



Mo | 26. April 2010 | 20:00  
Kölner Philharmonie

Heimat Ungarn

Szabolcs Zempléni  
Dénes Várjon  
Keller Quartett

24. April – 16. Mai 2010

MusikTriennale Köln



**Mo | 26. April 2010 | 20:00**  
**Kölner Philharmonie**

Heimat Ungarn

**Szabolcs Zempléni | Horn**  
**Dénes Várjon | Klavier**

**Keller Quartett**

**András Keller | Violine**  
**Janós Pilz | Violine**  
**Zoltán Gál | Viola**  
**Judit Szabó | Violoncello**

1. Pause gegen 21:00  
2. Pause gegen 21:55  
Ende gegen 23:00

Im Anschluss an das Konzert: MusikTriennaleLounge mit  
András Keller und Szabolcs Zempléni im »Ludwig im Museum«

Das Konzert wird von DeutschlandRadio mitgeschnitten.  
Der Sendetermin wird später bekannt gegeben.

**György Ligeti** 1923–2006

Streichquartett Nr. 1 (1953/54; rev. 1958)

»Métamorphoses nocturnes«

Allegro grazioso

Vivace, capriccioso

Adagio, mesto

Presto

Prestissimo

Andante tranquillo

Tempo di valse, moderato, con eleganza, un poco capricciosa

Subito prestissimo

Allegretto, un poco gioviale

Prestissimo

Ad libitum, senza misura

Lento

Musica ricercata (1951/53)

für Klavier

I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo

II. Mesto, rigido e ceremoniale

III. Allegro con spirito

IV. Tempo di valse (poco vivace – »à l'orgue de Barbarie«)

V. Rubato. Lamentoso

VI. Allegro molto capriccioso

VII. Cantabile, molto legato

VIII. Vivace. Energico

IX. (Béla Bartók in memoriam.) Adagio. Mesto – Allegro maestoso

X. Vivace. Capriccioso

XI. (Omaggio a Girolamo Frescobaldi.) Andante misurato e tranquillo

## **Béla Bartók** 1881–1945

aus: 44 Duos für 2 Violinen Sz 98 (1931/32)

Forgató (Rumänischer Dreh-Tanz)

»Ugyan édes komámasszony ...« (Spottlied)

Oláh nóta (Wallachisches Lied)

Magyar nóta, 2 (Ungarisches Lied, 2)

Rutén kolomejka (Ruthenischer Kolomejka-Tanz)

Újévköszönt, 1 (Neujahrslied, 1)

Burleszk (Burleske)

Szunyogtánc (Mückentanz)

Bánkódás (Gram)

Szól a duda (Dudelsack)

Mese (Märchen)

Oláh tánc (Wallachischer Tanz)

Menyasszonybúcsúztató (Brautlied)

Arab dal (Arabischer Gesang)

Pizzicato

»Erdélyi« tánc (Siebenbürgisch, Ardeleana)

Pause

## **György Ligeti**

Streichquartett Nr. 2 (1968)

Allegro nervoso

Sostenuto, molto calmo

Come un meccanismo di precisione

Presto furioso, brutale, tumultoso

Allegro con delicatezza – stets sehr mild, wie aus der Ferne

## **Ludwig van Beethoven** 1770–1827

Große Fuge für Streichquartett B-Dur op. 133 (1825)

Ouvertura. Allegro – Allegro – Fuga

Pause

**George Enescu** 1881–1955

Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 a-Moll op. 25 (1926)

(»dans le caractère populaire roumain«)

Moderato malinconico

Andante sostenuto e misterioso

Allegro con brio, ma non troppo mosso

**György Ligeti**

Fanfares

aus: Études pour piano, premier livre (1985)

Trio für Violine, Horn und Klavier (1982)

Andantino con tenerezza

Vivacissimo, molto ritmico

Alla marcia

Lamento. Adagio

## Zu den Werken des heutigen Konzerts

### Heimat Ungarn

»Ich habe keine Heimat« – so lautet das knappe Statement von einem der bedeutendsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, György Ligeti. Vater und Bruder verlor der 1923 im siebenbürgischen Dicsöszentmárton geborene Komponist während des Nationalsozialismus im Konzentrationslager, die Mutter überlebte Auschwitz. Der Verfolgung durch die Nationalsozialisten schloss sich nahtlos der Terror durch das sowjetische Regime an. Ihm entkam György Ligeti 1956 durch Flucht. Gerne hätte er in jungen Jahren Physik und Mathematik studiert, was ihm aufgrund seiner jüdischen Herkunft verwehrt blieb. So wie der vielleicht noch innigere Wunsch, Konzertpianist zu werden, da im elterlichen Haushalt lange Jahre kein Klavier stand. Erst dem Vierzehnjährigen bot sich die Möglichkeit zum Tastenspiel, für eine Pianistenkarriere war es da bereits zu spät. Dafür klappte es Mitte der 40er Jahre auf Anhieb mit der Aufnahme in die Kompositionsklassen von Ferenc Farkas und Sándor Veress in Budapest. Als Komponist verband György Ligeti später die Neugier des Wissenschaftlers mit der Kunst, ging es doch hier wie dort darum, so Ligeti, »Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existieren.« Ein Bestreben, dem der »real existierende Sozialismus« in Ungarn Anfang der 50er Jahre strikte Grenzen setzte: »Debussy war genau so verboten wie Schönberg (und auch Bartók!). Berg und Webern kannten wir nur vom Hörensagen, ihnen haftete wegen ihrer Atonalität die Aura des am meisten Verbotenen an, und sie wurden dadurch zu Helden.« Auch wenn Ligeti die meisten Werke Bartóks nur aus Partituren kannte, waren seine ersten Werke stark von die Klangsprache Bartóks beeinflusst. Erst allmählich begann er, »gegen Bartók und die thematische Arbeit zu rebellieren.« Als Ligeti nach dem blutig niedergeschlagenen Ungarnaufstand Ende 1956 aus seinem Heimatland floh, war mit »Víziók« (Visionen) bereits die erste »taktlose« Partitur entstanden. Musik ohne Metrik und Melodien, Rhythmen und Harmonien, dafür chromatisch ausgefüllten Blöcken. Eine Schreibweise, die auch für seine Werke der 60er Jahre weiter bestimmend blieb, aus Protest gegen politische Bevormundung und die eigenen folkloristischen Stücke aus ungarischer Zeit.

Schon bald nach der Flucht knüpfte Ligeti von Wien aus erste Kontakte zu Karlheinz Stockhausen und arbeitete im Kölner Studio für Elektronische Musik des WDR. Eine Zeit des Aufbruchs und Enthusiasmus: »Es gab im Studio eine ganz besondere Luft. Wir waren manchmal 24 Stunden dort, vollkommen ohne Schlaf. Wenn wir herauskamen, wussten wir nicht, ob es Tag oder Nacht ist. Es war eine unglaublich fruchtbare künstlerische Situation.« Orchesterwerke wie »Apparitions (1958-1959) und »Atmosphères« (1961) machten Ligeti mit einem

Schlag der Musikwelt bekannt und führten ihn als Dozent zu den Darmstädter Ferienkursen und als Professor an die Hamburger Musikhochschule. Hier wirkte er als »würdige Vaterfigur« prägend auf eine ganze Generation junger Nachwuchskomponisten. Der »etablierte Akademismus der Neuen Musik« ging dem großen Avantgardisten der Nachkriegszeit allerdings schon bald gegen den Strich: »Der Komponist, der in Ideologien verhaftet ist, opfert seine Kunst einer Fata Morgana: gesellschaftlich wird er nichts bezwecken und kompositorisch begibt er sich auf ein Niveau, das seiner unwürdig ist.« So löste sich Ligeti in den folgenden Jahren Schritt für Schritt vom Tabu der Tonalität und stellte sich damit gegen den Trend vieler Kollegen. »Ich bin absolut kein Anhänger des Weltkommerzes, aber die Arroganz der Unpopularität, dass sie ein Kriterium sein muss für gute Musik, finde ich lächerlich.« Verschrieben hat sich Ligeti stattdessen »einer einzigen Grundhaltung: Freiheit. Man soll machen, was man will, und dabei andere nicht kopieren. Eine positive Botschaft habe ich nicht. Ich bin für völlige Ungebundenheit und Originalität. Aber auch für das Handwerk.« Als Ergebnis entwickelte der Querdenker Ligeti eine expressive, klangsinnliche Musik, die er in den folgenden Jahren durch verschiedenste Einflüsse weiter bereicherte: die auf Obertonspektren beruhende Klangwelt des kalifornischen Komponisten Harry Partch, die rhythmisch-metrische Komplexität eines Machaut, Solage und Dufay und die Werke für »Player Piano« von Conlon Nancarrow. Inspirationsquellen fand er im rhythmischen Drive des Jazz und den polyphonen Klängen aus Uganda, Malawi, Simbabwe oder Kamerun. Für die Art seines neuen rhythmischen Denkens fand Ligeti die Analogie von »Pixel« und »Bild« beim Fernseher: hier leuchtet jedes einzelne Pixel auf und verlöscht, ohne sich selbst zu bewegen. Erst durch den schnellen Wechsel entsteht der Eindruck eines bewegten Bildes. Zum zentralen Moment seiner Musik wird die »akustische Vortäuschung einer Raumtiefe, die im Musikstück selbst nicht objektiv vorhanden ist, aber in unserer Wahrnehmung gleichsam als ein stereoskopisches Bild entsteht.«

## **György Ligeti:**

### **Streichquartett Nr. 1 »Métamorphoses nocturnes« (1953/54)**

Sein erstes Streichquartett beendete György Ligeti 1954. Es gehört zu jenen frühen Werken, die Ligeti für »die Schublade« komponierte, da an eine Aufführung seiner Musik nicht zu denken war. Eine bedrückende Situation, die Ligeti so beschrieb: »Das Leben in Ungarn stand damals unter der totalen Kontrolle der kommunistischen Diktatur, das Land war völlig abgeschnitten von jeglicher Information aus dem Ausland. So entstand in Budapest eine Kultur des

›geschlossenen Zimmers‹, in der sich die Mehrheit der Künstler für die ›innere Emigration entschied. Offiziell wurde der ›sozialistische Realismus‹ aufoktroyiert, d.h. eine billige Massenkunst mit vorgeschriebener politischer Propaganda. Im Bereich der Musik galt der 1945 verstorbene Bartók als der große Nationalkomponist und antifaschistische Held, doch die meisten seiner Werke fielen der Zensur zum Opfer; aufgeführt wurden nur die ›versöhnlichen‹, nichtdissonanten Stücke.« Zum Untertitel seines ersten, noch stark von Bartók inspirierten Streichquartetts äußerte sich Ligeti: »›Metamorphosen‹ bedeutet in dem Fall eine Folge von Charaktervariationen ohne ein eigentliches Thema, doch entwickelt aus dem motivischen Grundkeim (zwei große Sekunden, verschoben um eine kleine Sekunde). Melodisch und harmonisch beruht das Stück auf der totalen Chromatik, in formaler Hinsicht folgt es aber den Kriterien der Wiener Klassik: Periodik, Imitation, motivische Fortspinnung, Durchführung, durchbrochener Satz. Modernität und Tradition empfand ich nicht als gegensätzlich, sondern vielmehr als doppelte Panzerung gegen die erniedrigende Kunstdiktatur.« Lange hatte Ligeti das Werk zurückgezogen und erst zwei Jahre nach der Entstehung seines zweiten Quartetts wieder akzeptiert. Uraufgeführt wurde es 1958 in Wien von dem ebenfalls aus Ungarn geflüchteten Ramor-Quartett. Volksmusikelemente verbindet Ligeti in diesem Quartett mit einer experimentellen Klangsprache, deren Keimzelle aus zwei aufsteigenden Sekundsritten besteht (c-d/cis-dis), die selbst durch einen kleinen Sekundschritt voneinander getrennt sind. Eine für Bartók typische Tonfolge aus diatonischen und chromatischen Schritten, die im weiteren Verlauf des Quartetts verschiedenste Metamorphosen durchläuft. Charakteristisch ist die geräuschhafte, von expressiven Clustern und Glissandi bestimmte Klanglichkeit, deren rhythmische Verläufe mehrfach abrupt von gedämpften Pianissimo-Passagen durchbrochen werden. Ligeti empfahl, man solle beim Hören dieses Quartetts »nicht den Ligeti-Stil erwarten; mein eigentlicher Stil begann um 1958 und das Quartett aus den Jahren 1953-1954 ist im Stil noch Vor-Ligeti. Bestimmt erscheinen schon einige Merkmale meiner späteren Musik, doch die ganze Färbung ist anders, altmodisch, es gibt noch deutliche melodische, rhythmische und harmonische Gebilde und Taktmetrik. Es handelt sich nicht um tonale Musik, doch eine radikale Atonalität ist auch nicht vorhanden. Das Stück gehört noch stark zur Bartók-Tradition.«

## György Ligeti: *Musica ricercata* für Klavier

Ligeti's *Musica ricercata* für Klavier entstand zwischen 1951 und 1953. Während jener Zeit, in der er an der Musikhochschule in Budapest Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtete. Wie sein erstes Streichquartett, gehört auch seine *Musica ricercata* zu den frühen, noch von Bartók und Strawinsky beeinflussten Werken. Trotz dieser Anbindung an die Tradition, weist sie doch mit ihrem experimentellen Gestus weit über das hinaus, was im Ungarn der frühen fünfziger Jahre als aufführbar galt. Sechs Stücke aus seiner *Musica ricercata* arrangierte Ligeti für Bläserquintett. Vor einer Aufführung musste er das letzte dieser Stücke jedoch zurückziehen, da es wegen seiner Häufung von kleinen Sekunden als zu »dekadent« galt. Über sein Schaffen in den frühen 50er Jahren schrieb Ligeti: »Ich betrachtete die ganze Musik, die ich bereits kannte und liebte, als für mich nicht verbindlich – ja sogar als ungültig. Ich fragte mich: was kann ich mit einem einzelnen Ton machen? Was kann ich mit einer Oktave machen? Was kann ich mit einem Intervall machen? Was mit zwei Intervallen?« Es ist diese radikale Reduktion der Mittel, die Ligeti in seiner *Musica ricercata* konsequent umsetzte, indem er mit sehr einfachen klanglichen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren begann: der Zyklus ist augmentativ angelegt. Das erste Stück wird mit nur einem einzigen Ton, einem a, gespielt in allen auf dem Klavier möglichen Oktaven. Lediglich zum Schluss tritt ein zweiter Ton d hinzu. Im zweiten Stück sind es zwei Töne f und fis und auch dieser Satz wird am Ende um einen dritten Ton erweitert. So baut sich der Zyklus sukzessive auf, wobei er etwa im siebten Satz bereits mit komplexen Tempoverschiebungen experimentiert. Während die linke Hand ein schnelles siebentöniges Ostinato spielt, ertönt durch die rechte Hand eine langsame freie melodische Linie, die in verschiedenen Variationen wiederholt wird. Den neunten Satz, ein *Adagio*, schrieb Ligeti im Andenken an Béla Bartók, wogegen das elfte Stück Frescobaldi gewidmet ist. Eine langsame Fuge, in der nun alle zwölf Töne am musikalischen Geschehen beteiligt sind. Das Thema der Fuge bildete Ligeti aus dem *Recercar cromatico post il Credo* aus Frescobaldi's 1653 entstandenen *Messa delli Apostoli*. Nach einer Stretta beschließt eine nachdenkliche Coda den Zyklus wie er begonnen hat: auf einem unisono A. »Ein rigides, fast erhabenes Stück, ambivalent in seiner Schulmäßigkeit und Tiefsinnigkeit: Ernst und Karikatur zugleich.« (Ligeti)

## **Béla Bartók: Duos für zwei Violinen Sz 98**

Oft wurde Ligetis *Musica Ricercata* mit dem *Mikrokosmos* von Béla Bartók verglichen. Während György Ligeti mit seinem Zyklus jedoch die Möglichkeiten einer neuen Klangsprache erkundete, schuf Bartók mit den 1926 und 1937 entstandenen 153 Klavierstücken ein pädagogisches Kompendium für den Musikunterricht. In diesem Sinne entstanden auch seine 44 Duos für zwei Violinen von 1931, »die von Anfängern gespielt werden können und sich eignen, die jungen Menschen in die moderne Musik einzuführen.« Mit sparsamsten Mitteln erreicht Bartók hier eine künstlerische Tiefe, die diese kurzen Stücke weit über ihren ursprünglichen Zweck hinausheben. Fast ausnahmslos beruhen die in vier Büchern veröffentlichten Duos auf Volksweisen, die Bartók selbst aufgezeichnet hatte. Sukzessive nehmen die Stücke in ihrem technischen Schwierigkeitsgrad zu, wobei jedes seine eigene Anforderung stellt, sei es in den melodischen Besonderheiten walachischer, ungarischer und arabischer Lieder mit ihren Vierteltönen oder den charakteristischen Rhythmen rumänischer und russischer Tänze, dem ironischen Tonfall eines Spottliedes oder den Formen eines Kanons und seinen Umkehrungen in der Burleske. Die entrückte Stimmung eines Märchens fängt Bartók ebenso ein wie die gegeneinander verschobenen, ostinaten Rhythmen im Neujahrslied oder die unerwarteten Akzentwechsel im *Mückentanz*. *Lento rubato* wird das Brautlied angestimmt und unüberhörbar ist der durchdringende Bordun des Dudelsacks. Nach einem vertrackten Pizzicato-Stück sorgt schließlich ein rhythmischer Tanz aus Siebenbürgen für einen energetischen Schluss.

## **György Ligeti: Streichquartett Nr. 2 (1968)**

Sein zweites Streichquartett schrieb György Ligeti 1968 im Auftrag des Südwestfunks »For the Lasalle Quartett in Memory of Alfred J. Friedlaender«. Ligeti selbst schrieb über sein zweites Streichquartett in einer Einführung zur Uraufführung 1969 in Baden-Baden: »In den fünf Sätzen des Streichquartetts war ich bestrebt, eine musikalische Vorstellung zu realisieren, die in allen Sätzen wiederkehrt, aber jedes Mal 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 und plötzliche Tempo- wie Gestaltänderungen unterbrochen: gleichsam von Resten aus dem ersten Satz, die in den zweiten verpflanzt worden sind. Der gesamte zweite Satz stelle 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 Hommage an Bartók – das Scherzo pizzicato aus Bartóks viertem 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, die Maschine geht aber kaputt, sie zerfällt in Einzelteile. Solche polymeren maschinellen Vorgänge kommen in meiner Musik immer wieder vor, ich denke an ›Poème Symphonique‹ für 100 Metronome aus dem Jahr 1962 und das Cembalo-Stück ›Continuum‹, das ich vor dem zweiten 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 Stücks wird rekapituliert, doch abgemildert – die Musik erklingt wie aus weiter Ferne. Die fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbungen sind in jedem Satz anders, so dass die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn alle Sätze als Zusammenhang gehört und gedacht werden.« Ligetis zweites Streichquartett ist der Höhepunkt seines Schaffens der 60er Jahre. Verschiedene Schreibweisen, die Ligeti mit »Netzgeweben« und »zersplitterten Texturen« bezeichnet, führt er hier zusammen. Durch ungewöhnliche Strich- und Artikulationsarten und Mikrointervalle gewinnt er dem Streichquartett eine enorme Farbigkeit ab. Die Spielweisen treibt er mit grotesken gestischen Momenten ins virtuose Extrem. Auch die Individualität der Spieler wird thematisiert: vom gemeinsamen Unisono driftet sie allmählich auseinander bis zum brutalen Gegeneinander. Immer wieder prallen zarte Klänge und eruptive Ausbrüche unvermittelt aufeinander. So erscheint etwa der fünfte Satz *Allegro con delicatezza* als »eine milde Variante des teuflischen ersten Satzes«. Zart oszillierende Klänge, die sich allmählich zu vibrierenden Klangbändern und rhythmisch expressiven Gesten verdichten, geraten ins Stocken. Die Bewegung treibt an ihren äußersten Rädern zurück in die absolute Stille des Beginns.

## **Ludwig van Beethoven:**

### **Große Fuge für Streichquartett B-Dur op. 133 (1825)**

Mit ihrer Kompromisslosigkeit gehört die *Große Fuge* sicher zu den radikalsten Werken Beethovens. Den Hörer erwarten hier keine klanglichen Schmeicheleien und keine poetischen Momente. Stattdessen ist der Tonsatz konsequent

linear angelegt und erzeugt damit klangliche Schärfen und Dissonanzen, wie sie erst wieder im 20. Jahrhundert bewusst eingesetzt wurden, wobei Beethoven die klassische Harmonik freilich an keiner Stelle verlässt. Beethoven hatte seine *Große Fuge* op. 133 ursprünglich als Schlusssatz des Streichquartetts op. 130 konzipiert und in dieser ursprünglichen Gestalt war es im März 1826 in Wien uraufgeführt worden. Der dramatisch-expressive Ausdruck dieses im strengen Kontrapunkt gesetzten Werkes und die jeden normalen Satz sprengende Länge befremdete das damalige Publikum. Selbst Hugo Wolf äußerte sich noch 1884: »Die große Fuge ist mir ein unverständliches Tonstück«. Schwer verständlich waren vermutlich die permanenten großen Intervallsprünge der einzelnen Instrumente, die bizarren Rhythmen und extreme Dynamik. Beethovens Verleger Artaria, der um die gute Verbreitung des Quartetts bemüht war, machte Beethoven die Abkopplung des Fugen-Satzes schmackhaft und bat um einen unkomplizierten, dem Gestus der übrigen Sätze entsprechenden Schlusssatz. Beethoven kam diesem Wunsch nach und koppelte die Fuge als Einzelwerk ab zur *Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée* – einer Fuge, ebenso frei wie streng, wie Beethoven erklärend unter die Überschrift zur *Großen Fuge* op. 133 schrieb. Tatsächlich ist der Titel *Große Fuge* wörtlich zu nehmen, reihen sich doch mehrere Einzelfugen in einer freien sechsteiligen Satzfolge über 740 Takte mit einem gemeinsamen thematischen Kern aneinander. Das frei gehandhabte Prinzip der Fuge verbindet Beethoven hier mit dem dynamischen Prinzip des Sonatensatzes. Die Stimmen stehen nicht mehr, wie in einer Bachschen Fuge, an ihren fest bestimmten Plätzen, sondern entziehen sich in größtmöglicher linearer Selbstständigkeit einem klar durchschaubaren Bezugssystem. Schon die eröffnende *Overtura* hat mit dem barocken Vorbild nichts mehr gemeinsam. Im Quintabstand werden hier vier Varianten des Fugenthemas vorgestellt. Varianten, die in den folgenden Fugen aufgegriffen und weiter entwickelt werden: gleich in der ersten Fuge im energischen *Fortissimo* und punktierten Kontrapunkt, dann in einer zweiten Fuge in gemäßigttem Tempo *Meno mosso e moderato* und einem synkopisch verrückten *Pianissimo* und in einer dritten Fuge *Allegro molto e con brio* mit harschen Kontrasten von Tempo und Dynamik. Zwei Doppelfugen mit höchst unterschiedlichem Ausdrucksgehalt schließen sich an. Ungebremst, in anhaltendem *Fortissimo* und hoher Intensität die erste, in intemem *Pianissimo* die zweite. Es kommt zu harmonisch kühnen und komplexen Abspaltungen und Umkehrungen des Motivs bis sich das Fugenprinzip allmählich in seine kleinsten motivischen und klanglich-harmonischen Bestandteile auflöst. Gegen Ende tauchen dann noch einmal die ursprünglichen Varianten des Fugenthemas auf, das sich in einer abschließenden Coda im aufbrausenden Unisono der Streicher zum gewaltigen Höhepunkt steigert.

## **George Enescu:**

### **Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 a-Moll op.25 (1926)**

Anders als Béla Bartók sah sich der im selben Jahr im rumänischen Liveni Vîrnav geborene Komponist George Enescu nicht als Musikethnologe. Dennoch verschmolz Enescu in seinen Werken die rumänische Volksmusik, wie er sie in seiner frühesten Kindheit kennen gelernt hatte, mit der klassisch-romantischen Musiktradition. Mit seiner spezifischen motivischen Arbeit, der Verwendung modaler Harmonik, irregulären Rhythmen und einem feinen Gespür für Klangfarben entwickelte er daraus eine eigene Klangsprache. »Könnte sich der Leser einen Mann mit enzyklopädischem Gedächtnis vorstellen, der zeitlebens niemals etwas vergaß, was er gehört, gelesen oder gesehen hatte, und der aus dem Stegreif jedes Werk von Bach, Wagner bis hin zu Bartók abrufen und es in glühendster Weise vorspielen konnte, ... angetrieben von einem schöpferischen Geist, sei es beim Reden, Unterrichten, Dirigieren, beim Violin- oder Klavierspiel, und insbesondere beim Komponieren – so wäre das Bild immer noch unvollständig. Ein Mann voller Humor und gleichzeitig tiefgründiger Philosophie, vertraut mit Sprachen und Literatur Europas; ein Mann durchdrungen von höchsten Formen der Höflichkeit und fundamentalem, aber weltoffenem Patriotismus – dieser war mein Lehrer.« Wer hier so enthusiastisch von seinem Lehrer George Enescu schwärmt, war niemand Geringeres als Yehudi Menuhin, der Enescu zum ersten Mal als Achtjähriger in San Francisco mit dem Brahms-Violinkonzert gehört hatte. »Ich verfiel ihm, ehe ich die erste Note von ihm gehört hatte. Sein Auftreten, seine Haltung, seine wundervolle schwarze Mähne, alles kennzeichnete ihn als freien Menschen, ungebunden wie ein Zigeuner, ungezwungen, natürlich, schöpferisch begabt und voller Feuer. Als er dann zu spielen begann, hatte seine Musik eine Leuchtkraft, wie sie mir noch nirgends begegnet war.« George Enescu war ein genialer Komponist, Dirigent und gefeierter Geiger, Pianist und Pädagoge. Schon als Siebenjähriger besuchte er die Violinklasse der Wiener Musikhochschule, von 1895 bis 1899 studierte er in Paris. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Enescu bereits international als Geiger einen Namen gemacht, aber auch als Pianist, etwa im Zusammenspiel mit Jacques Thibaud oder Pablo Casals. Seine ersten beiden Sonaten für Violine und Klavier schrieb Enescu Ende der 1890er Jahre. Werke, die noch an romantischen Vorbildern wie Brahms und Schumann orientiert sind. Erst 27 Jahre später, nämlich 1926, folgte die dritte Sonate für diese Besetzung »im Stil der rumänischen Volksmusik«. Ein für beide Instrumente gleichermaßen hoch virtuoseres Stück. Folkloristische Elemente werden in dieser Sonate zum bestimmenden Moment, auch wenn er keine authentischen rumänischen Melodien zitiert, sondern deren Charakter anklingen lässt: etwa durch die

Verwendung von Vierteltönen, einem bisweilen dramatisch gesteigerten Tonfall oder die Verwendung pentatonischer Skalen und frei schwebender Rhythmik. Geschickt fängt Enescu in seinen minutiösen Partituren den rhapsodisch freien, improvisatorischen Moment der Volksmusik ein, wobei der improvisatorische Charakter nur scheinbar im Widerspruch zur Detailgenauigkeit der Notation steht. Über weite Strecken suggeriert das Klavier in dieser dritten Sonate rumänische Volksmusik-Instrumente wie Zimbal, Laute oder die Pizzicato-Klänge eines Kontrabasses. Oft hat die Musik einen narrativen Charakter, ein erzählendes »Es war einmal ...« und mehrfach imitiert die Violine eindringlich eine »vox humana«, während die monotonen Wiederholungen von Quinten im tiefen Register des Klaviers wie das klösterliche, zum Gebet rufende Klopfbrett wirken. So spinnt jeder Satz, wie auch die Sonate insgesamt, ein existentielles, von rumänischer Volksmusik inspiriertes Drama.

### **György Ligeti: Fanfares aus Études pour piano, premier livre**

»Wie kam ich auf die Idee, hochvirtuose Klavieretüden zu komponieren? Der auslösende Umstand war vor allem meine ungenügende pianistische Technik. Das einzige Musikinstrument, das in meiner Kindheit in unserer Wohnung stand, war ein Grammophon. Ich verschlang die Musik von Schallplatten. Erst als ich vierzehn Jahre alt war, konnte ich bei meinen Eltern durchsetzen, dass ich Klavierunterricht bekam. Da wir kein Klavier besaßen, ging ich täglich zu Bekannten, um zu üben. Als ich fünfzehn war, mieteten wir schließlich einen Flügel. Ich wäre so gerne ein fabelhafter Pianist! Ich verstehe viel von Anschlagsnuancen, Phrasierung, Agogik, vom Aufbau der Form. Und spiele leidenschaftlich gerne Klavier – doch nur für mich selbst. Um eine saubere Technik zu bekommen, muss man mit dem Üben noch vor dem Eintreten der Pubertät beginnen. Diesen Zeitpunkt habe ich aber hoffnungslos verpasst. Meine – bis jetzt fünfzehn – Etüden (ich möchte noch weitere schreiben!) sind also das Ergebnis meines Unvermögens.« György Ligeti entwickelte in seinen Etüden ein neues Konzept der rhythmischen Artikulation, die er als »musikalische Illusionsgestalten« bezeichnete. Virtuose Klavierstücke, die sich wie wachsende Organismen von schlichten Kerngedanken ins Komplexe steigern. Seine Klangvorstellungen entwickelte er nicht nur gedanklich auf dem Papier, sondern unmittelbar am Instrument: »Zum Teil stecken sie auch in der Klaviatur – ich muss sie mit der Hand erfühlen.« Anders als die *Studies for Player-Piano* von Conlon Nancarrow, suchte Ligeti allerdings nach einer Möglichkeit, »durch einen lebendigen Spieler die Illusion von mehreren verschiedenen, simultan verlaufenden Geschwindigkeitsschichten zu erzeugen, eine

musikalische Erscheinung, die weder in der traditionellen europäischen Hemiolentechnik, noch in der afrikanischen Polyrhythmik möglich war.« Als zentrale Inspirationsquellen dienten ihm hierzu polyphone Klänge aus Uganda, Malawi, Simbabwe und Kamerun. Vergleichbare Techniken übertrug er in seinen Etüden auf das Klavier, indem er zwei oder mehrere Stimmen in verschiedenen Geschwindigkeiten kombinierte und ihre melodischen und rhythmischen Strukturen derart übereinander schichtete, dass neue illusionäre akustische Konfigurationen entstehen. »Wesentlich waren für mich zwei Einsichten: einmal die Denkweise in Bewegungsmustern (unabhängig vom europäischen Taktdenken), zum anderen die Möglichkeit, aus der Kombination von zwei oder mehreren realen Stimmen illusionäre melodisch-rhythmische Konfigurationen zu gewinnen (die gehört, doch nicht gespielt werden), analog zu M.C. Eschers »unmöglichen« perspektivischen Gestalten«. Bei der vierten Etüde »Fanfares« aus seinem ersten Etüden-Buch dient ein gleichbleibendes Ostinato von acht, unregelmäßig als 3+2+3 betonten Tönen als musikalisches Grundgerüst, das in verschiedenen Registern gespielt wird. Als Kontrast dazu erklingen fanfarenähnliche, meist zweistimmige Melodien, die zunächst mit akzentuierten Tönen des Ostinatos zusammen treffen, dann mit ihren melodischen Akzenten im Verhältnis zu den Akzenten des Ostinatos rhythmisch verschoben werden. Extreme, abrupt wechselnde dynamische Unterschiede erzeugen zudem die akustische Illusion von Entfernung und Nähe.

### **György Ligeti: Trio für Violine, Horn und Klavier (1982)**

Mit seinem geschmeidigen, ausdrucksstarken Klang spielt das Horn in vielen romantischen Werken von Weber bis Wagner und Strauss eine zentrale Rolle. Emanzipieren konnte sich das Blechblasinstrument aus der Klangtradition der deutschen Romantik jedoch nur zaghaf, um als Soloinstrument auch in der zeitgenössischen Musik seinen Platz einzunehmen. Während Interpreten wie der Oboist Heinz Holliger, der Flötist Aurel Nicolet oder der Posaunist Vinko Globokar dazu beitrugen, dass sich das Repertoire für ihre Instrumente erweiterte, blieben Werke wie das Hornkonzert von György Ligeti eher singuläre Erscheinungen und selbst Luciano Berio ließ in seiner »Sequenza«-Reihe für Soloinstrumente das Horn außen vor. So gehört neben dem Hornkonzert vor allem das Trio für Violine, Horn und Klavier von György Ligeti zu den wichtigsten zeitgenössischen Werken für dieses Instrument. In Auftrag gegeben wurde es 1982 von Saschko Gawriloff, Hermann Baumann und Eckart Besch. Auf der Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten, schuf György Ligeti mit seinem Trio eine »stark affektive,

kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik, labyrinthhaft verästelt, mit durchhörbaren melodischen 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.« Ligeti bezeichnete sein Horntrio als eine »Hommage à Brahms«, wobei Brahms mit seinem Trio op.40 von 1866 wohl das erste Stück für diese instrumentale Besetzung geschrieben hat. Ligetis Rückgriff auf die Tradition besteht vor allem in der Verwendung der berühmten Hornquinten, die hier zur Keimzelle des ganzen Stücks werden – wenn auch verzerrt, indem das charakteristische Intervall, die Quinte, in einen Tritonus verwandelt wird. Wirksam wird das Motiv in allen Sätzen, mal als wörtliches Zitat, mal gedehnt, gestaucht oder sich entwickelnd. Ligeti greift zudem auf tradierte Formen wie das Pasticcio zurück, wenn er etwa im zweiten Satz einen polymetrischen Tanz in schnellstem Tempo schreibt, der »inspiriert ist durch verschiedene Volksmusik von nichtexistierenden Völkern, als ob Ungarn, Rumänien und der ganze Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik liegen würden.« Das kompositorische Gerüst einer Passacaglia legt Ligeti dem dritten Satz zugrunde. Ein grotesker Marsch mit hinkendem Grundrhythmus, bei dem Violine und Klavier ständig aus dem Tritt geraten und das Horn die Verwirrung im Schlussteil noch einmal steigert. Im abschließenden Lamento wird das melodisch-klangliche Gerüst der Hornquinten von schmerzhafter Chromatik durchzogen und zu geräuschhaften, perkussiven Clustern verdichtet. Immer eindringlicher steigert sich das Spiel der Instrumente ins Fortissimo, die sich gleichzeitig immer stärker voneinander entfernen. Schließlich bricht das Klavier in tiefster Lage ab, womit sich ein weiter Raum öffnet, umgrenzt vom viergestrichenen H der Violine und dem Kontra-B im Horn. Reminiszenzen an das anfängliche Motiv, »doch seltsam verfremdet, ein Foto einer Landschaft, die inzwischen im Nichts aufging.« Zu den Vorwürfen seiner Kollegen, er habe mit seinem Rückgriff auf tradierte Gestaltungsmittel die Neue Musik »verraten«, antwortete Ligeti in der ihm eigenen rebellischen Art: »Ja, und das ist völlig traditionell ... es war ein Tabu in der modernen Musik und ich wollte die Tabus abschaffen, selbst die der Moderne...«

*Sylvia Systemans*



## Szabolcs Zempléni

Der am 8. Januar 1981 in Budapest geborene Hornist Szabolcs Zempléni begann bereits mit 13 Jahren, sein Instrument zu erlernen. Nach anfänglichem Unterricht bei Pálma Szilagyi setzte er sein Studium an der Franz Liszt Musikakademie bei Ferenc Tarjáni und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Christian-Friedrich Dallmann und Markus

Bruggaier fort. Bereits mit 17 Jahren gewann er sowohl den Ersten Preis, als auch den Sonderpreis an der Concertino Praga. Danach folgten der Erste Preis beim Internationalen Hornwettbewerb in Brno (2001) sowie der erste Preis beim Internationalen ARD-Wettbewerb in München (2005). Szabolcs Zempléni spielte seitdem weltweit Solokonzerte, unter anderem in der Tschechischen Republik, in Japan, China, Italien, Deutschland, Österreich, Schweiz und den USA. Außerdem konzertierte er mit einer Vielzahl renommierter Orchester, etwa dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Münchner Kammerorchester, der Camerata Salzburg, den Bamberger Symphonikern und vielen anderen. Dabei trat er in den bedeutendsten Konzerthäusern, zum Beispiel im Auditorium in Rom, in der Carnegie Hall in New York und in der Philharmonie am Gasteig in München auf. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen unter anderen András Keller (vom Keller Quartett), Dénes Várjon, Andrej Bielow, Christian Zacharias und das Atos Trio. In der Kölner Philharmonie war er zuletzt im Februar 2008 zu Gast.

## Dénes Várjon



Der ungarische Pianist Dénes Várjon studierte an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Er gewann 1991 beim Concours Géza Anda in Zürich den Ersten Preis und war damit der bis dahin jüngste Gewinner des Wettbewerbs. Kurz darauf debütierte er mit der Camerata Salzburg und unter der Leitung von Sándor Végh bei den Salzburger Festspielen. Seither hat er sich in den Musikmetropolen Europas und der USA sowie als Gast bei internationalen Festivals wie der Mozartwoche Salzburg, dem Kunstfest Weimar und der Biennale di Venezia als eine der wichtigsten ungarischen Musikerpersönlichkeiten seiner Generation profiliert. Dabei ist er mit Ensembles wie dem Wiener Kammerorchester, dem Tonhalle-Orchester Zürich oder Gidon Kremers Kremerata Baltica aufgetreten. Neben seiner Tätigkeit als Solist widmet sich Dénes Várjon auch mit großem Engagement der Kammermusik. Zu seinen Partnern gehören etwa Leonidas Kavakos, das Carmina Quartett und das Keller Quartett. Mit dem Oboisten und Komponisten Heinz Holliger verbindet ihn seit langen Jahren eine sehr enge Zusammenarbeit. Sie können auf einige gemeinsame erfolgreiche CD-Einspielungen und Konzertauftritte zurückblicken. Eine ebenso intensive Zusammenarbeit pflegt er mit dem Komponisten und Klarinettenisten Jörg Widmann. In der Kölner Philharmonie war Dénes Várjon zuletzt im November 2008 zu Gast.

## Keller Quartett



Dem 1987 gegründeten Keller Quartett gelang bereits früh der internationale Durchbruch, als es sowohl beim Internationalen Streichquartett-Wettbewerb in Evian als auch beim Premio Paolo Borciani den jeweils Ersten Preis sowie die jeweiligen Sonderpreise gewann. Trotz des abgeschlossenen Solistenstudiums eines jeden Ensemble-Mitglieds steht die Arbeit im Quartett im Vordergrund. Ihre ehemaligen Professoren Sándor Devich, András Mihály und György Kurtág, der auch für das Ensemble komponiert, zählen bis heute zu deren Mentoren. Bei der musikalischen Arbeit des Keller Quartetts steht vor allem die Begegnung mit Musikern und Komponisten aller Richtungen, die Neugier nach unbekanntem Werken und neuen Programmformen mit ungewöhnlichen Verbindungen zwischen Altem und Neuem im Vordergrund. Auf der Suche nach neuen Programmstrukturen entstand beispielsweise in Zusammenarbeit mit György Kurtág das Bach-Kurtág-Programm, in welchem Teile von Bachs *Kunst der Fuge* mit Werken Kurtágs verflochten sind, und die Komposition *Zwiegespräch* für Streichquartett und Synthesizer, ebenfalls von Kurtág. Das Keller Quartett gestaltet häufig Programme internationaler Kammermusik-Wochenenden und Kurzfestivals, zu denen es regelmäßig seine musikalischen Partner, darunter Miklós Perényi, Alexej Lubimov und Ewa Kupiec, einlädt. Das Keller Quartett kann auf eine mittlerweile viel gelobte Disko- und Videographie verweisen. Bei uns war das Keller Quartett zuletzt im Januar 2003 zu hören.

### MusikTriennaleLounge

Im Anschluss an alle Abend-Konzerte in der Kölner Philharmonie findet im gemütlichen Ambiente des Café Ludwig im Museum die MusikTriennaleLounge statt: Fragen Sie Musiker und Dirigenten, Orchestermanager oder andere am Konzertgeschehen wesentlich Beteiligte einmal das, was Sie immer schon mal fragen wollten.

Di | 27. April | 12:30

Stadtgarten

MusikTriennaleLunch

Mike Reed's People, Places & Things:

Greg Ward | as

Tim Haldemann | ts

Jason Roebke | b

Mike Reed | dr

Die Serie »MusikTriennaleLunch« wird durch die RheinEnergie AG ermöglicht.

MusikTriennale Köln

Di | 27. April | 20:00

WDR Funkhaus Wallrafplatz  
Kleiner Sendesaal

Perspektiven für die Musikstadt Köln

Prof. Dr. Arnold Jacobshagen |  
Konzeption

Kulturpolitisches Forum im Rahmen  
der MusikTriennale Köln 2010

Westdeutscher Rundfunk gemeinsam mit  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Di | 27. April | 20:00  
Kölner Philharmonie

Heimat Griechenland

Stella Doufexis | Mezzosopran  
Axel Bauni | Klavier

Franz Schubert  
Die Götter Griechenlands D 677  
Text von Friedrich von Schiller

Atys a-Moll D 585, für Singstimme  
und Klavier. Text von Johann Baptist  
Mayrhofer

Iphigenia D 573  
Text von Johann Baptist Mayrhofer

Lied eines Schiffers an die Dioskuren  
As-Dur op. 65,1 D 360, für Singstimme  
und Klavier. Text von Johann Baptist  
Mayrhofer

Im Abendrot As-Dur D 799  
Text von Karl Gottlieb Lappe

Hans-Jürgen von Bose  
Sappho-Gesänge, für Mezzosopran  
und Klavier (Auszüge)

Arghyris Kounadis  
Drei Lieder nach Gedichten von  
G. Seferis

Claude Debussy  
Chansons de Bilitis  
Texte von Pierre Louÿs

Christian Jost  
Koma, Lyrische Szene nach Fragmenten  
der Sappho. Für Mezzosopran und  
Klavier

Dimitri Mitropoulos  
I Kassiani

Maurice Ravel  
Cinq mélodies populaires grecques  
(Fünf griechische Volkslieder)

MusikTriennale Köln

Bitte beachten Sie: Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit und händigen Ihnen Stofftaschentücher des Hauses Franz Sauer aus.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Sollten Sie einmal das Konzert nicht bis zum Ende hören können, helfen wir Ihnen gern bei der Auswahl geeigneter Plätze, von denen Sie den Saal störungsfrei (auch für andere Konzertbesucher) und ohne Verzögerung verlassen können.

## Impressum

MusikTriennale Köln GmbH | Herausgeber

Lourens Langevoort | Gesamtleitung,  
Geschäftsführer der MusikTriennale Köln  
GmbH und Intendant der Kölner Philhar-  
monie

Lourens Langevoort, Prof. Karl Karst,  
Reiner Michalke | Künstlerische Leitung

Bischofsgartenstraße 1  
50667 Köln

MusikTriennale.de

Sebastian Loelgen | Programmheftredaktion

**Textnachweis:** Der Text von Sylvia Syster-  
mans ist ein Originalbeitrag für diese  
Publikation.

**Fotonachweis:** Andrea Felgévi S. 18,  
timecaps.net Coverabbildung

Hida-Hadra Biçer | Covergestaltung und  
Art Direction



adHOC Printproduktion GmbH |  
Gesamtherstellung, Satz und Lithographie



KUNSTSTIFTUNG  NRW

