LA21 PLUS
Lokale Agenda
LANDSTRASSE
Besser leben im Bezirk.

Für alle, die Ihre Stadt aktiv mitgestalten wollen.

SYMPOSIUM

Austauschprozesse zwischen West und Ost in der europäischen Musikkultur unter dem Aspekt der Lehre von A. Schönberg und der Wiener Schule

Bulgarien - Litauen – Russland - Österreich - Ukraine

Mittwoch, 5. Juni 2019

Arnold Schönberg Center, Zaunergasse 1, 1030 Wien

Tagung, Beginn: 09:30 Uhr

Konzert, Beginn 19:30 Uhr

Bereits zum zweiten Mal findet die Tagung mit diesem hochaktuellen Thema in Zusammenarbeit mit der »Agenda Wien Landstraße« und dem Wiener Bezirk Landstraße statt. Im Rahmen der Veranstaltung werden Vorträge von führenden Musikwissenschaftler*innen bedeutender Musikuniversitäten und Akademien Bulgariens, Litauens, Rumäniens, Russlands, Österreichs und der Ukraine präsentiert. Als Schwerpunkt dient die Lehre von Arnold Schönberg und der Wiener Schule, welches sich auch als Thema durch das Abendkonzert ziehen wird.

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Stadt Wien

LA21 PLUS
Lokale Agenda
LANDSTRASSE
Besser leben im Bezirk.

Für alle, die Ihre Stadt aktiv mitgestalten wollen.

Programm

Musikwissenschaftliche Tagung

9:30 Uhr

Begrüßung: Dr. Albena Naydenova - wissenschaftliche und künstlerische Leiterin der Tagung

Dipl. Ing. Nicole Feiner - Agenda Wien Landstrasse

10:00 Uhr

Hartmut Krones (Wien, A)

Schönberg als «Osteuropäer» (inkl. Präsentation des Buches über «Schönberg in Osten»)

Margarita Katunyan (Moskau, RUS)

Serial ideas in the music of the Russian avant-garde of the early twentieth century: Scriabin, Stravinsky, Roslavets, Golyshev.

Stefan Harkov (Schumen, BG)

«Begleitungsmusik zu einer Lichtspielsszene», op. 34 from A. Schoenberg and «Le Miroir» - Sept répliques pour un opéra possible, op. 27 from A. Boucorestliev

+++ Diskussion, Pause +++

Elena Zinkevych (Kiew, UKR)

The role of the The Viennese School in the formation of the Ukrainian avant-garde of the 1960s (Valentin Silvestrov)

Grazina Daunoraviciene (Vilnius, LTU)

A twelve-tone system by A. Schoenberg and Dodekatonika (1997) by O. Balakauskas: differences and interactions

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Stadt Wien

Angelina Petrova (Sofia, BG)

Die Kunst der Zwölftonmusik in Bulgarien nach 1949: Herkunft, Wurzeln, ineinandergreifende Traditionen

+++ Diskussion, Pause +++

14:30 Uhr

Albena Naydenova (Wien, A)

«Dieses Werk ist der Schlüssel zu meiner ganzen Entwicklung» - zwei weniger bekannte Dokumente zur A. Schönbergs «Gurre-Lieder» in der Aufführung von 1920.

Ana Szilágyi (Bucharest, RUM)

Einfluss der Wiener Schule auf die rumänische Modalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Julian Kujumdzhiev (Plovdiv, BG)

Die Zwölftontechnik als ästhetische Plattform - das Werk von den bulgarischen Komponisten Iwan Spasov

Dieter Kaufmann (Wien, A)

Warum ist Schönbergs "Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ auch heute von Bedeutung?

17:00 Uhr

+++ DISKUSSION +++

«Klangwelten der europäischen Musikkultur: Austauschprozesse von West bis Ost»

LA21 PLUS Lokale Agenda LANDSTRASSE
Besser leben im Bezirk.

Für alle, die Ihre Stadt aktiv mitgestalten wollen.

19:30 Uhr

KONZERT

«Klangwelten der europäischen Musikkultur: Austauschprozesse von West bis Ost»

Programm:

Wolfgang Hölzl (*1965) - «Adagio» für Violine Solo (2018)

Dieter Kaufmann (*1941) - «Trauermusik zum Webern – Berg – Gedenken» für Sprecherin, Klarinette, Fagott, Harfe, Streichquintett und elektroakustische Zuspielung, mit Texten von Theodor Storm, Anton Webern und Dieter Kaufmann Op.125 (2010)

Erich Urbanner (*1936) - «Solo» für Violine (1971)

Herbert Lauermann (*1955) - «Verbum» für Klavier (1978)

Arnold Schönberg (1874 - 1951) - «Fantasie» für Violine und Klavier op. 47 (1949)

Mitwirkende:

Iva Nikolova - Violine

Anna Volovitch, Herbert Lauermann - Klavier

Gunda König - Sprecherin

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Stadt Wien

Vorträge der Konferenz

1. Hartmut Krones (Wien, A): Schönberg als «Osteuropäer» (inkl. Präsentation des Buches über «Schönberg in Osten»)

**** HARTMUT KRONES*** *(MMag. Dr.) wurde am 15. Oktober 1944 in Wien geboren, studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft, Germanistik und Pädagogik (Lehramt) sowie an der Akademie (heute Universität) für Musik und darstellende Kunst Musikerziehung, Gesangspädagogik sowie Lied- und Oratorien-Interpretation. Seit 1970 Unterrichtstätigkeit an dieser Universität, 1987 als o. Hochschul- bzw. (1998) o. Universitätsprofessor Leiter der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis" sowie einer Gesangsklasse, ab 1996 zusätzlich Leiter des Arnold-Schönberg-Institutes. Ab März 2002 Leiter des „Institutes für musikalische Stilforschung" mit den Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis" und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg". Seit Oktober 2013 emeritiert, aber weiterhin lehrend tätig.*

Veranstalter zahlreicher Symposien zu den Themen Aufführungspraxis Alter Musik, Wiener Klassik, Musikgeschichte Österreichs, Musik des 20. Jahrhunderts (1989 – 2015 zum Festival „Wien Modern") sowie Emigration; Leiter weiterer Symposien im In- und Ausland (Deutschland, USA, Mexico). Herausgeber der „Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis" (inkl. der Sonderreihe „Symposion zu WIEN MODERN") sowie der „Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg".

Zahlreiche Publikationen in den Bereichen Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik sowie Musik des 20. Jahrhunderts (inkl. Musik in der Emigration); Bücher über Leben und Werk von Ludwig van Beethoven, Arnold Schönberg und Marcel Rubin sowie zur „NS-Geschichte" der A.K.M.

Mitarbeiter u. a. des Lexikons „Musik in Geschichte und Gegenwart" (MGG; hier Fachbeirat für das Gebiet Österreich/20. Jahrhundert), des „New Grove Dictionary" sowie des „Historischen Wörterbuchs der Rhetorik". Leiter der 2018 mit dem ersten Band eröffneten „Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs".

2. Margarita Katunyan (Moskau, RUS): Serial ideas in the music of the Russian avant-garde of the early twentieth century: Scriabin, Stravinsky, Roslavets, Golyshev.

** **MARGARITA KATUNYAN**, Cand. Sc. (Arts) /Ph. D./, Associate Professor at the Department of Music History and Theory of the Moscow Conservatory, Associate Professor at the Department of Music History and Theory of the Victor Popov Academy of Choral Arts (from 1993), lecturer at the Department of Philology of the Russian State University of the Humanities (from 2009). She published about 200 papers on the subjects of history of composition, Renaissance harmony, various aspects of basso continuo, the aesthetics and poetics of Baroque music, 19th-20th-21st cc., structural anthropology (music, literature), history of music forms and notation, Russian avant-garde, actual practices of contemporary art and contemporary music. In addition the wrote research papers on the work of composers Edison Denisov, Arvo Pärt, Roman Ledenyov, Vladimir Martynov, Valentin Silvestrov, Eduard. Artemyev, and Ivan Sokolov, poets Dmitrij A. Prigov and Lev Rubinstein. While Margarita Katunyan published articles for the Russian Encyclopaedia she also wrote reviews and reports on music festivals as well as doing interviews with composers and performers.*

She was an organizer and curator of international conferences "30th Anniversary of the Moscow Experimental Studio of Electronic Music" (1997), "Pierre Schaeffer and Musique Concrete" (1998), "30th Anniversary Commemoration of Yevgeny Murzin" (2000), "The New Sacral Space. Spiritual Traditions and the New Cultural Context" (2001), "Myth. Music. Ritual" (2003), "Mozart in the Motion of Time" (2006), "The Hundredth Anniversary of Russian Avant-Garde" (2010), "The Heritage of Yurij Kholopov and Contemporary Musicology" (2012), and others. She compiled and edited international collections of research papers.

Margarita Katunyan delivered her reports at international conferences in Moscow, St. Petersburg, Kyiv, Vilnius, Berlin, Seattle, Leuven, Kishinev, Vitebsk, Nizhny Novgorod, Rostov-on-Don, and others.

All the evolutionary ideas in the music of the 19th century received a dynamic embodiment in the early twentieth century as different directions that determined the development of art for a whole century in advance. This general trend has united composer schools in countries of both Western and Eastern Europe.

The development of harmonic thinking at the turn of the 19 – 20th centuries went in several directions. When the old system is exhausted, the situation of crisis, of a turn puts the question: what is next? The answer is always multiple. Hence, many parallel, independent from each other ways of structuring a new sound space.

Such a picture emerges in history always at the junction of the old and the new, at the border stage of the change of epochs, when one concept sums up and another concept is advanced. On the one hand, the former system has not yet determined its final milestone, but on the other hand, the new system, due to the flood of fresh ideas, which have opposed the former, has not yet formed its single face, which is basically problematic to describe. This situation is extremely fruitful for innovation.

Multidirectional separate streams of new ideas expressed differently the general tendency to break from the traditional tonal system towards twelve tones, free dissonance, new functionality.

In Russian music of the early twentieth century, rich in innovative ideas, there was a rapid expansion of musical language tools through the development of new constructivist techniques: this is an additional constructive element technique (DKE), a central chord technique, or a center technique, as well as a modal and serial technician based on 12 tones.
"*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*".
This designation by Arnold Schönberg of his method requires a preliminary comment in order to consider the vectors of the development of the composition at the beginning of the twentieth century.
In the wording of Schönberg there is an indication of two categories: this is material and form. The first is the material: a composition of 12 tones. The second is the form, or the way of its structuring, its functionality. What does the correlation of tones “only among themselves” mean? This conceptual formulation contains the principal novelty and specificity of the method: each tone is associated with the previous and subsequent tones, the order of tones chosen by the composer remains fixed throughout the composition. The fixed order of 12 tones is exactly There is a dodecaphone series. For comparison: in the tonality of 7, 10 or 12 tone, the tones are related to the central tone, and between them they are in free dependence and free sequence.
From the fixed order of tones follows the second conceptual condition of the structure of the series – the non-repeatability of tones. The series was intended to be an alternative to the tonal principle: the non-repetition of tones is conceptual – it is a way to overcome tonal gravity. Conceptuality is the principle of avoidance. Thus, the dodecaphony positions itself as an opposition to tonality.
So, three aspects of the Schönberg dodecaphony:
- 12 tones
- fixed order of tones
- non-repeatable tones ("atonality").

Seriality is alternative, but not oppositional to the modal principle, where the tones are less than 12:
- fixed scale
- free tone order
- freedom of repetition
- not correlative with respect to tonality.

In the New Music, the Schönberg serial 12-tone was one of the methods of the new coordination of tones. Different approaches came into contact with the dodecaphony only by individual aspects, but did not coincide with it or partially coincided. Thus, Stravinsky said about himself: "I am a serial, but not a dodecaphonist." Ivan Vyshnegradsky – exactly the opposite: “As far as the serial principle is alien to me

in spirit and slows down my work, so 12-sonorous harmony is likable to me in spirit and acts liberating" (1963)[1].
Consider a number of opposition categories:

12-tone and non-repeat tones
12 tones and repetition

12-tone and stable tone order – dodecaphony
12-tone and free tone order–— free 12-tone

12-tone and "atonality"
12 tones and tonality

Serial 12-tone — dodecafonia
Serial non-12 tones: octophony and decaphony. Microseries.

Consider the ideas of 12-toning and seriality in Russian music of the early twentieth century in chronology.

1904 Scriabin's Two Poems for Piano, Op. 44 – the first experience with the selected complex (overtone chord) and with a new system of functionality. In small forms;

1905 Ballet The Golden Cockerel by Rimsky-Korsakov. Episodic modal structures of symmetric modes 2.2.2; 3.1.3.1 based on 12 tones[2];

1907 Scriabin's Fifth Sonata, Op. 53 - a large one-part form based on the chosen complex. The writing is a turning point in the work of Scriabin;

1907 Scriabin's "The Poem of Ecstasy" for symphony orchestra, op. 54 – large one-part form;

1909–1910 Micro-seriality of the modal type: Stravinsky ballet "The Firebird". Large instrumental stage forms. Sound Triton Series, Micro Series 4.1.1;

1909–1913 "Sintetaktakord" by Nikolay Roslavets and "new system of sound organization", based on "synthcord". 12-tone composition, close to serial.

[1] Letter to George Rimsky-Korsakov. May 1963 Quoted from: "With the same faith in the future ..." (from letters from I. Vyshnegradsky to G. Rimsky-Korsakov) [1963] // Музыкальная академия. [Musicalnaja academia]. M., 1992. No. 2. P.145.
[2] Numbers denote intervals calculated in semitones. For example, 2-2-2… – c-d-e-fis…; 1.1.4… – h-c-cis-f…; 3-1-3-1… – as-h-c-es-s-e...

1912–1913 Stravinsky's "The Rite of Spring". The technique of the central chord, the technique of rhythmic prolongation and development of the central chord – two-parameter, sonoric trends;

1914 "Absolute harmony" or "harmony of 12 tones without doublings" by Nikolay Obukhov. Develop an idea;

1914 Series in two parameters – Efim Golyshev's serialism. String trio in the technique of "Zwölftondauer-Musik" on a series of 12 tones and 12 durations;

1918 "Absolute Harmony" Nikolay Obukhov embodied in the liturgical poem "Blood!"

Scriabin's "Prometheus-chord". Central chord technique

Alexander Scriabin's innovations are syncretic: his technique consists of 12-tone harmony on a tonal basis, harmonious timbre, seriality of the central construct, spectralism. The central construct – "Prometheus chord" – a tertz dissonance with supertones (high overtones) – becomes a model for derived harmonies at other heights and for the formation of a system of functional connections. Scriabin calls the central chord tonality (= tonic), although residual or no longer exists, but they are replaced by correlation with the pitch center – tonic – for form construction.

Similarity with serial method: central construct – a model for further transformations; there is a tendency for non-repetition of sounds in a chord: supertones do not repeat (for the most part) or may not repeat the sounds of a harmonic core (in semitones: 4.6).

Difference from serial equipment:

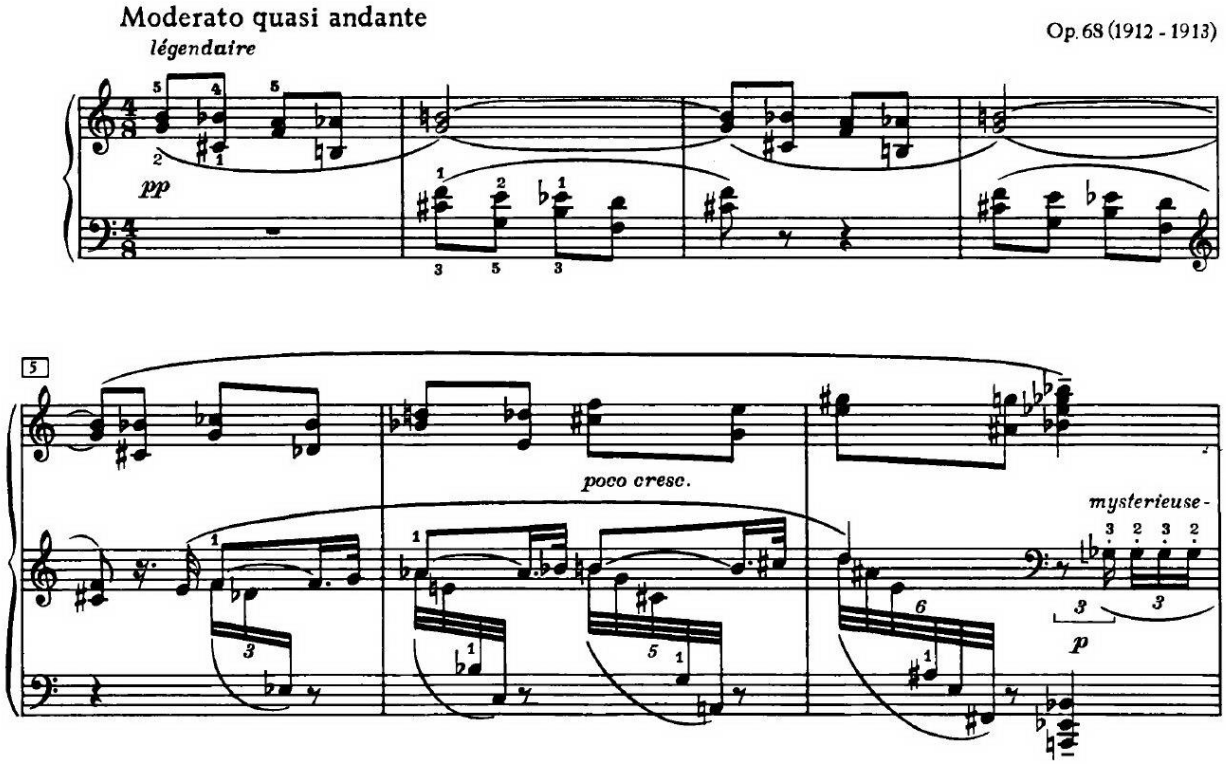
- the composition of chord sounds in the region of supertones may vary;
- Scriabin does not refuse to tonicity, at least, does not avoid it, the main tone of the chord can be more or less clear;
- The technique is basically a vertical chord; development logic – changing chord functions;
- individual peculiarities: the sprayed polyphonic sound – a sonically colored chord, determines the tendency to sonorics;
- There is no requirement for the order of tones.
- central chord – overtone origin. Chord core: main tone (1st tone), 5th and 7th overtones (*c-e-b flat*), plus supertones (upper part of the spectrum without strict composition): 9th, 11th, 12th, 13th, 19th th overtones (*d-fis-as/a-es*). This reveals the spectral nature of Scriabin's harmony. In summary: an

individual design on an overtone, and, therefore, tonal basis on a logically derivable system of functionality. “Dissonant tonality” is the term of Yurij Kholopov. He attributes it to the new tonality of the 20th century.

The beginning of the 9th sonata of Scriabin is built on the central chord (in es, 5 b.) and its transposition in c-a-fis-es:

Example 1

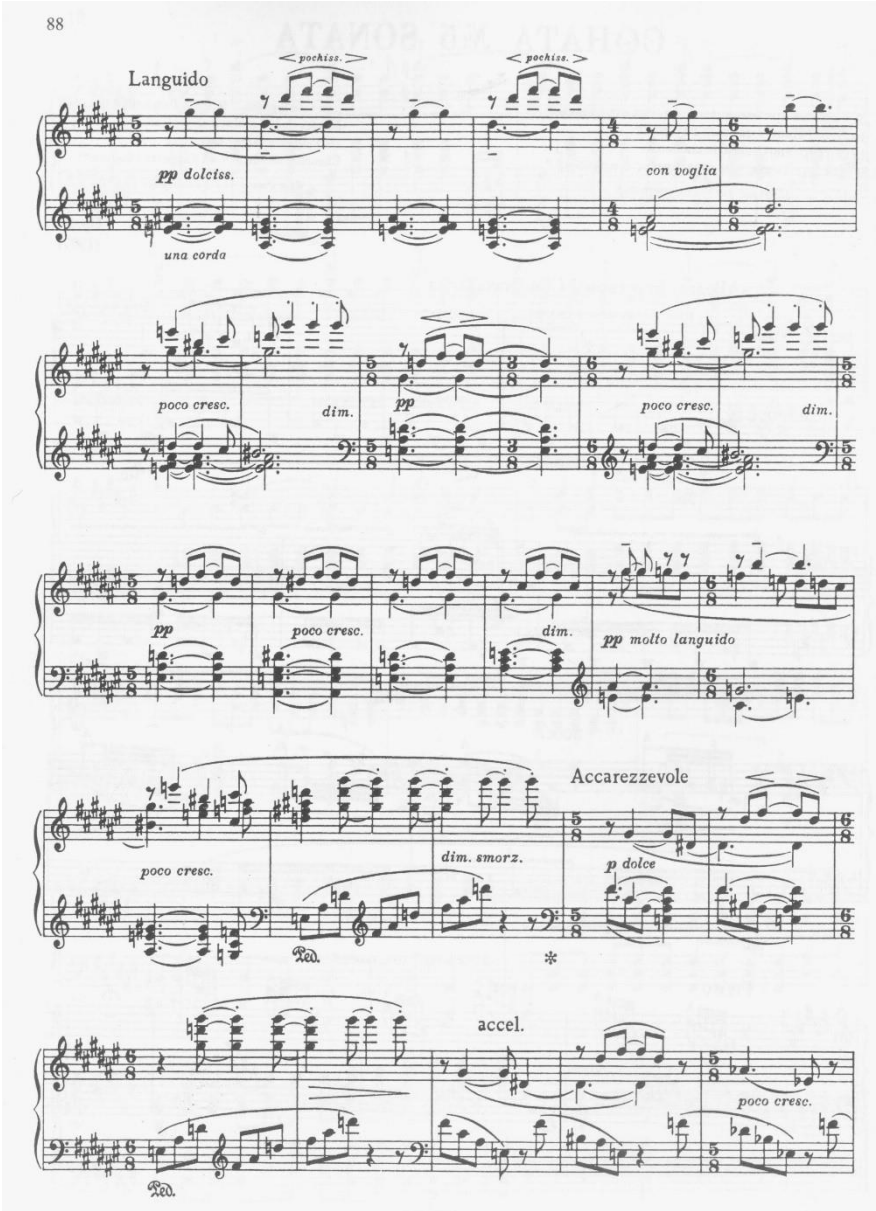
Scriabin 9th Sonata



It is clearly visible that Scriabin touched upon the idea of overtone harmony, the predecessor of the spectral method of composition of the second half of the twentieth century (Gérard Grisey, Tristan Murail,). Example: Fifth Sonata, a fragment of the entry by *Languido* (1907). For 27 bars measures, you can observe combinatorics of overtone chord sounds, which creates only the effect of chord changes of sonority, the effect of development, but in reality all sounds are in the single zone of action of one chord and its fundamental tone *fis*.

EXAMPLE 2

Scriabin 5th sonata



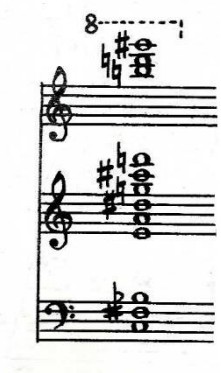
Scriabin's tonal system is a chromatic space in which 12-tone is realized both horizontally and vertically.

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Example 3 shows a 12-tone chord from the “Preliminary action”:

Example 3

Scriabin. “Preliminary action”



"Sintetakkord" of Roslavets (1909, 1913)

Nikolai Andreyevich Roslavets (1881–1944) – composer, composition theorist, author of the original technique of 12-tone composition, which he called the “new sound organization system” based on the “synthetic cord”. Roslavets graduated from the Moscow Conservatory (1912) with the title of a freelance artist. His graduation score "Heaven and Earth", a mystery on the text of Byron, won the Big Silver Medal.

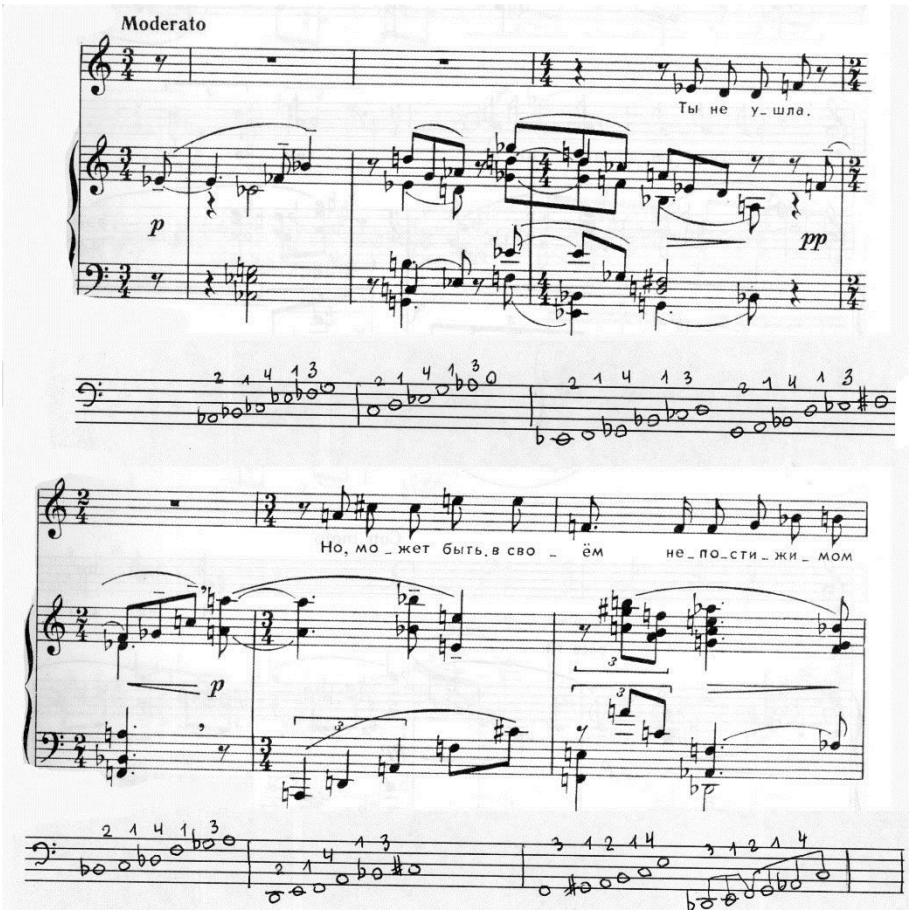
Roslavets's innovative tendencies were manifested in student works in 1909. His desire for the new was combined with the recognition of the need for a new structural order that establishes the relationship between the 12 tones.

This desire was embodied in the idea of *Sintetakkord*. Sintetakkord is a group of tones, which is the basis of the composition, Grundgestalt, construct, from which the vertical and horizontal of the entire musical fabric. It serves as the only source for structuring a musical composition. In this he is very

close to the series. Initially, This group of tones originally looks like a modal scale, with a distinguished initial tone (for example, the scale in *C*, which, however, is not central: the system of 12 tones is acentric.

Example 4

Synthetaccord. Romance "You Have Not Left"



The name synthetaccord is conditional, since the chord is of row-like origin.

The scale is composed of seventh chords of different structures, hence the universal complex – "synthcord". Roslavets method between modality and seriality.

The difference from the seriality of the Schönberg type:

1. The scale is interpreted as a source of harmonic vertical and melodic horizontal in the section of sound of each chord. When changing a chord, the scale moves to a different height, and this happens with every new chord, in each measure, inside the measure.

2. The 2nd difference lies in the aesthetics of the chord: according to the structure, Roslavts's chords are tertz dissonances with side tones. They are partly reminiscent of Scriabin's harmony, but, unlike Scriabin's chords, the arrangement of sounds basically does not follow the overtone order. The “side tones” can be located in any register and in any voice. The concept of a functional bass, basso fundamentale, or pitch, is not considered in Roslavets theory. But often the progression of the basic tones is formed like a tonal sequence.

3. This method is close to the serial, synthetaccord mainly without repeating sounds.

4. As already mentioned, due to the fact that Roslavets derives harmony from the scale, his technique also has a modal nature. This means, first of all, that the fixed scale does not imply a stable sequence of tones.

5. The scale does not have 12 tones, but less than 7, 8. The 12-tone is complementary.

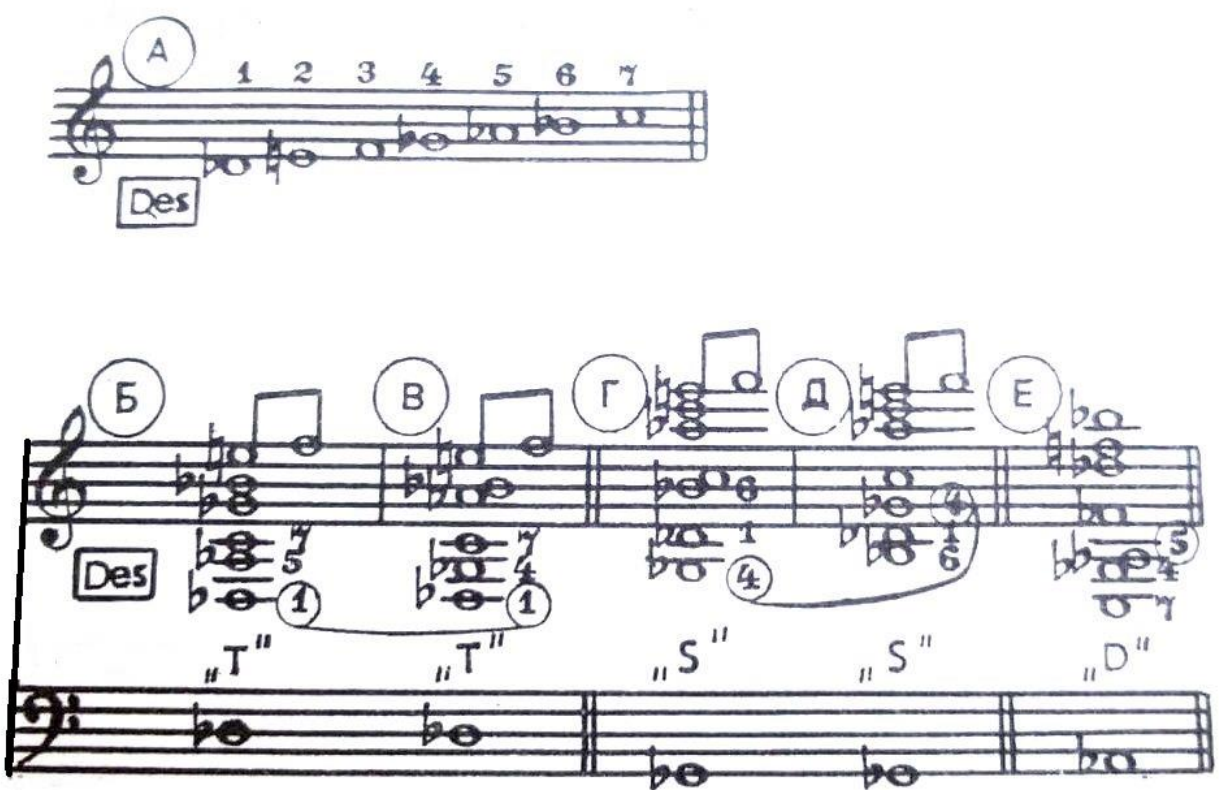
The beginning of the formation of the method dates back to 1909, the period of students. He acquired a distinct appearance by 1913: “Sad Landscapes”, “Three Works for Singing and Piano”, etc. Full crystallization of the technique was achieved in 1919. At first, the critics headed by Karatygin called Roslavets “Russian Schönberg”. However, the independence of the method is confirmed not only by historical chronology (Schönberg first mentioned the composition on the theme of 12 sounds in 1914 – early 1915). The peculiarity of the method, which was discussed above, reveals its originality. Its formation was influenced by Scriabin's style and musical system: the repetition of chord structures, the very structure of chords and, most importantly, the vertical chord basis of harmonic thinking. It is no coincidence that the row structure is called a synthetaccord!

6. The harmonic process is built as a change of chord verticals. It is often the location of the chords (intuitive or not) reveals an acoustic base tone that can combine any structure on top of it. So in a syncretic unity, the tonal (possibly residual) component also joins the 12-tone modal serial technique.

7. The Roslavets method grew out of the multisystem harmony at the turn of the twentieth century, while the Schönberg method was based on the principle of avoidance, or tonal inversion – like overcoming tonal gravity. They have different roots, although the same soil.

Example 5

Roslavets. 1st Sonata Scheme



AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Nikolay Obukhov: "Harmony of 12 tones without doublings"

Nikolai Obukhov (1892, Kursk Province – 1954, Saint-Cloud, near Paris) – Russian and French composer, music theorist, inventor of electroacoustic instruments. He studied at the Moscow Conservatory since 1911, in 1913–1916 - at the St. Petersburg Conservatory, where Nikolai Cherepnin was among his teachers. In 1918 he emigrated to France, where he spent his whole life.

If Scriabin, who had a strong merger with Obukhov, shows only a tendency to non-repetition of sounds, Obukhov specially developed the principle of "harmony of 12 tones without doublings". He dated the discovery of his method in 1914.

He explained his method as follows: "I forbid myself doubling my harmony rests on 12 tones, none of which are repeated. Doublings create an impression of strength and clarity; they interfere with harmony and pollute it" [3].

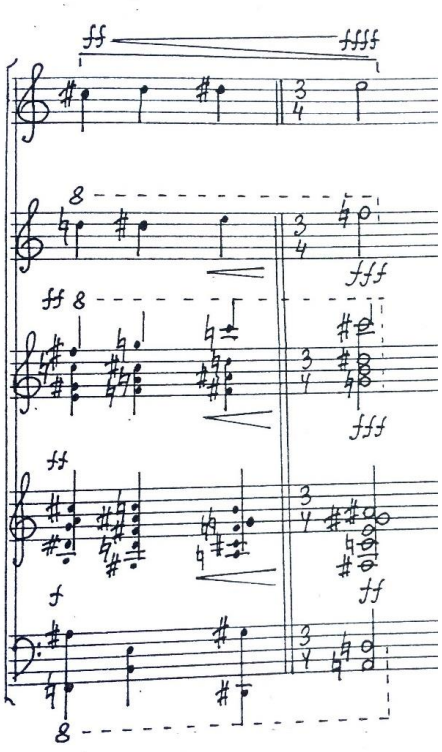
Obukhov was also the author of the theory of the so-called "absolute harmony" from 12-tone complexes. He later set it out in his treatise Traité d'Harmonie Tonale, onale, Totale (1949) [4]. Yuri Kholopov defined as "absolute harmony" as "non-serial dodecafonia": 12-tone complexes are arranged in the form of 12-sounding chords:

[3] B.de Schloezer. Nicolas Obouhow // La Revue Musicale. № 290–291. Paris, 1972–1973. Цит. по: Гуляницкая Н.

[4] Nicolas Obouhow: l'harmonie totale. Ivan Wyschnegradsky: l'ultrachromatisme et les espaces non octaviants/ Sous la dir. de Claude Baillif. Paris: Richard-Masse, 1972.

Example 6

Obukhov. 12-tone chords. "The book of life"

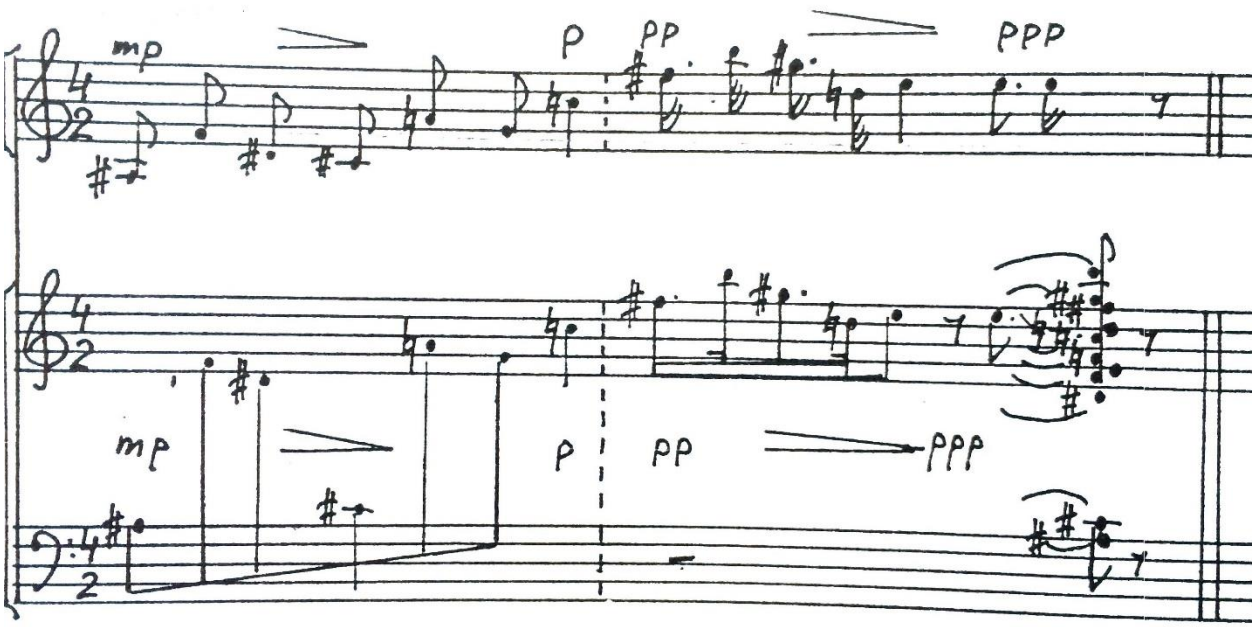


AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

either horizontal sequence:

Example 7

12-тоновая мелодия

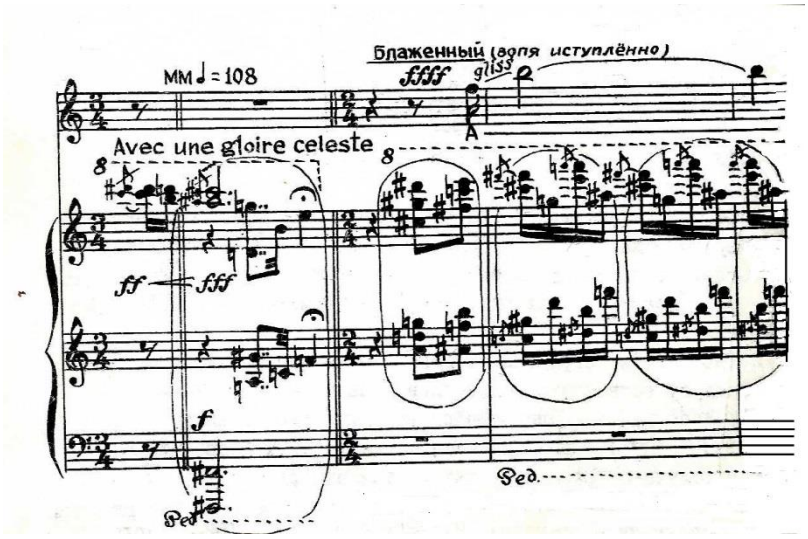


The melodic line is made up of segments symmetrical to each other, forming a palindrome: direct movement and retroversion - 32222 - 22223: ais-cis-dis-f-g-a - c-d-e-fis-gis-h. A 12-tone chord is formed at the end.

The principles of "absolute music" Obukhov applied already in the liturgical poem "Blood!" (1918):

Example 8

Igor Stravinsky's micro-series

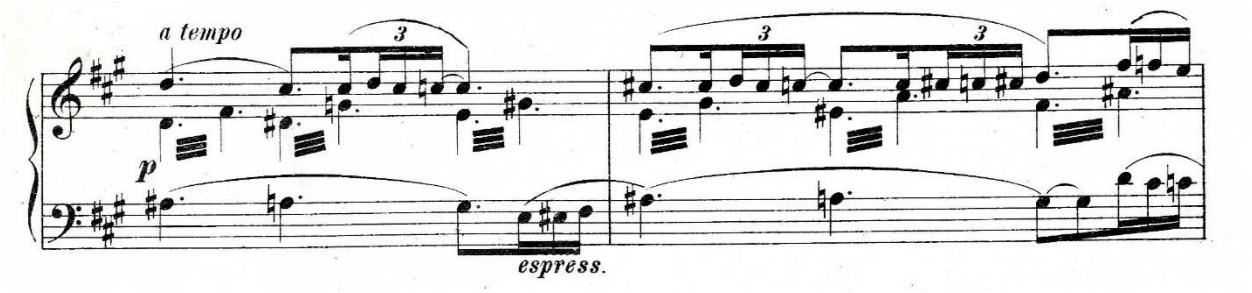


For the first time, the micro-series was applied by Stravinsky in the ballet "The Firebird" (1909–1910). The whole part called "The Captivity of the Firebird by Ivan Tsarevich" is based on the *g-as-a-des* series, derived from the *as-fes-es-d* ballet motif given in the Introduction. It is used in transpositions and in inversions and at the same time preserves the melodic figure, what is the peculiarity of the technique. Another peculiarity is that the series has a tendency to be built up using a tritonic transposition up to the octave harmonic of a symmetrical structure – the triton mode 1.1.4 –1.1.4. Elements of micro-series are observed in other parts of the ballet.

In the part entitled "Prayers of the Firebird", this micro-series 4.1.1. *fis-d-cis-c* (Prima) acts as an independent segment of the triton mode in the forms of inversion (I), retroversion (R), reversion-inversion (RI) in different transpositions.

Example 9

Stravinsky "Firebird". "Firebird pleas"



On the first line we see the micro-series *d-cis-c-gis* (RI), under this group: *d-dis-e-gis* (R); at the end of the line is the group *c-cis-d-fis* (R), below it *is e-eis-fis-ais* (R). On the second line: *ais-a-gis-e* (RI); *e-eis-fis-ais* (R). Vertical: *ais-d-dis-e* (I), *d-fis-g-gis* (I), *d-ais-a-gis* (P), *c-e-eis-fis* (I).

Let us pay attention to the fixed order of the sounds of the series, which ensures the integrity, albeit of a variable, melodic drawing, of the ballet's leitmotif.

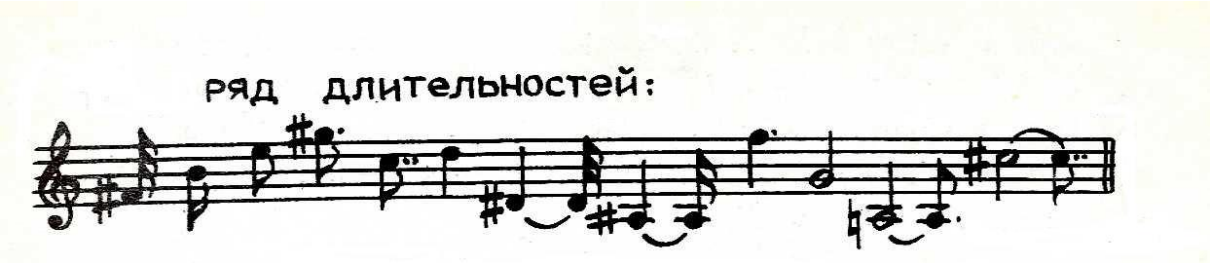
Yefim Golyshev. Experiences of multiparameter serialism

Efim Golyshev (1897 Kherson –1970, Paris) – Russian and German composer and artist. From 1909 to 1933 he lived in Berlin, then in Spain, France, Brazil, again in France. In 1914 he wrote the first work in history in the 12-tone serial technique – String Trio. His “Ice Song” (“Das eisige Lied”) for orchestra is the first 12-tone piece performed (1920, Berlin). He was a member of the Berlin group "Dadaists".

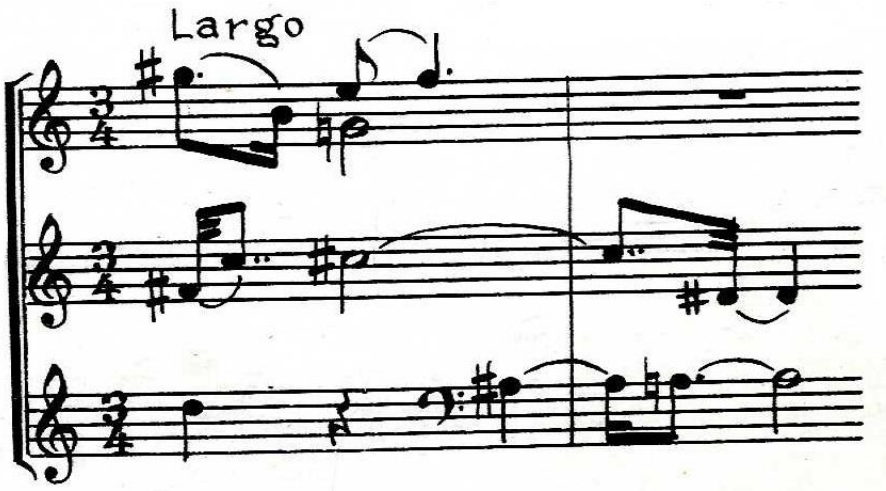
For the first time in his String Trio Golyshev uses complexes of 12 tones and 12 durations. The presence of two parameters gave rise to the special term of Golyshev “Zwölftondauer-Musik”. This idea of Golyshev is essentially the first realized experience of the multiparameter serial composition.

Example 10

Golyshev. String Trio. Series of tones and series of durations



Example 11



Instead of the conclusion: innovative ideas in Russian music.

- sonorika: 1927. Dmitry Shostakovich. Second Symphony, 1st part; many fragments of "Prometheus" Alexander Scriabin (1909–1910) achieve the effect of sonorics;
- sonoristics: 1930. Opera "Nose" of Dmitry Shostakovich, intermission to the 2nd picture for some percussion instruments;
- musique concrete: 1930. The first experiments of the composition with specific noises for the sound film director Dziga Vertov and engineer Alexander Shorin. The film "Enthusiasm ("Symphony of Donbass")";
- microtonics, microchromatics 1908. The idea of "free music" by Nikolai Kulbin. Composers George Rimsky-Korsakov, Ivan Vyshnegradsky, Arthur Lourié, Mikhail Matyushin, Arseny Avraamov;
- sound synthesis. The ideas of sound synthesis (beginning of the 10s). In 1929 – "graphic sound" by Arseny Avraamov, Evgeniy Sholpo and director-animator Mikhail Tsekhanovsky for the soundtrack to the film;
- electronic musical instruments: "thereminvox" by Lev (Léon) Theremin (1919–1920). Electro-optical instrument "Variofon" by Evgeniy Sholpo (1930);
- electronic synthesizer: the first electronic synthesizer "ANS"[5] of the design engineer and mathematician Evgeniy Murzin, based on microtemperature (72 steps in an octave, range – 10 octaves), is aimed at writing sonorous music. Its technical development of the idea "ANS" dates back to 1938. It was built after the war, in 1957.

[5] "ANS" – abbreviation of name "Alexander Nikolaevich Scriabin".

3. Stefan Harkov (Schumen, BG): Arnold Schönberg and Andrè Boucourechliev: From a non-existent Film to a non-existent Opera

**** STEFAN HARKOV**, MSc, PhD, DSc is a musicologist who is currently serving as a professor in History of Music at two Bulgarian universities: University of Shumen (Department of Music) and University of Sofia (Department of Practical Theology).*

His research interests include wide range of scientific topics: liturgy and music in medieval and early modern Europe, manuscript studies, neume notations, modern and contemporary church music, émigré composers, music in Southeast Europe, theatre music, music and childhood. He is a guest editor of the journal Bulgarian musicology, edited volumes like Byzantium Without Borders: Hymnography and Music in the Byzantine World. Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies (2012, No. 3-4), and South East European Studies in Musicology. Proceedings of the 11th International Congress of Southeast European Studies & the 6th International Conference of the IMS Regional Association for the Study of Music of the Balkans (2016, No. 2-3).

He received his MSc in Historical Musicology from the National Academy of Music in Sofia, followed by PhD and DSc from the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Additionally he studied Chamber Music at Weimar Master Classes in Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, and Cultural Policy & Management at the Amsterdam Summer University.

At the University of Shumen, where he has taught since 1988, he has served as president of the faculty assembly and department chair. In addition to his lecturing in Bulgaria and abroad, he currently is engaged as a member of the editorial board of the journal Musical Horizons (Sofia), as an ad-hock reviewer of the journals International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (Zagreb) and Musicology (Belgrade), and as an external evaluator of the Hellenic Quality Assurance & Accreditation Agency in Higher Education (Athens). He is an active member of the International Musicological Society.

The champions of new and experimental ideas in the 20th century classical music usually have been divided by the scholars into two groups: pre-1945 composers and post-1945 composers. That opinion has strong impact on musicology, but what kind of relation exists between pre- and postwar modernists is complicated question. It is obvious that the relations between them are not like between fathers and obedient sons. This report aims to address that question on a specific example: the transfer and transformation of ideas from pre-World War II modernists to the post-war period after 1945.

In 1929 Arnold Schoenberg receives a commission to compose film music. It is not music for a specific film. During the 1920s the silent film era was in its apogee and cinema theatres needed attractive musical works to be performed in parallel with the films. In Germany the Heinrichshofen Verlag was specialized in music publishing for the mighty silent film industry and that publishing house offered the commission to Schoenberg. That way, the Schoenberg's opus 34 was composed in 1930 under the title *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (Accompaniment to a Cinematographic Scene). The composition is about eight- to nine-minutes long for a small film orchestra with expanded percussion section. There are three key words in this orchestra piece indicated in its subtitle: *Drohende Gefahr*, *Angst*, *Katastrophe* (Threatening danger, Fear, Catastrophe). The three pointed words could not be described as separate parts of the composition. They are a sort of direction for the listener and Schoenberg is not indicated their exact place in the score. So accepting the offer to compose music for the film industry Schoenberg stands firmly on his point of view for the film music as an independent artistic expression whether connected with real or imaginary cinema product [q.v. Feisst, 1999].

After its concert premiere in Berlin under the baton of Otto Klemperer on the 6th of November 1930 *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* became a source for inspiration. Few attempts are made for that music to be incorporated into films. After World War II a new generation of intellectuals accepted such piece as challenge. In 1973 the filmmakers Jean- Marie Straub and Danièle Huillet made a fifteen-minutes long film in which Schoenberg's music is combined with Schoenberg's text of two letters to Wassily Kandinsky plus a text of Bertolt Brecht against fascism [Böser, 2004].

Schoenberg's film music becomes a challenge not only for the filmmakers, but for the musicians too. Such is the case of André Boucourechliev (Андрей Букурещлиев, 1925–1997), an avant-garde composer from the second half of the 20th century. He is a native Bulgarian born in Sofia into a music loving family. Boucourechliev graduated from Sofia Academy of Music with Bachelor's degree in piano performance. In 1948 he won the National Competition for Music Performance in Sofia and was offered a study grant from the French Embassy to study in Paris. It was his chance to escape from the horror of the recently established totalitarian communist regime in his native country.[6] The Bulgarian Communist

[6] In 1948, after the so called *Zhdanov decree on music* was published in Moscow, some Bulgarian composers had been accused and pursued by the Communist authorities for writing "*inappropriate and formalistic music*". During the same year one such composer had been sent to a concentration camp: Tryphon Silyanovski (Трифон Силяновски, 1923-2005). About a decade later in 1961 other talented composer and violonist graduate from Prague conservatory was imprisoned and killed without a sentence just becouse he was author of "*inappropriate*" popular music: Alexander Nikolov (Александър Николов, „Сашо Сладура", 1917-1961).

authorities deprive him of his Bulgarian citizenship. In 1951 Boucourechliev obtained a concert diploma from École normale de musique de Paris, settled in France and turned to composition. He becomes a French citizen and an important figure in French avant-garde music [Langlois, 2000; Poirier, 2002].

Boucourechliev enters the French musical life when Schoenberg is already dead. The young composer becomes acquainted with the Schoenberg's music and the music of the Schoenberg's students through his compeer and friend Pierre Boulez.[7] In 1954 Boulez established in Paris a concert society named 'La Domaine musical' focused on the 20th-century music [Aguila, 1992].[8] Boucourechliev is an active member of that society. His first compositions were performed there in the end of the 1950s. Shortly, in 1961 he published his first article on twelve-tone serialism under the title which could be considered as emblematic for the whole post-war generation: "Qu'est-ce que la musique sérielle ?" (What is serial music?) [Boucourechliev, 1961]. Boucourechliev's attention was attracted to serialism through the Anton Webern's musical compositions performed in La Domain musical concerts, and through the first serial works of Pierre Boulez *Structures I* (1952) and *Structures II* (1961). In 1964 Boucourechliev published a review on Alban Berg's opera *Wozzeck* staged at the Opéra de Paris [Boucourechliev, 1964]. During the same time he contributed actively to the debate among musicians on serialism and atonality [Boucourechliev, 1965–1966]. Moreover, his own compositions were strongly influenced by the same style: *Grodek*, op. 5 (1963, his first published opus by Universal Edition), *Musiques Nocturnes*, op. 6 (1965), and especially *Archipel 1*, op. 7 (1967) written after a long trip in the United States.

In the end of the 1960s an event draws the Boucourechliev's attention to the music of Arnold Schoenberg. On the 8th of November of the turbulent 1968, Opéra-Comique in Paris presented the premiere of a new production. That production was unusual. It consists of three 20th-century stage works:

[7] André Boucourechliev and Pierre Boulez had a long-lasting and fruitful friendship. They worked together in La Domain musicale and in IRCAM (*Institut de recherche et coordination acoustique/musique*). Boucourechliev has written a number of articles on the compositions of Boulez [e.g. Boucourechliev, 1958; Boucourechliev, 1962; Boucourechliev, 1968; Boucourechliev, 1985]. Boulez has conducted compositions of Boucourechliev. In one of his last interviews Boulez shared his memories about the premiere of Boucourechliev's *Grodek*, op. 5 for soprano, flute and three percussions based on a poem by Georg Trakl. Pierre Boulez conducted that premiere on the 4th of December 1963 in La Domain musicale in Paris. [Naydenova & Pantchev, 2014: 27].

[8] 'La Domain musicale' has its predecessor in 'Verein für musikalische Privataufführungen' founded in 1918 in Mödling bei Wien by Arnold Schoenberg [q.v. Szmolyan, 1974].

- *Volo di notte* (1938–1940) one-act opera by Luigi Dallapiccola based on the novel *Vol de nuit* (1931) by Antoine de Saint-Exupéry,
- *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (1929–1930) in the form of a pantomime spectacle (action mimée) based on Arnold Schoenberg's opus 34,
- *Erwartung* (1909), one-act monodrama by Arnold Schoenberg.

Most probably it was the first stage performance of *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* as a pantomime spectacle. Boucourechliev was impressed by that stage production and published a review [Boucourechliev, 1969]. In it he links the Schoenberg's opus 34 with the film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, a German silent horror film made in 1920 in Berlin 'die Filmhauptstadt Deutschlands', a film which later becomes a symbol of the German Expressionist cinema. Furthermore, in the end of his review Boucourechliev summarizes the importance of Arnold Schoenberg in music history and places him among the greatest figures in the art music. He writes:

> *"L'œuvre de Schoenberg réapparaît alors, à nos horizons déployés, dans sa plénitude, dans ses splendeurs et ses échecs, et das la même lumière que les grandes œuvres modernes de l'histoire, a côté de Beethoven, de Wagner, de Debussy." [Boucourechliev, 1969: 65]*
>
> *("Schoenberg's work then reappears, to our deserted horizons, in its fullness, in its splendors and its failures, and in the same light as the great modern works of history, alongside Beethoven, Wagner, Debussy.")*

Such kind of appreciation of Schoenberg in Paris during that time is not so common.

About a decade later, in the end of the 1970s André Boucourechliev enters into a new period of his life. In 1978 he took the place of Olivier Messiaen[9] at Conservatoire nationale supérieur de musique de Paris [Michel, 2000: 521]. During the same year his opera *Le Nom d'Œdipe (The name of Oedipus) op. 19 is finished and is premiered in the Avignon Festival. Boucourechliev has interests on vocal music since his early steps as a composer during the 1950s. The genre of opera was a challenge for him.* After *Le Nom d'Œdipe he does not compose another opera, but among his compositions there is one opera-like work named La Miroire (The Mirror).*

[9] Olivier Messiaen himself was author of serial music [Forte, 2002; Benitez, 2009].

During the 1980s Boucourechliev was attracted by two novels written by Jun'ichirō Tanizaki (谷崎潤一郎, 1886–1965), a 20th-century Japanese writer [q.v. Long, 2009]. The two novels, *A Portrait of Shunkin* (Shunkinshō, 春琴抄,1933)[10], and *The Reed Cutter* (Ashikari, 蘆刈, 1932), were published and have become popular in France under the title *Deux amours cruelles* (Two cruel loves) [Tanizaki, 1960]. At first Boucourechliev intended to compose an opera based on those novels, and he asked Jean-Pierre Burgart to write a libretto. The intention for the opera was to be presented at the Avignon Festival in 1987. During the course of the work on that project Boucourechliev changed his mind and turned another way. According to his own words the result was "une œuvre lyrique qui n'aura pas été écrite" (an operatic work that has not been written), a sort of imaginary opera. The newly composed work received a new title: *Le Miroire, Sept répliques pour un opéra possible*, op. 27 (The Mirror, Seven Replicas for a Possible Opera).[11] The new composition, commissioned by Radio France, is a kind of a melodramatic song cycle, consisting of seven pieces for mezzo-soprano with orchestral accompaniment. Two years later, in 1989 Boucourechliev expanded and finished that project with *Miroire 2 (cinq pièces pour quatuor à cordes)*, op. 29.[12] The third piece of that cycle is homage to Anton Webern: it consists of five very short parts in Webernian compositional style [Cazaban, 1989: 13].

The Schoenberg's idea to compose music for a nonexistent imaginary film becomes very useful for Boucourechliev. Developing this Schoenberg's idea he transformed his own primary intention to create a real opera based on a real libretto into a nonexistent imaginary 'opéra possible'. The influence came from *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* is obvious, but there is another important influence in that case. It is Schoenberg's *Pierrot lunaire*, op. 21. Boucourechtliev admires that work and writes that it is one of the three music compositions which marks a new beginning for the art of classical music in the early 20th century: *Joux* by Debussy, *Le sacre du printemps* / *Весна священная* by Stravinsky, and *Pierrot lunaire* by Schoenberg [Boucourechliev, 1993: 146]. Among those three great composers

[10] In 1975 the Japanese composer Minoru Miki (三木 稔,1930–2011) has written an opera named *Shunkinshō*, based on the novel "A Portrait of Shunkin". The opera was staged in Tokyo during the same year. It is not known whether Boucourechliev knew about that work.

[11] Published in 1987 by Éditions Salabert, Paris (Partition : reproduction en fac-similé du manuscrit autographe). The first stage performance was premiered by Hélène Jossoud and Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France conducted by Arturo Tamayo on the 5th of December 1988 in Paris.

[12] Published in 1992 by Éditions Salabert, Paris. The first stage performance was premiered in Paris on the 9th of February 1992 by Ysaÿe String Quartet (Quatuor Ysaÿe) to whom the composition is dedicated. Recorded by Ysaÿe Quartet in December 2000, released in 2001 by ÆON (André Boucourechliev : Integrale de la musique pour quatuor à cordes, AECD 0102).

Boucourechliev especialy points out Schoenberg and describes him as “a person who more than anybody else left a mark on the 20th century music” [Boucourechliev, 1993: 150].

If we compare Schoenberg’s *Pierrot lunaire* and Boucourechliev’s *Le Miroire* coincidences in both compositions become obvious: melodrama in *Pierrot*, melodramatic cruel love stories in *Le Miroire*, seven pieces in each part in *Pierrot*, seven replicas in *Le Miroire*, a solo voice in *Pierrot*, a solo voice in *Le Miroire*.

ARNOLD SCHOENBERG ***Pierrot lunaire*** **(1912)**	**ANDRÉ BOUCOURECHLIEV** ***Le Miroire, Sept répliques pour un opéra possible* (1987)**
(3 x) Sieben Gedichte	Sept répliques
Sprechstimme	Mezzo-soprano
Melodramenzyklus	Nouvelles mélodramatiques

So it could be said that the basic idea to create a nonexistent imaginary opera came to Boucourechliev from *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*, whilst the practical realisation of the idea is based on *Pierrot lunaire*. Of course such kind of similarities outlined only the basic framework of *Le Miroire*. The core of its music is different. Boucourechliev does use a new musical language, different from Schoenberg’s. And it is fully natural and understandable for a composer from the second half of the 20th century. On this issue Pierre Boulez says:

> *“In Schoenberg’s language, everything was reduced to these twelve tones and their sequences. My generation freed itself of that. Of course, there was a twelve-tone organization, but at the same time there were dimensions that were more or less free from this, or certain places freed from it.” [Naydenova & Pantchev, 2014: 26].*

The case of Boucourechliev’s *Le Miroire* is emblematic. It looks like so much to the attitude of romanticists towards Beethoven. For them Beethoven is a fundamental figure, they credited him as

their teacher, but their own musical language is quite different [cf. Boucourechliev, 1963; Boucourechliev, 1991]. Such is the case of some postwar avant-garde composers towards Schoenberg.

So it will be fair to conclude that inside of 'the mirror' of Boucourechliev's *Le Miroire* undoubtedly 'stands' Schoenberg, and he 'stands' there firmly as an inspirational figure of the near past. Around Schoenberg in *Le Miroire* a new sound reality stands, a sound reality which grows up after his death: the new postwar time brings new musical language.

REFERENCES:

Aguila (1992): **Aguila, Jésus**, *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris : Éditions Fayard, 1992.

Benitez (2009): **Benitez, Vincent**, Reconsidering Messiaen as Serialist, *Music Analysis*, Vol. 28, No. 2–3 (2009), pp. 267–299.

Boucourechliev (1958): **Boucourechliev, André**, La troisième Sonate de Pierre Boulez, *La Nouvelle Revue Française*, n° 64 (avril 1958), pp. 733–735.

Boucourechliev (1961): **Boucourechliev, André**, Qu'est-ce que la musique sérielle ?, *France Observateur*, n° 591 (31 août 1961), p. 17.

Boucourechliev (1962): **Boucourechliev, André**, Pierre Boulez à Donaueschingen, *Preuves*, n° 142 (dec. 1962), pp. 73–75.

Boucourechliev (1963): **Boucourechliev, André**, *Beethoven*, Paris : Éditions du Seuil, 1963.

Boucourechliev (1964): **Boucourechliev, André**, Wozzeck à l'Opéra de Paris, *La Nouvelle Revue Française*, n° 134 (fév. 1964), pp. 315–320.

Boucourechliev (1965–1966): **Boucourechliev, André**, La Musique Sérielle aujourd'hui, *Preuves*, n° 177 (nov. 1965), pp. 20–27, 28–38; n° 178 (déc. 1965), pp. 27–42; n° 179 (janv. 1966), pp. 39–55; n° 180 (fév. 1966), pp. 30–46; n° 181 (mars 1966), pp. 37–47; n° 183 (mai 1966), pp. 51–57; n° 188 (oct. 1966), pp. 38–44.

Boucourechliev (1968): **Boucourechliev, André**, Boulez entre passé et avenir, *La Quinzaine littéraire,* n° 63, 15-31 dec. 1968, p. 27.

Boucourechliev (1969): **Boucourechliev, André**, Schoenberg à l'Opéra-Comique, *Preuves*, n° 214 (janv. 1969), pp. 63–65.

Boucourechliev (1985): **Boucourechliev, André**, La Musique de Boulez, *La Nouvelle Revue Française*, n° 390–391 (juil.–août 1985), pp. 923–925.

Boucourechliev (1991): **Boucourechliev, André**, *Essai sur Beethoven*, [Arles] : Éditions Actes Sud, 1991.

Boucourechliev (1993): **Boucourechliev, André**, *Le langage musical*. Paris : Éditions Fayard, 1993.

Böser (2004): **Böser, Ursula**, *The Art of Seeing, the Art of Listening: The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*. Peter Lang, 2004.

Cazaban (1989): **Cazaban, Costin**, André Boucourechliev à son miroir, *Le Monde de la Musique* (119), feb. 1989.

Feisst (1999): **Feisst, Sabine M.**, Arnold Schoenberg and the Cinematic Art, *The Musical Quarterly*, Volume 83, Issue 1, Spring 1999, pp. 93–113.

Forte (2002): **Forte, Allen**, Olivier Messiaen as Serialist, *Music Analysis*, Vol. 21, No. 1 (2002), pp. 3-34.

Langlois (2000): **Langlois, Frank**, *André Boucourechliev 1925-1997.* Paris : Éditions Salabert, 2000.

Long (2009): **Long, Margherita**, *This Perversion Called Love: Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud*, Stanford University Press, 2009.

Michel (2000): **Michel, Pierre**, André Boucourechliev. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 3. Mainz: Bärenreiter, 2000.

Naydenova & Pantchev (2014): **Naydenova, Albena** and **Wladimir Pantchev**, Pierre Boulez at 90. *Bulgarian Musicology*, 2014, No. 4, pp. 25–28.

Poirier (2002): **Poirier, Alain** (ed.), *André Boucourechliev*. Paris : Éditions Fayard, 2002.

Szmolyan (1974): **Szmolyan, Walter**, *Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen*. In: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*. Ernst Hilmar (red.). Wien: Universal Edition, 1974, S. 71–82.

Tanizaki (1960): **Tanizaki, Jun'ichirō**, *Deux amours cruelles*, traduit du japonais par Kikou Yamata, préface par Henry Miller, Paris : Éditions Stock (Lagny-sur-Marne, impr. E. Grevin et fils), 1960.

4. Olena Zinkevych (Kiew, UKR): The role of the Second Viennese School in the Formation of the Ukrainian Avant-garde of the 1960s (Valentin Silvestrov)

** **ZINKEVYCH OLENA** (Yelena) (Olena –in Ukrainian): Doctor Hab., Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kiev). Participant of many international conferences (Ukraine, Russia, Belarus', Latvia, Lithuania, Germany, Belgium, Switzerland, Netherland, Japan). Author of books and numerous scientific articles in Ukrainian and foreign editions. The key topic of the works connected to a modern musical process, Ukrainian symphonic music, musical postmodern, methodology of historical musicology, history of Russian music.*

Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Member of the Ukrainian Composers' Union.

In the early 1960s the Second Viennese School, like many other phenomena of foreign musical culture, was prohibited in Ukraine. According to the official doctrine, all the composers are supposed to create such a type of music which is to be "understandable to the people", i. e. melodious, using national folklore, following classical traditions of the 19th century. The consequences of the government actions of 1948-53 were still very fresh in the people's memory (so called struggle with formalism and cosmopolitanism), when more than 40 pedagogues were expelled from the Kiev Conservatory on charges of cosmopolitanism, the famous folklorist M. Beregovsky was arrested and sentenced to 10 years of prison camp, and the Third Symphony of the leading Ukrainian composer B. Lyatoshinsky was described as vicious work and prohibited for performing and editing. Although the period of the early 1960s (after the unleashing of the personality cult of Stalin[13],) was called as "the thaw", the methods of the Stalinist leadership of art (and the main one is the doctrine of socialist realism in music) continued to operate. The authorities and the leadership of the Union of Composers vigilantly enforced the rules, punishing the "disobedient".

Under these conditions, a group of young composers began to secretly master the European avant-garde. Their interest in Western art was equated with dissidence, for which they received a full dose of political accusations and punitive actions: expulsion from the Union of Composers, prohibition on

[13] 1956, the 20th Congress of the communist party.

performing and editing. All they were the pupils of B. N. Lyatoshinsky, students and graduate students of the Kiev Conservatory. These are Leonid Grabovsky, Valentin Silvestrov, Vitaly Godzyatsky, Vladimir Guba, Vladimir Zagortsev. Later they will be called as "new Kiev school", or "the Kiev avant-garde".

V. Silvestrov, B. Lyatoshinsky, I. Blazhkov, V. Godzyatsky. 1962.

The young Kiev avant-gardists demonstrated true freedom of creativity, independent of the political situation: freedom in choosing a theme, genre and compositional technique. They contributed to the gradual change of the situation: Ukrainian music joined the information field of European art; the official culture has ceased to be the sole owner of the musical space of Ukraine; Ukrainian art was gaining the multicolor. Now they all are recognized and performed in different countries of the world.

It all began with Igor Blazhkov, the conductor (a recent graduate of the Kiev Conservatory), who became the “guide” for young composers to the world of new music.

Igor Blazhkov and Igor Stravinsky. 1962.

He was most informed in contemporary music, corresponded with Stravinsky and other prominent composers, received scores and recordings (all, of course, in a roundabout way). He had a radio-receiver, and once on the BBC, he caught the concert "Warsaw Autumn" and recorded *Concerto for 9 Instruments* by Anton Webern and *Orchestral Songs on Texts of Peter Altenberg* (Alban Berg). When these young composers first heard such a music, they were inspired by it and decided to master a new technique for them. They managed to get a book of *Hanns Jelinek* «Introduction to the 12-tone composition» (*Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Vienna, 1952), Leonid Grabovsky translated it[14], and future avant-garde artists began to comprehend the dodecaphony according to this book.

[14] **Leonid Grabovsky** (born 1935, has lived in the USA since 1989) was called the "apostle of the Ukrainian avant-garde". In the early 1960s, he also translated into Ukrainian and Russian the book by *Ernst Krenek* on the 12-tone counterpoint.

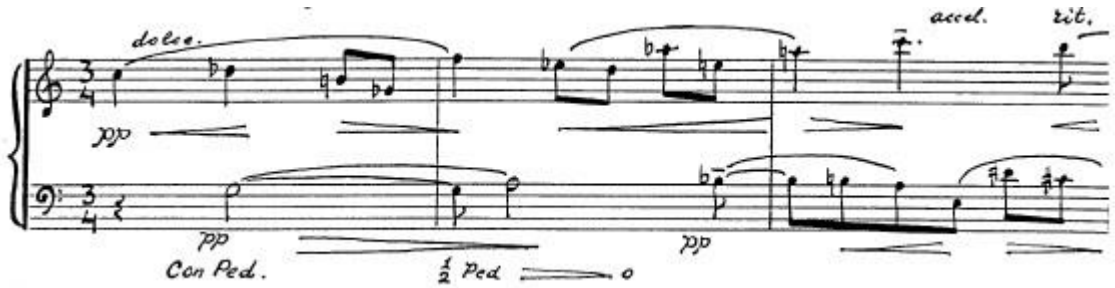
Leonid Grabovsky. The early 1960s

The first piece written in this (forbidden!) technique is "Five Pieces for Piano" by V. Silvestrov (1961)[15].

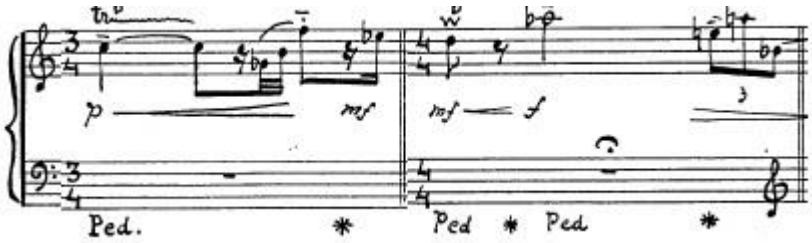
It seems to be not accidental the parallel with Schoenberg's dodecaphony debut: it was the «Five Piano Pieces» too (1923). The Silvestrov cycle includes five contrasting miniatures attacca: Prelude, Toccatina,

[15] Dedicated to Igor Blazhkov. For the first time sounded in1962, Radio Baden-Baden

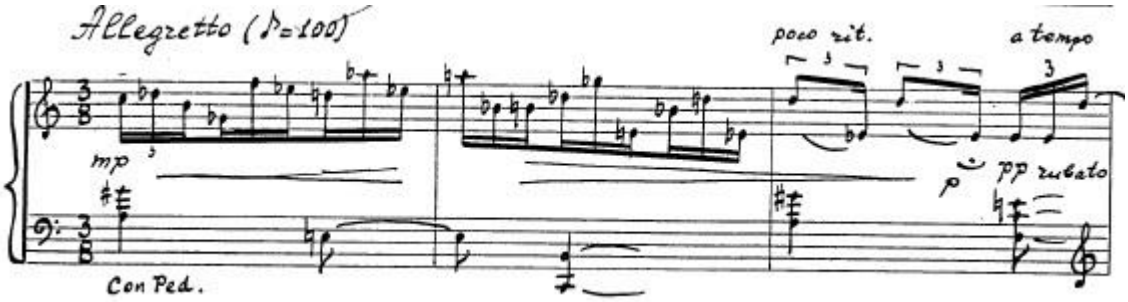
Melody. Chorale, Interrupted Sonatina. All of them are based on the same 12-tone series, so we can conditionally talk about the monothematism of the cycle (conditionally – because the thematism created by the series, is, of course, different in all five miniatures). The lyrical and contemplative Prelude



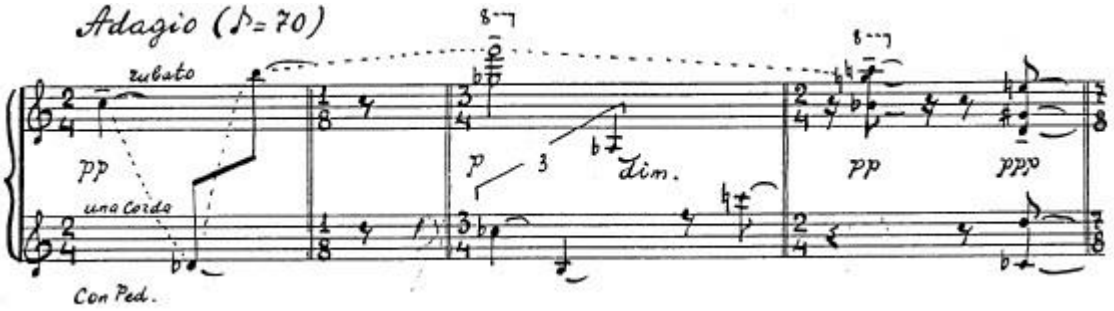
is a three-sections, with a fugato in the middle section, where the ton-row acquires flight and broken capricious features.



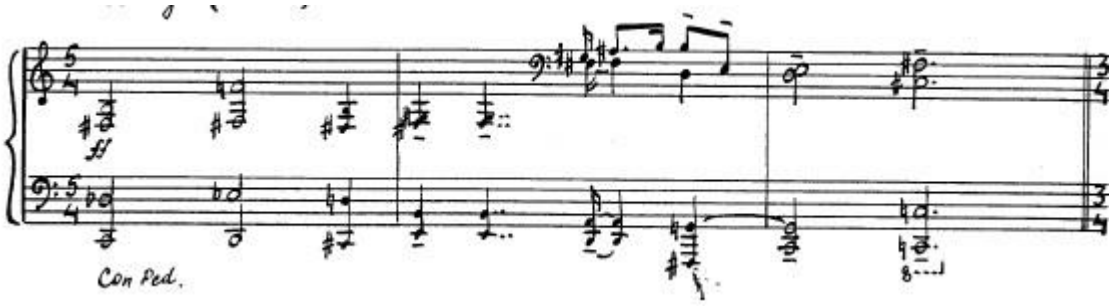
Toccatina is in the character of perpetuum mobile (with continuous triplet movement).



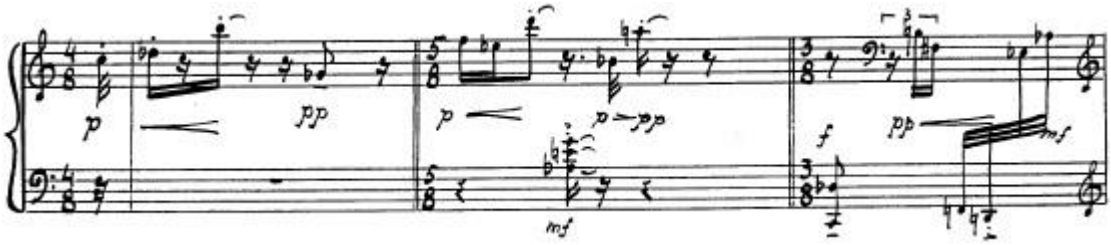
In the slow Melody (with the use of vertical dodecaphony), the variant repetition creates a kind of strophes structure.



The Chorale (the series is vertical) is formed as a dramatic dialogue of hard offensive saraband and lyrical effusion.



The themes of Sonatina are nervous and sharp.



There are widely used serial transformations and methods of selection as a hint on development. There is no reprise (Silvestrov himself believes that there is no development either), and the expression is not exhausted, but seems to be dissolved in E-dur chord that completes the play. The tonal ending creates a bright enlightenment effect.

The “Five Pieces” were followed by a whole series of works by Silvestrov using seriality (in “pure” form or as a mix with other techniques): piano quintet (1961), Quartetto piccolo (1961), Trio for flute, trumpet and celesta (1962), Triad for piano (1962). All this is the work of his student years.

By the graduating of the conservatory, Silvestrov composed as a degree-work the Symphony for a Large Orchestra (1963) in three parts: the 1st part is atonal, the 2nd one is dodecaphonic, the 3rd one is polytonal. Anyway, the examination committee rejected this work on the pretext that the orchestra refused to perform the symphony because of its complexity, and Silvestrov was not allowed to take the state exam[16]. The pretext was, of course, contrived. In fact, the Board of Directors of the conservatory was outraged by his using the "forbidden" technique. So, Silvestrov didn't get diploma. He got his degree only a year later, having composed for this aim his "Classical Overture»[17] where he demonstrated his great technical skills in the Mozart style[18].

In the same 1964 Silvestrov writes *the Mystery* for the alto flute and percussion, in which the Schenbergism of Silvestrov's early opuses are particularly prominent. At the very first performances (1965, Venice; 1966, Cologne, West German Radio; 1967, Prague, etc.), the Mystery was highly appreciated as an undoubted little masterpiece.

Let's consider *the Mystery* in more detail.

So, **the technological parameters of *the Mystery* are as follows:**

- Instruments: alto flute and 6 groups of percussion.[19]
- The technique used: serial dodecaphony, aleatoric, sonoristic.
- The form is clearly articulated: 5 sections, which differ from each other by techniques and the type of time – controlled by an accurate note and metric notation (sections 1 and 3), subordination to chronometric fields (section 2) and uncontrolled one (sections 4 and 5).

  The basis of the composition is a full 12-tone series:

  1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

[16] The symphony will be included into the list of works by V. Silvestrov at number one. For the first time it will be performed in 1976 in edition of 1974.

[17] The single cast of orchestra with harp and timpani.

[18] There is an obvious allusion to the mischief of Prokofiev - his Classical symphony with the undertone as follows: if you do not understand the modern technology, then you will get the traditional one. As Prokofiev wrote, those "false classics", ready to "scream about new audacity", heard the "real classical Mozart" style instead of "dirty dissonances" (Sergey Prokofiev. Diary 1907-1933 / part one/. 1907-1918, Paris: sprkv, 2002, p. 651.

Read more about this in: Elena Zinkevych. "To ease geese" (literal translation of the Russian idiom that means "to flirt with danger") in Prokofiev's manner: Symphonic debuts by V. Silvestrov and E. Stankovych. // S. Prokofiev. To the 125th anniversary of his birth. M., "Composer", 2016, p. 498-507.

[19] The cast of the groups: 1) Vibrafono, Piatto grande, Tam-tam grave; 2) Campanelli, Piatti piccolo, Gong; 3) 3 tom-tom, Gran cassa, 3 Timpani (1); 4) Marimbafono, Triangolo, Tamburo con corda; 5) 3 Piatti sospeso, 3Blocco Chinese, Tamburo senca corda; 6)2 Bongos, 2 Congos,3 Timpani coperto. The composer's remark: "Each of the performers plays a score!".

c – fis – e – b – cis – d – f – h – as – g – a – es [20]

The peculiarities of intonational content and the structure of series are as follows:

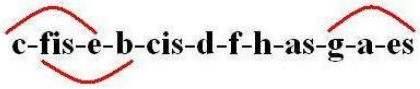
- four tritones (highlighted in colour), of course, are persisted in all the serial forms: **c – fis – e – b – cis – d – f – h – as – g – a – es**
- the series is symmetrical as a mirror image (6+6); the tritones begin and end it. The same way is symmetrically structured the second half of the series: the tritones are at the beginning and at the end.
- the series is divided into three tetrachords, each of which ends with a tritone. **c – fis – e – b – cis – d – f – h – as – g – a – es**

These structural rules are kept in all the forms of the series (including the quart and quint mutations), but in their retrograde the "fours" will *begin* with a tritone, and not to *end*).

The contacts in series abound related links, reinforcing the mirror symmetry:

- three last tones are structurally retrograded to the three first ones:
  c – fis – e – b – cis – d – f – h – as – g – a – es;
- the tetrachord beginning the second half (7-10 sounds) is the inversion form of the four (3-6), finishing the first half of the series
  c – fis – e – b – cis – d – f – h – as – g – a – es;
- the individual trichords in structural terms too are the mutual inverses, retrograde or retrograde of inversions.
- These are:

Tritone with a second: c-fis-e, fis-e-b, g-a-es



Tritone with a third: e-b-cis, d-f-h, f-h-as

Third with a second: b-cis-d, cis-d-f, h-as-g.

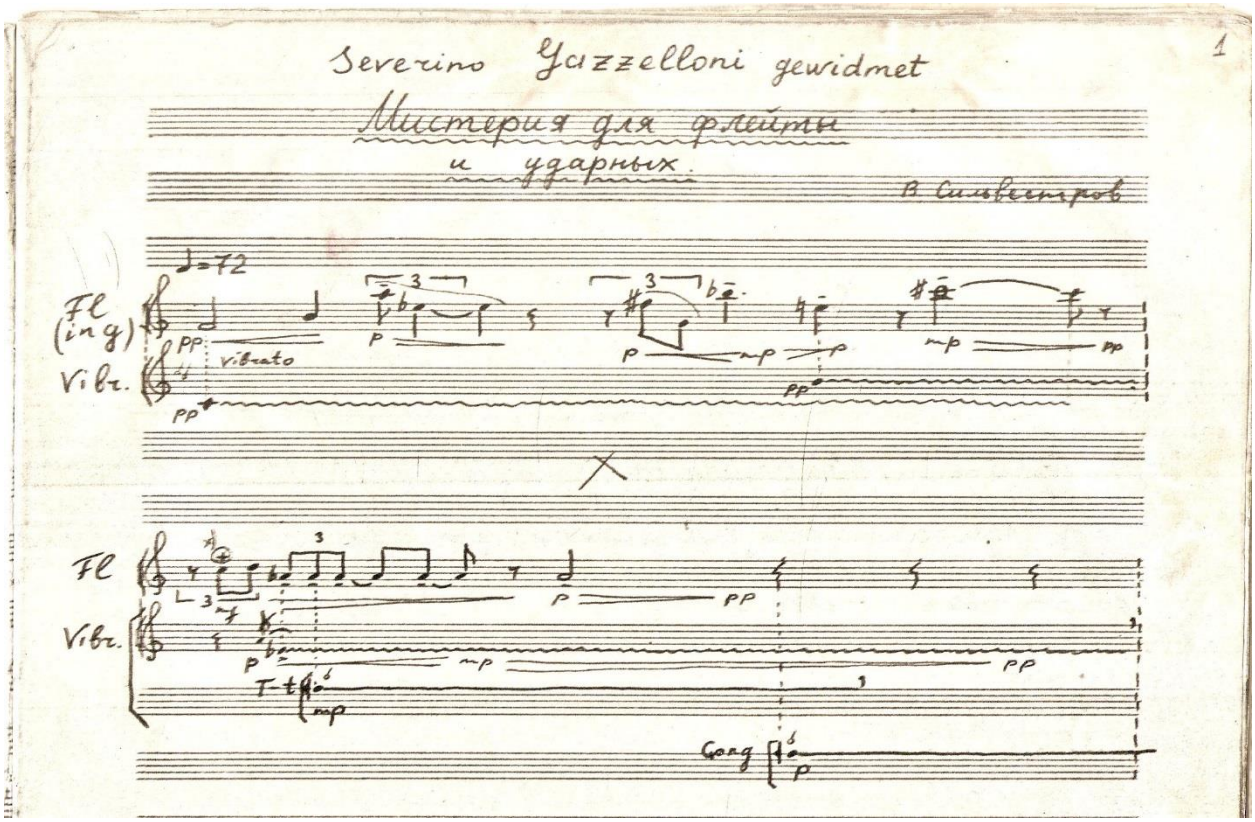
[20] All the letter designations are by sound. Note examples correspond to musical score.

It is the segments that will play a main role in the motivic work with the series.

Other forms of the series are also marked by the same affinity; there is also between the forms. As a result, there is plenty of connections in the series – up to the identity of pitches in the segments.

The structural idea of the series programs the structure of both the whole composition and its sections.

The first section of *the Mystery* is a serial dodecaphony with small patches of sonority. Opening with a presentation of series.



Author's manuscript

Serial disposition of the first section

Linear presentation, single-track, free choice of tone-rows with their sequential presentation (total 20), the leading instrument is the flute, once the series is presenting by vibraphone (No. 17), and three times it is distributed between the flute and vibraphone (No. 16,18,19).

1. **P** c-es
2. **P** h-d
3. **P** c-es
4. **I** f-d
5. **P** f-as
6. **R** e-des
7. **P** c-es
8. **P** as-h
9. **R** a-fis
10. **RI** as-h (with permutation)
11. **P** c-es
12. **P** c-es ((with permutation)
13. **RI** d-f

Elliptical Bridge (overlay) *Ausfallbrücke*

14. **P** h-d
15. **I** des-b

Elliptical Bridge

16. **P** c-es (rotation, permutation)

17. **I** b-g (skips, interpolation)

18. **I** fis-es (with skips and permutation). Elliptical Bridge

19. **I** a-fis (with gaps). The last sound of the series hast the marimba.

Elliptical Bridge, common tones –c, fis.

20. **P** c-es

As we see, 14 out of 48 altitude rows are used, most often – Prima and its base row (7 times). At first, the rows (No. 1–9) follow each other completely and unchanged, since the 10th presentation the various transformations are increasingly being used, elliptic bridges are used in the connection of the rows.

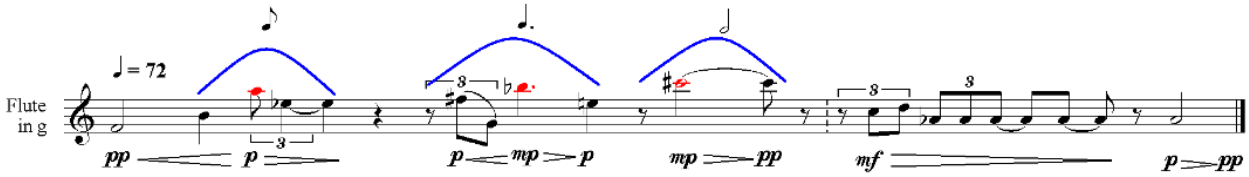
The last presentation (No. 20), beginning with an elliptical bridge, is in fact the beginning of the next section[21]. So, the basic series and its first tones **c – *fis*** (making an elliptical bridge) frame the section, realizing the structural idea of the series (the mirror symmetry).

[21] The series is distributed here between the flute (supported by a vibraphone) and a marimbaphone and completed by the vibraphone.

This technical analysis, of course, does not allow to feel the aroma of the work, the name alone of which — *the Mystery* — fascinates, creating a mythopoetic halo. However, something happened that always happens in genuine art: “the music turned out to be more than the technique»[22]. Silvestrov himself emphasized that this “Mystery is not in the Scriabin sense. These are the voice and the world (the flute is the voice, the drums are the world). <...> "Imagine, the flute sounds... But it is accompanied by all the sounds of the field, the forest...".

How is this done?

Let's start with the series. The composer felt its melodic potency, and the series turned into the theme became the *melody*.



The flute theme of *the Mystery* reveals **all the classic signs of the melody:**

- It is a vividly pronounced wave, brought by the "wings" of the ascending sequence;
- three links of the sequence (the third one is truncated) are also based on the principle of increase and decrease, reinforced by the dynamic changes within each link;
- the striving of a big wave to the top-horizon is rhythmically emphasized: each acme of a small wave is not only higher, but also longer;
- as is supposed, the active ascension is compensated by return motion; what is more, decrease is shorter than increase;
- the final cadence is emphasized by slowdown (melodic and rhythmic) and rhythmization of the last sound;
- and finally, the feeling of modal music gravity, caused by this melody, its entering into a certain sophisticated tonality, the tonality of the highest order.

There in the flute theme is hidden the whole play of meanings. Its semantic richness is primarily due to the speech expressiveness: in acute intervals (the tritones, septimas, nones) are audible the intonations of a question, exclamations of surprise and delight. The acuteness of the tritones and septimas is

[22] Silvestrov's statement about his "Five Pieces for Piano" (1961).

opposed to lyrical softness of decima and sixth ascending (**d^1-f^2, h^1-gis^2).** A certain intensity of the theme is emphasized by internal dialog, created by the hidden polyphony: the smooth line of the tops of links of the sequence **e^2- f^2 - gis^3 is** opposed to the real sharp relief of the theme.

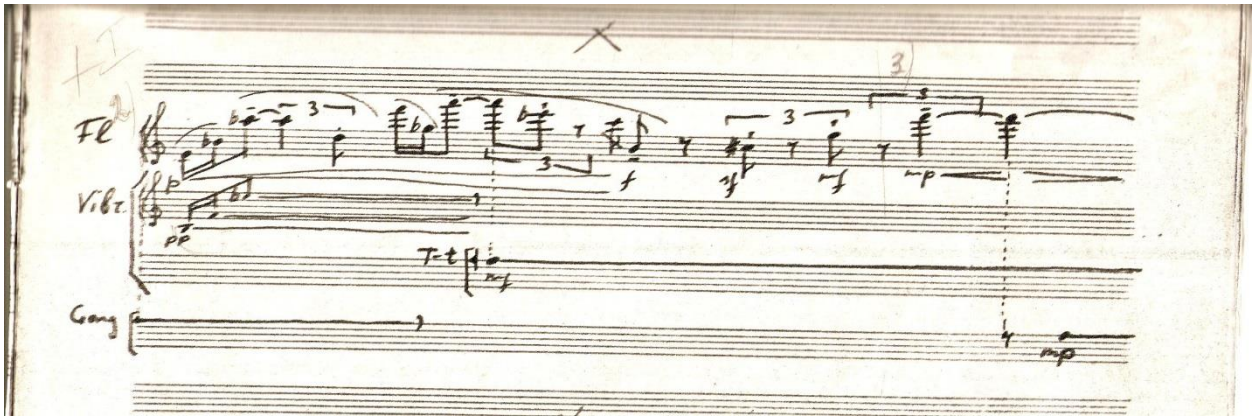
The dialogue of hidden voices is enhanced by the "dialogue of sound and pause»[23]. Silvestrov considers the role of a pause as one of the avant-garde conquests. Let us recall the “expressive sounding pauses”, the “silent tones” in the works of composers of the Second Viennese School[24], and in the work of Silvestrov himself, such pauses will become the characteristic feature of his melody.

The transformation of the series into a melodic utterance is a remarkable testimony of the “auditory basis” (the composer’s expression) of Silvestrov composer work, its priority over the technological task. It was this priority of creativity and music, and not techniques, that Schoenberg had always emphasized[25].

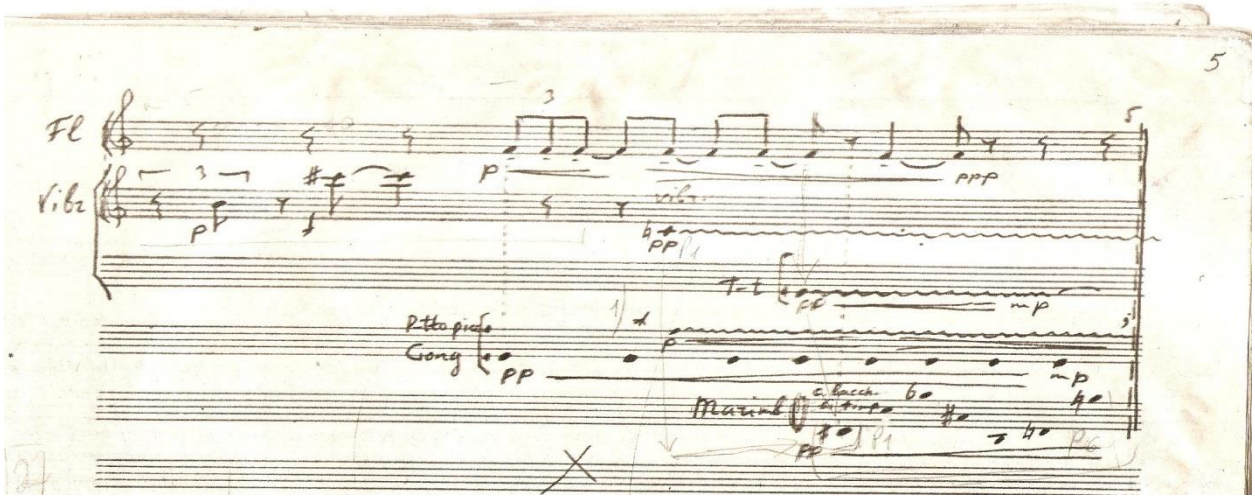
The overall compositional deployment of *the Mystery* is submitted to the second plan form, which can be defined as free variations. The beginning of *the Mystery* corresponds to the algorithm of both forms (serial and variation), outlining the series/theme, and this theme sounds, as it should be according to the variation canon, in a “pure” form, without entourage. The cyclization of “variations” in groups that coincide with the five sections mentioned, also refers to the classic romantic tradition. Each of them has its own mode of variation, and the general vector of movement is aimed at increasing freedom, liberation, and ecstatic fury.

[23] Silvestrov: «A pause is also a sound. It should be treated not just as the cessation of a sound, but to look for some kind of opportunity in the pause itself. Suppose, there was a sound, and a pause responded to this sound. It is a dialogue of sound and pause.”.
[24] See Ctirad Kohoutek. The technique of composition of the 20th century. The general wording and comments of Yu. Rags and Yu. Kholopov. M.,1976, p.105.
[25] For example, in one of Schoenberg’s letters it is said: “... I hope those who replace us will not forget that it’s not about twelve tones and that the emphasis is on the word “composition”. “Arnold Schönberg. Letters - SPb, “Composer”, 2001, p. 368.

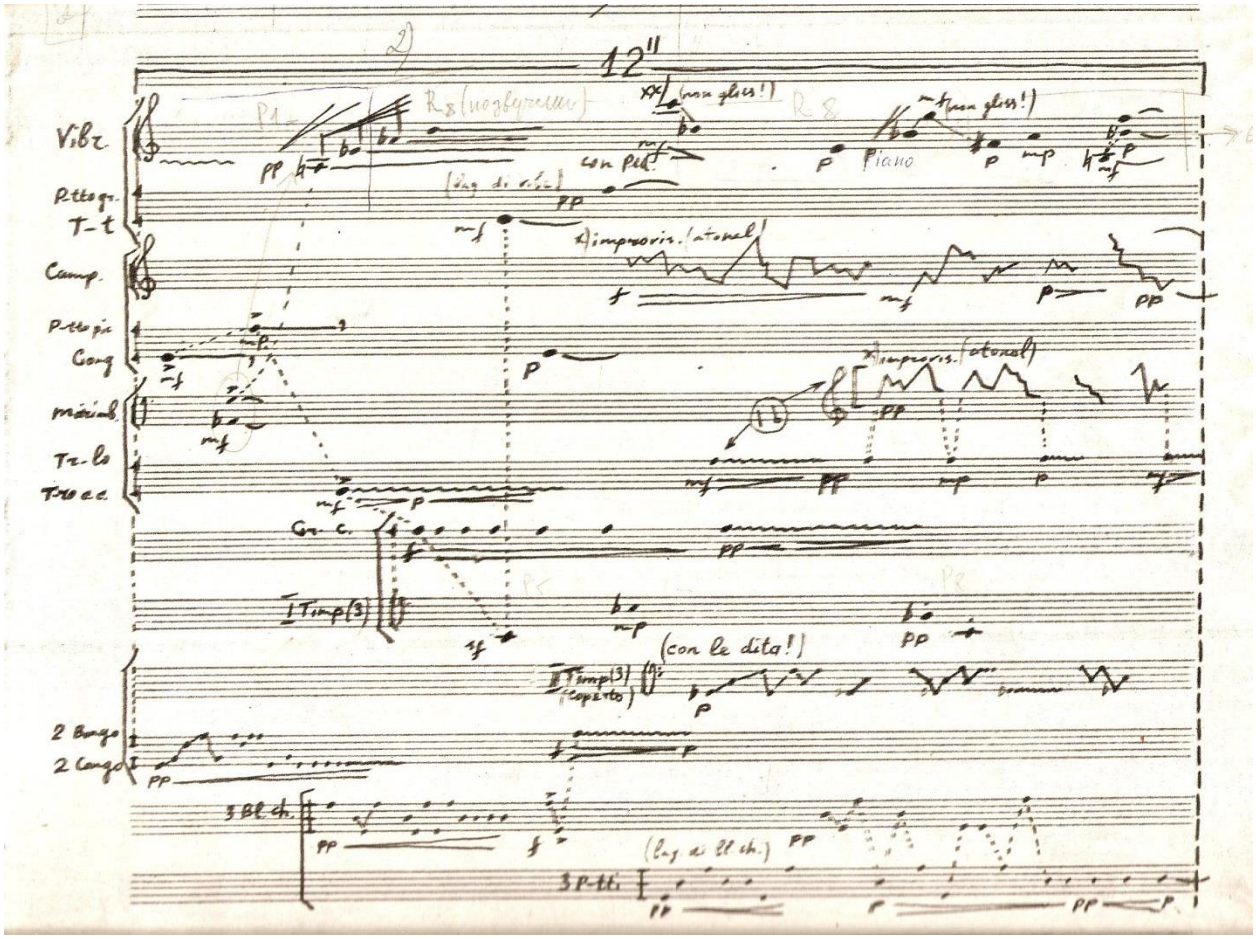
In the first section (crotchet = 72), having sounded *per se*, the theme then is hidden in the capricious rhythms of a quasi-improvised musical development.



At the same time, the variation of the second manner flows “over the top” of all serial combinations, conforming to another — not a serial algorithm, and in a wide emotional and imaginative spectrum — from thoughtful dreaminess and capricious refinement to fervent playfulness. The natural element, personified by percussion, is gradually becoming more active. The section is ended with the same cadence formula as the theme in its exposition: slowing down the rhythmization of the last sound.



The second section, a new cycle of variation, is marked by a greater degree of freedom. Here is another time (not subject to the clear metric), active interaction between flute and drums, aleatory decision of the drums party which are combined into multilayer sonors.

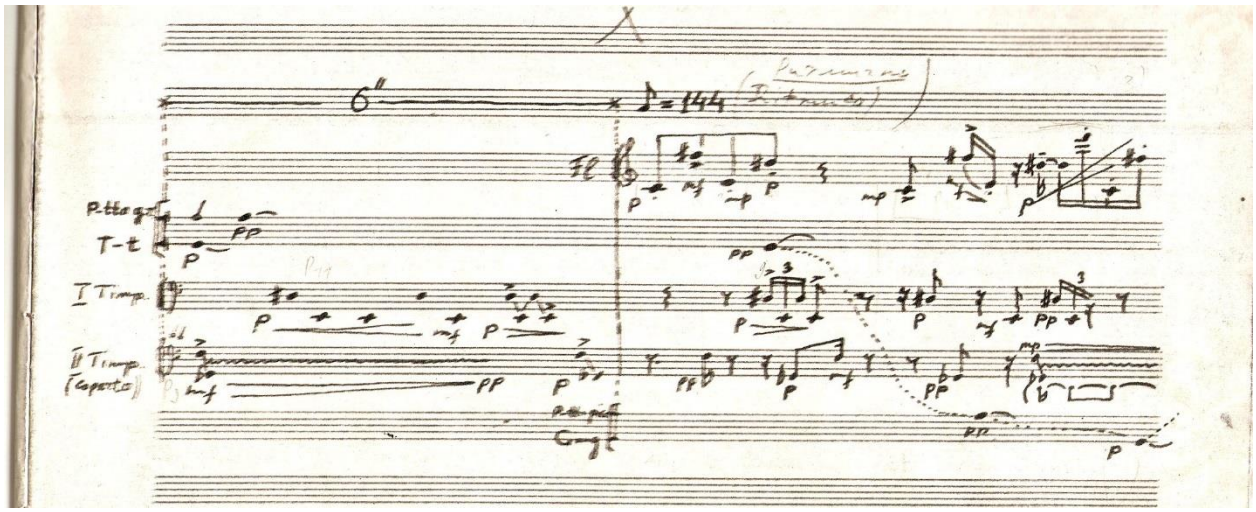


The principles of serial variation are also becoming complicated: the segmentation and development of individual elements of the serial modus are actively used[26]. In particular, the repeating figures in the parties of timpani (group 1: e-es, b-e; group 2: fis-f, c-fis)[27] can be considered as missing tones interpolated into the series, but they can be perceived as a partial theme (and then the two-track effect appears).

In the third section, the flute and the drums are combined in a single playing space, where there is a nonstop assertive movement (the time run is accelerated – metronome ♪ = 144, clear metric notation,

[26] The disposition of the second section, see the Appendix.
[27] Their components are the most characteristic intervals of the neighboring sounds of the series: the tritone and minor second (in derivative–major septime)

the author's directions *ritmico*).



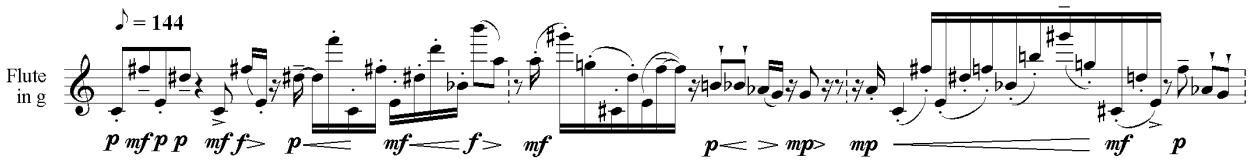
The flute part here turned out to be involved in an orgiastic dance, emphasized by sharp interval "jumps". The timpani dance their line, and their brutality and excitable pressure intensify the energy vitality of this mystery game.

Such a radical genre characteristic transformation is typical for free variations. The hearing perceives the material of the third section as completely new, but that sensation is deceptive. The section is based on the same series, or rather, on the result of active work with it, where the main methods are segmentation, selection and interpolation. The most characteristic groups that are present in all forms (and all transpositions) of the series (a tritone with a second and seconds) are selected from the series, and a serial derivative is made up of their combination which becomes the basis of the thematic formations:

g-cis-h-b-c-a- f-fis-e-es-d-as

As we can see, the modus of the series is preserved: the mirror symmetry, tritones both at the beginning and at the end.

Unlike the "mother" series, the derivative is not given initially: it is "collected" gradually, as thematic material is formed. Its initial formula (g-cis-h-b) is repeated several times – each time with expansion due to new tones, gradually bringing the series to full form.

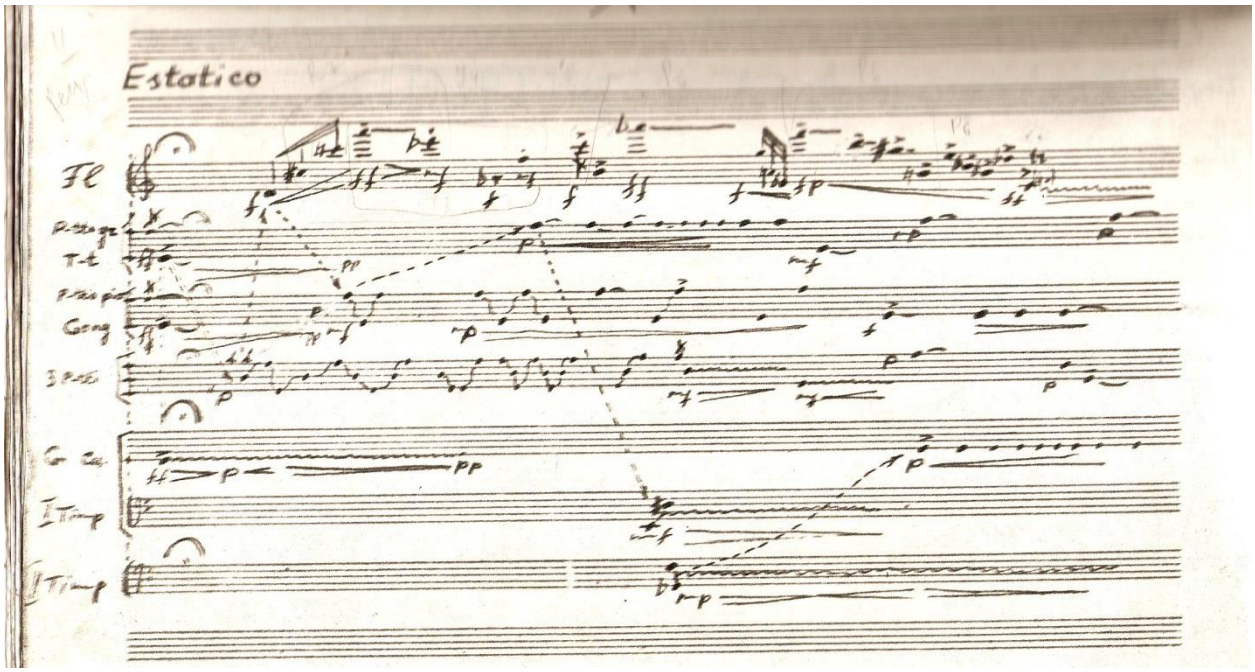


Multiple, rhythmically varied presentations of this serial derivative constitutes the material of the flute part.

The basis of the timpani part is a sophisticated rhythmic variation of the micro series, formed by a combination of segments of the serial rows using the same formula as in the flute part: tritone + septima (group 1: e-es, b-e; group 2: fis-f, c-fis)[28].

The rivalry of the flute and the percussion — which of them could "overdance" - inflames the situation and leads to an aleatory explosion in the timpani, stopping the trans-like circling of the flute[29].

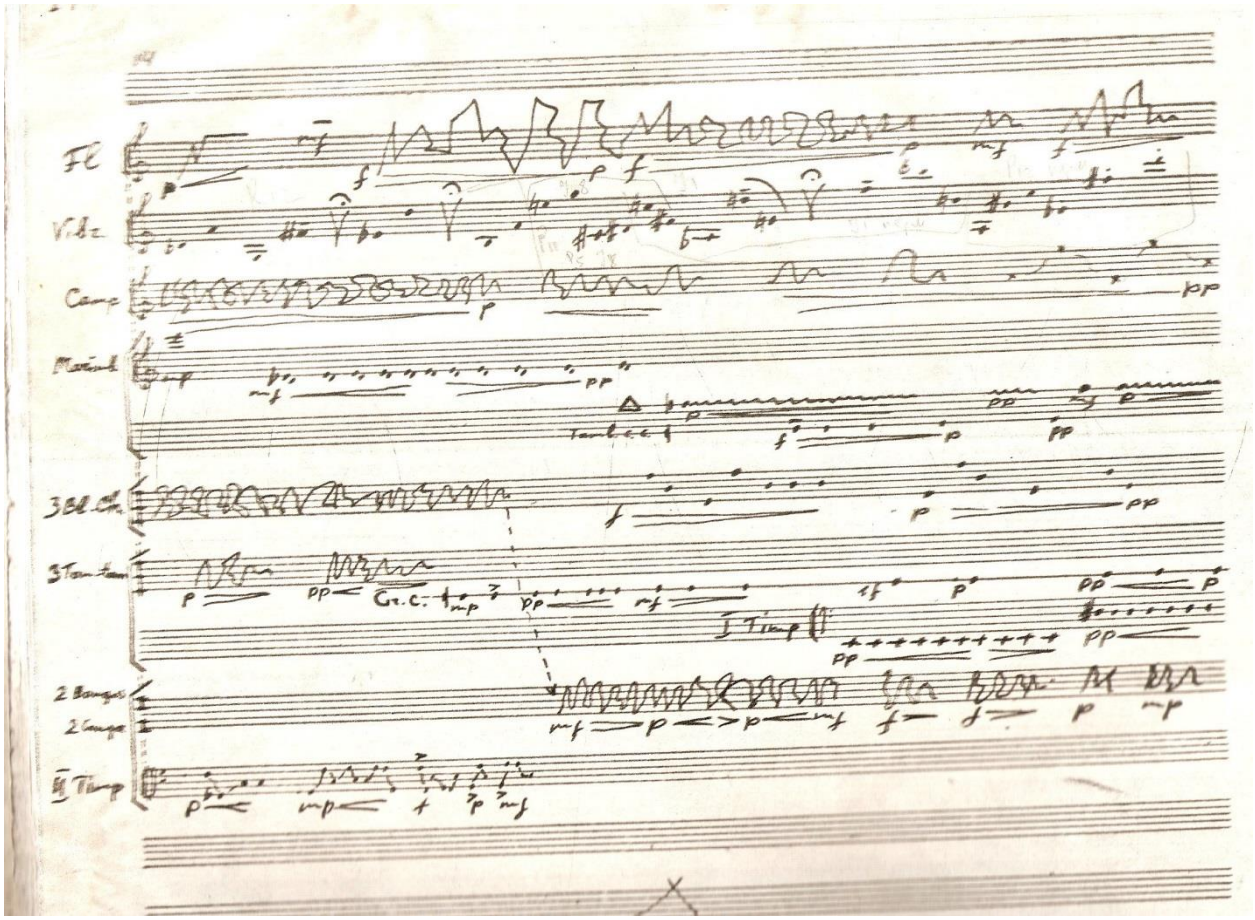
12 seconds of the vehement improvisation of timpani prepare an ecstatic culmination (**section 4 Estatico**), where the sonorics comes to the fore.



[28] Each of these four groups (a pair of seconds and a pair of tritons) is contained in many rows of the series (each pair of tritones – in 32, a pair of the seconds one – in 8).
[29] At the end of the section, its party seems to be "hovered" on the endless rhythmically variable repetition of the "exposition" formula.

There in the drums aleatory improvisations is the whole range of noise and acoustic paints: blows, gurgling, gabble, booming reverberations, and noise placers. All this is shrouded in an overtone cloud of tender bells (vibraphone, marimba, and bells). The timbre registered contrasts give rise to the plans play – at one moment close, at another leaving in some universe distance.

The flute also becomes one of the components of this sound continuum. The flute theme is dispersing into individual sounds, and then dissolving in the non-articulated improvisation according to a graphic scheme.



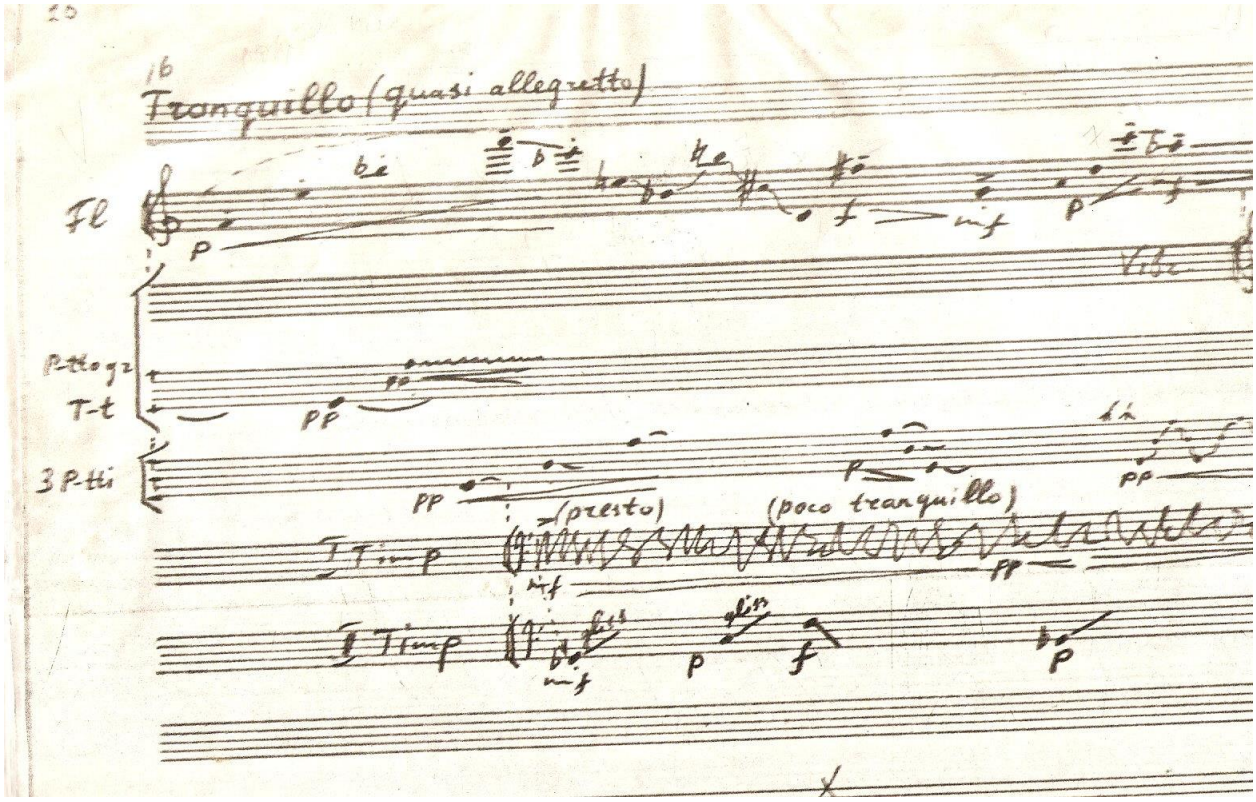
The work with the series is also subordinated here to sonoristic concept. It is no coincidence that the flute sounds (dotted, randomly “flashing” a multi-layered, vibrating musical texture) are perceived as

manifestations of pointillism writing. Anyway, these "micro sounds" are the part of the serial segments that form the basis of the disposition of this section[30].

The vibraphone and marimba parties, formed by the same segments[31], are solved in the same "pointillistic way". Anyway, the complete liberation from any metric regulation gives their rows a sonorous continuity, enhanced by the floating resonant color of these timbres.

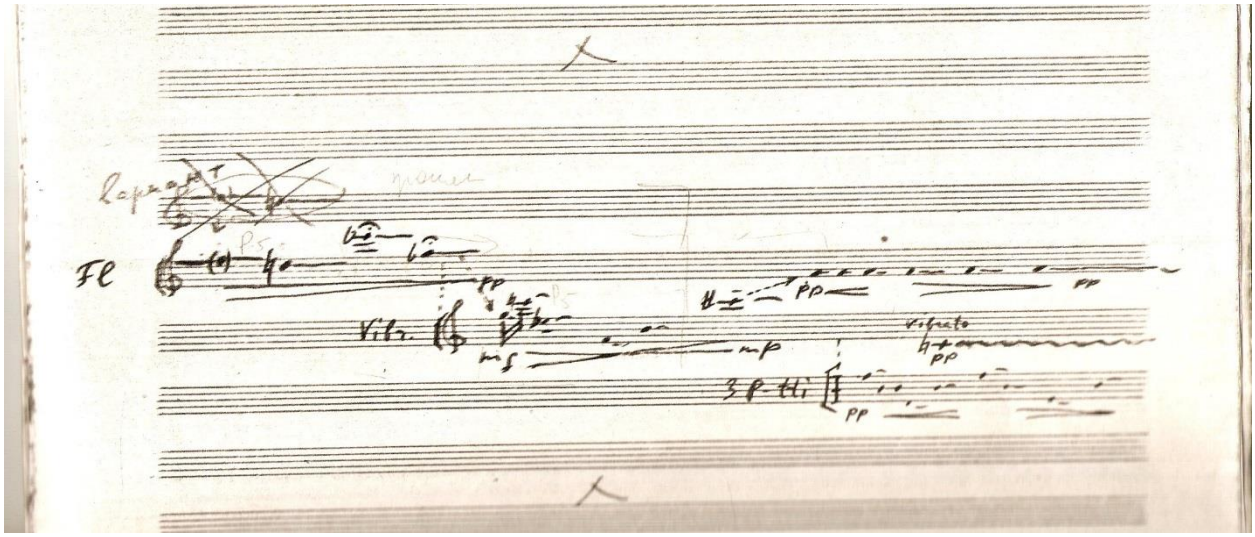
The fourth section is separated from the reprise **(Fifth section of Tranquillo, quasi allegretto)** by the silence (a long general pause).And then the theme and series try to "restore" themselves,

There in the flute part, a sketch of the theme is planned immediately (a chain of ascending, and then descending septimas and tritones), an initial emotional atmosphere (thoughtfully lyrical) and even its nuances (moments of cheerful playfulness) are established.

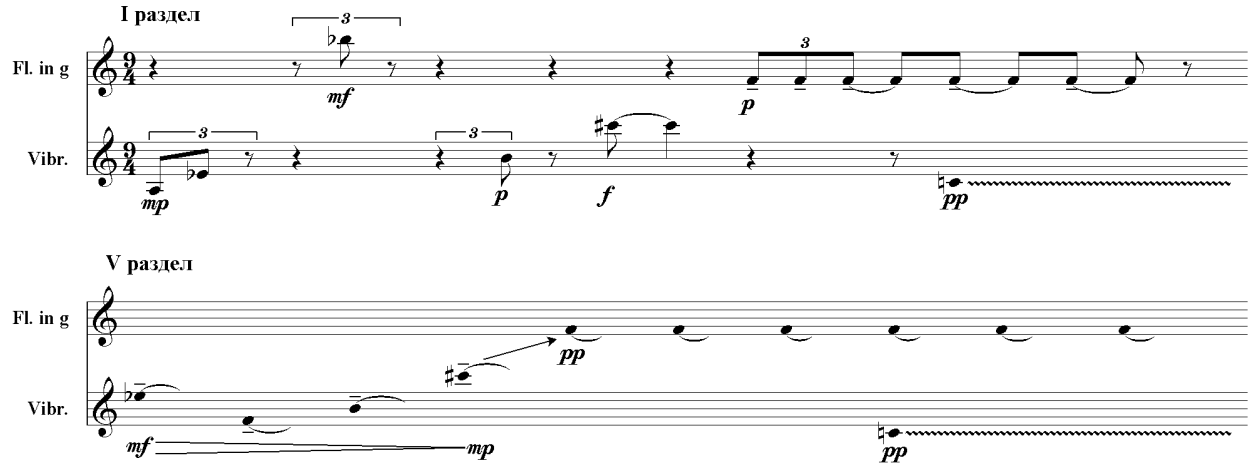


[30] All the same septimas and tritone threes. See the Attachment.
[31] In conjunction with the flute, they create a two- and three-trackness, and in the party of marimba there are the moments of vertical dodecaphony

The series, however, acquires a complete form gradually, through a number of combinations, collisions[32] of serial elements.



In the last presentation of the series tone row, the theme acquires a farewell character: the voice of the flute breaks off, without having finished speaking, and the theme is finalized by the vibraphone – as upward echo . Anyway, it is a flute that puts a full stop: with increasing deceleration, it repeats the sound ***c¹*** - in the same way as it was in the exposition of the theme. The final phrase (starting from ***es²*** of the vibraphone) repeats the end of the first section.



[32] The last and initial sounds of the adjacent segments are the same.

Already in the process of analyzing *the Mystery*, it became clear that the structural idea of the series, i. e. the mirror symmetry, was fully realized in the overall composition, both in its serial and secondary form. In each case, we can speak of a concentric structure centered in the third section.

Primary mode (serial composition):

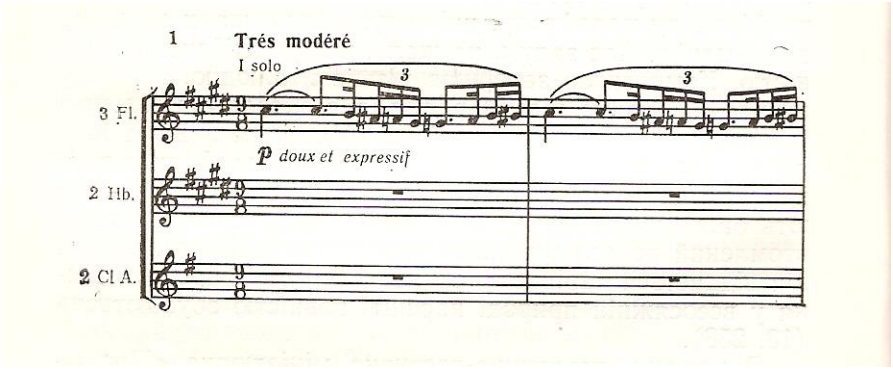
1st section	2nd section	3rd section	4th section	5th section
The exposition of the series (P c-es) and further presentations are consecutive presentations of tone rows	Active transformation and segmentation of the series	The formation of new series derived from original series (in a flute part). Micro series in the timpani party	The "game" between the segments of the series	Restoration of the complete tone row of the series. Completion with a full tone row of P as-h

Secondary mode (free variations):

1st section	2nd section	3rd section	4th section	5th section
Exposition of the theme. Its completeness is emphasized by the cadence. A number of variations within the lyrical imagery. The same cadence at the end.	Activation of the sonoric background that effects on the nature of the theme	**Cardinal** figurative and genre **transformation**	The dominant role of the sonorous background, the "dissolution" of the theme in it	"Restoration" of the theme and general lyrical atmosphere. The "farewell" presentation of the theme. The completion is by the same cadence as in the first section

The presence of the secondary form of the classical type there in the serial composition was consecrated by the fathers of the avant-garde. Here, the effect of the romantic gene is too obvious – with programmatic impulses, characters, extramusicality. In other words, two musical and aesthetic paradigms interact in *the Mystery*: the newest (avant-garde) one and the traditional (classical) one. The

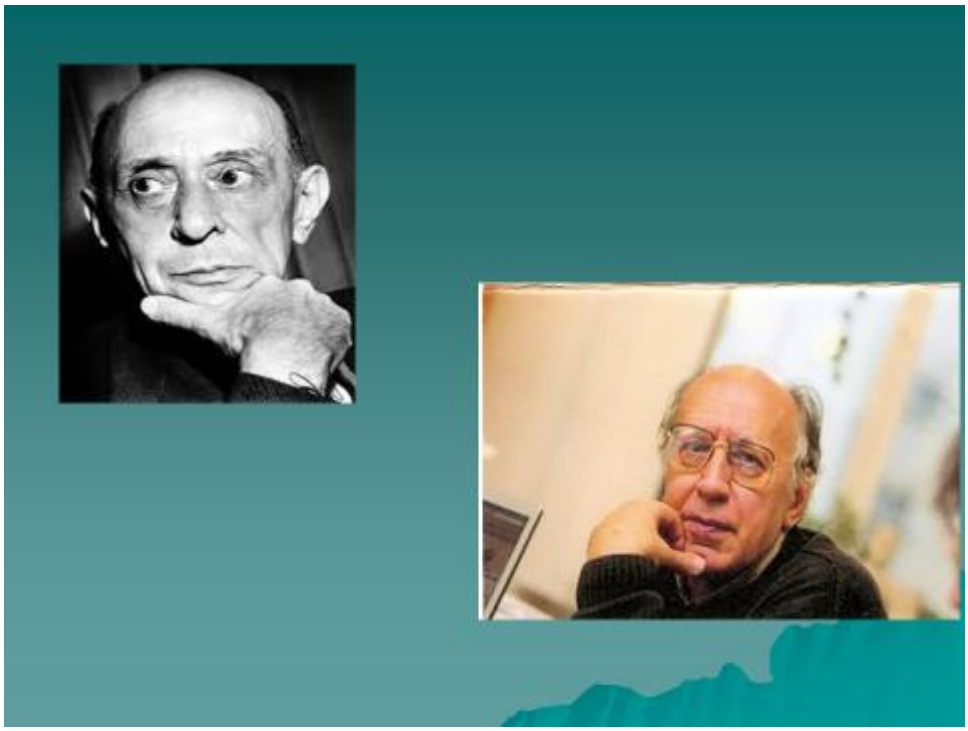
latter one, above all, is also represented by a personal tradition, the presence of which Silvestrov has never concealed. This is Debussy's "L'Après-midi d'un faune".



There in the Mystery, not only the general artistic appearance of Debussy's Prelude (nature poetry, antique pastorality, richness of coloring with orchestra chamber, refinement of palette, laconism) resonates, but also the specifics of its solution: timbre (using low flute), composition (free concentricity and variation), the development techniques (an ingenious motivic game, whimsically variable rhythm, "arabesqueness") and even such "particulars" (although there are no particulars in art) as the opening of the work of Debussy by the alto flute solo (monophonic presentation), triton ambitus of its initial phrases, multiple varied presentation of the theme and even the duration of the work – from 10 to 12 minutes (depending on the conductor's temperament).

As "***Faun***", according to the researchers, became "the door to debussistic cosmology"[33], so with *the Mystery*, the music of Silvestrov entered the space of "cosmic pastorals." In short, we can say that *the Mystery* is a kind of avant-garde paraphrase of the **"Faun"** by Debussy. But oddly enough, this is also a manifestation of the tradition of Schoenberg. Silvestrov repeatedly mentions the Schoenberg paradox: "In order to say the same thing, it is necessary to say otherwise". And he adds: "I will rewrite it in the spirit sort?) of Borges: "In order to say otherwise, you must say the same thing" [34]. Both versions of this paradox were realized in *the Mystery.*

[33] L. Kokareva. Claude Debussy. M., Muzyka, 2010, p. 261.
[34] Valentin Silvestrov. Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and outside views. K., 2004, p. 236.



ATTACHMENT

Serial disposition of the second section:

1. **P c-es** marimba, then vibraphone. The beginning of the series is superimposed on the completion of the first section.
2. **R as-f** vibraphone
3. **PI b-cis vibraphone** (first half of the row)
4. **P c-es** flute, segment (4,5,6,10,11 tones. Tones 7,1,2,3,12 are interpolated from the timpani part)
5. **P c-es** flute (reflected by vibraphone)
6. **I e-cis** flute-vibraphone-flute (with permutation)
7. **R fis-es** flute-vibraphone-flute, segment (first 5 sounds of the tone-rows)
8. **R fis-es** flute, segment with permutation (7,6,8-12 tones). - It can be considered as a continuation of the previous rows, interrupted by the invasion of percussion
9. **RI d-f** flute
10. **P es-fis** flute, with permutation and skipped tones
11. **P c-es** flute, segment (4,5,6,9,10)
12. **P c-es** flute, segment (3-8)

Elliptical bridge

P f-as flute, (with permutation) segment (1-8)

13. **I g-e** flute, segment (1-3)
14. **RI a-c** vibraphone, segment (1,2,4,5,12)
15. **I a-fis** vibraphone, segment (1,2,7,9,11,12)
16. **I f-d** vibraphone

Elliptical bridge

R as-f vibraphone

Elliptical bridge

17. **R h-as** vibraphone, segment, with permutation (1,2,5,4,3,6)

<u>The disposition of the fourth section (the flute part)</u>

1. **R a-fis** (1,7,8,9,10)

Elliptical bridge

2. **I a-fis** (7,8,9,11)
   Onwards –the playing with segments **P g-b**

3. **P g-b** (9-12)
4. **P g-b** (7-10)
5. **P g-b** with rotation (3,4,2,5,6,12) and interpolation of 7 and 8 sounds from the vibraphone part
6. **P g-b** with rotation (2,7,3, 4,8,5, 6, 9,10,11,12)
7. **P g-b (**7-10)
8. **P g-b** (1-8)
9. **P g-b** (2,9**,**10,11)

5. Grazina Daunoraviciene (Vilnius, LTU): A twelve-tone system by A. Schoenberg and Dodekatonika (1997) by O. Balakauskas: differences and interactions

** Doctor habil. of musicology, professor **GRAŽINA DAUNORAVIČIENĖ** graduated cum laude from Lithuanian Academy of Music, and held a scholarship to study and do doctoral research at Moscow P. Thaikowsky conservatoire, the Department of Music Theory (with Prof. J.N. Kholopov). In 1996 she was awarded a scholarship from the ministry of Culture and Education of Saxon lands to do research in Germany. In 2002 Gražina Daunoravičiene has been invited from the Open Society Institute (OSF-L) to Oxford University (UK) under the Oxford Colleges Hospitality scheme while in 2007 she got the DAAD (Deutscher Akademischer AustauschDienst) grant for research in Leipzig University. She presented reports and published scientific articles in Lithuania, Latvia, Poland, Germany, Russia, Great Britain, Belgium, Switzerland, Slovenia, Yugoslavia, China, Italy, Finland, United States etc. Gražina Daunoravičienė edited monographs such as "Feliksas Bajoras: Everything is Music" (2002); "Algirdas Jonas Ambrazas: Musical Traditions and the Present" (2007) and "Exploration of the Modernistic Identity of Lithuanian Music" (2016). She is also a founder, compiler and editor – in – chief of the collection of scientific articles "Lithuanian Musicology" (17 volumes have already been published), which is published up to the highest standards of scientific magazines. She is currently preparing (as a scientific editor, compiler and author) a solid study guide named "The Language of Music" consisting of five books. The first two books have already been published in 2003 and 2006. In 2008 to 2013 she was a member of the Research Council of Lithuania, the representative of the Committee of Humanities and Social Sciences.*

Osvaldas Balakauskas' system ‚Dodekatonic' (‚Dodekatonika', 1997) is contextualised in the milieu of the inculcation of "formalistic" modernist doctrines in Lithuania and of the updating of composing systems and the development of new ones. The largest part of the article will be dedicated to the presentation of Balakauskas' system, and comparison with the Schoenberg dodecaphony will be presented in the conclusions.

A graduate from the Kiev Conservatoire in 1969, Balakauskas in his work purposefully followed the precept of professor Boris Lyatoshynsky, "Find your own"[35]. However, the basis of his own independent creative path and the ideal of contemporary music were brought to the Kiev from Vilnius where Balakauskas had thoroughly studied the two volumes of *The Classics of Dodecaphony* (*Klasycy*

[35] Quite a few of B. Lyatoshynsky's students were active composers already at the time of postmodernism. His former students represented different trends of composition; however, only individualists who declared their own positions or systems of composing, such as O. Balakauskas, L. Hrabowsky, V. Silvestrov, etc., resisted the obvious influence of the music of their teacher.

dodekafonii, 1961, 1964) by Bogusław Schaeffer. Balakauskas was admitted to the Kiev Conservatoire and, while studying (1964–1969), formed his own creative individuality. Already in his student works, an original compositional technique surfaced, testifying to his independent way of thinking.[36]

The rational method of Balakauskas' composition[37] proceeded from a well-coordinated harmonic system and was subject to the constructive power of numbers. Both served as an algorithm of the introduction of musical logic and order to composition (from Schoenberg's point of view) and, on the other hand, dictated solutions of the interaction of harmony and structure. The composer, however, managed to avoid pure imitation of the musical avant-garde techniques; instead, he re-interpreted it in a rather specific way. This was caused by Balakauskas' dislike for the apotheosis of dissonance in the conception of musical Modernism, and the strict (systemically) operating principle of tone functioning in his music as well as the harmony of symmetrical structures contributed to the emergence of consonances and even to some atmosphere of *quasi*-tonality. The strictly organised, euphonious, and harmonious music of Balakauskas, when confronted with the adaptations of the Avant-grade techniques in the USSR in the 60s. For Balakauskas, the value in composing was represented by the analytical manipulation of tones and the ability to compose a rather consonant and "pure" contemporary music. The effect of his well-functioning harmonic system was not enough: clear self-determination at the level of the philosophy of art was required.

In his own music, Balakauskas spoke the language of constructive structures. His peer Valentin Silvestrov[38] defined the nature of individuality of Balakauskas' music through the impression that '*his music sounds as if by itself, simply in the manner of Haydn. A pure structure and some speculativeness, abstractness are inherent in (identical to) his m*usic'. As noted by Silvestrov, '*the music of Balakauskas represented an example of the classics, only in a different compositional system. He managed his music – its texture, structure, and different types of forms – mainly through the gestures of music itself and did it in a very reserved and harmonious manner*'[39].

[36] See: Gražina Daunoravičienė-Žuklytė, *Osvaldo Balakausko kompozicijos mokyklos šaknys* (The Roots of Osvaldas Balakauskas' School of Composition), in: *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* (Exploration of the Modernistic Identity of Lithuanian Music), Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016, p. 409–485.

[37] The first publication of the expanded study see in: Gražina Daunoravičienė. Compositional System of Osvaldas Balakauskas: an Attempt to Restore the Theoretical Discourse, in: *Musicological Annual*, vol. 54(2), 2018, pgs. 45-95. doi.org/10.4312/mz.54.2.45-95.

[38] From 1968 to1972, Balakauskas joined the circle of I. Blazhkov – V. Silvestrov, or evening meetings and hearings of the Kiev avant-garde, where he diligently studied the compositional techniques of the latest 20th century music. It was there that he became thoroughly acquainted with the scores and compositional techniques of the Second Viennese School and the Second Avant-Garde.

[39] From a private conversation between the author and Valentin Silvestrov in Druskininkai, 25th July 2013.

Osvaldas Balakauskas' theoretical-compositional system of dodecatonics: a fundamentals

In is noteworthy that, chronologically, the time of Balakauskas' renouncement of the modernist doctrine in his compositions coincided with the public presentation of his musical-theoretical system of dodecatonics, first published in Polish in the collection *W kręgu muzyki litewskiej* [In the Field of Lithuanian Music] in Krakow, Poland, in 1997[40]. In recognition of the main stimuli for that work, Balakauskas named his creative discussion with the first row of Hindemith (*I Reihe*) from *Unterweisung im Tonsatz (1937)* and the aforementioned book by Howard Hanson *Harmonic Materials in Modern Music: Resources of the Tempered Scale* (1960)[41]. However, the system of Balakauskas' opens a discussion with several traditions and paradigms of theoretical musicology, starting with Pythagoras' idea of the progression of fifths. It must be admitted that the arguments for the discussion arise from the theses postulated by Balakauskas and conceal the context of the theory itself. As in the theory of *Dodecatonics* itself, the author does not start an extensive discussion with a number of potential opponents, some comments are provided merely in an appendix, named in the tradition of Arthur Schopenhauer *Paralipomena* (from Gr. *paraleipomena; what was omitted, aside).*

The very title of his musical-theoretical system of *Dodecatonics* was made up by Balakauskas from two roots: twelve + tonic, i.e. by emphasising the chromatic completeness of the 12-step system of a tempered structure and the idea of the centre (the emblem of tonality). In other words, the concept of dodecatonics manifests the nature and the idea which George Perle, and later Ernst Křenek, found in the 3rd edition of *Harmonielehre* (1922) by Schönberg where the author defined dodecaphony **as the tonality of 12-step rows** (*Tonalität einer Zwölftonreihe*)[42], p.488. In the same edition of *Harmonielehre,* tonality *(Tonalität*) was further characterised by Schönberg as a phenomenon that, first, was not an eternal law (*kein ewiges Gesetzt)* and, second, was not a law by nature (*Naturgestzt*) that would be able to naturally substantiate the model (*Vorbild*) of tone[43]. In other words, in that text, Schönberg spoke about the formation of a milieu close to tonality when composing on the basis of 12 interrelated tones (as defined by him, *die Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen*

[40] Osvaldas Balakauskas. Dodekatonika, in: *W kręgu muzyki litewskiej; Rozprawy, szkice i materiały*, Krzysztof Droba (redakcja), Kraków: Academia muzyczna w Krakowie, 1997, p. 119-159. Translated into Lithuanian, the *Dodecatonics* by Balakauskas later was published in Vilnius. See: Osvaldas Balakauskas. *Dodekatonika. Osvaldas Balakauskas: Muzika ir mintys* [*Music and Thoughts*], edited by Rūta Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 169-206.
[41] Howard Hanson, *Harmonic Materials in Modern Music: Resources of the Tempered Scale*, Irvington: Appleton-Centurry-Crofts, INC, 1960.
[42] Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, 1922, p. 488.
[43] Ibid., p. 28.

Tönen). As noted by Balakauskas, the concept of dodecatonics in his system represented two meanings. First, it was a theory of harmony which followed from the technique of the principle of the projection of fifths. Second, it was a theory of harmony with its objective (immanent) structure, including all known (empirical or artificial) as well as hardly used, or never used (hypothetical), systems of a smaller volume than the dodecatonics.

The interrelationship between the traditional tonality and the sound field formed by the dodecaphonic technique was of interest both to composers and musicologists of the 20th century for many years. The author of the *Dodecatonics* considered his own approach to be a rather universal theoretical conception, even if he postulated that '*the statements in the present study do not in any sense mean any revolutionary ambitions of the author and represent merely a search for a more objective basis than the arguments that justify the 'common chord' (major triad)*'[44]. At the same time, as one of the goals of his development of the dodecatonics, Balakauskas named *'a search of an analytical method that would lead to revealing the harmoniousness of the music of any epoch or any stylistic trend, as well as the music of any textural design*'[45]. The author's maximalistic and somewhat utopian desire to discover "a methodological tool that would cover all the phenomena of mode and harmony ever known in practice, and those hiding within the frame of a 12-tone continuum of sounds of a tempered melodic structure as an opportunity, regardless of how they were used or how they were going to be used" was evident. The search for a more objective basis for the functioning of 12 chromatic tones reflected the maximalism of numerous composers-theorists of the 20th century (Paul Hindemith, Milton Babbitt, Allen Forte, Anatol Vieru, Howard Hanson, etc.).

Since the method served as an algorithm for composing his own music, Balakauskas also set himself another goal: to identify an objective basis for revealing the '*logic of natural self-organization of the 12-tone continuum of sounds and the possibility of systematisation on that basis*'[46]. A special feature of that theory was the emphasis placed on the primacy of the **Pythagorean projection of fifths** (PQ) and the mathematical logic of proportions (Pythagoras, Hanson). The questioning of the physico-acoustic basis of sound organisation in the overtone series (the tradition of the harmonic systems of Jean-Philippe Rameau, Paul Hindemith, and many others) left an imprint on the conceptual level of the system. However, the elements of the natural scale were present in the justification of the

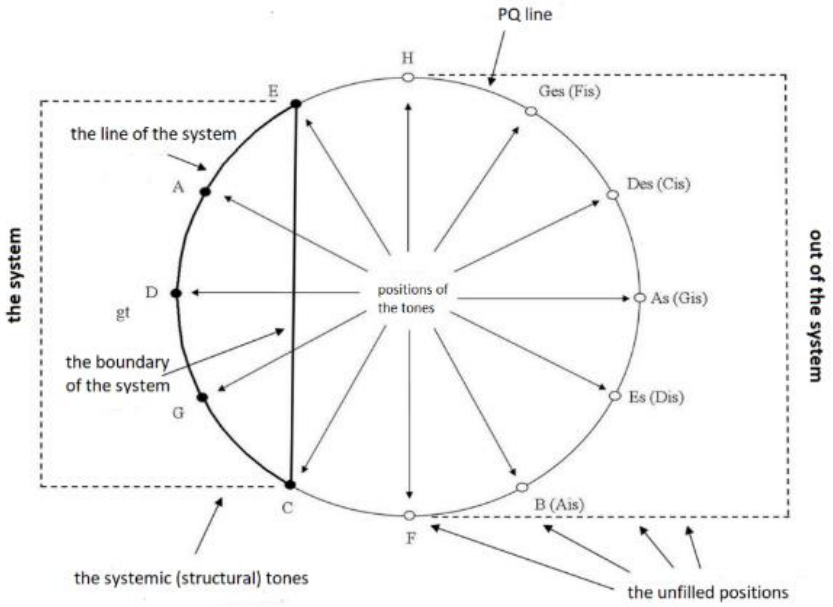
[44] Osvaldas Balakauskas. *Dodekatonika.* in: *Osvaldas Balakauskas: Muzika ir mintys*, op. cit., p. 171.
[45] Ibid., p. 170.
[46] Ibid., p. 169.

principal concept of the system, i.e. the axiom of the fifth. In other words, the author of the *Dodecatonics* sought to find the most objective basis for the natural logic of self-organisation of the 12-tone continuum of the pitches (regardless of the register, only 12 harmonic tones (pitches) existed, next to hundreds of melodic ones) of the tempered structure.

The main theses of the system of *Dodecatonics* of Balakauskas followed from the axiom and method of the **projection of fifths** (**PQ).** The idea proposed by Pythagoras and the discovered genetic principle to construe the 12-tone scale (circle) remained no less relevant and attractive. When approaching the method of the projection of fifths, the author postulated the following: the octave was an equisonance (as Rameau defined the nature of the octave – *G.D.*) and produced the effect of maximum fusion, and its melodic effect was created by two non-identical tones. However, with respect to harmony, both tones were identical. Balakauskas postulated: the fifth represented the correlation of the second and the third overtones (3:2), both tones of the fifth were non-identical in terms of harmony and simultaneously they were harmonically the most related and homogeneous. Another conclusion followed: that it was the fifth that became the expression of a minimal harmonic correlation and acquired the function of its its measure and of the representative of the system. A further logical conclusion stated that the projection of fifthts was the objective basis of the system, while **the step of the fifth**, or the quint (Engl. *step* + French *quinte* = ***sq***), a unit that Balakauskas signified as T (ταυ, letter T of the Greek alphabet), logically became a measure of harmonic relationship between the tones of the system. The axiom of the fifth, or the principle of the closest relationship of two non-identical tones, became universal in the *Dodecatonics*: the step of the fifth (*sq*) and a unit of the fifth (T) were considered as a unit and the measure of the harmonic relationship and intensity.

By adding ever new quints to the unit on both sides of the authentic and plagal direction, Balakauskas formed a complete projection of fifths (quints) (PQ), or the Pythagorean circle of all the 12 tones (see: Schema 1). The concept of *projection,* which in his system replaced the concept of a *circle*, most closely corresponded to the spirit of the system, since the projection of fifths (as demonstrated further) did not always consist of all the 12 tones and fifths; more frequently it appeared not entirely complete, i.e., it became a semi-circle. However, it should be emphasised that the said idea and the concept were discovered by Balakauskas not so much in the mathematics of Pythagoras as in the system of Hanson where a whole section of a chapter was devoted to the issue

of the *Projection of the Perfect Fifth*.[47] However, Hanson derived his six basic tonal rows (series) on the basis of the progression of the perfect fifths, as well as other intervals: major and minor seconds, thirds, and tritones.



Schema 1[48]**: The conception of the projection of quints (PQ) in Dodecatonics by Osvaldas Balakauskas: systemic and non-systemic tones.**

In Schema 1, the system consists of 5 systemic tones. The system is graphically presented with the line inside of the system (a semi-circle *E – A – D – G – C*) and a straight line, denoting the boundary of the system (*E – C*). The pitcches that form the unoccupied PQ positions (*H – Ges*(*Fis*) *– Des*(*Cis*) *– As*(*Gis*) *– Es*(*Dis*) *– B*(*Ais*) *– F*) remain unsystemic, beyond the boundary of the system. Further logical consequences are built up under the functioning of a single principle of the system.

Other categories of the system of the *Dodecatonics b*y Balakauskas represented the **generative tone** and the **vector.** The immanent projection of quints (PQ), as defined by Balakauskas, was only an inert field of the projections of fifths. Striving to consciously control it, Balakauskas defined his methodological instruments as follows: to start with, there was a **generative tone** (***gt***); in Schemas 1 and 2a**,** that was tone *D*, and in Schema 2b, tone *E*. The projection of fifths functioned as a

[47] Howard Hanson, Howard Hanson, *Harmonic Materials in Modern Music: Resources of the Tempered Scale* (Irvington: Appleton-Centurry-Crofts, INC, 1960, pgs. 27–39.
[48] Schemas 1 to 10 in the article are presented following the schemas in the *Dodecatonics* of Balakauskas, op. cit., pgs. 175–192.

methodological instrument in establishing the generative tone which initiated the process of the fifths. It should be emphasised that, in the *Dodecatonics,* the initial (generative) tone (gt) in general schemata represented the symbol of the modal space – tone *D* (*Re*), since Balakauskas argued that European music developed in the direction of vector *D-As*. It was due to the initial tone that all the tones were automatically localised and acquired their functional identity: they became – more or less – related with regard to the generative tone (gt). In that way, a certain natural hierarchy of interrelationships was established which Balakauskas designated as action of the phenomenon of immanent functionality.

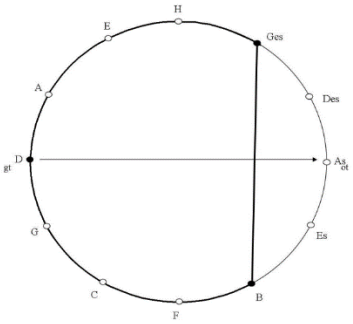
The system also provided for active action of the **opposition tone** (***ot***) with respect to *gt* (in Schema 2a, that was tone *As*, and in 2b, tone *B*). The process of quints and the direction were predetermined by the position of the generative tone (*gt*). The arrow that connected the generative and the opposition tones (*gt* and *ot*) in the PQ schema was called **the vector** by Balakauskas (in Schema 2a, the vector connected tones *D* and *As,* and in Schema 2b, vector *A-Es).* Simultaneously, the author of the system noted: upon changing *gt*, *the direction of the progression of fifths* (i.e., the vector) *changed,* too, which was analogous to the transition to another key (tonality). As we can see, the conception of the opposition tone (*ot*, tritone) of Balakauskas was similar to the compositional system of Béla Bartók which, as intersections of the tritone axes of the principal functions and tonalities in the so-called *Axis System*[49], was revealed by Ernő Lendvai. A similar principle of the tritone opposition of tones could be seen in the system of Hanson (1960)[50].

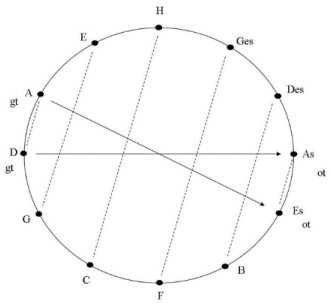
It was the generative tone (the centre of the system) that formed the entire projection of fifths, quints (PQ) and due to that, according to the author of the system, all the tones automatically became more or less related with regard to it. In that way, some natural hierarchy of interdependencies was established, or a self-organised hierarchy of tones, defined by Balakauskas as **immanent functionality**. As the generative tone changed, the vector *would also change*, which, as noted by Balakauskas, was analogous to the transition to another tonality.

In the *Dodecatonics*, one of the central places was devoted to two projections (models) of fifths denoted by the principle of manipulations with the prepared methodological instruments of the system. Based on the functioning of one generative tone (*gt*) and one vector, the so-called **mono-vector projection of fifths (PQ)** emerged (was defined), see Schema 2a. However, next to it,

[49] Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of His Music,* London: Kahn & Averill, 1971.
[50] See '*The Perfect-Fifth-Tritone Projection',* in Howard Hanson, op. cit., p. 150.

Balakauskas placed an equivalent **bivector PQ model.** In that case, the process of fifths initiated two generative tones (two adjacent tones or a fifth) and, accordingly, two vectors appeared in the Schema 2b:



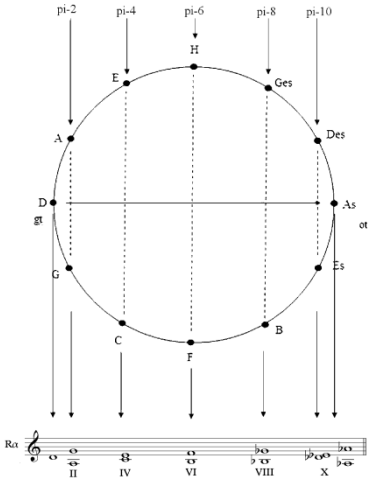


Schema 2 a: A monovector PQ model. **Schema 2 b: A bivector PQ model**

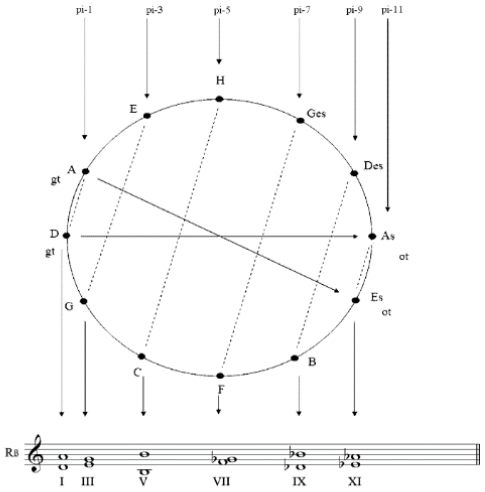
When dealing with the solution of the problem of functionality in the *Dodecatonics,* Balakauskas identified **pairs of inversible tones** (***pi***). Under such a pair, the author defined the tones situated at the same distance from the vector (in the Schema, they are connected with a dotted line), and in calculation, they were given corresponding numbers *pi-1*; *pi-2*, etc. Thus, the monovector PQ (the projection of quints) consisted of 5 *pi;* the bivector, of 6 *pi;* altogether, 11*pi* (Schemata 3, 4). The degree of relationship of the interval pairs were additionally denoted by Balakauskas with small Roman numbers: i, ii, iii, iv, v, vi, vii, viii, ix, x, xi.

The said procedure took Balakauskas to one of the most important further steps of composer-theorist, viz., to the logical substantiation and construing of the so-called **perfect rows.** Based on the monovector PQ model, **the perfect Rα row** was derived (see Schema No. 3), and based on the bivector PQ model, **the perfect Rβ row** (see Schema No. 4). The degrees of relationship of the tone rows were arranged in accordance with the arrangement of the pairs of inversible tones (*pi*) with respect to the generative tone (*gt*). The opposition tones (*As* in row Rα and *As и Es* in row Rβ) represented further relationship. The perfect summary row synthesised both rows: Rα + Rβ → Rδ (all pairs of intervals were represented alternately; see Schema No. 5)[51].

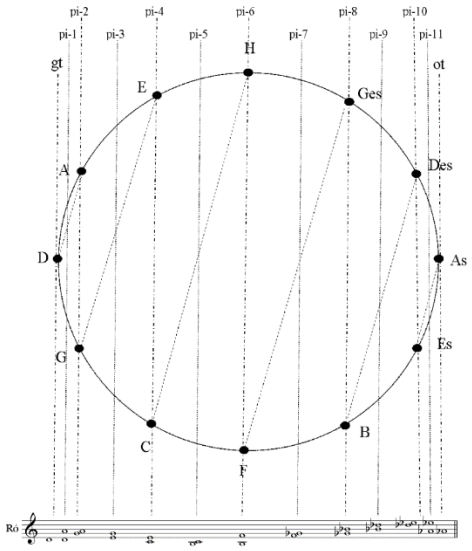
[51] See: Osvaldas Balakauskas, op. cit., pgs. 178–179.



Schema No. 3: Perfect row Rα.



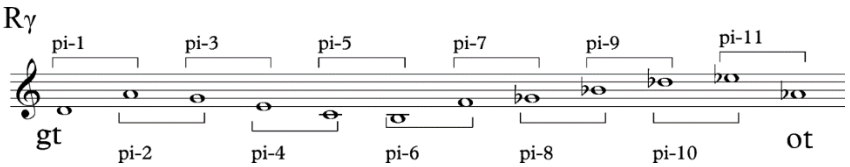
Schema No. 4: Perfect row Rβ.



Schema No. 5: Perfect symmetry row Rγ.

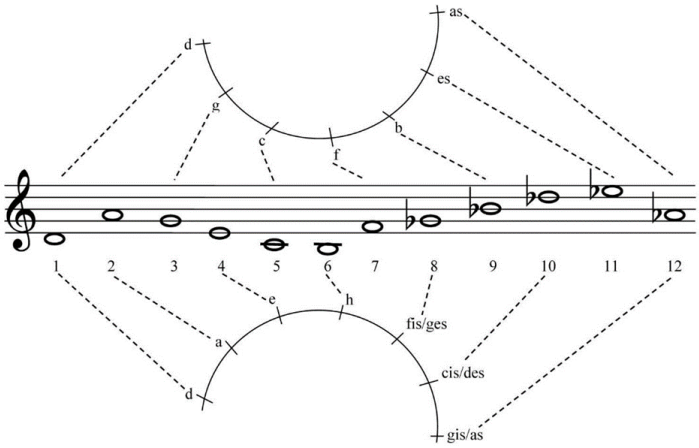
Based on the melodic form of the monovector model, in *Dodecatonics,* row Rγ, or a 'magic symmetrical row', was construed (which became the basis of *Symphony No. 2* (1979), to be analysed

further). A perfect symmetry row synthesised both types of rows, the melodic monovector and the harmonic bivector: rows Rα + Rβ → Rδ (all pairs of intervals were represented alternately)[52]:



Schema No. 6: '*A magic symmetrical row*', or row Rγ of Balakauskas.

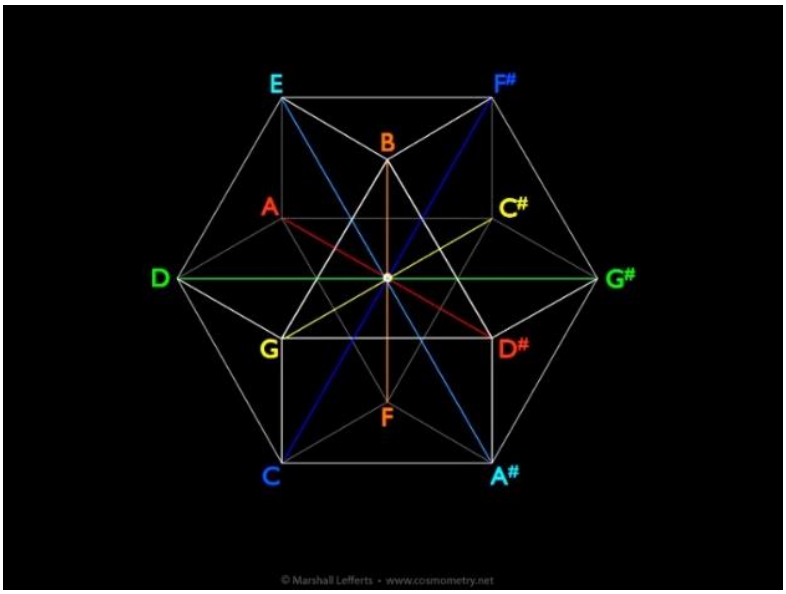
Moreover, I shall add some comments on the 'magic series of symmetrical tones'. The monovector Rγ model in the row acquires the shape of a palindrome: O=R, while its second half (tones 7–12) represents the first retrograde (tones 1–6). Two tritones (between tones 6–7 and 1–12) form a strong structural framework which indicates the presence of rational precompositional procedures, very typical of the *Materialdenken* of many composers-modernists:



Example 1a: Genesis of '*the magic symmetrical row*', or row Rγ of Balakauskas drawn by G. Daunoravičienė.

A geometry-based spherical image of the projection of fifths and the opposition tones, or a dodecagram/dodecagon[53], represents the genetic identity of George Perle**'s** *cyclic set* and Balakauskas' '*magic symmetrical row*', or row Rγ (Examples 1a and No. 1b):

[52] Ibid., pgs. 180, 189 and 199.
[53] Eric Wolfgang Weisstein, *Dodecagram*, *MathWorld*, A Wolfram Web Resource. http://mathworld.wolfram.com/Dodecagram.html.

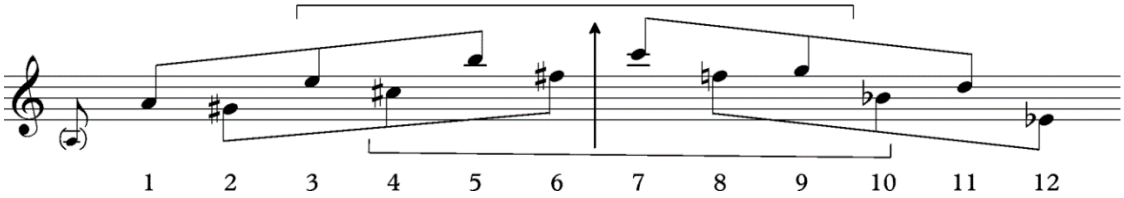


Example 1 b: Spherical geometry of George Perle's 'cyclic set' and Osvaldas Balakauskas' 'the magic symmetric row', or row Rγ, based on the spatial principle and the schema of Pythagorean circle of fifths.[54]

In the search for some constructive resonances in the context of the 20th century, first of all, we paid attention to the fact that the binary structure of the crossing of the cycle of perfect fifths – fourths was also found in the series of 11 different intervals (*Allintervalreihe*, all interval series) of Fritz Klein, a composer who should be reasonably included in the list of discoverers of the 12-tone technique. The fundamental structure of fifths in the series of Klein was clearly identified by the division of the series into two rows (Example 2): the upper *a – e – h / c – g – d* and the lower *gis – cis – fis / f – b – es*. The said proto-form (*Urform*) was insightfully identified by Perle when examining the row as a series of Alban Berg in the latter's *Lyric Suite.* The fact that the series of the *Lyric Suite* belonged to Berg's pupil Fritz Heinrich Klein was witnessed by documents (Klein analysed the structure of the row in letters to his teacher Berg, in his article *Die Grenze der Halbtonwelt* (1925), and in the preface *Analyse des Modells – Typ II* (11 pages) to *Variations,* op. 11 (Klein 1925; 1992). That was also clearly

[54] The schema comes from: https://www.pinterest.com/elmcreekmusic/circle-of-fifths/.

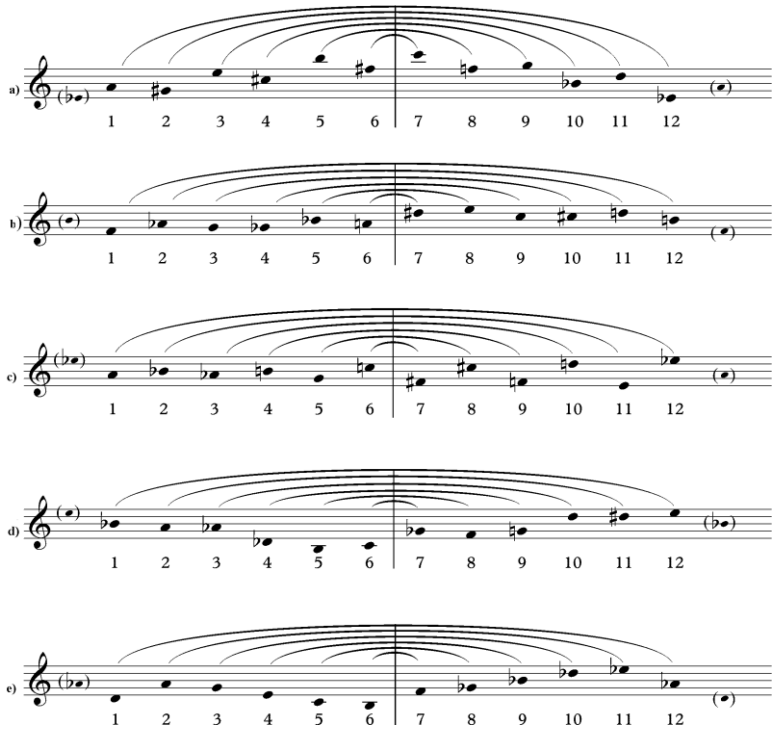
evidenced by Berg's letter of 13th June 1926 to his teacher Schönberg. The fifths principle of Klein's series was graphically presented in the study by Arved Ashby:[55]



Example 2: The quint principle (a protoform/Urform) of all-interval series (*Allintervallreihe*) of Fritz Klein.

Another constructive law that was typical of the most rational and constructive series of the 20th century should also be noted. The said characteristics identified not only the tritone quality of the "axial points" (6–7 and 12–1) of the series, but also the symmetrical "umbrella-shaped" network of tritonal interrelationships. The tritonal quality of interrelationships between tones became universal and extended to all pairs of symmetrically arranged intervals of the series. The said quality was inherent (see Example 3) in: a) the aforementioned all-interval series (*Allintervallreihe*) of Fritz Klein in *Variations for piano,* op. 14 (24); b) in the retrograde (crab-wise) palindromic series of *Symphony*, op. 21 (1928) by Anton Webern; c) the series *Il canto sospeso* (1956) by Luigi Nono, consisting of all progressively increasing intervals; d) the series of *Nocturne No. 2* from the opera *The Soldiers* (1965) by Bernd Alois Zimmermann; and e) the tritone "umbrella", or a structure of symmetrical tritones, was also a regularity of the "magic symmetrical row", or row Rγ, which formed the basis of *Symphony No. 2* (1979) by Balakauskas:

[55] Arved Ashby. Of 'Modell-Typen' and 'Reihenformen': Berg, Schoenberg, F. H. Klein, and the Concept of Row Derivation," *Journal of the American Musicological Society*, 48, No. 1 (Spring, 1995), pgs. 75–86.



Example 3: Tritone symmetrical pairs of intervals in the series of Klein (a), Webern (b), Nono (c), Zimmermann (d) and Balakauskas (e). The analytical example was developed by G. Daunoravičienė.

The characteristic of the "magic symmetrical row", or row Ry, of Balakauskas would be incomplete, should we ignore the fact that, in the 30s of the 20th century, a row of an analogous series (only from tone C) was developed by American composer and theorist George Perl, first an adept, and later a critic of the dodecaphony of Schoenberg. Perle's system was later crystallized in what he called 'Twelve-Tone Tonality' (Perle, 1996). Perle considers that the principle of ‚symmetry' present in his model is the key element that establishes a direct relationship with the Tonal System: Both E. Křenek's and Balakauskas' systems stop being twelve-tone technique systems and can be treated as modal or tonal, dodecaphonic or freely atonal.. The core of Perle's system was represented by the so-called symmetrical cycles (cyclic set, symmetrical cycles), and in their functioning a certain hierarchy of chromatic pitches, intervals, chords, and correlations with the centre was observed.[56]

[56] "*Letter* from*: George Perle, in: Music Theory Spectrum*, 15, No. 2 (Autumn 1993) pgs. 300–303.

Now I shall focus on the issues of **elementary harmonic structures** and the determination of their harmonic intensity in Balakauskas' 'Dodekatonika' ('Dodecatonics'). In the discussion of the issue of intensity of the elementary harmonic structures of the correlation of tones, the author of the system first introduced additional symbols for the designation of the components of interval pairs (*pi*), which basically complicated the transparency and the general understanding of the system. Additional Greek symbols were introduced to indicate the main intervals and their transformations or elementary harmonic structures (denoted by *Se*) and their transformations up to tritone (which corresponded to the Babbitt-Forte's system).

Balakauskas marked the elementary harmonic structures (*Se*), or the main intervals, together with their transformations up to tritone, by Greek symbols. He measured their harmonic intensity by the number of the constituent perfect fifths in the progression of fifths, i.e. a unit of measurement was the perfect fifth –*Tau* (T). In cases like this, the main role was played not by the indicators of relationship but on the contrary by the harmonic opposition and the degree of dissonance in a specific interval. Thus, each interval in the *Dodecatonics* acquired its own **index of static intensity** – **Ista**. The correlation of intervals and their transformations (elementary harmonic structures Se) with the symbols of elementary harmonic structures (*Se*) and the index of static intensity (*Ista*)[57] is presented in the table below:

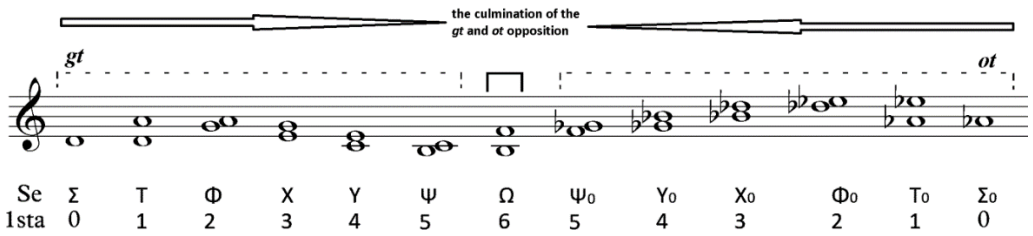
Interval	**Symbol Se**	**Symbol Ista**
Prima = octave, two octaves, etc.	**Σ**	**0 T**
Fifth = fourth = eleventh = twelfth, etc.	**T**	**1 T**
Major second = minor seventh = major ninth, etc.	**Φ**	**2 T**
Minor third = major sixth = major tenth, etc.	**X**	**3 T**
Major third = minor sixth = major tenth, etc.	**Y**	**4 T**
Minor second = major seventh = minor ninth, etc.	**Ψ**	5 **T**
Tritone = triton + octave = triton + 2 octaves, etc.	**Ω**	**6 T**

Balakauskas' inner conviction prompted him to the idea that the **functionality** of the systems in the *Dodecatonics* was derived from the most natural logic of the formation of progressions of fifths (PQ)

[57] O. Balakauskas. Dodekatonika, op. cit, pgs. 180-181.

and the embedded main principles of self-organisation: the objective basis was inherent in the very nature of perfect rows; each of those rows could be seen as an **integral wave,** caused by an impulse of the generative tone. Consequently, in each integral wave (row), each pair of intervals (Se) could be functionally defined, depending on two conditions (indicators):

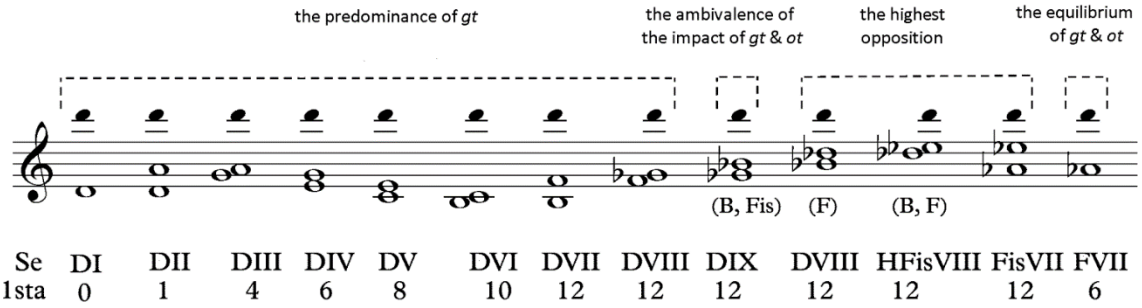
1. *Indirect dependence on gt* predetermined the position in a row (the indicator of internal intensity Se was denoted by **the Ista** symbol). In Schema 7, the impact of attraction of the generative and the opposition tones was shown as well as the culmination of their opposition in the centre (tritone *h-f*). As noted by Balakauskas, on the left side of the tritone, the attraction of the generative tone (*gt*) predominated, while on the right side of the tritone centre, the attraction of the opposition tone (*ot*) predominated.[58]



Schema 7: The impact of attraction of the generative and the opposition tones and the culmination of their opposition.

2. *The direct dependence on gt* predetermined the presence of the initiator of the wave in each intermediate period of the integral wave as the third tone and the consequent forming of a subsystem of a given segment (its harmonic interrelationships were denoted by the symbol *Ista*). Due to the harmonic impact of the generative tone, in that case, its dominance was more pronounced. In Schema 8, Balakauskas outlined: a) the absolute predominance of *gt* up to DVIII (*F-Ges-D*), b) the ambivalence of the impact of *gt* and *ot* was outlined in zone DIX (*Ges-B-D*); c) the highest opposition was observed in the zone of three harmonic structures (DVIII, HFis VIII, FisVII; *B-DES-D*, *Des-ES-D* as well as *As-Es-D*), and d) the equilibrium was achieved at the end of the process on the point of the tritone correlation (FisVII, *As-D*)[59]:

[58] O. Balakauskas, *Dodekatonika*, op. cit., p. 191.
[59] Ibid.

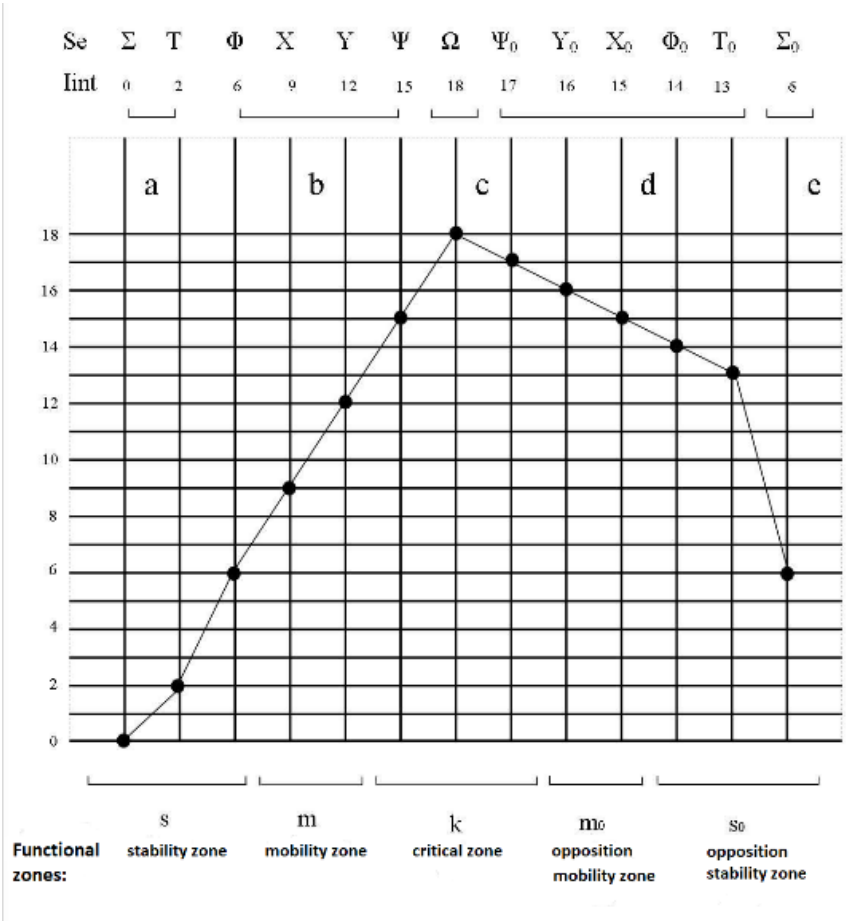


Schema 8: Correlation between the generative tone and the opposition tone.

The nature of the aforementioned statements in the *Dodecatonics* by Balakauskas remained, however, a part of the presented theoretical system which was open to discussion. The absence of clear arguments to confirm the said conclusions became a vulnerable point of the system.

The lack of a distinct theoretical argumentation evidently prevailed in further considerations and steps of the methodological nature of the author of the *Dodecatonics.* Further, Balakauskas summed up both indicators of immanent functionality (meaning the symbols *Se* + *Ista*) and noted that both interrelated based on the interference principle. The summary index of the indicator of harmonic functionality (the symbol **Iint**) in the *Dodecatonics* by Balakauskas was presented as a dynamic curve (see Schema 9). As indicated by the author, the curve reflected the dynamics of all the harmonic relations. In that way, five functional zones were identified: stability zone (s), mobility zone (m), critical zone (k), opposition mobility zone (mo), and opposition stability zone (so)[60]:

[60] Ibid., p. 192.



Schema 9: The summary index (Iint) of the indicator of harmonic functionality.

When determining the functional character of each harmonic structure (*Se*), Balakauskas advised to additionally consider the functional context, i.e. the interrelations with the adjacent structures on both sides. Harmonic moves in the *Dodecatonics* were considered as of either decreasing (the semantics of resolution) or increasing intensity. In that way, the author summarised his observations and determined the functional identity of each elementary harmonic structure (Se). The summary of characteristics of the functional identity of elementary harmonic structures is presented below[61]:

- Σ – the function of absolute harmonic stability (absolute consonance, no possibility of resolution);
- T – the function of stability;
- Φ – the function of weak stability (resolution in Σ is possible);

[61] Ibid., pgs. 191-192.

- X –the function of relative mobility (mobility is understood as a possibility to transfer to the functional zones s or k;
- Y – the function of absolute mobility (transfer is possible to Ω, the top of the wave intensity);
- Ψ – the function of relative criticality (through resolution in the fifth (T), a contact with the stability zone is still possible;
- Ω – an highly critical zone (the point of the highest intensity, no possibility of transition exists, and only resolution is possible);
- Y, Σ – the quintessence of functional interrelations expressed by the most elementary means of the sequence (impulse) of functions.

Further functions **were symmetrical equivalents** (correspondences) of the defined functions, however, they were indicated as oppositional. On that basis, different zones of functionality of the system of progression of fifths were identified[62]:

- The zone of stability (s), consisting of 3 Se of the lowest intensity (Σ, T, Φ)
- The zone of mobility (m), consisting of 2 Se of medium intensity (X, Y)
- The critical zone (k), consisting of 3 Se of the highest intensity (Ψ, Ω, Ψo)
- The zone of oppositional mobility (m_o), consisting of Yo, Xo
- The zone of oppositional stability(s_o), consisting of Φo, To, Σo.
- Now I'm going to discuss Balakauskas' approach to harmonic structures.

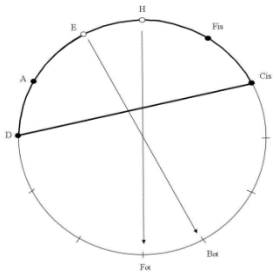
While giving up the concept of chord, in his *Dodecatonics,* Balakauskas determined the phenomenon of **harmonic structure** (*Se*) first of all quantitatively: a harmonic structure consisted of more than two tones. Balakauskas joined the initiative of his colleagues Ernst Křenek, Herbert Eimert, Vincent Persichetti, Yury Konn, Milton Babbitt, and Allen Forte and sought to mathematically determine the harmonic intensity of consonances. **Balakauskas based the intensity of harmonic structures on three criteria:**

1. belonging to the system;
2. the summary/total structure of all the components of elementary harmonic structures (*Se*);

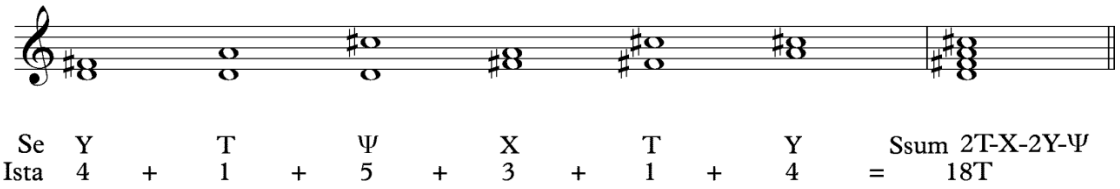
[62] Ibid., p. 191.

3. the summary intensity: the indicators of the static intensity index *Ista* of all tones where all tones are summed up.

Thus, e.g. consonance EH VI: *D-Fis-A-Cis*:



All the tones of the harmonic structure were placed on a line (semicircle) PQ, and the conclusion followed that the harmonic structure of 6 positions derived from a bivector model of an incomplete hexatonic scale (two positions were not filled) and the generative tones (*gt*) were EH. The summary structure consisted of the following indicators of harmonic correlations: D-A=T, D-Fis=Y, D-Cis=Ψ, A-Fis=X, A-Cis=Y, Fis-Cis=T, the total was 2T-X-2Y-Ψ. The total intensity (structure) of the harmonic structure was calculated as follows: D-A=1T, D-Fis=4T, D-Cis= Ψ (5T), A-Fis= X (3T), A-Cis=Y(4T), Fis-Cis=1T, and the total sum, the summary *Ista* = 18T[63]:



Example 4: Harmonic intensity of consonance D-Fis-A-Cis in bivector model E-H.

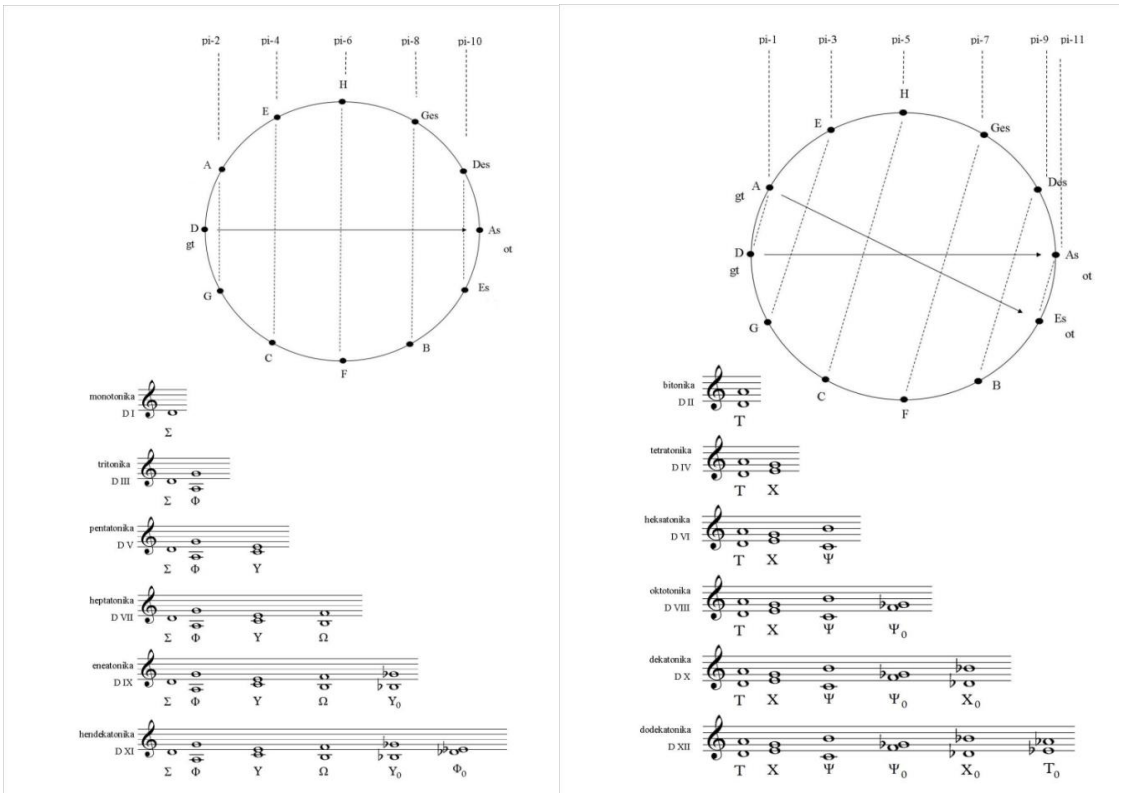
As can be seen, it was very tiresome procedure.

The author of the *Dodecatonics* also noted that, in the establishment of the affiliation of the harmonic structure to the system, difficulties arose in cases when in the semicircle PQ, next to the existing tones, some positions remained unfilled. For such cases, he proposed a law: the part of the system containing the largest group – an entire row of unfilled positions – was considered as beyond the boundaries of the system. Non-systemic tones, however, were perceived as certain **chromatic tones of the system** (see Schema 1).

[63] Ibid., pgs. 185–186.

Thus, **the diatonic systems** of the *Dodecatonics* of Balakauskas formed progressions of quints of a smaller or larger volume and they were separated by a boundary of the system from the non-systematic (chromatic) tones. Graphically, the system was denoted by the so-called system line (the semi-circle covering all the positions + the straight line of the boundary of the system). Balakauskas accentuated the special significance of the margins of the system, since both of its extreme tones formed its most characteristic structure, and it was exactly that separating structure that determined the existence and the identity of the system itself (new quality appeared specifically at that given point), regardless of the affiliation to actual pitches.

Based on the monovector and bivector PQ models, in his *Dodecatonics*, Balakauskas identified 12 diatonic scales (D I, D II, D III... D XII). Those were, respectively (see Example 2): monotonic (DI), bitonic (D II), tritonic (D III), tetratonic (D IV), pentatonic (DV), hexatonic (D VI), heptatonic (D VII), octatonic (D VIII), enneatonic (D IX), decathonic (DX), hendecatonic (D XI), and dodecatonic scales. As the volume of the system was predetermined by the amount of its constituents, and not by really sounding tones, the systems could be either complete or incomplete (see Example 5):

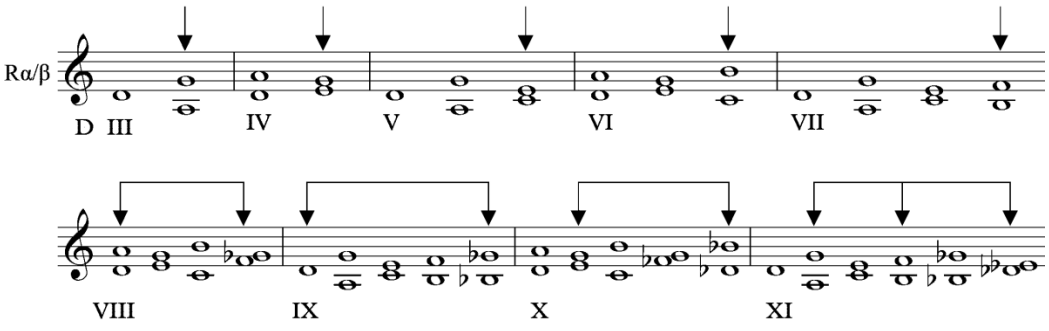


AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Example 5: Diatonic systems of the Dodecatonics, based on the monovector and bivector PQ of the models[64].

Thus, the macrosystem of the *Dodecatonics* revealed its universal and fundamental principle in subordinated subsystems of different completeness and complexity (from the monotonic to the dodecatonic scale). Incidentally, the systems may have acquired that characteristic in accordance with a similar principle applied in the system by Hanson (1960). In the summary of his study, Hanson concluded that understanding of the nature of complex, sophisticated musical structures as ones composed of the structures of a smaller scale could offer a way to overcome the crisis in contemporary music or to cope with a certain chaos of tones of the non-mastered (non-assimilated) material. '*Complete assimilation of a small tonal vocabulary, accomplished on the basis of mastership, finally acquires a priority right against a large vocabulary, totally non-mastered by the composer himself*.' (Howard Hanson)[65]

In the characteristics of the vocabulary of different volume tones in his *Dodecatonics*, Balakauskas noted some specific features of his musical-theoretical system which may be determined as a phenomenon of synergy of different volume diatonic systems. Moreover, as he stated, monotonic and bitonic scales could not be incomplete because of their volume (the system became merely a separating structure), while in tritonic, tetratonic, pentatonic, hexatonic, and heptatonic scales, it were the tones that denoted the boundary of the system that became a separating structure. The systems of larger volumes than a heptatonic scale were characterised by more complex structures. In Schema 10, arrows denoted the minimal separating structures of the nine systems of the *Dodecatonics*:[66]



[64] The schemas came from ibid., pgs. 182–183.
[65] Quoted from Hanson, op. cit., p. 348.
[66] Schema 10 comes from: *Dodecatonics* by Osvaldas Balakauskas, op.cit., p. 184.

Schema 10: Diatonic systems of the Dodecatonics (from the tritonic to the hendecatonic scale) and minimal separating structures.

Moreover, Balakauskas noted that dodecatonics by nature could not be incomplete, and only its totality (a set of 12 chromatic tones) represented a system. Others (from the tritonic to the hendecatonic scale), even when represented merely by their separating structure, were unmistakably recognised as systems of a corresponding volume. It is important to emphasise that Balakauskas in his compositions paid equal attention both to the dodecatonic (12-tone) system and to the systems of a smaller volume. As examples of his dodecatonic technique a number of his compositions, such as *Qartetto concertante* (1970; 1990), *Symphony No. 1* (1973), *Symphony No. 2* (1979), *Dada Concerto* (1982), *Concerto for Quartet and String Quartet* (1986), and other should be indicated. Simultaneously, however, Balakauskas continued composing according to the generative potential of the material of smaller volume systems. Thus, e.g. the octatonic scale (D VIII, an 8-tone system), served as a basis for such compositions of Balakauskas as a Symphony-Concerto for piano and orchestra *Mountain Sonata* (*Kalnų sonata,* 1975), a vocal cycle *By the Blue Flower* for choir, piano, violin, viola, cello, flute and oboe (1976), as well as *Sinfonia concertante* No. 3, *Das Bachjahr* for flute, harpsichord, and strings (1985), etc. The enneatonic scale (DIX, a 9-tone system) became a basis for the *Concerto for oboe, harpsichord, and strings* (1981), etc.

It is important to emphasise that the time of the publication of the musical-theoretical system (theory) of harmony *Dodecatonics* of Balakauskas coincided with his farewell from the most influential 12-tone compositional system of the 20th century '*as exceedingly exhausted in our time*' (O. Balakauskas). Although he, both in composition and publicly, renounced the strict 12-tone chromatic system – a template of Modernism, the discipline of thinking, precise selection, and the interrelationship of micro- and macro-structures never left his music. His farewell to Modernism was clearly demonstrated by the genre and music of the three-Waltz suite *La Valse* for Violin Solo (1997) and *Symphony No. 4* (1998). A turn toward the opposition of Modernism, i.e. toward the tradition, was witnessed by the dramaturgy of the traditional sonata-symphonic cycle first used in his symphonic works (*Allegro, Andante, Scherzo, Finale*).[67] The harmonic structure of his *Symphony No. 4* originated from the diatonic systems of the dodecatonics: from the octatonic (8-tone) to the hendecatonic (11-tone) scale, and the systems in the cycle were distributed in accordance with the

[67] *Symphony No. 1* (1973), *Symphony No. 2* (1979), *Sinfonia Concertante for violin, piano solo, percussion, harp, and strings* (1982) by Balakauskas were a three-movement concerto types.

decreasing progression of the number of tones. The music of the symphony was permeated with an open longing for the fundamental gravitation of the centre of gravity, the apotheosis of consonance, and the tradition of craving for values. '*The new now is what is long-lasting: harmony and melody*,' said Balakauskas on the eve of the premiere of his *Symphony No. 4*. By that composition for the symphony orchestra, he bade farewell to the 20th century musical Modernism.

The fact that Balakauskas was no longer interested in the procedures of the compositional manipulations of the avant-garde was confirmed by his *Symphony No. 5* (2001). The previous pre-composition rites were gone; the conceptually constructed series and the structural "alchemy" of formation were losing relevance. The excitement of the search for all kinds of new ways of material manipulation, caused by the striving for technological excellence and the coherence of all structural levels of a composition, retreated into the shadow. A 4-movement cycle of symphony with the tempo of the traditional symphonic dramaturgy was evidently composed not by a vanguard, constructively distributing sound structures, but rather by a musician improvising in the spirit of jazz swing. The chromatic 12-tone sound field was replaced by the "tonality" of the dodecatonics.

The harmonic resources of the dodecatonics and their use in individual compositions by O. Balakauskas

At this point, I would like briefly comment of Balakauskas' Symphony No. 2 (1979) as an example of using his 12-tone system – Dodecatonics as well of the composer's discipline of thinking, and the interrelationship of micro- and macro-structures in music. As suggested by the analysis of his *Symphony No. 2* (1979), in the precomposition, the concentrate of the material – a 12-tone row[68] – was perceived by the composer as a universal and polyfunctional project. The 'magic symmetrical row', or row Rγ, served as a code of the logic of sound pitches. However, it combined the projects of many other constructive parameters of composition, including the organizing numbers. In the genesis of the row of the symphony, three principal generative programmes can be identified. The latter took an active part in the compositional process and, in a hylomorphic sense, predetermined a harmonious form of the whole. The said concepts included:

[68] A complete row is present everywhere, e.g. in the part of the organ – *cantus firmus* in Part 1, in quick-as-a-flash replies of Part 2 (see Example No. 1a), or in the refrains of the finale.

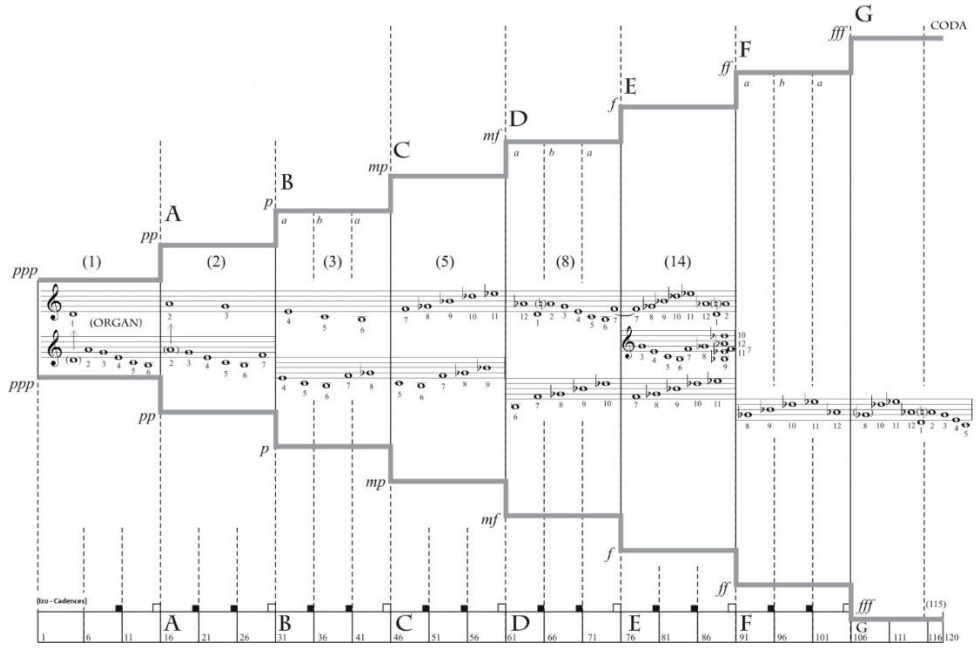
- Measure-numbers (numerus). The acoustics' code of the fifth (2:3) logically predetermined further mathematical consequences, based on the logic of the Fibonacci series (2+3=5, 8, 14).[69]
- The progressions (of fifths). The said code was implemented in a row of 12 chromatic tones in transpositions, as well as in the progression of periodicities of a formal character;
- Symmetry. The mirror-like character of the "magic symmetrical row" was determined by the inversion, retrogradness, and symmetry of different structural layers of the composition – formal structures of different character and volume, up to an entire cycle.

The projected constructivism of the row contributed to the formation of the sound space in *Symphony No. 2* by Balakauskas. This was facilitated by the factor of autonomy of sound parameters and their strict regulatory organization. However, the composer first focused not so much on diverse elements of the composition, but on the *interrelationships* between them. The search for organic structural coherence became the main task of the composer in the solution of a dilemma of a hylomorphic character. Examples of organic coherence of a row and a macroform were presented by the precedent of *Symphony, op. 21* (1928) by Anton Webern. The thesis of the avant-garde composition represented the mandate of Karlheinz Stockhausen '*to bring to the common denominator*' the regularities of the form and the background of the material. In his keynote article of 1953 *Zur Situations des Metiers (Klangkomposition)* [*On the Situation of the Profession Composition*], he recommended the unity of the row and the entire composition in order to make the entire opus the last augmentation of the original series ('*das ganze Werk letzte Vergrößerung der ursprünglichen Reihe ist'*).[70] I shall comment on the analytical schemas of *Symphony No. 2* by Balakauskas from that perspective.

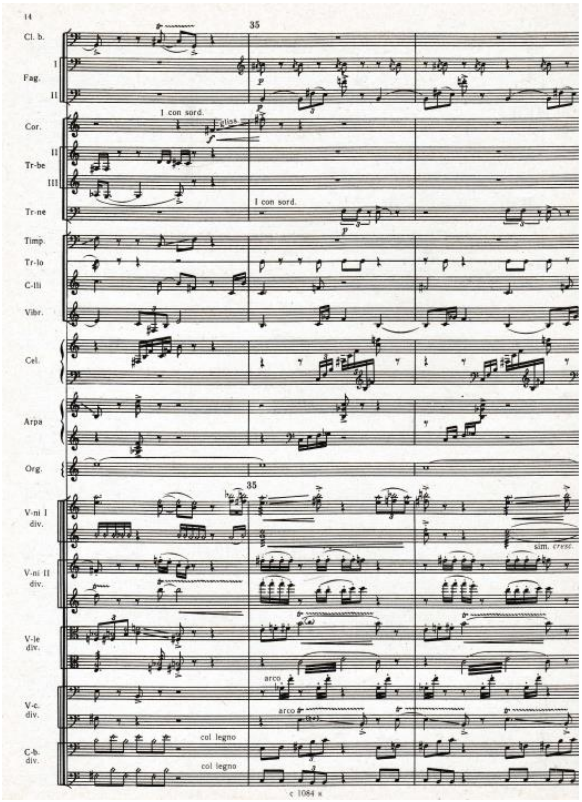
The logic of arrangement of the pitch parameter of the symphony should be defined as 12-step forms of the three parts of the cycle, predetermined by the pitch project of the row. The regulatory interrelationships of the pitch, temporal, and formal structures were also encoded in the progression 1:2:3:5:8:14. Its fragments predetermined the law of segmentation of the row: e.g. the middle part (*II Moderato*) was formed by *two-voice* harmonic segments (see Schema 12), the finale (*Presto),* by *three-voice* ones (see Schema 13), and the first part (*Moderato I*), by segments of 5 tones (see

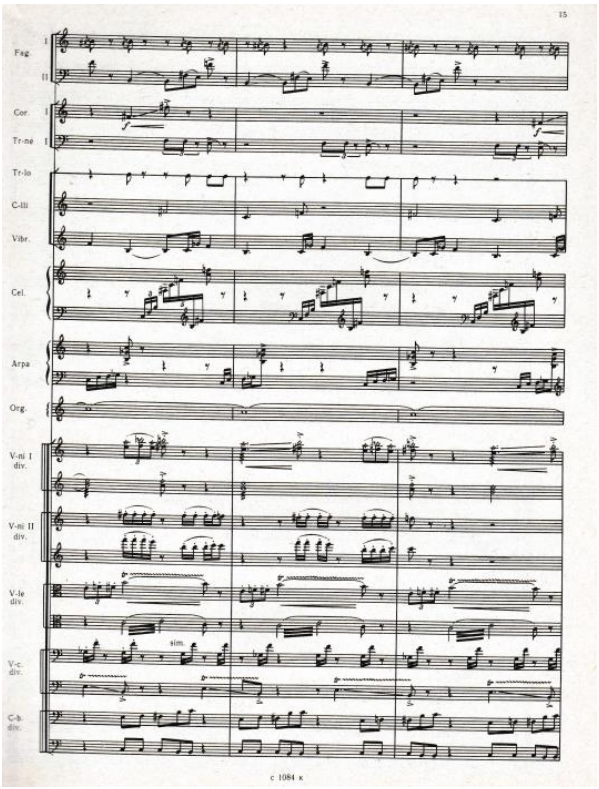
[69] Балакаускас consciously avoided the 'unlucky' number 13, included in the Fibonacci row, and replaced it by the number of J. S. Bach (14).
[70] Karlheinz Stockhausen. *Zur Situation des Metiers (Klangkomposition), Texte*, Bd. 1, ed. D. Schnebel, Köln: DuMont-Buchverlag, 1963, p. 60.

Schema 11). The entire progression 1 : 3 : 5 : 8 : 14 basically assumed the role of the project of organisation of the formal logic of segmentation of the sections of forms: 8 sections of the *Crescendo* form were presented in Part 1 of the symphony, while, based on the timbral-textural repetition, the 8 sections were additional segmented into 5 + 3 (three-part sections) of the form (see Schema No. 11). The mirror-retrograde (crab-wise) form of Part 2 of the Symphony was additionally segmented into 14+14 by the structural caesuras *talea* of the bongo drum (see Schema 12). The finale manifested the basic formula of the organising numbers 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 14 (see Schema 13).



Schema 11: Osvaldas Balakauskas. Symphony No. 2 *(1979)*, *Moderato I.* (An analytical schema was developed by Gražina Daunoravičienė)





AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

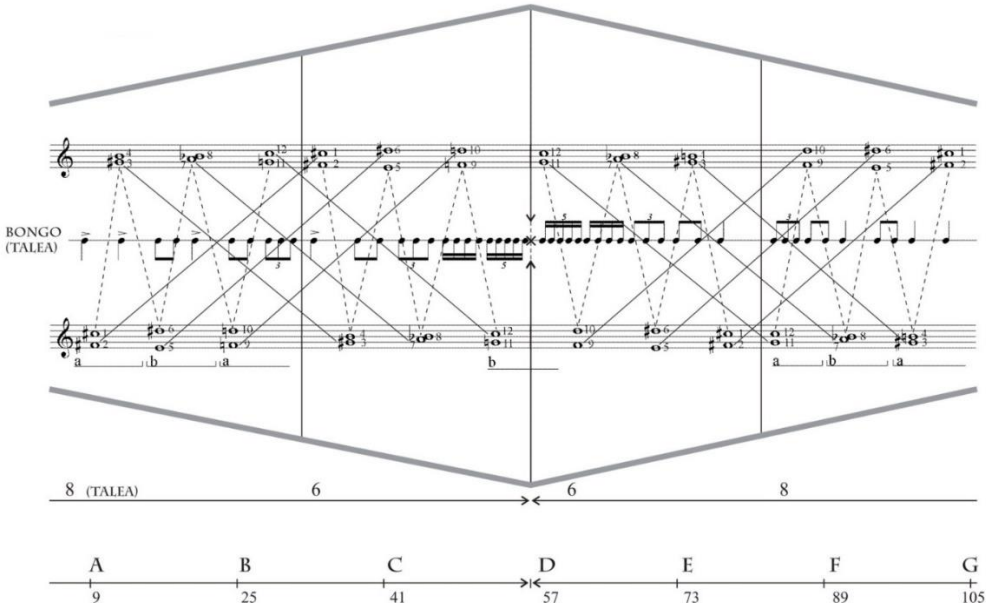
Stadt Wien

Example 6: Osvaldas Balakauskas. Symphony No. 2 (1979). *Moderato I*, measures 34–39 (the score, pgs. 14-15, bars 34-39).

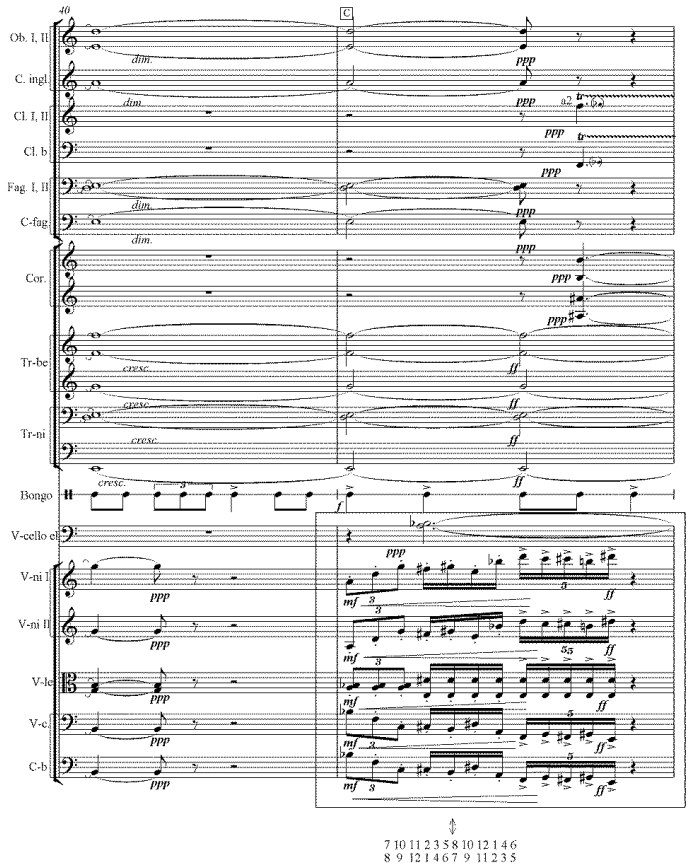
The idea of the sound wave of fifths was also embodied in specific kinds of dynamic forms – the multi-parameter crescendo was presented in Part 1 of the Symphony, and the antipode *diminuendo (decrescendo*), in the finale. The macroform was isomorphically reflected at the intersections of *crescendo* and *diminuendo* of a smaller scale and in the middle part of the cycle (see Schema 12, Example 7). Still, the multi-level poly-ostinato of the first *Moderato* contained both replicas of postmodernism (meaning the repetitive character of minimalism, see Example 6) and some neo-classical *Ars Nova* emblems, such as open and closed (*ouvert et clos*) iso-cadences that put into shape the structural blocks of the form (Schema 11). In the finale (*Presto*), the fanfares of iso-introductions proclaimed the return of the refrain (Schema 13). *'In the 20th century, there are two directions: forwards to the unknown or backwards to the unknown'* - will recognise later composer[71].

In the world of strict lyrics (*Moderato II*) of the middle part of the *Symphony*, a certain sonic "stained-glass window" sparkled with the colours of the orchestra. The strict geometry of timbre reflections was built based on the structure of the cross (which was contained in the series). In the score of the said impressionistic canvas, the horizontal axis was formed by the progressions of the bongo drum, and the imaginary vertical axis in the centre of the form (measure 56, figure D, see Schema 12) was created by a certain "point" around which all the sound process moved back. As if on Suprematist canvases of abstractionists, some sound objects crashed into other ones, and the 'chords hanging on slurs' (Olivier Messiaen) were with lightning speed cut through by the sharp 'strokes' of the series (Example 7). The iridescent colours of the orchestra were embodied in pure and strict forms, and the timbral colours provided for the plasticity of movement. However, it was the pulsating *chroma* that became the main reality of the colourful landscape of the second part of the *Symphony*. In it, the metaphors of the 20th-century musical composition – *Klangfarbenforme* of Schönberg and the moving colours (*Bewegungsfarben*) of Ligeti – seem to have come together. The "sonically moving forms" (as termed by Hanslick) of Balakauskas brought together and realised the constructive energy coming from multiple compositional parameters.

[71] From Balakauskas' comment in a public hearing, 9 Febraury, 1984: minutes of the discussions of creative public hearings in the Composers' Union of the Lithuanian SSR, see *Lithuanian Archives of Literature and Art*, Fund 21, schedule/inventory 1, file 605, p. 25.



Schema 12: Osvaldas Balakauskas. Symphony No. 2 (1979), *Moderato II.* (An analytical schema was developed schema by Gražina Daunoravičienė).

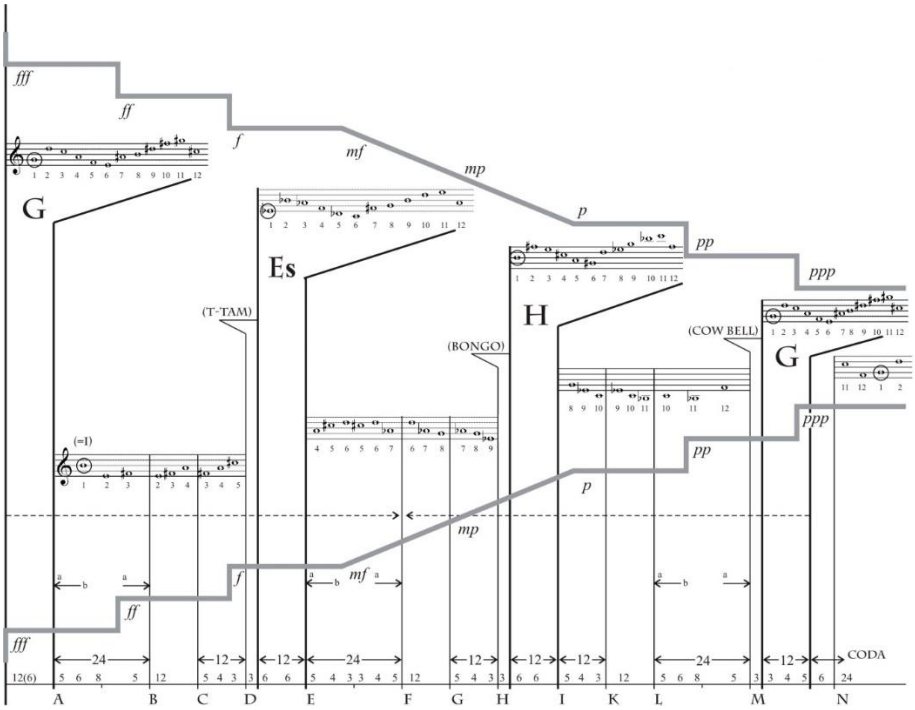


Example. 7. Osvaldas Balakauskas. Symphony No. 2 (1979), *Moderato II*.

"chords hanging on slurs" and vertical strokes of the series, measures 40–43.

The dynamic *decrescendo (diminuendo*) turned the sound material of the finale (*Presto*) of *Symphony No. 2* by Balakauskas into silence. Based on a 12-step form, the finale of the symphony represented a new constructive manifesto consisting of the periodicity of symmetry: the refrains framed isomorphic episodes by a modulatory circle of major thirds (in *G – Es – H – G*) (see Schema 13). In the finale of the symphony, the neo-classical manner of form-building and the modal (melodic-tonal row) interpretation of the series came to the fore. The refrains (like *tutti*) contained the row Rγ in its full volume, while the episodes (*solli*) were made up of the tritonal segments of the row (the retrograde inversion). However, due to the operation of the timbral-textural organisation, isomorphic rondo manifested themselves in the episodes. Thus, the integral form of the finale of *Symphony No. 2* was polyrondo (Schema 13). It was the technique of generative structures (by observing a strict formalist

order) and a certain counterweight to it in the meaning construction strategy that accounted for the originality and the creative identity of Osvaldas Balakauskas.



Schema. 13: Osvaldas Balakauskas. Symphony No. 2 (1979), Finale *Presto.* (An analytical schema was developed schema by Gražina Daunoravičienė).

By arranging, or simply harmonising, the parameters of the multidimensional sound, Balakauskas strove for the perfection of the *forma formata* of his compositions. For him, the synonym of *good* music was *beautiful* music, thus, in composition, *ars* inevitably clashed with *pulchrum*, and the centuries-long discussion of their correlation (from St. Augustine and Thomas Aquinas to Immanuel Kant and Benedetto Croce) was resolved through professing the philosophy of the beauty of tradition and order. An integral part of the ideal of harmonious music in Balakauskas' compositions and the analysed opuses revealed the composer's efforts to accumulate the generative prerequisites for the whole in an invariant structure (series) of the opus and in each composition to look for ever new and never repeating disclosure of the modelling qualities of that structure. Balakauskas' technique of composition gives prominence to the multi-dimensional relationships of compositional structures, functionally operating in the general context of the coherence of micro- and macro-structures.

Individualisation of the 12-tone technique and Balakauskas' farewell to Modernism

Individual compositional studies of the structuring of 12 chromatic tones in the searches of Balakauskas posed new questions to the serial technique itself. Based on his compositional experiments, it was possible to work out the main among them: Question 1, which structure of a composition can assume the role of an element of a row (series) and to become a potential object of transpositions (transpolations)? Question 2, what new principles of transposition are possible? When speaking about the perspective of the dodecaph(t)onic technique of Balakauskas, it should be emphasised that he started associating the technique not only with its axiom, i.e. a row/a series of tones, but also correlating it with the idea of the strategy of transpositions (transpolations). Consequently, the idea of a series (a row) was considered as a principle of arrangement of *a cycle, a row (series) of transpositions*. That significantly changed the understanding of the *element* of the series and its "tangible" forms. I shall highlight the main variants of Balakauskas' answers:

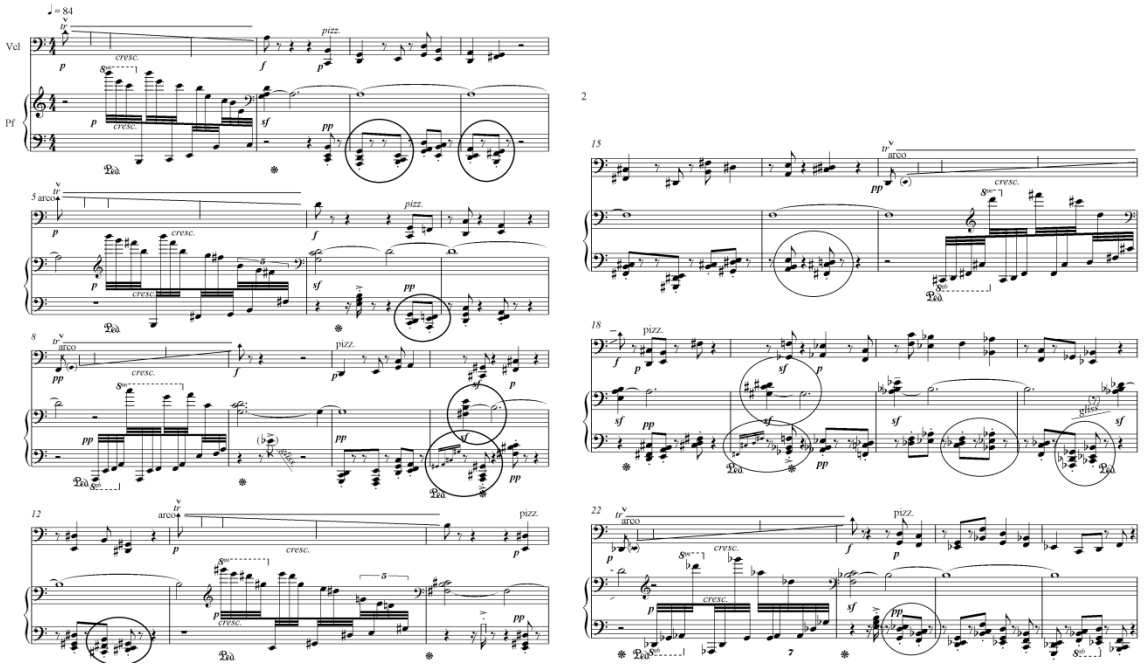
- **An element of a series = a tone. A series** consists of 12 transpositions of a certain element in a 12-tone chromatic system, as, e.g. a "universal symmetrical row", or row Rγ (see Example 3). The latter was used in Balakauskas' student-year opus *Auletike* for flute and oboe (1966), in his *Symphony No. 2* (1979), in *Gaida* (1983), *Erasmus* (1983), and other compositions. In his musical works, Balakauskas used series in a very careful way, the tones of the series were introduced gradually, slowly, and sounded polychronically in different layers of the texture. In accordance with the composition plan, a series was divided into certain segments, and in the process of disposition, the segments systematically moved along the scale of the row to the next tone of the series. In the early 20th century, a similar method was used by Čiurlionis when dealing with cryptographic rows in his compositional work. In his Piece VL 257 (1907), cryptographic structures *Es-A-B-C-Es // A-B-C-Es-A, etc.,* existed. In the cycle of variations *Besacas* (LV 265, 1904–1905?), a similar principle was used in composing a palindrome of the disposition of a 7-step series,[72] In the mid-60s, in the dodecatonic compositions of Balakauskas, some signs of the minimalist technique could be found: small segments of the

[72] For more information, see Gražina Daunoravičienė-Žuklytė, *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* [*A view on the Modernist Identity of Lithuanian Music*], op. cit., pgs. 94-105.

text, based on the polyostinato principle, again and agian rotated in repetitive "loops" (the impact of the *loop* technique).

- **An element of a series = a structure of 3 tones.** Such is the "infinite diatonic row/series" of Balakauskas: it consists of three transpositions (on a minor third circle ↓) of the original structure – a segment of the fourth-the second (e-↓h-↓a)[73]. The said series was used in such compositions of Balakauskas as *Suite for string orchestra* (1965), *Aerophonia* (1968), *Sonata for violin and piano No. 1* (1969), *Quartetto concertante* (1970), *Studi Sonori* for 2 pianos (1972), *Dada concerto* (1982), *Tranquillo* (1985), and the opera *Silence – Le silence* (1986). A similar principle also applied to the development of a 36-tone row (series) by the composer. The initial structure – the sixth chord a–↓e–↓c – was transposed from each chromatic tone. The said row served as a basis for such compositions of Balakauskas as *Concertino for piano and strings* (1966), *Sonata Cascades for piano* (1967), *String Quartet No. 1* (1971), *Sonata for organ* (1973), etc. The consonant sound of his music was here provided by two main qualities of the composer's method: a diatonic structure of the segments in a series and a slow exploitation of the pitch resources in a series.
- **An element of a series = a complex of two or more harmonies (chords).** Transpositions of the latter will follow in accordance with the pre-compositional project *forma formans*. Such a principle of transpositions was used, e.g. in the third part of *String Quartet No. 2* (1972) with its element of a quasi-classical cadence (DD-D-T), transposed from different tones. In Part 1 (*Meditation*) of *Sonata for cello and piano Retrospective I,* a binary structure of two chords a-↑d-↑-g + h-↑c-↑e became the element of transpositions. Incidentally, the structure contained the first half (tones 1 to 6) of the "magic symmetrical row" of Balakauskas (the tones correlated in accordance with the principle of the fifths cycle). However, the binary structure was transposed from the schema of tones of the "infinite diatonic row" a-e-d / fis-cis-h / es-b-as / c-g-f:

[73] The idea of the fifths lies in the main structure-invariant of the row *e-↓h-↓a*, since it can be considered as the rotation of three fifths *a – h – e*. As argued by Balakauskas, the fifth and fourth have an archetypal significance for his system – as the generative tone and the two tones most closely related to it (sons, or *Söhne,* to quote Hindemith*).*



Example 8*:* Osvaldas Balakauskas*.* Part 1 (Meditation) of *Retrospective I*, Sonata for cello and piano (1974), initial bars*.* The binary structure and its transpositions.[74]

- **An element of a row of transpositions = a fragment of someone else's music (a sample).** A rather radical method of transpositions of an invariant segment is an attempt to transfer the primary element of a row (series) or a fragment of music – a "sample" (term by Balakauskas) to the renovating harmonic systems or recognizable styles (techniques) and thus form / create ever new sound objects. A constant modulation of the "sample" into a new system becomes a real test for those listening to such music. A specific case of that kind in the compositional work of Balakauskas was *Concerto for cello and chamber orchestra Ludus modorum* (1972). Its invariant-sample was a melody from an early composition of Balakauskas *Twelve Pieces for piano* (1964). The "melody", split into segments, was transformed in a series of transpositions into a whole-tone system, a chromatic system of "narrowed intervals", the system of "diatonic, or a white note" scale. It was also processed by means of quasi-pointillism, and it sounded like an association with quasi-Baroque music, as well as in the style of quasi-Classicism (in traditional harmony), while the finale of the

[74] From Osvaldas Balakauskas, *Retrospectiva*. *Sonata for the violoncello and piano*, Budapest: Editio Musica, 1981, pgs. 2–3.

concerto opened with a melody-swing of jazz improvisation. In other words, the tonal melody in *Ludus modorum* (1972) was transposed to different harmonic systems: a pentatonic scale, quasi-dodecaphony, jazz, (Georgian) quasi-folklore, the quasi-Shostakovich style, etc.

A similar principle of transpositions of the original model was used by Balakauskas in his other compositions: Part 6 (*Sincro – Asincro*) of the composition *Studi sonori* (1972); in *Bop Art* (1995), where the "sample" was his own period of the bop style. It should be noted that Leonid Hrabovsky, Balakauskas' colleague from the Kiev Avant-Garde circle, came close to the idea of stylistic modulation in the 70s. The supporter of constructive methods in music composition had been developing the theory of "stylistic modulation" since 1973, which was embodied in his *Concerto misterioso* for 9 instruments (1977). We must agree with Fredric Jameson that every true creator is in a tireless search of some invariant structures of consciousness and of generative categories or forms through which the consciousness can learn about creation (the world). Meanwhile, when discussing the stylistic trends in the late Soviet period, Ivana Medić chose an umbrella term of *meta-pluralism* for "various manifestations of late Soviet composers' desire to (re)engage with the past(s)".[75] Thus, a composer's resolution to "transpose" the same element (music, sample) to different styles can be hardly identified by the audience. Although Balakauskas applied some post-modernist techniques, the true intertextual postism (the term of Richard Taruskin's) was not characteristic of his compositions. On the other hand, Balakauskas adapted a quite commonly used compositional method of the post-modernist practice (e.g. when a plan of transpolations of an invariant represented a certain cluster of an intext (the term coined by Mark Aranovsky), and the said strategy reflected the ways of adaptation of someone else's music), used by Schönberg or Stravinsky in the early 20th century. The said technique of intext adaptation was called by Joseph Straus a generalisation technique.[76] Likewise, in Balakauskas' *New Turkish March* (1987), the main Turkish motifs of *Alla turca* (*Sonata A-dur*

[75] Ivana Medić, *From Polystilism to Meta-Pluralism: Esays on Late Soviet Symphonic Music*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, p. 141.
[76] Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modersnim and the Influence of the Tonal Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 17.

(K 331) by W. A. Mozart became the invariants of his pitch-class material and simultaneously a schema of his plan of transpositions.

- **An element of a series = a key, a mode.** A series of 12 keys (modes)**,** and an ever-new transposition used in each episode of the composition: that was the technique of transpositions (transpolations) of series in *Erasmus* (1996) by Balakauskas.

Some comments should be added on the further evolution of the modernists of Lithuanian music. Just like in the case of the creative work of Silvestrov, Martynov, Pärt, Denisov, Volkonski, and many other composers in the cohort of Balakauskas, it is necessary to discuss the post-avant-garde period of Balakauskas that began at the turn of the 21st century. The evolution of his compositional method can be represented as a curve of the technological process from simple to complex, with a return to simple complex in the early 21st century. Doubts about the genetic musicality of the serial principle may have existed in Balakauskas' consciousness for a long time. Even though in his modernist period we did not hear any declarations of that kind from him, this was evidenced by obvious signs in his music and his theoretical system of dodecatonics. Basically, it represented a "softer", more musical and consonant compositional system. Its interpretation deviated from the strict rules of the classical dodecaphony, and the manner of its application suggested the post-modernist spirit of minimalism. Similar signs can be traced in the music of his *Symphony No. 4* (1998) and *Symphony No. 5* (2001).
In the characteristics of one of the original algorithms of the compositional technique of Balakauskas, I would like to emphasise that similar searches and solutions were crucial for the individualisation of the serial principle and a row/series as its constructive element (meaning the serial technique interpretations by Webern, Stravinsky, Messiaen, Babbitt, Goeyvaerts, Boulez, Pousseur, Pärt, etc.)
Although the conceptually justified code, as well as the principle of organisation of the material, served Balakauskas for a rather long time and contributed to the creation of numerous compositions, in the framework of a strictly regulating system, it turned out to be rather difficult to endow each composition with creative energy and bright individuality. In other words, in the case of a rational method, composer finds it difficult to avoid multiple replication of the unified bases of the system, and – for the audience– to get rid of the impression that the opuses become too similar to one another (variants of the invariant).

For Balakauskas, a stimulus for considering his own compositional method and the point of departure from the paradigm of Modernism were authorial concerts of his former idol Iannis Xenakis in France at the beginning of the 80s.[77] That was the time when Xenakis made use of the *Gendy* software to translate the stochastic algorithm, or the so-called *dynamic stochastic synthesis,* into a sound process. Purely speculative music, or simply a mass of sounds, colour-timbres with different sound qualities and structures (‘*clouds*’, ‘*galaxies*’) affected audiences by the intensity, tension, and the power of sounds. The stochastic conception of the transformations of sounds in time (at the level of pitch, registers, timbres, and rhythms) was entrusted by Xenakis to mathematical models, theories of contemporary physics, and Fibonacci numbers, and Balakauskas found that kind of music increasingly less attractive. There were disputes about the interrelationship of intelligence and freely manifested creativity, as well as acceptable doses of *ratio* and the conception of music as a verbal musical language that were a bone of contention for Balakauskas and Silvestrov in the Kiev period. The disputes started in the early 60s during the discussions of night hearings in the group of Lyatoshinsky students and the supporters of the Kiev avant-garde. Even then, Silvestrov was convinced that the music of Xenakis, a provocateur and the inventor of the method, affected purely by its physical parameters and was devoid of any verbality: ‘*In the music of Xenakis, those were not words that sounded, but some mathematical, structural processes. You can try to hear, but the effect is very straightforward due to some power of tones – by their horror and tension, they remind of hippopotamus and crocodile serenades. What shall I listen to in it? I am not a crocodile, after all*’ (V. Silvestrov).[78] In the discussion about the degree of the speculative and the intuitive in music, in the late 20th century, Balakauskas took the side of his colleague.

The music of the avant-garde that for a long time attracted Balakauskas’ attention was in 2013 defined by him as non-communicative, some ‘*game without rules, which no one understands and which does not excite anyone*’.[79] In his music composition, he gave up the pre-composition rites, in which the music (series) was conceptualised, the ways of its generation were predicted, schemas of sound disposition were drawn, and technological purity as well as coherence of all the levels of the

[77] The following premieres of Xenaki took place: in 1991, *Gendy 3*; in 1992, *Pu wijnuej we fyp* based on Arthur Rimbaud's *Dormeur du val*, in 1993, *Mosaïques*, and in 1994, *Zyïa* and *S. 709.*
[78] From the author's talk with Valentin Silvestrov in Druskininkai on 25 July, 2013.
[79] Quoted from Osvaldas Balakauskas,’It is not normal for an artist to despise audience’. A talk with Rūta Gaidamavičiūtė, in web: http://www.delfi.lt/news/ringas/lit/obalakauskas-nenormalu-kad-menininkas-niekina-publika.d?id=60468819.

composition were sought. Through reformulation of his modernist theses, Balakauskas admitted that, for each composer, the most important aim should be '*the desire to be in harmony with tradition and to stay recognisable and individual*'.[80] It also changed the composer's attitude to revolutions in creation and dethroned the previous ideology of his composer identity. Balakauskas called Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, and Luigi Nono '*left-wing revolutionaries*', as they, '*by means of the serial technique, sought to eradicate tonality. They were driven by the intolerance to consonance and the absolute recognition of dissonance*'.[81] He renounced revolutions in music and dethroned what substantiated his ideology as the composer's identity. He explained the reason of the defeat of Modernism as a revolution by '*the renouncing of tradition par excellence [...] I can say I reject the principles and techniques of Avant-gardism, as I have already tried it and know how such music functions*'.[82] Post-avant-garde modernist Balakauskas simultaneously identified the fear of the composers to be doing *'the same thing*' and the main method of '*rejecting what is accepted*'. '*So many new ideas that fascinated with their revolutionary character turned out to be as good for nothing as a revolution in art.*'[83]

Conclusion

This article has pursued two major aims. The first is to introduce Dodecatonics, a unique theoretical compositional system by Osvaldas Balakauskas while the second aim is to contextualise it within the compositional systems of the 20th century. It has already been mentioned that Balakauskas' attention has mainly been confined to the theoretical systems by Hindemith and Hanson; thus, the comparison with the influential 12-tone system by Schoenberg becomes a task of theoretical interpretation. When discussing the conceptual links and differences in Schoenberg's dodecaphony and Balakauskas' Dodecatonics, I will comment on my personal insights by comparing the key features of the two theoretical creative systems in terms of six aspects.

The physical basis of method or system:

[80] Ibid.
[81] Quoted from Gražina Daunoravičienė's talk with Osvaldas Balakauskas on 16 April, 2012.
[82] Quoted from Osvaldas Balakauskas,'It is not normal for an artist to despise audience'. A talk with Rūta Gaidamavičiūtė, op. cit.
[83] Ibid.

- (Schoenbergs' *Dodecaphony* – (**SD**)) All musical phenomena as well a Twelve tone methode of Scheonberg are legitimated according to the law of the overtone series. Schoenberg attempts a systematic relating of all pitches (both diatonic and chromatic) through their relations to overtones (*Problems of Harmony*, *Style and Idea*).

- (Balakauskas' *Dodecatonics* – (**BD**)) The main conception and the generating principle of the system 'Dodekatonika' by Balakauskas is based on the progression of Pytagorus perfect fifth (PQ).

The systematized use of all 12 pitches of the chromatic continuum:

- (**SD**) Method of composing with twelve tones which are related only with one another by Schoenberg is founded on the concept of the row/series, an ordered arrangement of the 12 equal tempered pitches of the chromatic scale. The use of the row in compositions is based on the ground of the twelve-tone technique (transformations, transpositions, use of transformations, transpositions, permutations, principles of series' broken into smaller units that were mixed and matched etc.

- (**BD**) Based on the monovector and bivector PQ models, in his *Dodecatonics*, Balakauskas identified 12 diatonic scales. Thus, the macrosystem of the *Dodecatonics* revealed its universal and fundamental principle in subordinated subsystems of different completeness and complexity (from the monotonic to the dodecatonic scale). Balakauskas noted that dodecatonics by nature could not be incomplete, and only its totality (a set of 12 equal tempered chromatic tones) represented a system. An idea and some elements of the „Dodecatonics" were also similar to the 12-tone modal system of Eduard Křenek (it provided an opportunity of functioning as modal tone rows and enabled the operation of modal or tonal centres). Balakauskas' „dodecatonics" was different from, but related to the George Perle's techique of ‚Twelve-tone tonality' that creates a hierarchy among intervals and chords. As a result, the systems of Balakauskas, Perle and Křenek were united by their polyvalent nature: the sound pitches' potential could be treated both as modal and tonal systems and, when desired, also as dodecatonic (dodecaphonic) as well as free atonal systems.

Correlation with the conception of tonality:

- (**SD**) Schoenberg's dodecaphony was a radical departure from the conception of tonality (tonality for him is a kind of centricity: all pitches of a key-collection are related to a single tonal center in a specific way). According to him, '*Tonality has been revealed as no postulate of natural conditions, but as the utilization of natural possibilities; it is a product of art, a product of the technique of art. (...) Whether for artistic reason, tonality must be retained depends on whether it can be replaced.'* (*‚Style ans Idea'*).

- (**BD**) The projection of fifths in „Dodecatonika" by Balakauskas functioned as a methodological instrument in establishing the generative tone which initiated the process of the fifths. The presence of the centre or the quasi-tonic (a generative tone - *gt*) and the counting out of tones from a specific centre (generative tone).

An expressing a tonal center or harmony center:

- (**SD**) In his dodecaphony, Schoenberg rejected the idea of expressing a tonal center or harmony center. The use of systematized series of all 12 pitches established the rule that no single pitch or chord could "dominate" the others. However the impact of the gravitation of the centre kept increasing in the course of time. During his public lecture *My Evolution* in the University of California (02.11.1949) Schoenberg kept returning to the idea of the tonal essence of the dodecaphony and propagated it. He accepted the fact: ‚*The method of composing with twelve tones substitutes for the order granted by the permanent reference to tonal centers an order according to which every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the 'Grundgestalt,' is coherent because of this permanent reference to it*.'

- (**BD**) Balakauskas' conception of twelve-tone tonality – „Dodekatonika" in contrast to Schoenberg's approach in dodecaphony, was a radical recurrence to the concept of tonality. He states: '*Now I believe that tonality is what separates music from sounds [...], and here lies*

the specific power of music (and only music) to excite.' (O. Balakauskas). The impact of the gravitation of tonality centre was realised in desire of Balakauskas to create his new-tonal centralized 12-tone system „Dodekatonika" (1997).

Correlation to the generalized functionality:

- (**SD**) The 12-tone method has no correlation to generalized functionality: it does not prescribe functional relations which are constant for all compositions, such as the hierarchy of tonal distance in tonal music. A harmonic progression in dodecaphony **is** 'non-functional', but 'associative'.

- (**BD**) In "Dodecatonika" Balakauskas have declared the idea of immanent functionality which manifested itself under the operation of the principle of the hierarchy of the tone belonging, i.e. their proximity or remoteness from *gt*. The tonal nature of his system was demonstrated by analysing the cases of harmonic gravity in the situations of resolution and presented models of the immanent dominant and tonic as the prototypes of harmonic gravitation (*tension* and resolution or cadences). Balakauskas' inner conviction prompted him to the idea that the **functionality** of the systems in the *Dodecatonics* was derived from the most natural logic of the formation of progressions of fifths (PQ) and the embedded main principles of self-organisation: the objective basis was inherent in the very nature of perfect rows; each of those rows could be seen as an integral wave, caused by an impulse of the generative tone**.** It was due to the initial tone that all the tones were automatically localised and acquired their functional identity: they became – more or less – related with regard to the generative tone (gt). In that way, a certain natural hierarchy of interrelationships was established which Balakauskas designated as action of the phenomenon of immanent functionality.

The fundamentals to the technique:

- (**SD**) Schoenberg introduced the basis of the twelve-tone technique - the fundamentals to the technique which apply to the 12-tone row in composition. As pointed out by George Perle, the most important influence of Schoenberg's method goes along the concept of permutation and complimentation, invariance under transformation, as well through

inversional symmetry, construction aggregate, properties of adjacency as compositional determinants.

- (**BD**) The pitch content of the rows in Balakauskas' compositions have been interpreted in repetitive manier. Later Balakauskas started to associate the twelve-tone technique and 12-tone row with the idea of transpositions / transpolations and discipline. That significantly changed the understanding of the *element* of the series and its "tangible" forms.

- We have arrived to the conclusion that both systems possess specifically individual features with dominating conceptual differences. The analysis led to the other judgement that the tonal and modal essence of Balakauskas' system subordinated its dodecaphonic identity. Schoenberg's dodecaphony has inspired him to reflect on the logical basics of contemporary music composing and turn his reflection into theory.

Coda

The musical-theoretical systems developed by the 20th-century composers are still of great importance. Their value is predetermined by at least two factors: they represent the essential indication of compositional thinking and, simultaneously, an open professional conceptualisation of the shifts in music composition. The researcher's interest is attracted both by the change in the approaches to the traditional theoretical models and by the continuous attempts of practicing composers to develop a universal theoretical model capable of explaining the fundamental shifts in compositional thinking in the late 20th century. The question about the primacy of matter and form in music – *materia secunda* or *forma secunda,* as formulated by Carl Dahlhaus – got answers from numerous composers. Quite in solidarity, they tried to remove "the greatest curse" (as formulated by the American composer and theorist Howard Hanson) both from the creative process and the outcomes of their creative efforts. The essence of the "curse", as defined by Hanson in his theoretical study '*Harmonic Materials in Modern Music: Resources of the Tempered Scale*' (1960), was an insufficient consideration of the material; to quote him, '*One of the greatest curses of much contemporary music is that it uses a wide and complicated mass of undigested and unassimilated tonal material.*'[84] Hanson suggested that '*the end result becomes tonal chaos not only to the*

[84] Howard Hanson, op. cit., p. 348.

audience but, I fear, often to the composer himself.'[85] It is from this angle that the musical-theoretical system of the *Dodecatonics* of Balakauskas as well as the process of its further development have been analysed.

The authorial composition systems of Lithuanian composers that emerged in the early 70s and their theoretical discourse was based on complex foundations and a still incomplete theoretical argumentation. The theoretical-compositional system of the dodecatonics of Balakauskas, next to the system created by Julius Juzeliūnas based on supporting tones of Lithuanian folklore[86] in the 70s, represented a strong declaration of ideas and principles of the modern art of the 20th century providing for its individual creative application. The critical overview of the system in the context of the theoretical discourse of the 20th-century music composition revealed the retrospective of the Lithuanian music modernisation in the 60s and 70s and, it should be added, testified to a rather rare case in the process of conceptualisation of Eastern European music composition. Even though due to its theoretical incompleteness and a lack of arguments of authorial motivation the *Dodecatonics* did not make a deep imprint in the development of composition theory in the 20th century, the very resolution of Balakauskas to conceptualise the process of composition and analysis, and his original application of the system in his works deserves a broader critical discourse.

[85] Ibid.

[86] The first authorial compositional system developed by a Lithuanian composer in the early 70s was the conception of supporting tones of Julius Juzeliūnas, laid out in his monograph *On the Issue of Chord Structure* (1972) and his habilitation work (See Julius Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu*, Kaunas: Šviesa, 1972). Starting with mid-60s, Juzeliūnas started construing the "constructive atmosphere" typical of folk music by means of 12-tone rows consisting of 3 or 4-tone segments ("cells"). At first glance, they were similar to Webern's series, however, the sound of the compositions differed radically, since Juzeliūnas formed the series of segments on the basis of archaic cells of the Lithuanian folklore. Even though Juzeliūnas' system had interfaces with the 12-tone technique in terms of 12 chromatic-tone composition of rows, he did not recognise the strict technique of European Modernism (he rejected the requirement for non-repetition of sounds, freely developed the segments of rows, modified and re-grouped them).

6. Angelina Petrova (Sofia, BG): Die Kunst der Zwölftonmusik in Bulgarien nach 1949: Herkunft, Wurzeln, ineinandergreifende Traditionen

**** ANGELINA PETROVA** between 1968 and 1981 studied at the Lyubomir Pipkov National School of Music majoring in piano/ 1986 – graduated from the Pancho Vladigerov National Academy of Music majoring in musicology (polyphony) under Prof. Dr. Dimitar Hrisotv and piano under Prof. Bogomil Srtarshenov/ 1987-1992 – worked as repetiteur at the States School of Choreography, with Arabesque Ballet; in Prof. Ilka Povovas´ class in singing at Kliment Ohridski Sofia University and in Prof. Danailov's class in violin./ 1992 – defended a PhD in polyphony with the thesis "Linear Trends in 20th century Music in the Compositions of Bulgarian Authors of the 1970s"/ 1993 – in succession research worker 2nd and 1st degree; senior research worker at the Institute of Art Studies with the Bulgarian Academy of Sciences./ 1997 – specialization at the Institute of Musicology in Vienna./ 1998 – lecturer in Solfeggio and theory of music at the Pancho Vladigerov National Academy of Music/ 2001 – senior research worker 2nd degree/ 2002 – senior lecturer in Solfeggio at the Pancho Vladigerov National Academy of Music.*

2008 – Associate Professor in music theory at the Pancho Vladigerov National Academy of Music 2004 – published the monographic work "The Composer Lazar Nikolov" which was awarded by the Union of Bulgarian Composers/ 2008 – published the monographic work "The Solfeggio and the Composition Methods in the 20th Century"

In Bulgarien wurden die Grundlagen der Zwölftonkomposition im selben Jahr gelegt, in dem Zhdanovs Proklamation *ueber* den sozialistischen Realismus in der Musik verkündet wurde -1948, mit der, wie wir wissen, ein Verbot für *neue Musik* in den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang erteilt wurde. Zunächst hatte die Zwoelftonkomposition in Bulgarien zwei hervorragende Vertreter, Konstantin Iliev und Lazar Nikolov. Diese verwirklichten bei ihren Experimenten mit der Zwölftonkomposition eine unorthodoxe Rezeption der Poetik und der Prinzipien der Zweiten Wiener Schule in Bulgarien.

In ihrer Musik wird eine der frühesten Interpretationen der Zwölftontradition in den osteuropäischen Ländern nach 1945 vorgefunden: sie wird als eine Art neue Musik konzipiert, die der politischen Stagnierung von „Zhdanovshtina" („Zdanovsproklamation") widerspricht. Zwölftonkomposition von L. Nikolov und Konstantin Iliev entsteht als eine Opposition gegen die Ideologie des Kommunismus und erweisst sich als ein Teil der Zwölfton-Moderne nach 1945. In ihrer Entwicklung steht die bulgarische Zwoelftonmusik zwischen der Reflexion des Authentisch-Expressionistischen, den ästhetischen Widerstand gegen das Diktat des Stalinismus (nach Adorno) und der Neudefinition der

Zwölftonkomposition, die im Schaffen von Nikolov und Iliev als eigenartiges alternatives Schreiben im Bereich des Serialismus sich entwickelte. (Adorno,1982:57)

Als Ausgangspunkt für ihre Experimente nach 1948 haben die bulgarischen Komponisten folgenden Prinzipien gewählt: Ablehnung der Folklore, atonale Schrift, Suche nach einem Weg zur Zwölftonkomposition. Dies ist von L. Nikolov beschrieben, der darauf hinweist, dass beide bulgarische Komponisten *„Musik, die von jeder folkloristischen Färbung befreit ist, atonal, thematisch betont, mit einem offensichtlichen Streben nach Polyphonie, nach einem absoluten Kontrapunkt, mit den einfachsten Mitteln zur Widerspiegelung unserer dynamischen Gegenwart“* schaffen wollen (Nikolovs Brief an Iliev, 2005:116). Die ersten Zwölfton-Werke sind „Concerto Grosso“ von Konstantin Iliev (1949), Sonate für zwei Flügel (1950-1951) von Lazar Nikolov. Später werden Werke Nickolovs reifen Zwölftontechnik berühmt, zum Beispiel das Zweite Klavierkonzert von Lazar Nikolov (1954), auch sein Streichquartett „Virtuose Spiele“ (herausgegeben von Schott). In den Fünfzigerjahren entfaltete K. Iliev auch seine reife Zwölftontechnik in Werken wie Zweite, Dritte und Fünfte Sinfonie. Am Ende der Fünfziger erreicht L. Nikolov eine alternative Methode des Zwölftonschreibens, das dem Serialismus ähnlich ist: Zweite Symphonie (1959-62).

Problemstellung: Die bulgarische Zwölftonmusik wird als ein Bereich geschaffen, in dem die Tradition der mitteleuropäischen tschechischen Avantgarde von A. Haba und die Protestästhetik der bulgarischen Komponisten, welche die Kompositionsprinzipien und die Poetik der Zweiten Wiener Schule annehmen, in Wechselwirkung treten. Man kommt zu einem authentischen Zwölftonschreiben, in dem zwei grundlegende Tendenzen zusammenleben: die Rezeption der expressionistischen Motive in der Poetik als ein Teil des Widerstands der bulgarischen Zwölftonmusik gegen das ideologische Diktat und die alternativen Ansätze zur seriellen Methode. So steht die bulgarische Zwölftonmusik zwischen der Rezeption des Expressionismus-nachfolge und der Rezeption des Serialismus der 50gen Jahren.

Die Zwölftontradition: Die tschechische Avantgarde, A. Haba als Ausgangspunkt für Schönbergs Rezeption in Bulgarien

Wie gesagt, die bulgarische Zwölftonmusik verdankt ihre Gründung nicht dem direkten Kontakt mit Vertretern der Zweiten Wiener Schule, sondern des Einflusses der tschechischen Avantgarde auf den

jungen Konstantin Iliev als er noch Studierender in der Klasse von A. Haba war. Unmittelbar nach dem Krieg, von 1946 bis Ende 1947, studierte K. Iliev Komposition bei Alois Haba in Prag. Beim Studium mit A. Haba machte sich K. Iliev mit den Grundlagen der Dodekafonie vertraut: *„In seinem Unterricht stellte uns Haba das harmonische System von Hindemith und auf sehr detaillierte Weise auch die Dodekafonie von Schönberg vor, wobei er einige Werke analysierte und uns erklärte, wie harmonische Strukturen aufgrund des Modells und seiner Verwendung, und der unglaublichen Möglichkeiten ihrer Vielfalt gebildet werden“* (Iliev, 1997: 217). Nach seiner Rückkehr nach Bulgarien wird die Zwölftonkomposition das wichtigste Experimentobjekt von Konstantin Iliev und Lazar Nikolov, aber keiner von ihnen schrieb „Dodekafonie“, d.h. traditionelle Aufgaben in dieser Technik. Meiner Ansicht nach war das ein Ergebnis des Einflusses von A.Haba. Habas alternativer Horizont des Denkens über die Zwölftonkomposition beeinflusst das Denken von K.Iliev und L.Nikolov.

Bei Haba ist die Zwoelftonkomposition nicht an Verbindlichkeit des traditionellen Diskurs von Schoenbergs Dodekaphonie gebunden. Konstantin Iliev kommentiert die Provokation zur freien und innovativen Interpretation der Zwölftonalität, die Haba bei ihm erweckt hat: *„Er setzte weder eine Technik durch noch weckte er Misstrauen gegenüber verschiedenen Techniken der zeitgenössischen Musik. Er stellte uns diese ruhig vor, er war sehr bewandert, ohne uns dabei seine persönlichen Vorlieben preiszugeben. Daher konnte jeder Student in seiner Klasse seinen eigenen Weg wählen - entsprechend seinen eigenen Interessen*.“ (Iliev, 1997: 218). Haba erweckte die Lust zum Experiment, einschließlich in der neuen Art der Komposition für Iliev und Nikolov. Konstantin Iliev und Lazar Nikolov suchen die Zwölftonmethode in ihrem eigenen System und verwirklichen persoenlich-betonten Reflexion des Zwoelftonschreibens: so entstand beim bulgarischen Komponisten ein originelles Schicht der Zwoelftonkomposition, eine Alternative der serielle Komposition im Rahmen der osteurropaeische Moderne der 50-gen und 60gen Iahren des 20-sten Jahrhunderts.

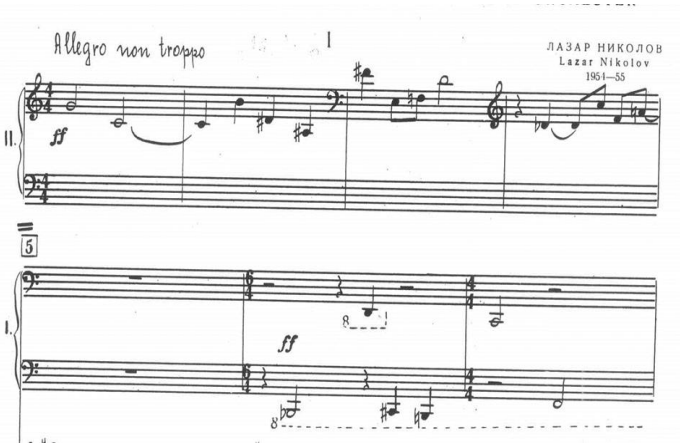
Schönberg - Rezeption: Ästhetik des Protests in der bulgarischen Zwölftonkomposition

In der Poetik der Zwölftonkomposition von Lazar Nikolov und Konstantin Iliev zeichnen sich grundlegende Momente der Schönberg-Rezeption aus. Das erste Element ist die Idee von „Kunst für die Kunst“, das die Grundlage für den Protestinhalt der Zwölftonkomposititon bildet. In seiner Ansicht stellt

L. Nikolov die billige Weitschweifigkeit, die Phraseologie, den Donner der Wörter (Slogans) des ideologischen Zwangs, des „sozialistische Realismus“ der „reinen Musik“ von der Zwölftonkomposition gegenüber. Die Wahl der Zwölftonschrift bedeutet seiner Ansicht nach, *„von der billigen Weitschweifigkeit gereinigt zu werden, die den Inhalt des musikalischen Gedankens verarmt“*… (Petrova,2003: 203). Anderswo schreibt Lazar Nikolov: *„der zwölf Töne habe ich ... die Befreiung des Musikmaterials von Tonüberschüssen zu verdanken. Die zwölf Töne geben einem sofort die Möglichkeit festzustellen, was von den Tönen bleibt und was weg muss ... Man kann keine Nähe zwischen der Buntheit der Zwölftonalität und der Tonalität der bulgarischen Folklore suchen* (Kujumdjiev, 2017: 97). Sowohl bei Konstantin Iliev als auch bei Lazar Nikolov sieht man in der frühen Ästhetik, welche die Zwölftonkomposition erzeugt, die Idee der „reinen Musik“, (l”art pour l”art), *„weil die Abstraktion in ihr größer ist und mich vom Konkreten abstößt*" (Petrova,2003:184). Laut Metzger stehet das Prinzip der Kunst für Kunst bei Schönberg im Zusammenhang mit Schönbergs Idee, dass „Töne nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt“ (Metzger,1980:205). In der Interpretation von Adorno wird dieses Prinzip als Ausdruck eines Protests verstanden und die Zwölftonsprache wurde als eine Auflösung oder Befreiung von der traditionellen Fraseologie. Die Zwolftonsprache, nach Metzger, „schließt heute bereits die Mittel der Tonalität, also der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß, dass jene Klänge veraltet und unzeitgemäß waren. Sie sind falsch”. (Metzger,1980:205). Bei Lazar Nickolov und Konstantin Iliev wird der originelle Protestimpuls oder die Protestbotschaft bewahrt, die sich in der Zwölftonpoetik der bulgarischen Komponisten als Opposition des „öffentlichen Zwangs“ der kommunistischen Ideologie auszeichnet, was meiner Ansicht nach ein Schlüsselelement der Schönberg-Rezeption in der bulgarischen Zwoelftonmusik ist.

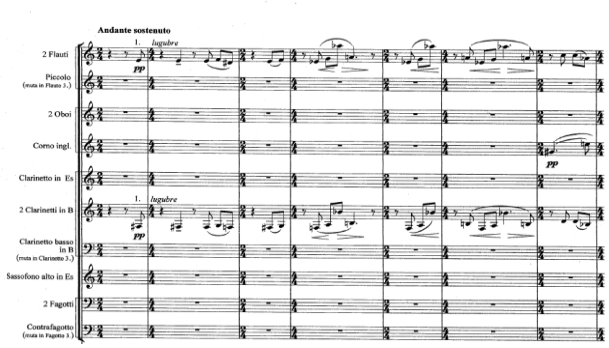
Mit der Schönbergs Rezeption ist ein zweites wichtiges Merkmal der bulgarischen Zwölftonkomposition verbunden. Man kann sagen, dass die Ablehnung Nickolovs und Ilievs traditionelle Dodekaphonie zu schreiben stehet in eine wechelseitige und die allmähliche Zusammenhang mit der Entdeckung spezifischer Ansätze für die Zwölftontechnik aufgrund der polyphonen Schrift. Dies folgt organisch der Reflexion des Schönberg-Prinzips des Vorrangs der musikalischen Idee und des musikalischen Denkens, der Intuition. Wenn Schönberg der Ansicht ist, dass *„der Übergang von einer immer noch tongebundenen Komposition zu einer Komposition, in der es keine Tonalität mehr gibt, nicht auf Verlangen oder Aufforderung“ erscheint, sondern eine „Idee, ein Einfall“ ist...*“ (Krones,2005:133), so ist auch für L.Nikolov und für Konstantin Iliev die allmähliche Annäherung an ihre originellen Methoden für

die Zwölftonkomposition von Inspiration und Intuition bewogen. So sagt auch Lazar Nikolov: „*Ich beginne mit der Idee, während die Phantasie der Kreativität mich zu den strukturellen Entscheidungen führt... Die Idee ist das führende, dominierende*“ (Petrova,2003:133). Die Wahrnehmung der Intuition und ihre Nähe zu der musikalischen Idee ist ein Element der Schönberg-Rezeption, welche die beiden bulgarischen Komponisten von dem erweiterten tonalen Schreiben bis zu den spontanen Entdeckungen ihrer Zwölftonschrift führt. Sie geben die Schrift mir Reihen auf, weil dies ihnen nach 1945 als eine Wiederholung scheint, „als Lösung von Aufgaben, Schematisierung“ scheint, aber in ihrer Schönberg-Rezeption und durch die Entwicklung der „musikalischen Idee und Substanz“ erreichen sie die Entwicklung von Ideen/Schreiben mit einem sehr ausgeprägten Zwölftoncharakter, mit einem entschieden und spontan gefundenen neuen Klang, mit innovativ abgelesener Zwoelftontechnik.



Der dritte grundlegende Moment von Schönbergs Rezeption in der bulgarischen Zwölftonmusik ist die Entdeckung eines neuen polyphonen Stils. H. Krones zitiert auch die Ansicht von Schönberg für polyphone Ausführung. Schoenberg meint, dass*: „die neuen dissonanten vielstimmigen Akkorde wurden aus einer Stimme von melodischen Linien erwachsen, was eine neue Epoche des polyphonen Stils mit sich brachte* (Krones,2005:126). Konstantin Iliev und Lazar Nikolov enthüllen definitiv die Schaffung ihrer Konzepte für die Zwölftonkomposition als eine Idee über einen „neuen polyphonen Stil“: *Die Frage der modernen Polyphonie erscheint uns als eine Notwendigkeit. Ich war davon überzeugt, dass die Musik zu einer Freigabe von dem harmonischen Stil geht: zu einer absoluten Polyphonie. Unter absoluter Polyphonie verstehe ich das, auf was auch heute meine Gedanken gerichtet sind: Führung der Stimmen im Hinblick auf die logische melodische Entwicklung jeder einzelnen von ihnen, ohne Berücksichtigung ihrer funktionalen Abhängigkeit.* (Konstantin Iliev, 1997: 82). Die Idee über einen neuen polyphonen Stil

wird bei jedem der beiden Autoren unterschiedlich gelöst. Sie folgt allmählich jeder „Befreiung“ von den Bindungen der Tonalität: Bei Konstantin Iliev sehen wir ihre aufeinanderfolgenden Phasen in „Concerto grosso“ (1949) und in der Zweiten Sinfonie (1954), wobei er seine unorthodoxe Technik entfaltet, welche das Prinzip der Zwölftonalität und der Modalität, die gleichzeitige Entwicklung der Zwölftonbildungen, kombiniert.



Als Abschluss meines Antrags möchte ich eine interessante Etappe in der Entwicklung der bulgarischen Zwölftonmusik zeigen: die eigentliche Erreichung der Alternative des seriellen Schreibens in Opera von Nickolov, die Ende der 50er Jahren komponiert wurden. Diese Etappe definiert das Prinzip als eine strenge Technik der Zwölftonfeldern oder *„mit einer Nadel eine Grube zu graben“*(Petrova,2003:78). In dem Klaviersatz sehen wir eine eigenartige Bildung eines Zwölftonfeldes: drei Stimmen und fünf Oktaven. Die serielle Organisation der Rhythmik kommt der Verbindung von Höhe und Rhythmik bei Webern näher. Das sieht man in den kanonischen Strukturen und der Technik der Zwölftonfelder des Klavierquintetts von Lazar Nikolov (1957). Es gibt eine Zwölftonmethode, welche eine deutliche Alternative des Serialismus ist, ihre eigene Färbung hat, einen interessanten Klang erzielt und sich gleichzeitig von den Ansätzen des Serialismus entfernt.

Zusammenfassung

Die bulgarische Zwölftonmusik begann und wurde 1948/49 gegründet und bildet eine alternative Entwicklung, getrennt von den westeuropäischen Tendenzen des Serialismus. Sie ist zweifellos das Gebiet der originellen Nachbildung der Schönbergs Rezeption, bewegt sich auf dem Weg des Protests, schafft eine Schicht der Zwölftonkomposition, mit der die bulgarische Musik überhaupt verbunden wird. Das ist eine der interessantesten Seiten der Nachkriegskomposition, die ihre erfolgreiche Rezeption sowohl in der Aufführungskunst, als auch in der Musikwissenschaft verdient.

Literatur:

Adorno,T.W.Dissonanzen, Goettingen, 1982

Iliev, Konstantin Wort und Tat, Sofia, 1997 [Konstantin Iliev. Slovo i delo]

Iliev,**Nikolov .** Briefe, Plovdiv,2005, [Iliev,Konstantin.Nikolov,Lazar.Pismaq Plovdiv,2005]

Kujumdjiev, Yulian. Seiten aus Archive, Sofia, 2017.[Kuyumdzhiev,Yulian.Stranitsi otarhiva Sofia, 2017]

Krones, Hartmut.Arnold Schoenberg,Werk und Leben,Wien, 2005.

Schönberg, Arnold**. Musik-Konzepte Sonderband,** hrsg.Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn. Muenchen, 1980 **.**

7. Albena Naydenova (Wien, A): «Dieses Werk ist der Schlüssel zu meiner ganzen Entwicklung» - zwei weniger bekannte Dokumente zur A. Schönbergs «Gurre-Lieder» in der Aufführung von 1920.

**** ALBENA NAYDENOVA** wurde in Russe (Bulgarien) geboren. Nach dem Abschluss ihres Klavierstudiums mit Auszeichnung am Musikgymnasium in Russe widmete sie sich zusätzlich den Musikwissenschaften und errang ihr Diplom in Sofia mit Auszeichnung, ebenso wie ihr Doktorat am Staatskonservatorium in Moskau bei Prof. J. Cholopov mit der Arbeit "Besonderheiten der Modalität in der zeitgenössischen Musik." Sie unterrichtete als Professorin an der Musikakademie Sofia und war Leiterin des bulgarischen Jeunesse Musical in der Hauptstadt Bulgariens.*

Zahlreiche Publikationen in der Fachliteratur, u. a. 1992 die Entdeckung der bis dahin unbekannten Schönberg-Briefe im österreichischen Staatsarchiv (Publikation in der ÜMZ 1992). Ausbildung zur Sängerin bei Prof. Clemens Hüslinger (Wien) und Dani van Melzen (Holland), Donna Robin (Wien/ Los Angeles) sowie Meisterkurse bei Kammersänger Robert Holl. Konzerttätigkeit in den meisten europäischen Ländern. Repertoire: von alten Meistern über Lied und Oratorium, Kammeropernaufführungen bis hin zu G. Rossinis virtuosen Arien sowie Werke unserer Zeit. Auftritte u. a. bei internationalen Festivals: "Musica Nova" und "Verbindung und Klang"- Sofia, "Offene Regionen" - Wien, "Grand Festival d'art Slave" - Paris, "Moskauer Herbst" - Moskau, Internationaler Kultursommer in der Stiftsbasilika Lilienfeld. Auch war sie Dozentin an der Sommerakademie im Stift Lilienfeld. TV und Radio - Sendungen, CD - Aufnahmen.

Die Aufführung der «Gurre-Lieder» im Jahr 1920 ist ein besonderes Ereignis, sowohl im künstlerischen Leben Arnold Schönbergs, als auch im Musikleben Wiens: unter seiner Leitung erklang das Werk, welches er selbst als «marginales» in seiner kompositorischen Entwicklung bezeichnete. «Gurre-Lieder» est vielmals analysiert in verschiedenen Zusammenhängen mit dem ganzen Werk Schönbergs, und auch mit der stilistischen Handschrift dieser Epoche. In seinem Führer zu «Gurre-Lieder» von 1913 in Wien verehrt Alban Berg die Professionalität und das künstlerische Können Schönbergs: «Andererseits genügte es mir nicht - wenn ich analysierte - die Themen anzuführen, als wäre nicht ebenso gut eine Harmoniefolge, ein Akkord oder gar ein Ton das Gegebene der Musik und die Konsequenzen und Entwicklungen eines Themas nicht mindestens ebenso wichtig wie dieses selbst. Ich versuchte viel mehr mit Umgehung aller Poesie und Psychologie, mit kühler Sachlichkeit, dort, wo es sich gerade ergab, über die verschiedenen Dinge der Musik zu reden, das einmal - wie bei Besprechung des Vorspiels - über harmonische Struktur, das anderemal über den Bau von Motiven, Themen, Melodien und Übergängen, über Form und Zusammensetzung größerer musikalischer Gebilde, über kontrapunktische Kombinationen, Chorsatz, Stimmführung, schließlich über das Wesen der Instrumentation und das alles wenigstens einmal ausführlich zu behandeln, mit Beispielen aus dem Werk zu belegen, somit einen,

wenn auch unvollständigen Begriff, von der nur dem höchsten gleichstellaren Kunst Arnold Schönbergs zu geben.»(1)

Das Jahr 1920 ist einerseits entscheidend unter dem Aspekt der Veränderungen, die der Komponist in seinem theoretischen und kompositorischen Denken durchlebt, andererseits - durch die Aufnahme der «Gurre-Lieder» in den Veranstaltungen der «Meisteraufführungen Wiener Musik» (26. 05. - 13. 06. 1920) zeigt sich ein Fortschritt in Verbindung mit der Repertoire-Politik der damaligen Musikinstitutionen und der Gesangsvereine in Wien, welcher einen bestimmten Einfluss auf die weitere Entwicklung des Musikers Schönberg hat.

Im Österreichischen Staatsarchiv unter den Nummern 544 und 569 des Jahres 1920 (2) findet man Dokumentation in Verbindung mit den Konzerten der «Gurre-Lieder» am 12. und 13. Juni 1920 im Rahmen der «Meisteraufführungen Wiener Musik», welche zum Staatsopernarchiv gehören.

Diese beinhaltet zwei von mir entdeckte und zum ersten Mal in der ÖMZ 1993, Heft 9 publizierte Briefe Schönbergs (3). Der erste mit einer Absage für die Aufführung des Werkes, und der andere - mit großer Dankbarkeit für die wunderbare Aufführung seitens der Solisten, des Orchesters und den Chören.

In diesem Vortrag will ich die Aufmerksamkeit auf noch zwei, nicht publizierte Dokumente lenken, die sich bis heute im Staatsarchiv befinden. Diese stehen im Zusammenhang mit der Mitwirkung des Schubertbundes und des Opernorchesters dieser Zeit und zeigen auf, mit welchen Schwierigkeiten der Komponist bei der Realisation dieses grossen Werkes kämpfen sollte.

Nur fünf Tage vor den beiden Konzerten mit den «Gurre-Liedern» sagt der Schubertbund seine Teilnahme aufgrund besonders unklarer Ursachen ab. Ich zitiere das Dokument:

«Herr Doktor Fichtler von Schubertbund hat am Montag den 7., abends um 7 Uhr in einem telefonischen Gespräch mit Herrn Direktionsrat Lion die Probe der «Gurrelieder» vom gleichen Tag, sowie alle weiteren Proben abgesagt unter Hinweis auf das unangenehme Dazwischenkommen eines Ereignisses. Der Schubertbund habe den Entschluss gefasst, bei den Aufführungen der «Gurrelieder» nicht mitzuwirken.

Herr Lion stellte die Frage, aus welchem Grunde die Absage erfolge, ob denn der Vorstand vollzählig versammelt und der Schubertbund beschlussfähig vertreten sei, und begründete diese Frage damit, dass er sich vor allem über die Angelegenheit informieren wolle, Herr Dr. Fichtler entgegnete, der Chormeister sei plötzlich krank geworden. Daraufhin erklärte Herr Lion, dass man ja einen Ersatz hätte stellen können. Dr. Fichtler äusserte sich nunmehr, dass ein triftiger Grund vorliege, weshalb die Sänger absolut nicht singen wollen. Der Grund läge darin, dass die Mitwirkung des Schubertbundes bei Musikfeste von einem Teil der Presse fast vollständig totgeschwiegen worden sei.

Auf das dringende Vorhalten des Herrn Lion kam der Vorsitzende des Schubertbundes Herr Jaksche ans Telefon , dem Herr Lion nun wiederholte, dass er die Gründe des Schubertbundes für eine Absage nicht

verstehe. Die Aufführung des Werkes werde von der Direktion der Oper veranstaltet, die Sache sei von der Oper mit ganz gewaltigen Kosten gefördert worden, und die Absage, jetzt knapp vor der Aufführung, ganz undenkbar. Dass ein Teil der Presse die Aufführung totgeschwiegen hätte, kann doch dem Operntheater nicht zum Vorwurf gemacht werden, die Oper habe weder mit der Mitwirkung des Schubertbundes beim Musikfeste noch mit der Presse etwas zu tun. Wer soll die Verantwortung tragen für die Kosten, die ca 250. 000 K betragen?

Auf das dringliche Ersuchen des Herrn Lion, sich doch freundlichst auf eine kurze Besprechung zu Herr Direktor Schalk in die Direktionskanzlei zu bemühen, erklärte sich Herr Jaksch hierzu bereit. Herr Jaksch und einige Herren des Schubertbundes erschienen dann auch bei Herrn Direktor Schalk wo die Sache gütlich beigelegt und folgende Notiz an die Zeitungen weiter gegeben wurde:

«Um allen Irrtümern vorzubeugen macht die Leitung des Schubertbundes die Mitglieder nochmals ausdrücklich darauf aufmerksam, dass heute, Dienstag den 8. d. M. 1/2 7 Uhr abends im mittleren Konzerthauses unter allen Umständen die Gesamt-Chor-Probe für die «Gurrelieder» unter Mitwirkung sämtlicher beteiligten Chorvereine einschliesslich des Gesangchores der Staatsoper stattfindet.» « (4)

Auf Grund weiterer Dokumentation der Staatsoper Wien, welche sich auch im Österreichischen Staatsarchiv befindet, erkennt man die folgenden Ereignisse: die Konzerte am 12. und 13. Juni 1920 finden mit großem Erfolg statt, ersichtlich in dem schon von mir entdeckten und in der ÖMZ publizierten Brief Schönbergs.

Es gibt noch ein Dokument, das bis heute noch nicht publiziert und nicht gesichtet ist. Es zeigt die Grosszügigkeit der Leitung der Operndirektion in einem positiven Aspekt. Das Orchester verzichtet auf die Honorare für die beiden Vorstellungen, und nimmt die Bezahlung nur für die zehn Proben. Dies ruft eine tiefe Dankbarkeit von Schönbergs Seite hervor, welche im Dankes-Brief , dokumentiert im Archiv der Wiener Philharmoniker, bis heute erhalten blieb: «Nun stehe ich mit den inbrünstigsten Gefühlen der Dankbarkeit und Bewunderung vor Ihrer ausserordentlichen Leistung…» u.s.w., schreibt der Komponist

(5).Vermutlich aber hat die Direktion des Operntheaters dieselbe Begeisterung und Dankbarkeit für die beiden Aufführungen der «Gurre-Lieder» verspürt und bei ihren Überlegungen zu folgendem Text miteinfliessen lassen (verfasst am 22.6.1920 - ohne Archivierungsnummer vom österreichischen Nationalarchiv) :

«Die Direktion unterbreitet anbei die Abrechnung der bei der Aufführung der «Gurrelieder» aufgelaufenen Kosten für Probe, ect. mit……. von Kronen 112. 299. 90.

Ausserhalb des vorgelegten Kostenvoranschlages bittet die Direktion dem Orchester auch für die beiden sehr anstrengenden Aufführungen der «Gurrelieder» eine Remuneration für beide Aufführungen von K 100 für jeden einzelnen Herrn, zusammen sohin 10. 400 K bewilligen zu wollen.

Wien, am 22. Juni 1920, die Direktion des Operntheaters.» (6)

In wieweit das Zustandekommen ist, kann nicht beurteilt werden. Weitere Dokumentation in diese Richtung fällt.

In einem 20 minütigen Vortrag ist es nicht möglich die Situation der Aufführung von 1920 tiefer zu analysieren, aber man kann einige Schlussfolgerungen über die Psychologie einer schon vergangenen Epoche und ihrer Spiegelung in unseren Tagen ziehen. Dank der kräftigen Unterstützung bestimmter Kreise der Gesellschaft und besonders seitens der künstlerischen Leitung der «Meisteraufführungen Wiener Musik», Dr. Josef David Bach, gelingt es Schönberg die beiden Aufführungen des Stückes zu bewerkstelligen; noch dazu - nur ein paar Jahre nach dem ersten Weltkrieg, indem die Zerstörung der menschlichen Psyche und der menschlichen Existenz noch in der Atmosphäre Europas schwebte.

Im Jänner 1924 schreibt Schönberg in seiner Vorbemerkung zur Studie «Musik» :

«Diesen kleinen Aufsatz habe ich in der ersten Zeit nach dem verlorenen Krieg geschrieben; damals, als der Besitz vernünftiger 5 Sinne rechts und links vom Bolschewismus bedroht war; als alle Weltrettung nur im Selbstmord, eine neue bessere Wirklichkeit nur in der Phantasie suchte und bombenfeste Luftschlösser erbaute, bestimmt, das Gehirn gegen die Angriffe des Hungers zu schützen; damals , wo es den Kopf kosten konnte, nichts zu sagen was den Parteien Vergnügen macht! Kein vernünftiger Phantast kann eine höhere Erfüllung seiner Träume erhoffen als den Wiederabdruck seines Artikels, der darum somit gestattet sei.

Jänner 1924.»(7)

Wenn wir uns noch einmal der entstandenen Situation bei der Aufführung der «Gurre-Lieder» im Jahr 1920 zuwenden, entdecken wir genau die Psychologie der Zeit, sowie die Beschränkungen in den Gedanken der konservativen Kreise der Gesellschaft und ihrer kritischen Vorstellungen zur klassischen und besonders zur zeitgenössischen Musik.

1920 hatte Schönberg schon «Pierrot Lunaire» komponiert, und ein Jahr später begann er an der ersten Zwölftonkomposition zu arbeiten, was als logische Folge seiner Arbeit mit der atonalen Technik anzusehen ist. Der willenskräftige, präzise, avantgardistische Schönberg konnte sich eine mittelmässige Aufführung nicht leisten, gerade weil die damalige Kritik - und besonders ihr konservativer Teil - jeden Schritt des Komponisten mit versteckter oder offener Unzufriedenheit verfolgte. Oft hat sich das im «Totschweigen» von Seite der Presse ausgedrückt.

Als Franz Schalk 1919 eine Aufführung der «Gurre-Lieder» plante (8), legte Schönberg dagegen sein Veto ein, weil ihm die Qualität der Vorstellung nicht garantiert war. «Alle meine Feinde - sagte er - warten nur auf die Gelegenheit, auch die «Gurre-Lieder» schlecht zu finden und keiner kann mir Ärgeres wünschen als eine schlechte Aufführung « (9). Der Gedanke eines eventuell vorher inszenierten

Misserfolgs hat ihn auch bei der Vorbereitung des Werkes für die «Meisteraufführungen Wiener Musik» beschäftigt.

Die hier zum ersten Mal veröffentlichte Dokumentation der Aufführungen der «Gurre-Lieder» 1920 beleuchtet noch ein bisschen die schöpferische Biographie des Komponisten. Sie beinhaltet wertvolle Information über die Einschätzung des musikalischen und kulturellen Seinszustandes der Epoche, deren eigentlicher Pate Schönberg und die Wienerschule waren.

---

1. Alban Berg. Führer zur Arnold Schönbergs «Gurrelieder». Leipzig-Wien 1913, S. 17

2. Bestand/Signatur BMU «Stop», K 6/1920, Fach 217 R, Archiv der Republik, Nummer: 544 und 569

3. Naydenova - Pantchev, Albena. Schönbergs «Gurgelndere» in der Aufführung von 1920. In: ÖMZ 9/1993, S. 466 - 468

4. Bestand/Signatur BMU «Stop», K 6/1920, Fach 217 R, Archiv der Republik, Nummer: 544

5. Krones, Hartmut. Arnold Schönberg. Werk und Leben. Wien 2005.

6. Bestand/Signatur BMU «Stop», K 6/1920, Fach 217 R, Archiv der Republik, Nummer: 544

7. Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Herausgegeben von Ivan Vojtech, 1976. S. Fischer Verlag, S. 185

8. Franz Schalk war ab 1920 Direktor der Staatsoper Wien

9. Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. B. Schott´s Söhne, Mainz 1972, S. 64

8. Ana Szilágyi (Bucharest, RUM): Einfluss der Wiener Schule auf die rumänische Modalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

**** ANA SZILÁGYIE*** *wurde 1971 in Bukarest (Rumänien) geboren. Sie besuchte das George Enescu Musikgymnasium in Bukarest mit Hauptfach Klavier. Sie studierte Komposition (bei Prof. Aurel Stroe und Prof. Dr. Dan Dediu), Klavier (Prof. Dr. Liliana Rădulescu und Lect. Andrei Podlacha) und Orgel (bei Lect. Lidia Sumnevici) an der Nationalen Universität für Musik in Bukarest. 1994-1995 war sie Austauschstudentin an der Musikhochschule in Trossingen (Deutschland). 1997-2002 arbeitete sie als Universitätsassistentin an der Musikhochschule Braşov Rumänien), wo sie Formenlehre und Werkanalyse unterrichtete. 2002-2003 erhielt sie das Herder-Stipendium und kam nach Wien. Seit 2002 arbeitet sie freiberuflich in Wien. Sie schloss an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2006 Elektroakustische Komposition (bei Prof. Mag. Dieter Kaufmann) und 2007 Musiktheorie (bei Prof. Dr. Dieter Torkewitz) ab. 2009 promovierte sie an der Nationalen Universität für Musik Bukarest mit dem Thema Das Verhältnis Zeit-Form in der Musik des 20. Jahrhunderts. 2011 promovierte sie mit Auszeichnung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (bei Prof. Dr. Dieter Torkewitz) mit der Arbeit Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Operntrilogie „Orestie" und errang im selben Jahr den Award of Excellence des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung für Ihre Dissertation. 2012-2013 erhielt sie einen Lehrauftrag an der Universität Wien wo sie die Vorlesung „Einleitung in die rumänische Musik" abhielt. Seit 2013 unterrichtet sie Klavier und Musiktheorie am Richard Wagner Konservatorium Wien. 2013 erschien Ihre Dissertation in Buchform beim Präsens Verlag Wien. 2014 publizierte Editura Muzicală ihr Buch in rumänischer Sprache. Szilágyi publizierte ebenso Artikel und Studien in deutscher, rumänischer, englischer und französischer Sprache mit Schwerpunkt rumänischer Musik in verschiedenen Musikzeitschriften und Bänden. Ihre Arbeit als Komponistin wurde durch etliche Preise und Stipendien gewürdigt, darunter das Herder-Stipendium der Alfred Toepfer Stiftung (Deutschland), das Thyll-Dürr Stipendium (Schweiz) und der Theodor Körner-Preis (Österreich) für Komposition. 2012 und 2013 wurde ihr ein Arbeitsstipendium des Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur zuerkannt. Aufführungen ihrer Werke fanden vielfach in Wien (u. a. Konzerthaus, Arnold Schönberg Center, Alte Schmiede, Radio Stephansdom, Peterskirche, Pfarrkirche St. Leopold) wie auch im Ausland (Rumänien, Irland, Portugal, Kroatien, USA, Japan) statt.*

In diesem Aufsatz beziehe ich mich auf die Modalität in der rumänischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die einerseits das Ergebnis von Assimilierung der Folklore und andererseits der westlichen kompositorischen Style und Techniken, wie Atonalismus und Zwölftontechnik u.a., ist. Der Terminus

„Modus" bedeutet in einer allgemeinen Definition laut *MGG* eine *„Skala, die durch die Reihenfolge der Intervalle zwischen den Tonhöhen, aus denen sie besteht, bestimmt werden kann.*[87]*"*

Wie schon die Enescu-Generation, die eine Synthese zwischen Ost und West versuchte, versuchten die rumänischen Komponisten, die sich gegen 60er Jahre durchsetzten, die einheimische Musik (darunter ist allgemein die Folklore und die byzantinische Kirchenmusik zu verstehen) durch westeuropäische Mittel neu zu werten. Sie waren offen für die Atonalität und die Zwölftontechnik der Wiener Schule, die sie auf eigene Weise in ihren Werken angewandt haben. Diese stehen unter dem Dach der Modalität. Die Komponisten haben gleichzeitig die Zwölftontechnik und die serielle Technik assimiliert. Fast alle avantgardistischen Komponisten hatten am Anfang ihrer Karriere dodekaphonisch komponiert. Trotz Eisender Vorhang organisierte der Kompositionsprofessor Mihail Andricu Treffen mit StudentInnen in seiner Wohnung in Bukarest, wo man Werke von Schönberg, Webern, Messiaen, Stockhausen, Boulez, sowie Bartók und Strawinsky anhörte, analysierte und diskutierte. Diese waren verboten im Studium. Die StudentInnen, die dabei waren, mit anderen, bildeten die rumänische Avantgarde. Ich erwähne einige Namen: Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Adrian Rațiu (1928-2005), Dan Constantinescu (1931-1993), Miriam Marbe (1931-1997), Aurel Stroe (1932-2008), Cornel Țăranu (*1934). Ein anderer Anlass die neuen Techniken kennenzulernen waren die DAAD-Stipendien, die Anfang der 70er Jahre Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru erwarben, sowie die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, die sie Ende der 60er Beginn der 70er Jahre besuchten. Chromatische, atonale Musik, sowie die schönbergsche Methode wurden von der Regierung kritisiert und verboten. Das verhinderte nicht die Komponisten danach zu komponieren. Sie wussten, dass die 12 chromatischen Töne abgezählt werden würden und die Partituren nicht im staatlichen Komponistenverband, der als Zensor galt, durchkamen, was keine Aufführung bedeutete. Deswegen vermieden sie die Zahl 12[88]

Die avantgardistischen Komponisten gingen von der 12-Tontechnik und serielle Technik aus. Sie wurden von dem strengen Organisieren des Materials angeregt möglichen Strukturen auszudenken, die Ihnen ermöglichten neues Material und neue Formen zu schaffen.[89] Besonders die avantgardistischen Komponisten hatten eine Neigung für die Mathematik, mithilfe dessen sie eine Vielfalt von

[87] Hiley, David: *Modus*. In: *MGG* 6, Kassel, Bärenreiter Verlag 1997, S. 399
[88] Sandu-Dediu, Valentina: *Muzica românească între 1944-2000.* București, Ed. Muzicală 2002, S. 25
[89] Vgl. Szilágyi, Ana: *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie „Orestie"*. Wien, Präsens Verlag 2013, S. 70

musikalischen Strukturen (meist Modi und musikalische Formen) erzeugen konnten. Einige Komponisten haben Mathematik an der Universität Bukarest studiert, wie Ștefan Niculescu und Aurel Stroe. Andere, wie Anatol Vieru (dessen *The Book of Modes* ich kurz vorstellen werde), Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu (1938-1978, von dem ich ein Werk besprechen werde), Violeta Dinescu (*1953) u.a. haben ihre Werke ebenso nach mathematischen Prinzipien strukturiert. Meiner Meinung nach war die Mathematik ein Mittel eine andere Ordnung als die soziale, kommunistische, zu kreieren, wenn nur im Werk. Wahrscheinlich galt für sie die strenge Schönberglehre als diktatorisch und deswegen haben die Komponisten, die sich der Zwölftontechnik widmeten, sie frei verwendet. Ein interessanter Aspekt, auf welchen ich mich noch beziehen werde, ist das Verwenden der Modi nach seriellen Prinzipien. Allgemein könnte man sagen, dass die Modalität ein Siegel der Kunstmusik in Rumänien ist, sowie in anderen osteuropäischen Ländern, die eine reiche Folklore haben. Man hat die Modi nicht nur verwendet, sondern auch theoretisiert. Die bekanntesten Moduslehren entstanden von Anatol Vieru und Wilhelm Georg Berger (1929-1993).

Anatol Vierus *The book of Modes* (1980) ist insoweit interessant, dass er die Modi im gleichtemperierten 12ton System systematisiert und die ganzen 12 Töne als den dichtesten Modus ansieht. Daraus erschließt sich, dass die Tonalität und die Serialität der Modalität gehören, und dass die Diatonik und die Chromatik nicht mehr als Gegensätze betrachtet werden sollen: die 12 Töne der Diatonik werden durch Quinten, während die 12 Töne der Chromatik durch Sekunden erreicht.

Vieru entwickelte seine Moduslehre parallel und unabhängig zu der amerikanischen Schule, vertreten von Milton Babbitt, Alan Forte, John Rahn, George Perle. Beide Methoden basieren auf die Mengenlehre innerhalb des temperierten Systems und dienen der Analyse von klassischer sowie zeitgenössischer Musik (beide sind ahistorisch). Die Ausgangspunkte sind aber unterschiedlich: die amerikanische Schule geht von der Analyse der atonalen Musik aus, während Vieru von der Erforschung der Modi (als Tonskallen und Intervalle) ausgeht. Trotz diesen unterschiedlichen Ausgangspunkten beide kamen zu einem Modell des intervallischen Denkens.[90] *Pitch Class Set* entspricht dem Begriff „Modus“ in Vierus Theorie. Die amerikanische Schule, sowie Vieru, verwendet Operationen der Mengenlehre (Einschluss, Schnitt, Differenz, Vereinigung, Komplementarität), die den Vergleich zwischen zwei Höhenkombinationen (Skalen und Intervallen) ermöglichen. Vom Vergleich der Töne (einer Skala)

[90] Vieru, Anatol: *Teoria modernă a modurilor și atonalismul.* In: *Muzica* 10 (1986), S. 4

kommt man zum Vergleich der Intervalle. Anatol Vieru verwendet für den Intervallinhalt eines Modus den Terminus „modale Struktur“ (MS). Sie wird durch kleine Klammer bezeichnet, während der Modus durch große Klammer bezeichnet wird. Die Summe der Elemente ergibt die Zahl 12. Nur die Intervalle einer modalen Struktur können kreisläufig permutiert werden: (2, 3, 2, 3, 2); (3, 2, 3, 2, 2); (2, 3, 2, 2, 3) etc. Die modale Struktur spielt in Vierus Denken eine wichtigere Rolle als die Modi selbst, anders gesagt, die Intervalle sind wichtiger als die Töne des Modus. Eine modale Struktur ist eine Verallgemeinerung mehrer Modi, weil sie in mehreren Modi vorkommen kann, während ein Modus nur eine modale Struktur hat. Das vereinfacht die Arbeit mit den Modi.

Vieru übernahm von der Wiener Schule die Anwendung seiner Lehre auf das chromatische Total. Von Webern und von Messiaen übernahm er das Symmetriedenken. So baute Vieru *Palindroms*, modale Strukturen, die das gleiche Ergebnis haben, ob man sie von links oder von rechts liest: z. B. (3, 1, 4, 1, 3), wobei 4 die Symmetrieachse ist. Er definiert das Palindrom: „A modal structure that is at the same time its own inverse.[91]“ Vieru klassifiziert die Modi nach Symmetrien und Krebsumkehrungen. Die Krebsumkehrungen kommen auch von Webern und Messiaen. Die komplementären Modi – Modi, die sich gegenseitig ergänzen – werden in Paaren klassifiziert: 0-12, 1-11, 2-10, 3-9, 4-8, 5-7, 6-6 Töne. Sehr häufig werden komplementäre Modi von rumänischen Komponisten verwendet, die subsumiert, den chromatischen Total ergeben (z. B. eine Melodie, die auf einen 6tönigen Modus basiert, wird durch Akkorde, die die anderen 6 Töne des chromatischen Totals enthalten, harmonisiert.

Vierus Moduslehre ist – im Vergleich zur amerikanischen Analysemethode – auch ein Kompositionsmittel. Die Operationen, die aus den Modi abzuleiten sind, generieren neues Material für die Komposition. Als Komponist gehört Vieru zum Postmodernismus. Er verwendet einfache Elemente und Formen, sowie verschiedene Style und Zitate in seinen Werken. Bedeutend sind seine Opern, die auf die unterdrückende Regierung in der kommunistischen Zeit andeuteten: *Jonas* (1976); *Das Gastmahl der Schmarozer* (1981).

Nach Vieru befinden sich die Modus-Operationen in Einklang mit der musikalischen Wahrnehmung: man nimmt Tongruppen wahr und man bezieht sie aufeinander: die Wahrnehmung basiert, so Vieru, auf dem „Gruppenverhalten musikalischer Skalen, egal ob sie modal oder tonal sind“.[92]

[91] Vieru, Anatol: *The Book of Modes.* București, Ed. Muzicală 1993, S. 61
[92] Beimel, Thomas: „Appel an die Natur“ von Anatol Vieru. In*: MusikTexte: Zeitschrift fürNeue Musik,* Heft 86-87, Nov. 2000, S. 35

Ein anderer Komponist und Musikwissenschaftler, der sich mit der Modalität auseinandergesetzt hat, ist **Wilhelm Georg Berger** (1929-1993)[93], wie ich schon erwähnt habe. Seine Moduslehre bezieht sich auf Akkorde, die mithilfe der Proportionen des Goldenen Schnitts aufgebaut und klassifiziert werden. Hier ist zu erwähnen, dass der Goldene Schnitt und die Fibonacci-Reihe häufig von rumänischen Komponisten verwendet worden sind, bezogen auf Tonhöhen, Tondauern und Form bezogen. Der bartóksche Einfluss ist nicht auszuschließen. Anders als Vieru, der den Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz schmelzen lässt, klassifiziert Berger die Akkorde nach diesem Kriterium und bemerkt, dass einige Akkorde eine Zwieposition zwischen Konsonanz und Dissonanz haben[94], wegen der großen Intervallabstände, Ergebnis des Intervallswachsen beim Verwenden der Fibonacci-Reihe.

Ob es um ein tonales, atonales, 12töniges, serielles oder aleatorisches Werk geht, ist in den Werken der rumänischen Komponisten eine modale Farbe präsent, die aus den Intervallen der Volksmelodien abgeleitet ist (besonders große und kleine Sekunden, und kleine Terzen). Man kann im Hintergrund die Pentatonik, das Denken in Tetrachorden mit mobilen Stufen, oder folkloristische Melodiewendungen hören, sowie ein gewisses Melodieprofil. Das diatonische Gerüst lässt sich oft spüren, auch bei chromatischen Führungen. Der Musikwissenschaftler Gheorghe Firca rechtfertigt in seinem Buch *The modal bases of the diatonic Chromaticism* (1984) die Chromatik als wesentlicher Teil der Modalität und nicht als etwas Artifizielles wie es im Fall der Chromatik im tonalen System sei. Die Chromatik sei das Ergebnis der mobilen Stufen der modalen Skala.[95] Ein Einfluss der atonalen Musik auf die rumänische Musik ist das Verwenden von Intervallen, wie Septimen und Nonen, die in der Volksmusik nicht zu finden sind. Diese werden mit folksartigen melodischen Zellen verknüpft. Das ist ein Verfahren mit dem man die Volksmelodien raffiniert.[96] Diese könnten auch als Umkehrungen der Sekunde – das wichtigste Intervall im Modusgebilde – angesehen werden.

Eine Synthese zwischen Serialität und Modalität entsteht – ähnlich wie bei Webern – durch das Dividieren einer Skala in „Mini-Modi“ von 2-4 Tönen, die an folkloristischen Melodieformeln erinnern. Die Komponisten sind interessiert für die Symmetrien und Krebsumkehrungen innerhalb des Modus/der Reihe, mit dem Unterschied, dass die Auswahl der Intervalle, was einen Modus ausmacht, im Vordergrund ist. So werden bestimmte Motive oder Zellen in den „Mini-Modi“ charakteristisch. Das ist

[93] Berger, Wilhelm Georg: *Dimensiuni modale.* București, Ed. Muzicală 1979
[94] Berger, Wilhelm Georg: *Moduri și proporții. Studiu monografic*. In: *Studii de muzicologie* 1 (1965), S. 305
[95] Firca, Gheorghe: *The modal bases of the diatonic Chromaticism.* București, Ed. Muzicală 1984, S. 119
[96] Vancea, Zeno: *Tendințe și orientări în muzica contemporană*. In: *Muzica* 1 (1968), S. 3 ff

eine Reminiszenz des melodischen Denkens, übernommen aus der Folklore. Entsprechend schreibt der Komponist Liviu Glodeanu in seinem Artikel, *Die Rolle der Folklore im Schaffen*: *„...die Motive sind diejenigen, die die Modi generieren und den Primat in der musikalischen Architektur haben."*[97] Weiter schreibt er wie er die Synthese zwischen Zwölftechnik und Modalität versteht und wie er seine Werke schafft: *„In einigen Werken habe ich die Zwölftonreihe in Abschnitten unterteilt von drei oder vier Tönen, die ich so ausgewählt habe, dass sie mir charakteristische motivische volksartige Formeln ermöglichen"*.[98] Ich werde ein Werk von Glodeanu besprechen, nachdem ich Ludovic Feldman, als erster Vertreter der Wiener Schule in Rumänien, kurz vorzustelle.

Ludovic Feldman (1893-1987) gehörte einer älteren Generation und hatte einen direkten Bezug zu der Wiener musikalische Szene. Er kam nach Wien um Violine bei Frantisek Ondricek am damals Neuen Wiener Konservatorium zu studieren. Wie Dan Dediu in seinem Buch, *Episoden und Visoinen. Ludovic Feldmann* schreibt, ist er in Wien angekommen am demselben Tag der Mahler Beerdigung – 20. Mai 1911.[99] Mahler hat ihn in seinen sinfonischen Werken inspiriert. Er schloss das Studium mit Erfolg in Wien ab. Bereit eine violinistische Karriere als Solist anzufangen, entdeckte man beim ihm Lungenprobleme und musste darauf verzichten. Nach ein paar Jahren (1925) wurde er von Erich Wolfgang Korngold berufen und kam erneut nach Wien um in einem Sextett von Korngold Violine zu spielen. Das Konzert war ein großer Erfolg und Korngold wollte ihm weiter helfen, aber in der Oper oder Philharmonie gab es keine Möglichkeit. So bekam Feldman eine Stelle als erster Violinist im Operorchester in Zagreb und bleib dort ein Jahr. Danach war er erster Violinist in der Oper und Philharmonie in Bukarest. Gelegentlich spielte er auch als Solist. Er war ein besonderer Fall, weil er mit fast 50 Jahren zu komponieren begann und gleich mit Erfolg. Er studierte bei Mihail Jora. Enescu hat ihn auch unterstützt und seine Kompositionen dirigiert. Nach einer neoklassischen Periode, in der er modal und atonal komponierte (1946-1958) wendete er sich der Wiener Schule und schrieb 1958 sein erstes Werk, das auf die 12ton Reihe beruht, das *Konzert für zwei Streichorchester Celesta, Klavier und Schlagzeug.* Bis Ende seines Lebens setzte er sich mit der Wiener Schule auseinander und komponierte in einem expressionistischen Stil, wobei die Formen seiner Werke traditionell blieben (meist Sonaten- und Liedform). Er behandelte die Reihe als einen Modus, unterteilte sie in kleinere Modi und permutierte die Töne innerhalb der Reihe, die als charakteristische Zellen für sein ganzes Werk galten.

[97] Glodeanu, Liviu: Rolul folclorului în creație. In: Muzica 7 (1966), S. 25
[98] Ebd.
[99] Dediu, Dan: Episoade și viziuni. Ludovic Feldman. București, Ed. Muzicală 1991, S. 17

Er unterteilte die Reihe in 3, 4 oder 6 Töne. Dan Dediu schreibt, dass es bei Feldman serielle Variationen (Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung) der Zellen, und gleichzeitig modale Variationen (Permutationen) oder eine Mischung von seriellen und modalen Variationen gibt.[100]

Der Komponist **Liviu Glodeanu** (1938-1978) war eine einzigartige Erscheinung in der rumänischen kompositorischen Kunst durch den neuen Weg, den er geöffnet hat, sowie durch sein kurzes Leben. Er stammte aus der Stadtkreis Cluj, studierte Komposition in Cluj und kam nach Bukarest, wo er weiter studierte und sich schon als Student durchsetzte. Er galt nicht als Traditionalist, aber auch nicht als Avantgardist, da er vorsichtig mit der Auswahl von modernen kompositorischen Mitteln war. Er übernahm die Essenz aus dem siebenbürgischen Folklore, die seinen Werken Kraft verlieht, und Ideen im Ungang mit dem Tonmaterial aus der Wiener Schule, wie man aus den erschließen konnte. Er hat versucht dazu von den 12 Tönen hinaus zu kommen und Modi von 13-14 Tönen oder nur 9-10 kreiert. Diese hatte er in zwei oder drei asymmetrische Tonleitern aufgeteilt (5+4, 8+5, 3+3+4), wobei der Fokus sich auf die Intervalle richtete, sodass sich unterschiedliche charakteristische Zellen oder Motive ergibt (Glodeanu:25). Seine Musik ist ebenso expressionistisch. Die Strukturen sind klar, oft nach mathematischen Prinzipien gedacht. Das Merkmal seines Komponierens ist, dass er mit wenigen Mitteln arbeitet und diese in Ostinato verwendet, eine Art Minimalismus *avant la lettre.* Corneliu Dan Georgescu nennt diese Richtung, die er zusammen mit Mihai Moldovan (1937-1981), auch vertritt, „arhetipischer Minimalismus“.[101]

Das Werk *Inventionen* für Blasquintett und 2 Schlagzeuger wurde 1963 komponiert. Glodeanu hat auf eine kreative Weise kompositorische Techniken aus der Wiener Schule übernommen, so wie Ideen aus der Folklore. Die Architektur, das serielle Umgehen mit den Modi, die Klangfarbenmelodie, sein strukturalistisches Denken allgemein und die Kürze seiner Inventionen kommen von Webern. Die intervallische Gestaltung seines einzigen Modus’ und die vielen Schlagzeuginstrumente, mittels er rhythmische Ostinati erzeugt, wurden von der Folklore inspiriert. Das Werk enthält 7 Inventionen, die auf einer Reihe von 5 Tönen und ihrer Krebs basiert (T. 1).[102] Wenn man die Grundreihe mit ihrem Krebs vereinigt, ergibt sich einen über einer Oktave erstreckten Modus, der aus 10 Tönen entsteht: *c dis e f g / ges as a b des.* Die zweite Hälfte des Modus ist die Krebsumkehrung. Die Auswahl der 5 Töne verweist

[100] Ebd., S. 107
[101] Georgescu, Corneliu Dan: *Prietenii mei, Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră.* In: *Muzica* 3 (2018), S. 32)

[102] Vârlan, Petre-Marcel: *Gândirea muzicală a secolului XX în creația lui Liviu Glodeanu.* Brașov, Ed. Universității Transilvania 2009, S. 55

auf einen pentatonischen Hintergrund und zugleich auf eine westlich chromatische Reihenfolge. Der Modus enthält auch den Dur-Dreiklang *c-e-g* und Moll-Dreiklang, wenn man das *dis* als *es* interpretiert. Die übermäßige Sekunde kommt häufig in der städtische Folklore vor. Da der Komponist den 10tönigen Modus in zwei symmetrische Modi aufgeteilt und er diese unterschiedlich kombiniert hat, gibt es ins gesamt 24 Modi je 5 Töne (s. Beispiel 1). Petre-Marcel Vârlan notiert den Modus der Flöte mit *a* und den Modus im Fagott mit *b*, die in der 5-taktige Einleitung der 1. Variation erscheinen. *A6* ist der Modus auf ges und b0 der Modus auf c. Den Einsatz wird durch einen Tam-tam-Schlag bekräftigt, sowie der Ausklang durch Castagnette (s. Beispiel 2). Danach beginnt der 1. Abschnitt, A (6-13), mit dem *b4* in der Oboe und *a10* in der Klarinette, wobei der letzte Ton jeweiliges Modus' sich mit dem letzten des anderen Modus kreuzt, ein typisches Verfahren, das Webern verwendet. Die Musik ist homophon (2 Takte), danach entfaltet sie sich polyphon. Sie basiert auf einem melodischen Ostinato (2 Töne für jedes Blasinstrument). Vertikal gesehen, ergibt sich den *a7* Modus, gefolgt von *b1* (ein Ton des Modus wird jedem Instrument zubestimmt). Die gleichen zwei Noten werden in dem polyphonischen Gewebe behalten. Im 2. Abschnitt (T.14-22) wird das Ostinato rhythmisch in den Tom-toms in Triolen weiter geführt (s. Beispiel 3). Die Triolen kommen aus dem Beginn des 1. Abschnitts. Die Bläser setzen nach 4 Takten des Ostinato ein und bilden eine Klangfarbenmelodie: je ein Ton in der Flöte und Fagott, je 2 Töne in der Oboe und im Horn, 5 Töne in der Klarinette, je 1 Ton im Horn und Oboe, je 3 Töne im Fagott und in der Flöte. Man sieht, dass jeder Einsatz eine Anzahl von Tönen hat, die der Fibonacci-Reihe entspricht: 1, 2, 3, 5. Das widerspiegelt sich auch in der Anzahl der Takte jeweiliges Abschnitts, sowie in der Gesamtdauer jeweiliges Satzes, wie der Komponist, beeinflusst mit Sicherheit von Bartók, am Ende des Satzes angibt: 1. Satz sollte 8 Sekunden dauern, 2.- 5 Sekunden, 5. - 8 Sekunden, 6. – 5 Sekunden. Der 3. – 10 und der 4. – 6 Sekunden, was die Vielfache von 5 bzw. 3 bedeuten. Der Modus *b10* ist aufgeteilt in der Flöte, Oboe und zwei Töne der Klarinette, Oboe und Flöte. Der Modus a4 wird aufgeteilt im Fagott, Horn, letzte zwei Noten der 4 Sechzehntel in der Klarinette, Horn und Fagott. Die zwei Serien sind entsprechend der Instrumente aufgeteilt: man bewegt sich von den Extremen Registern zum Zentrum und zurück. Nach der Symmetrie-Achse, die wie bei Webern, durch Pausen entsteht, werden die zwei Takte in Krebs was die Register betrifft, gespielt. Je 2 Instrumente werden umgetauscht (s. Beispiel 3 und 4). Hier könnte man auch die Modi, wie im 1. und 3. Abschnitt tauschen: Modus b10 und a4 wird im Register-Krebs *a10* und *b4* (T. 22-23) und im Takt 21 *b3* in der Flöte und im Horn, sowie a11 in der Oboe und im Fagott, was dem Modus *a6* bzw. *b8* entspricht (T. 18). Auf diese Weise werden

Mini-Modi von 2 oder 3 Tönen entstehen, ein beliebiges Verfahren der rumänischen Komponisten, wie ich schon gezeigt habe. Der Abschnitt A' (T. 23-31) beginnt mit dem polyphonischen Teil im Ostinato, mit den Modi *a1* und *b7* (im Abschnitt A waren die Modi *a7* und *b1*). Dem polyphonischen folgt der homophone Teil, umgekehrt als im 1. Abschnitt. Der Abschnitt *A'* endet mit einer Mischung von a und b Modi, die Transpositionen spielen, die noch nicht vorgekommen sind. Die *Coda* entspricht dem Abschnitt *B* von der Länge her (T 32-41). Sie beginnt mit einem Thema in der Marimba (s. Beispiel 5 und 6). Zum ersten Mal wird sie thematisch (Im *B*-Teil hatte sie nur Tremolo). Sie bringt den Modus b0 und ihre Umkehrung (b6). Hier werden alle bisherigen Elemente, neben dem Marimba-Thema, gehört: das 5-Tönige Motiv mit ihrem Krebs, das Ostinato in Tom-toms, sowie eine Wiederholung eines Tones, gruppiert in 1, 2, 3 Noten. Der Modus *a0* ist hier vertikal aufgeteilt. Der letzte Takt bringt homophon den b-Modus in 5 verschiedene Transpositionen.

Für eine Übersicht der Analyse der 1. Invention von Liviu Glodeanu gebe ich eine Tabelle an:

Abschnitt	Taktanzahl	Modi	Instrumen-tation	Syntax	Anmerkun-gen
Einleitung	5 (1-5)	a6, b0	Fl, Fg, T-Tam, Becken, Cast.	homophon	
A	8 (6-13)	b4, a10 a7, b1	Ob, Kl alle Bläser	homophon polyphon	Ostinato
B	10 (14-23)	a4, b10 b4, a10	Fl, Fg, Ob, Hr Klarinette Hr, Ob,Fg, Fl/ Fg, Fl, Hr, Ob	Klangfarben- melodie	T-Toms Ost. Inst. in Krebs und Symme- trie

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Stadt Wien

Abschnitt	Taktanzahl	Modi	Instrumen- tation	Syntax	Anmerkun- gen
			Klarinette Ob, Hr, Fl, Fg		
A‘	8 (24-31)	b7, a1	alle Bläser Gr. Trm	polyphon homophon	T. 23-29 rhyth. Krebs von T. 8-14
Coda	10 (32-41)	b6, a0	alle Bläser T-Toms, Mrb, T-Tam	homophon	Mrb Melodie T-Toms Ost.

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Cornel Țăranu (*1934, Cluj / Klausenburg) – Komponist, Dirigent, Pädagoge und Musikwissenschaftler, Mitglied der Rumänischen Akademie – gehört zu den rumänischen avantgardistischen Komponisten, Nach dem Studium der Komposition bei Sigismund Toduță am Cluj Konservatorium (heute „Gheorghe Dima“ Musikakademie) folgten postgraduale Studien in Paris bei Nadia Boulanger und Olivier Messiaen. Eine große Zahl seiner Kompositionen konnte Cornel Țăranu mit seinem 1968 gegründeten Kammerensemble *Ars Nova*, dessen Dirigent er bis heute ist, experimentieren und uraufführen. C. Țăranu ist seit 1995 Direktor des *Cluj-Modern* Festivals. Als Kompositionsprofessor an der Musikakademie in Cluj hat er etliche StudentInnen ausgebildet.

C. Țăranu hat sinfonische, vokale, kammermusikalische Werke, sowie zwei Opern und Filmmusik komponiert. Mit Enescus Werk hat er sich, ähnlich wie sein Kollege, Pascal Bentoiu, grundsätzlich auseinandergesetzt, durch die Bearbeitung und Instrumentierung dessen unvollendeten Werke.[103] Ein paar Aspekte aus Enescus Stil und Ausdruck sind in seinem eigenen Werk spürbar, wie zum Beispiel die Variationstechnik bzw. die Zuneigung zu einem lyrischen Ausdruck. Dennoch, wie er selber sagt, hat er außer dem lyrischen Ausdruck auch eine siebenbürgische Härte.[104] Was die Variationstechnik betrifft, schreibt Dora Cojocaru, dass bei C. Țăranu eine „Besessenheit der Variation auf allen Ebenen der Musiksprache”[105] zu finden ist: in Rhythmus, Melodie, Klangfarbe, Harmonik etc.[106] Sowie bei Enescu, es gibt in C. Țăranus Werken generierende Zellen, die eine gewisse Verwandschaft zwischen verschiedenen Werken aufzeigt. C. Țăranu geht ein Schritt weiter als Enescu unter dem Einfluss der Zwölftontechnik und des Serialismus, und will aus einem reduziertem Material (wenige Töne, chromatische „Minimodi”) so viel wie möglich erzeugen; dadurch verwendet er Verfahren wie Transposition einer Zelle, Hinzufügung eines oder mehrerer Töne, melodische oder rhythmische Veränderung, Verräumlichung durch das Umsetzen einer Note eines Clusters in die hohere oder tiefere Oktave, Umkehrung, Krebs, Krebs-Umkehrung. Nicht nur die Arbeit mit reduziertem Material, aber auch dessen Wiederholung als Ostinato (wie bei Glodeanu) sind typisch für C. Țăranus Stil, wie etwa in der *Sonata ostinato* für Klavier,

[103] *Strigoii / Gespenster* – Chordichtung mit Solisten nach Mihai Eminescu, 1. und 4. Satz aus der *5. Sinfonie* und *Caprice roumain* für Violine und Orchester von George Enescu

[104] Țăranu Cornel, Interview mit Oleg Garaz: *De vorbă cu compozitorul Cornel Țăranu: „Câteodată e bine să fim și puțin autoironici”*. In: *Muzica* 2 (1998), S. 92.

[105] Cojocaru, Dora: *Cornel Țăranu și obsesia variației*. In: *Muzica* 1(1995), S. 4.

[106] Ebd., S. 5.

im *Sempre ostinato* für Saxophon, Klarinette / Oboe oder im *Sempre ostinato II* für Saxophon, Klarinette / Oboe, Klavier, Schlagwerk und Streicherquintett. Wie viele rumänische Komponisten, die Enescu als Vorbild hatten, hat Cornel Țăranu von der Folklore den Parlando-Rubato Rhythmus (der typisch für die folklorische Gattung Doina ist) übernommen und ihn auf eine persönliche Weise notiert: frei, dennoch im Takt. Nach der seriellen Phase wurde C. Țăranu von der Aleatorik angeregt und den Interpreten freien Raum für Improvisation gegeben.

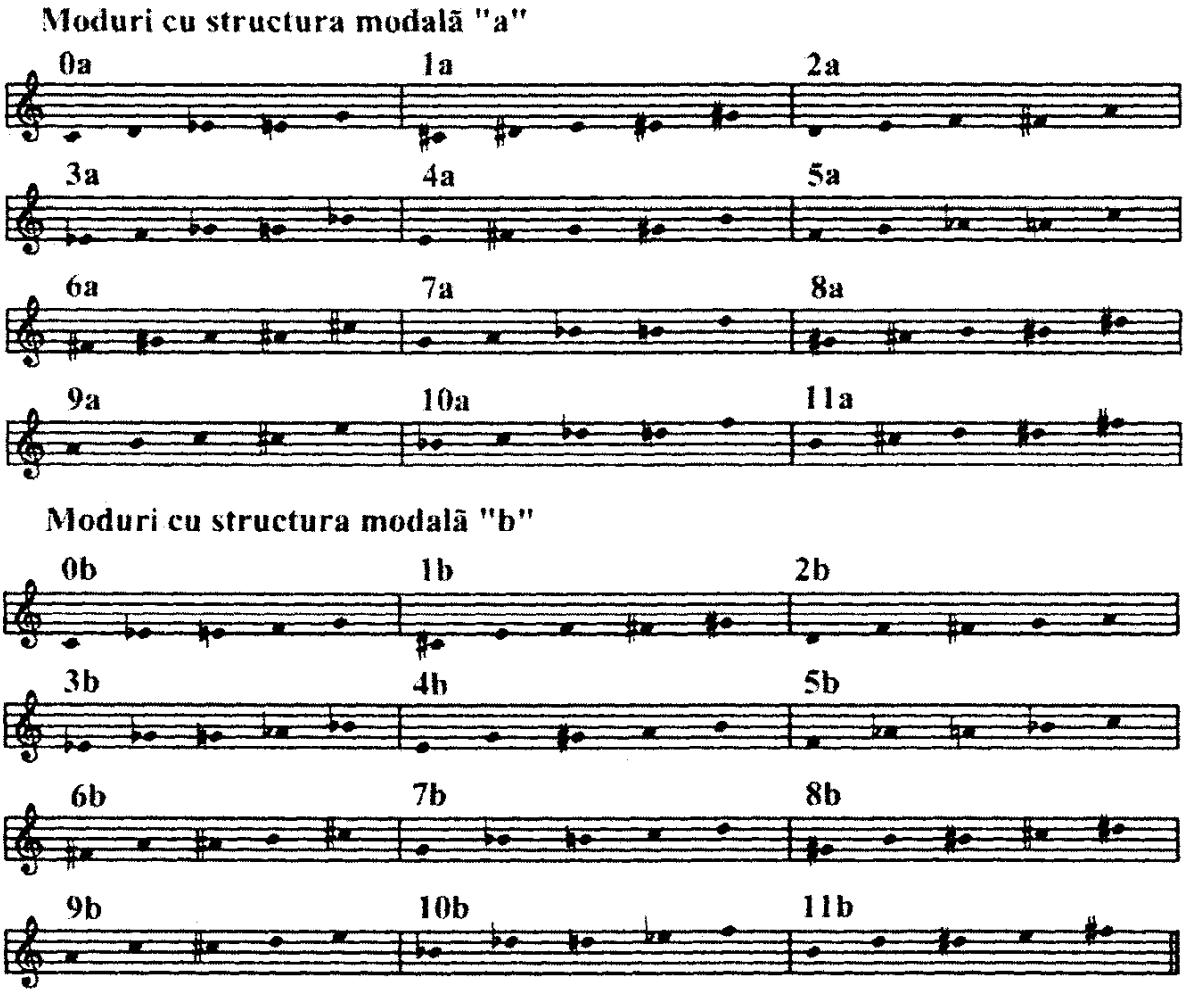
Er hat zahlreiche kammermusikalische Kantaten (mit einem kleinen Ensemble) komponiert. Hierbei werden die Stimmen der Solisten oder des Chors oft wie Instrumente behandelt. In der Kantate, *Cortège* für gemischten Chor und Orchester, komponiert 1973, besteht der Text aus dem offiziellen Nekrologen für den Helden der 1848-Revolution, Avram Iancu. Der Komponist hat den Text in 10 Abschnitte eingeteilt, die in zwei Teilen gruppiert sind.[107] Jeder Abschnitt gibt den Eindruck eines Atems durch die Effekte, die zum Beginn und zum Ende jedes Abschnitts verwendet werden, und durch die Zesuren. In der Mitte hört man einen gehaltenen mehrstimmigen Klang, einen Cluster, der rhythmisch und klangfarbig dynamisiert wird. Interessant ist wie man zu diesem Cluster allmählich kommt, beginnend mit chromatischen Mini-Modi. Ein Ostinato in Horn, Trompete, Harfe, Glocken, Klavier ist schon am Anfang zu hören. Er besteht aus einem Minicluster: *g-gis/as-a,* der sich in einem Akkord in Holzbläsern Klavier und Streicher verwandelt (s. Beispiel 6). Der Umfang im Klavier ist eine None, ein Intervall, der oft in verschiedenen Kontexten des Werkes vorkommen wird. Andere wichtige Intervalle sind ebenso wichtig im Stück, wie kleine und große Sekunde, kleine Terz und große Sext. Der Akkord enthält auch die Töne des Miniclusters, wobei der Ton A in der oberen Oktave in der Flöte versetzt ist. So gewinnt man Raum. Wie bei der Wiener Schule, die Töne der Reihe werden sowohl horizontal in der Melodie, als auch vertikal, in der Harmonie (Akkord oder Cluster) gehört. Die Streicher übernehmen die Töne des Akkordes und halten ihn mit einem langsamen Vibrato. Auf diese Weise werden die gleichen Töne anders im Raum, mit verschiedenen Farben gehört. Typisch ist bei Țăranu, dass der gehaltene Ton nicht flach bleibt, sondern immer mit anderen Effekten bereichert und rhythmisch verändert wird (durch Triller, Vibrato oder ostinato). So besteht das Werk aus melodischen, rhythmischen und instrumentalen Variationen. Dem ersten Akkord folgten andere kurze Akkorde, die als Geste wirken (s. Beispiel7). Diese stellen die Töne des ersten Akkords anders um und bringen neue hinzu. Der Chor setzt mit dem Ton des

[107] Popovici, Frederic: *„Cortegiu – In memoriam Avram Iancu" de Cornel Țăranu". In: Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească 1977,* S. 45

Kontrabasses (as) polyphon ein und bildet einen mehrstimmigen Akkord auf dem Grundton f auf. Wenn man die Töne schrittweise versetzt, ergibt sich ein sechsstimmiger Cluster: e, f, fis, g, as, b. Während der Chor die Töne hält, spielen die Bläser die Töne, die in den Streicher und im Chor zu hören waren, in Klangfarbenmelodie (s. Beispiel 8).

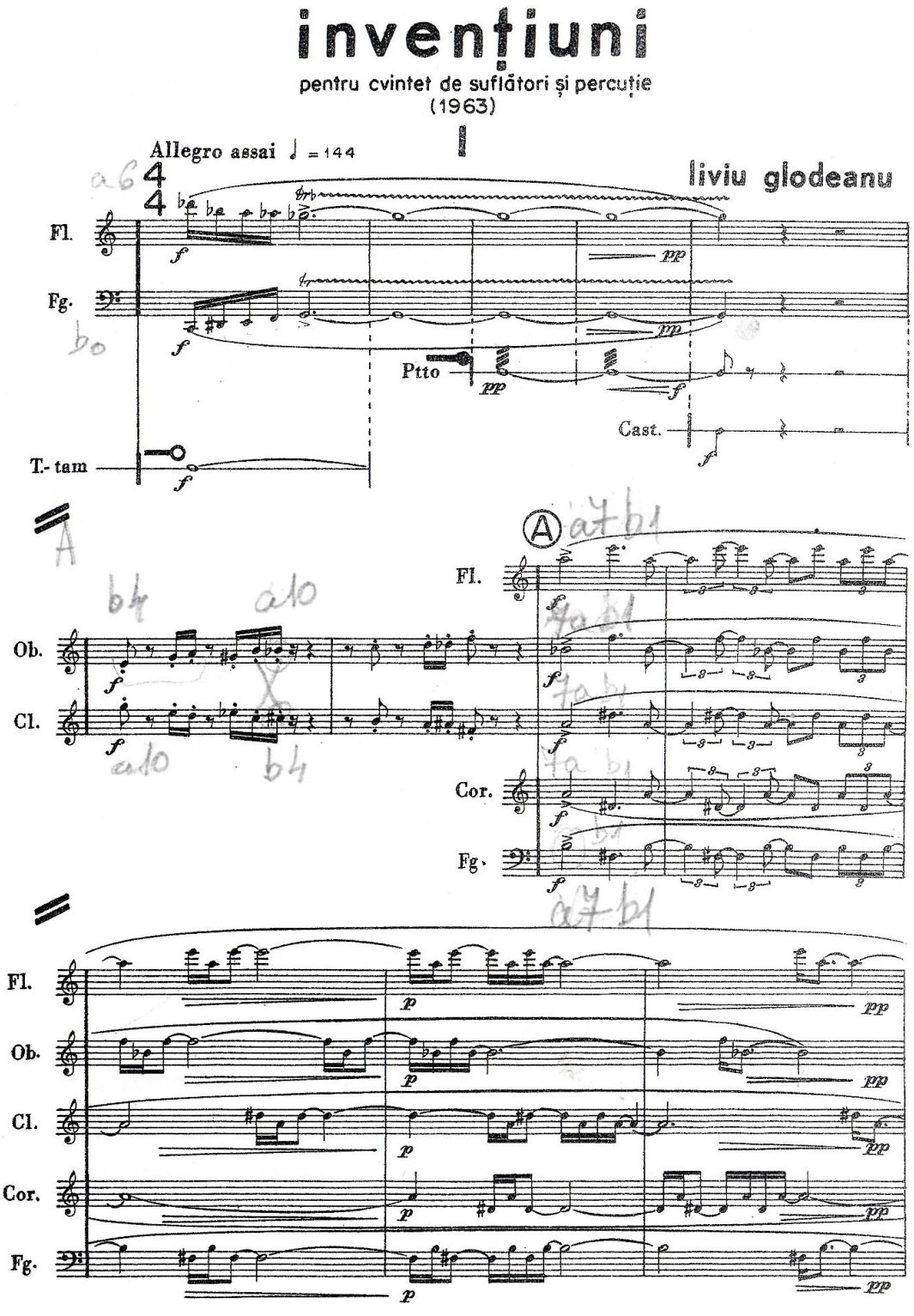
Aus der bisher Gesagten erschließt man, dass die rumänischen Komponisten Prinzipien der Wiener Schule übernommen haben (Variationsprinzipien, Kürze der Stücke, Verwenden aller 12 chromatischen Töne, Umgehen mit der Reihe, Klangfarbenmelodie, Aufteilung des Reihe in 3-6 Töne), um sie auf die Modi anzuwenden. Die Neigung zur Modalität ist ein Merkmal des rumänischen Komponierens, abgeseh davon, ob man Modi aus der Folklore oder artifizielle Modi kreiert. Die Modi haben ihnen mehr Freiheit verliehen. Das war vielleicht auch ein Protest gegen die kommunistische Regierung. Das Gewicht der Melodie ist präsent in den modalen Stücken durch Zellen oder Motive. Diese sind nach den Intervallen bezeichnet. Man bevorzugt die Sekunden und Terzen, was auf einen pentatonischen Hintergrund hinweist. Dazu kommt auch der Ethos der Modi, der in allen Volskulturen wichtig ist: die Modi erzeugen eine bestimmte Stimmung.

Musikbeispiele



Beispiel 1: Modi in *Inventionen* von Liviu Glodeanu nach Petre-Marcel Vârlan

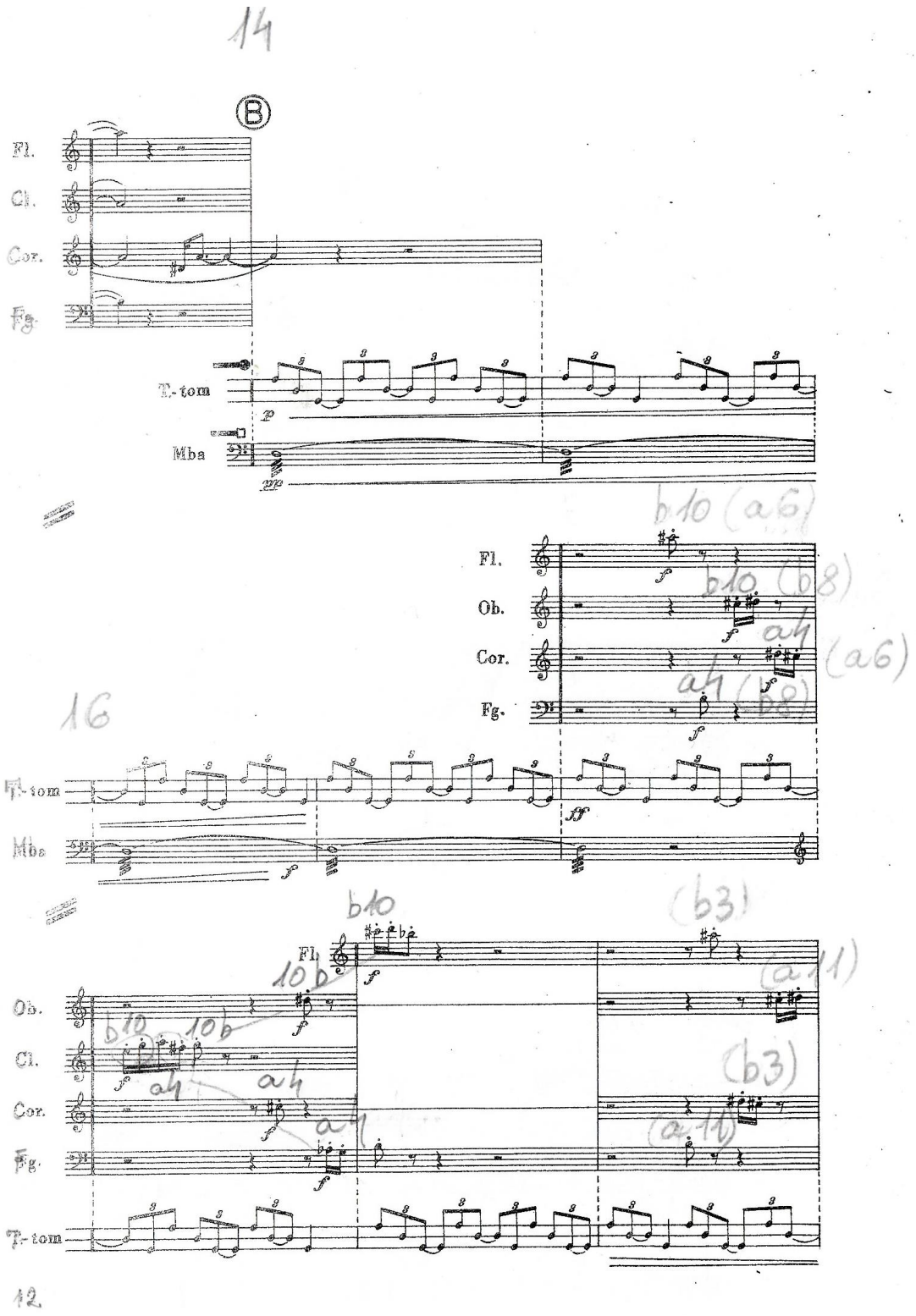
AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at



AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

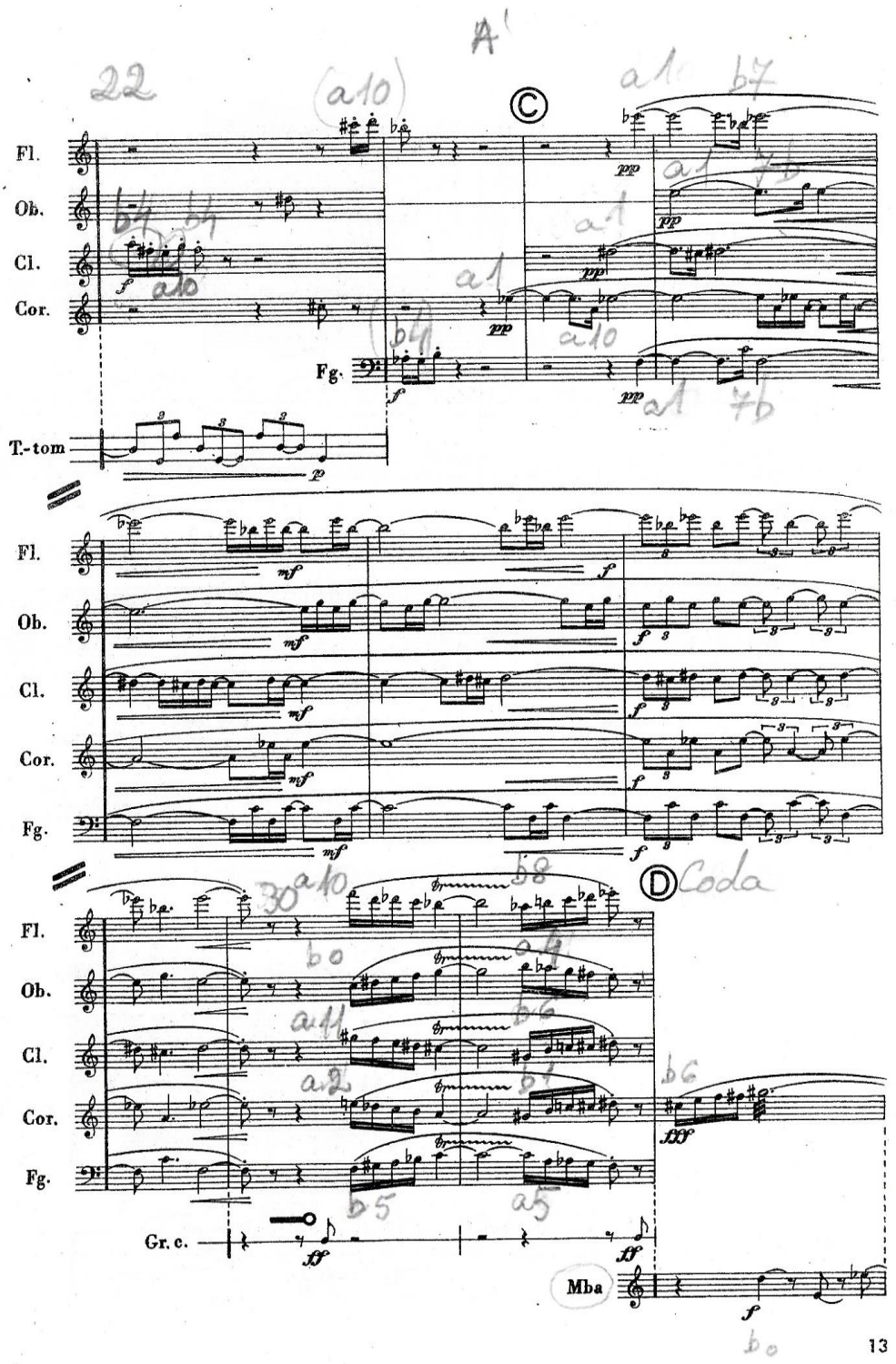
Stadt Wien

Beispiel 2: *1. Invention* von Liviu Glodeanu, T. 1-12



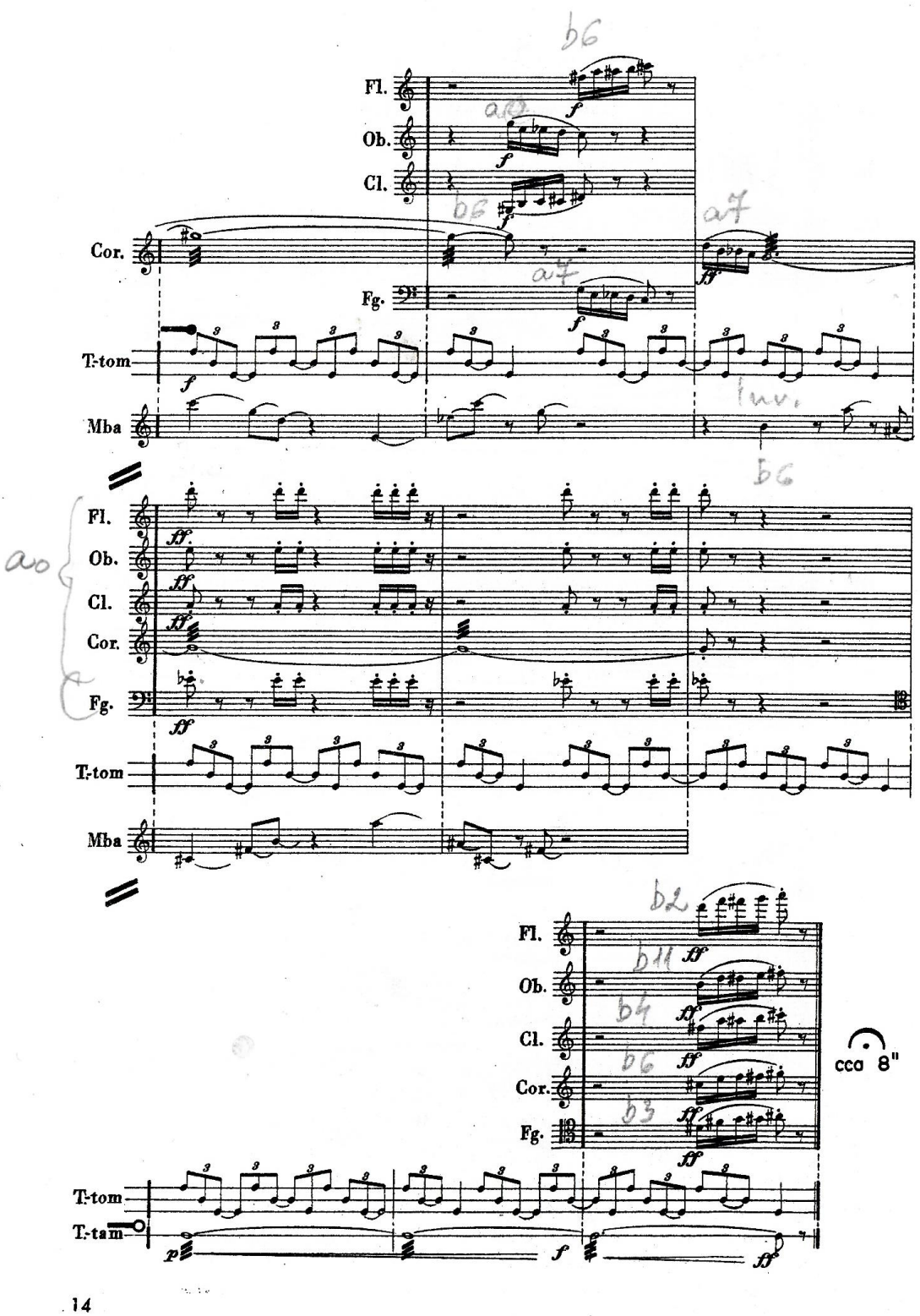
AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Beispiel 3: *1. Invention* von Liviu Glodeanu, T. 13-21

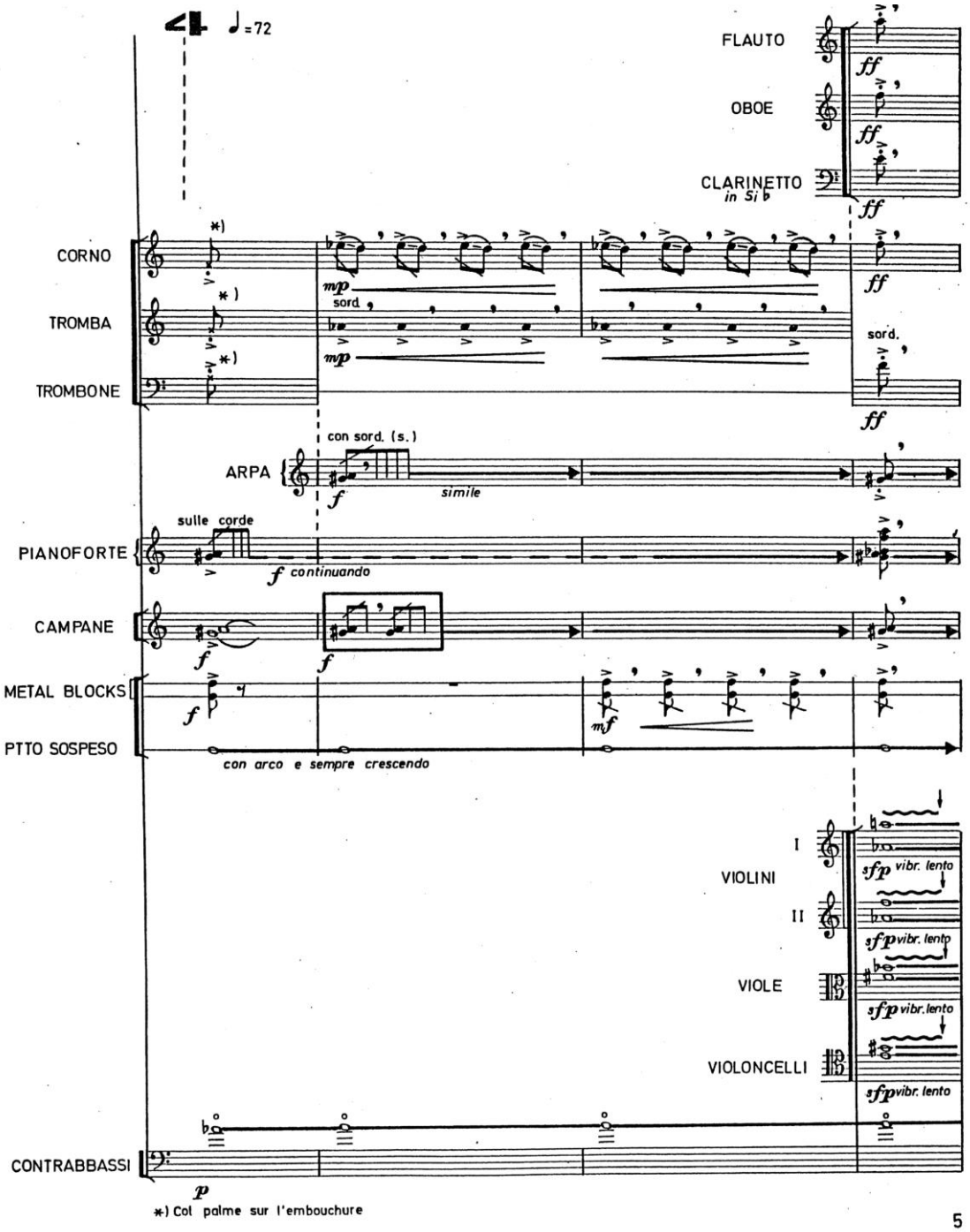


AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

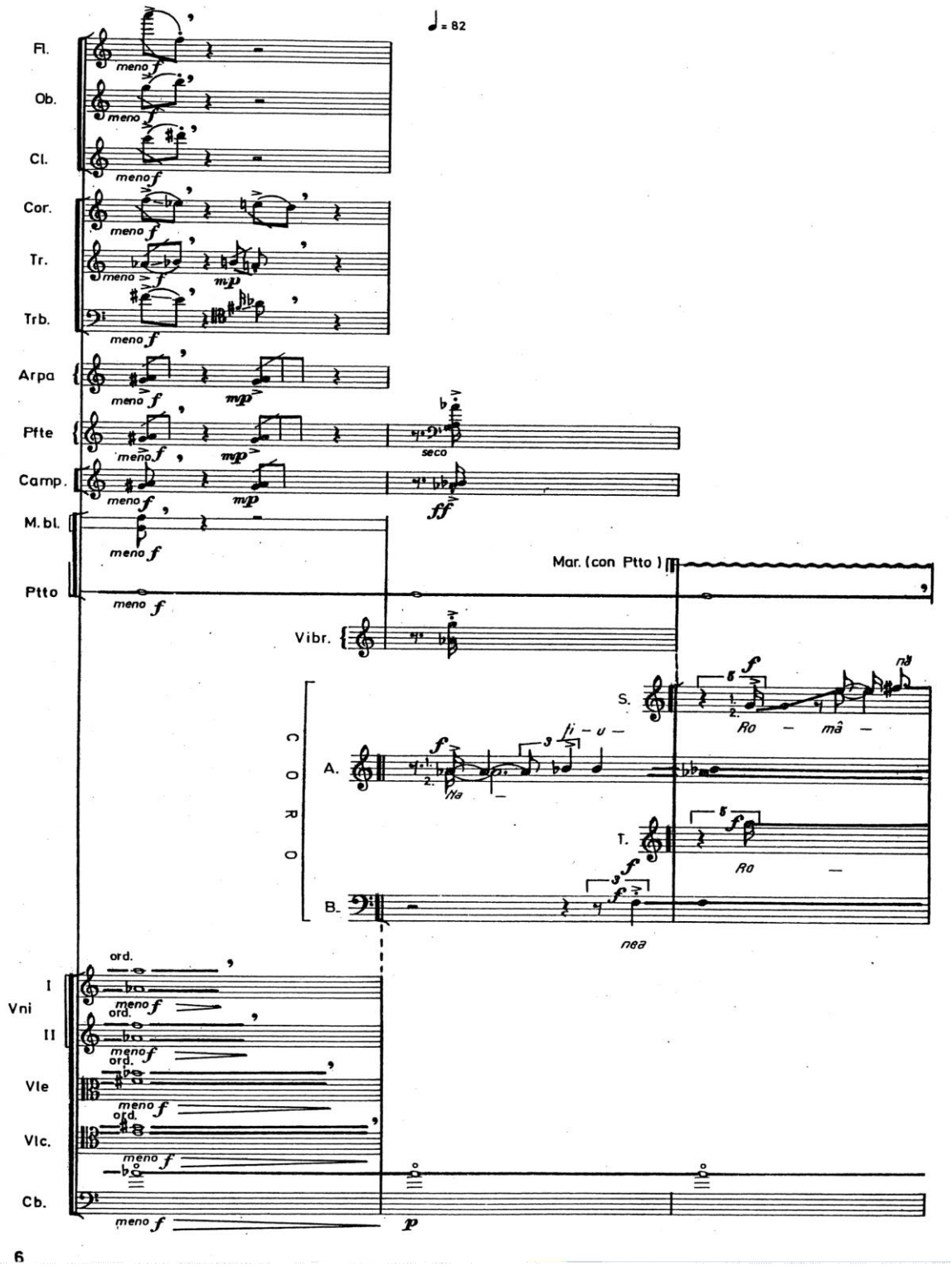
Beispiel 4: *1. Invention* von Liviu Glodeanu, T. 22-32



Beispiel 5: 1. Invention von Liviu Glodeanu, T. 33-41

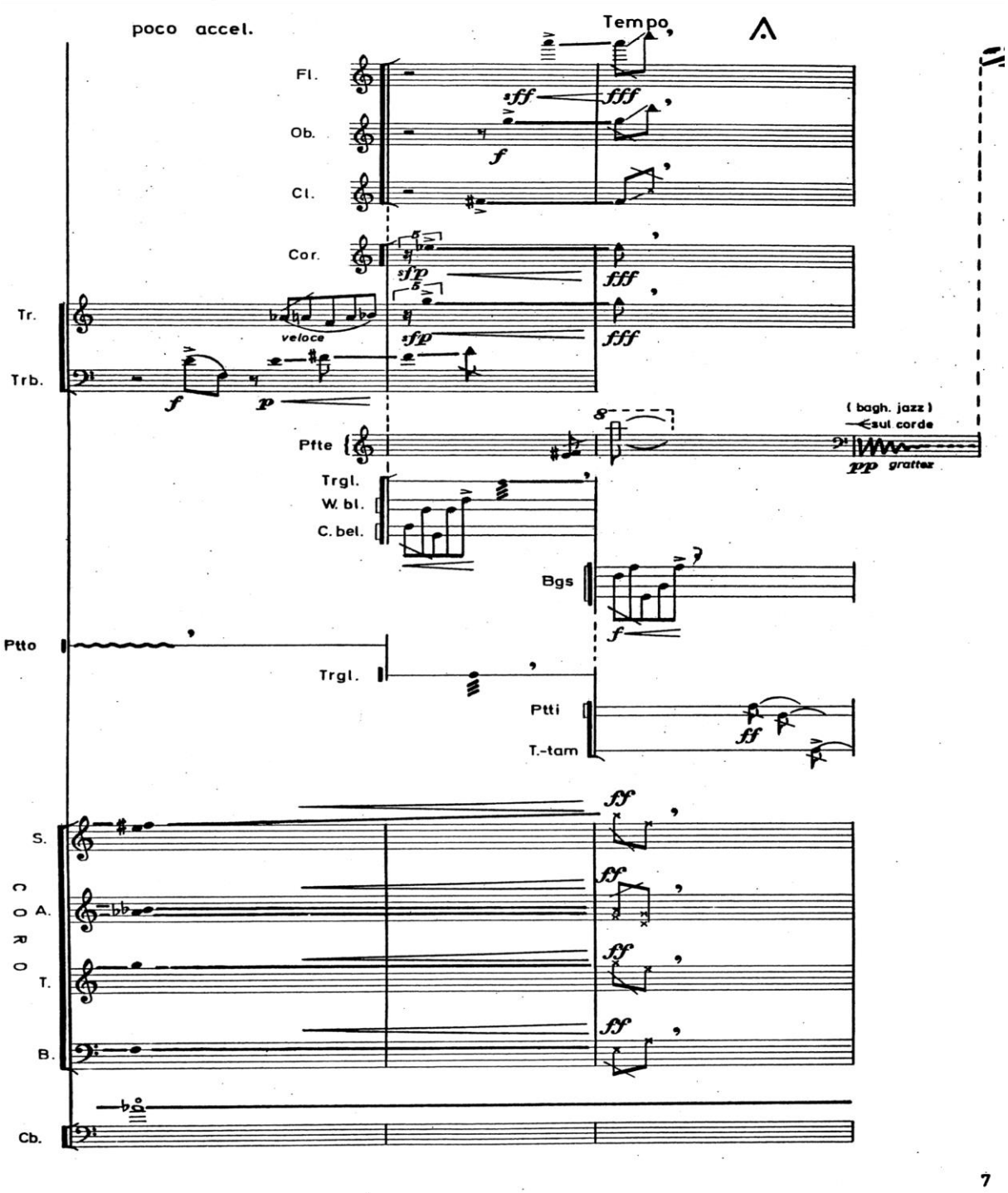


Beispiel 6: Cortège von Cornel Țăranu, T. 1-4



AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Beispiel 7: Cortège von Cornel Țăranu, T. 5-7



Beispiel 8: Cortège von Cornel Țăranu

LA21 PLUS
Lokale Agenda
LANDSTRASSE
Besser leben im Bezirk.

Für alle, die Ihre Stadt aktiv mitgestalten wollen.

AGENDABÜRO LANDSTRASSE
Neulinggasse 36, 1030 Wien
Mo 15-18, Do 10-16 Uhr u.n.V.
T +43 699 10 75 41 83 | **W** www.agendalandstrasse.at |
E info@agendalandstrasse.at

Stadt Wien

Literaturverzeichnis

Beimel, Thomas: *„Appel an die Natur" von Anatol Vieru*. In*: MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik,* Heft 86-87, Nov. 2000, S. 34-38

Berger, Wilhelm Georg: *Moduri și proporții. Studiu monografic*. In: *Studii de muzicologie* 1 (1965), S. 305-337

Cojocaru, Dora: *Cornel Țăranu și obsesia variației*. In: *Muzica* 1 (1995), S. 4-22

Dediu, Dan: *Episoade și viziuni. Ludovic Feldman*. București, Ed. Muzicală 1991

Firca, Gheorghe: *The modal Bases of the diatonic Chromaticism.* București, Ed. Muzicală 1984

Popovici, Frederic: *„Cortegiu – In memoriam Avram Iancu" de Cornel Țăranu". In: Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească 1977,* S. 45

Georgescu, Corneliu Dan: *Prietenii mei, Liviu Glodeanu și Mihai Moldovan. Generația noastră.* In: *Muzica* 3 (2018), S. 15-35

Glodeanu, Liviu: *Rolul folclorului în creație.* In: *Muzica* 7 (1966), S. 24-26

Hiley, David: *Modus*. In: *MGG* 6, Kassel, Bärenreiter Verlag 1997, S. 398-414

Popovici, Frederic: *„Cortegiu – In memoriam Avram Iancu" de Cornel Țăranu". In: Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească 1977,* S. 42-53

Sandu-Dediu, Valentina: *Muzica românească între 1944-2000.* București, Ed. Muzicală 2002

Szilágyi, Ana: *Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie „Orestie"*; Wien, Präsens Verlag 2013

Vancea, Zeno: *Tendințe și orientări în muzica contemporană*. In: *Muzica* 1 (1968), S. 1-11

Vieru, Anatol: *Teoria modernă a modurilor și atonalismul.* In: *Muzica* 10 (1986), S. 4-10

Vieru, Anatol: *The Book of Modes.* București, Ed. Muzicală 1993

9. Julian Kujumdzhiev (Plovdiv, BG): Die Zwölftontechnik als ästhetische Plattform - das Werk von den bulgarischen Komponisten Iwan Spasov

**** JULIAN KUJUMDZIEV** wurde 1959 in Burgas, Bulgarien, geboren und absolviert eben da die Nationale Musikschule. 1983 beendet er die Musikakademie in Sofia mit Fach Musikwissenschaft. 1983 – 1992 arbeitet er als Lehrer für Musikgeschichte an der Musikschule in Plovdiv. 1992 – 1994 ist er Chefexperte im Kulturministerium und ist für die Schulen für Musik und darstellende Künste verantwortlich. Im Jahre 1994 nimmt er an einer Spezialisierung in Göttingen und Bonn teil.*
1994 – 1997 arbeitet er als Direktor der Musikschule in Plovdiv.
Seit 1999 bis heute ist er Chefredakteur der Zeitschrift Musikhorizonte, die von dem Verband der bulgarischen Musiker und Tänzer herausgegeben wird.
1999 – 2014 ist er Lektor (Musikanalyse) an der Neuen Bulgarischen Universität.
2002 promovierte er sich mit einer Dissertation über die bulgarische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert.
Seit 2005 ist er Professor (Musikgeschichte) an der Akademie für Musik, Tanz und darstellende Kunst in Plovdiv, wo er auch Vice Rektor in den Jahren 2011 – 2015 war.
2011 – 2017 ist er Vorsitzender der Sektion Musikwissenschaftler im Verband der bulgarischen Komponisten. Julian Kujumdziev hat an Musiksymposien in Dresden (Dresdner Tage der zeitgenösischen Musik) und Wien (Schönberg Zentrum) teilgenommen, sowie Vorlesungen über bulgarische Musik in der Hochschule für Musik in Dresden gelesen.
Julian Kujumdziev ist Autor mehrer Bücher und vieler Artikel die in musikwissenschaftlichen Sammelbänden und Enzyklopädien, unter denen MGG und Grove-online, veröffentlicht sind.

Iwan Spassov (1934 – 1996) begann sein schöpferischer Weg als Komponist Mitte 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, wann das Echo vom Erlass der sowjetischen kommunistischen Partei vom Jahre 1948 in Bulgarien immer noch sehr stark ist. In den offiziellen, meist anonymen Dokumenten, ist die Kritik an der westlichen "Dekadenz" nicht abgeklungen. Die Musik der Wiener Schule gehört zu den gefährlichsten – Schönberg ist einer der "Führer der modernen westlichen Musik“[108], sein "Formalismus" ist, zusammen mit dem von Křenek, Hindemith, Stravinski, Messiaen, "aggressiv, anstößig, er ... kämpft gegen die Ideen der Arbeiterklasse...“[109] Die Werke von Konstantin Iliev (1924 – 1988) und Lazar Nikolov (1922 – 2005), in denen zum ersten Mal in der bulgarischen Musik, wenn auch frei, die Zwölftontechnik verwendet wird, wurden scharfer Angriffen ausgesetzt. In einem Bericht der Leitung des Verbandes der bulgaischen Kommunisten vom Jahre 1954 wird die zweite Symphonie für Bläser und Schlagzeuginstrumente von Konstantin Iliev (1951) als "graues, unpersönliches, falsches"

[108] Erlass des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Russlands (Bolschewiki) über die Oper „Welikata druzba“ (Die großartige Freundschaft) von Muradeli und die bulgarische Musik. – In: Musik, 1951, Heft 1 - 2, S. 3.
[109] Ibidem, S. 5

Werk definiert, inspiriert von Schönbergs "schmerzlicher Moderne"[110]. Außerdem, laut einem Bericht über das Festival der bulgarischen Musik im Jahre 1960, ist die Musik der ersten Sonate für Violine und Klavier von Lazar Nikolov (1954) "vollständig vom Leben getrennt ..." und "spiegelt eine feindselige Haltung gegenüber unserer Welt wider"[111]. In der Tat erkennt der zweite Text an, dass Kritiker der Violinsonate ihre "innere" Logik nicht verstehen können."[112] Und es kann nicht anders sein – diese Musik wird leider im Prinzip kritisiert und abgelehnt, ohne sie zu kennen, sie ist auch in den damaligen Lehrbüchern der Musikgeschichte und natürlich in den Kompositionskursen der Musikakademie in Sofia nicht vorhanden. Werke von Schönberg, Berg, Webern oder anderen Autoren, die mit Zwölftontechnik geschriebenen wurden, bis dahin sind in Bulgarien noch nicht aufgeführt.

Iwan Spassov absolvierte die Akademie in der Kompositionsklasse von Pantscho Wladigerov – der berühmteste bulgarische Komponist, der aber das Schönberg-System nie akzeptierte und nie benutzte. Daher steht die Ausbildung von Spasov in der Tradition der klassisch-romantischen Musik. Darüber hinaus ist er seinem Lehrer zutiefst dankbar für das, was er bei ihm gelernt hat. Gleichzeitig verfolgt Iwan Spassov mit Interesse die neuen Prozesse in der bulgarischen Musik, in denen einen führenden Platz Konstantin Iliev und Lazar Nikolov haben und offensichtlich überlegt auch über das Problem ihrer Erneuerung durch Überwindung des immer noch dominanten tonalen Denkens. In den 70er Jahren betonte Spassov: "Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ... wählten Konstantin Iliev und Lazar Nikolov mit einer genialen Einsicht den einzigsten im Moment richtigen Weg – der Weg zur Entwicklung und Ausarbeitung von Schönbergs System und Erbe und nachher auch diese von Webern"[113].

Deshalb ist für ihn entscheidend die Chance auf das Warschauer Konservatorium in den Jahren 1960 – 1962 zu spezialisieren. Obwohl Polen Teil des Sowjetblocks ist, ist die Situation in der Musikkultur ganz anders. Später erinnert sich Spassov: „Was für eine große Aufregung! Hier fanden die ersten "Warschauer Herbst" statt. Legenden wurden erzählt: es werden Schönberg und Webern gespielt, Nono und Boulez, junge polnische Autoren!"[114] Bei diesem Festival hat der junge Musiker erstmals die

[110] Bericht der Leitung des Verbandes der bulgaischenKommunisten, vorgetragen vor der Generalversammlung am 28.11.1954. – In: Balgarska muzika (Bulgarische Musik) 1954, Heft 11 – 12, S. 3.
[111] Kammerwerke. IV Nationalfestival der bulgarischen Musik. – In: Balgarska muzika (Bulgarische Musik) 1960, Heft. 1, S. 18 – 31.
[112] Ibidem.
[113] Spassov, Iwan. Gedanken über die neue bulgarische Musik und Versuch über eine Webernapologie. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten. Plovdiv: 2004, Zhanet 45, S. 133.

[114] Spassov, Iwan. Hellblauer Morgen, Mittag und ein Weg nach dem Mittag. Sofia: Musika, 1989, S.. 19.

Möglichkeit live die Kompositionen von Komponisten zu hören, deren Musik weit von den Anforderungen des Zhdanov-Dekrets entfernt ist.

Im Warschauer Konservatorium ist Spassov in der Kompositionsklasse von Kazimierz Sikorski (1895 – 1986). Und genau dort studiert er als eigenständige Disziplin die Zwölftonmusik. Spassov betont: „In Warschau ... habe ich die Reihentechnik gelernt, genau wie beu uns Harmonie oder Kontrapunkt lernen".[115]

Nach Abschluss seiner Spezialisierung im Jahre 1962, setzt Iwan Spassov in seinen Werken nicht nur konsequent die Zwölftontechnik ein, sowie die damals moderne Aleatorik und Klangflächenkomposition, aber beginnt er auch, sie im öffentlichen Raum darzustellen: "Nach meiner Rückkehr aus Polen, inspiriert von neuen Ideen, beeindruckt von den riesigen Möglichkeiten, welche uns die neuen Kompositionstechniken und Mitteln bieten, begann ich ihre aktive Propaganda."[116] Besonders fortlaufend propagiert Spassov Schönbergs System, dessen Verwendung für denjenigen, der es verwendet, immer noch als schlechte Bescheinigung gilt: "Ich habe jede Gelegenheit genutzt, um zu sprechen, um Webern zu bestätigen – sein Name war fast unbekannt, und seine Werke hatten einige gehört. Ich ironisierte unser heimischer "Akademismus" und ich versuchte zu beweisen, dass die bulgarische Musik stagniert. Konstantin Iliev war manchmal wütend auf mich: Warum sprichst du überall, dass du Zwölftonkomponist bist? Schweige doch, sowieso wird dich niemand verstehen. Weiß du doch nicht, dass die serielle Technik verboten ist, sie werden dich vernichten?" Und ich war stolz darauf, dies offen zu sagen."[117] Obwohl sie nicht offiziell durch ein bestimmtes Dokument verboten ist, wird in den 60er Jahren noch für parteiideologische Musikwissenschaft Zwölftontechnik mit der "Degradierung der modernen westlichen Kultur" identifiziert, ihrer Meinung nach "kann sie keine wirklich bemerkenswerte Arbeit hervorbringen".[118] Und die Werke bulgarischer Komponisten, die diese Technik anwenden, werden von den Ideologen des sozialistischen Realismus als "unwesentlich" und als Manifestation von "Snobismus" geschätzt.[119]

---

[115] Spassov, Iwan. Mein Leben - Ein Versuch, ein verstreutes Mosaik zu rekonstruieren. Plovdiv: 1993, S. 30.

[116] Spassov, Iwan. Mein Leben..., S. 185.
[117] Ibidem.
[118] Stojanov, Stojan. Dodekaphonie und ладотоналност. – In: Stojanov, Stojan. Treffen mit der Musik.Sofia: Nauka i izkustwo, 1973, S. 64. Der Artikel ist im Jahre 1965 geschrieben.
[119] Stojanov, Stojan. Snobismus und Modernismus in unserer Musik. – In: Stojanov, Stojan. Treffen mit der Musik..., S. 212. Der Artikel ist im Jahre 1966 geschrieben.

Deshalb die Verteidigung von Ansichten, die zum ersten Mal in Bulgarien öffentlich die Besonderheiten des Zwölftonsystems und seine Fähigkeiten als Kompositionstechnik darstellen, ist wirklich ein Mut. Iwan Spassov tritt noch in den 60er Jahren offen gegen seine Gegner an. In einem Text mit dem Titel "Über die Dodekafonie, ihre Freunde und Gegner", der Mitte der 60er Jahren abstammt und wahrscheinlich in der Union der bulgarischen Komponisten gelesen ist, er versucht, die feindselige Haltung gegenüber dem Schönberg-System zu überwinden, um "einige absichtlich oder unbewusst gepflanzte Vorurteile abzubauen, einige Wahnvorstellungen zu zerstreuen"[120], wenn man offen über dieses System spricht. In dem Text führt Spassov die Hauptargumente der "Antidodekaphonisten" an, wie er die Gegner dieses Systems bestimmt, und verteidigt seine Ansichten über die Vorteile dieses Systems.

Gegen den Vorwurf, dass "die Dodekaphonie eine Sammlung schulischer Regeln und Dogmen ist", antwortet er: "Ja, die Dodekaphonie hat ihre Regeln und Normen, ihre Gesetze. Und das ist Schönbergs größter Verdienst, dass er in der Lage war, grundlegende Konsequenzen aus der Spontanität der Atonalität abzuleiten, wie auch Prinzipien und Normen einer neuen Organisation des musikalischen Materials."[121] In einem späteren Text entwickelt Spassov diese Gedanken: „Ich kann immer noch nicht verstehen, warum sie (Zwölftontechnik) als Anfang des "Bösen" betrachtet wird. Die Zwölftontechnik ist – nicht mehr, noch weniger – ein System zur Organisation des Tonmaterials, gleich wie der strenge polyphone Stil oder die Harmonielehre. Aus der Sphäre der Mythen ist die Behauptung, dass sie einschränkt, dass du irgendwann einen bestimmten Ton verwenden muss und nicht einen anderen, den deiner Meinung nach angemessener erscheint. Wer diese Technik frei kennt, hat keine Schwierigkeiten, im Gegenteil – er ist in seiner Arbeit erleichtert."[122]

Spassov bestätigt nicht nur die Vorzüge von Schönbergs Zwölftonsystem, er äußert seine Meinung zu seiner Bedeutung in der Musikgeschichte: „Der Kontrapunkt, das Dur-Moll System und das Zwölftonsystem sind die drei großartige Systeme, zu denen die musikalische Kunst in ihrer kurzen Geschichte beigetragen hat. Die drei haben ihre eigenen Gesetze, daher gibt es Einschränkungen, aber alle drei bringen Einheit, notwendigerweise in der Kunst. Und die Kunst, und besonders die Musik hat

[120] Sieh: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten. Plovdiv: 2004, S. 129.

[121] Ibidem.
[122] Spassov, Iwan. Hellblauer Morgen, Mittag und ein Weg nach dem Mittag. Sofia: Musika, 1989, S.19.

immer auf bestimmten Prinzipien-Regeln geruht und wird immer aud solche Prinzipien ruhen. Ich glaube, dass die Schönheit der Kunst hier eingeschlossen ist – die Beschränkungen überwinden, indem man sich auf sie stützt! Ohne Gesetze gibt es keine Kunst! Kunst ist die Freiheit, in gewissen Grenzen zu denken."[123] Mehr als das - seiner Meinung nach, im Allgemeinen entwickelt die Polyphonie das musikalische Denken auf der Grundlage des horizontalen Prinzips, und der homophon-harmonische Stil – die Vertikale, wieder im Allgemeinen und die Zwölftontechnik diese Prinzipien zu vereinen scheint.[124] Ivan Spassov ist überzeugt, dass junge Musiker diese Technik kennen sollen, genau wie sie den strengen und freien Satz in der Polyphonie und die funktionale Harmonik studieren. Um die Pianisten, die gerade ihre Aufführungskarriere beginnen, in das Schönberg-System einzuführen, er schafft ein Werk, dessen Name einen symbolischen Bezug zur Tradition enthält: Die Kunst der Reihe. Wie Spassov betont, konzentriert sich dieses Werk nicht so sehr auf das Konzertpodium, wie auf ein didaktisches Hauptziel – "das ist eher wie eine "Studie", die die reichhaltigen Möglichkeiten von Zwölftontechnik demonstriert. Die Kunst der Reihe besteht aus drei Bänden, wie der Komponist die drei Teile nennt, komponiert in den Jahren 1966, 1969 und 1970, alle drei enthalten je 12 Stücke. Numerische Symbolik ist kein Zufall – sie verbindet wie die Anzahl der Stücke mit der Anzahl der Töne in einer Reihe der Zwölftontechnik so auch mit den zwölf Paaren von gleichnamigeTonarten in Das wohltemperierte Klavier von Bach.[125] Die Stücke in allen drei Bänden sind auf einer und derselben Reihe komponiert, was Assoziationen mit dem letzten Werk von Bach Die Kunst der Fuge schafft.[126] Der Autor selbst betont, dass er mit diesem Stück die Möglichkeiten einer Reihe zeigen will und möchte auch zeigen, was es für Möglichkeiten gibt, mit einer Reihe mehrere Stücke mit unterschiedlichem Charakter, Faktur, Bildmaterial usw. zu erstellen[127]

In der Kunst der Reihe Spassov setzt sich einige Ziele: einerseits den jungen Pianisten bei der Beherrschung der modernen Klavierfaktur und Klaviertechnik zu helfen, andererseits ihn die Grundlagen der Zwölftonmusik bekanntzumachen und die vielfältigen Möglichkeiten dieser Technik aufzuzeigen, von dritter Seite - den jungen Pianisten mit den ästhetischen Problemen, die die komponierte mit der Zwölftontechnik Musik stellt, vertraut zu machen.[128]

[123] Ibidem, S. 19 – 20.
[124] Spassov, Iwan. Wie man eine musikalische Komposition baut. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten. Plovdiv: 2004, S. 155.
[125] Das betont Natascha Japova. Sieh: Japova, Natascha. Die Reihe zu wählen – In: Balgarsko muzikoznanie (Bulgarische Musikwissenschaft), 1999, Heft 2, S. 135.
[126] Ibidem.
[127] Spassov, Iwan.. Die Kunst der Reihe. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten. Plovdiv.., S. 42.
[128] Ibidem.

Obwohl Die Kunst der Reihe erst 1984 veröffentlicht wurde, begann sie Anfang der 1970er Jahre auszuführen, und der Komponist schuf Varianten des zweiten Bandes für zwei Klaviere, für Streichquartett und für Streichorchester. Die öffentliche Ausführung dieses Werks legitimiert das Recht des Komponisten, diese Technik außerhalb des formalen ideologischen Musikraums anzuwenden und mit reiner Instrumentalmusik zu assoziieren, im Gegensatz zu den immer noch aktuellen Forderungen der Partei nach Tonartzugänglichkeit und einer sinnvollen Auseinandersetzung mit normativen Themen.

Ivan Spassovs Komponistenwerk ist weitgehend mit der Zwölftontechnik verbunden. Es ist kein Zufall das, was er teilt: „Für mich ist das Komponieren im Zwölftonstil seit 1964/65 der einfachste Weg."[129] Ungefähr drei Jahrzehnte bilden die Prinzipien des Zwölftonsystems die Grundlage vieler Werke des Komponisten, vor allem im Bereich der Orchester- und Kammermusik, aber auch in einigen vokalen und vokalinstrumentalen Werken. Obwohl er vor allem die Musik von Webern bewunder – „Bei Webern sind die Reinheit, die Kristallklarheit des Ausdrucks, der Form und aller ihrer Elemente der Faktur höchster Ordnung. Man kann keinen einzelnen Ton entfernen oder ersetzen. Lakonismus, keine außermusikalischen Suggierungen",[130] gleichzeitig betont der Komponist, dass er in seinem Schaffen nicht immer die strenge Zwölftontechnik anwendet. Die Zwölftontechnik wird für ihn als "breite Plattform, die niemanden einschränkt, verstanden, vielmehr dient sie dem Komponisten als Basis für kreative Flüge".[131] Daher hat die Annäherung an die Reihe in seinen Werken eine andere Bedeutung als Struktur- und Gestaltungsmittel.[132] Sehr oft wird die Zwölftontechnik mit der Aleatorik und Klangflächenkomposition vereinigt, aber manchmal organisiert das Prinzip der Reihe auch andere Klangparameter – klangfarbig, artikulations- und registerartig.

Auch in einer Arbeit, die als eine Art didaktisches Werk gedacht ist - Die Kunst der Reihe - im ersten und im dritten Band verwendet der Autor Cluster als Hintergrund, worauf sich die Transformationen der Reihe entwickeln. Im dritten Band fügt Refrain hinzu, aufgebaut auf den Grundgestalten der Reihe, auf denen der Ausführender improvisieren kann, indem er "horizontale und vertikale Strukturen im Geiste

[129] Spassov, Iwan. Wie man eine musikalische Komposition baut. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten..., S. 155.
[130] Spassov, Iwan. Mein Leben - Ein Versuch, ein verstreutes Mosaik zu rekonstruieren. Plovdiv: 1993, S. 167.
[131] Spassov, Iwan. Über die Dodekaphonie, ihre Freunde und Gegner За додекафонията, за нейните приятели и противници. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten. Plovdiv: 2004, S. 133.
[132] Sieh: Georgiev, Marijan. Stil- und sinnvolle Einheit in Iwan Spassovs Werken für Stimme und Instrumentalensemble. Ars musica und die Kunst der Ausbildung. Sofia: 2012, S. 334.

der anderen Stücke schafft".[133] Darüber hinaus - in den Anweisungen, die für die Ausführender bestimmt sind, sieht Spasov aleatore Organisation des Erklingen der 12 Stücke vor - er gibt an, dass die Reihenfolge ihres Spiels in jedem Band willkürlich ist, so in gewisser Weise ist die Form offen.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal der Zwölftontechnik bei Iwan Spasov ist ihre Verbindung mit Folklorelementen, obwohl die beiden Arten der Organisation sehr weit voneinander entfernt zu sein scheinen. " Meine Gedanken beziehen sich am häufigsten auf die Unwiederholbarkeit der Töne in horizontaler und vertikaler Richtung, das häufigste Reihenprinzip. Es passiert sogar in einigen Kompositionen, die mit der Folklore verbunden sind - einfach so ist das Ohr gebaut..." sagt der Komponist.[134] In einigen seiner Zwölftonkompositionen sind melodische Formeln mit folkloristischem Charakter zu finden, die in der entsprechenden Reihe eingefügt sind. Zum Beispiel das 10. Stück aus dem 1. Band erinnert an ein nichtmensuriertes bulgarisches Folkslied mit einem charaktervollen Lautruf (einem plötzlichen Schwung mit großem Intervall in aussteigender richtung).[135]

Neben seinen Werken und publizistischen Texten, trägt Ivan Spassov für die Einführung des Zwölftonsystems als Teil des Unterrichtes der Studenten bei. Als Rektor der Akademie für Musik, Tanz und Darstellende Kunst von 1989 bis 1996, Ivan Spassov führt die Zwölftontechnik als Fach in den Lehrplan der auf seine Initiative entdeckte Fachrichtung Komposition ein. Im Lehrprogramm ist der Inhalt in zwei Abschnitte gegliedert. Die erste ist dem Zustand des Dur-Moll-Systems im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und der historischen Entwicklung der Musik durch die Atonalität zu der Zwölftontechnik und dann zu den Prinzipien der seriellen Musik gewidmet. Der zweite Abschnitt befasst sich wie mit der praktischen Übernahme der Zwölftontechnik, so auch mit den Besonderheiten der Poetik und der Ästhetik dieser Musik. Prof. Spassov unterrichtete diese Disziplin bis zu seinem Tod im Jahre 1996[136] und gab sein Wissen und seine Erfahrung in diesem Gebiet an seine Studenten in Komposition weiter, gleich wie er selbst drei Jahrzehnte früher die Grundlagen der Zwölftontechnik von seinen Lehrern in Warschau erhielt.

[133] Spassov, Iwan. Die Kunst der Reihe. Sofia: Muzika,1984.
[134] Spassov, Iwan. Wie man eine musikalische Komposition baut. – In: Spassov, Iwan. Bekenntnis eines Komponisten..., S. 155.

[135] Kujumdzhiev, Julian. Zur Rezepzion der Wiener Schule in Bulgarien. – In: Die Rezepzion der Wiener Schule in Osteuropa. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2017, S. 289.
[136] Später ist der Inhalt dieser Disziplin Teil der Disziplin "Gegenwärtige Kompositionssysteme", die das Ziel hat, die Studenten in den grundlegenden Kompositionssysteme der Musik des 20. Jahrhunderts einzuführen.

Natürlich ist Ivan Spassov nicht der einzige Autor in der bulgarischen Musik, die er in seinem Schaffen die Zwölftontechnik verwendet. Eine Reihe von Werken mit strenger oder freier Anwendung dieser Technik komponieren Konstantin Iliev, Lazar Nikolov, Georgi Tutev, Wassil Kazandzhiev.[137] Aber zweifellos mit seiner gesamten Tätigkeit als Komponist, Publizist und Pädagoge ist er der konsequenteste Propagandist des Schönbergschen Systems in Bulgarien. Sein unbestrittenes Verdienst ist das Herausziehen der Verwendung der Zwölftontechnik aus ihrer, weitgehend "Dissidentendasen" in einer legalen und paritätischen Möglichkeit für alle bulgarischen Autoren, die an ihren Prinzipien interessiert sind.

[137] Sieh genauer in Kujumdzhiev, Julian. Op. cit., S. 277 – 290.

10. Dieter Kaufmann (Wien, A): Warum ist Schönbergs "Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ auch heute von Bedeutung?

** DIETER KAUFMANN, 1941 in Wien geboren und in Kärnten aufgewachsen.*
Er studierte in Wien bei Schiske und Einem, in Paris bei Messiaen, Leibowitz, Pierre Schaeffer und Francois Bayle Komposition und Elektroakustische Musik.
Seit 1970 ist er Lehrer für diese Materie an der Wiener Musikuniversität, leitet von 1990 bis 2006 eine Klasse für Komposition, ab 1997 auch für Elektroakustische Komposition.
2002-04 Studiendekan für Komponisten, Dirigenten und Tonmeister
1983-89 Präsident der IGNM Sektion Österreich, 1988-90 Präsident der GEM (Ges. für Elektroakustische Musik), 2001-04 Präsident des Österreichischen Komponistenbundes,
ab 1992 Vorstandsmitglied, 2001-13 Präsident der Austro-Mechana.
1975 gründete er mit seiner Frau, der Schauspielerin Gunda König, das "K&K Experimentalstudio" (seit 1991 „MusikTheater-Verein K&K“) und ist in ganz Europa, in Nord- und Lateinamerika, Ägypten und Taiwan mit Konzerten, Musiktheater-Produktionen und Multi-Media-Performances unterwegs. 1982-87 gestaltete K&K eine eigene ORF-Sendereihe: "Was soll der Klang in meiner Hand".
1992 Beschallung für den Österreich-Pavillon der EXPO 92 in Sevilla. Kaufmann schrieb Vokal-, Instrumental-, Orchesterwerke, Elektroakustische und Live-Elektronische Kompositionen, sowie zahlreiche Musiktheaterwerke (darunter 9 Opern nach Texten von Gert Jonke, Robert Musil, Roman Brandstätter, Maria Hofmann, Elfriede Jelinek und Boris Sawinkow).
Er erhielt den Preis des Musikprotokolls, den Prix Magisterium de Bourges/ Frankreich, den Ernst Krenek Preis der Stadt Wien, Preise des Landes Kärnten, der Stadt Wien und der Republik Österreich.

KONZERT

«Klangwelten der europäischen Musikkultur: Austauschprozesse von West bis Ost»

Programm:

Wolfgang Hölzl (*1965) - «Adagio» für Violine Solo (2018)

Dieter Kaufmann (*1941) - «Trauermusik zum Webern – Berg – Gedenken» für Sprecherin, Klarinette, Fagott, Harfe, Streichquintett und elektroakustische Zuspielung, mit Texten von Theodor Storm, Anton Webern und Dieter Kaufmann Op.125 (2010)

Erich Urbanner (*1936) - «Solo» für Violine (1971)

Herbert Lauermann (*1955) - «Verbum» für Klavier (1978)

Arnold Schönberg (1874 - 1951) - «Fantasie» für Violine und Klavier op. 47 (1949)

Mitwirkende:

Iva Nikolova - Violine

Anna Volovitch, Herbert Lauermann - Klavier

Gunda König - Sprecherin

Biografien

*** WOLFGANG HÖLZL**, geb 24.7.1965 in Wien, lernte in seiner Jugend Klavier- und Trompetenspiel, studierte ab 1983 bzw 1985 Rechtswissenschaften an der Universität Wien bzw. Tonsatz/Komposition an der Wiener Musikhochschule. Seit 1995 bei der österreichischen Finanzverwaltung als Jurist in Finanzstrafsachen beschäftigt. Daneben auch wissenschaftliche Publikationen (Finanzstrafrecht, aber auch über Anton Bruckners 7. Symphonie).

Kompositorisch in erster Linie mit Kammermusikwerken in Erscheinung getreten (u.a. mehrfach im Wiener Musikverein), daneben auch Werke für Orchester und Elektronik.

Seine Kompositionen wurden von seinem Lehrer Urbanner, daneben auch von Lutoslawski und Xenakis, bzw. Charles Ives und Leos Janacek beeinflusst. Vor allem das collage-artige Denken Ives' spiegelt sich im heute gespielten Werk (für Moskau: in den heute gespielten Werken) wider, indem Fragmente

traditionellen Liedguts mit Linien in eher harter, zeitgenössischer Machart konfrontiert werden. Diese Techniken wurden besonders im zweiten Streichquartett des Komponisten angewandt und im Streichtrio durch Einbeziehung durch glissando-Klangflächen noch übersteigert.

Die heute zur Aufführung gelangenden Werke sind eher von Besinnung und Zurückhaltung geprägt. Ihre musikalische Sprache geht nicht besonders weit über die Wiener Schule hinaus.

*** IVA NIKOLOVA** (Violine) wurde in Sofia geboren, mit 5 Jahren erhielt sie ihren ersten Geigenunterricht, mit 10 stand sie zum ersten Mal auf dem Konzertpodium.

Zu ihren Lehrern zählten Alexander Serafimov im Musikgymnasium in Sofia, Viktor Libermann am Konservatorium der Stadt Utrecht (Holland), Josef Sivó an der Musikhochschule in Wien und Alexander Arenkov, bei dem sie ihre Diplomprüfung 1995 am Konservatorium der Stadt Wien mit Auszeichnung ablegte. Sie wurde Preisträgerin mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe: 1984: 1. Preis beim nationalen Bulgarischen Violinwettbewerb „Obretenov“;

1985: 3.Preis beim internationalen Violinwettbewerb „Kozian“ in der damaligen Tschechoslowakei. 1996: 1. Preis sowie Sonderpreis für Paganini-Interpretation und Sonderpreis für Kammermusik beim „Michelangelo Abbado“ Violinwettbewerb in Italien; 1997: 2. Preis, Preis für den besten Solisten mit Orchester, Preis für die beste Interpretation der Kroatischen Musik sowie Preis für Kammermusik beim „Vaclav Huml“ Wettbewerb in Zagreb; 1997: 1. Preis und der Große Preis beim „Andrea Postachini“ Violinwettbewerb in Italien. Als Solistin konnte sie mit mehreren Orchestern zusammenarbeiten: Zagreber Philharmonie, RSO Hilfersum, Sofia Solisten oder Sibiu Philharmonie. Konzertreisen haben durch Österreich, Bulgarien, Spanien, Italien und China geführt.

Derzeit ist Iva Nikolova als Stimmführerin der 1. Geigen beim Brucknerorchester-Linz engagiert und hilft gelegentlich bei den Wiener Symphonikern sowie als Stellvertretende Konzertmeisterin beim Orchestre Philharmonique du Radio France aus. Einige CD-Einspielungen, darunter die Gesamtaufnahme von Paganinis „24 Capricci“ für Violine solo liegen vor.

*** GUNDA KÖNIG** - Nach drei Jahren Lehrtätigkeit am Lycée Français in Wien bekam ich meine ersten Engagements am Stadttheater Klagenfurt und bei den Komödienspielen Schloss Porcia/ Kärnten, in Wien spielte ich am Theater der Jugend, am Volkstheater, am Theater an der Wien, an verschiedenen Kleinbühnen und am Theater in der Josefstadt. Mitarbeit bei Hörspielen und Fernsehserien. 1975 gründete ich zusammen mit dem Komponisten Dieter Kaufmann das K&K Experimentalstudio (zeitgenössisches Musiktheater). Mit Multi Media Produktionen wie „Frau ohne Eigenschaften“, „Musik und Erotik“, „Ich bin in Sehnsucht eingehüllt“, „Erzähl mir vom Paradies“, ... gab es Tourneen im In- und Ausland und Auftritte bei renommierten Festivals in Stockholm, Zagreb, Berlin, New York, Sao Paolo, Rio

de Janeiro ... Schallplatten und CD-Aufnahmen folgten. Schriftsteller und Komponisten haben für mich geschrieben: Alexander Widner, Gottfried von Einem, Kurt Schwertsik, Dieter Kaufmann, Nali Gruber ... Als Darstellerin wirkte ich in folgenden Opernproduktionen mit: „Volksoper“ (D. Kaufmann/ G. Jonke, UA Wiener Festwochen), „Lelia“ (G. Lampersberg/ G. Rühm, UA Wien, dietheater Künstlerhaus), „Daidalia“ (A. Logothetis, UA Athen, Herodes Atticus), „Dolores“ (D. Kaufmann/ G. M. Hofmann, UA Stadttheater Klagenfurt), „Sieg über die Sonne“ (Krutschonych/ Matjuschin/Malewitsch, UA Wien, dietheater Künstlerhaus; Moskau, St. Petersburg), „Sisyphos“ (A. Logothetis, UA Carnuntum), „Schreber“ (P. Androsch, UA Stadttheater Klagenfurt), „Sing, Baby, Sing!“ (A. Kuchinka/ H. Gratzer und Band, Stadttheater Klagenfurt und Theater in der Josefstadt), „Fuge-Unfug-E“ (D. Kaufmann/ E. Jelinek nach „Er nicht als er“, UA Neue Oper Wien). Als Schauspielerin gestaltete ich Rollen von Molière und Calderon über Kleist und Nestroy bis Turrini, Staudinger, Widner und Werner Schwab. Eigene Chanson- und Lyrikprogramme: „Minne und Sinne“ (mit Gunter Schneider, Gitarre), „Kakakane Chansons“ (mit Dieter Kaufmann, Klavier), „Wexeljahre einer Königin“ (mit Bartolo Musil, Gesang und Klavier), „Schwänzchen in die Höh“ (mit Alfred Melichar, Akkordeon), „Erste Liebe“ (Gedichte von Selma Meerbaum und Paul Celan), „Zur-Tiefe-Gehn“ (Gedichte von Paul Celan), „Stadt – Land – Berg – Fluss“ (Gedichte von Moses Rosenkranz und Guido Zernatto).

*** ERICH URBANNER**, 1936 Geboren am 26. März in Innsbruck.

1955-1961 Studium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Komposition bei Karl Schicke und Hanns Jelinek, Klavier bei Grete Hinterhofer, Dirigiren bei Hans Swarowsky). Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (Kompositionskurse bei Wolfgang Fortner, Karlheinz Stockhausen und Bruno Maderna).

1956 Kompositionspreise des Hauses Doblinger und der Österreichischen Musikzeitschrift,

ab 1961 Lehrer für Partiturspiel an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

1962 Förderungspreis der Stadt Wien

1966 Preis des Festivals St. Hubert (Belgien)

ab 1968 Dirigiertätigkeit

1969-2004 Professor für Komposition und Tonsatz an der Akademie, späteren Hochschule und nunmehrigen Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien

1969-1974 Leitung des Zwölftonseminars an der Wiener Musikhochschule

1980 Kompositionspreis der Landeshauptstadt Innsbruck

1982 Würdigungspreis des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht und Kunst

1984 Musikpreis der Stadt Wien

1986-1989 Leitung des Instituts für Elektroakustik und experimentelle Musik an der Wiener Musikhochschule

1993 Tiroler Landespreis für Musik

2001 Grosses Silbernes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien, Goldene Ehrennadel des Österreichischen Komponistenbundes

2006 Ehren Mitglied des österreichischen Komponistenbundes

*** HERBERT LAUERMANN** wurde 1955 in Wien geboren. In jungen Jahren erhielt er ersten Tonsatzunterricht bei Ernst Vogel. Ab 1975 studierte Lauermann an der Hochschule (heute Universität) für Musik und darstellende Kunst in Wien Komposition bei Erich Urbanner.

Seit 1994 ist Lauermann selbst als Lehrer für Komposition und Tonsatz an diesem Haus tätig.

Als Komponist erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter den Publicity-Preis der Austro Mechana und den MECENAS-Preis für KAR.Raum-Musik-Theater, sowie den Preis der Stadt Wien und den Würdigungspreis des Landes Niederösterreich für Musik.

Das Werkverzeichnis umfaßt:

Solostücke; Kammermusik für verschiedenste Besetzungen; Chor-und Orchesterwerke und

Werke für die Bühne (u.a. Kirchenoper "Simon" [Carinth.Sommer 1984]; Das Ehepaar [Wr.Kammeroper, Dresdner Semper Oper]; Raum.Musik.Theater "KAR" [Reißeck 1994]; „Die Befreiung“ [Ulm 2001])

Ur- und Erstaufführungungen u.a in Paris, Essen, Baltimore, Washington, Gettysburg, Graz, Budapest, New York, Rom, Singapur, Tel Aviv. Auftragswerke für Steirischer Herbst, Wien Modern, Carinthischer Sommer, Dresdner Tage für zeitgenöss. Musik, Gesellschaft der Musikfreunde, Donaufestival, WDR-Köln, Ulmer Theater, Wiener Mozartjahr 2006, Ensemble Wiener Collage u.a.

Lauermann’s kompositorisches Hauptinteresse gilt dem Wort. Das Wort als Kommunikationsmittel; das Wort als unerschöpfliche Quelle für Material und Form. Das analytische Erfassen und klangliche Umsetzen von Sprachstrukturen und Sprachlauten in Musik und damit das Vermitteln von Inhalten in einer neuen reduzierten, zerbrechlichen Klang-Sprache ist Ziel seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Wort.

Das Zusammenspiel von Lauten in Silben, Wörtern und Sätzen, das Konstituieren von Sinn aus abstrakten Elementen und das Ausloten von Inhalten mit Hilfe von, aus Sprachklang und Syntax

gewonnenen musikalischen Abläufen, zeichnen für das differenzierte Klangbild seiner - im weitesten Sinn – wortbezogenen Kompositionen verantwortlich: es geht um Vermittlung zwischen den Kommunikationssystemen Sprache und Musik, um eine neue Form der Wort-Ton-Beziehung - mit allen erstaunlichen Konsequenzen.

*** ANNA VOLOVITCH** ist als Solistin und Kammermusikerin in den USA, Europa und in Asien tätig. Ihr vielseitiges Repertoire umfasst eine große Vielfalt an Stilrichtungen, vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Ihr eleganter und doch kräftiger Anschlag wird weithin vom Publikum auf der ganzen Welt hochgeschätzt. Anna Volovitch erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von sechs Jahren an der Kasaner Musikschule für besonders begabte Kinder in Russland. Sie graduierte mit Auszeichnung am Kazan State Conservatory in der Klasse von Professor Elfiya Burnasheva, und erhielt ein Künstler-Zertifikat von Azusa Pacific University in Kalifornien, USA. Sie erwarb einen Master mit Auszeichnung der Longy School of Music in Boston, MA, wo sie bei Randall Hodgkinson studierte. In Wien studierte sie privat bei Prof. Franz Zettl und arbeitete gelegentlich mit einem der Grand Seigneurs der Pianisten, Paul Badura-Skoda. Im Laufe ihrer Karriere gewann Anna Volovitch Top-Preise in mehr als zehn nationalen und internationalen Wettbewerben in verschiedenen Ländern und nahm an einigen der Top-Wettbewerbe der Welt teil, wie dem Internationalen Tschaikowsky- Wettbewerb, Cleveland International Piano Competition, und Königin Elisabeth International Piano Competition. Diese vielen Errungenschaften brachten mit sich, dass Anna Volovitch Solistin mit verschiedenen Orchestern in den USA und Europa war, sowie Klavierabende in Österreich, Belgien, England, Deutschland, Italien, Tschechien, Spanien, Dänemark, Russland, den USA, Kolumbien, Ecuador, Japan und Indonesien gab. Zu wichtigen aktuellen Ereignissen zählen: Liszt Festival Raiding, Konzertreise nach China, Solo-Auftritte mit 23. Klavierkonzert in A-Dur, KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart und Tschaikowskys Klavierkonzert N.1 mit der Jungen Philharmonie Wien, Rundfunk-Auftritte von RadioKlassik (Wien), 49. Internationales Musikfestival "Sofia Musikwochen" und im April 2017 ihr Solodebüt im berühmten Wiener Musikverein (Tasten.Lauf Zyklus). Anna Volovitch ist ein Bösendorfer Artist.