

FRANZ SCHREYER  
GESANG  
EINER  
GEFANGENEN  
AMSEL

SEITE 1

**FRANZ SCHREYER**

GESANG EINER GEFANGENEN AMSEL  
(1978 und 1983) für Soloflöte nach dem  
gleichnamigen Gedicht von Georg Trakl  
Wolfgang Schulz, Flöte

SECHS HAIKUS (1982)

Doris Linser, Gesang, Takashi Shirao,  
Flöte/Altflöte, Helmut Leisz, Viola, Gunter  
Schneider, Gitarre, Elisabeth Zeller, Harfe,  
Norbert Riccabona, Celesta/Klavier, Dieter  
Köhler und Thomas Juen, Schlagzeug (Xy-  
lorimba, 3 Tamtams, Becken, Triangel, 3  
Bongos)

ZYKLUS FÜR GEIGE UND KLAVIER  
(1981)

1. Zart bewegt, leicht und luftig (Geige und  
Klavier)
2. Mit viel Gefühl und Ausdruck (Geige so-  
lo)
3. Fließend (Geige und Klavier)
4. Solo (Geige)
5. Sehr rasch und energisch (Geige und  
Klavier)

Peter Lefor, Geige, Anthony Spiri, Klavier

SEITE 2

**FRANZ SCHREYER**

LIED VOM MEER, Adagio für Mezzosopran und Orchester, komponiert nach dem gleichnamigen Gedicht von Rainer Maria Rilke (2. Fassung, 1977)

Doris Linser, Mezzosopran, Innsbrucker Ensemble für Neue Musik, Dirigent: Erich Urbanner

NACHTLIED (Georg Trakl)

DIE NACHT DER ARMEN (Georg Trakl) für Gesang, Klarinette, Baßklarinetten, Viola und Gitarre (1974/75)

Doris Linser, Gesang, Walter Kefer, Klarinette, Georg Vinciguerra, Baßklarinetten, Waldo Gottardi, Viola, Gunter Schneider, Gitarre

Aufnahmetechnik: Hanns Himmler.  
Aufnahmeleitung: Othmar Costa

FRANZ SCHREYER, geboren am 3. Oktober 1955 in Kufstein in Tirol. **Meine Mutter**, eine gebürtige Gatterer, stammt aus Toblach in Südtirol. Die Familie meiner Mutter emigrierte 1938 nach Kufstein. Mein Vater, Sohn eines Nebenerwerbsbauern und Eisenbahners, erlernte das Handwerk eines Schneiders. Bis 1975 betrieb er eine eigene Werkstätte in Wörgl. Mein Großvater väterlicherseits war leidenschaftlicher Volksmusiker, Sänger und Gitarrist. Außerdem leitete er in der Zwischenkriegszeit eine sogenannte »Streichmusik«, die zur Gottesdienstgestaltung herangezogen wurde. Von seiner Seite stammen die ersten musikalischen Eindrücke, an die ich mich erinnere. Das Jahr 1966 ist in mehrfacher Hinsicht wichtig. Wir übersiedelten nach Wörgl. Der Horizont eines Landkindes wird konfrontiert mit dem Leben in der Kleinstadt; Faszination durch einen Buchladen, das Interesse an Büchern erwacht. Außerdem wird in Wörgl 1966-1968 in der Pfarrkirche eine neue Orgel gebaut. Ab diesem Zeitpunkt verbringe ich die Messen nicht mehr in den ersten Reihen des Kirchengestühls, sondern oben auf dem »Orgelbock« an der Seite des Organisten. Der Klang der Orgelmachte ei-

nen so starken Eindruck auf mich, daß ich mit dem Orgelspiel begann. Klavier gab es in der Familie keines, so spielte sich mein »Musizieren« immer in der Kirche ab: ich lernte Noten lesen, theoretische Grundbegriffe und im Kirchenchor nach Noten singen. Meine ersten musiktheoretischen Kenntnisse bezog ich aus einem Reclamheft: »Grundbegriffe der Musik« (Renner), außerdem begann ich systematisch alles, was ich an Musikerbiographien in die Hände bekam, zu lesen - Mozart, Beethoven, Wagner, Bruckner, vor allem Bach. . .

Ebenfalls in dieser Zeit begann eine intensive Beschäftigung mit Kunstgeschichte, mit Malerei und Grafik, was sich allmählich in die Tätigkeit des »Notenschreibens« verwandelte. Damals schrieb ich meine ersten Orgelstücke, Orgelpartiten, Choralvariationen und Stücke für Chor und Choralsätze.

1970 Studium am Oberstufenrealgymnasium Innsbruck und Hanns Jelineks »Anleitung zur Zwölftonkomposition«

1972 Kompositionsunterricht bei Dr. Günther Andergassen am Innsbrucker Konservatorium. Diese Studien dauerten - mit Unterbrechungen - bis 1980. Abgeschlossen habe ich nicht.

1973 Erste öffentliche Aufführung einiger Stücke im Rahmen eines »Workshops« im Innsbrucker Konservatorium.

Bis 1974 schrieb ich keinen Ton. Erst im Herbst 1974 begann ich mit der Arbeit an den beiden Trakl-Liedern, die ich als mein erstes gültiges Stück bezeichnen möchte. Daneben studierte ich von 1974-1976 an der Pädagogischen Akademie. Der Abschluß dieses Studiums ermöglichte mir, an Pflichtschulen zu unterrichten. Seit Herbst 1976 bin ich Lehrer am Polytechnischen Lehrgang Telfs u.a. für Deutsch und Technisches Zeichnen.

1978 heiratete ich meine Frau Maria. Förderungspreis des Kulturreferates der Tiroler Landesregierung.

1980 Stipendium des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst.

#### WERKLISTE

- 1974-75 Zwei Lieder nach Gedichten von Georg Trakl: »Nachtlied« und »Die Nacht der Armen«
- 1977 2. Fassung, geschrieben im Andenken an meinen Bruder Walter.
- 1975 Satz nach zwei Gedichten aus dem Chinesischen
- 1976-77 »Lied vom Meer«, 1. Fassung
- 1977 »Lied vom Meer«, 2. Fassung, im Auftrag des Landes Tirol
- 1977-78 »Gesang einer gefangenen Amsel« nach dem Gedicht von Georg Trakl für Soloflöte (1. Fassung)
- 1978-79 Streichtrio (1982 Umarbeitung für Flöte, Geige, Viola)
- 1979-82 Sechs Haikus (»Für Maria«)
- 1981 Zyklus für Geige und Klavier (»Für Martin Mumelter«).
- 1978-83 »Gesang einer gefangenen Amsel« für Soloflöte (2. Fassung für Wolfgang Schulz)

#### Georg Trakl

##### GESANG EINER GEFANGENEN AMSEL Für Ludwig von Ficker

Dunkler Odem im grünen Gezweig.  
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz  
Des Einsamen, den goldnen Schritt  
Ersterbend unter dem Ölbaum.  
Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.  
So leise blutet Demut,  
Tau, der langsam tropft vom blühenden  
Dorn.

Strahlender Arme Erbarmen  
Umfängt ein brechendes Herz.

Lese ich das Gedicht Trakls, denke ich an die Evangelienabschnitte und -verse, die von der Passion Jesu erzählen, über das Geschehen am Ölberg, den Verrat durch Judas, die dreimalige Verleugnung durch Petrus (vor dem dritten Hahnenschrei), die Dornenkrönung, den Tod am Kreuz und an die Erlösung.

Trakl verdichtet im »Gesang einer gefangenen Amsel« die Passion Christi zu einer Passion der Kreatur, tiefgründig, schwermütig,

abgründig, zu einer Passion von Mensch und Tier, im zarten Strahlenglanz Erbarmen, Erlösung findend.

Olivier Messiaen gestaltet in seinen Werken die Spannung von Licht und Finsternis, von Abgrund und Auferstehung, Leiden und Erlösung. Gestaltungsmittel Messiaens sind dunkle, tiefe, laute Töne, Klänge und Geräusche für den Bereich des Todes, des Abgrundes, Vogelgesänge aber das Synonym für Freiheit, Frieden, Erlösung, für das Himmlische und Göttliche, Messiaenische. Im »Gesang einer gefangenen Amsel« nimmt Trakl die Symbolwelt Messiaens, die **sich auch teilweise in Musik aus vergangener Zeit findet, voraus.**

Trakls Beziehung zum Tier ist ähnlich, es ist die Beziehung zu etwas Heiligem; seine Gedichte zeugen davon: »Des Unbewegten Odem. Ein Tiergesicht / Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit«. Das Reh, als Symbol des Heiligen, verwendet Trakl häufig; die bildnerischen, inhaltlich identischen Gegenstücke dazu finden sich im Werk Franz Marcs. Beide, Trakl und Marc, sehen im Tier ein Symbol für die geschundene, auch für die menschliche Kreatur. War Christus

nicht auch eine leidende, geschundene Kreatur, ein Geschöpf - in die Welt geworfen?

Otto Basil, ein Traklbiograph, zitiert die Sätze eines Bekannten Trakls, die anschaulich Trakls Verhältnis zum Tier beleuchten: »Vor einem Kalbskopf, der bei einem bäuerlichen Kirchweihfest. . . als Preis ausgesetzt war, sagte Trakl, am ganzen Leibe zitternd: *Das ist unser Herr Christus!*« - Eine starke Analogie zu dem römischen Soldaten unter dem Kreuz Christi, der erschauerte: »Wahrlich, der ist Gottes Sohn. . .«

Otto Basil folgert daraus: »Hier spricht sich ein Christentum aus, das aus franziskanischen, ja ursprünglichen Tiefen und Katakomben aufbrach: fremdartig, prälogisch, paradox.«

Die aus dem Gedicht sprechende Gläubigkeit ist eine elementare, archaische, die in jedem irdischen Wesen ein himmlisches, in jedem leidenden Geschöpf ein Sinnbild Christi sieht: leidende Amsel - leidendes Geschöpf - leidender Christus, betend, bitend, klagend, von göttlichem Hauch umweht, doch allein, einsam, dem Schicksal der göttlichen Weissagung überlassen, ausgeliefert, voller Angst, verraten in der Dun-

kelheit der Nacht, verleugnet, dreimal -im Dunkel der Nacht - noch vor dem dritten Hahnenschrei; der Hahn schreit. Christus, Mensch geworden, leidet unter den Dornen, den Schlägen der Folterknechte, ergeben, demütig, wissend um die Notwendigkeit und Bedeutung seines Leidens, um jeden vergossenen Blutstropfen - Tautropfen; »Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.«

Ein japanisches Haikugedicht stellt eine enge Verbindung zwischen dem Tau und dem Leben her: »Leben ist wie Tau, Leben ist wie Morgentau . . .«. Tau verspricht Leben, Erwachen, Aufblühen, Erlösung, Christi Blut - ein Schritt zur Erlösung, ein Schritt zum Tod, zum Leben: »Strahlender Arme Erbarmen umfängt ein brechendes Herz.«

»Der Gesang einer gefangenen Amsel« für eine Soloflöte ist keine Vertonung des Traklgedichts, keine Programmmusik, es ist ein Gesang der Gefühle, der Empfindungen, des Mitleidens, der Betroffenheit, der Trauer, auch ein Gesang der Hoffnung — einer leisen — nach Erlösung. Es ist Musik meiner Gedanken und Assoziationen zum Gedicht Trakls.

Die einleitenden Töne und Intervalle führen

auf den Ölberg, in den Garten Gethsemane. Christus betet betrübten Herzens, betrübt bis in den Tod (Matthäus 26.38), voller Verzweiflung, von seinen Jüngern im Stich gelassen.

Es folgen Variationen der einleitenden Flötentöne - Klage, Aufschrei, Zusammenbruch, verzweifelter Zucken, stechende Seelenqualen, Abgrund des Todes, Zerstörung des Himmlischen.

Der Verrat durch Judas, die dreimalige Verleugnung, findet ihren Ausdruck im dreimaligen, erregten, wilden, verzweiferten Anlaufen - von den tiefsten Lagen bis in die höchsten, schrillsten, grellsten Regionen der Flöte, mit ihrer Schärfe und Eindringlichkeit des Klanges.

Zusammenbruch, Abgrund, aber der Schritt zur Erlösung ist getan. Tod und Erlösung werden durch eine fünfmalige variierte Wiederholung von sieben Tönen und sieben Rhythmen ausgedrückt, sowie durch die Anfangstöne des »Christ ist erstanden«. Drei lang ausgehaltene »cis« in der höchsten Flötenlage symbolisieren die himmlische Dreifaltigkeit, den strahlenden Glanz der Stille.

#### SECHS HAIKUS (1979 - 1982)

Sechs Lieder nach japanischen Haikugedichten - deutsche Übersetzung von Erwin Jahn - für Mezzosopran, Flöte/Altflöte, Viola, Gitarre, Harfe, Klavier, Celesta, Xylorimba, 3 Tamtams, Becken, Triangel, 3 Bongos

Eigentlich plante ich 1979 einen zwölfteiligen Zyklus von Haikus. Die Endfassung umfaßt bloß sechs Lieder. Gründe für die Reduzierung liegen in der angestrebten Kontrastwirkung und in der formalen Anlage des Stücks. Außerdem würde die Wirkung der sehr sensiblen, 17-silbigen Gebilde durch eine derartige Anhäufung sehr gestört.

Haikus sind 17-silbige Kurzgedichte, die einem sehr strengen Formgesetz folgen: 17 Silben sind in 3 Teilen angeordnet, wobei die erste Zeile 5, die zweite 7 und die dritte Zeile wieder 5 Silben umfaßt. Haikus, sehr zierliche, fragile literarische Filigranarbeiten, stellen seit dem 16. Jht. die wohl verbreitetste lyrische Ausdrucksweise der Japaner dar, in deren Leben Lyrik einen ganz anderen Stellenwert hat als bei uns Tirolern, die wir - ganz allgemein betrachtet - wenig Be-

ziehung zur Poesie zeigen.

Inhaltlich bestimmt werden Haikus durch ein großes Thema: die Jahreszeiten, das Vorübergleiten der Jahreszeiten mit ihren Pflanzen und Tieren, dem Regen, den Bergen. Der Mensch steht nicht als Beherrscher der Natur, als einer, der sich die Erde untertan macht, da, sondern als ihr Teil. Seine Würde ist nicht größer als die eines Wurms, eines Fröschleins, einer Krähe, einer Kirschblüte. Haikus besingen den Rhythmus der Jahreszeiten - Zeugung, Geburt, Blüte, Absterben, Tod. Menschen nehmen teil an diesem Rhythmus, *gemeinsam* mit allen anderen Dingen dieser Welt. Der Haikudichter, übernimmt die Rolle des Vermittlers, der nicht selber spricht, sondern die Objekte seiner Poesie sprechen läßt. *Was er sieht, entscheidet, nicht wer es sieht!*

Was veranlaßte mich zur Komposition der Haikus?

Ich glaube, wesentlich war der Eindruck, den die herrliche Übersetzung von Prof. Erwin Jahn, einem deutschen Germanisten, der an der Universität Tokyo lehrte und 1964 als Vierundsiebzigjähriger in Trier starb, auf mich machte: der Klang der Wor-



te, die Farbe der Laute, die eine wunderbare Einheit mit der Stimmung und dem Inhalt der Haikus bilden. Ein weiteres Motiv stellt das Bedürfnis dar, leise Musik für eine laute Welt zu schreiben, Musik voller Farbe, *melodische* Musik.

Inhalt und Kürze, sowie die abgezielte Form mit ihren musikalischen Analogien, die Offenheit der Form, die dem Hörer, dem Leser alle Möglichkeiten des Weiter-spinnens der Gedanken offenläßt, motivieren mich ebenfalls, und immer wieder Klang und Farbe und Stimmung.

Die sechs Lieder basieren teilweise auf Zwölftonreihen, die allerdings sehr frei gehandhabt werden, teilweise sind sie Ergebnis sehr freien Spielens mit Intervallen und Tongruppen. Die melodische Gestaltung war mir sehr wichtig, ebenso das Moment der Klangfarbe. Klang und Farbe dienen dem Inhalt, der Stimmung, teilweise sind sie fixer Bestandteil der kompositorischen Struktur, der Konstruktion (z.B. im Lied »Auf kahlem Aste«). Trotz des strengen, sehr gesetzmäßigen Aufbaus einiger Lieder soll das Ohr nichts merken, im Gegenteil: akustisch dominiert das Schwebende, das Improvisatorische, das Gefühl, das Stim-

mungshaft.

In der Rhythmik - großteils auskomponierte Ritardandi und Accelerandi - wird das Schwebende, Verfließende, das Improvisatorische zusätzlich unterstrichen, das Rubatoelement herrscht vor!

Da manche Lieder inhaltliche Parallelen und ähnliche Stimmungsgehalte aufweisen, legte ich großes Augenmerk auf das Herausarbeiten von Kontrasten in der musikalischen Struktur, auch in den Farbwerten der Stücke, was die starke wechselnde Instrumentenkombination erklärt.

#### FRANZ SCHREYER: SECHS HAIKUS

O WIE EINSAM (Buson). O wie einsam steht nach dem Pflaumenblütenfall jetzt die Weide da.

LEBEN IST WIE TAU (Issa). Leben ist wie Tau, ist wie Morgentau. Dennoch ist mir weh.

TIEFE STILLE (Shiki). Ein Eisvogel flitzt über'n Bergsee.

AUF KAHLEM ASTE (Basho). Auf kahlem Aste hockt müde eine Krähe am Herbstabend.

EIN ALTER TEICH (Basho). Ein alter Teich, in den ein Frosch springt, Wasser plätschern.

ÖDE DES WINTERS (Moritake). Windenblütengleich, scheint mir schnell vergangen heut' meines Lebens Lauf.

(Übersetzung aus dem Japanischen: Erwin Jahn).

Der ZYKLUS FÜR GEIGE UND KLAVIER, bestehend aus fünf kurzen Stücken, entstand 1981 auf Wunsch des Tiroler Geigers Martin Mumelter. Der Grundgedanke Mumelters war, ein »Pausenfüllerprogramm« zusammenzustellen, das dazu dienen sollte, Pausen zwischen zwei Rundfunksendungen mit neuer Musik zu füllen. Damit war die Dauer der Stücke festgelegt, aber auch die Problemstellung für den Komponisten, auf zeitlich kleinstem Raum formal geschlossene, »runde« Stücke zu schreiben. Der Titel »Zyklus« hängt mit dieser Problemstellung zusammen, aber auch mit dem Tonmaterial, das auf der Zahlenreihe 27-5-72 fußte, also einer in sich symmetrischen, kreisförmigen Anordnung von Ziffern. Von dieser Zahlenfolge abgeleitet ist das melodische, damit auch das harmonische Tonmaterial. Die Stücke sollten auch dazu dienen, Klangmöglichkeiten der Geige bzw. der Kombination Geige und Klavier zu erproben. Zudem bot der »Zyklus« Gelegenheit, meine Vorliebe für kleine Formen, Einstimmigkeit und satte Klanglichkeit (im 3. und 5. Stück) auszuloten.

Rainer Maria Rilke

LIED VOM MEER

Uraltes Wehn vom Meer,  
Meerwind bei Nacht:  
du kommst zu keinem her;  
wenn einer wacht,  
so muß er sehn, wie er  
dich übersteht:  
uraltes Wehn vom Meer,  
welches weht  
nur wie für Ur-Gestein,  
läuter Raum  
reißend von weit herein. . .  
O wie fühlt dich ein  
treibender Feigenbaum  
oben im Mondschein.

LIED VOM MEER (1976/77)

Gesang für Mezzosopran und 17 Instru-  
mente nach dem gleichnamigen Gedicht von  
Rainer Maria Rilke

Textliche Grundlage des Stückes ist das Ge-  
dicht »Lied vom Meer« von Rainer Maria  
Rilke. Für die endgültige Wahl des Textes  
ausschlaggebend war der Tod meines Bru-

ders im Juli 1976. Seinem Andenken ist das  
Stück auch gewidmet, die Musik ist deshalb  
gewissermaßen eine Trauermusik.

Dem Text kommt eine mehrfache Bedeu-  
tung zu. Einerseits ist er Träger und Vermitt-  
ler des gedanklichen Hintergrundes der mu-  
sikalischen Textur, der Einheit von Leben  
und Tod, der Einheit von Tiefen und Hö-  
hen, Licht und Finsternis, Anfang und En-  
de. Innerhalb dieser jeweiligen Einheit ist  
ein Punkt, wo sich eine Qualität, zum Bei-  
spiel die des Lebens, in die gegenteilige um-  
kehrt, den Tod, Übergang ins Hohe, Helle,  
ins Licht, Übergang in ein himmlisches,  
göttliches Sein, das heißt Sein in Gott.

Diesem Grundgedanken der Umkehrung  
entspricht auch der musikalische Aufbau;  
darin liegt die zweite Bedeutung des Textes.  
Zählt man nämlich die Textsilben ab, so ent-  
deckt man, daß dem Gedicht Rilkes eine  
symmetrische Anlage zugrunde liegt: »so  
muß er sehn, wie er dich übersteht: uraltes  
Wehn vom Meer«: dieses letzte »Meer« bil-  
det sozusagen den Mittelpunkt, in der musi-  
kalischen Form den Kreismittelpunkt, ist  
doch gerade um dieses Wort, das von Mez-  
zosopran und Orchester (unisono) auf dem

Ton *cis'* intoniert wird, das ganze Stück annähernd symmetrisch, ganz genau gesagt: spiegelsymmetrisch angelegt.

Das Bewegungselement des Meeres, die Welle, steckt in den kleinsten melodisch-rhythmischen Zellen des Stückes. Eine Welle läuft vom Meer in Richtung Land, das heißt: eine Welle entsteht im Dunklen, im Urgrund, in den Tiefen des Meeres, wächst, wächst, nähert sich dem Land, dem Hindernis, dem Widerstand, einer ihr entgegenwirkenden Kraft, zerschellt an dieser Kraft, scheidet an ihr, wird zurückgeworfen, zurückgeschleudert, hinausgeworfen, dahin, woher sie kam - in einen schier unendlichen Raum, dem Anfang entgegen; sie verebbt dort, wo sie herkam, versinkt wieder im Urgrund, in den Tiefen, im Dunkel . . . im Licht, in Ende und Anfang; die Welle des Menschenlebens versinkt im Augenblick des Zerschellens, des Sterbens, in Gott, im Allumfassenden, kehrt dahin zurück, wo sie herkam.

Musikalische Entsprechung sind Krebs- und Spiegelformen - aber: Ausgangspunkt der Spiegelungen, Umkehrungen ist immer das Hindernis, der Ton *cis'*. Vom Kreismit-

punkt an läuft das Stück, horizontal um das *cis'* gespiegelt, verkehrt zurück: also: was der Anfang war, wird zum Ende, was Licht war, also hoch, wird tief, zur Dunkelheit. Das Tonmaterial des Stückes bleibt während des ganzen Verlaufes konstant - jeder Ton hat auf der anderen Seite des *cis'* seine Entsprechung, jeder Ton kommt daneben in verschiedenen Lagen (meist drei) vor - Ausnahmen sind: *cis* (sechs Lagen); *g*: vier Lagen; *e* und *b*: je zwei Lagen. Vom Technischen her gesehen, setzt sich die Musik aus aneinandergereihten, teilweise ineinander verschachtelten Zwölftonkomplexen, Zwölftonblöcken zusammen, die mehr oder weniger Entwicklungen eines in den Takten fünf bis elf (mosaikartig) melodischen Verlaufs darstellen.

Alle Rhythmen sind aus dem Sprachrhythmus bzw. aus der Verssilbenzahl, die zwischen drei und sechs schwankt, herausentwickelt. Innerhalb der einzelnen mehr oder weniger langen melodischen Linien läßt sich ebenfalls eine Rückläufigkeit, allerdings eine variierte, beobachten. Die Variation besteht in einer Verdoppelung und/oder Halbierung der Werte.

Nur noch kurz zum Aufbau. Das Stück hat eine dreiteilige Form:

a) Instrumentalvorspiel, Vorbereitung und Entwicklung des Tonmaterials - *Aufgesang*

b) Im Takt 58 setzt die Singstimme ein. Im Mittelteil wird das musikalische Material neu geordnet: Zwei Nebenzentren tauchen auf: a' im Mezzosopran, f in der Baßklarinette.

Den Hintergrund bilden auf- und absteigende »neutrale« Quantenreihen.

Dieser Mittelteil ist der eigentliche Gesangsteil - ein Zwiegesang zwischen zwei Blasinstrumenten, Mezzosopran und der sprachlosen Baßklarinette - vom Tonmaterial her gesehen wieder Spiegel- und Krebsformen - auch im Rhythmischen.

Abgeschlossen wird der Gesangsteil von einem Choral auf die Worte: »O wie fühlt dich ein treibender Feigenbaum oben im Mondschein«.

der von Singstimme, Harfe und Celesta intoniert wird - sehr langsam, breit, äußerst zart, hell, Licht, reine Oktavenklänge in großen Abständen - Ende auf dem oktavierten *cis*''.

c) Abgesang, Instrumentalnachspiel = Spiegelkrebs des Einleitungsteils, den Schluß bildet die Achse *cis*', um die sich

auf- bzw. absteigend Quintenintervalle reihen (Harfe/Celesta) und schließlich in einen *cis-Oktavenklang* münden - der Krebs schließt sich, das Ende mündet symbolisch in den Anfang.

Das Stück ist Sakralmusik, also religiöse Musik, deshalb wäre der geeignete Aufführungsraum ein Kirchenraum, der auch akustisch den erwünschten Nachhall liefern kann, der die einzelnen Klänge, Töne und Farben noch mehr zusammenfließen, verschwimmen und verschmelzen läßt.

Franz Schreyer

Georg Trakl

NACHTLIED

Über nächtlich dunkle Fluten  
Sing' ich meine traurigen Lieder,  
Lieder, die wie Wunden bluten.  
Doch kein Herz trägt sie mir wieder  
Durch das Dunkel her.

Nur die nächtlich dunklen Fluten  
Rauschen, schluchzen meine Lieder,  
Lieder, die von Wunden bluten,  
Tragen an mein Herz sie wieder  
Durch das Dunkel her.

DIE NACHT DER ARMEN

Es dämmert!  
Und dumpf o hämmert  
Die Nacht an unsre Tür!  
Es flüstert ein Kind: Wie zittert ihr  
So sehr!  
Doch tiefer neigen  
Wir Armen uns und schweigen  
Und schweigen, als wären wir nicht mehr!

STEREO

Musik nach Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, Haikus,  
Kammermusik

FRANZ SCHREYER

**FRANZ SCHREYER**

Gesang einer gefangenen Amsel. Sechs Haikus.  
Zyklus für Geige und Klavier. Lied vom Meer.  
Nachtlied. Die Nacht der Armen.

Hergestellt in Zusammenarbeit von ORF — Land Tirol — Brenner - Archiv  
Umschlaggestaltung: Wilfried Kirschl

Georg Trakl

NACHTLIED

Über Nacht  
Sing' ich dir  
Lieder, die  
Doch kein  
Durch das

Nur die nicht  
Rauschen,  
Lieder, die  
Tragen an  
Durch das

DIE NACHT

Es dämme  
Und dumpf  
Die Nacht  
Es flüstert  
So sehr!  
Doch tief  
Wir Armen  
Und schwe