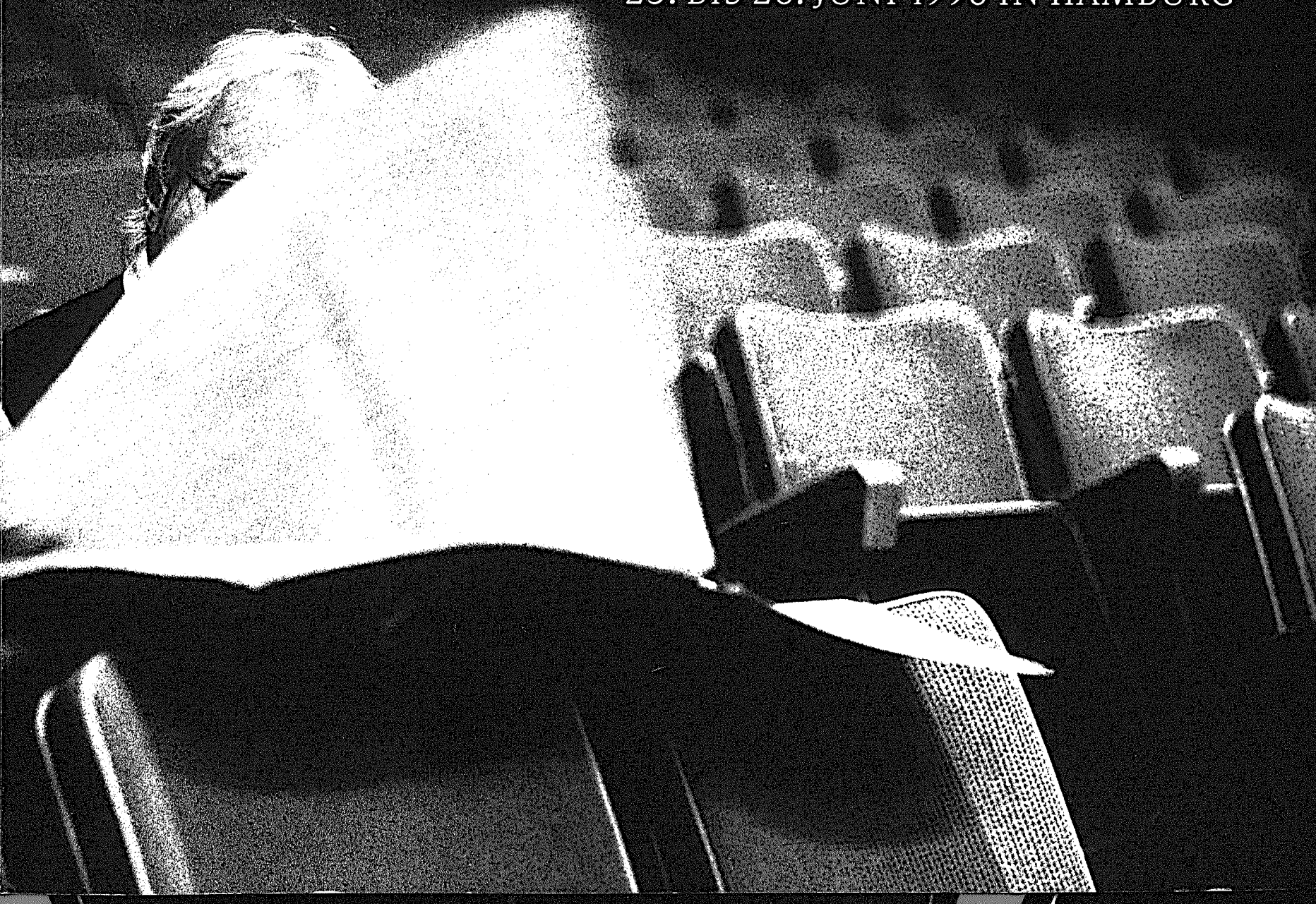


02021
* 1923LIG

LIGETI-FESTIVAL DES NDR

25. BIS 28. JUNI 1998 IN HAMBURG



DIRIGENTEN

Christoph Eschenbach

Ingo Metzmacher

Jonathan Nott

ENSEMBLES

NDR-Sinfonieorchester

NDR-Chor

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Dänisches Nationales Radio Sinfonie Orchester

Dänischer Rundfunkchor

Asko Ensemble

SOLISTEN

Pierre-Laurent Aimard

Sibylle Ehlert

David Geringas

Charlotte Hellekant

Marie-Luise Neunecker

Sonja Pascale

Zsigmond Szathmáry

Christian Tetzlaff

Tabea Zimmermann

DIE WERKE

Atmosphères

Cellokonzert

Etudes pour piano

Horntrio

Kammerkonzert

Klavierkonzert

Lontano

Melodien

Mysteries of the Macabre

Orgelwerk

Ramifications

Requiem

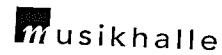
Sechs Bagatellen für Bläserquintett

Sonate für Violoncello solo

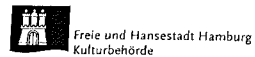
Sonate für Viola solo

Violinkonzert

LIGETI-FESTIVAL
DES NDR
25. – 28. JUNI 1998



Mit Unterstützung von



EDITORIAL

György Ligeti feiert seinen 75. Geburtstag. Der NDR gratuliert – und verneigt sich vor dem großen Komponisten. Wir hoffen, daß mit diesem Festival eine angemessene künstlerische Würdigung gelingt.

György Ligeti, 1923 in Siebenbürgen geboren, ist einer der wichtigsten Komponisten der Gegenwart. Ein freiheitsliebender Einzelgänger, der sich stets abseits hielt von allen Lagerbildungen und aller Dogmatik, die die Neue Musik des 20. Jahrhunderts oft genug geprägt haben.

Der NDR ist seit langem verbunden mit dem Künstler: 1963 und 1966 wurden die beiden Folgen der »Aventures« beim NDR uraufgeführt – wie die Oper »Le Grand Macabre« und das Orchesterstück »Atmosphères« sind es Schlüsselwerke der Musik des 20. Jahrhunderts. Sie öffneten vielen Menschen die Tür zur Neuen Musik. Es ist Ligetis Verdienst, ein neues Publikum auf die Neue Musik aufmerksam gemacht zu haben – und es für sie einzunehmen.

1973 bis 1989 lehrte Ligeti an der Hamburger Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, noch heute lebt er abwechselnd in Wien und Hamburg. Ligeti ist also ein wenig auch Hamburgs großer Komponist – oder, wenn das zu besitzergreifend klingt: Hamburg ist ein Zentrum seiner Arbeit.

Ligetis internationaler Anerkennung zum Trotz: Sein epochales Werk, das Requiem, ist lange Zeit nur selten aufgeführt worden. Es soll das Programm des Festivals vollenden. Unter der Leitung von Christoph Eschenbach, dem künftigen Chef des NDR-Sinfonieorchesters, treten an diesem Abend das NDR-SO und der NDR-Chor auf, unterstützt vom Dänischen Rundfunkchor. Auch das Philharmonische Staatsorchester, dirigiert von Generalmusikdirektor Ingo Metzmacher, ist auf diesem Festival zu Ehren des Komponisten vertreten. Die beiden ersten Konzertabende des Festivals bieten Auftritte des Dänischen Nationalen Radio Sinfonie Orchesters und des Asko Ensembles, dirigiert von Ingo Metzmacher und Jonathan Nott.

Vier Abende im Juni: eine Hommage des Nordens an György Ligeti. Diese Hommage wird möglich durch die finanzielle Unterstützung der Körber-Stiftung und der Hamburger Kulturbehörde.

Der NDR bedankt sich auch für die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Staatsorchester, der Hamburger Hochschule für Musik und Theater und der Musikhalle.

Jobst Plog

Intendant des NDR





DAS PROGRAMM

Privataufzeichnungen eines Erkundungsreisenden	8	Sonntag, 28. Juni 1998	46
Zu György Ligetis Komponieren		20 Uhr, Musikhalle	
Von Ulrich Dibelius		Ligeti: Atmosphères	
		Mahler: Adagio aus der 10. Sinfonie	
		Ligeti: Requiem	
Donnerstag, 25. Juni 1998	12	»Eine kleine Meeresenge	57
20 Uhr, Musikhalle		zwischen Skylla und Charybdis«	
Ligeti: Lontano		György Ligeti im Gespräch	
Violinkonzert		mit Ulrich Dibelius	
Ives: Sinfonie Nr. 4			
Freitag, 26. Juni 1998	18	György Ligeti. Biographie	65
20 Uhr, Studio 10 des NDR		György Ligeti. Werkverzeichnis	66
Ligeti: Kammerkonzert		Die Interpreten	68
Cellokonzert		Impressum	82
Mysteries of the Macabre			
Klavierkonzert			
Samstag, 27. Juni 1998	25		
21 Uhr, Musikhalle, Ligeti-Nacht			
Ligeti: Melodien			
Ramifications			
Sonate für Violoncello solo			
Etudes pour piano			
Sonate für Viola solo			
Sechs Bagatellen für Bläserquintett			
Trio für Violine, Horn und Klavier			
Das Orgelwerk			

PRIVATAUFZEICHNUNGEN EINES ERKUNDUNGSREISENDEN

ZU GYÖRGY LIGETI'S KOMPONIEREN

von *Ulrich Dibelius*

Schon immer war er aufnahmebereit, neugierig, wissensdurstig, also eigentlich außengesteuert, ein agiler, reaktionsfähiger Beobachter. Und doch bewahrte er sich entgegen all den Eindrücken von unterschiedlichsten Lebensszenarien, Menschen, Landschaften, Geschehnissen, die auf ihn einströmten, einen fast unbetretbaren Innenraum der ihm ganz eigenen Vorstellungen, Bilder, Visionen. Nur mit der Verslossenheit dieses ihm zugehörigen Reflexions- und Phantasiebereichs gewappnet, konnte es György Ligeti wohl auch gelingen, sich, seine Musik und seinen autonomen Entwicklungsweg inmitten der unvorhersehbaren Fälle wechselnder Daseinsstationen gegen alle Irritationen zu behaupten. Denn die zurückzulegende biographische Strecke von Siebenbürgen nach Hamburg verlief ja keineswegs gradlinig, sondern wurde umstellt und behindert durch Komplikationen und Gefahrenmomente, die mannigfaltige Ausweichmanöver – erst lokal oder politisch, dann auch ästhetisch – notwendig machten. Und der kritische Punkt des Umschlags vom Auskundschaften gebotener Möglichkeiten zum opponierenden Befreiungsschlag, wenn die Zwänge überhandnehmen, ließ sich wahrscheinlich nur glimpflich überstehen dank der Stabilität jener inneren Vorbehaltsregion, über die Ligeti offenbar schon früh verfügte.

Dabei hatte alles in der kleinen Provinzstadt Diciosânmartin, wo Ligeti vor 75 Jahren, am 28. Mai 1923, geboren wurde, eher beschaulich und unbelastet begonnen. Die einzigen Weinhänge Siebenbürgens, einige Industrie und Ziegeleien mit vorwiegend Zigeunern als Arbeitern, die sich auch musikalisch bei Festen und Umzügen vernehmen ließen, daheim bei den Eltern, jüdischen Linksintellektuellen (Vater: Bank-Filialleiter, Mutter: Augenärztin), ein urtümliches Grammophon, das Schubert, Beethoven, Mozart oder Grieg von sich gab, dazu gesungene ungarische Lieder – das alles jügte sich zu ersten kindlichen Erfahrungen. Allein schon da tauchte fremd »Bedrohliches« auf: Etwa die rumänische Sprache der seit 1920 amtierenden Verwalter, Polizisten, Soldaten. Der Antisemitismus trat immer deutlicher hervor, als die Eltern mit dem Sechsjährigen dann nach Klausenburg umzogen – er hat ab 1933 durch den selbst dort erstarken Nationalismus und Rechtsradikalismus für den Schüler eines rumänischen Gymnasiums zu heftigen Auseinandersetzungen geführt. Letztendlich hängt die Tatsache, daß aus früh am Klavier geklumperten Improvisationen und musikalischen Tagträumen – von denen der junge Ligeti glaubte, es hätte sie jeder – der Beruf des Komponisten hervorging, ganz unmittelbar mit all dem zusam-

men. Viel lieber wäre er nach dem ursprünglichen Plan des Vaters Naturwissenschaftler, Biochemiker geworden. Nur weil sein Abiturzeugnis nicht ausreichte, der eine pro Semester aufgenommene jüdische Universitätsstudent zu werden, nahm er mit dem Platz am liberaleren Klausenburger Konservatorium vorlieb.

ZUFALLSGLÜCK

UNTER ZWANGSSITUATIONEN

All diese Vorkommnisse zwischen Kindheitsidylle, Gymnasiastenprügeln und unfreiwilligem Musikstudium wären an sich belanglos, hätte sich dadurch nicht der Typus des »Grüblers, Einzelgängers, Phantasten« formiert, als den Ligeti sich empfand und der seine Selbstbehauptung nun weiterhin ausbaute und künstlerisch umzusetzen verstand. Denn die Spannungen nahmen zu: Die rechtsnationale, Hitler-freundliche ungarische Regierung erwirkte die Wiedereingliederung Nord-Siebenbürgens (und damit Klausenburgs), verstärkte rassistische Schikanen, erklärte 1941, in Ligetis Abiturjahr, der Sowjetunion den Krieg, und zog den Musikstudenten, der noch 1943 seine Ausbildung in Budapest hatte ergänzen können, im Jahre 1944 wie alle mißliebigen Minoritäten zum Arbeitsdienst ein. In wundersamer Fügung wurde er vom Sackträgerdienst in Szeged, der für

seine Kameraden mit der Erschießung durch SS endete, in die Festung Großwardein beordert und von dort beim Näherrücken der Sowjettruppen zum Munitionsausladen hinter die Front. Nochmals seltsam beschützt, gelang es ihm, sich im Kampfeswirrwarr abzusetzen und abseits ballender Panzerwagen wie ein »Mondsüchtiger« auf 14tägigem Fußmarsch den Heimweg nach Klausenburg zu finden. Dorthin kam 1945 auch die Mutter aus Theresienstadt zurück. Der Vater und sein jüngerer Bruder waren in KZs umgekommen.

Die bereits erprobte Anziehungskraft von Budapest hatte nun für den angehenden ungarischen Komponisten neue Aktualität erlangt, weil sich – wie verlautete – Bartók zur Rückkehr an die Musikhochschule bereit erklärt hatte. Von wem war mehr wegweisende Kompetenz zu erwarten? Beim Warten während der Aufnahmeprüfung stieß Ligeti auf den aus gleichem Grund gekommenen György Kurtág, beide verstanden sich sofort und waren enttäuscht und betroffen, als die Nachricht von Bartóks Tod eintraf. Doch bei Sándor Veress, zu dem dann beide kamen, bildete Ligeti, wie Kurtág später bewußt doppeldeutig meinte, »eine Klasse für sich«. Und tatsächlich bewährten sich jetzt bei dem schon von Ferenc Farkas und Pál Kadosa Trainierten seine rasche Auffassungsgabe, sein Wille, seine Ungeduld, seine sprung-

bereite Intelligenz, sich Zusammenhänge nach ihren Motivationen und Entscheidungspunkten klarzulegen: Schließlich hatte er wohl ein Gutteil der hohen mathematischen Begabung seines Vaters geerbt. Sosehr dies bei allem Methodischen in Musiktheorie, Formenlehre, Kontrapunkt, auch bei der Analyse von Meisterwerken aus unterschiedlichsten Epochen helfen mochte, verfügte Ligeti doch zugleich über genügend eindringende Sensibilität und stets lebendige Imaginationskraft, um sich den durch Veress vermittelten Stufengang der damaligen ungarischen Musik zwischen Volkslied-Basis und Bartók-Vorbild anverwandeln zu können. Kodály sorgte 1950 für den Wechsel vom Lernenden zum Lehrenden. Nur hatten inzwischen der Eiserne Vorhang samt sowjetischer Besatzung die Aussicht auf musikalische Horizonterweiterung so rigoros beschnitten, daß Ligeti nach dem blutigen Scheitern des Aufstands von 1956 den Fluchtweg über die Grenze antrat und wiederum erschöpft, aber wohlbehalten in Wien eintraf.

DER NEUANKÖMMLING MUTIERT ZUM HELLESEHER

Noch in Budapest hatte ihn der Erfahrungshunger so sehr geplagt, daß er, während auf der Straße geschossen wurde, Detonationen krachten und

alle Vernünftigen im Keller saßen, vor dem endlich von Störsendern befreiten Radio einer Westübertragung von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* lauschte. Mit gewohnter Zielstrebigkeit war ihm nun klar, wo das ausschlaggebende Zentrum des musikalisch Neuen zu finden sei: in Köln und speziell im Studio des Westdeutschen Rundfunks. Bereits zwei Monate später, im Februar 1957, befand er sich dort, wurde – von manchen hilfreichen Aktionen unterstützt – zum freien Studio-Mitarbeiter und vertiefte sich neben den ungeübten Sprachmöglichkeiten des Deutschen vor allem in diejenigen der Generatoren, Modulationsgeräte und Tonbandmixturen. Allerdings, wieder höchst bezeichnend für Ligetis intuitives Ausweichverhalten: Nach einführenden Assistenzen bei anderen Komponisten und drei eigenen Versuchen, von denen er nur den dritten, *Artikulation* (1958), als gültig anerkennt, wendet er sich dezidiert und bis heute unwiderrufen von der elektronischen Musik ab. Die Apparaturen waren ihm noch zu unentwickelt, und schließlich schwebte ihm klanglich etwas ganz anderes vor. Öfters schon hatte er einen bestimmten Erfahrungskreis ausgeschritten und dann als für ihn untauglich kurzerhand wieder verlassen: So endete sein zeitübliches Volksmusik-Sammeln und -Bearbeiten mit der Absage an Kodály, sich an einer

wissenschaftlichen Edition zu beteiligen; so brach er auch sein sozialistisches Engagement für Popularkunst nach der Komposition einer Jugendkantate ab, als sich die geahnte Vereinnahmung durch die falsche Seite bestätigte; und so meinte er, mit seinem 1. *Streichquartett* (1953-54) die adaptierende Bartók-Nachfolge hinreichend ausgereizt zu haben.

Einen beflügelnd visionären Blick in völlig andere Dimensionen tönender Klangräume hatte er schon früher getan. Und jetzt, unbehelligt von stilistischem oder politischem Drangsal, schien es Ligeti an der Zeit, diese Musik zu realisieren, die »weder Melodien noch Akkorde, noch Rhythmen benötigt«, einfach »eine stehende Fläche« ist, »die nur schimmert und irisiert«, in vielfältigen Farbbrechungen aufleuchtet und sich spiegelt. Die erste Annäherung an dieses zugleich gehörte und gesehene Traumbild war das Orchesterstück *Apparitions*, 1960 in Köln vom NDR-Sinfonieorchester unter Ernest Bour uraufgeführt – noch in ausgespielter Zweiteiligkeit von langsam und schnell, fußend auf bereits in Ungarn skizzierten Entwürfen. Aber im Jahr darauf hatten sich solche Spuren von Herkömmlichem völlig verloren. Bei *Atmosphères* für großes Orchester (1961) ist alles Mischklang, hinter dessen farblich und nach Registerlage differenten Globalwirkungen sich

Bündelungen, Clusterschichtungen, ausziselierte Mikropolyphonie mit gegenläufigen kontrapunktischen Überlagerungen verbergen. Zugleich ist dieser dekonstruktive Abbau von jeglicher Intervallik, Metrik und erkennbarer Einzelaktion Ligetis entschiedene Antwort auf ein Übermaß an serieller Konstruktivität, wie es sich bei Stockhausen, Nono und Boulez immer mehr in ein graues Einerlei irregulärer Lineaturen zu verlaufen drohte. Genau dadurch werde diese methodisch durchrationalisierte Musik – so Ligetis helllichtiger Umkehrschluß – ihrem diametralen Gegenteil, dem vom Zufall abgeleiteten Komponieren von John Cage, zum Verwechseln ähnlich. Der fatalen Ausweglosigkeit sei nur durch radikale Revision gültiger Formvorstellungen zu entkommen. Und das Ergebnis, *Atmosphères*, verhalf ihm sogleich zum eklatanten Durchbruchserfolg.

ALLERGIEN, DURCHBLICKE, NEUFINDUNGEN

Kritische Einspruchsenergie gegenüber einer herrschenden Situation, deren Widersprüchlichkeiten stillschweigend oder behende retuschierend hingenommen wurden, traf allerdings nicht nur andere, sondern auch ihn selbst. Nichts war Ligeti unerträglicher – im Unterschied zu vielen seiner Kollegen –, als nun seine Lösungen zu

befolgenswerten Parolen hochstilisiert zu sehen. Dagegen mußte etwas unternommen werden. Und so konterkarierte er den plötzlich erworbenen Zuspruch mit allerhand unerwartet skurrilen Absurditäten, Stücken etwa ausschließlich für tiefe Instrumente oder für hundert alleingelassen tickende Metronome, bei denen düprierender Witz, ein Schuß Selbstpersiflage sowie das Auskosten einer faszinierenden Extrem-Idee kaum unterscheidbar miteinander verquickt waren. Es entstanden die sprachgestischen Nonsens-Dramolette *Aventures* (1962) und *Nouvelles Aventures* (vollendet 1965) und dazwischen, die mikropolyphonen Verwebungen ins Vokale erweiternd, das *Requiem* (1963-65). Uraufgeführt wurde es in Stockholm, wo Ligeti in Korrespondenz zur Ausbreitung seines westeuropäischen Renommees seit Anfang der sechziger Jahre regelmäßig Kompositionskurse abhielt und wo – gleichsam ein Nachklang seiner gastierenden Lehrtätigkeit – über ein Jahrzehnt später, 1978, sein bisher einziges Bühnenwerk Premiere hatte: *Le Grand Macabre*, ein quirliges Konglomerat aus eigentlich unvereinbaren *Aventures*- und *Requiem*-Elementen.

Inzwischen war aber nach soviel Ab- und Umwegen, nach mancherlei Fremd- und Eigenerkundungen, nach Dozenturen in Madrid und Essen,

Holland und Finnland, Kalifornien und Tanglewood, in Hamburg ein Dauerengagement als Kompositionsprofessor an der Musikhochschule entstanden (ab 1973). Dies wirkte sich freilich nicht nur zentrierend aus, sondern im Verhältnis zu seinen Studenten auch bereichernd, Aspekte öffnend, neue abenteuerliche Exkursionen anstiftend – wie es bei Ligetis ständig emp-

fangsbereiten Antennen seines inneren Kreativitäts-Reservats auch nicht anders zu erwarten war. Ein Schüler aus Puerto Rico brachte Aufnahmen karibischer Folklore mit, wies dann auf die seltsame Überlagerungsrhythmik in Zentralafrika hin, ein anderer spezialisierte sich auf Mikrotonalität. Ligeti selbst war auf die supervirtuosen Mehrschichtigkeiten von Conlon Nancarrow's mechanisch betriebenen Selbstspielklavieren aufmerksam geworden und hatte die hochartifizielle Ars subtilior vom Ausgang



des 14. Jahrhunderts für sich als Anregungsquelle entdeckt. Aus all dem formte und destillierte er die überraschenden polymetrischen Mehrgleisigkeiten und gegentaktigen Artikulationsfolgen seiner *Études pour piano* (ab 1985), bei denen man oft einen Pianisten im Wechselspiel mit anderen zu hören glaubt. Die räumlich gestaffelten Klänge mit ihrer verwirrend illusionären Rhythmik finden sich auch im *Konzert für Klavier und Orchester* (1985–88) und im *Violinkonzert* (1990–92).

wertende Permutationen zu vergrößern. Kein Komponist kann sich von seinem Gedächtnis und dem, was es summiert, befreien. Ein schöpferischer Musiker sollte im Ausgleich zwischen Vortasten, Ausspähen und Erinnern – wie Ligeti gesagt hat – »seine Skizzen erneuern, sein Stück immer wieder beginnen, bis die »Zahnräder« greifen, also der Eindruck von Stimmigkeit entsteht«. Wann das der Fall ist, so Ligeti, hängt nur »von der Höhe der Meßlatte ab«, die er für das Niveau der eigenen Arbeit anlegt.

Ligetis Aversion gegen Selbstwiederholungen hat ihn immer wieder von erreichten Positionen aus weitergetrieben zu neuen verheißungsvollen Erkundungen im Unerforschten, nur Vorgestellten oder Erahnten, hat andererseits gelegentlich auch Anknüpfungen in die Gegenrichtung, Traditionsanklänge zugelassen, um den Spielraum für Spannungen und um-

»DIE ZEIT IST WIE GEFROREN« – IMAGINÄRE RÄUME IN DER MUSIK

GYÖRGY LIGETI: »LONTANO« UND VIOLINKONZERT · CHARLES IVES: SINFONIE NR. 4

von Wolfgang Marx

Donnerstag, 25. Juni 1998
20 Uhr, Musikhalle, Großer Saal

György Ligeti (geb. 1923)

Lontano
für großes Orchester
(1967)

György Ligeti

Konzert für Violine und Orchester
(1990/92)

- I Praeludium: Vivacissimo luminoso – attacca:
- II Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto – attacca:
- III Intermezzo: Presto fluido
- IV Passacaglia: Lento intenso
- V Appassionato: Agitato molto

Pause

Charles Ives (1874-1954)

Sinfonie Nr. 4
(1910-16)

- I Prelude. Maestoso
- II Allegretto
- III Fugue. Andante moderato
- IV Very slowly – Largo maestoso

Text zum 1. Satz: Seite 16

Dänisches Nationales Radio Sinfonie Orchester
Dänischer Rundfunkchor
Einstudierung: Frans Rasmussen
Christian Tetzlaff, Violine
Dirigent: Ingo Metzmacher

Die Auseinandersetzung mit den Dimensionen von Raum und Zeit und das Infragestellen und Durchbrechen von konventionellen Hörgewohnheiten sind zentrale Aspekte der Musik György Ligetis. Seine Musik vermag auf neuartige und ungewöhnlich intensive Weise einen Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Der Ablauf der Musik in der Zeit evoziert eine räumliche Wahrnehmung, oder, wie Ligeti selbst es formulierte: »Was ich produziere, sind eher Zustände, Objekte, geschlossene Formen, ... die Zeit ist wie gefroren.« Gerade zwei zeitlich weit auseinanderliegende Werke wie *Lontano* (in dem der Raum bereits durch den Titel – »aus der Ferne« – thematisiert wird) und das *Violinkonzert* sind besonders geeignet, aufzuzeigen, wie Ligeti unter Ausnutzung verschiedener musikalischer Parameter immer wieder die Erschaffung imaginärer Räume gelingt.

GYÖRGY LIGETI: »LONTANO«

Lontano wurde 1967 bei den Donaueschinger Musiktagen unter der Leitung von Ernest Bour uraufgeführt. Das Werk markiert den Übergang von der reinen Klangflächenkomposition, wie sie in früheren Werken Ligetis wie etwa *Atmosphères* vorherrscht, hin zur von der damaligen Avantgarde abgelehnten Verwendung von Intervallen und Akkorden. Ligeti löst die Akkorde jedoch aus

ihrem traditionellen Kontext der Tonalität und setzt sie als bewußten Gegenpol zu den umgebenden Klangflächen ein.

In *Lontano* verwendet Ligeti zwei unterschiedliche Satztechniken: statisch-homophone Cluster und die von ihm entwickelte »Mikropolyphonie«. Bei dieser Technik ist das Orchester in zahlreiche, voneinander unabhängige Einzelstimmen aufgeteilt. Aufgrund ihrer großen Anzahl ist es jedoch nicht möglich, eine einzelne Stimme zu verfolgen, statt dessen entsteht der Eindruck einer fluktuierenden Klangfläche, die sich trotz der zahlreichen und schnellen internen Bewegungen insgesamt nur ganz allmählich verändert. Auf diese Weise entsteht die Illusion eines facettenreichen räumlichen Objekts, das sich mit wechselnder Geschwindigkeit nähert, vorüberzieht und nach einer Weile wieder in der Ferne verschwindet. Ligeti selbst dachte bei der Komposition an »die riesigen, bunten Glasfenster der Sainte-Chapelle, wo man ... sich fühlt, als wäre man in der Mitte eines Diamants eingeschlossen, in tausend Funken scheint dieser Kristall-Kerker sich zu bewegen.«

Insgesamt läßt sich *Lontano* in sieben abwechselnd homophon und mikropolyphon gestaltete Abschnitte gliedern. Die Übergänge zwischen den Abschnitten werden durch sogenannte harmonische »Eckpfeiler« markiert: einzelne Töne, Klänge

oder Akkorde, die sich aus den vorhergehenden Klangflächen allmählich herauskristallisieren, um dann in der jeweils darauffolgenden Fläche wieder unterzugehen. Gegen Ende des Werkes überlagern die statischen und mikropolyphonen Abschnitte einander zunehmend.

Die raum-zeitlichen Aspekte der Komposition werden auch durch Ligetis Assoziationen zu drei Kunstwerken deutlich, die der Komponist mehrfach angedeutet hat: Ein überraschender Einsatz der Hörner im letzten Viertel der Komposition erinnert ihn an den Durchbruch der Sonnenstrahlen durch das dichte Gewölk in Albrecht Altdorfers Gemälde *Die Alexanderschlacht* (1529). Daneben erwähnt der Komponist Bezüge zu Giovanni Battista Piranesis aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammender Radierfolge *Carceri d'Invenzione*, in der durch Spiel mit Perspektiven und Fluchtpunkten unmögliche, gegeneinander »verdrehte« Räume entstehen. Schließlich nennt Ligeti als weiteren Bezugspunkt einen Vers aus John Keats' *Ode to a Nightingale* (1819), in dem es ebenfalls um eine imaginäre Welt geht. Die Verschränkung dieser zahlreichen Bedeutungsebenen hat Ligeti selbst mit folgenden Worten umschrieben: »Hinter der Musik gibt es eine Musik und dahinter noch eine Musik, eine unendliche Perspektive, so, wie

wenn man sich in zwei Spiegeln sieht und eine unendliche Spiegelung entsteht.«

GYÖRGY LIGETI: VIOLINKONZERT

Ligetis *Violinkonzert* entstand auf Anregung des Geigers Saschko Gawriloff, der den Komponisten bereits 1984 um ein Konzert gebeten hatte. 1990 wurde zunächst eine dreisätzig Fassung aufgeführt. Im Anschluß daran nahm Ligeti umfangreiche Überarbeitungen vor und konzipierte insbesondere den ersten Satz völlig neu. 1992 fand dann die Uraufführung der endgültigen, fünfsätzigen Fassung durch den Widmungsträger Gawriloff und das Ensemble Modern in Köln statt.

In den Jahren nach der Komposition von *Lontano* war die Bedeutung der Mikropolyphonie in Ligetis Werk mehr und mehr zurückgetreten, doch in den achtziger Jahren setzte er sich erneut mit verschiedenen Konzepten von Polyphonie und Polymetrik auseinander. Beeinflußt von der rhythmischen Komplexität der Kompositionen Conlon Nancarrow, dem Studium afrikanischer und asiatischer Musikkulturen sowie der Mensuralmusik des 14. Jahrhunderts, gelangte er zu einer neuen Auffassung von Polyphonie: »Das bedeutete für mich auch die Aufgabe der Mikropolyphonie zugunsten einer mehr geometrisch-zeichnerischen, rhythmisch »mehrdimensionalen« Polyphonie.

Unter »mehrdimensional« verstehe ich hier nichts Abstraktes, sondern die akustische Vortäuschung einer Raumtiefe, die im Musikstück selbst nicht objektiv vorhanden ist, aber in unserer Wahrnehmung gleichsam als ein stereoskopisches Bild entsteht.«

Einmal mehr geht es Ligeti also darum, Kompositionstechniken zu entwickeln, die neuartige Raumwirkungen erzielen. Werke wie die *Etudes pour piano* und auch das *Klavierkonzert* dokumentieren diese »mehrdimensionale« Polyphonie. Bei der Arbeit am *Violinkonzert* war jedoch noch ein weiterer Aspekt von Bedeutung: Ligetis wachsendes Bestreben, sich von den Beschränkungen der temperierten Stimmung und des zwölfstufigen europäischen Tonsystems zu lösen. »Mein Projekt ist jetzt, neue Arten von Intonation (und von Tonalität) durch akustische Instrumente zu erzeugen, mit entsprechender Skordatur (d.h. Umstimmung, vor allem von Saiten) und mit Kombinationen aus »traditionell« und »verändert« gestimmten Instrumenten ... Mein Projekt ist ein ideologiefreier Stil, unsauber, wobei Obertöne, penta- und heptatonische, wie auch andere temperierte und nichttemperierte Stimmungen pragmatisch zu einer Musiksprache amalgamiert werden.«

Im *Violinkonzert* erreicht Ligeti diese Intonationsschwankungen durch die Verwendung von

Instrumenten mit unspezifischer bzw. schwankender Tonhöhe: Es werden vier Okarinas, zwei Lotosflöten und eine Blockflöte verwendet. Daneben müssen jeweils eine Violine und eine Viola ihre Saiten so umstimmen, daß ihre Intonation von der des übrigen Orchesters abweicht. Das in zwei Sätzen geforderte Naturhorn ergänzt die Gruppe der Instrumente mit »abweichender« Stimmung.

Das *Violinkonzert* beginnt mit einem *Praeludium: Vivacissimo luminoso*. Die Solovioline entwickelt hier gemeinsam mit den Streichern durch rasches Spielen gebrochener Akkorde eine mikro-polyphone Klangfläche, zu der erst spät die Bläser hinzutreten. Die Fluktuation der Klangfläche und intonatorische »Abweichungen« schaffen eine geheimnisvolle Atmosphäre, die Ligeti wie folgt beschreibt: »Der gläsern-schimmernde Charakter des Satzes basiert auf den Naturflageoletts, und das ›Nicht-immer-sicher-Ansprechen‹ [der Töne] erzeugt den Eindruck von Zerbrechlichkeit und Gefahr.«

Der zweite Satz *Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto* macht schon im Titel Ligetis Auseinandersetzung mit der Tradition deutlich. Er beginnt mit der *Aria*, einer modal geprägten Melodie, die aus der dritten der *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* entlehnt ist. Sie wird zunächst von der Solovioline allein vorgetragen. Allmählich

treten immer weitere Instrumente hinzu, bis die Okarinas (die wie die Lotosflöten nur in den langsamen Sätzen auftreten) in das Klangbild »einbrechen«. Sie werden als vierstimmiger Chor eingesetzt und tragen einen – schon allein durch die unklaren Tonhöhen – stark verfremdeten Choral auf der Basis der *Aria*-Melodie vor. Das dritte Strukturelement, der *Hoquetus*, ist eine Kompositionstechnik des 14. Jahrhunderts, bei der zwei Stimmen immer abwechselnd einzelne Töne oder kurze Tonfolgen vortragen, so daß jede Stimme von Pausen durchsetzt ist. Im weiteren Verlauf des zweiten Satzes wird der *Hoquetus* (meist der Solovioline sowie den skordierten Instrumenten und der Piccoloflöte zugewiesen) als Begleitfigur zur *Aria* eingesetzt.

Kennzeichnend für den dritten Satz (*Intermezzo: Presto fluido*) ist vor allem der Eindruck einer stetigen, fließenden Bewegung, die durch gegeneinander versetzte, abwärtsgerichtete Läufe der mehrfach geteilten Streicher hervorge-rufen wird. Über diesen in hohem Tempo vorgetragenen Figuren erhebt sich eine elegische Melodie der Solovioline, die von einigen Bläsern unterstützt wird.

Das Thema der nachfolgenden *Passacaglia* ist eine zweistimmige, in chromatischer Gegen-bewegung auseinanderstrebende Figur, die

allerdings nicht einfach unverändert wiederholt wird. Ligeti transponiert das Thema vielmehr immer wieder und variiert es auch im Detail. Besonders zu Beginn wird durch das langsame Tempo, ein anhaltendes *Pianissimo* und den Einsatz der Solovioline in höchster Lage eine geheimnisvoll-ätherische Stimmung erzeugt – Ligeti selbst spricht von einer »gläsernen Traum-landschaft«.

Das abschließende *Appassionato: Agitato molto*, ein kontrastreicher, rhapsodischer Satz, setzt mit einer Lamento-Melodie ein. Später spielen erneut hoquetusartige Begleitfiguren eine Rolle. Der Satz mündet in eine Solokadenz (Spielanweisung: »mit aberwitziger Virtuosität«), die plötzlich – wie unvorbereitet – vom Orchester für ein kurzes Nachspiel unterbrochen wird.

CHARLES IVES: SINFONIE NR. 4

Seine *Vierte Sinfonie* schrieb der US-Amerikaner Charles Ives in den Jahren 1910 bis 1916. Sie stellt einen Höhepunkt und zugleich ein Resümee seines bisherigen Schaffens dar. Ives' Praxis der collagenartigen Verwendung von Zitaten (ins-besondere puritanischer Hymnen) als Grundlage seiner Kompositionen wie auch der häufige Rückgriff auf frühere Werke werden hier beson-ders deutlich.

Ähnlich wie Ligeti experimentierte auch Ives in seiner Musik mit den Dimensionen von Raum und Zeit: Oft werden mehrere Teilensembles mit verschiedenen Tonarten, Metren und Tempi parallel geführt. Aus der Überlagerung dieser Schichten ergibt sich eine hochkomplexe Textur, aus der immer wieder einzelne Melodien, Harmonien und Rhythmen führend hervortreten. Konstitutiv für Ives' Stil ist auch die Verwendung von (allerdings häufig verfremdeten und fragmentierten) Zitaten aus eigenen und fremden Werken. Ives' Musik setzt ein großes, spätromantisches Orchester voraus, in der *Vierten Sinfonie* treten neben dem Chor auch ein Fernorchester, eine Orgel, ein vierhändiges Orchester- und ein zweihändiges Soloklavier in Erscheinung. In einer Passage des zweiten Satzes verlangt Ives darüber hinaus ein Vierteltonklavier.

Ives' Kompositionstechnik blieb zu seiner Zeit weitgehend unverstanden. Beinahe folgerichtig blieben die meisten seiner Werke lange Zeit unbekannt und wurden häufig erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung uraufgeführt. György Ligeti indes zählt Ives insbesondere seit seiner intensiven Beschäftigung mit polyrhythmischen Phänomenen zu seinen Leitbildern: »Ich messe mich nicht mehr an den Darmstadt-Kölner Kollegen, ich messe mich an Charles



Ives, an vielem aus der Unterhaltungsmusik, an Jazz.«

In einer Programmnote zur Erstaufführung des 1. und 2. Satzes 1927 (das gesamte Werk wurde erst 1965 von Leopold Stokowski uraufgeführt) erläuterte Ives' Freund Henry Bellmann das »ästhetische Programm« des Werkes: Es gehe um »die Frage des menschlichen Geistes nach dem Was? und dem Warum? des Lebens. Dies ist besonders der Sinn des *Prelude*. Die drei folgenden Sätze sind die verschiedenen Antworten, die das Leben gibt.«

Der erste Satz der Sinfonie geht auf den dritten Satz von Ives' *1. Violinsonate* (1903–1909) zurück. Das mit 41 Takten außerordentlich kurze, dreiteilige *Prelude* beruht auf der Hymne *Watchman, tell us of the night*, die von einem Fernchor unisono vorgetragen wird. Hier wie in den übrigen Sätzen begnügt sich Ives aber keineswegs mit einer Orchestrierung des Materials aus seinen früheren Werken; vielmehr dient die Vorlage als

Ausgangspunkt einer hochkomplexen harmonischen und rhythmischen Neudeutung, bei der die *Watchman*-Hymne durch Zitate aus mehreren anderen Hymnen kontrapunktiert wird. Der Text der Hymne wird von Ives umgestellt: Die zentrale Frage an den »Watchman«, ob er den strahlenden Schein des Sterns sehe, der den versprochenen »Day of Israel« ankündigt, wird dort positiv beantwortet. Ives jedoch wiederholt am Ende die Frage »Dost thou see its beautiful ray?« und schließt statt mit »Traveller, yes« wie in der Vorlage mit dem offeneren »Traveller, see!« – erst die folgenden Sätze können für ihn eine Antwort bringen.

Der von Ives als »Comedy« bezeichnete zweite Satz ist der gewichtigste der Sinfonie. Er hängt eng mit dem *Hawthorne*-Satz der zeitgleich komponierten *2. Klaviersonate (Concord)* zusammen. Ives hat das Material später noch in eine Klavierfantasie mit dem Titel *The Celestial Railroad* umgearbeitet und damit die Basis einer programmatischen Deutung geliefert: *The Celestial Railroad*, eine 1846 erschienene Erzählung von Nathaniel Hawthorne, ist eine Satire über den Transzendentalismus und eine Kritik an oberflächlichen Glaubenspraktiken. Es geht um eine Reise mit der Eisenbahn in eine mythische »Himmelsstadt«, die aber nur einmal in der Ferne sichtbar wird und letztlich unerreichbar bleibt. Ives zitiert

hier über zwei Dutzend Melodien: erneut geistliche Hymnen, die für die Sphäre der »Pilger« stehen, sowie Volkslieder und Märsche, die einen weltlichen Gegenpol bilden. Das menschliche Leben wird hier ebenso als Komödie wie auch als Pilgerreise hin zu einer besseren, jenseitigen Welt beschrieben. Bei Bellamann heißt es hierzu: »Der zweite Satz ist kein Scherzo im eigentlichen Sinn des Wortes, sondern eher eine Komödie, in der der aufregende, bequeme und irdische Gang durch das Leben mit der Prüfung der Pilger bei ihrer Reise durch die Sümpfe und das rauhe Land kontrastiert wird ... Der Traum – oder die Fantasie – endet mit einem Einbruch der Realität: der vierte Juli [der amerikanische Unabhängigkeitstag] in Concord, brass bands, Trommler etc.« An dieser Stelle der Komposition bezieht Ives sich auf Erinnerungen an entsprechende Feierlichkeiten in Concord, der Stadt, in der er seine Kindheit verbrachte.

Der 3. Satz ist laut Bellamann »Ausdruck der Reaktion des Lebens [auf das Vorangegangene], ein Rückzug in Formalismus und Ritual«. Auf die turbulente »Comedy« folgt eine Fuge als die für den Komponisten adäquate musikalische Umsetzung von Formalismus. Sie geht zurück auf den 1. Satz von Ives' 1. *Streichquartett* aus dem Jahr 1896. Als Fugenthema dient die *Missionary*

Hymn, der hier vergleichsweise wenige andere Zitate zur Seite gestellt werden. Das Orchester ist stark reduziert, neben die Streicher treten nur wenige Bläser und die Orgel.

Für Ives war der letzte Satz der Sinfonie »der beste, verglichen mit den anderen Sätzen, aber auch mit allem anderen, was ich geschrieben habe«. Inhaltlich beschreibt Bellamann ihn als »Apotheose des Vorhergehenden, und zwar in Bezug auf die Wirklichkeit des Lebens und religiöse Erfahrung«. Das Orchester nimmt Anregungen aus den ersten beiden Sätzen wieder auf, die zentrale Rolle fällt der Hymne *Bethany* mit dem Text »Nearer, My God, to Thee« zu. Erneut treten ein Fernorchester und der Chor in Erscheinung, daneben gibt es eine gesoncerte »battery unit«, die mit einem durchgehenden 4/4-Takt die wechselnden Metren des übrigen Orchesters kontrapunktiert. Obwohl der Satz zeitweilig eine monumentale Wirkung erreicht, verklingt das Werk schließlich ganz langsam und leitet allmählich in die Stille über.

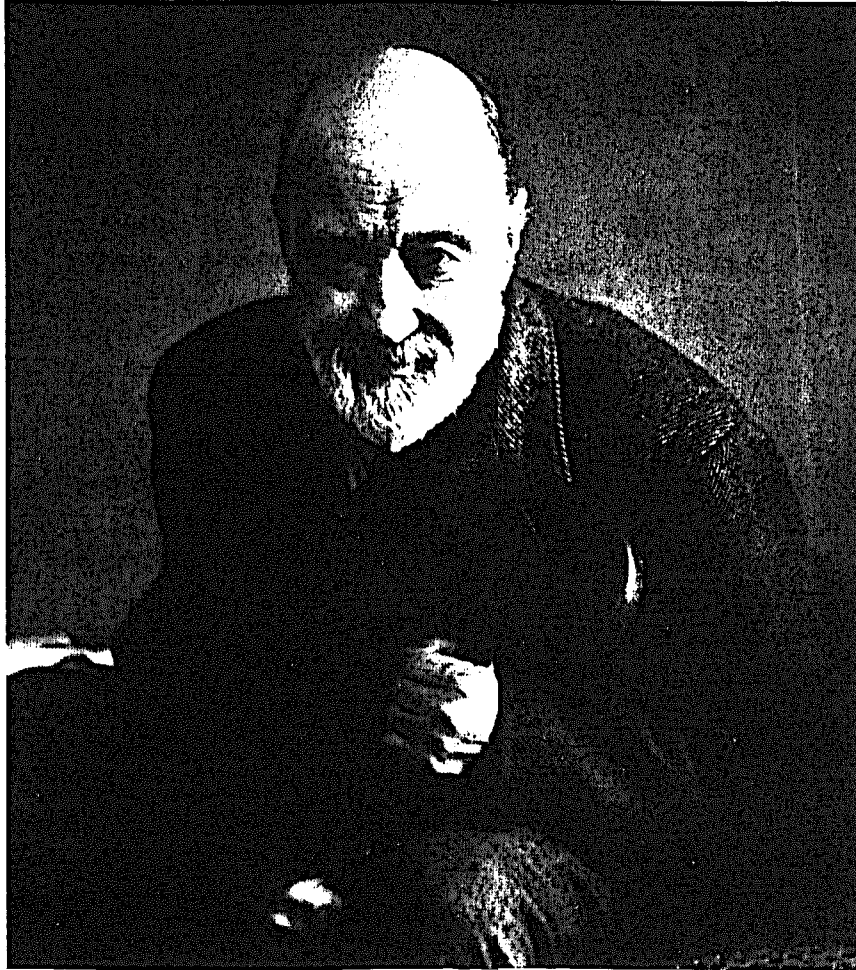
Während die beiden Mittelsätze das profane weltliche Leben schildern, widmen sich die Außensätze religiösen Themen. Sowohl die Fragestellung nach dem Sinn des Lebens als auch die abschließende »Apotheose« werden von geistlichen Hymnen dominiert: Die einleitende Frage, ob der »Watchman« das Licht des Sterns Israels sehe,

wird von Ives schließlich durch die Glaubensgewißheit des »Nearer, My God, to Thee« positiv beantwortet.

In seinem Erinnerungsbuch »Memos« wünscht sich Ives, seine Sinfonie möge so interpretiert werden, daß die verschiedenen Gruppen des Orchesters mit wechselnder Intensität musizieren. Der Hörer müsse den Eindruck haben, als würden die Klänge aus verschiedenen Entfernungen sein Ohr erreichen. Gemeinsam mit der ohnehin auf eine derartige Wirkung angelegten Textur des Werkes vermittelt Ives eine Raum- und Zeiterfahrung, die ihn als einen kongenialen Vorläufer der Moderne und geistigen Verwandten György Ligetis ausweist.

Vokaltext des ersten Satzes der *Sinfonie Nr. 4* von Charles Ives:

*Watchman, tell us of the night
 what the signs of promise are:
 Traveller, o'er yon mountain's height,
 see that Glory-beaming star!
 Watchman, ought of joy or hope?
 Traveller, yes, Traveller, yes!
 Traveller, yes; it brings the day,
 Promised day of Israel.
 Dost thou see its beautiful ray?
 Traveller, see!*



Charles Ives

»EIN HANG ZU PRÄZISEN STRUKTUREN«

GYÖRGY LIGETI: DREI INSTRUMENTALKONZERTE UND DIE »MYSTERIES OF THE MACABRE«

von Annette Kreuziger-Herr

Freitag, 26. Juni 1998
20 Uhr, Studio 10 des NDR,
Oberstraße 120

György Ligeti (geb. 1923)

Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten
(1969–70)

- I Corrente (Fließend)
- II Calmo, sostenuto
- III Movimento preciso e meccanico
- IV Presto

György Ligeti

Konzert für Violoncello und Orchester
(1966)

- I Viertel = 40 – attacca:
- II (Lo stesso tempo) Viertel = 40

Pause

György Ligeti

Mysteries of the Macabre

Drei Arien aus der Oper »Le Grand Macabre«,
für Koloratursopran und Kammerorchester
eingearbeitet von Elgar Howarth
(1974–77/1991)

György Ligeti

Konzert für Klavier und Orchester
(1985–88)

- I Vivace molto ritmico e preciso – attacca subito:
- II Lento e deserto
- III Vivace cantabile
- IV Allegro risoluto, molto ritmico – attacca subito:
- V Presto luminoso: fluido, costante,
sempre molto ritmico

Asko Ensemble

Sonja Pascale, Sopran

David Geringas, Violoncello

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

Dirigent: Jonathan Nott

»Was bei mir im Augenblick, was Tradition betrifft, am meisten lebt, ist ein Hang zu präzisen Strukturen, und dahinter stehen Debussy, Strawinsky, Webern, Ravel, vor allem diese vier«, äußerte Ligeti 1989. Das Spannungsfeld »Tradition und Innovation« ist für alle Werke des heutigen Konzertabends wesentlich. Alle vier Werke setzen sich mit tradierten Formen und Inhalten auseinander: mit dem Konzert, dem Kammerkonzert und der Oper. Sie sind gleichsam Reflexe, aber auch Rückgriffe auf die Tradition, die der Präzisierung, der Konzentrierung des eigenen Stils dienen, der auf eine Weise individuell ist, daß man ihn sogar »jenseits von Avantgarde und Postmoderne« (Constantin Floros) verorten kann. Ligeti ist sich stets treu geblieben, wobei für ihn der Satz gilt, daß nur alles gleich bleibt, wenn sich alles ändert. Vielleicht liegt dies daran, daß Ligeti sowohl das »rückwärts« als auch das »vorwärts reichende Gedächtnis« besitzt? In der Gegenwart die Zukunft der Vergangenheit erblicken kann?

»Das verstehe ich nicht«, sagte Alice. »Es ist schrecklich verwirrend.« »Das kommt davon, wenn man rückwärts in der Zeit lebt«, sagte die Königin freundlich. »Rückwärts in der Zeit lebt,« sagte Alice mit großem Erstaunen. »Davon habe ich noch nie etwas gehört!« – »Aber einen Vorteil hat es doch, nämlich, daß das Gedächtnis nach

vorne und rückwärts reicht.« »Also, meines reicht nur rückwärts«, bemerkte Alice. »Ich kann mich nie an etwas erinnern, bevor es geschieht.« »Eine dürftige Art von Gedächtnis, wenn es nur nach rückwärts reicht«, stellte die Königin fest. (Lewis Carroll, »Alice hinter den Spiegeln«)

KAMMERKONZERT FÜR 13 INSTRUMENTALISTEN

Das *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* entstand 1969/70 für Friedrich Cerha und sein Wiener Ensemble »Die Reihe«. Es ist, nach dem *Cellokonzert* von 1966, Ligetis nächste Station in der Auseinandersetzung mit der Gattung des Konzerts. Es werden weitere Konzerte folgen, so 1972 das *Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester*, 1988 das *Klavierkonzert* und 1992 das *Violinkonzert*. Das Konzertante beschäftigt Ligeti – im musikalisch Konkreten wie im gedanklich Abstrakten – mit jenem Vergnügen, das Ingenieure befällt, wenn sie einen neu entworfenen Motor ausprobieren: wie bei Tests im Grenzwertbereich. Ligetis Fasziniertsein von Konzertantem ist für ihn ebenso vom Akustischen wie vom Taktil-Motorischen her geprägt, von den physischen Bedingungen, die erst die Virtuosität ermöglichen – bis an die Grenze des Möglichen. Mit der Faszination des Außergewöhnlichen, des technisch kaum zu Errei-

chenden zeigt sich erneut ein Bezugspunkt in der europäischen Musikgeschichte, den Ligeti aufgegriffen und für sich umgedeutet und erweitert hat.

Ligeti bezeichnet das *Kammerkonzert* als die »leichte Schwester« des 2. *Streichquartetts*; es ist zugänglicher und verstehbarer als das ein Jahr zuvor entstandene Werk. Der Titel läßt zunächst an das überlieferte historische Modell »Kammerkonzert« denken, Ligeti verwendet ihn jedoch mehr als genaue Bezeichnung für den musikalischen Sachverhalt: Eine virtuose, konzertante Musik für ein Solisten-Ensemble aus sechs Bläsern, fünf Streichern und zwei Tasteninstrumenten-Spielern (Celesta und Hammondorgel; Klavier und Celesta).

Klangliche Verwischungen wechseln in diesem Stück mit solistischen Partien einzelner Instrumente – melodische Strukturen, durchhörbare Harmonien bilden sich. Im ersten Satz findet sich ein Gewebe dichtverschlungener Abläufe von Stimmen und Melodien, das an die vollständig in das orchestrale Gewebe eingebettete Solostimme im *Cellokonzert* erinnert. Auch hier werden gelegentlich intervallische Strukturen hörbar, die in geräuschnahe »Sonoritäten« auslaufen, um erneut Klangkristallen Platz zu geben. Im zweiten Satz folgt auf einen statischen, zäh sich entwickelnden Beginn erneut ein mechanisch-rascher

konzertanter Abschnitt, dessen Bewegung gegen Ende hin erlahmt. Der zitternd und staccato ablaufende dritte Satz erinnert an Ligetis *Continuum* für Cembalo (1968) und sein *Poème Symphonique für 100 Metronome* (1962), erinnert an ein mechanisches Uhrwerk, als Klangfarbe besonders das Cembalo betonend. Es ist schließlich der vierte Satz, der in flüsternd furiosem Tempo Kadenzen der einzelnen Soloinstrumente aufeinanderhäuft und uns am Ende die Beantwortung der Frage überläßt, ob noch konzertante Virtuosität oder schon ihre Parodie gemeint ist.

KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER

Wie aus dem Nichts, dem unhörbaren, schweigenden pppppppp-Bereich kommend, nähert sich uns das e des Cellos, ruhig, wartend. Langsam gewinnt es an Raum, an Präsenz. Der Ton erfüllt uns mit Spannung, wir warten: Das Cello, soviel ist sicher, hat unsere ungeteilte Aufmerksamkeit. Der Ton gewinnt an Intensität, kaum merklich schleichen sich andere Instrumente hinein, sekundieren dem Cellisten und ergänzen den einzelnen Ton durch Einwüfe anderer, benachbarter Tonhöhen. Der Eindruck langsamen, unmerklichen Wandels, den Ligeti in seinem Orchesterstück *Atmosphères* so meisterhaft realisiert

hatte, beherrscht den ersten Satz des *Konzerts für Violoncello und Orchester*, das Ligeti 1966 für Siegfried Palm komponierte.

Im zweiten Satz prägen Wandel und Witz die Faktur der insgesamt sechsundzwanzig einzelnen musikalischen Episoden. Manchmal bewegt sich die musikalische Erzählung von einem zum anderen Punkt, manchmal fällt die folgende Episode dem Schlußwort der vorangegangenen Episode ins Wort, um sogleich im Grunde dasselbe zu wiederholen, was bereits »gesagt« worden war. Diese Technik, die Ligeti in dem Orchesterstück *Apparitions* (1958/59) entwickelt hatte, setzt er hier mit großer Meisterschaft ein. Es gibt Momente, die das Verstreichen von Zeit durch uhrwerkartige Klänge – gipfelnd in dem Eindruck sinnleerer Mechanik – oder durch Kaskaden sinnlos-rasender Virtuosität unterstreichen, bevor auch der zweite Satz sich in jenem Nichts und jener tonlosen Zartheit verflüchtigt, aus denen der erste hervorgetreten war.

Anders als Robert Schumann, der Komponist eines der wichtigsten Cellokonzerte aus dem 19. Jahrhundert, hat Ligeti keine Probleme mit dem konzertanten Stil. Schumann behauptete, er könne keine virtuose Musik schreiben. Ligeti wiederum »versteckt« die Virtuosität und die exorbitanten Schwierigkeiten des Celloparts. So

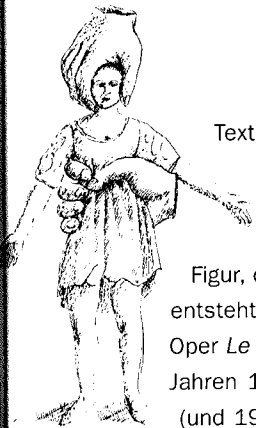
ist am Beginn von Ligetis *Cellokonzert* zunächst kein Gegensatz zwischen dem Solo- und dem Orchesterpart angelegt, was Kritiker zu der Frage veranlaßte, wozu der Schwierigkeitsgrad für den Cellisten derart in die Höhe geschraubt worden sei, wenn man gar nichts davon wahrnehmen könne. Das Hauptinstrument ist in das orchestrale Gewebe integriert, im zweiten Satz bilden sich virtuose Verzweigungen auch in anderen Instrumentengruppen. Das Cello bleibt aber ein »primus inter pares«, Ligeti äußerte, daß »immer neue Instrumentengruppen [...] die Bewegungen [weiter]spinnen, wobei das Solocello stets die Grundlage der wechselnden Instrumentenkombinationen bildet«.

Auch wenn Ligeti meines Wissens in Schriften und Interviews nirgends das *Cellokonzert* von Robert Schumann erwähnt, so gibt es doch Verbindungen, nicht nur durch die Nennung Robert Schumanns als »Lieblingsgestalt in der Geschichte« in Ligetis Antworten für den berühmten Fragebogen der Frankfurter Allgemeinen Zeitung aus dem Jahre 1993. Schumanns *Cellokonzert* ist das erste »große« Konzert, das für ein Cello komponiert wurde. Alle nachfolgenden Komponisten, die ebenfalls Cellokonzerte komponierten (Dvořák, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Prokofjew, Britten, Schostakowitsch, Elgar,

Schnittke), taten dies in direktem oder indirektem Bezug auf Robert Schumann, so daß Ligeti unmöglich diese Traditionslinie übersehen haben wird. Entscheidend erscheint mir die charakterliche Affinität und die Auffassung des Celloparts als Monolog. »Das Cello spricht«, meinte Ligeti einmal, und es tut dies, wie auch in Schumanns *Cellokonzert*, durchweg. Bei Schumann hebt das Cello im ersten Satz zu einer Erzählung an, die sich durch alle drei Sätze zieht. Auch bei Ligeti beginnt das Cello sofort zu sprechen. Es spricht von »Erwartung« und »Handlung«, von »Nachdenken« und »Ausführung«, von »Ernsthaftigkeit« und »frechem Humor«. Es nähert sich, so als spräche der Erzähler bereits, käme langsam, stockenden Schrittes so nahe an uns heran – nicht zu nah, allerdings –, bis wir seine Worte verstehen. Ob wir auch ihren Sinn erfassen können? Oder sollen?

»MYSTERIES OF THE MACABRE«

Mysteries of the Macabre ist ein Auszug aus Ligetis Oper *Le Grand Macabre*, der dreizehn Jahre nach der Uraufführung dieses Werks von Elgar Howarth arrangiert wurde. Drei Koloraturarien des Chefs der »Geheimen Politischen Partei« werden in einer Fassung für Koloratursopran und Kammerensemble (1991) vorgestellt. Der Text ist ein schriller, verrückter Nonsens-



Figurinen von Roland Topor zu *Le Grand Macabre*

Text, der Ausdruck schwankt zwischen Hysterie und lächerlicher Geheimnistuerei.

Um den grotesken Wahnsinn der Figur, der ausschließlich durch die Musik entsteht, zu verstehen, sollte man Ligetis Oper *Le Grand Macabre* kennen, die in den Jahren 1974 bis 1977 komponiert wurde (und 1996 eine umfassende Neubearbei-

tung durch den Komponisten erfahren hat). Die Handlung der

Oper beruht auf Michel de Ghelderodes Theaterstück *La Balade du Grand Macabre* (1934), das Libretto entwarfen Ligeti und Michael Meschke. Kein anderes Stück bündelt so sehr Ligetis Sinn für das Groteske, Absurde, aber auch für das Komische. Das Stück präsentiert eine wilde Mischung aus einer Demontage der politischen Riten, absurdem Theater und aus Einflüssen von mittelalterlichem Totentanz, Jahrmarkttheater und Alfred Jarrys *Roi Ubu*, weist aber zugleich auch eine Art von »ernstem Hintergrund« auf: »Es ist die Angst vor dem Tod, die Apotheose der Angst und das Überwinden der Angst durch Komik, durch Humor, durch Groteske«, äußerte Ligeti 1989.

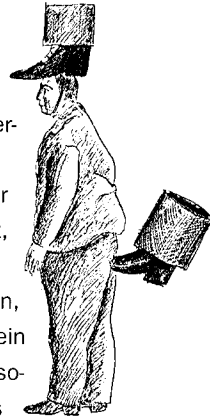
Die Handlung der Oper spielt in Breughelland, einem heruntergewirtschafteten, totalitär regier-

tem, zugleich auch verschlafenen Land, in dem so skurrile Figuren wie der Fürst Go-Go (ein verfressenes Riesenbaby), Mescalina (die Riesenspinnen haltende Haustyrannin und Ehefrau des Hofastrologen Astradamors), Nektrotzar (der »Große Makabre«, eine zwielichtige Figur mit demagogischem Instinkt) und eben Gepopo, der Chef der Geheimen Politischen Partei, ihr Unwesen treiben. Ein Komet wird angekündigt, der vermutlich die Erde um Mitternacht vernichten wird. Während eines rauschenden Festes verschlafen die Breughelländer den angekündigten Weltuntergang und wähen sich im Himmel, lebendig wie je, nur der »Große Makabre« hat das Zeitliche gesegnet, er, der behauptet hatte, der unsterbliche Tod selbst zu sein. Gleichwohl: »Falls er der Tod war, ist jetzt der Tod tot, also ist das ewige Leben angebrochen und die Erde gleich mit dem Himmelreich: das Jüngste Gericht hat stattgefunden. Wenn er aber nur ein anmaßender Scharlatan, ein dunkler, falscher Messias war, und seine Sendung nichts als leere Phrase, so geht das Leben weiter wie gewöhnlich: eines Tages stirbt jeder, doch nicht heute, nicht sofort«, so Ligeti in einer Einführung zu seiner Oper. Die »Lebensregel«, welche die Oper am Ende präsentiert, lautet: »Fürchtet den Tod nicht, gute Leut! / Irgendwann kommt er, doch nicht heut'. / Und wenn er kommt, dann ist's

soweit ... / Lebt wohl solange' in Heiterkeit.«

Aber diese Lebensregel wird von einer dissonant-konsonanten Musik untermalt, die nur aus großen und kleinen Sexten besteht – derart ineinandergeschoben, daß von Tonalität keine Rede mehr sein kann. Eine Musik, die auf ihre Art konsonant ist, aber sehr traurig wirkt. So, als würde das Happy-End mit der Botschaft ausgestattet, ein Leben ohne Sorgen, ein Leben im Schlaraffenland sei letztlich doch eine sehr traurige – und auch langweilige – Angelegenheit.

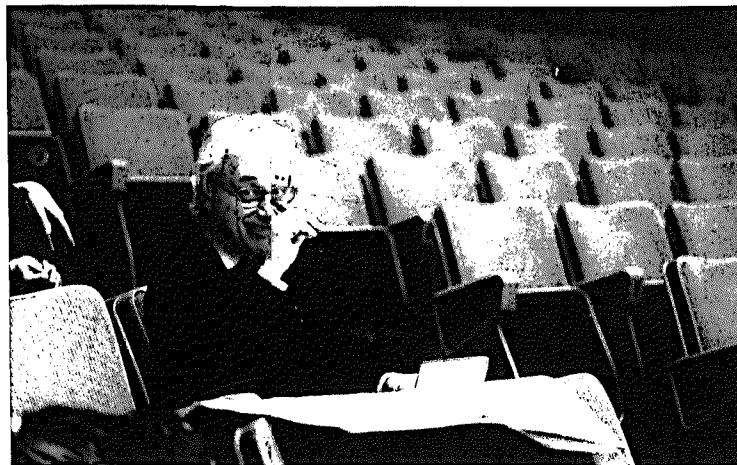
Ligeti entfernt sich in seiner Oper von dem Opernideal des 19. Jahrhunderts, nähert sich aber nicht der Anti-Oper der Gegenwart an. Der Rückgriff auf die entschlackte direkte Form des Totentanzes, gewendet ins Schrilte und Grotesk-Absurde, schafft eine neue Opernform, die an musikalisiertes absurdes Theater ebenso gemahnt wie an das typisierte Verschlagene, Verrückte, Verliebte der Commedia dell'Arte. Das Geschehen ist comicitartig, und es war Ligetis Anliegen, dieses Geschehen aus dem Inneren der Musik herauswachsen zu lassen, weniger das Geschehen zu planen und es dann musikalisch zu untermauern. Die Musik kann, wie beispielsweise zu Beginn, schrill und schräg sein (wie die Ligeti-



Variante der einleitenden Toccata aus Monteverdis Oper *Orfeo*, diesmal instrumentiert mit zwölf Autohupen), sie kann zart und anmutig sein, tänzerisch, sie kann an »verbeulten« Beethoven ebenso erinnern wie an Barocktänze, an den *Grätzer Galopp* von Schubert – sich schüchtern gebärdend oder eben pompös, triumphierend, angeberisch und einfach nur noch verrückt.

KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Das *Konzert für Klavier und Orchester* entstand über einen länger gespannten Zeitraum und knüpft an Ligetis produktive Auseinandersetzungen mit dem Konzertanten an. Obwohl die frühesten Skizzen bereits aus dem Jahr 1980 stammen, beendete Ligeti die ersten drei Sätze erst 1986. Die beiden letzten Abschnitte des insgesamt also fünfsätzigen Werkes wurden 1987 komponiert. Die Jahre zwischen 1980 und 1986 waren von der Beschäftigung mit anderen Werken erfüllt, aber Ligeti unternahm mehrere Anläufe – insgesamt neun –, um mit dem *Klavierkonzert* voranzukommen. Schließlich war es die Komposition seiner ersten *Etudes pour*



piano (die Ligeti 1984 und 1985 schrieb), welche die Arbeit am *Klavierkonzert* wieder in den Mittelpunkt seines Interesses rückte.

»Alles, was man für das Klavier schreibt, kommt sozusagen aus der Lage der Finger auf der Tastatur, nicht von den Fingern, nicht von den

Tasten, sondern diese Zusammenwirkung Instrument–Finger, anatomische Dinge, taktile Dinge spielen eine Rolle. Ich bin in einem allgemeinen Sinne jemand, der sehr sinnlich ist mit allen Sinnen, da ist zum Beispiel Tastgefühl etwas sehr Wesentliches. Darum interessiert mich auch afrikanische Lamellophon-Musik. Da hat der Spieler ein Verhältnis zu dem Instrument, in dem die motorischen Muster, das, was gespielt, und das, was gehört wird, zwei verschiedene Kategorien sind, weil das Gespielte – mit 2 Daumen und 3 Fingern – eigentlich unabhängige melodische Folgen sind und nur im Gehör des Spielers oder des Zuhörers einen Sinn ergeben«, erläuterte Ligeti 1992. Mit dieser Äußerung sind sowohl grundsätzliche technische Aspekte als auch wesentliche Ein-

flüsse für die Komposition des *Klavierkonzertes* angedeutet. Ligeti stellte an die Konzeption des *Klavierkonzerts* hohe Ansprüche: Er wollte von der traditionellen Harmonik fortkommen, von der Chromatik, von der gleichschwebenden Temperierung der Tonhöhen, ebenso wie er stets Tonalität

und Atonalität hinter sich lassen möchte. Gleichzeitig wollte er aber nicht der Avantgarde mit ihren allfälligen Beschränkungen und Konventionen ins Netz gehen. Der Weg, den Ligeti entdeckte, ist der Ligeti-Weg, der Weg zwischen Mikrotonalität (das Klavier wird aber nicht umgestimmt, der von Ligeti verehrte Chopin würde sich sonst schließlich im Grabe umdrehen) und gleichschwebender Temperatur, der natürlich ein Illusionsweg ist. Die sogenannte Äquidistancialität, also ein Tonvorrat, in dem alle Töne den gleichen Abstand voneinander haben, wird suggeriert – es entsteht mit klassischen europäischen Instrumenten ein musikalischer Eindruck, der ansonsten nur in außer-europäischen Musikkulturen zu finden ist. Ligeti führt in einen regelrechten Irrgarten akustischer Illusionen. »Neu im *Klavierkonzert* ist die Mixturentechnik: Ich koloriere die Klavierstimme wie Zeichnungen, wie mit farbigen Stiften, besonders im dritten Satz mit der Mixturharmonik im Orchester«, äußerte der Komponist zur Einführung in das *Klavierkonzert* im Jahre 1988.

Die ursprüngliche Fassung, in klassischer Dreisätzigkeit, wurde von Ligeti wie erwähnt zur Fünfsätzigkeit erweitert: »Den Terror, ein Konzert nicht dreisätzig komponieren zu dürfen, weil dieses zu traditionell wäre, kenne ich nicht. Ich mache, was ich will. Ob ein Werk die Satzfolge

schnell – langsam – schnell hat, ist doch etwas Äußerliches.« So haben die fünf Sätze des *Klavierkonzertes* fünf ganz unterschiedliche Charaktere. Es gibt geheime Querverbindungen, Bezüge, eine zwingende innere Logik, die von Phänomenen wie den »inhärenten patterns«, der vorgespiegelten Äquidistancialität und Illusionsharmonik geprägt ist.

Während im ersten Satz dichte Polyphonie ungeheure rhythmische Energie gleichsam in der Horizontalen freisetzt, folgt im zweiten (*Lento e deserto*) die Auslotung der Tiefe. Ein Höchstmaß an Ausdruck, an tragischem Empfinden: Seufzerbildungen, Klagelaute, Klangfarben von Lotosflöte und Alt-Okarina, schließlich eine profane Mundharmonika. Die verschwiegene Tiefe menschenentleerter Naturereignisse oder auch elementarer Gedankensituationen. Der dritte Satz (*Vivace cantabile*) zeigt eine enge Verwandtschaft zur exotischen Musik. Bongos und Xylophon unterstreichen die Bedeutung von pulsierendem Rhythmus, von rhythmischen Perlenkettenmustern aus Afrika, laut Ligeti »das bis jetzt maßgebendste Beispiel für Illusionsrhythmik und Illusionsmelodik«.

Im vierten Satz, dem geheimen Zentrum, das in besonders engem Bezug zum dritten Satz steht, bilden Trillerpfeife und Peitsche erschreckende Zäsuren, ein emotionales Klima voller bedrohlicher Momente, Terror und Unter-

drückung evozierend. Lichtvoll endet das Werk mit dem fünften Satz, einem *Presto luminoso*. Ein leuchtender Klangcharakter, den versöhnlichen, apotheotischen Eindruck nicht endender Konsonanz erweckend – erneut eine klangliche Illusion. So endet das Werk mit dem klaren Klang der Blechbläser, die »minaccioso, brutale, ma jazzy« spielen sollen.

Ligeti's *Klavierkonzert* exemplifiziert das Spannungsverhältnis von strenger Konstruktion und emotionalem Gehalt, die sich gegenseitig bedingen. »Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie... Und dennoch, wer von uns hätte je von der Kunst anders reden gehört als von einem Reich der Freiheit? Die Art von Ketzerei ist allgemein verbreitet, weil man sich einbildet, daß die Kunst jenseits des normalen Tätigkeitsbereiches liege. Doch kann man auch in der Kunst wie in allen Dingen nur auf festem Grund bauen: Was sich der Stützung widersetzt, widersetzt sich auch der Bewegung« – schrieb nicht György Ligeti, sondern Igor Strawinsky, jener Komponist, der ihm vielleicht am geistesverwandtesten ist. Je präziser die Strukturen, je mehr Stützung, desto mehr Bewegung? Wenn ein Beleg für diese Behauptung angeführt werden sollte: Das *Klavierkonzert* Ligeti's eignete sich hierfür in hervorragender Weise.



Aliute Mečys: »Vergeblicher Versuch«
 Porträt György Ligeti, Öl auf Leinwand, 1984

Die Ligeti-Nacht
Samstag, 27. Juni 1998,
21 Uhr, Musikhalle, Großer Saal

Das Programm

Werke von György Ligeti

Melodien

Ramifications

Philharmonisches Staatsorchester
 Hamburg

Dirigent: Ingo Metzmacher

siehe Seite 26

Sonate für Violoncello solo

David Geringas, Violoncello

siehe Seite 28

Etudes pour piano (Beginn)

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

siehe Seite 30

Pause

Sonate für Viola solo

Tabea Zimmermann, Viola

siehe Seite 36

Etudes pour piano (Fortsetzung)

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

Sechs Bagatellen für Bläserquintett

Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters

siehe Seite 38

Pause

Trio für Violine, Horn und Klavier

Christian Tetzlaff, Violine

Marie-Luise Neunecker, Horn

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

siehe Seite 40

Das Orgelwerk

Zsigmond Szathmáry, Orgel

siehe Seite 42



Teile der Ligeti-Nacht werden von
 21 Uhr bis 24 Uhr live auf Radio 3
 übertragen.

FEINMASCHIGE NETZWERKE UND KONTRAPUNKTISCHE GEWEBE

»MELODIEN« UND »RAMIFICATIONS«

von György Ligeti

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Melodien
für Orchester
(1971)

Ramifications
für 12 Solostreicher
(1968-69)

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Dirigent: Ingo Metzmacher

»MELODIEN« FÜR ORCHESTER

Mit diesem Stück, das nicht nur *Melodien* heißt, sondern auch wirklich aus Melodien besteht, widerspreche ich scheinbar meiner eigenen Kompositionsweise. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre habe ich in meinen Stücken – also vor allem in *Apparitions*, *Atmosphères* und *Volumina* – nicht nur jede melodische Konfiguration abgeschafft, sondern auch alle erkennbaren Spuren von Harmonik und Rhythmik getilgt und statt dessen mit sehr dichten und komplexen Geweben mikropolyphoner Struktur gearbeitet. Musikalische Gestalten – ob harmonische, melodische oder rhythmische – waren diesen unifizierten Netzstrukturen fremd.

Im Laufe der sechziger Jahre bin ich dann zu neuen Einsichten gekommen, was meine eigene kompositorische Arbeit betrifft. Dauernd mit solch homogenen Klangflächen und polyphonen Netzen zu arbeiten schien mir unbefriedigend. Wenn ich das weitergemacht hätte, wäre ich ein Selbstepigone geworden. Ich trachte immer danach, für ein kompositorisches Problem eine bestimmte Lösung zu finden, und wenn ich eine solche Lösung gefunden und in einer Komposition realisiert habe, möchte ich dasselbe nicht noch einmal machen. Das bedeutet nicht, daß jedes neue Stück etwas vollkommen anderes darstellt; es

geht vielmehr um eine ganz allmähliche Transformation des Stils und der Kompositionstechnik.

Komponieren ist für mich nicht nur ein Prozeß bewußter Überlegung, sondern durchaus auch intuitiv. Ich stelle mir einfach Musik vor, und wenn ich dann komponiere, schaltet sich auch die Spekulation ein; aber der erste Impuls ist immer etwas Spontanes. Ein solch spontaner Impuls war für mich gegen Mitte der sechziger Jahre das Bedürfnis, meine bisherige Schreibweise nicht weiter auszufeilen und aufzufächern, sondern mit aller Entschiedenheit fortzuentwickeln, in etwas Neues zu transformieren. Und so habe ich versucht, aus den homogenen Netzkonstruktionen wieder deutliche Konturen – Gestalten mit melodischem und rhythmischem Profil – herauszuarbeiten, freilich ohne meinen früheren Stil aufzugeben und ohne zu historischen Stilsformen zurückzukehren.

Melodien ist sicherlich eine Konsequenz meiner Arbeiten aus den letzten Jahren – des *2. Streichquartetts*, des *Bläserquintetts* und des *Kammerkonzerts* –, Stücken, in denen einzelne melodische Linien aus dem polyphonen Kontext hervortreten.

Der Titel *Melodien* bezeichnet dabei einen ganz konkreten musikalischen Sachverhalt, hat freilich insgeheim noch einen anderen Aspekt – etwas

von »épater l'avant-garde«, weil Melodien in der Neuen Musik so lange tabu waren. Es handelt sich indessen nicht um »schöne Melodien« im spätromantischen Sinn, vielmehr um eine Konfiguration von sehr vielen Melodien mit unterschiedlichem Tempoverlauf und unterschiedlicher rhythmischer Struktur.

In den letzten Jahren hat mich die Musik von Charles Ives sehr beeindruckt. Aber direkte Ives-Einflüsse sind in meinem Orchesterstück sicher nicht zu finden; denn bei Ives geht es eher um Collagen, um eine polytonale und polyrhythmische Konstellation diskrepanter Musikstücke. Das ist hier keineswegs der Fall. Doch die Möglichkeiten, die ich bei Ives gefunden habe, spielten gewiß eine Rolle bei der Konzeption einer solchen Simultaneität disparater melodischer Abläufe. Die Satztechnik indessen erinnert stark an meinen bisherigen Stil; denn – global betrachtet – bilden die Melodien ein großes kontrapunktisches Gewebe. Während die Polyphonie bisher jedoch ziemlich homogen erschien, ist sie hier stark heterogen – gewissermaßen durchsichtig, um eine optische Analogie anzuführen. Man kann die Stimmen einzeln, als Melodien hören. Darum habe ich als Besetzung ein kleines Sinfonieorchester mit solistischen Bläsern gewählt, damit die einzelnen Melodien sich auch durch ihre

Klangfarben deutlich voneinander abheben. Hatte ich bisher stets einen mehr oder weniger homogenen Klang angestrebt, so konzentriert sich mein Interesse jetzt eher auf eine Art von Spaltklang.

»RAMIFICATIONS«

Kompositionstechnisch stellen *Ramifications* eine Weiterentwicklung meiner Arbeitsweise mit komplexen musikalischen Netzgebilden dar. Darüber hinaus gibt es in diesem Stück neue Aspekte einer mikrotonalen Harmonik.

Netzgebilde: Anfang der sechziger Jahre komponierte ich Musik mit dichten, fast unbeweglichen, sich nur intern allmählich verändernden klanglichen Geweben (etwa im Orchesterstück *Atmosphères*). Später wurden die Gewebe immer beweglicher und mehr aufgelockert. *Ramifications* sind gleichsam ein Endpunkt in der Entwicklung von »dicht und statisch« zu »durchbrochen und beweglich«. Obwohl es auch in diesem Stück statische Klangfelder gibt, dominieren die spitzentartig durchwirkten, feinmaschigen Netzwerke. Der Titel *Ramifications* (Verästelungen) bezieht sich auf die polyphone Technik der Stimmführung: In einem Knäuel zusammengebundene Einzelstimmen bewegen sich divergent, so daß sich die Stimmbündel allmählich auflösen, die Musik scheint sich tatsächlich zu verästelnd.

Harmonik: Bereits in früheren Stücken arbeitete ich gelegentlich mit mikrotonalen Abweichungen von der gleichmäßigen Temperatur, so im *Requiem*, in den Orgelstücken *Volumina* und *Harmonies* sowie im 2. *Streichquartett*. Neu in *Ramifications* ist die konsequente Anwendung eines hyperchromatischen harmonischen Denkens. Aufführungstechnisch wird dies dadurch ermöglicht, daß die Hälfte der Streicher um einen Viertelton hinaufgestimmt ist. Die resultierende Musik ist jedoch nicht vierteltönig, denn durch von selbst sich einstellende Intonationsunterschiede beim Greifen der Saiten entsteht eine Tonhöhenfluktuation, so daß man fast nie exakte Vierteltonabstände hört, sondern kleinere oder größere mikrotonale Abweichungen. Nur an einigen dichten Stellen ergeben sich annäherungsweise Viertelton-Clusters, sonst erscheint – besonders in den Gegenden, in denen das musikalische Gewebe durchsichtig und engmaschig ist – eine ganz neue Art von »unsicherer« Harmonik, als ob die Harmonien der gleichmäßigen Temperatur »verdorben« wären. Die Harmonien haben einen Hautgout, Verwesung ist in die Musik eingezogen. *Ramifications* sind ein Beispiel dekadenter Kunst.

Die hier wiedergegebenen Texte von György Ligeti stammen aus den Jahren 1972 (*Melodien*) und 1969 (*Ramifications*) und waren bereits veröffentlicht.

DIE GESCHICHTE ZWEIER SÄTZE

STEVEN PAUL IM GESPRÄCH MIT GYÖRGY LIGETI ÜBER SEINE CELLOSONATE

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Sonate für Violoncello solo
(1948/53)

I Dialogo

II Capriccio

David Geringas, Violoncello

SP: Könnten Sie ein bißchen davon erzählen, wie die Sonate entstanden ist? Ich glaube, Sie haben sie in zwei verschiedenen Jahren komponiert und 1947 damit begonnen ...

GL: ... 1948, würde ich heute eher sagen. Doch bevor wir dazu kommen, muß ich Ihnen sagen, daß das Cello das einzige Streichinstrument ist, das ich studiert habe, wenigstens ein bißchen. Ich habe erst sehr spät mit dem Klavierspiel angefangen, und als ich mit 18 Jahren mein Kompositionsstudium am Kolozsvár-Konservatorium begann, stellten meine begrenzten Instrumenten-Kenntnisse ein großes Handikap für mich dar. Darum begann ich, mehrere Instrumente gleichzeitig zu lernen, darunter auch Cello, weil ich eine Vorstellung davon bekommen wollte, wie man für Streicher schreiben muß. Ich habe immer noch eine Vorliebe für das Cello, weil ich es besser kenne als die Geige oder die Bratsche. Also, es war 1948, und ich studierte in Budapest ... Wie alt war ich da?

25.

Richtig, 25. Es gab da ein Mädchen namens Annuss Virányi, sie spielte Cello, und ich war heimlich in sie verliebt.

Haben Sie zusammen am Konservatorium studiert?

Ja. Ich habe dieses Stück geschrieben und es

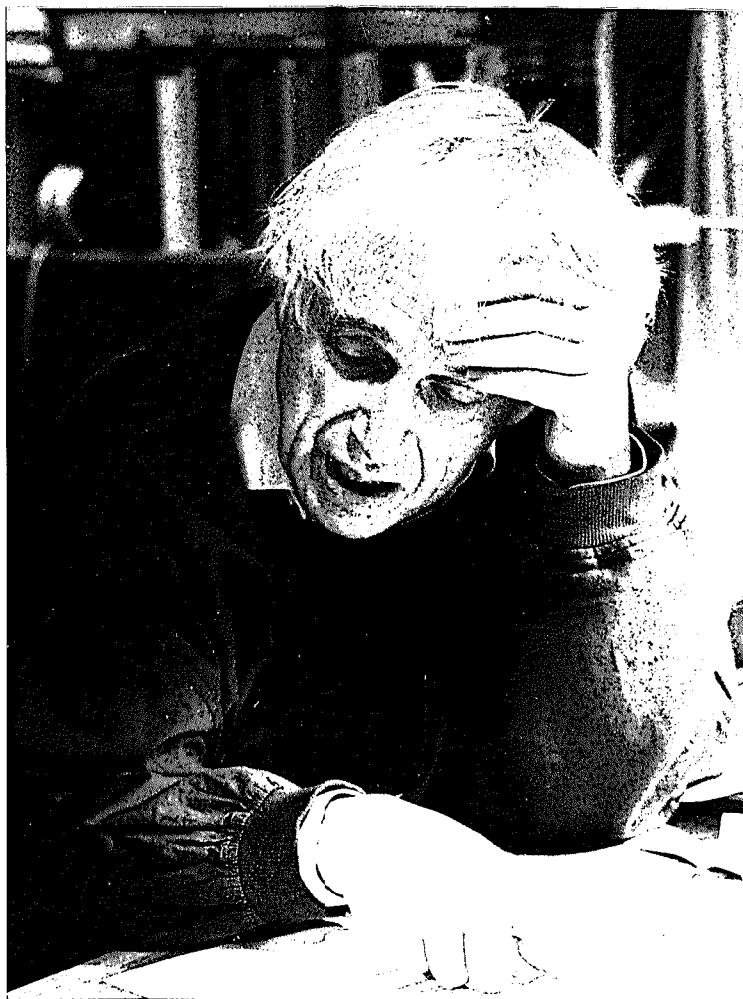
Dialog genannt, ohne daran zu denken, daß es einmal ein größeres Werk werden könnte. Ich wußte ein wenig über Cellotechnik Bescheid, über die Doppelgriffe auf zwei oder drei Saiten. Und dann habe ich ihr das Stück gegeben – sie dankte mir dafür, hatte aber natürlich nicht die geringste Ahnung, warum ich es für sie geschrieben hatte. Sie hat es nie gespielt, und das war's dann.

Darf ich Sie nach dem Titel fragen, den dieser Satz hatte, bevor er Teil der Sonate wurde ...

Es ist ein Dialogo – ein Dialog. Weil er wie ein Gespräch zweier Menschen, eines Mannes und einer Frau, ist. Ich habe die C-, die G- und die A-Saite getrennt voneinander eingesetzt. Zu dieser Zeit stand ich unter dem Einfluß von Bartók und Kodály. 1946 und 1947 hatte ich viel »moderner« Musik geschrieben, und dann, 1948, hatte ich so das Gefühl, daß ich versuchen sollte, »populärer« zu werden. Ich glaubte ein wenig an den Sozialismus, nicht an den Kommunismus; aber die Sozialisten konnten sich nur ein Jahr lang behaupten, eben 1948, weil dann die Kommunisten an die Macht kamen, und denen stand ich völlig konträr gegenüber. Ich versuchte in diesem Stück, eine schöne Melodie mit typisch ungarischem Tonfall zu schreiben, aber kein Volkslied ... oder nur halb, wie Bartók oder Kodály eben – eigentlich mehr wie Kodály.

Aufgeführt wurde das Stück aber erst viel später. 1953 lernte ich eine bekannte Cellistin kennen, Vera Dénes – ich war nicht in sie verliebt, sie war auch viel älter als ich. Sie bat mich um ein Stück, und ich sagte ihr, daß ich eine alte Komposition hätte, die noch nie aufgeführt worden sei, und daß ich noch einen schnellen Satz schreiben würde, um eine kurze, zweisätzigige Sonate daraus zu machen. Es war sozusagen ein halbes Auftragswerk. Da der zweite Satz den »Ehrgeiz« hatte, ein Sonatensatz zu werden, habe ich ihn auch in Sonatenhauptsatzform geschrieben. Er ist ein virtuoseres Stück in meinem späteren, stärker an Bartók orientierten Stil, und er ist schwieriger als der erste Satz. Ob die beiden Sätze zusammenpassen, kann ich nicht beurteilen. Ich hoffe es.

Doch bevor das Werk aufgeführt werden oder ich dafür ein auch noch so geringes Honorar bekommen konnte, mußte es erst von der Komponistenvereinigung genehmigt werden, in diesem Fall von einem Mann, der – wie sich später herausstellte – ein Mitglied des KGB war. Ich brauchte das Geld, denn ich verdiente nur wenig mit meiner Arbeit an der Musikakademie in Budapest und war



ansonsten als freischaffender Komponist tätig.

Wäre ich aus der Komponistenvereinigung ausgeschlossen worden, hätte ich körperlich arbeiten müssen.

Vera Dénes studierte die *Sonate* ein und spielte sie der Kommission vor. Es wurde uns nicht erlaubt, das Stück zu veröffentlichen oder öffentlich aufzuführen, aber wir durften eine Rundfunkaufnahme machen. Sie machte eine ausgezeichnete Aufnahme für den Ungarischen Rundfunk, die aber nie gesendet wurde. Die Kommission entschied, daß das Stück zu »modern« sei wegen des zweiten Satzes ...

... also wegen des *Capriccio*.

Wegen des *Capriccio*. Vielleicht hätten sie den ersten Satz allein akzeptiert, ich weiß es nicht. Das *Capriccio* ist ein äußerst virtuoseres Stück. Ich war 30 Jahre alt, als ich es schrieb. Ich liebte Virtuosität und trieb die Spieltechnik hier bis an die Grenzen der Virtuosität, so wie ...

Paganini?

Ich liebte Paganini und kannte

natürlich seine *Capricen*.

Das hier gekürzt wiedergegebene Interview ist zum ersten Mal im Beiheft einer CD-Einspielung von Matt Haimowitz erschienen (DGG-CD 431 813-2).

POETISCHES IN KLEINEN FORMEN UND HOCHKOMPLEXEN STRUKTUREN

DIE ETUDES POUR PIANO

von Constantin Floros

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Etudes pour piano

(Premier livre: 1985;

Deuxième livre: 1988–94;

Troisième livre: seit 1995)

XV White on White (3^e livre)

VII Galamb borong (2^e livre)

III Touches bloquées (1^{er} livre)

V Arc-en-ciel (1^{er} livre)

I Désordre (1^{er} livre)

II Cordes à vide (1^{er} livre)

IV Fanfares (1^{er} livre)

VI Automne à Varsovie (1^{er} livre)

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

Pause

Zwischen den beiden Folgen der *Etudes*:

György Ligeti

Sonate für Viola solo

(1991–94)

Tabea Zimmermann, Viola

Satzabfolge und Einführungstext siehe Seite 36

György Ligeti

Etudes pour piano (Fortsetzung)

XVI Pour Irina (3^e livre)

XII Entrelacs (2^e livre)

VIII Fém (2^e livre)

IX Vertige (2^e livre)

X Der Zauberlehrling (2^e livre)

XI En suspens (2^e livre)

XIII L'escalier du diable (2^e livre)

XIV Coloana infinită (2^e livre)

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

In den letzten Jahren erfreuen sich Ligetis *Etudes pour piano* wachsender Beliebtheit. Dafür gibt es mehrere Gründe. Es eilt ihnen der Ruf voraus, im Technischen enorme Anforderungen an den Spieler zu stellen. Nur wenige Meisterpianisten wagen sich an sie heran. Zudem weisen sie mitunter schwer überschaubare, hochkomplexe Strukturen auf. In gewisser Hinsicht bilden sie eine Art Kompendium der jüngeren Ligetischen Kompositionstechnik. Jede *Etude* stellt gleichsam die Lösung eines bestimmten kompositorischen Problems dar, wobei tonsystematische, polymetrische, polyrhythmische und andere Probleme im Vordergrund stehen. Ein experimenteller, ingeniöser Zug ist ihnen eigen. Manche *Etudes* lassen sich als Inventionen über ein bestimmtes Intervall – die Quinte – ansprechen. In vielen anderen arbeitet Ligeti mit von vornherein genau festgelegtem Tonvorrat. So spielt die rechte Hand eine bestimmte Skala und die linke eine andere, die sich komplementär zur ersten verhält. Die polyrhythmischen und polymetrischen Kombinationen spotten jeder Beschreibung. Dabei gehen alle *Etudes* von einem einfachen Kerngedanken aus und führen – darin mit wachsenden Organismen vergleichbar – ins Hochkomplexe.

Ligeti ist nach eigenem Eingeständnis synästhetisch veranlagt. Das heißt: er setzt unwill-

This image shows a page of handwritten musical notation for György Ligeti's "Skizze zur Etude I". The score is written on ten staves, with the first two staves likely representing the right and left hands. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. There are several instances of heavy black scribbles over parts of the score, particularly in the middle section. The handwriting is in black ink on aged paper. At the bottom left, there is a small handwritten note that reads "György Ligeti, Skizze zur Etude I".

György Ligeti, Skizze zur Etude I «Désordre»

kürzlich optische und taktile Empfindungen in akustische um und assoziiert zu Farbe, Form und Konsistenz fast immer Klänge. »Wenn ich Musik höre« – so äußerte er einmal –, »dann sehe ich auch Farben, Figuren.« Seine Musik erfordert vom Hörer synästhetischen Mitvollzug, und in diesem Zusammenhang sind die Titel der *Etudes pour piano* hilfreich, in denen neben Technischem Musikalisches und Poetisches zum Ausdruck kommt. Viele *Etudes* suggerieren übrigens beim Hörer Raumvorstellungen, sie wecken Raumillusionen: eine imaginäre Perspektive, Nähe und Ferne, Tiefe und Höhe, Weite und Enge. Der Hörer meint oft Bewegungszüge innerhalb des imaginären Raumes zu vernehmen.

Im Januar 1993 eröffnete mir Ligeti, daß die beiden Hefte der *Etudes* zyklisch, und zwar mit gegensätzlichem Ausgang, konzipiert waren. Während die *sechste Etude (Automne à Varsovie)* ein finsternes Stück sei, das mit einem Sturz in den Abgrund ende, sollte die letzte *Etude* mit einem strahlenden Stück, einer Art paradiesischer Vision, schließen.

Ligeti nahm die Arbeit an der ersten *Etude (Désordre)* bereits im November 1984 in Angriff. Eine Zeitlang dachte er daran, dem Stück den Titel »En blanc et noir« zu verleihen. »En blanc et noir« bezieht sich auf die Tastatur des Klaviers und

meint, daß die rechte Hand des Spielers auf den weißen und die linke auf den schwarzen Tasten zu spielen hat. Musiktheoretisch gesprochen: Das Tonsystem der *Etude* läßt sich als eine Kombination der siebenstufigen Diatonik (*h – c – d – e – f – g – a*) mit der anhemitonischen Pentatonik (*dis – fis – gis – ais – cis*) definieren. Der Hörer nimmt diese Kombination als eine Aufhebung der Temperatur wahr.

Die Unordnung und das Chaos, die der endgültige Titel *Désordre* suggeriert, ergeben sich aus den überaus komplexen rhythmischen Verhältnissen. Am Anfang – drei Takte lang – spielen die beiden Hände denselben Rhythmus: $3/8 + 5/8$. Schon im vierten Takt gehen aber die Stimmen auseinander. Die Figuration der rechten Hand zählt 7, die der linken Hand dagegen 8 Achtel. Dadurch ergibt sich ein rhythmischer Kanon zwischen den Stimmen. Er erfolgt zuerst im Abstand von einem Achtel, dann von zwei Achteln und später von drei Achteln.

Wie viele Stücke Ligetis, so weist auch *Désordre* eine gleichsam stereometrische Gestalt auf. Das Klangfeld, mit dem das Stück anhebt, ist im mittleren Tonbereich plaziert und öffnet sich dann allmählich nach beiden Richtungen: Während die rechte Hand den Tonraum bis zur äußersten Höhe okkupiert, erobert die linke Hand die tiefere Ton-

region bis zu extremer Tiefe. Damit geht die geschilderte klangliche Steigerung einher. Ein zweiter (kürzerer) Klangzug setzt in T. 98 ein. Auch hier driften die Hände – wenn auch jetzt nicht mehr so stark – auseinander. Nur in den letzten Takten, in denen die Musik entschwindet, gehen sie parallel.

Die zweite *Etude (Cordes à vide)* läßt sich als Invention über die Quinte bezeichnen. Der Konstruktion des Stückes liegt vom ersten bis zum letzten Ton das Quintintervall zugrunde. Bewundernswert ist dabei die Erfindungsgabe des Komponisten, der das gesamte Tonuniversum streng nach dem Quintenprinzip organisiert, ohne auch einen Augenblick lang in Monotonie zu verfallen. Seinen Elan erhält das Stück von der sehr differenzierten polyrhythmischen Organisation. Der Titel *Cordes à vide* bedeutet übrigens soviel wie »leere Saiten« – eine Anspielung auf das Anstimmen der Saiten der Geige und der Bratsche, die in den Takten 11-14 tatsächlich in punktierten Achteln anklingen.

Touches bloquées, die dritte *Etude*, ist eine Invention über eine bestimmte pianistische Technik – die Idee der »mobilen Tastenblockierung«, die Henning Siedentopf entwickelte. Gemeint ist die Technik, bestimmte Tasten stumm zu drücken und zu halten.

Die vierte *Etude* mit der suggestiven Über-

schrift *Fanfares* ist eigentlich eine Studie über das Ostinato. Eine unveränderliche, aus den Tönen *c – d – e – f – fis – gis – ais – h* bestehende und nach dem bulgarischen Rhythmus *3 + 2 + 3* Achtel rhythmisierte Figur läuft permanent durch das Stück, in 208 der insgesamt 212 Takten wiederkehrend. Zu diesem Ostinato ertönen »Fanfares« – fanfarenartige »melodische Phrasen« (so Ligetis Bezeichnung im faksimilierten Autograph), die vielfach an Trompeten- und Hörnersignale erinnern und die alle von einem verfremdeten Hornquintenmodell entwickelt sind. Besonders wichtig in diesem Stück ist die Illusion der räumlichen Perspektive. Dadurch, daß das Ostinato meist im »Hintergrund« bleibt, treten die fanfarenartigen Motive in den Vordergrund.

Von der *fünften Etude (Arc-en-ciel)* meinte Ligeti, sie schlage eine Art Brücke zwischen Chopin und Jazz. Unüberhörbar ist in der Tat einerseits die Affinität zur Stilwelt Frédéric Chopins und andererseits zur Stilwelt einer empfindsamen Jazzrichtung, die vor allem weiche Septakkorde aller Nuancen liebt.

Automne à Varsovie – die *sechste Etude* – wird in den Entwürfen als »großes Lamento« (»nagy lamento«) bezeichnet. Ihr Thema, das immer aufs neue verändert wird, besteht in erster Linie aus absteigenden Halbton- und Ganztonintervallen,

weist aber gelegentlich auch aufsteigende Intervalle auf, die oft mit einem sforzato-Zeichen versehen sind. Der schmerzliche Charakter der Musik ist unüberhörbar. Das Stück läßt sich insofern mit einer Fuge vergleichen, als das Thema auf phantasievolle Weise polyphon behandelt wird und dabei jede erdenkliche Behandlung erfährt: Es erklingt in Originalgestalt und in Gegenbewegung, es wird diminuiert und augmentiert. Wesentlich ist dabei, daß die Diminutionen und Augmentationen nicht in halben oder zweifachen Notenwerten, sondern meist in Primzahlproportionen wie *11:7*, *7:5* und *5:3* erfolgen.

Am 11. Juni 1985 konzipiert und Ligeti polnischen Freunden dediziert, hat die *sechste Etude* eine politische Konnotation. Das Stück bezieht sich auf die heikle politische Lage Polens am Anfang der achtziger Jahre. Das Lamento und der »Sturz in den Tartarus« am Schluß erinnern an eine düstere Phase der polnischen Geschichte unter Jaruzelski, der liberale Regungen erstickte, die freie Gewerkschaft Solidarnosć verbot und den Kriegszustand über das Land verhängte.

In einem Kommentar zur 1988/89 entstandenen *siebenten Etude* bemerkte Ligeti, daß deren Titel – *Galamb borong* – eine imaginäre gamelanartige Musik evoziere, »beheimatet auf einer fremden Insel, die auf keiner Landkarte zu finden ist«.

»Für denjenigen, der ungarisch versteht« – so fährt er fort –, »wird der Titel auch eine ganz andere Bedeutung haben« – »Galamb« bedeutet im Ungarischen soviel wie »Taube«, »Liebling« und »Schatz« –, »doch ist diese für die Eigenart der Musik irrelevant: wesentlich ist nur der Wortklang des Titels.« Man versteht diese Erläuterungen besser, wenn man sich Ligetis Vorliebe für das Imaginäre vergegenwärtigt und vor allem, wenn man erfahren hat, daß er ursprünglich vorgesehen hatte, die *Etude* mit dem Untertitel »Les gongs de l'île Kondortombol« zu versehen. »Kondortombol« ist der Name einer Phantasieinsel. Übrigens liegt dem Stück eine originelle Kombination der beiden möglichen Ganztonleitern zugrunde, und zwar spielen die rechte Hand ausschließlich im Ganztonbereich *h – a – g – f – es – des* und die linke Hand im Ganztonbereich *e – d – c – b – as – ges*.

Wie die *zweite Etude*, so ist auch die *achte* mit dem Titel *Fém* eine Invention über die Quinte. Während diese aber dort als melodisches Intervall behandelt wird, wird sie hier als Zweiklang eingesetzt. Auch hinsichtlich des Charakters besteht zwischen den beiden Stücken ein bemerkenswerter Unterschied: Im Gegensatz zur *zweiten Etude*, die durchaus weich klingt, ist der Klangcharakter der achten »metallischhart«. *Fém* ist übrigens das ungarische Wort für Metall, doch ist es von einer

emotionell intensiveren Aura umgeben als das deutsche Wort.

Besonders eindrucksvoll vermag die *neunte Etude (Vertige)* zwei wesentliche Züge der Ligetischen Ästhetik zu veranschaulichen, nämlich einmal seine Auffassung der Musik als »gefrorener Zeit« und zum anderen den Umstand, daß sein Schaffen nicht bloß poetisch konditioniert, sondern darüber hinaus vielfach in Lebenszusammenhänge eingebettet ist. So ist in diesem Stück die Vorstellung von schwindelähnlichen Zuständen in Musik umgesetzt, wobei die korrespondierenden musikalischen Bilder perpetuiert werden. Als Grundidee der *Etude* gab Ligeti »ein ständiges Abgleiten und Einstürzen« an, und er fügte hinzu: »Der zeitliche Vorgang wird eingefroren, das Einstürzen wird zu einem Zustand.«

Kompositionstechnisch läßt sich *Vertige* in erster Linie als eine Studie über Chromatik und über das Perpetuum mobile bezeichnen. Eine kontinuierlich fließende Achtelbewegung in mehreren Stimmen bildet den Klanghintergrund des Stückes. In Ligetis eigener Erläuterung: »Technisch bilden abwärts laufende chromatische Skalen die Grundlage des Stückes. Ein solcher Lauf ist noch nicht beendet, schon beginnt der nächste, so daß es zur Interferenz von Wellen-



bewegungen kommt: Die einzelnen Wellen überschlagen sich. Die chromatischen Läufe sind in sich regelmäßig, ihre Kombination aber, durch ständig wechselnde Einsatzabstände, ergibt ein chaotisches Muster. Unsere Wahrnehmung pendelt, wie bei einem Vexierbild, zwischen den Läufen als Bewegung und ihrer Interferenz als statischem Gebilde.«

1993 in Hamburg begonnen und im Juli/August 1994 in Wien vollendet, nimmt die *zehnte Etude* mit dem suggestiven Titel *Der Zauberlehrling* innerhalb der Dramaturgie des zweiten Zyklus insofern eine besondere Stellung ein, als sie das Scherzo vertritt. Dementsprechend lauten die charakteristischen Vortragsbezeichnungen *Prestissimo*, *staccatissimo*, *leggerissimo*, und der Spieler soll sich bemühen, die Geschwindigkeit des Cembalostückes *Continuum* zu erreichen. Das Stück, das durchweg toccatische Züge trägt

und einen »luftigen« Charakter hat, gleicht einem Perpetuum mobile.

Grundidee der *elften Etude* (sie erhielt den endgültigen Titel *En suspens*, will heißen: In der Schweben) ist die Gegensätzlichkeit und zugleich die Komplementarität der beiden Hände, die in jeder Hinsicht (tonsystematisch, metrisch und

charaktermäßig) unterschiedlich gestaltet sind: Während sich die eine mit den weißen Tasten begnügt, spielt die andere auf den schwarzen. Polymetrisch ist die *Etude* insofern, als die rechte Hand sich durchweg an einem 6/4-Metrum und die linke Hand an einem Vierermetrum ($4 \times 3/8$) orientiert. Maßgeblich ist die klangliche Differenz zwischen den beiden Händen: Die rechte klingt wesentlich weicher denn die linke. Das liegt nicht nur an den unterschiedlichen Registern und an der Art der Melodieführung, sondern auch an der Häufigkeit der bevorzugten Zweiklänge: Während Terzen und Sexten sich in der rechten Hand häufen, finden wir in der linken Hand zumindest anfangs auffallend oft reine Quartan, große Sekunden und große Nonen. Daraus resultiert eine herbere Klanglichkeit in der linken Hand.

Tonsystematisch betrachtet, ist die *zwölfte Etude* mit dem Titel *Entrelacs* (Geflecht) beson-

ders streng gearbeitet. Wie in *Galamb borong*, so beschränkt sich auch hier jede Hand auf eine Sechstonreihe, und zwar die rechte Hand auf die Töne *d – e – f – g – a – h* und die linke Hand auf die Tonreihe *c – des – es – ges – as – b*. Im dritten Teil tauschen die Hände ihren Tonvorrat aus. Die rhythmische Organisation der *Etude* freilich eröffnet die interessantesten Perspektiven. Dem Stück liegt eine ununterbrochene pulsierende Sechzehntelbewegung zugrunde, wobei jeder »Takt« 12 Sechzehntel umfaßt. Durch Akzentuierungen bestimmter Pulse nach bestimmten Regeln ergeben sich Flechtmuster und eine intrikate Polyrythmik.

Über das Schlußstück des zweiten Zyklus der *Etudes pour piano* stellte Ligeti im Januar 1993 viele Überlegungen an, die er mir gesprächsweise mitteilte. Von vornherein schwebte ihm – im Gegensatz zu *Automne à Varsovie* – ein helles, strahlendes Stück vor, etwas Analoges zu Debussys *L'isle joyeuse*. Der Flügel sollte wie ein großes Orchester klingen. Zu diesem Zeitpunkt war er in die imaginäre Welt von Shakespeares *Sturm* versunken, Prosperos Zauberinsel faszinierte ihn. Ein Satz von Shakespeare »The isle is full of noises, sounds and sweet airs« kam ihm dabei in den Sinn. Kurz nach diesem Gespräch reiste er in die USA. Von der Getty Foundation ins Seebad

Santa Monica eingeladen, erlebte er in der ersten Februarhälfte in Kalifornien einen Jahrhundertwinter – Überschwemmungen, Schlammlawinen und viel menschliches Elend, das ihn erschütterte. So ist aus der vorgestellten paradiesischen Vision *L'escalier du diable* – ein total schwarzes Stück – geworden, das die endgültige Nummer 13 erhielt. Mit diesem Stück stellte er sich die Aufgabe, prinzipiell mit Chromatik zu arbeiten, sie aber mit Hilfe verschiedener Kunstgriffe raffiniert zu verschleiern. Das Stück präsentiert sich als eine Folge homophoner und polyphoner, rhythmisch stets intrikater Inventionen über die chromatisch aufsteigende Skala.

Ligeti hat eine enge Affinität zur bildenden Kunst. Farben, Bilder, Gemälde, Objekte – dies alles regt seine Imagination schöpferisch an. Von einer sehr hohen, säulenartigen Skulptur des renommierten rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi (sie steht in einer süd-rumänischen Stadt in den Karpaten) empfing er einen starken Eindruck. Nach dieser Plastik benannte er seine *vierzehnte Etude (Coloana infinită – Unendliche Säule)*. Beim Hören erweckt sie den Eindruck enormer Robustheit und Monumentalität. Von allen *Etudes pour piano* ist sie dynamisch am wenigsten differenziert: Sehr laut vom Anfang bis zum Ende, hebt sie gleich im

dreifachen Forte (*sempre con tutta la forza*) an. Die restlichen Vortragsanweisungen besagen, daß von der Mitte des Stückes an dieser Lautstärkegrad noch zu überbieten sei. Auffälligerweise wird der ganze Piano-Bereich ausgespart. Noch auffälliger ist es, daß die massigen Klangzüge der beiden Hände stets steigende Konturen erkennen lassen. Der Prozeß des Höher-und-Höher-Schraubens im Kleinen wie im Großen ist das Signum des Stückes.

Von den *Etudes* des dritten Buches liegen bisher nur zwei vor. Die *fünfzehnte Etude (White on white)* ist ein streng diatonisches Stück, das nahezu ausschließlich auf den weißen Tasten gespielt wird, und dennoch klingt es nicht tonal. Sein erster Teil beeindruckt durch weiche, milde Klänge und durch einen wunderbaren Kanon, der zweite Teil dagegen durch Brio und rhythmische Vitalität. Ähnlich angelegt ist auch die *sechzehnte Etude (Pour Irina)*, für Irina Kataeva, die Gattin von Pierre-Laurent Aimard. Tonsystematisch basiert allerdings dieses Stück auf wesentlich komplexeren Verhältnissen.

Ligetis *Etudes pour piano* lassen ein bewunderungswürdiges Gleichgewicht zwischen Konstruktion und Imagination erkennen und gehören zweifelsohne zum Wertvollsten, was die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

MASKENKÜNSTE UND DOPPELTE BÖDEN

DIE SONATE FÜR VIOLA SOLO

von Peter Niklas Wilson

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Sonate für Viola solo

(1991–94)

- I Hora lungă
 - II Loop
 - III Facsar
 - IV Prestissimo con sordino
 - V Lamento
 - VI Chaconne chromatique
- Tabea Zimmermann, Viola

Doppelbödigkeit bestimmt den Charakter von György Ligetis Musik. Nichts ist so, wie es scheint; noch unter den harmlosesten, faßlichen Gestalten tun sich unversehens Falltüren auf, Bedeutungen hinter den Bedeutungen; und wer da noch hofft, zum »Eigentlichen« vorzudringen, zum »Kern« der ästhetischen Aussage, wird in ein Labyrinth geführt, aus dem so schnell kein Entkommen ist. Hat Ligeti in den sechziger Jahren diese Kunst des trompe l'œil in mikropolyphonen Gitterstrukturen zu schillernder Perfektion getrieben, so artikuliert sie sich seit dem *Horntrio* von 1982 in multikulturellen Verwirrspielen. Die simplen, folkloristischen Motive, die das Klangbild dieser neueren Stücke prägen, haben nur wenig mit Ligetis Nostalgie nach seinen Bartók-geprägten Anfängen zu tun, weit mehr aber mit dem Wunsch, Melodie, Harmonik und Metrik nach ihrer totalen Dissoziation als Dimensionen des Komponierens zurückzugewinnen, ohne darüber die Erfahrungen der Avantgarde zu vergessen: eine Haltung, die am ehesten der von Heinrich Klotz postulierten »zweiten Moderne« in der Bildenden Kunst verwandt scheint, einer Ästhetik, die der Kunst Figuration und Fiktionalität neu erschließen will, ohne dabei in historisierende Regression zu verfallen.

Wenn György Ligeti im ersten Satz seiner *Sonate für Viola solo* mit der *Hora Lungă* ganz offen

Volksmusik aus den Karpaten ins Spiel bringt, ist also Vorsicht geboten. Naiven Folklorismus hat der Maskenkünstler Ligeti gewiß nicht im Sinn. Eher interessiert ihn eine ambivalente Modalität der Melodik, »schillernd zwischen lydisch und mixolydisch« (Ligeti), ein Changieren, das entsteht, indem Ligeti die mikrotonal alterierten Intervalle teils aus der Obertonreihe über dem Zentralton *f*, teils aus den Teiltönen der C-Saite ableitet, auf der der gesamte Satz gespielt wird (denn jene »eigenartige Herbheit« der tiefsten Viola-Saite, »kompakt, etwas heiser, mit dem Nachgeschmack von Holz, Erde und Gerbsäure«, so wie Ligeti sie in Tabea Zimmermanns Spiel empfand, war ein wesentlicher Anstoß für die Genese der *Sonate*). Doch noch wichtiger als dieses Vexierbild-Spiel zweier Partialtonreihen ist Ligetis repetitiv-variatives Hantieren mit melodischen Floskeln: indem die Linie immer wieder auf das prägnante Eingangsmotiv aus Quarte und Tonleiter-Ausschnitt zurückkommt, es aber jedesmal anders und weiter ausspinnt. Wie sehr solches Denken in melodisch-rhythmischen »Schleifen« die – vordergründig völlig heterogenen – sechs Sätze eint, zeigt schon der Titel des raschen zweiten: *Loop*. Diesmal wird ein melodisch-rhythmisches Gebilde nicht wiederholend erweitert, sondern im Zuge der Repetitionen immer stärker

komprimiert, bis es zu Sechzehntelläufen gestaucht ist. Und der gewiefte Illusionist Ligeti gestaltet diesen Prozeß noch etwas verwirrender, indem er in den *Loop* eine Schein-Wiederholung einbaut und die Musik nicht zu Anfang, sondern inmitten einer motivischen »Schleife« beginnen läßt. Der *Loop*-Gedanke – wohl ebenso von Ligetis regem Interesse für selbstähnliche fraktale Strukturen, seiner Liebe für Eschersche Absurditäten und seiner Bewunderung für die temporalen Kunststücke Conlon Nancarrow's angeregt – taucht auch im *dritten Satz* wieder auf, in dem eine pseudofolkloristische Phrase aus neun $5/8$ -Takten und einem $7/8$ -Takt im Zuge von acht Wiederholungen im Zerrspiegel mannigfaltiger scheinotonaler Harmonisierungen betrachtet wird: schließlich heißt *Facsar* soviel wie »verdrehen« und bezieht sich, wie Ligeti erläutert, »auch auf das ziehende Gefühl, das man in der Nase spürt, wenn man niesen muß«. Eindeutig afrikanisch inspiriert sind dagegen die »Schleifen« des vierten *Prestissimo*-Satzes. Aus einem durchlaufenden rasenden Elementarpuls schälen sich durch Betonungen im (später noch feiner unterteilten) Akzentmuster 6+4+4+6+4 – der Vergleich mit westafrikanischen Time-line-Formeln drängt sich auf – virtuelle Sub-Melodien heraus. Die Wurzeln der herben Sekund- und Sept-Harmonik des



folgenden *Lamento*-Satzes ordnet Ligeti selbst so verschiedenen Regionen wie dem Balkan, der Elfenbeinküste und Melanesien zu, doch markanter noch ist hier die imaginäre Tiefenstaffelung des musikalischen Raums durch schroffe Fortissimo-Dissonanzen, hohle Pianissimo-Quarten (da *lontano*, so die Partitur) und äherische Flageolett-Doppelgriffe wie aus weitester Ferne. Die *Chaconne chromatique* schließlich nimmt auf einen historischen Typus musikalischer *Loop*-Strukturen Bezug, was durch den Rekurs auf die althergebrachte absteigende *Lamento*-Chromatik

noch verstärkt wird. Und natürlich steht mit der *Chaconne* auch endlich der Name Johann Sebastian Bachs im Raum, der ohnehin über allem Komponieren für solistische Streichinstrumente schwebt. Ligeti selbst wehrt naheliegende Vergleiche als »Gotteslästerung« ab, doch in einem ist seine Bratschensonate ganz gewiß ein ästhetischer Urenkel der Bachschen *Solosuiten*: in der transformierenden Adaption volkstümlicher Tanzstrukturen, in der Transzendierung des Folkloristischen zu Spielen der reinen musikalischen Imagination.

WERKE DER ISOLATION

DIE »SECHS BAGATELLEN« FÜR BLÄSERQUINTETT

von György Ligeti

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Sechs Bagatellen aus »Musica Ricercata«
für Bläserquintett (1953)

I Allegro con spirito

II Rubato. Lamentoso

III Allegro grazioso

IV Presto ruvido

V (Béla Bartók in memoriam) Adagio. Mesto

VI Molto vivace. Capriccioso

Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters:

Wolfgang Ritter, Flöte

Paul van der Merve, Oboe

Walter Hermann, Klarinette

Volker Tessmann, Fagott

Laszlo Seemann, Horn

Diese Stücke gehören zum »prähistorischen« Ligeti-Stil, beeinflusst hauptsächlich von Bartók und Strawinsky. In Budapest lebten wir nach dem Krieg in einer Umgebung auf hohem Niveau der musikalischen Kultur, was die klassisch-romantische Tradition betraf, aber die Kenntnis der Musik des 20. Jahrhunderts war, mit Ausnahme der Musik von Debussy, Bartók und Kodály, sehr gering. Mit der Errichtung der kommunistischen Diktatur wurde alle »moderne Kunst« strikt verboten, auch die fortschrittlicheren Werke von Bartók, wie das 3. und das 4. Streichquartett, *Der wunderbare Mandarin* oder die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Mit den kulturellen und künstlerischen Strömungen in Westeuropa gab es keine Berührung, und für eine Zeit zwischen 1950 und 1954 war es sogar gefährlich, Briefe in westliche Länder zu schreiben oder von dort zu erhalten. Es gab wenig Möglichkeiten, Informationen über Neue Musik durch das Radio zu erhalten, weil die westlichen Rundfunksender gestört wurden. Die Störungen waren natürlich gegen die Nachrichtensendungen gerichtet, aber da das Rauschen sich auch nach den Nachrichtensendungen fortsetzte, waren die Musiksendungen gleichfalls kaum zu empfangen. So bekam ich einen sehr merkwürdigen Eindruck der Musik unbekannter Komponisten, die in den frühen fünfzi-

ger Jahren übertragen wurden, wie Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Hans Werner Henze: nur die hohen Töne der Piccoloflöte und des Glockenspiels durchdrangen das Rauschen. Die *Sechs Bagatellen* für Bläserquintett gründen auf einer Serie von elf Klavierstücken, geschrieben zwischen 1951 und 1953, in der Zeit meiner vollständigen künstlerischen Isolation. Obwohl ich versuchte, vom Einfluß Bartóks und Strawinskys wegzukommen, und einen persönlichen Musikstil schrieb, gelang das nur teilweise: Im ersten Stück ist die Anwesenheit Strawinskys deutlich zu spüren. Das fünfte Stück erinnert bewußt an den musikalischen Gestus Bartóks. Es wurde *Bartók in memoriam* geschrieben. Wenn ich heute, nach so vielen Jahren, und nach der Entwicklung eines persönlichen musikalischen Stils (zuerst in *Apparitions*, dem 1958–59 komponierten Orchesterstück) auf diese *Sechs Bagatellen* zurückblicke, erscheint mir das dritte Stück, das *Allegro grazioso*, als das originellste, trotz seiner althergebrachten tonalen oder modalen Musiksprache. Es gibt in diesem Stück eine besondere Idee der Orchestration. Flöte und Oboe sind melodisch in der Weise verbunden, daß – im Gegensatz zur üblichen Kombination, in der die Flöte eine Oktave höher als die Oboe spielt und deren Obertöne verstärkt – hier die Flöte im unteren Register spielt



György Ligeti, *Die Bevölkerung in den Wolken* (Buntstift und Ölkreide, 1967)

und die Oboe die Melodie in der höheren Oktave spielt, was eine geringfügig neue Tonfärbung hervorruft. Sogar diese traditionellen Stücke waren verboten in der Zeit, als ich sie komponierte. Es gab keine Möglichkeit, sie aufzuführen oder zu publizieren, bis die politische Situation sich etwas

entschärfte. Im Sommer 1956 gab es, nach Chruschtschows geheimer Anti-Stalinismus-Rede, eine zeitweise Lockerung der Diktatur in allen kommunistischen osteuropäischen Ländern. Daher konnten im Herbst 1956 meine *Sechs Bagatellen* in Budapest durch das Jersey-Bläserquintett

uraufgeführt werden, aber unter dem Titel *Fünf Bagatellen*. Das sechste Stück war noch verboten, wegen seines Überflusses an kleinen Sekunden. Totalitäre Systeme lieben keine Dissonanzen.

Der hier wiedergegebene Text von György Ligeti stammt aus dem Jahre 1977 und war bereits veröffentlicht.

ERNEUERUNG UND NOSTALGIE

DAS TRIO FÜR VIOLINE, HORN UND KLAVIER

von Annette Kreuziger-Herr

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Trio für Violine, Horn und Klavier
Hommage à Brahms
(1982)

- I Andantino con tenerezza
- II Vivacissimo molto ritmico
- III Alla marcia
- IV Lamento. Adagio

Christian Tetzlaff, Violine
Marie-Luise Neunecker, Horn
Pierre-Laurent Aimard, Klavier

»Ich hatte eigentlich immer, auch in der ganz wilden, experimentellen Zeit, eine doppelbödige Beziehung zur Tradition. Zum einen habe ich eine sehr strenge traditionelle Schulung an der Budapester Musikhochschule durchlaufen. Und zum anderen hat in meiner Musik ... die musikalische Vergangenheit stets eine wichtige Rolle gespielt, nicht als zitathafte Dimension, auch nicht als handwerkliche Disziplin, sondern eher als Aura und Allusion.« (György Ligeti 1984)

Diese »doppelbödige Beziehung zur Tradition« wird in kaum einem Werk deutlicher als im *Trio für Violine, Horn und Klavier*. Nach viel Experimentellem, nach der grotesken Oper *Le Grand Macabre*, nachdem Ligeti außerhalb der zeitgenössischen Avantgarde seinen ganz eigenen Weg gefunden hatte, der heute unverstellt als »Ligeti-Stil« bezeichnet wird, empfanden viele Kollegen und Kritiker die Uraufführung des *Horntrios*, die 1982 stattfand, als eine Art von Affront: Hatte sich hier jener Komponist, der so oft die seriellen oder aleatorischen Usancen seiner Komponistenkollegen veralbert hatte, als »restaurativer Traditionalist« und Konservativer geoutet? Fiel dem Komponisten der *Aventures*, des *Grand Macabre* und der *Passacaglia ungherese* schlichtweg nichts Neues mehr ein? Oder wollte Ligeti erneut seine »würfelnden« und »zählenden« Kollegen der salonfähig

gewordenen seriellen Avantgarde nur ein bißchen ärgern?

Verwunderung, Häme und gedankliche Fragezeichen übersahen dabei zweierlei: Zum einen gehört György Ligeti seit langem zu jenen Komponisten, die tradierte Formen verwenden und einsetzen. Er ist der Komponist von Stücken wie dem *Cellokonzert*, dem *2. Streichquartett*, dem *Kammerkonzert* und der Chaconne *Hungarian Rock*. Werke, die in der langen Reihe europäischer Kunstmusik mit ihren historisch gewachsenen Formen stehen, diese Formen aufgreifen, um sie dann mit ganz neuem Inhalt zu füllen. Stets dient die Gattungstradition der Suche Ligetis nach einer Erneuerung von Formprozessen und seinem Bedürfnis nach individuellem musikalischen Ausdruck. Zum anderen ist das *Horntrio* gar nicht konservativ, auch wenn das bei einer »Hommage à Brahms« – so der Untertitel des Werkes – vermutet werden könnte. Der Fall liegt ganz anders: ein Blick auf das im Werk aufgebaute Spannungsfeld von Rück- und Einblick erweist das *Horntrio* als ein Schlüsselwerk für György Ligetis Stilwende in den 80er Jahren.

Die vielen Bezüge zur Tradition lassen zunächst mehr Retrospektive als Introspektive vermuten. Der Titel, der sich mit dem Untertitel zugleich auf das – selten im Konzertsaal zu

hörende – *Horntrio* von Johannes Brahms bezieht, trägt ein wenig die Hörerwartung, denn die Hommage ist mehr eine Verneigung vor einer kompositorischen Haltung als eine Sammlung von Zitaten. »Brahms' *Horntrio*«, so Ligeti, schwebt »als unvergleichliches Beispiel dieser Kammermusikgattung im musikalischen Himmel. Gleichwohl befinden sich in meinem Stück weder Zitate noch Einflüsse Brahms'scher Musik – mein *Trio* ist im späten zwanzigsten Jahrhundert entstanden und ist – in Konstruktion und Ausdruck – Musik unserer Zeit.«

Ein retrospektiv wirkender Verknüpfungspunkt zur Tradition findet sich gleich zu Beginn des Werkes: die berühmten Hornquinten, die so typisch für das Instrument sind und, auf das Klavier übertragen, häufig zur atmosphärischen Vergegenwärtigung von Arkadischem und Pastoralem eingesetzt werden. Ligeti erinnert an diese Hornquinten – die der kundige Hörer aus Beethovens Klaversonate *Les Adieux* im Ohr haben mag – mit dem entscheidenden Unterschied des Perspektivenwechsels. Die Hornquinten sind durch die Melodieführung in einen Tritonus gewendet, das Motiv wird durch einen Zerrspiegel betrachtet. Es verrutscht in die Schräglage und ist dadurch weder »richtig traditionell« noch »richtig modern«. Wehmütig-nostalgisch und heimatlos, mehr



Anspielungen als Bezugspunkte liefernd, ist der musikalische Kern des *Horntrios* nicht außerhalb von Ligetis eigener musikalischer Welt auszumachen. Die Introspektive siegt:

Daß hierbei der Einsatz der Retrospektive keiner konservativen Haltung zuzuschreiben ist, zeigt besonders deutlich der letzte Satz des Werkes, eine *Passacaglia*, die *Lamento. Adagio* überschrieben ist. Ein Klagegesang, der an historische Vorbilder (etwa an den Lamento-Baß in Werken Monteverdis oder an den Lamento-Schluß in Purcells *Dido und Aeneas*), aber auch an rumänische Klagelieder denken läßt. Aus dem Pianissimo kommend, schließlich *morendo a niente* endend, scheint das Stück in einem musikalischen Nirwana zu verlöschen. Diese Schlußpassacaglia ist der »expressive Höhepunkt des Werkes, und dies namentlich im großen Fortissimo-Ausbruch kurz vor Ende, wo sich das Klavier mit langwährendem absteigendem Gang in die auch sonst allgegenwärtige Lamento-Chromatik förmlich hineinwühlt ... Nie bislang hat György Ligeti Trauer, Schmerz

und Resignation so unverhüllt ausgesungen« (Josef Häusler zur 1986 veröffentlichten ersten Schallplattenaufnahme des Stückes). Das derart resignierend endende Stück markiert zugleich die Geburt einer neuen Ligeti-Epoche: Die *Etudes pour piano*, das *Klavierkonzert*, die *Nonsense Madrigals*, aber auch das *Violinkonzert* und die *Sonate für Viola solo* werden alle von den im *Horntrio* erprobten und angelegten Kompositionsverfahren profitieren, die eine detaillierte Analyse zutage fördert: von der mittelalterlichen Isorhythmie nämlich, die das Werk durchzieht, von der Polytempik und Polymetrik, den metrischen Verschiebungen bis hin zum subtil eingesetzten Ostinato und Lamento.

Ligetis *Horntrio* repräsentiert – vielleicht – ein Leiden an der Gegenwart, aber keine Abkehr von ihr. Die Retrospektive dient dem Introspektiven. Ligeti entdeckt in der Tradition einen für die Gegenwart höchst brisanten Sinn und definiert seinen eigenen Standort sowohl innerhalb der Traditionslinie als auch innerhalb der Gegenwart. So könnte Ligeti sicherlich mit T. S. Eliot darin übereinstimmen, daß »das bewußte Erfassen der Gegenwart ein Innesein der Vergangenheit ist in einer Weise und in einem Umfang, wie sie die Selbsterfassung der Vergangenheit nicht aufzuweisen vermag«.

LUFT-WIRKUNGEN

DAS ORGELWERK

von György Ligeti

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Etüde Nr. 1 »Harmonies«
für Orgel
(1967)

Rubato, sempre legatissimo

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

Ricercare cromatico post il Credo
(aus den »Fiori musicali« von 1635)

György Ligeti

Ricercare
Omaggio a Girolamo Frescobaldi
(1951)

Andante misurato, molto tranquillo e legato

György Ligeti

Etüde Nr. 2 »Coulée«
für Orgel
(1969)

Prestissimo, sempre legato

György Ligeti

Volumina
für Orgel
(1961/62)

Zsigmond Szathmáry, Orgel
Registrierung: Ai Szathmáry

Die Orgel zog einerseits durch ihren übergroßen Reichtum an bisher noch unerforschten Klangfarben-Möglichkeiten, andererseits und vor allem aber durch ihre Mängel – durch ihre Unbeholfenheit, Steifheit und Eckigkeit – mein Interesse auf sich. Dieses Instrument gleicht einer riesigen Prothese. Es reizte mich herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann. Ich ging ganz von den Voraussetzungen des Orgelmechanismus aus – dessen Unvollkommenheiten miteinbezogen – und gelangte so zu einer neuen Technik des Orgelspiels. Sie besteht hauptsächlich aus mannigfaltigen Strukturierungs- und Artikulationsmöglichkeiten von dichten, chromatisch ausgefüllten Klängen, also von Ton-Clustern, die sowohl in unbeweglichem Zustand als auch von internen Bewegungen durchzittert, schließlich in ihrem Ganzen sich bewegend oder sich auf- und abbauend in die musikalische Form einbezogen wurden. Dies führte zu einer weitgehenden Erweiterung der dynamischen Möglichkeiten der Orgel, vor allem zur Ausführbarkeit kontinuierlicher Crescendi und Diminuendi. Da nämlich auf der Orgel die Anzahl der niedergedrückten Tasten zugleich die Intensität des Klanges mitbestimmt, ist es möglich, durch geeignete Veränderung der Clusterbreite die Intensität kontinuierlich zu beeinflussen. Außerdem brachte

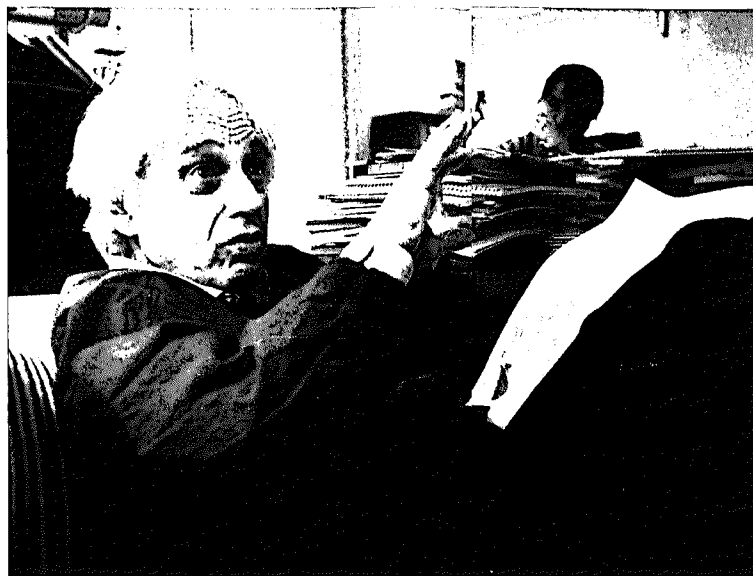
die neue Spieltechnik eine bisher unbekannte Flexibilität der Klangfarbenmischung und Klangfarbenvariarung, wenn Cluster durch adäquates Hand- und Fingerspiel von einem Manual auf ein anderes, verschieden registriertes hinüberwechseln oder sogar durch sämtliche Manuale hindurchgezogen werden. Dabei wird – als Voraussetzung – das Spiel auf den Registerknöpfen mit dem auf den Tasten gleichberechtigt; die Rolle eines Assistenten wächst erheblich. Schließlich umfaßt die neue Spieltechnik auch noch bestimmte Luft-Wirkungen und stummes Spiel, das Ein- und Ausschalten des Orgelmotors, was neue Klangfarben und seltsame Verstimmungen hervorruft, oder die halbe Einstellung der Registerknöpfe. Aus all dem entsteht eine gleichsam leere Form, es erwachsen Gestalten ohne Antlitz wie in Chirico-Bildern, gewaltige Weiten und Fernen, eine Architektur, die bloß aus Gerüstzeug besteht, der ein greifbares Gebäude aber fehlt.

RICERCARE FÜR ORGEL – »OMAGGIO A FRESCOBALDI«

Ab 1950 war ich Lehrer für Kontrapunkt an der Budapester Musikhochschule. Ich habe mich damals, schon um technische Erfahrungen zu sammeln, viel mit polyphoner Musik beschäftigt, so

wohl mit Ockeghem, Obrecht, Josquin Desprez, Lasso (Palestrina fand ich zu glatt) als auch mit den Barockmeistern, also nicht nur mit Bach. Frescobaldi's *Fiori musicali* haben mich tief beeindruckt. Noch in Klausenburg habe ich von 1941 bis 1943 drei Jahre lang Orgel studiert und viel geübt (eine kleine Orgel am Konservatorium stand praktisch ganztägig zur Verfügung). Meine Studien reichten bis zur *Triosonate Nr. 1 Esdur* von Bach. In Budapest, nach dem Krieg, hatte ich dann weder die Möglichkeit noch die Zeit, das Orgelstudium abzuschließen: Ich wollte damals nur Komponist werden und zum Broterwerb Theorielehrer, was dann auch gelang. Doch kannte ich die Orgel genug, um für das Instrument zu schreiben.

1951 bat mich ein Kollege – Sándor Margittay – um ein Orgelstück. Ich »ergänzte« und »verbog« ein Frescobaldi-Thema, schon damals schwebte mir eine Art Zwölftonmusik vor (weil das Mode war, obwohl wir in Budapest weder Schönberg noch



Webern kannten – Berg ein wenig von früher, als er noch nicht ganz verboten war). So schrieb ich das halb schulmäßige, halb persiflierende *Ricercare*: Die chromatische Musiksprache war im Keim schon bei Frescobaldi vorgegeben. Selbstverständlich konnte das Stück nicht aufgeführt werden, alle »neue« Kunst war damals vom kommunistischen Regime strengstens verboten. Man könnte die extreme Monotonie dieses Stückes (und auch die beckmesserschen Augmentationen, Diminutionen und Engführungen) als Chiffre der schrecklichen Gewaltherrschaft Stalins und Rákosis auffassen – doch eine solche politische Interpretation möchte ich nur andeuten und nicht forcieren. Der junge Kontrapunktlehrer verhielt sich scheinbar äußerst brav. (Dabei haßte ich das System zutiefst, genauso wie die Nazi-Diktatur. Bis ans Ende meines Lebens bin ich gezeichnet und überwältigt von Rachephantasien. Das können meine »westlichen« Kollegen nicht verstehen.) Etwas später habe ich dann das *Ricercare* für Klavier adaptiert.

»VOLUMINA« UND ZWEI ORGELETÜDEN

Ende 1961 komponierte ich ein größeres Orgelstück, *Volumina*. Darin experimentierte ich mit ganz neuen technischen Möglichkeiten des Orgelspiels: mit variablem Winddruck, mit der Halb-Einstellung von Registerknöpfen (bei mechanischen Orgeln) sowie mit einer neuen Spielweise an den Manualen und im Pedal, mit Clustern und komplexen Bewegungen.

Die Erfahrungen mit *Volumina* führten mit der Zeit zu weiteren technischen Überlegungen und musikalischen Vorstellungen, diese bildeten dann den Ausgangspunkt einer Reihe von *Orgel-etüden*.

In *Harmonies* wird eine Folge von zehnstimmigen Akkorden gespielt, doch bekommen wir nicht die notierten Töne zu hören, sondern ein viel komplexeres musikalisches Geschehen: Durch extrem niedrigen Winddruck (die technische Realisation ist eine Erfindung von Gerd Zacher) und durch adäquate Veränderung der Registrierung entstehen mikrotonale Verstimmungen und eine unreal-fahle Klangfarbenwelt. Die Gesamtform ist extrem statisch



(es handelt sich um die konsequenteste meiner stillstehenden Formen), doch wenn man das tatsächliche Formgeschehen wahrnehmen will, muß man sich auf die subtilen internen Modifikationen der Harmonien konzentrieren: die Musik spielt sozusagen in den Innenräumen der klanglichen Erscheinung.

unerwarteten Verstummten in unbeeinflussbarer Stetigkeit dahinschwirren, kehrt in meinen neueren Kompositionen immer wieder. *Coulée* stellt eine gleichsam verflüssigte Maschine dar.

Die hier wiedergegebenen Texte von György Ligeti stammen aus den Jahren 1997 (*Ricercares*, in: Beiheft der Sony-CD SK 62307), 1962 und 1969 (*Volumina*, zitiert nach: Beiheft der Wergo-CD 60161-50; *Orgel-etüden*, in: Musikprotokoll 1969, ORF).

Die zweite *Etüde* (*Coulée* = Fließen, Strömen) benötigt äußerste Geläufigkeit der Fingertechnik: Ein musikalischer Strom soll eine Geschwindigkeit erreichen, bei der die Einzeltöne in der Sukzession fast verschmelzen, eine Art flimmernder Statik wird allein durch Bewegung erzeugt. *Coulée* ist im Bewegungscharakter mit meinem früheren Cembalostück *Continuum* verwandt (dort war die musikalische Vorstellung ebenfalls: scheinbare Kontinuität durch diskontinuierliche, doch extrem rasche Tonsukzession), die *Orgel-etüde* ist sozusagen eine »weiche« Variante des surrenden, maschinellen Cembalostücks. Die Vorstellung von monströsen, zwecklosen Maschinen, die Zeit verschlingen und bis zu ihrem plötzlichen,

CHIFFREN DES SCHATTENS

GUSTAV MAHLER: ADAGIO AUS DER 10. SINFONIE · GYÖRGY LIGETI: »ATMOSPÈRES« UND REQUIEM

von Thomas Schäfer

**Sonntag, 28. Juni 1998,
20 Uhr, Musikhalle, Großer Saal**

György Ligeti (geb. 1923)

Atmosphères
für großes Orchester ohne Schlagzeug
(1961)

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Adagio
aus der 10. Sinfonie
(1910)

Pause

György Ligeti

Requiem
für Sopran, Mezzosopran,
zwei gemischte Chöre und Orchester
(1963-65)

- I Introitus. Sostenuito
- II Kyrie. Molto espressivo
- III De Die Judicii Sequentia. Subito agitato molto
- IV Lacrimosa. Molto lento

Text zum Requiem: Seite 52

NDR-Sinfonieorchester

NDR-Chor

Einstudierung: John Poole

Dänischer Rundfunkchor

Einstudierung: Kaare Hansen

Sibylle Ehlert, Sopran

Charlotte Hellekant, Mezzosopran

Dirigent: Christoph Eschenbach

Der Tod ist Faktum und Faszinosum zugleich. Er ist unausweichlich für uns alle – ein Ereignis, das sich naturgemäß schwer greifen, darstellen und beschreiben läßt. Und doch – oder gerade deswegen – beschäftigt er uns, manchmal unablässig, dann wieder wie in die Ferne gerückt als ein dunkler Schatten. Der Tod wird kommen – wir wissen es. Auch die Künste hat »der Tod« immer wieder als ein Gegenüber herausgefordert. Das Requiem, die Totenmesse, ist, eingebunden in einen explizit liturgischen Kontext, sicherlich die bekannteste Gattung aller »Todesmusiken«. Aber es gibt auch säkulare Werke, die sich nicht ohne den inneren Bezug zur auskomponierten Trauerarbeit verstehen lassen: Felix Mendelssohns *f-Moll-Streichquartett* etwa, das nach dem Tod der Schwester geschrieben wurde, oder Johannes Brahms' *Horntrio*, dessen Entstehung ebenso wie das *Deutsche Requiem* mit dem Tod der Mutter aufs engste verbunden ist. Wir kennen Arnold Schönbergs letztes der *Sechs kleinen Klavierstücke*: eine Hommage an Gustav Mahler, oder Anton Weberns *Orchesterstücke* im Andenken an die Mutter. Immer prägt das Unausprechliche den ganz eigenen Ton der Musik.

Mit einem besonderen Mythos erscheint Alban Bergs *Violinkonzert* behaftet. Ursprünglich ist das Werk »dem Andenken eines Engels« – so der Un-

tertitel – für Alma Mahlers früh verstorbene Tochter Manon entstanden. Zu dieser Zeit war Berg gerade einmal fünfzig Jahre alt. Das Stück wurde schließlich sein letztes vollendetes Werk und sein eigenes »Requiem«. Hat der Komponist mit diesem Konzert seinen eigenen Tod gleichsam vorausgeahnt, erspürt und diese Vision musikalisch umgesetzt? Spekulation, sicherlich. Die gleiche Frage läßt sich an das eigentlich Fragment gebliebene *Requiem* von Wolfgang Amadeus Mozart richten. Ein Auftragswerk, an dem der Komponist selbst scheiterte. Aber Mozart war, als er am *Requiem* arbeitete, gerade einmal Mitte dreißig ...

Auch die drei heute abend auf dem Programm stehenden Werke bilden in je eigener Weise einen Reflex auf den Tod. Im Falle von Ligetis *Requiem* ist dieser unzweifelhaft, wenn auch musikalisch überaus eigenwillig geformt. *Atmosphères* hingegen ist ein In-memoriam-Stück für Mátyás Seiber, den Komponisten, Essayisten und Freund Ligetis, der im Jahr der Entstehung der *Atmosphères* bei einem Unfall in Johannesburg ums Leben kam. Und Gustav Mahlers *Adagio* aus der unvollendet hinterlassenen *Zehnten Sinfonie* kann schließlich als Vorgänger zu Bergs *Violinkonzert* verstanden werden. Über der Arbeit an der eigentlich fünf-sätzig geplanten, großen Sinfonie starb Mahler – auch er nur knapp über fünfzig Jahre alt.

GUSTAV MAHLER: ADAGIO AUS DER 10. SINFONIE

Der Sommer 1910 war für Gustav Mahler eine Zeit voller Gefährdungen. Wie schon früher verfolgten ihn auch in dieser Zeit Abschieds- und Todesgedanken. Er wußte schon seit längerem, daß er gesundheitlich angeschlagen war. Zwei Jahre zuvor wurde bei ihm ein Herzfehler diagnostiziert. Trotzdem stürzte er sich in die Arbeit an einer neuen, seiner *Zehnten Sinfonie* und plante die Uraufführung seiner gewaltigen *Achten*, die sein größter Erfolg werden sollte. Zudem war diese Zeit überschattet von der schwersten Krise, die seine achtjährige Ehe mit Alma Schindler auszuhalten hatte. Während einer Kur in Tobelbad lernte Alma den jungen Architekten Walter Gropius kennen. Gropius folgte, nachdem er zuvor bereits brieflich Mahler darum gebeten hatte, seine Frau freizugeben, Alma ins österreichische Toblach, wo die Familie ihren Sommer verbrachte. Mahler stellte Gropius zur Rede und forderte eine Entscheidung. Alma blieb bei ihm, die Ehe jedoch war für immer zerbrochen. Und Mahler ahnte dies.

Man mag die biographischen Konstellationen im Umfeld der Arbeit an der *Zehnten Sinfonie* für irrelevant halten, wenn man das Werk an sich betrachtet. Aber der Blick trügte, denn Mahlers letzte, unvollendet geliebene Komposition er-



Gustav Mahler

schließt sich nur im engen Konnex von Leben und Kunst. Sie reflektiert die existentielle Krise, in der sich der Komponist verfangen sah, und übersteigt sie doch zugleich. Die Musik ist Ausdruck und Chiffre ineins.

Die Entstehungsgeschichte der *Zehnten* stellt sich recht verwickelt dar, gerade wenn man Mahlers überaus skrupulöse Arbeitsweise berücksichtigt. Aus dieser Perspektive ist das Werk im Ganzen unfertig: Keiner der Sätze ist vom Komponisten soweit autorisiert, daß sich von einer Fassung letzter Hand sprechen ließe. Und doch sollte es – im Wissen um diese Unabgeschlossenheit – gegen die Aufführung des ersten Satzes, des großen *Adagio*, das heute seinen festen Platz im Konzertbetrieb hat, keine grundsätzlichen Beden-

ken geben. Mahler stellte von diesem Satz einen sogenannten Partiturentwurf her, in dem allerdings die Pausen noch nicht eingezeichnet waren. Dies entsprach durchaus seiner Praxis, um später noch Änderungen und Einfügungen vornehmen zu können.

In Gehalt und Form ist dieses weit ausschwingende, gut zwanzigminütige *Adagio* ein eigentümlicher Satz. Verschiedene Formmodelle bieten sich der Deutung an, von denen die einer sonatensatzähnlichen Anlage am ehesten überzeugt. Gleichwohl folgt Mahler natürlich nicht dem traditionell erwarteten Schema. Er arbeitet mit drei Themenkomplexen, die nach dem Kontrastprinzip gestaltet sind: Das einleitende Bratschensolo im »Andante« spiegelt sehr deutlich, was später musikalische Prosa genannt wurde. Beredt wie ein Mahlersches Lied zieht es einsam seine Linien aus und erinnert wohl nicht zu Unrecht an die »traurige Weise« des Hirten zu Beginn des dritten *Tristan*-Aktes. Das eigentliche Hauptthema entwickelt über einer choralartig ausgebreiteten Grundfläche – einem emphatischen »Adagio«-Komplex – zwei stark expressive Melodielinien, die sich durch große Intervallsprünge auszeichnen und gegenläufige Tendenz haben. Das dritte Thema schließlich wechselt durch seine markante Pizzikatobegleitung in den Scherzando-Bereich.

Die Themengruppen werden in einer zweigeteilten Exposition mit variierter Wiederholung präsentiert, durchgeführt und münden schließlich in eine Reprise, die die drei Komplexe einer nochmaligen Metamorphose unterzieht. Zwischen Reprise und Coda ereignet sich dann ein Höhepunkt, der musikalisch zum Ergreifendsten gehört, was Mahler komponiert hat: Nach einem as-Moll-Choral in großer Geste erscheint der berühmte gewordene Neuntonklang, mit dem die Tür zur Neuen Musik unseres Jahrhunderts aufgestoßen wird: ein »Katastrophenklang« und zugleich eine exterritoriale Chiffre, die Dieter Schnebel einmal ganz treffend als »vollendete Entropie als Allegorie des Todes« bezeichnet hat. Und in der Tat bleibt nach einem solchen gewaltigen, klangmassiven Ausbruch nur noch ein zurückgenommener Abgesang übrig. Die Coda ist denn auch ein weitschweifendes Auflösungsfeld, das die ganze »abgründige Trauer der letzten Werke« (Adorno) in eine musikalische Sprache überführt. Entrückt schließt dieses *Adagio* in Sphären, die schon gar nicht mehr von dieser Welt zu sein scheinen.

GYÖRGY LIGETI: »ATMOSPÈRES«

Wo Mahlers *Adagio* aufhört, beginnen György Ligetis *Atmosphères*: zartklingende Sphären, leise zitternde Lufthüllen, auskomponierter Still-

stand. Das Werk, im Auftrag des Südwestfunks entstanden und 1961 in Donaueschingen uraufgeführt, bewegt sich in Regionen, die kaum einmal das Piano überschreiten. Als ein Kritiker nach einer Aufführung der *Atmosphères* einmal durchaus polemisch anmerkte, in dem Stück stehe ja alles völlig still, traf er durchaus den Kern eines musikalischen Denkens, das nahezu alle Parameter, die bis dahin in Geltung waren, über Bord warf. Während der zu einer Ewigkeit zerdehnten neun Minuten, die das Stück dauere, so der besagte Kritiker weiter, geschehe überhaupt nichts: Statische Musik, stillstehende Form. Anfang der sechziger Jahre gewiß ein Affront, den das Publikum in einem grandiosen Mißverständnis feierte: *Atmosphères* mußte nach der Uraufführung sofort wiederholt werden. Was war geschehen?

Etwas vereinfacht gesagt: Die Musik war plötzlich keine Zeitkunst mehr. Wie eine filigran gestaltete Skulptur von Giacometti steht die Musik im Raum. Jede Zeitpulsation möchte sie ausschalten, weshalb Übergänge, Zäsuren, Tempi- und Dynamikwechsel nicht mehr abrupt wahrnehmbar werden, sondern nur wie verwischt hier und da aufscheinen. Ließ sich Musik bis dahin grundsätzlich in verschiedene Schichten aufspalten, so daß zumindest Vorder- und Hintergrund zu trennen waren, so schreibt Ligeti jetzt gleichsam nur noch

leiseste Hintergrundmusik. Der Vordergrund – klare Gestalten, markante Themen, deutliche Figuren, ausgeprägte Melodien – ist abhanden gekommen. Ulrich Dibelius hat diesen fundamentalen Wechsel sehr einleuchtend so formuliert: »Das Stoffliche der Musik, jenes Ineinander von Texturen und Farben, das ansonsten als Beiwerk und Begleiterscheinung des tragenden Geflechtes der Stimmen gegolten hatte, wurde damit unter Ausklammerung aller übrigen, herkömmlichen Sprachmittel zur erklärten Hauptsache gemacht, zum alleinigen und zentralen Objekt der kompositorischen Arbeit.« So bilden die 88 Orchesterstimmen – die Besetzung verzichtet aus Gründen des feinverwobenen, flächigen Mischklanges ganz auf Schlagwerk – einen musikalischen Raum aus, in dem Entwicklungen im eigentlichen Sinn nicht mehr stattfinden. Vielmehr ließe sich von verschiedenen Aggregatzuständen sprechen, in denen sich die Musik befindet. Ständige Materialverwebungen und -netzungen heben die ursprüngliche Dialektik von Gestalt und Fläche vollständig auf.

Akzentlos gleitet die Musik, aus dem Nichts kommend, von einem Zustand zum nächsten, um nach einer klärenden Ewigkeit wieder dorthin zurückzukehren. Gestalten, Konturen, Ereignisse gibt es dort nicht mehr, »nur den unbevölkerten,

imaginären musikalischen Raum«, so schreibt Ligeti in einer Programmnote. Und im Vorwort zur Partitur der *Atmosphères* konkretisierte der Komponist: »Die Gesamtform des Stückes ist wie ein einziger, weit gespannter Bogen zu realisieren, die einzelnen Abschnitte schmelzen zusammen und werden dem großen Bogen untergeordnet.« So bleibt dem Hörer auch weitgehend verborgen, daß das Stück eigentlich aus 22 Sektionen besteht. Veränderungen des Gewebes finden demnach permanent statt, nur gleichsam unter der Oberfläche des kontinuierlichen Fließens: irisierende, dichte chromatische Cluster zumeist. Kaum einmal lösen sich die liegenden und vibrierenden Flächen in ihre Einzelbestandteile auf. Und wenn dies, gegen Ende des Stückes, doch einmal geschieht, dann kommt es einem Ereignis gleich. Nur einmal bricht die nebelumflutete Fläche auf, scheint das feingesponnene Netz aus komplexen musikalischen Strukturen einzureißen, wenn – gleich zu Beginn – nach einem schrillen Aufstieg in höchste Regionen die Musik urplötzlich in extreme Tiefen abstürzt. Eine typische, überaus suggestive Geste, der wir im *Dies irae* des *Requiem*s wiederbegegnen.

Die stationären Klänge – gleichsam stehende Clustersäulen – bilden also die Basis des fünfmaligen An- und Abschwelkens der flirrenden,

schimmernden Tonschwärme. Die einzelnen Stimmeneinsätze mögen, so wünscht sich Ligeti, äußerst unmerklich und »dolcissimo« erfolgen, so als wollten sich die Instrumente in den leise bevölkerten Raum einschleichen; Alle Töne sollen zu einer einzigen »zarten Klangwolke verschmelzen«. Daß sich nun diese eigentümliche Zurückgenommenheit, die *Atmosphères* auszeichnet, auf den Tod des Freundes Mátyás Seiber beziehen läßt, ist sicherlich keine Überinterpretation. Wie sehr sich das Stück als ein imaginäres *Requiem* versteht, versuchte Harald Kaufmann in einer Radiosendung kurz nach der Uraufführung der *Atmosphères* zuzuspitzen: »Tatsächlich hat Ligeti während der Komposition an die Darstellung einer Totenmesse innerhalb der Materialsphäre gedacht. Er will dies so aufgefaßt wissen, daß gleichsam im Keller, ganz in der Ferne, im Unterschwelligen, ein *Requiem* vor sich geht. Da traditionelle musikalische Gestaltphänomene in den *Atmosphères* keinen Platz haben, muß die stoffliche Textur Assoziationen zulassen, die mit den Assoziationen nach der alten *Requiem*-Sequenz Berührungspunkte haben.« So führe der clustergeschwängerte Anfang eines dunkel grummelnden »*Requiem aeternam*« hin zu einem zwischen Chromatik und Diatonik schwankenden »*Agnus dei, dona nobis pacem*« – ein geradezu versöhn-

liches »*Lacrimosa*«, das wie ein Hauch im Nichts verschwindet. Oder anders: Musik der Transzendenz, ohne eigentlichen Anfang und Ende.

GYÖRGY LIGETI: REQUIEM

Nur zwei Jahre nach dem imaginären »*Requiem*« *Atmosphères* beginnt Ligeti mit der Arbeit an einer wirklichen Totenmesse: Sein *Requiem* für Sopran- und Mezzosopran-Solo, zwei gemischte Chöre und Orchester (1963/65) ist ein monumentales, extremes, gut halbstündiges Werk, das abermals einen Wendepunkt im bisherigen Schaffen markiert. Ligeti sprach von der »Zusammenfassung« seiner »bisherigen Kompositionsweise«, mit der zugleich kompositorisches Neuland erschlossen wurde. Aber noch einmal läßt sich fragen: Was bewegt einen gerade einmal vierzig Jahre alten Komponisten dazu, ein *Requiem* zu komponieren? Was führt ihn dazu – zumal als Jude und Atheist –, auf den Text der katholischen Totenmesse zurückzugreifen? Warum ein Werk mit dieser Gattungstradition? Ligeti hat die Antworten über drei Jahrzehnte später selbst gegeben. 1989 analysierte er das Werk in einem seiner Seminare an der Hamburger Musikhochschule. Nach der Vorlesung entspann sich eine Diskussion, die auch die erwähnten Fragen berührte. Der Komponist führte aus, daß die Aura des *Requiem*s auf ihn

schon seit seiner Kindheit eine besondere Anziehungskraft ausgeübt habe. Dazu zählten auch Bilder des Jüngsten Gerichts, Höllendarstellungen von Bosch und Breughel etwa, oder apokalyptische Schreckensvisionen der Dies-irae-Sequenz. Aus dieser Perspektive seien das *Requiem* und die 1978 uraufgeführte Oper *Le Grand Macabre* zwei Seiten derselben Medaille: »Es ist die Angst vor dem Tod«, so Ligeti, »die Apotheose der Angst und das Überwinden der Angst durch Komik, durch Humor, durch Grotteske. Der ganze Aufbau der Oper ist identisch mit dem Aufbau des *Requiem*s.«

Bereits 1949, 1953 und 1956 hatte sich der Komponist mit unterschiedlichen Konzeptionen zu einer Totenmesse beschäftigt. Aber erst noch einmal sieben Jahre später, als ein Auftrag des Stockholmer Rundfunks zum zehnjährigen Bestehen der »Nutida Musik«-Konzerte eingegangen war, realisierte Ligeti seinen früheren Plan. Allerdings vertonte er nicht den gesamten Meßtext, sondern allein die ersten drei Abschnitte – also *Introitus*, *Kyrie* und das *Dies irae*, das er korrekt *De Die Judicii Sequentia* überschreibt. Von der Sequenz, deren Text auf Thomas von Celano zurückgeht, wurden die letzten sechs Verse abgetrennt und für einen vierten und letzten Satz (*Lacrimosa*) verwendet. *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus dei* und *Communio* blieben somit unkompo-

niert. Das mag zwei Gründe haben: Zum einen stand Ligeti, da es sich hier um einen Kompositionsauftrag handelte, womöglich unter Zeitdruck und lieferte nur die ersten fertigen Teile, ohne eine spätere Komplettierung ganz auszuschießen. Zum zweiten aber wuchs sich das *Dies irae* zu einem so umfangreichen Satzkomplex aus, daß ein Neuansetzen zum *Offertorium* musikalisch wenig sinnvoll und dramaturgisch unnötig erschien. So bildet das *Dies irae* zweifellos das Zentrum des Werkes, das *Lacrimosa* hingegen hat eher epilogischen Charakter.

Die Musik des *Introitus* kommt aus tiefster Tiefe, chromatisch geschärft. Und doch erscheint dieser Beginn des *Requiem*s wie der Anfang aller Musik: Ein langsames, ganz allmähliches Gewebe zwischen schwarzen Posaentönen und rhythmisch versetzten – also kontrapunktisch geführten – Baßstimmen »aus weiter Ferne«. Stufenweise, über zweieinhalb Oktaven, steigt die statische, auch hier wie verwischt erscheinende Musik in höhere Regionen auf, wobei sukzessiv die übrigen Stimmgruppen (Tenor, Alt und Sopran) hinzutreten. Innerhalb des dichten polyphonen Gewebes ist der Text weitgehend unverständlich. Und doch erfährt der Hörer schnell, worauf es Ligeti ankommt: Aus der Trauer der Tiefe erwächst äußerst zurückgenommen ein Bitten um

ewige Ruhe und ewiges Licht. Das ewige Licht – es strahlt musikalisch erst am Ende des fließenden Gebets – möge den Verstorbenen leuchten. Die »lux perpetua« ist das Ziel des aufsteigenden Klangzuges: eine stille Beschwörung.

Im *Kyrie* gerät das Netzgewebe langsam in Bewegung. Der Klang zerfasert in einem polyphonen, bisweilen zwanzigstimmigen Gewirr und wechselt mit seinen gewaltigen Wellenbewegungen zwischen komplexer Dichte und ausgehöhlter Leere. Formal folgt Ligeti hier dem Modell einer fünfstimmigen Doppelfuge, läßt jedoch das chromatische *Kyrie*- und das intervallreiche *Christe*-Thema parallel einsetzen. In einer Notiz zur deutschen Erstaufführung des Werkes schrieb der Komponist zum *Kyrie*: »Der gesamte Satz, der wie ein unaufhörlich und unvermeßlich scheinendes riesiges Gebilde erwächst, ist nach gewissen, sehr strengen architektonischen Gesetzen entworfen worden. Eine besondere konstruktive Rolle spielt dabei die Instrumentation: Während das kontrapunktische Gewebe des Chores gleichsam »weich« ist, bilden die Instrumental-Einsätze ein »hartes« Gerüst, an dem das Chorgewebe gleichsam aufgehängt ist und sich schwebend entfaltet.« Als Vorbild für die große kontrapunktische Form des Satzes soll Ligeti Johann Sebastian Bachs achtstimmige Motette *Singet dem*

Herrn ein neues Lied BWV 225 gedient haben. Nicht mehr die einzelne Anrufung Gottes charakterisiert das *Kyrie*, sondern der Satz wird getragen von der kollektiven Hoffnung auf Errettung. Die existentielle Bedrohung äußert sich im Bitten und Flehen, in wilden Schmerzens- und ekstatischen Hilfeschreien. »Furcht«, »Nervosität«, »Verfolgung«, »Panik«, »Schrecken und Gewimmel« und schließlich »Schläge und Leere« – diese Assoziationen des Komponisten deuten an, was in der Musik ungemein suggestiv auskomponiert ist.

Nach der Statik im ersten und dem in Bewegung geratenen Netzgewebe im zweiten Satz kommt es im dritten Abschnitt, dem Kernstück des Requiems, zum dramatischen, theatralischen Höhepunkt des Werkes. An Drastik und intensiviertem Ausdruck kaum zu übertreffen, bietet sich dem Hörer ein in Musik gesetztes faszinierendes und erschütterndes, ja ein wahrhaft zürnendes Weltgericht. In der Form heterogener als die vorangegangenen Sätze umkreisen zahlreiche kontrastierende Abschnitte die im *Dies irae* thematisierte Angst vor der ewigen Verdammnis. Drei größere, hart aneinandergeschnittene Teile brechen die ansonsten durchkomponierte Sequenz auf. Auch die im gesamten *Requiem* anzutreffende komplexe Sprachbehandlung findet hier ihre Klimax: Hastiges Sprechen wechselt mit

zerdehntem Skandieren, verschiedene übereinandergeschichtete Textebenen mit aufgesplitterten Worten und Silben. Nur in diesem Satz setzt Ligeti den zweiten Chor zur Steigerung und schließlichen Eskalation des dramatischen Geschehens ein. Die beiden Chöre übernehmen hierbei die aus der barocken Passion bekannte Funktion der *Turbae*, indem sie »mit größter Aufregung« ein gleichsam babylonisches Stimmengewirr entfachen. Ein unglaubliches Gemurmel und Getümmel: wild, drohend und anarchisch. Die Solopartien sollen, so Ligeti, die »gleichsam im unermeßlichen Raum verbrennen Einzelstimmen« symbolisieren. Ulrich Dibelius hat für den hochgetriebenen, erschütternden musikalischen Ausdruck im *Dies irae* ein schönes Bild gefunden: »Das Ganze wirkt wie ein von ungebändigter Energetik durchzogenes Kolossalgebäude, wie gezackt, unheimlich, voll greller Bizarrierie, mit sich öffnenden Schlünden, peinigender Bedrohlichkeit, aber auch beklemmenden Stille-Einbrüchen oder dem unvermuteten Aufscheinen mild strahlender Verheißung.« Der imaginäre Raum für das Jüngste Gericht ist geschaffen.

Daß nach dieser entfesselten Dramatik, nach diesem unerhörten Strudel von Diskontinuitäten zwischen Himmel und Erde, Gott und Mensch, Toten und Lebenden kaum noch eine Steigerung

denk- und komponierbar ist, leuchtet unmittelbar ein. So hat Ligeti den vierten Satz auch als einen stillen Epilog, besonders zum *Dies irae*, gedacht: »Der *Lacrimosa*-Satz ist wie eine in der Zeit entfernte Zusammenfassung der bisherigen Sätze, wie eine Reminiszenz, ein Rückblick.« Wie geläutert nach dem Ausbruch erscheint das *Lacrimosa* in zartere Farben getaucht. Die kammermusikalische Setzung mit dem Verzicht auf den Chorapparat entspricht dem epilogischen Charakter: Nur die beiden Solostimmen und ein reduziertes Orchester haben den Weltuntergang überlebt. Auch im Hinblick auf die Harmonik, die selbst vollkommene Konsonanzen nicht meidet, wird der resümierende Gestus deutlich.

Kein Protest, keine Auflehnung mehr, nur ein stiller Abschied noch im Wissen um die Unausweichlichkeit des kommenden Todes. So ist das *Lacrimosa* ein beschwörender Abgesang, ein »Dona nobis pacem«, »das trotz seiner unheroischen Resignation und trotz des blassen, glasierten Dämmerlichts, das über dem ganzen Satz liegt, eine Innigkeit, eine leise, aber vernehmliche Wärme ausstrahlt, die ein ganz neues Moment in Ligetis Musik darstellt« (Ove Nordwall). Nach der Höllenfahrt weist nur noch ein letzter verstummender Schattenklang in den tiefsten Klarinetten den Weg – ins Offene, nicht ohne Zuversicht.

REQUIEM

INTROITUS

Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.	Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen.
Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet.	O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Sion, Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem; Erhöre mein Gebet, zu Dir kommt alles Fleisch.
Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.	Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen.

KYRIE

Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser
Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser
Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser
Christe eleison	Christus, erbarme Dich unser
Christe eleison	Christus, erbarme Dich unser
Christe eleison	Christus, erbarme Dich unser
Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser
Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser
Kyrie eleison	Herr, erbarme Dich unser

DE DIE JUDICII SEQUENTIA

<p>Dies irae, dies illa Solvat saeculum in favilla: Teste David cum Sibylla.</p>	<p>Tag der Rache, Tag der Sünden, Wird das Weltall sich entzünden, Wie Sibyll und David künden.</p>	<p>Quaerens me, sedisti lassus, Redemisti Crucem passus: Tantum labor non sit cassus.</p>	<p>Bist mich suchend müd gegangen, Mir zum Heil am Kreuz gegangen, Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.</p>
<p>Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus Cuncta stricte discussurus!</p>	<p>Welch ein Graus wird sein und Zagen, Wenn der Richter kommt, mit Fragen Streng zu prüfen alle Klagen!</p>	<p>Iustus iudex ultionis, Donum fac remissionis Arte diem rationis.</p>	<p>Richter Du gerechter Rache, Nachsicht üb in meiner Sache, Eh' ich zum Gericht erwache.</p>
<p>Tuba mirum spargens sonum Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum.</p>	<p>Laut wird die Posaune klingen, Durch der Erde Gräber dringen, Alle hin zum Throne zwingen.</p>	<p>In gemisco, tamquam reus: Culpa rubet vultus meus: Supplicanti parce, Deus.</p>	<p>Seufzend steh ich schuldbefangen, Schamrot glühen meine Wangen, Laß mein Bitten Gnad erlangen.</p>
<p>Mors stupebit et natura Cum resurget creatura Judicanti responsura.</p>	<p>Schauernd sehen Tod und Leben Sich die Kreatur erheben, Rechenschaft dem Herrn zu geben.</p>	<p>Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.</p>	<p>Hast vergeben einst Marien, Hast dem Schächer dann verziehen, Hast auch Hoffnung mir verliehen.</p>
<p>Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur Unde mundus judicetur.</p>	<p>Und ein Buch wird aufgeschlagen, Treu darin ist eingetragen Jede Schuld aus Erdentagen.</p>	<p>Preces meae non sunt dignae: Sed tu bonus fac benigne, Ne perenni cremer igne.</p>	<p>Wenig gilt vor Dir mein Flehen; Doch aus Gnade laß geschehen, Daß ich mög der Höll entgehen.</p>
<p>Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latet, apparebit: Nil inultum remanebit.</p>	<p>Sitzt der Richter dann zu richten, Wird sich das Verborgne lichten; Nichts kann vor der Strafe flüchten.</p>	<p>Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.</p>	<p>Bei den Schafen gib mir Weide, Von der Böcke Schar mich scheidet. Stell mich auf die rechte Seite.</p>
<p>Quid sum miser tunc dicturus Quem patronum rogaturus, Cum vix iustus sit securus?</p>	<p>Weh, was werd ich Armer sagen? Welchen Anwalt mir erfragen, Wenn Gerechte selbst verzagen?</p>	<p>Confutatis maledictis, Flammis acerbis addictis: Voca me cum benedictis.</p>	<p>Wird die Hölle ohne Schonung Den Verdammten zur Belohnung, Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung.</p>

Rex tremendae majestatis
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

König schrecklicher Gewalten,
Frei ist Deiner Gnade Schalten:
Gnadenquell, laß Gnade walten!

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Sel'ges Ende mir verleihe.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.

Milder Jesus, wollst erwägen,
Daß Du kamest meinewegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.

LACRIMOSA

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden;

Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Laß ihn, Gott, Erbarmen finden.
Milder Jesus, Herrscher Du,
Schenk den Toten ew'ge Ruh.

Handwritten musical score for György Ligeti's "De Die Judicii Sequentia". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings.

Top Section (Measures 32-33):

- Measures 32 and 33 are circled at the top.
- Instrumentation includes: Flute (Fl.), Trumpets 1 & 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), and Trombones (CB Tbn.).
- Lyrics: "Die 'gehörte' heilige Birden... coet - HERNUM".

Middle Section (Measures 34-35):

- Measures 34 and 35 are circled in the middle.
- Instrumentation includes: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpets 1 & 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Trombones (CB Tbn.), and Percussion (Perc.).
- Lyrics: "Die 'gehörte' heilige Birden... coet - HERNUM".

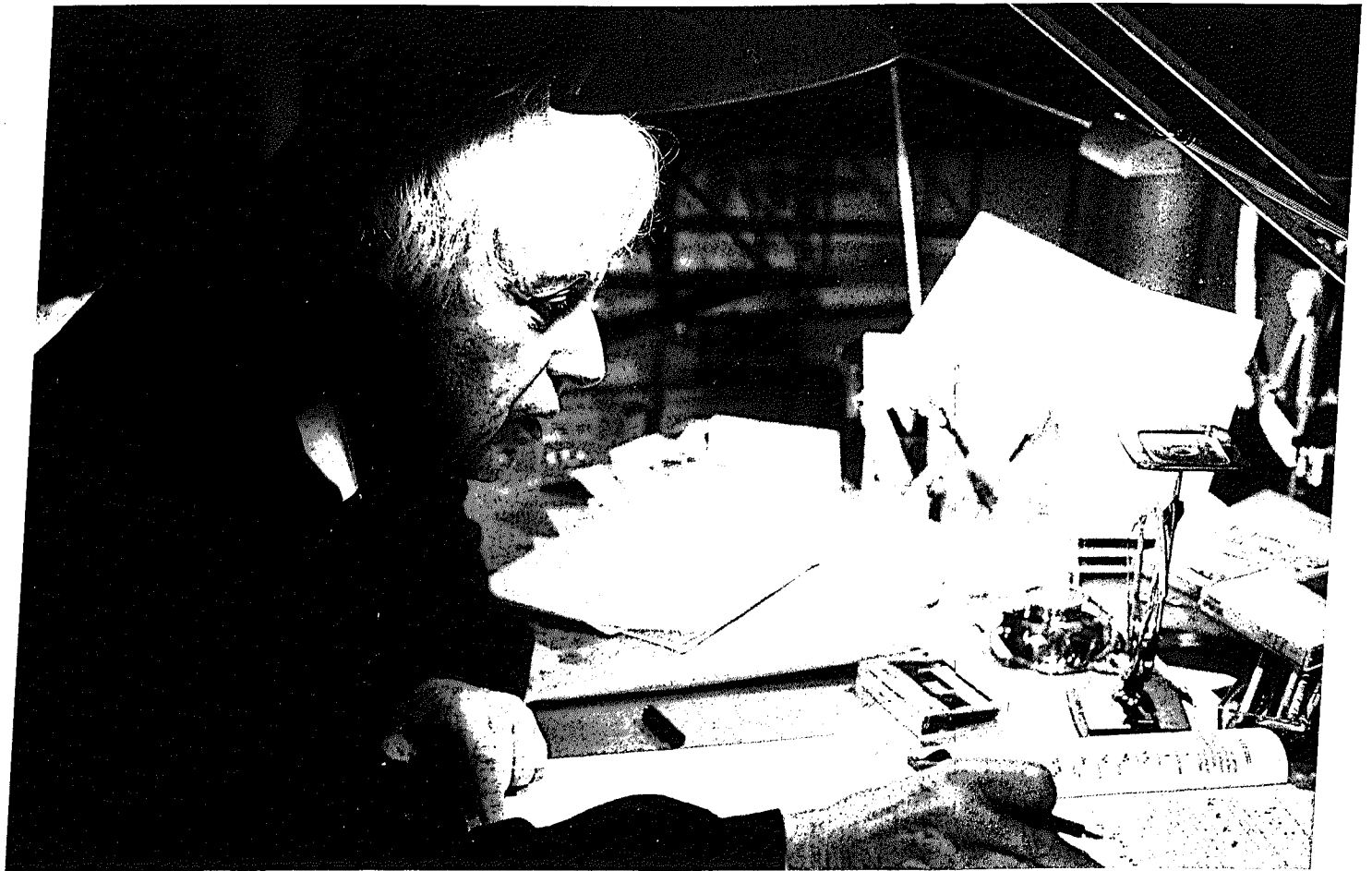
Bottom Section (Measures 36-37):

- Measures 36 and 37 are circled at the bottom.
- Instrumentation includes: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpets 1 & 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Trombones (CB Tbn.), and Percussion (Perc.).
- Lyrics: "Die 'gehörte' heilige Birden... coet - HERNUM".

Handwritten Annotations:

- Extensive handwritten notes in German and Latin are scattered throughout the score.
- Measure numbers 32, 33, 34, 35, 36, and 37 are circled.
- There are various musical markings such as dynamics (e.g., *pp*, *mf*), articulation, and performance instructions.

György Ligeti, Skizze zum 3. Teil des Requiems («De Die Judicii Sequentia»)



»EINE KLEINE MEERESENGE ZWISCHEN SKYLLA UND CHARYBDIS«

GYÖRGY LIGETI IM GESFRÄCH MIT ULRICH DIBELIUS

UD: *Dein Verhältnis zur Tradition in deinen eigenen Kompositionen hat sich ja im Lauf der Jahre verändert. Es bestand da zunächst einmal der Wunsch, vieles auszuklammern, von vielem Abstand zu gewinnen, sich weitgehend zu separieren und irgendwo einen Nullpunkt zu finden, von dem aus man wieder neu anfangen kann. Dazu nun eine Frage. Schönberg hat bei der Beschreibung seiner Streichquartette berichtet, Zemlinsky habe ihm erzählt, Brahms habe – schon dies eine echte Traditions-Genealogie – immer, wenn er ein kompositorisches Problem gesehen hat, eine Partitur von Bach oder von Beethoven, die er stets neben seinem Schreibpult liegen hatte, zu Rate gezogen ...*

GL: ... als Maßstab ...

Nicht, um zu kopieren, sondern nur um das Essentielle, das Niveau erfassen zu können und auch zu sehen, wie sie ihrerseits ähnliche Probleme gelöst haben.

Ich wußte das nicht. Aber das ist eine wunderbare Information, die du mir da gibst, weil sie so stichhaltig ist. Und Brahms war deshalb vielleicht auch sehr viel traditionsgebundener als Wagner und Bruckner zur selben Zeit, die wahrscheinlich weniger nachgeschaut haben.

Jetzt meine Frage: Gibt es für dich eine Standard-Musikliteratur, die du zu Rate ziehst,

oder gibt es wechselnde Gruppierungen?

Also, es gibt Konstanten, jedoch in dem, was außerdem dazugehört, auch einen Wechsel im Lauf der Jahre. Was du über Brahms sagst, mache ich auch, allerdings in einer anderen Form. Wenn man selbst arbeitet und irgendein Ideal von einem Niveau hat, einem handwerklichen oder einem künstlerisch-inhaltlichen, was immer diese Inhalte sein mögen, dann hat man, vor allem wenn man jung ist, Vorbilder. Für mich war das Bartók. Wenn man aber Teil einer Clique oder einer Gesellschaft ist wie in Darmstadt und Köln in den fünfziger Jahren, dann hat man das Ideal, auf dem Niveau der besten Kollegen zu sein. Also es gibt halb unbewußt, halb bewußt immer so eine kleine Rivalität: Was ich mache, muß sich mindestens auf demselben Niveau bewegen wie bei meinen Kollegen – oder wie bei großen historischen Beispielen.

Waren da für dich die historischen Modelle bindender oder die Deiner Zeitgenossen?

Das hat gewechselt. Als ich in Ungarn war, hatten wir nur diese Perspektive Bartók. Nimm mein *1. Streichquartett*, das ist fast ein Bartóksches Stück. Ich hatte mich gemessen an den Bartók-Quartetten, die ich kannte, das waren das *1.*, das *2.* und das *6. Streichquartett*. Die anderen durften nicht gespielt werden, ich kannte sie nur

aus den Noten wie auch die *Lyrische Suite* von Berg, jedoch nicht Schönberg. Aber das war nur so halb gehört, was man aus der Partitur entnehmen kann oder am Klavier spielen. Doch ist das selbstverständlich nicht die klingende Realität. Dann, im Jahr 1956, wurde Bartók in vollem Umfang erlaubt, und ich konnte erstmals *das 5. Quartett* vom Tátrai-Quartett im Konzert und das *3.* und *4.* von einer Platten-Aufnahme hören. Das, woran ich mich in diesen Jahren gemessen habe, war jedenfalls Bartók. Und in meinem *1. Streichquartett* wollte ich zwar ein bißchen anders komponieren als Bartók, aber ich kam da einfach nicht heraus, ebenso in der *Musica ricercata*. Gekannt habe ich sonst noch einiges von Strawinsky, *Feuervogel* und *Petruschka*, jedoch alles andere, beispielsweise Schönberg, war abstrakt.

Und wie war das dann nach 1956/57, nachdem du in den Westen gekommen warst?

Das war der große Wechsel. Ich komme plötzlich nach Köln, treffe Stockhausen und Koenig, später auch Boulez, höre Stockhausens *Kontrapunkte* und *Gesang der Jünglinge* (den ich übrigens schon in Ungarn während der Revolution, mit Kanonenfeuer auf den Straßen, aus dem Radio gehört hatte), und auf einmal ist da eine ganz andere Welt und ein anderer Maßstab: Man kann auch ganz anders denken als Bartók und

Strawinsky. Und dann der große positive Schock der Wiener Schule, vor allem Webern. Es ist so, man übernimmt einen Maßstab, und Webern war ein Maßstab für die ganze Komponistengruppe. Und wenn mich Webern tatsächlich so viel mehr beschäftigt hat als Schönberg und Berg, dann war das nicht nur eine Modeerscheinung, sondern für die musikalische Situation der späten fünfziger Jahre war Webern fraglos eine Art von Musterbeispiel. Und die Kombination Webern – Debussy, die für Boulez und Stockhausen so wichtig war, wurde für mich ebenso wichtig. [...]

Aber du hattest mich gefragt nach meinem Wechsel von der mehr experimentellen oder avantgardistischen Haltung zu der mehr traditionellen.

Also nach dieser allmählichen Infiltration von traditionellen Elementen.

Das begann schon in den sechziger Jahren mit dem *Requiem*.

Dennoch würde ich meinen, Requiem oder Grand Macabre oder Horntrio haben, auf sehr verschiedenen Stufen und auch durch ganz verschiedene Motive begründet, stets einen kleinen Schub mehr Traditionsnähe bedeutet.

Ich wurde 1984 in Graz bei dem Symposium von Frisius und von Zenck – du warst dabei – zu Recht kritisiert, daß mein *Horntrio* ein konservati-

ves Stück sei und daß ich die Avantgarde verraten hätte. Das stimmt, es ist ein konservatives Stück. Aber wenn du die neueren Stücke nimmst, die *Klavier-Etüden*, das *Klavierkonzert*, die *Nonsense Madrigals*, auf eine andere Weise ist es wieder moderne Musik, aber nicht von derselben Modernität wie die Köln-Darmstädter Avantgarde.

Vielleicht hängt das ja auch mit der Lebenskurve zusammen. Die Hölderlin-Phantasien und die Passacaglia aus dem Horntrio reflektieren über das Altern: Der Winter kommt, die Kälte kommt, das Leben geht vorbei, was bleibt? Es sind doch beides Stücke, gerade mit der Reminiscenz der chromatischen Abwärtslinie im Horntrio-Lamento an die rumänischen Klageweiber, die einen bestimmten Rückblick-Charakter haben.

Nostalgisch...

Aber danach, Klavier-Etüden, Klavierkonzert, Violinkonzert, die bewegen sich doch, auch wenn stets ein bißchen Nostalgie hineinspielt, wieder auf einem neuen Entwicklungsstrahl.

Aber es ist eine ganz andere Entwicklung, als die Nach-Schönbergsche, die Nach-Webernsche Avantgarde es war; also da habe ich die Nabelschnur durchgeschnitten.

Du hast ja auch, ich glaube, im Kommentar zu deinem Klavierkonzert, von deinem ästhetischen Credo gesprochen: Dies sei nun, unabhängig von

alter Avantgarde und neuer Postmodernität, Deine Art, dich musikalisch und kompositionstechnisch auszudrücken.

Zurück zu deiner Grundfrage: Wer ist für mich – wie bei Brahms – maßgeblich, wo schlage ich nach? Dazu ein etwas sarkastischer Kommentar: Es gibt einige Komponisten-Kollegen meiner Generation, die nicht sehr interessiert sind an der Arbeit anderer Komponisten und die meinen, sie hätten alles erfunden. Zum Beispiel Stockhausen, zum Beispiel Xenakis, das sind zwei Extrembeispiele. Also Xenakis hat gesagt, er höre keine andere Musik, er mache seine Sache ganz für sich.

Stockhausen und Xenakis haben ja tatsächlich beide in ihrem Denken etwas Autistisches. Und ohne Frage hat Stockhausen in den fünfziger Jahren eine ganze Menge erfunden. Xenakis auf seine völlig andere Weise ebenso.

Ja, beispielsweise *Metastasis* aus dem Jahr 1954. Er hat behauptet, ich hätte *Apparitions* und *Atmosphères* unter seinem Einfluß geschrieben, aber ich habe *Metastasis* erst 1961 oder '62 kennengelernt. Wie auch immer, ich nenne diese beiden Persönlichkeiten, die ich übrigens auf sehr verschiedene Weise sehr hoch schätze, und meine sarkastische Bemerkung soll davon nichts abstreichen, weil sie, wie du gesagt hast, etwas

autistische Typen sind, die keine andere Musik brauchen – weder aus der Vergangenheit noch aus der Gegenwart –, sondern ihrem Komponieren nachgehen mit einem totalen Selbstverständnis. Ich habe Boulez nicht erwähnt in dieser Gruppe, weil er viel hört und viel kennt und sich auch als Dirigent einsetzt für andere Komponisten. Ich selbst gehöre zu den Leuten – obwohl ich weiß, daß ich etwas Eigenes mache –, die dauernd, dauernd daran interessiert sind, alles kennenzulernen, was existiert an Musik, ob Früheres oder Heutiges. Und deshalb sind »mein« Bach oder »mein« Beethoven, wie bei Brahms, zwar dauernd da, aber es sind immer andere Musiken. Ich habe immer ganz bestimmte Perioden, wo mich jeweils andere Musikarten fesseln, und ich messe mich daran.

Und was sind die Konstanten?

Selbstverständlich bleiben, auch wenn es im übrigen wechselt, Bachs *Wohltemperiertes Klavier* oder die *Kunst der Fuge* konstant und die Haydnschen *Streichquartette*, die späteren ab opus 55. Als ich zum Beispiel fand, daß ich in meinem *Klavierkonzert* zu komplex gewesen sei, benützte ich einen Spitalaufenthalt, um mit einem CD-Walkman und den Partituren der Haydn-*Streichquartette* einfach zu lernen, nicht mehr Noten zu schreiben als unbedingt nötig. Da ist Haydn

der größte Meister, größer als Mozart, seine Selbstbeschränkung, diese konzise Form. Außerdem bleibt der späte Beethoven konstant oder der langsame Satz des *C-Dur-Streichquintetts* von Schubert – ein Rätsel – oder dessen *f-Moll-Fantasie* für Klavier zu vier Händen. Also es gibt Konstanten und daneben einen Wechsel. Allerdings, die Pastiche-Stücke vom Ende der siebziger Jahre, die zwei *Cembalo-Stücke*, mit denen ich bewußt ironisch und in Diskussion mit meinen Schülern, vor allem Hans-Christian von Dadelsen, auf die ganze neotonale und postmoderne Bewegung reagiert habe, oder meine früheren Fluxus-Stücke und der *Vortrag über die Zukunft der Musik*, die zählen eigentlich nicht zu meiner eigenen Musik. Aber das *Horntrio* ist das Stück, bei dem das Pendel in Richtung Traditionsgebundenheit und Konservatismus am meisten ausgeschlagen hat. [...]

Ich befinde mich seit dem *Horntrio* oder seit *Grand Macabre* weder in dem total-chromatischen, noch in dem modalen oder tonalen Bereich, sondern irgendwo außerhalb dieser abgesteckten Felder, habe mich aber im *Horntrio* der modalen oder tonalen Welt sehr stark genähert. Und dann bin ich wieder davon weggekommen, weil ich dauernd meinen Standpunkt revidiere.

Eine Wellenbewegung in Reaktion auf dich selbst.

Aber deine Grundfrage war: Wer sind die Referenzkomponisten? Und da würde ich antworten: Im Laufe der späten sechziger und dann der siebziger Jahre habe ich mich allmählich unabhängig gemacht von der Darmstädter Schule, von Stockhausen und Boulez und allen anderen als Kollegen, die für mich Leitsterne waren. Und dazu muß ich noch etwas ganz Konkretes sagen, etwas, das in sehr intime und persönliche Bereiche geht: Mein bester Freund, menschlich, in dieser ganzen Gesellschaft war Bruno Maderna. Alle Leute haben irgendwie intrigiert gegeneinander, das wechselte – mal Stockhausen und Boulez und Metzger zusammen gegen Nono, mal umgekehrt usw. Der reine Engel blieb Bruno Maderna. Nicht so sehr als Komponist war er wesentlich, aber als Dirigent, er war eigentlich der Chef der Darmstädter Schule. [...]

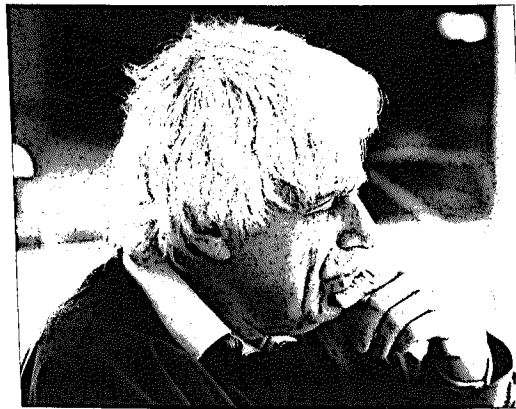
Aber was für mich und meine stilistische Entwicklung wesentlich war: Bruno Maderna ist im November 1973 gestorben, und ich meine, daß durch seinen Tod diese Darmstadt-Kölner Gesellschaft auseinandergefallen ist. Er war das Haupt, das wird einem, wenn man es miterlebt, nicht so bewußt; eher hinterher.

Es hatte ja auch noch das Internationale Kammer-Ensemble Darmstadt unter Bruno Madernas Leitung gegeben, das sich dann auflöste.

Das hatte eher finanzielle Gründe.

Es kommen eben immer mehrere äußere Umstände zusammen, die eine Entwicklung beenden, weil der persönliche Motor nicht mehr da ist.

Ich sehe jetzt im geschichtlichen Rückblick zwei Bruchpunkte dieser Darmstadt-Kölner Schule: Der erste war beim Kölner IGNM-Fest 1960, wo Kagel und Stockhausen sich verkracht haben, weil Kagels *Anagrama* mehr Sensation machte als Stockhausens *Kontakte* – so einfach war das. Und damit begann zwischen beiden eine nicht angenehme Rivalität. Ich bin unter anderem deswegen dann endgültig von Köln weggegangen. Ich war mit beiden befreundet und bin es noch nach wie vor, obwohl ich Stockhausen seit vielen Jahren nicht mehr gesehen habe, Kagel dagegen öfters. Aber die Atmosphäre von früher war dahin, etwas hatte einen Sprung bekommen. Wesentlich war damals ja auch – du warst dabei – dieses Gegen-Festival bei Mary Bauermeister mit Cage, mit Bussotti und mit Paik. Und es war plötzlich eine neue Konstellation da. Aber die Alleinherrschaft der Darmstadt-Kölner Clique war damit halbwegs zu Ende. Und total zu Ende war sie mit Bruno Madernas Tod, weil er als Persönlichkeit und in Darmstadt wohnend, also über die Zeit der Ferienkurse dort anwesend, und durch seine Arbeit mit dem Ensemble im Laufe der sechziger



Jahre noch ganz Wesentliches gemacht hat. Und für mich war – ich sage jetzt ganz persönliche Sachen – dieser Mensch der Mittelpunkt, der einzige, der total sauber war, der mit jedem in gutem Einvernehmen stand und der sich geopfert hat. Noch schwer krebserkrank – er wußte, daß er sterben wird – hat er in Amsterdam ein Konzert mit meinen Stücken dirigiert. Ich hatte ihn gebe-

ten, es nicht zu machen. Aber er wollte es und hat sich noch in dieser Weise für Kollegen eingesetzt.

Er wäre, glaube ich, zu einer Rivalität auch überhaupt nicht fähig gewesen.

Nein, nicht fähig. Und der Tod von Bruno 1973, davor von Adorno und von Harald Kaufmann, noch früher von Hartmann, das war schon 1963 – diese Menschen haben für mich emotionell eine ganz große Rolle gespielt. Und wenn du siehst – ich habe über diese Aspekte nie gesprochen, und es war mir auch nie ganz bewußt –, daß ich *Grand Macabre* in den siebziger Jahren geschrieben habe, es war die entschiedene Abwendung von der Darmstädter Ästhetik, radikaler als alles, was ich vorher gemacht habe. Dagegen gehört *San Francisco Polyphony* noch halbwegs dazu, aber *Grand Macabre* nicht mehr.

Aber San Francisco Polyphony geht ja auch schon in vieler Hinsicht aus dem Darmstädter Zirkel heraus.

Ja, schon *Lontano* distanziert sich davon, wenn auch weniger. Aber *Grand Macabre* ist etwas völlig anderes, mit dieser Collage-Technik, es gehört zur Pop-Art eigentlich, nicht zur Pop-Musik, sondern zur Pop-Art. Doch das alles waren Folgen von Bruno Madernas Tod, fast würde ich sagen, er war mein Vater, und danach fühlte ich mich irgendwie alleingelassen. Und dann kam der

Wechsel: Ich messe mich nicht mehr an den Darmstadt-Kölner Kollegen, ich messe mich an Charles Ives, an vielem aus der Unterhaltungsmusik, an Jazz. Ich hatte während der siebziger Jahre ein sehr starkes Interesse für Jazz, der bis dahin etwas außerhalb meiner Erfahrungswelt gelegen hatte.

Und was oder wer aus dem Jazz-Bereich war da für dich besonders anziehend und aufschlußreich?

Also all die Größen des Jazz, von King Oliver und Louis Armstrong und Duke Ellington angefangen bis Ornette Coleman, ganz besonders aber solche Platten wie *Kind Of Blue* mit Miles Davis und John Coltrane. Nicht so sehr der Free Jazz von Ornette Coleman, aber Bebop sehr stark, Gillespie und Charlie Parker und Eric Dolphy. Aber *Kind Of Blue*, das ist Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre entstanden, ich habe es erst später, in den siebziger Jahren kennengelernt.

Was hat dich daran besonders interessiert?

Eleganz, Einfachheit und Komplexität zu gleicher Zeit. Ich weiß, daß es halb komponierte, halb improvisierte Musik ist, denn beim Jazz gibt es eben diese dritte Möglichkeit: Man hat bestimmte Modulationspläne, man hat einige Themen, einige Akkorde aufgeschrieben und dann gibt es aber eine halb improvisierte Ausarbeitung. Die Form ist

immer irrsinnig einfach: Man geht von einem Thema aus, dann kommen die verschiedenen Soli, die Variationen sind, und am Ende trifft man sich wieder beim Thema. Also, es ist formal sehr primitiv. Jedoch intern, *Kind Of Blue* und *Filles de Kilimanjaro*, das sind zwei Platten auf höchstem Niveau der Interpretation und auch musikalisch, ich würde fast sagen, von Mozartscher Selbstverständlichkeit.

Hat dich nicht einfach auch die Art, wie es gespielt wird, fasziniert, diese manuelle Perfektion und eine von aller Konzertpodiums-Steifheit freie Beherrschung des Instruments?

Ja, etwas Unprätentiöses und die Lässigkeit. Lässigkeit und Eleganz und Anmut, das bewundere ich an Mozart und an Debussy – und eben auch an Leuten wie Coltrane und Miles Davis und noch einer Anzahl anderer. Nicht alles, was Jazz ist, interessiert mich. Aber während der siebziger Jahre, als ich hier Lehrer geworden war in Hamburg, habe ich mich damit beschäftigt, auch solche Gruppen wie Beatles oder Supertramp haben eine Rolle gespielt. Ich weiß, das ist kommerzielle Musik.

Auch bei kommerzieller Musik gibt es ja am Anfang erstmal irgendeinen Impuls, der eine neue Sicht auf das Material und die Art, damit umzugehen und sich zu geben, enthält. Später, wenn

sich der Erfolg eingestellt hat, wird es halt verwurstet und kommt in die Mühlen der Industrie und des Managements.

Ich denke jetzt an einen ganz bestimmten Beatles-Song von vielleicht '62, *Love Me Do*, da wird auf einmal innerhalb eines tonalen, modalen Kontextes ein Organum, eine Quintparallele, hineingemischt. Es ist eine historische Collage, und es ist in einer Art naiver Frische gemacht, damals, als sie noch keinen Weiterfolg hatten. Und dann diese Platte *Sergeant Pepper* in der Großform: es ist eine Mache, eine Manipulation aus dem elektronischen Studio, aber auf irgendeine Weise umwerfend. Also solche Dinge wie Jazz, *Sergeant Pepper* oder etwas später, gegen Ende der siebziger Jahre, diese Gruppe Supertramp, etwa mit *Breakfast in America*, haben mich stark beeindruckt, obwohl das kommerzielle Pop-Musik ist und ich damit nichts zu tun habe. Und dann eine ganz große Vorliebe im Laufe der siebziger Jahre für lateinamerikanische kommerzielle, halbfolkloristische Musik, also brasilianische Samba zum Beispiel.

Aber das ist ja alles keine Musik, die man in Noten neben sich liegen haben kann, sondern eine nur zum Hören. Das hat sich also gegenüber Brahms geändert.

Und weiterhin war es auch eher Hörmusik für mich, wenigstens zum Teil. Zum Beispiel Nan-

carrow hat mir plötzlich 1980 ein Niveau angeeignet, was sich an Polyrhythmik erreichen läßt. Und ich hätte bestimmt meine *Klavier-Etüden* und mein *Klavierkonzert* nicht geschrieben ohne Nancarrow. Er ist für mich, was Polyrhythmik und Komplexität betrifft, auch eine Art von Referenzpunkt geblieben. Und dann kam die Öffnung gegenüber verschiedenen ethnischen Kulturen: vor allem, seitdem ich es über Platten kenne, seit 1983, die afrikanische Musik und ebenso sehr viel die Musik aus Südostasien, von Neuguinea, Bismarck-Archipel, Salomon-Archipel, diese Polyphonie ... Mich interessiert Polyphonie. Dazu kam die Musik von Machaut bis zu Dufay und die *Ars subtilior*, die ich nicht kannte und die auch nicht zugänglich war. Ich habe zum ersten Mal durch meinen Schüler Manfred Stahnke, der ein Dufay-Spezialist ist, davon Noten gesehen. Ich kannte die Mensuralnotation als Technik nicht, inzwischen habe ich das Buch von Johannes Wolf gelesen, mich mit der Technik vertraut gemacht, und sie auch indirekt angewendet: die *Nonsense Madrigals* sind eigentlich in Mensuralnotation gedacht, allerdings nicht nur *Prolatio major* und *minor*, sondern zum Beispiel auch fünfgeteilte Einheiten usw. Und da spielen auf einmal wieder Noten eine Rolle. Als ich in den achtziger Jahren Ausgaben vom Manuskript Chantilly und von Ciconia bekam, habe ich

diese Partituren verschlungen, lesend und auch am Klavier spielend – sie sind nicht schwer, maximal dreistimmig. Und die Möglichkeit, daß verschiedene Stimmen verschiedene Metren haben, daß überhaupt das Taktdenken völlig fehlt – ich kannte das von Ives, aber auf eine ganz andere Weise –, das wurde für mich wesentlich. Und noch etwas anderes: Plötzlich habe ich angefangen, mich zu messen, also das eigene Niveau – das klingt jetzt sehr unverschämt und vermessen – an Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, an Haydns *Streichquartetten*, nicht an Mozart oder Schubert und nicht an Beethoven. Das ist zu hoch. Bach ist auch hoch, aber das *Wohltemperierte Klavier* war immer ganz wesentlich für mich, so wie für Brahms oder für Beethoven und Mozart: Wie man konsequent etwas entwickelt. Dazu die ausgiebige Beschäftigung mit Machaut, eben mit den komplexen Musiksprachen, später mit Ciconia, mit Dufay, mit Ockeghem – er war nicht neu, Ockeghem war schon in Budapest ein Vorbild für mich.

Aber ihr habt doch in Budapest Palestrina gelernt, das war euer Maßstab für den Kontrapunkt?

Ja, nach Jeppesen, und ich habe es auch unterrichtet. Es war alles da von Palestrina in Partiturform und es wurde eine Zeitlang, bis dann Kirchenmusik verboten wurde, auch gesungen,

ebenso Lasso und etwas Josquin. Ockeghem nicht, aber er hat mich sehr beeindruckt von den Partituren her. Und in den letzten Jahren spielt meine Beschäftigung mit seiner *Missa Prolationum* wieder eine große Rolle. – Und das ist eben jetzt nicht gehörte Musik, sondern mehr gelesene Musik.

Also, dann gibt es doch bei diesen Referenzkomponisten einen ziemlichen Wechsel. Außer den Konstanten Bach oder Haydn, dazu Beethoven und Schubert, verändern sich die Anregungsquellen jeweils nach deinen eigenen Vorhaben und Interessen. Wahrscheinlich zieht da das eine das andere nach sich. Jazz und Ars subtilior haben ja eigentlich nicht so wahnsinnig viel niteinander zu tun.

Nichts, höchstens Eleganz, vielleicht eine bestimmte Eleganz. Und Strawinsky muß ich noch nennen, selbstverständlich *Sacre*, weniger der neoklassische und weniger der Webernsche; aber es gewinnen diese ganz, ganz knappen und infamen Pastichen wie zum Beispiel *Madrid* oder *Tango*. Diese Infamität an Strawinsky und die Lässigkeit und Eleganz sind für mich wesentlich. Ich nenne dir ein Schlüsselwerk hierzu von Debussy, die *Triosonate für Flöte, Bratsche und Harfe*, oder auch *En blanc et noir*: Es ist fast nichts, fast unbedeutend, aber die Art, wie es

gemacht ist, ist für mich die höchste Kunst. Ich kann nicht genau sagen warum. Warum ist Mozart die höchste Kunst? Eine innere Balance ... Worin liegt das Besondere der Melodie von Ravels *Boléro*, mit diesen feinen Akzentverschiebungen? Es ist ein andalusischer Flamenco und doch etwas artifiziiell anderes.

Ja, das Artistische spielt bei dir überhaupt eine ziemlich vorgeordnete Rolle: Einen Ansatz haben, ihn jedoch nicht streng oder dogmatisch weiterverfolgen, sondern mit einer gewissen Leichtigkeit oder Freizügigkeit vorgehen, so daß die Sache in sich beweglich bleibt. – Eines hat mich bei dir allerdings immer gewundert: Du hast ein merkwürdiges Verhältnis zur Rhythmik. Es gibt bei dir Polymetrik, ganz schnelle Pulsation, lang ausgehaltene Sostenuto-Klänge; nur wie du versteckt Kontrapunktik oder Harmonik oder Melodik in deine Musik hast eingehen lassen, zur klassischen Rhythmik mit geprägten, artikulierten Zeitfigurationen hast du eigentlich keinen Rückholzugang gefunden.

Ich habe zum Beispiel motorische Rhythmik in Continuum.

Aber das ist eine Pulsationsrhythmik, die so rasch abläuft, daß sie sich beinahe wieder selbst aufhebt.

Und was man als rhythmische Vorgänge hört,

sind die Patterns; die sich durch Überlagerung ergeben. Und daß es eine ähnliche Musik in Zentralafrika, zum Beispiel in Uganda, gibt, das habe ich erst später erfahren. Aber ich würde folgendes sagen: Melodik, Harmonik, Rhythmik und Metrik wurden eigentlich tabuisiert durch die Nach-Webernsche und, nach der kurzen seriellen Phase, auch durch die postserielle Musik. Die Darmstädter Ästhetik verbot die gleichmäßige Pulsation; Metrik und Rhythmik sollten aperiodisch sein, eigentlich ametrisch, denn Metrik bedeutet eine Gliederung in Akzentuiertes und Nicht-Akzentuiertes.

Und daraus ergeben sich zwangsläufig die alten Symmetrieverhältnisse.

Das war verpönt. Genauso die Melodie, sicher auch infolge der Adornoschen Ästhetik, die mit ihrer Verteidigung von Schönberg und der Polemik gegen Strawinsky dann auch hinter dem ganzen Streit zwischen Avantgarde und Verrat der Avantgarde stand. Aber ich glaube, diese ganze Problemstellung hat sich verjährt. Wenn ich heute scheinbar ein Adorno-Gegner bin – ich bin es nicht, denn ich habe ihn sehr verehrt, zum Teil auch belächelt, aber das haben wir alle –, dann hängt es damit zusammen, daß sich die ganze soziologisch-ästhetische Situation im Laufe der siebziger, achtziger Jahre verändert hat. Und ich

bin zwar derselbe Mensch, aber ich revidiere immer, was ich mache, ich verändere mich mit. Auch Adorno hätte sich, wenn er nicht so früh gestorben wäre, in seinen Anschauungen im Lauf der siebziger Jahre verändert. Aber Melodik und Harmonik waren eben in der Zeit der totalen Chromatik, in der orthodoxen Atonalität – nicht nur der seriellen, sondern auch bei Schönberg – etwas Reaktionäres, nach Tonalität oder Modalität riechend. Und durch die Tatsache, daß die Geschichte weiterging, kommt ein Komponist in den letzten 15 oder 20 Jahren in dieses Teufels-Dilemma: Ich kann nicht zurückkehren zur Tonalität oder Modalität, weil das alles schon da war; und wir leben nicht im 19. Jahrhundert, deswegen kann ich nicht so komponieren wie John Adams oder Arvo Pärt. Andererseits kann ich nicht fortfahren mit der Cluster-Komposition und mit der ametrischen, arhythmischen, amelodischen oder aharmonischen Musik. Und da habe ich zwischen Skylla und Charybdis so eine kleine Meeresenge zwischen Sizilien und Kalabrien gefunden. Das sind meine *Klavier-Etüden*, das *Klavierkonzert* und das *Violinkonzert*.

Das Gespräch wurde am 5. April 1993 in Hamburg geführt und war bereits veröffentlicht (Ulrich Dibelius: György Ligeti. Eine Monographie in Essays. [ED 8096] Mainz: Schott Musik International 1994). Für den Wiederabdruck ist der Text durchgesehen und gekürzt worden.



GYÖRGY LIGETI. BIOGRAPHIE

György Ligeti, geboren am 28.5.1923 in Diciosân-martin/Siebenbürgen, studierte von 1941 bis 1943 zunächst bei Ferenc Farkas am Konservatorium von Cluj (Klausenburg). Nach Kriegsende setzte er das Studium bis 1949 an der Budapester Musikhochschule fort, wo er von Sándor Veress, Pál Járdányi und Ferenc Farkas unterrichtet wurde. In den Jahren 1950 bis 1956 war György Ligeti an der Budapester Hochschule Dozent für Harmonielehre, Kontrapunkt und Formanalyse und veröffentlichte eine »Klassische Harmonielehre«. Nach dem Ungarischen Volksaufstand im Jahre 1956 floh der Komponist nach Österreich und lebte zunächst in Wien, bevor er 1957 eine Stelle als Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik beim WDR in Köln antrat. Von Karlheinz Stockhausen gefördert, kam er zum ersten Mal in engen Kontakt mit führenden Komponisten der Zeit: Bruno Maderna, Luciano Berio, Pierre Boulez, Mauricio Kagel. 1959 ging Ligeti erneut nach Wien, im Jahre 1967 erhielt er die österreichische Staatsbürgerschaft.

Seit den Uraufführungen von *Apparitions* auf dem Weltmusikfest der IGNM in Köln 1960 und von *Atmosphères* auf den Donaueschinger Musiktagen 1961 ist György Ligeti eine der wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten der Neuen Musik. 1959 begann er seine regelmäßige Lehrtätigkeit bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt, die er bis 1972 fortsetzte. Kompositionskurse führten Ligeti darüber hinaus zu Musikstätten in ganz Westeuropa und den USA. Von 1969 bis 1973 lebte der Komponist abwechselnd in Wien und Berlin, 1972 war er Composer in residence an der kalifornischen Stanford University. Die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Hamburg berief ihn 1973 auf die Stelle eines Professors für Komposition, die Ligeti bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1989 innehatte. Seit dieser Zeit lebt der Komponist in Hamburg und Wien. 1988 wurde er von der Universität Hamburg zum Ehrendoktor und von der Hamburger Musikhochschule zum Ehrensenator ernannt.

György Ligeti ist für sein kompositorisches Werk mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet worden. Er erhielt u. a. den Beethoven-Preis der Stadt Bonn (1967), den Berliner Kunstpreis (1972), den Bach-Preis der Stadt Hamburg (1975), den Pariser Prix Ravel und den Budapester Béla-Bartók-Ditta-Pásztory-Preis (1984), den Großen Österreichischen Staatspreis (1990) und den Ernst-von-Siemens-Musikpreis (1993). Ligeti ist Mitglied des Ordens Pour le mérite, der Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München und der Ungarischen Akademie für Literatur und Kunst. Er ist Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Letters und der Freien Akademie der Künste in Hamburg sowie zahlreicher weiterer internationaler Akademien.

GYÖRGY LIGETI. WERKVERZEICHNIS

BÜHNENWERKE

Le Grand Macabre (1974-77/1996)
Oper in zwei Akten (vier Bildern)
Libretto frei nach Michel de Ghelderode
von Michael Meschke und György Ligeti
Rondeau (1976)
Ein-Mann-Theater für einen Schauspieler
und Tonband

ORCHESTERWERKE

Concert Românesc (1951)
Rumänisches Konzert
Apparitions (1958/59)
Atmosphères (1961)
Lontano (1967)
Melodien (1971)
San Francisco Polyphony (1973-74)

KONZERTE

Konzert für Violoncello und Orchester (1966)
Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester (1972)
Konzert für Klavier und Orchester (1985-88)
Konzert für Violine und Orchester (1990/92)

WERKE FÜR KAMMERORCHESTER

Régi magyar társas táncok (1949)
Alte ungarische Gesellschaftstänze nach
Tanzstücken aus dem 18. und 19. Jahrhundert
Ballade und Tanz (1949-50)
Fragment (1961)
Ramifications (1968/69)
für Streichorchester oder zwölf Solo-Streicher
Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten (1969/70)

KAMMERMUSIK

Andante und Allegretto für Streichquartett (1950)
Sonate für Violoncello solo (1948/53)
Sechs Bagatellen für Bläserquintett (1953)
Streichquartett Nr. 1 –
»Métamorphoses nocturnes« (1953/54)
Streichquartett Nr. 2 (1968)
Zehn Stücke für Bläserquintett (1968)
Trio für Violine, Horn und Klavier (1982)
Hommage à Hilding Rosenberg (1982)
für Violine und Violoncello
Die große Schildkröten-Fanfare vom
Südchinesischen Meer (1985)
für Trompete solo
Mysteries of the Macabre (1974-77/1992)
für Trompete und Instrumentalensemble
Sonate für Viola solo (1991-94)

KLAVIERWERKE

Capriccio Nr. 1 und 2 (1947)
Invenció (1948)
Invention
Musica ricercata (1951-53)
Elf Klavierstücke
Trois Bagatelles (1961)
Etudes pour piano –
Premier livre (1985)
I Désordre
II Cordes à vide
III Touches bloquées
IV Fanfares
V Arc-en-ciel
VI Automne à Varsovie

Deuxième livre (1988-94)
VII Galaŋb borong
VIII Fém
IX Vertège
X Der Zauberlehrling
XI En suspens
XII Entgelacs
XIII L'escalier du diable
XIV Cošana infinită
XIVa Cošana fără sfârșit
(für mechanisches Klavier)
Troisième livre (seit 1995)
XV White on White
XVI Pour Irina
(XVII-XX in Vorbereitung)

WERKE FÜR KLAVIER ZU VIER HÄNDEN

Induló (1942)
Marsch
Allegro (1943)
Polifón etűd (1943)
Polypnone Etűde
Három lakodalmi tánc (1950)
Drei Hochzeitstänze
Szonatina (1950)
Sonatine

WERKE FÜR ZWEI KLAVIERE

Morument – Selbstportrait – Bewegung (1976)
Drei Stücke für zwei Klaviere
I Monument
II Selbstportrait mit Reich und Riley
(und Chopin ist auch dabei)
III In zart fließender Bewegung

CEMBALOWERKE

- Continuum* (1968)
- Passacaglia ungherese* (1978)
- Hungarian Rock* (1978)

ORGELWERKE

- Ricercare. Omaggio a Girolamo Frescobaldi* (1953)
- Volumina* (1961-62)
- Zwei Etüden (1967/69)
 - I Harmonies
 - II Coulée

MECHANISCHE MUSIK

- Poème Symphonique für 100 Metronome* (1962)

ELEKTRONISCHE KOMPOSITIONEN

- Glissandi* (1957)
- Artikulation* (1958)
- Pléce électronique Nr. 3* (1957-58/1996)

WERKE FÜR GESANG UND KLAVIER

- Három Weöres-dal* (1946/47)
- Drei Lieder nach Texten von Sándor Weöres
- Négy lakodalmi tánc* (1950)
- Vier Hochzeitstänze
- Öt Arany-dal* (1952)
- Fünf Lieder nach Texten von János Arany
- Der Sommer* (1989)
- für Sopran und Klavier

WERKE FÜR GESANG UND INSTRUMENTALENSEMBLE

- Aventures* (1962)
- für drei Sänger und sieben Instrumentalisten
- Nouvelles Aventures* (1962-65)
- für drei Sänger und sieben Instrumentalisten

WERKE FÜR GESANG UND ORCHESTER

- Mysteries of the Macabre* (1974-77/1992)
- für Koloratursopran und Orchester

WERKE FÜR CHOR UND ORCHESTER

- Clocks and Clouds* (1972-73)
- für zwölfstimmigen Frauenchor (oder zwölf Soli) und Orchester

WERKE FÜR SOLOSTIMMEN, CHOR UND ORCHESTER

- Requiem* (1963-65)
- für Sopran, Mezzosopran, zwei gemischte Chöre und Orchester
- Szenen und Zwischenspiele aus „Le Grand Macabre“* (1978)
- für vier Sänger, gemischten Chor ad lib. und Orchester

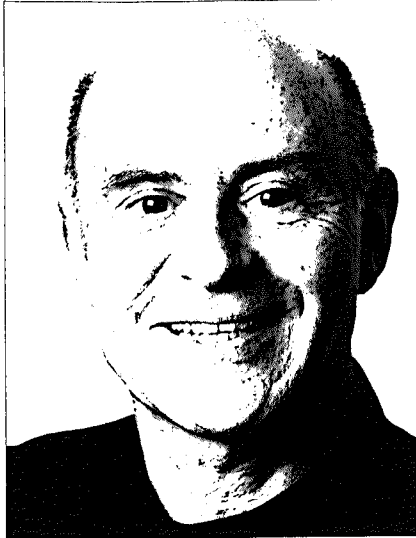
WERKE FÜR VOKALENSEMBLE

- Nonsense Madrigals* (1988-93)
- nach Texten von William Brighty Rands und Lewis Carroll sowie einer englischen Struwwelpeter-Übersetzung
- für sechs Männerstimmen a cappella
 - I Two Dreams and Little Bat
 - II Cuckoo in the Pear-Tree
 - III The Alphabet
 - IV Flying Robert
 - V The Lobster Quadrille
 - VI A Long, Sad Tale

A-CAPPELLA-CHORWERKE (AUSWAHL)

- Idegen földön* (1945/46)
- In der Fremde
- Bethlesemi Királyok* (1946)
- Die Könige von Bethlehem
- Magány* (1946)
- Einsamkeit
- Húsvét* (1946)
- Ostern
- Magos kösziklának* (1946)
- Dem gewaltigen Fels
- Bujdosó* (1946)
- Bedrückung
- Kállai kettős* (1950)
- Doppeltanz aus Kálló
- Lakodalmas* (1950)
- Hochzeitstanz
- Haj, ifjúság* (1952)
- Hei, die Jugend
- Hortobágy* (1952)
- Drei ungarische Volkslieder
- Két kánon* (1947/52)
- Zwei Kanons
- Inaktelki nóták* (1953)
- Lieder aus Inaktelke
- Pápainé* (1953)
- Witwe Pápai
- Mátraszentimrei Dalok* (1955)
- Lieder aus Mátraszentimre
- Éjszaka – Reggel* (1955)
- Nacht – Morgen
- Lux Aeterna* (1966)
- Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982)
- Magyar Etüdök* (1983)
- Ungarische Etüden

DIE INTERPRETEN



Christoph Eschenbach, Dirigent

In Hamburg feierte Christoph Eschenbach, dem der »San Francisco Chronicle« den Rang »eines der besten Musiker unserer Tage« zusprach, seine ersten musikalischen Erfolge. Nun wird er mit Beginn der Saison 1998/99 neuer Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters.

Christoph Eschenbach wurde im schlesischen Breslau geboren. 1950 kam er erstmals nach Hamburg, als er im Alter von nur zehn Jahren beim Steinway-Wettbewerb den 1. Preis gewann. Später studierte der junge Musiker an der Musikhochschule der Hansestadt Dirigieren bei Wilhelm Brückner-Rüggeberg und Klavier bei Eliza Hansen. Eine internationale Karriere als Pianist schloß

sich an. 1965 gewann Eschenbach den Clara-Haskil-Wettbewerb in Luzern, Konzertverpflichtungen führten ihn von nun an in alle Welt.

Eschenbachs Debüt als Dirigent erfolgte 1972 wiederum in Hamburg, und seine zweite Karriere als Orchesterleiter entwickelte sich so rasch wie zuvor schon seine Laufbahn als Pianist. Nach seinem Operndebüt mit Verdis *La Traviata* in Darmstadt wurde Eschenbach 1979 Generalmusikdirektor in Ludwigshafen; drei Jahre später übernahm er die Leitung des Zürcher Tonhalle-Orchesters. 1988 wurde er Chefdirigent des amerikanischen Houston Symphony.

Längst ist Christoph Eschenbach ein auf allen Konzertpodien der Welt gefragter Gastdirigent. Er arbeitete erfolgreich u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de Paris und den Orchestern von Cleveland, Philadelphia, Boston und New York. Sein Engagement für die Neue Musik hat Eschenbach als Dirigent wie auch als Pianist unter Beweis gestellt, indem er eine Vielzahl von Uraufführungen zeitgenössischer Stücke betreute. Zu seinen Verpflichtungen als Chef des Houston Symphony und des NDR-Sinfonieorchesters tritt ab 1999 noch die Übernahme der künstlerischen Gesamtleitung des Schleswig-Holstein Musik Festivals.

NDR-Sinfonieorchester

Der Anfang kam unmittelbar nach dem Ende: Im Sommer 1945, als Deutschland in Trümmern lag, machte sich in Hamburg ein Offizier der britischen Besatzungsmacht zusammen mit dem deutschen Dirigenten Hans Schmidt-Isserstedt auf die Suche nach Musikern für ein neues Radio-Sinfonieorchester. Wenige Monate später fand das erste öffentliche Konzert des zunächst »Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks« genannten Ensembles statt. Schnell stieg es zu einem führenden Repräsentanten des deutschen Musiklebens nach dem Zweiten Weltkrieg auf und errang auf internationalen Gastspielreisen weltweites Ansehen.

Unter seinen Chefdirigenten Hans Schmidt-Isserstedt, Moshe Atzmon, Klaus Tennstedt, Günter Wand, John Eliot Gardiner und Herbert Blomstedt widmete sich das NDR-Sinfonieorchester intensiv der Pflege der großen klassischen und romantischen Literatur, machte sich aber zugleich einen Namen als Interpret zeitgenössischer Musik. 1988-1992 war der polnische Komponist und Dirigent Krzysztof Penderecki ständiger Gastdirigent des Orchesters. Die Liste der Uraufführungen verzeichnet u. a. Namen wie Schönberg, Strawinsky, Nono, B. A. Zimmermann, Henze, Penderecki, Ligeti, Lachenmann und Bussotti. Am 19. Juni 1960 spielte das NDR-Sinfonieorchester unter der Leitung von Ernest Bour in Köln die Uraufführung von György Ligetis 1958/59 entstandenem Orchesterwerk *Apparitions*; am 26. Mai 1966 fand in Hamburg innerhalb der NDR-Reihe »das neue werk« die Uraufführung von Ligetis *Nouvelles Aventures* statt, in der unter der Leitung von Andrzej Markowski ebenfalls Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters spielten.





NDR-Chor

Am 1. Mai 1946 begann der NDR-Chor seine Arbeit als Chor des Nordwestdeutschen Rundfunks. Anlaß dieser Gründung war es, den beiden Orchestern des NWDR, dem Sinfonieorchester und dem Rundfunkorchester in Hannover, ein Ensemble von Berufssängern an die Seite zu stellen.

Der erste Chordirektor wurde Max Thurn. Unter seiner Leitung wurde u. a. eine Serie von Bach-Kantaten aufgenommen. Der Chor produzierte seine Aufnahmen weitgehend im Studio, aber auch in öffentlichen Konzerten, Oratorien und Opern. Nachfolger Max Thurns wurde 1966 Helmut Franz.

Von 1978 bis 1980 war Alexander Sumski Chordirektor des NDR. 1983 übernahm der damalige Berliner Domkapellmeister Roland Bader als geschäftsführender Dirigent die Leitung des Chores. Von 1991 an hatte Horst Neumann für zwei Jahre die Position des Chordirektors inne; es folgte 1995 der Dirigent Robin Gritton.

Die Pflege der A-cappella-Literatur wird seit der Zeit Max Thurns konsequent fortgesetzt – auf Schallplatte erschienen ist beispielsweise eine Aufnahme aller A-cappella-Werke von Johannes Brahms. Daneben tritt der Chor regelmäßig in oratorischen Aufführungen mit den beiden Orchestern des Norddeutschen Rundfunks, dem NDR-Sinfonieorchester und der Radio-Philharmonie Hannover, und gelegentlich auch mit der NDR-Bigband auf.

Zahlreiche Aufführungen von Musik des 20. Jahrhunderts belegen die Kompetenz des NDR-Chors auch auf dem Gebiet der Moderne. György Ligetis *Lux Aeterna* hat der NDR-Chor unter Helmut Franz für eine Schallplatte der Deutschen Grammophon eingespielt, die mittlerweile auch als CD erhältlich ist (DG 423 244-2).



Ingo Metzmacher

Ingo Metzmacher wurde 1957 in Hannover als Sohn des Cellisten Rudolf Metzmacher geboren. Fünf Jahre lang war er Mitglied des dortigen Knabenchores. Nach dem Abitur folgte ein Klavier-, Theorie- und Dirigierstudium in Hannover, Salzburg und Köln.

In den Jahren 1981 bis 1984 arbeitete Metzmacher als Pianist im Ensemble Modern, bevor er 1985 dieses Ensemble auch häufiger selbst zu dirigieren begann. 1987 wurde er Kapellmeister am Gelsenkirchener »Musiktheater im Revier«. Bereits 1988/89 erhielt er Einladungen an die Brüsseler Oper, wo er Schrekers *Fernen Klang*, Bergs *Wozzeck* und den *Fierrabras* von Franz Schubert dirigierte.

Seit Anfang der neunziger Jahre ist Metzmacher neben seiner Opernkariere einer der gefragtesten deutschen Konzertdirigenten. Er arbeitete u. a. bereits mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, dem Orchester der Bonner Beethovenhalle, den Wiener Symphonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Concertgebouw Orkest und den Münchner Philharmonikern. 1995 erfolgte seiner Ernennung zum Ersten Gastdirigenten der Bamberger Symphoniker.

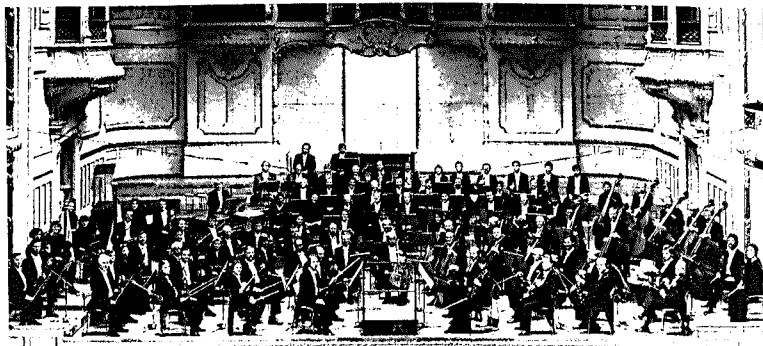
In der Saison 1996/97 gab der Dirigent sein Amerikadebüt mit Mozarts *Così fan tutte* am Los Angeles Music Opera Center. Seit der Saison 1997/98 ist Ingo Metzmacher Generalmusikdirektor an der Hamburgischen Staatsoper. 1997 debütierte er mit der Uraufführung von Henzes *Sinfonia Nr. 9* bei den Berliner Philharmonikern. Künftige Projekte umfassen die Debüts beim Houston Symphony und beim Los Angeles Philharmonic.

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Die Entstehung des Philharmonischen Staatsorchesters geht auf die 1828 erfolgte Gründung der Philharmonischen Gesellschaft, eines »Vereins zur Aufführung von Winterkonzerten«, zurück. Bereits im 19. Jahrhundert waren die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft ein Treffpunkt bedeutender Solisten und Dirigenten der Zeit: u. a. musizierten Franz Liszt, Clara Schumann und Johannes Brahms mit dem Hamburger Orchester. 1896 konnte im Hamburger Senat die Aufstellung eines saisonunabhängigen ständigen Orchesters durchgesetzt werden.

Nach der Jahrhundertwende konzertierten Musiker wie Richard Strauss, Eugen d'Albert, Artur Schnabel und Fritz Kreisler mit dem Orchester. Gustav Mahler dirigierte das Ensemble 1905 in einer Aufführung seiner *Fünften Sinfonie*. Im Juni 1908 wurde mit einem Festkonzert unter der Leitung von Max Fiedler die Hamburger Musikhalle eingeweiht.

1922 begann mit dem neuen Dirigenten Karl Muck auch eine neue Epoche der Philharmonie. Das Beethoven-Fest von 1927 gehört ebenso zu den herausragenden Ereignissen dieser Zeit wie die Dirigate von Sergej Prokofjew und Igor Strawinsky. Bereits in den dreißiger Jahren war das Philharmonische Staatsorchester gleichermaßen für die Bespielung der Oper wie für die Philharmonischen Konzerte zuständig. 1949 wurde Joseph Keilbarth als Nachfolger von Eugen Jochum hamburgischer Generalmusikdirektor. Wolfgang Sawalisch, Horst Stein und Aldo Ceccato waren die prägenden Dirigenten der 60er und 70er Jahre. Nach Hans Zender, der im Jahre 1984 Generalmusikdirektor wurde, trat 1988 Gerd Albrecht die Chefposition an. Unter seiner Leitung gastierten Staatsoper und Staatsorchester u. a. in Japan und Israel. Seit der Saison 1997/98 ist Ingo Metzmacher neuer Generalmusikdirektor in Hamburg.



Dänisches Nationales Radio Sinfonie Orchester

Das Dänische Nationale Radio Sinfonie Orchester wurde 1925 gegründet und gehört zu den ältesten Rundfunkorchestern der Welt. Es ist heute das führende dänische Orchester. An seinem Standort Kopenhagen kommt es vielfältigen Konzert- und Aufnahmeverpflichtungen nach. Darüber hinaus ist es auch ein international gefragtes Tourneeorchester.

Den Dirigenten Fritz Busch und Nikolai Malko ist der Aufbau des Ensembles zu verdanken. Heute noch ehrt man Nikolai Malko durch einen internationalen Dirigentenwettbewerb, der in seinem Namen gestiftet wurde und alle drei Jahre in Kopenhagen stattfindet. Das dänische Orchester hat unter der Leitung vieler bedeutender Dirigenten dieses Jahrhunderts gespielt, darunter Bruno Walter, Eugene Ormandy, Leopold Stokowski, Daniel Barenboim und Herbert Blomstedt, der 1967-77 Chefdirigent war.

Nach Leif Segerstam, der das Orchester 1988-95 als Chefdirigent leitete, hat heute der deutsche Dirigent Ulf Schirmer die Chefposition inne. Erste Gastdirigenten sind Dimitri Kitaenko und Michael Schönwandt. Häufig zu Gast sind auch Giuseppe Sinopoli, Esa-Pekka Salonen, Kurt Sanderling und Marek Janowski.

Das DNRSO geht ungefähr fünf Wochen im Jahr auf Tournee. 1995 wurde das Orchester zu den BBC Proms eingeladen und begab sich unter der Leitung seines neuen Chefdirigenten Ulf Schirmer auf eine umfangreiche Konzertreise durch Deutschland und Österreich.





Dänischer Rundfunkchor

Der 1932 gegründete Dänische Rundfunkchor tritt regelmäßig mit dem Dänischen Nationalen Radio Sinfonie Orchester auf und arbeitete bereits mit Dirigenten wie Rafael Kubelik, Sergiu Celibidache, Kurt Sanderling und Giuseppe Sinopoli. Das A-cappella-Repertoire des traditionsreichen Ensembles wurde in jüngerer Zeit einer Reihe von Gastdirigenten anvertraut, darunter besonders Eric Ericson und Uwe Gronostay, der 1992 zum ersten Gastdirigenten berufen wurde. Seit 1989 ist Stefan Parkman Chefdirigent. Der Chor hat viele ausgedehnte Tourneen unternommen: er ist in Paris, Berlin, Finnland, Schweden, Kanada und den USA sowie bei verschiedenen Musikfestspielen aufgetreten,

u. a. auf dem Flandern-Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Malmöer Barockfestspielen und den BBC Promenade Concerts in London. 1996 unternahm der Dänische Rundfunkchor eine ausführliche Tournee durch ganz Australien.



Jonathan Nott

Jonathan Nott wurde 1962 in Solihull/England geboren. An verschiedenen englischen Universitäten ließ er sich in den Fächern Musikwissenschaft, Flöte, Gesang und Dirigieren ausbilden. 1988 wurde Nott Korrepetitor und 1989 Kapellmeister an der Frankfurter Oper. Zur Saison 1992/93 ging er als Erster Kapellmeister zum Hessischen Staatstheater Wiesbaden; 1995 wurde er dort Generalmusikdirektor. Bei den Maifestspielen in Wiesbaden leitete Jonathan Nott zum ersten Mal Wagners *Ring des Nibelungen*. Seit 1997 ist

Nott Musikalischer Direktor des Luzerner Theaters und Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters.

Neben seiner Arbeit als Opernchef absolvierte Nott eine Vielzahl von Auftritten mit großen deutschen Sinfonieorchestern, u. a. mit Solisten wie Gidon Kremer, Aldo Ciccolini und Sabine Meyer. Gefragt ist Nott auch als Dirigent von zeitgenössischer Musik. Er arbeitete u. a. mit dem Ensemble Modern und dem Ensemble InterContemporain und leitete Uraufführungen von Werken Wolfgang Rihms und Brian Ferneyhoughs.



Asko Ensemble

Das Asko Ensemble widmet sich ausschließlich Aufführungen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. 1966 als Studentenorchester gegründet, entwickelte es sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer professionellen Orchestervereinigung. Die Besetzung des Asko Ensembles hängt von den jeweiligen Anforderungen der interpretierten Werke ab und wechselt deswegen regelmäßig.

Während der letzten Jahre wurden György Ligeti, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse und Claude Vivier umfassende Projekte gewidmet. Wenn die Möglichkeiten einer direkten Kommunikation gegeben sind, werden die Programme in engem Kontakt mit den Komponisten erarbeitet. Das Asko Ensemble spielte u. a. Uraufführungen von Werken der Komponisten Brian Ferneyhough, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis und Luca Francesconi. Da es keinen ständigen Dirigenten hat, arbeitet das Ensemble mit Gästen wie Riccardo Chailly, Peter Eötvös, Oliver Knussen und Hans Zender.



**Sonja Pascale,
Sopran**

Sonja Pascale wurde in Augsburg geboren und studierte Gesang und Klavier an der Musikhochschule München. 1988 war sie Preisträgerin beim internationalen Bundeswettbewerb für Gesang in Berlin, von 1986 bis 1992 war sie Ensemblemitglied der Städtischen Bühnen Nürnberg. Seit 1992 gastiert Sonja Pascale an Opernhäusern wie dem Nationaltheater Mannheim, dem Staatstheater Darmstadt, der Dortmunder Oper und der Oper Leipzig.

Ihre Darstellung der Rolle des Gepopo in György Ligetis *Le Grand Macabre* in Leipzig war

bei Publikum und Kritik ein gleichermaßen außergewöhnlicher Erfolg. Sonja Pascale verfügt über ein weitgespanntes Rollenrepertoire, das ihr beispielsweise Auftritte in den Opern Wagners und Verdis, aber auch in den Werken Monteverdis und Händels ermöglicht. Neben ihren Bühnenverpflichtungen widmet sie sich mit besonderer Hingabe dem Konzert- und Liedgesang. Sie gastierte u. a. bereits im Wiener Konzerthaus und im Herkulessaal in München. Im Sommer 1995 absolvierte die junge Sängerin eine große Tournee mit dem Tenor José Carreras, im Jahre 1996 folgte eine große Japantournee, bei der sie den Sopranpart der *Neunten Sinfonie* von Ludwig van Beethoven sang.



**Sibylle Ehlert,
Sopran**

Nach ihrem Studium in Detmold, Hamburg und Köln arbeitete die deutsche Sopranistin Sibylle Ehlert zunächst an mehreren Schweizer Opernhäusern, u.a. auch am Stadttheater Bern, an dem sie in den Jahren 1991 bis 1994 Ensemblemitglied war. Während dieser Zeit sang sie mehrere Hauptrollen in Opern Mozarts, Verdis und Puccinis. Sehr früh befaßte sich die Sopranistin auch mit den Werken György Ligetis. Nach der Schallplatteneinspielung der *Mysteries of the Macabre* mit Esa-Pekka Salonen und dem

Philharmonia Orchestra London wurde sie sofort eingeladen, auch bei der Aufnahme des *Requiems* für die bei Sony erscheinende Ligeti-CD-Edition mitzuwirken. 1997 debütierte sie beim Salzburger Festival in den Aufführungen von Ligetis *Le Grand Macabre* in den Rollen der Venus und des Gepopo.

Sibylle Ehlert arbeitete in jüngerer Zeit mit dem Ensemble Modern, dem Asko Ensemble, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Hallé Orchestra und dem ICTUS Ensemble. Darüber hinaus ist sie eine gefragte Liedinterpretin. Liedrecitals führten sie bereits an verschiedene Schweizer Konzertstätten. Für die BBC Voice Series studierte die Sängerin ein Programm mit Mendelssohn-Liedern ein.



**Charlotte Hellekant,
Mezzosopran**

Die schwedische Mezzosopranistin Charlotte Hellekant, die in New York lebt, legte ihre Gesangsexamina an der Eastman School of Music und am Curtis Institute ab. Große Erfolge feierte sie in den zurückliegenden Jahren in Hauptrollen der Opern Mozarts, Strauss', Leoncavallos, Bartóks und Debussys, die sie an vielen amerikanischen Opernhäusern und darüber hinaus auch in Paris, Aix-en-Provence und Nizza sang.

Charlotte Hellekant erwarb sich besondere Reputation als Interpretin von zeitgenössischer

Musik. In Europa und Amerika wirkte sie bei Aufführungen von Werken der Komponisten Hans-Jürgen von Bose, Luciano Berio und Erik Bergman mit. Starke Beachtung fand ihre Darstellung der Rolle des Amando in Ligetis *Le Grand Macabre* beim Salzburger Festival 1997.

Als Konzertsängerin trat Charlotte Hellekant u. a. mit dem Minnesota Orchestra unter Valery Gergiev, dem Gothenburg Symphony Orchestra unter Neeme Järvi, dem London Symphony Orchestra unter Georg Solti und dem San Francisco Symphony unter Herbert Blomstedt auf.



**Marie-Luise Neunecker,
Horn**

Marie-Luise Neunecker studierte zunächst Musikwissenschaft und Germanistik, bevor sie ihre Instrumentalausbildung bei Erich Penzel in Köln abschloß und sich anschließend ganz ihrer Laufbahn als Hornistin widmete. 1982 war sie Preisträgerin beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn, 1983 beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München, und 1986 gewann sie den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb der »Concert Artists Guild« in New York.

1978 wurde die Hornistin ins Orchester der Frankfurter Oper engagiert; ein Jahr später war sie Solohornistin der Bamberger Symphoniker. Die gleiche Position hatte sie von 1981 bis 1989 beim Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks inne. Neben ihrer Professur an der Frankfurter Musikhochschule widmet sie sich seitdem verstärkt ihrer solistischen Karriere. Ihre Konzerttätigkeit führte sie zu zahlreichen Orchestern in Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, der Schweiz, den USA und Japan.

Marie-Luise Neunecker ist Gast bei zahlreichen internationalen Festivals, u. a. bei der Münchner Biennale, beim Schleswig-Holstein Musik Festival und bei den Wiener Festwochen. Zum wiederholten Male gastierte sie bei den Salzburger Festspielen.



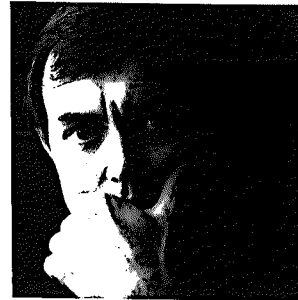
**Tabea Zimmermann,
Viola**

Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht; zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. 1979 wurde sie Schülerin von Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg, 1986 schloß sich ein kurzes Studium bei Sándor Végh am Salzburger Mozarteum an. Während ihres Studiums wurde Tabea Zimmermann von verschiedenen Stiftungen durch Stipendien gefördert. Eine Reihe von Wettbewerbserefolgen stand am Ende ihrer Ausbildung. Bereits im Oktober 1987 wurde sie

Professorin an der Musikhochschule Saarbrücken. Seit 1994 ist sie Professorin an der Frankfurter Hochschule für Musik.

Als Solistin gastiert Tabea Zimmermann mit Orchestern in aller Welt und mit Kammermusikpartnern wie Gidon Kremer, Heinz Holliger, Sabine Meyer und Hartmut Höll. Bei internationalen Festivals musizierte sie mit den Dirigenten Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Bernard Haitink, Michael Gielen und Colin Davis. Ihr Amerika-Debüt gab Tabea Zimmermann 1993 mit dem Houston Symphony Orchestra unter der Leitung von Christoph Eschenbach.

Die besondere Aufmerksamkeit Tabea Zimmermanns gilt der Musik der Gegenwart. 1994 spielte sie mit großem Erfolg die Uraufführung der für sie komponierten *Sonate für Viola solo* von György Ligeti. Auch ihre Erstaufführungen dieses Werks in London, Paris, Jerusalem und Amsterdam fanden größten Anklang bei Publikum und Presse.



**Pierre-Laurent Aimard,
Klavier**

Der Pianist Pierre-Laurent Aimard wurde in Lyon geboren. Als Zwölfjähriger begann er sein Studium am renommierten Conservatoire Supérieur de Paris, wo er vier erste Preise erringen konnte. Als Schüler Yvonne Loriods lebte er im nächsten Umfeld Olivier Messiaens. Seine musikalische Ausbildung vervollständigte der junge Musiker bei Maria Curcio und György Kurtág. Anschließend besuchte er Seminare zur musikalischen Analyse am Pariser IRCAM.

Die internationale Laufbahn Aimards begann im Jahre 1973, als er im Alter von siebzehn Jahren den ersten Preis beim Olivier-Messiaen-Wettbewerb gewann. Seit dieser Zeit ist der Pianist mit vielen internationalen Orchestern und mit Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli und Kent Nagano aufgetreten. 1975 wurde er auf Einladung von Pierre Boulez Pianist beim Ensemble InterContemporain. Aimard hat sich im Rahmen dieser Tätigkeit, aber auch als Solist intensiv mit den Werken von Boulez, Stockhausen, Kurtág, George Benjamin und vielen weiteren zeitgenössischen Komponisten auseinandergesetzt.

Seit Mitte der achtziger Jahre verbindet Aimard eine Freundschaft mit György Ligeti. Ligeti widmete ihm zwei seiner *Etudes pour piano*, die Aimard auch zur Uraufführung brachte.



**David Geringas,
Violoncello**

David Geringas begann sein Studium im Jahre 1963 am Moskauer Konservatorium und erhielt in den folgenden zehn Jahren von seinem Lehrer und Mentor Mstislav Rostropowitsch die entscheidenden künstlerischen Impulse. 1970 gewann Geringas den ersten Preis und die Goldmedaille des Tschaikowsky-Wettbewerbs. Seine internationale Karriere entwickelte sich unmittelbar nach der Übersiedlung in die Bundesrepublik.

Als Solist gastierte David Geringas bei einer Vielzahl international renommierter Orchester. Darüber hinaus begann er vor einigen Jahren, sich mit großem Erfolg dem Dirigieren zu widmen. Neben seiner Tätigkeit als Solist und Dirigent ist Geringas auch ein gefragter Kammermusiker, der regelmäßig mit Künstlern wie Gidon Kremer, Martha Argerich und Gerhard Oppitz zusammenarbeitet.

Viele Werke der russischen Avantgarde hat Geringas als erster in Westeuropa bekannt gemacht. Für seinen besonderen Einsatz für die zeitgenössische Musik ist ihm 1992 vom Landeskulturverband Schleswig-Holstein der »Kultur Aktuell«-Preis verliehen worden, mit dem er Kompositionsaufträge an fünf litauische Komponisten finanzierte. David Geringas ist auch als Pädagoge tätig; der Künstler hat eine Professur an der Lübecker Musikhochschule inne.



**Christian Tetzlaff,
Violine**

Der 1966 in Hamburg geborene Geiger Christian Tetzlaff, der an der Musikhochschule Lübeck studierte, gehört heute zu den wichtigsten und vielseitigsten Musikern seiner Generation. Er ist ein gefragter Gast auf allen Konzertpodien der Welt, sei es als Solist führender Orchester wie der Berliner und Wiener Philharmoniker, des Boston und des Chicago Symphony Orchestra, als Gast bei den Festivals von Ravinia, Salzburg und Schleswig-Holstein oder als Kammermusiker.

Christian Tetzlaff musiziert mit renommierten Kollegen wie Christoph Eschenbach, Yo-Yo Ma, Sabine Meyer und Tabea Zimmermann und gibt Duoabende mit Leif Ove Andsnes, Matthias Kirschnereit und Lars Vogt. Zu seinen Engagements während der letzten Zeit zählten Konzerte bei den Berliner Festwochen, mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Lorin Maazel sowie Soloabende mit den *Sonaten* und *Partiten* von J. S. Bach in Brüssel und Paris. Im Frühjahr 1997 war Christian Tetzlaff Solist einer Europatournee des Houston Symphony unter Christoph Eschenbach mit Konzerten in Düsseldorf, Köln, Wien, Berlin, Hannover und Frankfurt. Im August 1997 gab Christian Tetzlaff im Rahmen der Salzburger Festspiele sein Debüt bei den Wiener Philharmonikern.



**Zsigmond Szathmáry,
Orgel**

Zsigmond Szathmáry wurde 1939 in Ungarn geboren. Sein Musikstudium in den Fächern Orgel und Komposition absolvierte er in Budapest, Wien und Frankfurt, wo er zuletzt bei Helmut Walcha studierte. 1960 gewann er den ersten Preis beim Orgelwettbewerb in Budapest, 1972 erhielt er ein Bach-Preis-Stipendium der Freien Hansestadt Hamburg. Es folgten erste Organistenstellen in Hamburg und am Dom von Bremen sowie eine Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen von Lübeck und Hannover.

Seit 1978 ist Zsigmond Szathmáry Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg. Der Organist hat eine Gastprofessur an der University of Art in Osaka inne und wirkt zudem als Dozent bei der Sommerakademie für Organisten im holländischen Haarlem. Zsigmond Szathmáry unternahm Konzertreisen in viele Länder und veranstaltet regelmäßige Meisterkurse. 1986 gründete er das Bartók-Kammerorchester, das unter seiner Leitung steht. 1987 zeichnete ihn das ungarische Nationale Franz-Liszt-Gedenk-Komitee mit der Franz-Liszt-Plakette aus.

HÖREN SIE MAL!

SIE LIEBEN MUSIK und kennen **RADIO 3** nicht? Können wir eigentlich kaum glauben. Aber wenn doch – dann schalten Sie gleich mal ein. Auf dieser Welle finden Sie alles, was Ihr Herz begehrt. Sinfonien, Konzerte, Opern, Streichquartette – die ganze Musik. Von den alten Meistern bis zu den Zeitgenossen.

DAZU ÜBERTRAGUNGEN von Festivals, Interviews mit Künstlern, Berichte von großen Musikereignissen und denkwürdige Tondokumente aus der Vergangenheit.

UND NEBEN DER MUSIK bringt Ihnen **RADIO 3** die Weltliteratur und das kulturelle Leben in Gegenwart und Geschichte näher. Also, wie gesagt: Hören Sie mal!

Nähere Informationen zum Programm

RADIO3KlassikCLUB

Tel. 01 80/511 77 57 · Fax 040/41 56 37 40

RADIO 3 UKW-Frequenzen

NDR Alfeld 96,5; Aurich 90,0; Bad Pyrmont 95,7; Bungsberg 89,9; Cuxhaven 94,6; Dannenberg 93,3; Flensburg 96,1; Goslar 95,1; Göttingen 96,8; Hamburg 99,2; Hannover 98,7; Hann. Münden 90,8; Harz 89,9; Heide 99,4; Helgoland 97,0; Helpterberg 96,0; Ileringsdorf 102,7; Holzminden 98,4; Kiel 95,7; Lingen 90,2; Lübeck 88,0; Marlow 88,2; Osnabrück 98,8; Röbel 94,7; Rügen 91,5; Schwerin 89,2; Stadthagen 104,4; Steinkimmen 94,4; Sylt 94,3; Visselhövede 87,8;

SFB Berlin 96,3; **ORB** Calau 93,4

SATELLITEN-PROGRAMM: DFS-Kopernikus DSR Kanal 5
Astra Digital Radio (ADR) 6,48 MHz Kanal 25 (11,582 GHz)



NDR

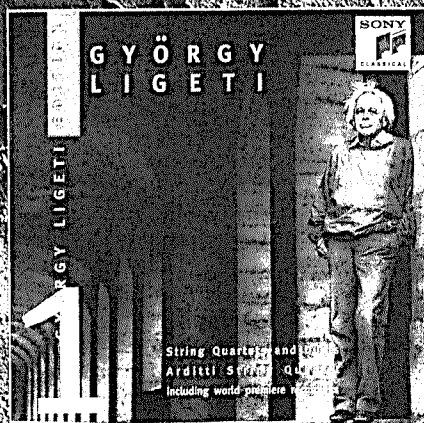
RADIO 3

DIE EDITION
exclusiv bei
SONY CLASSICAL

GYÖRGY LIGETI

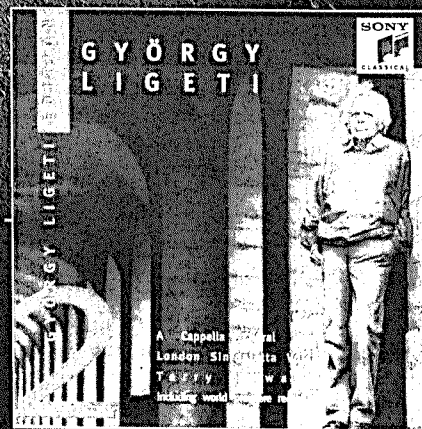
"Ligeti, keine Frage, ist einer der herausragenden Musiker des Jahrhunderts"

(FAZ 3/98)



Ligeti Edition: CD 62306 Vol. 1

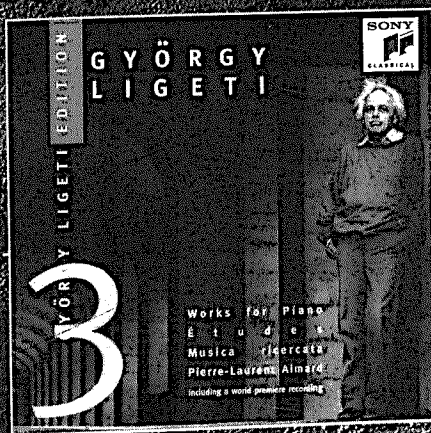
Streichquartette Nr. 1 und 2; Hommage à Hilda Rosenberg, Ballade und Tanz für zwei Violinen



Ligeti Edition: CD 62305 Vol. 2

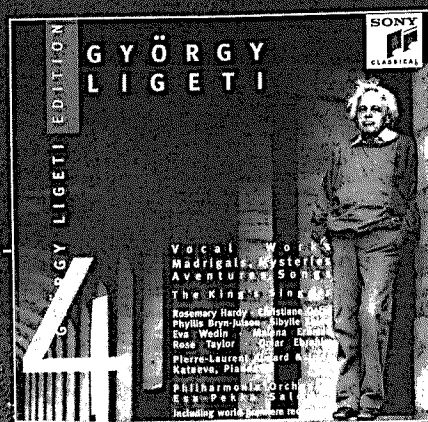
Chorsätze aus den fünfziger Jahren: "Lux aeterna",
Drei Hölderlin-Chöre Trilogie "Mag yra Etüdök",
London Sinfonietta Voices, Terry Edwards

SONY
CLASSICAL



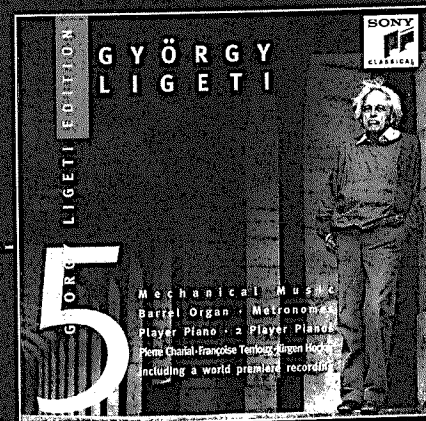
Ligeti Edition: CD 62308 Vol. 3

Etudes pour piano
(Première e Deuxième livre);
Musica ricercata ü. ä.
Pierre-Laurent Aimard (Klavier)



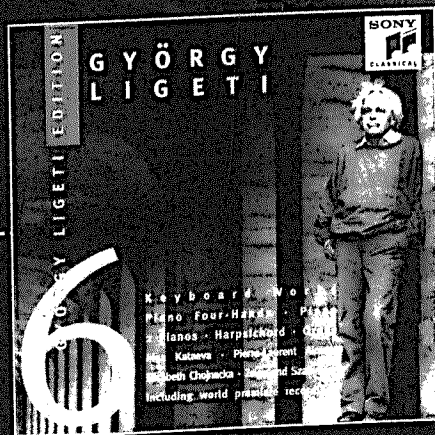
Ligeti Edition: CD 62311

Nonsense Madrigals; Mysteries of the
Macabre; Aventures; Nouvelle Aventures;
Der Sommer ü. ä. Verschiedene Solisten;
The King & Singers;
Mitglieder des Philharmonia Orchestra,
Esa-Pekka Salonen



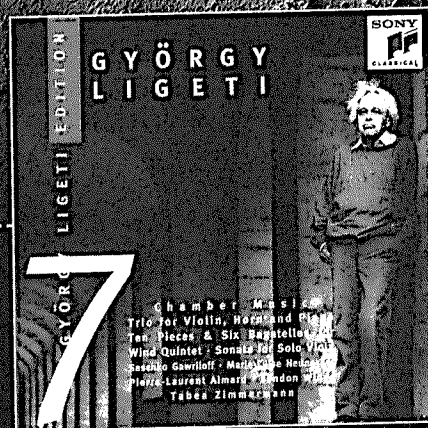
Ligeti Edition: CD 62310

Adaptionen für Drehorgel und Player Piano;
Peé Symphonique für 100 Metronome.
Pierre Charial (Drehorgel)
Jürgen Hocker (Player Piano)



Ligeti Edition: CD 62307

Werke für zwei- und vierhändiges Klavier,
Werke für Cembalo, Irina Kateava und
Pierre-Laurent Aimard (Klavier),
Elisabeth Chojnacke (Cembalo)



Ligeti Edition: CD 62309

Trio für Violine, Horn und Klavier, Zehn Stücke
für Bläserquintett, Sechs Bagatellen für
Bläserquintett; Sonate für Viola solo. Saschko
Gawriloff (Violine), Tabea Zimmermann (Viola),
Marie-Luise Neunecker (Horn),
Pierre-Laurent Aimard (Klavier)

Alle CDs dieser Edition finden
Sie bei Ihren guten Adressen
für klassische CDs im Herzen
von Hamburg

HANSE CD
IM HANSE VIERTEL

- Großer Auswahl
- Erstklassige Beratung
- Bestellservice

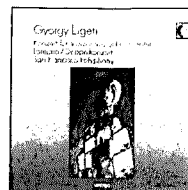
HANSE CD

Große Bleichen 36, 20554 Hamburg, Tel. 0431 24 05 11
Mönckebergstraße 7, 20095 Hamburg, Tel. 0431 24 05 10

György Ligeti



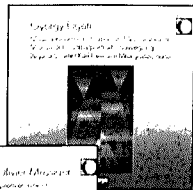
Requiem / Aventures / Nouvelles Aventures
Liliana Poli, Sopran · Barbro Ericson, Mezzosopran · Chor des Bayerischen Rundfunks · Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks · Leitung: Michael Gielen · Gertie Charlent, Sopran · Marie-Thérèse Cahn, Alt · William Pearson, Bariton · Internationales Kammerensemble Darmstadt · Leitung: Bruno Maderna
(WER 60045-50 / CD)



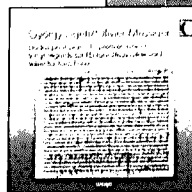
Konzert für Violoncello und Orchester / Lontano / Doppelkonzert / San Francisco Polyphony
Siegfried Palm, Violoncello · Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks · Leitung: Michael Gielen · SWF-Sinfonieorchester · Leitung: Ernest Bour · Gunilla von Bahr, Flöte · Torleif Lännerholm, Oboe · Sinfonieorchester des Schwedischen Rundfunks · Leitung: Elgar Howarth
(WER 60163-50 / CD)

Musica Ricercata / Capriccio I & 2 / Invention / Monument · Selbstportrait · Bewegung
Begoña Uriarte, Karl-Hermann Mrongovius, Piano

(WER 60131-50 / CD)

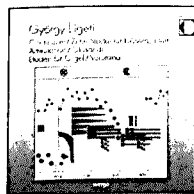
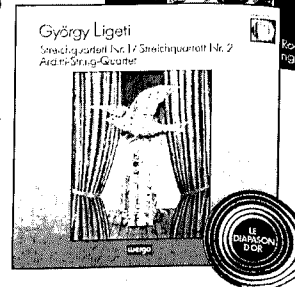


Études pour piano (premier livre)
Volker Banfield, Piano
György Ligeti/Olivier Messiaen
(WER 60134-50 / CD)



Trio für Violine, Horn und Klavier / Passacaglia ungherese / Hungarian Rock / Continuum / Monument · Selbstportrait · Bewegung
Saschko Gawriloff, Violine · Hermann Baumann, Horn · Elisabeth Chojnacka, Cembalo · Eckart Besch, Antonio Ballista, Bruno Canino, Piano
(WER 60100-50 / CD)

Streichquartette 1 & 2
Arditti Quartet
(WER 60079-50 / CD)



Continuum / Zehn Stücke für Bläserquintett / Artikulation / Glissandi / Etüden für Orgel / Volumina
Antoinette Vischer, Cembalo · Bläserquintett des Südwestfunks · György Ligeti, Gottfried Michael Koenig, Cornelius Cardew, Elektronischer Teil · Zsigmond Szathmáry, Karl-Erik Welin, Orgel
(WER 60161-50 / CD)

Kammerkonzert / Ramifications / Lux aeterna / Atmosphères
Ensemble „die reihe“, Wien · Leitung: Friedrich Cerha · SWF-Sinfonieorchester · Leitung: Ernest Bour · Kammerorchester des Saarländischen Rundfunks · Leitung: Antonio Janigro · Schola Cantorum Stuttgart · Leitung: Clytus Gottwald
(WER 60162-50 / CD)



Zum 75. Geburtstag von György Ligeti
limitierte Sonderausgabe:

Special Edition 1
enthält die CDs WER 60131-50,
WER 60161-50 und WER 60162-50
(WER 6901-2 / 3 CDs im Schuber)

Special Edition 2
enthält die CDs WER 60079-50,
WER 60100-50 und WER 60163-50
(WER 6904-2 / 3 CDs im Schuber)

Bruce NAŪMĀN Versuchsanordnungen
Werke 1965-1994



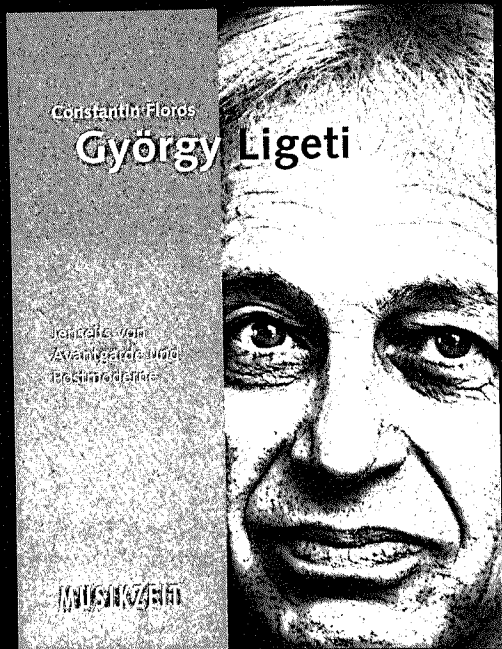
19. Juni bis 6. September 1998

H A M B U R G E R
KUNSTHALLE

Die Ausstellung wird gefördert von
British American Tobacco (Germany)



248 S. 30 Abb. 70 NB.
48 DM / 330 öS / 45 SF



Ihre Zeitschrift, in der **Ligeti**
schreibt: z.B. über Mozart;
von Webern; Friedrich Cerha;
Lux aeterna; *Le Grand*
Macabre

Zu Ligeti lesen Sie in der
ÖMZ: Gespräche zu Musik-
Orientierung; Weltmusik;
Patterns; Oper; *Le Grand*
Macabre

österreichische
MUSIKZEIT
schrift

© +43-1/512 68 69

österreichische
MUSIKZEIT
schrift

+43-1/512 46 29

Zum **Ligeti-Jubiläum** 1998
der Buchreihe „Komponisten
unserer Zeit“ Farb-Band 26:

„Ein Deutungsschatz auf
Gründlichkeit, Horizont
Feinzeichnung, an Reprä-
sentanz der Analyse!“

Lutz Lesle in der NZfA



Lohnend im Abo
für (statt 120) nur 68 DM
dazu noch Studentenrabatt

*Meisterstück
Leonard Bernstein*



Vom Erlös eines jeden
„Leonard Bernstein“
Füllhalters kommt ein
Betrag von mindestens
DM 50,- und beim
Kugelschreiber von
DM 25,- der
Philharmonie der
Nationen zugute.

Füllhalter, DM 730,-
Kugelschreiber, DM 365,-

MONT 
BLANC

Montblanc Boutique
Hamburg · Neuer Wall 15
Hamburg · Alstertal Einkaufs-Zentrum

**Konzerte in der Reihe
das neue werk 1998/99**

Hanns Eisler

14. – 16. Oktober 1998
NDR, Studio 10

Die Geschichte vom Soldaten

5. November 1998
NDR, Studio 10

Streichorchester - Osteuropäisch

27. Januar 1999
NDR, Studio 10

Alfred Schnittke

13./14. Februar 1999
NDR, Studio 10
Musikhalle, Großer Saal

**Bernd Alois Zimmermann,
Iannis Xenakis u.a.**

30. März 1999
NDR, Studio 10

Luigi Nono

9. – 11. April 1999
Musikhalle, Großer Saal
NDR, Studio 10
Hamburgische Staatsoper

Änderungen vorbehalten

*Die Konzerte finden in Zusammenarbeit
mit dem Philharmonischen Staats-
orchester Hamburg statt. Über die
Werke, Interpreten und Ensembles
der Reihe **das neue werk**
in der Saison 1998/99 informiert ein
Sonderprospekt.*

Impressum

Herausgeber

NORDDEUTSCHER RUNDFUNK

Bereich Orchester und Chor

Leitung: Rolf Beck

Redaktion des Programmbuchs: Richard Armbruster

Die Einführungstexte von Wolfgang Marx, Annette Kreuziger-Herr, Constantin Floros, Peter Niklas Wilson und Thomas Schäfer sowie der Essay von Ulrich Dibelius sind Originalbeiträge für das Ligeti-Festival des NDR.

Die Interviews mit György Ligeti und die Einführungstexte von Ligeti waren bereits veröffentlicht.

Wir danken Louise Duchesneau für ihre Mithilfe und freundliche Unterstützung. Ebenso geht unser Dank an den Schott Verlag, Mainz, für die Bereitstellung zahlreicher Dokumente und Vorlagen.

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft gestattete freundlicherweise den Wiederabdruck des Ligeti-Interviews von Steven Paul.

Die Fotos von György Ligeti wurden in seiner Hamburger Wohnung und anlässlich einer Aufführung des *Requiems* in London aufgenommen.

Bildnachweis:

Ines Gellrich (Seite 5, 6, 11, 15, 22, 29, 34, 37, 41, 43, 44, 56, 60)

Schott Verlag, Mainz (Seite 23, 25, 31, 39, 45, 55, 64)
Ursula von Rauchhaupt (Hg.), Die Welt der Symphonie, Hamburg 1972 (Seite 17)

Roland Topor, Le Grand Macabre, Zürich 1981 (Seite 21)
Henry-Louis de La Grange, Gustav Mahler. Chronique d'une vie, Band 2, Paris 1983 (Seite 47)

Gestaltung: Klingenberg Design, Hamburg

Litho: Diamant Repro, Wohltorf

Druck: Beckerdruck, Hamburg

Redaktionsschluß: 15. Mai 1998

Hinweise

Das Ligeti-Festival auf Radio 3

Die Konzerte des Ligeti-Festivals werden live (Ausschnitte aus der Ligeti-Nacht) bzw. zu einem späteren Zeitpunkt auf Radio 3 übertragen.

Folgende Sendetermine stehen bereits fest:

27.6.1998, 20 bis 24 Uhr, Radio 3

Konzertmitschnitte vom 25. und 26. Juni und Liveübertragung aus der Hamburger Musikhalle – Interview mit dem Komponisten, Gespräche mit Interpreten, Journalisten und Publikum.

Moderation: Margarete Zander

28.6.1998, 22 bis 24 Uhr, Radio 3

Zeitversetzte Übertragung des Konzerts am 28.6.

György Ligeti im Gespräch mit Peter Michael Hamel und Manfred Stahnke

Hochschule für Musik und Theater

FORUM, Eingang Milchstraße 1

23.6.1998, 15 Uhr

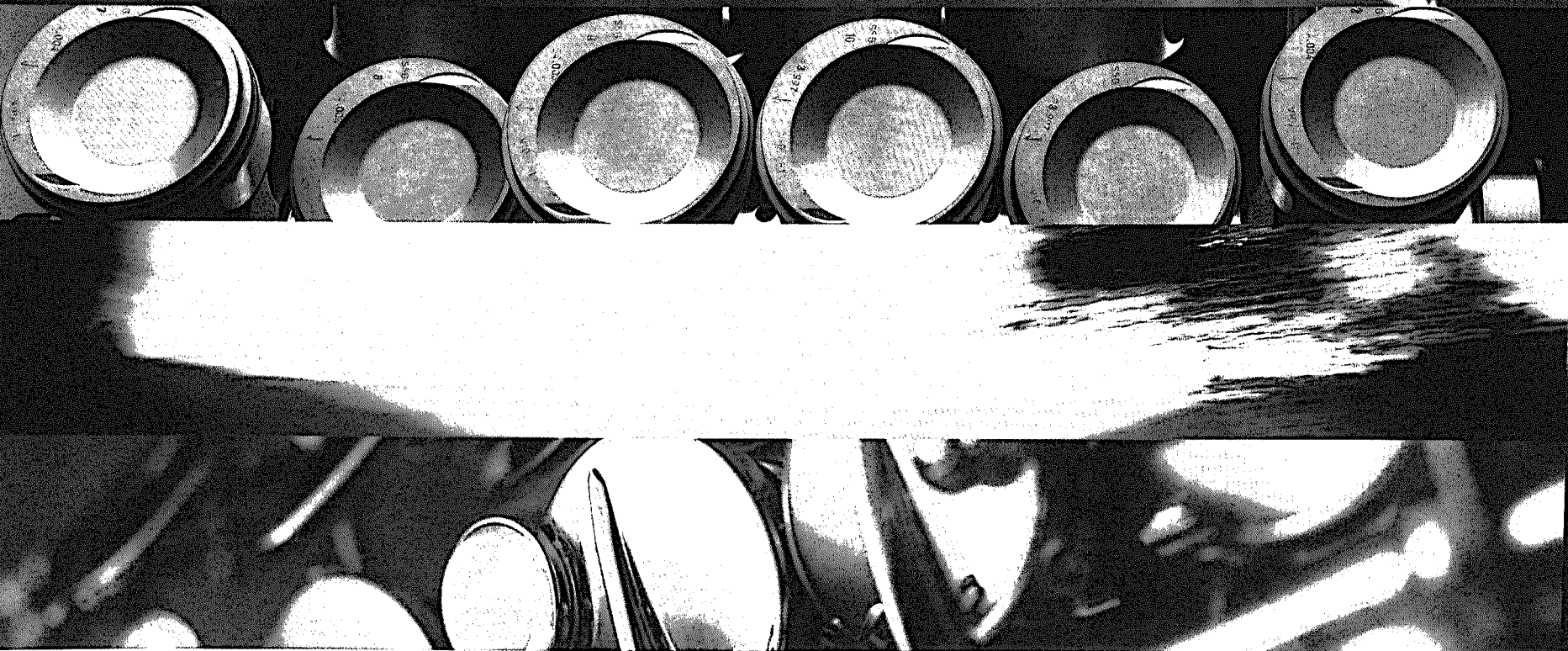
György Ligeti befaßt sich seit vielen Jahren nicht nur mit allen Formen von »komponierter« Musik der westlichen Welt, sondern auch mit nicht-europäischen Musikdenkweisen. Besonders im rhythmisch-metrischen Bereich ist er von der Musik Afrikas beeinflusst. In diesem Gespräch, das die Hochschule aus Anlaß des 75. Geburtstages ihres großen, langjährigen Kompositionslehrers veranstaltet, wird es nicht nur um Rhythmik und Metrik gehen, sondern auf besonderen Wunsch des Komponisten um mögliche neue Denkweisen im harmonisch-melodischen Feld. Auch hier ist die musikalische Welt außerhalb Europas von höchstem Interesse.

NDR 

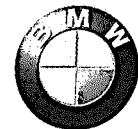
© 05/1998

Bewegende Momente

BMW in Kooperation mit dem NDR



**Wo Bewegung ist, ist auch BMW.
Wir freuen uns mit Ihnen darauf!**



Freude am Fahren