

A N A L Y S E N

## RAYMOND BAERVOETS: "COMPOSIZIONE PER ORCHESTRA"

"Composizione per Orchestra", fut écrite à Rome en 1961/62. Composition de forme absolument libre, elle est basée sur le jeu des "tensions". La structure n'en est pas sérielle, cependant que le début pourrait être l'énoncé d'une série, mais elle n'est pas exploitée de façon formelle.

La structure de base est plutôt formée de plusieurs notes conjointes apparaissant de façon variée au cours de la composition. Certains passages font appel aux procédés contrapuntiques tels que "renversements en miroir". Le redoublement est totalement exclu aux instruments.

Outre cela il est fait appel à des effets "extra-musicaux" tels que les quarts de tons, venant renforcer l'effet des "tensions".

## HANS-ULRICH LEHMANN: STRUCTURES TRANSPARENTES

Meine noch nicht aufgeführte Komposition "Structures transparentes" für Klarinette, Viola und Klavier in 1961 entstanden. Sie besteht aus drei improvisatorischen und zwei antiphonalen Teilen in folgender Anordnung:

```

  { -- Improvisation I
    {           Antiphonie I  -- }
  { -- Improvisation II
    {           Antiphonie II -- }
  { -- Improvisation III

```

Jedes Instrument bestreicht eine Improvisation; dabei haben sich beiden anderen Instrumente dem führenden unterzuordnen. Die kleinen Begleitgruppen sind jeweils von der Hauptstruktur abgeleitete Nebenfiguren.

Die Antiphonien stellen Klavier und Klarinette/Viola einander gegenüber. Die Dauer der einzelnen antiphonalen Abschnitte (5 in Antiphonie I, 7 in Antiphonie II) ergeben sich aus der den Stücken zugrundeliegenden Zwölftonreihe, die einem speziellen Verfahren unterworfenen seriellen Strukturierung hat mich zum Titel "Structures" geführt, wogegen sich das Epitheton "transparent" auf den dünnen, eben den durchsichtigen Satz bezieht.

## JULIUSZ ŁUCIUK: POUR UN ENSEMBLE

Écrite en 1961, durée ca 6 minutes, est une œuvre pour un récitant et 24 instruments à cordes (12 violons, 6 violes, 4 violoncelles et 2 contrebasses) sur le poème de J. Przyboś. Dans cette œuvre m'intéressent les nouvelles possibilités coloristiques d'ensemble à cordes et l'expression nouvelle. Je me sers de conquêtes de la musique moderne, par exemple, nouveaux moyens d'articulation et des effets de percussion, mais, je ne les traite dans mon œuvre que comme moyen d'exprimer de certaines impressions de la poésie.

## PAULINE OLIVEROS: SOUND PATTERNS FOR MIXED CHORUS

Relies on the singers improvisation for pitch relationships. I expect that tonal organization will vary in different performances. The rhythmic structure will produce a fluid, expanding and contracting kind of meter through its use of tempo changes and pauses.

## JORGE ROSADO PEIXINHO: POLIPTICO - 1960

Le "Políptico" composé à Venise en Novembre de 1960, se compose de 4 petites parties dans un seul mouvement, dont chacune présente et développe un problème musical différent.

Dans la 1<sup>re</sup>. il s'agit essentiellement d'une alternance de sons isolés (du son simple au son extrêmement élaboré) avec des groupements horizontaux de sons (melismes et traits mélodiques très précis). Dans cette organisation bi- ou pluri- dimensionnelle du matériel sonore (traits mélodiques, superpositions harmoniques, jeux de timbres, densités et intensités continuellement variées), on trouve justement le problème musical que j'ai décidé de présenter: la recherche d'atmosphères extrêmement concentrées et toujours renouvelés.

La 2<sup>e</sup>. est basée sur un jeu formel construit organiquement et en utilisant un minimum de matériel: le son isolé, tenu ou répété. C'est à dire que, dans cette façon, tous les autres paramètres ou dimensions sonores (intensité, timbre, élargissement ou rapprochement des limites extrêmes de l'ambitus des fréquences, utilisation statistique des différents registres) prennent une importance primordiale dans le processus compositionnel.



La 3e. utilise une succession de structures très individualisées, construite en spécial sur un jeu de timbres, densités, intensités et registres. La forme devient alors multiple et pleine de contrastes de tension.

La 4e. est bâtie sur une longue mélodie qui utilise une succession de timbres et leur superposition ("Klangfarbenmelodie"). Il s'agit, d'ailleurs, d'un procédé qui veut mettre en relief un jeu de densités variables, et, par conséquent, un renouvellement continu dans le plan harmonique.

#### FOLKE RABE / LASSE O'MANSSON: PIECE (Sprechchor a cappella)

In "Pièce" kommen folgende verschiedene Stufen zwischen Semem und Form als Material vor:

1. Semantischer Text unisono oder solo gesprochen. (Rhythmisiert oder nicht rhythmisiert).
2. Semantischer Text in- Solistgruppen "zufallspolyphon" gesprochen.
3. Semantisch/fonetischer Text in Solistgruppen "zufallspolyphon" gesprochen.
4. Fonetischer Text unisono oder solo gesprochen. (Rhythmisiert oder nicht rhythmisiert).
5. Fonetischer Text in Solistgruppen "zufallspolyphon" gesprochen.
6. Foneme, solo oder tutti.

Das Stück ist formal ziemlich einfach in zwei zusammenhängenden Teilen aufgebaut. In dem ersten Teil (vom Anfang bis (12) kommen viele, kürzere Steigerungen vor, und die verschiedene Arte von Laute wechseln häufig. Der zweite Teil (von (12) bis Ende) ist eine lange, in Wellen aufgebaute Steigerung mit Kulmination zwischen (19) und (20) und danach Abnahme der Intensität. In diesem Abschnitt ist das Material zum grössten Teil einheitlich. Die Materialkategorie 2 (siehe oben) dominiert.

Beim Komponieren entstanden einige interessante und ungewöhnliche Probleme: z.B. die Frage wieviele Stimmen man braucht um einen gewissen Grad von Unhörbarkeit zu erreichen, wenn mehrere Stimmen verschiedene semantische Texte gleichzeitig "zufallspolyphon" lesen.

Der Text ist besonders für dieses Stück geschrieben, und das Werk ist überhaupt in enger Mitarbeit entstanden. Das schwedische Originalpartitur wurde in September 1961 in Warschau beendet.

#### ELMAR SEIDEL: SKIZZEN für Streichquartett

Die sieben Skizzen bilden zusammen einen Satz. Ihre Reihenfolge ist nicht variabel. Die Taktstriche dienen nur der Orientierung; sie haben keine metrische Bedeutung. Hauptzählzeit sind die Achtel, die im Verlauf des Stückes in drei verschiedenen, im Verhältnis 2 : 3 : 4 stehenden Geschwindigkeiten auftreten

Die erste Skizze (Achtel = 56) -äusserlich betrachtet ein Doppelkanon in Gegenbewegung- exponiert die Tonhöhenproportionen der Komposition. Charakteristisch sind Tonrepetitionen unterschiedlicher Anzahl (3, 5 und 7) und Geschwindigkeit. Die Stärkegrade reichen vom PP bis zum F.

Die zweite Skizze (Achtel = 112) enthält im Gegensatz zur ersten keine Tonrepetition, dafür eine reichere Skala an Stärkegraden (PPP bis FF) und instrumentalen Effekten. Charakteristisch für diesen Abschnitt sind Gruppen von je drei aufeinander folgenden Einzelakzenten (sF - SF - sF) und ein damit verbundenes rhythmisches Modell, das in verschiedenen Geschwindigkeiten auftritt.

Die dritte Skizze (Achtel = 84) kommentiert die erste. Allerdings überschreiten ihre Stärkegrade, von einem mit einem Crescendo verbundenen, auskomponierten Accelerando (P → sFF) abgesehen, nicht das P. Eine kurze Bratschenkadenz leitet über zur vierten Skizze (Achtel = 112), einem Kommentar der zweiten. Die fünfte Skizze (Achtel = 84) ist eine, um das Accelerando verkürzte Variante der dritte.

Die sechste, längste Skizze (Achtel = 112) endlich vereinigt zwei neue Kommentare der ersten und zweiten.

Die siebente und letzte Skizzen (Achtel = 56), der Epilog, zitiert Fragmente der ersten in homorhythmischen Varianten.

#### ENRIQUE RAXACH: "FASES" für Streichquartett

Während der Entstehung dieses Werkes interessierte mich die Verhältnisse zwischen proportioneller Zeitdauer und unregelmässige Strukturierung. Aus diesem Gesichtspunkt ist das Werk konzipiert als eine Makrostruktur, die man in 64 Mikrostrukturen =Phasen gliedern kann. Einige sind Abwandlungen der verkleinerten Makrostruktur und andere sind Abwandlungen von Teilen der Makrostruktur. Die formale Artikulation der Mikrostrukturen ist durch die Ordnung des Klangmaterials bestimmt. Unregelmässiger-polyphoner Rhythmus, unterbrochener-homophoner Rhythmus, regelmässige Rhythmisierung,



die entweder als bewegliche Klangfläche oder als "ostinati" dient, statische und bewegliche Akkorde, Mischungen van verschiedenen dieser Möglichkeiten, Parenthese und zuletzt Stille (als Pause oder Unterbrechung) sind die Bausteine der Mikrostrukturen.

Sämtliche Phasen zerfallen in drei Gruppen (I. Gruppe 21 Phasen, II. Gruppe 7 Phasen und III. Gruppe 36 Phasen). Die erste und dritte Gruppe sind als eine Einheit zu betrachten, während die zweite Gruppe als Parenthese wirkt. Die erste Gruppe hat einen unregelmässigen Gebrauch von Rhythmik, von Akkorden und von der Stille. Dagegen wird der Zeitverlauf proportionell geteilt. Die dritte Gruppe besteht aus 22 Ereignissen und 14 Momente der Stille. Die Dauer ist in der ersten Hälfte mathematisch (2, 3, 5, 8, usf.) und proportionell aber wechselfällig in der zweiten Hälfte.

Die zweite Gruppe (=Parenthese) überlagert teilweise rhythmische "ostinati" und Klangfläche, teilweise polyphonische "ostinati" und wirkt dadurch -wenn auch sie eine Vergrösserung von gewissen Zellen der ersten Gruppe ausmacht- als fremdes Element gegenüber der ersten und dritten Gruppe.

PETER SCHAT: ENTELECHIE II.

"Entelechie" betekent: het tot werkelijkheid komen van wat in aanleg aanwezig is.

Entelechie II is een onvoltooid werk, als een dagboek. Geen begin en geen eind. De aandacht valt op een fragment, in zichzelf min of meer afgerond, maar met uitlopers en verwijzingen naar voorbije of toekomstige fragmenten.

Men loopt op een willekeurig moment een zaal binnen en hoort een gedeelte van een muziek, die altijd op een of andere manier zichzelf is en langzaam voorbij schuift, als het water van een rivier, met hier en daar een stroomversnelling. Dit vormprobleem, dat in b.v. de Japanse cultuur al eeuwen bekend is, is door Stockhausen binnen onze gezichtskring gekomen. De fragmenten noem ik scènes. Iedere scène wordt voorafgegaan door een incantatie van de zangeres, die daarna de leiding overgeeft aan één van de musici. De daarmee gepaard gaande gebaren - het "theatrale" aspect van een uitvoering - dienen voor de musici en misschien ook voor het publiek als verduidelijking van de vorm. Er is sprake van "onderwerpen", "commentaar", "interrupties" en "verbindingszinnen", m.a.w. van een "dialoog". De musici "spreken" met elkaar: er is geen dirigent. De zangeres - de centrale figuur - roept de muzikale commentaren om haar heen als vanzelf op.

De volgorde van de verschillende scènes oefent invloed uit op de werking (en ook op de vorm) van de fragmenten. Zij wordt door de spelers zelf volgens bepaalde voorschriften van te voren bepaald. Daardoor is iedere herhaling tevens een variatie en kan het werk in principe onbepaald lang duren. De werkelijke duur wordt door de luisteraar bepaald, hetgeen natuurlijk niets nieuws is. Een uitvoering op een gewoon concert doet aan deze opzet niet volledig recht. De musici maken nu een keuze uit de scènes en spelen binnen een dragelijk tijdsbestek (30 à 40 minuten) een gedeelte van het werk, zonder herhalingen.

JAN VAN VLIJMEN: "GRUPPI".

Bij de Gruppi per 20 strumenti e percussione is sprake van een seriële ordening in toonduur en toonhoogte, d.w.z. vanuit een 12-toonreeks en 12 oorspronkelijke verschillende notenwaarden zijn een aantal rytmische reeksen geconcipteerd welke voortdurend in wisselende dichtheid contrapuntisch worden gecombineerd; deze reeksen zijn veelal ook vormbepalend. Bij dit alles speelt 't z.g.n. heterofone element in grote rol.

De compositie is verdeeld in 2 grote delen; in het 2e. deel komen achtereenvolgens de strijkersgroepen (strenge canon in tegenbeweging) slagwerkgroep en de kopergroep apart naar voren; in het 4e fragment voegen de houtblazers, strijkers en slagwerk zich weer bij de koperblazers om een min of meer "chaotisch" hoogtepunt te bereiken. Vooral in dit laatste fragment speelt de improvisatie, d.w.z. het vrij uitvoeren binnen een bepaalde tijd van gegeven toonhoogtereeksen, een grote rol.

In de daarop volgende Epiloog wordt de muzikale voortgang geconsolideerd.