habe vor allem versucht, mich auf den umfassenden Prozeß der Variation und dessen zunehmenden Wandel im Zeitverlauf zu konzentrieren. Dieser Prozeß beeinflußt auch das Thema, denn es hat nicht mehr seine übliche Funktion, ein Material vorzustellen, das dann variiert werden soll, sondern ist schon seinerseits eine Variation eines einzigen, äußerst kurzen Elements.

Metabolai ist das erste Stück, mit dem ich – innerhalb eines noch recht einfachen und experimentellen Kontextes – versuchte, die Komposition unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen zu erproben. In so gedrängtem Rahmen ist es sehr schwierig, auch nur die einfachsten Ideen zu analysieren. Die meisten wurden intuitiv gefunden und folgten keinerlei vorgefertigten, leicht zu beschreibenden Systemen. Der Zweck dieser Notizen besteht daher nur in einem kurzen Überblick über einige der Gedanken und Absichten, die der Außenseite des Werkes zugrundeliegen. Es handelt sich also nicht um eine komplette Analyse, sondern lediglich um ein Mittel zur Hörhilfe und zur Einschätzung der Musik.

Eine Strukturskizze Wenn wir unseren Überblick auf die einfachste und am leichtesten wahrnehmbare Strukturebene beschränken, finden wir drei musikalische Grundelemente: ein rhythmisches Muster, eine absolute Tonhöhe – das eingestrichene *fis* – und die fallende kleine

Terz *g/e*. Diese Elemente treten immer zuerst im Klavier auf.

Der Rhythmus, dessen kompositorische Einzelheiten hier nicht von Belang sind, besteht seinerseits aus einer Reihe von Variationen über wenige Basiszellen. Sie wird im Verlauf des Werkes unter zunehmender Verformung dreimal vollständig gespielt: gleich zu Anfang, in der Mitte und am Schluß. Der Tonhöhenvorrat dieses Rhythmus hängt im allgemeinen von der Wechselwirkung zwischen anderen Ebenen der Struktur ab. Ich nenne ihn Element A.

Das Auftreten des Tones *fis* ist eng mit der Entwicklung des Elements A verbunden, aber es beschränkt sich zur Hauptsache auf die erste Hälfte des Werkes. Sein in der Tonhöhe statisches Verhalten erzeugt einen Wahrnehmungspol, welcher so stark ist, daß er beträchtliche Klangfarbenveränderungen möglich und kenntlich macht. Ich nenne das *fis* Element B.

Die letzte Komponente hat gleichbleibende Tonhöhen – immer *g* und *e* –, aber variable Register. Sie erscheint erst um die Mitte des Stücks und wird gegen Ende immer wichtiger. Nach ihrem ersten Auftreten im Klavier ist sie gewöhnlich den Holz- oder Blechbläsern anvertraut. Ich nenne sie Element C.

Diese Elemente sind nicht ein für allemal fixiert, sondern haben ihr eigenes Leben, ihre eigene Entwicklung und beeinflussen sich gegenseitig aufgrund ziemlich komplexer Prozesse. Sie werden jedoch dank ihrer leichten Erfassbarkeit zu Bezugspunkten der Form. Um die Anfangs-Metapher weiterzuführen: sie entsprechen der Globalarchitektur der Kirche, der aus der Distanz gesehenen Struktur.

Der Ablauf, kurz gefaßt Wir haben bereits gesagt, daß **Metabolai** mit dem Element A beginnt, und zwar im *Pianissimo*; an seinem Ende wird es von Element B überlagert. Der Tonhöhenvorrat von A setzt sich aus großen Septimen zusammen, mit denen ich alle speziellen Reize vermeiden wollte, welche die Aufmerksamkeit des Hörers von den starr tickenden Klavierakkorden ablenken könnten.

Diese trockene Staccato-Episode läßt sich als Einleitung zu einem ausgedehnten Crescendo von Dynamik, Spannung, Dichte und Anzahl der ins Spiel tretenden Elemente ansehen. Die Hauptstruktur stützt sich auf einen anhaltenden Triller der Holzbläser, dessen Dichte sich von einem bis zu drei gleichzeitigen Trillern auf den

Hauptnoten *g/e/f* steigert. Das Crescendo führt zu einem Kulminationspunkt, auf dem A vollständig wiederholt wird, nun im Fortissimo und in höchstmöglicher Dichte.

Eine unerwartete Fermate unterbricht diese Wachstumsentwicklung für einige Zeit und leitet eine ruhigere, aus Schichten gebildete Episode ein, in deren Verlauf das Klavier zum erstenmal das Element C – die kleine Terz *g/e* – vorstellt. Die Schichten nehmen nach und nach an Breite zu, bis das Wiedererscheinen des *fis* (Element B) diese ruhige Atmosphäre durchbricht und einen rhythmischen Kanon in nervösen, abrupten Staccati einführt, der in den eigentlichen Kulminationspunkt des Werkes mündet, in eine Kadenz von Klavier und Pauken.

Die Kadenz hat eine überaus wichtige Funktion: sie bildet den Übergang von einer eher „klassischen“ Behandlung der Instrumente zu weniger traditionellen Techniken: Mehrfachklängen, Schmatz- und Pfeifklängen, atemgeleiteten Klanggeräuschen der Bläser und anderem mehr. Das Klavier, dessen Rolle von Anfang an sehr erheblich war, hört auf zu spielen. Auch nimmt die ungehemmte, rasende Aktivität ein Ende: alles wird ruhiger, weniger dramatisch.

Dies leitet die Schlußepisode ein, welche zur Gänze auf dem Anfangsrhythmus beruht, gespielt von den Streichern. Doch dieser Rhythmus ist nun unschärfer und wird beständig von einem Tremolo auf dem Steg zum Beben gebracht. Im Hintergrund wehen Bruchstücke früherer musikalischer Situationen gleich fernen Erinnerungen vorüber. Schließlich zersetzt sich auch der Tonhöhenvorrat von A: durch Glissandi, welche in die höchsten Höhen der Streichinstrumente emporgleiten.

Das Innenleben des Klangs Auch wenn wir nur die einfachste Strukturebene untersucht haben, liegt klar zutage, daß deren Hauptkomponenten nicht aus dem jeweils gleichen musikalischen Grundmaterial bestehen. Element A ist, wie schon gesagt, lediglich ein rhythmisches Muster, dessen Tonhöhenvorrat von der Entwicklung anderer Prozesse abhängt; Element C ist ein Intervall, Element B eine einzige absolute Tonhöhe. In diesem letzteren Fall richtet sich das Interesse vorwiegend auf die Klangfarbe, auf deren Veränderung und Entwicklung.

Sehen wir uns die globale Amplitudenveränderung eines Instrumentaltons, die Amplituden-Hüllkurve also, in ihrem zeitlichen Verlauf an, so lassen sich drei Phasen unterscheiden: der Ansatz – gewöhnlich die ersten

Zehntelsekunden –, ein stationärer Zustand, welcher der Anregung des Instruments entspricht, und das Ab- oder Ausklingen, mit anderen Worten: die natürlichen Resonanzen, wenn der Klangkörper nicht mehr angeregt wird. Form und Dauer dieser Phasen zeigen von Instrument zu Instrument enorme Unterschiede, und ihr charakteristischer Verlauf bildet für unsere Wahrnehmung einen der sichersten Anhaltspunkte zur Identifizierung eines bestimmten Instruments.

In **Metabolai** werden Ansatz, stationäre Phase und Ausklingen getrennt gesteuert. Unterschiedlichen Instrumenten sind unterschiedliche Phasen der Amplituden-Hüllkurve anvertraut, um solcherart einen Klang zu erzeugen, dessen zeitliche Entwicklung nicht dem eines einzelnen Instruments gleicht. Ich gebe ein sehr einfaches Beispiel. Am Ende der einleitenden Exposition von Element A spielt das Klavier ein sehr lautes *fis*. Nun nimmt die Lautstärke eines Klaviertons, wie man weiß, sehr rasch ab. Inzwischen hat sich aber eine Klarinette im Pianissimo fast unhörbar eingeblendet, bewirkt damit eine künstliche stationäre Phase und verlängert die Dauer des Tons um ein beträchtliches. Etwas später setzt auch die zweite Klarinette ein, aber um einen Halbton höher. Dies vermittelt den Eindruck, daß das künstliche Aushalten angereichert worden sei und ein eigenes Leben angenommen habe.

Betrachten wir dagegen die Frequenzdarstellung eines Tons, das sogenannte Frequenzspektrum, so können wir leicht erkennen, daß die Binnenenergie nicht gleichmäßig verteilt ist. Wenn wir eine gedachte Linie ziehen, die dem Profil des Spektrums folgt – man bezeichnet sie als Spektral-Hüllkurve –, sehen wir einen Wechsel zwischen Spitzen und Tälern. Die Spitzen bilden die Formanten, welche für das Erkennen eines Instruments ebenfalls von großer Bedeutung sind.

Der zweite Teil von **Metabolai**, nach der Kadenz, wendet diesen Sachverhalt auf einige Akkorde an, die speziell im Hinblick auf sehr starke Klangverschmelzung konzipiert wurden und sich als einzelne komplexe Ganzheiten ansehen lassen. In diesen „Farbakkorden“ bleibt der Tonhöhenvorrat unverändert, die dynamische Balance der Binnenkomponenten jedoch variiert beständig. Gewisse Stimmen treten hervor, andere hingegen wandern in den Hintergrund und verleihen dem Akkord eine dreidimensionale Perspektive.

Außerdem werden zur klanglichen Verschmelzung von Instrumenten auch verschiedenartige Triller und Tremoli angewandt. Die ganze dritte Erscheinung von Element A zum Beispiel ist angelegt als allmähliche Verlagerung der Energie vom tiefen zum hohen Akkordregister. Der Abschnitt beruht auf drei Akkorden; er klingt desto strahlender, je mehr er sich dem Ende nähert. Allerdings verläuft er in so langsamem Tempo, daß es nicht möglich ist, jede Stufe der Verlagerung im Detail zu verfolgen, doch wird man des Resultats nach einiger Zeit gewahr. Es ist eine Art von aufsteigendem Spektralglissando, das die Schlußglissandi aus sich entläßt und sie rechtfertigt.

MARCO STROPPIA

7. 11. **Spirali** – per quartetto d'archi proiettato nello spazio (für Streichquartett, in den Raum projiziert). – Zu diesem Stück hat der Komponist folgende erläuternde Anmerkungen verfaßt:

KH

Ein Werk zu komponieren bedeutet für mich vor allem, eine „Baustelle“ aufzumachen, die lange in Betrieb bleibt und die ich als Laboratorium für musikalische und linguistische Versuche ansehe, in welchem ein experimentelles Kompositionsprojekt entsteht. **Spirali** ist das erste Produkt dieser neuen „Baustelle“.

Die Komplexität des von mir in Angriff genommenen Kompositionsprojekts zwingt mich dazu, die vorliegenden einleitenden Anmerkungen auf die Analyse zweier wesentlicher, leicht nachvollziehbarer Aspekte zu beschränken.

Der erste Aspekt besteht darin, daß die Interpreten sehr weit voneinander entfernt und je nach Tonlage der Instrumente symmetrisch angeordnet sitzen; die Instrumente mit hoher Tonlage befinden sich an der Außenseite, die Instrumente mit mittlerer und tiefer Tonlage in der Mitte. Diese Anordnung ermöglicht es, ein und dasselbe musikalische Material unter den Instrumenten „zirkulieren“ und eine in konstanter Bewegung befindliche Klangwelt entstehen zu lassen, in der die räumliche Anordnung in umgekehrt proportionalem Verhältnis zur klanglichen Entfernung steht (die beiden identischen Instrumente sind also die am weitesten voneinander entfernten). Die Kompositionsweise erhält solcherart eine untrennbar mit dem Material selbst verbundene räumliche Dimension und beseitigt folglich die Dualität zwischen Material und Raum. Es existiert daher nicht auf einer Seite das Material und auf der anderen seine Anordnung im

Raum, vielmehr kann das eine nicht ohne das andere existieren. Mittels Verstärkung wird der innerhalb des Quartetts geschaffene Raum in den Konzertsaal projiziert, so, als ob das Publikum von den Instrumentalisten umgeben und völlig von deren Klang eingehüllt wäre.

Der zweite essentielle Aspekt von **Spirali** ist die Auslotung des unendlichen Reichtums des Phänomens Klang an sich. Ich beziehe mich hierbei nicht auf die statische und ein wenig bigotte Kontemplation eines zeitlich lange isolierten Klanges, sondern auf die minutiöse Suche nach und Komposition von komplizierten „Klangobjekten“, an deren Erzeugung oft alle Instrumente beteiligt sind. Ich habe verschiedene Erzeugungsmöglichkeiten im Detail studiert, vor allem die unterschiedlichen Entwicklungsmöglichkeiten dieser Objekte. Ihre zeitliche Artikulation stellt eines der wichtigsten Formelemente von **Spirali** dar. Bei meinen Vorarbeiten habe ich eine Reihe grundlegender Klangtypologien definiert, sie nach einigen persönlichen Kriterien geordnet und die Möglichkeiten, mittels derer man eine Typologie mit anderen überschneiden kann, untersucht. Diese allgemeinen Typologien erzeugen konkrete Objekte, die einmal ein zeitlich langsam sich entwickelndes statisches Phänomen sind, ein andermal wiederum ein dynamisches Phänomen, das eine frenetische, fast terrorartige Kraft freisetzt.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, ist das Quartett Ausdruck einer ganz besonderen Situation, die gleichzeitig differenziert und homogen ist. Da die Streichinstrumente klanglich überaus reich sind, sichert ihre Verwendung eine breite Klangvielfalt. Da sie außerdem einer Instrumentenfamilie entstammen, entwickelt sich diese Vielfalt innerhalb eines homogenen, vollkommen ausgeglichenen Ganzen.

Der Beginn von **Spirali** beispielsweise, der aus einem einzigen Objekt besteht, ist ein sehr einfacher Fall von Suche nach Klangtypologien: Das besagte Objekt entwickelt sich einige Dutzend Sekunden lang und setzt sich aus einer einzigen Note zusammen, die von den vier Instrumenten gleichzeitig gespielt, aber ganz verschieden artikuliert wird (1. Violine: Bogen nahe dem Griffbrett, auf der ersten Saite, mit Dämpfer; 2. Violine: Bogen nahe dem Steg, auf der dritten Saite, mit Dämpfer; Viola: starkes Tremolo nahe dem Steg, beinahe ein Rauschen, ohne Dämpfer; Violoncello: Bogen col legno, gestrichen, nahe dem Steg, mit Dämpfer). Die Artikulierung variiert in der Folge etwas, von „non vibrato“ bis „molto vibrato“

oder von „arco ordinario“ zu „arco tremolando“ und umgekehrt, in folgender Reihenfolge: Viola, Violoncello, 2. Violine und 1. Violine.

Die Note wird schließlich isoliert und zirkuliert mit ständig wechselndem Timbre von einem Instrument zum nächsten, um beim Violoncello mit einem unbestimmten Timbre, das an den Hauch einer Flöte erinnert, zu verweilen.

Spirali ist ein Auftragswerk der Società del Quartetto di Milano, aus Anlaß des 125. Jahrestages ihrer Gründung. Ich möchte den Interpreten des Giovane Quartetto Italiano danken, deren beispielhafte Mitarbeit es mir ermöglicht hat, dieses experimentelle Laboratorium zu eröffnen und mich auf dieses neue Kompositionsabenteuer einzulassen.

MARCO STROPPA

(Übersetzung ins Deutsche: Christian Springer)

28. 11. **Élet . . . fogytiglan**

KH

Schöpfung – Bilder zu „La Libertà“ von Ludovico Geymonat – Perspektivische Darstellung im Raum (Realisiert im IRCAM)

1 – Vacillante, accanito (Vacillant, acharné)

„Difendere la libertà significa difendere il cambiamento, o almeno la possibilità di un cambiamento“.

„Défendre la liberté signifie défendre le changement, ou, du moins, la possibilité d'un changement“.

„Für die Freiheit sein, heißt für den Wandel oder zumindest für die Möglichkeit des sich Wandeln sein“.

2 – Lancinante, inflessibile (Lancinant, inflexible)

„Molte esaltazioni, per lo più retoriche, della nonviolenza intensa come bene indiscutibile, sono un segno di ignoranza più che un frutto di raffinata sensibilità e di alta civiltà“.

„Nombre d'exaltations, principalement rhétoriques, de la non violence entendue comme un bien indiscutable, sont plus un signe d'ignorance qu'un fruit de sensibilité raffinée et de haute civilisation“.

„Exaltierte, vor allem verbal oft bemühte Beteuerung des Gewaltverzichts als unbestrittenes Gut ist eher ein Zeichen der Ignoranz als die Frucht von Feinfühligkeit und Kultur“.

5 – Scosceso, virulento (Escarpé, virulent)

„ . . . la difesa della libertà non puo e non deve significare

la difesa del modello tradizionale di libertà. Anche qui bisogna applicare una certa fantasia, autenticamente libera, cioè non aver timore della creatività“.

„ . . . la défense de la liberté ne peut et ne doit pas signifier la défense d'un modèle traditionnel de liberté. Là aussi, il faut appliquer une certaine fantaisie, authentiquement libre, c'est-à-dire ne pas ressentir la crainte de la créativité“.

„ . . . die Freiheit verteidigen, kann und darf nicht die Verteidigung eines überlieferten Freiheitsmodells bedeuten. Auch hier muß eine gewisse, ganz und gar freie Phantasie zum Tragen kommen, ohne Furcht vor dem Schöpferischen“.

Zum Werk: Die dargebotenen Sätze sind Teil einer umfassenderen Komposition in sieben Sätzen.

Inspiriert von einem „La Libertà“ betitelten Essay von Ludovico Geymonat (einer der bekanntesten Wissenschaftsphilosophen), ist **élet . . . fogytiglan** weder descriptive Musik noch Stimmungsmusik, sondern drückt eher meine Reaktion und deren innere Resonanz beim Lesen dieses Buches aus.

Was mich insbesondere beeindruckt hat, ist nicht nur die trotz des umfassenden Themas bemerkenswerte Kürze und Gedankentiefe von Geymonat, sondern vor allem die Betonung des „kämpferischen Merkmals“, das die Dynamik des Freiheitsbegriffs und folglich dessen unabdingbare Einbindung in das konkrete, sozial-historische Umfeld eines Volkes nachweist.

„Die Freiheit ist kein Zustand, den man für immer erreichen kann, oder ein Zustand, der einmal erreicht, nur verteidigt werden will. Im Gegenteil, sie muß fortwährend erweitert, vertieft und hinterfragt werden. Sie kann nur durch stetes kritisches Bemühen, durch vermehrte Kreativität verteidigt werden.“ (Geymonat).

Das sind die wesentlichen Elemente, die sich im Werk wiederfinden: Kürze (einige Minuten je Satz), extreme Mobilität im Ablauf der musikalischen Sprache – die übrigens von den Interpreten absolute Konzentration fordert – und das Streben, das ganze Spektrum des durch den musikalischen Gestus erzeugten Tons voll auszuloten, und zwar entweder durch Kombination mehrerer unterschiedlicher Instrumente oder innerhalb der einzelnen Instrumente, um so ein differenziertes Klangbild zu erzielen. Den Sätzen geht je ein aus einem der sieben Kapitel des Buches entnommenes Zitat voraus.

Die Technik setzt auf zwei Ebenen an, wobei die eine versteckt und die andere sichtbar ist. Die erste besteht aus zwei einander ergänzenden Arbeitsprogrammen für die von Francis Courtot in „Prolog“ und von mir selbst in „Lisp“ implementierte computergestützte Komposition (CAC), die es mir ermöglicht haben, das gesamte harmonische Grundmaterial zu generieren. Die zweite eröffnet eine neue Dimension der Vertonung, die ich als Raumerschließung bezeichnen möchte. Es soll dabei weder das eine noch das andere Instrument, noch gar das Ensemble verstärkt werden, um so (wie im Falle eines gemischten Werks) einen Ausgleich zwischen Fläche und Raum herzustellen, noch soll der Ton eines Instruments über mehrere Lautsprecher bewegt werden. Dank einer speziellen Bewegung der Mikrophone (eines bis acht, je nach den jedem Instrument eigenen Charakteristika) auf engem Raum, wird die Ausstrahlung (d. h. die Art und Weise, wie das Instrument den Ton um sich projiziert) aufgefangen und über eine von der Software „Patcher“ gesteuerte Schaltmatrize an eine unterschiedliche Anzahl von Mikrophonen gesendet.

Ein konkretes Beispiel soll dieses Verfahren näher erläutern: Für die Klarinette wird ein von dem Belgier Dickensheid patentiertes Verfahren verwendet. Dabei werden sieben Mikrophone einige Millimeter von den Tonlöchern entfernt platziert und ein Mikrophon vor dem Schalltrichter angebracht. Wenn die tiefste Note gespielt wird, kommt der Ton aus dem Schalltrichter: nur das davor angeordnete Mikrophon ist geschaltet. Wird hingegen der höchste Ton gespielt, empfängt das dem

Mundstück am nächsten liegende Mikrophon die größte Energiemenge.

Wenn man den Ausgang eines jeden Mikrophons an acht Lautsprecher überspielt, die von der Hinterbühne bis über die Sitzreihen angebracht sind, scheint der Ton des Instruments den gesamten Raum zu füllen und sich je nach den gespielten Höhen darin dynamisch zu bewegen. So entsteht sozusagen eine Schallexplosion, dem Instrument und damit der Komposition eigen, die dadurch eine zusätzliche Raumdimension gewinnt.

Dieses Verfahren, das umso einprägsamer wirkt, je größer die Entfernung zwischen Bühne und Publikum ist, wird niemals nur beiläufig eingesetzt. Es soll vielmehr eine neue, umfassende, ganz und gar dynamische Klangwirkung erzielen, die zugleich das Instrument, dessen Ausstrahlung und den Raum einbezieht. Während das Stück abläuft, können mit Hilfe von Matrize und Patcher mehrere räumliche Bilder verknüpft werden.

Der Titel stammt aus einem sehr kurzen Gedicht des ungarischen Dichters János Pilinski und wurde aufgrund seiner phonetischen Eigenschaft und seines Sinns (**élet . . . fogytiglan:** bis zum Ende . . . des Lebens) gewählt. Will man ein Werk über den Freiheitsbegriff schreiben, bindet man sich über das ganze Leben hinaus! Erleben wir nicht zur Zeit wieder eine Revolution, nämlich die der Ostländer, unter denen Ungarn eine Hauptrolle spielt?

MARCO STROPPA

(Übersetzung ins Deutsche: Bernhard Weiss)

FESTIVAL WIEN MODERN

27. Oktober bis 9. Dezember 1990

KALENDARIUM

Sa. 27. Oktober

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30 ●

Eröffnung

Orchestra dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia

Finchley Children's Music Group

Esti Kenan-Ofri (Mezzosopran), Luisa Castellani (Mezzosopran)

Technik: Tempo reale Firenze

Dirigent: Luciano Berio

In memoriam Bruno Maderna

BRUNO MADERNA: Serenata per un satellite –

LUCIANO BERIO: Calmo für Mezzosopran und Kammerorchester; Ofanim für zwei Instrumentalgruppen, zwei Kinderchöre, Frauenstimme und Realtime Computer Music System

So. 28. Oktober

Italienisches Kulturinstitut, 17.30

(Großer Saal), 1030 Wien, Ungargasse 43

In memoriam Luigi Nono

Wilanów Quartett

LUIGI NONO: Fragmente – Stille, An Diotima

Dazu: Dokumentation über die musikalische und künstlerische Zusammenarbeit zwischen Luigi Nono, Emilio Vedova und Claudio Abbado.

Eine Stunde davor (18.30): Eröffnung der Vedova-Ausstellung in den Räumen des Kulturministers.

Dazu: Videofilm „Luigi Nono – ein Portrait des Komponisten“ von Brigitta Ashoff.

(Gesponsert durch FIAT, DE SONO Associazione per la Musica und GRUPPO GFT)

Mo. 29. Oktober

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Quintetto a fiati Italiano

LUCIANO BERIO: Ricorrenze per Quintetto a fiati
Sequenza I für Flöte; Sequenza VII für Oboe
ELLIOTT CARTER: Eight Etudes and a Fantasy
Woodwind Quintet

Mi. 31. Oktober

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30 ●

ORF-Symphonieorchester

Ole Bøhn (Violine), Heinrich Schiff (Violoncello)
Dirigent: Heinz Holliger

WITOLD LUTOSŁAWSKI: Jeux vénitiens für kleines Orchester; Konzert für Violoncello und Orchester – ELLIOTT CARTER: Konzert für Violoncello und Orchester; Three Occasions (A Celebration of some 100 × 150 notes; Remembrance; Anniversary)

So. 4. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 17.30 ●

Gespräch mit Elliott Carter

So. 4. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Arditti Quartett

ERNST KRENEK: Streichquartett Nr. 8 op. 233
Suite für Violoncello solo op. 84 – ELLIOTT
CARTER: Streichquartett Nr. 2; Streichquartett
Nr. 3

●: Es gilt der GENERALPASS

Planungsstand: 16. Oktober 1990

ÄNDERUNGEN VORBEHALTEN

FIAT

DE SONO
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

GRUPPO GFT

Mo. 5. November

Musikverein, Großer Saal, 19.30

Chamber Orchestra of Europe

*Jewgenij Kissin und Bruno Canino (Klavier),
Douglas Boyd (Oboe), Charlotte Sprenkles
(Harfe), Martin Haselböck (Orgel)*
Dirigent: Claudio Abbado

ERNST KRENEK: Konzert für Orgel und Streich-
orchester op. 230 – WOLFGANG AMADEUS
MOZART: Konzert für Klavier und Orchester
d-Moll KV 466 – LUCIANO BERIO: Points on the
curve to find – WITOLD LUTOSŁAWSKI:
Doppelkonzert für Oboe, Harfe und Orchester

Di. 6. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Arditti Quartett

ELLIOTT CARTER: Streichquartett Nr. 1;
Streichquartett Nr. 4 – RUTH CRAWFORD-
SEEGER: Streichquartett

Mi. 7. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Arditti Quartett

LUCIANO BERIO: Sequenza VIII für Violine –
LUIGI NONO: „Hay que Caminar“ sognando für
zwei Solo-Violinen – LUCIANO BERIO: Sequenza
VI für Viola – GERHARD E. WINKLER: Zitternd
(Ein Nucleus) für Violine solo – MARCO STROPPA:
Spirali

Do. 8. November

Konzerthaus, Großer Saal, 19.30

The Chamber Orchestra of Europe

*Penelope Walmsley-Clark (Sopran), Christian
Altenburger (Violine)*
Dirigent: Claudio Abbado

MARCO STROPPA: Metabolai – WITOLD
LUTOSŁAWSKI: Chain 2 – ELLIOTT CAR-
TER: A Mirror on which to dwell – LUCIANO
BERIO: Requies für Orchester

Fr. 9. November

Musikverein, Großer Saal, 19.30 ●

ORF-Symphonieorchester

Charles Rosen (Klavier)
Dirigent: Pinchas Steinberg

WITOLD LUTOSŁAWSKI: Chain 3 – ELLIOTT
CARTER: Konzert für Klavier und Orchester –
CHARLES IVES: Three Places in New England

Sa. 10. November

Klosterneuburg, Schömer-Haus, 18.00

Bus-Abfahrt vom Konzerthaus: 17.00

*Walter Bartussek (Pantomime), Ernst Kovacic
(Violine)*

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Tierkreis –
JOSEF MATTHIAS HAUER: Zwölftonspiele

Ab 16.00 besteht die Möglichkeit zur Besichtigung der
Sammlung „Agnes und Karlheinz Essl“ im Schömer-Haus
Mit Unterstützung der Firma SCHÖMER

Mo. 12. November

Konzerthaus, Mozart-Saal, 19.30 ●

Ensemble Modern

Dirigent: Gunther Schuller
*Hermann Kretzschmar (Klavier), Christopher
Oldfather (Cembalo), Johannes Beer (Schlagzeug)*

ELLIOTT CARTER: Penthode – GUNTHER
SCHULLER: Chimeric Images – DONALD
MARTINO: Notturmo – ELLIOTT CARTER:
Doppelkonzert für Cembalo, Klavier und zwei Kammer-
orchester

Di. 13. November

Musikverein, Brahms-Saal, 19.30 ●

Ernst Kovacic (Violine)

Bernhard Wambach (Klavier)

ERNST KRENEK: Sonate für Violine und Klavier
op. 99 – LUCIANO BERIO: Sequenza IV für Klavier
– ELLIOTT CARTER: Riconoscenza Per
Goffredo Petrassi für Violine solo – WITOLD
LUTOSŁAWSKI: Partita für Violine und Klavier

Mo. 26. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Eliot Fisk (Gitarre)

ERNST KRENEK: Suite op. 164 – HANS WERNER HENZE: 2 Tentos – BENJAMIN BRITTEN: Nocturnal – ELLIOTT CARTER: Changes – DOMENICO SCARLATTI: Sonate – J. S. BACH: Chaconne aus der Partita d-Moll – TORU TAKEMITSU: Folios – LUCIANO BERIO: Sequenza XI

Mi. 28. November

Konzerthaus, Mozart-Saal, 19.30 ●

Klangforum Wien

Concentus vocalis

Margarete Jungen (Sopran)

Christina Ascher (Mezzosopran)

Technik: IRCAM Paris

Dirigent: Beat Furrer

GERHARD E. WINKLER: Grauzone (UA), Auftragswerk der Ersten österreichischen Spar-Casse – Bank im Rahmen von „Wien modern“ – BEAT FURRER: à un moment de terre perdu – MARCO STROPPA: Élet . . . fogytiglan – LUCIANO BERIO: Circles

Do. 29. November

Konzerthaus, Schubert-Saal, 19.30 ●

Heinz Zednik (Tenor)

Konrad Leitner (Klavier)

ERNST KRENEK: Reisebuch aus den österreichischen Alpen op. 62

So. 2. Dezember

Ronacher, 11.00

Einführungs-Matinee zu:

ERNST KRENEK: Kehraus um St. Stephan

Gemeinsam mit dem Verein der Freunde der Wiener Staatsoper

Di. 4. Dezember

Konzerthaus, Mozart-Saal, 19.30 ●

Ensemble „die reihe“

Wolfgang Schulz (Flöte)

Christian Ofenbauer (Cembalo)

Dirigent: Friedrich Cerha

FRIEDRICH CERHA: Relazioni fragili
ERNST KRENEK: Von vornherein op. 219
LUCIANO BERIO: Tempi concertati

Do. 6. Dezember

Ronacher, 19.00

Wiener Staatsoper, gemeinsam mit Wiener Festwochen, Vereinigte Bühnen Wien und Wiener Volksoper

Premiere:

ERNST KRENEK: Kehraus um St. Stephan op. 62

Satire mit Musik in zwei Teilen

Text vom Komponisten

Weitere Termine: 8., 9., 12., 15. und 16. Dezember 1990

Sa. 8. Dezember

Konzerthaus, Schubert-Saal, 15.00 ●

Gesprächskonzert mit Witold Lutosławski und dem Alban Berg Quartett

Partner: Harald Goertz

WITOLD LUTOSŁAWSKI: Streichquartett
(Mit Unterstützung der Hochschule für Musik)

So. 9. Dezember

Konzerthaus, Großer Saal, 11.00 ●

ORF-Symphonieorchester

ORF-Chor

Heinz Holliger (Oboe)

Dirigent: Michael Gielen

WITOLD LUTOSŁAWSKI: Livre pour orchestre
– ELLIOTT CARTER: Konzert für Oboe und Orchester – WOLFGANG AMADEUS MOZART: Thamos, König in Ägypten KV 345, Chöre und Zwischenakte zu Geblers Drama