

## :: TEXT DES BEIHEFTS

Am 31. Januar 2009 wurden die Komponisten György Ligeti und György Kurtág im Rahmen der Veranstaltungsserie *Extremely Hungary* im Zankel Hall in Carnegie Hall mit einem ihnen gewidmeten gemeinsamen Konzert geehrt. Die vorliegende CD enthält den Mitschnitt dieses Konzerts. (Bei diesem Konzert wurden außerdem Kurtágs Stück *Splitter für Zimbel* sowie Ligetis Liederzyklus *Síppal, dobbal, nádihegeduvel (Mit Pfeifen, Trommeln, Schilfgeigen)* aufgeführt [Kurtágs Stück wurde von Ildikó Vékony auf der CD 46 des Labels BMC, Ligetis Liederzyklus auf CD 3 des von Teldec herausgebrachten *The Ligeti Project* von Katalin Károlyi und The Amadinda Percussion Group eingespielt).

### Ligeti und Kurtág

Beide Komponisten verband eine tiefe Freundschaft. Als Ligeti 2006 verstarb, bedeutete dies eigentlich nicht das Ende der Freundschaft: in seinen Erinnerungen und Schriften legt Kurtág auch seither stets Zeugnis über seine über das Grab hinausreichende seelische und geistige Verbundenheit mit Ligeti ab. Wurden Béla Bartók und Zoltán Kodály vom berühmten ungarischen Musikkritiker Aladár Tóth seinerzeit als „musikalisches Zweigestirn“ bezeichnet, so ziehen Ligeti und Kurtág nach Ulrich Dibelius als „die ungarischen Dioskuren“ in die Musikgeschichte ein. Die Tatsache, dass die Wurzeln beider Komponisten in Siebenbürgen bzw. im Banat liegen (beide Regionen sind heute rumänisches Territorium mit erheblicher ungarischer Minderheit) und dass sie in ihren Lehrjahren zwischen 1945 und 1956 ähnliche Erfahrungen gemacht haben, indem sie in Budapest das Schicksal eines Musikers in einer Periode geteilt haben, die von politischen Tragödien und von Schaffenskrisen gleichermaßen geprägt war - nun, das alles verbindet sie eben so eng miteinander wie die alles entscheidende Begegnung mit Bartóks Musik und der ungarischen Folklore.

Kurtág verehrt und bewundert Ligeti wie einen älteren Bruder, von dem er unendlich viel geistige Anregung erhielt. Als Kurtág nach einem Studienaufenthalt in Paris auf der Heimreise in Köln Station machte, war es der damals schon im Exil lebende Ligeti, der ihm Stockhausens Komposition *Gruppen* sowie seine eigene elektronische Komposition *Artikulation* zeigte. Dieser Begegnung kam unter dem Aspekt des schöpferischen Neubeginns von Kurtág eine entscheidende Bedeutung zu. Ligeti galt bereits als weltberühmt, seine Kompositionen wurden überall gespielt, analysiert und als Filmmusik eingesetzt, sein Stil fand bereits Nachahmer, als Kurtágs Kompositionen vom Beginn der 80-er Jahre an die Welt zu erobern begannen. (Der internationale Durchbruch gelang dem Komponisten 1981 mit der Pariser Aufführung des auch auf dieser CD eingespielten Liederzyklus *Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussowa*.) Auch Ligeti wurde seinem Jugendfreund nicht untreu: während Kurtág das komplexe musikalische Denken und die musikalischen Erfindungen des älteren Kollegen bewunderte, liefert Ligeti eine einfühlsame und ins Detail gehende Analyse des ersten Satzes einer „einfachen? Komposition Kurtágs, der ... *quasi uns fantasia ...* , *Op. 27*.

Zu Kurtágs erstem „offiziellen“ Besuch in den USA kam es im Januar und Februar 2009. Dort waren seine Kompositionen bis zu diesem Zeitpunkt wesentlich weniger bekannt als in Europa. Ligetis Werk galt als bekannter, wenngleich sein *Konzert für Violoncello* das erste Mal im Rahmen der erwähnten Veranstaltung vom 31. Januar 2009 in Carnegie Hall aufgeführt wurde. Was durfte dabei dem Publikum eher aufgefallen sein, die Unterschiedlichkeit oder die Ähnlichkeit der Kompositionsstile?

Denn präsentiert wurden zwei Meister, die sich gegenseitig restlos verstehen, sowie zwei Lebenswerke, die sich ergänzen, einander kommentieren und sich gleichsam kontrapunktisch aufeinander beziehen. Ein jeder kann selbst entscheiden, inwiefern er das Werk der beiden Komponisten für verwandt oder für einander fremd empfindet. Eins ist aber sicher: ohne auf das Werk der beiden Komponisten einzugehen, ließe sich eines der wichtigsten Kapitel der Musikgeschichte nach dem zweiten Weltkrieg nicht schreiben. Und die Tatsache, dass die Erneuerer der Sprache der zeitgenössischen Musik, die bislang ungeahnte Möglichkeiten des Ausdrucks ausgelotet und erschlossen haben, Kompositionen geschrieben haben, die heute schon fast klassisch anmuten, ist ebenso überraschend wie erfreulich. Ligetis und Kurtágs Welt ist voller Schönheit und voller Leid. Aber in dieser Welt kann man dennoch leben, denn dadurch, dass die Unerträglichkeit der Welt ausgesprochen wird, wird sie zugleich erträglich gemacht.

### **György Ligeti: Melodien**

Im Vergleich zur Mikropolyphonie der früheren Werke György Ligetis bringt die Komposition *Melodien* (1971) in dem Sinne etwas Neues, dass aus der blockartigen oder als ungegliedert fortschreitenden musikalischen Textur immer wieder plötzlich Melodien oder Melodiefragmente herausstechen. Die mikropolyphonischen Schichten (z. B. übereinandergeschichtete, mechanisch ablaufende chromatische Tonleiter) erwecken – wie schon in früheren Werken des Komponisten – den Eindruck eines wahren musikalischen Stoffes. Als hörte man die in Musik transponierte Version physikalischer oder chemischer Prozesse. Aber in diesem endlos dahinströmenden Fluss blitzen immer wieder melodische Profile auf. Es werden aber keine traditionellen Melodie- und Begleitstrukturen rehabilitiert, denn individuelle Melodien fristen hier einsam und größtenteils voneinander unabhängig ihr Dasein.

Die Komposition konfrontiert den Hörer immer wieder mit der unverwechselbaren Eigenart der musikalischen Sprache Ligetis. Zu dieser Eigenart gehört u. a. ein Unisono-Abschnitt etwa in der Mitte der Komposition, der sich über mehrere Oktaven erstreckt und in dem der musikalische Prozess plötzlich stockt und innehält, damit der Klang sich im Nachhinein plötzlich entfalten und ein breiter Horizont sich auftun kann. Es handelt sich dabei um eines der für Ligeti typischen Plateaus, deren klare Konturen von den auseinanderdriftenden Stimmen jedoch bald verwischt werden. Zwischen den höchsten und tiefsten Klangbereichen spannt der Schluss einen unendlich leeren Bogen aus: eine weitere Visitenkarte Ligetis, welche zugleich auf beklemmende Weise von Todesangst kündigt. Ligeti weist selber darauf hin, dass die Komposition *Melodien* im Vergleich zum unmittelbar davor entstandenen *Kammerkonzert* ein wesentlich abstrakteres und ein mehr „verschlossenes“ Stück sei. Die charakteristische Instrumentierung für Celesta, Glockenspiel kleidet den Klang in irisierende, silberne Farben. Und heute entdecken wir schon, dass die parallel voranschreitende Melodie der beiden Hörner bereits die Melancholie des mehr als zehn Jahre später komponierten *Trios für Violine, Horn und Klavier* (1982) und sogar die Melancholie des *Violinkonzerts* (1989–1995), aber auch des *Hamburgischen Konzerts* ankündigt.

### **György Kurtág: Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussowa, Op. 17**

Kurtág ist ein vielsprachiger Komponist. Außer Texte in seiner ungarischen Muttersprache vertonte er bereits russische, englischsprachige, deutsche, französische, rumänische, altgriechische und lateinische Texte. In dieser reichen, fast babylonisch zu nennenden Vielfalt der Sprachen fällt dem

Russischen eine ganz besondere Rolle zu. Außer der beiden, auf der vorliegenden CD eingespielten Kompositionen komponierte Kurtág noch folgende Werke auf russische Texte: *Omaggio a Luigi Nono* für gemischten Chor (Op.16), *Szenen aus einem Roman* für Sopran, Violine, Kontrabass und Cymbal (Op.19) und *Requiem für einen Freund* (Op. 26).

Im sozialistischen Ungarn war Russisch an den Schulen Pflichtfach, das man mehr oder weniger ablehnte. Aus Kurtágs Lebensdaten folgt, dass er nicht in der Schule Russisch lernte, er hat die Schönheit dieser Sprache erst mit fünfzig entdeckt. Aber bald las er Dostojewski und die Meisterwerke russischer Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts im Original. Kompositionen auf russische Texte tauchen in seinem Oeuvre erst an der Wende der 70-er zu den 80-er Jahren auf. (*Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussowa* entstanden zwischen 1976 und 1980.)

Für Kurtág ist das Russische eine Art „sakrale? Sprache, wie für Strawinsky das Lateinische. Das Sakrale bedeutet in diesem Fall die größtmögliche persönliche Betroffenheit, die Möglichkeit, in die Abgründe des Lebens und des Todes schauen zu können. Gleichsam als das Russische eben die Sprache wäre, in der sich Leiden adäquat artikuliert. Es fällt auf, dass ein beträchtlicher Teil der vertonten Texte von Dichterinnen stammt und Botschaften der weiblichen Seele sind. In der Herausbildung von Kurtágs inniger Beziehung zur russischen Sprache spielte die persönliche Bekanntschaft mit der in Ungarn lebenden russischen Dichterin Rimma Dalos, von der die Vorlagen zu den Kompositionen zu *Omaggio*, den *Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussowa*, zu den *Szenen aus einem Roman* und zum *Requiem für einen Freund* stammen, eine große Rolle. Man erkennt sofort, was Kurtág an der ausdrucksstarken Dichtkunst von Rimma Dalos gereizt haben durfte. Die knappen Verse werden ebenso von extremen Leidenschaften und Emotionen getragen, wie Kurtágs Musik in der Lage ist, eine ganze Stimmungswelt, eine ganze Aura, einen Ausschnitt aus der Vergangenheit oder eine Reihe von musikgeschichtlichen Allusionen in einem einzigen Ton zu verdichten. Gewöhnlich vergleicht man Kurtágs Komposition *Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R.V. Trussowa* mit Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und – leben*, wobei man jedoch festhalten muss, dass Rimma Dalos in den Gedichten aus der Sicht einer verlassenen Frau auf eine gescheiterte Liebe zurückblickt, wobei sie nicht nur auf die totale Einsamkeit und das unendliche Erbittersein der leidenden Person eingeht, sondern auch auf die Heftigkeit des einstigen Begehrens, aber auch auf die brennenden Schmerzen der unbefriedigten Sexualität. Wie Stephen Walsh drauf verwies, liegt all das der Romantik Chamissos (und Schumanns) ziemlich fern. Die schmerzerfüllte Poesie von Rimma Dalos ist gerade in dem Maße autobiographisch geprägt wie viele Kompositionen Kurtágs auch.

Der nie versiegende Hang zu dramatischen Effekten, Gesten und zur authentischen Schilderung der unergründlichen Tiefen der Psyche fand in den Versen von Rimma Dalos einen willkommenen Katalysator. Die einzelnen Gedichte ergeben keine lückenlose Geschichte einer Liebe, aber eben diese ein Erzählkontinuum ablösende Bruchstückhaftigkeit verleiht dem Zyklus einen modernen Charakter und bildet die Grundlage einer Komposition im unverwechselbar Kurtágschen Manier. Die Komposition, ein Monodrama, gliedert sich in drei gleichlange Teile: *I. Einsamkeit* (zwei Gedichte); *II. Ein Bisschen Erotik* (vier Gedichte) und *III. Bittere Erfahrungen – Freud und Leid* (15 Gedichte).

Es erübrigt sich, sämtliche Vorzüge dieser oft analysierten Komposition darzulegen. Mit Sicherheit fällt dem Zuhörer auf, dass ein Motiv manchmal motorisch oder gar mit Besessenheit ständig wiederholt wird, was als musikalischer Ausdruck von Emotionen oder einer Leidenschaft gelten soll, man denke bloß an das von der Bratsche gespielten Motiv oder an die Pendelbewegungen des von der Oboe, der Klarinette und dem Horn gespielten musikalischen Stoffes im Eröffnungssatz „*In einem*

Raum von sechs mal vier Quadratmetern" (I/1) oder an die Verzweiflungsschreie der Klarinette im Satz „Kieselsteine“ (III/3). Unvergesslich auch, wie im Satz „Fieber“ eine menschliche Stimme sich mechanisch in eine Extase hineinsteigert (II,1) und an dem Gipfelpunkt des unverhüllten körperlichen Begehrens in Sprechgesang umschlägt. Der rohe volkstümliche Charakter eines anderen, im Zeichen wildester Sexualität stehenden Satzes („Tschastuschka“, II/4) würde auch der sogenannten russischen Phase Strawinskys zur Ehre gereichen. Der dritte Teil besteht aus Vertonungen haiku-artig kurzer Gedichte. Er wird mit dem Lied „Hingeworfen“ (III/1) eröffnet, das durch die gespenstisch wirkende Kombination der Klangfarben der Klarinette, des Cymbals, der Harfe und des Vibraphons das Bild „See der Tränen“ aus Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ kongenial heraufbeschwört. Die nach unten gravierenden Stimmen des Satzes „Das Verwelken der Herbstblumen“ (III/6) vermitteln ein herzerschütterndes Bild des Vergehens. Die vokalen Abschnitte des Liedes „Abrechnung“ werden von Akkorden gegliedert, die gleichsam an wahre Dolchstöße erinnern (III/11). Das feine Gewebe des Liedes „Spielzeug“ baut auf einem einzigen aus drei Tönen bestehenden Motiv auf, die rezitationsartige Einfachheit der Singstimme macht erst bei der bitteren Pointe einer breiteren melodischen Gestik Platz. Ein inniges Trio für Singstimme, Horn und Kontrabass bildet das Schlusslied. Péter Halász hat treffend festgestellt, dass das Horn sich gleichsam als Schatten zur Singstimme gesellt, wodurch im Monolog der verlassenen Frau die Gestalt des verlorenen Mannes stets präsent ist.

### **György Ligeti: Konzert für Violoncello**

György Ligetis 1966 komponiertes *Konzert für Violoncello* stellt zwei charakteristische Satztypen im musikalischen Idiom des Komponisten vor, zum einen eine „stehende“, statische Musik, zum anderen eine an die Grenze des Surrealen gehende, heftig gestikulierende Musik wie in den *Aventures*. Die beiden gegensätzlichen Charaktere werden in den zwei Sätzen des *Konzerts für Violoncello* aus den gleichen chromatischen Strukturen entwickelt. Zugleich bauen die zwei Sätze sozusagen auf der aus der Romantik bekannten Kontrastwirkung auf. Während den ersten Satz ein allmähliches, langsames und zartes Voranschreiten charakterisiert (in typischen kleinstmöglichen Intervallschritten, d.h. in kleinen Sekunden), sind die Bewegungen im zweiten Satz die schnellstmöglichen, und die musikalische Gestik ist von einer fieberhaften Unruhe geprägt.

Durch das Changieren der Klangfarben weckt der einzige ausgehaltene Ton zu Beginn der Komposition kosmische Assoziationen. Ligeti gibt preis, dass die Wurzeln seines Denkens bis in die traditionelle Harmonielehre reichen, da er den Übergang des eingestrichenen e<sub>1</sub> nach f<sub>1</sub> mit Auflösung einer Dissonanz vergleicht. Am Ende des Satzes dehnt sich der Klangraum - wie in der Mitte der *Melodien* - aus und stößt an die Grenzen extremer Klangbereiche vor: zwischen den tiefen Tönen des Kontrabasses und den Flageolet-Tönen des Cellos spannt sich ein gewaltiger leerer Raum. Ligeti meinte, er wollte eine Wirkung erzielen, wie wenn die Musik Seifenblasen gleich jederzeit platzen könnte.

Der Komponist Ligeti geht nicht nur was die Tonhöhe anbelangt gern an die Grenzen, dasselbe gilt für ihn auch, wenn es sich um spieltechnische Schwierigkeiten handelt. Auf die poetische Musik des „leeren Raums“ am Schluss des ersten Satzes reimt die surreale Cello-Kadenz des zweiten Satzes, bei der die äußerst heftige, an die Grenze zum Spielbaren gehende Stimme des Soloinstruments sich allmählich im Nichts verliert.

## **György Kurtág: Vier Lieder auf Gedichte von Anna Akhmatova, Op. 41**

Die Uraufführung des Liederzyklus von György Kurtág auf Gedichte von Anna Akhmatova fand am 31. Januar 2009 im New Yorker Carnegie Hall statt. Kurtág begann die Arbeit an der Komposition bereits 1997, aber die endgültige Fassung stammt erst aus dem Jahr 2008. Vom außerordentlich intimen Verhältnis zwischen Text und Musik zeugt, dass Kurtág ursprünglich eine Komposition für Solostimme vorschwebte, und die Gegenstimmen sowie die charakteristischen Farben erst später dazukamen.

Die russische Sprache und die Identifikation mit einer weiblichen Gestalt machen die Lieder auf Akhmatovas Gedichte zu einer organischen oder besser gesagt zu einer späten Fortsetzung der Liederzyklen *Szenen aus einem Roman* und *Die Botschaften des verstorbenen Fräuleins R. V. Trussowa*. Ligeti meinte, er wollte eine Wirkung erzielen, wie wenn die Musik Seifenblasen gleich jederzeit platzen könnte. Im Vergleich zu den früheren Kompositionen sind aber Kompositionsstil und vor allem der Umgang mit der Singstimme wesentlich einfacher und abgeklärter geworden, ohne dabei auch nur etwas von der dramatischen Ausdruckskraft zu verlieren.

Das erste Lied *Puschkin* reagiert sensibel auf jedes Wort in Akhmatovas Gedicht, das in sieben knappen Zeilen das Porträt des unvergleichlichen russischen Dichters entwirft. Das zweite Gedicht (*Für Alexander Blok*) hält einen Besuch beim großen zeitgenössischen Dichter fest. Die volkstümlich-tänzerische Vertonung von deutlich russischem Kolorit offenbart die glühende Bewunderung des jungen Mädchens für den großen Dichter. Das von den Instrumenten Cymbal, Violine und Kontrabass begleitete Lied *Weinen–Beweinen* erzählt Bloks Beisetzung (die Besetzung ist die gleiche, wie beim Liederzyklus *Szenen aus einem Roman*). Wie in Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und–leben* erlebt die Frau, nachdem sie zuvor im zweiten Lied der Bewunderung für den Mann aber auch ihrer erotischen Sehnsucht Ausdruck verlieh, die Stationen des Verlustes des geliebten Mannes und der Trauer um ihn. Das Schlusslied *Woronesch* fängt mit dem Bild einer toten und in Eis und Schnee gehüllten Stadt die Gräuel des Krieges ein. In der Stube des Dichters blicken sich Angst und Poesie in die Augen. Angesichts der Schrecken in der äußeren Welt vermag lediglich die schöpferische Arbeit eine gewisse Linderung zu versprechen, wie dies aus den Tönen des Epilogs der Komposition herauszulesen ist.

### **Zoltán Farkas**

Aus dem Ungarischen von Péter Zalán