

brücken in die gegenwart

ein fest bricht aus: es war in der pause meines konzertes in der muerz werkstatt im böhlerwerk im vergangenen herbst: mit dem ensemble die reihe hatte ich gerade „eine art chanson“ von friedrich cerha aufgeführt. dann spielte das mürztaler blasorchester unter rudolf zangl meine „entmilitarisierten zonen“. robert lotter, ernst kovacic und ich unterhielten uns über die erfreuliche tatsache des stets wachen interesses an gegenwartskunst in mürzzuschlag und über die positive stimmung im publikum. ich träumte etwas über die legendäre mürztaler werkstatt, die hans werner henze gegründet und drei jahre lang geleitet hatte, sodann wurde diese von dieter kaufmann, robert lotter, ernst smole und mir ausgerichtet. robert lotter und ich sind in freundschaft verbundenes urgestein aus dieser zeit. alfred kügler, der chef der böhler bleche gmbh, fragt mich spontan, „wann kommen sie wieder“, lotter sagt, „wir machen ein kleines festival! es gibt kaum das zu hören, was nach mahler entstand...“. ich kenne diesen misstand aus vielen musikmetropolen. ich war sofort dafür. „brücken in die gegenwart“ – bald hatten wir den passenden namen für unser fest am kunsthhaus muerz gefunden. ich wollte ein team von künstlern bilden. der geiger, dirigent und wahl-neuberger ernst kovacic war anwesend und gleich mit im boot. der komponist, performer, dirigent, jazzer und posaunist christian muthspiel war tags darauf mit dabei. einige wochen später trafen wir einander in wien. jeder entwickelte seine ideen. robert lotter sorgte dafür, dass das kunsthhaus muerz oben geld einwirft, damit unten „geistiger mehrwert“ rauskommt. nach wenigen tagen lag das fertiggestellte programm vor mir: es hat handschrift! wir haben sogar einen „artist in residence“. das ist der messiaen-vertraute, komponist und organist thomas daniel schlee. auch sollte die bildende kunst mit den musikprogrammen korrespondieren. eröffnet wird in der neuen pillhofer-halle in neuberg; es folgt das konzert im neuberger münster (strawinskys psalmensymphonie, kovavic dirigiert); thomas daniel schlee, elisabeth jess-kropfitch und stefan jess-kropfitch konzertieren in der grünangerkirche die uraufführung einer auftragskomposition für violine, violoncello und orgel von schlee; in der galerie kunsthhaus muerz treffen wir auf den maler josef mikl und den cellisten stefan jess-kropfitch. christian muthspiel bringt mit seinem trio im kunsthhaus muerz pirchners film „der untergang des abendlandes“ mit jazz von pirchner und pepl unter einen hut – beide künstler waren mehrmals in der muerz werkstatt zu gast. im konzert im werk präsentiert muthspiel sein ernst jandl-programm, rudolf zangls blasorchester ist mit mauricio kagel und werner pirchner dabei (zangls bläser sind mir seit vielen jahren ans herz gewachsen). als matinée zum schluss dirigiere ich das ensemble die reihe (schönberg, strawinsky und...). also, „brücken in die gegenwart“ mit reichlich pfeffer, originellen konzerten! auf ein neugieriges publikum!

hk gruber

montag
1. oktober 07
17:00

neuberg
pillhofer-halle

ernst kovacic
im gespräch mit josef pillhofer

ernst kovacic, violine

friedrich cerha
aus: sechs stücke

hans werner henze
serenade für solovioline

karlheinz stockhausen
aus: tierkreis

Cerha, Henze und Stockhausen – Werke dreier Altersgenossen (Cerha und Henze sind 1926, Stockhausen ist 1928 geboren), die jeder auf seine Weise die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts mit geprägt haben, stehen symptomatisch für die zu schlagenden Brücken in die Gegenwart am Beginn des Festivals.

Nicht hoch genug zu werten ist die Rolle, die **Friedrich Cerha** in Bezug auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musik in Österreich nach 1945 zukommt. Ausgebildeter Geiger und Komponist, hat er sich frühzeitig mit allen Strömungen der neuen Musik auseinandergesetzt: Dem Neoklassizismus, der Zwölftontechnik von Joseph Matthias Hauer (dessen Schüler er u.a. war), den seriellen Techniken Anton Weberns und des Darmstädter Kreises und der Musik der New York School, die er als Gründer und langjähriger Leiter des Ensembles die reihe als einer der ersten in Österreich vorstellte. Obwohl er sich seit den sechziger Jahren von den verschiedenen Einflüssen löste, bemühte er sich vor allem als Dirigent um die Etablierung der Musik der klassischen Moderne im Konzertwesen und wandte sich damit indirekt auch gegen die propagierte und selektierte Traditionslosigkeit der zeitgenössischen Musik. Die ständige Verbindung von Theorie und Praxis blieb nicht folgenlos für seine kompositorische Arbeit: Die klangliche Ausprägung seiner Werke lässt den mit den Möglichkeiten des modernen Instrumentariums bestens vertrauten Praktiker erkennen, der – unbeirrt durch Strömungen und Moden – mit Werken wie dem „Spiegel“-Zyklus für Orchester und den Opern „Baal“ und „Der Rattenfänger“ einen großen Beitrag zur Musikgeschichte nicht nur Österreichs geleistet hat. Seine Sechs Stücke für Solovioline entstanden 1996 im Umfeld des Orchesterwerkes „Jahr ins Ungewisse hinab“. Basierend auf Abschnitten aus Friedrich Hölderlins „Schicksalslied“ greift Cerha hier die charakteristischen Wellenbewegungen des 1960 entstandenen ersten Teils des „Spiegel“-Zyklus auf – „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen...“ (Friedrich Hölderlin).

Ähnlich wie Friedrich Cerha hat sich auch der derselben Generation entstammende **Hans Werner Henze** nie nur auf das Komponieren beschränkt – obwohl sehr frühzeitig als einer der führenden Komponisten Deutschlands anerkannt (so wurde seine erste große Oper „König Hirsch“ bereits 1956 unter Hermann Scherchen in Berlin aufgeführt) – ging er bereits Mitte der fünfziger Jahre auf Distanz zu den damals die öffentliche Diskussion bei den Darmstädter Ferienkursen bestimmenden Serialisten Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen, deren zunehmende Dogmatisierung der Musik Henze nicht nachvollziehen konnte. Er selbst bezeichnete die dort geführten Debatten als „Nachklänge und Anachronismen“ einer ihn nicht mehr interessierenden Welt. In der Folgezeit versuchte Henze in und neben seinem kompositorischen Schaffen, das zu dieser Zeit vor allem von seinen Werken für das Theater und den Film geprägt war, mit seiner Arbeit auch an der Öffnung und Erneuerung der von ihm als bedrückend und einengend empfundenen Gesellschaft beizutragen – politisch motivierte Werke wie „Das Floß der Medusa“, das zu einem der größten Konzertsandale in Deutschland führte, waren ebenso Teil des Bestrebens wie auch die konkrete organisatorische Umsetzung von Projekten wie den Sommerkursen in Montepulciano, die die Kluft zwischen der Hemisphäre der klassischen Musik und der einfachen Bevölkerung zu überbrücken suchten, der Münchner Biennale für zeitgenössisches Musiktheater und nicht zuletzt auch der Mürztaler Werkstatt, einem Vorläufer des diesjährigen Festivals. Henzes Musiksprache war immer wieder Veränderungen unterworfen – ausgehend vom Unterricht bei Wolfgang Fortner stellte in der Folgezeit René Leibowitz einen wichtigen Bezugspunkt dar, prägend war gleichfalls die enge Zusammenarbeit mit der Dichterin Ingeborg Bachmann, mit der Henze zeitweise zusammenlebte. Nicht zuletzt unter dem Einfluss seiner Emigration nach Italien und seines ausgeprägten Theatersinns (als einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten von Rang schrieb er neben seinen bislang 13 Opern mehr als zehn Ballette), entwickelte Henze eine Ästhetik, die sich nicht in der Negation des Bestehenden erschöpft, sondern versucht, den Begriff des „Schönen“ als Musik erlebbar zu machen, ohne darüber die ästhetische und gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers aufzugeben. Seine Hinwendung zu den ästhetischen Prinzipien der Antike spiegelt sich auch in der 1996 uraufgeführten Serenade, die ganz ähnlich der bekannteren Serenade für Violoncello solo in aphoristischer Kürze die Schlichtheit der musikalischen Konzeption über das rein virtuose Element stellt.

Die Rückführung der seriellen Komplexität zur Schlichtheit der musikalischen Grundidee beschäftigte **Karlheinz Stockhausen** seit dem Ende der sechziger Jahre und gipfelte später in seinem monumentalen Opernzyklus „Licht“, der als opus summum des bisherigen Schaffens alle wesentlichen Merkmale des Stockhausen'schen Stils ineinander vereint. Stockhausen, der seit den fünfziger Jahren als einer der brilliantesten (und provokantesten) Köpfe der musikalischen Avantgarde galt, sah sich nach streng seriellen Anfängen mit der offenen Ästhetik John Cages konfrontiert, die den traditionellen Werkbegriff mehr als nur in Frage stellte. Anders als viele andere Komponisten, die aleatorische Elemente fremdkörperhaft in ihre Werkkonzeptionen aufnahmen, versuchte Stockhausen die Integration der „intuiven“ Musik, wie er es nannte, unter den Maßgaben der Serialität zu realisieren. Neben der Live-Elektronik, deren Entwicklung maßgeblich in dieser Form von ihm mitgeprägt wurde, bezog er gegen Ende der sechziger Jahre auch improvisatorische und theatrale Darstellungsformen in seine Werke ein. Auch der zwischen 1974 und 1975 entstandene Zyklus „Tierkreis“ ist eine von diesem Bemühen geprägte Folge von zwölf Stücken nach den Sternzeichen des Nördlichen Wendekreises, die aus einfachen kurzen Melodien bzw. Formeln bestehen, deren endgültige Ausführung in Bezug auf Dauer und Kombination dem Interpreten freigestellt ist.

dienstag
2. oktober 07
19:30

neuberg
neuberger münster

wiener kammerorchester
wiener kammerchor
michael grohotolsky, choreinstudierung
ernst kovacic, dirigent

anton von webern
fünf stücke für streichorchester

frank martin
passacaille für streichorchester

thomas daniel schlee
sonata da camera

igor stravinsky
psalmensymphonie

Der 1883 in Wien geborene **Anton von Webern** gilt neben Arnold Schönberg und Alban Berg als einer der Väter der modernen Musik. Eher durch Zufall wurde er Schüler von Schönberg – geprägt durch seine frühen Erfahrungen mit den Werken Bachs und Wagners studierte er erst in Wien bei Hermann Grädener, einem Komponisten aus dem Umkreis von Brahms, und versuchte später erfolglos Schüler Hans Pfitzners zu werden, bevor er 1904 in Schönbergs Klasse eintrat. Früh begann Webern sich hier von den spätromantischen Einflüssen zu lösen, wie sie noch in seinem Opus 1, der Passacaglia für großes Orchester, zu finden sind. Ähnlich wie der dem Schönberg-Kreis nahestehende Adolf Loos, der sich in der Architektur um ein Versachlichung der Ornamentik und größere Funktionalität bemühte – sein berühmter Aufsatz „Ornament und Verbrechen“ erschien 1908, ein Jahr vor der Entstehung von Weberns op. 5 – versuchte auch Webern, nicht zuletzt auch dem Vorbild Johann Sebastian Bachs folgend, ein Maximum an Expressivität mit einem Minimum an Mitteln zu erreichen. Ein erstes Beispiel für diese sich abzeichnende Tendenz zur Verknappung und Verdichtung sind die Fünf Sätze für Streichquartett op. 5, die Webern 1929 für Streichorchester umarbeitete. Die fünf kurzen Sätze sind jeweils zwischen 30 Sekunden und 3 Minuten lang und sind so im Vergleich z.B. mit den zur gleichen Zeit entstandenen über halbstündigen Symphoniesätzen eines Gustav Mahler also wahnwitzig kurz. Die Möglichkeit, hier mit einem kleinen Ensemble die Komplexität der musikalischen Konstruktion mit einem am Impressionismus geschulten Klangbild zu verbinden, das in seiner Ausdifferenzierung weit über seine Zeit hinausweist, führte Webern in

der Folge zu einer fast völligen Abkehr von großen Orchesterbesetzungen und wurde so zu einem der Grundsteine der neuen Musik.

Auch der Schweizer Komponist **Frank Martin**, einer der zu wenig gespielten maßgeblichen Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, war zeitlebens ein großer Verehrer der Musik Bachs. 1890 in Genf geboren, studierte er erst Mathematik und Physik, bevor er sich in den zwanziger Jahren endgültig der Musik zuwandte. Er arbeitete eng mit dem bedeutenden Musiker und Theoretiker Emile-Jacques Dalcroze zusammen, der in Wien u.a. bei Anton Bruckner und – wie Webern – bei Hermann Grädener ausgebildet, sich seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit der Verbindung von Musik und Bewegung beschäftigte, aus der später die Rhythmische Gymnastik und in deren Folge der zeitgenössische Tanz hervorgingen. Geprägt durch diese Erfahrungen entwickelte Martin einen sehr persönlichen Stil – waren es in den zwanziger Jahren Werke wie die „Rhythmen“, in denen er die Ideen Dalcrozés auf das große Orchester übertrug, so integrierte er in den dreißiger Jahren die Zwölftontechnik Schönbergs in sein Werk und versuchte, eine Verbindung zwischen dieser und dem Komponieren im tonalen Idiom herzustellen. Auch wenn seine hauptsächliche Bedeutung auf dem Gebiet der Vokalmusik liegt – bekannt geblieben sind seine Kantaten „Le Vin Herbe“ (eine Variation des Tristan-Stoffes) und „Der Cornet“ nach Rilke, sowie sein nach 1945 entstandenes Oratorium „Golgota“ und die „Jedermann“-Monologe für Bariton und Orchester – so finden sich doch auch in seinem Instrumentalschaffen wahre Schätze. Zu diesen zählt auch die Passacaglia von 1944, die, ursprünglich für Orgel geschrieben, von Martin noch zweimal bearbeitet wurde – 1952 für das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger und 1962 für grosses Orchester, auch dies ein Zeichen für die enorme Qualität und Popularität des Werkes, dem es gelingt, die Aktualität der kontrapunktischen Variation exemplarisch unter Beweis zu stellen.

„Das Ohr als höchste Instanz“ – diesem Credo folgt der österreichische Komponist, Organist und Musikorganisator **Thomas Daniel Schlee**. Als Sohn des langjährigen Direktors der Universal-Edition, eines der führenden Verlagshäuser für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, Alfred Schlee, fand er schon früh zur Musik. Ausgebildet als Organist, studierte er später Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Wien, später auch Komposition bei Francis Burt und Olivier Messiaen, der einen maßgeblichen Einfluss auf die musikalische Ästhetik von Schlee ausübte. Nach Anfängen als Dramaturg übernahm er 1990 die Direktion des Brucknerhauses Linz, später folgten dann das Beethovenfest Bonn und der Carinthische Sommer, als dessen Intendant Schlee seit 2004 amtiert. Ähnlich wie bei Gustav Mahler, dessen Verpflichtungen als Dirigent ihm nur in den Sommermonaten Raum für seine kompositorische Tätigkeit gaben, hat auch Schlee ein bislang vergleichsweise kleines, aber dafür inhaltlich weit gefächertes Werk vorgelegt, dessen Gestik den Bezug zur musikalischen Vergangenheit nicht verweigert.

Sind die meisten seiner Werke inhaltsorientiert und basieren oft – auch hierin spiegelt sich das Vorbild Messiaens – auf religiösen Themen, so handelt es sich bei der Sonata da Camera um ein eher an die Serenaden Haydns und Mozarts angelehntes, fast heiter zu nennendes dreiteiliges Stück, das 1996/97 als Auftragswerk für den Wiener Concert-Verein entstand und recht eigentlich für das Bemühen Schlees steht, Musik auch um ihrer selbst willen klingen zu lassen, unabhängig von den Moden und Konventionen der neuen Musik, ganz wie er es selbst beschreibt: „Das ist nicht neu, aber eine stets wunderbare Herausforderung. Eine Ästhetik der Verbote ist mir ebenso fremd wie die Wahllosigkeit der Stilmittel. Jede Komposition hat ihre Bestimmung und leitet aus dieser ihre Gestalt, den Ablauf der harmonischen Farben, die Beschaffenheit des melodischen und formalen Gefüges ab. (...) Dann entsteht, vielleicht, jener Zauber einer sprechenden Kunst, in der Erinnerung und Phantasie zum Werk verschmelzen.“

Igor Strawinsky als religiösen Komponisten zu bezeichnen, fällt angesichts der wenigen von ihm geschriebenen Werke, die sich mit religiösen Themen auseinandersetzen, schwer. Abgesehen von der verschollenen Trauermusik für seinen Lehrer Nikolai Rimski-Korsakow von 1908 und einem erst später uraufgeführten „Vater unser“ von 1926 ist die 1930 entstandene „Psalmensymphonie“ Strawinskys erstes Werk, das eindeutigen Bezug zur christlichen Sakralmusik nimmt, auch wenn sich bereits in dem drei Jahr zuvor beendeten Oratorium „Oedipus Rex“ entsprechende Einflüsse finden – Strawinsky hatte hier zum ersten Mal mit Jean Cocteau zusammengearbeitet, der zu dieser Zeit der Strömung des „nouveau catholique“ nahestand. Den Auftrag zur Komposition der Symphonie erhielt Strawinsky von Sergei Kussevitsky, dem neben dem Ballett-Impresario Sergei Djaghilew umtriebigen unter den exilierten Russen – er war Kontrabassist, Dirigent und Gründer des Russischen Musikverlags, bei dem auch Strawinsky verlegt wurde. Von 1921 an veranstaltete er in Paris eigene Konzerte, bei denen u.a. auch Strawinskys Concertino für Klavier uraufgeführt wurde. 1924 Chef des Boston Symphony Orchestra geworden, versuchte er nun erfolgreich die moderne Musik auch in Amerika heimisch zu machen (zu den später von ihm in Auftrag gegebenen bzw. uraufgeführten Werken zählen so unterschiedliche Stücke wie Bartóks „Konzert für Orchester“, Messiaens „Turangalila-Symphonie“ und Schönbergs „Überlebender aus Warschau“). Die „Psalmensymphonie“ trägt noch deutlich Züge der neoklassizistischen Phase Strawinskys, die mit dem im Festivalkonzert am 7. Oktober erklingenden Oktett ihren Anfang genommen hatte. Sie ist gekennzeichnet von einer scheinbar kühlen, fast akzidenzlosen Atmosphäre, die sich jedoch nur auf den ersten Blick so darstellt – dahinter verbirgt sich ein hochemotionales Werk, das zu den Meisterwerken der Chorsymphonik gehört. Strawinsky wählte als Textgrundlage Verse aus den Psalmen 38 und 39 sowie den gesamten Psalm 150. So beginnt das Werk mit der Klage des Leidenden, der um Hilfe nachsucht (Psalm 38) und führt über den Bittruf des David zu dem Lob Gottes, wie es sich im Psalm 150, einem der am meisten vertonten Texte der Musikgeschichte überhaupt, findet. Folgerichtig lässt Strawinsky den ersten Teil mit einer Instrumentaleinleitung beginnen, bevor der Alt mit dem Klagegesang beginnt. Wie in der Liturgie folgt hier ein Wechselspiel zwischen Vorbeter und respondierender Gemeinde. Der zweite Teil ist eine vierstimmige Doppelfuge, wobei Vokal- und Instrumentalfuge erst unabhängig voneinander geführt sind und sich erst allmählich kunstvoll überlappen. Der homophon gehaltene dritte Teil schließlich bildet den krönenden Abschluss des Werkes mit insgesamt 103 Laudate (Lobet)-Rufen.



Psalm 38
„In schwerer Heimsuchung (Der dritte Bußpsalm)“
Vers 13 – 14

Die mir nach dem Leben trachten, stellen mir nach;
und die mein Unglück suchen, bereden, wie sie mir schaden;
sie sinnen auf Trug den ganzen Tag.
Ich bin wie taub und höre nicht,
und bin wie ein Stummer, der seinen Mund nicht auftut.

Psalm 39
„Bittruf angesichts der menschlichen Vergänglichkeit“
Vers 2 – 4

Ich habe mir vorgenommen: Ich will mich hüten, daß ich nicht sündige
mit meiner Zunge; ich will meinem Mund einen Zaum anlegen, solange
ich den Gottlosen vor mir sehen muß. Ich bin verstummt und still und
schweige fern der Freude und muß mein Leid in mich fressen. Mein Herz
ist entbrannt in meinem Leibe; wenn ich daran denke, brennt es wie Feuer.
So rede ich denn mit meiner Zunge.

Psalm 150
„Das große Halleluja“

Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste
seiner Macht! Lobet ihn für seine Taten, lobet ihn in seiner großen
Herrlichkeit! Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen!
Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!
Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln!
Alles, was Odem hat, lobe den HERRN!
Halleluja!

Martin Luther 1534, Revision 1984

mittwoch
3. oktober 07
19:30

neuberg
grünangerkirche

elisabeth jess-kropfitsch, violine
stefan jess-kropfitsch, violoncello
thomas daniel schlee, orgel

olivier messiaen
monodie für orgel

alfred schnittke
stille musik für violine und
violoncello

arnold schönberg
zwei fragmente zu einer
orgelsonate

anton von webern
drei kleine stücke für violoncello
und orgel

karl heinz füssl
fantasie op 17 für orgel

thomas daniel schlee
jubilus für violine, violoncello
und orgel (uraufführung)

hanns eisler
duo op 7/1 für violine und
violoncello

olivier messiaen
subtilité des corps glorieux
für orgel

Als bedeutendster Komponist des zwanzigsten Jahrhunderts für die Orgel gilt der Franzose **Olivier Messiaen**. 1908 in Avignon geboren, wuchs er in einer literarisch geprägten Familie auf. Als Student von Marcel Dupré und Paul Dukas studierte er Orgel und Komposition, darüber hinaus aber auch Klavier und Schlagzeug. 1931 wurde er Titularorganist an der Pariser Kirche Sainte-Trinité, 1936 schloss er sich mit Komponisten wie André Jolivet zur Gruppe „Jeune France“ zusammen, die sich im Gegensatz zu dem damals vorherrschenden Neoklassizismus einen expressiveren Kompositionsstil zum Ziel gesetzt hatte. 1941 wurde er an das Pariser Conservatoire verpflichtet, wo er einer der maßgeblichen Kompositionslehrer des vergangenen Jahrhunderts wurde – zu seinen Schülern zählen u.a. Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, George Benjamin und auch Thomas Daniel Schlee. 1944 legte er sein Lehrbuch „Technique de mon langage musical“ vor, in dem er seine grundsätzlichen Kompositionsprinzipien darlegte, denen er mit geringfügigen Modifikationen lebenslang folgte. Anregungen aus dem Studium der Zahlenmystik und indischer Rhythmen, der Gregorianik, der Klangwelt javanischer Gamelan-Orchester und der Musik Claude Debussys und Igor Strawinskys und vor allem der Gesang der Vögel führten Messiaen auf der Basis einer tiefen Religiosität zu einem in Rhythmus und Klang unverwechselbaren Stil.

Als einer der maßgeblichen sowjetrussischen Komponisten nach Schostakowitsch hatte **Alfred Schnittke** einen großen Anteil an der Entwicklung der Musik seines Heimatlandes. Als Angehöriger der deutschen Minderheit im Wolgagebiet geboren, verbrachte er einen Teil seiner Jugend in Wien, bevor er in Moskau u.a. bei dem Webern-Schüler Philipp Herschkowitsch studierte, der ihm die Musik der Zweiten Wiener Schule nahe brachte. Dadurch geprägt und durch die einerseits epische und andererseits ironisch-gebrochene Musik Dimitri Schostakowitschs entwickelte Schnittke gegen Ende der sechziger Jahre eine sehr persönliche Musiksprache, die sich nur ungenau als „etwas“, aber doch sehr gut als „gegen etwas“, nämlich die herrschende Musikkonzeption des sozialistischen Realismus interpretieren lässt. Anders als Pärt, der als Folge dieser „Flucht vor den Verhältnissen“ seine Musik in einer imaginären, archaischen Vergangenheit ansiedelte, oder Valentin Silvestrov, dessen post-romantische „Metamusik“ einem verlorenen Schönheitsbegriff hinterher trauert, ist Schnittke noch am ehesten als Erbe Schostakowitschs zu bezeichnen – auch weil er dem gestischen Moment in seiner Musik breiten Raum einräumt. Davon geprägt ist auch die 1979 von Oleg Kagan und Natalia Gutman uraufgeführte „Stille Musik“, die Michail Druskin, einem der hervorragendsten Musikwissenschaftler der Sowjetunion, gewidmet ist und die in ihrer Kürze und meditativen Ruhe wie ein gedehnter Aphorismus einen eigenwilligen Kommentar zum Heroismus der sowjetischen Kultur darstellt.

Aus der Korrespondenz zwischen **Arnold Schönberg** und William Strickland, dem Generalherausgeber der Contemporary Organ Series, geht hervor, dass Schönberg Anfang August 1941 den Auftrag erhielt, für die Reihe eine Komposition beizutragen. Er begann sofort mit einer dodekaphonen Sonate, Strickland bat jedoch um eine Variationenreihe oder Suite, so dass Schönberg die Idee einer Sonate wieder verwarf. Geblieben sind von der geplanten Sonate, deren thematisches Material Schönberg wenig später in seinem Klavierkonzert verwendete, nur zwei jeweils 50 und 25 Takte lange Fragmente. Schönberg war kein Experte für Orgel und legte mit den anstelle der Sonate komponierten Variationen op. 40 sein einziges Werk für dieses Instrument vor. Allerdings hatte er sich schon zu Beginn des Jahrhunderts mit der Orgel beschäftigt, wie aus einem als Fragment erhaltenen Artikel über „Die Zukunft der Orgel“ hervorgeht, in dem er darlegte, dass die Orgel als unzeitgemäßes Instrument eher den Vorstellungen des Interpreten denn des Komponisten entspräche. Beredtes Zeugnis seiner Beschäftigung mit dem Instrument legen (wenn auch indirekt) seine 1922 und 1928 entstandenen Orchesterbearbeitungen von Orgelwerken Johann Sebastian Bachs ab, in denen er weniger versucht, die klare Registertrennung des Stimmen im Orchester zu imitieren, sondern vielmehr – ähnlich wie später auch Webern bei seiner Instrumentation des Ricercare aus „Ein Musikalisches Opfer“ – die einzelnen Motive als thematische Klangzellen durch die Instrumentengruppen wandern, wodurch der Effekt einer „Klangfarbenmelodie“ entsteht, wie sie der Komponist in seiner „Harmonielehre“ von 1911 beschrieben hatte.

„Weil ich zu keiner Zeit vom Komponisten-Job abhängig sein wollte (sogar ein Angebot Brechts habe ich deswegen ausgeschlagen), leiste ich mir den Luxus des Nonkonformismus: zu komponieren, was, wann und wie ich will – zu einer Zeit, in der gar so viele just auf exakt dieselbe Art wie viele andere „originell“ sein wollen. „Originell“ ist in. Bei mir aber löst, was zur Tagesmode verkommt, regelmäßig heftige Gegenreflexe aus.“ Diese fast mozarthisch-selbstbewußten Worte stammen von **Karl Heinz Füssl**, einem der begabtesten und eigenwilligsten Komponisten seiner Generation, der gleichzeitig – auch hier einer österreichischen Tradition folgend (man denke an Egon Wellesz oder Erwin Ratz) – einer der bedeutendsten Musikwissenschaftler des Landes war: Als Mitarbeiter und Mitherausgeber war er an den maßgeblichen Neuausgaben des musikalischen Erbes beteiligt: Die Haydn-

Gesamtausgabe, die neue Mozartausgabe, die Wiener Urtextedition und die Gustav-Mahler-Ausgabe, die er von 1974 bis zu seinem allzu frühen Tod 1992 leitete, verdanken ihm viel. Aber auch sein kompositorisches Werk war breit gefächert: Ausgebildet bei so unterschiedlichen Charakteren wie Hugo Distler, Alfred Uhl, Clemens Krauss, Hans Swarowsky, Josef Polnauer und Erwin Ratz, ist er einer jener „Enkel“ der Schönberg-Schule mit einem ausgeprägten Individualismus, dem es gelang, die Techniken der Zweiten Wiener Schule und Eingängigkeit des Werks miteinander zu verknüpfen, wofür seine 1978 entstandene und mehrfach umgearbeitete Fantasie für Orgel exemplarisch steht.

Thomas Daniel Schlee: Jubilus op. 35a für Violine, Violoncello und Orgel
Im Gregorianischen Gesang ist ein „Jubilus“ die aus der Freude geborene melismatische Fortspinnung und Ausschmückung einer Gesangskontur. Das vorliegende im Sommer 2007 für das kunsthhaus muerz komponierte Werk beruht auf zwei ganz unterschiedlichen Elementen: einem Motiv aus meiner Kirchenoper „Ich, Hiob“ (2007) und dem Schlussteil von „Wacht auf, Harfe und Saitenspiel“ (1995). Die beiden Strophen des Initiums münden jeweils im erwähnten melodischen Zitat, bevor – nach einer als kurze Steigerung angelegten Überleitung – das eigentliche Zentrum des Stückes in Gestalt eines hymnischen Gesanges erreicht ist. Auch dieser ist von zahlreichen Elementen „colorierender“ Bewegung gekennzeichnet, erreicht seinen Höhepunkt jedoch in einem homophonen Aufschwung. Über das in seiner Originalgestalt wiederkehrende „Hiob“-Motiv vollzieht sich die Wende zum zarten Ausklang, in dem die Melismen des Beginns den Kreis des Werkes schließen.



Es ist noch immer ein Missverständnis, das **Hanns Eisler** als Komponisten der ehemaligen DDR abstempelt, war er doch Zeit seines Lebens Österreicher, der nur die letzten dreizehn Jahre seines Lebens in der DDR zubrachte. 1898 zwar in Leipzig geboren, übersiedelte er bereits im Alter von drei Jahren wieder in die ursprüngliche Heimatstadt seiner Familie. Geprägt durch sein intellektuelles und familiäres Umfeld begann er sich schon früh mit den Ideen des Kommunismus zu identifizieren, was auch zum zeitweiligen Bruch mit seinem Lehrer Arnold Schönberg führte. Als eigenwilligstes Mitglied des Schönberg-Kreises nahm er (wie u. a. auch Webern) aktiv an der Arbeitermusikbewegung teil; anders als Webern aber nicht nur als Interpret, sondern er stellte auch einen Großteil seiner Werke in deren Dienst, getreu der Maxime, dass Musik „nützlich zu sein habe“ und dass technischer und gesellschaftlicher Fortschritt Hand in Hand zu gehen haben. Diese eindeutig zuordenbaren Kompositionen – neben den Liedern vor allem seine Filmmusiken und die oratorischen Werke „Die Maßnahme“ (gemeinsam mit Bertolt Brecht) und „Deutsche Sinfonie“ – verdecken oft den anderen Komponisten Eisler, der mit seinen Ensemblewerken wie der „Palmström“-Kantate oder der im amerikanischen Exil entstandenen experimentellen Filmmusik „Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben“ und seiner Kammermusik einen gewichtigen Beitrag zu einer undogmatischen neuen Musik geleistet hat. Noch in der Zeit des Unterrichts bei Schönberg entstand in Wien das zweisätzige Duo für Violine und Violoncello, in dem Eisler das avantgardistische Postulat einer fortschrittlichen Materialbehandlung mit am konsequentesten befolgt hat.

donnerstag
4. oktober 07
19:30

mürzzuschlag
galerie kunsthhaus muerz

ausstellung
josef mikl

stefan jess-kropfitsch, violoncello

zoltan kodály
aus: cellosonate op 8

peteris vasks
gramatam cellam für cello solo

... mit dem sogenannten schönen Schein ist es alle Male nicht getan. Alle Male geht es Josef Mikl um künstlerische Wahrhaftigkeit, begründet am Gegenständlichen, um eine Wahrhaftigkeit, welche die wenigsten vom Künstlerleben suchen. Die wirklich wahre Wahrheit ist, wie man weiß, schwierig, aber, wie sich herausstellt, dauerhaft wie sonst nichts.

Otto Breicha

Gemeinsam mit dem nur ein Jahr älteren Bela Bartok gilt **Zoltán Kodály** als Begründer der modernen ungarischen Musik. Wie in vielen Staaten Nord-, Ost- und Südeuropas waren auch in Ungarn zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts starke Bestrebungen zu verzeichnen, sich – korrespondierend zu den politischen Entwicklung – auch in der Kultur auf die eigenen nationalen Wurzeln zu besinnen und so den westeuropäischen Einfluss zu sublimieren. In Finnland Jean Sibelius, in Litauen Mikolaijus Ciurlionis, in Polen Karol Szymanowski, in Mähren Leos Janacek – überall unternahmen bedeutende Musiker den Versuch, eine moderne Musik zu komponieren, die weder ihre nationalen Wurzeln verschweigt, noch diese im Sinne eines Exotismus als illustratives Element missbraucht. Kodály und Bartok kommt hierbei eine Sonderstellung zu, da sie nicht nur als Komponisten aktiv waren, sondern sich darüber hinaus auch um die Quellensicherung und musikwissenschaftliche Aufarbeitung der ungarischen Volksmusik verdient gemacht haben.

Die Sonate op. 8 entstand 1915, also zu der Zeit der engsten Zusammenarbeit mit Bartok auf diesem Gebiet. Neben den drei Sonaten von Max Reger ist Opus 8 das erste Werk für Solocello seit den Suiten Johann Sebastian Bachs. Anders als Reger versuchte Kodály hier jedoch nicht Bach zu imitieren bzw. zu übersteigern, sondern schafft hier etwas gänzlich Eigenständiges, wie es Bartok formulierte: „Die Ideenwelt ist vollkommen neuartig, die Ausdrucksmittel die denkbar einfachsten.“ Trotz dieser scheinbaren Einfachheit ist das Werk hochvirtuos und ein Meilenstein der modernen Literatur für dieses Instrument.

Der lettische Komponist **Peteris Vasks** ist hierzulande einem breiteren Publikum noch immer unbekannt, trotz der teilweise berücksichtigten Klangschönheit seiner Werke. Vasks hat archaisch-folkloristische Elemente der lettischen Musik in seine Kompositionen eingebracht. Seine Werke tragen meist programmatische Titel, die sich auf naturhafte Vorgänge beziehen, doch geht es Vasks nicht um eine poetische Lobpreisung der Natur oder eine Landschaftsschilderung als ästhetisches Ideal. Die wechselseitige Beziehung zwischen der Natur und dem Menschen, die Schönheit des Lebens und die drohende ökologische und moralische Zerstörung dieser Werte sind vielmehr die Themen, die Vasks vornehmlich in seinen jüngsten Werken aufgreift und musikalisch gestaltet. Stark beeinflusst von den polnischen Komponisten der Nachkriegszeit, integrierte er sowohl die Aleatorik Witold Lutoslawskis wie auch die Sonoristik Krzysztof Pendereckis. Peteris Vasks wurde 1946 in Aizpute (Lettland) geboren und besuchte die Musikakademie in Riga und die Litauische Musikakademie in Vilnius, wo er bis 1970 ein Kontrabassstudium bei Vitautas Sereika absolvierte. Von 1973 bis 1978 studierte er Komposition bei Valentin Utkin an der Lettischen Musikhochschule in Riga; von 1963 bis 1974 war Vasks Mitglied verschiedener Symphonie- und Kammerorchester, so unter anderem beim Philharmonischen Orchester von Litauen, beim Philharmonischen Kammerorchester von Lettland und beim Lettischen Rundfunk- und Fernsehorchester. 1996 wurde er zum „Main Composer“ des Stockholmer Festivals für Neue Musik ernannt und mit dem Herder-Musikpreis der Alfred Toepfer Stiftung ausgezeichnet. Dreimal erhielt er für ein Werk den Großen Musikpreis Lettlands. Im Jahr 2005 war er „Composer of the Year“ der MIDEM in Cannes und die Einspielung seines Violinkonzerts Fernes Licht und der 2. Symphonie bei Ondine wurde mit dem Cannes Classic Award ausgezeichnet. Vasks lebt als freischaffender Komponist in Riga. Sein „grammatam cellam“ genanntes Werk entstand für David Geringas.

freitag
5. oktober 07
19:30

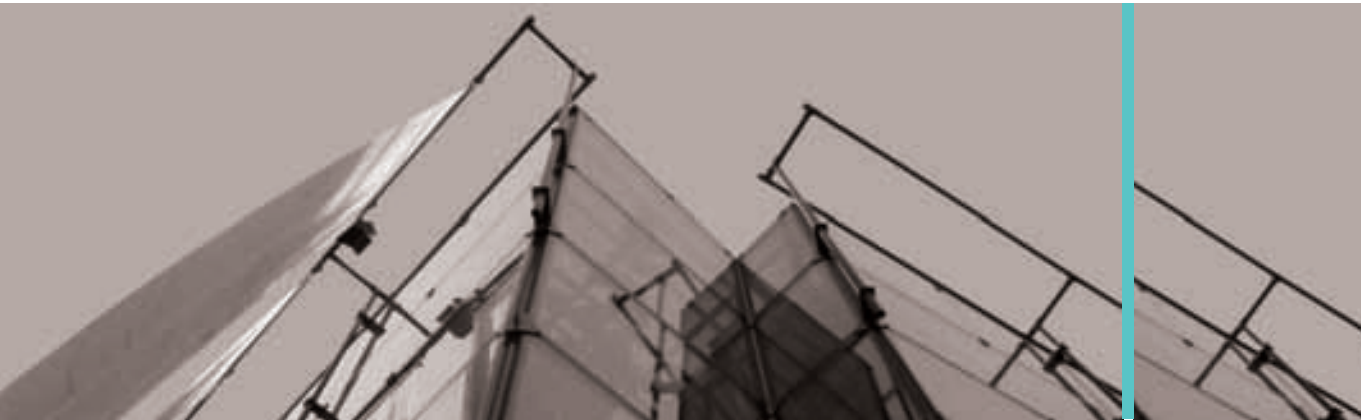
„against the wind“
the music of
werner pirchner and harry pepl

mürzzuschlag
kunsthau muerz
clix

werner pirchner
film „der untergang des alpenlandes“

christian muthspiel trio

Werner Pirchner zählte zu den eigenwilligsten Protagonisten einer österreichischen neuen Musik – geboren 1940 in Tirol, arbeitete er ab 1962 als freier Musiker in der Jazzszene und als Komponist. 1973 veröffentlichte er seine legendäre Platte „ein halbes doppelalbum“, 1974 seine bissige Abrechnung mit seiner Tiroler Heimat „Der Untergang des Alpenlandes“. Zunehmend als Komponist gefragt, schrieb er neben skurrilen Stücken wie dem „Streichquartett für Bläserquintett“ und dem „Brechtreiz“ für großes Orchester auch Auftragswerke wie die Bühnenmusik zu dem Salzburger „Jedermann“ 1995 und das Sounddesign von ORF / Ö1. Seine Musik fußt in der Musiktradition seiner Heimat, die er ironisch konterkariert und in einer Art umgekehrter Heimatliebe bis zur Unkenntlichkeit dekonstruiert.



„Werner Pirchner, Vibraphon – Albert Mangelsdorff, Posaune – Robert Riegler, Bass“: So lautete am Jazzfest Frankfurt 1988 die Besetzung des allerletzten Konzertes, welches Werner Pirchner als Instrumentalist öffentlich spielte, bevor er sich ausschließlich dem Komponieren widmete. Diese Hommage an ihn ist zwar in derselben Trio-Besetzung gehalten, versteht sich aber nicht als historisches Nachstellen jenes Konzertes.

Muthspiel, Tortiller und Breinschmid interpretieren auf ihre individuelle Art und Weise Pirchners Stücke, welche allesamt in ihrer Anlage bereits den Impuls für interaktive Improvisationen beinhalten. Christian Muthspiel hat sein neues Trio 2005 gegründet und dafür zwei hochkarätige Musiker eingeladen, die ihm aus verschiedenen gemeinsamen Projekten (u.a. viele Jahre im Vienna Art Orchestra) vertraut sind. Der französische Vibraphon-Virtuose Franck Tortiller, Chef des „Orchestre National de Jazz“, lässt das Vibraphon in Pirchners Geist als melodisch-harmonisch-percussives Chamäleon in allen erdenklichen Facetten erklingen. Und welcher Bassist könnte die Anforderung der Kompositionen zwischen klassischer Virtuosität und jazziger Rhythmik besser bewältigen als der Ex-Philharmoniker Georg Breinschmid?

Untrennbar mit Werner Pirchner verbunden ist der Gitarrist Harry Pepl, zweite Hälfte des legendären „jazzzwio“, das von Mitte der 70er bis Anfang der 80er Jahre durch legendäre Konzerte und Platteneinspielungen international Furore machte. Pepl und Pirchner waren ein Duo, dessen unmittelbare, spontane Kraft und fesselnde Rhythmik dem europäischen Jazz eine ganz individuelle und bedeutende Note hinzufügte.

Zusätzlich wird Pirchners legendärer Film „Der Untergang des Alpenlandes“, quasi die Verfilmung der Platte „Ein halbes Doppelalbum“, gezeigt. Ein Heimatfilm der ganz besonderen Art, der in den 70er Jahren für Sendeverbote, aufgestochene Autoreifen und äußerst hitzige Debatten sorgte und dessen Soundtrack große Teile des inzwischen Kultstatus erreichenden „Halben Doppelalbums“ enthält.

samstag
6. oktober 07
17:00

mürzzuschlag
böehler bleche gmbh & co kg
scherhalle

christian muthspiel, solo
mürztaler blasorchester
blaskapelle voest Alpine
roseggerheimat krieglach
rudolf zangl, dirigent

„für und mit ernst“
nach und mit gedichten
ernst jandls

mauricio kagel
aus: 10 märsche, um den
sieg zu verfehlen

werner pirchner
glück und glas

Wenn auf einem Programm Ernst Jandl, Mauricio Kagel und Werner Pirchner stehen, kann es sich nur um ein sehr ungewöhnliches Konzert handeln. Dichter der eine, Komponist der zweite und Jazzmusiker der dritte, ist allen doch eines gemein: Der unvertraute Umgang mit dem Vertrauten. So wie **Ernst Jandls** Lautpoesie sein erschüttertes Vertrauen in die traditionelle Gedichtform widerspiegelt, so unterwirft auch Mauricio Kagel die kompositorischen Prinzipien der Vergangenheit und Gegenwart einer ständigen Befragung – und Werner Pirchner wirft die Bedeutungshoheit der Konvention in quasi anarchistischem Sinne über Bord. Jandl, der selbst gerne Musiker geworden wäre („Wenn ich Musik machen könnte, würde ich keine Gedichte schreiben, oder nur ganz nebenbei“, sagte er einmal) hat in seinen Gedichten auf den balladenhaften Wohlklang verzichtet und gerade dadurch eine ganz eigene lyrische Sprache entwickelt, deren Mehrdeutigkeiten sich nicht nur im Sprachspielerischen erschöpfen haben, sondern oft auch eine politische Dimension erreichen. Die oft evidente musikalische Sinnhaftigkeit vieler seiner Gedichte hat viele Musiker zu einer Auseinandersetzung angeregt, darunter auch den Komponisten und Multiinstrumentalisten Christian Muthspiel, der einige von Jandl selbst gesprochene Gedichte zu einem imaginären und dabei doch sehr realen Dialog „für und mit ernst“ kombiniert und komponiert hat.



Mauricio Kagels Werk zu beschreiben fällt schwer angesichts der großen Unterschiedlichkeit in Art und Umfang seiner Werke. Wohl bei keinem anderen Komponisten unserer Zeit greifen die einzelnen Gattungen so ineinander: Die Grenzen zwischen Instrumental- und Vokalmusik, Musiktheater, Hörspiel und Film sind oft so fließend, dass eine eindeutige Zuordnung nicht erfolgen kann. Als Sohn emigrierter russischer Juden in Argentinien aufgewachsen, studierte er Musik, beschäftigte sich aber ebenso intensiv mit Literatur und Film. Seit 1957 in Köln lebend, erlebte er dort die maßgeblichen künstlerischen Strömungen der Zeit mit, darunter auch den Höhepunkt der FLUXUS-Bewegung, deren Konzept des instrumentalen Theaters ein prägendes Erlebnis war. Immer wieder richtet sich Kagels Streben danach, überkommene Situationen zu überhöhen und so ihre Bedeutung zu hinterfragen. Beispiele dafür sind neben der szenischen Komposition „Staatstheater“, deren Uraufführung einen handfesten Skandal auslöste (vergleichbar mit der Uraufführung des „Heldenplatz“ von Bernhard in Wien), und den Oratorien „Ludwig van“ und „St. Bach-Passion“ auch die „...zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen“, die Teil des Radiostücks „Der Tribun“ waren, in dem die inhaltslose Pose des Politikers, der auf einem leeren Platz zu einer nur akustisch inszenierten Menschenmenge spricht, brilliant bloßgestellt wird.

Auch **Werner Pirchners** 1995 für die Eröffnung der von André Heller konzipierten Swarovski-Kristallwelten in Wattens/Tirol geschriebenes sieben-sätziges Stück „Glück und Glas“ ist als reines Bläserstück konzipiert. Einmal mehr beschäftigt Pirchner sich hier mit der ironischen Brechung der Volksmusiktradition unter Einbeziehung von Elementen aus der Popkultur, wie sie sein Werk seit seinem Debüt mit „ein halbes doppelalbum“ und „der untergang des alpenlandes“ geprägt haben.

sonntag
7. oktober 07
11:00

mürzzuschlag
kunsthau muerz
anton webern saal

ensemble die reihe
heinz karl gruber, dirigent

arnold schönberg
kammersymphonie op 9

thomas daniel schlee
licht, farbe, schatten

igor stravinsky
oktett für bläser

john adams
chamber symphony

Arnold Schönbergs Kammersymphonie entstand 1906 nach der Symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande“ und dem ersten Streichquartett. Mit beiden Werken steht es in enger Beziehung – nicht nur durch den äußeren Faktor der Einsätzigkeit. In ihr intensiviert Schönberg die Technik aus dem ersten Streichquartett, so wie er die am riesigen Orchesterapparat der „Gurre-Lieder“ und des „Pelleas“ geschulte Klanglichkeit nun auf ein kleines, nur 15 Spieler umfassendes Ensemble überträgt. So stellt das Werk quasi eine Summe des schönbergischen Frühwerks dar: Die ausladenden Melodien, die noch das erste Quartett prägten, werden hier oft so verkürzt, dass sie recht eigentlich nur noch als Motive bezeichnet werden können, gleichzeitig sind sie in einem nicht zuletzt durch die polyphone Anlage und kontrapunktische Komplexität des Werkes bedingten System von harmonischen Verbindungen aufgehoben, die das Werk mit Recht an den Abschluss der tonalen Periode Schönbergs stellt. Trotz der Einsätzigkeit des Werkes sind doch fünf ineinander übergehende Sektionen zu erkennen: Exposition, Scherzo, Verarbeitung, Langsamer Satz und ein Finale. Schönberg hatte diese Form der Einsätzigkeit mit latenter Mehrsätzigkeit vor der Entstehung des Opus 9 an Beispielen wie Beethovens „Großer Fuge“ oder Liszts Sonate in h-moll studiert. Verbunden sind diese Sätze durch thematische Zusammenhänge, Verarbeitung älteren Materials und die Rückkehr von ganzen Themen. So sind die Themen des Scherzos und des Langsamen Satzes aus Motiven entwickelt, die in den ersten zehn Takten des ersten Satzes vorgestellt wurden, das Finale bringt die Themen der vorangegangenen Sätze, und ein hervorgehobener Hornruf markiert wichtige Punkte im Gesamtwerk nicht nur als melodisches Element, sondern er bestimmt gleichzeitig die Harmonie in entscheidendem Maße. Die Symphonie verdeutlicht so Schönbergs angestrebtes Bild eines musikalischen Raumes, der den Erkenntnissen der 1905 formulierten speziellen Relativitätstheorie Albert Einstein frappierend ähnelt: „Die Einheit des musikalischen Raumes erfordert eine absolute und einheitliche Wahrnehmung – es gibt kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor – oder Rückwärts. Jede musikalische Konfiguration, jede Bewegung von Tönen muss vor allem verstanden werden als eine wechselseitige Beziehung von Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten“.

Thomas Daniel Schlee: Die Idee des Lichtes, seiner möglichen Brechungen (also Farben) und seiner dunklen Emanationen (also Schatten) führt in dem 1995/96 komponierten Werk „Licht, Farbe, Schatten“ op. 38 zu einer athematischen Schreibweise. Auf Klängen und Helligkeitswerten ist hier alles aufgebaut; ein Klang, eine Farbe hat eine(n) nächsten – als Fortführung, Abwandlung oder scharfen Kontrast – zur Folge. Die Auswahl und Anordnung des Instrumentariums trägt diesen Prinzipien Rechnung: Zwei Gruppen zu je vier Bläsern (Es-Klarinette, Altflöte, Trompete und Fagott einerseits, Piccolo, Englischhorn, Posaune und Bassklarinetten andererseits) und jeweils zugehörige Schlagzeuggruppen sind durch ihre klanglichen Möglichkeiten „über Kreuz“ verbunden; sie entsprechen einander und sind doch grundlegend verschieden. Zwischen ihnen steht ein imaginärer „Klang-Zerrspiegel“. Klavier und Streicher nehmen häufig die Funktion eines Prismas ein, durch dessen Harmonien-Licht die Farben von einer Bläsergruppe zur anderen geworfen werden und auf der jeweils anderen Seite in neuer Gestalt wieder zu Tage treten. Die zahlreichen, mosaikartigen Licht-Farbe-Schatten-Wirkungen des ersten Satzes erzeugen schon für sich eine Fülle von Klang-Reaktionen. Der dritte Satz ist darüber hinaus noch zusätzlich wie eine Resonanz, wie ein „Farb-Schatten“ des ersten konzipiert. Der Ablauf der musikalischen Elemente bleibt insgesamt gewahrt, doch sind einzelne Passagen zum Teil gestreckt respektive gestaucht, im Tempo teilweise und in den Noten fast durchwegs verändert. Der wesentlich kürzere zweite Satz baut auf mehreren Ausformungen der Wellenbewegung auf (ebenfalls ein gleichermaßen klangliches wie optisches Phänomen). Er suggeriert die Geste des Wegwischens von Vergangenenem, soll also die Erinnerung an den ersten Satz beeinflussen. Damit erhält die „Double“-Funktion des dritten Satzes eine zusätzliche Bedeutung.

Das Oktett für Bläser von **Igor Strawinsky** entstand zwischen 1919 und 1923 und stellt – anders als Schönbergs Kammer-symphonie – nicht einen Abschluss, sondern einen Neubeginn dar. Es ist das erste eigenständige Werk des Komponisten, das sich seiner neoklassizistischen Phase zuordnen lässt. Angeregt durch den Direktor der Ballets Russes, Sergei Djaghilew, der schon die drei großen Ballette „Der Feuervogel“, „Petruschka“ und „Das Frühlingsopfer“ uraufgeführt hatte, die wiederum Strawinskys Ruhm als Komponist begründet hatten, beschäftigte sich Strawinsky ab 1919 mit der Bearbeitung Werken Pergolesis, die 1920 in das Ballett mit Gesang „Pulcinella“ mündete, das 1920 uraufgeführt wurde und das Ende von Strawinskys russischer Phase markierte, auch wenn mit den 1922 bzw. 1923 uraufgeführten Opern „Mavra“ und vor allem „Die Hochzeit“ noch zwei bedeutende Werke mit unverkennbar russischem Einschlag entstanden. Strawinskys Oktett trägt nun verschiedene Einflüsse in sich: Zum einen die Beschäftigung mit den formalen Prinzipien des Barock und der Klassik, die sich in der Anverwandlung der Sonaten- und der Variationenform darstellen, zum anderen die neue Funktionalisierung der Instrumente, wie sie sich vor allem in der von allem Streicherballast befreiten und stark bläserlastigen „Mavra“, aber auch in „Die Hochzeit“ findet. Zwei weitere Umstände spielen für die Entstehung des Oktetts eine wichtige Rolle: Die generelle Abkehr von den gesteigerten Klangphantasien der Spätromantik eines Franz Schreker oder dem so ganz anders gearteten Max Reger, und Strawinskys erneute Hinwendung zum Christentum, die einherging mit einer grundlegenden Änderung seiner musikalischen Ästhetik – Musik war nun nicht mehr dazu da, Emotionen auszudrücken oder Handlungen wiederzugeben, sondern um ihrer selbst willen, als Spiegelung eines göttlichen Ordnungsprinzips, das eine Verbindung zwischen Mensch und Gott herstellen soll. Der sich fortsetzende Versuch, diese Ordnung immer wieder neu herzustellen, erklärt nicht zuletzt Strawinskys im Unterschied zu Schönberg völlige Ideologiefreiheit, die wiederum die schwer fassbare Polystilistik des gesamten weiteren Schaffens bis zu seinem Tod 1971 geprägt hat. Das dreißigjährige Oktett beginnt mit einer Ouvertüre im französischen Stil, die in

einen Variationen-Satz mit fünf Variationen und zweimaliger Wiederholung der ersten Variation übergeht, an den sich wiederum attacca der Finalsatz anschließt. Ein besonderes Kunststück ist der Mittelsatz, da Strawinsky hier alle mögliche klassischen Formvorlagen quasi im Sinne des Kubismus seines Freundes Picasso ineinander verschränkt: Durch die Wiederholung der ersten Variation entsteht plötzlich ein Rondo, durch den tänzerische Charakter der nunmehrigen Zwischenteile wird aus dem Ronde eine Suite, da die Suite als Variation gearbeitet ist, wird aus ihr wieder ein klassisches Variationswerk. Strawinsky vollbringt also hier das Kunststück, einen Satz gleichzeitig Variation, Rondo und Suite sein zu lassen – eine sehr eigenständige Form von Klassizismus, die mit dem Begriff Neoklassizismus nur bedingt beschreibbar ist.

Ein deutlicher Zusammenhang findet sich zwischen dem ersten und dem letzten Werk des Programms: Sowohl in Besetzungsgröße wie auch von der Länge her bezieht sich **John Adams'** 1993 uraufgeführte Chamber Symphony auf den großen Vorgänger, das Opus 9 von Arnold Schönberg, dessen Enkelschüler John Adams war (Adams' Lehrer Leon Kirchner war zu Beginn der vierziger Jahre einer der besten amerikanischen Studenten Schönbergs). John Adams, 1947 geboren, gilt gemeinhin mit Steve Reich und Philip Glass als Hauptvertreter der so genannten Minimal Music – eine sehr schubladenhafte Zuordnung, gibt er doch in seinen Werken den melodischen Bögen mehr Raum als die beiden vorgenannten und drängt die rhythmischen „pattterns“ eher in den Hintergrund. Als ausgebildeter Klarinetttist spielte er in verschiedenen amerikanischen Orchestern und als Solist, bevor er ab 1972 am San Francisco Conservatory unterrichtete. Hier übernahm er auch das New Music Ensemble und wurde Berater und



Hauskomponist des San Francisco Symphony Orchestras, für das er einige seiner bekanntesten Werke wie „Harmonielehre“ schrieb. Weltweit bekannt wurde er durch seine Opern „Nixon in China“ und „The Death of Klinghoffer“, die beide von Peter Sellars inszeniert wurden. Der für Adams symptomatische virtuose Umgang mit dem Orchester spiegelt sich auch in der „Chamber Symphony“, die in der Instrumentation gegenüber Opus 9 zwar modifiziert (Synthesizer, ein Drum-Set, Trompete und Posaune ersetzen das Englischhorn, die 3. Klarinette, das 2. Horn und die zweite Geige), aber in der instrumentalen Ausführung nicht minder schwierig ist. Die Entstehungsgeschichte des Werkes schilderte Adams wie folgt: „Ich saß in meinem Studio und studierte Schönbergs Kammersymphonie. Mein siebenjähriger Sohn saß in einem Nebenraum und schaute sich alte Zeichentrickfilme aus den 50ern an, und plötzlich vermischten sich in meinem Kopf die hyperaktiven, akrobatischen und ziemlich aggressiven Partituren der Cartoons mit der Musik von Schönberg, die auch hyperaktiv, akrobatisch und nicht weniger aggressiv ist, und ich realisierte, wie viel diese zwei Traditionen gemeinsam hatten.“ Das Werk ist dreisätzig gehalten, wobei die Satztitel die Stimmung der Sätze charakterisieren: Satz 1 sollte ursprünglich „Discipliner et punirer“ heißen, wurde aber schließlich „Mongrel Airs“ überschrieben, da ein Kritiker Adams mangelnde stilistische Reinheit vorwarf („Mongrel“ bedeutet Bastard), Satz 2 ist eine „Aria with walking Bass“, die an eine Passacaglia erinnert und Satz 3 heißt „Roadrunner“. Die teilweise fast panischen Tempi des ersten und dritten Satzes verleihen dem Stück zusammen mit der linearen und chromatischen Stimmführung eine unterhaltsame Härte, die Adams „als perversen Charme“ bezeichnete und die eindringlich vor Augen und Ohren führt, dass neben Schönberg auch Kurt Weill zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hinüberwinkt.

Ernst Kovacic

Wien mit seinem starken Spannungsfeld zwischen Tradition und innovativen Kräften prägte Ernst Kovacic nachhaltig. Viele Komponisten wie z. B. Krenek, Cerha, Holloway, Osborne, Gruber, Schwertsik, Eröd, Bischof, Haas, Essl etc. schrieben Werke für Ernst Kovacic. In der Saison 2003/04 brachte Ernst Kovacic das Violinkonzert von Beat Furrer mit den Wiener Philharmonikern unter Ingo Metzmacher zur Uraufführung. Er konzertiert als Solist prominenter Orchester unter Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Sir Roger Norrington, ESKA Pekka Salonen, Michael Gielen und Franz Welser-Möst in Europa, Asien, Australien, Afrika und Amerika. Er nahm als Geiger und Kammermusiker an zahlreichen Festivals (Wiener Festwochen, Salzburger Festspiele, Berliner Festwochen, Proms London, Edinburgh Festival, Prague Autumn, Edinburgh Festival u. a.) teil. Als „directing solist“ und Dirigent arbeitet Ernst Kovacic mit vielen Kammerorchestern. Von 1996 bis 1998 war er künstlerischer Leiter des Wiener Kammerorchesters, gegenwärtig amtiert er als Musikdirektor des Wrocław Chamber Orchestras. Regelmäßig musiziert er u.a. mit dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern, der Camerata Salzburg, der Deutschen Kammerphilharmonie, dem Scottish-, dem Irish- und dem English Chamber Orchestra, der London Sinfonietta, der Northern Sinfonia, dem Norwegischen Kammerorchester, St. Paul Chamber Orchestra und dem Stuttgarter Kammerorchester, weiters zählen dazu die Wiener Symphoniker, das Württembergische Staatsorchester, Rotterdam Philharmonic Orchestra, die Prager Symphoniker, Detroit Symphony, das BBC Symphony und die deutschen Rundfunkorchester.

Wiener Kammerorchester

Das 1946 gegründete Wiener Kammerorchester erfreut sich seit Jahrzehnten eines hervorragenden internationalen Ansehens. Viele bedeutende Dirigenten und Solisten arbeiteten mit dem Ensemble, darunter Yehudi Menuhin, Sandor Vegh, Heinz Holliger, Adma Fischer, Rudolf Barschai, Hélène Grimaud, Maxim Vengerov, Kiri te Kanawa, Thomas Quasthoff und Cecilia Bartoli. Als Chefdirigenten standen dem Orchester u.a. Carlo Zecchi, Philippe Entremont (Ehrendirigent) und Ernst Kovacic vor. Seit 2005 ist Heinrich Schiff künstlerischer Leiter. Das WKO gibt eine Vielzahl von Konzerten im Wiener Konzerthaus. Das WKO ist auch ständiger Gast beim Wiener Klangbogen. Darüber hinaus ist es weltweit ein gerne gesehener Gast bei wichtigen Veranstaltungen und Konzerthäusern. Sein hohes internationales Ansehen dokumentiert sich durch regelmäßige Tourneen u. a. nach Japan, China, Taiwan, Korea, USA, Südamerika und in alle Länder Europas.

Wiener Kammerchor

Der Wiener Kammerchor wurde 1995 gegründet und zählt seitdem zu den festen Größen im Musikleben der Stadt Wien. Über zehn Jahre geleitet von Johannes Prinz, umfasst sein Repertoire die großen Werke der Chorliteratur von Barock bis zur klassischen Moderne, darüber hinaus haben sich die Sänger große Kompetenz bei moderner und zeitgenössischer Musik erworben, was den Chor zu einer festen Größe bei ambitionierter Programmplanung werden ließ, sei es beim Festival „Wien Modern“ oder beim Musikvereinszyklus „Kontrapunkte“. Seit 2007 ist Michael Grohotolsky alleiniger künstlerischer Leiter des Chores.

Michael Grohotolsky

Michael Grohotolsky, geboren in Wien, war Altsolist bei den Wiener Sängerknaben und absolvierte ein Studium der Musik- und Gesangspädagogik. Seit 2005 ist er künstlerischer Leiter des Wiener Kammerchores gemeinsam mit Johannes Prinz, seit März 2007 trägt er dort die alleinige Verantwortung. Dem Chorus Viennensis – der Männerchor ehemaliger Wiener Sängerknaben – steht er seit 2000 als künstlerischer Leiter vor, seit November 2001 bekleidet er die Position des Chordirektors an der Neuen Oper Wien. Neben seiner Tätigkeit als Chorleiter ist er auch als Referent und Stimmbildner bei diversen Kursen tätig. Michael Grohotolsky ist Träger des Förderpreises für junge Chorleiter des Erwin Ortner Fonds und Lehrbeauftragter im Bereich Dirigieren, Ensemble- und Instrumentalleitung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Elisabeth Jess-Kropfitsch

Die Geigerin Elisabeth Jess-Kropfitsch konzertiert seit Jahren in den Musikzentren der Welt. Ihr Repertoire umfasst sowohl die großen Violinkonzerte als auch die geigerischen Höhepunkte von Bach, Paganini bis Kreisler und die Sonaten von Mozart, Beethoven, Brahms, etc. Sie ist Primaria des Jess-Trio-Wien und gestaltet auch mit diesem Ensemble eine Vielzahl von Konzerten auf der ganzen Welt. Ihr einzigartiges Violinspiel setzt die berühmte Schule von Wolfgang Schneiderhan fort, bei dem sie von frühester Jugend auf bis zu der mit Auszeichnung absolvierten Diplomprüfung an der Wiener Musikhochschule studierte. Neben ihrer solistischen Tätigkeit unterrichtet sie an der Wiener Musikuniversität und am Konservatorium Eisenstadt und gestaltet die Konzertreihe classic . muerz am kunsthhaus muerz.

Stefan Jess-Kropfitsch

Stefan Jess-Kropfitsch begann mit 6 Jahren Cello zu spielen. Nach dem mit Auszeichnung abgeschlossenen Studium an der Wiener Musikhochschule wurde er Cellist des Jess Trio-Wien und gastiert mit diesem Ensemble auf der ganzen Welt. Als Solist spielte er mit großen Symphonieorchestern die klassische Literatur für sein Instrument, aber auch Beethovens Tripel- und Brahms' Doppelkonzert. Er trat bei allen großen österreichischen Festivals auf. Mit dem Trio gestaltet er eigene Konzertreihen im Wiener Konzerthaus und im Teatro Piccolo Mailand. Weiters produzierte er für den ORF und die BBC eigene Sendungen und unterrichtet als Professor und Institutsvorstand an der Wiener Musikuniversität.

Thomas Daniel Schlee

„Das Ohr als höchste Instanz“ – diesem Credo folgt der österreichische Komponist, Organist und Musikorganisator Thomas Daniel Schlee. Als Sohn des langjährigen Direktors der Universal-Edition, eines der führenden Verlagshäuser für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, Alfred Schlee, fand er schon früh zur Musik. Ausgebildet als Organist, studierte er später Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Wien, später auch Komposition bei Francis Burt und Olivier Messiaen, der einen maßgeblichen Einfluss auf die musikalische Ästhetik von Schlee ausübte. Nach Anfängen als Dramaturg übernahm er 1990 die Direktion des Brucknerhauses Linz, später folgten dann das Beethovenfest Bonn und der Carinthische Sommer, als dessen Intendant Schlee seit 2004 amtiert.

Christian Muthspiel

Christian Muthspiel wurde 1962 in Judenburg geboren und erhielt ab 6 Jahren Klavierunterricht, mit 11 zusätzlich Posaunenunterricht. Sein Studium an der Musikhochschule Graz (Posaune Klassik und Jazz) hat er nach eigener Aussage rechtzeitig und freiwillig abgebrochen. 1987 und 1988 war er Stipendiat an der „School of Fine Arts“ in Banff/Canada. Als Posaunist, Pianist, Komponist und Dirigent ist Christian Muthspiel sowohl im Bereich des Jazz und der improvisierten Musik als auch im Kontext der komponierten und Neuen Musik international tätig. Zahllose Einladungen zu Konzerten, Produktionen und Dirigaten in viele wichtige Musikzentren der Welt sowie Kompositionsaufträge namhafter Orchester, Ensembles und Solisten geben Zeugnis von seiner stilüberschreitenden, innovativen Arbeit. Herausragende Ereignisse der letzten Jahre waren die Uraufführung seines Posaunenkonzertes mit dem RSO Wien, der vierteilige Zyklus „Mozart-Loops“ mit dem Münchner Kammerorchester und der Camerata Salzburg und die Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Musik und des Würdigungspreises des Landes Niederösterreich. Ebenfalls 2006 wurde Christian Muthspiel gemeinsam mit seinem Bruder Wolfgang der renommierte deutsche Jazzpreis „Jazzpott“ in Essen zugesprochen.

Franck Tortiller

Franck Tortiller zählt zu den besten Vibraphonisten unserer Zeit. 1963 geboren, studierte er klassisches Schlagzeug an den Konservatorien in Paris und Dijon. Nach seinem Abschluss mit Auszeichnung wandte er sich dem Jazz zu und gewann 1989 den ersten Preis beim Jazzwettbewerb in La Défense. Seit 1993 ist er Mitglied des Vienna Art Orchestras, von 2005 bis 2008 amtiert er als künstlerischer Direktor des Orchestre Nationale du Jazz. Regelmäßig spielt er mit den führenden Jazz-Formationen und -musikern Frankreichs zusammen, wie Claude Barthélémy und Michel Portal. Als Solist arbeitete er u.a. mit dem Orchestre Pasdeloup und dem Vienna Art Orchestra zusammen. Mehrere Orchester und Festivals erteilten ihm Kompositionsaufträge, darunter das Festival d'Arras und das Orchestre de Massy.

Georg Breinschmid

Georg Breinschmid wurde 1973 geboren und lebt in Wien. Er studierte klassischen Kontrabass an der Wiener Musikhochschule und war während des Studiums als Substitut in verschiedenen Wiener Orchestern sowie auch kammermusikalisch und in verschiedenen Ensembles wie die Reihe tätig. Gleichzeitig betätigte er sich auch bereits als Jazzmusiker und arbeitete u.a. mit dem Geiger Zipflo Weinrich zusammen. Von 1994 bis 1996 war er im Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester engagiert, von 1996 bis 1998 bei den Wiener Philharmonikern. Seit 1999 ist Georg Breinschmid freiberuflicher Jazzmusiker und tritt als einer der vielseitigsten und virtuosesten Bassisten der internationalen Jazzszene hervor. Er arbeitete u.a. mit Archie Shepp, Charlie Mariano, Biréli Lagrène, Wolfgang Muthspiel, Triology, Megablatt, Harry Sokal u.v.a. zusammen. Von 1999 bis 2006 war er Mitglied des Vienna Art Orchestra. Im Jahr 2002 erhielt Georg Breinschmid zusammen mit Arkady Shilkloper und Alegre Correa im Rahmen des Hans Koller-Preises die Auszeichnung „CD of the year“ für „Mauve“. Beim selben Preis gewann er im darauffolgenden Jahr in der Kategorie „Newcomer of the Year“. Seit 2005 tritt Breinschmid auch verstärkt als Komponist hervor.

Rudolf Zangl / Mürztaler Blasorchester

Das Mürztaler Blasorchester entsprang aus der Mürztaler Musikwerkstatt, die Hans Werner Henze in den Jahren 1980 bis 1982 im Mürztal ausrichtete. Gründer und Leiter des Ensembles ist Rudolf Zangl. Zielsetzung war und ist, das traditionelle Repertoire der Blasorchester um klassische Moderne und zeitgenössische Blasmusik zu erweitern. Das Mürztaler Blasorchester spielte u.a. Werke von Hans Werner Henze, Heinz Karl Gruber, Hermann Markus Pressl, Vinko Globocar, Dieter Kaufmann, Ernst Krenek, Berthold Goldschmidt, Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Folke Raabe ...

Ensemble die reihe

Das Ensemble die reihe wurde 1958 von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik gegründet und gehört zu den traditionsreichsten Ensembles für Neue Musik in Europa. Es verstand sich stets als Vorkämpfer für die Präsentation zeitgenössischer Musik und schuf der Avantgarde ein permanentes Forum im österreichischen Musikleben. Die musikalische Bandbreite des Ensembles umfasst die wesentlichen Kammermusikwerke aller Stilrichtungen seit dem Jahr 1900, wobei die Pflege der Zweiten Wiener Schule einen bedeutenden inhaltlichen Schwerpunkt bildet. Besonderes Augenmerk wurde stets auch auf das künstlerische Schaffen nach 1945 gelegt. 1983 übernahm HK Gruber die künstlerische Leitung des Ensembles, das sich überwiegend aus Mitgliedern des Radio-Symphonieorchesters Wien zusammensetzt.

Heinz Karl Gruber

Der 1943 in Wien geborene HK Gruber gehörte als Kind den Wiener Sängerknaben an; später studierte er an der Wiener Hochschule für Musik Komposition bei Erwin Ratz und Gottfried von Einem, Musiktheorie bei Hanns Jelinek und Kontrabass bei Ludwig Streicher. Von 1961 an spielte er Kontrabass im Ensemble die Reihe; 1969 wurde er Mitglied des ORF-Symphonieorchesters. Seit 1997 widmet sich Gruber dem Komponieren, Dirigieren und Auftritten als Chansonnier. Im Jahr 1968 gründete Gruber mit seinen Komponistenkollegen Kurt Schwertsik und Otto Zykan die Ensembles MOB art und tone ART, in denen er gleichzeitig sang und schauspielerisch agierte. Grubers internationale Karriere nahm 1978 ihren Anfang, als Simon Rattle mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra die Premiere von „Frankenstein!!“ aufführte. Seitdem ist er auf allen Kontinenten gefragt als Dirigent eigener und fremder Werke, als Sänger und als Komponist. So trat er u.a. mit den Wiener Philharmonikern auf, die er beim Lucerne Festival dirigierte, er leitete Konzerte mit den Orchestern der BBC, dem Cleveland Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, um nur einige zu nennen. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Ensemble Modern, mit dem er mehrere CDs produzierte. In den nächsten Monaten wird Gruber u.a. das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das MDR-Sinfonieorchester und das Gewandhausorchester Leipzig, die Radio-Philharmonie Hilversum leiten.

1. oktober 07, pillhofer-halle
freier eintritt
 2. oktober 07, neuberger münster
24,- / 18,-
 3. oktober 07, grünangerkirche
24,- / 18,-
 4. oktober 07, galerie kunsthaus muerz
freier eintritt
 5. oktober 07, kunsthaus muerz clix
14,- / 10,-
 6. oktober 07, böhler bleche scherhalle
14,- / 10,-
 7. oktober 07, kunsthaus muerz, anton webern saal
24,- / 18,-
im anschluss sind die besucher des konzertes
ins clix im kunsthaus muerz zu einem buffet geladen
- gesamt-abonnement
76,- / 58,-

kartenbestellung
telefon: 03852 / 56200
e-mail: bruecken@kunsthaus.muerz.at
oder an der abendkasse

reservierte karten werden an der abendkasse hinterlegt

impresum

kunsthau muerzzuschlag gmbh
wiener straÙe 35
8680 mürzzuschlag

mitveranstalter

röm. kath. Pfarre Neuberg

programmgestaltung

HK Gruber
Ernst Kovacic
Christian Muthspiel

redaktion

Michael Schetelich

artwork

buero zwo design und kommunikations-gmbh
kunsthau muerz



DER STANDARD

WOCHE



neuberg
an der Mürz

Die Stadt Mürzzuschlag



bm:uk

