

# Donaueschinger *Musiktage '92*

16. bis 18.  
*Oktober*

Thomas Florschuetz · ohne Titel/III 1992 · Gestaltung: Bernd Fischer



# Donaueschinger Musiktage 1992

**Schirmherr** S. D. Joachim Fürst zu Fürstenberg

**Veranstalter** Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen (Präsident Horst Fischer) in Zusammenarbeit mit der Stadt Donaueschingen (Bürgermeister Dr. Bernhard Everke), dem Südwestfunk Baden-Baden (Intendant Willibald Hilf, Hörfunkdirektor Dr. Hubert Locher) und der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks e.V.

Urs Rickenbacher: »Klangzonen II«	9
Thomas Müller: »Spuren«	12
Helmut Zapf: »Dreiklang«	15
Bernfried Präve: »Die Fäden zusammenfügen«	17
Dorothea Redepenning: »Stunde der Seele«	22
»Stunde der Seele« – der Text	24
Heiner Goebbels: »Schliemanns Tod«	25
Iannis Xenakis: »XA2«	28
Dimitri Terzakis:	
»Wohin führt westeurozentrisches Musikdenken«	29
Dimitri Terzakis: »Rabasso«	31
La Monte Young: »Trio for Strings«	32
Michael Riessler: »Tettett: Héloïse«	36
Harry Lachner: »Edward Vesala – Sound and Fury«	39
Pascal Dusapin: »Coda«	41
Pascal Dusapin: »Das Ent-setzen«	41
Martin Smolka: »Rain, a window, roofs, chimneys, pigeons and so ... and railway-bridges, too«	45
Theo Verbey: »Produkt«	45
James Dillon: »Überschreiten«	47
Dieter Schnebel: »Sinfonie X«	49

Umschlag: Thomas Florschütz (ohne Titel)

Redaktion: Armin Köhler – Druck: Hubert Herrmann, Donaueschingen – Fotonachweis: Klaus Barisch (Dimitri Terzakis); H. P. Beyer (Thomas Müller); Marco Borggreve (Theo Verbey); Joelle Brover (Michael Riessler); Mara Eggert (Heiner Goebbels); Christof Krumpel (Sofia Gubaidulina); Hans Kumpf (Xenakis, Vesala); B. Marsden (James Dillon); Max Messerli (Urs Rickenbacher); Mairie de Montpellier (Pascal Dusapin); Peter-Cornell Richter (Bernfried Präve); Barbara Stroff (Helmut Zapf); Joachim Thode (Dieter Schnebel); Marian Zazeela (La Monte Young); privat: (Martin Smolka) – Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Genehmigung der Redaktion

# Freitag, 16. Oktober 1992

1

## 18.30 Uhr Sternensaal

**Urs Rickenbacher**

Samstag, 17. Oktober  
von 10.00 bis 20.00 Uhr und  
Sonntag, 18. Oktober  
von 10.00 bis 16.00 Uhr  
durchgehend geöffnet

KLANGZONEN II  
Eröffnung der reaktiven  
Klang-Raum-Installation

**Uraufführung**

Sendung: Dienstag, 10. November 1992, 19.05 Uhr über S2 Kultur

2

## 20.00 Uhr Donauhalle Saal A

**Thomas Müller**

Dresdner Philharmonie  
Leitung: Jürg Wyttenbach

SPUREN  
für großes Orchester (1986)

Dauer ca. 20 Minuten

**Helmut Zapf**

DREIKLANG (III)  
für großes Orchester (1991/92)

**Uraufführung**

Kompositionsauftrag des Südwestfunks  
Dauer ca. 19 Minuten

Dresdner Philharmonie  
Leitung: Jürg Wyttenbach

20 Minuten Pause

**Bernfried Pröve**

FERNUNG-HORIZONT – NÄHE  
für großes Orchester (1991/92)

**Uraufführung**

Kompositionsauftrag des Südwestfunks  
Dauer ca. 14 Minuten

Dresdner Philharmonie  
Leitung: Jürg Wyttenbach

**Sofia Gubaidulina**

STUNDE DER SEELE  
für großes Orchester, Solo-Schlagzeug  
und Mezzosopran (1976/87)  
Dauer ca. 29 Minuten

Mark Pekarski (Schlagzeug)  
Jelena Dolgowa (Mezzosopran)  
Dresdner Philharmonie  
Leitung: Jürg Wyttenbach

Live-Sendung: S2 Kultur

3

konzerte (Installationen und Performances). Duo für Stimme und Liveelektronik mit Marianne Schuppe. Lebt in Basel.

#### Werke

STATION 45, interaktive Klanginstallation (1987) – PASSAGE 45 (1987) – BAMBUS (1988) – TUBE (1988) – RAINMAKING, für Stimme, Tonband, Sampling und Live-Elektronik (1989) – KLANGZONE/SIGNALZONE, interaktive Klanginstallation (1990) – ZEIT-

RAUM FÜR METRONOM, Sequenz für Metronom und elektronische Modulation (1990) – SPEKTROPHONIE FÜR EINEN STAHLDRAHT, Sequenz für Stahldraht, manuelle und elektronische Modulationen, Sampling (1990) – RAINMAKING II, Sequenz für Stimme, Tonband, Sampling und Diaprojektionen (1991) – KLABAUTER 91, Sequenz für Tonband, Sampling und Diaprojektionen (1991) – KLANGZONEN II, reaktive Raum-Klang-Installation (1991/92, DONAUESCHINGEN 1992)

## Spuren

## Thomas Müller

*Man ist mit sich allein. Mit den anderen zusammen sind es die meisten auch ohne sich. Aus beiden muß man heraus.*  
(Ernst Bloch)

Der Zustand des Alleinseins ist ein fiktiver, weil ein evidentestes Reflektieren geistiger Bewegungen im menschlichen Bewußtsein möglich ist.

Als Komponist interessieren mich historische Musikbewegungen insofern, als ich meinen Standort in ihnen bzw. durch sie bestimmen kann.

Da die kreativen Möglichkeiten eines Komponisten in unserer Epoche scheinbar unbegrenzt sind, schaffen sich die einen integrale syntaktische Systeme, entscheiden sich die anderen für einen Allerweltseklektizismus.

Systeme erstarren zum Dogma, der Eklektizismus trägt vagile Züge. Es ist mir bewußt, daß kreative Sinngebung sich jenseits dieser mehr intellektuellen Entscheidungen vollzieht.

Die These Blochs von der Isolation, aus der man heraus muß, wirkt provozierend.

Wie kommt ein Komponist, dessen Musik keine »Massenbasis« hat, da heraus? Unvermeidlich drängen sich in diesem Zusammenhang soziologische Betrachtungen von Theodor W. Adorno auf.

*»Das Verhältnis der Kunstwerke zur Gesellschaft ist der Leibnizschen Monad zu vergleichen. Fensterlos, also ohne sich der Gesellschaft bewußt zu sein, jedenfalls ohne*

*daß dieses Bewußtsein stets und notwendig sie begleitet, stellen die Werke, und die begriffsferne Musik zumal, die Gesellschaft vor; man möchte glauben: desto tiefer, je weniger sie auf die Gesellschaft blinzelt. (...) Die Komponisten sind immer auch zoon politikon, und zwar desto mehr, je emphatischer ihr rein musikalischer Anspruch ist. Keiner ist tabula rasa«.*

Mein kompositorisches Ausdrucksbedürfnis veränderte sich im Laufe meines Lebens in dem Maße, wie die subjektive Erkenntnis der Entwicklungsfähigkeit und der Abgeschlossenheit von Musikbewegungstendenzen der letzten zwei Jahrzehnte den Blick schärfte. Dadurch ergab sich Affinität oder Distanz zur Historie gleichermaßen. Wohl wissend, daß die Konzeption a-formaler, geschichtsloser Musikformen eine Illusion darstellt, bin ich bestrebt, formbildende Klischees zu vermeiden.

Jedes neue kompositorische Projekt reift langsam nach gründlichem Denkprozeß. Eine abstrakte Zeichnung erhellt oft, gleich einem Urphänomen, den zu beschreitenden Weg.

Bis zur endgültigen Konstituierung eines Idioms sind diverse Entscheidungen erforderlich. Sie werden gefällt nach ästhetischen, kompositionstechnischen oder instrumental-klanglichen Aspekten. Dabei steht die Umsetzung einer Idee in eine adäquate musikalische Sprach- bzw. Mitteilungsform im Vordergrund.

Komponieren bedeutet für mich nicht nur »Zusammensetzen«, sondern schon eher »Auseinandersetzen« mit den Zusammenhängen des musikalischen Materials. Dieser

Vorgang wird teils rational, teils intuitiv gesteuert. Prozeßhafte musikalische Denkmodelle werden bevorzugt. Ich verfolge mit Hilfe von Materialkonstruktionen in meiner Musik konkrete Ziele im Sinne bewußter Transformationen geistiger Spannungen. Dabei muß immer wieder das musikalische Material auf seine Tauglichkeit hin untersucht werden.

Es gilt, die »Sprachlosigkeit« in der Musik zu überwinden, welche durch unkritische, unreflektierte Übernahmen konventioneller, musiksprachlicher Klischees entsteht.

Dem Hörer möchte ich in meinen Kompositionen eine *befreite Wahrnehmung* (Helmut Lachenmann) ermöglichen.

Im Grunde geht es darum, daß musikalische Informationen wahrgenommen werden, welche etwas aussagen über die geistigen Bewegungen in unserer Zeit.

Dabei wünsche ich mir einen Hörer, der noch nicht korrumpiert ist durch den Konsum kulturindustrieller Massenprodukte. ---

--- Ein Wunschtraum?

II

Die Organisation des mikro- sowie makrostrukturellen Bereiches wird in vielen meiner Kompositionen durch Zahlenoperationen geregelt.

Angewandt z. B. auf die Konstituierung von Klängen und Klangkomplexen schaffen mathematische Regulative Verwandtschaftsgrade in vielfältigen Varianten.

Das so gewonnene Klangmaterial erweist sich als hochgradig kohärent, ermöglicht akustische Orientierungsnormen. Bewegungs- und Entwicklungstendenzen von Klangstrukturen werden nach ähnlichen Verfahren manipuliert.

Auch andere Parameter bleiben nicht unberührt von ordnenden Zahlensystemen, die miteinander korrespondieren.

Eine schematische, totale Präformation des Materials im Sinne der seriellen Technik liegt mir jedoch fern.

Ich verfolge mit meinen musikalischen Konzeptionen konkrete Ziele. Die Anwendung von ordnenden Zahlengrößen und deren Veränderbarkeit dient lediglich der Realisierung dieser Zielstellungen.

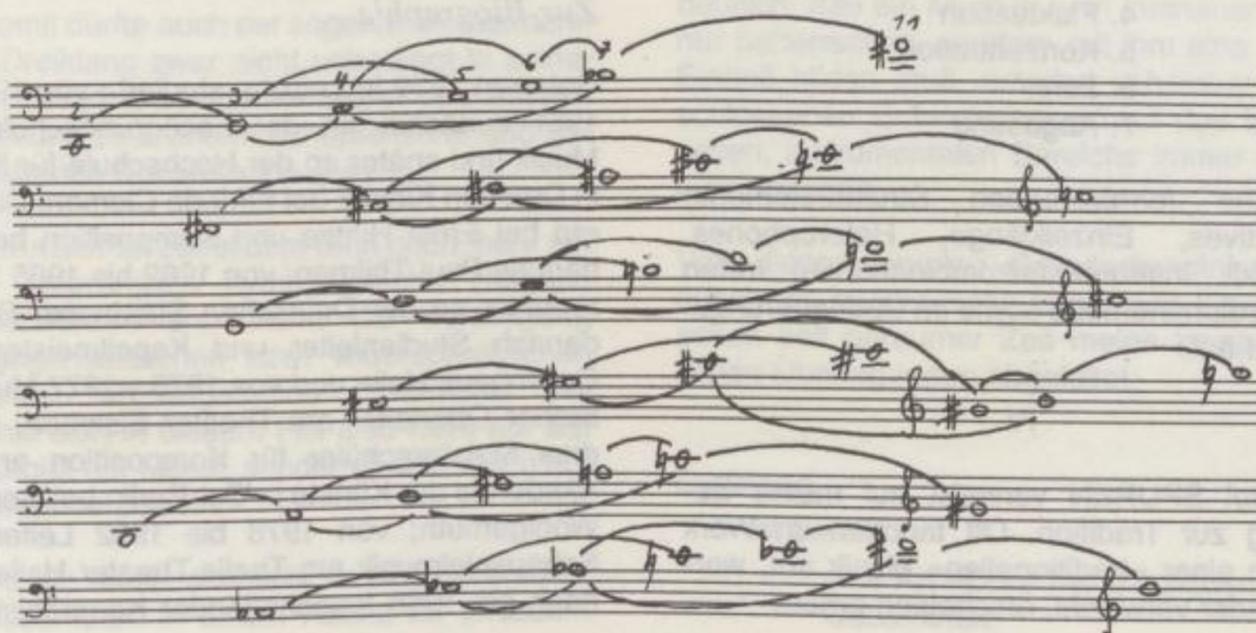
Ich versuche mich bei jedem neuen Vorhaben voranzutasten. Der Weg liegt im Dunklen, bis plötzlich eine abstrakte Zeichnung z. B. ihn mir erhellt. Bis zur Konstituierung eines Idioms sind diverse Entscheidungen erforderlich. Sie werden gefällt nach ästhetischen, kompositionstechnischen oder instrumentalklanglichen Aspekten. Komponieren bedeutet für mich die Umsetzung einer Idee in eine adäquate musikalische Sprach- bzw. Mitteilungsform.

III

Meine Komposition SPUREN gliedert sich in sieben ineinander übergehende Teile.

Ein komplexes System von Ober- bzw. Untertonreihen bildet das Klangmaterial. Jedem einzelnen Teil liegen bestimmte, kombinierte Klangspektren zugrunde, welche abwechselnd die Funktion von Zentralklängen übernehmen.

1. Zentralklang – Komplex im IV. Teil (Obertonreihen: C-Fis/G-Cis/D-As)



(Subharmonische Reihen: Gis-D/Cis-G/Fis-C)

Es geht in SPUREN um räumlich-zeitliche Klangprozesse. Die Zentralklänge und deren Ableitungen blättern sich innerhalb bestimmter Tonraum-Dimensionen in unterschiedlichen zeitlichen Verläufen auf.

Statische und dynamisch-prozeßhafte Phasen schaffen für die einzelnen Teile sowie für die gesamte Komposition formbildende Zusammenhänge.

Sieben komplexe Zeitfelder, entsprechend der Anzahl der einzelnen Teile nach statistischen Prinzipien aufgestellt, regulieren die Dichtegrade der Massen- bzw. Einzelereignisse.

Verbal benannt stellt sich der formale Gesamt- ablauf etwa folgendermaßen dar:

1. Tableau
2. Expansion
3. Komplexion
4. Fluktuation
5. Konzentration
6. Zenit
7. Abgesang

Sämtliche formbildenden Strukturelemente (Repetitives, Einzelklänge, Heterophones, Glissandi, Instrumentalkombinationen) treten als Einzelphänomene sowie im Überlagerungs- zustand auf.

#### IV

Der Titel SPUREN verweist auf meine Beziehung zur Tradition. Oft tauchen im Werk Indizien einer »traditionellen« Musik auf, werden wieder verwischt, erscheinen erneut ---

Relikte vergangener Epochen, fossile Materialien werden zu Bauelementen. Sie erscheinen aber nicht in ihrem historischen Kontext, sondern führen, herausgerissen aus ursprünglichen Gesetzmäßigkeiten, ein verwaistes Dasein in meiner Musik.

Wenn also in SPUREN die »Harmonie« abbricht, oder melodische Linien von Geräuschen oder Klangflächen erstickt werden, sind derartige Entscheidungen als konzeptionelle Absicht zu verstehen. Ich empfinde es als unmoralisch der Gesellschaft gegenüber, wenn Musik als Medium der Verdrängung benutzt wird. Wir müssen den Mut aufbringen, in den Abgrund zu blicken.

Im Schlußteil meiner Komposition entsteht ein neues dialektisches Spannungsfeld, aus dem auch ein Ausdruck von Hoffnung hervorgeht.

#### Zur Biographie

Geboren 1939 in Leipzig; studierte von 1953 – 1961 zunächst an der Fachgrundschule für Musik und später an der Hochschule für Musik in Dresden Klavier bei Elfriede Clemen, Dirigieren bei Ernst Hintze und Komposition bei Johannes Paul Thilman; von 1962 bis 1965 Solorepetitor an der Deutschen Staatsoper Berlin, danach Studienleiter und Kapellmeister am Opernhaus Halle und von 1975 – 1977 Musikalischer Oberleiter am Theater Eisleben, überdies Meisterschüler für Komposition an der Akademie der Künste in Ost-Berlin bei Gerhard Wohlgermuth; von 1978 bis 1982 Leiter der Schauspielmusik am Thalia-Theater Halle; danach bis 1988 freischaffender Komponist und

Pianist; seit 1978 Lehrtätigkeit an der Komponistenklasse für Kinder- und Jugendliche in Halle/Saale. Seit 1989 Dirigent und künstlerischer Leiter des *Ensemble Konfrontation* beim Philharmonischen Staatsorchester Halle, Leiter der Konzertreihe »Neue Musik«. Lebt in Halle.

#### Werke

CONCERTINO für Flöte und kleines Orchester (1972) – ALTJAPANISCHE GESÄNGE für Sopran und Instrumente (1973) – I. STREICHQUARTETT (1974) – EPITAPH FÜR PABLO NERUDA für Sänger, Sprecher und Ensemble (1983) – II. STREICHQUARTETT (1976/77) – PROFILE für Klavier (1978) – FLARES für großes Orchester (1980) – KONZENTRATIONEN für Flöte, Violoncello und Cembalo (1981) – VIER GESÄNGE NACH RIMBAUD für Sopran und Klavier (1981) – EINBLICKE –

## Dreiklang

ist gleich:

Zusammenklang dreier Töne unterschiedlicher Tonhöhe, die zueinander in einem bestimmten Verhältnis stehen.

aber auch:

Zusammenklang dreier unterschiedlicher Verhältnisse der verschiedenen musikalischen Parameter ...

und somit dürfte auch der sogenannte harmonische Dreiklang zwar nicht unbedingt in seiner reinen Struktur, so doch in seiner begrifflichen Darstellung eine enorm schöpferische und gestaltgebende Konstellation sein.

*Harmonisch* ist dabei dem Sinn nach mehr auf seine ursprünglich pythagoräische Herkunft zurückzuführen und meint die Vereinigung von gegensätzlichen bzw. widersprüchlichen Elementen im allgemeinen. Harmonie beschränkt sich in diesem Fall also nicht nur auf das Gebiet der Musik, sondern bezieht sich auf das gesamte Dasein:

so wird die Musik allenfalls zu einem Versuch, die Gesamtheit in einem Abbild zu erfassen.

AUSBLICKE für Ensemble (1982) – DREI LIEDER nach G. E. Lessing/J. Chr. Günther (1982) – KONZERT FÜR KLAVIER UND KAMMERORCHESTER (1983/84) – PICTURE FOR ORCHESTRA (1984) – POGROM für Sprecher, Bläserquintett und Klavier (1985) – PROTEUS für Englischhorn, Viola, Kontrabaß und Gitarre (1986) – SPUREN für großes Orchester (1986) – SOLO MIT HÄNDEL für Oboe (1987) – VIBRATIONEN für Kontrabaß solo (1987) – DIE POSAUNEN DER SIEBEN ENGEL für Posaune solo (1987) – MAQAM für Oboe (Englischhorn) und Viola (1987) – MISSA IN MEMORIAM ... für Tenor, 8-stimmigen gemischten Chor und Orchester (1989) – TUBA SOLA (1990) – KALAMOS für Klarinettenensemble (1990) – CALLS für Horn solo (1990) – CREDO QUIA ABSURDUM für Orgel (1991) – EIPHANIE für Ensemble (1992)

## Helmut Zapf

Scheinbar musikalisch fremde Elemente stehen gleichberechtigt neben den sogenannten reinen und »ordentlichen« Tonverhältnissen, ja sie bedingen und durchdringen einander:

die geräuschhafte und durch unkonventionelle Spielweise erzeugten Klangfarben gehören zu den Grundvoraussetzungen, diese ideelle Gesamtheit der Erscheinungen abbildhaft zu gestalten. Hierbei wird dann sehr schnell deutlich, daß ein Musiker sein Instrument nicht nur beherrschen, sondern mit ihm eine völlige Einheit bilden muß, um den scheinbar abgeschlossenen Entwicklungsprozeß des traditionellen, instrumentalen Bereichs immer wieder aufzubrechen.

Von diesen simplen Grunderkenntnissen – quasi das musikalische Urgestein – habe ich schon seit geraumer Zeit meine kompositorischen Überlegungen abgeleitet:

Dreiklang

ist bereits

eine Art Abbild der möglichen Gesamtheit.

... war doch die *Drei* schon immer ein Ausdruck und Symbol des Ganzen und Vollkommenen ...

Diese Perspektive auf die mir jeweils wichtigen Parameter und die instrumentale Besetzung übertragen, läßt gleichsam von selbst den kompositorischen Weg entstehen.

Ich folge ihm als eine Art Beobachter von Prozessen, die sich entwickeln und miteinander reagieren und von mir etwa im Sinne eines Laboranten nur noch leicht korrigiert und beendet werden können. Also immer ein Experiment, eben ein Versuch ...

Bewußt wähle ich in meiner Dreiklangskonzeption zwei relativ gleiche,

aber räumlich deutlich getrennte Ebenen,  
die von einer dritten,  
scheinbar fremden

jedoch verwandten Ebene aus der Mitte heraus durchdrungen werden,

und dann,  
sich selbst durchdringend,  
diese dritte wiederum in ihr Wechselspiel  
einbeziehen.

Doch bei allen Überlegungen ist es die Freude am Suchen und Versuchen nach und mit dem Klang selbst, welche mich zur Zeit immer wieder zur Ausgangssituation *Drei* zurückbringt.

Vielleicht, weil ich dadurch auch die Symmetrie zwischen den Ebenen ohne strukturellen Aufwand verändern und ihren Gleichklang formen kann, also einen Vorgang stattfinden lasse, den ich gern als Poesie bezeichnen möchte ...

### *Zur Biographie*

Geboren am 4. März 1958 in Rauschengesees (Thüringen); frühzeitig Klavier- und Orgelunterricht; 1974–1979 Studium in den Fächern Orgel und Chorleitung in Eisenach und Halle/Saale, dabei erste Begegnungen mit Werken von Arnold Schönberg, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber; in diesen Jahren auch erste autodidaktische Komposi-

tionsversuche; seit 1978 regelmäßige Teilnahme an den Geraer Ferienkursen für zeitgenössische Musik, insbesondere an den Kompositionskursen von Paul-Heinz Dittrich und Lothar Voigtländer; 1979–1982 Tätigkeit als Kantor; 1982 bis 1986 Meisterschüler bei Georg Katzer an der Akademie der Künste in Ost-Berlin; lebt als freischaffender Komponist in Zepernick bei Berlin.

### *Werke*

BERECHNUNGEN I für Flöte und Streichtrio (1981) – LUCAS-PASSION für gemischten Chor, Baßklarinette, Violine und Orgel, nach Texten der Heiligen Schrift, von Max Frisch und Heinrich Böll (1982) – BERECNUNGEN II für Flöte und Streichtrio (1984) – STREICHQUARTETT I (1983/84) – BERECNUNGEN III für Flöte und Streichtrio (1985) – CONCERTINO I UND II für Orchester (1986/88) – POSAUNENKLANG für Posaune solo (1987) – IN MELODIE DEN GEIST ZU WIEGEN, ERTÖNE NUN DER SAITE ZAUBER für Harfe solo (1987) – ZUSAMMENKLANG I für Kammerorchester (1987) – PSALMOS für Flöte und Harfe (1988) – ZUSAMMENKLANG II für Oboe, Englischhorn, Posaune, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Piano und Percussion (1988) – RIVOLTO für Oboe, Viola und Kontrabaß (1989) – ORGANUM für Orgel, Harfe und Percussion (1989) – VENEZIANISCHE ERINNERUNGEN für Orchester (1990) – TRIO für 2 Violinen, 2 Viole, 2 Violoncelli und Kontrabaß (1990) – 2 + 4 für 6 x PERCUSSION (1990) – ZUSAMMENKLANG III für Bläserquintett und Klavier (1991) – DREIKLANG I für 2 Baßklarinetten und Kontrabaß (1991) – DREIKLANG II für 2 Baßklarinetten und Tuba (1992) – PATER NOSTER für 16-stimmigen gemischten Chor (1992) – DREIKLANG III für großes Orchester (1992, DONAUESCHINGEN 1992)

### *Elektroakustische Werke*

WANDLUNGEN, Tapemusic für Posaune und Zuspieldband (1986) – ARPEGGIO, Tapemusic für Harfe und Zuspieldband (1988) – 2:1, Tapemusic für Baßklarinette/Saxophon und Zuspieldband (1990) – EPILOG, Tapemusic für Kontrabaß und Zuspieldband (1991) – MOTETTE, reine Tapemusic/Hörstück zur 500 Jahresfeier der Entdeckung Amerikas (1991)

# »Die Fäden zusammenfügen« — Nachdenken über das eigene Komponieren

Bernfried Prüve

Ohne das Einlassen auf »spekulative Denkhorizonte«, auf ein radikales, strukturell-innovativ geprägtes Arbeiten (kein »Neutönertum«) könnte ich mir mein Komponieren nicht mehr vorstellen.

Unser Zeitalter, u. a. massiv geprägt von unseren medusenähnlichen Medienindustrien von fiktionalisierter Realität, vom Roboter als gesellschaftlichem Gut, läßt adäquates künstlerisches »Reagieren« auf diese Situation nicht mehr zu.

Die Marginalisierung, die wir als Komponisten von der sogenannten »E-Musik« erfahren, schreitet fort und potenziert sich noch, wenn es uns nicht gelingt, im Widerstand dazu, die eigene Isolation zu überwinden.

In der Bereitschaft zur Kommunikation, im Kampf gegen die eigene Resignation beim Analysieren unserer Zeit, sprengen wir unsere eigenen »Verkrustungen« auf, gewinnt unsere Kunst gesellschaftliche Bedeutung hinzu.

Das künstlerische »Wurzelwerk« trägt zwar nicht dazu bei, Erosionen in Kunst und Gesellschaft zu stoppen, doch zumindest diesen standzuhalten, statt sich »aufs Private«, in die »eigene Nische« zurückzuziehen.

Meine Arbeit ist u. a. von Komponisten wie B. A. Zimmermann (*Antiphonen*), J. Xenakis, Ch. Ives (*Live Puls Prelude*), L. Nono, J. E. Marie, Carillio, Barraque und Kl. Huber geprägt worden.

In der Ausrichtung darauf, daß in der Überschreitung von »Grenzen« neue Ufer von Musik, musikalischer Parametrisierung, von Klang und Zeitempfindung hervortreten können, lebt meine Musik und ist meine Suche nach ihr geprägt. Bis in die Verästelungen der musikalischen Struktur hinein, versuche ich Perspektive strukturelle Motiviertheit, Analogie und Kohärenz zu erzeugen.

Die konzise Formung des musikalischen Gedankens soll so hintergründig tief und facettenreich wie möglich, erfahrbar gemacht werden. Vielschichtig-Komplexes verbindet sich dabei aber immer mit musikalischer Stringenz. Das Werk ganze besitzt in seinem musikalischen Gefüge eine »Tiefendimensionierung«, die auf verschiedensten musikalischen Ebenen des »Werkhintergrundes« zutage treten soll.

Techniken, wie der Einsatz von Polytempik, rhythmische Ableitungen unter Verwendung von Strahlensatz und goldenem Schnitt, sowie harmonische Dispositionen aufgrund von Obertonverhältnissen und spektral-analysierten Klängen, prägen meine Arbeit.

## «FERNUNG — HORIZONT — NÄHE»

In dem Orchesterstück FERNUNG—HORIZONT—NÄHE geht es mir darum, Nähe und Ferne in ihrer dialektischen Bezogenheit wechselseitig erfahrbar zu machen. Was wir gemeinhin als Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund bezeichnen, gewinnt an Bedeutung, indem jedes musikalische Detail in jedem Augenblick einen Beitrag zu unterschiedlichen Präsenzebenen leistet. »Präsenzstufung« kann somit erfahrbar werden.

So, wie wir durch verschiedene optische Perspektiven den Raum erfassen, kann unser Hören räumliche Dimensionen hinzugewinnen: Gleich einer »Landschaft« die man durchschreitet, gleicht die Musik in ihrer Stufung einem »Klangrelief«, welches durch texturell-instrumentatorische, dynamische und räumliche Aspekte entsteht.

Musikalische Motive erscheinen z. B. als Tutti-Fortissimo oder ein anderes Mal als motivisches Fragment im Pianissimo des »Fernensembles«, und indem sie beginnen, in diesem »Gestalt-raum« zu wandern, erhalten sie ihre Prägung.

Alle musikalischen Parameter zielen darauf ab, die unterschiedlichen Stufungen der musi-

kalischen Präsenz zu verdeutlichen, den musikalischen »Gestaltraum« aufzufächern und so in der Tiefe der Musik Gestalthintergründe aufzudecken, die ohne das bewußte Erzeugen dieses Gefüges in NÄHE und FERNE, nicht erfahrbar gemacht werden könnten.

Hinter dem Bemühen um »akustische Perspektivität«, steht der Versuch, akustische »Eindimensionalität« aufzuheben.

Wie aus dem Titel ersichtlich wird, enthält das Werk drei Sätze: »FERNUNG« – »HORIZONT« – »NÄHE«.

Neben dem Orchester tritt im ersten und dritten Satz ein »Fernensemble« in Erscheinung. Es besteht aus vier Streichern, zwei Holz- und zwei Blechbläsern.

*»Was gibt ein Schiff, das  
zwischen Himmel und Erde  
schwebt, nicht für weite  
Sphäre zu denken. Das flatternde  
Segel, das immer wankende  
Schiff, der rauschende Wellenstrom,  
die fliegende Wolke, der weite  
unendliche Lufkreis! Auf  
der Erde ist man an einen  
toten Punkt angeheftet und  
in den engen Kreis einer Situation  
eingeschlossen.«*

(Herder, Reisejournal 1769)

#### »FERNUNG«

Im ersten Satz stehen verschiedene Klang-elemente nebeneinander, wie z. B. Tutti-Fortissimo-Impulse, Flageolettklänge der Streicher und hohen Holzbläser und vierteltönig gegeneinander gestimmte Klavier-, Celesta- und Harfenklänge. Klangliche und strukturelle Prinzipien, die den »Klangraum« öffnen sollen, greifen hier ineinander: z. B. die Auffächerung der Haupttöne »F«, »G«, »AS« in weit gespannte Oktavräume, bzw. die teilweise in Oktaven geführten, scharf hervortretenden Pizzicati der hohen Streicher.

Ein wesentlicher Gedanke des Satzes ist (auch im metaphorischen Sinn) der Umgang mit Grenzen und deren Auflösung auf verschiedensten Ebenen und in diskontinuierlicher Weise.

#### »HORIZONT«

Mit dem zweiten Satz überschreiten wir die Brücke, den Weg von der FERNE zur NÄHE, sozusagen »von der Dämmerung zum Licht«, vom Abstrakten zum Konkreten. Das maßgebliche Strukturprinzip ist hier die kanonische Stimmführung, also die horizontale Dimension im Gegensatz zur vertikalen des ersten Satzes.

*»... Aber der Ton brennt  
aus uns heraus, der  
gehörte Ton ...«*

(E. Bloch, *der Geist der Utopie*)

#### »NÄHE«

Der dritte Satz ist geprägt vom unterschiedlich gefärbten, aber fast kontinuierlich durchlaufenden zweigestrichenen »F« im Sechzehntel-Puls.

Dieser Satz führt zur Quintessenz der Aussage dieses Werkes indem das, was noch im ersten Satz »hervorschimmerte«, jetzt in die Konkretion der Nähe wandert.

Es vollziehen sich Ausbruch und Aufbruch zu Neuem, zur ungewohnten Wahrnehmung musikalischer Zeitdimensionen durch das Auftreten von polytempischen Feldern und das Erscheinen der vollständig spektralen Akkorde (1–32 Oberton) auf den Grundtönen »F«, »G«, »AS«.

Die drei Sätze sind dramaturgisch und strukturell betrachtet, aufs engste miteinander verknüpft: während im ersten Satz noch auf kleinstem Raum »Nähe« und »Ferne« erfahrbar gemacht werden sollen, kommt diese Analogie auch in formaler Hinsicht in der Abfolge der Sätze zum Tragen.

Die musiksprachlichen Ebenen, die im Hintergrund der »FERNUNG« erzeugt wurden, gewinnen eine neue Qualität hinzu, indem sie die Grenze, den Horizont hinter sich lassen, sozusagen »dechiffriert« werden und uns, indem wir uns auf diese »NÄHE« einlassen, neue, ungewohnte musikalische Qualitäten erfahrbar machen lassen.

#### Zur Biographie

Geboren 1963 in Braunschweig; 1982 bis 1984 Kompositions-, Orgel- und Schulmusikstudium an der Hochschule der Künste Berlin (u. a. bei Isang Yun); 1984/85 Organist an St. Annen und der Jesus Christus Kirche, Berlin; von 1985 bis 1990 Kompositions- und Musiktheoriestudien an der Musikhochschule in Freiburg bei Klaus Huber, Mesias Manguashca (Komposition/Elektronische Musik), James Avery (Klavier) und Peter Förtig (Musiktheorie); lebt als freischaffender Komponist und Organist in Freiburg.

#### Werke

KAMMERKONZERT NR. 1 (1984) – MUSIK FÜR SIEBEN SPIELER (1984) – INTERFÉRENCE I für Oboe solo (1985) – BRENNEND für großes Orchester (BRENNEND, zweite

Fassung: für Mezzosopran und großes Orchester; dreisätzig (1985) – ZEITRISS für Sopran und Ensemble (1985) – INTERFÉRENCE II für Fagott solo (1986) – FIREBIRD für Violine solo (1986) – NO für Kammerensemble (1986) – SPUR für Ensemble (1986/87) – KATHOS für Kontrabaß solo (1987) – DURCHFÜHRUNG für Orgel solo (1987) – DIACHRON 2 für Baßflöte (1987) – ANTHAR für Kammerorchester (1987/88) – ENTZEICHNUNG I für Flöte solo (1988) – ENTZEICHNUNG II für Flöte und Violoncello (1988) – STREICHTRIO NR. 1 (1988) – BAGATELLEN für Streichtrio (1988) – AUFSTEIGEND – SICH BEWEGEN für Ton-

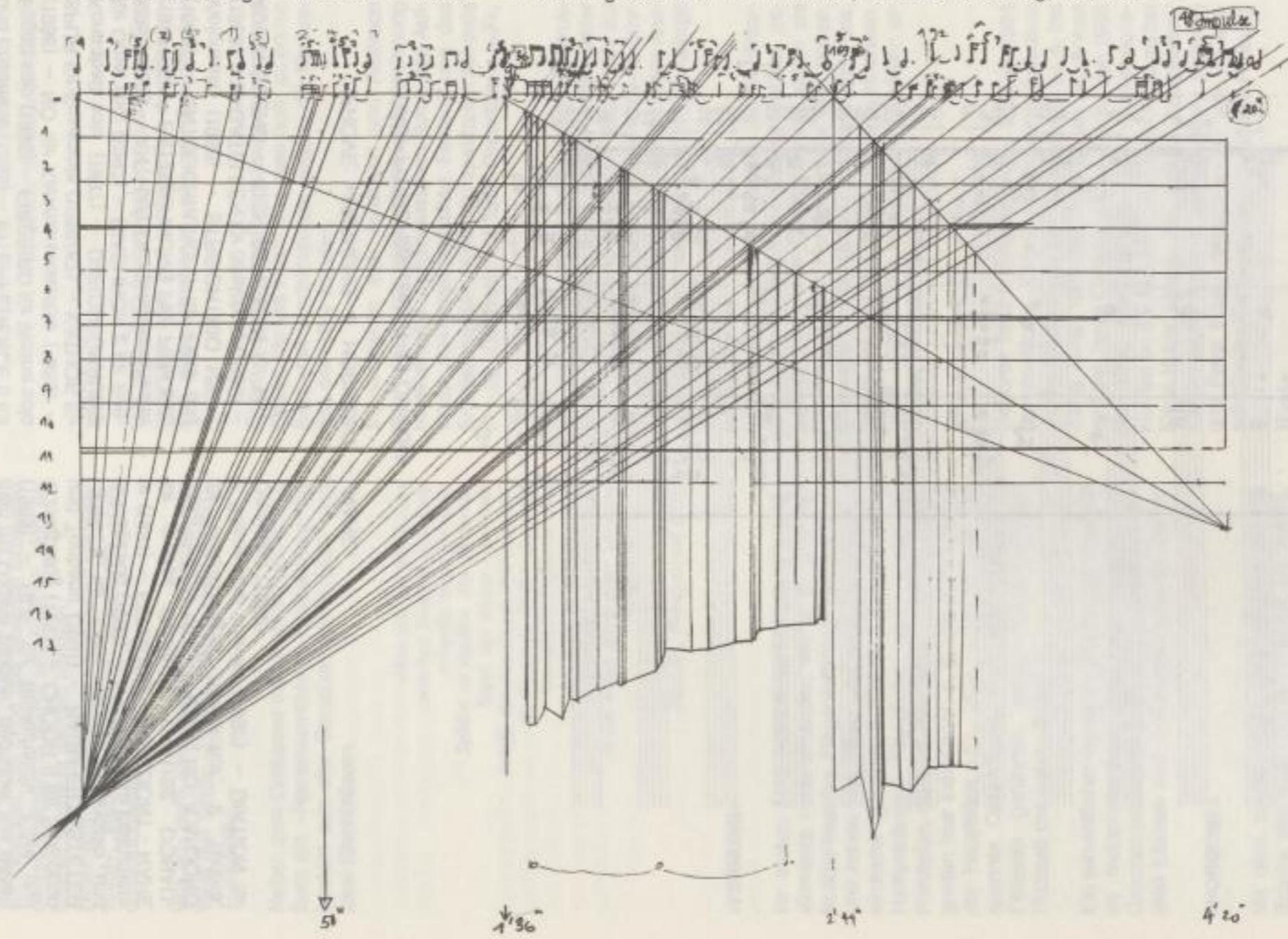
band (1988) – URSPRUNG-SPÄTZEIT für Stimmen, Ensemble und Skulpturen (zusammen mit Ludwig Stocker, Bildhauer aus Basel) (1988) – RUF für Shakuhatchi, Flöte und Schlagzeug (1991) – CHOOR II für Saxophon und Tonband (1991) – RAUM-ERTASTETER UMRISS für Flöte, Oboe, Violoncello und Schlagzeug (1991) – TRACT für 15 Instrumente (1991) – FERNUNG - HORIZONT - NÄHE für großes Orchester (1991/92, DONAU-ESCHINGEN 1992) – MU-A NO-A ANJONG für dreistimmigen Kinderchor, 2 Tenöre, 2 Bässe und Klavier (1992) – DIKTION für Orchester (1992)

PRÖVE: »FERNUNG – HORIZONT – NÄHE«

HAUPTTÖNE; Spektren (1-32 Oberton)

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

PRÖVE: »Fernung – Horizont – Nähe« – Ableitung des HAUPTRHYTHMUS; Strukturelle Stufung; VG, MG, HG





Sofia Gubaidulinas STUNDE DER SEELE hat eine lange Entstehungsgeschichte. Sie beginnt 1974 mit dem Poem STUNDE DER SEELE für großes Blasorchester und Mezzosopran nach einem Gedicht von Marina Zwetajewa. 1976 folgt die erste Überarbeitung, 1987 die Fassung letzter Hand, die im Mai 1988 in Leningrad ihre erste Aufführung erlebte. Die verschiedenen Versionen dieser Komposition dokumentieren nicht einen Wandel ästhetischer Positionen, sondern sie straffen und präzisieren den ursprünglichen Entwurf. Die Konzeption des Werkes war also von vornherein gegeben: Verschiedene Klangschichten mit thematischer Bedeutung werden zu Beginn exponiert, dann in einem konflikthaften, sich zunehmend verdichtenden Prozeß entwickelt, der in einer Passage aus unterschiedlichen Zitate gipfelt. Daran schließt sich eine veränderte Reprise; den Schluß bildet die Vertonung des Zwetajewa-Gedichts.

Zur zweiten Fassung gehört eine Vorgeschichte, die ich von Viktor Suslin, einem jetzt bei Hamburg lebenden Komponisten, erfahren habe. Suslin, Wjatscheslaw Artjomow und Sofia Gubaidulina gründeten 1975 eine Improvisationsgruppe namens *Astreja*. Ausschlaggebend dafür war, daß die drei Komponisten zunehmendes Unbehagen an ihrer Schreibtischarbeit empfanden; sie fühlten sich der lebendigen, klingenden Musik entfremdet. Wie fruchtbar und befreiend die Gruppenimprovisation für die drei war, hat Gubaidulina beschrieben<sup>1</sup>: *Noch und nochmals segne ich unseren Einfall, ungeschriebene Musik zu spielen. Das ist für mich heute wie die Luft zum Atmen. Und es scheint jetzt ganz klar zu sein, ohne diese Musik hungert unser Unterbewußtsein ...*

Die drei teilten das Instrumentarium so auf, daß Artjomow die Saiten-, Suslin die Blas- und Gubaidulina die Schlaginstrumente übernahm. 1976, ein Jahr nach der Gründung der Gruppe *Astreja*, wird aus dem Poem STUNDE DER SEELE ein Schlagzeugkonzert mit dem Titel *Percussio di Pekarski*, dem großen Moskauer Schlagzeuger Mark Pekarskij gewidmet. Nun haben Schlaginstrumente in Sofia Gubaidulinas Schaffen von Anfang an eine besondere Rolle gespielt, auch der Kontakt zu Pekarskij bestand schon länger. Dennoch schlugen sich die Erfahrungen aus der Improvisationsgruppe offenkundig in der Überarbeitung nieder: in einem geschärften Bewußtsein für Formver-

läufe und Zeitrelationen, auch – das gilt für die Zwetajewa-Vertonung am Schluß – im Mut zu Monotonie. Daneben gibt es auch werkimmanente Gründe für die Überarbeitung, die der Komponistin möglicherweise im Zusammenhang mit den Improvisationen bewußt geworden sind. Die Konzeption des Werkes verlangt nach schärferen Konturen in der formalen Gestalt, oder, mit Gubaidulinas Worten, *das Material schreit nach Präzisierung*, der mit der Einführung des Soloschlagzeugs stattgegeben wird.

Wodurch unterscheiden sich nun die beiden Fassungen? Der Solist tritt an allen wichtigen formalen Einschnitten hervor, so die Nahtstellen, die Wendepunkte im Verlauf der Komposition verdeutlichend. Am eindrucksvollsten geschieht dies mit seiner Kadenz, mit der er dem bunten Treiben der Passage mit den Zitate ein jähes Ende setzt. Außerdem hat Sofia Gubaidulina das Werk vollkommen uminstrumentiert. Es ist nun für großes Symphonieorchester geschrieben; lediglich die Blechbläser behalten ihre aggressiven Figuren, die Instrumentierung der Zitate wurde beibehalten. Hinzu kommen eine deutliche Zurücknahme in der Begleitung der Singstimme und einige kleine Kürzungen und Erweiterungen, die zu einer strafferen Gliederung des Formverlaufs beitragen.

Die Fassung letzter Hand unterscheidet sich nur noch geringfügig von der vorausgehenden. Der Part des Solisten wurde leicht erweitert, einzelne Takte und Taktgruppen in den Tutti-passagen gekürzt. Das Werk heißt jetzt wieder STUNDE DER SEELE, die Widmung an Mark Pekarskij bleibt jedoch bestehen.

Sofia Gubaidulina hat 1987 in einem Interview gesagt<sup>2</sup>: *Außen ist fast alles jetzt unsympathisch. Es gibt sehr viel Lärm, sehr viel Musik, Unterhaltungsmusik. Das stört den Menschen. Ernste Musik hat meiner Meinung nach eine wichtige innere Aufgabe. Sie stellt die notwendige Distanz zur Außenwelt her. Manche Leute finden eine so große Distanz zwischen ernster Musik und Alltag schrecklich. Mir scheint sie aber notwendig zu sein, um nach innen und in die Stille zu gehen – nicht unbedingt nur mit Pianissimo-Tönen. Nach innen können auch sehr differenzierte Fortissimo-Prozesse geschehen. Natürlich leben wir im Leben. Ich persönlich leide unter der Außenwelt.*

Die STUNDE DER SEELE beginnt mit einem ausgedehnten Monolog des Schlagzeugsolisten, begleitet vom Tuttischlagzeug. Vereinzelt treten kurze Einwürfe der gestopften Posaunen hinzu, Bruchstücke, Fetzen gleichsam aus einer anderen Sphäre. In den Streichern baut sich dann ein Cluster auf, der in eine Klangfläche aus übereinandergelagerten Rhythmen mündet. In den Trompeten erklingen kurze, aggressive Figuren, eine Weiterentwicklung der Posauneneinwürfe zu Beginn. Es folgt, beginnend im Piano, ein Dialog zwischen Flöten, Celesta und Harfe auf der einen und dem Solisten auf der anderen Seite. Aus diesem Dialog geht der Ansatz zu einer expressiven, mit warm leuchtenden Klangfarben instrumentierten Kantilene hervor. Ihre großen Intervalle, Septimen und Nonen vor allem, bilden die Komplementärintervalle zu den kleinen Sekunden im vorausgehenden Orchesterpart. Daran schließt sich ein weitgehend frei notierter Abschnitt des Solisten, begleitet von der Celesta und Flatterzungen-Figuren der Flöten, der allmählich immer stärker von Glissandi und Tonrepetitionen im Blech überlagert wird. Dieser Abschnitt klingt in einem großen Decrescendo mit einem markanten Motiv in den Glocken aus. Diese drei Abschnitte bilden den ersten Teil der STUNDE DER SEELE, den man als »Formulieren des Konflikts« umschreiben könnte. Auffällig ist hier eine stufenweise, geringfügige Beschleunigung des Grundtempos und, bildhaft gesprochen, ein Dichterwerden der Information. Das Verhältnis der Spieldauer dieser drei Abschnitte beträgt etwa drei zu zwei zu eins.

Der zweite große Teil der STUNDE DER SEELE – man könnte ihn als »Zuspitzen des Konflikts« bezeichnen – gliedert sich in drei Abschnitte von etwa gleicher Dauer und mit gleichbleibendem Grundtempo. Der erste beginnt mit einem vielstimmigen Kanon der mehrfach geteilten, solistisch besetzten Streicher. Dieser Kanon bildet die Basis für eine komprimierte und zugleich verschärfte Wiederkehr von Elementen aus dem ersten großen Teil. Die Tonrepetitionen im Blech steigern sich zu einer harten, alles andere verdrängenden Marschmusik. Deren Rhythmus geht als ostinate Figur in das Klavier über und dient als Grundlage für eine blockartige Partie aus reinen Moll- und Durdreiklängen, die jeweils zu dissonanten Klangschichten erweitert werden. Aus diesen Klangschichten, die in ihrer Instrumentierung ein wenig an die Kantilene im ersten großen Teil erinnern, geht ein weitgespannter Monolog des Solisten hervor. Dieses Schlagzeugsolo bezeichnet ziemlich exakt die Mitte der Komposition und zugleich einen dramaturgischen Wendepunkt.

Der dritte Abschnitt im zweiten großen Teil der STUNDE DER SEELE beginnt mit einer großen Kantilene, die zwischen Flöte und Altflöte aufgeteilt ist und zunächst von der Klarinette begleitet wird. Die Aufteilung zwischen den beiden Flöten ist so, daß der melodische Strom niemals unterbrochen wird, es ist (nicht im Sinne Wagners) eine unendliche Melodie; und Sofia Gubaidulina hat die Instrumentation wohl bewußt so angelegt, daß man diese Melodie auch in den lautesten Tuttipassagen heraus hört. Während der Flötenkantilene beginnt in den übrigen Blasinstrumenten, zunächst verhalten, dann immer dichter werdend, eine Passage, die aus verschiedenen Zitaten zusammengesetzt ist. Die Es-Klarinette beginnt mit einem Bruchstück aus einer Filmmusik von Isaak Dunajewskij, dessen Melodien sich in den dreißiger Jahren großer Beliebtheit erfreuten. Das Tenorsaxophon intoniert dann ein Trinklied: *Ich komme aus der Kneipe, ich warte auf niemand und habe auch nicht mehr Kraft, jemand zu lieben*. Dann folgt im Piccolo und im Xylophon das berühmte Odessaer Straßenlied aus der Zeit des Bürgerkriegs *Ceplėnok žarenyj*, die Allegorie vom gebratenen Hühnchen, das auch gern leben möchte. In der Trompete erklingt ein Lied der Trinkerrinnen – *Warum liebt ihr Mädchen die Schönen, ihre Liebe ist nicht beständig*. Die Trompeten bilden auch den Schluß dieser Passage, mit einer schmissigen, Optimismus ausstrahlenden Marschmelodie: die Signalmusik der sowjetischen Wochenschauen der dreißiger und vierziger Jahre.

Jemand, der in sowjetischer Tradition aufgewachsen ist, erkennt alle diese Zitate sofort; auch wir erfassen, selbst wenn wir die Zitate nicht zuordnen können, doch die Funktion dieses ganzen Abschnitts. Es ist das Hereinbrechen des Alltags, der hektisch-betriebsamen Oberflächlichkeit. Wir kennen solche Einbrüche der »platten Wirklichkeit« von Gustav Mahler, später von Dmitrij Schostakowitsch; auch in Alfred Schnittkes erster Symphonie finden wir ähnliches.

Mit dem Einsatz der Solokadenz bricht das bunte Treiben der Zitate ab. Diese große Kadenz mündet in eine breite Klangfläche, an der das gesamte Orchester im Fortissimo beteiligt ist. Dieser Klang, ein Aufschrei gleichsam, folgte in der ersten Fassung der STUNDE DER SEELE direkt auf die Zitatenspassage. Er und die vorausgehende Schlagzeugkadenz sind als Einspruch des Individuums gegen die hektische auch aggressive Oberflächlichkeit der Außenwelt zu verstehen; hier beginnt der dritte Teil der STUNDE DER SEELE, die »Lösung des Konflikts«. Was auf die Kadenz und den »Aufschrei« folgt, ist eine verkürzte, freie Reprise des ersten großen Teils. Die

Sekundklänge der Harfe, die zu Beginn nur angedeutet waren, die Streicherkantilenen mit den charakteristischen großen Intervallen, hier in Umkehrung, die Flatterzungenfiguren der Flöten kehren wieder. Dieser ganze Abschnitt klingt leise verhalten, er wirkt zerfahren, irritiert gleichsam, wie eine Auflösungsparade, die in einem Orgelpunkt auf dem Ton *d* zusammensinkt. Über diesen Orgelpunkt, der bis zum Ende des Werks beibehalten wird, erhebt sich die Gesangsstimme.

Der Text, der der ganzen Komposition den Namen gegeben hat, stammt aus Marina Zwetajewas dreiteiligem Zyklus STUNDE DER SEELE. Sofia Gubaidulina hat daraus das mittlere Gedicht ausgewählt, eine dunkle Meditation, eine Anrufung der Seele. Der formale Aufbau des Gedichts ist schlicht – vier vierzeilige Strophen und am Schluß zwei separate Verse mit vier Imperativen – Zwetajewa arbeitet mit zahlreichen Wortwiederholungen und einer Fülle von Alliterationen (die sich in einer Übersetzung ohne poetischen Anspruch nicht wiedergeben lassen).

Gubaidulina vertont den Text als eine weite, schlichte Kantilene, über weite Strecken *a cappella* gesetzt, nur vom *d*-Orgelpunkt der Pauke begleitet. An vereinzelt Stellen tritt das Orchester hinzu, und zwar so, daß die Töne der Gesangsstimme aufgegriffen und ausgehalten, d. h. zu Clustern übereinandergeschichtet werden. Die Gesangspartie erinnert in ihrer frei atonalen Gestaltung an die Flötenkantilene zu Beginn der Zitatepassage; zugleich prägt sich hier in eigentümlicher Weise – ohne daß der Eindruck der Atonalität getrübt wäre – ein Zentrieren um den Ton *a* heraus. Dies zeigt sich deutlich im zweiten Teil in dem chromatischen Einkreisen dieses Tones.

Mit dieser »unterschwellig« Tonalität korrespondiert eine zweite, sehr zarte Stimme, die sich dem Gesang zugesellt. Es ist dies der Tschang, ein usbekisches Instrument, in seinem Klang und seiner Spielweise dem ungarischen Zymbal verwandt. Als Geräuschinstrument war der Tschang von vornherein im Instrumentarium des Solisten vertreten. Hier nun erklingt er als Melodieinstrument; er intoniert eine einfache, pentatonische Melodie aus den Tönen *d-f-g-gis* und *a*, nicht mehr als einen Oktavraum umgreifend. Die Melodie des Tschang hat etwas mit ursprünglicher, bodenständiger, in alter Tradition gewachsener Folklore zu tun; diese Musik hat etwas Archaisches, sie kommt, um eine wunderschöne deutsche Wortprägung von Zwetajewa aufzugreifen, *von jeher*.

Beim Hören wirkt der Part der Sängerin und des Tschang wie ein kurzer, konzentrierter und nach innen gerichteter Epilog. Wenn man aber die Dauer der einzelnen Abschnitte der STUNDE DER SEELE ausmißt – die drei sich verkürzenden Phasen zu Beginn, die drei gleichlangen Phasen des Mittelteils, die Reprise und den Gesangsepilog – so stellt sich heraus, daß dieses scheinbar kurze Nachspiel bei weitem der längste Abschnitt der Komposition ist. Offenbar hebt hier die differenzierte Monotonie das Zeitgefühl auf. Der zweitlängste Abschnitt ist der einleitende Monolog des Soloschlagzeugs; zusammen mit der Kadenz hat er die Länge der Gesangspartie. Offenbar gibt es hier strenggenommen nur einen Solisten – ein Individuum, eine Seele –, aufgeteilt zwischen dem Soloschlagzeug mit unbestimmten Tonhöhen zu Beginn und der Gesangsstimme und dem Tschang am Ende des Prozesses, mit anderen Worten: die Sängerin konkretisiert die Aussage des Schlagzeugsolisten, verleiht ihm ihre Stimme.

1 Viktor Suslin, Rundfunkmanuskript »Neue Musik in der UdSSR«, S. 6

2 MusikTexte, Heft 21, 1987, S. 11

(Leicht gekürzt übernommen aus: Neue Zeitschrift für Musik, Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, Heft 1, 1990, S. 17–22)

## STUNDE DER SEELE

In der tiefen Stunde der Seele,  
In der tiefen – der Nacht ...  
(Gigantischer Schritt der Seele,  
Der Seele in der Nacht.)

In jener Stunde, Seele, herrsche  
Über die Weiten, die du lenken  
Willst, – Palast der Seele,  
Seele, herrsche.

Roste die Lippen, bedecke  
Die Wimpern – mit feinem Schnee.  
(Schwerer Seufzer der Seele,  
Der Seele – in der Nacht ...)

In jener Stunde, Seele, verfinstre  
Die Augen, wo du als Wega  
Aufgehst ... Süßeste Frucht,  
Seele, schmecke bitter.

Schmecke bitter und verdunkle dich:  
Wachse: herrsche.

### Zur Biographie

Geboren 1931 in Tschistopol (Tatarische Autonome Sowjetrepublik); 1954 Examen am Konservatorium in Kasan (Klavier bei G. M. Kogan, Komposition bei A. Leman), danach bis 1959 Studium am Moskauer Konservatorium (Komposition bei N. Pejko); anschließend Aspirantin bei Wissarion Schebalin; gründete 1975 gemeinsam mit Wjatscheslaw Artjomow und Viktor Suslin die Improvisationsgruppe »S-M« (Stabil-Mobil), lebt derzeit freischaffend bei Hamburg.

### Werke

Vokalwerke: NACHT IN MEMPHIS, Kantate für Mezzosopran, Männerchor und Orchester (altägyptische Lyrik, 1968) – RUBAIJAT, Kantate für Bariton und Kammerorchester (Chaijam, Hafis, Chakani, 1969) – PERCEPTION für Sopran, Bariton und 7 Streicher (F. Tanzer, 1983) – HOMMAGE À MARINA ZWETAJEWA, Suite für Chor a cappella (1984) – HOMMAGE À T. S. ELIOT für Sopran und Oktett (1987) – ALLELUJA für Chor, Knaben-

sopran, Orchester und Farbenklavier ad lib. (1990) – AUS DEM STUNDENBUCH für Violoncello, Orchester und Männerchor (Rilke, 1991) – Orchesterwerke: STUFEN (1972) – DETTO II für Violoncello und 13 Instrumente (1972) – Konzert für Fagott und tiefe Streicher (1975) – INTROITUS, Konzert für Klavier und Kammerorchester (1978) – OFFERTORIUM, Konzert für Violine und Orchester (1980, Neufassung: 1986) – SIEBEN WORTE für Violoncello, Bajan und Streicher (1982) – STIMMEN... VERSTUMMEN ..., Sinfonie (1986) – PRO ET CONTRA (1989) – Kammermusik: CONCORDANZA für Kammerensemble (1971) – Quartett für Flöten (1977) – IN CROCE für Violoncello und Orgel (1979) – GARTEN VON FREUDE UND TRAUER für Flöte, Viola, Harfe und Sprecher (ad lib.) (1980) – FREUE DICH!, Sonate für Violine und Violoncello (1981) – IM ANFANG WAR DER RHYTHMUS für 7 Schlagzeuger (1984) – 3 Streichquartette (1971, 1987) – QUASI HOQUETUS für Klavier, Viola und Fagott (1984) – Sonate für Bajan (1985) – Streichtrio (1988) – SILENZIO fünf Stücke für Bajan, Violine und Violoncello (1991)

## Schliemanns Radio

So sehr die Einzelteile, Trümmer, Bruchstücke, Fundsachen in SCHLIEMANN'S RADIO auch auseinanderzufliegen trachten, sind sie doch allesamt auf TROJA focussiert: von ihrer musikalischen Herkunft her, wie von den Texten aus Heinrich Schliemanns Ausgrabungsberichten (aus den Jahren 1871 – 73).

In 12 Protokollen habe ich – mit Sven-Ake Johansson (als Sprecher, Performer und »Geräuschemacher«), mit der griechischen Stimme Areti Georgiadou's und dem Countertenor Ralph-Daniel Mangelsdorff – eine Menge musikalischer Schichten aufgehäuft, durchbohrt und wieder abgetragen; Zeit- und kulturelle Schichten aktueller U- und zeitgenössischer E-Musik, griechischer Folklore, der Perspektive Berlioz' in seiner Oper »Les Troyens«, der klanglichen Erforschung von Baumaterialien, -geräuschen, Naturlauten bis hin zu Rekonstruktionen altgriechischer Hymnen und Oden Homer's, mit denen Schliemann

## Heiner Goebbels

einst losgezogen war, um die Existenz Trojas auf dem Berge Hissarlik zu beweisen.

Während er die gefundenen kleinen Terrakotta-Vulkane mit Mecklenburger Plutensemmeln vergleicht, können die Hörer mit den akustischen Perspektiven weiterarbeiten, die Fundsachen unterscheiden, zusammensetzen, lesen. Mein Hörstück hat dabei keinen wissenschaftlichen, geschichtsbuch-fähigen Anspruch, sondern arbeitet frei, eher die Methode zuspitzend, mit der auch Heinrich Schliemann in die Tiefe ging: rücksichtslos graben, Fragmentarisches zusammensetzen, Scherben numerieren, dabei auch Wichtiges verschütten und dennoch immer Neues zu Tage fördern.

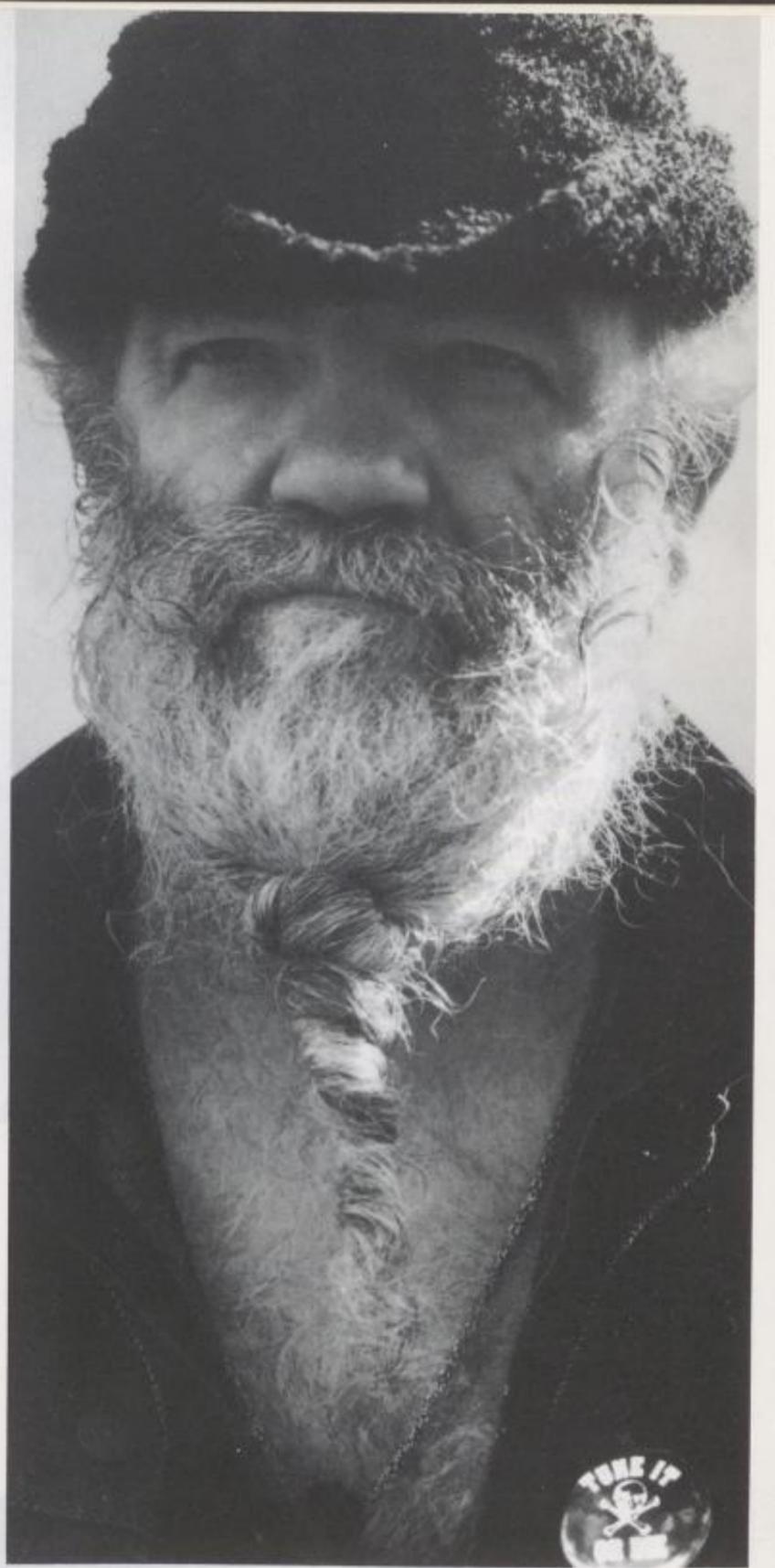
Ausgangspunkt dieser Arbeit war das Musiktheaterstück NEWTONS CASINO, das sich auf das gleiche Thema – die Ausgrabung Trojas – (jedoch nahezu ohne Texte) bezog, und das ich zusammen mit Michael Simon 1990 am Frankfurter TAT inszeniert habe.



Iannis Xenakis

Ich habe  
an der Komposition  
mit ihm  
Vierfünftel  
Samba  
ingenommen  
werden  
Musik  
einen  
Stimmen

La Monte Young

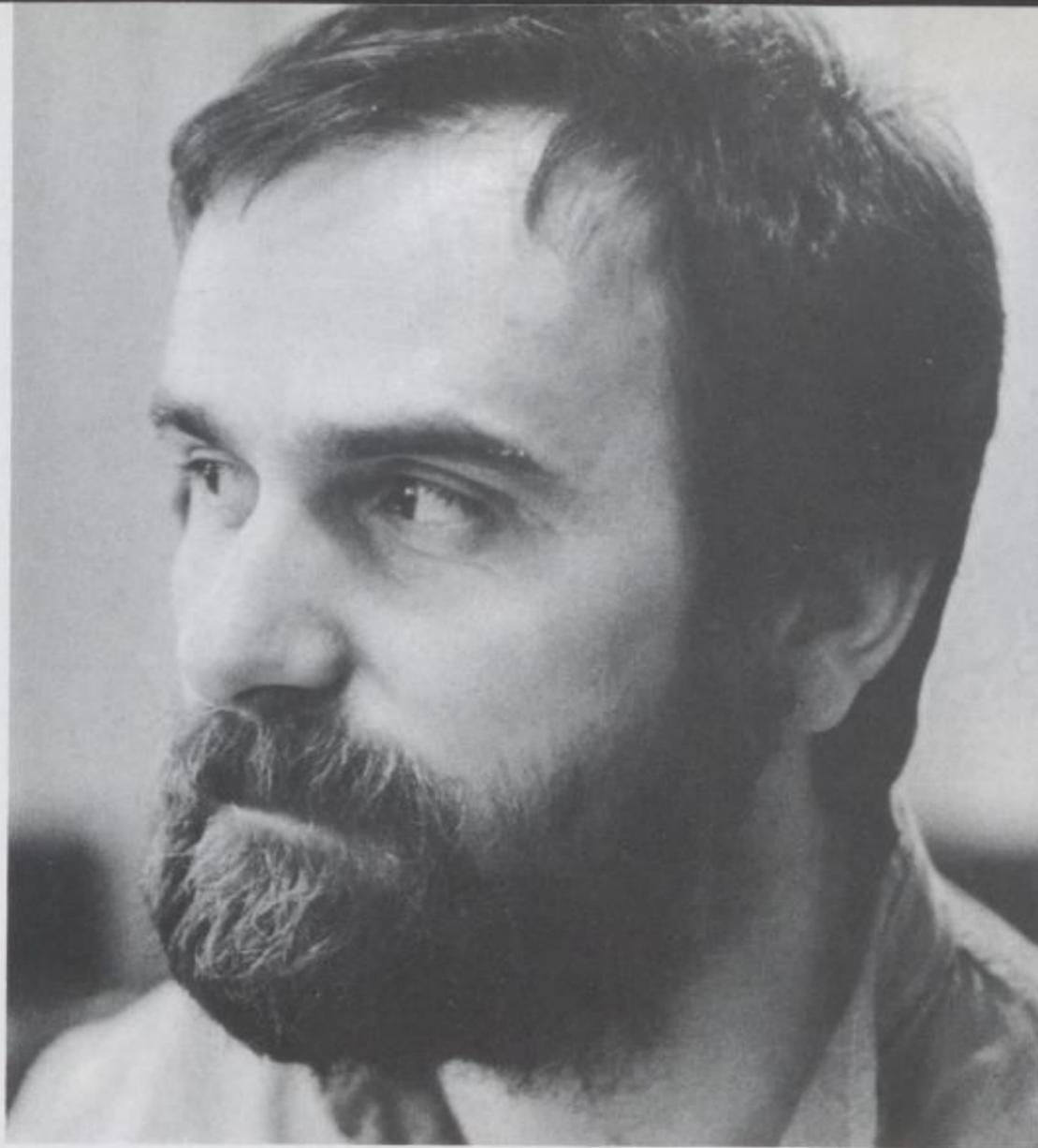


Sofia Gubaidulina



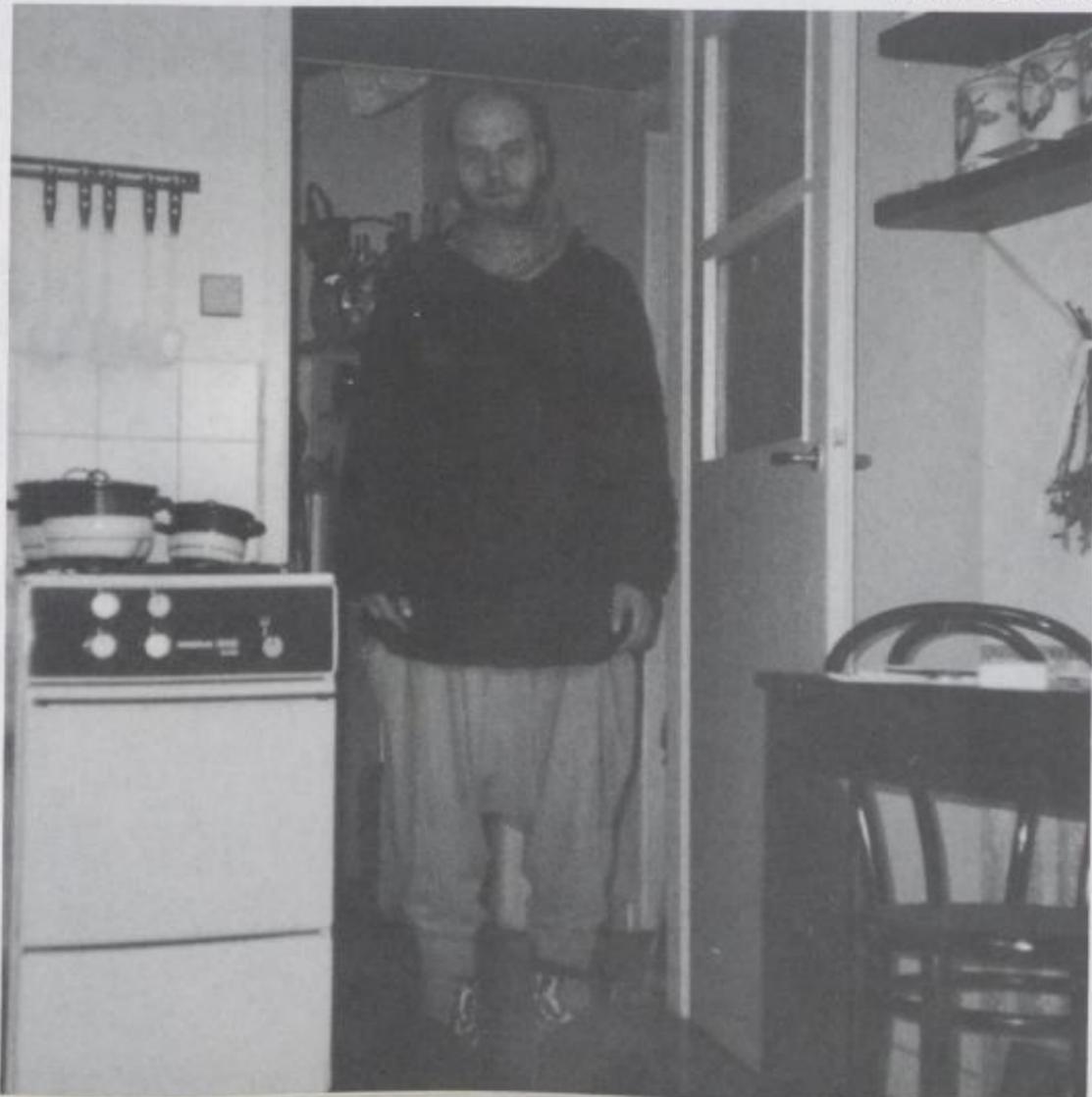
Thomas Müller





Helmut Zapf

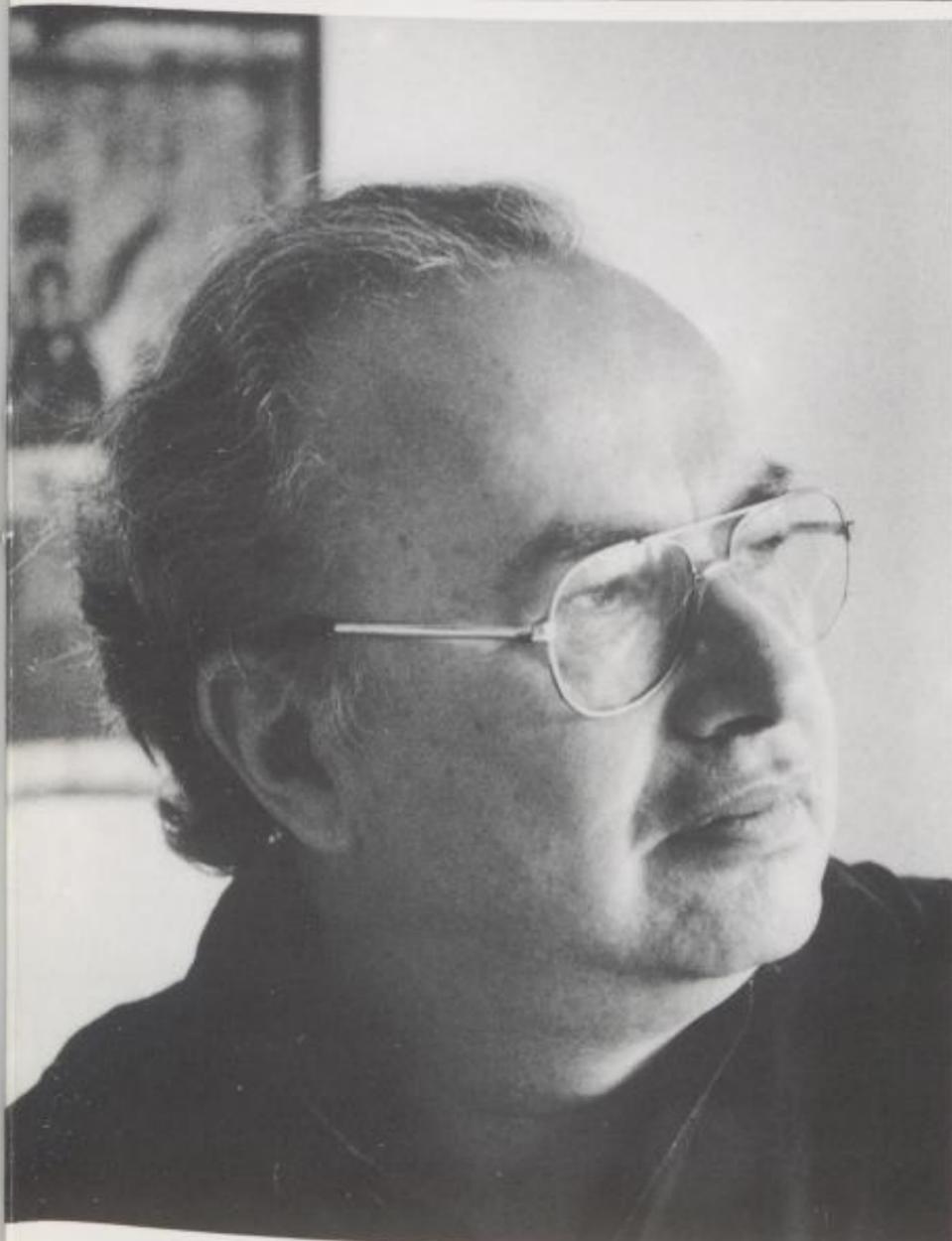
Martin Smolka



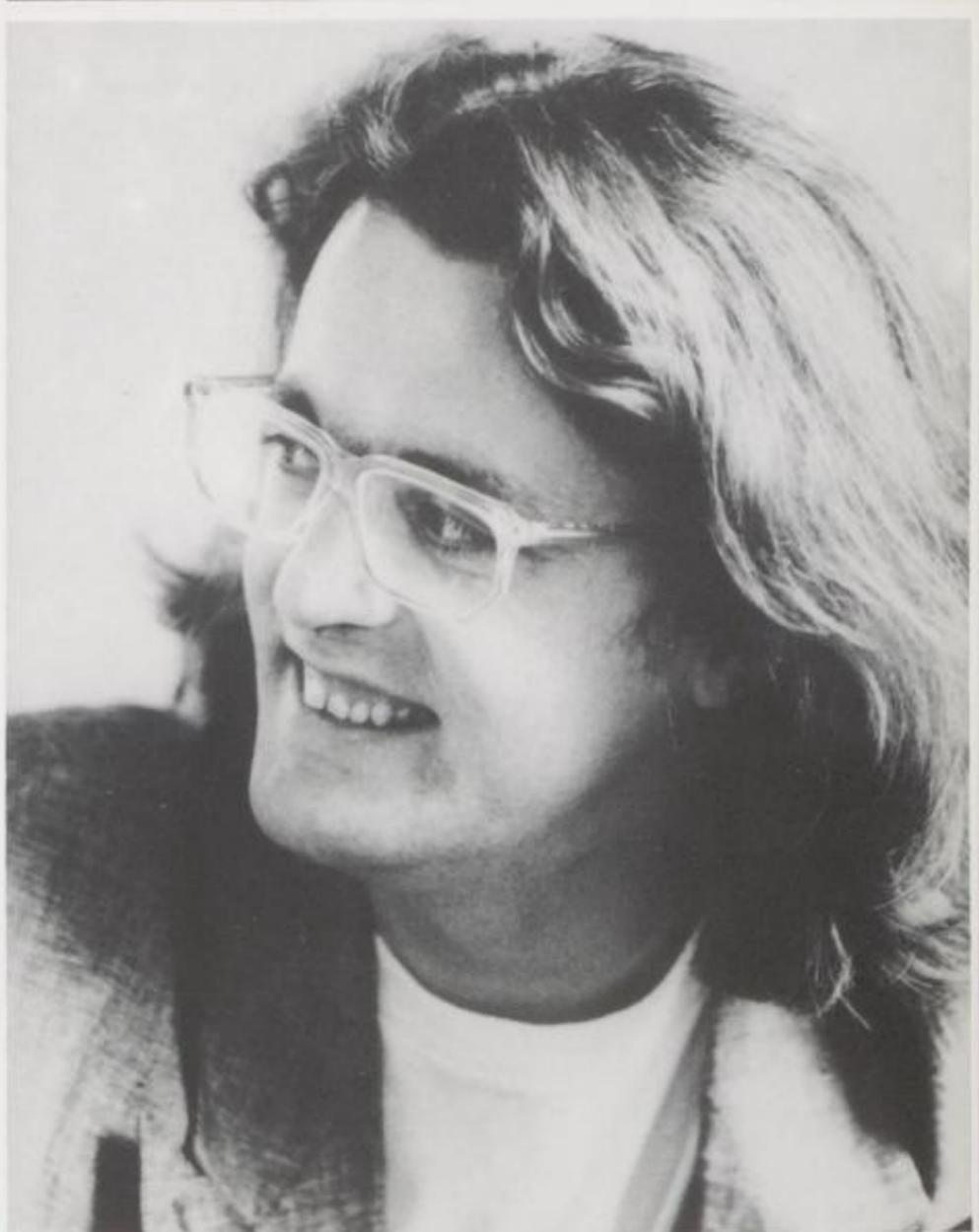
Heiner Goebbels



Bernfried Präve



Dimitri Terzakis



Pascal Dusapin

Bei der Veranstaltung

**2** 20.00 Uhr Donauhalle Saal A

## ***veränderte Programmfolge:***

**Thomas Müller**

SPUREN

**Bernfried Präve**

FERNUNG – HORIZONT – NÄHE

– Pause –

**Helmut Zapf**

DREIKLANG (III)

**Sofia Gubaidulina**

STUNDE DER SEELE



