



**ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK**

**ORF**

**LANDESSTUDIO STEIERMARK**

Intendant: Emil Breisach

8042 Graz, Marburger Straße 20  
Tel. (0316) 41180

in Zusammenarbeit  
mit dem „steirischen herbst“  
Graz

Programm und Organisation: Karl Ernst Hoffmann  
Sekretariat: Ingrid Cwienk  
Tontechnische Disposition: Gerhard Kasper

**MUSIK  
PROTOKOLL  
1984**  
4. bis 7. Oktober

# Musikprotokoll 1984 – György-Ligeti-Personale

Datum	Stephaniensaal	Kammermusiksaal	Dom	Symposion zum Musikprotokoll*
Donnerstag, 4. Oktober	20.00 ORF- Symphonieorchester Dir.: Elgar Howarth Clocks and Clouds Szenen und Zwischen- spiele aus „Le Grand Macabre“	22.00 Pro Arte Chor Graz Dir.: Karl Ernst Hoff- mann Éjszaka/Reggel Idegen Földön Pápainé Magány Magyar Etüdök Drei Phantasien nach Hölderlin Lux aeterna		
Freitag, 5. Oktober	20.00 Ensemble die reihe, Wien Dir.: Friedrich Cerha Kammerkonzert Cello-Konzert Melodien	22.00 Klavierduo Uriarte – Mrongovius 3 Stücke für zwei Kla- viere Musica ricercata		György Ligeti Personalstil – Avant- gardismus – Popularität 9.00 Palais Meran 15.00 Palais Saurau
Samstag, 6. Oktober	22.00 György Ligeti präsentiert Artikulation Rondeau (Ein-Mann- Theater) mit Walter Bartussek Poème Symphonique	20.00 Wiener Bläser- ensemble Elisabeth Chojnacka, Cembalo 6 Bagatellen für Bläserquintett Continuum Hungarian Rock Passacaglia ungherese 10 Stücke für Bläser- quintett		9.00 und 15.00 Palais Saurau
Sonntag, 7. Oktober	11.00 Arditti-Quartett, London Streichquartette Nr. 1 und 2		15.00 Zsigmond Szathmáry, Orgel Frescobaldi: Recercare cromatico Ligeti: Omaggio a Frescobaldi 2 Etüden Volumina	8.30 Palais Saurau  *Veranstalter: Institut für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz

**steirischer herbst '84**

**Generalsekretariat**

**Tel. 0 31 6/73 0 07, 74 3 37, 74 2 17**

**Presse- und Informationsbüro**

**Tel. 0 31 6/72 1 69, 73 4 36**

**(bis 28. 10.)**

**täglich von 9 bis 18 Uhr**

**Palais Attems, Sackstraße 17**

**8010 Graz**

**Das Musikprotokoll 1984 im Österreichischen Rundfunk  
mit Werken von György Ligeti**

**Hörfunkprogramm Ö 1:**

Do., 4. 10. 20.00–22.00 Live-Sendung	ORF-Symphonieorchester Clocks and Clouds Szenen und Zwischenspiele aus „Le Grand Macabre“
Do., 4. 10. 22.15–24.00 Live-Sendung	Pro Arte Chor Graz A-cappella-Chorwerke
Sa., 6. 10. 20.00–22.00	Heinrich Schiff, Cello Ensemble die reihe, Wien Kammerkonzert, Cello-Konzert, Melodien
Di., 9. 10. 22.15–24.00	Wiener Bläserensemble Elisabeth Chojnacka, Cembalo 6 Bagatellen für Bläserquintett 10 Stücke für Bläserquintett Continuum, Hungarian Rock, Passacaglia ungherese
Fr., 12. 10. 15.05–17.00	Musikland Österreich Ausschnitte aus den Konzerten des Musikprotokolls 1984

Studio Neuer Musik  
jeweils Donnerstag von 22.15 bis 23.00 Uhr  
11. Oktober  
18. Oktober

## Inhalt

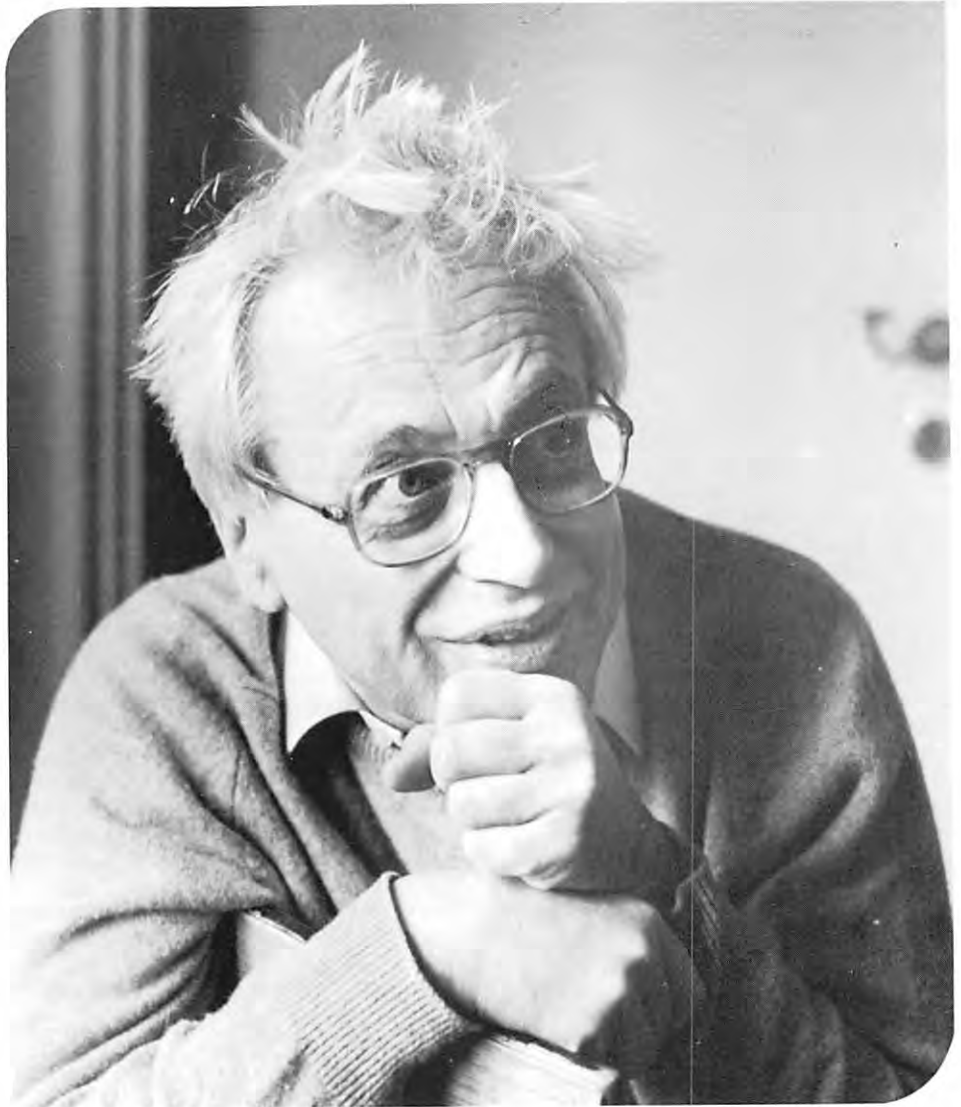
György Ligeti – Daten und Fakten	4
Wolfgang Burde: Zeitentrückte Zeit – György Ligetis Klanggebirge	6
György Ligeti: Auszug aus „Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend“	10
Tagesprogramme, Biographien der Mitwirkenden und Werkeinführungen:	
4. Oktober, 20 Uhr	12
22 Uhr	18
5. Oktober, 20 Uhr	26
22 Uhr	30
6. Oktober, 20 Uhr	34
22 Uhr	38
7. Oktober, 11 Uhr	42
15 Uhr	44
Werkverzeichnis	46
Discographie	48
Fernseh-Film-Produktionen	50

Daten und Fakten, Werkverzeichnis, Discographie, Videographie, „Erinnerungen aus Kindheit und Jugend“ sowie die Fotos von György Ligeti wurden freundlicherweise vom Musikverlag Schott zur Verfügung gestellt.

## GYÖRGY LIGETI – DATEN UND FAKTEN

1923	Geboren am 28. Mai im siebenbürgischen Dicsőszentmárton (heute Tirnaveni)
1941–43	Kompositionsunterricht am Konservatorium in Klausenburg und zwischendurch bei Pál Kadosa in Budapest
1945–49	Studium an der Budapester Musikhochschule bei Sándor Veress, Pál Járdányi und Ferenc Farkas
1950–56	Lehrtätigkeit an der Budapester Musikhochschule
1953	„Sechs Bagatellen für Bläserquintett“
1953–54	Streichquartett Nr. 1 „Métamorphoses nocturnes“
1955	A-cappella-Chöre „Éjszaka“ und „Reggel“
1956	Emigration nach Österreich
1957–58	Freier Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des WDR Köln
1957	„Glissandi“, elektronische Komposition
1958	„Artikulation“, elektronische Komposition
1958–59	„Apparitions“ für Orchester
1959–69	Wien
ab 1959	Lehrtätigkeit bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt
ab 1961	Gastprofessur in Stockholm
1961	Kompositionskurs in Madrid
	„Atmosphères“ für großes Orchester
	„Fragment“ für Kammerorchester
1961–62	„Volumina“ für Orgel
1962	1. Kompositionskurs in Bilthoven
	„Poème Symphonique für 100 Metronome“
	„Aventures“ für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten
1962–65	„Nouvelles Aventures“ für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten
1963	1. Kompositionskurs an der Folkwangschule Essen
1963–65	„Requiem“
1964	1. Kompositionskurs in Jyväskylä (Finnland)

- 1966 „Lux aeterna“ für 16stimmigen gemischten Chor a cappella  
„Konzert für Violoncello und Orchester“  
Szenische Version „Aventures“, „Nouvelles Aventures“
- 1967 „Lontano“ für großes Orchester  
1. Etüde für Orgel „Harmonies“  
Verleihung der österreichischen Staatsbürgerschaft
- 1968 „Continuum“ für Cembalo  
„Streichquartett Nr. 2“  
„Zehn Stücke für Bläserquintett“
- 1968–69 „Ramifications“ für Streichorchester oder 12 Solostreicher
- 1969 2. Etüde für Orgel „Coulée“
- 1969–70 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin  
„Kammerkonzert“ für 13 Instrumentalisten
- 1969–73 Berlin und Wien
- 1971 „Melodien“ für Orchester
- 1972 „Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester“  
Composer-in-Residence an der Stanford University in Kalifornien
- 1972–73 „Clocks and Clouds“ für 12stimmigen Frauenchor und Orchester
- ab 1973 Hamburg und Wien
- 1973 Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg  
Kompositionskurs am Berkshire Music Center in Tanglewood (USA)
- 1973–74 „San Francisco Polyphony“ für Orchester
- 1974 Kompositionskurs an der Accademia Chigiana in Siena
- 1974–77 „Le Grand Macabre“, Oper in 2 Akten (4 Bildern)
- 1975 Aufnahme in den Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste
- 1976 „Monument, Selbstportrait, Bewegung“, 3 Stücke für 2 Klaviere
- 1978 „Hungarian Rock“ für Cembalo  
„Passacaglia ungherese“ für Cembalo
- 1979 12. April: Uraufführung von „Le Grand Macabre“ in Stockholm  
Kompositionskurs in Aix-en-Provence



- 1982 „Trio“ für Violine, Horn und Klavier  
„Drei Phantasien“ für 16stimmigen gemischten Chor a cappella  
„Magyar Etüdök“ (Ungarische Etüden) für Chor a cappella

- 1983–84 Zahlreiche Workshops, Symposien, Ausstellungen und Konzerte aus Anlaß des 60. Geburtstages mit mehreren Erstaufführungen der neuesten Werke im Ausland

**Wolfgang Burde**

## **ZEITENTRÜCKTE ZEIT – GYÖRGY LIGETIS KLANGGEBIRGE**

György Ligetis musikalische Revolution, wie sie am Beginn der sechziger Jahre erlebbar wurde, faszinierte zunächst durch die heidnische Manier, mit der der Komponist die gewachsene musikalische Rhetorik der seriellen Ära – die Farbigekeit ihrer punktuellen Strukturen, ihre brillante Ornamentik – wie ein Archäiker einschmolz. „Apparitions“ (1959) und besonders „Atmosphères“ (1961), die beiden frühen Orchesterstücke, schienen zudem eine neue urklangliche Botschaft zu verkünden: „Es schweige fortan der Fetisch westlichen Komponierens, der serielle Webstuhl. Neue Schönheiten, die des statischen Klangs, gibt es zu entdecken, Schönheiten der zeitentrückten Zeit und das Spiel der Klangmolusken, der panischen Rotationen und der mythologisch atmenden Klanggebirge.“

Mythologisch schien Ligetis „Klangflächenkomposition“ auch auf konkretere Weise. Die Klangflächen, wie herausgebrochen aus dem Urgestein der Klanggeschichte, schienen vom Komponisten „wie aus der Ferne“ herbeigerufen in die Gegenwart hinein, und der beschwörende Charme dieses „Lontano“-Rufs belebte noch weit über ein Jahrzehnt die Mäusen des Komponisten.

Was Ligetis Beredsamkeit vermochte, bekamen seine Kollegen der sogenannten „Darmstädter Schule“ nicht nur im privaten Gespräch, sondern auch in seinen Kursen und Vorträgen zu spüren.

Da war einer von Ungarn her über die Grenze aufgebrochen und hatte die Unruhen des Ungarnaufstandes genutzt, um seine eigene geistige Unruhe endlich befriedigen und jene

kompositorischen Fesseln abstreifen zu können, in denen seine Arbeit bis zur Mitte der fünfziger Jahre noch gefangen geblieben war. Freilich, die ersten Skizzen zu „Apparitions“ gingen bis ins Jahr 1954 zurück. Und im gleichen Jahr hatte Ligeti „Métamorphoses nocturnes“ beendet, sein erstes Streichquartett. Das Werk eines Dreißigjährigen, dessen funkelnde Eleganz, dessen panisches Ausdrucksbedürfnis die Modelle Bartóks und Strawinskys weit hinter sich läßt, die hier durchscheinen.

Ligeti verblüffte seine Darmstädter Kollegen zunächst durch eine brillante Analyse der „Structure Ia“ aus den „Deux structures“ für zwei Klaviere von Pierre Boulez. Das war im Jahre 1958. Nur zwei Jahre später publizierte Ligeti jene Abrechnung mit der Seriellen Musik, die heute den Charakter eines Manifestes der „Klangflächenkomposition“ angenommen hat, den großen Aufsatz „Wandlungen der musikalischen Form“.

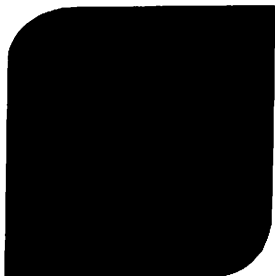
Diese überaus komplexe Publikation hatte doch einen Nervenpunkt, die Beobachtung nämlich, daß sowohl seriell komponierte Werke wie auch jene der Cage-Schule eine Tendenz zur Intervallempfindlichkeit, zur Durchlässigkeit gegeneinander, zur Permeabilität zeigten. Wenn nun aber in der Tat der differenzierte rationale Überbau seriellen Komponierens, wenn das Präformierte in das kompositorisch Unwägbar umschlage, dann gestatte er sich die Frage, ob serielle Manipulationen überhaupt noch notwendig seien. Als Frage bereits ein Sakrileg.

Für sich selbst hatte Ligeti im Jahre 1960 das Problem bereits entschieden. Seine Konzeption einer statischen Musik, der „Klangflächenkomposition“ gehorchte zwar auf bemerkenswerte

weise noch jenen Tabus von musikalischem Ausdruck, die serielle Musik am Beginn der fünfziger Jahre gesetzt hatte. Aber Werk um Werk wurde Ligetis Komponieren geschmeidiger. Das neue Universum wurde zunächst figurativ belebt, es wurde später mit Allusionen an historische Ausdruckscharaktere angereichert und integriert heute auch das Disparate, das, was in unserer Gegenwart stilistisch auseinanderweist: in „Monument, Selbstportrait, Bewegung“ beispielsweise, in den drei Stücken für 2 Klaviere (1976) ruft Ligeti neben Reich und Riley auch Chopin an. Und in seinem „Trio für Violine, Horn und Klavier“ (1982) – eine „Hommage à Brahms“ – findet sich nicht nur eine „schiefe Variante der Hornquinte“ als Ausgangsmaterial der vier Sätze des Werks, sondern auch ein tiefer Einbruch historischer musikalischer Ausdruckscharaktere in den Triosatz.

Es ist interessant, dem Gedanken nachzugehen, ob diese bemerkenswerte Allergie der exponierten Komponisten der fünfziger Jahre – Boulez, Nono, Stockhausen – gegen jede traditionelle ausdrucksgesättigte musikalische Rhetorik allein als historische Forderung des heiliggesprochenen Vaters an die nachfolgende Generation aus dem späten Œuvre Anton Weberns herausgehört wurde. Denkbar ist auch, daß diese folgenreiche Enthaltsamkeit, daß dieses Pathos-Verdikt – an ihm scheiterte auch die adäquate Schönberg-Rezeption der Nachkriegszeit – auf jene Pathetiker reagierte, die mit ihren orgelnden Reden und ihrem Macht-Wahn Europa innerhalb weniger Jahre nahezu versklavt und zerstört hatten.

Im Jahre 1960 war musikalische Ausdrucksgeistik, zumal wenn sie so diskret wie bei Ligeti





in die musikalische Erscheinung trat – gleichsam hinter Spiegeln und echoenden Landschaften verborgen –, wieder zeitgemäß. Ligeti entwickelte die Basis seiner puren „Klangflächenkomposition“ in dem folgenden, für die europäische Musik so überaus reichen Jahrzehnt freilich keineswegs nur kontinuierlich. Neben der figurativen und harmonischen Belegung der Cluster-Kompositionen entstanden Werke oder Satzstrukturen eigentümlich dramatischen Charakters, die tiefe Spuren in den reinen Instrumentalwerken hinterließen und deren Auswirkungen bis in Ligetis Oper „Le Grand Macabre“ spürbar blieben.

Einflußreich in diesem Sinne waren vor allem die beiden Mimodramen „Aventures“ (1962) und „Nouvelles Aventures“ (1962–1965). Der Begriff Mimodram bezeichnet in der Literatur eine Gattung des Dramas, die sich ohne das gesprochene Wort, lediglich mimisch realisiert. Ligeti entwickelte, „komponierte“ für seine Mimodramen eine asemantische Sprache, die von drei Sängern (Koloratur-Sopran, Alt, Bariton) gesprochen und gesungen wird, und zwar in der Weise, daß die natürliche Gestik der Sänger-Schauspieler gelegentlich gesteigert oder für Augenblicke szenisch ausgespielt wird. Integriert in diese Aktionen ist ein Ensemble von 7 Instrumentalisten, das die Wort-Musik der Sänger entweder akzentuiert oder unmittelbar auf die sängerischen Aktionen reagiert oder wie eine Klangfolie die Fast-Stille belebt, auflädt. (Wie genau Ligeti diese Kompositionen ausarbeitete, läßt sich auch daran ablesen, daß die Fußnoten der „Aventures“ etwa den Umfang der Partituren selbst haben.)

In seinen Mimodramen verwendet Ligeti den

„Text“ rein phonetisch und radikalisiert auf diese Weise ähnliche Versuche, wie sie sich bei Berio oder Helms, Kagel oder Schnebel finden. Zu behaupten freilich, daß die „Aventures“ sich durch das Fehlen jeglicher poetischen oder semantischen Dimension auszeichneten, entspricht kaum dem Sachverhalt. Der Komponist spricht von einer „imaginären Bühnenhandlung“ und schrieb nachträglich ein Libretto für die „Aventures & Nouvelles Aventures“. Und bereits im Jahre 1962, in einem Brief an Bo Wallner, erläutert Ligeti die Schichtung der fünf „stories“ der „Aventures“:

„Die Form ist sehr kompliziert: Fünf parallele Verläufe von Ereignissen, gleichsam fünf ‚Stories‘, die gegeneinander divergieren. Die Form entsteht aus der Verquickung und Verschlingung dieser verschiedenen Abläufe. Jeder Ablauf besteht aus einer Anzahl von gesonderten Episoden (7–11 per Ablauf), und jede Episode hat einen eigenen und sehr ausgeprägten Gefühlscharakter (z. B. mystisch, idyllisch, nostalgisch, funebre, erlöst, erregt, ironisch, erotisch, gerührt, humoristisch, heuchlerisch, kalt, gleichgültig, triumphierend, pathetisch, dumm, hysterisch, gefühls-gesättigt, erschrocken, feurig, exaltiert, beängstigend, zügellos, maniert-verschnörkelt, bössartig usw., usw.). Da immer fünf Charaktere gleichzeitig anwesend sind, hat die Musik denselben Habitus wie ein Mensch, der zwischen den verschiedenartigsten Gefühlen hin und her gerissen wird ...“

Die „Ausdrucks-polyphonie“, die in den „Aventures“ (1962) vor allem in den Abschnitten „Conversation“ und „Action dramatique“ in den Vordergrund tritt, aber nur wenige, relativ kurze Abschnitte der Mimodramen defi-

niert, weicht zunächst, bis in die siebziger Jahre hinein, kompositorischen Verfahren, die sich um zwei Haltungen, um zwei typische Ausdrucksräume kristallisieren. Sie sind als „statisch“ und „dramatisch“ nur andeutungsweise charakterisiert. Denn die statische Komponente ligetischen Komponierens, wie sie etwa in „Volumina“ (1961/62) zum bestimmenden Ausdrucksraum wird oder den ersten Satz des „Violoncellokonzerts“ (1966) oder auch noch „Lontano“ (1967) prägt, ist doch zugleich voller kreisender Energie, vibriert oder verdämmt zur bleiernen Landschaft. Umgekehrt kann die passionierte, die wahnsinnige Attitude der „Aventures“, die eine so herausragende Rolle im „Streichquartett Nr. 2“ (1968) spielt, sich bis zur Mechanik eines „verrückter gewordenen“ Automaten entwickeln oder gar versteinern. Und diese Obsession Ligetis, diese tiefe Faszination für Mechanisches, die sich zunächst parodistisch in seinem „Poème Symphonique für 100 Metronome“ (1962) äußerte – das Werk war als musikalische Kritik an der „ad absurdum geführten Aleatorik und Schicht-Kombination“ komponiert –, brach später den zweiten Satz des „Violoncellokonzerts“ auf, definierte den dritten des „Streichquartetts Nr. 2“ und wird als „movimento preciso e meccanico“ zum dritten Satz des „Kammerkonzerts“ (1969/70). Unmittelbar faßlich ist dieser eigentümliche Antagonismus der ligetischen Ausdrucks-sphären dann noch einmal in „Clocks and Clouds“ (1972/73) für 12stimmigen Frauenchor und Orchester erlebbar; den Titel entlieh der Komponist einem Aufsatz Sir Poppers, „Über Uhren und Wolken“, darin ist von exakt meßbaren und nur statistisch beschreibbaren Naturvorgängen die Rede. (Eine bemerkens-

werte Parallele zur seriellen Terminologie, die von „punktuellen“ und „statistischen“ Strukturen handelt, ist unübersehbar.)

Die junge Komponisten-Generation der heute Dreißigjährigen distanziert sich von den musikalischen Innovatoren der fünfziger und sechziger Jahre gern mit der Bemerkung, ihr Komponieren sei zu spezialistisch gewesen, von der Richtigkeit und der technischen Absicherung der Kompositionen mehr besessen als von der Fülle des Möglichen, das allemal „draußen“, ungesagt bleiben mußte. „Nach einer Zeit exklusiver Spezialisierung drängt die Musik ihrer Vielfalt zu“, schrieb Wolfgang Rihm in einer kompositorischen Konfession. Und er formulierte auf diese Weise zugleich ein Lebensgefühl, das etwa 200 Jahre früher in einem Novalis-Fragment vergleichbaren Ausdruck fand:

„Es fehlt noch an romantischer Anordnung und Veränderung in den Gedanken. Äußerst simpler Stil, aber höchst kühne, romanzenähnliche, dramatische Anfänge, Übergänge, Folgen – bald Gespräch, dann Rede, dann Erzählung, dann Reflexion, dann Bild und so fort. Ganz Abdruck des Gemüts, wo Empfindung, Gedanke, Anschauung, Bild, Gespräch, Musik usw. unaufhörlich schnell wechseln und sich in hellen, klaren Massen nebeneinanderstellen.“

Der Vorwurf des exklusiven, des gleichsam ausschließenden Komponierens trifft Ligetis Œuvre nur bedingt. Zwar ist nicht zu leugnen, daß Ligetis „Poetik“ in den sechziger Jahren wesentlich durch ein kompositorisches Denken in gegeneinander abgegrenzten und definierten Strukturen beeinflusst war – aber doch nie in der Ausschließlichkeit der historisch früheren seriellen Praxis. Das Originale und

Ausgezeichnete seiner Kompositionen realisierte sich vielmehr in jener latenten „Fülle“, in jenen auratischen Schichten des Mitgedachten und Mitgemeinten, in jenen tief verspiegelten und verborgenen Dimensionen von Tradition.

So äußerte Ligeti in einem Gespräch mit Harald Kaufmann einmal, daß innerhalb der Materialsphäre der „Atmosphères“ eine Totenmesse mitgedacht sei, daß gleichsam im Keller, ganz in der Ferne, im Unterschwelligen, ein Requiem vor sich gehe. Vergleichbares gilt für alle Instrumentalwerke Ligetis, für „Volumina“, in dem die großen Bachschen Werke, wie die „Passacaglia“, anwesend sind, aber auch für das „Streichquartett Nr. 2“ und andere Kompositionen. „Ich weiß nicht, wie das psychologisch zu begründen ist. Vielleicht habe ich irgendwo das Bedürfnis, wenn ich mich von der Tradition so weit löse, doch im geheimen eine Nabelschnur zu behalten, so wie ein Weltraumfahrer, der doch durch eine Schnur mit dem Satelliten verbunden ist, obwohl er sich frei im Raum bewegt. Vielleicht kommen von daher im Streichquartett die Anspielungen auf Bartók, auf die Lyrische Suite, auch auf den späten Beethoven oder z. B. auf das C-Dur-Quartett von Mozart, das ‚Dissonanzen-Quartett‘.“

Solche Anspielungen auf Traditionsschichten gibt es in Ligetis kompositorischer Arbeit der sechziger Jahre mit einiger Deutlichkeit seit dem „Requiem“ (1963–1965). Voraussetzung eines solchen Allusionen integrierenden Komponierens war die Rückkehr zu intervallischen Konstellationen, die, meist überlagert zwar durch das dichte Netz polyphonen Stimmgewebes, für Augenblicke durchscheinen und so zu Konstituenten des Komponier-

ten werden. Nach dem „Requiem“ ist solche kompositorische Arbeit im „Violoncellokonzert“, aber auch in „Lux aeterna“ (1966) für 16stimmigen gemischten Chor zu beobachten. Hier werden große Sekund und kleine Terz zu Pfeilern des Stimmengewebes. Und auffälliger denn je treten nun, in den Werken der späten sechziger Jahre – in „Lontano“ (1967), aber auch im „Streichquartett Nr. 2“ (1968) – jene seltsam-zauberischen Klänge hervor, jene großräumlichen, aber mezza voce ausgespielten Klangkonstellationen um ein Intervall, auf die mildes Licht zu fallen scheint, in denen aber auch Anspielungen an traditionelle Harmonik sich manifestieren. Ligeti spricht von „harmonischen Kristallen“. „Es geht mir nicht um den weichen Klang, ähnlich wie im romantischen großen Orchester, sondern die ganze Konzeption ist folgende: Ich löse diese ‚harmonischen Kristalle‘ auf und lasse neue Harmonien auskristallisieren – ich habe jetzt die Assoziation an flüssige Kristalle, Gebilde, die eine Kristallstruktur haben, aber dennoch zerfließen; darum benutze ich – um diesen weichen Vorgang der Auflösung zu gestalten – mit Vorliebe mehrfache Oktavverdoppelung oder eine orgelähnliche ‚Registrierung‘ für Orchester.“ Mikropolyphonie und als Resultante dieser spezifischen polyphonen Arbeit Harmonie, harmonische Konstellationen – Fenstern vergleichbar, in die das Licht einschießt, durch die hindurch Horizonte sichtbar werden – bestimmen nun die kompositorische Faktor technisch. Es entstehen neben dem „Streichquartett“ die „Zehn Stücke für Bläserquintett“ (1968), die Ligeti als Folge von 5 „Mikrokonzerten“ und 5 „Ensemblesätzen“ charakterisiert, das „Kammerkonzert“ für 13 Instrumen-

talisten (1969/70), die „Melodien für Orchester“ (1971) und andere Werke der siebziger Jahre. Auf der Basis dieser Neueroberungen nähert sich Ligeti allmählich jenem geöffneteren Komponieren, in dem er sich in einem wörtlicheren Sinne auf „Tradition“ einläßt. Wie sehr Ligetis kompositorische Handschrift sich in diesem neuen Jahrzehnt veränderte, ist besonders an den drei Cembalostücken ablesbar: „Continuum“ (1968), „Hungarian Rock“ (Mai 1978) und „Passacaglia ungherese“ (Dezember 1978).

„Continuum“ gehört in der Tat zu jenem kontinuierlichen Typus, in dem die ganze verfeinerte Palette der Klangfarbenkomposition ausgespielt wird: Jener Kanon wechselnder Bewegungsformen, Registerlagen und interner Tempoveränderungen, bis hin zum scheinbaren Stillstand jeder musikalischen Bewegung. Die späten Stücke dagegen realisieren sich im engen Kontakt mit altherwürdigen Formen, denen der Chaconne und der Passacaglia. „Hungarian Rock“ gibt sich zudem als Derivat jener „Tänze im Bulgarischen Rhythmus“ zu erkennen, in denen Bartóks großes Klavierwerk, der „Mikrokosmos“, kulminierte. Die „Passacaglia ungherese“ aber – das zweitaktige Thema ist im doppelten Kontrapunkt erfunden, wird von einem obligaten Kontrapunkt begleitet – begibt sich hinein in jene Tradition, die mit den Namen Pachelbels und Bachs eng verbunden ist. Die kompositorische Faktur freilich scheint eher von Frescobaldi beeinflusst worden zu sein – bedenkt man die ricercareartigen Auflösungen im letzten Drittel des Stücks.

Ein Novum in Ligetis Komponieren, dieses Interesse an alten Formen? Keineswegs. Blik-

ken wir tiefer zurück in die Historie seines Komponierens, dann entdecken wir 11 Klavierstücke aus den Jahren 1951–1953, die Ligeti zu einem Zyklus, zu einer „Musica ricercata“ zusammenfaßte, und im Jahre 1953 entstand eine „Omaggio a G. Frescobaldi“, ein Ricercar für Orgel.

Es ist also kein Zufall, daß Ligetis „Trio für Violine, Horn und Klavier“ (1982) sich nicht länger mit Allusionen an Tradition begnügt, sondern in der Tat traditionelle Verfahren motivischer Arbeit, aber auch traditionsreiche Formmodelle in die viersätzigte Komposition integriert.

Ausgangspunkt des „Trios“ ist ein melodisch-harmonischer Keim, die große Terz (g–h), Tritonus (es–a), kleine Sext (c–as) werden in absteigender Sukzession als eine „schiefe Variante der Hornquinte“ exponiert.

Während der erste Satz als Choral entworfen ist, nutzt der zweite Satz – ein sehr schneller, polymetrischer Tanz – jene wechselnden Akzentuierungen, die für die Volksmusiken des Balkans typisch sind und hier „unterirdisch“ zudem von der Tradition der Jazzpianistik gespeist werden. Der dritte Satz ist ein Marsch mit gegeneinander verschobenen metrischen Schichten und einem Trio. Der letzte hat die Form einer Passacaglia. Ligeti bezeichnet ihn als chromatische Variante der vorangegangenen drei Sätze. Das Werk ist Johannes Brahms gewidmet. „Gleichwohl finden sich in meinem Stück weder Zitate noch Einflüsse Brahmscher Musik – mein Trio ist im späten 20. Jahrhundert entstanden und ist – in Konstruktion und Ausdruck – Musik unserer Zeit.“ Es gibt im Leben der Künste und der Menschen jene „romantische“ Heimkehr, jene Selbstgewißheit der eigenen Verinnerlichung,

jene „selbstbewußte Innerlichkeit“, jenen qualitativen Sprung, den Ligeti vor einiger Zeit signalisierte, als er gesprächsweise formulierte: „Ich möchte eigentlich jetzt machen, was ich will.“ György Ligeti ist ein sanfter Revolutionär. Die Mächtigkeit seines Komponierens aber hat tiefe Spuren in uns allen hinterlassen.



### **György Ligeti AUSZUG AUS „MUSIKALISCHE ERINNERUNGEN AUS KINDHEIT UND JUGEND“**

Mein Wunsch, ein Instrument erlernen zu dürfen, scheiterte zunächst an der Ablehnung meines Vaters. Ich war sowieso ein eher lebensfremder, versponnener Junge, sollte mich den Schulaufgaben widmen (das tat ich mit ungenügendem Eifer), mich auf die privaten Französischstunden konzentrieren und zwecks körperlicher Ertüchtigung an einem Fechtunterricht teilnehmen. Mein Vater war ein überaus begabter Mensch von seltener Klarheit des Denkens, doch besaß er auch die Begabung, aus seinem Leben etwas Schlechteres zu machen als das, was seinen Fähigkeiten entsprach. Er hatte ein übertriebenes Pflichtgefühl, bis zur Selbstaufgabe, und war ein Sinnbild der Korrektheit und Prinzipientreue. Es gefiel ihm, daß ich klug war und zu klarem Denken fähig, daß ich, sonst kein fleißiger Gymnasiast, in Mathematik und Physik exzellierte. Doch mein Mangel an Selbstdisziplin, meine Zuflucht zu Phantastereien behagten ihm nicht, befremdend wirkten auf ihn die weiträumigen Stadtpläne, die ich von nicht-existenten Metropolen zeichnete, oder die Grammatik der kylvirischen Sprache. Er bestand darauf mit Nachdruck auf den Fechtstunden, und eventuelle Geigenstunden paßten nicht in den von ihm vorgefaßten Plan, nach dem ich jene wissenschaftliche Karriere verwirklichen sollte, die ihm versagt blieb: Als junger Mensch träumte er von einem riesigen biochemischen und physiologischen Laboratorium auf einer österreichisch-ungarischen Adriainsel, in dem er das Geheimnis des Lebens zu enträteln vorhatte. Seine Ideale waren Amundsen, der verwegene Polarforscher,

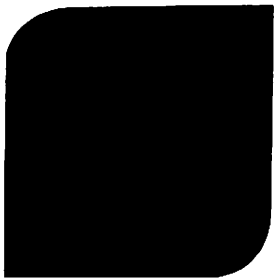
sowie Pierre und Marie Curie, Statuen selbst-aufopfernder Forscherpflicht, in jahrzehntelanger Beharrlichkeit im Hinterhof radioaktive Salze trennend.

Ich verehrte meinen Vater mit Hingabe und träumte von meinem Forscherruhm und vom Nobelpreis, zwölfjährig zwang ich mit chemischen Experimenten, die bei einer Gelegenheit zu einer kleinen, wenn auch nicht gefährlichen Explosion führten, meine Großmutter zum Ausziehen aus unserer Wohnung und versuchte, auch in meinen Schulaufgaben Besseres zu leisten, obwohl ich die Schule haßte. Sie war das beste Gymnasium rumänischer Sprache in der Stadt; die Mehrzahl der Lehrer sowie der rumänisch sprechenden Klassenkameraden waren jedoch der ungarisch sprechenden Minderheit gegenüber ablehnend bis aggressiv, und doppelt galt die Diskriminierung ungarisch sprechenden Juden gegenüber. Unsere Familie gehörte jener Schicht von „assimilierten“ mitteleuropäischen Juden an, die die Verbindung mit der jüdischen Religion und Kultur bereits fast verloren haben, sich in Ungarn als Ungarn, in Österreich und Deutschland als Deutsche betrachteten und die nach 1933 gewaltsam daran erinnert wurden, daß sie Juden sind. Als ich in das Gymnasium kam, und dann immer mehr, als der Krieg näherrückte, wurde es ringsum dunkler und dunkler: Hitler und Mussolini beherrschten nicht nur das Deutsche und italienische Reich, sondern auch die Mehrzahl der Köpfe im östlichen Mitteleuropa: in Siebenbürgen waren Rumänen und Ungarn untereinander zwar verfeindet, jedoch im Einklang, was die Anfälligkeit für die Übernahme totalitärer Ideen betraf. Die Sprache des Rundfunks, die Sprache der Mehrzahl der

Zeitungen wurde von Monat zu Monat nebeliger, fast alljährlich wurde ein rumänischer Ministerpräsident von Rechtsextremisten ermordet, und die Ermordeten standen an sich schon rechts genug. Mein Vater gab allmählich seine nächtliche Arbeit an soziologischen und philosophischen Werken auf (früher schlief ich fast immer mit dem beruhigenden Klappern seiner Schreibmaschine aus einem entfernten Zimmer ein), saß wie angeklebt am Radio, nach Londoner Nachrichtensendungen suchend, oder versunken in die Lektüre der „Neuen Zürcher Zeitung“ oder der „Times“, solange man diese Zeitungen noch bekam (in ihnen waren immer mehr Artikel von dicken, nach frischer Druckerschwärze riechenden, undurchdringlichen Flecken verdeckt), und wurde meinem sonderlichen Verhalten gegenüber immer toleranter: vierzehnjährig durfte ich statt Fechten und Französisch Klavierunterricht nehmen.

Dies hatte jedoch ein Vorspiel. Es stellte sich heraus, daß mein Bruder Gábor – er war fünf Jahre jünger als ich – das absolute Gehör hatte (ich besaß es nicht), und ein Geigenlehrer, ein Bekannter von einem unserer Bekannten, ließ meinen Eltern auf Umwegen die Nachricht zukommen, daß es eine Sünde wäre, wenn mein Bruder nicht sofort mit dem Musikstudium anfinde. So begann er mit dem Geigenstudium, und ich konnte es bald durchsetzen, daß auch ich Musik studierte. Ursprünglich hatte ich gleichfalls die Geige gewählt, doch im Hinblick auf die Möglichkeit, später mit meinem Bruder Sonaten zu spielen, entschied ich mich für das Klavier.

Für eine spätere Pianistenkarriere war der Beginn des Studiums mit vierzehn allzu spät: die letzte Geläufigkeit konnte mit noch so fleiß-



Bigem Üben nicht mehr erreicht werden. So wurde ich in einigen Jahren ein guter Klavierspieler zum Hausegebrauch – daß ich „beruflich“ Komponist werden würde, ahnte ich damals nicht. Zwar schrieb ich bereits zehnjährig, also lange vor dem Beginn des Klavierstudiums, meine erste „Komposition“: eine einstimmige Melodie, die etwas an Mendelssohns Frühlingslied erinnerte (dies wußte ich freilich damals nicht, es fiel mir erst auf, als ich bei einer späteren Gelegenheit das Notenblatt fand). Die Melodie schrieb ich während des ersten Gymnasiumsjahres auf, als unser Musiklehrer uns die Rudimente des Vom-Blatt-Singens beibrachte. Vom zweiten Gymnasiumsjaar an hatten wir einen anderen, unfähigen Musiklehrer; der Musikunterricht an der Schule war begrenzt auf das Auswendiglernen der Anzahl der Kreuze beziehungsweise Be-s sämtlicher Dur- und Molltonarten, und ich hatte immer schlechte Noten in Musik, da ich das Auswendiglernen auch in sonstigen Fächern stets verweigerte. In diesen Jahren verlernte ich auch das Vom-Blatt-Singen, und bis zum Beginn des Klavierstudiums „komponierte“ ich nicht mehr, obwohl es mir Spaß machte, besonders während einsamer Spaziergänge, mir Musik vorzustellen, und zwar in gleicher Deutlichkeit wie tatsächlich erklingende, lebende Musik. Einige Monate nachdem ich Klavierspielen zu lernen begonnen hatte und über die ersten Fingerübungen hinaus war, fing ich an, Klavierstücke zu schreiben. Wir hatten zu Hause keinen Flügel, ich durfte aber täglich bei meiner Klavierlehrerin üben. Sie war eine Dame von kleinem Wuchs, doch mit sehr schönem Gesicht, so daß ich mich fast in sie hätte verlieben können, wäre sie nicht weit über die Al-

tersgrenze hinaus gewesen, die ich damals für mein Frauenideal gelten ließ. Sie war freundlich, jedoch streng in ihren Anforderungen, so daß ich mit fünfzehn, nach einem Jahr Studium, schon die einfacheren Haydn- und Mozart-Sonaten und die zweistimmigen Inventionen spielte. In den ersten Monaten konnte ich beliebig viel üben, denn die Klavierlehrerin wohnte im gleichen großen Mietshaus wie wir, doch bald darauf, kurz nach meinem vierzehnten Geburtstag, übersiedelten sowohl wir als auch sie, und zwar in voneinander recht entfernte Gegenden der Stadt. Wöchentlich zweimal zur Klavierlehrerin zu gehen war keinesfalls schwierig, es gab eine günstige Autobuslinie, doch meist bevorzugte ich den vierzigminütigen Fußweg, da ich mir während dieser Zeit eine genau vierzigminütige Symphonie vorstellen konnte: es waren stets komplette, drei- oder viersätzigte Symphonien im leidenschaftlich-pathetischen Stil, wie wenn ein Schumann-Epigone Beethovens Fünfte hätte nachahmen wollen, manchmal waren es auch Super-Egmont-Ouvertüren, wobei noch Zeit blieb für ein halbstündiges Klavierkonzert oder Streichquartett. Problematischer war das Klavierüben, doch meine Mutter fand bald eine Möglichkeit dafür bei einer ihrer Freundinnen, die berufstätig war und mir einen Schlüssel gab, so daß ich tagsüber ihren Flügel benutzen konnte. Ihre Wohnung befand sich nahe genug bei uns, daß ich täglich einmal für zwei oder drei Stunden dorthin gehen konnte, doch nicht so nahe, daß ich den Spaziergang mehrmals am Tag hätte machen können. So ging ich nachmittags hin, nachdem ich meine Schulaufgaben erledigt hatte (die erledigte ich aber stets auf möglichst simple Weise und nicht ohne Nachlässigkeit), und konnte an dem ungestimmten und allzu leichtgängigen Flügel nach Herzenslust üben. Ich kann es schwer verstehen, wie ich trotzdem gute Fortschritte im Klavierspiel machte, denn der Flügel und dessen Umgebung waren allem förderlich, nur nicht dem Klavierstudium. Die Leichtgängigkeit der Tastatur bewirkte, daß ich mir beim Üben wie der junge Liszt vorkam, in der Klavierstunde, bei der Lehrerin, meine Finger jedoch aus Blei zu sein schienen. Dann war jene Wohnung noch voll von unzähligen Bildern, Wandteppichen, Statuetten und Nippes jeglicher Art: einige Bilder waren Nachahmungen von

Stichen, etwa aus der Rokoko-Zeit, es gab da Mädchen à la Boucher und Fragonard, und eine Porzellanfigur war eine Dame, die sich, nach einem Porzellanschmetterling greifend, nach vorne bückte, so daß ein sie ohnehin kaum verhüllender Porzellanschleier gerade im Begriffe war, von ihrem glatten Körper abzurutschen – welcher vierzehnjährige Junge hätte unter solchen Umständen zu standfestem und streng durchgehaltenem Klavierüben kommen können? Dennoch schrieb ich in dieser Wohnung meine ersten Klavierstücke, sie standen stilistisch Grieg am nächsten, denn damals übte ich einen leichten Walzer aus dem ersten Heft der Lyrischen Stücke, außerdem paßte die Ambiance jener Wohnung auf wunderbarste Weise zu Grieg. Auch hörte ich zu der Zeit Richard-Strauss-Tondichtungen im Radio; Don Quixote, Zarathustra und Ein Heldenleben eröffneten ungeahnte Welten von Klangzauber, so daß ich mir bald von meiner Tante Marcsi eine Instrumentationslehre schenken ließ. Leider war es nur der zweite Band des damals bekannten ungarischsprachigen Lehrbuches von Albert Siklós, voll von eigenartigsten Beispielen von Wagner; der erste Band, in dem die Instrumente beschrieben waren, war vergriffen, und da ich weder von Harmonielehre noch von Kontrapunkt eine Ahnung hatte und die Instrumentationslehre statt ebenerdig gleich im oberen Stockwerk begonnen hatte, fing ich in medias res mit dem Komponieren einer Großen Symphonie an. Doch muß ich mich berichtigen: Tatsächlich schrieb ich als erstes ein Streichquartett – ich war zu der Zeit etwa fünfzehn –, denn Herr Siklós ermahnte in jenem zweiten Band den jungen Instrumentator, unbedingt mit einem Quartett zu beginnen. Dieses Werk wurde bloß einsätzig, denn ich wollte so schnell wie möglich zur Symphonie vordrängen; ich glaube, dieser Quartettsatz ist, als Ganzes oder vielleicht nur zum Teil, auch irgendwo vorhanden, Nordwall weiß bestimmt, wo. Mit sechzehn fing ich dann die titanische Arbeit an der „Großen Symphonie in a-Moll mit der Sprengkörperexplosion“ an und malte mir mit Vergnügen im voraus lebhaft aus, wie es den Mädchen imponieren würde, wenn mein Werk im Saal des Ungarischen Theaters erklänge, so daß sie in ihrer Begeisterung gewillt wären, sogar die Pubertätspickel in meinem Gesicht zu übersehen.

**György Ligeti**  
**Clocks and Clouds**  
für 12stimmigen Frauenchor (ad lib. 12 Soli)  
und Orchester (1972—73)

**Szenen und Zwischenspiele aus der Oper**  
**„Le Grand Macabre“ für vier Sänger und**  
**Orchester (1978)**

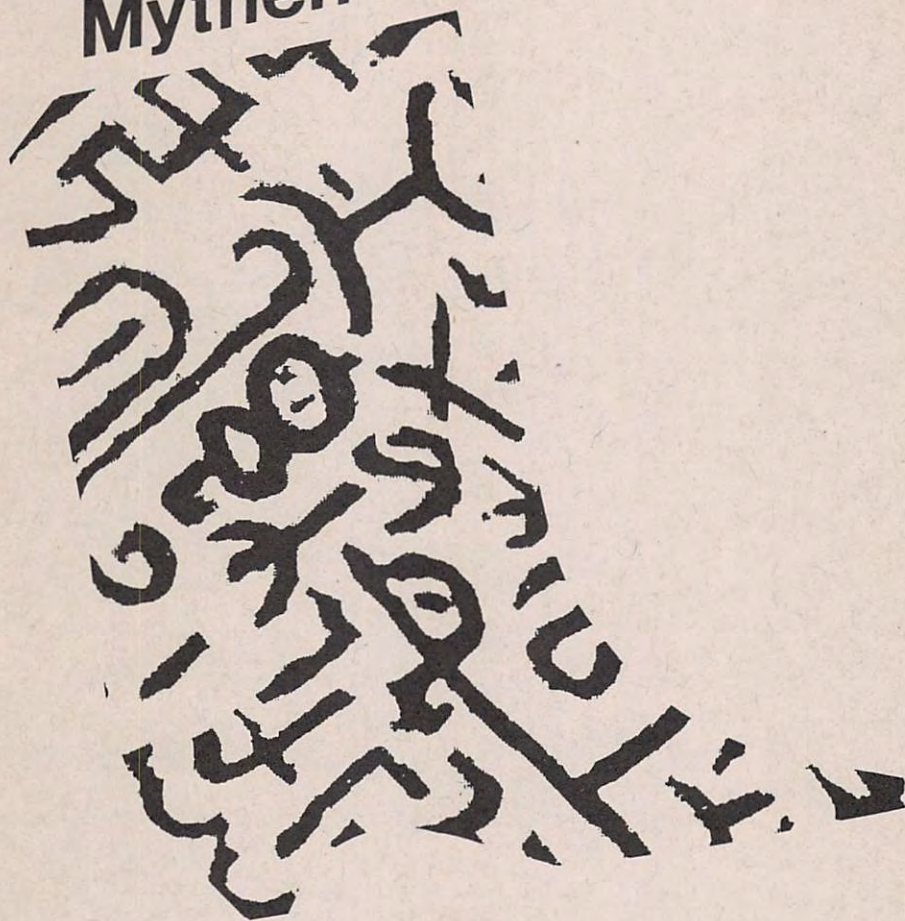


**Inga Nielsen,**  
geboren in Dänemark, studierte an der Wiener Musikakademie und an der Musikhochschule in Stuttgart. Nach Bühnenengagements in Deutschland und in der Schweiz fünf Jahre lang an der Oper in Frankfurt engagiert. Seit 1980 nur noch als freischaffende Sängerin mit Gastspielen in Hamburg, Berlin, Frankfurt, Stuttgart, Brüssel, Paris, Wien, New York, Buenos Aires u. a. tätig. Mitwirkung bei den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Edinburgh und den Wiener Festwochen. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufzeichnungen sowie Platteneinspielungen.

**Olive Fredricks,**  
geboren in Mishawaka (Indiana, USA), begann erst nach dem Schauspielstudium mit der Gesangsausbildung an der Universität von Indiana. Diese schloß sie an der Musikhochschule in Stuttgart ab. Nach Engagements in Kassel, St. Gallen und Lübeck kam sie 1976 an die Hamburgische Staatsoper. Gastspiele in Berlin, Rom, Frankfurt, Paris, Kopenhagen, Amsterdam usw.

Inga Nielsen, Sopran (Miranda)  
Olive Fredricks, Mezzosopran (Armando)  
Roderic Keating, Tenor (Piet vom Faß)  
Fabio Giongo, Baß-Bariton (Nekrotzar)  
Mitglieder des ORF-Chores  
Einstudierung: Erwin Ortner  
ORF-Symphonieorchester  
Dirigent: Elgar Howarth

Mythen im Schuh...



**HUMANIC**  
*hat's ...*

**Komm  
und schau!**

Sonderausstellung **GESUNDHEITS- und  
LEBENSHILFEN**

FACHAUSSTELLUNG **. dit**  
Das moderne Büro

Fachausstellung **SCHÖNE STEIERMARK -  
BAUEN AUF DEM LAND**

Fachinformation **VOLLWARMESCHUTZ  
ANTIQUITÄTENMESSE**

**99. Grazer Messe**

29. Sept. - 7. Okt. '84



„Stets bereit“

**2801**

**Grazer Funktaxi**

**H** **EXKLUSIVE ORIENTTEPPICHE**  
*Dr. Huschang Rohani*

**DIREKTIMPORTEUR GROSS- UND EINZELHANDEL**

**A-8010 Graz, Münzgrabenstraße 10, Tel. (0 316) 80 5 49**

Für viele Teppichliebhaber ist sie schon ein Fixpunkt im Sommerprogramm geworden:

**Dr. Huschang Rohanis Orientteppichausstellung  
auf Schloß Kornberg bei Feldbach  
in der Oststeiermark.**

Heuer findet diese Ausstellung — übrigens bereits zum vierten Male — zum Termin 10. August bis 30. September 1984 statt. Von Jahr zu Jahr ist diese Ausstellung gewachsen — im vergangenen Jahr besuchten über 15.000 Besucher die Ausstellung —, heuer wurde die Schaufläche um weitere 180 m<sup>2</sup> vergrößert und ist somit nun Europas größte Orientteppichausstellung geworden. Dr. Rohani, der alle Teppiche persönlich mit sehr viel Liebe und Einsatz aussucht, ist stolz darauf, eine Auswahl an diesen prachtvollen Kunstwerken bieten zu können, bei der für jeden Geschmack und für jede Geldtasche etwas dabei ist. Und viele der früheren Besucher haben die Ausstellung mit den Worten „Wir kommen wieder!“ verlassen, denn kaum jemand kann sich dem Zauber des Renaissanceschlusses und der Schönheit der erlesenen Teppiche entziehen.



Echte steirische Trachten  
Erlesene Geschenke und  
Reiseandenken  
Stoffe und heimischer Hausrat  
in größter Auswahl  
aus dem

**STEIRISCHEN  
HEIMATWERK**

**A-8010 Graz**  
Paulustorgasse 4  
Tel. 0 31 6/77 1 06

**A-8010 Graz**  
Sackstraße 16  
Tel. 0 31 6/75 4 80

**A-8605 Kapfenberg**  
Kol.-Wallisch-Platz 7  
Tel. 0 38 62/22 5 84



# Musikprotokoll im „steirischen herbst 1984“

**Sehr geehrte Konzertbesucher!**

Leider sind wir gezwungen, das für **4. Oktober, 22 Uhr**, vorgesehene Konzert des **Pro Arte Chores Graz** wegen einer Erkrankung des Dirigenten Karl Ernst Hoffmann abzusagen. Das Konzert wird zu einem späteren Termin, den wir über die Medien zeitgerecht bekanntgeben werden, nachgeholt.

Außerdem geben wir eine Änderung der Programmfolge des Konzertes am 6. Oktober bekannt, das György Ligeti persönlich um 22 Uhr im Stefaniensaal präsentiert:

1. Poème Symphonique für 100 Metronome
  2. Artikulation
- Keine Pause

Das Publikum wird gebeten, wegen der Vorbereitung für „Poème Symphonique“ und wegen eines vom Komponisten gewünschten Effektes den Saal erst auf ein Signal hin zu betreten.

Am Ende der Veranstaltung steht der Komponist für eine Diskussion zur Verfügung.

ORF-Landesstudio Steiermark



#### **Roderic Keating**

erhielt seine Ausbildung zum „Doctor of Musical Arts“ an den Universitäten von Cambridge, Yale und Texas. Der vielseitige britische Tenor debütierte 1970 in „Hoffmanns Erzählungen“ mit der Houston Grand Opera. Auf Musicals wie „Godspell“ und „My Fair Lady“ in Hamburg und Wien folgten Engagements in Lübeck, Saarbrücken und schließlich in Wuppertal. Sein Repertoire umfaßt neben Buffo-Rollen und lyrischen Partien auch solche in zeitgenössischen Opern (Glass, „Satyagraha“; Zimmermann, „Die wundersame Schustersfrau“; Ligeti „Le Grand Macabre“), mit denen er auch international sehr erfolgreich ist.



#### **Fabio Giongo,**

geb. 1928 in Mailand. Frühe Gesangsstudien und Debut in Genua 1948, weitere Studien vor allem in Mailand. Mitwirkungen in zahlreichen Konzerten der Accademia Santa Cecilia in Rom, Gasttätigkeit an der Oper in Kairo. Darnach mehrjährige Engagements in Gent und Antwerpen. 1957 erstes Engagement in Deutschland (Wiesbaden), ab 1960 an der Deutschen Oper am Rhein (Düsseldorf) und seit 1968 am Musiktheater Nürnberg. Daneben zahlreiche Gastspiele als Heldenbariton und im Baß-Baritonfach an großen deutschen, österreichischen und niederländischen Bühnen unter Erede, Martinon, Böhm, Zaun, Wich, Kleiber u. a. sowie am Teatro Colon in Buenos Aires. Mitwirkung in zahlreichen Aufführungen neuester Werke in den letzten Jahren: 1981 Le Grand Macabre (Ligeti), 1982 Lear (Reimann), 1983 Die wundersame Schustersfrau (Zimmermann), 1984 Baal (Cerha).

#### **ORF-Chor**

Das Ensemble wurde 1954 als „Chor des Österreichischen Rundfunks – Radio Wien“ auf Vorschlag von Gottfried Preinfalk gegründet und umfaßte als Kammerchor ursprünglich 24 Sänger. Mit der Ausweitung der Aufgaben vergrößerte es sich nach und nach auf 50 Mitglieder und erhielt 1967 den offiziellen Titel „ORF-Chor“. Der Chor pflegt besonders die zeitgenössische Chormusik (u. a. Mitwirkung bei den Schallplattenaufnahmen der Oper „Moses und Aron“ von Schönberg) und tritt außerhalb des Rundfunks auch konzertant in Erscheinung, z. B. bei den Wiener Festwochen, Salzburger Festspielen, steirischer Herbst, Holland-Festival, Dubrovnik-Festival und Biennale Zagreb. Seit 1983 steht der Chor unter der Leitung von Erwin Ortner. Derzeit umfaßt er 32 ständige Mitglieder. Für größere Choraufgaben ist eine Kombination mit anderen Chören (z. B. Arnold-Schönberg-Chor) möglich.



**ORF-Symphonieorchester** 1969, im Zuge der Reorganisation des österreichischen Rundfunks, wurde das seit 1945 bestehende „Große Wiener Rundfunkorchester“ in das „ORF-Symphonieorchester“ übergeführt. Die primären Aufgaben waren zunächst, speziell für die Aufgaben des Rundfunks die Pflege der nationalen und internationalen Musik des 20. Jahrhunderts wahrzunehmen.

Der erste Chefdirigent war Milan Horvat, 1975 folgte ihm der junge Finne Leif Segerstam und diesem 1982 Lothar Zagrosek. Weiters arbeiteten mit dem Orchester namhafte Dirigenten wie Ernst Bour, Bruno Maderna, Wolfgang Sawalisch, David Oistrach, Vaclav Neumann, Gerd Albrecht, Lamberto Gardelli, Michael Gielen, Christoph von Dohnányi, Charles Mackerras, Georges Pretre, Argeo Quadri, Jerzy Semkow, Giuseppe Sinopoli, Leopold Hager, Walter Weller, Theodor Guschlbauer, Gustav Kuhn, Rudolf Barshai, Cristóbal Halffter, Krzysztof Penderecki, Gunther Schuller, Hans Zender, Peter Schreier u. a.

Seit etwa 1979 tritt neben der Pflege des zeitgenössischen Repertoires auch die klassisch-romantische Literatur stärker in Erscheinung. Über den Rundfunk hinaus trägt das ORF-Symphonieorchester

auch eigene Konzertzyklen im Wiener Musikverein und Konzerthaus und gastiert zu Konzerten oder bei Festivals im In- und Ausland (Deutschland, Finnland, Schweiz, Sowjetunion; Wiener Festwochen, steirischer Herbst, Internationales Brucknerfest Linz, Carinthischer Sommer). Bei den Salzburger Festspielen hat das ORF-Symphonieorchester in Aufführungen großer Werke des 20. Jahrhunderts einen festen Platz inne (Schönberg, „Moses und Aron“; Honegger, „Jeanne d'Arc“; Penderecki, „Lukas-Passion“; Schmidt, „Buch mit sieben Siegeln“; Krenek, „Karl V.“; Schoeck, „Penthesilea“; von Einem, „Dantons Tod“; Schreker, „Die Gezeichneten“).



**Elgar Howarth**, geb. in Cannock, Staffordshire, studierte an der Manchester School of Music. Als Gastdirigent in Konzert (Royal Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Scottish National Orchestra, Stockholmer Philharmonisches Orchester, Bayrisches Rundfunk-Sinfonieorchester, Schwedisches Rundfunkorchester, Sydney Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra u. v. a.) und Oper an der Königlichen Oper Stockholm, in Paris, im Sydney Opera House und an verschiedenen britischen Bühnen sowie beim Glyndebourne Festival tätig. Dirigierte 1978 die Uraufführung von Ligetis „Le Grand Macabre“ an der Königlichen Oper in Stockholm und anschließend die Produktionen an der Hamburgischen Staatsoper, am Théâtre National de l'Opéra in Paris und an der English National Opera in London. Zahlreiche Aufführungen Neuer Musik mit der London Sinfonietta im In- und Ausland. Daneben noch reiche kompositorische Tätigkeit.

### György Ligeti über *Clocks and Clouds*

Der Titel des Werkes bezieht sich auf einen Aufsatz des österreichisch-englischen Philosophen Sir Karl Raimund Popper „Über Uhren und Wolken“, einen Aufsatz, der von exakt meßbaren Vorgängen in der Natur („Uhren“) und unbestimmten, nur statistisch beschreibbaren Vorgängen („Wolken“) handelt. Meine Komposition hat zwar nichts mit dem Inhalt des Popperschen Aufsatzes zu tun, doch gefiel mir Poppers Titel und erweckte in mir musikalische Assoziationen an einem Formvorgang, in dem rhythmisch und harmonisch präzise Gestalten allmählich in diffuse Klangtexturen übergehen und umgekehrt, wobei also das musikalische Geschehen hauptsächlich aus Prozessen der Auflösung von „Uhren“ zu „Wolken“ und der Kondensation und Materialisation von „Wolken“ zu „Uhren“ besteht. Diese Vorgänge sind nicht linear, der Übergang von „Uhren“ zu „Wolken“ und zurück ist unregelmäßig und vertrackt, auch gibt es ständig Überlappungen und Aneinanderschichtungen von musikalischen Vorgängen, so daß „Uhren“ innerhalb von „Wolken“ ticken und „Wolken“ gleichsam von innen heraus die „Uhren“ aushöhlen und verflüssigen. Da die rhythmische „pattern transformation“ mit einer harmonischen Hand in Hand geht, verwendete ich ein harmonisches System, das einen chamäleonhaften Wechsel zwischen nicht-temperierten und temperierten Intervallen sowie Harmonien erlaubt. Sämtliche Bläser und Streicher sind fähig, nicht genau determinierte Intonationsabweichungen vom fixierten Referenzsystem der gleichschwebenden Temperatur auszuführen – doch ist die Flöte das bevorzugte Instrument für genau determinierte Abweichungen, da bei diesem Instrument in der jüngsten Vergangenheit zahlreiche Untersuchungen über ungewohnte

Griffmöglichkeiten durchgeführt worden sind. (In der Notenschrift verwen­de ich eine Mischform aus Tonhöhennotation und Tabulatur, indem die nicht genau notierbaren Tonhöhenabweichungen durch die Angabe des jeweiligen Griffes präzisiert wird.) So bildet in „Clocks and Clouds“ eine Gruppe von fünf Flöten das instrumentale Rückgrat für die Ausführung von genau festgelegten Mikrointervallen bzw. Intonationsabweichungen. In engster Kombination mit den Flöten stehen fünf Klarinetten sowie ein zwölfstimmiger Frauenchor (ad libitum zwölf Soli): Diese Kombination ergibt eine besonders weiche und helle dominierende Klangfarbe, die für die Gestaltung der „verflüssigten“ Texturen geeignet ist – die präzisen rhythmischen patterns werden dagegen von fixiert und temperiert gestimmten Instrumenten mit schnell abklingendem, daher auch rhythmisch deutlichem Klang realisiert: 2 Harfen, je ein Glockenspiel, Vibraphon, Celesta. Die übrigen Instrumente sind: 3 Oboen, 4 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Bratschen, 6 Celli, 4 Kontrabässe. Während die Intonationsabweichungen der Flöten durch die Tabulatur bestimmt sind, spielen die übrigen Bläser sowie die Streicher unpräzise Abweichungen – auch der Frauenchor hat Mikrointervalle zu singen, die aber in der Intonation durch die Bläser, hauptsächlich durch die Flöten, gestützt werden. Der „Text“ der Singstimmen ist nichtsemantisch und ist in dem Internationalen Phonetischen Alphabet notiert. Die vorgeschriebenen Lautkombinationen haben rhythmische und farbliche Funktion und dienen der abwechselnden Verschmelzung bzw. Verselbständigung der Singstimmen. „Clocks and Clouds“ habe ich dem Andenken meines unvergessenen Freundes Harald Kaufmann gewidmet: Unsere zahlreichen Gespräche brachten mich oft auf neue musikalische Gedanken, sein früher Tod hinterläßt eine nie wieder ausfüllbare Lücke in meinem Leben.



Elgar Howarth und György Ligeti

### György Ligeti über Szenen und Zwischenspiele aus „Le Grand Macabre“

Die „Szenen und Zwischenspiele“ sind eine Konzertfassung für vier Sänger (Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton), gemischten Chor (ad libitum) und Orchester von Teilen der Oper „Le Grand Macabre“. Sie sind in zwei Sätze gegliedert. Satz I ist mit dem ersten Bild der Oper identisch. Satz II fast Abschnitte aus den übrigen Bildern zusammen: das Zwischenspiel zwischen Bild 1 und 2, das Orchesterstück „Collage“, Fanfaren, Trinkszene, „Galimathias“ und Mitternachts-Szene aus Bild 3, das Zwischenspiel zwischen Bild 3 und 4 und das abschließende Ensemble-Stück der Oper, eine Passacaglia, aus Bild 4. Diese Abschnitte gehen zum Teil nahtlos ineinander über.

Die Oper „Le Grand Macabre“ habe ich 1974–77 komponiert. Die Handlung beruht auf Michel de Ghelderodes Theaterstück „La Balade du Grand Macabre“ (1934); der Text wurde, frei nach Ghelderode, von Michael Meschke und mir entworfen. Die Uraufführung der Oper fand am 12. April 1978 an der Königlichen Oper Stockholm statt, in der Inszenierung von Michael Meschke, mit Bühnenbildern und Kostümen von Aliute Meczies, unter der musikalischen Leitung von Elgar Howarth. Die Oper spielt im total heruntergekommenen, dennoch sorglos gedeihenden Fürstentum „Breughelland“. Da regiert der verfressene, babyhafte Herrscher Go-Go. Er wird tyrannisiert von seinen zwei korrupten Ministern, den Führern der miteinander verfeindeten Weißen und Schwarzen Partei, die sich jedoch in ihrer Gesinnung voneinander in nichts unterscheiden. So werden die Staatsgeschäfte auf recht verworrene Art und Weise geführt, zumal eine abstrus-stümperhafte Geheime Politische Polizei („Gepopo“) den Ablauf der Dinge noch undurchsichtiger gestaltet. Darüber hinaus entartet das Regieren stets in monströse Freß- und Saufgelage.

Umso effektiver ist die Gewaltherrschaft, die im Hause des Hofastrologen Astradamors von seinem schauerhaften Weibe Mescalina ausgeübt wird. Im Gewirr von astronomischen, astrologischen, alchemistischen Gerätschaften und Küchenausstattung samt un-aufgeräumten Betten, schmutziger Wäsche und Spinnennetzen regiert die stets alkoholisierte Megäre mit Besen, Peitsche, Stecken, Spieß und mit einer grauenhaften, behaarten

Riesenspinne. Astradamors muß den Boden fegen, das Geschirr abwaschen, die Strümpfe stopfen und kommt kaum zu seiner eigentlichen Tätigkeit, zum In-die-Sterne-Gucken. Sobald er, von Mescalina reglementiert, doch zum Fernrohr greift, erscheint ihm ein Komet, der auf die Erde zurast. Flugs errechnet er die Kollisionsbahn des Himmelskörpers und wird gewahr, daß der Komet noch heute, Punkt Mitternacht, unseren Planeten verwüsten wird.

Hauptakteur der Oper ist Nekrotzar, der „Große Makabre“, eine sinistre, zwielichtige, demagogische Figur mit unerschütterlichem Sendungsbewußtsein. Er behauptet, der Tod selbst zu sein, der nach Breughelland gekommen ist, um heute um Mitternacht, mit der Hilfe des Kometen, das ganze Volk und damit die Welt auszulöschen. Ist er der Tod oder nur ein angeberischer Scharlatan, ein Gaukler, der die vor Angst zitternden Breughelländer zum Narren hält? Wir erfahren es nicht, Nekrotzars Identität ist bis zuletzt zweideutig.

Zwar zieht er in finsterem, großartigem Pomp in den fürstlichen Palast ein und verkündet dort siegessicher seine apokalyptischen Drohungen. Doch gerät er in den Sog des allzu irdischen Treibens der Breughelländer, schläft mit der abscheulichen Hexe Mescalina – die vielleicht in diesem oder in einem früheren Leben seine Frau war – und wird vom Hofastrologen und von dessen Zechkumpan Piet

vom Faß dermaßen unter Alkoholeinwirkung gesetzt, daß er, als es Mitternacht läutet, so berauscht ist, daß seine erhaben-pathetische Geste, mit der er das Ende der Welt vermeldet, wirkungslos verpufft.

In ihrem Rausch wägen sich die Breughelländer schon im Himmel, doch allmählich stellt sich heraus, daß sich im Himmel alles genauso zuträgt wie auf Erden. Alle sind noch am Leben, allein Nekrotzar, der Große Makabre, stirbt, aus Gram, sein heiliges Ziel verfehlt zu haben.

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.

Musik und Sprache meiner Oper sind direkt, unpsychologisch, mitunter derb, drastisch. Ich wollte mich entfernen sowohl vom Opern-Ideal des 19. Jahrhunderts als auch von der Anti-Oper der jüngsten Vergangenheit. Vielmehr steht „Le Grand Macabre“ in der Tradition des mittelalterlichen Totentanzes, des Mysterien- und Kasperle-Spiels und des Jahrmarkt- und Vorstadt-Theaters. Schon Ghelderodes Theaterstück stand Jarrys „Ubu Roi“ nahe: das unmittelbar Zupackende des Jarryschen Gestus versuchte ich in Musik zu verwirklichen.

Die Oper beginnt mit einer Monteverdischen „Toccata“, doch statt Trompeten, Clarinen und Posaunen spielen zwölf Autohupen. Der denaturierte, erstickende, ungelente Klang der Autohupen – eine Art Blechbläser, die aber nicht richtig funktionieren – signalisiert die kaputte Welt von Breughelland. Überhaupt verwendete ich viel regelwidriges Instrumentarium: Mundharmonikas, Sirenen, verschiedene Lotus-, Signal- und Trillerpfeifen und viele Blechbläser, oft in extremen Lagen. Ich verzichtete auf die übliche große Streicherbesetzung, um der Musik einen holzschnittartigen Charakter zu sichern. 15 Solo-Streicher, gemischt mit Holzbläsern und Hörnern, repräsentieren die lyrischen Elemente: besonders beim Gesang des verklärten Liebespaars Armando und Miranda, die den vermeintlichen Weltuntergang ahnungslos, in Nekrotzars Gruft, miteinander verschlafen.



118 4 ANDANTE MISURATO SEMPRE OSINATO ("COLLAGE")

Violino 1, Violino 2, Contrabbasso musical staves with handwritten annotations.

Violino 1, Violino 2, Contrabbasso musical staves with handwritten annotations.

Violino 1, Violino 2, Contrabbasso musical staves with handwritten annotations.

Handwritten notes explaining performance instructions for the first violinist and conductor.

Handwritten notes explaining performance instructions for the second fagottist and conductor.

Fagotto 2 musical staff with handwritten annotations.

Violino 1 musical staff with handwritten annotations.

Fagotto 1, Percussion 1, Arpa, Violoncello, Contrabbasso musical staves with handwritten annotations.

Vertical handwritten notes on the right margin.

Aus der Partitur von „Szenen und Zwischen-spiele aus der Oper Le Grand Macabre“

Vertical handwritten notes at the bottom right margin.

**György Ligeti**  
**Éjszaka/Nacht – Reggel/Morgen**  
**Zwei A-cappella-Chöre nach Texten von**  
**Sándor Weöres für gemischten Chor (1955)**

**Idegen földön/In der Fremde (1945–46)**  
Siralmas nékem/Klagelied  
Egy fekete holló/Ein schwarzer Rabe  
Vissza ne nézz/Schau nicht zurück  
Fujdogál a nyári szél/Es weht der Sommerwind  
Uraufführung

**Pápainé/Frau Pápai (1953)**

**Magány/Einsamkeit (1946)**  
**(Sándor Weöres)**

**Magyar Etüdok/Ungarische Etüden**  
**nach Gedichten von Sándor Weöres**  
**für 10–16stimmigen gemischten Chor**  
**a cappella (1983)**

**Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin**  
**für 16stimmigen gemischten Chor a cappella (1982)**  
Hälfte des Lebens  
Wenn aus der Ferne  
Abendphantasie

**Lux aeterna**  
**für 16stimmigen gemischten Chor a cappella (1966)**



**Der Pro Arte Chor Graz**  
ging aus dem zwischen 1960 und 1970 durch Konzertveranstaltungen und mehrere Tourneen international bekannt gewordenen Hochschulkammerchor Graz und aus der 1953 von Karl Ernst Hoffmann gegründeten Kantorei Graz hervor. Neben der regelmäßigen Konzerttätigkeit in Graz und den Verpflichtungen für den Österreichischen Rundfunk unternimmt der Pro Arte Chor Graz fallweise Konzertreisen im In- und Ausland, die ihn in den letzten Jahren unter anderem nach Deutschland, Frankreich, Jugoslawien, Italien, Spanien, Belgien, Ungarn, Nordamerika und auf die Philippinen geführt haben. Seit 1968 wirkt das Ensemble regelmäßig beim Musikprotokoll des steirischen Herbstes mit und hat hier unter anderem Werke von Ligeti, Penderecki, Dallapiccola, Kelemen und Krenek zur Ur- beziehungsweise Erstaufführung gebracht.

**Karl Ernst Hoffmann,**  
geb. 1926 in Wien. Studium am Konservatorium und an der Staatsakademie in Wien und am Mozarteum Salzburg (Dirigieren, Komposition, Gesang, Klavier). 1945 bis 1947 Lehrtätigkeit am Konservatorium der Stadt Wien, ab 1947 als Direktor mehrerer Musikschulen am Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes beteiligt. 1961 Berufung an das Steiermärkische Landeskonservatorium; 1964 an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Seit 1970 außerdem Leiter der Musikabteilung beim ORF-Landesstudio Steiermark.

### György Ligeti über Éjszaka und Reggel

„Éjszaka“ (Nacht) und „Reggel“ (Morgen) sind zwei zusammenhängende Stücke (d. h. sie bilden zwei Sätze einer einheitlichen Komposition) für fünfstimmigen, wegen Divisistellen zeh- und stellenweise noch mehrstimmigen, gemischten Chor a cappella nach zwei kurzen Gedichten des bedeutenden, heute lebenden ungarischen Dichters Sándor Weöres. Ich habe diese Stücke 1955 in Budapest komponiert. Sie sind die letzten Stücke einer Reihe von über dreißig A-cappella-Werken, die ich in den Jahren komponierte, in denen ich zunächst als Student an der Musikakademie, danach am gleichen Institut als Lehrer für Tonsatz in Budapest lebte. Vom Textinhalt her handelt es sich gleichsam um „Momentaufnahmen“ von Stimmungen. Sándor Weöres hat viele hundert momentaufnahmeartige, sehr kurze Gedichte geschrieben, alle mit knappen, konzentrierten Bildern, alle auch emotional sehr verdichtet. Gleichzeitig benutzt er die onomatopoetischen Möglichkeiten der ungarischen Sprache. In „Éjszaka“ erscheint uns die Nacht als ein unermesslicher Dschungel, eine Wildnis voll magischer Stille. In „Reggel“ sind Hahnenschrei und Glockengeläute zu einem überbunten, surrealistischen Gemälde des Frühmorgens zusammengefügt. Stilistisch sind diese zwei kleinen Chorstücke insofern von Schlüsselbedeutung, als sie genau den Übergang vom Bartók-Nachfolgetum zur Ausbildung meines reiferen Stils – komplexe Polyphonie und Klangflächen – dokumentieren. In „Nacht“ tauchen zum ersten Mal die durch kanonartige Stimmführung aufgebauten Cluster-Flächen auf – hier als Gegenüberstellung von diatonischem Cluster und pentatonischem Klang. „Morgen“ ist eines der frühesten Beispiele einer „maschinenähnlichen“ automatischen Imitatorik, der montageartigen Übereinanderschichtung von Klangebenen.

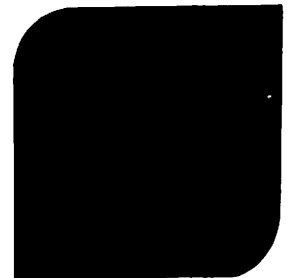
### Nacht

Viele, viele Stacheln  
umfassende Stille.  
Meine Stille, Pochen meines Herzens . . .  
Stille! – Nacht.

### Morgen

Er schlägt schon!  
Er, der Turm im Morgenrot –  
er schlägt.  
Die Zeit wird durch das frühe Kikeriki wie ge-  
weist.  
Es ist Morgen. –  
Er schlägt!  
Morgen! Ach!

*Übersetzung: Georg Aranyi-Aschner*





**György Ligeti über Idegen földön**

Der erste Text dieser vier kleinen Chorstücke stammt aus einem Gedichtfragment des ungarischen Renaissance-Dichters Bálint Balassa, die anderen drei sind ungarische Volkstexte, jedoch keine Volkslieder. Sie entstanden 1946, also in meiner Budapester Studentenzeit. Sie wurden in Ungarn nie öffentlich aufgeführt. Musikalisch sind sie sehr schlichte, modal-diatonische, imitatorisch bzw. kanonisch strukturierte Chorstücke. Alle vier Texte sind melancholisch: sie handeln vom Heimweh.

**Klagelied**

Es ist sehr traurig, in der Fremde zugrunde zu gehen,  
mein Herz ist betrübt ob der Traurigkeit,  
wohin könnt' ich gehen.  
Ich gedachte meiner Heimat, meiner Liebe,  
wenn ich denke, lasse ich meine Tränen fallen,  
o wie traurig ist es für mich in der Fremde.

**Ein schwarzer Rabe**

In einer schwarzen Wolke sitzt ein Rabe und  
richtet seine Federn.  
Bleib stehn, bleib stehn, nimm meinen Brief  
meinem Vater,  
meiner Mutter und meiner Verlobten mit.  
Sag: ich bin krank und hab' kein Zuhause in  
der Fremde.

**Schau nicht zurück**

Wenn du den großen Wald hinter dir läßt, bitte  
ich dich,  
schau nicht zurück.  
Es bedrücke dein Herz nicht, daß du in die  
Fremde gehst.

**Es weht der Sommerwind**

Oh! Es weht der Sommerwind, Wolk' entsteht,  
Sommerwind bestreue uns mit dem Tau.  
Oh! Grüner Wald,  
jeden deiner Bäume umrahme ich in Gold.  
Sähest du es: brächtest du meine Geliebte zu  
mir.

*Übersetzung: Georg Aranyi-Aschner*



**György Ligeti über Pápainé**

Diese Volksballade stammt vermutlich aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Ich komponierte sie 1953, als ich an der Budapester Musikakademie Tonsatz unterrichtete. Das Stück gehört zu der Reihe kleiner A-cappella-Chöre, die ich zwischen 1940 und 1955 komponierte. Die (einstimmige) Melodie der Ballade gehört zu dem sogenannten „neuen“ Stil der ungarischen Volksmusik, steht im mixolydischen Modus und hat die Strophenartikulation A, B, B', A, wobei B und B' im höheren Register stehen als A, so daß die Form der Melodie bogenartig ist: von A zu B steigend, von B' zu A fallend. Wie bei den meisten Balladen ist der Textinhalt blutrünstig und knapp: Drei Betyáren („noble“ Räuber) kommen zu Frau Pápai und sagen ihr, daß sie sie erstechen werden. Sie fleht um Gnade, doch die Betyáren töten sie. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Blutrache oder eine ähnliche „Ehrensache“, denn es geht eindeutig nicht um Raub; die Betyáren treten als Rächer auf. Schließlich wird Frau Pápai in einem schwarzen Sarg zum Friedhof getragen. Die Komposition ist madrigalesk. Stilisiertes Flehen um Gnade, Todesangst und brutales Töten werden musikalisch mit den einfachsten Mitteln geschildert. Das Stück endet mit einer fauxbourdonartigen Variante der Volksmelodie, einer Andeutung des Trauerzuges.

**Pápainé**

Weh, wie breit, weh, wie lang ist dieser Weg,  
auf dem diese Betyaren losgegangen sind.  
Neun Betyaren, neun Gewehre auf der  
Schulter,  
so gehen sie auf dem Hof von Frau Pápai auf  
und ab.

Frau Pápai, Gott gebe einen guten Abend!  
Gott gebe euch Glück, ihr neun Betyaren.  
Frau Pápai, wünschen Sie uns kein Glück,  
noch heute Nacht wird ein großes Messer  
in Ihr Herz fahren!

Tochter Marcsa, lauf hinunter in den Keller,  
bring Wein herauf im goldenen Seidel!  
Frau Pápai, wir brauchen Ihren Wein nicht,  
Sie werden noch heute Nacht Ihr rotes Blut  
vergießen.

Frau Pápai lief in den Hof hinaus,  
die Hände über dem Kopf zusammen-  
geschlagen.  
Weh, mein Gott, verzeih' meine Sünden!  
Neun Betyaren nehmen mir das Leben!

Die große Straße von Hetény ist fertig  
geworden.  
Frau Pápai wird sie jetzt entlang getragen.  
Schwarz ist das Tor des Friedhofs,  
Frau Pápai, du kannst nie mehr zurück-  
kommen.

**György Ligeti über Magány**

Dieses kurze, dreistimmige Stück für gemischten Chor a cappella habe ich 1946 während meines zweiten Studienjahres an der Budapester Musikakademie komponiert (ich war damals 23 Jahre alt). In jenen Jahren sang ich regelmäßig in kleinen Chorvereinigungen, mal im privaten Kreis, mal – so in Klausenburg – in einem Berufskammerchor. Das regte mich an, selbst für Chor zu komponieren, und so entstanden zwischen 1940 und 1955 kleinere Chorwerke, überwiegend a cappella, ein Teil davon madrigalartig, so auch „Magány“. Stilistisch war der Einfluß sowohl der Chorwerke Bartóks und auch der Kodálys entscheidend (in Ungarn gab es, vor allem durch Kodály und Bárdos initiiert, eine bedeutende Pflege der Chormusik). Sándor Weöres ist ein genialer Sprachvirtuose. Seine Dichtung ist zum Teil surrealistisch, zum Teil eine experimentelle Dichtkunst, die von den rhythmischen und assoziativen Gegebenheiten der ungarischen Sprache ausgeht.

**Magány**

Ja, am Ufer stiller Wasser schlief ich ein,  
im Gras liegend träumte mir, es wuchs eine  
Lilie. Ich müßte sie pflücken, sie an meine  
Brust stecken, meine Liebste müßte ich  
küssen. Ich ermatte, ich siehe dahin,  
morgen sterbe ich.



### György Ligeti über Magyar Etüdök

Magyar Etüdök wurde 1983 komponiert und im selben Jahr durch Clytus Gottwald und die Schola Cantorum Stuttgart uraufgeführt. Stilistisch gehören diese kontrapunktisch sehr komplexen Chorstücke zu meiner „neuen Periode“ einer stark affektiven, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexen Musik, die labyrinthhaft verästelt mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen „Zurück-zu“-Gestus, nicht tonal, doch auch nicht atonal ist. Sándor Weöres hat unter mehreren tausend kurzen „experimentellen“ Gedichten etwa über hundert mit dem Titel „Magyar Etüdök“ veröffentlicht. Es handelt sich gleichsam um poetische Momentaufnahmen von Alltagsgeschehnissen – der experimentelle Gestus betrifft die Behandlung der Rhythmik, Metrik und des Assoziations- oder Konnotationsfeldes der ungarischen Sprache. In der Vertonung einiger dieser kleinen Gedichte versuchte ich, die spielerisch-experimentierende Haltung Weöres' in der musikalischen Konstruktion nachzubilden. Im ersten (der drei kurzen Chorstücke) beschreibt Weöres das Auftauen eines Eiszapfens: die kristalline Struktur eines komplexen Kanon-Gebildes (zwölfstimmiger Proportionskanon in der metrischen Proportion 3 zu 2, gleichzeitig zwölfstimmiger Spiegelkanon auf allen zwölf Stufen der Chromatik) löst sich allmählich auf, lange Liegetöne bilden sich, das tröpfelnde Eis verwandelt sich in eine Wasserlache. Im zweiten Stück werden zwei verschiedene kurze Gedichte ineinandermontiert, ein madrigaleskes Froschkonzert erklingt im Straßengraben. Das dritte Stück enthält die Simultanität von fünf Temposchichten (entsprechend fünf verschiedenen kurzen Gedichten); alle diese kurzen Texte evozieren das lustige Durcheinander eines Jahrmarkt-geschehens mit schreienden Verkäufern, Zirkuselefanten, Besoffenen, Ausrufern. Der Chor wird in fünf räumlich getrennte Gruppen aufgeteilt, die fünf Temposchichten können dank eines gemeinsamen Nenners in der Taktgebung koordiniert werden (polymetrische Technik von Charles Ives), und die fünf musikalischen Schichten, zwei davon einstimmig, drei zweistimmig, so daß sich eine Achtestimmigkeit ergibt, schmelzen ineinander zu einem gemeinsamen harmonischen Feld (Ganzton-Akkord mit Tonalitäts- bzw. Modus-Schwankungen durchsetzt).

### Magyar Etüdök

#### I (Spiegelkanon)

#### 9. Ungarische Etüde

Tropf,  
tropf,  
ein Tropfen,  
fünf Tropfen  
und zehn:  
Es schmilzt der Eiszapfen,  
es tröpfelt das Wasser.

#### II

#### 49. Etüde

(nur die erste Strophe)

Schatten-Reihe sitzt an (auf) der Wiese.  
(Eine) (Schaf)herde erklingt (näherkommend)  
am Dorfende.

Es summt, dröhnt (ein) dichter (Insek-  
ten)schwarm in den Bäumen.

Der Frösche Gesang entquillt (aus) dem  
Graben.

Bim-bam! in der (des) Turmes Höhlung  
(ein) metallener Klang legt sich (zur Ruhe) in  
der Nacht.

#### 40. Etüde

Brekekex (= lautnachahmend für das  
Gequake der Frösche)

Komm, schlüpf ins (unter das) Wasser, wenn  
du mich magst!

Hier unten ist es nie wildes Wetter!

Hier unten fällt nie der Regen!

III Vásár (Jahrmarkt)  
90. Ungarische Etüde  
(Jahrmarkt)

1  
Billig die Äpfel,  
hier sind (sie), im Haufen,  
wer sie kauft, (der) ißt sie (auch),  
billig die Äpfel!

3  
Es läuft der Hundeschlitten, (der) Hundeschlit-  
ten,  
es rennt wirklich, wirklich,  
Schleifer bin ich,  
im Hundeschlitten fahre (laufe) ich.

4  
Gibt es Stiefel zu kaufen,  
im Schnee, im Schlamm immer gut (haltbar)?  
Es gibt kleine Stiefel zu kaufen, (sie haben  
eine) schöne Naht am Schaft,  
wenn ich solche tragen würde, würd' ich's ge-  
wiß nie bereuen.

Gibt es Pelzjacke(n) zu kaufen,  
im Wind, im Frost immer gut (haltbar)?  
Es gibt kleine Pelzjacke(n) zu kaufen, (sie ha-  
ben eine) schöne Stickerei an den Schultern,  
wenn ich solche tragen würde, würd' ich's ge-  
wiß nie bereuen.

7  
Guter Met im Zuber;  
meinen Becher hab' ich  
(damit daraus) vollgeschöpft.  
Voll ist mein Becher,  
trink (ihn) schon, nicht daß  
(er) hinausläuft(!)

5  
Es trifft der Wanderzirkus ein,  
man bringt einen Elefanten,  
ein bunter Clown führt ihn,  
Füsti Pisti\* folgt ihm,  
so etwas hat er (noch) nie gesehen.

\*Name eines Jungen, etwa: Steffl vom Rauch

*Übersetzung des Komponisten*

### Vorbemerkung György Ligetis zur 3. Ungarischen Etüde

Die Sänger stellen sich in fünf räumlich ge-  
trennten Gruppen auf: 1.: Sopran, 2.: Alt, 3.:  
Tenor, 4.: Baß; die 5. Gruppe (Chor II) besteht  
aus Sängern aller vier Stimmlagen (SATB).  
Chor II, also Gruppe 5, hat dieselbe Sängers-  
zahl wie jede andere Gruppe für sich, d. h., die  
Mehrzahl der Soprane gehören zu Gruppe 1  
und nur einige zu Chor II, dasselbe gilt für  
Alte, Tenöre und Bässe.

Die einzelnen Gruppen sollen möglichst weit  
voneinander aufgestellt werden, z. B. vorne,  
hinten, seitwärts, auch oben in einer Galerie  
oder Loge. Dabei ist es gleichgültig, welche  
Gruppe in welcher Richtung zum Publikum  
steht: wesentlich sind nur die räumliche Tren-  
nung, die Verschiedenheit der Richtungen  
und die gleiche, deutliche Hörbarkeit jeder  
Gruppe.

Jede Gruppe hat einen Hilfsdirigenten, der ad  
lib. ein Sänger der einzelnen Gruppe sein  
kann. Der Hauptdirigent gibt die fünf einzel-  
nen Einsätze, danach werden die separaten  
Tempi vom jeweiligen Hilfsdirigenten mit Hilfe  
eines Metronoms durchgehalten (Lichtmetro-  
nome sind dafür besonders geeignet).

Da die fünf Tempi (Viertel = 90, = 110, = 140,  
= 160, = 190) einen gemeinsamen Nenner ha-  
ben, können sie koordiniert werden: die Partit-  
tur ist so notiert, daß die Gruppe „Viertel =  
160“ (Alt) als Orientierung dient; je 16 Schläge  
(vier Takte zu  $\frac{1}{4}$ ) in der Alt-Gruppe bilden je  
eine Orientierungseinheit.

Eventuell kann der Hauptdirigent auch als  
Hilfsdirigent der Alt-Gruppe fungieren: er be-  
ginnt im Tempo „Viertel = 90“, um die Baß-  
Gruppe einzuleiten, geht beim Alt-Einsatz zu  
„Viertel = 160“ über und gibt im weiteren nur  
die Einsätze der übrigen drei Gruppen an.  
Zeitliche Verschiebungen, die im Laufe des  
Stückes notwendigerweise auftreten, sind so  
klein wie möglich zu halten: geringe Synchroni-  
tätsabweichungen sind duldbar, da die fünf  
ein- bzw. zweistimmigen Schichten ein ge-  
meinsames harmonisches Feld bilden (mit ei-  
nem Changieren von Tonalitäten bzw. ver-  
schiedenen Modi und einem Ganztonfeld).  
Eine zu große Ungenauigkeit der Synchronität  
würde aber die harmonische Struktur zerstö-  
ren. Wesentlich ist, daß der Einsatz der  
5. Gruppe die Pause in den vier sonstigen  
Gruppen zudeckt und daß das Stück synchron  
aufhört, wobei eventuell „verwackelte“ Grup-  
pen auf ihre letzten Töne verzichten bzw. ihre  
melodische(n) Linie(n) nach dem wiederkeh-  
renden Melodiemodell ergänzen.  
Eine wirklich synchronisierte Aufführung kann  
mit Hilfe eines Vierspur-Bandgerätes gesi-  
chert werden: auf einem Vierspur-Magnet-  
band werden die Pulsfolgen für die Gruppen 1  
bis 4 im voraus gespeichert; die Hilfsdirigen-  
ten erhalten ihren eigenen Puls durch einen  
Kopfhörer (Ticker) oder (günstiger) durch  
Lichtsignale, der Hauptdirigent kann dann die  
5. Gruppe (Chor II) separat steuern. Wenn ein  
Achtspur-Bandgerät oder ein digitaler Spei-  
cher vorhanden ist, können alle fünf Tempi  
mechanisch koordiniert werden.



**György Ligeti über****Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin**

Das dreisätzigte Chorwerk wurde 1982 komponiert und Eric Ericson gewidmet, der die Stücke 1983 in Stockholm mit dem schwedischen Rundfunkchor uraufführte. Hölderlins Dichtkunst erweckte schon seit vielen Jahren intensive musikalische Vorstellungen in mir: vor allem die grandiosen, phantasmagorischen und mit Emotionen übersättigten Bilder seiner poetischen Sprache haben mich stark beeindruckt. Assoziationen zu Bildern spielten ebenfalls eine Rolle. So ist Altdorfers Alexanderschlacht (in der Alten Pinakothek in München) mit dem grandiosen Wolkenhintergrund, zerfetzt, von Sonnenstrahlen durchbohrt, eines meiner größten künstlerischen Erlebnisse. Die purpurne Wolkenlandschaft in Hölderlins „Abendphantasie“, für mich assoziativ mit dem Wolkenhimmel Altdorfers verbunden, gab die „Initialzündung“ für die musikalischen Einfälle. In diesen Chorstücken vertonte ich nicht die ganzen Gedichte, sondern nur Textfragmente, und zwar diejenigen, die in mir musikalische Vorstellungen erweckten. Was für mich in Hölderlins Kunst das Wesentlichste ist, ist die Spannung zwischen gezügelter, fast klassizistischer Form (antike Metrik, Balance der Sprache) und exzessiv emotionellem sprachlichen Inhalt.

Die drei Hölderlin-Phantasien gehören – mit dem Trio für Violine, Horn und Klavier, mit den Chorstücken „Ungarische Etüden“ und mit einem Klavierkonzert – zu einer neuen Phase in meinem Komponieren (seit 1982). Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthhaft verästelt, mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen „Zurück-zu“-Gestus, nicht tonal, doch auch nicht atonal. Ich habe noch keinen Namen für die Bezeichnung dieser kompositorischen Richtung und suche auch keinen Namen. Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu entstehen zu lassen.

**Hälfte des Lebens**

Mit gelben Birnen hängest  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
(Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser).

Weh mir, wo nehm' ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Kirren die Fahnen.

Wenn aus der Ferne  
(Fragment)

Wenn aus der Ferne, da wir geschieden sind,  
Ich dir noch kennbar bin, (die Vergangenheit  
O du Theilhaber meiner Leiden!  
Einiges Gute bezeichnen dir kann,)

So sage, wie erwartet die Freundin dich?  
In jenen Gärten, da nach entsezlicher  
Und dunkler Zeit wir uns gefunden?  
(Hier an den Strömen der heiligen Urwelt.

Das muß ich sagen, einiges Gutes war  
In deinen Blicken, als in den Fernen du  
Dich einmal fröhlich umgesehen  
Immer verschlossener Mensch, mit finstrem

Aussehn.) Wie flossen Stunden dahin, wie still  
War meine Seele über der Wahrheit daß  
Ich so getrennt gewesen wäre?

(Ja! ich gestand es, Ich war die eine.

Wahrhaftig! wie du alles Bekannte mir  
In mein Gedächtniß bringen und schreiben  
willst,  
Mit Briefen, so ergeht es mir auch  
Daß ich Vergangenes alles sage.)

Wars Frühling? war es Sommer? die Nachtigall

Mit süßem Liede lebte mit Vögeln, die  
Nicht ferne waren im Gebüsch  
Und mit Gerüchen umgaben Bäum' uns.

(Die klaren Gänge, niedres Gesträuch und Sand  
Auf den wir traten, machten erfreulicher  
Und lieblicher die Hyacinthe  
Oder die Tulpe, Viole, Nelke.

Um Wänd und Mauern) grünte der Epheu,  
grünt'  
Ein seelig Dunkel hoher Alleen. Offt  
Des Abends, Morgens waren dort wir  
Redeten manches und sahn uns froh an.

(In meinen Armen lebte der Jüngling auf,  
Der, noch verlassen, aus den Gefilden kam,  
Die er mir wies, mit einer Schwermuth,  
Aber die Nahmen der seltenen Orte

Und alles Schöne hatt' er behalten, das  
An seeligen Gestaden, auch mir sehr werth  
Im heimatlichen Lande blühet  
Oder verborgen, aus hoher Aussicht,

Allwo das Meer auch einer beschauen kann,  
Doch keiner seyn will, Nehme vorlieb, und denk  
An die, die noch vergnügt ist, darum,  
Weil der entzükende Tag uns anschien,

Der mit Geständniß oder der Hände Druk  
Anhub, der uns vereinet.) Ach! wehe mir!  
Es waren schöne Tage. Aber  
Traurige Dämmerung folgte nachher.

(Du seiest so allein in der schönen Welt  
Behauptest du mir immer, Geliebter! das  
Weist aber du nicht,)

\*\*\*\*

weitzerhotels  
graz



**WEITZER**

SUPERIOR-KLASSE von anspruchsvoller  
Eleganz

**DANIEL**

Internationaler Standard und 100% RUHE

**GOLDENER OCHS**

Sparvariante mit den Vorzügen des Weitzer

Zentrale Reservierung:

Griesgasse 15, A-8011 Graz

Tel. 0316/913801, Telex 31284 whotel

SAGEN SIE  
EINFACH

WAND-  
FLIESEN  
BODEN-  
PLATTEN  
MARMOR

**BÜTTINGHAUS**

GRAZ      LOBEN      VILLACH

medien-service



**Steiermärkischer  
Kunstgewerbeverein Graz  
(seit 1864)**

Verkauf  
ausgewählter kunsthandwerklicher  
Arbeiten jeder Art

LANDHAUSGASSE 7,  
TELEFON 70 06 05

# leistungsstark ortsverbunden unabhängig

Wir sind überall, wo Sie uns brauchen.  
Unsere Mitarbeiter sind nicht nur Bankprofis,  
sondern auch Menschen, die für Sie persönlich da sind.  
Wir bieten Ihnen alle Bankleistungen vom Sparbuch  
bis zum internationalen Geldtransfer. Aber auch  
in puncto Unternehmensberatung, Leasing und Reisedienst,  
sowie in vielen anderen Fragen sind wir für Sie da.  
Dieser Leistungsumfang und der persönliche Service sind zwei Vorteile,  
mit denen Sie „rechnen“ können.



**Raiffeisen. Die Bank**  
mit dem persönlichen Service.

**Abendphantasie**

(Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt  
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein  
Heerd.

Gastfreundlich tönt dem Wanderer im  
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren izzt die Schiffer zum Hafen auch,  
In fernen Städten, fröhlich verrauscht des  
Markts

Geschäft'ger Lärm; in stiller Laube  
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen  
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und  
Ruh'

Ist alles freudig; warum schläft denn  
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?)

Am Abendhimmel blühet der Frühling auf;  
Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint  
die goldne Welt; o dorthin nimmt mich  
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb' und  
Leid'! –

Doch, wie verscheucht von thöriger Bitte,  
flieht

Der Zauberer; dunkel wirds und einsam  
(Unter dem Himmel, wie immer, bin ich –)

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel be-  
gehrt

Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du  
ja,

Du ruhelose, träumerische!

Friedlich und heiter ist dann das Alter.

*Die in Klammern gesetzten Teile wurden für  
die Komposition nicht berücksichtigt.*

**Clytus Gottwald über Lux aeterna**

Obwohl „Lux aeterna“ von der Textwahl her als ein nachgetragenes Seitenstück zum Requiem erscheint, setzt damit doch in Ligetis Werk eine neue Phase der Klangkomposition ein: harmonische Gebilde kristallisieren sich in andere aus, der Weg von einem Ton zum anderen realisiert sich in bestimmten Stadien von Trübung. Die Stimmen verlieren allmählich ihren Halt, der Ausgangston geht in seinen Nebentönen verloren. Kanontechnik liefert für solche Wanderschaft das Werkzeug. Solche Art des Komponierens ist auf Vermittlung aus. Und Vermittlung beherrscht selbstverständlich auch die Großform. Der einzige Knick in der Kontinuität, an dem Ligeti das Schattenbild von Diskontinuität beschwört, ist der Tutti-Einsatz etwa in der Mitte (Takt 61): das dünne Männerstimmen-Klangband birzt unter dem Einsatz aller Stimmen, trotz des vorgeschriebenen pp immer ein Moment gewaltloser Gewalt. Und doch tritt das Tutti nicht unerwartet ein: auf den Frauenstimmenkomplex (T. 1-36) folgt ein entsprechender Männerstimmenkomplex (T. 37-60). Solche Exposition von einfachen Gegensätzen erhebt deren Synthese zur Zwangsläufigkeit. Allerdings wiederholt der folgende Formverlauf diese Großstruktur nicht etwa spiegelbildlich, sondern läßt sie in einem komplizierten Wandlungsprozeß über verschiedene Stadien hin allmählich zerfallen. – Ligetis „Lux aeterna“ ist allergisch gegen alles Affirmative, es entfernt sich gleicherweise von der „Verbindlichkeit“ des Chorals wie vom Auftrumpfen des Lobes mit Pauken und Trompeten. Das „ewige Licht“ verliert dadurch den falschen Schein einer Jenseitigkeit, in der die Menschen endlich den Frieden gefunden haben, um den sie im Leben gebracht wurden.

**Lux aeterna**

Lux aeterna luceat eis, Domine  
Cum sanctis tuis in aeternum,  
Quia pius es in aeternum.  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
Et lux perpetua luceat eis.

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,  
mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,  
denn du bist gütig in Ewigkeit.  
Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,  
und das ewige Licht leuchte ihnen.





**György Ligeti**  
**Kammerkonzert**  
**für 13 Instrumentalisten** (1969–70)  
Corrente (Fließend)  
Calmo, sostenuto  
Movimento preciso e meccanico  
Presto

**Cello-Konzert** (1966)  
♩ = 40  
Lo stesso tempo

**Melodien für Orchester** (1971)

**Melodien**  
(Wiederholung)



**Heinrich Schiff,**  
geb. 1951 in Gmunden, begann mit neun Jahren Violoncello zu spielen und studierte bei Tobias Kühne und André Navarra. Nach frühen Debüts (Graz 1972, Wien und London 1973) rasch beginnende internationale Karriere in Europa, USA, Japan, Australien und Südamerika. Mehrfacher Gast bei den Festspielen in Salzburg, Edinburgh, Berlin, Wien und Warschau, spielte mit bedeutenden Orchestern, wie z. B. Cleveland (Sir Colin Davis), Concertgebouw (Bernard Haitink/Sir Colin Davis), London Symphony (Claudio Abbado), BBC London (Witold Lutoslawski), Royal Philharmonic London (Antal Dorati), Dresdner Staatskapelle (Neville Martinson), RSO Berlin und Wiener Symphoniker (Christoph Eschenbach), NDR Hamburg (Klaus Tennstedt), Gewandhaus Leipzig (Kurt Masur) und Stockholmer Philharmonie (Christoph von Dohnanyi). Zahlreiche Rundfunk- und Plattenaufnahmen.

Heinrich Schiff, Violoncello  
Ensemble „die reihe“  
Dirigent: Friedrich Cerha



#### **Das Ensemble „die reihe“**

wurde 1958 von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik gegründet, um der neuen Musik im traditionellen Musikleben Wiens ein permanentes Forum zu schaffen. Die Programme des Ensembles umfassen die wesentlichen Kammermusikwerke der Bahnbrecher der Moderne sowie alle bedeutenden und alle für den gegenwärtigen Stand künstlerischen Denkens charakteristischen Arbeiten der jungen Generation.

Konzerte: Warschauer Herbst, Biennale Zagreb, Festival für Neue Musik Brüssel, Semaines internationales musicales Paris, Salzburger Festspiele, Wiener Festwochen, Berliner Festwochen, Flandern-Festival, Dubrovnik-Festival, Nutida Musik Stockholm, Musik der Zeit Köln, Musica Nova Frankfurt, Concertgebouw-N. C. R. U. Amsterdam, Accademia filarmonica Rom; Tournee mit 13 Konzerten in den USA. Seit 1978 im Wiener Konzerthaus Zyklus „Wege in unsere Zeit“.

#### **Friedrich Cerha,**

geb. 1926 in Wien. Studium an der dortigen Musikakademie und Universität. 1951 Dr. phil. 1957 Studienaufenthalt in Rom. 1958 mit Kurt Schwertsik Gründung des Ensembles „die reihe“, seit 1959 an der Hochschule für Musik, Wien, tätig, seit 1976 o. Prof. für Komposition, Notation und Interpretation neuer Musik. 1971/72 Kompositionsstipendium des DAAD in Berlin. Dirigent (Ensemble, Orchester, Oper) bei führenden Institutionen und Festivals in Europa, Nord- und Südamerika. Neuere Werke, u. a.: „Baal“, Oper in zwei Teilen nach B. Brecht, 1973–1981; „Keintate 1 und 2“ für Singstimme und 11 Instrumente nach E. Kein, 1982/84; Doppelkonzert für Flöte und Fagott, UA Musikprotokoll 1983; „Requiem für Hollensteiner“ für Bariton, Sprecher, Chor und Orchester, 1984. Cerha arbeitet derzeit an seiner zweiten Oper, „Der Rattenfänger“ nach Zuckmayer, die 1986 in Graz uraufgeführt werden wird.





György Ligeti

### Monika Lichtenfeld über Kammerkonzert

Als „leichtere Schwester“ des Streichquartetts bezeichnet Ligeti sein viersätziges Kammerkonzert. Dies soll indessen weder als „leichtgewichtig“ noch als „populär“ mißverstanden werden: gemeint ist jener Zug von Unmittelbarkeit, der das Kammerkonzert bei aller Kompliziertheit der Faktur transparenter, zugänglicher erscheinen läßt. Der Titel will auch nicht beziehungsweise historische Modelle herbeizitieren, sondern genau definieren, was das Stück ist: Kammermusik zwar, doch zugleich konzertante, virtuose Musik für ein Solisten-Ensemble aus sechs Bläsern, fünf Streichern und zwei Tasteninstrument-Spielern. Zwei satztechnische Aspekte fallen besonders auf: zunächst eine an Ives gemahnende rhythmische Vielschichtigkeit als Resultat regelrechter Parallelführung von unterschiedlichen Tempi in mehreren Stimmen: ferner eine konsequent durchgehaltene Permutationstechnik der Tonhöhen, die Harmonik in freie Figuration auflöst. Beide zusammen konstituieren jenen kaum definierbaren Charakter des Trüben, Irisierenden, Verschobenen, der für Ligetis Stil typisch ist. Deutlich genug zeichnet sich indessen eine Tendenz zur Verfestigung ab: aus dem grauen Meer subtiler Verwischungszustände tauchen zuweilen melodische Konturen, rhythmische Gestalten, durchhörbare Harmonien auf. Breitet der erste Satz ein Gewebe dichtverschlungener, behender Stimmläufe wie eine präzise Filigranarbeit aus, folgt im zweiten auf einen fast statischen Anfangsteil mit unendlich zähflüssigen Bewegungen ein sehr rascher zweiter Teil, dessen Energie jedoch allmählich zu erlahmen scheint (Pseudoreprise des ersten Teils). Der „präzis mechanische“ dritte Satz liefert eine weitere Variante des „Continuum“-Modells. Und das Finale, ein Kompendium vertrackter, wahnwitzig geschwinder Kadenzen, wirkt danach wie ein gespenstisch abschnurrendes Perpetuum mobile – Furioso im Flüsterton.

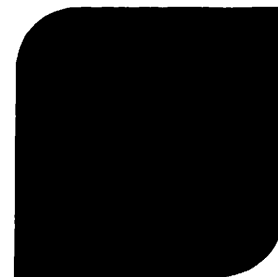
### **György Ligeti über das Cellokonzert**

Der erste Satz ist langsam und verhalten, seine sehr allmähliche musikalische Entfaltung fast statisch. Der zweite Satz beginnt mit einer ruhigen, zarten Bewegung und durchschreitet Regionen verschiedenster Bewegungstypen, die aber insofern miteinander eine Einheit bilden, als jeder neue Bewegungstyp eine Variante der früheren Typen ist: die zarte Bewegung des Anfangs verdichtet sich, wird von innen heraus aufgerissen, erreicht die Extreme wilder Leidenschaftlichkeit und uhrwerkartig-starrer Verfremdung und stirbt dahin in der fast lautlosen, gleichsam geflüsterten Schlußkadenz des Solocellos. Die beiden Sätze, so gegensätzlich sie auch erscheinen, sind trotzdem eng verwandt miteinander: sie stellen zwei verschiedene Realisationen derselben musikalisch-formalen Idee dar und haben sogar ein und denselben musikalischen Bauplan als Grundlage. Als Beispiel für diese formale Korrespondenz seien die Schlußbildungen angeführt. Im ersten Satz suggeriert der Schluß Alleinsein und Verlorenheit: das Solocello bleibt über abgrundtiefen Bässen wie in unermeßlicher Höhe hängen, sein gefährlich-dünner, pfeifender Flageolett-Ton zerbricht schließlich. Den Schluß des zweiten Satzes bildet die sich wie im Nichts verlierende Flüster-Kadenz: sie ist eine figurierte Variante des vorangegangenen zerbrechenden Flageolett-Tons. Ähnliche Korrespondenzen lassen sich in allen Details der beiden Sätze aufzeigen; musikalische Keime, die im ersten Satz angedeutet sind, kommen im zweiten zur vollen Entfaltung.

Der Konzertcharakter des Stückes ist weder so zu interpretieren, als wären Solocello und Orchester zwei gesonderte Einheiten, die einander wetteifernd und kontrastierend gegenüberstehen, noch entspricht das Stück dem Typus des symphonischen Konzerts der Romantik. Konzertartig durchgestaltet ist hingegen die gesamte Faktur der Musik. Immer neue Instrumentengruppen spinnen die Bewegungen weiter, wobei das Solocello stets die Grundlage der wechselnden Instrumentenkombinationen bildet; darüber hinaus tritt es auch durch virtuose Stimmführung als konzertierendes Hauptinstrument hervor, obgleich die Einheit mit dem orchestralen Geschehen immer gewahrt bleibt.

### **György Ligeti über Melodien**

Das Orchesterstück „Melodien“ habe ich 1971 komponiert. Ich versuchte, die dichte „Mikropolyphonie“ meiner Musiksprache aufzulockern, transparenter zu machen. Im Grunde genommen blieb ich treu zu meinem früheren Stil: die musikalische Form entfaltet sich wie ein gespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfließenden Zeit – doch verschmelzen die Einzelstimmen nicht mehr (wie in meiner früheren Musik), vielmehr sind sie in ihrer Überlagerung und Verflechtung einzeln durchhörbar. Die Stimmen werden zu individuellen Melodien, mit eigenem Duktus, eigenem Tempo, Rhythmus und intervallischer Struktur. Hört man das Werk zum ersten Male, erscheint es als ein Chaos diskrepanter Melodien – kennt man aber die Musik besser, werden die internen Zusammenhänge, wird das verborgene harmonische Skelett der Form erfaßbar.



**György Ligeti**  
**Monument, Selbstportrait, Bewegung**  
**3 Stücke für 2 Klaviere (1976)**

**Musica ricercata (1951–53)**

Sostenuto  
Mesto. Parlando  
Allegro con spirito  
Tempo di Valse (poco animato)  
Rubato. Lamentoso  
Allegro un poco capriccioso  
Con moto, giusto  
Vivace. Energico  
Adagio. Mesto (B. Bartók in memoriam)  
Vivace. Capriccioso  
Andante misurato e tranquillo  
(Omaggio a G. Frescobaldi)

**Monument, Selbstportrait, Bewegung**  
(Wiederholung)



**Klavierduo Uriarte-  
Mrongovius**

Begoña Uriarte und Karl-Hermann Mrongovius bauten als junges Ehepaar zunächst ein Klavierduorepertoire auf und aus, ehe ab etwa 1967 eine umfangreiche Konzerttätigkeit im In- und Ausland begann, u. a. als Solisten der Bamberger Symphoniker, des Sinfonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, der Münchner Philharmoniker, des Sinfonieorchesters des Westdeutschen Rundfunks etc. und als Mitwirkende bei Festivals, wie z. B. dem Mozartfest Düsseldorf, Ossiach, Neapel, Luxemburg und Cuenca. Dazu kommen Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen.

**Begoña Uriarte,**

geb. in Bilbao/Spanien, wurde bereits als Sechsjährige in das Real Conservatorio de Música in Madrid aufgenommen und schloß dort 17jährig mit dem 1. Preis der Meisterklasse ab. Weitere Studien in Madrid, Paris und schließlich in München (Rosl Schmid). Mehrere erste Preise bei internationalen Klavierwettbewerben.

**Karl-Hermann Mrongovius,**

geb. 1937 in München, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in München bei Rosl Schmid Klavier, ferner Liedbegleitung und Dirigieren. Übernahm 1981 eine Professur im Fach Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik in München.

Klavierduo Uriarte–Mrongovius  
Begoña Uriarte  
Karl-Hermann Mrongovius

**György Ligeti über  
Monument, Selbstportrait, Bewegung  
Klaviertechnik:**

Es wird ausschließlich auf den Tasten gespielt, die Gegebenheiten des Klaviers und der Hände sind in die Musik einbezogen wie bei Scarlatti, Schumann, Chopin (dies nur aus pianistischem Gesichtspunkt: stilistisch haben die Stücke mit der traditionellen Klaviermusik wenig zu tun – lediglich im dritten Stück gibt es Allusionen an die Schumann- und Brahmsche Romantik).

In „Monument“ ist die Differenzierung der dynamischen Werte die hauptsächliche technische Aufgabe. Zu Beginn des Stückes gibt es lediglich zwei Lautstärke-Ebenen: ff und f, doch im weiteren Verlauf treten andere Ebenen oder Schichten dazu: mf, mp, p und pp. Diese dynamischen Schichten sind starr, es gibt weder crescendo noch diminuendo, und die verschiedenen Schichten sind simultan anwesend: z. B. ist das ff mit zwei bestimmten, wiederkehrenden Tonhöhen gekoppelt (diese Tonhöhen verändern sich dann mit der Zeit, doch stets so, daß man das „Wandern“ des ff verfolgen kann), dasselbe gilt für das f usw. Die Pianisten spielen in dichter Sukzession und abrupt ff, p, f, mp, pp usw., in immer wechselnder Permutation, doch für den Hörer erscheinen alle ff als eine Schicht, alle f als eine zweite (gleichsam dahinter liegende), bis zur „hintersten“ pp-Schicht. Bei genauer Realisation der dynamischen Differenzierung erscheint die Musik, als wäre sie dreidimensional wie ein Hologramm, das im imaginären Raum steht. Diese Raumillusion verleiht der Musik einen statuarischen, immobilien Charakter (= „Monument“).

In „Selbstportrait“ habe ich die von Karl-Erik

Welin und Henning Siedentopf stammende Technik der Tastenblockierung angewendet und weiterentwickelt zur „mobilen Tastenblockierung“: eine Hand drückt die Tasten stumm, und zwar in wechselnder Abfolge, die andere Hand spielt sowohl auf den klingenden als auch auf den gerade blockierten Tasten, wodurch sich neuartige rhythmische Konfigurationen ergeben. Es wird sehr schnell und kontinuierlich gespielt, da aber einige Tasten nicht ansprechen, ist das Ergebnis eine diskontinuierliche, rhythmisch vertrackte Musik. Für die Anwendung dieser Technik sind zwei Klaviere ideal, denn bei nur einem Instrument wäre das Resultat simpel, da nur eine Hand klingende Töne erzeugt. Die zwei Pianisten sind hier im Grunde genommen ein einziger Pianist mit zwei Händen.

**Metrik und Rhythmik:**

Die Stücke wurden völlig aus der Gegebenheit heraus konzipiert, daß zwei Pianisten spielen: einerseits lassen sich zwei gleiche Instrumente mit derselben Klangfarbe zu einer klanglich unauflösbaren Einheit verschmelzen – und tatsächlich ist die Musik so komponiert, daß die musikalischen Gestalten erst aus der Zusammenwirkung beider Klaviere entstehen –, andererseits erlaubt der Umstand, daß zwei voneinander unabhängige Interpreten die Musik hervorbringen, die verwickelteste Polyrythmik und metrische Verschiebungen.

Was mich im Bereich der rhythmisch-metrischen Mehrschichtigkeit am meisten beschäftigt, ist die Erzeugung musikalischer Gestalten und Formvorgänge „zweiter Ordnung“, also von Gestalten und Prozessen, die nicht unmittelbar von den Spielern hervorgebracht



werden, sondern erst durch die Zusammenwirkung von Vorgängen verschiedener Konfiguration und Geschwindigkeit auf einer illusionären Ebene entstehen. Im optischen Bereich werden solche mittelbare, illusionäre Gebilde oft in der Kunst verwendet: Vexierbilder, stehende oder langsam sich verschiebende Linienmuster an einer in der Wirklichkeit schnell rotierenden Stroboskop-Scheibe etc. Vieles in der Op-Art und der Kinetischen Kunst und das gesamte graphische Œuvre von Maurits Escher beruht auf solchen Sinnestäuschungen. Im akustischen Bereich versuchte ich im Cembalostück „Continuum“ (1968) ähnliches zu realisieren: auf den Tasten wird gleichmäßig, in maximaler Geschwindigkeit gespielt, dieses extreme Tempo und die rhythmische Gleichförmigkeit der Attacken werden von Anfang bis Ende des Stückes beibehalten. Durch die sich ändernde Verteilung einer sich ändernden Anzahl verschiedener Tonhöhen auf die zwei Manuale entstehen illusionistische Bewegungsmuster: man vernimmt rhythmische Gestalten, die als solche nicht gespielt wurden, sondern Produkte der Häufigkeitsverteilung einzelner wiederkehrender Tonhöhen sind.

In den Stücken für zwei Klaviere habe ich diese Technik weiterentwickelt: besonders in „Selbstportrait“ spielen ähnliche Verfahren eine überwiegende Rolle. Da werden Figuren gespielt, die als solche gar nicht erklingen (wegen der teilweisen Blockierung der Tasten), andererseits erscheinen Stroboskop-Muster, die nicht unmittelbar gespielt wurden, sondern nur durch die Interaktion der einzelnen gespielten Figuren virtuell entstehen. Allusion, Assoziation, Ironie: Besonders der Titel des zweiten Stückes

„Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)“ weist auf solche Zusammenhänge hin. Während der sechziger Jahre entwickelten mehrere Komponisten, zuerst unabhängig voneinander, Formtypen bzw. Formprozesse, die auf der Repetition von Figuren, unverändert, oder in allmählicher Transformation sowie auf der Überlagerung solcher Figurensukzessionen beruhen. Die amerikanischen Komponisten dieser Richtung – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich – und ihre Musik wurden in der Zwischenzeit auch in Europa wohlbekannt. 1962 schrieb ich ein Stück für 100 Metronome, in dem komplexe, unregelmäßige rhythmische Gebilde aus der Überlagerung einfacher, regelmäßiger Pulse resultieren. Eine Weiterentwicklung dieser Idee der „überlagerten Gitter“ realisierte ich 1968 im Cembalostück „Continuum“ und im Pizzicato-Satz des 2. Streichquartetts. Als ich die Musik Rileys – und später die von Reich – kennenlernte, fiel mir die Verwandtschaft der Verfahrensweisen auf (obwohl wegen des sehr verschiedenen kulturellen Hintergrundes die Unterschiede im Formdenken gewaltig sind: offene Verkettungsformen bei den Amerikanern, finale Entfaltungsformen bei mir). Als Hommage an Riley und Reich (wobei persönliche Sympathiemomente gewiß auch eine Rolle spielten), zugleich aber in leicht ironischer Färbung (und ebenso selbstironisch: ich nahm mich dabei selbst auf den Arm), verschmolz ich die Techniken der Rileyschen Patternwiederholung und Reichschen Phasenverschiebung mit den eigenen Verfahren der Gitterüberlagerung und des „übersättigten“ Kanons. So entstand das Tripelportrait Riley-Reich-Ligeti, und im Hintergrund

scheint, wie schemenhaft, auch Chopins Profil auf: gegen Ende des Stückes schieben sich die Bewegungsschichten teleskopartig zu einem gemeinsamen presto unisono zusammen – zitiert wird das Presto aus der Chopinschen b-Moll-Sonate allerdings nicht, doch ergibt sich eine leichte Anspielung aus dem Bewegungstypus und der Aura des eminent Pianistischen. (Ganz am Ende des Stückes versickert dann diese wahnwitzige rasche Bewegung wie im Morast: durch Tastenblockierung gehen immer mehr Töne verloren, die musikalische Textur wird ausgefranst.)

Aspekte der Form:

Die drei Stücke hängen zusammen, sie ergeben miteinander eine wenn auch locker gefügte, doch geschlossene Ganzheit. Es gibt Korrespondenzen, gleichsam formale Reime im Aufbau der einzelnen Stücke. Alle drei beginnen mit der Exposition einer verhältnismäßig einfachen musikalischen Idee, die sich dann allmählich in Richtung einer zunehmenden Komplexität entfaltet. Richtige Entwicklungsformen sind sie aber nicht, eine motivisch-thematische Konzeption fehlt vollständig, doch statisch oder offen sind die Formprozesse auch nicht: sie haben eine eindeutige Richtung, und die Formkonstruktion ist in sich geschlossen. Ich schlage für diese Art Formen die Termini „Entfaltungsform“ oder „Bewegungsform“ vor: spezifische Bewegungstypen werden stetig verwandelt, mehr und mehr verzweigt und miteinander verflochten.

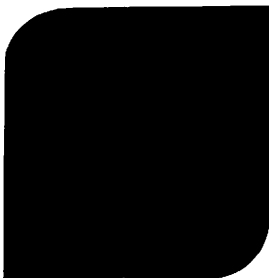
Eine Beziehung zwischen „Monument“ und „in zart fließender Bewegung“ ergibt sich aus der allmählichen Dehnung des Tönhöhenumfanges: beide Stücke beginnen in der Mittella-



ge und wachsen dann in der Richtung der hohen und tiefen Register – doch ist diese Korrespondenz nur die augenfälligste: die formalen Beziehungen sind unter der Oberfläche vielschichtiger, so daß das dritte Stück eine „verflüssigte“ Variante des ersten, hartstarren darstellt, auch ist der choralartige Schlußabschnitt des dritten Stückes eine gemeinsame Coda aller drei Stücke: in den beiden ersten Stücken versickert die Bewegung im Nichts; im dritten Stück bleibt nach dem Verschwinden der schnellen Bewegung in der extremen Höhe und Tiefe wie in einer weit dahinter gelegenen Ebene der Choral übrig. Dieser Choral besteht aus den Stimmen eines achtstimmigen Spiegelkanons, der sich teleskopartig immer mehr zusammenzieht: Dies entspricht dem ebenfalls teleskopartigen Zusammenschieben der Bewegungsabläufe im zweiten Stück, darüber hinaus gibt es im zweiten Stück ein simples, ironisierendes Kanon-Einsprengsel, das den späteren komplexen Kanon des Chorals vorwegnimmt.

#### **György Ligeti/Ove Nordwall über Musica ricercata**

Um 1950 wurde mir klar, daß eine Weiterentwicklung des Nach-Bartók-Stils, in dem ich bis dahin komponiert hatte, für mich kein Weg vorwärts war. Ich war 27 Jahre alt und lebte in Budapest völlig isoliert von allen Ideen, Trends und Techniken der Komposition, die sich nach dem Krieg in Westeuropa entwickelt hatten. 1951 begann ich mit einfachen Strukturen von Rhythmen und Klängen zu experimentieren, um sozusagen eine Neue Musik aus dem Nichts zu bauen. Ich betrachtete alle Musik, die ich bis dahin kannte und liebte, als unwirksam für mich. Ich fragte mich: Was kann ich mit einer einzelnen Note tun, was kann ich mit ihrer Oktave tun, was mit einem Intervall, was mit zwei Intervallen, was mit bestimmten rhythmischen Verhältnissen? Auf diese Weise entstanden mehrere kurze Stücke, vor allem für Klavier. Aus meinen Fragestellungen und den Versuchen ihrer Lösung entstanden einige Charakteristika, die nicht völlig verschieden von seriellen Ideen waren. Das scheint mir bemerkenswert, da ich zu ihnen von einem völlig anderen Ausgangspunkt und auf einem anderen Weg kam als die Komponisten im Westen. Als ich in den Westen kam, war Schönbergs Zwölftontechnik mir völlig unbekannt, ganz zu schweigen von der Weberns. – In der Musica ricercata wird im 1. Satz eine einzige Note verwendet, ein A, das in verschiedenen Oktaven und Kombinationen verwendet wird und nur am Ende von einem D begleitet wird. Im 2. Satz gibt es drei Noten, im 3. vier und so, bis alle Noten des Tonsystems im 11. und letzten Satz erscheinen, ursprünglich geschrieben als ein chromatisches Ricercare für Orgel mit dem Titel Omaggio a G. Frescobaldi.





**György Ligeti**

**Sechs Bagatellen für Bläserquintett (1953)**

Allegro con spirito  
Rubato. Lamentoso  
Allegro grazioso  
Presto ruvido  
Adagio. Mesto („Béla Bartok in memoriam“)  
Molto vivace. Capriccioso

**Continuum  
für Cembalo (1982)**

**Hungarian Rock  
(Chaconne) für Cembalo (1978)**

**Passacaglia ungherese  
für Cembalo (1978)**

**Zehn Stücke für Bläserquintett (1968)**

Molto sostenuto  
Prestissimo minaccioso e burlesco  
Lento  
Prestissimo leggiero e virtuoso  
Presto staccatissimo e leggiero  
Vivo, energico  
Allegro con delicatezza  
Sostenuto, stridente  
Presto bizzaro e rubato, so schnell wie  
möglich



**Elisabeth Chojnacka,**  
geboren in Warschau. Studium  
an der Hochschule für Musik in  
Warschau (Abschluß 1962).  
Lebt seither in Paris. Spezial-  
studium für Barockrepertoire  
bei Aimée Van de Wiele. Erster  
Preis für Cembalo beim Inter-  
nationalen Musikwettbewerb  
von Vercelli 1968. Unterstützt  
weitgehend die Erneuerung  
des zeitgenössischen Cem-  
balo-Repertoires und brachte  
viele speziell für sie geschrie-  
bene Werke zur Uraufführung.  
Solokonzerte u. a. mit folgen-  
den Klangkörpern: Orchestre  
de Paris, Cleveland Orchestra,  
Minnesota Orchestra, Natio-  
nal-Philharmonisches und  
Kammerorchester des ORTF,  
Warschauer Philharmonie, Or-  
chestre de la Suisse Romande.  
Mitwirkung bei zahlreichen Fe-  
stivals, darunter Festival von  
Royan, Semaines Musicales  
Internationales de Paris, Sig-  
ma von Bordeaux, Festival  
Gulbenkian, Warschauer  
Herbst, Musikalischer Herbst  
in Côme, Amerikanisches Har-  
tenfestival (N. Y.), Sommer-  
festivals Paris, England, Irland.  
Aufnahmen für Rundfunk und  
Fernsehen. Leitung von Inter-  
pretationskursen.

Elisabeth Chojnacka, Cembalo  
Wiener Bläserensemble  
Dieter Flury, Flöte  
Gerhard Turetschek, Oboe  
Ernst Ottensamer, Klarinette  
Friedrich Pfeiffer, Horn  
Stephan Turnovsky, Fagott



#### **Wiener Bläserensemble**

Das Bläserquintett spielt in dieser Besetzung seit der Studen-  
tenzeit zusammen und inter-  
pretiert die gesamte Literatur,  
besonders aber Werke zeitge-  
nössischer Komponisten, von  
denen ihm viele gewidmet  
sind. Konzerttätigkeit und Mit-  
wirkung bei Festspielen vor al-  
lem in Österreich, so z. B. bei  
den Salzburger Festspielen,  
den Wiener Festwochen und  
den Internationalen Orgel-  
wochen in Millstatt. Zusam-  
menarbeit mit Solisten des In-  
und Auslandes.

### **György Ligeti über**

#### **Sechs Bagatellen für Bläserquintett**

Die Sechs Bagatellen für Bläserquintett basieren auf einer Folge von 11 Klavierstücken, die ich zwischen 1951 und 1953 schrieb, in der Zeit meiner völligen künstlerischen Isolation. Obwohl ich versuchte, vom Einfluß Bartóks und Strawinskys wegzukommen und in einem persönlichen Musikstil zu schreiben, machte ich dabei nur teilweise Fortschritte: Im ersten Stück ist der Einfluß Strawinskys stark zu spüren. Das fünfte Stück, „Bartók in memoriam“ geschrieben, erinnert absichtlich an seine musikalischen Gesten. Wenn ich heute, nach so vielen Jahren und nach der Entwicklung eines persönlichen Musikstils (zuerst in „Apparitions“, dem 1958–59 geschriebenen Orchesterstück) auf die Sechs Bagatellen zurückblicke, scheint mir das dritte Stück, das „Allegro grazioso“, das originalste zu sein, trotz seiner altmodischen tonalen oder modalen Klangsprache. Die spezielle Orchestrierungs-idee in diesem Stück ist, die Flöte und die Oboe melodisch in der Weise miteinander zu verbinden, daß – konträr der üblichen Kombination, bei der die Flöte die Oktave über der Oboe spielt, deren Obertöne verstärkend – die Flöte die Melodie hier in der tieferen Lage spielt, die Oboe dagegen in der höheren Oktave singt, was einen ein klein wenig fremden Glanz der Klangfarben hervorruft.

### **György Ligeti über Continuum**

„... Stück, technisch ganz aus Cembalo-Möglichkeiten erfunden, auf zwei Manualen in derselben Lage zu spielen; dadurch Überdeckungseffekte, zum Teil gleiche Tonhöhen, nur gegeneinander verschoben; außer der realen Bewegung (reale Reihenfolge der Töne) eine ‚ideale‘ Bewegung, die aus der Ton-Superposition resultiert, wie zwei Wellenbewegungen, die abwechselnd übereinstimmen und gegeneinander verschoben sind. Möglichkeit, auf dem Cembalo noch schneller zu spielen als auf dem Klavier, extreme Geschwindigkeit, extreme Leichtigkeit des Anschlags, wobei die Geschwindigkeit zu einer Verschmelzung der Töne im Nacheinander führt, so daß das prestissimo Dahinfliegende in ein Stillstehen übergeht (üblicher Ligeti-Effekt, schon so oft gehört, daß es genug damit ist. Aber im Cembalo raschelt und summt das ganz gespenstisch). Alles liegt sozusagen „in den Fingern“, ich dachte schon die Töne so, daß sie gleichsam aus den Fingern herauskommen. Die extreme Geschwindigkeit wird auch dadurch ermöglicht, daß kein Untersatz vorkommt, die Handstellung ist immer dieselbe, nur die Fingerdehnung wechselt. Komponiert wurden sozusagen zwei Hände als bewegliche Gegenstände. Durch Ineinanderklingen der Saiten (Vorschrift: Taste niedergedrückt halten, bis derselbe Finger wieder gebraucht wird) entsteht der Eindruck der Kontinuität – trotz der hörbaren Saitenzupfungen, die ja mehr punktiert sind als die Hammerschläge im Klavier, doch schmelzen diese Punkte zu Linien zusammen. Die Spannung punktiertiger Anschlag – Verschmelzung zum Continuum ist für die musikalische Form wesentlich. Das Übergehen des Rhythmus in Nicht-Rhythmus,

in eine Art Statik (abgenutzter Ligeti-Effekt) ist nicht unähnlich einem Harfen-bisbigliando, wobei freilich das typische Cembalo-Anschlagsgeräusch das Harfenartige wiederum überdeckt, so daß ein schönes Summen entsteht, das sich einmal zu einer zarten, geräuschhaften Klangballung zusammenzieht, dann wieder sich zu einer in ihrer Bewegung dennoch als stillstehend erscheinenden Harmonie aufhellt. Es gibt erkennbare Verwandtschaften zu ‚Lontano‘ und zur Orgel-Étude ‚Harmonies‘.“

*Aus einem Brief Ligetis vom 19. 2. 1968*

# Wir strahlen in die Welt.

Das Zentrum der Ereignisse für Veranstaltungen, Tagungen,  
Kongresse. Modernste Technik in traditionsreichem Rahmen.  
Ort der Kommunikation in einer Stadt von Weltformat.

**GRAZER CONGRESS**



Grazer Kongreß-, Ausstellungs- u. Kommunikationszentrum, Schmiedgasse 2/1, A-8010 Graz



## ÖAMTC – STAMK = *Ihr starker Partner!*

Unpolitisch — föderal — international — leistungsstark!  
Besondere Vorteile für Rad- u. Mopédfahrer

STEIERMÄRKISCHER AUTOMOBIL- UND MOTORSPORTKLUB,  
mit fast 110.000 Mitgliedern der größte Landesclub des ÖAMTC.

Reininghausstraße 80, 8020 Graz, Tel. 031 6/51 5 81

# **die steiermärkische**

Die bemerkenswerte Sparkasse



**Ihr starker  
Partner für**

Lichtsatz  
Endlos- und  
EDV-Drucksorten  
Offset-Rotation  
Zeitungs-Rotation  
Bogenoffset

Druck- und Verlagshaus

**STYRIA**

8011 Graz, Schönaugasse 64  
Telefon (0316) 70 63/201, FS 03-1925

### **Ove Nordwall über Hungarian Rock und Passacaglia ungherese**

Nach Beendigung der Oper „Le Grand Macabre“ schrieb Ligeti zwei Werke für Cembalo, im Frühjahr 1978 „Hungarian Rock“, eine Chaconne in sog. bulgarischem Takt 2+2+3+2 Achtel, sowie im Dezember 1978 die „Passacaglia ungherese“, im Auftrag der Ars Nova in Malmö und für Eva Nordwall komponiert. Beide Werke haben Verbindungen mit „Le Grand Macabre“: der „Hungarian Rock“ mit der ironischen Pop-Imitation, die der Komponist selbst als „synthetische Folklore“ bezeichnet, und die „Passacaglia ungherese“ mit dem vom französischen Barock inspirierten Finale. Beide wurden für zwei verschiedene Typen des klassischen Cembalos geschrieben, wobei man während des Spiels jedoch nicht umregistrieren kann:

„Hungarian Rock“ für ein großes zweimanualiges Instrument mit drei Registern: Manual I 8' und 4' und Manual II 8'; „Passacaglia ungherese“ wurde für ein kleines, einmanualiges Instrument italienischer Bauweise geschrieben, das mitteltönig gestimmt ist, wodurch acht schwebungsfreie Terzen/Sexten ermöglicht werden, jedoch andere Intervalle unterschiedlich „falsch“ klingen . . .

In den Jahren 1949–50 betrieb Ligeti eine eigene Volksmusikforschung, und er ist über die ungarische sowie rumänische Folklore gut informiert. Die Melodien sowohl in dem „Hungarian Rock“ wie auch in der „Passacaglia ungherese“ sind klar von volksmusikalischen Wendungen beeinflusst, im ersten Stück ist sie eher satirisch, im zweiten jedoch seriös, besonders durch dessen metrisch und agogisch verzwickte Ornamentik. Doch gibt es zum „Hungarian Rock“ ebenso wie zum „Continu-

um“ auch ein direktes Bezugsmodell aus Ligetis früheren Arbeiten, nämlich einen Satz aus der Pianosuite „Musica ricercata“ (No. 7), geschrieben 1951–53. Eine Baßfigur, die aus sieben Tönen besteht, wiederholt sich den ganzen Satz hindurch „con moto, giusto“. Dagegen steht eine erst ein-, dann zweistimmige volksliedhafte Melodie „quieto (poco rubato), cantabile, molto legato“.

Die „Passacaglia ungherese“ ist keine Transkription der Schlußszene im „Le Grand Macabre“, gleichwohl ist die Stimmung des Stückes den Schlußversen der Oper sehr nah:

Fürchtet den Tod nicht, gute Leut!  
Irgendwann kommt er, doch nicht heut!  
Und wenn er kommt, dann ist's soweit . . .  
Lebt wohl so lang, in Heiterkeit!

### **Monika Lichtenfeld über Zehn Stücke für Bläserquintett**

Die „Zehn Stücke“ fungieren als Gegenstück zum chronologisch benachbarten Streichquartett: beide erproben neue musikalische Konzeptionen für alte traditionell vorbelastete Kammermusikbesetzungen – dort für ein Ensemble von hoher Verschmelzungsfähigkeit, hier dagegen für eine Gruppe von Instrumenten mit distinktem Individualcharakter. Kaum verwunderlich erscheint daher, daß dieses Bläserquintett in Ligetis Œuvre nicht den statischen Gewebekompositionen (Atmosphères, Volumina, Lontano) zugehört, sondern jenen Werken mit hervorstechendem Ereignischarakter (Aventures, Nouvelles Aventures, 2. Satz des Cellokonzerts), die der Komponist wegen ihrer bizarren Akrobatik gelegentlich als Seitlängerstücke bezeichnet hat. – Ligeti arbeitet im Bläserquintett mit einer begrenzten Auswahl von Bewegungstypen, die von völliger Statik über Netzgewebe, ornamentale Figuration und schnelles Laufwerk bis zur Sforzato-Attacke reichen. Anders als im Streichquartett definieren sie jedoch nicht den Charakter der einzelnen Sätze, sondern sind während des ganzen Stückes präsent – elastisch und variabel in ihrer Gestalt wie in ihrer ständig permutierten, kaleidoskopischen Kombination. Auffälligstes Formmerkmal des Werkes ist der regelmäßige Wechsel von Ensemblesätzen und Solokonzerten en miniature. Farbe, Beweglichkeit und Volumen der Instrumente scheinen hier auf kleinstem Raum facettenartig aufgefächert; vergangenes Virtuositentum wird gleichsam im Zeitraffer rekapituliert und in neue Sphären bläserischer Brillanz transponiert.

**György Ligeti präsentiert**

**Artikulation** (1958)

**Rondeau** (1976)  
**(Ein-Mann-Theater)**  
mit Walter Bartussek

**Pause**

Das P. T. Publikum wird gebeten, wegen der Vorbereitung für „Poème Symphonique“ und wegen eines vom Komponisten gewünschten Effektes den Saal zu verlassen.

**Poème Symphonique für 100 Metronome** (1962)



**Walter Bartussek,**  
geb. 1950 in Graz, während der Studentenzzeit Mitbegründer und Mitglied verschiedener literarischer Kabarets und Kleinbühnen. 1973 Beginn des Pantomimestudiums bei Rolf Scharre. Einblicke in Clowning, Straßentheater und Musical, Studienaufenthalte in London (Justin Case; Adam Darius u. a.). Abendfüllende Soloprogramme; Verkörperung der Puppe bei der Uraufführung von „Orpheus ex machina“ von Peter Daniel Wolfkind/Ivan Eröd im steirischen Herbst 1978. Tätigkeit in verschiedenen Bereichen des visuellen Theaters und des Musiktheaters. Auftritte in Österreich, BRD, Holland, Italien, Ungarn, Singapur, Djakarta, Bangkok, Calcutta, auf den Philippinen und in den USA. Mitwirkungen und Uraufführungen bei Festivals, wie z. B. Spectrum '83 Völs, Bregenzer Festspiele, Spectaculum '84 Wien, Edinburgh, Wiener Festwochen u. a. Rege Seminartätigkeit und verschiedene Lehraufträge (München, Salzburg), Aktionen „Pantomime mit Kindern“.

Am Ende der Veranstaltung, unmittelbar nach der Aufführung von „Poème Symphonique“, steht der Komponist für eine Diskussion zur Verfügung. Interessierte werden gebeten, nach vorne ans Podium zu kommen.

## **SCHOTT** Bühnen- und Konzertabteilung

9

### STIMME VOM TONBAND:

DIE ERSCHIESSUNG IST NICHT RECHTSKRÄFTIG UND WIRD INFOLGEDESSEN RÜCKGÄNGIG GEMACHT!

(STOPTASTE, DER SCHAUSPIELER LEGT SICH WIEDER ALS LEICHE, STEHT DANN LANGSAM AUF, WIE NACH LANGEM SCHLAF, ER GÄHNTE, RECKT SICH, HUSTET, ETC., NIMMT EIN TASCHENTUCH, BLÄST SEINE NASE SORGFÄLTIG AUS, PUTZT IN DER NASE HERUM, ZIEHT EINE SCHNAPSFLASCHE HERVOR, TRINKT.)

### SCHAUSPIELER:

KNOBLAUCH HILFT GEGEN VAMPIRE!

(STILLE.)

NUN, DA ICH AUFERSTANDEN BIN, KÖNNEN WIR JETZT ÜBER DAS WETTER SPRECHEN, ICH FÜHLE MICH WIEDER WETTERFÜHLIG, AUSSERDEM IST DAS THEMA INTERESSANT, DOCH HALT! WO IST MEIN GESPRÄCHSPARTNER, DER HERR, DER GERADE HIER WAR? ICH GEHE UND SUCHE IHN HINTER DER BÜHNE.

(ER GEHT HINAUS UND KOMMT SOFORT WIEDER, SCHAUT ABER WEITERHIN IN RICHTUNG AUSGANG.)

### SCHAUSPIELER: (IN RICHTUNG AUSGANG SPRECHEND, LAUT):

WIE, WAS SAGEN SIE, SIE KOMMEN NICHT HEREIN?

(KURZE PAUSE.)

ACH, MACHEN SIE KEINE FAXEN, WIR WÜRDEN UNS SO SCHÖN UNTERHALTEN, ÜBER DAS WETTER, UND SO ...

(KURZE PAUSE).



POÈME SYMPHONIQUE KANN IN ZWEI VERSIONEN AUFGEFÜHRT WERDEN:

- 1) ALLE METRONOME WERDEN GLEICH STARK AUFGEZOGEN. IN DIESER FASSUNG BESTIMMT AUSSCHLIESSLICH DIE EINGESTELLTE METRONOMZAHL (= PENDELGESCHWINDIGKEIT) DIE ABLAUFZEIT DER EINZELNEN METRONOME; DIE SCHNELLER SCHWINGENDEN INSTRUMENTE LAUFEN SCHNELLER, DIE ÜBRIGEN LANGSAMER AB.
- 2) DIE EINZELNEN METRONOME EINER GRUPPE WERDEN VERSCHIEDEN STARK AUFGEZOGEN: DAS ERSTE DER ZEHN METRONOME AM STÄRKSTEN, DAS ZWEITE WENIGER STARK, DAS ZEHNTE AM WENIGSTEN. HIERBEI IST JE DOCH ZU BEACHTEN, DASS DAS AUFZIEHEN UND DIE GESCHWINDIGKEITSREGULIERUNG DER EINZELNEN METRONOME DURCHWEG UNABHÄNGIG VONEINANDER VOLLZOGEN WERDEN SOLL. ES DARF ALSO DAS AM STÄRKSTEN AUFGEZOGENE METRONOM INNERHALB SEINER GRUPPE WEDER DAS AM RASCHESTEN NOCH DAS AM LANGSAMSTEN PENDELNDE SEIN.

DER DIRIGENT VEREINBART MIT DEN SPIELERN IM VORAUS DIE ART UND DEN GRAD DES AUFZIEHENS.

DIE AUFFÜHRUNG IST ALS IDEAL ZU BETRACHTEN, WENN

- A) IM FALLE DER ERSTEN VERSION ALLE METRONOME,
- B) IM FALLE DER ZWEITEN VERSION DAS ERSTE METRONOM JEDER GRUPPE

VOLLKOMMEN AUFGEZOGEN IST (SIND).

DIE IDEALE AUFFÜHRUNGSWEISE IST DIE OBLIGATORISCHE; NICHT-IDEALE AUFFÜHRUNGEN SIND NUR GESTATTET, WENN SCHWERWIEGENDE GRÜNDE DAFÜR VORLIEGEN, DIE EINE AUSNAHMSWEISE STATTHABENDE ABWEICHUNG VON DER IDEALEN AUFFÜHRUNG, D. H. DAS SPIELEN EINER GEKÜRZTEN FASSUNG DES WERKES, ERZWINGEN. IN DIESEM WUNSCHWIDRIGEN FALLE MUSS DER DIRIGENT MIT DEN SPIELERN DIE ANGEMESSENE ZAHL DER AUFZIEHDREHUNGEN FESTLEGEN, DIE - JE NACHDEM, OB ES SICH UM DIE ERSTE ODER UM DIE ZWEITE VERSION DER AUFFÜHRUNG HANDELT - BEI ALLEN TAKTMESSERN BZW. BEIM JEWEILS ERSTEN TAKTMESSE JEDER GRUPPE EINZUHALTEN IST.

AUFZIEHEN UND REGULIERUNG DER SCHWINGUNGSGESCHWINDIGKEITEN (= EINSTELLEN DER METRONOMZAHL) MÜSSEN ZEREMONIELL UND UMSTÄNDLICH DURCHFÜHRT WERDEN. NACH DER BEENDIGUNG DIESER VORBEREITUNGSTÄTIGKEIT HAT, JE NACH ERMESSEN DES DIRIGENTEN, EINE BEWEGUNGSLOSE STILLE VON ZWEI BIS SECHS MINUTEN EINZUTRETEN. HIERAUF WERDEN AUF EIN ZEICHEN DES DIRIGENTEN (7) SÄMTLICHE METRONOME VON DEN SPIELERN IN BEWEGUNG GESETZT.



**György Ligeti**

**Streichquartett Nr. 1**

„*Métamorphoses nocturnes*“ (1953–54)

**Streichquartett Nr. 2 (1968)**

Senza tempo. Allegro nervoso

Sostenuto, molto calmo

Come un meccanismo di precisione

Presto furioso, brutale, tumultoso

Allegro con delicatezza – stets sehr mild

**Streichquartett Nr. 2**

(Wiederholung)



**Arditti String Quartet**

Das Quartett wurde 1974 gegründet, als die vier Streicher noch an der Royal Academy of Music, London, studierten. Die Gruppe spezialisierte sich ausschließlich auf zeitgenössische Musik und besitzt ein großes und vielseitiges Repertoire mit Werken von Boulez, Ferneyhough, Henze, Kagel, Kelemen, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Xenakis u. a., das in Zusammenarbeit mit den Komponisten ständig erweitert wird. Das Ensemble gastierte in den meisten europäischen Großstädten und bei internationalen Festivals, wie Biennale Venedig, Berlin, Holland, IRCAM Paris, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik usw. Rundfunkaufnahmen bei großen europäischen Stationen.

**György Ligeti über Streichquartett Nr. 1**

Das erste Wort des Untertitels bezieht sich auf die Form: es handelt sich um eine Art Variationsform, nur gibt es kein „Thema“, das dann variiert wäre, sondern es erscheint ein und derselbe musikalische Grundgedanke stets in neuen Formen – deshalb eher „Metamorphosen“ als „Variationen“. Man kann das Quartett als einsätzig auffassen oder auch als eine Folge von vielen kurzen Sätzen, die ohne Pause ineinander übergehen oder einander abrupt ablösen. Der intervallische Grundgedanke, der immer anwesend ist, doch stets in neuer Transformation, besteht aus zwei großen Sekunden, die um einen Halbton versetzt einander folgen. – Bestimmt erscheinen in diesem Ersten Streichquartett schon einige Merkmale meiner späteren Musik, doch ist die gesamte Faktur anders, „altmodisch“: es gibt noch deutliche melodische, rhythmische und harmonische Gebilde sowie Taktmetrik. Es handelt sich nicht um tonale Musik, doch eine radikale Atonalität ist auch nicht vorhanden. Das Stück gehört noch stark zur Bartók-Tradition (man denke an meine Situation als Komponist in Ungarn, Anfang der fünfziger Jahre), doch trotz der Bartókschen Tongebung (besonders in der Rhythmik) und trotz einiger Strawinskyscher und Alban-Bergscher Einschläge ist das Erste Streichquartett, so glaube ich, ein persönliches Werk.

**György Ligeti über Streichquartett Nr. 2**

In den fünf Sätzen des Streichquartetts war ich bestrebt, eine musikalische Vorstellung zu realisieren, die in allen Sätzen wiederkehrt, aber jedesmal ganz anders. Im ersten Satz ist der Duktus der Musik völlig zerhackt, es gibt abrupte Wechsel zwischen extrem schnellen und extrem langsamen Gestalttypen. Im zweiten Satz ist das musikalische Geschehen fast statisch, doch wird die Statik durch jähe Einbrüche, durch Störungen, plötzliche Tempo- und Gestaltänderungen unterbrochen: gleichsam von Resten aus dem ersten Satz, die in den zweiten verpflanzt worden sind. Der gesamte zweite Satz stellt eine langsame Variante des ersten dar, es gibt zahlreiche unterirdische Verbindungen, und die Endungen beider Sätze – das gleiche Zusammensacken der musikalischen Form – verhalten sich wie ein Reim zwischen zwei Zeilen eines Gedichts.

Der dritte Satz ist ein Pizzicato-Stück, er ist eine Art Hommage an Bartók – das Scherzo pizzicato aus Bartóks 4. Streichquartett wird aber nicht zitiert, nur angedeutet. Die Netzgebilde der Musik, die in den beiden vorangegangenen Sätzen weich waren, erscheinen im dritten Satz wie verhärtet. Es gibt da ein maschinelles Ticken – und die imaginäre Maschine geht aber kaputt, sie zerfällt in Einzelteile. Solche polymetrischen maschinellen Vorgänge kommen in meiner Musik immer wieder vor, ich denke an die Poème symphonique für 100 Metronome aus dem Jahr 1962, schon in „Aventures“ gibt es „Les horloges démoniaques“, und das Cembalostück „Continuum“, das ich kurz vor dem 2. Streichquartett komponiert habe, stellt als Ganzes einen Präzisionsmechanismus dar. Der vierte Satz ist extrem kondensiert, brutal, bedrohlich. Der abrupte Typenwechsel des ersten Satzes kehrt wieder, zusammengedrängt auf kleinstem Raum. Der fünfte Satz ist wie eine Erinnerung, durch Nebel betrachtet: der gesamte bisherige Verlauf des Stückes wird rekapituliert, doch abgemildert – die Musik erklingt wie aus weiter Ferne. – Die fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbung sind in jedem Satz anders, so daß die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn alle Sätze als Zusammenhang gehört und gedacht werden.



**Girolamo Frescobaldi**  
**Recercare cromatico il post Credo**  
aus „Fiori musicali“ (1635)

**György Ligeti**  
**Omaggio a G. Frescobaldi (Orgelfassung)**  
aus *Musica ricercata* (1953)

**Etüde Nr. 1 „Harmonies“**  
für Orgel (1967)

**Etüde Nr. 2 „Coulée“**  
für Orgel (1969)

**Volumina**  
für Orgel (1961–62)



**Zsigmond Szathmáry**  
wurde in Ungarn geboren. Er studierte Orgel und Komposition an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest (Konzertdiplom) und setzte seine Studien in Wien und Frankfurt (bei Helmut Walcha) fort. Organist in Hamburg-Wellingsbüttel, später am Bremer Dom. 1978 wurde ihm eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg übertragen. Gastprofessor an der University of Art in Osaka. Konzertreisen, Schallplatten.

**Zsigmond Szathmáry über****Frescobaldis Recercare cromatico**

Girolamo Frescobaldis Sammlung „Fiori musicali“ wurde 1635 in Venedig veröffentlicht. Sie besteht aus liturgischen Orgelstücken, die als Ergänzung zu den drei Messen gedacht waren, die auf alternierende Weise vom Chor gesungen und von der Orgel vorgetragen werden. In den meisten Sätzen greift die Orgel die vom Chor gesungenen gregorianischen Melodien auf und verarbeitet sie mit kunstvoller Polyphonie. Das dreiteilige „Recercare cromatico post il Credo“ ist der „Messa delli Apostoli“ entnommen. Das hochchromatische Thema – in diesem Fall nicht auf Gregorianik basierend – wird im Verlauf mit mehreren diatonischen Gegenthemen kombiniert.

**Zsigmond Szathmáry über****Ligeti's Omaggio a G. Frescobaldi**

Anfang der fünfziger Jahre schrieb György Ligeti eine Reihe von Klavierstücken unter dem Titel „Musica ricercata“. Vom letzten Werk in diesem Zyklus, dem Ricercare (Omaggio a G. Frescobaldi) existiert auch eine Orgelversion. Ligeti greift das Frescobaldische Thema aus dem Recercare cromatico auf und erweitert es auf zwölf chromatische Töne, ohne jedoch atonal zu werden. Im ersten Teil wird dieses Thema mit elf Einsätzen durch den Quintenzirkel geschickt, dann folgt eine Engführung mit sechs Einsätzen. Im zweiten Teil wird es mit seiner Vergrößerung und Verkleinerung kombiniert. Das Werk schließt mit einer kurzen Coda.

**Hans-Christian von Dadelsen über zwei Etüden für Orgel**

Aus den beiden Orgeletüden spricht ein ganz anderer Ligeti als derjenige, der mit „Volumina“ (1961/62) die Orgelmusik auf einen Weg geführt hatte, der gleichermaßen Endpunkt wie Sackgasse war. An die Stelle des grauen Monochromismus von Volumina ist hier die musikalische Ausbildung dessen getreten, was in der bildenden Kunst mit „Op-Art“, bezeichnet wird: Kaum wahrnehmbare Übergänge, feinste Farbnuancen und kleinste geometrische Ornamente bilden ein Kontinuum, das sich als Ganzes wiederum entzieht oder seinen Betrachter durch optische Täuschungen narrt. Die sirrende Geschwindigkeit der zweiten und der durch herabgesetzten Winddruck verfremdete Orgelklang der ersten Etüde weisen auf eine Übertragung der Ideen der Op-Art ins klingende Medium. Auch die monistische, fast statische Form macht das deutlich: „Harmonies“ beschreibt die langsame, fast unhörbare Verwandlung einer einzigen Harmonie; die zehn Finger der Hände liegen ständig fest an der Klaviatur, und nur jeweils ein Finger ändert seine Stellung um einen Halbtonschritt. Die Einzelstimmen sind im zehnstimmigen Satz aufgelöst – individuelle Konstruktionen und geheime Satztechniken bleiben so im Verborgenen.

„Coulée“ arbeitet wie das Cembalostück „Continuum“ mit kleinsten rhythmischen Rastern und Gittern, die durch ihre immer andere Überlagerung eine interne Polymetrik bei einheitlicher Bewegung erzeugen. Es entsteht eine stroboskopartige Musik, die trotz ihrer dahinhuschenden Schnelligkeit stillzusehen scheint. Nach kurzem Ansteigen im Tonraum plötzlich abgerissen, scheint es, als verflüchtige sich die Musik in den höheren Gewölben einer gotischen Kathedrale: das rhythmische Raster ist nur kurz-klingender Ausschnitt einer unendlichen Bewegung.

**György Ligeti über Volumina**

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 mit einbezogen – 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-Clusters, 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 Klangfarbenvariierung, wenn Clusters 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 Luftwirkungen 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.

**GYÖRGY LIGETI – WERKVERZEICHNIS****Bühnenwerke**

„Aventures & Nouvelles Aventures“  
Musikalisch-dramatische Aktion in 14 Bildern.  
Libretto von György Ligeti (1966)

„Le Grand Macabre“  
Oper in 2 Akten (4 Bildern).  
Textbuch von Michael Meschke und György  
Ligeti frei nach Michel de Ghelderodes „La  
Balade du Grand Macabre“ (1974–1977)

„Rondeau“  
Ein-Mann-Theater (1976)

**Chorwerke**

„Idegen földön“  
für dreistimmigen Frauenchor a cappella  
(1945–46)

„Magány“  
für gemischten Chor a cappella (1946)

„Pápainé“  
für gemischten Chor a cappella (1953)

„Éjszaka/Night/Nacht“  
„Reggel/Morning/Morgen“  
Zwei A-cappella-Chöre nach Texten von Sán-  
dor Weöres für gemischten Chor (1955)

„Mátraszentimrei Dalok“  
für Kinder- oder Frauenchor a cappella (1955)

„Requiem“  
für Sopran- und Mezzosopran-Solo, 2 ge-  
mischte Chöre und Orchester (1963–65)

„Lux aeterna“  
für 16stimmigen Chor a cappella (1966)



„Clocks and Clouds“  
für 12stimmigen Frauenchor (ad lib. 12 Soli)  
und Orchester (1972–73)

„Drei Phantasien“ nach Friedrich Hölderlin  
für 16stimmigen Chor a cappella (1982)

„Magyar Etüdök“ („Ungarische Etüden“)  
für Chor a cappella, Texte von Sándor Weöres  
(1983)

### Elektronische Musik

„Glissandi“ (1957)  
„Artikulation“ (1958)

### Kammermusik, Instrumentalwerke

„Musica ricercata“  
11 Stücke für Klavier (1951–53)

„Omaggio a Frescobaldi“  
Ricerca für Orgel (1953)

„Sechs Bagatellen für Bläserquintett“ (1953)

„Streichquartett Nr. 1“  
„Métamorphoses nocturnes“ (1953–54)

„Volumina“  
für Orgel (1961–62)

„Poème Symphonique“  
für 100 Metronome (1962)

„Etüde Nr. 1 ‚Harmonies‘“  
für Orgel (1967)

„Continuum“  
für Cembalo (1968)

„Streichquartett Nr. 2“ (1968)

„Zehn Stücke für Bläserquintett“ (1968)

„Etüde Nr. 2 ‚Coulée‘“  
für Orgel (1969)

„Sechs Miniaturen“  
für Bläserensemble (György Ligeti/Friedrich  
K. Wanek) (1953/75)

„Monument, Selbstportrait, Bewegung“  
3 Stücke für 2 Klaviere (1976)

„Hungarian Rock“  
für Cembalo (1978)

„Passacaglia ungherese“  
für Cembalo (1978)

„Trio“  
für Violine, Horn und Klavier (1982)

### Orchesterwerke

„Alte ungarische Tänze“  
Gesellschaftstänze aus dem 18. Jahrhundert  
für Flöte/Klarinette (ad lib.) und Streich-  
orchester (1949)

„Ballade und Tanz“  
nach rumänischen Volksliedern für Schul-  
orchester (1949–50)

„Apparitions“  
für Orchester (1958–59)

„Atmosphères“  
für großes Orchester (1961)

„Fragment“  
für Kammerorchester (1961)

„Konzert für Violoncello  
und Orchester“ (1966)

„Lontano“  
für großes Orchester (1967)

„Ramifications“  
für Streichorchester oder 12 Solostreicher  
(1968–69)

„Kammerkonzert“  
für 13 Instrumentalisten (1969–70)

„Melodien“  
für Orchester (1971)

„Doppelkonzert“  
für Flöte, Oboe und Orchester (1972)

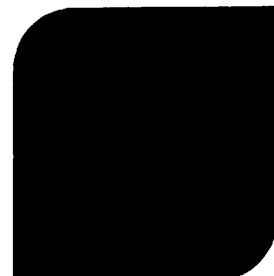
„San Francisco Polyphony“  
für Orchester (1973–74)

„Szenen und Zwischenspiele aus ‚Le Grand  
Macabre‘“  
für 4 Soli (Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bari-  
ton), Chor (ad lib.) und Orchester (1978)

### Vokalmusik mit Instrumentalensemble

„Aventures“  
für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten (1962)

„Nouvelles Aventures“  
für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten (1962–65)





**GYÖRGY LIGETI – DISCOGRAPHIE**

Derzeit erhältliche Schallplatten mit Werken  
György Ligetis (nach Angaben des Verlages  
Schott, Stand Juli 1984)

**„Artikulation“**

Elektronisches Studio des Westdeutschen  
Rundfunks Köln  
WER 60059

**„Atmospheres“ für großes Orchester**

Dirigent: Ernest Bour, Sinfonieorchester des  
Südwestfunks  
WER 60022

**„Aventures“ für 3 Sänger und 7 Instrumente**

Dirigent: Bruno Maderna, Internationales  
Kammerensemble Darmstadt  
WER 60022

**„Aventures“ für 3 Sänger und 7 Instrumente**

Dirigent: Friedrich Cerha, die reihe (Wien)  
FSM 31009

**„Sechs Bagatellen für Bläserquintett“**

Bläserquintett Stockholm  
DC Cap 1150

**„Continuum“ für Cembalo**

Eva Nordwall  
Bis 053 und Cap 1209

**„Continuum“ für Cembalo**

Antoinette Vischer  
WER 60045

**„Etüde Nr. 1 ‚Harmonies‘ und Etüde Nr. 2**

‚Coulée‘“ für Orgel  
Zsigmond Szathmáry  
Dca 93237 und WER 60076

**„Etüde Nr. 1 ‚Harmonies‘“ für Orgel**

Werner Jacob  
Chr SCK 70350

**„Etüde Nr. 1 ‚Harmonies‘“ für Orgel**

Peter Schumann  
JSV 658229

**„Etüde Nr. 1 ‚Harmonies‘“ für Orgel**

Gerd Zacher  
FSM 31009

**„Etüde Nr. 2 ‚Coulée‘“ für Orgel**

Gerd Zacher  
DG 2530392 IMS

**„Glissandi“**

Elektronisches Studio des Westdeutschen  
Rundfunks Köln  
WER 60076

**„Hungarian Rock“ für Cembalo**

Eva Nordwall  
Cap 1209

**„Kammerkonzert“ für 13 Instrumentalisten**

Dirigent: Friedrich Cerha, die reihe (Wien)  
WER 60059

**„Kammerkonzert“ für 13 Instrumentalisten**

Dirigent: András Mihály, Budapester Kam-  
merensemble  
Hun 11807

**„Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester“**

Dirigent: Elgar Howarth, Sinfonieorchester  
des Schwedischen Rundfunks  
Bis 053 und WER 60076

**„Konzert für Violoncello und Orchester“**

Dirigent: Michael Gielen, Sinfonieorchester  
des Hessischen Rundfunks  
WER 60036

**„Lontano“ für großes Orchester**

Dirigent: Ernest Bour, Sinfonieorchester des  
Südwestfunks  
WER 60045

**„Lux aeterna“ für Chor a cappella**

Dirigent: Clytus Gottwald, Schola Cantorum  
Stuttgart  
WER 60026

**„Lux aeterna“ für Chor a cappella**

Dirigent: Helmut Franz, Chor des Nord-  
deutschen Rundfunks  
Schw HL 0021

**„Monument, Selbstportrait, Bewegung“**

(3 Stücke für 2 Klaviere)  
Alfons und Aloys Kontarsky  
DG 2531102

**„Nacht – Morgen“ für gemischten Chor  
a cappella**

Dirigent: Eric Ericson, Chor des Schwedi-  
schen Rundfunks Stockholm  
EMI 153-29916/19

**„Nouvelles Aventures“**

Dirigent: Bruno Maderna, Internationales  
Kammerensemble Darmstadt  
WER 60022

**„Nouvelles Aventures“**

Dirigent: Friedrich Cerha, die reihe (Wien)  
FSM 31009

**„Passacaglia ungherese“ für Cembalo**

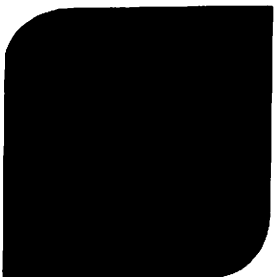
Ekkehard Carbow  
Tho MTH 224

**„Passacaglia ungherese“ für Cembalo**

Eva Nordwall  
Cap 1209

**„Ramifications“ für Streichorchester**

Dirigent: Ernest Bour, Sinfonieorchester des  
Südwestfunks  
WER 60059



„Ramifications (Version für 12 Solostreicher)“  
Dirigent: Antonio Janigro, Kammerorchester  
des Saarländischen Rundfunks.

WER 60059

„Requiem“ für Soli, 2 Chöre und Orchester  
Dirigent: Michael Gielen, Chor des Bayeri-  
schen Rundfunks, Sinfonieorchester des  
Hessischen Rundfunks

WER 60045

„San Francisco Polyphony“

Dirigent: Elgar Howarth, Orchester des  
Schwedischen Rundfunks

Bis 053 und WER 60076

„Streichquartett Nr. 1 „Métamorphoses noc-  
turnes““

Quartett Voces Intimae

Bis 053

„Streichquartett Nr. 1 „Métarmorphoses noc-  
turnes““

Arditti-Quartett

WER 60079

„Streichquartett Nr. 2“

Arditti-Quartett

WER 60079

„Streichquartett Nr. 2“

La-Salle-Quartett

DG 2530392 IMS

„4. Satz aus dem Streichquartett Nr. 2“

La-Salle-Quartett

Schw HL 00211

„Szenen und Zwischenspiele aus ‚Le Grand  
Macabre‘“

Dirigent: Elgar Howarth, Chor und Orchester  
des Dänischen Rundfunks

WER 60085

„Volumina“ für Orgel

Karl-Erik Welin

WER 60022

„Volumina“ für Orgel

Werner Jacob

SCK 70350

„Volumina“ für Orgel

Zsigmond Szathmáry

Dca 93237

„Volumina“ für Orgel

Gerd Zacher

FSM 31009 und DG 2530392 IMS

„Zehn Stücke für Bläserquintett“

Bläserquintett des Südwestfunks

WER 60059

„Zehn Stücke für Bläserquintett“

Stockholmer Bläserquintett

Cap 1150



**GYÖRGY LIGETI –  
FERNSEH-FILM-PRODUKTIONEN**

„All Clouds are Clocks“

György Ligeti spricht über seine Musik  
Film von Leslie Megahey (aus der Reihe „Omnibus“)  
Produktion BBC (1975/76)

„Artikulation“

Produktion des Schwedischen Fernsehens

„Aventures“

Animationsfilm von Otmar Gutmann (nach Zeichnungen von Lubomir Stepán)  
Produktion Schweizer Fernsehen DRS

„Aventures“

TV-Adaptierung der „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“ von Klaus Lindemann  
Produktion ZDF (1971)

„Aventures et Nouvelles Aventures“

Konzertaufzeichnung aus Den Haag  
Produktion NOS (1975)

„György Ligeti – Ein musikalisches Porträt“  
von Manfred Eichel

Von Ligeti selbst kommentierter Film mit zahlreichen Musikbeispielen aus den Jahren von 1967 bis 1978, gedreht in Budapest und Aix-en-Provence  
Produktion NDR

„György Ligeti – Ein Porträt“

Dokumentation von Monika Meynert  
Produktion ZDF (1970)

„György Ligeti im Gespräch“

Ligeti im Gespräch mit Peter Wapnewski  
Produktion SWF (1983)

„Konzert zum 60. Geburtstag von György Ligeti“

Werke: Ramifications für Streicher / Magány, Pápainé, Magyar Etüdük für Chor a cappella / Trio für Violine, Horn und Klavier, Continuum, Passacaglia ungherese, Hungarian Rock für Cembalo / Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten

Leitung Pierre Boulez, Moderation György Ligeti

Produktion SDR (1983)

„Nouvelles Aventures“

Dokumentation von Klaus Lindemann  
Produktion WDR

„Poème Symphonique für 100 Metronome“

Produktion der Uraufführung durch Radio Hilversum (1963)

„Poème Symphonique für 100 Metronome“  
von Peter Schweiger

Produktion Schweizer Fernsehen DRS

„Ramifications“

Choreographien von Rudi van Dantzig  
Produktion NOS (1965)

„Zehn Stücke für Bläserquintett“

Interpreten: Die Wiener Kammermusiker –  
Regisseur: Mathias Praml – Präsentator: Peter Wolf. Interview mit György Ligeti  
Produktion ORF/TV (1970)



**MUSIK  
PROTOKOLL**  
im „steirischen herbst“ 1985

24.–27. Oktober 1985 in Graz



**Kartenverkauf:**  
Zentralkartenbüro, Graz, Herrrengasse 7 (Passage),  
Telefon 031 6/70 02 55  
**Eigentümer, Herausgeber und Verleger:**  
Österreichischer Rundfunk, Landesstudio Steiermark,  
Graz, Funkhaus, Telefon 031 6/41 1 80  
**Für den Inhalt verantwortlich:** Karl Ernst Hoffmann  
**Redaktion:** Roland Geister, Ingrid Cwienk  
**Umschlagentwurf und Layout:** Hans Paar  
**Druck und Lithos:** Styria, Graz  
**Preis:** S 22.–