



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

György Ligeti und Sándor Weöres
Aspekte einer musikalisch-literarischen Beziehung

Verfasserin

Yvette Zzauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

PD Dr. Wolfgang Fuhrmann

Bogárnak

וְהָיוּ הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה אֲשֶׁר אֶנְכִּי מְצַוֶּה הַיּוֹם עַל לְבָבְךָ
(דברים ו,ו)

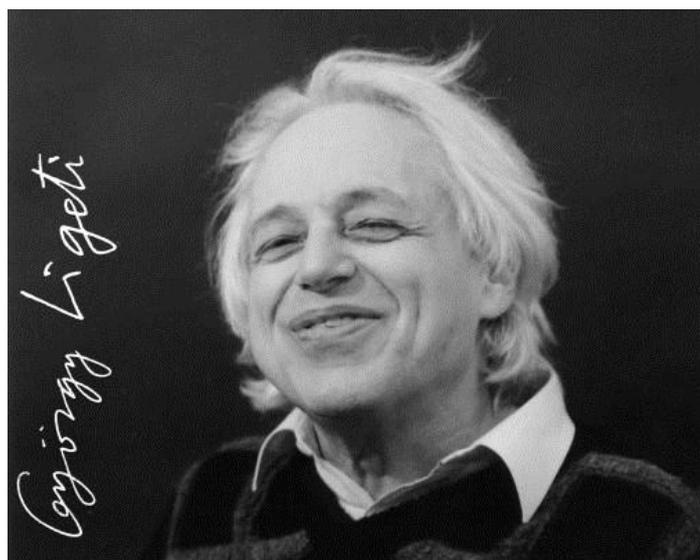
And these words that I command you today shall be upon your heart.

(Dtn, 6,6)

Danksagung

Zur Realisierung dieser Arbeit möchte ich mich zu aller erst bei meinem Betreuer, Herrn PD Dr. Wolfgang Fuhrmann, bedanken, der mit konstruktiver Kritik und gutem Rat zur Seite stand. Zum größten Teil habe ich die Ermöglichung des Studiums meiner Tante Mária Krempels, geb. Porodán, zu verdanken, daher soll diese Arbeit ihr gewidmet sein. Für die finanzielle Unterstützung möchte ich mich bei meinen Eltern Krisztina Zzauer und Béla Porodán, so wie meiner Tante Mária Fosztó von ganzem Herzen danken. Sie haben mir nicht nur das Studium, sondern ein komfortables Leben in Wien ermöglicht.

Studientechnischen Beistand erhielt ich von Luisa Knobel, Florian Hoepfner, Ksenija Zadavec, Milena Albrecht und Imke Oldewurtel. Des Weiteren gilt mein Dank dem Institut für Musikwissenschaft Wien, der Studienrichtungsvertretung, den Mitarbeitern der MDW-Bibliothek, Márton Farkas' Fachberatung in Sachen Ligeti, Friedeman Sallis Hilfsbereitschaft so wie meiner ganzen Familie und natürlich György Ligeti für seine einzigartige Musik.



*Meine Muttersprache ist ungarisch,
ich bin aber kein ganz echter Ungar,
denn ich bin Jude.*

*Doch bin ich kein Mitglied einer jüdischen Religionsgemeinde,
also bin ich assimilierter Jude.*

So völlig assimiliert bin ich indessen auch nicht, denn ich bin nicht getauft.

[Redigierte Fassung eines Vortrags („György Ligeti erzählt“) für eine Sendereihe des Süddeutschen Rundfunks zum Thema „Mein Judentum“. Ursendung am 2. April 1978. Erstveröffentlichung im Sammelband Mein Judentum, SCHULTZ Hans Jürgen (Hrsg.), Stuttgart u. Berlin 1978, S. 236-247.]

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	I
1. Einleitung.....	1
2. Sándor Weöres: Biographische und poetologische Aspekte	3
3. Ligetis Beziehung zu Weöres: Erste Vertonungen (1946-1955).....	9
3.1. Ligetis Frühwerk: <i>Három Weöres-dal</i>	12
3.1.1. Erster Satz „Táncol a hold“	14
3.1.2. Zweiter Satz „Gyümölcsfür“	21
3.1.3. Dritter Satz „Kálmár jött nagy madarakkal“	27
3.1.3.1. Notenmaterial zu „Kálmár jött nagy madarakkal“	33
3.2. Unterwegs zur westlichen Avantgarde: Die Chorstücke <i>Éjszaka, Reggel</i>	37
3.2.1. <i>Éjszaka</i>	41
3.2.2. <i>Reggel</i>	48
3.2.3. Weöres' Momentaufnahme in Ligetis Komposition.....	57
4. Intermezzo: Ligetis kompositorische Entwicklung ab 1956	59
5. Ein Œuvre aus 40 Jahren Kompositionsgeschichte.....	66
5.1. <i>Magyar Etüdök</i>	66
5.1.1. Erster Satz „Spiegelkanon“, Etüde Nr. 9	69
5.1.1.1. Notenmaterial zu „Spiegelkanon“	74
5.1.2. „Zweiter Satz“	82
5.1.3. „Dritter Satz“	89
5.2. <i>Síppal, dobbal, nádi hegedűvel</i>	91
5.2.1. „Fabula“	93
5.2.2. „Táncdal“	95
5.2.3. „Kinai Templom“	98
5.2.4. „Kuli“	101
5.2.5. „Alma álma“	105
5.2.6. „Keserédes“	108
5.2.7. „Szajkó“	111
6. Conclusio.....	114
7. Literaturverzeichnis.....	116
7.1. Quellen.....	116
7.2. Sekundärliteratur.....	116
8. Anhang	120
8.1. Abstract.....	120
8.2. Curriculum Vitae	120

Abkürzungsverzeichnis

- GS¹** LIGETI György u. LICHTENFELD Monika (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Band 1, Mainz (u.a) 2007.
- GS²** LIGETI György u. LICHTENFELD Monika (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Band 2, Mainz (u.a) 2007.
- MGG² PT** FINSCHER Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, 2. Auflage, Kassel (u. a.), erschienen zw. 1999-2007.
- MGG² ST** FINSCHER Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 2. Auflage, Kassel (u. a.), erschienen zw. 1994-1999.
- NZfM** Neue Zeitschrift für Musik
- WS¹** WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött Írások (Gesammelte Schriften)*, Band 1, 4. Auflage, Budapest, 1981.
- WS²** WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött Írások (Gesammelte Schriften)*, Band 2, 4. Auflage, Budapest, 1981.
- WS³** WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött Írások (Gesammelte Schriften)*, Band 3, 4. Auflage, Budapest, 1981.

1. Einleitung

„Die phonetische Poesie von Weöres mit ihren assoziativen ungarischen Lautkombinationen [sperrt sich] gegen jede Übersetzung.“¹ Dibelius' konzise Formulierung des Weöres-Problems, wird der Nährboden für György Ligetis Weöres-Vertonungen. Er besitzt das künstlerische Geschick, den sinngemäßen Wortklang der Dichtungen kompositorisch abzubilden und ist daher seine „primary literary muse“². Weöres' Werk wird von Beginn bis zum Ende ein wichtiger Bestandteil in Ligetis Kompositionen. Der junge Ligeti möchte stilistisch weiterkommen und entwickelt einen immensen Ehrgeiz, das technische Handwerk weitestgehend zu perfektionieren, um sich über Bartók hinwegsetzen zu können.³ Dabei trifft er auf den ungarischen Dichter Sándor Weöres, dessen musikalische Konstruktionen ganze Klangwelten evozieren. Schwer übersetzbar bleibt sein Werk, zumal das Experimentelle am Gedicht mit Rhythmik, Metrik, Akzentuierung und Tonfall der ungarischen Sprache spielt. Er ist viel mehr ein „Sprachkomponist“, zumal der Klang und nicht die Semantik die Primärrolle seines Schaffens übernimmt.

Weöres ist wie viele seiner künstlerischen Zeitgenossen auf Grund der politischen Unterdrückung in die innere Emigration geflohen. Auch Ligeti gehört zu den unterdrückten Ungarn, jedoch mit einer Sonderstellung, da er Jude und Überlebender des Holocaust ist. Seine künstlerische Entwicklung war nachhaltig vom Anderssein, Fremdheit und Entwurzelung geprägt. Im jenen Ungarn der stalinistischen Zeit war für Künstler besondere Vorsicht geboten. Die „große ungarische Tradition“ galt es nicht anzugreifen, zu modifizieren oder zu modernisieren. Somit waren Ligeti und Weöres der Regierung ein Dorn im Auge und wurden stets überwacht. Dies hatte zur Folge, dass viele ihrer Werke verboten wurden und erst später oder im Westen veröffentlicht werden konnten. Im Bereich der Musik und Literatur, insbesondere der Dichtkunst, haben beide fasziniert und

¹ DIBELIUS Ulrich, György Ligeti - Eine Monographie in Essays, Mainz 1994, S. 41.

² BAUER Amy, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham (u.a.) 2011, S. 24.

³ BURDE Wolfgang, *György Ligeti - Eine Monographie*, Zürich 1933, S. 37.

gewannen in Künstlerkreisen schnell Anerkennung. Weöres schreibt in einem Brief von 1943, er beginne seinen Stil neu zu entwickeln und sich vom traditionellen Dichten zu lösen, indem er die logischen und narrativen Elemente in seinem Werk in den Hintergrund stellt.⁴ Nicht der Inhalt des Gedichts ist der Kern, sondern der Klang und der Rhythmus. Der Aufbau ist ein „sung poem“⁵, also etwas, worin die Musik per se schon vorhanden ist. Hier entsteht der Schnittpunkt beider Kunstschaffenden, denn auch Ligeti bricht mit der Tradition. Es war in der ungarischen Musikwissenschaft üblich, Volkslieder zu sammeln, die Ligeti allerdings anders als seine Vorgänger verwendet. Wie auch Bartók arbeitet der Komponist mit der Bitonalität und verfeinert diese, indem er schon früh Soundcluster bildet. Weöres' Musikalität eignet sich nicht nur besonders gut für Ligetis „neuen“ Weg der Tradition, sondern inspiriert den jungen Komponisten. Als Meister der Onomatopoesie bewältigt Ligeti die Sprachbarrieren von Weöres' Gedichten und setzt seine „klangliche Lyrik“ in Noten um. Aus der „frühen Phase“ zwischen 1946 und 1952 entstehen mehrere kleine Lieder, von denen nur die *Három Weöres-dal* (Drei Weöres Lieder) zur Analyse in Betracht gezogen werden. Mit *Éjszaka, Reggel* (Nacht, Morgen) macht Ligeti einen kompositorischen Sprung und bricht noch vor seiner Flucht aus Ungarn in die westliche Avantgarde auf. Nahezu dreißig Jahre vergehen, bis sich der Komponist mit den *Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) wieder an Weöres wendet. Weitere zwanzig Jahre später entsteht Ligetis jüngste Weöres Vertonung *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* (Mit Pfeifen, Trommel und Schilfgeige).

Nur wenige Jahre nach Ligetis Tod scheint eine Betrachtung seiner kompositorischen Entwicklung im Hinblick auf seine ungarischen Wurzeln längst überfällig. Inwieweit die folkloristische Tradition und musikalische Reise durch Afrika, Amerika und Asien bei späteren Vertonungen von Weöres' Gedichten eine Rolle spielen, wird anhand von Analysen und Interpretationen von Ligetis Werk dargestellt. Wie der Titel dieser Arbeit verrät, steht die Beziehung Weöres' Texte zu Ligetis Musik im Mittelpunkt und setzt die ungarischen Sprachkenntnisse der

⁴ Anm.: Brief an Nándor Várkonyi am 8. Juli 1943, in *WS*³, S. 475

⁵ MÁNDI-FAZEKAS Ildikó u. FAZEKAS, Tiborc, „Magicians of Sound – Seeking Ligeti's Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres“, in: DUCHESNEAU Louise u. MARX Wolfgang (Hrsgg.), *György Ligeti – Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge 2011, S. 58.

Verfasserin voraus. Soweit nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen aus dem Ungarischen von der Verfasserin dieser Arbeit.

2. Sándor Weöres: Biographische und poetologische Aspekte

Der lyrische Dichter Sándor Weöres [ˈʃaːndor ˈvøerœʃ] wird am 22. Juni 1913 in Szombathely als Sohn von Gutsbesitzer und Husaroberst Sándor Weöres und dessen Frau Mária, geborene Blaskovits, geboren. Bereits mit drei Jahren schreibt Weöres seine ersten Verse⁶ und im Alter von fünfzehn veröffentlicht er einige Gedichte in der Zeitung *Pesti Hírlap* (Pester Nachrichten) und wird in Literaturkreisen sofort wahrgenommen.⁷ Sein Freund, der Dichter Gyula Illyés, entdeckte schon früh sein besonderes Talent und bemerkte, dass es schwer ist, den Autor in den Gedichten wiederzufinden, da er keine sentimental-biographischen Spuren im Werk hinterlässt. Diese Eigenschaft ist typisch für die gesamte Poesie von Weöres.

Nachdem er das Gymnasium absolviert hat, inskribiert sich Weöres an der Universität Pécs für das Fach Rechtswissenschaften, wechselt nach einem kurzen Intermezzo bei der Geschichtswissenschaft und Geografie schließlich zur Philosophie und Ästhetik. Während der Studienjahre zwischen 1933-1938 veröffentlicht Weöres seinen ersten Gedichtband *Hideg van* (Es ist kalt), den er selbst finanziert⁸ und erhält 1935 das Baumgarten-Stipendium⁹, sowie 1937 schließlich den Baumgarten-Preis.¹⁰ Weöres entwickelt ein großes Interesse an Mittel- und Fernöstlicher Philosophie und Mythologie und unternimmt als Doktorand 1937 mit dem Preisgeld des Baumgarten-Preises eine große Fernostreise, die ihn über Ägypten, Indien, Ceylon (heutiges Sri Lanka), die Malaiische Halbinsel und die Philippinen bis nach Shanghai bringt.¹¹ Die

⁶ MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 53.

⁷ BATA Imre, *Weöres Sándor közéletén*, Budapest 1979, S. 7.

⁸ BATA, (wie Anm. 7), S. 66.

⁹ Anm.: Das Baumgarten-Stipendium und der Baumgarten-Preis gehen auf den Ästhetiker und Kunstkritiker Ferenc Ferdinánd Baumgarten, bzw. auf die Baumgarten-Stiftung zurück. Der Literaturpreis wurde zw. 1923 u. 1949 vergeben und nach der Auflösung der Stiftung seit 1950 als äußerst renommierter József Attila-Preis vom Ministerium weitergeführt. Das Preisgeld beträgt etwa 700 Euro.

¹⁰ SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor – Élet-kép sorozat*, Budapest 2001, S. 109.

¹¹ MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 54.

fernöstliche Reise beeinflusst sein Schaffen nachhaltig. Er mischt unterschiedliche Kulturen und Traditionen, adaptiert und imitiert Klänge aus fremden Sprachen, um daraus *Nonsense*-Vokabular¹² zu erschaffen, das einigen seiner Werke ein besonderes Lautbild verleiht. Nach der Promotion mit dem Titel *A vers születése* (Die Geburt des Gedichts), erhält Weöres eine Anstellung in der Bibliothek. Der polyglotte Schriftsteller verdient sich seinen Lebensunterhalt mit Anstellungen in der Universität und Übersetzungstätigkeiten.

Ende der 1930er Jahre beginnt Weöres abseits jeglicher Konvention kleine, konzentrierte und surreale Gedichte von Alltagssituationen zu schreiben. Unter dem Titel *Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) veröffentlichte er mehr als 100 Gedichte. Es ging ihm darin nicht primär um den Inhalt, sondern vielmehr um seine Form, denn Weöres selbst „empfand es irgendwie widersprüchlich in einem Gedicht das auszudrücken, was ich auch als Prosa schreiben kann.“ (... , mert valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék).¹³ Diese Vorgehensweise wird stilprägend für den Dichter. Seine Werke bleiben schwer übersetzbar, zumal das Experimentelle am Gedicht mit der Rhythmik und Metrik spielt und die Assoziations- und Konnotationsfelder der ungarischen Sprache behandelt. Die Akzentuierung der Wörter, sowie zwei Arten der Vokalharmonie ergeben beispielsweise diesen „special effect“, weshalb ein fremdsprachlicher Rezipient Weöres' Gedichte nur bedingt interpretieren kann. In einem Nachwort zu *Der von Ungern* merkt Barbara Frischmuth zu Weöres' Stil und Person an:

(...) in den Formen muß besonders der deutsche Übersetzer immer kapitulieren, ist doch das Ungarische selbst schon von Haus aus viel schmiegsamer und läßt sich, strukturbedingt, auf viel mannigfachere Weise anordnen, wie das Deutsche.¹⁴

Vermutlich brachte er es daher nur im ungarischen Sprachraum zu Ruhm, obwohl einige seiner Schriften im Ausland erschienen.¹⁵

¹² Anm.: Die Gattung der Nonsense-Literatur wurde besonders in England, aber auch in Ungarn tradiert, derer Beliebtheit sich Ligeti seit seiner Jugend erfreute. Besonders von Lewis Carroll inspiriert, beginnt Ligeti in den 80er Jahren mit den Skizzen zum unvollendeten Opernprojekt *Alice in Wonderland* und vertont 1988 in *Nonsense Madrigals* erstmals konkrete Texte von Carroll. In: *GS*², S. 301f.

¹³ Anm.: Brief an Nándor Várkonyi am 8. Juli 1943, in *WS*³, S. 475.

¹⁴ In: WEÖRES Sándor, *Der von Ungern*, Frankfurt a. M. 1969, Nachwort von Barbara Frischmuth, S. 102. Nach: MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 55.

Zwischen den Jahren 1938 und 1970 verfasst er zwölf Gedichtzyklen mit dem Titel *Szimfónia I bis XII*, deren Titel eine klare Adaption aus dem musikalischen Genre sind und dessen „Tizenkettedik Szimfónia“ (Zwölfte Sinfonie) fragmentarisch in Ligetis jüngster Weöres-Vertonung zu hören ist (siehe Kapitel 5.2.). Die kompositionstechnische Methode soll der Gliederung dieser Gedichte dienen und verdeutlicht die Affinität zur Musik. Des Weiteren heben Titel wie *Rondo, Bolero, Pavane, Preludium, Fughetta, Rock and Roll u.a.* die primäre Rolle der Musik in Weöres' Werk hervor.¹⁶ In den folgenden Kapiteln wird an Beispielen beschrieben, inwieweit das Spiel mit Klang, Rhythmus, Konnotation und Klangfarbe in Weöres' Gedichten und die damit einhergehende Substitution fester Wortsemantik, Ligetis Vertonungen angeregt hat.

Inhaltlich befasst sich seine Lyrik mit der dörflichen Einsamkeit, dem Briefeschreiben und Reisen.¹⁷ Weöres beschreibt die Gedichte seiner Zyklen wie folgt:

Neben der Form erscheint bei mir der Inhalt, jedoch in einer völlig abweichenden Weise wie bisher üblich. Die Inhalte stehen in keiner logischen Verkettung, die Gedanken, wie die Haupt- und Seitenthemen in der Tondichtung, kreisen umher, ohne konkret zu werden, auf der Stufe der Intuition verharrend.¹⁸

(A forma mellé megjelent nálam a tartalom, de minden eddigtől eltérő módon. Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő és a melléktémák, keringenek, anélkül hogy konkrétá válnának, az intuáció fokán maradva.)

Einfache Lebenssituationen werden illustrativ dargestellt und formen eine beispiellose Ästhetik, jedoch bleibt die Gedankenreflexion des Dichters dem Rezipienten verborgen. Weöres beteuert, dass er stets für andere und nie für sich schreibt. Er ist kein politischer Schriftsteller und möchte mit seinen Schriften die Menschen „berühren“ und ihre ästhetische Sensibilität der Gesellschaft auf ein

¹⁵ Anm.: *Tűzkút* erscheint noch vor der ungarischen Veröffentlichung 1969 in Paris. Das Gedichtband *Der von Ungern* (1969) beim Suhrkamp Verlag in Deutschland (wie Anm. 14). Die englische Erstausgabe einiger Gedichte folgt im Jahr 1970, 1985 und 1985, in SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110 u. 92.

¹⁶ MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 55.

¹⁷ BATA, (wie Anm. 7), S. 45.

¹⁸ Siehe Anm. 13.

„höheres Niveau“ bringen.¹⁹ Die äußere Fassade der Dichtung gibt in keiner Weise Einblick in Weöres' inneren Seelenzustand. Mit der bewussten Vermeidung einer philosophischen Herangehensweise an die Dichtkunst und seiner besonderen Art von Betrachtung der Einfachheit, stellt sich Weöres in den Mittelpunkt der ungarischen Literaturkreise. Der Schriftsteller und Literaturhistoriker Lóránt Czigány charakterisiert Weöres' Gedichte wie folgt:

He employs all forms of equal ease, from complex metre and rhyme structures to free verse. He never refers directly to social or political causes, neither is he interested in relating personal experiences or describing nature. Instead, he roams freely in time and space, as a puckish spirit unfettered by earthly concerns. Furthermore, his imagination is a limitless source of poetic invention; he creates imaginary languages with startling sound and visual effects, or private myths, if he finds the wide range of mythological or anthropological references at his disposal inadequate for his poetic aims.²⁰

Die Begabung für kosmologische Entwürfe²¹ lässt sich nicht nur in Weöres' Œuvre feststellen, sondern auch beim jungen Ligeti, der bis zu seinem vierzehnten Lebensjahr eine eigene Welt *Kylwiria* mit dazugehörigen Landkarte, Städte, politisches System und Sprache erfand. Dieses kindliche Wesen bewahrt er sich bis ins hohe Alter.

Zahlreiche phantasievolle Werke, darunter auch Balladen, folgen: *Sorsunk*, *Theomachia* (Unser Schicksal, *Theomachia*, 1941); *Bolond Istók* (Verrückte Ischtare, 1943); *Meduza* (Medusa, 1944); *A teljesség felé* (In Gänze, 1945); *Elysium*, *Gyümölcskosár* (Elysium, Fruchtkorb, 1947); *A fogak tornáca* (Des Zahnes Vorhof, 1947).²² Im Jahr 1947 erhalten er und seine frisch vermählte Ehefrau, die bekannte Lyrikerin und promovierte Psychologin Amy Károlyi, ein Stipendium und verbringen ein gemeinsames Studienjahr in Rom.²³ Danach bricht eine düstere Zeit für Weöres sowie viele weitere Künstler und Intellektuellen an, da sie unter den

¹⁹ FRISCHMUTH, (wie Anm. 14), S. 102.

²⁰ CZIGÁNY Lóránt, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1984, S. 453-454. In: MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 54.

²¹ BORI Imre, „A szintéziszeremtő“ (Schöpfer der Synthese), in *Magyar Orpheus*, Budapest 1999, S. 366. Nach: MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 55.

²² SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110.

²³ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110.

Sowjetmächten in völliger Zwangsisolation leben.²⁴ Aufgrund der Zensur in Ungarn darf Weöres zwischen 1948 bis 1955 in seiner eigenen Sprache nicht publizieren und bleibt in diesen Jahren nur anhand von Übersetzungen der Öffentlichkeit präsent.²⁵ Schließlich erscheinen nach dem Fall des stalinistischen Regimes die Kindergedichte *Bobita* (Bobita, 1955) mit Zeichnungen des ungarischen Malers Gyula Hincz und sein Werk *A hallgatás tornya* (Der Hörturm, 1956) auch in Ungarn. Drei Jahre später folgt eine Chinareise mit seiner Frau Amy.

Das zuvor in Paris und dann in Ungarn erschienene Werk *Tűzkút* (Feuerbrunnen, 1964) ist der Wendepunkt in Weöres' literarischem Schaffen, der auch große rezeptionsgeschichtliche Veränderungen mit sich bringt. Die bisher vernichtenden oder zurückhaltenden Meinungen zu Weöres' Literatur entwickelten sich seither zu positiver Resonanz. Aufgrund dieser aufbauenden Kritik wird es Weöres möglich, als Mitglied einer ungarischen Gesandtschaft an Literaturtreffen im Ausland teilzunehmen.²⁶ Reisen nach Dubrovnik, New York und London folgen. Wichtige Werke, wie *Merülő Saturnus* (Sinkender Saturn, 1968), *Psyché* (Psyche, 1972), *Három veréb hat szemmel* (Drei Spatzen mit sechs Augen, 1977) und *Ének a határtalanról* (Lied aus dem Grenzenlosen, 1980) werden veröffentlicht.²⁷ Noch im Jahr 1970 erhält er den Kossuth-Preis, welches die höchste künstlerische Auszeichnung in Ungarn ist. Mit der Prämie²⁸ gründet er zugunsten junger Schriftsteller den Béla Pásztor Preis, der mit einem Stipendium vergeben wird und tritt noch im selben Jahr beim Londoner Poetry International Festival auf.²⁹ 1982 findet eine Ausstellung mit Weöres' Zeichnungen in der Helikon Galerie Budapest statt. Ein Jahr darauf erscheint der Band *Színjátékok* (Theaterstücke, 1983) mit sämtlichen Werken fürs Theater, welche sich deutlich von den Gedichten unterscheiden. Diese sind meist Phantasie- oder historische Stücke, die aufgrund ihrer schweren Umsetzbarkeit nur selten in Ungarn aufgeführt werden.³⁰

²⁴ BATA, (wie Anm. 7), S. 65.

²⁵ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110.

²⁶ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 91f.

²⁷ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110.

²⁸ Anm.: Die Prämie des Kossuth Preises lag im Jahr 2012 bei 28,5 Millionen ungarische Forint, etwa 98.000 Euro, in: http://index.hu/kultur/2012/03/14/kossuth_dijasok/.

²⁹ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 110.

³⁰ FÖLDÉNY László F., „Színjátékok by Sándor Weöres“, in *World Literature Today*, Vol. 58, Nr. 3, Norman 1984, S. 447.

Seine letzten bekannten Werke *Posta messziről* (Post aus der Ferne) und *Kútbanéző* (Der Brunnengucker) werden 1984 und 1987 publiziert. Weöres stirbt im Alter von 75 Jahren am 22. Januar 1989 in Budapest und wird am 9. Februar 1989 auf dem Farkasréti Friedhof beigesetzt.³¹

Weöres' Dichtung hat auf viele seiner komponierenden Landsleute große Faszination ausgeübt. Zweifelsohne hat Ligeti die meisten Gedichte von Weöres vertont, doch aufgrund seiner Beliebtheit in den Künstlerkreisen griffen auch andere ungarische Komponisten auf den Dichter zurück:

- István Anhalt: *Six songs from Na Conxy Pan* (1941-1947), für tiefe Solostimme und Klavier; englische Fassung von Anhalt (1984).³²
- Sándor Balassa: *Öt Gyermekkar* (fünf Kinderchöre), op. 11 (1967).³³
- János Decsenyi: *Weöres Sándor tizenkettedik szimfóniája* (Zwölfte Sinfonie von Sándor Weöres), für Mezzosopran und Schlagzeug (1980); *Tryptichon* (1997), drei Lieder für Bass und Klavier; *Árnyak és lángok* (Schatten und Flammen, 1997/98), sechs Lieder und Duette für Sopran, Tenor und Klavier; *Jelenlét* (Anwesenheit, 1994), elektroakkustische Musik.³⁴
- Ferenc Farkas: *Gyümölcskosár* (Obstkorb, 1946/47), zwölf Lieder für Sopran und Klavier (1948); auch mit Klarinette, Violoncello und Klavier (1972), mit vier Klarinetten (1980), mit Bläserquintett (1980).³⁵
- Zoltán Jeney: *Halloti szertartás*³⁶ (Totenzeremonie, Oratorium, begonnen 1987, Teile 1–3 abgeschlossen), sechs Teile für Sopran, Alt, Tenor, Bass, gemischter Chor und Orchester.³⁷
- Zoltán Kodály: *Öregek*³⁸ (die Alten, 1933), für gemischten Chor; *Norvég leányok* (norwegische Mädchen, 1940); *Békedal* (Friedenslied, 1952).³⁹

³¹ SCHEIN, (wie Anm. 10), S. 111.

³² MOREY Carl, Art.: „Anhalt, István“, in *MGG² PT*, Sp. 729.

³³ BERLÁSZ Melinda, Art.: „Balassa, Sándor“, in *MGG² PT*, Bd. 2, Sp. 80.

³⁴ HALÁSZ Péter, Art.: „Decsenyi, János“, in *MGG² PT*, Bd. 5, Sp. 648.

³⁵ GOMBOS László u. UJFALUSSY József, Art.: „Farkas, Ferenc“, in *MGG² PT*, Bd. 6, Sp. 734.

³⁶ Anm.: das Oratorium besteht sowohl aus hebräischen, altgriechischen und lateinischen Liturgietexten, als auch aus ungarischen Totenklagen vertont nach: János Pilinszky, Sándor Weöres, Dezső Kosztolányi, Ernő Szép.

³⁷ SZITHA Tünde, Art.: „Jeney, Zoltán“, in *MGG² PT*, Bd. 9, Sp. 1006.

³⁸ Anm.: Dieses Gedicht ist mit einer Widmung von Weöres versehen: „Kodály Zoltán mesternek“ (Dem Meister Zoltán Kodály). In: *WS¹*, S. 13.

- Rudolf Maros: *Két sirató* (Zwei Klagegesänge, 1962), für Sopran, Schlagzeug, Harfe und Klavier.⁴⁰
- Emil Petrovics: *Mind elmegyünk*, op. 28 (Wir alle gehen, 1980).⁴¹
- Lars-Erik Rosell: *In fönstrets fyrkant* (Im Viereck des Fensters, 1979), für gemischten Chor.⁴²
- László Sáy: *Kánon a felkelő naphoz* (Kanon an die aufgehende Sonne, 1982), für vierstimmigen oder sechsstimmigen Chor. *Quartetto* (1968), für Sopran, Flöte, Violine und Cymbalom. *Theomachia* (Oratorium-Drama, 2003).⁴³
- József Soproni: *Dreizehn Chöre* (1990), für gemischten Chor.⁴⁴
- Sándor Szokolay: *Istár pokoljárása*, op. 21 (Die Höllenfahrt der Ishtar, 1960), für S, A, T, Bar, B, gemischter Chor und Orchester.⁴⁵
- Jenő Takács: *Ének a teremtésről/Das Lied von der Schöpfung*, op. 44 (1943/44, revidiert 1963/64), Kantate für gemischten Chor und kleines Orchester.⁴⁶

3. Ligetis Beziehung zu Weöres: Erste Vertonungen (1946-1955)

Ildikó Mándi-Fazekas und Tiborc Fazekas erläutern in ihrem Aufsatz „Seeking Ligeti’s Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres“ die traditionellen Hinter- und Beweggründe zu Ligetis ungarischen Vokalwerken:⁴⁷ Gemäß der ungarischen Tradition widmete sich Ligeti schon früh der Vertonung großer ungarischer Dichter. Diese starke Verbindung zwischen Dichtung und Musik entspringt dem frühen 19. Jahrhundert mit dem Schriftsteller und Volkshelden Sándor Petőfi (1823-1849), dessen Dichtungen Bestandteil des Volksliedrepertoires werden. Petőfis Dichtungen erfreuen sich äußerster Beliebtheit und berühren besonders

³⁹ DALOS Anna, Art. „Kodály, Zoltán“, in *MGG² PT*, Bd. 10, Sp. 395.

⁴⁰ DALOS Anna, Art.: „Maros, Rudolf“, in *MGG² PT*, Bd. 11, Sp. 1118.

⁴¹ RÁKAI Zsuzsana, Art.: „Petrovics, Emil“, in *MGG² PT*, Bd. 13, Sp. 424.

⁴² JACOBSSON Stig, Art.: „Rosell, Lars-Erik“, in *MGG² PT*, Bd. 14, Sp. 399.

⁴³ SZITHA Tünde, Art.: „László Sáy“, in *MGG² PT*, Bd. 14, Sp. 969.

⁴⁴ Anm.: In diesem Werk wurden auch andere Texte vertont: Lajos Áprili, Ákos Fodor, nach Anonymus aus dem 13. Jahrhundert, mittelamerikanische Nahuatl-Volkstexte, Sándor Weöres. In: CSENGERY Kristóf, Art.: „Soproni, József“, in *MGG² PT*, Bd. 15, Sp. 1071.

⁴⁵ HALÁSZ Péter, Art.: „Sándor Szokolay“, in *MGG² PT*, Bd. 16, Sp. 393.

⁴⁶ BÓNIS Ferenc, Art.: „Takács, Jenő (Gustáv)“, in *MGG² PT*, Bd. 16, Sp. 445.

⁴⁷ MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 53-68, S. 59.

die Gefühle des einfachen Bürgers. Mit derselben Absicht integrieren Béla Bartók (1881-1945) und Zoltán Kodály (1882-1967) die nach dem ersten Weltkrieg gesammelten Volkslieder in ihr Œuvre. Sie schaffen somit einen neuen Klang und etablieren die ungarische Musik in Richtung Moderne. Noch in Siebenbürgen schreibt Ligeti Lieder zu den Texten von Endre Ady⁴⁸ (1877-1919), János Arany⁴⁹ (1817-1882), Bálint Balassa⁵⁰ (1554-1594), Dániel Berzsenyi⁵¹ (1776-1836), Johann Wolfgang von Goethe⁵² (1749-1832), Attila József⁵³ (1905-1937), Benjámín László⁵⁴ (1915-1986), Sándor Petőfi⁵⁵ und vertont auch zwei Werke Weöres' aus dem Zyklus *Rongysönyeg* (Lumpenteppich). In Budapest widmet sich Ligeti intensiver Weöres' Werken, dessen Anteil ein Drittel seines Frühwerks ausmacht.⁵⁶

Persönlich lernten sie sich 1947 im Haus eines Freundes kennen, bei dem Ligeti die Möglichkeit hatte, seine ersten Vertonungen der Gedichte Weöres zu zeigen.⁵⁷ Ligetis Lehrer Farkas hat den jungen Komponisten Weöres vorgestellt.⁵⁸ Aus dieser besonderen Beziehung ihres künstlerischen Schaffens ist später eine Freundschaft entstanden. Die Schnittstelle der beiden Künstler liegt in der Musikalität von Weöres' Gedichten und Ligetis Begabung, Musik in oder als Sprache umzusetzen. Er betont mehrfach, dass Weöres eines der wichtigsten ungarischen Dichter sei und vergleichbar mit Hölderlin und Rimbaud.⁵⁹ Ligeti setzt seine Lobeshymnen fort und bezeichnet ihn als einen „genialen Sprachvirtuosen“,

⁴⁸ Anm.: *Temetés a tengeren* (Begräbnis auf dem Meer, Aug. 1943), für 4-stim. gem. Chor a capella, Manuskript; u. a. In: NORDWALL Ove, *György Ligeti - Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 187.

⁴⁹ Anm.: *A varró lányok* (die Näherinnen, 1941), für 3- stim. Frauenchor a capella. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 187.

⁵⁰ Anm.: *Két Balassa Bálint-kórus* (Zwei Chorlieder nach Bálint Balassa, Jan. 1946), für 5-stim. gem. Chor a capella, Manuskript teilw. Verschollen. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 190.

⁵¹ Anm.: *Hymnus* (1941), für 4-stim. gem. Chor a capella, Manuskript verschollen. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 187.

⁵² Anm.: *Chorlied nach Goethe* (1942), für 4- stim. gem. Chor a capella, Manuskript in Privatsammlung erhalten. In: SALLIS Friedemann, *An Introduction to the early works of György Ligeti*, Köln 1996, S. 266, (*Berliner Musik Studien*⁶).

⁵³ Anm.: *Három József Attila-kórus* (Drei Chorlieder nach Attila József, Feb.-Mai 1945), für 2- und 4-stim. gem. Chor a capella ; u. a. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 189.

⁵⁴ Anm.: *Zúgva árad* (Brausend strömt; Sep. 1948), Marsch für 4-stim. Männerchor a capella, Manuskript verschollen; u. a. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 193.

⁵⁵ Anm.: *Nagy idők* (Große Zeiten, Feb. 1948), für 4-stim. gem. Chor a cappella. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 192.

⁵⁶ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 38.

⁵⁷ TOOP Richard, *György Ligeti*, London 1999, S. 26.

⁵⁸ STEINITZ Richard, *György Ligeti - Music of the Imagination*, London 2003, S. 40.

⁵⁹ TOOP, (wie Anm. 57), S. 27. U. a. SALLIS, (wie Anm. 52), S. 68.

den er wegen seiner surrealistischen Erfindungsgabe und seiner spielerisch-experimentellen „Sprachkonzentrate“ überaus schätze.⁶⁰

Weöres war - wie niemand vor ihm - ein Virtuose der ungarischen Sprache, seine poetischen Inhalte reichen vom Trivialen, ja Unflätigen über Sarkasmus und Humor bis zur Tragik und Verzweiflung, und sie umfassen auch artifizielle Mythen und Legenden. Einige seiner Werke sind großangelegte Fresken, ja Welten für sich.⁶¹

Diese Virtuosität nimmt Einfluss auf Ligetis Kompositionen und illustriert umso mehr die Verbindung zwischen Text und Ton, poetischer Melodie und Musik, und nicht zuletzt zwischen dichterischem Klangmuster oder „Soundscape“. Die Eigenschaften, wie „komplexes Metrum und Strukturen“ bis hin zum „freien Vers“ (siehe Czigány, Kapitel 20) lassen sich durchaus auf Ligetis Kompositionen übertragen. Vergleicht man diverse Werktitel miteinander, lassen sich weitere Parallelen ziehen: Beide komponieren/schreiben Bagatellen, Etüden, Sinfonien und wählen ungewöhnliche Titel, wie Ligetis *Artikulation*, *Ramifications*, *Apparations*, *Continuum* oder *Le Grand Macabre* und Weöres' *Áthallások* („Übersprechen“, engl. „cross-talks“), *Polyrhythmia*, *Átváltozások* („Metamorphosen“), *Filigránok* („Zerbrechliche, Filigrane“) oder *Suite Bourlesque*.⁶² Nach der frühen Periode mit noch stark folkloristischem Einschlag, entfernt sich Ligeti unter dem Einfluss der westlichen Avantgardebewegung mit den Werken *Éjszaka Reggel* von der Kodály'schen Chortradition. Czigány spricht sogleich die gewollt unpolitische Intention in Weöres' Gedichten an und auch Ligeti, der trotz seiner nonkonformistischen Grundeinstellung durchaus ein politischer Mensch war, wollte gemäß dem Motto „Mach dich nicht wichtig“ (aus Sándor Weöres' *Az undor angyla*, Des Abscheus Engel)⁶³ mit seiner Musik keine politische Botschaft übermitteln. In ihrem Budapester Umfeld sind beide Künstler Pioniere, die trotz gesellschaftlicher Abschirmung in die Moderne steuern.

⁶⁰ „Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch (Denis Bouliane)“ in MusikTexte, Nr. 28/29, März 1989, Köln, S. 52–62, hier S. 62. In: *GS¹*, S. 32.

⁶¹ *GS²*, S. 313.

⁶² MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 63.

⁶³ *GS¹*, S. 38.

Ligeti hat seine Frühwerke erst Ende der sechziger Jahre freigegeben.⁶⁴ Die A capella-Chorstücke stellen neben dem Ersten Streichquartett *Métamorphoses nocturnes*, den Sechs Bagatellen für Bläserquintett, Tänzen und Klavierstücken den Hauptbestandteil seines Frühwerks da. Selbstironisch bezeichnet der Komponist diese frühe Periode als den „prähistorischen Ligeti“.⁶⁵ Auf der Suche nach Texten hat der Komponist oft auf Weöres zurückgegriffen, mit dem er persönlich befreundet war – und sicherlich auch, um aus Bartóks Schatten zu treten. Auch eine Art stilistische Renovierung und Ligetis Kollegialität werden Gründe gewesen sein, sich auf Weöres' Werke zu stützen. In den frühen 1950er Jahren war es Weöres verboten, seine Werke zu veröffentlichen, da er dem Regime nicht wohlgesinnt war und so wird die Benennung von Ligetis Werk *Rongyszönyeg* (Lumpenteppich) nach dem Titel von Weöres' verbotenem Gedichtszyklus aus den 1940er Jahren eine politische Geste.⁶⁶ Bis auf *Rongyszönyeg* und später *Magyar Etüdök* adaptiert Ligeti nie die Titel Weöres' Gedichte für seine Werke.

3.1. Ligetis Frühwerk: *Három Weöres-dal*

In seinem ersten Budapester Studienjahr steht Ligeti stark unter Bartóks Einfluss und strebte nach einem Ideal der „ungarischen Moderne“.⁶⁷ Diese Entwicklung wird jäh vom streng stalinistischen Rákosi-Regime (1948–1953) unterdrückt. So war auch Ligeti gezwungen, sich im Rahmen der künstlerischen Möglichkeiten zu bewegen, da ihm sonst Arbeitsverbot oder gar die Inhaftierung, Folterung oder Zwangsarbeit drohten.⁶⁸ Volksliedbearbeitungen und ungarische Klassiker waren zwar erlaubt, nicht aber moderne Musik. Bartók konnte man freilich nicht ganz verbieten, da er der große Nationalkomponist der Volksrepublik Ungarn war, jedoch fielen seine dissonanten Werke der Zensur zum Opfer.⁶⁹

⁶⁴ GS¹, S. 24.

⁶⁵ GS¹, S. 24.

⁶⁶ SALLIS, (wie Anm. 52). S. 100f. u. 285.

⁶⁷ GS², S. 146.

⁶⁸Anm.: Das in der Andrassy Út 60 stehende Haus in Budapest diente der ungarischen Staatssicherheitsdienst ÁVH als Foltergefängnis, in denen viele Menschen getötet wurden. Heute ist es zum „Haus des Terrors“, einer Museums-Gedenkstätte, umgebaut worden, das an die ermordeten Häftlinge unter dem NS- und Stalin-Regime erinnern soll.

⁶⁹ GS², S. 142.

Das Werk *Három Weöres-dal* (Drei Weöres-Lieder) für Solosopran und Klavier fällt noch nicht in diese Zeit, denn zwischen „1945 und 1947 komponierte ich noch frei, zum Beispiel die *Zwei Capricci* und die Weöres-Lieder.“, so Ligeti.⁷⁰ Die Weöres-Lieder präsentieren eine radikale musikalische Sprache, die so bei anderen frühen Vertonungen nicht existiert, daher werden die Stücke „Magány“ (Einsamkeit, 1946), „Hajnal“ (Morgendämmerung, 1949-1950), „Tél“ (Winter, 1950) und „Pletykázó asszonyok“ (Tratschende Weiber, 1952) außen vor gelassen. Weöres hat „unzählige kleine Gedichte geschrieben, ernste und spielerische gleichermaßen. Vertont habe ich stets solche kleinen Gedichte.“⁷¹ Ligeti singt regelmäßig in kleinen Chören, obwohl „ich [Ligeti] eine sehr schlechte Stimme hatte“ und so entstehen zwischen 1940 und 1955 viele kleine Chorwerke, die er für diese Ensembles komponierte.⁷² Sie sind meist a capella und manche davon madrigalesk. An diesen Werken zeigt sich, dass Ligeti dort anknüpft, wo Bartók aufgehört hatte.

Die Uraufführung der ersten Weöres-Vertonungen „Táncol a hold fehér ingben“ (Es tanzt der Mond in weißem Hemd) und „Kalmár jött nagy madarakkal“ (Ein Krämer kam mit großen Vögeln) konnte somit am 25. Mai 1948 mit der Sopranistin Edith Gáncs in der Budapester Franz Liszt Akademie stattfinden.⁷³ Zu den ersten Weöres Liedern gehört auch das nicht veröffentlichte Werk *Nagypapa leszállt a tóba* (Großvater ist in den Fluss abgestiegen), das im Juli 1946 begonnen, unvollendet bleibt. Die ersten zwei genannte Lieder und das am 3. Mai 1947 komponierte Stück „Gyümölcsfür“ (Fruchttraube) werden als *Három Weöres-dal* beim Schott Verlag herausgegeben.

⁷⁰ GS², S. 60.

⁷¹ GS², S. 313.

⁷² GS², S. 143ff.

⁷³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 60 u. 274.

3.1.1. Erster Satz „Táncol a hold“

<i>Táncol a hóld</i>	<i>Es tanzt der Mond</i>
<i>fehér ingben,</i>	<i>im weißen Hemd,</i>
<i>kékes fényben</i>	<i>in bläulichem Licht</i>
<i>fürdik⁷⁴ minden.</i>	<i>badet alles.</i>
<i>Jár az óra,</i>	<i>Es geht die Uhr,</i>
<i>tik-tak, tik-tak.</i>	<i>tik-tak, tik-tak.</i>
<i>Ne szólj ablak,</i>	<i>Sprich nicht, Fenster,</i>
<i>hogyha nyitlak.</i>	<i>wenn ich Dich öffne,</i>
<i>Ne szólj lány,</i>	<i>sprich nicht Mädchen,</i>
<i>ha megcsókollak -</i>	<i>wenn ich Dich küsse,</i>
<i>fehér inge</i>	<i>ein weißes Hemd</i>
<i>van a Holdnak.</i>	<i>hat der Mond.</i>

Das Lied „Táncol a hóld fehér ingben“ (Es tanzt der Mond im weißen Hemd) ist aus Weöres' Gedichtzyklus *Rongyszönyeg*, unter der Nummer 93 zu finden und wurde 1941 geschrieben.⁷⁵ Zur Analyse eignet sich dieses Frühwerk von Ligeti besonders gut, da es zum einen die erste Weöres-Vertonung ist, das in der (noch) freien Schaffensphase entsteht und zum anderen, weil die Wort-Ton-Beziehung in dieser Schaffensphase am stärksten ausgeprägt ist

„Táncol a hold“ hat einen typisch ungarischen Melodieverlauf, ist jedoch keine rein folkloristische Musik oder Bauernmusik; der Komponist imitiert lediglich die Atmosphäre.⁷⁶ Dass Ligeti in der Bartók-Nachfolge aufwächst, zeigt sich am Einsatz der „Polytonalität“ (oder Bitonalität), so wie Bartók sie u.a. in *Mikrokosmos* 142 und in den *44 Duos für zwei Violinen* 33, 34, einsetzt.⁷⁷ Die linke Hand in der Klavierstimme agiert in unabhängiger Tonalität zur rechten Hand und zur Singstimme, die stets unisono auftreten und um einen Halbton versetzt liegen.⁷⁸ Interessant sind Ligetis Äußerung zur Bitonalität in einem Aufsatz von 1948 zu

⁷⁴ Anm.: Gedicht zitiert nach der Schott Partitur, ED 8453. In *WS^I*, S. 417, steht jedoch „úszik minden“ (alles schwimmt).

⁷⁵ *WS^I*, S. 417.

⁷⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 75.

⁷⁷ MICHEL Pierre, *György Ligeti*, Paris 1985, S. 17. Nach: SALLIS, (wie Anm. 52), S. 73.

⁷⁸ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 73.

Bartóks *Medvetánc* (Bärentanz, 1908), die auch Sallis erwähnt. Bereits zwei Jahre nach der Komposition von *Táncol a hold* scheint er sich von der Bitonalität zu distanzieren:

Um die harmonische Spannung zu erhöhen greift Bartók zum zweifelhaften Mittel der Bitonalität. Zweifelhaft, denn wer kann schon mit seinen Ohren gleichzeitig zwei voneinander unabhängige Tonalitäten wahrnehmen? Eine von beiden hat immer das Übergewicht, und nimmt unser Ohr auch bei der anderen darauf Bezug - folglich ist Schluß mit der Bitonalität. Milhauds Konstruktionen erscheinen auf dem Papier wohlgeformt und polytonal - sie klingen auch großartig, nur hören wir eben nicht die Konstruktion, sondern eine gute Musik, und nicht etwa mehrere Tonarten, sondern nur eine.⁷⁹

Von einer unmöglichen Differenzierung verschiedener Tonalitäten spricht 1942 auch Bartók in seinen „Harvard Lectures“.⁸⁰ Diese Konzeption könne „nur für das Auge“ sein, da das menschliche Gehör diese Kompositionsweise nicht wahrnehmen kann.⁸¹

Zu Beginn des Liedes stehen keine Vorzeichen und so wird die „zwölftönige Schreibweise“ mit tonalem Denken verknüpft.⁸² Genannte Methode war für Ligeti in dieser Phase sehr wichtig und er kehrt in *Magyar Etüdök* auf ähnliche Strukturen zurück. Bei Bartók erschließt sich das chromatische Gewebe seiner Stücke aus eng aneinander gereihter Diatonik. Im zuvor erwähnten Aufsatz zu Bartóks *Medvetánc* (Bärentanz) merkt Ligeti an: „Die Chromatik seiner [Bartóks] späteren Stücke (zum Beispiel der Inventionen aus *Mikrokosmos*) ist nichts anderes als eine besondere, auf engem Bereich zusammengepresste Diatonik“.⁸³ Davon beeinflusst schafft Ligeti in diesem frühen Stück *Táncol a hold* eine dicht gedrängte chromatische Tonalität in der rechten Klavierstimme und wie bei Bartók diatonische Form in der linken Klavierstimme.

In den ersten sechs Takten der Einleitung bestimmt die Klavierstimme die Struktur und Tonalität des Stückes. Die ersten beiden Zeilen des Gedichts „Táncol a hold

⁷⁹ Anm.: Die Übersetzung stammt von Éva Pintér. In: *GS¹*, S. 313.

⁸⁰ Anm.: Ligeti wird 1948 im bereits stalinistischen Ungarn keinen Zugriff auf diese Lektüre gehabt haben.

⁸¹ Anm.: BARTÓK Béla, „Harvard Lectures II“, in *Béla Bartok Essays*, S. 365-368. In: SALLIS, (wie Anm. 52), S. 74.

⁸² HOHMAIER Simone, „Ein zweiter Pfad der Tradition“ - kompositorische Bartók Rezeption, Saarbrücken, 2003, S. 117.

⁸³ *GS¹*, S. 310.

fehér ingben“ in Takt 7-8 sind ausschlaggeben für die Rhythmisierung der Singstimme und rhythmisch die exakte Wiederholung der rechten Hand (Takt 2-5). In kleinen Variationen der eben genannten Takte trägt die Sängerin (bis auf den Höhepunkt in Takt 21-24) die restlichen Verse dieses durchkomponierten⁸⁴ Stückes vor.

Interessant ist die äußere Struktur des Gedichts. Die drei Strophen bestehen aus vier Versen á vier Silben. Eine Ausnahme bildet der zweite Vers in der dritten Strophe, in welcher die vierte Silbe in die nächste Zeile verrutscht, aus der dann fünf Silben werden (siehe Notenbeispiel).

Takte 18-24:

Ne szólj ab-lak, hogy-ha nyit-lak,

cresc.

20 *f*

ne szólj lány ha meg-csó-kol-lak,

(cresc.) - *f* *sempre f*

(non arp.) *sf*

Ne - szólj - lány,
ha - meg - csó - kol - lak.

Sprich nicht Mädchen,
wenn ich Dich küsse.

⁸⁴ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 74.

Die Verschiebung des Metrums setzt Ligeti mit einem Taktartwechsel von 4/8 zu 2/8 um. Üblicherweise beginnt jeder Vers auf die erste, die schwere Zählzeit und auch in der ungarischen Sprache liegt die Betonung stets auf der ersten Silbe. Dieser Vers aber beginnt als Auftakt zu Takt 21. Die Stelle ist sowohl semantisch, als auch musikalisch der Höhepunkt des Werks.

Die Reimform des Gedichts unterscheidet sich von den ersten beiden Strophen zur dritten Strophe. In der ersten und zweiten Strophe steht der erste Vers als „Waise“, also ohne Reimpaar, und die letzten drei Verse bilden einen reinen Reim, also: A-B-B-B, bzw. C-D-D-D. In der dritten Strophe sind die erste und dritte Zeile reimlos, um die sich in der zweiten und dritten Zeile wieder ein D-Reim bildet, demnach: E-D-B-D. Am häufigsten endet der Reim auf „ak“ [ɔk], hier als Buchstabe D gekennzeichnet. In der ungarischen Sprache werden Präpositionen, Possessivpronomen, Causae, Konjunktionen und alle anderen grammatikalischen Funktionen als Suffix an das Wortende gebunden, womit die Wortbildung durch Agglutination erfolgt.⁸⁵ Die verschiedenen „ak“-Endungen des Gedichts lassen sich morphologisch⁸⁶ jedoch nicht in dieselbe Funktion unterordnen. Bei „tik-tak“ und „ablak“ (Fenster) gehört das „-ak“ zum natürlichen Wortstamm. Die Wörter „nyitlak“ (ich öffne Dich) und „megcsókóllak“ (ich küsse Dich) sind transitive Verbkonstruktionen oder auch Reflexivverben der 1. Person, Singular, Präsens, Indikativ, bei dem das „-lak“ zur direkter Anrede der 2. Person dient. Im letzten D-Reim „holdnak“ ist das „-nak“ eine Dativ-Endung.⁸⁷ An der unterschiedlichen Verwendung dieser „ak“-Endungen zeigt Weöres seine Begabung als „genialen Sprachvirtuosen“⁸⁸, indem er die grammatikalisch verschiedenen Silben als gleichklingende Reime umsetzt.

Auffallend sind die häufigen Taktartwechsel, die (bis auf Takt 21, siehe oben) nur die Klavierstimme betreffen, da die Singstimme ansonsten pausiert. Das Stück beginnt im 4/8 Takt, geht in 2/8 über, dann erneut in 4/8 und so fort, bis einzig in

⁸⁵ Art. „Agglutination“, in: BUßMANN Hadumod (Hrsg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 55.

⁸⁶ Anm.: Die Morphologie widmet sich der Wortgrammatik (im Vgl. zur „Satzgrammatik“, dem Syntax“). Morpheme sind die „kleinsten bedeutungstragenden Einheiten der Sprache“. In: BOOIJ et al., Art. „Morphologie“, in BUßMANN, (wie Anm. 85), S.450f.

⁸⁷ Anm.: Im Ungarischen gibt es als Kasus keinen Genitiv, weshalb man dem Subjekt ein Possessiv- und dem Objekt ein Dativ-Suffix anhängt. Bsp.: „A holdnak az inge“ (*Dem Mond sein Hemd*). Im Deutschen wird nur in manchen Dialekten das Besitzverhältnis über einen Dativ ausgedrückt. Im Ungarischen hingegen wird das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt nochmals verstärkt.

⁸⁸ Wie Anm. 60.

Takt 30 das 5/8 Maß ertönt und schließlich das Stück in einem kurzen Wechsel von 4/8 nach 2/8 in 4/8 schließt. Dieser ständige Wechsel zwischen einfach binärer und zusammengesetzt binärer Taktart mit binärer Teilung (sowie dem kurzen Fünfzeitigen-Intermezzo), als auch das stetige Pedal und die durchgehend um 16tel-synkopisch-verschobene linke Hand, verschaffen den Höreindruck eines „continuous wash of sound.“⁸⁹

Doch zurück zur (Bi-)Tonalität. Wie bereits erwähnt, bedient sich Ligeti einer Kompositionsweise, die vorher bei Bartók zu finden ist, der sogenannten „bi - or polymodal chromaticism“.⁹⁰ Sallis erläutert, dass in diesem Verfahren die eigenständigen (Ton-)Stufen überlagern und sich um einen zentralen Ton anordnen, in diesem Fall das Cis. Auch bei Bartók entstehen in seinen Werken sogenannte „tonale Zentren“.⁹¹ Diese Methode wird von Bartók als besonders fortschrittlich erläutert, so heißt es:

Bartók proposed his technique (polymodal chromaticism) as innovative because it produces a result which can be at once diatonic and chromatic. That is, by superposing the Lydian and Phrygian modes on the same tonic all twelve chromatic degrees are automatically present. However, at the same time, each voice remains diatonic and is perceived as such.⁹²

Von cis aufsteigend enthält die rechte Hand folgenden Tonvorrat:⁹³



⁸⁹ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 74.

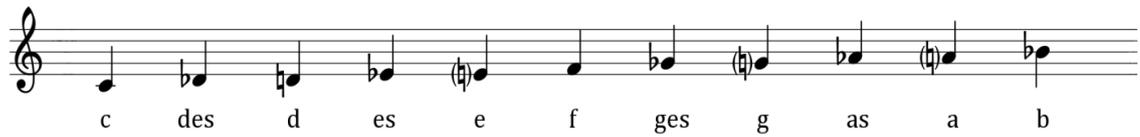
⁹⁰ Ebd.

⁹¹ BURDE, (wie Anm. 3), S. 37.

⁹² SALLIS, (wie Anm. 52), S. 74.

⁹³ Anm.: Eigene Notenbeispiele werden mit dem freien Notensatzprogramm MuseScore hergestellt.

Aufgrund der enharmonischen Verwechslungen (dis-es, e-fes, fis-ges, gis-as, ais-b) und dem fehlenden c, kann es sich nicht um eine übereinander gelegte phrygische und lydische Skala handeln. Anders ist dies bei der linken Hand:⁹⁴



Daraus ergeben sich phrygisch F: und lydisch F:



Sallis geht in seiner Analyse noch genauer auf die Tonalität der Klavier- und Singstimme ein:⁹⁵ Aus den Tönen der rechten Hand geht der Akkordklang h^{'''}-d^{'''}-e^{'''}-f^{'''} hervor, dessen Intervallabstände immer kleiner werden: drei Halbtöne von h^{'''} zu d^{'''}, zwei Halbtöne von d^{'''} zu e^{'''} und schließlich ein Halbton von e^{'''} zu f^{'''}. Synkopisch entgegengesetzt spielt die linke Hand eine Serie von Dreiklängen, beginnend auf b^{'''}-c^{'''}-es^{'''}, mit den Intervallen große Sekund und kleine Terz. Beim Eintritt der Singstimme in Takt 7 werden die vier Töne der rechten Hand transponiert und der Abstand zwischen den beiden ersten Tönen vergrößert: gis'-cis'-dis'-e' (fünf Halbtöne/reine Quart, zwei Halbtöne, ein Halbton). Die linke Hand spielt in unveränderter Rhythmik in nun umgekehrtem Intervall die Töne a'-c'-d' (kleine Terz zuerst, dann große Sekund). In Takt 11-14 erklingt in der linken Hand ais-cis'-dis'-e' mit den gleichen Intervallabständen wie in den ersten Takten: drei Halbtonschritte, zwei Halbtonschritte, ein Halbtonschritt. Die linke Hand spielt in Takt 10 f-c'-d' und ab Takt 11 g-a-d'. Schließlich setzt die Singstimme wieder ein und nochmals werden die Töne der Klavierstimme transponiert. Die rechte Hand spielt e'-g'-a'-b' (gleiche Intervallverhältnisse wie zu Beginn) und linke Hand ges'-as'-des'. Die Takte 18-21 begleiten den Sopran auf den Höhepunkt des Stückes vor, bei dem die Sängerin im Forte das zweigestrichene g erreicht und in einem Quintfall in Takt 23 und 24 schließt. Durch weitere Transpositionen in der Begleitung endet die Singstimme schließlich in Takt 33-35 im cis', so wie auch

⁹⁴ Anm.: Unter Ausklammerung der Takte 18-26.

⁹⁵ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 75.

die Klavierstimme zum Schluss in Takt 43 und 44 (in CIS'). Sallis merkt an, dass es für Ligeti's Frühwerk typisch sei, einen Tritonus als Referenz für den Tonumfang zu setzen. Dies bestätigt sich innerhalb der Klavierstimme unter anderem in Takt 1-5 (b'-f') und Takt 7-9 (a'-dis').

Wie sich Ligeti am Textinhalt Weöres' orientiert, zeigt sich an der musikalischen Umsetzung folgender Stellen: In Takt 10 bei „fürdik“ (badet)⁹⁶ befinden sich die kleinsten Notenwerte, das den Tanz des Mondes in blauem Licht mit den 16tel Bewegungen in kleinen und großen Sekundsritten (dis“-e“-dis“-cis“) besonders bewegt darstellen soll. Ebenso zeigt sich in Takt 16, wie Ligeti auf die Bedeutung Sprache eingeht: Das mechanische Ticken der Uhr „tik-tak, tik-tak“ wird von Singstimme und rechter Hand in absteigenden Staccato-Vierteln hervorgehoben. Weitere *staccati* in der rechten Hand erklingen von Takt 27-31.

Der inhaltliche Verlauf des Gedichts wird von Ligeti mit der Dynamik und dem Ambitus bestimmt. Ein in weißem Hemd tanzender Mond evoziert gewissermaßen das Bild eines Gespenstes, das aufgeregt durch die Nacht spukt. Diese unheimliche Stimmung wird durch die besonders hohe und dissonante Klavierbegleitung hervorgerufen. Sowohl die rechte, als auch die linke Klavierstimme sind bis auf Takt 13, 14, 43 und 44 im Violinschlüssel notiert und liegen äußerst eng beieinander. Die linke und rechte Hand kreuzen sich daher häufig und sind an mehreren Stellen nach oben oktaviert. Zusätzlich entsteht eine hektische Stimmung durch entgegengesetzte Pattern der linken und rechten Hand (siehe S. 18). Ab dem Höhepunkt in Takt 22 verdichtet sich das Tonmaterial der linken Hand und der Dreiklang wird mit zwei weiteren Tönen ergänzt, die im kleinen und großen Sekundabstand geschichtet sind. Dies führt zu einer vermehrten Spannung auf musikalischer Ebene. Der Höhepunkt wird tonal mit der höchsten Note g“ im *fortissimo* erreicht, zu dem es sich mit einem *crescendo* ab Takt 20 vorbereitet. Schließlich erlischt die kurze Aufregung und der nächtlicher Spuk in *piano pianissimo* auf dem tiefen CIS'.

Ligeti orientiert sich nicht nur an der Semantik, sondern auch an der Gliederung des Gedichts, da jede Strophe mit einer fallenden reinen Quart schließt (Takt 11,

⁹⁶ Anm.: In Weöres' Originaltext steht an dieser Stelle „úszik“ (schwimmen), erscheint aber sowohl im Notentext bei Schott, als auch auf der Aufnahme von SONY Classical - György Ligeti Edition als „fürdik“ (badet).

19 und 35). Andere Verse inmitten einer Strophe enden wie in Takt 16 und 23 zwar auch mit einem absteigenden Intervall, allerdings nicht mit einem Quartfall, sondern einem kleinen Terz-Abstieg, beziehungsweise reinem Quintfall. Dass in der Schott Partitur zu Beginn die drei Strophen zu einer Strophe zusammengefasst werden, ist äußerst ungünstig, zumal Ligetis Intention sich an Weöres' Gliederung zu orientieren, für den unwissenden Rezipienten nicht ersichtlich wird.

3.1.2. Zweiter Satz „Gyümölcsfür“

<i>Gyümölcs-fürt, ingatja a szél.</i>	<i>Fruchttraube, gewogen vom Wind.</i>
<i>Ágon libeg, duzzadtan a fénytől.</i>	<i>Prall von Licht schwebt sie auf einem Zweig.</i>
<i>Gyümölcs-fürt, kelő melegben.</i>	<i>Fruchttraube in keimender Wärme,</i>
<i>Puha lomb közt ingatja a szél.</i>	<i>der Wind lässt sie schaukeln in weichem Laub.</i>
<i>Gyümölcs-fürt, hozzuk le.</i>	<i>Holen wir sie herunter, die Fruchttraube,</i>
<i>Add nekünk, boldog ág.</i>	<i>gib sie uns, glücklicher Zweig.</i>
<i>Gyümölcs-fürt, ingatja a szél.</i>	<i>Fruchttraube, geschaukelt vom Wind.</i>

Dieses Gedicht erscheint bei Weöres im Jahr 1945 in der Reihe *Foróövi motívumok* (glühende Motive) unter der Nummer eins.⁹⁷ Eigentlich ist dieses Stück von den *Három Weöres-dal* als Letztes entstanden, wurde aber bei der Veröffentlichung als zweiten Satz angeordnet. Es wurde am 3. Mai 1947 komponiert, einer Zeit, in der Ligeti einer populistischen Bewegung folgt. In dieser Zeit wollte man das artifizielle mit der Volksnähe verbinden, oder mehr noch die „ästhetischen Ansprüche und volkstümliche Kunstformen“ miteinander vereinen.⁹⁸ Es lässt sich erahnen, dass der Komponist damit unter noch größerem Einfluss Kodálys und Bartóks stand. Auch Weöres äußert den Wunsch, die künstlerischen Ansprüche des Volkes „auf ein höheres Niveau“ zu bringen.⁹⁹ Ein wichtiger Bestandteil dieser Zeitströmung sind die „musiksprachlichen Tendenzen und (die) Gattungen der Chormusik, der Kantate (und) der Volksliedbearbeitung“.¹⁰⁰ Ligeti merkt dazu an:

⁹⁷ *WS*¹, S. 609.

⁹⁸ BURDE, (wie Anm. 91), S. 39.

⁹⁹ Siehe Seite 5.

¹⁰⁰ BURDE, (wie Anm. 91), S. 39.

Bei uns gab es eine ernste Diskussion darüber, wie man zum Publikum zurückfinden könne, besser gesagt, wie man das Publikum auf das Niveau der neuen Musik heben könnte, ohne jedoch der Sprache und den Erfolgen der neuen Musik zu entsagen. Den Weg zur Lösung zeigen uns Bartóks letzte Werke. In diesen schlägt Bartók einen leichter verständlichen Ton an: seine Schreibweise ist stark gebunden, tonal. In den Augen von dogmatischen Zwölftonmusikgläubigen mag dies reaktionär erscheinen. Wenn wir aber die Werke näher analysieren, (...) können wir bemerken, dass hier nicht von einem ‚Zurück zur Tonalität‘, sondern eher von einer ‚Vorwärts-zur-Tonalität‘-Erscheinung die Rede ist...¹⁰¹

Damit wird verständlich, weshalb sich das jüngste aller *Három Weöres-dal* den Weg zur Einfachheit einschlägt.

Im musikalischen Mittelpunkt steht in diesem Stück die Rhythmisierung noch vor der Tonalität. In *Rubato* mit den vier B-Vorzeichen und keinerlei skalafremden Versetzungszeichen bleibt das Stück bis zum Schluss in lydisch Des. Im siebenzeiligen Gedicht fällt auf, dass die Verse mit „gyümölcs-fürt“ (Fruchtraube) jede zweite Zeile repetierend, insgesamt vier Mal auftreten. In einem Verhältnis drei zu vier stehen auch die Schlüsselwörter „gyümölcs-fürt“ (Fruchtraube) und „szél“ (Wind).¹⁰² Inhaltlich befasst es sich mit der Ernte einer Frucht, die von der Sonne bereits voll gereift ist und auf dem tragenden Ast vom Wind geschaukelt wird.

Laut Sallis ist das Stück in seiner horizontalen und vertikalen Entwicklung heterophon.¹⁰³ Ihre Bedeutung entstammt aus dem altgriechischem „ἑτεροφωνία“ (Andersstimmigkeit, Verschiedenstimmigkeit) und wurde von Platon geprägt. So erläutert er im Zusammenhang mit der Musiklehre:

Um dessentwillen also müssen Musiklehrer und Schüler die Töne der Lyra mit zu Hilfe nehmen, wegen der Klarheit des Seitenklanges, indem sie die Töne genau übereinstimmend erklingen lassen; aber die abweichende Tonführung und die Verzierung der Lyra (...), wenn (nämlich) die auf den Saiten erklingenden Melodien von der Weise, die der Dichter gestaltet hat, verschieden sind - wenn (die Ausführenden) sogar dichte und lose Tonfolgen (d.h. Töne in kleinen und großen Intervallen), schnelles und langsames Tempo, hohe und tiefe Töne (zugleich)

¹⁰¹ BURDE, (wie Anm. 91), S. 40.

¹⁰² SALLIS,(wie Anm. 52), S. 76.

¹⁰³ SALLIS,(wie Anm. 52), S. 76.

zusammenstimmen, (...) und wenn sie ebenso auch in den Rhythmen den Lyraklängen vielfältige Ausschmückungen begeben - alles das darf man nicht an die jungen Leute herantragen, die den Nutzen der musikalischen Erziehung innerhalb von drei Jahren rasch sich zu eigen machen sollen.¹⁰⁴

Freilich führt diese Auslegung nicht zu einer klaren Definition von Heterophonie, grenzt sich aber nach einer Interpretation von Westphal aus dem Jahr 1886 ausdrücklich von der Polyphonie ab und bleibt ein feststehender Terminus antiker Musik.¹⁰⁵ Heterophonie wurde im mittelalterlichen Minnegesang und nicht-westlicher Kunstmusik eingesetzt, wie beispielsweise der Gamelanmusik auf Java und Bali.¹⁰⁶ So heißt es: „Continuos variation is the logical corollary to the concept of heterophony.“¹⁰⁷ Es bestehen keine unterschiedlichen Themen nebeneinander, jede Stimme behält sich lediglich das Recht einer individuellen Ausschmückung vor.

So auch in „Gyümölcs-fürt“, in dem die drei Stimmen (Gesang, rechte und linke Hand der Klavierstimme) mit zahlreichen 16tel Vorschlagsnoten verziert sind. Die Klavierstimme setzt in Takt 1 in einer einfachen Oktavparallele an, die sich dann zu einem komplexeren Stimmgebilde unabhängiger Stimmen entwickelt und schließlich den Höhepunkt von Takt 8-10 erreicht.¹⁰⁸ Unterdessen wird in Takt 8 im *crescendo* der höchste Ton es“ erreicht. Das Stück basiert auf sechs Melodiefragmenten, die in den ersten sieben Takten vorgestellt werden und demzufolge wird ab Takt 8 kein neues Material präsentiert.¹⁰⁹

Ligeti richtet sich im häufig wechselnden Metrum nach dem Gedicht. Die Verszeilen werden zweigeteilt und jeweils in einen Takt gefügt. Aufgrund der unterschiedlichen Silbenanzahl der Verse hat dies zur Folge, dass in jedem Takt ein Taktwechsel folgt. Zwar wechseln diese zwischen geraden und ungeraden, die Teilung bleibt jedoch durchgehend binär auf Vierteln, sprich 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, und 11/4. Trotz dessen sind Form und Metrum ausbalanciert.

¹⁰⁴ Anm.: Dies entstammt einer Übersetzung von Platons „Nómoi“ (Gesetze, 812 d-e) nach GÖRGEMANNNS Herwig und NEUBECKER Annemarie Jeanette. In: SCHUMACHER Rüdiger, Art.: „Heterophonie“, *MGG² ST*, Bd. 4, Sp. 274-279, hier: Sp. 274.

¹⁰⁵ WESTPHAL Rudolf, *Griechische Harmonik und Melopoeie*, Leipzig 1886. In: SCHUMACHER, (wie Anm. 104), Sp. 275.

¹⁰⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 76.

¹⁰⁷ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 77.

¹⁰⁸ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 76.

¹⁰⁹ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 77.

Melodisch nahezu unverändert bleiben die bereits erwähnten Schlüsselbegriffe „gyümölcs-fürt“ und „szél“ (Wind). Die Fruchttraube und der Zweig („ág“) sind rhythmisch und melodisch miteinander verwandt, was sinnvoll erscheint, so doch die Frucht am Ast hängt.

„Fruchttraube“, Takt 4:



Gyü-mölcs-fürt _

„Schwebt auf einem Zweig“, Takt 6:



Á - gon li - beg,

Bis auf den letzten Ton, der bei „gyümölcs-fürt“ das as' (Repercussa) ist und bei „ágon libeg“ das des“ (Finalis), ist der Abschnitt gleich. In kleinen Abwandlungen und vermehrten Verzierungen wiederholt sich dieses Motiv in Takt 12, 15 und 16. Hervorstehend sind die Takte, in denen es sich wörtlich um den Ast dreht, denn sie enden stets auf die Finalis des“. Dies scheint von Ligeti bewusst oder unbewusst sinnvoll gewählt, da es sich bei einem Ast oder Baum in diesem Gedicht um einen unbeweglichen Gegenstand handelt - gefestigt wie die Finalis im 5. Modus. In Takt 14 „Add nekünk“ (Gib sie uns!), in dem der Ast direkt auf einem des“ (mit vorangehendem Leitton c“) aufgefordert wird die Frucht abzugeben, unterstreicht Ligeti diesen Imperativ besonders durch die Triolen und Fünftolen in der Klaviertstimme. Ein besonderes Spannungsfeld wird durch den Septintervall (es'-des“) aufgebaut, das nochmals die Anrede verschärft. Eine weitere Verschärfung des Befehls bringt die Oktavierung der letzten Fünftole hervor (siehe folgende Seite).

Takt 14:

Musical score for Takt 14. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5). The lyrics are "Add ne - künk,". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5), then a series of eighth notes (D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6) and a final quarter note (B5). The left hand features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5), then a series of eighth notes (D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6) and a final quarter note (B5).

Weil sich Ligeti der Semantik des Gedichts annimmt und diese musikalisch umsetzt, wirkt das Schaukeln der Frucht im Wind („szél“ = Schlüsselbegriff) wie eine Übertragung der Sprache in die Musik. Dies erfolgt durch den Einsatz kleiner und großer Sekundschritte, die sich auf und ab bewegen und schließlich mit einem großen Terzfall auf der Finalis des' enden.

Takt 5:

Musical score for Takt 5. The top staff is a vocal line in 5/4 time, starting with a quarter note (G4), followed by eighth notes (A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), and ending with a quarter note (F5). The lyrics are "in-gat-ja a _ szél. _". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a quarter note (G4), followed by eighth notes (A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), and ending with a quarter note (F5). The left hand features a quarter note (G4), followed by eighth notes (A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5), and ending with a quarter note (F5).

Das Spiel des Windes ertönt insgesamt drei Mal in abgeänderter Rhythmik (Takt 5, 11 und 17). Die nicht ganz unisono notierte Sing- und (rechte) Klavierstimme in Takt 5 bringt zusätzlich Bewegung in das Motiv. Wie oben erwähnt, werden die Verzierungen (hier 16tel Vorschlagsnoten) stets üppiger. Das Stück schließt in Takt 17 auf *piano pianissimo* mit dem letzten der drei Wind-Motive (siehe Takt 17).

Zwischen jedem Ton der Singstimme befinden sich je ein 16tel Vorschlag im kleinen Sekundabstand und zuletzt zwei 16tel Vorschläge im Terzabstand. Die Tonhöhen ändern sich nicht, das Tonmaterial wird durch vermehrte Vorschlagsnoten in jeder Stimme üppiger. Eindeutig steht der Wind in der Hierarchie der Schlüsselbegriffe an zweiter Stelle, da der Begriff nur drei Mal auftaucht. Inhaltlich wird diese sekundäre Stellung unterstrichen, da selbst die Briese keine Milderung in der brennenden Hitze verspricht. Und so erklingt auch der Wind im soeben beschriebenen Motiv, bringt jedoch nicht mehr Bewegung in das gesamte Stück, in dem Luft zu stehen scheint.

17

in - gat - ja a _ szél.

15

ppp

Im ganzen Lied taucht kein skalafremder Ton auf und trotzdem wirkt es dissonant. Die Reibungen entstehen durch sich wiederholende große Sept- und kleine Non-Intervalle, zwischen der linken und rechten Klavierstimme. Die Einsparung großer Intervallschritte in den einzelnen Stimmen lässt das Stück statisch erscheinen. Inhaltlich würde man eine Ernte bei Sonnenschein mit einem heiteren Klangbild verbinden, doch Weöres' Gedicht handelt nicht von solch einer Ernte. Die aufgedunsene Frucht, die einsam am Ast hängt und die erdrückende Hitze taucht Ligeti in ein insgesamt ruhiges und melancholisches Klangbild.

3.1.3. Dritter Satz „Kálmár jött nagy madarakkal“

*Kálmár jött nagy madarakkal,
a hercegisasszony meg ne lássa,
őrizétek a hercegisasszonyt!*

*Händler kam mit großen Vögeln,
Die Prinzessin soll es ja nicht sehen,
Bewacht die Prinzessin!*

*Kálmár jött nagy madarakkal,
a gyerekek kiabálnak,
A hercegisasszony meg na hallja!*

*Händler kam mit großen Vögeln,
Die Kinder schreien,
Die Prinzessin soll es ja nicht hören!*

*A hercegisasszony sápadt, sose szól,
szívében sok nagy madár rikácsol,
őrizétek a hercegisasszonyt!*

*Die Prinzessin ist blass, spricht nie,
In Ihrem Herzen kreischen viele große Vögel,
Bewacht die Prinzessin!*

Bei diesem Stück fällt auf, dass es wegen der kompositorischen Raffinesse näher am 1. Satz als am 2. Satz liegt, welches einfacher gestaltet ist. Es wurde am 1. Juli 1946 komponiert, somit einen Tag vor „Táncol a hold“. Dieses Gedicht stammt ebenfalls aus Weöres' Zyklus „Rongyszőnyeg“ (Lumpenteppich) aus dem Jahr 1941 unter der Nummer 106.¹¹⁰ Bei der nachfolgenden Analyse ist es im Gegensatz zu den vorangegangenen Kapiteln nicht möglich, die rein musikalische Betrachtung von der einhergehenden Wort-Ton-Interpretation zu trennen, da Ligeti die Textbehandlung hier besonders kompositorisch hervorhebt. Konkret knüpft er an das letzte ungarische Kunstlied für Sologesang und Klavier Bartóks an, dessen „declamatory melodic style“ in der Sekundärliteratur häufig hervorgehoben wird.¹¹¹

Das letzte der *Három Weöres-dal* entwickelt sich dynamisch von *mezzoforte* zum crescendo *forte fortissimo* im Schluss. Das Lied steht im *Tempo giusto* und wechselt bis Takt 18 pro Takt zwischen 3/4 und 2/4. Ab Takt 18 folgen 4/4, 3/4, 5/4 und zum Schluss 7/4.¹¹² Das Lied ist in einer einfachen Strophenform angelegt. Jeder Vers einer Strophe wird vom Rezitationston dominiert, auf dem die Zeile jeweils beginnt: Vers 1 auf d', Vers 2 auf a' und Vers 3 auf g'. d-a-g sind um eine

¹¹⁰ WS¹, S. 423.

¹¹¹ MEYER Peter, *Béla Bartóks Ady-Lieder, op. 16*, Winterthur 1965, S. 46-47. In: SALLIS, (wie Anm. 52), S. 70.

¹¹² Anm.: Alle Notenbeispiele befinden sich in Kapitel 3.1.3.1.

Quinte vom Zentrum d entfernt.¹¹³ Die streng syllabische Singstimme wiederholt sich drei Mal in abgeänderter Form, während die Klavierstimme gleich bleibt. Exakt hierin liegt die Schlüsselstelle der Ligetischen Darstellung von Weöres' *Rongyszönyeg* 106. Der Komponist hätte auch die Solostimme unverändert lassen können, aber durch die verschiedenartige Akzentuierung und Rhythmisierung wird der Textinhalt vollkommen wiedergegeben. Der Rezitator dieses Gedichts würde wohl auch ohne musikalische Begleitung diese Worte hervorheben. Da die erste Zeile der dritten Strophe insgesamt drei Silben mehr beinhaltet und das Stück syllabisch ist, ersetzt der Komponist die Achtel-Pause mit einer Achtel auf d“. Ebenso in der dritten Zeile der zweiten Strophe in Takt 18. Wichtiger sind jedoch die Abweichungen in Takt 6 und 12. In Takt 6 wird „sose“ (niemals) besonders hervorgehoben, indem das Wort oktaviert und akzentuiert wird. Es unterstreicht die Wortlosigkeit der Prinzessin, in der das Vogelkreischen als einziger Klang existiert. Die Töne der zweiten Strophe in Takt 12, „kiabálnak“ (sie schreien), kann man zu einem terzgeschichteten Akkord umgruppieren (e-g-h-d). „Ki-a-bál-nak“ ist zwar syllabisch, allerdings nicht mit in den üblichen vier Achteln, sondern synkopisch um eine Achtel verschoben und in vier 16tel gedrängt, so dass das Schreien der Kinder noch schriller und bewegter klingt. Die eigentliche Pointe aus dieser Stelle erschließt sich erst, wenn man auch die Begleitung betrachtet. Auf das g treffen in der Klavierstimme das a und gis, aus dem sich ein besonders „schreiender“ Missklang ergibt. An keiner anderen Stelle werden vier aufeinanderfolgende 16tel notiert, die hinzu den zweithöchsten Ton g“ erreichen. An gleicher Stelle in der 3. Strophe ereignet sich der Höhepunkt des ganzen Stückes. Die Sängerin schreit das „rikácsol“ (er kreischt)¹¹⁴ mit aller Kraft heraus, so dass auch dem nicht ungarisch sprechenden Hörer verständlich wird, dass es sich um einen Tierlaut handeln muss. Hier wird der höchste Ton gis“ erreicht, welches auf den tiefsten Ton d‘ fällt. In der Begleitstimme weist Ligeti an dieser Stelle Tendenzen zu kleinen Clustern auf (siehe Notenbeispiel S. 29).

¹¹³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 71.

¹¹⁴ Anm.: Das ungarische Wort „rikácsolni“ bezieht sich spezifisch nur auf das Kreischen eines Vogels. Man könnte es mit einem besonders lauten Krähen gleichsetzen.

Takt 13, rechte Hand:



Dass das Vogelkreischen einen Tritonus als Intervall hat, erscheint als logische Konsequenz der Textumsetzung und betont das Offensichtliche. An dieser Stelle steht ansonsten der tiefste und höchste Ton der Singstimme. Wie im ersten Satz „Táncol a hold“ (Es tanzt der Mond) und anderen frühen Stücken wählt Ligeti für den Ambitus einen Tritonus. Ironisch wirkt die äußere Gefahr auf die Prinzessin von den Vögeln ausgehend, da in ihrem Inneren ohnehin ein großer Vogel schreit: „Szívében nagy madár rikácsol“ (In ihrem Herzen kreischt ein großer Vogel). Dies scheint die eigentliche Gefahr zu sein, weil sie sich nicht vor den Schreien in ihrem Inneren verstecken kann, wie vor dem Krämer. Eine streng nach vorne drängende Rezitation der dritten Person betont die vielleicht übertriebene Angst der jungen Dame, die von allem isoliert zu sein scheint.¹¹⁵ Zur Konstruktion des Gedichts merkt Sallis folgendes an:

The simple unadorned repetition of two key phrases („Kalmár jött nagy madarakkal“ and „örizzétek a hercegkisasszonyt“) over three stanzas creates the impression that the poem has been constructed, heightening the sense of artificiality which appears to surround the protagonist.¹¹⁶

Ein „surrounding of the protagonist“ konstruiert Ligeti im 3. Satz der *Magyar Etüdök*, indem er die fünf Chöre um das Publikum anbringt. So werden die Zuhörer inmitten des Markttreibens platziert und zu einem Teil der Gesamtkonstruktion (siehe S. 90). Ein weiterer Zusammenhang zwischen Text und Ton lässt sich an folgender Stelle feststellen: Bis Ende Takt 18 spielt die linke Hand nur die Töne fis-g-as. Dieser Tonvorrat entspricht den Tönen des ersten Motivs in der linken Hand, was die bedrohliche Ankunft des Krämers mit den großen Vögeln in kleinen Sekundschritten ankündigt. In Takt 8 wiederholt sich die Stelle in abgewandelter

¹¹⁵ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 69.

¹¹⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 70.

Form. Man beachte in diesem Zusammenhang die Synkopen, die immer dann auftauchen, wenn die Worte „a hercegkisasszony“ (die Prinzessin) und in Takt 20 „ne hallja“ (soll es ja nicht hören) erklingen. Vergleicht man die erste Synkope in Takt 18, 2. Strophe mit dem beunruhigenden Krämer-Motiv, entdeckt man eine gewisse Ähnlichkeit. Eindeutig unterscheiden sich die Tonhöhen, gleich ist jedoch die Rhythmisierung, bis auf die Achtel Pause. Hier könnte ein direkter Textbezug oder Verbindung zwischen den Stellen angedeutet sein.

Takt 18-19, Prinzessin:

a her - ceg - ki - sas-szony meg ne_ hall - ja,

„A hercegkisasszony meg ne hallja“ (Die Prinzessin soll es ja nicht hören)

Takt 2-4, Krämer-Motiv:

die Prinzessin
 ↓
soll es ja nicht hören
 ↓
den sich nähernden Krämer mit den Vögeln
 ↓
Gefahr für die Prinzessin!

In Takt 20 bei „hercegkisasszony“ (Prinzessin) sind die Synkopen in reinen Quartan geschichtet (f'-b'-es"), der Noblesse einer jungen Adligen gebührend. Dem entgegengesetzt stehen die Synkopen und ein Tritonus in der rechten Klavierhand (as'-d"). In diesem und folgendem Takt hat Ligeti die Klavierstimme in drei Notenzeilen aufgeteilt.

Wie oben erwähnt, ähnelt das kompositorische Vorgehen des 3. Satzes dem 1. Satz, da Ligeti die Schreibweise der Zwölftonmusik verwendet, aber keine Zwölftonmusik komponiert. Im Vergleich zu anderen zeitgleichen Werken Ligetis,

die keine Weöres Vertonungen sind, sticht der Dissonanzreichtum hervor. Vergleicht man die Töne der rechten Hand mit der Linken, ist diese besonders reich an chromatischen Stufen:



Linke Hand:



Ungewöhnlich scheint der Gebrauch einer übermäßigen Prim beim chromatischen Abstieg, wie in Takt 6 und 13 in der rechten Hand des Klaviers, in der der Komponist eine eindeutige Tonalität verlässt. Die Klavierbegleitung ist in motivartigen kleinen Strukturen so dicht gedrängt, dass man von einem „use of a sort of limited technique“¹¹⁷ sprechen kann. Als Ausgangspunkt dienend, sublimiert Ligeti diese Technik im Laufe seines kompositorischen Schaffens. Für ein bestimmtes Klangbild werden über einen zentralen Ton weitere Noten symmetrisch positioniert. Zweifelsohne hat sich Ligeti an den Kompositionen Bartóks orientiert, denn so schreibt er selbst: „Bartók hat eine Vorliebe für diese klangliche Verstimmung, dieses Verschleiern.“¹¹⁸ Diese Verschleierung wird „durch Verstimmen nach oben oder unten“¹¹⁹ erreicht, so wie die anstelle der Oktave absichtlich gesetzten großen Sept, die eine klare Diatonik (oder eindeutigen Dreiklang) verwischen soll.¹²⁰ Besonders deutlich wird dies in Takt 13. Von den parallelen Sekunden der Oberstimme verläuft die untere Reihe diatonisch, also g'-d'-e'-f', die obere aber mit einer chromatischen Abbiegung, sodass wieder ein Tritonus statt einer reinen Quint zustande kommt (gis'-g'-f'-e'-d').

¹¹⁷ MICHEL, (wie Anm. 77), S. 17. In: SALLIS, (wie Anm. 52), S. 70.

¹¹⁸ WS¹, S. 311.

¹¹⁹ WS¹, S. 314.

¹²⁰ Anm.: In den Skalen bulgarischer Volksmusik, an der sich Bartók bei *Medvetánc* orientiert, ist der Leitton zum Grundton nicht verwendet. Daher musste Bartók nach einer „Lösung suchen, wie die Dominantfunktion ohne diesen unteren Halbton zu verwirklichen wäre“. In: GS¹, S. 310.

Takt 13, rechte Hand:



Bei einer Analyse zu Bartóks Streichquartetten, spricht Treimer von „klangmodifizierenden Tönen“, die zu einem bestimmten Sound eingesetzt werden:

...einem Ton oder einer Stimme wird aus spezifisch klanglichem Bedürfnis ein Ton beigefügt. Dieser beigefügte Ton hat weder melodische noch harmonische Bedeutung, sondern dient einzig zur Modifizierung der Klangfarbe. Diese Erscheinung fand Bartók im musikalischen Impressionismus Frankreichs bereits vor. Die farbgebenden Töne können einzelnen Tönen oder Akkorden beigefügt werden. Das Intervall von Ton zu Additionston ist beliebig.¹²¹

Besonders im Schlussteil (Takt 20-26) stechen solche „Soundcluster“ hervor, in denen sich die acht Töne symmetrisch im Halbtonschritt um das Fis (welches nur in Takt 20 und 21 ertönt) anordnen.¹²²

Die Klavierbegleitung lässt sich in zwei Abschnitte unterteilen: In der rechten Hand ordnen sich die Pattern um den Ton G an und der Schlussteil „is built on a small cluster organised around the D minor chord“, wenn auch in der Umkehrung.¹²³ Ein „D minor chord“ und die Anordnung der Strophen um den Ton D lassen eine, wenn auch verschleierte, konsequente Tonalität um D durchblicken.

¹²¹ TRAIMER Roswitha, *Béla Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten*, Regensburg 1956, S. 52. In: SALLIS, (wie Anm. 52), S. 71.

¹²² SALLIS, (wie Anm. 52), S. 72.

¹²³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 72.

3.1.3.1. Notenmaterial zu „Kalmár jött nagy madarakkal“

Tempo giusto

The score consists of two systems. The first system has three empty staves for vocal parts and a grand staff for piano accompaniment. The piano part begins with a *mf* dynamic and a melodic line in the right hand, with a bass line in the left hand. The second system starts at measure 5 and features three vocal staves with lyrics and a grand staff for piano accompaniment. The piano part continues with a *f* dynamic. The lyrics are: 1. Kal - már jött nagy ma - da - ak - kal, 2. Kal - már jött nagy ma - da - ak - kal, 3. A her - ceg - kis - asz - szony sá - padt, so - se szól.

Tempo giusto

mf

8b
senza ~~ped.~~

5

f

1. Kal - már jött nagy ma - da - ak - kal, _____

f

2. Kal - már jött nagy ma - da - ak - kal, _____

f

3. A her - ceg - kis - asz - szony sá - padt, so - se szól,

f

8b

9

a her-ceg-kis-asz - szony meg ne
 a gye-re-kek ki-a-bál-nak,
 szí - vé-ben sok nagy ma-dár ri - ká -

più f

8b

13

lás - sa,
 csol,

mf

8b

17

ten.

ó - riz - zé - tek, ó - riz - zé - tek a

a her - ceg - ki - sas - szony meg ne - hall - ja,

ten.

ó - riz - zé - tek, ó - riz - zé - tek a

più f

ritmico

8b. ———

8b. ———

8b. ———

20

her - ceg - kis - asz - szonyt!

ne - hall - ja!

her - ceg - kis - asz - szonyt!

ancora più f

8b. ———

22

Musical notation for measures 22-24. It consists of three staves in treble clef. Measure 22 is marked with a first ending bracket and a 1/2 time signature. Measures 23 and 24 are in 4/4 and 3/4 time signatures respectively, with rests in all staves.

Musical notation for measures 25-28. It consists of a grand staff (treble and bass clefs). Measure 25 is marked with a first ending bracket and a 1/2 time signature. Measure 26 is marked *a tempo*. Measures 27 and 28 are in 4/4 and 3/4 time signatures respectively. Dynamics include *fff* and *ff*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

25

Musical notation for measures 29-32. It consists of a grand staff (treble and bass clefs). Measure 29 is marked with a first ending bracket and a 3/4 time signature. Measure 30 is marked *senza rit.*. Measures 31 and 32 are in 4/4 and 3/4 time signatures respectively. Dynamics include *fff*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

3.2. Unterwegs zur westlichen Avantgarde: Die Chorstücke *Éjszaka*, *Reggel*

Nach dem Fall des stalinistischen Rákosi Regimes, hat Ligeti die Möglichkeit über das Radio westliche Sender zu empfangen, was ihn kompositorisch weit nach vorne katapultiert. Der junge Tonkünstler realisiert, dass eine *neue* Musikwelt bereits existiert. Es ist ihm gelungen Kompositionen von Messiaen, Boulez und Stockhausen zu hören, die Lichtjahre von Kodály und sogar Bartók entfernt liegen.¹²⁴ Obwohl eine Veröffentlichung des Werks bei einem Musikverlag nicht möglich scheint, da alles Westliche strikt verboten ist, können manche Sender empfangen werden und auch die postalische Kommunikation ist nur beschränkt möglich. Auf dem Schwarzmarkt sind amerikanische Platten erhältlich, die von der US-Army für ihre Soldaten hergestellt werden. Ligeti kauft sich eine dieser roten, durchsichtigen Kunststoffplatten und hört zum ersten Mal „Strawinskys Sinfonie in drei Sätzen und die Sinfonie in C.“¹²⁵ Ganz neu war ihm seine Musik allerdings nicht, da er bereits als Gymnasiast eine Schott-Partitur von Strawinskys Violinkonzert erwirbt, deren weltmännische Musik „in der Provinzatmosfera der siebenbürgischen Stadt¹²⁶ (...) fremdartig und fast nach verbotener Frucht“ schmeckt.¹²⁷ Im Jahr 1955 ist es vor der Revolution noch möglich Briefverkehr mit dem Westen aufrecht zu erhalten. So erhält Ligeti Studienmaterial von der Universaledition mit Noten und Artikeln - für Ligeti eine Offenbarung.¹²⁸ Aber schon einige Jahre zuvor kam der Wunschgedanke auf, sich von bisherigen Kompositionsmethoden zu lösen. So Ligeti:

1951 kam ich definitiv zu der Erkenntnis, daß ich einen anderen Weg einschlagen müßte. Das hieß nicht nur Abkehr von den Volksliedbearbeitungen, sondern auch Loslösung von der Bartók-Nachfolge. Nun läßt sich ein solches Vorhaben nicht sofort realisieren. Vorstellung einer „statischen“ Musik hatte ich bereits 1950. Ich wußte, daß ich einmal eine Musik ohne Melodie und ohne Rhythmus komponieren

¹²⁴ TOOP, (wie Anm. 57), S. 41.

¹²⁵ ROELCKE Eckhard, „Träumen Sie in Farbe“ - György Ligeti im Gespräch, Wien 2003, S.74.

¹²⁶ Anm.: Ligeti wächst in Klausenburg auf, der größten Stadt Siebenbürgens. Es befindet sich dort bis heute eine Universität und ein Konservatorium.

¹²⁷ Typoskript, datiert „Berlin, den 20. Mai 1970“. Geschrieben zum zweihundertjährigen Jubiläum des Verlags B. Schott's Söhne Mainz im Juni 1970 und zuerst veröffentlicht in: „17 Komponisten schreiben zum Schott-Jubiläum“, in: *Melos*, 37 (1970), Nr. 6, S. 227. In: *GS*², S. 53.

¹²⁸ TOOP, (wie Anm. 57), S. 43.

würde, eine Musik in der die Gestalten nicht mehr einzeln erkennbar, sondern ineinander verflochten, miteinander verwoben wären, in der die Farben changieren und irisieren würden. Ich führte zunächst ein doppelgleisiges Komponistendasein: Einerseits schrieb ich weiter Stücke in der Bartók-Nachfolge, andererseits begann ich zu experimentieren. Die völlige Überwindung des Bartókschen Idioms gelang mir im Sommer 1955 mit den Chorstücken *Éjszaka* und *Reggel*...¹²⁹

Ein Mitauslöser dieser Erkenntnis wird die politische Lage in Ungarn gewesen sein. Die Schauprozesse, Zwangsverweisungen, die schwarzen Zukunftsvisionen seines Freundes Endre Szervánszky, der als Komponist ebenso unter den Repressionen leidet, treiben Ligeti an, sich innerlich vom Gegenwärtigen zu lösen.¹³⁰ Konkret formuliert: Ligeti wird sich von der Tradition und den Kompositionsmodellen Bartóks und Strawinskys trennen müssen. Es war an der Zeit sich einer „grundsätzlich emanzipierenden Musiksprache“¹³¹ zu widmen. Die Musik ist dennoch keine reine Programmmusik, sondern „Programmmusik ohne Programm“, eine stark assoziativ durchwirkte Musik und „primär etwas intuitives“.¹³² Ligeti entwickelt „seit längerem schwelenden Allergien gegen die Musiksprache Béla Bartóks“¹³³ und so liegt es nahe, dass sich der Komponist nun ganz vom Kodály- und Bartókschen Erbe trennen muss. Die netz- und clusterartigen Kompositionen sind dennoch von Bartók angeregt, denn so heißt es: „two diatonic solo parts combine to create a composite line, which is an idea characteristic of Bartók.“¹³⁴ Daraus entwickeln sich die später so statischen Klangflächen, wie in *Viziók*¹³⁵, *Atmosphères*, *Lontano*, um nur einige Werke zu

¹²⁹ Anm.: Einführungsstext für eine Aufführung von *Éjszaka* und *Reggel* im Rahmen des „Festkonzerts 50 Jahre MDR Chor“ am 11. Mai 1996 in Leipzig. In: *GS*², S. 150.

¹³⁰ BURDE, (wie Anm. 91), S. 57.

¹³¹ BURDE, (wie Anm. 91), S. 54.

¹³² FLOROS Constantin, György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne, Wien 1996, S. 32.

¹³³ BURDE, (wie Anm. 91), S. 54.

¹³⁴ „György Ligeti talking to Péter Varnai (1978)“, in *Ligeti in conversation*, London 1983, S. 18. Nach: HOHMAIER, (wie Anm. 82), S. 119f.

¹³⁵ Anm.: Die Autographen von *Viziók*, *Apparations* und *Atmosphères* sind im Haus der Universal Edition verschwunden und bis heute nicht aufgetaucht. Alfred Schlee gliedert Ligeti und andere wichtige Komponisten wie Heinz Stockhausen und Mauricio Kagel aus. Ligeti äußert sich häufig über die allgemein „beschämenden“ Umstände bei der UE. Er geht schließlich zum Peters-Verlag, dessen Direktor Petschull ein Nationalsozialist ist. Schlee wusste davon, informiert Ligeti nicht, weil er sich mit den Worten „Suchen Sie sich einen anderen Verlag“ vom Komponisten schnellstmöglich entledigen möchte. In: ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 104-109. Nichts desto trotz äußert sich Ligeti positiv über Alfred Schlee, dem er ein besonderes Geburtstagsgeschenk zukommen lässt: „Schon (...) komponierte ich 1991 das kurze Violastück ‚Loop‘ (...) als

nennen. Ligeti bezeichnet *Éjszaka* und *Reggel* als eine Art Wendepunkt in seinem musikalischen Schaffen, die zwar noch in der „Bartók-Tradition“ stehen, sich aber „nach eigener Einschätzung schon in den 50er Jahren allmählich auf seinen Personalstil“¹³⁶ bewegen:

In meiner stilistischen Entwicklung haben diese beiden kleinen Chorstücke insofern eine Schlüsselfunktion, als sie genau den Übergang von der Bartók-Nachfolge zur Ausbildung des eigenen reifen Stils (komplexe Polyphonie und Klangflächen) dokumentieren.¹³⁷

Gänzlich wird er sich nicht vom ungarischen Erbe lösen können und so spricht der Komponist in Interviews weiterhin von Bartók; besonders in Bezug auf das 2. *Streichquartett*, das er selbst „als eine kleine Hommage à Bartók“ bezeichnet.¹³⁸

Dass sich Ligeti an *dem* Wendepunkt für ein Gedicht Weöres' entscheidet, unterstreicht die besondere Bestrebung nach einer neuen Richtung. In dem zuvor erwähnten Brief schreibt Weöres, dass er seinen Stil neu zu entwickeln beginne und sich vom traditionellen Dichten zugunsten neuer Strukturen löse.¹³⁹ Ligeti wird zu diesen Briefen keinen Zugang gehabt haben, doch es zeigt sich, dass sich viele Budapester Künstler unabhängig voneinander, der Tradition überdrüssig, in Richtung einer modernen Welt steuern wollten.

Éjszaka, Reggel ist 1955 als letztes einer Reihe von A-Capella-Werken entstanden, die Ligeti in den Budapester Jahren komponiert. Die meisten Texte der A-Capella-Werke werden fälschlicherweise als Volksdichtungen deklariert, tatsächlich gehen 17 von 33 Stücken auf Verse bekannter ungarischer Schriftsteller, wie die bereits erwähnten Endre Ady, János Arany, Attila József, Sándor Petőfi und natürlich Sándor Weöres, zurück¹⁴⁰. Zwischen 1945 und 1956 wird von Ligeti jährlich (mit Ausnahme von 1949 und 1955) mindestens ein A-capella-Chorstück veröffentlicht, was für den jungen und ambitionierten Künstler von immenser Bedeutung ist.¹⁴¹

Geburtstagsgeschenk für Alfred Schlee, den großartigen Verleger.“ In: Programmheft zum Festival „Gütersloh '94: Musikfest für György Ligeti“, 16.-24. April 1994, S. 20-23. In: *GS*², S. 308-310, hier S. 309.

¹³⁶ GRIFFITH Paul, *György Ligeti*, S. 237. In: HOHMAIER, (wie Anm. 82), S. 119.

¹³⁷ Anm.: Einführungstext zu Aufführung im Rahmen des Musikprotokolls im Steirischen Herbst Graz am 4. Oktober 1984. In: *GS*², S. 165.

¹³⁸ HÄUSLER Josef, „zwei Interviews mit György Ligeti“. In: NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 142.

¹³⁹ Wie Anm. 4.

¹⁴⁰ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 170.

¹⁴¹ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 169.

Die Chorstücke, komponiert für unmittelbar folgende Aufführungen und Veröffentlichungen in Ungarn, sind relativ homogene Kompositionen, von denen sich *Éjszaka*, *Reggel* deutlich absetzt. Das für einen achtstimmig-gemischten Chor mit Sopran- und Tenorsolo ist kompositorisch wohl das wichtigste Werk vor seiner Flucht aus Ungarn im Jahr 1956. Der markanteste Unterschied zwischen dem Autograph und der 1970 beim Schott Verlag publizierten Ausgabe sind die Angaben für das Metronom bei letzterer Veröffentlichung, die von Ligeti ursprünglich nicht vorgesehen war.¹⁴² Das Stück wird am 03. Juli 1970 in Stockholm von den Kammarkören unter der Leitung von Eric Ericson uraufgeführt, mit dem Ligeti eine tiefe Freundschaft verbindet.¹⁴³ Der Komponist beschreibt die Stücke als „Momentaufnahmen von Sinn und Stimmungen“, in denen sich das emotionale Geflecht kanonisch stark verdichtet.¹⁴⁴ So häuft sich in diesem Stück das gesamte Tonmaterial, als eine „Vorankündigung späterer Clusterkompositionen“, die „eine dichtere komplexere Schichtung erlaubt“.¹⁴⁵ Die beiden „in sich abgeschlossenen Formeinheiten“ von *Éjszaka* und *Reggel* stehen „in einem Langsam-Schnell-Gegensatz“.¹⁴⁶ Zur Dichtung merkt Ligeti an, dass Weöres „die onomatopoetischen Möglichkeiten der ungarischen Sprache“¹⁴⁷ benutzt. Onomatopoetische Fähigkeiten kann man dem Komponisten gleichfalls nachsagen, wie sich besonders in *Reggel* und später in den *Magyar Etüdök* zeigt. Passend dazu äußert Dibelius:

Denn Ligeti gelingt es, angeregt durch die knappen, stark lautmalerischen Weöres-
Texte, den Tempo-Inhalt-Kontrast durch Gemeinsamkeiten der Strukturierung
gewissermaßen genotypisch aufzuheben.¹⁴⁸

Für Ligeti ist der Textinhalt so wichtig, dass er selbst eine deutsche und ungarische Übersetzung liefert. Mándi-Fazekas und Fazekas merken an: „This aspect would be worth a study of its own - we notice that this translation are very free and place

¹⁴² SALLIS, (wie Anm. 52), S. 168.

¹⁴³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 291.

¹⁴⁴ GS², S. 165.

¹⁴⁵ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 39.

¹⁴⁶ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 39.

¹⁴⁷ GS², S. 165.

¹⁴⁸ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 39.

strong emphasis on the music and sound of the words“.¹⁴⁹ Exakt hier trifft Weöres‘ musikalische Begabung auf Ligetis Genialität, Klangbilder in Noten umzusetzen.

3.2.1. *Éjszaka*

<i>Rengeteg tövis: éjszaka!</i>	<i>Unzählige Stacheln: Nacht!</i>
<i>rengeteg csönd: tücsök-cirpelés!</i>	<i>unzählige Stille: Grillen Zirpen!</i>
<i>én csöndem: szívem dobogása!</i>	<i>meine Stille: das Klopfen meines Herzens!</i>
<i>Tejről, mézről szóljon az ének.</i>	<i>Von Milch, von Honig soll das Lied handeln.</i>
<i>Virágról szóljon az ének.</i>	<i>Von Blumen soll das Lied handeln.</i>
<i>Sok, nagyon sok virágról.</i>	<i>Viele, von vielen Blumen.</i>
<i>Anyárról szóljon az ének.</i>	<i>Von Mutter soll das Lied handeln.</i>
<i>Rengeteg tövis: éjszaka!</i>	<i>Unzählige Stacheln: Nacht!</i>
<i>Rengeteg csönd: tücsök-cirpelés!</i>	<i>Unzählige Stille: Grillen Zirpen!</i>
<i>én csöndem: szívem dobogása!</i>	<i>meine Stille: das Klopfen meines Herzens!</i>

Das Gedicht ist ebenfalls aus der Reihe *Foróövi motívumok*¹⁵⁰ aus dem Jahr 1945, allerdings hat Ligeti nur einige Worte daraus verwendet:

<i>Rengeteg tövis, rengeteg csönd!</i>	<i>Unzählige Stachel, unzählige Stille.</i>
<i>Én csöndem: szívem dobogása...</i>	<i>Meine Stille: das Klopfen meines Herzens...</i>
<i>Éjszaka.</i>	<i>Nacht.</i> ¹⁵¹

Ligeti's deutsche und englische Übersetzung:

<i>Wälder voll Stacheln, dornige Wildnis. Still'!</i>	<i>Thorny huge jungles, mystery forests,</i>
<i>Stummer und düsterer Wald. Finsternis.</i>	<i>infinite wilderness, still!</i>
<i>Stumm mein Herz sich reget. Stumm!</i>	<i>boundless and endless and still!</i>
<i>Nacht.</i>	<i>Beats of my heart. Darkness. Night!</i>

Interessant ist auch, dass die Texte einen scheinbar unterschiedlich langen Text haben. Das lässt sich darauf zurückführen, dass Ligeti Wortrepetitionen im

¹⁴⁹ MÁNDI-FAZEKAS u. FAZEKAS, (wie Anm.5), S. 62.

¹⁵⁰ *WS!*, Foróövi motívumok 7, S. 611.

¹⁵¹ Anm.: Wörtliche Übersetzung der Verfasserin.

Englischen und Deutschen nicht einfach wiederholt, sondern jeweils mit neuen Wörtern versieht. Anhand der folgenden Darstellung wird dies besonders deutlich.

Takt 1-22, Tenor:

Rengeteg tövis, rengeteg tövis, rengeteg, rengeteg tövis,
Thorny huge jungles, mystery forests, thorny huge, thorny huge jungles,
Wälder voll Stachel, dornige Wildnis, Wälder und Wälder voll Stacheln,

rengeteg tövis, rengeteg, rengeteg, rengeteg tövis, rengeteg,
mystery forests, infinite, wilderness mystery forests, thorny huge
dornige Wildnis, Wälder und Wälder und Wälder voll Stacheln Wälder und

rengeteg tövis, rengeteg tövis rengeteg, rengeteg (...).
thorny huge jungles, mystery forests infinite thorny huge (...).
Wälder voll Stacheln, dornige Wildnis Wälder und Wälder voll (...).

In einem Brief an Weöres vom 8. November 1972 schreibt Ligeti, dass die deutsche und englische Übersetzung von „rengeteg“ (unzählig) der Rhythmisierung des ungarischen Wortes entsprechend, unmöglich erschien, ohne das Stück zu verfälschen.¹⁵² Er übersetzte es daher im „übertragenem Sinne“, so heißt es in dem Brief:

A darab elején a „rengeteg tövis“ sorrészlet ismétlődik, igen sokszor. A „rengeteg“ jelzőt se németben, se angolban nem lehetett a ritmus betartásával visszaadni, ezért - versedet meghamisítva - a „rengeteg“ főnevet fordítottam le, átvitt értelemben.

(Am Anfang wiederholt sich der Teil von „unzählige Stacheln“, recht häufig. Die Bedeutung von „rengeteg“ (unzählig) konnte man weder im Englischen, noch im Deutschen unter der Berücksichtigung des Rhythmus wiedergeben, daher habe ich - Dein Gedicht verfälschend - „rengeteg“ (unzählig) im übertragenem Sinne mit einem Substantiv übersetzt.)

¹⁵² Anm.: Eine Kopie des Briefs findet Sallis 1986 in den persönlichen Unterlagen seiner Hamburger Residenz. Eine weitere Kopie liegt der Verfasserin dieser Arbeit vor.

So erwähnt er auch, dass es ihm schwierig war, für „éjszaka“ (Nacht) ein dreisilbiges englisches Wort zu finden und daher wählte er für diese Passage im Englischen „darkness, night“ und im Deutschen „Mitternacht“.¹⁵³ Das Wort „csönd“ (Stille) übersetzt der Komponist mit „still“ und „stumm“, welche sich im Klang zum ungarischen „csönd“ (Stille) ähneln.¹⁵⁴ Darin sieht man, dass bei seiner Übersetzung besonders die Betonung, Rhythmik und der Klang der Worte die primäre Rolle spielen und nicht so sehr die Übersetzung. So schreibt er im Brief an Weöres:¹⁵⁵

A ritmus megtartása volt a lényeges - a német és az angol tartalom eltérése nem releváns. (...) A korusdarab csak az első három verssorra épül. Kérlek, ne zavarjon, hogy ez a fordítás nem versfordítás: csupán a zene ritmus-vázának német- illetve angolnyelvű kitöltése, az eredeti hangulat megtartásával.

(Die Beibehaltung des Rhythmus ist bezeichnend - die Abweichung vom Inhalt im Deutschen und Englischen ist nicht relevant. (...) Das Chorstück bezieht sich nur auf die ersten drei Verse. Bitte störe Dich nicht daran, dass diese Übersetzung keine Übersetzung des Gedichts ist: das musikalische Rhythmus-Gerüst soll lediglich mit dem Deutschen, beziehungsweise Englischen ausgefüllt werden, die ursprüngliche Stimmung beibehaltend).

Das Werk vermittelt die Atmosphäre einer nächtlich magischen Stille („magical silence of night“)¹⁵⁶, in der „hugel jungles“ und „Wälder voll Stacheln“ vom „Klopfen meines Herzens“ durchdrungen wird, wie Ligeti selbst hinzudichtet. Diese eigentlich „gegensätzlichen Wortbilder“¹⁵⁷ verbreiten eine statische Ruhe. Trotz einer klaren Disposition der Stimmen und einfachem Taktmaß (durchgehend 3/4), entstehen „diatonische Cluster“¹⁵⁸. In Weöres' Gedichten dominiert gewissermaßen die Farbcharaktere und so schafft Ligeti „eine Musik, die in allen Farben changiert“, dessen „Regenbogenfarben“ durch eine „synästhetische Denkweise (...) ähnlich wie bei Messiaen“ dominiert.¹⁵⁹

¹⁵³ Wie Anm. 152.

¹⁵⁴ Wie Anm. 152.

¹⁵⁵ Wie Anm. 152.

¹⁵⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 171.

¹⁵⁷ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 39.

¹⁵⁸ BURDE, (wie Anm. 3), S. 55.

¹⁵⁹ Anm.: Ligeti im Gespräch mit Wolfgang Burde im Juni 1990. In: BURDE, (wie Anm.3), S. 55.

Das Werk lässt sich in zwei Teile unterordnen, Teil A (Takte 1-42) und Teil B (Takte 43-68). Sie unterscheiden in den Textstrukturen und Klangflächen, die sich ineinander vermischen. Der erste Teil ist im einfachen C-Dur gehalten, einer „white-key diatonic“¹⁶⁰. Interessant ist die Verwendung von den weißen und schwarzen „Noten“ (Klaviertasten), so merkt Beckles Willson Folgendes an:

The internal binary structure of ‘Night’ itself is even more interesting. ‘Masses of thorns’ spread from a low C until the proliferating voices occupy all seven notes of the white collection; at ‘silence’, all the voices sing on the ‘black notes’.¹⁶¹

Die Stimmen sind kanonisch angeordnet und in strenger Terzschichtung. Im Folgenden wird anhand von Sallis Analyse das Werk genauer betrachtet:¹⁶² Ab Takt 27 wiederholen die Frauenstimmen die vorangegangenen 13 Takte, allerdings eine Oktav nach oben versetzt. Die Männerstimmen folgen ihrem eigenen kanonischen System, das sich ab Takt 27 in eine stretto-ähnliche („stretto-like“) „imitation between tenor and bass“¹⁶³ umwandelt. Im zuvor erwähnten Brief an Weöres schreibt Ligeti, dass Rhythmik und Metrik des Motivs im A-Teil von der exakten ungarischen Aussprache der beiden Worte „rengeteg tövis“ beeinflusst wurden.¹⁶⁴ Die unregelmäßige Serie von den rhythmischen Strukturen beschreibt dem „thorny huge jungles“ Muster in den Takten 14-28:¹⁶⁵



¹⁶⁰ BAUER Amy, *Compositional Process and Parody in the Music of György Ligeti* (Diss.), Yale 1997, S. 211.

¹⁶¹ BECKLES WILLSON Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge 2007, S. 72.

¹⁶² SALLIS, (wie Anm. 52), S. 173-177.

¹⁶³ BAUER, (wie Anm. 160). S. 213.

¹⁶⁴ Wie Anm. 152.

¹⁶⁵ BAUER, (wie Anm. 160). S. 218f.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part consists of a single melodic line with long, sustained vowels (e, ö, i) and overlapping phrases, creating a dense, layered texture characteristic of a canon.

Die lang gehaltenen Vokale e, ö und i tragen zusätzlich zu einer verschwommenen Struktur bei. Um das Ineinanderfließen zu verstärken, kreuzt und überschneidet Ligeti die Stimmen - ganz im Sinne des „hugel jungles“, der undurchschaubar scheint. Die im Taktabstand „diatonisch (...) auf- und absteigenden“ Stimmen bilden, wie in Tenor I und Bass I, beziehungsweise Sopran und Alt, Dissonanzen im Sekundabstand, die nur „durch Durchgangsnoten gemildert“ werden.¹⁶⁶ Zwischen Takt 27 und 35 lösen sich die kanonischen Strukturen langsam auf und das Stimmbild wird klarer. In *allargando* crescendo wiederholen sich die Takte in *forte fortissimo* und wachsen somit zum Höhepunkt des ganzen Werks.

Der B-Teil (Takt 43-68) beginnt mit einem abrupten „csönd“ (Still) in *a tempo* im *sforzato pianissimo* und erstarrt zu einem völlig neuem Klangbild „der Stille“.

Takt 37-48:

This musical score covers measures 37 to 48. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "ren - ge - teg, wil - der - ness, Wäl - der und in - fi - nite". The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *allargando* (ritardando), along with a circled measure number 40. The vocal lines are highly synchronized, with each voice part repeating the same phrase in a slightly different register.

¹⁶⁶ BURDE, (wie Anm. 3), S. 57.

- a tempo

S
 ren - ge - teg 1) csönd!
 wil - der - ness, still!
 Wäl - der und Still'!
 A
 ren - ge - teg csönd!
 wil - der - ness, still!
 Wäl - der und Still'!
 T
 ren - ge - teg csönd!
 wil - der - ness, still!
 Wäl - der und Still'!
 B
 ren - ge - teg csönd!
 wil - der - ness, still!
 Wäl - der und Still'!
 1) Aussprache: ʃönd / phonetic transcription: ʃönd

Ab hier sind die vier Stimmen pentatonisch geschichtet. Der Solopart des Soprans in Takt 56-62 löst nun alle kanonischen Gebilde auf. Als unabhängige Partie agieren die anderen Stimmen in rhythmischer Anlehnung zum A-Teil.¹⁶⁷ Wie eine „unabashedly Hungarian (...) melody“ kann das Solo unter Betrachtung vom rhythmischen, diastematischen und metrischen Eigenschaften bezeichnet werden. Das Stück endet im *piano pianissimo* im C Dur Dreiklang in den Männerstimmen. In äußerst tiefer Lage (Bass II singt das tiefe C) und zum ersten Klangmuster kontrastierend, erlischt das Stück im versunkenen „Éjszaka“ (Nacht).

¹⁶⁷ BAUER, (wie Anm. 160). S. 213.

Der Vergleich des A- und B-Teils:¹⁶⁸

	A-Teil	B-Teil
Klangfarbe/Timbre	verschwommen	klar
Register/Tonhöhen	wachsend, ausbreitend	gehalten, fest
Vertikale Struktur	relativ dicht	gelockert
Horizontale Struktur	homogen	heterogen
Tonalität¹⁶⁹	C-Dur Skala	Pentatonische Skala
Horizontale Intervall-Struktur	kl. und gr. Sekunden, reine Quart und Quint-Sprünge	gr. Sekunden und kl. Terzen ¹⁷⁰
Vertikale Intervall-Struktur	verflochtene, geschichtete kl. und gr. Terzen	gr. Sekunden und kl. Terzen
Dynamik	steigend von <i>pp</i> nach <i>ff</i>	fallend von <i>sfpp</i> nach <i>ppp</i>
Betonung	verwaschen	deutlich
Rhythmik/Metrik	ausgeglichen	schwankend
Ambitus	C (I) und g“ (V)	C und f“

Obwohl die Tonika- und Dominantfunktion im ganzen Stück keine besondere Bedeutung hat, ordnet sich doch alles asymmetrisch um den Ton C an, auf dem das Stück beginnt und endet. C-Dur ist allerdings nicht formgebend, hat lediglich einen dekorativen Charakter. Der B-Teil ist in einer symmetrischen „black-note“ Pentatonik-Skala gegliedert, bei dem das as‘ in der Mitte steht. Das obere des“ wird über 13 Takte gehalten (bis der Sopran hier mit dem Solo beginnt), während sich die unteren Stimmen zu einer Spiegelung des ersten Akkords anordnen.



Die Klangflächen zentrieren sich einen Ton und das gleichbleibende Motiv „rengeteg csönd“ (unendliche Stille) sind das ausschlaggebende Element für den Sound des gesamten Stücks. Das Werk endet in der Stille, als die Frauenstimmen pausieren und „tenor and bass collapse into a C major triad on ‚Éjszaka““. ¹⁷¹

¹⁶⁸ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 176.

¹⁶⁹ Anm.: Gemeinsam ergeben die C-Dur und pentatonische Tonleiter eine chromatische Skala.

¹⁷⁰ Anm.: Charakteristisch für die pentatonische Skala.

¹⁷¹ BAUER, (wie Anm. 160). S. 216.

3.2.2. Reggel

Wie bei dem Stück *Éjszaka* hat Ligeti auch bei *Reggel* das Gedicht stark verkürzt. Hier die ursprüngliche Fassung aus der Reihe *Rongyszönyeg* aus dem Jahr 1945:¹⁷²

<i>2. Reggel</i>	<i>2. Morgen</i>
<i>Már üti – üti már. a torony a hajnalban! Az időt bemeszeli a korai kikeriki, lendül a vad dallam.</i>	<i>Schon schlägt es - schlägt es schon. der Turm in der Morgendämmerung! Die Zeit wird vom frühen Kikeriki getüncht, es schwingt die wilde Melodie.</i>
<i>Kiscsacsi¹⁷³, kiabálj, örülök a hangodnak! Ha lefőz ez a kusza kikeleti kikeriki, vége a rangodnak.</i>	<i>Kleines Eselchen, schrei, deine Stimme erfreut mich! Wenn Dich dieses wirre morgenliche Kikeriki besiegt, ist es zu Ende mit Deinem Rang.</i>

So heißt es bei Ligeti:

<i>Már üti, üti már, a torony a hajnalban. Az időt bemeszeli a korai kikeriki: reggel van! Már üti már! Reggel!</i>	<i>Schon schlägt es, der Turm in der Morgendämmerung. Die Zeit wird vom frühen Kikeriki getüncht. Es ist Morgen! Schon schlägt es! Morgen!</i>
---	--

Auch hier hat Ligeti eine Nachdichtung geliefert, um den Textinhalt besser wiederzugeben:

<i>Tag, ticke tacke hell! Ticke, ticke laut, lang, schnell! Bam! Spitzer Glanz, kratze Ritze, in die Zeit gehetzte Hitze Kikeriki!</i>	<i>Ring, tick tock, bell! And the clock ticks wishing well. In the dawn, cockadoodledoo, the cock cries and the duck, too!</i>
--	--

Selbst demjenigen, der dem Ungarischen nicht mächtig ist, erschließt sich sofort, dass die Übersetzungen an den Weöres-Klang nicht heranreichen. Es handelt sich wie bei dem vorangegangenen Stück um eine „Momentaufnahme“ und steht im

¹⁷² *WS*¹, *Rongyszönyeg* 2, S. 377.

¹⁷³ Anm.: Doppelte Verniedlichung.

starken Kontrast zur nächtlichen Stille von *Éjszaka*. Das Erwachen, die morgendliche Stimmung und das rasche „grellbunte“¹⁷⁴ Durcheinander setzt Ligeti mit souveränem Handwerk um. Die Elemente des Gedichts, sind von sich aus schon Klang erzeugend. *Reggel* (Morgen) ist ein frühes Beispiel „einer maschinenähnlichen automatischen Imitatorik, der montageartigen Übereinanderschichtung von Klangebenen“.¹⁷⁵

Das Stück besteht aus einem A- und B-Teil, die miteinander verknüpft sind. Die Schlusskadenz in den Takten 46-59 fungiert, laut Ligeti, als Coda für das gesamte Werk. Der A-Teil ist durchgehend im 3/4 Takt geschrieben und der Tonvorrat richtet sich nach dorisch C. Ansonsten werden im gesamten Werk alle 12 Stufen der Chromatik erreicht:



Die Coda, auch aus dem Tonvorrat der dorischen C Skala bestehend, endet in einer Schlusskadenz auf D und funktioniert daher nicht mehr als besagte Skala. D kann hier als eine Art Finalis für das ganze Stück verstanden werden.¹⁷⁶

Dieser Brief an Weöres zeigt, dass Ligeti die Rhythmisierung des Motivs von der korrekten Aussprache und Silbenverteilung der Wörter ableitet:

Egy fugato-szerű rész a következő ritmus-váz szerint tagolja a szöveget:

Die Übersetzung lautet: „Ein fugato-ähnlicher Teil gliedert den Text nach folgendem Rhythmus-Gerüst.“ Tatsächlich handelt es sich hierbei um eine doppelte Fuge der fünf Stimmen.¹⁷⁷ Man erkennt deutlich, dass hier die erste Zählzeit betont wird und auch im Ungarischen liegt die Akzentuierung stets auf der ersten Silbe

¹⁷⁴ GS², S. 165.

¹⁷⁵ GS², S. 165.

¹⁷⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 179.

¹⁷⁷ BAUER, (wie Anm. 160), S. 220.

des Wortes. Um die Rhythmik dieser schnellen Passage einhalten zu können, musste der Komponist, wie auch bei „Reggel“ (Morgen), frei übersetzen. Genau übersetzt müsste der Vers wie folgt heißen:

Már üti - üti már *a torony a* *hajnalban!*
Schon schlägt - schlägt es schon *der Turm in der* *Morgendämmerung!*

So übersetzt Ligeti kurzum:

Már üti - üti már *a torony a* *hajnalban!*
Tag, ticke. Ticke hell! *Ticke, ticke,* *laut, lang, schnell!*
Ring, tick-tock, tick-tock, bell! *And the clock ticks* *wishing well.*

Noch stärker weicht Ligetis Übersetzung an folgender Stelle ab.

Takt 25-26 (Alt):

sub. pp sotto voce

¹⁾ *Az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,*
In the dawn, cock-a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
Spit-zer Glanz, krat-ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

Die Übersetzung dieser Stelle beschreibt Ligeti als besonders anspruchsvoll, da sie sehr schnell und in kurzen Notenwerten geschrieben ist.¹⁷⁸ „Az idöt bemeszeli a korai kikeriki“ ist wort-wörtlich wie folgt zu übersetzen: „Das frühe Kikeri übertüncht die Zeit“. Um „Zeit“ geht es Ligeti auch hier, deswegen passt er die Übersetzung an die Rhythmik an. Das Englische liegt sinngemäß näher am Ungarischen, aber auch hier musste das „Kikeriki“ wegen der hohen Geschwindigkeit, in dem die Sänger vortragen, auf mehrere Silben verteilt werden.¹⁷⁹ Im Falle, dass das Stück etwas langsamer wäre, schlägt Ligeti folgende englische Übersetzung vor: „In the dawn, cock-a-doodl’doo, cocky cock calls and

¹⁷⁸ Wie Anm. 152.

¹⁷⁹ Wie Anm. 152.

the duck too“, somit eine Silbe mehr.¹⁸⁰ Da Ligeti Erfahrung mit Chormusik hat, musste er das Stück natürlich singbar gestalten.

Die stark kontrastierenden Werke verbinden musikalische Details. Wie auch der B-Teil von *Éjszaka* von pentatonischen Intervallen bestimmt ist, so werden in *Reggel* die oberen vier Stimmen, in vier pentatonische Fragmente angeordnet, so dass sie die exakte Transposition des eben genannten Teils aus *Éjszaka* ergeben.¹⁸¹ Die sich wiederholenden isorhythmischen Muster, bzw. Motive jeder Stimme der beiden Stücke erinnern an Machauts Motetten, während „modal focus and rhythmic construction recall Ockeghem’s dense polyphony“.¹⁸² Ligeti hat sich aufgrund seiner Lehrtätigkeit eingehend mit der Kompositionsweise des 14. und 15. Jahrhunderts befasst und dieses Wissen in sein Schaffen aufgenommen. So ist auch dieses Stück polyphon, in dem die Verse sich ständig wiederholend, als selbstständige Einheiten zu verstehen sind. Das Klangbild unterscheidet sich nicht nur im A-Teil sehr stark vom vorangegangenen Satz. Tempo, Dynamik Rhythmus und besonders die Klangfarbe des Texts stehen wie „Nacht“ und „Morgen“ im starken Kontrast zueinander. Besonders die etwas schroff klingenden und betonten Zeilen des zweiten Gedichts veranlassen Ligeti zu einer vollkommen gegensätzlichen Komposition. Schon das „korai kikeriki“ (frühe Kikeriki) beanspruchen eine staccato-hafte Aussprache und so verwundert es, dass Ligeti den „kiscsacsi, kiabálj!“ (Kleines Eselchen schrei!, vierte Zeile) bei der Vertonung aussen vor lässt. Weöres hat hier mit dem Affix „kis-“ das „csacsi“ (Eselchen) doppelt verniedlicht, um die sich häufig wiederholende Silbe „ki“ dort einzusetzen, wo es die Semantik nicht verlangt hätte, so aber die Musikalität des Gedichts geprägt wird.

Schon die Vortragsbezeichnung *Vivace, stridente* (belebt, kreischend) lässt vermuten, dass Ligeti diesen Teil klanglich von *Éjszaka* abgrenzen möchte. Die fünf Stimmen (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor und Bass) beginnen zugleich mit einem *fortissimo* auf es“ (beziehungsweise es‘ und es) und sind tongebend für das gesamte Stück. Das aufgeweckte Motiv, mit dem *Reggel* beginnt, rüttelt mit dem

¹⁸⁰ Wie Anm. 152.

¹⁸¹ SALLIS, (wie Anm.52), S. 180.

¹⁸² BAUER, (wie Anm. 160), S. 224.

starken unisono-Schlag „már üti üti már“ (es schlägt schon, schon schlägt es) den Hörer aus dem verträumten ersten Stück.

Takt 1-2:

Vivace, stridente ♩ = 184

Sopran
³⁾ Már ü - ti - ü - ti már!
 Ring, tick - tock, tick - tock, bell!
 Tag, ti - cke, ti - cke hell!

Mezzo-Sopran
 Már ü - ti - ü - ti már!
 Ring, tick - tock, tick - tock, bell!
 Tag, ti - cke, ti - cke hell!

Alt
 Már ü - ti - ü - ti már!
 Ring, tick - tock, tick - tock, bell!
 Tag, ti - cke, ti - cke hell!

Tenor
 Már ü - ti - ü - ti már!
 Ring, tick - tock, tick - tock, bell!
 Tag, ti - cke, ti - cke hell!

Baß
⁴⁾ Már ü - ti - ü - ti már!
 Ring, tick - tock, tick - tock, bell!
 Tag, ti - cke, ti - cke hell!

Ab Takt 3 driften die Stimmen „fugato-ähnlich“ auseinander und werden von der Bassstimme ab Takt 12 kontrapunktisch gestützt, die nach dem Eingangsmotiv bis dahin pausieren. Der Mezzosopran beginnt ab Takt 3 mit dem zweitaktigen Motiv und schon in Takt 4 setzt der Sopran ein, in Takt 5 der Alt und in Takt 7 der Tenor und so fort. Das Fugato-Gebilde entsteht demzufolge, weil sich das zweitaktige Motiv in den oberen vier Stimmen im Taktabstand wiederholt. Weil Ligeti auch in diesem schnellen Stück Soundcluster bilden möchte, bleibt es nicht bei den einfachen Wiederholungen des Motivs. Immer wieder verlängert er das Motiv bei „már“ (schon) mit ungleichmäßiger Ausdehnung und verwischt so den klaren Zeitverlauf. Einen „sort of rhythmic deviation“ findet man desgleichen in den *Métamorphoses Nocturnes* (Streichquartett Nr. 1).¹⁸³ Das verschwommene Pattern dreht sich immer wieder um die Akzentuierung und besondere Aussprache des

¹⁸³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 181.

Ungarischen. Die Bassstimme setzt erst wieder in Takt 12 mit einem tiefen „Bann“ (Bam) auf B und f ein. Das pentatonische Fragment ertönt vier Schläge lang in Takt 12, 15, 18 und verwischt in dem 3/4 Takt daher zusätzlich das Metrum, wie das folgende Notenbeispiel zeigt.

Takt 12-15:

The musical score shows five staves for measures 12-15. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The Bass part (B) is at the bottom. The lyrics are in Hungarian and English. The Bass part has a *ffpp* dynamic marking and includes the words 'Bann!', 'Dong!', and 'Bam!'.

Soprano (S):
 ü - ti, ü - ti - ü - ti már a to - rony a haj - nal - ban, ü - ti már,
 Ticktock, ticktock, ticktock, bell! And the clock ticks wish - ing well. Ticktock, bell!
 Ti - cke, ti - cke, ti - cke hell! Ti - cke, ti - cke laut, lang, schnell! Ti - cke hell!

Alto (A):
 ü - ti már, a to - rony a haj - nal - ban, ü - ti
 tick - tock, bell! And the clock ticks wish - ing well. Ticktock
 ti - cke hell! Ti - cke, ti - cke laut, lang, schnell! Ti - cke

Tenor (T):
 haj - nal - ban, ü - ti már, már ü - ti, ü - ti - ü - ti már,
 wish - ing well. Ticktock, bell! Ring, ticktock, ticktock, ticktock, bell!
 laut, lang, schnell! Ti - cke hell! Tag, ti - cke, ti - cke, ti - cke hell!

Bass (B):
ffpp
 Bann!
 Dong!
 Bam!

In Quinten geschichtet (Es-B-f) verkürzt sich das „Bann“ im Bass auf drei Zählzeiten, jeweils in Takt 22, 23 und 24. Untersucht man die Intervalle bei jedem „üti“ (wörtlich: schlägt, oder bei Ligeti „ticke tacke“ oder „tick tock“), so stellt man fest, dass das Wort beständig in kleinen oder großen Terz-„Schlägen“ nach oben aufgebaut ist. Die Dämmerung („hajnalban“), wie in Takt 13 und 14 verlaufen in Terz- und Sekundsritten stets nach unten, da die Sonne folglich hier noch nicht aufgegangen ist. Die musikalische Intention ist eindeutig vom Text bestimmt, oder wird vom Text erläutert. So auch der Hahnenschrei des Solo-Tenors und -Soprans im nachfolgenden Teil.¹⁸⁴

¹⁸⁴ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 181.

Dieser Teil, der B-Teil, beginnt in Takt 25 mit dem abrupten Ende des undurchsichtigen Fugatos und geht in eine „strictly canonic structure“¹⁸⁵ über. Im *subito pianissimo* reduziert sich die Dynamik, das Tempo wird deutlich erhöht und der 3/4 Takt nun zum 2/2 Takt. Im A-Teil ist die Viertelnote auf 184 Schläge, im B-Teil die halbe Note auf 138 und die Coda auf 92 Schläge notiert (gleiches Zeitmaß wie im A-Teil). Dabei fällt auf, dass es sich hierbei um ein 3:2 Verhältnis (sesquialtera) zwischen den Tempi handelt, wie es in der Polyphonie der Renaissance üblich war.¹⁸⁶ Dies ist sicherlich kein Zufall, sondern von Ligeti genau kalkuliert.

Im B-Teil beginnt also der Alt mit *staccato* auf e' und gibt die neue Kanon-Struktur vor, die sich bis Takt 46 in allen Stimmen mit gleicher Rhythmisierung wiederholt:



Wie es im Text heißt „az idöt bemeszéli“ (die Zeit wird gemessen), scheint es logisch zu sein, dass der Komponist dem B-Teil eine geordnete Struktur verleiht. Die Töne des B-Teils kann man in zwei symmetrische Gruppen einteilen, in der die zweite Gruppe die Umkehrung der ersten Gruppe ist.¹⁸⁷



Da Ligeti die Zwölftontechnik vielmehr ablehnt, als ihr zugetan zu sein, handelt es sich hierbei mit Sicherheit nicht um jene Kompositionsweise. Mehrfach betont er, dass die vielen Regeln die Musik nicht freier mache, sondern sie in ein Gerüst zwingen. Der leise und deutlich, gar im Flüsterton, vorgetragene Text baut eine Erwartungshaltung auf, die mit der Coda in Takt 46, dem Sonnenaufgang, beantwortet wird.¹⁸⁸ Auch hier basiert der Aufbau des Stückes auf den Textinhalt. Dieser Schlussteil ist ein Rückblick auf die beiden vorangegangenen Sektionen und wird mit crescendoierenden *Poco allargando* in Takt 46 erlangt. In *Tempo I* taucht das erste Motiv auf die Worte „reggel van“ (es ist Morgen, oder bei Ligeti: „Laut,

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 185.

¹⁸⁷ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 182.

¹⁸⁸ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 181.

lang, schnell“, beziehungsweise „Ring well, bell“) in „rhythmic augmentation“¹⁸⁹ auf und erstrahlt im *forte fortissimo*. Ligeti hat den deutschen und englischen Text offenkundig nach der Komposition zum ungarischen Text geschrieben, zumal die Worte „Laut, lang, schnell“ eine tatsächliche Verlängerung des Motivs unterstreichen.

Takt 46:

Tempo I $\text{♩} = 92$ *fff* *Allargando*

re - ggel van!
 Ring well, bell!
 Laut, lang, schnell!

re - ggel van! Re - ggel
 Ring well, bell! Ring well,
 Laut, lang, schnell! Laut, lang,

re - ggel van!
 Ring well, bell!
 Laut, lang, schnell!

Re - ggel
 Ring well,
 Laut, lang,

Sopran und Tenor halten bis zum Schluss das a“, bzw. a‘, während die anderen Stimmen in Addition eines nicht vorhandenen g, in Quinten geschichtet sind (f, c,

¹⁸⁹ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 181.

[g], d, as und a, es, b). Ein relativ dissonanter Penultima-Akkord löst sich in einer perfekten Quint in d-a auf.¹⁹⁰

Wie in *Éjszaka* stellt Sallis den A- und B-Teil für den zweiten Satz gegenüber:

	A-Teil	B-Teil
Klangfarbe/Timbre	heterogen	homogen
Register/Tonhöhen	statisch	wachsend, ausbreitend
Vertikale Struktur	gelockert	relativ dicht
Horizontale Struktur	gelockert	relativ dicht
Tonalität	dorisch auf C	E Dur
Horizontale Intervall-Struktur	gr. Sekunden und kl. Terzen ¹⁹¹	E-Dur Skala, gr. und kl. Terzen dominieren
Vertikale Intervall-Struktur	Vier übereinandergeschichtete pent. Skalen	Kanonisch auf E Dur
Dynamik	<i>ff</i>	<i>pp, sotto voce</i>
Betonung	heterogen	homogen
Rhythmik/Metrik	schwankend	ausgeglichen
Ambitus	ES und b“	F und a“

Eigentliche Dreiklänge tauchen im Stück kaum auf, werden aber durch kanonische Strukturen als „Schatten“ gebildet, was Petersen als eine „inherent tonality“ bezeichnet.¹⁹²

Ogleich die beiden Sätze sehr gegensätzlich klingen mögen, so haben sich aus der vorangegangenen Analyse einige Gemeinsamkeiten herauskristallisiert. Wie zuvor erwähnt, sind der A-Teil von *Éjszaka* und der B-Teil (ohne Coda) von *Reggel* kanonisch angelegt und bestehen, wie man den Tabellen entnehmen kann, aus diatonischen Dur-Tonleitern. Im Gesamtbild ergibt dies eine symmetrische Form, wie sie auch bei Ligetis erstem Streichquartett, dem *Métamorphoses Nocturnes* zu finden sind.¹⁹³ Wie oben erwähnt, sind der B-Teil von *Éjszaka* und der A-Teil von *Reggel* in gleichen pentatonischen Mustern angelegt, wenn auch transponiert. Die Verwandtschaft der beiden Teile unterstreicht die Symmetrie der beiden Werke.

¹⁹⁰ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 181.

¹⁹¹ Anm.: Charakteristisch für die pentatonische Skala.

¹⁹² SALLIS, (wie Anm. 52), S. 184.

¹⁹³ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 185.

Die Tempi-Wechsel sind ebenfalls verbindende Elemente zwischen *Éjszaka* und *Reggel*. Die Länge von *Reggel* verhält sich zur Länge von *Éjszaka*, wie die Länge von *Éjszaka* zum gesamten Werk.¹⁹⁴ Man spricht hier vom goldenen Schnitt, oder goldener Proportion, dem das Stück sehr nahe kommt.¹⁹⁵ In den Werken als solches lassen sich keine weiteren Proportionen finden, die dem goldenen Schnitt entsprächen. Auf dem Autograph von *Éjszaka* und *Reggel* sind keine Angaben für das Metronom zu finden, weshalb man davon ausgehen kann, dass der goldene Schnitt nicht als Kompositionsgrundlage gesehen werden kann. Die Chorstücke sind Vorboten der späteren Werke *Apparations* und *Atmosphères*.

3.2.3. Weöres' Momentaufnahme in Ligetis Komposition

Die Wort-Ton Beziehung im bisher innovativsten Werk Ligetis ist geprägt von der starken Ausbildung des Klangcharakters, das sich an die Semantik der Gedichte anlehnt. Die sogenannten „Momentaufnahmen“ in Weöres' kleinen Gedichten werden von Ligeti mit eindeutigen Stimmungsmustern umgesetzt, so dass selbst dem Fremdsprachler verständlich wird, dass es sich hier um den Gegensatz von still - aufgeweckt, dunkel - hell, langsam - schnell, ausgeglichen - unruhig, statisch - aufgehend, oder eben *Nacht - Morgen* handelt. Der Dichter spricht selbst von einer „hangulati egység“¹⁹⁶ (Einheit einer Stimmung). Das heißt, charakteristische Elemente treten in den Vordergrund und narrativ-logische Strukturen werden aufgegeben. In *Éjszaka* sind andere musikalische Elemente als in *Reggel* ausschlaggebend für das Stimmungsbild. Die undurchdringliche Dichte des nächtlichen Waldes mit ihrem „rengeteg csönd“ (unendliche Stille) und „rengeteg tövis“ (unendliche Stacheln) formen ein in sich geschlossenes Stück, das schließlich im „csönd“ (Stille) der Nacht auf dem äußerst tiefen Ton im Bass (C) erlischt. Einzig der Schlag des Herzens, das vom Solosopran in „hungaresker“ Weise vorgetragen wird, durchdringt die Stille des Waldes. Kein anderer Vers des Gedichts wäre sinnvoll für den Solopart gewesen. Die Betonung, die weiche Klangfarbe der gehaltenen Vokale in *Éjszaka* (a, á, e, é, ö, í), die harten

¹⁹⁴ SALLIS, (wie Anm. 52), S. 185.

¹⁹⁵ Anm.: Der ungarische Musikwissenschaftler Ernő Lendvai (1925-1993) hat sich zunehmend mit dem goldenen Schnitt als Kompositions-Verhältnis in Béla Bartóks beschäftigt. Seine These bleibt umstritten.

¹⁹⁶ WS³, S. 497.

Konsonanten in *Reggel* (k, t) und Rhythmik bestimmen die Soundeigenschaften der beiden Stücke. In *Reggel* beinhaltet das Gedicht per se Klangelemente, wie den Glockenschlag „bann“ und Hahnenruf „kikeriki“. Diese werden nur mehr zur Ausschmückung des Werkes eingesetzt. Auffallend ist der starke Kontrast zur Nacht und als Lichteffect der langsame Sonnenaufgang in der Coda, auf die das ganze Stück hinausläuft. Es erklingt eine flächenhafte Raumkonzeption. Ligeti war bekanntermaßen Synästhetiker und assoziiert auch nicht-musikalische Merkmale mit Musik und schafft beiliegend eine Plastizität:

Klänge und musikalische Kontexte erwecken in mir stets die Empfindung von Farbe, Konsistenz und sichtbarer wie auch tastbarer Form. Und umgekehrt: Farbe, Form, materielle Beschaffenheit, ja sogar abstrakte Begriffe verknüpfen sich in mir unwillkürlich mit klanglichen Vorstellungen. Dies erklärt das Vorhandensein von so zahlreichen „aussermusikalischen“ Zügen in meinen Kompositionen.¹⁹⁷

Die Werke an sich sind statisch und bewegen sich im Kanon um sich selbst, oder wie im A-Teil von *Reggel*, fugato-ähnlich fort und sind montageartige Gebilde. Aufgrund dieser Montage begründet Ligeti die bruchstückhafte Benutzung des Textes. Um den richtigen Ton der Gedichte zu übermitteln, liefert der Komponist eine eigene Übersetzung mit, bevor sie vom Schott Verlag publiziert wird. Ligeti bezeichnet die bereits vorhandenen Übersetzungen der Gedichte als „Mord“ an den Text. Daher soll er den Urheber der Gedichte um eine Erlaubnis für die freie Übersetzung einholen. Wie bereits erwähnt, ist die Übersetzung an den Rhythmus des Textes angelehnt. Umgekehrt hätte es die Übersetzung in dieser Form nicht vor der Komposition gegeben, da Ligeti versucht, den ungarischen Silben entsprechend, ein englisches oder deutsches Wort zu finden. Auch hat Ligeti manche Verse aus den Gedichten von Weöres ausgelassen, da sie nicht ins Klang- und Rhythmus-Gebilde passten, wie in der Coda von „Reggel“ (Morgen):

A darabban az első verssor még többször visszatér. Egy széles tempóju kodával zárul a darab, s mivel itt a (...) -ritmusképlet ismétlődik, le kellett mondanom a „lendül a vad dallam“ - sor megzenésítéséről.

¹⁹⁷ NORDWALL, (wie Anm. 48), S. 41 und SALLIS, (wie Anm. 52), S. 192.

(Im Stück kehrt die erste Verszeile oft wieder. Die Coda schließt mit einem langsamen Tempo, und da das letzte Motiv sich wiederholt, musste ich auf die Vertongung des Verses „Die wilde Melodie schwankt“ verzichten.)

Ligeti scheint hier in größeren Zusammenhängen zum Text komponiert zu haben als in den Werken zuvor. Nicht einzelne Worte, wie das „rikácsol“ (kreischt) in *Kalmár jött nagy madarakkal* oder das Fruchtrauben- und Wind Motiv in *Gyümölcsfürdő* sind die Schlüsselstellen zur Wort-Ton Beziehung, sondern die gesamte Stimmung des Gedichts, die formgebend für das Stück wird. Beide Künstler, Weöres und Ligeti sind mit den Werken auf dem Weg in die Avantgarde.

4. Intermezzo: Ligetis kompositorische Entwicklung ab 1956

Über Ligetis künstlerisches Schaffen in der westlichen Welt wurden bereits ganze Bände geschrieben, daher kann im Rahmen dieser Arbeit freilich nur ein grober Überblick gegeben werden.

Im Jahre 1956 kommt es zum Ungarischen Volksaufstand, bei dem sich weite Teile der Bevölkerung gegen die stalinistische Regierung auflehnen. Die vorerst friedliche Großdemonstration in Budapest, die von der Studentenschaft spontan organisiert wird, erfährt eine äußerst gewalttätige Reaktion. Das Militär schießt auf friedliche Demonstranten, infolgedessen bricht ein dreitägiger Straßenkampf aus. Nachdem sich die Lage beruhigt, ziehen sich die Sowjets zurück und bereiten den Angriff für den 4. November 1956 auf Budapest vor. Die Stadt wird innerhalb von wenigen Stunden besetzt, die Regierung festgenommen und die ungarischen Autoritäten, wie Polizei und Staatssicherheit, aufgelöst. Da es praktisch keine Kontrollen an den Grenzen gibt und sich die österreichische Polizei äußerst hilfreich erweist, gelingt es Vera und György Ligeti im Dezember unter sowjetischem Beschuss nach Österreich zu fliehen.¹⁹⁸

Der Leiter der Abteilung Neue Musik beim WDR, Herbert Eimert, kennt Ligeti und schickt ihm eine Einladung nach Köln, wo er schließlich knapp drei Jahre bleibt.¹⁹⁹

Der junge Komponist ist von Webern fasziniert, dessen Kompositionen ein Konstrukt aus expressiven Effekten sind, die er in den folgenden Jahren

¹⁹⁸ Roelcke, (wie Anm. 125), S. 79.

¹⁹⁹ Roelcke, (wie Anm. 125), S. 80.

ausführlich studiert und analysiert.²⁰⁰ Das Interesse an Webern war für Ligetis Generation, insbesondere der Serialisten, typisch. Das Ausmaß in Ligetis schriftlichen Betrachtungen findet man in den 80 Seiten der *Gesammelten Schriften* „Über Anton Webern“.²⁰¹ Alfred Schlee und Ernst Hartmann, die Direktoren der Universal Edition, bemühen sich um ein begrenztes Stipendium für Ligeti, das ihn über die ersten vier Monate versorgen soll.²⁰² Der junge Komponist arbeitet unter Anweisung von Gottfried Michael Koenig²⁰³ im elektronischen Studio und komponiert 1958 das Stück *Artikulation*, das „sozusagen den Stempel meiner [Ligetis] Selbstzensur trägt“.²⁰⁴ Er bezeichnet sich nicht als „richtiger elektronischer Komponist“, sondern als solcher, der die Erfahrungen aus der Arbeit mit den neuen Technologien, Errungenschaften und Klangerlebnissen auf spätere Instrumental- und Vokalkompositionen überträgt. Weitere elektronische Kompositionen entstehen im Kölner Studio: Zuerst das *Glissandi* (1957), „dessen Aufführung ich [Ligeti] aber nicht zugelassen habe. Das Stück ist wirklich schlecht“.²⁰⁵ *Pièce Électronique Nr. 3*, das ursprünglich den Namen *Atmosphères* erhält, dann wegen des späteren Orchesterwerks *Atmosphères*²⁰⁶ umbenannt wird, bleibt zwar unfertig, wird aber 1996 im Den Haager Konservatorium realisiert.²⁰⁷ Anhand dieser „doppelten“ Stückbezeichnung, zeigt sich die Wichtigkeit elektronischer Arbeiten für Ligetis Instrumental- und Vokalmusik. Ein weiteres Stück befindet sich im Archiv des Westdeutschen Rundfunks. Der junge Komponist war der Überzeugung (wie Stockhausen, bei dem er sechs Wochen wohnt), dass

²⁰⁰ GRIFFITH Paul, Art. „Ligeti, György (Sándor)“, in STANLEY Sadie u. TYRELL John (Hrsgg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London u. New York 2001, Vol. 14, S. 690-696, hier S. 691.

²⁰¹ GS¹, S. 325-412

²⁰² LIGETI, „Meine Kölner Zeit, 1957“, in: *Erinnerungen. Neue Musik in Köln 1945-1971. Materialien zur Ausstellung* (Musiktriennale in Köln, 1994), Köln 1994, S. 16-19. In: „Mein Kölner Jahr“, GS², S. 29-32.

²⁰³ Anm.: Ligeti bezeichnet Koenig und Stockhausen als Lehrer seiner „zweiten Schulzeit“. In: Siehe Anm. 202.

²⁰⁴ Anm.: Redigierte Fassung eines frei improvisierten Vortrags zu den „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“, den Ligeti anstelle eines abgesagten Vortrags im Oktober 1968 im Rahmen der „Internationale Woche für experimentelle Musik“ hält. Erstveröffentlichung: Winkel Fritz (Hrsg.), *Experimentelle Musik*, Berlin 1970, S. 73-80. In: GS², S. 82-94.

²⁰⁵ Siehe Anm. 204.

²⁰⁶ Anm.: Die Werke *Apparitions* und *Atmosphères* waren bereits in Ungarn skizziert, aber erst nach dem Einstieg in das elektronische Kompositionsverfahren verwirklicht worden.

²⁰⁷ Siehe Anm. 204.

man mit Sinustönen jede Art von Musik zusammenstellen könne.²⁰⁸ Diese naive Vermutung scheidet nicht zuletzt an der technischen Beschränkung. Ligeti erlernt im Studio den Umgang mit Sinus-, Rausch- und Impulsgeneratoren, die synthetische Klänge erzeugen.²⁰⁹ Er schneidet unzählige Tonbandschnipsel aus Sinustönen zusammen, spielt sie gleichzeitig auf zwei Tonbänden ab, versucht diese auf ein drittes Band aufzunehmen und die Schichtung der einzelnen musikalischen Elemente zu vermehren. Die „kompositorisch-konstruktive Idee“²¹⁰ des Schichtungsverfahrens in der Musik überträgt er auf sein späteres Orchesterwerk *Atmosphères*, das am 22. Oktober 1961 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wird und zum Durchbruch führt.²¹¹ Weitere Werke folgen: Die erste Auftragskomposition *Volumina* (Orgelstück 1961/62) und die dazu kontrastierenden Werke *Aventures* (1962) und *Nouvelles Aventures* (1965). Der Komponist schlägt mit den Werken eine neue Richtung ein. Das menschliche Verhalten (Streit, Versöhnung, Liebe, etc.) wird von den drei Sängern nicht anhand konkreter Worte und Begriffe vermittelt, sondern durch vorsprachliche Laute. Die Musik ist sozusagen die Sprache und wird als Bühnenwerk, oder „absurdes musikalisches Theater“ geführt.²¹²

Als Auftragskomposition entsteht zwischen den zuvor genannten Stücken das Vokal- und Instrumentalwerk *Requiem* (1963-1965), welches mit seinen enormen Stimmverflechtungen und komplexem Chorsatz die rhythmischen Geschehnisse so verdeckt, dass „man sich dauernd in einem Spielraum gerade um die Verwischungsgrenze bewegt“.²¹³ Dieses „psychoakustische Ergebnis“²¹⁴ nutzt Ligeti in vielen seiner Werke als eine ästhetische Komponente. Angelehnt an das *Requiem* komponiert Ligeti *Lux aeterna* im Jahr 1966, das wieder diatonische Skalen und konsonante Klänge enthält, da er in der reinen Chromatik (wie in den *Három Weöres-dal*) eine Sackgasse sieht. *Lontano* (1967) unterliegt der gleichen Denkweise. Es beginnt mit „mit zwei um eine kleine Terz nach oben versetzt fallende Halbtonschritte, anders gesagt: eine Transposition des B-A-C-H-

²⁰⁸ Roelcke, (wie Anm. 125), S. 85.

²⁰⁹ DIBELIUS Ulrich, Art. „Ligeti, György (Sándor)“, *MGG² PT*, Bd. 11, Sp. 114.

²¹⁰ Roelcke, (wie Anm. 125), S. 86.

²¹¹ DIBELIUS, (wie Anm. 209), Sp. 109.

²¹² DIBELIUS, (wie Anm. 209), Sp. 115.

²¹³ Siehe Anm. 204.

²¹⁴ SABBE Hermann, „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie“, in: METZGER Heinz-Klaus u. RIEHN Rainer (Hrsgg.), *Musikkonzepte*, Heft 53, München Januar 1987, S. 6.

Motivs“.²¹⁵ Alle Werke der „post-ungarischen“ Ära entsprechen einer neuen Kompositionsmethode, die deutlich von der Computermusik beeinflusst ist. Da er im Jahr 1967 die österreichische Staatsbürgerschaft erhält, ist dies in zweierlei Hinsicht ein Wendepunkt.²¹⁶ Ligeti entwickelt aus den Eindrücken der elektronischen Musik eine Art der Mikropolyphonie, in der die „Bewegungsfarbe“ und die „rhythmische Farbe“ im Vordergrund stehen.²¹⁷ Er erhöht die Komplexität seiner polyphonen Strukturen, die „zwischen den beiden Extremen ‚verwischt‘ und ‚scharf geschnitten‘ liegen.“²¹⁸ Nicht die einzelnen Stimmen sind wichtig, sondern das Ganze als solches. Die Netzstrukturen und dicht-polyphone Verwebungen werden in dieser Zeit zum Kern in Ligetis Arbeit. In *Ramifications* (1969) für Solostreicher operiert Ligeti mit einem Vierteltonsystem, das er bald aufgibt, weil es sich lediglich um eine Verdoppelung einer chromatischen Zwölftonskala handelt.²¹⁹ Mit der Zeit tritt zu diesem Klangspektrum die „Vorstellung von transparenten, scharf geschnittenen, geometrischen Strukturen“ hinzu.²²⁰ In diese Kompositionsmethode fallen die Werke *Poème Symphonique* für 100 Metronome (1962) und *Continuum* für Cembalo (1968). Ein viel beachtetes Werk wird das 2. *Streichquartett*, dessen Individualität der vier Einzelstimmen Dibelius als einen „Übergang von Malerei zu Zeichnung“ bezeichnet.²²¹ Der Komponist versucht neue harmonische Wege zu finden und sich nach eigenen Angaben von einer totalen Chromatik zu entfernen. Wegen seiner Lehrtätigkeit beschäftigt sich Ligeti in dieser Zeit intensiv mit Haydn und Beethovens späten Streichquartetten.²²² Den ersten und dritten Satz bezeichnet Ligeti als „unregelmäßige und ungebundene Stücke“, in dem es sehr „unakademisch zu[geht], die Krawatte der Musik ist schlecht gebunden.“²²³ In den Jahren 1969/70 entsteht das viersätziges *Kammerkonzert* für dreizehn Instrumentalisten. Die Soloteile der einzelnen

²¹⁵ HÄUSLER Josef, „György Ligeti oder die Netzstruktur“, in: *NZfM*, Nr. 144 (5), Mai 1983, S. 18-21, hier S. 20.

²¹⁶ BECKLES WILLSON, (wie Anm. 161), S. 163.

²¹⁷ Siehe Anm. 204.

²¹⁸ Typoskript (in englischer Sprache), datiert „Vienna, August 1989“. Geschrieben für ein Programmbuch des South Bank Festivals London 1989, dort aber nicht publiziert. Deutsche Übersetzung von Monika Lichtenfeld. In: *GS²*, S. 121.

²¹⁹ Siehe Anm. 218.

²²⁰ Siehe Anm. 218.

²²¹ DIBELIUS, (wie Anm. 209), Sp. 117.

²²² ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 162.

²²³ Ligeti im Gespräch mit Monika Lichtenfeld am 10. Mai 1981 in München. In: *NZfM*, Nr. 142 (5), September/Okttober 1981, S. 471-473, hier S. 472.

Stimmen sind so frei im Tempo, dass Strukturen abermals verwischt werden. Für Frauenchor und Orchester komponiert Ligeti *Clocks and Clouds* (1972/73), das er in den beiden darauffolgenden Jahren umgestaltet und in *San Francisco Polyphony* umbenennt.

Ligeti spielt länger mit dem Gedanken, ein großes Bühnenwerk zu erschaffen. Dank seiner guten Beziehungen nach Schweden erhält er einen Kompositionsauftrag der schwedischen Oper, den er mit *Le Grand Macabre* in den Jahren 1974-1977 realisiert. Als Sujet dient Michel de Ghelderodes *La Balade du Grand Macabre*, das durch makaber angelegte Szenen den baldigen Weltuntergang verkündet. Das Werk ist geladen mit entstellten Zitaten, Spannungen zwischen dem Tod und der „versoffenen, diesseitssüchtigen“²²⁴ Welt des Breughellandes, extremen Koloraturen, hochkomplexer Rhythmik, überzogen heiterem Humor, bizarrer Albernheit und derben Szenen. Ursprünglich wollte Ligeti ein Werk zu *Kylwiria* schreiben, der bereits erwähnten fiktiven Welt, die sich Ligeti im Kindesalter ausdachte, stellt dann aber fest, dass es für ein ganzes Opernwerk einer soliden Geschichte mit klarem Handlungsstrang bedarf.²²⁵ Ligeti schreibt ein Libretto mit dem Titel *Oidipus*, aber nach dem Unfalltod des Projektförderers Göran Gentele im Jahr 1972 sah sich Ligeti nicht mehr in der Lage an dem Werk weiterzuarbeiten. Da Ligeti im Laufe der Jahre Erfahrung in Komposition, Dramaturgie und Orchestrierung sammelt, entscheidet er sich für eine Revision des Werks *Le Grand Macabre*. Die Neufassung aus dem Jahr 1994 ist wesentlich kompakter. Einige Textstellen werden gestrichen, andere Sprechstellen musikalisch umgesetzt und der Schluss wird verändert. Wegen der vielen Kürzungen entscheidet sich der Komponist, das Werk ohne Unterbrechung aufführen zu lassen. Obwohl Skizzen zu *Alice in Wonderland* aus dem Jahr 1980 existieren, bleibt *Le Grand Macabre* Ligetis einziges Opernwerk. Die Werke *Passacaglia ungherese* und *Hungarian Rock* entstehen für Cembalo im Jahr 1978.

In den Achtziger Jahren erweitert Ligeti seinen Horizont mittels neugewonnener Höreindrücke durch das Studium schwer zugänglicher Musikkulturen. Ein Schüler aus Puerto Rico zeigt ihm eine Aufnahme der Banda Linda, die dem Komponisten

²²⁴ DIBELIUS, (wie Anm. 209), Sp. 118.

²²⁵ GS², S. 266.

„diese sehr komplexe polyrhythmische Welt eröffnet“.²²⁶ Er macht Bekanntschaft mit dem Mexikaner Conlon Nancarrow (1912-1997)²²⁷ und seinen *Studies for Player Piano*. Die Kompositionen auf einem selbstspielenden Klavier ermöglichen es, für den Pianisten unspielbares Material umzusetzen.²²⁸ Mit nur einem Instrument gelingt es zeitgleich, vielschichtige Strukturen, asymmetrische Rhythmen und ineinandergreifende Klangmuster, wie sie in Zentralafrika von mehreren Gruppen innerhalb einer Darbietung realisiert werden, abzuspielen. Die Musik Zentralafrikas lernt Ligeti 1982 (nach der Komposition des *Horntrios*) durch die von Simha Arom veröffentlichten Schallplatten kennen, den er schließlich 1984 in Israel trifft.²²⁹ Ligeti begegnet in Wien Gerhard Kubik, von dessen Engagement in der Erforschung afrikanischer Musik er beeindruckt ist. Kubik widmet ihm später einen 130 Seiten langen Aufsatz über die Hofmusik von Buganda.²³⁰ Gegenrhythmische Verläufe findet man bereits in *Drei Stücke für zwei Klaviere* (1976). Die Entdeckung jener hochkomplexen Polyrhythmik der Aka Pygmäen unterstützt Ligetis Aufbruch in neue Klangwelten. Mit einfachen Strukturen entsteht ein hohes Maß der Verflochtenheit, bei der die „vierstimmige ‚Grundgestalt‘ in Vielstimmigkeit, in eine polyphone Heterophonie aufgelöst“²³¹ wird. Bemerkbar macht sich die Technik der für Pianisten besonders anspruchsvollen *Études pour piano* (ab 1985) und im Klavierkonzert (1985-1988), in denen eine „große, schwer nachvollziehbare Komplexität“²³² steckt. Ligeti merkt dazu an:

Ohne daß ich folkloristische Elemente übernommen hätte, war für mich das Studium der rhythmischen Technik verschiedener afrikanischer Musikkulturen südlich der Sahara entscheidend: ich kombinierte meine Erkenntnisse aus der Mensuralnotation mit jenen aus der „superschnellen“ Pulsation der afrikanischen

²²⁶ ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 133.

²²⁷Anm.: Conlon Nancarrow war eigentlich US-Amerikaner, der später die mexikanische Staatsbürgerschaft annahm.

²²⁸ ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 112.

²²⁹ ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 132f.

²³⁰ KUBIK Gerhard, „Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda - Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur“, in: FLOROS Constantin (u.a. Hrsgg.), *Für György Ligeti - Die Referate des Ligeti Kongresses Hamburg 1988*, Laaber 1991, S. 23-162.

²³¹ FUHRMANN Wolfgang, „Das Fernste rückt zusammen. Musik von György Ligeti und den Aka-Pygmäen im Kammermusiksaal der Philharmonie“, in: *Berliner Zeitung*, 14. Juni 2001.

²³² FERGUSON Stephen, „Tradition, Wirkung, Rezeption. Anmerkung zu Ligetis Klaviermusik“, in: *NZfM*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 8-15, hier S. 11.

Musik. Diese Komposition ergab die kompositionstechnische Grundlage der Polyrhythmik und Polymetrik in meinen Klavieretüden und meinem Klavierkonzert.²³³

Zur Uraufführung des über sechs Jahre lang entstandenen Violinkonzerts kam es im November 1990 in der Kölner Philharmonie anlässlich des Festivals „Begegnung der Diaspora mit Israel“, bei dem zunächst nur die ersten drei Sätze gespielt wurden. Das Publikum zeigte sich beeindruckt, einer der Hörer, der Komponist Mauricio Kagel, merkte jedoch an: „Das Stück ist gut, allerdings weniger für den Solisten.“²³⁴

Als Student ist Ligeti 1957 das erste Mal bei den Darmstädter Ferienkursen, zwischen 1959 und 1979 auch als Lehrer. Er bezeichnet die Darmstädter Schule als einen Ort der Indoktrinierung Serieller Musik, die er stets ablehnt.²³⁵ Bis zu seiner Berufung an die Hochschule für Musik und Theater Hamburg (1973-1989) erhält er diverse Lehraufträge in Stockholm, Madrid, Bilthoven, Essen, Jyväskylä, Stanford, Tanglewood, Siena, die er zwar notgedrungen annimmt, als Lebensunterhalt jedoch nicht präferiert. Unzählige Preise und zwei Ehrendoktorate von der Universität Hamburg (1988) und Conservatory Boston (1993) folgen.²³⁶

Nach Ligetis Aufbruch in den Westen stellt sich kaum mehr die Frage, warum es zwischen 1955 und 1983 keine Weöres Vertonungen gibt. Die oben knapp beschriebenen neuen Höreindrücke und Lernprozesse rücken den wissbegierigen Komponisten weit aus dem vertrauten ungarischen Sujet. Ligeti möchte mit der gewonnenen Freiheit in die neue Welt aufbrechen, in der es noch viel zu lernen gibt. Es liegt in seiner Natur sich fortwährend mit dem Unbekannten beschäftigen. Seine heutige Stellung als Komponist konnte er in einer „pluralistischen Kunstperiode“²³⁷ nur dann erreichen, wenn er sich vom ungarischen Erbe trennt, das für Ligeti ohnehin mit viel Leid verbunden ist. Er entwickelt sich zwischenzeitlich in so viele unterschiedliche Richtungen, dass sich seine Musik

²³³ LIGETI György, „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“, in: *NZfM*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 20-29, hier S. 21-23.

²³⁴ GAWRILOF Saschko, „Ein Meisterwerk von Ligeti. Marginalien zur Entstehung des Violinkonzerts“, in: *NZfM*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 16-18, hier S. 18.

²³⁵ ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 95.

²³⁶ DIBELIUS, (wie Anm. 209), Sp. 109.

²³⁷ LIGETI, „La mia posizione di compositore oggi“, in: RESTAGNO Enzo, *Ligeti*, Turin 1985, S. 3-5. In: *GS*², S. 114f.

später nicht mit einem einfachen Etikett versehen lässt. Der Drang sich von Gruppierungen zu distanzieren hat mit großer Wahrscheinlichkeit biographische Hintergründe und wirkt sich auf das gesamte Schaffen aus. Er ist ein strikter Gegner von Strömungen und „indoktrinierten“ Bewegungen, wie dem Serialismus, der Avantgarde, der Postmoderne und so fort. Mit der kämpferischen Haltung gegen das Schubladendenken schafft der Komponist den autonomen „Ligeti Sound“ - und lässt seine alten Vorbilder Bartók und Kodály hinter sich.

5. Ein Œuvre aus 40 Jahren Kompositionsgeschichte

Ligeti hat die Retrobewegung stets abgelehnt, dennoch kann man eine Rückkehr zur ungarischen Folklore in den *Magyar Etüdek* deutlich erkennen. Was verbirgt sich hinter der Rückkehr zu seinen Wurzeln? Zuvor arbeitet er an den beiden Cembalostücken *Hungarian Rock* und *Passacaglia ungherese* und stellt anschließend im Jahr 1982 sein *Trio* für Horn, Violine und Klavier fertig. Sowohl in den *Magyar Etüdek*, als auch in *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* erkennt man die Elemente der bisherigen Höreindrücken oder Kompositionsweisen: Bartók, Webern, Computermusik, die „neue“ Tonalität, Kontrapunkt und Polyrhythmik aus den Gesängen der Pygmäen.

In den Kapiteln 5.1. und 5.2. werden die Werke *Magyar Etüdek* und *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* analysiert und interpretiert. Dies sind nach langer Zeit die ersten und letzten Stücke, in denen er Gedichte von Weöres vertont.

5.1. *Magyar Etüdek*

Es sind nahezu 30 Jahre vergangen, als Ligeti wieder einem Stück von Weöres vertont. Das Werk ist „retrospektiv (...) und nostalgisch“²³⁸, obwohl sich der Komponist gegen diese Äußerung wehren würde. Nach einem Umweg über Afrika, Südostasien und Stanford wendet er sich wieder seinem Schaffen vor 1957 zu - sozusagen seiner „Frühgeschichte“. So heißt es bei Lichtenfeld:

²³⁸ GS¹, S.24.

„In den harmonischen und rhythmischen Spezifika vieler ethnischer Kulturen fand er frappierende Analogien zur Klangwelt seiner Kindheit in Siebenbürgen, zur Volksmusik Ungarns, Rumäniens und der Balkanvölker.“²³⁹

Im Jahr 1957 eröffnet ihm der Westen eine Vielzahl an neuen Höreindrücken, so dass Ligetis Lern- und Wissensdurst vorerst gestillt werden muss. Der Komponist geht unerbittlich neue Wege und hört nicht auf, weiter zu forschen - das Ungarische schien ihm daher nicht weiter erforschenswert. Nach seiner Professur in Hamburg war er nicht nur finanziell abgesichert, sondern als Komponist international anerkannt, womit er einen festen Status inne hat und sich spätestens jetzt aus dem Schatten seiner ungarischen Vorväter stellt. Ligeti ist kein Außenseiter mehr, sondern Teil der westlichen Avantgarde. Auch scheint er zu diesem Zeitpunkt genug Abstand zur „ungarischen“ Methode zu haben, die ihm durch die politischen Umstände zuwider waren.

Aber wie die Jahre vergehen, nähert sich Ligeti seiner Vergangenheit, denn schon vor *Magyar Etüdök*, involviert er seine persönliche Geschichte in die Musik, so Beckles Willson:

The most apt musical symbol for the new space that Hungary came to take in Ligeti's work is perhaps the tragicomic melting pot of *Le Grand Macabre* (1974-7), the theme of which could be read as a distant elaboration of the authoritarian/fear-driven regime from which he had fled. Indeed certain character names - chief of police as 'Gepopo' and Death as 'Nekrotzar' - make the connection explicit. Furthermore, although the opera presented new ideas, it also drew directly on music from Ligeti's earlier environment.²⁴⁰

Nicht selten, wenn überhaupt, setzen sich Opfer politischer Verfolgung erst Jahrzehnte später mit dem Geschehenen und ihrem Schicksal auseinander. In den Jahren nach der Flucht aus Ungarn erforscht Ligeti die Musik fremder Kulturen und entdeckt Gemeinsamkeiten, die ihn wiederum zurück zur Folklore bringen. Mit einer Rückkehr zu längst Vergangenen schafft er ebenfalls eine klare Trennung von der Avantgarde, derer er sich nie angehörig fühlt. Im Jahr 1983 ist Ligeti mittlerweile 60 Jahre alt - ein Alter, in dem er wohl von nostalgischen Gefühlen gelenkt wird und sich seiner Wurzeln besinnt.

²³⁹ GS¹, S.24.

²⁴⁰ BECKLES WILLSON, (wie Anm. 161), S. 163.

Zur Entstehung

Clytus Gottwald plante zu Ligetis 60. Geburtstag im Mai 1983, im Südfunk Stuttgart ein Konzert. Trotz der Besetzung (Boulez dirigierte das Radio-Sinfonieorchester, das Besch-Baum-Gawriloff Trio war geladen, Kagels Uraufführung von „Intermezzo“ sollte stattfinden, die Schola Cantorum wirkte mit, Elisabeth Chojnacka spielte am Cembalo) wollte er dieses Event nur für Freunde veranstalten und nicht für Kritiker oder Journalisten. Doch bei dieser Starbesetzung war am Ende sogar das Fernsehen vor Ort und so wurde das unter Freunden geplante Konzert ein Medienspektakel. Ursprünglich sollten die *Hölderlin Phantasien* aufgeführt werden, doch Ligeti ist nicht rechtzeitig mit dem Werk fertig geworden und so entfiel dessen Uraufführung durch die Scholae Cantorum Stuttgart, was Ligeti zur Komposition der *Magyar Etüdök* veranlasste. Angesichts der mangelnden Zeit entschied sich der Komponist für zwei kurze Verse von Sándor Weöres.

Zum Werk

Das Werk *Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) besteht aus drei Teilen und ist für Chor a capella. Die Uraufführung des ersten und zweiten Teils fand am 18. Mai 1983 durch Clytus Gottwald und die Schola Cantorum Stuttgart in Stuttgart statt. Der dritte Teil wurde am 17. November 1983 ebenfalls durch Clytus Gottwald und der Schola Cantorum Stuttgart in Metz uraufgeführt. Dieser Teil war ein Auftragswerk der „Recontres Internationales de Musique Contemporaine Metz“, den Ligeti Klaus Schöll widmete.²⁴¹ Das Chorstück gehört zur „neuen Periode“, wie man diese nach der Wende um 1980 nennt. Nach *Le Grand Macabre* sprach Ligetis Umfeld von einer schöpferischen Krise, da er in dieser Zeit nur wenig komponierte. Dafür gab es allerdings diverse Gründe und seine beiden Krankenhausaufenthalte hinderten ihn nicht zuletzt am Arbeiten.

Wie oben beschrieben galt sein Interesse in dieser Zeit der polyrhythmischen Musik Zentralafrikas, die seine weiteren Werke stark beeinflussten. Er übernahm einige Elemente in seine jüngere Musik und gab auch *Magyar Etüdök* eine neuartige Rhythmisierung. Die Musik dieser „neuen Periode“ war stark affektiv,

²⁴¹ GOTTWALD Clytus, „Ligeti Magyar Etüdök (1983)“, in: KOLLERITSCH Otto (Hrsg.): *György Ligeti, Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, Wien u. Graz 1987, S. 204–212, hier: S. 206.

kontrapunktisch und metrisch hoch komplex. Wie auch Webern oft spinnenartig verästelte Stücke komponierte, entdeckt man bei *Magyar Etüdük* derartige feine Verästelungen in der Melodik und Rhythmik. Das Stück ist nicht tonal, aber auch nicht atonal.

5.1.1. Erster Satz „Spiegelkanon“, Etüde Nr. 9

<i>Csipp,</i>	'tʃip	<i>Tripf,</i>
<i>csepp,</i>	'tʃɛp	<i>Tropf,</i>
<i>Egy csepp,</i>	'ɛj 'tʃɛp	<i>ein Tropfen,</i>
<i>öt csepp,</i>	øt 'tʃɛp	<i>fünf Tropfen,</i>
<i>meg tíz:</i>	meg 'ti:z	<i>und zehn:</i>
<i>olvad a jégcsap,</i>	'olvad v 'je:gtʃap	<i>Es schmilzt der Eiszapfen,</i>
<i>csepereg a víz.</i>	'tʃɛperɛg v vi:z	<i>es tröpfelt das Wasser.</i>

Weöres Sándor hat eine ganze Reihe von *Magyar Etüdük* veröffentlicht und so lehnt sich dieser Titel an Ligetis Stück.²⁴² Wie der Titel des Stückes sagt, liegt hier ein „Spiegelkanon“ vor. Einen solchen verwendet er schon in früheren Stücken, wie *Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976) und *Le Grand Macabre* (1974–77). Der erste Satz ist für einen zwölfstimmigen Chor geschrieben, im Tempo „moderato meccanico“ (einem Synonym für „perpetuum mobile“) aufzuführen und hat eine Länge von ungefähr anderthalb Minuten.²⁴³ Es beginnt mit dem Tropfen eines schmelzenden Eiszapfens, unter dem sich allmählich eine Wasserlache bildet. Beckles Willson weist darauf hin, dass sich die Melodie der ersten Stimme im Entferntesten einem ungarischen Volkslied ähnelt.²⁴⁴ Dibelius findet gar Parallelen in der chorischen Struktur:

Höchst erstaunlich ist es, an einem chorischen A-capella-Werk, abermals nach Dichtungen von Sándor Weöres (...) feststellen zu können, dass Ligeti akkurat

²⁴² WS², S. 69.

²⁴³ ALUAS Luminita, „Visible and Audible Structures: Spatio Temporal Compromise in Ligeti's 'Magyar Etüdük'“, in: *Tempo*, New Series, No. 183, Seite 7–17, hier: S. 7.

²⁴⁴ BECKLES WILLSON, (wie Anm. 161), S. 173.

dasselbe dramaturgische Prinzip polyphoner Schichtenaufladung und Überwechselln zu beruhigtem Sostenuto-Auslaufen wiederum anwendet.²⁴⁵

Die Annahme, dass Ligeti sich bei der Besetzung am Gedicht orientiert hat, geht fehl, denn dieses basiert auf der Zahl sieben. Das Gedicht hat sieben Zeilen, vierzehn Silben und 56 Buchstaben (also 8x7). Ligeti teilt die Sänger jedoch in zwei Gruppen auf.²⁴⁶ Eine Gruppe ist jeweils aus drei Männer- und Frauenstimmen zusammengesetzt. Diese zwei Gruppen singen in unterschiedlichen Taktmaßen, die erste im 6/4 Takt und die zweite im 2/2 Takt.²⁴⁷ Ligeti überträgt diese Technik des Proportionskanons, die aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammt, in unsere gewohnte orthochronische Notation.²⁴⁸ Stimmen mit gleicher Melodie, aber unterschiedlichen Proportionen singen gegeneinander. Eine einführende Erklärung zum Stück liefert der Komponist selbst:

Ich habe eine sehr komplexe musikalische Struktur entworfen: einen zwölfstimmigen, sehr strengen Spiegelkanon - sechs Stimmen in der einen, sechs in der anderen Richtung. Er ist weder zwölfstimmig noch seriell, doch beginnt jede Stimme auf einer eigenen Tonhöhe - daher die zwölf Stimmen; die sechs aufsteigenden benutzen Ganztonleitern und die absteigenden dieselbe, um einen Halbton nach oben transponierte Skala. Die Melodie ist diatonisch, aber die Häufung der Stimmen führt allmählich zur Chromatik. Ebenso können Sie, wenn Sie die Partitur ansehen, einen Proportionskanon (im Verhältnis 2:3) finden. Um die beiden Kanons zu koordinieren, habe ich Pausen in jene Schicht eingeführt, die sich mit der etwas größeren Geschwindigkeit bewegt. Es ist tatsächlich eines meiner „am strengsten berechneten“ Stücke; ich wollte damit die kristalline Struktur des Eises symbolisieren sowie die ganz unmenschliche Regelmäßigkeit, die Mechanik des Schmelzvorganges.²⁴⁹

Ligeti setzt im ersten Satz des *Magyar Etüdök* nicht nur das hörbare Element des Tropfens um, sondern konstruiert ähnlich dem Eis, eine kristallene Struktur.

²⁴⁵ DIBELIUS, (wie Anm. 1), S. 40.

²⁴⁶ GOTTWALD, (wie Anm. 241), S. 205.

²⁴⁷ Anm.: In der Schott Partitur wird der Satz im 2/2 notiert und durch gestrichelte Taktstriche eine mögliche Notation im 4/4 Takt angedeutet.

²⁴⁸ GOTTWALD, (wie Anm. 241), S. 205.

²⁴⁹ *György Ligeti in einem Gespräch mit Denys Bouliane* (1983) in: *Neuland*, Bd. 5, S. 76. Nach: BERGANDE Martin, „...halb experimentell, halb volkstümlich“ *György Ligetis Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) nach Gedichten von Sándor Weöres für 8-16stimmigen gemischten Chor a capella (1983), Saarbrücken 1994, S. 17f.

Sowohl äußerlich, als auch innerlich wird daher der Textinhalt übermittelt, das „Wort“ ist für das Stück formgebend. Der Begriff „csepp“ (Tropfen) bildet sowohl im Gedicht, als auch in der Vertonung den Mittelpunkt. Ligeti erreicht mit den *Magyar Etüdök* den Höhepunkt an onomatopoetischer Fertigkeit. Wie Enlbrecht sehr passend schreibt, könnte das Wortspiel „ ‚csipp-csepp‘ (...) im Deutschen phonetisch analog annähernd mit ‚plitsch-platsch‘ wiedergegeben werden“, jedoch ist die „Verbindung von Semantik und Klang des Wortes ‚csepp‘ (Tropfen-Tropfgeräusch) (...) nur im ungarischen Original gegeben“.²⁵⁰ Es bedarf daher keinen elaborierten Ungarischkenntnissen, um zu verstehen, dass sich hier ein starres Element, sich in etwas Bewegliches formt. Dass sich also der starre Eiszapfen, mit einem Achtel „csepp“ (Tropf) zu einer flüssigen Lache, einem langsamen Rinnsal bewegt: „Ein kleines, sehr einfaches Bild: Das Eis verwandelt sich, Tropfen für Tropfen, zu einer kleinen Pfütze..., das ist alles..., das ist nichts!...“²⁵¹ Dass das alles, aber nicht „nichts“ ist, beweist Ligeti durch die Trennung der Silben und die Abfolge motivischer Elemente und der hohen Fertigkeit der Metrumbildung. Bergande ist zu der wichtigen Erkenntnis gekommen, dass sich die Textwiedergabe und Wiederholung einzelner Begriffe an der Sinneinheit orientiert. Ligeti „fördert damit die Verständlichkeit des Gedichts“²⁵², so wie er es bereits in den vorigen Gedichten tut. Betrachtet man die Silbenvertonung, fällt auf, dass nur bestimmte Worte syllabisch angeordnet sind und andere nicht.

Syllabisch:

csipp (tripf)

csepp (trop, Tropfen)

egy (eins)

öt (fünf)

cseppereg (tropft)

Lang:²⁵³

tíz (zehn)

olvad (schmilzt)

jégcsap (Eiszapfen)

víz (Wasser)

²⁵⁰ ENLBRECHT Bernd, *Die späte Chormusik von György Ligeti*, Frankfurt am Main 2001, S. 117. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft)

²⁵¹ Wie Anm. 249.

²⁵² BERGANDE Martin, „...halb experimentell, halb volkstümlich“ *György Ligetis Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) nach Gedichten von Sándor Weöres für 8-16stimmigen gemischten Chor a capella (1983), Saarbrücken 1994, S. 19.

²⁵³ Anm.: „Melismatisch“ wäre hier der Gegenbegriff, scheint jedoch im Kontext dieser Vertonung unpassend.

Die kleineren Zahlen „eins“ und „fünf“ sowie die Worte, die „Tropfen“ beinhalten, werden kurz gehalten. Die Zahl „zehn“ (tíz) mit dem langen Í, sowie „olvad“ (schmilzt), „jégcsap“ (Eiszapfen), „víz“ (Wasser) sind mit langen Notenwerten versehen; manche Noten werden durch einen Legato-Bogen verbunden. Somit sind die beweglichen Teilchen (Tropfen) jenen gegenübergestellt, die an einer Stelle verharren (Eiszapfen). Ebenso erhält die „sechste Verszeile (olvad a jégcsap)²⁵⁴ (...) längere, Schmelzwasserspuren darstellende Notenwerte...“²⁵⁵

Da Ligeti dem Werk den Titel „Spiegelkanon“ gegeben hat, sollte im Folgenden auf die allgemein musikalische und insbesondere die kanonische Struktur eingegangen werden. Die Männerstimmen singen durchgehend die Umkehrung der Frauenstimmen, daher „Spiegelkanon“. Die Einsatztöne der Frauengruppen (des-es-f-g-a-h) ergeben eine halbfertige Ganztonreihe und addiert man diese zu den Einsatztönen der Männergruppe (d'-c'-b-as-ges-e), würde dies eine vollständige Zwölftonreihe oder eine Art von Bitonalität ergeben, was bei Ligeti häufig auftritt. Das Ende gestaltet sich ähnlich: Die Schlusstöne der Frauenstimmen (cis''-dis'-f'-g'-a'-h') - eine halbe Ganztonleiter - ergeben mit den Schlusstönen der Männerstimmen (c'-d-e-fis-gis-b) - ebenfalls eine halbe Ganztonreihe, eine komplette Zwölftonreihe. Allerdings ist das Stück nicht als Zwölftonreihen angelegt, sondern danach, dass jede Stimme auf seinem eigenen Ton beginnen soll (siehe Zitat oben). Ligeti verwendet für neue Abschnitte oftmals Oktaven oder einen Tritonus, wie die Anfangstöne der Männerstimmen (Chor I c'-gis-E und Chor II Fis-b-d').²⁵⁶

Manche Notenwerte des 6/4 Chores sind verkürzt, damit es zu keiner Überholung der Stimmen kommt, nur lediglich die Pausen sind verlängert. Diese Technik stammt aus dem 15. Jahrhundert der niederländischen Renaissance und wurde von Komponisten, wie Johannes Ockeghem, angewandt.²⁵⁷ Aluas bemerkt, dass die Gesamtkonstellation dieses Werkes eher mit Architektur, denn musikalischem Jargon erläutert werden müsse: „The concept of the augmented chords (...) make the concept itself (and the music itself based on it) easy to contemplate and

²⁵⁴ Anm.: „Es schmilzt der Eiszapfen“.

²⁵⁵ ENGLBRECHT, (wie Anm. 250), S. 123.

²⁵⁶ ALUAS (wie Anm. 243), S. 8.

²⁵⁷ GOTTWALD, (wie Anm. 241), S. 204.

describe an architectural - rather than musical - terms.“²⁵⁸ Zusammenfassend sind im ersten Satz nach Bergande und Englbrecht drei kanonische Ebenen oder Kanontechniken aufgeführt. Zum einen der oben beschriebenen Proportionskanon mit zwei unterschiedlichen Zeitmaßen. Beide Chöre verlassen nicht ihren Takt und der Satz wird in einer „Art realem Kanon“²⁵⁹ zu Ende gebracht. Das heißt, dass nicht alle Stimmen gleichzeitig ausklingen, sondern ähnlich dem Beginn nacheinander verklingen. Der Alt I beginnt als erste Stimme und endet daher als erste Stimme. Zur Vermeidung von Überholung der Stimmen werden die Pausen des 6/4 Chores verlängert. Die Schlusstondauer ist jedoch in jeder Stimme eine andere (fünftaktig, siebentaktig, usw.). Dies lässt sich darin begründen, dass sich Ligeti der realen Ästhetik des abtropfenden Eiszapfens nähern möchte, dessen Abtropfen eben nicht gleichmäßig verläuft. Die zweite Kanon-Ebene ist der sogenannte „Spiegelkanon“, in dem die Männerstimmen die Umkehrung der Frauenstimmen singen. Die dritte kanonische Ebene, den Tonumfang der Singstimmen betreffend, beschreibt Englbrecht als einen „Fächerkanon“:

Durch die Verschränkung der Einsätze beider Spiegelgruppen ergibt sich eine fächergleiche Struktur in der Anordnung der Einsatztöne, eine intervallische und dabei unregelmäßig alternierende diastematische Auffächerung dieser Einsatztöne nach oben und unten hin, gewissermaßen eine Art von freiem Fächerkanon.²⁶⁰

Ligeti bringt, auf die Kompositionserfahrung der letzten 30 Jahre basierend, das stilistisch ausgereifte Geschick der Lautmalerei auf den Höhepunkt. Die Berechtigung zu einer „Etüde“ erhält das Werk, da sich komplexe Metrum-Konstellationen mit einer ungewöhnlichen rhythmischen Anlage darin befinden, die den Sängern einiges an Geschick abverlangen. Die harmonische Ausgestaltung wird hierbei in den Hintergrund gestellt. Ligeti plant die *Magyar Etüdök* zu erweitern, hat diesen Gedanken jedoch bald aufgegeben.²⁶¹ Für „Etüden“ bietet das Klavier einen musikalisch komplexeren Gestaltungsraum und so entstehen in den Jahren 1985-2001 die *Études pour piano. Premier Livre* (Nr. 1-6), *Études pour piano. Deuxième livre* (Nr. 7-14) und die *Études pour piano. Troisième livre* (Nr. 15-18).

²⁵⁸ ALUAS, (wie Anm. 243), S. 8.

²⁵⁹ LICHTENFELD Monika, „Gespräch mit György Ligeti“, in: *NZfM*, Nr. 145 (1), Januar 1983, S. 10-11, hier S. 11.

²⁶⁰ ENGLBRECHT, (wie Anm. 250), S. 118.

²⁶¹ ENGLBRECHT, (wie Anm. 250), S. 129.

5.1.1.1. Notenmaterial zu „Spiegelkanon“

II

(Nr. 49 und 40)

György Ligeti
(1983)

♩ = 88 Andantino poco rubato

Sopran 1
A'rnjak sora ül a ré - - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu - vé - gen.

Sopran 2
A'rnjak sora ül a ré - - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu - vé - gen.

Alt 1
A'rnjak sora ül a ré - - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu - vé - gen.

Alt 2
A'rnjak sora ül a ré - - - ten. Nyáj zsong.

Chor I
Tenor 1
Tenor 2
Bass 1
Bass 2

Sopran 1
N N N N

Sopran 2
N N N N

Alt 1
N N N N

Alt 2
N N N N

Chor II
Tenor 1
Tenor 2
Bass 1
Bass 2

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1983

Mit freundlicher Genehmigung von Sándor Weöres

9 10 11 12

S.1 Csipp, Csipp, Csipp,

S.2 Csipp, Csipp,

A. Csipp, Csipp, Csipp, Csipp,

ol - - - - - vad

I

T.1 Csipp, Csipp,

T.2

B.

9 10 11 12

S.1 Csipp, Csipp,

S.2 Csipp, Csipp,

A. Csipp, Csipp, Csipp, Csipp,

ol - - - - - vad

II

T.1 Csipp, Csipp,

T.2

B.

5 6 7 8

S.1 Csipp, Csipp, Csipp,

S.2 Csipp, Csipp,

A. Csipp, Csipp, Csipp, Csipp,

meg fiz.

I

T.1 Csipp, Csipp,

T.2

B.

5 6 7 8

S.1 Csipp, Csipp, Csipp,

S.2 Csipp, Csipp,

A. Csipp, Csipp, Csipp, Csipp,

meg fiz.

II

T.1 Csipp, Csipp,

T.2

B.

13

S. 1 Csipp, caepp, egy caepp, 15

S. 2 meg tiz: 15

A. *pp* - *mp* - *pp* a jég - csap, 15

I

T. 1 egy caepp, 16

T. 2 egy caepp, tiz: 16

B. Csipp, 16

14

S. 1 Csipp, caepp, egy caepp, 15

S. 2 meg tiz: 15

A. *pp* - *mp* - *pp* a jég - csap, 15

I

T. 1 egy caepp, 16

T. 2 egy caepp, tiz: 16

B. Csipp, 16

15

S. 1 egy caepp, 15

S. 2 tiz: 15

A. *pp* - *mp* - *pp* a jég - csap, 15

II

T. 1 *pp* ot caepp, 15

T. 2 Csipp, caepp, egy caepp, 15

B. Csipp, 15

16

S. 1 egy caepp, 16

S. 2 tiz: 16

A. *pp* - *mp* - *pp* caepp - reg a viz, 16

II

T. 1 *pp* tiz: 16

T. 2 Csipp, caepp, egy caepp, 16

B. Csipp, 16

18

S. 1 *pp* ot caepp, meg tiz: 18

S. 2 -vot 18

A. *pp* - *mp* - *pp* caepp - reg, 18

I

T. 1 *pp* ot caepp, 18

T. 2 egy caepp, egy caepp, ot caepp, -vot 18

B. Csipp, 18

19

S. 1 meg tiz: 19

S. 2 *pp* - *mp* - *pp* a jég - csap, 19

II

T. 1 *pp* ot caepp, 19

T. 2 Csipp, caepp, egy caepp, 19

B. Csipp, 19

20

S. 1 meg tiz: 20

S. 2 *pp* - *mp* - *pp* a jég - csap, 20

II

T. 1 *pp* ot caepp, 20

T. 2 Csipp, caepp, egy caepp, 20

B. Csipp, 20

20 21 22

S.1. *pp* ol - - - - - *pp* - vad

S.2. *pp* *R₂* cse-perreg, cse-perreg,

A. *pp* - - - - - *mp* a jég - - - - - *p* cse-perreg a víz, cse-perreg, cse-perreg, cse-perreg,

I

T.1. *pp* - - - - - *mp* a jég - - - - - *pp* cse-perreg a víz, cse-perreg, cse-perreg,

T.2. *pp* víz: - - - - -

B. *p* egy csepp,

20 21 22

S.1. *pp* ol - - - - - *pp* - vad

S.2. *p* cse-pe-reg a víz, cse-pe-reg,

A. *p* cse-pe-reg, cse-pe-reg,

II

T.1. *pp* - - - - - *mp* a jég - - - - - *p* cse-pe-reg a víz, cse-pe-reg,

T.2. *pp* víz: - - - - -

B. *pp* egy csepp,

23 24 25

S.1. *pp* - - - - - *mp* a jég - csap, - - - - - *pp*

S.2. *pp* ol - - - - - *pp* a jég - - - - - *mp* - csap, -

A. *pp* - - - - - *p* cse-perreg a víz, ol - - - - - *pp*

I

T.1. *p* cse-perreg a víz, cse-perreg,

T.2. *pp* ol - - - - - *pp* - vad

B. *pp* egy csepp, ol csepp, meg

23 24 25

S.1. *pp* - - - - - *mp* a jég - - - - - *pp* cse-pe-reg a víz, - - - - - *p*

S.2. *pp* ol - - - - - *mp* a jég - - - - - *p* - csap, - - - - - *p* cse-pe-reg a víz, - - - - - *pp*

A. *pp* víz, cse-pe-reg a víz, ol - - - - - *pp* - vad, - - - - - *pp*

II

T.1. *pp* - - - - - *mp* cse-pe-reg, cse-pe-reg, ol - - - - - *pp*

T.2. *pp* ol - - - - - *pp* - vad

B. *pp* ol csepp, meg víz: - - - - - *pp*

26 27 28

S. 1. *pp* cse-perreg, a viz. *pp* cse-perreg, ol - .

S. 2. *pp* cse-perreg, *pp* cse-perreg a viz,

I. A. *pp* -vodi, *pp* cse-perreg, *pp* ol - . -vodi

I. T. 1. *pp* ol - . *pp* -vodi a jég - csop, - *pp* cse-perreg a *pp* cse-perreg a

T. 2. *pp* ol - . *pp* a jég - csop, - *pp* cse-perreg a viz,

B. *pp* viz: - .

II. T. 1. *pp* -vodi a jég - *pp* cse-perreg

T. 2. *pp* a jég - csop, *pp* cse-perreg a viz,

B. *pp* ol - .

29 30 31

S. 1. *pp* -vodi a jég - *pp* csop, - *pp* cse-perreg,

S. 2. *pp* cse-perreg a viz, *pp* ol - . -vodi, - *pp* cse-perreg

I. A. *pp* ol - . *pp* jég - *pp* csop, - *pp* cse-perreg

I. T. 1. *pp* -perreg, *pp* cse-perreg, *pp* cse-perreg a viz, *pp* ol - .

T. 2. *pp* viz, *pp* cse-perreg, *pp* ol - .

B. *pp* ol - . -vodi

II. T. 1. *pp* cse-perreg, *pp* cse-perreg a viz, *pp* cse-perreg

T. 2. *pp* cse-perreg, *pp* ol - . -vodi

B. *pp* a jég - csop, - *pp* cse-perreg

32 33 34

S.1 cse-perreg, cse-perreg a víz, cse-
 35 36 37
 S.2 csepereg a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 A. poco a poco bocca chiusa *morendo al niente*
 I
 T.1 cse-perreg a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 T.2 a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 B. a jég - csap, - - - - -
 cse-perreg, cse-perreg, cse-perreg a víz, cse-perreg a víz, a jég - csap, - - - - -

32 33 34

S.1 -reg, cse-perreg a víz, cse-pe-reg a víz, cse-
 35 36 37
 S.2 -reg a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 A. poco a poco bocca chiusa *morendo al niente*
 II
 T.1 a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 T.2 a jég - csap, - - - - -
 B. cse-pe-reg a víz, cse-pe-reg, cse-pe-reg, cse-pe-reg a víz, cse-pe-reg, cse-pe-reg, cse-pe-reg, cse-pe-reg

35 36 37

S.1 -perreg a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 35 36 37
 S.2 jég - csap, - - - - -
 A. poco a poco bocca chiusa *morendo al niente*
 I
 T.1 a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 T.2 cse-perreg a víz, ol - - - - - vad, - - - - -
 B. csepereg, ol - - - - - vad, - - - - -
 a jég - csap, - - - - -

35 36 37

S.1 ol - - - - - vad, - - - - -
 35 36 37
 S.2 - csap, - - - - -
 A. poco a poco bocca chiusa *morendo al niente*
 II
 T.1 ol - - - - - vad, - - - - -
 T.2 cse-pe-reg a víz, ol - - - - -
 B. -pe-reg, ol - - - - -
 a jég - csap, - - - - -

49 50 51 52 53

S.1 S.2 A. I T.1 T.2 B.

morendo al niente

pppp fer. - Csa...

poco a poco bocca chiusa

rall. morendo al niente

52 *rall.*

45 46 47 48

S.1 S.2 A. I T.1 T.2 B.

morendo al niente

pppp fer. - Csa...

poco a poco bocca chiusa,

a viz, ol - - vad - - a jég -

45 46 47 48

S.1 S.2 A. II T.1 T.2 B.

morendo al niente

pppp fer. - Csa...

poco a poco bocca chiusa,

sempre mf ol - - vad - - a jég - - Csa...

Durata: ca. 2'

5.1.2. „Zweiter Satz“

49. Etüd (csak az első strófa)	49. Etüde (nur die erste Strophe)
Árnyak sora ül a réten. Nyáj zsong be a faluvégen. Zúg-dong sűrű raj a fákon. Békák dala kel az árkon.	Reihe der Schatten sitzt auf der Wiese Eine Herde erklingt am Dorfende. Es summt-dröhnt ein dichter Schwarm in den Bäumen. Der Froschgesang erhebt sich aus dem Graben.
<i>Bim-bam! Torony üregében</i> <i>Érc-hang pihen el az éjben.</i>	<i>Bim-bam! in des Turmes Höhlung</i> <i>Kupferklang ruht sich in die Nacht.</i>

40. Etüd ²⁶²	40. Etüd
<i>Brekekex</i> <i>Brekekex</i> <i>Brekekex</i>	<i>Brekekex = lautnachahmend für das Gequake der Frösche</i>
<i>Gyere bujj</i> <i>víz alá</i> <i>ha szeretsz!</i>	<i>Komm schlüpf</i> <i>unters Wasser</i> <i>wenn du mich magst!</i>
<i>Idelenn</i> <i>soha sincs</i> <i>vad idő!</i>	<i>Hier unten</i> <i>gibt es nie</i> <i>wildes Wetter!</i>
<i>Idelenn</i> <i>sose hull</i> <i>Az eső!</i>	<i>Hier unten</i> <i>fällt nie</i> <i>der Regen!</i>

Im zweiten Satz der *Magyar Etüdök* werden zwei Gedichte Weöres' zu einem Satz verarbeitet. Das erste Gedicht handelt von einer Wiese und einer Herde, die sich dem Dorf nähert, während sich die Kirchenturmuhren langsam auf die Nacht vorbereitet und die Frösche ein Konzert aus dem Straßennaben anstimmen. Das zweite Gedicht handelt ebenfalls von Fröschen, die mit Lockrufen die Vorzüge des Unterwasserlebens anpreisen. Die Frösche sind das verknüpfende Element der

²⁶² Anm.: Die besondere Anordnung der Strophen ist von Weöres so vorgegeben und stellt das Herabsteigen der Frösche ins Wasser dar. In: ENGLBRECHT, (wie Anm. 250), S. 132.

Gedichte und stilisieren das zweite Stück der *Magyar Etüdök*. Bei Weöres trägt Etüde Nr. 49 gar den Titel „Békák“ (Frösche), auf den Ligeti jedoch verzichtet.²⁶³ Nach der effektreichen musikalischen Ausgestaltung dieser Gedichte, bedarf es wohl keiner Betitelung mehr. Der Klang der Frösche mischt sich mit den hohen Frauenstimmen, die echoartig angelegt sind, womit das Werk von einer mystischen Aura umgeben wird.

Das Werk ist mit sechzehn Stimmen besetzt, wieder doppelchörig unterteilt und hat eine Länge von etwa anderthalb Minuten. Als solches lässt es sich in drei Teile gliedern: Einleitung: Teil A (Takt 1-9), Hauptteil: Teil B (Takt 10-17) und Schluss: Teil C (Takt 18-26). Als Tempoangabe gilt „Andantino Poco Rubato“. Am Beginn fällt auf, dass in den ersten sechs Takten sechs Mal die Taktart wechselt: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 2/4 (Takt 1-5 siehe Notenbeispiel S. 84). Ligeti arbeitet mit bereits „auskomponierten Echoi“²⁶⁴ und bringt durch diesen räumlichen Aspekt eine neue Klangfarbe in das Werk. Besonders stark sind die Echos in der Einleitung und im Schluss. In der Einleitung singen die Frauenstimmen von Chor I zu Beginn (Takt 1-3) unisono und ab Takt 4 singen Sopran 1 und 2 sowie Alt 1 und 2 jeweils unisono - im Folgenden als „Melodiestimme“ bezeichnet. Der Echoeffekt wird durch den Einsatz der restlichen Stimmen, also der Männerstimmen von Chor I und der gesamte Chor II, erreicht. Auf dem gleichen Ton wie die Melodiestimme (d‘) setzen die Frauenstimmen in Chor II ein und geben zum Teil die Melodie in *ppp* wieder. Durch die geringere Dynamik und „verschleierte“ Wiedergabe der Melodie entsteht der Echo-Effekt. Beim Textbezug ist darauf zu achten, dass Ligeti die unteren Stimmen bei „Árnyak sora ül a réten“ (Reihe der Schatten sitzt auf der Wiese) tatsächlich wie „Schatten“ der Melodie angelegt hat, die eben jenen Echoklang bewirken. So Ligeti selbst: „Zugleich gibt es eine zweite Chorgruppe als Echo, um die Schatten und die verschiedenen, sich mischenden ‚Sonoritäten‘ zu suggerieren.“²⁶⁵ Die Melodie klingt ähnlich einer ungarischen Volksmelodie, ist aber als solche nicht deutlich zu erkennen. Die Töne ergeben eine diatonische Skala, jedoch imitiert Ligeti nur das Folkloristische, wie schon in *Három Weöres-dal* „Táncol a hold“ (Es tanzt der Mond).²⁶⁶

²⁶³ WS², S. 82.

²⁶⁴ CLYTUS, (wie Anm. 241), S. 206.

²⁶⁵ Wie Anm. 249.

²⁶⁶ Wie Anm. 76.

Töne der Melodiestimme (Takt 1-5):



Takt 1-5, tutti:

II
(Nr. 49 und 40)

György Ligeti
(1983)

♩ = 88 Andantino poco rubato

Sopran 1
A'ryak sora ül a ré - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu-vé - gen.

Sopran 2
A'ryak sora ül a ré - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu-vé - gen.

Alt 1
A'ryak sora ül a ré - - ten. Nyáj zsong be a fa-lu-vé - gen.

Alt 2
A'ryak sora ül a ré - - ten. Nyáj zsong.

Chor I
Tenor 1
Tenor 2
Bass 1
Bass 2

Sopran 1
N

Sopran 2
N

Alt 1
N

Alt 2
N

Chor II
Tenor 1
Tenor 2
Bass 1
Bass 2

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1983
Mit freundlicher Genehmigung von Sándor Weöres

Die gleiche Methode wendet Ligeti nochmals in Takt 7 an, wobei die Frauenstimmen des zweiten Chores erst nacheinander auf „Z“ von „zug-dong“

(summt-dröhnt) einsetzen.²⁶⁷ Mit Hilfslinien zur Melodiestimme verdeutlicht der Komponist, dass die unteren Stimmen bereits mit den Vorschlagstönen einsetzen müssen. Hier setzt Ligeti mit einfachen Mitteln das Summen der Insekten musikalisch um.

Takt 6-9:

The image shows a musical score for measures 6-9. It features vocal parts (Soprano 1 & 2, Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Bass 1 & 2) and piano accompaniment (I and II). The lyrics are in German and Hungarian. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *p*, and performance instructions like *p possibile*. Vertical dashed lines indicate the entry points for the lower voices.

German Lyrics:
 Zug - dong sü - rü raj a fá - - kon. Bé - - kák da - la
 Zug - dong a raj, sü - rü raj a fá - -
 Zug - dong, dong sü - rü raj a
 A raj züg.
 A raj züg.

Hungarian Lyrics:
 Zug - dong sü - rü raj a fá - - kon. Bé - - kák da - la
 Zug - dong a raj, sü - rü raj a fá - -
 Zug - dong, dong sü - rü raj a
 A raj züg.
 A raj züg.

²⁶⁷ Anm.: Im Ungarischen ist das „Z“ ein stimmhaftes S wie bei „summen“ im Deutschen.

Nach der Einleitung (Takt 1–9) setzt in Takt 10 das Froschgequacke „Brekekex“ und die Kirchenturmuhre „Bim Bam“ in Triolen ein, die den Hauptteil einläuten. Darin ist der Echoeffekt stark vermindert und tritt erst im letzten Teil deutlicher hervor. Besonders die Anordnung der Triolen richtet sich stark nach dem Gedicht von Weöres. Zum einen wird stets die erste Note der Triole betont und somit der ungarische Sprachrhythmus imitiert.²⁶⁸ Zum anderen bewegen sich der melodietragende Alt von Chor II in Abwärtsbewegungen, das sich nach der graphischen und inhaltlichen Darstellung von Weöres' Gedicht richtet. Der Froschgesang ist in „polymodalen“ Klangfeldern angeordnet:

Zunächst E-Dur-Klangfeld von Takt 10, Zählzeit 4 bis Takt 12 aufgrund Quintfundament e/h bzw. nach akzentuiertem Oktavsprung Quintfundament E/H in den Baßstimmen des zweiten Chores bei in verschiedenen Stimmen erklingendem Terzton gis bzw. gis'; dann A-Dur/a-Moll-Klangfeld in Takt 13 mit Quintfundament A/e bei unterschiedlichen Terztönen cis' oder auch c'; schließlich H-Dur-Klangfeld in Takt 14 und 15 mit Quintfundament H/fis bei Terz dis'.²⁶⁹

Takt 12-13 (Chor II):

²⁶⁸ Anm.: Im Ungarischen liegt die Betonung immer auf der ersten Silbe.

²⁶⁹ ENGBRECHT, (wie Anm. 250), S. 142.

Die Glockenklänge „Bim-Bam“ sind in strenger Quintschichtung angeordnet und imitieren mit der Dynamikbezeichnung *ffffppp* den tatsächlichen Glockenschlag.²⁷⁰ Als „Hinundherschpiegelung“ bezeichnet Engebrecht das Ertönen der Glocken aus den unterschiedlichen Stimmen, die alternierend auftauchen und damit eine akkustische Räumlichkeit evozieren.²⁷¹ Das Bim-Bam der Glocken, wie auch die Frösche verstummen mit einem Mal in Takt 16 und zurück bleibt der Hall der Frauenstimmen. Dieser Hall, aus den vorangegangenen Tönen abgeleitet, ist eine Variation des Anfangs, in dem die Frauen eine Aura verbreiten, die einem Hall ähnelt. Dieser Schlussteil (Takt 16-26) ist eine Art Reprise der Einleitung. Ligeti arbeitet hier noch stärker mit Hall und Echo, indem er die Frauenstimmen jeweils um eine Viertelpause versetzt. Für einen tatsächlichen Kanon ist der Abstand zu klein und so entsteht ein noch stärkerer Halleffekt als in der Einleitung. Derweil halten die Männerstimmen kontrapunktisch die Töne, die in Quintschichtungen angeordnet sind, wie das Notenbeispiel auf Seite 88 zeigt.

Zusammenfassend unterteilt Bergande die auditiven Bilder in „insgesamt sechs Klangbilder: die Schattenreihe, die Schafherde, den Insektenschwarm, den Frosch-Gesang, das Bim-bam und das Verklingen der schweren metallischen Stimme“.²⁷² Das Stück ist madrigalesk und entfernt folkloristisch. Besinnt sich Ligeti wieder auf seine ungarischen Wurzeln im eigentlichen Sinne oder spielt er mit der „doppelbödigen Beziehung zur Tradition“²⁷³? Ligeti betont, dass in seinen Kompositionen die musikalische Vergangenheit durchaus eine Rolle gespielt hat, da er schließlich in Budapest eine streng traditionelle Schule durchlaufen hat. In vielen seiner Werke entdeckt man Bach (in *Volumina*), Beethoven, Debussy (in *Apparitions, Atmosphères*), Mahler (in *Lontano*), Bartók und Berg (im *Streichquartett Nr.2*) doch bezieht er äußerst selten Zitate in seine Werke ein – mit einigen Ausnahmen in *Le Grand Macabre*. Ligetis Beziehung zur Tradition ist seit Ende der 1970er Jahre offener geworden. Am offensichtlichsten zeigt sich dies an Werken wie *Passacaglia ungherese*, dem *Horntrio*, aber auch dem *Violinkonzert*, doch nicht zuletzt an *Magyar Etüdök*, in dem er sich auf Techniken aus dem 15. Jahrhundert stützt und seit langem wieder ein Gedicht Weöres' vertont.

²⁷⁰ ENGBRECHT, (wie Anm. 250), S. 142.

²⁷¹ ENGBRECHT, (wie Anm. 250), S. 142.

²⁷² BERGANDE, (wie Anm. 252), S. 40

²⁷³ LIGETI in einem Gespräch mit LICHTENFELD 1983, in: NZfM, Nr. 145 (1), Januar 1984, S. 8–11, hier S.10.

Takt 16-20:

16 17 18 *mp dolce* 19 *mf* 20 *mp* *p*

S.1 Torony ü-re-gé - ben érc - - hang pi-hen el

S.2 *mp dolce* Torony ü-re-gé - ben érc - - hang pi-hen

A.1 *mp dolce* Torony ü-re-gé - ben érc - - hang

A.2 *mp dolce* Torony ü-re-gé - ben érc - - hang

I

T.1 *pp* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp* 19 20
allmählich von A zu N

T.8 *pp* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp*
hu allmählich von U zu N

B.1 *pp* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp*
allmählich von U zu N

B.2 *sub. pp* *sempre pp*
E allmählich von E zu O

16 *rallentando al. = 76* *Meno mosso* 17 18 *pp (eco)* 19 *p* 20 *pp*

S.1 Torony ü-re-gé - ben érc - - hang pi-hen el

S.2 *pp (eco)* Torony ü-re-gé - ben érc - - hang *ppp*

A.1 *pp (eco)* Torony ü-re-gé - ben érc - - hang *ppp*

A.2 *pp (eco)* To-rony ü-re-gé - ben érc - - hang *ppp*

II

T.1 *(pp)* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp* 19 20
E allmählich von E zu N

T.8 *(pp)* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp*
(N-) N

B.1 *p* *dim. poco a poco al ppp sempre ppp*
A allmählich von A zu N

B.2 *sempre p*
O

5.1.3. „Dritter Satz“

90. Etüd (Vásár)

(Bass)
Olcsó az alma,
itt van halomba,
aki veszi, meg is eszi,
olcsó az alma!

(Tenor)
Jó márc a cseberben,
csuprom telimertem.
Teli van a csuprom,
idd már ki ne fusson

(Alt)
Fut a kutya-szán, kutya szán
szalad igazán, igazán,
köszörüs vagyok én,
kutya szánon futok én.

(Sopran)
van-e csizma eladó,
hóba-sárba mindig jó?
Van kis csizma eladó,
szép varrás, szárán
hogyha ílyet hordanék,
bizony sose bánám.

Van-e ködmön eladó,
szélbe-fagyba mindig jó?
Van kis ködmön eladó,
szép hímzés a vállán,
hogyha ílyet hordanék,
bizony sose bánám.

(Chor II, S, A, T, B)
Érkezik a vándorcirkusz,
hoznak elefántot,
tarka bohóc vezeti,
Füsti Pisti követi,
ílyet sose látott.

90. Etüde (Jahrmarkt)

(Bass)
Billig die Äpfel,
hier sind sie im Haufen,
wer sie kauft, isst sie auch,
billig die Äpfel!

(Tenor)
Guter Met im Zuber,
mein' Becher habe ich damit vollgeschöpft.
Voll ist mein Becher,
trink schon, es soll nicht auslaufen.

(Alt)
Es läuft der Hundeschlitten, Hundeschlitten,
es rennt wirklich, wirklich,
Schleifer bin ich,
im Hundeschlitten laufe ich.

(Sopran)
Gibt es Stiefel zu kaufen,
im Schnee, Schlamm immer gut?
Es gibt kleine Stiefel zu kaufen,
mit schöner Naht am Schaft,
wenn ich solche tragen würde,
würd' ich's gewiss nie bereuen.

Gibt es Pelzjacken zu kaufen,
im Wind, Frost immer gut?
Es gibt kleine Pelzjacken zu kaufen,
schöne Stickereien an den Schultern,
wenn ich solche tragen würde,
würd' ich's gewiss nie bereuen.

(Chor II, S, A, T, B)
Es trifft der Wanderzirkus ein,
man bringt einen Elefanten,
ein bunter Clown führt ihn,
Füsti Pisti²⁷⁴ folgt ihm,
so etwas hat er noch nie gesehen.

²⁷⁴ Anm.: Ein Name, in etwa: Rauchiger Steffl.

Der letzte Satz des Chorstückes setzt sich aus fünf unterschiedlichen Gedichten zusammen. Sie beschreiben das chaotische Durcheinander eines Jahrmarkttreibens. Es treten auf: Käufer, Verkäufer, Besucher, Kinder, Handwerker, Betrunkene, Hundeschlitten, Rauch, ein Clown, ja sogar ein Elefant. Im dritten Satz wird der Aspekt der Räumlichkeit formgebend für die Kompositionsmethode. Daher wird auf eine genaue Untersuchung der Ton- und Text- Beziehung verzichtet und technische Umsetzung der Raumaufteilung angeschnitten.

Die Sänger stellen sich in fünf räumlich getrennte Gruppen auf: 1.: Sopran, 2.: Alt, 3.: Tenor, 4.: Bass und die 5. Gruppe (Chor II) besteht aus Sängern aller vier Stimmlagen (SATB). Gruppe 5 hat dieselbe Anzahl von Sängern, wie jede andere Gruppe für sich. Die einzelnen Gruppen sollten so weit wie möglich voneinander aufgestellt werden und es ist unwichtig, in welcher Position sich eine Gruppe zum Publikum befindet, man sollte nur jede einzelne von ihnen gleichberechtigt hören. Damit die einzelnen Gruppen nicht durcheinander geraten, sollte jede einen Hilfsdirigenten haben, der selbstverständlich auch aus einem der Sänger bestehen kann. Der Hauptdirigent gibt die einzelnen Einsätze an und orientiert sich jeweils nach einem Metronom.²⁷⁵ Die fünf Gruppen singen in unterschiedlichen Tempi. Bass: ♩ = 90, Tenor: ♩ = 110, Sopran: ♩ = 140, Alt: ♩ = 160, Chor II: ♩ = 190 und orientieren sich am Alt. Da die fünf Tempi dieselben Nenner haben, können sie einfach koordiniert werden. Es ist natürlich unabdingbar, dass nicht alles synchron verlaufen kann. Allerdings sollte beachtet werden, dass im letzten Takt auf „subito silenzio assoluto“ alle Gruppen zeitgleich aufhören. Beim Rezipieren geht man von einer hohen Mehrstimmigkeit aus, tatsächlich ist es aber nur achtstimmig. Ligeti hat die Anordnung des dritten Satzes einer so komplexen polyrhythmischen Struktur unterlegt, dass der Hörer getäuscht wird – quasi das organisierte Chaos. Schaffen die Sänger es nicht, in ihrer Taktvorgabe zu bleiben, so zerstören sie die gemeinsam harmonisch gebildeten Felder, wodurch das Stück stark vom Ursprung abweicht. Ligeti verteilt sein ganzes Stück im „Raum“, so dass Hörer das Gefühl hat sich auf dem Jahrmarkt selbst zu bewegen.

²⁷⁵ LIGETI, György: *Magyar Etüdek (Ungarische Etüden)*, in: Schott Kammerchorreihe, Schott Verlag, Mainz, 1983.

5.2. *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel*

Gegensätzlicher können die sieben Sätze von Ligetis vorletztem Werk aus dem Jahr 2000 nicht sein. Es macht den Anschein, als wolle Ligeti auf seine alten Tage völlig unbedarft alle kompositorischen Verrücktheiten vereinen. Dazu wählt er Gedichte von Sándor Weöres. Der Titel *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* (Mit Pfeife, Trommel und Schilfgeige) geht nicht auf den Dichter zurück, es entstammt einem Kindergedicht aus der Zeit von der Türkenbelagerung Ungarns, das von Kodály für einen Kinderchor vertont wird:²⁷⁶

Gólya, gólya, gilice,

mitól véres a lábád?

Török gyerek megvágta,

magyar gyerek gyógyítja,

Síppal, dobbal, nádi hegedüvel

Storch, Storch, Täubchen,

wieso blutet Dein Bein?

Ein Türkenkind hat's geschnitten,

ein Ungarkind heilt es,

mit Pfeife, Trommel, Schilfgeige.

Das Werk hat er für das Amadinda Percussion Ensemble und Katalin Károlyi geschrieben, folglich scheint die Wahl des Titels und Sujets nur allzu sinnvoll zu sein.²⁷⁷ Das Ensemble besteht aus vier Schlagzeugern, die in den sieben kurzen Werken über 50 verschiedene Instrumente bedienen. Andere ungarische Dichter nehmen ebenfalls Gebrauch dieser drei volkstümlichen Instrumente. Zur Schilfgeige bedarf es einer Erläuterung:

Die Schilfgeige oder Rohrfiedel gehört bei den Volksinstrumenten zur Klasse der sogenannten „Maisreiber“: Aus einem Mais- oder Schilfrohr werden zwei etwa 25 Zentimeter lange, durch zwei Wachstumsknoten begrenzte Stücke herausgeschnitten; aus der Wandung löst man dann zwei 2-3 Millimeter breite, parallel verlaufende Längsstreifen heraus, die jeweils durch untergeschobene Holzstückchen angehoben und dadurch gespannt werden. Der Spieler befeuchtet

²⁷⁶ LÜCK Hartmut, „Bittersüße Lieder. György Ligetis ‚Síppal, dobbal, nádi hegedüvel‘ nach Gedichten von Sándor Weöres“, in *NZfM*, Nr. 164 (3), Mai-Juni 2003, S. 46-50, hier S. 46.

²⁷⁷ Anm.: Eine Aufführung aus dem Jahr 2006 von Katalin Károlyi und dem Amadinda Ensemble ist unter http://www.youtube.com/watch?v=_7W7BhGhfI aufrufbar.

diesen Streifen, stemmt das eine Rohr gegen die Brust und reibt mit dem anderen dagegen, wodurch ein unbestimmt hoher, leiser, leicht quiekender Ton entsteht.²⁷⁸

Der bedeutsame ungarische Dichter Dezső Kosztolányi hat ein umfassendes Gedicht mit gleichem Titel veröffentlicht, dessen Inhalt sich teilweise mit den von Ligeti gewählten Weöres-Gedichten überschneidet. In dem Gedicht von Kosztolányi dreht es sich wie in Ligetis zweitem Satz „Táncdal“ (Tanzlied) ebenfalls um den Tanz, der bei Kosztolányi in der kalten Fastnachtszeit stattfindet und dessen ständiger Begleiter der Tod ist. Der Erzähler in Kosztolányis Gedicht schwebt von Traum zu Traum, ohne zu wissen, woher er kommt, wie er dort hingelangt ist und wohin es weitergehen wird. So handelt Ligetis fünfter Satz „Alma álma“ (Des Apfels Traum) von einem Apfel, der von der weiten Welt träumt, jedoch am Baum festhängt. Von einer bitteren Süße „Keserédes“ (Bittersüß, Ligetis sechster Satz) ist die Handlung in Kosztolányis Schrift durchtränkt. Der Protagonist, vermutlich der Tod selbst, befindet sich auf einem Ball in einem kalten Wald, mit eisigem und frostigem Untergrund, umgeben von vielen schönen Mädchen, die allesamt tanzen. Das von ihnen am eifrigsten tanzende, gleitet auf Schlag Mitternacht vom Schweiß durchtränkt in den Schnee und stirbt - an einer Lungenentzündung.

Doch zurück zu Weöres und Ligeti. Der Dichter nutzt auch hier die „Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der ungarischen Sprache“²⁷⁹, welche von Ligeti in einer engen Anlehnung an Semantik und Klanglichkeit der Gedichte musikalisch verwirklicht wird. Einmal mehr beweist er seinen engen Bezug zum Dichter und taucht seine Komposition in Weöres' „großangelegte Fresken, (...) Welten für sich“.²⁸⁰ Nicht nur die Musik ist stark kontrastierend, sondern auch der Inhalt der sieben Gedichtfragmente.

²⁷⁸ SÁROSI Bálint, „Die Volksmusikinstrumente Ungarns“, in: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, Serie I, Bd. 1, Leipzig 1967, S. 25-26. In: LÜCK, (wie Anm. 276), S. 50.

²⁷⁹ Einführungstext zur deutschen Erstaufführung am 24. November 2000. Erstdruck im Programmheft zum Festival „Gütersloh 2000: György Ligeti (3)“ in Gütersloh, 23.-26. November 2000, S. 12. In: *GS*², S. 313.

²⁸⁰ Einführungstext für das Begleitheft zu CD-Edition bei Teldec Classics (*The Ligeti Project III*), Hamburg 2002.

5.2.1. „Fabula“

*Egy
hegy
megy.*

*Ein
Berg
geht.*

Szembe jön a másík hegy.

Entgegen kommt ihm der andere Berg.

*Ordítanak ordasok:
Össze ne morzsoljatok!*

*Es brüllen die Wölfe:
Zermalmt uns ja nicht!*

*Én is hegy,
te is hegy,
nekünk ugyan egyre megy.*

*Ich auch ein Berg,
Du auch ein Berg,
uns ist es doch egal.*

In „Fabula“ (Fabel) bewegen sich zwei Berge aufeinander zu, zwischen denen Wölfe sich davor fürchten, erdrückt zu werden. Das Gedicht erscheint unter „Harminc Bagatell“ (Dreißig Bagatellen), das dem Zyklus „Túzkut“ (Feuerbrunnen) untergliedert ist.²⁸¹

Die Gleichgültigkeit der Berge wird durch die Einsilbigkeit ausgedrückt und das Werk zynisch als Fabel betitelt.²⁸² Ohne das Ungarische zu verstehen, wird durch Ligetis onomatopoetisches Geschick verständlich, dass sich etwas Schweres in Bewegung setzt. Mit „voluminös-heiserer Stimme“ kündigt der Mezzosopran auf einem des' in *ff* das Kommen der Berge an, die durch die Schläge der Großen Trommel und „einem schweren Holzstängel“ im darauffolgenden Takt dargestellt werden und bedrohlich nahe kommen. In Takt 3 und 4 kommt der andere Berg entgegen („Szembe jön a másík hegy“), wie zuvor syllabisch und in tiefer Lage für den Mezzosopran (des'-c'-ges-f), was durch zwei Marimbaphone und dem Bass-Marimbaphon eine merkwürdig bedrohliche Spannung aufbaut. Die Berge schreiten in Viertelnoten mit je einer Viertelpause in Sekund- Tritonus und Quintschritten fort. Schon folgen wieder die harten Trommelschläge, bis in Takt 6 mit „brutaler und ungezügelter“ Stimme die Wölfe aufheulen.

²⁸¹ WS², S. 384.

²⁸² LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

Takt 1-8:

György Ligeti
* 1923

I. Fabula

3/2 $\text{♩} = 48$, **deliberate and cruel**

ff *tutta la forza* mit voluminös-heiserer Stimme

Mezzo-Soprano
Mezzosopran

Egy hegy megy. Szem - be jön a má - sik hegy.

1. Marimbaphone
2. Marimbaphone
Bass-Marimbaphone

Bass Drum (medium low) with a heavy wood stick
Große Trommel (mittel) mit einem schweren Holzschlägel

Bass Drum (lower) with a bass drum stick
Große Trommel (tiefer) mit einem Große-Trommel-Schlägel

ff *secco* *ff* *secco*

4/2 *fff* **brutal und ungezügelt**

Mez.
Mez.

O - - rdi - ta - nak o - - rda - - sok: -

1. Slide Whistle fundamentals
1. Lotosflöte

2. Slide Whistle fundamentals
2. Lotosflöte

ff *possibile* *ff* *possibile*

1. Flexatone
2. Flexatone

1. Sirene Whistle
1. Sirenenpfeife

2. Sirene Whistle
2. Sirenenpfeife

fff *tutta la forza* *fff* *tutta la forza*

Lion's Roar
Brummtopf

overblowing überblasen

Die nun stark melismatisch gesungene Zeile „Orditanak ordasok“ (es schreien die Wölfe), stellt durch die 32tel Bewegungen und dem Einsatz der Lotusflöten einen starken Kontrast dar (siehe Notenbeispiel oben). Weöres wählt hierfür das Wort „ordasok“, das ein ungebräuchlicher und veralteter Begriff für jene Tierrasse ist. Hätte der Dichter das übliche Wort für Wolf „farkas“ gewählt, wäre es klanglich vom Verb gerückt. In Takt 7 lautet die Gesangsbezeichnung „geschrien (genaue Tonhöhen)“, um die Furcht der Wölfe zu betonen, die mit einem Überblasen auf *ff* der Flöte bis zum *c*“ an die Schmerzgrenze des menschlichen Gehörs gelangt. Der Schrei wird noch zusätzlich von zwei Flexatonen unterstützt. Nach einem kurzen Zwischenspiel zweier Sirenenpfeifen und einem Instrument, das sich auf Englisch „Lion’s Roar“²⁸³ nennt, erklingt der Hilferuf der Wölfe „össze ne morzsoljatok“ (zermalmt uns ja nicht), welcher von den Marimbaphonen unisono begleitet wird. Dass es zum Verständnis der Wort-Ton-Beziehung der Beherrschung ungarischer Sprache nicht bedarf, zeigt Lück in seinem kurzen Aufsatz:

²⁸³ Anm.: Das „Lion’s roar“ ist der aus Holland stammende Brummtopf.

Die Welt der Berge charakterisiert er (Weöres) durch lauter „e“-Laute und den Endreim auf „-egy“ (...). Der gleiche Reim und das Vorherrschen der „e“-Laute bestimmen auch die Schlussstrophe über die Gleichgültigkeit der Berge. Dazwischen aber, wo die Wölfe vor Angst brüllen, herrschen dunkle „a“- und „o“-Laute vor - und doch werden diese volltönenden Vokale durch das „schmale“, bescheidene „e“ besiegt, und dazu noch in einer erbarmungs- und gefühllosen Macht.²⁸⁴

In den Takten 10-12 schreiten die Berge im tiefen f begleitet vom Birmanischen Gong auf dem FIS weiter und der Sopran singt „teuflisch, zynisch“ im *poco parlando* „nekünk ugyis egyre megy“ (uns ist es doch egal) die gleiche Tonleiter abwärts, wie in Takt 9 (es“-des“-c“-h“-a-g-f). Diese Stelle wird von der Sopran- Alt- und Tenorblockflöte begleitet und endet auf einem Beckenschlag, das laut Partituranweisung den „sound of a broken pot with hard stick“ wiedergeben soll. Klangflächen, wie noch im 1. Satz der *Magyar Etüdök*, werden durch eine Räumlichkeit ersetzt, die sich aus einer Art Dialektik der gegensätzlichen Elemente (Berge - Wölfe) und deren Synthese formiert. Als Synthese kann im letzten Takt der Zusammenstoß beider Elemente verstanden werden, der durch den Beckenschlag zustande kommt.

5.2.2. „Táncdal“

<i>panyigai panyigai panyigai</i>	<i>kotta kudora panyigai</i>
<i>ü panyigai ü</i>	<i>kudora kotta ü</i>
<i>panyigai panyigai panyigai</i>	<i>kotta panyigai kudora</i>
<i>ü panyigai ü</i>	<i>panyigai kotta ü</i>
<i>kudora panyigai panyigai</i>	<i>ház panyigai kudora</i>
<i>kudora ü</i>	<i>ü kudora kotta ház</i>
<i>panyigai kudora kudora</i>	<i>kudora ház panyigai</i>
<i>panyigai ü</i>	<i>ü panyigai ház kotta</i>

²⁸⁴ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 47f.

Das Gedicht Weöres' gehört zum Zyklus „Elysium“.²⁸⁵ So wie in England war auch in Ungarn die Tradition der Nonsense Literatur verbreitet und beliebt. Ligeti's *Nonsense Madrigals* fallen ebenso in diese Kategorie.²⁸⁶ Die Worte, die ungarisch klingen, ergeben hierbei keinen Sinn, lediglich zwei Worte sind ungarisch: „ház“ (Haus) und „kotta“ (Note). Es geht rein um die Rhythmik, Metrik und den Klang der zusammengesetzten Worte, im eigentlichen Sinne um die „Musik“ des Gedichts. Folglich wäre eine Übersetzung ins Deutsche „Nonsense“. Bei diesem rhythmischen Spiel beweist Weöres wieder einmal, dass nicht die narrative Struktur im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr die Musik seiner Gedichte. Sie „klingen“ auch ohne komponierte Noten und lassen den Rezipienten mit einem ungewöhnlichen, jedoch ungarischen Hörerlebnis zurück. Weöres hat viele solcher ungarisch- und fernöstlich klingenden Gedichte geschrieben.

Von Takt 1-10 basieren die Töne auf lydisch C mit einer kleinen Septime, wie es in vielen osteuropäischen Volksliedern üblich ist (siehe Anm. 120). Zusätzlich erhöht er die vierte Stufe der Skala auf fis. Ligeti besinnt sich wieder der altvertrauten Kompositionsmethode. Gespickt mit vielen Taktartwechseln, stehen die Takte 12-13 im 7/8 Takt, jedoch zuerst in einer 3+4 und anschließend in einer 4+3 Aufteilung; das gleiche in Takt 32-33. Betrachtet man die einzigen ungarischen Wörter in dem streng syllabischen Stück „ház“ (Haus) und „kotta“ (Note), so fällt auf, dass „ház“ stets auf einer schweren Zählzeit liegt (bzw. im 6/8 Takt auf dem vierten Schlag) und mit einem Akzentuierungszeichen auf *ff* betont wird. Ligeti hat nicht zufällig „ház“ in den für die Mezzosopranistin tiefen Tönen e, f, fis (sowie einmal e“) gesetzt: Hier soll die Standhaftig- und Unbeweglichkeit eines Hauses, in dem vermutlich der Tanz zum Lied stattfindet, dargestellt werden.²⁸⁷ Anders verhält es sich mit „kotta“ (Noten), das insgesamt neun Mal in dem Stück auftaucht. Die zweite Silbe ist um eine Achtelpause syllabisch und immer eine kleine Sekund nach unten oder kleine Sept nach oben versetzt. Das mit den „kotta“ (Noten) hier so gespielt wird, liegt wohl in der Bedeutung des Wortes.

²⁸⁵ *WS*¹, S. 607f.

²⁸⁶ ROELCKE, (wie Anm. 125), S. 210.

²⁸⁷ Anm.: „Tánc-dal“ bedeutet übersetzt Tanzlied.

Takt 33-34:

colla parte

p

kot - ta kot - ta pa-nyi-ga - i

Das dritte rhythmisch-melodische Motiv sind die „Nonsense“ Wörter „panyigai ü kudora“, die in den schnellen Auf- und Abbewegungen wohl den Tanz darstellt. Das Phantasiewort „panyigai“ ähnelt dem Wortklang nach sehr dem „papagáj“ (Papagei) und tatsächlich entdeckt man eine gewissen Ähnlichkeit zum siebten Satz „Szajkó“, „obwohl das Wort einen anderen Vogel bezeichnet, handelt es sich um einen Papagei“.²⁸⁸

Zum Einsatz kommen Marimbaphone, das Bass-Marimbaphon, eine Polizeipfeife, die Log Drum, ein Tomtom, kleine Becken, eine Ratsche, eine Sopranina-Ocarina in F und C, Kastagnetten, die Holztrommel, ein Guiro, die Lokomotivpfeife, eine Lotosflöte, die Kuhglocke, eine noch tiefere Kuhglocke, die Rototoms, eine Bongo oder Conga, die Schellentrommel und zu guter Letzt ein tiefes Becken, das mit einem Cello- oder Kontrabassbogen gestrichen und womit das Stück in Takt 40-44 beendet wird. Ligeti lässt in der percussionistischen Gestaltung nichts aus. Durch die Obertöne der Marimbaphone entstehen trotz diatonischem Tonvorrat Dissonanzen, die sich in anderen Sätzen von *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel* noch stärker zeigen. Der Titel „Táncdal“ geht wohl kaum auf die (Un-) Tanzbarkeit dieses Stücks zurück, sondern vielmehr auf die Tempobezeichnung, den 176 Viertelschlägen pro Minute mit der Vortragsbezeichnung „light, graceful, happy, fast“ und dem oben beschriebenen Tanz-Motiv. In Klammern ist vermerkt, dass die Stimme virtuos, gefährlich und kapriziös singen soll. Die durchgehenden Auf- und Abbewegungen in Achteln lassen die Melodie scheinbar endlos fortkeisen, die schließlich auf dem tiefen f mit „ház“ endet.

²⁸⁸ Wie Anm. 280.

5.2.3. „Kinai Templom“

<i>Szent</i>	<i>fönn</i>	<i>Négy</i>	<i>majd</i>
<i>kert</i>	<i>lenn</i>	<i>fém</i>	<i>mély</i>
<i>bó</i>	<i>tág</i>	<i>cseng:</i>	<i>csönd</i>
<i>lomb:</i>	<i>éj</i>	<i>Szép,</i>	<i>leng,</i>
<i>tárt</i>	<i>jó,</i>	<i>Jó,</i>	<i>mint</i>
<i>zöld</i>	<i>kék</i>	<i>Hír,</i>	<i>hült</i>
<i>szárny,</i>	<i>árny.</i>	<i>Rang</i>	<i>hang</i>
<i>Heilig</i>	<i>oben</i>	<i>Vier</i>	<i>sodann</i>
<i>Garten</i>	<i>unten</i>	<i>Metall</i>	<i>tief</i>
<i>weit</i>	<i>weit(räumig)</i>	<i>klingelt:</i>	<i>Stille</i>
<i>Laub:</i>	<i>Nacht</i>	<i>Schön,</i>	<i>pendelt,</i>
<i>offen</i>	<i>komm'</i>	<i>Gut,</i>	<i>wie</i>
<i>grün</i>	<i>blau</i>	<i>Nachricht,</i>	<i>gekühlt</i>
<i>Flügel,</i>	<i>Schatten</i>	<i>Rang</i>	<i>Stimme.</i>

In „Kinai Templom“ (Chinesischer Tempel), Ligetis drittem Satz, das im Gedichtzyklus „Medusa“²⁸⁹ erscheint, „gelingt es [Weöres] hier, mit lauter einsilbigen ungarischen Wörtern die Wunschlosigkeit der buddhistischen Lebensauffassung zu vermitteln“.²⁹⁰ An einer anderen Stelle deutet Ligeti das Gedicht wie folgt: „Kinai Templom‘ evoziert durch einsilbige Wörter ein Als-ob-Chinesisch“.²⁹¹ Beides schließt sich freilich nicht aus. Weöres‘ Liebe zur fernöstlichen Kultur tritt in diesem und dem darauffolgenden Satz („Kuli“) hervor. Um dem Wunsch nach asiatischen Klängen gerecht zu werden, verwendet das Percussionquartett japanische Tempelglocken/Rin, birmanische Gongs, Röhrenglocken und ein übliches Vibraphon ohne Motor, sowie ein Glockenspiel und Crotales (antike Zimbeln). Das Stück ist stark homophon und besteht aus nur langsam fortschreitenden Tönen mit 66 Schlägen auf die Achtelnote. Als Anweisung für die Sängerin notiert Ligeti: „non legato, very evenly, like mystical ceremony distorted, nasal voice“. Wie Lück richtig anmerkt, hat der Klang nichts

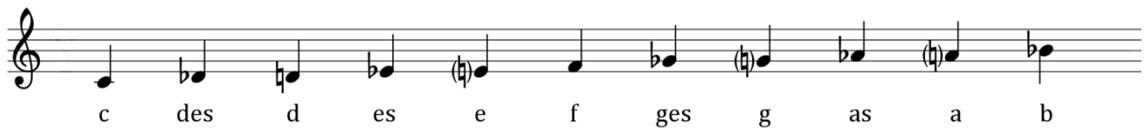
²⁸⁹ *WS*¹, S. 335.

²⁹⁰ Wie Anm. 280.

²⁹¹ Wie Anm. 279.

mit der „tatsächlich, virtuos verzierten und ornamentierten Musik des fernen Ostens“ zu tun.²⁹² Die großen Intervallabstände (über die Tredezime hinausreichend) sind häufig mit übermäßigen und verminderten Quinten versehen, was mit den Obertönen der idiophonen Instrumente das ganze Klangspektrum, also alle zwölf Stufen der Chromatik, abdecken. Betrachtet man die Töne der ersten drei Percussionisten, hat das Stück rein musikalisch tatsächlich keinen Berührungspunkt zu Ostasien. Ligeti greift auf Bartóks bewährte „diatonische Chromatik“ zurück, indem er genau wie in „Táncol a hold“ (Es tanzt der Mond) der *Három Weöres-dal* (Drei Weöres Lieder) den phrygischen und lydischen Modus aufeinander schichtet und so eine scheinbare Chromatik schafft (s. S. 19).

Töne der ersten drei Percussionisten:



Phrygischer Modus auf F:



Lydischer Modus auf F:



Die unterste Schlagzeugerstimme besteht aus einer dichten Chromatik:



²⁹² LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

Da Ligeti hier die Töne nicht beliebig eingefügt hat, sollte man das Stück vertikal betrachten:²⁹³

The image shows a musical score for Ligeti's 'Kínai templom'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 12/8 time signature. The second staff starts with a treble clef and a 12/8 time signature, with a measure rest at the beginning. The third staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by dense, vertical clusters of notes, often with different accidentals, creating a complex harmonic texture. The notes are often beamed together, and the overall effect is one of a rich, multi-layered sound.

Dabei ist auffallend, dass die Stimmen in einer Sekund-, Terz-, Quart- und Quintschichtung (oder auch Tritonus) aufeinanderfolgen. In Takt 7 sind die Töne auf „lendül“ (pendelt) zur besseren Veranschaulichung als eine Art Septolen-Skala dargestellt, da es sich hier um eine symmetrische Konstellation vom dis ausgehend handelt, von der um eine Terz versetzt die beiden unterschiedlichen Quintschichtungen ausgehen. Die vorderen Quinten liegen um einen Halbton zu den hinteren Quinten versetzt. Zwischen dem Zentrum um das dis „pendelt“ der Ton und bildet ein für Ligeti typisches Soundcluster. Horizontal ist das Werk also in Modi angelegt und Vertikal in unterschiedlichen Intervallschichtungen. Ligeti verbindet hier die „alten“ Kirchentönearten, wie er sie in den *Három Weöres-dal* verwendet, mit einer neuen Kompositionsweise, der Intervallschichtung, wodurch ein völlig neuer Höreindruck entsteht. Das Fernöstliche liegt hier also nicht in der Melodie, sondern vielmehr im gesamten Soundcharakter von „Kínai templom“. Eine Beziehung zwischen Text und Ton zeigt sich im diastematischen Verlauf der Melodiestimme.

In Takt 3 ist auf das Wort „fönn“ (oben) ein des“ notiert und stürzt bei „lenn“ (unten) ein Duodezime auf das tiefe g. Ähnliches geschieht in Takt 7 zwischen „mély“ (tief) von h' und „csönd“ (Stille) auf f, dem zweittiefsten Ton der oberen Stimme. Dass tiefe Töne für das menschliche Ohr leiser klingen, ist ein psychoakustisches Phänomen, was Ligeti bekannt ist und welches er an dieser Stelle umsetzt. Der tiefste Ton befindet sich in Takt 5 auf „cseng“ (Klang), das dem

²⁹³ Anm.: Aufgrund technischer Mängel des Notenschreibprogramms konnte im Schlussakkord das e nicht eingefügt werden.

Ungarischen „csönd“ (Stille) ähnlich klingt. In diesem Stück soll also eine tiefe Stille, ganz im Sinne eines buddhistischen Tempels, ohne jede Verzierung „verklangbildlicht“ werden. Ligeti war stets von anderen Kulturen fasziniert, was sich im breiten Spektrum seines Schaffens zeigt, so auch im nächsten Stück „Kuli“.

5.2.4. „Kuli“

<i>Kuli bot vág.</i>	<i>Kuli²⁹⁵ Stock schlägt.</i>
<i>Kuli megy</i>	<i>Kuli geht</i>
<i>megy</i>	<i>geht</i>
<i>csak guri-guri²⁹⁴</i>	<i>nur roll-roll</i>
<i>Riksa</i>	<i>Rikscha</i>
<i>Autó</i>	<i>Auto</i>
<i>Sárkányszekér</i>	<i>Drachenwagen</i>
<i>Kuli húz riksa.</i>	<i>Kuli zieht Rikscha.</i>
<i>Kuli húz autó.</i>	<i>Kuli zieht Auto.</i>
<i>Kuli húz sárkányszekér.</i>	<i>Kuli zieht Drachenwagen.</i>
<i>csak guri-guri</i>	<i>nur roll-roll</i>
<i>Kuli gyalog megy.</i>	<i>Kuli zu Fuß geht.</i>
<i>Kuli szakál fehér.</i>	<i>Kuli Bart weiß.</i>
<i>Kuli álmos.</i>	<i>Kuli müde.</i>
<i>Kuli éhes.</i>	<i>Kuli hungrig.</i>
<i>Kuli öreg.</i>	<i>Kuli alt.</i>
<i>Kuli babszem mákszem kis gyerek</i>	<i>Kuli Bohne Mohnkorn kleines Kind</i>
<i>ver kis Kuli nagy rossz emberek.</i>	<i>schlägt kleiner Kuli große böse Menschen.</i>
<i>csak guri-guri</i>	<i>nur roll-roll</i>
<i>Riksa</i>	<i>Rikscha</i>
<i>Autó</i>	<i>Auto</i>
<i>Sárkányszekér</i>	<i>Drachenwagen</i>
<i>Ki húz riksa?</i>	<i>Wer zieht Rikscha?</i>
<i>Ki húz autó?</i>	<i>Wer zieht Auto?</i>
<i>Ki húz sárkányszekér?</i>	<i>Wer zieht Drachewagen?</i>
<i>Ha Kuli meghal.</i>	<i>Wenn Kuli stirbt.</i>
<i>Kuli meghal.</i>	<i>Kuli stirbt.</i>
<i>Kuli neem tud meghal!</i>	<i>Kuli kann nicht sterben!</i>
<i>Kuli örök</i>	<i>Kuli erbt</i>
<i>csak guri-guri</i>	<i>nur roll-roll</i>

²⁹⁴ Anm.: „guri“ ist eine verkürzte Form, die es im Ungarischen nicht gibt, von „gurít“ (kullern, rollen). Weöres hat das Wort vermutlich so abgekürzt, damit es sich auf Kuli reimt.

²⁹⁵ Anm.: „Kuli“ bedeutet Paslack, jemand der schwer für andere arbeitet. Um möglichst nahe am ungarischen Original zu bleiben, wurde für die deutsche Übersetzung „Kuli“ beibehalten.

Der vierte Satz „Kuli“ ist aus dem Zyklus „Merülő Saturnus“ (Sinkender Saturn) und ist von Weöres besonders angeordnet.²⁹⁶ Graphische Darstellungen sind beim Dichter wichtige Faktoren seines neuen Nonkonformismus. Mit den Verschiebungen der Zeilen von links nach rechts, scheint „Kuli“ mit seinem Wagen in Bewegung zu sein, den er immer nur stückweise ziehen kann, da er „álmos, éhes, öreg“ (müde, hungrig, alt) ist. Hier zeigt sich, dass die „metrical patterns [are] based on the total structure“.²⁹⁷ In dem sozialkritischen Gedicht fungiert der Paslack als Erzähler, was sich in dieser „eintönigen Hoffnungslosigkeit“²⁹⁸ am gewollt niedrigen Sprachniveau zeigt.

Instrumental unterscheidet sich das Stück zwar kaum vom vorherigen „Kínai Templom“, ist jedoch wegen der rhythmischen und melodischen Gestaltung ein gänzlich neuartiges Lied. Der stete Wechsel zwischen einem 11/8 und 13/8 Takt, „die sich rein rechnerisch zu drei ‚normalen‘ 8/8-Takten addieren, was aber nie manifestiert wird“²⁹⁹, sowie die durchgehende Achtel-Melodie, schaffen eine Art Perpetuum mobile. Das Klangbild beschreibt Lück wie folgt:

(...) eine monoton durchlaufende Bewegung, der die Gesangsstimme als quasi singender Kuli mit abgerissenen Melodiefetzen hinterherhastet, bis er verzweifelt aufschreit: „kuli neem tud meghal!“³⁰⁰

Tatsächlich ist die Melodiestimme meist synkopisch versetzt und immer wieder mit Pausen unterbrochen. Das verbindende Element aller Melodiesegmente scheint der Tritonus zu sein. Das Kuli-Motiv, sowie „guri-guri“ (roll-roll) und „sárkányszekér“ (Drachenzug) sind je eine verminderte Quint oder übermäßige Quart.

Takt 1:



Ku-li bot

Takt 4:



csak gu-ri-gu-ri...

²⁹⁶ WS², S. 512f.

²⁹⁷ FAHLSTRÖM Susanna, *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*, Uppsala 1999, S. 140.

²⁹⁸ Wie Anm. 280.

²⁹⁹ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

³⁰⁰ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

Takt 6:

Sárkányszekér! Ku-li húz

Nicht nur horizontal, sondern auch vertikal schichten sich die Töne häufig im Tritonus. Wegen dieser Ungerechtigkeit kann sich der Paria³⁰¹ nur mit einer „zurückhaltenden Aggressivität“³⁰² gegen die „nagy rossz emeberek“ (großen bösen Menschen) auflehnen, das stets unerhört bleibt. Kompositorisch setzt dies Ligeti in Takt 16-17 mit steigender Dynamik und der Anweisung *pochiss. meno mosso* (ein kleines bisschen weniger bewegt) um. Die Sängerin betont die Schläge, die der Untertan an die Obrigkeit verteilen möchte, durch die raue Akzentuierung von „ver kis“ (schlägt kleiner) verdeutlicht.

Takt 16-17:

pochiss. meno mosso **a tempo** "Stage Whisper"
ff *fff* *fff* voice *mp.*, breathing *ff*
intenso pp ≥
 ver kis Ku-li nagy rossz em-be - rek. Csak

An zwei weiteren Stellen suggeriert Ligeti die Wort- Ton-Beziehung. In Takt 10 wird Kulis harter und schwerer Gang „Kuli gyalog megy“ (Kuli geht zu Fuß) als absteigende Sekundschrifte notiert, zu vergleichen mit dem „Passus duriusclus“, begleitet vom ersten und zweiten Marimbaphon:

³⁰¹ Anm.: Im Einführungstext für das Begleitheft zur Aufnahme von *Síppal, dobbal, nádi hegedűvel* (wie Anm. 280) verwendet Ligeti die Bezeichnung „Paria“. Im Deutschen versteht man unter Paria 1. der niedersten oder gar keiner Kaste angehörenden Inder und 2. (bildungssprachlich) jemand, der unterprivilegiert, von der Gesellschaft ausgestoßen ist.
 In: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Paria>

³⁰² Wie Anm. 280.

Takt 10:



Ku-li gya-log megy. Ku-li szakáll fehér.



Im darauffolgenden Takt wird über der ersten Silbe „ál-“ von „álmos“ (müde) der Ton im *mf* auf dem d“ so gehalten, als würde ein langgezogenes Gähnen dargestellt. Mit der Tempobezeichnung *rallentando* soll die Ermattung des Arbeiters unterstrichen werden.

Takt 11:



Ku-li ál - mos.

Ganz zum Schluss läuft das kullernde „guri-guri“ (roll-roll) oder wie es Steinitz im Englischen mit „roly-poly“³⁰³ bezeichnet, was dem Original näher kommt, scheinbar endlos fort, „eben weil die Ausplünderung seiner Arbeitskraft ewig

³⁰³ STEINITZ, (wie Anm. 58), S. 360.

weitergeht, was durch das unverändert monoton verebbende Nachspiel unterstrichen wird“³⁰⁴

5.2.5. „Alma álma“

<i>alma ágon</i> ³⁰⁵	<i>Apfel auf dem Baum</i>
<i>alma ring az ágon alma</i>	<i>Apfel auf dem Ast Apfel</i>
<i>alma ring</i>	<i>Apfel schaukelt</i>
<i>alma ring a lombos ágon</i>	<i>Apfel schaukelt auf dem belaubten Ast</i>
<i>ring a barna ágon</i>	<i>schaukelt auf dem braunen Ast</i>
<i>barna ágon</i>	<i>auf dem braunen Ast</i>
<i>ringva</i>	<i>schaukelnd</i>
<i>ringa-ringatózva</i>	<i>schaukel-sich wiegend</i>
<i>inga</i>	<i>Pendel</i>
<i>hinta-palinta</i>	<i>Geschaukel</i>
<i>alma álma</i>	<i>Apfels Traum</i>
<i>elme álma alma</i>	<i>Geist Apfels Traum</i>
<i>álmodj</i>	<i>schlaf</i>
<i>álmodj alszol</i>	<i>schlaf schläfst Du</i>
<i>mozdulatlan lengedezve</i>	<i>bewegungslos schwankend</i>
<i>hús szélben árnyban</i>	<i>im kühlen Wind im Schatten</i>
<i>álm</i>	<i>Traum</i>
<i>ágon</i>	<i>auf dem Baum</i>
<i>ágak álma</i>	<i>Traum der Zweige</i>
<i>ringva</i>	<i>schaukelnd</i>
<i>ringa-ringatózva</i>	<i>schaukel-sich wiegend</i>
<i>ingadozva</i>	<i>schwankend</i>
<i>imbolyogva</i>	<i>wakelnd</i>
<i>itt egyhelyben elhajózik</i>	<i>segelt er von der Stelle weg</i>
<i>indiába afrikába holdvilágba</i>	<i>nach Indien nach Afrika ins Mondlicht</i>
<i>álmodj...</i>	<i>schlaf...</i>
<i>alma?</i>	<i>Apfel?</i>
<i>alszol?</i>	<i>schlāfst Du?</i>

³⁰⁴ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

³⁰⁵ Anm.: Hier wird nur das Fragment, das Ligeti tatsächlich für sein Lied verwendet, zitiert, da Weöres' Gedicht sich über mehrere Seiten erstreckt.

Das Fragment, welches Ligeti für „Alma álma“ verwendet, ist aus Weöres' „Tizenkettedik Szimfónia“ (Zwölfte Sinfonie).³⁰⁶ Die sinngemäß ähnlichen Wörter wie „ingadozva“ (schwankend) und „imbolyogva“ (wackelnd), so wie „ringa“ (schaukelt) und „ringatozva“ (sich wiegend) lassen eine sinngemäße Übersetzung ins Deutsche nicht zu, da sich die Wörter klanglich zu stark unterscheiden. Das ähnlich klingende „alma“ (Apfel) und „álma“ (sein Traum) unterscheiden sich nur in einem Akzent und geben Weöres die Möglichkeit vieler Wort- und Klangspiele. Dieses Gedicht ist ungemein charakteristisch für seine Poesie und lässt sich, wie so viele Gedichte, nicht überetzen. Wie heißt es doch: „Poetry is what gets lost in translation“ (Robert Frost).

Die Singstimme wird von vier Mundharmonikas begleitet, die gleichzeitig zwei Töne anspielen. Die „ätherische Melodie“³⁰⁷ ist von dem Schaukeln der Instrumente getragen, die in zwei Gruppen aufgeteilt sind. Von Takt 1-31 wechseln sich die erste und zweite Mundharmonika mit der dritten und vierten Mundharmonika ab - eine Art Frage-Antwort-Spiel. Das Stück ist in insgesamt in fünf Teile geteilt:

- Einleitung (Takt 1-12)
- A-Teil (Takt 13-26)
- B-Teil (Takt 27-39)
- C-Teil (Takt 40-47)
- D- und Schlussteil (Takt 48-60)

Diese Unterteilung ist von Ligeti gekennzeichnet und weist die gleiche Anzahl an Segmenten auf, wie Weöres' „Tizenkettedik Szimfónia“. Nimmt man die Einleitung zum A-Teil, bestünde dieses Stück wie eine Sinfonie, aus vier Teilen, bzw. vier Sätzen. Vertikal betrachtet ist das Lied in Terzen geordnet. Ab Takt 32 fügen sich die vier Instrumente zusammen und begleiten die Sängerin unisono. Die Melodie agiert unabhängig von der Begleitung. Ihre Töne ergeben scheinbar eine chromatische Skala, aus der sich drei Tonleitern abzweigen.

³⁰⁶ WS³, S. 263-268.

³⁰⁷ LÜCK, (wie Anm. 276)

Töne der Melodiestimme:



Die für Ligeti typischen Modi phrygisch und lydisch F,



sowie lydisch E mit der für osteuropäische Volksmusik üblich verminderten Sept:



Auch hier „schaukelt“ sich der Komponist von Modus zu Modus und schafft mit dem steten Modiwechsel eine in die Traumwelt entrückte sylphidenhafte Melodie, die nicht nur den „Apfel“, sondern gar den Hörer in den süßen Schlaf wiegt. Einen surrealen Beigeschmack ist den vielen Dissonanzen der Begleitstimmen zuzuschreiben. Die Komposition wird von zwei Textelementen geformt: Zuerst das Schaukeln und Wiegen des Apfels (Instrumentalbegleitung), so wie die Rede vom Traum nach fernen Ländern (Sängerin).

5.2.6. „Keserédes“

<i>Szántottam, szántottam hét tüzes sárkánnyal, hej, végig bevetettem csupa gyöngyvirággal.</i>	<i>Ich pflügte, ich pflügte mit sieben feurigen Drachen, hei, ich säte lauter Maiglöckchen.</i>
<i>Szántottam, szántottam szép gyémánt ekével, hej, végig bevetettem hulló könnyeimmel.</i>	<i>Ich pflügte, ich pflügte mit einem Diamantenpflug, hei, ich säte lauter Maiglöckchen.</i>
<i>Száz nyíló rózsáról az erdőn álmodtam, hej, többet nem aludtam, félig ébren voltam, hajnalban fölkeltem, kakukszót számoltam, hej, visznek esküvőre kedves galambommal.</i>	<i>Von hundert blühenden Rosen träumte ich im Wald, hei, länger schlief ich nicht, war halb wach. In der Früh stand ich auf, zählte Kuckucksrufe, hei, man bringt mich zur Hochzeit mit meinem lieben Täubchen.³⁰⁸</i>

Weöres veröffentlicht dieses Kindergedicht unter den *Magyar Etüdök* (Nr. 67), von denen Ligeti schon einige Gedichte vertont hat.³⁰⁹

Die Sängerin Katalin Károly wird wiederholt von Ligeti aufgefordert, Volkslieder aus dem nördlichen Teil Siebenbürgens vorzusingen, was ihn letztlich zu dieser Melodie veranlasst.³¹⁰ Wieder schwelgt Ligeti in nostalgischen Sphären und verpasst dem Lied eine folkloristische Note. Im Autograph notiert Ligeti, dass die Sängerin die Verzierungen frei nach der Volksmusik von Mezőség³¹¹ gestalten kann.³¹² Das Gedicht ist mit dem Drachenmotiv aus der Märchenerzählung und symbolischen Zahlen, wie der Sieben und Hundert, gespickt.³¹³ „Maiglöckchen“ und „Tränen“ sind in der ungarischen Volkspoesie häufig auftretende Begriffe. Die schwere Feldarbeit des Pflügens, die Tränen und die geernteten Maiglöckchen ergeben das Bittersüße dieses Gedichts. In der ungarischen Volkspoesie eine häufig wiederkehrende Form. Ligeti vermischt die folkloristische Atmosphäre mit einer Schlagermelodie. Das Bittersüße darin lässt sich wie folgt beschreiben:

Das Gedicht ist ein ungarisches Volkslied, doch es ist „unwahr“. Diese Zwiespältigkeit habe ich [Ligeti] durch eine Kombination von künstlerischer

³⁰⁸ Anm.: Diese Übersetzung stammt von Gyulla Hellenbart aus dem Programmheft zum Konzert am 20. Januar 2001 in Hamburg im Rahmen der Veranstaltungsreihe „50 Jahre das neue werk“ des NDR. In: LÜCK, (wie Anm. 276), S. 50.

³⁰⁹ *WS*², S. 93-94.

³¹⁰ STEINITZ, (wie Anm. 58), S. 358.

³¹¹ Anm.: Mezőség ist eine Landschaftseinheit im Siebenbürgischen Becken, Rumänien.

³¹² LÜCK, (wie Anm. 276), S. 50.

³¹³ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 49.

Folklore und einer schlagerartigen Melodie wiederzugeben versucht, wobei die Begleitung gleichsam künstlichen Süßstoff erhält.³¹⁴

Das Stück besteht aus fünf Teilen, die jeweils eine Strophe des Gedichts wiedergibt:

- Einleitung (Takt 1-14)
- Teil A (Takt 15-24)
- Teil B (Takt 35-44)
- Teil D, Schlussteil (Takt 45-46)

Von einer volksmusikalischen Gliederung des Gedichts, einem „neuen Stil der ungarischen Folklore“³¹⁵, spricht Lück:

(...) indem die erste Zeile zum Grundton (*c*), die zweite mit einer fast identischen Melodie zur Quinte (*g*) kadenziert, während die dritte zur Quarte (*f*) führt und die vierte auf der Terz (*e*) endet, beides wiederum melodische Varianten der ersten Zeile.³¹⁶

In jeder Strophe häufen sich die Verzerrungen und lassen das gesamte Lied durch die Rhythmusgruppe „entrücken“. Diese „Entrückung“ hat mehrere Gründe. Zum einen alternieren die Taktarten zwischen 7/8 und 5/8. Zum anderen haben die verschiedenen Rhythmusgruppen unterschiedliche Längen und sind, wie die Claves, zu den anderen Gruppen um Viertel- oder Achteltöne versetzt. Lück beschreibt die unterschiedlichen Gruppen gar als „basso ostinato“.³¹⁷

Im Notenbeispiel auf der folgenden Seite besteht obere Tomtom aus einer einfachen Melodie, die sich durch die Alternierung stets verschiebt (siehe Klammern). Die jeweiligen Abschnitte in den Claves sind zwei Takte lang und machen dann eine eintaktige Pause. Die mittleren Tomtom bündeln sich zu je unterschiedlich langen Vierklängen zusammen und stehen ebenso rhythmisch versetzt zu den anderen Stimmen.

Betrachtet man die unteren drei Schlagzeuge vertikal, so erkennt man eine klare Struktur. Die obere Stimme, das hohe Tomtom, spielt eine Melodie, die nur aus

³¹⁴ Wie Anm. 280.

³¹⁵ LÜCK (wie Anm. 276), S. 50.

³¹⁶ LÜCK (wie Anm. 276), S. 50.

³¹⁷ LÜCK (wie Anm. 276), S. 50.

Terzen besteht. Beim mittleren Tomtom sind die vier Töne jeweils Oktav-Verdoppelungen zweier Töne. Für das tiefe Tomtom sind bis Takt 21 Quintschichtungen, anschließend auch Sept-, Sext-, Quart- und Terzschichtungen notiert. Durch diese Rhythmisierung und Wahl der Instrumente schafft Ligeti einen Eindruck vom fernen, aber durch die Gesangsstimme doch gewohnten Klang. Ironie und viele Widersprüche spiegeln sich in diesem Stück wieder. Die Kombination aus profanem Volkslied und raffinierter Rhythmik stellen im übertragenen Sinne das Oxymoron „bittersüß“ dar. Ligeti hat bewusst diesen Widerspruch gewählt und war der Popmusik stets abgelehnt: „Es ist bittersüße Ironie gegen die Popmusik. Ich mag die Kommerzialisierung der Kulturwelt nicht. Die Geschäftsleute töten die Kultur.“³¹⁸

Takte 1-13:

The musical score for measures 1-13 is presented in a multi-staff format. The top staff is for Claves, marked *pp sempre*. The second staff is for 3 different Side Drums and 1 Tomtom (deeper than the 3rd Side Drum), marked *pp*. The third staff is for Vibraphone *senza vibrato*, marked *pp*. The fourth staff is for Bass-Marimbaphone, marked *p*. A vocal line is included with the lyrics: *hét tü-zes sár - kány - nyal, hej, vé-gig be-ve-tet-tem csu-pa gyöngy - vi - rág - gal.*

³¹⁸ LÜCK (wie Anm. 276), S. 50.

5.2.7. „Szajkó“

<i>tanárikari karika</i>	<i>lehrerschaftlich Reifen</i>
<i>papiripari paripa</i>	<i>papierindustriemäßig Ross</i>
<i>karika tanárikara</i>	<i>Ring Lehrerarm³¹⁹</i>
<i>paripa papiripara</i>	<i>Ross Papierindustrie</i>
<i>taná rika rika rika</i>	<i>Lehr- rika rika rika</i>
<i>papi ripa ripa ripa</i>	<i>Papie- ripa ripa ripa</i>
<i>kari kata nári kara</i>	<i>Armmäßig kata nári sein Arm</i>
<i>pari papa piri para</i>	<i>Papie- papa piri para</i>
<i>tanárikarikarika</i>	<i>Lehrerarmreifen³²⁰</i>
<i>papiripariparipa</i>	<i>industriemäßiges Ross</i>
<i>karikatanárikara</i>	<i>Lehrerarm³²¹</i>
<i>paripapapiripara</i>	<i>Ross industriemäßig³²²</i>

Das Stück wurde auch von Weöres „Szajkó“ genannt und gehört zum Zyklus *Ének a határtalanról*.

Wie oben erwähnt, handelt es sich bei der Vogelart „Szajkó“ (Eichelhäher) nicht um einen Papagei, soll aber als dieser verstanden werden (siehe Anm. 288). Im ungarischen Sprachgebrauch bedeutet „szajkóz“ (Verbform von Szajkó) nachreden und nachplappern. Das mit schriller Stimme zu singende Lied passt zum Ruf des Eichelhähers, der mit seinem außergewöhnlich lauten Kreischen das Jagdwild verscheucht und sich damit bei Jägern unbeliebt macht. Die Vortragsbezeichnung „Molto vivace, quasi presto“ bezeichnet Lück als ein „humoristischer Kehraus ganz aus dem Geiste Joseph Haydns“³²³. Mit 132 Schlägen auf die Viertelnote ist der

³¹⁹ Anm.: „Arm im Sinne von Körperteil“.

³²⁰ Anm.: Wortwörtliche Übersetzung und nicht im Sinne von Armreifen als Schmuckstück zu verstehen.

³²¹ Siehe Anm. 319.

³²² Anm.: Nicht zu verstehen als Ross-industriemäßig, sondern als aneinanderreihen der Wörter Ross und industriemäßig.

³²³ LÜCK, (wie Anm. 276), S. 50.

Textinhalt selbst dem ungarisch-sprechenden Rezipienten kaum nachvollziehbar. Dies mag aber nicht nur an der Geschwindigkeit, sondern auch am Inhalt liegen, da die einzelnen Wörter im Zusammenhang keinen Sinn ergeben. Eine wirklich korrekte Übersetzung scheint daher unmöglich, zumal einige deutsche Übersetzungen wie „Lehrerarmreifen“ (siehe Anm. 320) mit anderen Bedeutungen assoziiert werden. Weöres stellt seine hochgradige Begabung mit der Sprache als Klangelement umzugehen, wieder einmal unter Beweis. Dieser Schüttelreim in seiner extremen Form verlangt von der Sängerin ein hohes Maß an technischer Fertigkeit ab. Die Silben werden in steten Auf- und Abwärtsbewegungen in Sekund-, Terz-, Quart-, Quint-, Sext-, Sept-, Oktav- und Non-Sprüngen syllabisch auf vorwiegend Viertelnoten wiedergegeben. Das Schlagwerk ist mit seinen vielen Instrumenten reich bestückt. Die obere Stimme verwendet eine Große Trommel, eine Schellentrommel, eine Japanische Holzrassel, Kastagnetten, einen Holzblock, ein Sistrum, Chimes, eine Metallpfeife, ein japanische Glocke, ein Tomtom, eine hohe und weniger hohe Pfeife, eine Lokomotivenpfeife, eine Triangel, Tempelblocks, zwei Militärtrommeln mit und ohne Schnarrsaiten, ein kleines hängendes Becken, ein Lion's Roar, eine Maraca, eine Schellentrommel und eine Große Peitsche. Die darunterliegende Stimme spielt auf vier Bongos, die zweittiefste Stimme auf dem Xylophon und die unterste auf zwei Marimbaphonen. Die Stimme wird vom Xylophon unisono begleitet, welches wiederum von den Marimbaphonen unterstützt wird. Diese ergänzen die Sing- und Xylophonstimme um weitere Töne, aus denen sich entweder Akkorddreiklänge ergeben oder eine Tonverdoppelung mit einer darunter- oder darüberliegenden Quinte. Mit einigen Ausnahmen spielt die oberste Percussionstimme nur auf den ersten Schlag und gleichzeitig mit der Sopranistin und den beiden unteren Percussionstimmen. Hier betont Ligeti durch starkes Schlagwerk, wie Wörter im Ungarischen betont werden müssen, nämlich auf der ersten Silbe. Wohingegen die Stimmen häufig zwischen einem 2/8 und 3/8 Takt wechseln, bleibt die zweite Percussionstimme durchgehend im 7/8 Takt. Harmonisch betrachtet ist in der Einleitung (Takt 1-24) nur C-Dur zu hören, wird aber zunehmen um einige skalafremde Töne angereichert. Setzt man alle Töne in eine Skala ergeben sich daraus C-Jonisch und C-Lokrisch.³²⁴

³²⁴ Anm.: Die Töne mit dem Kreuzvorzeichen lassen sich schwer bestimmen.

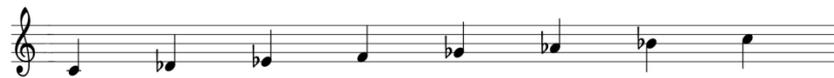
Tonvorrat der Sopranstimme:



Jonisch C:



Lokrisch C:



Das ständige Auf und Ab in der Singstimme erinnert tatsächlich an einen Papagei, der scheinbar Sinnloses vor sich hinplappert. Sollte dem Rezipienten der Titel unbekannt sein, evoziert die Melodieführung und die Vortragsweise der Sängerin das Bild von hektischem Gefiedertier. Weöres beweist in diesem Stück wiederholt, dass er Wörter ohne Notentext in Musik umsetzen kann, wohingegen Ligeti die „Musik“ von Weöres' Gedicht lautmalerisch in eine Komposition umsetzt. Ligeti führt das eigentlich zu Ende, womit Weöres angefangen hat, er gibt den Klang Weöres' wieder, ohne dass der Inhalt verstanden werden muss oder kann.

6. Conclusio

Gegenstand dieser Arbeit ist die Untersuchung des Wort- und Tonverhältnisses zwischen Weöres' Gedichten und Ligetis Kompositionen. Ligeti hat sich in den Vertonungen von Weöres nie von seinen ungarischen Wurzeln gelöst. Sein Leben ist von der Heimatlosigkeit geprägt, trotz oder wegen der wir in Ligeti einen der größten Komponisten und Meister des 20. Jahrhunderts finden. Anscheinend war seine Liebe zur folkloristischen Volksmusik tiefer, als der Hass gegen das stalinistische Regime, das „freien“ Künstlern vorgab, wie sie dichten, malen und komponieren sollten. Ligeti gestaltet in seinem Frühwerk mit kleinen Schritten die Werke Weöres'onomatopoetisch aus. In *Éjszaka, Reggel* entsteht eine neue Klangwelt, in der nicht einzelne Begriffe, sondern die Stimmung des Textinhaltes übermittelt werden. Im Spätwerk tauchen folkloristische Elemente nicht nur in den *Magyar Etüdök*, sondern verstärkt in seinem jüngsten Werk *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* auf. Letzteres ist ein Resümé von Ligetis musikalischer Reise durch Afrika, Amerika und Asien.

Bei der Vertonung der Gedichte bedient sich der Komponist an mehreren Vorgehensweisen: Zum einen möchte er das Klangbild eines Gedichts als Ganzes übermitteln. Hierzu setzt er bewusst Dynamik, Tempo, Melodik und Harmonik ein. Er evoziert dadurch Bilder, die dem nicht-ungarisch sprechenden Hörer beim Lesen des Gedichts unverständlich bliebe. Wie in *Éjszaka, Reggel* werden statische Soundcluster geschaffen, die eine bestimmte Atmosphäre überliefern. Zum anderen setzt er konkrete Motive oder Laute gezielt ein, wie beispielsweise das Kinder- und Vogelgeschrei in „Kálmár jött nagy madarakkal“ (Der Krämer kam mit großen Vögeln) aus den *Három Weöres-dal* oder die quackenden Frösche im zweiten Satz der *Magyar Etüdök*. Des Weiteren knüpft er Rhythmik und Metrik stark an die Betonung der ungarischen Sprache, in dem die ersten Silben eines Verses meist lang gehalten oder besonders akzentuiert werden. Diese Handgriffe verwendet er in all den Jahren seiner Weöres Vertonungen und verfeinert die Stücke zu hochkomplexen Arrangements und lässt die neu erlernten Kompositionsmethoden mit einfließen. Der Zusammenhang zwischen Ton und Musik besteht somit nicht nur in der reinen Umsetzung des Inhalts oder der Worte. Ligeti knüpft die musikalische Umsetzung der Gedichte eng an den Klang und Akzentuierungsregeln seiner Muttersprache. Die Klanglichkeit von Weöres'

Gedichten werden Ligeti bei der Umsetzung in Ton angeregt haben, denn die Analyse der Weöres Vertonungen hat gezeigt, dass die Texte zu Ligetis Musik funktionieren. Hierin bietet sich die Möglichkeit einer weiteren Vertiefung der vorliegenden Arbeit: Um die Beziehung zwischen Text und Musik genauer zu ergründen, ist eine Interpretation des literarischen Stoffes unabdingbar. Beide Künstler schöpfen aus ihrer Fantasie und finden einen kongenialen Partner zur Übermittlung ihrer Werke. Ligeti hat gewissermaßen die Sprachbarriere überwunden und hilft dem so verehrten Dichter die Verständlichkeit seines Werks durch Musik zu übermitteln.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Quellen

LIGETI György:

Három Weöres-dal, Edition Schott, Nr. 48534, Schott Musik International, Mainz u.
a. 2004.

Éjszaka, Reggel, Nr. 43460, B. Schott's Söhne, Mainz, 1973.

Magyar Etüdök, Schott Kammerchorreihe, Schott Verlag, Mainz 1983.

Síppal, dobbal, nádi hegedűvel, Schott Musik, ED 9602, Mainz 2008.

WEÖRES Sándor:

Der von Ungern, Frankfurt a. M. 1969, S. 102.

Egybegyűjtött Írások I-III (Gesammelte Schriften I-III), Band 1-3, Budapest 1981.

7.2. Sekundärliteratur

ALUAS Luminita, „Visible and Audible Structures: Spatio Temporal Compromise in
Ligeti's 'Magyar Etüdök'”, in: *Tempo*, New Series, No. 183, Seite 7-17.

BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Budapest, 1979, S. 7, 45, 65f, 168.

BAUER Amy, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham (u.a.)
2011, S. 24.

_____ *Compositional Process and Parody in the Music of György Ligeti* (Diss.),
Yale 1997, S. 211, 213, 216, 220, 224.

BECKLES WILLSON Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*,
Cambridge 2007, S. 72, 163, 173.

- BERGANDE Martin, „... *halb experimentel, halb volkstümlich*“, Saarbrücken 1994, S. 17-19.
- BURDE Wolfgang, *György Ligeti - Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 37, 39ff, 55.
- BUßMANN Hadumod (Hrsg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2002, S. 55, 450f.
- DIBELIUS Ulrich, *György Ligeti - Eine Monographie in Essays*, Mainz, 1994, S. 32, 38-41, 218.
- ENGLBRECHT Bernd, *Die späte Chormusik von György Ligeti*, Frankfurt am Main 2001, 2001. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft), S. 117-118, 123, 129, 132, 142.
- FERGUSON Stephen, „Tradition, Wirkung, Rezeption. Anmerkung zu Ligetis Klaviermusik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 8-15.
- FINSCHER Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, 2. Auflage, Kassel (u. a.), erschienen zw. 1999-2007.
- FINSCHER Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 2. Auflage, Kassel (u. a.), erschienen zw. 1994-1999.
- FLOROS Constantin, *György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996, S. 32.
- FÖLDÉNY László F., „Színjátékok by Sándor Weöres“, in *World Literature Today*, Vol. 58, Nr. 3, Norman 1984, S. 447.
- FUHRMANN Wolfgang, „Das Fernste rückt zusammen. Musik von György Ligeti und den Aka-Pygmäen im Kammermusiksaal der Philharmonie“, in: *Berliner Zeitung*, 14. Juni 2001.
- GAWRILOF Saschko, „Ein Meisterwerk von Ligeti. Marginalien zur Entstehung des Violinkonzerts“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 16-18, hier S. 18.

- GOTTWALD Clytus, „Ligeti Magyar Etüdek (1983)“, in: KOLLERITSCH Otto (Hrsg.): György Ligeti, Personalstil – Avantgardismus – Popularität, S. 204–212, 241.
- HÄUSLER Josef, „György Ligeti oder die Netzstruktur“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 144 (5), Mai 1983, S. 18-21, hier S. 20.
- HOHMAIER Simone, „Ein zweiter Pfad der Tradition“ - kompositorische Bartók Rezeption, Saarbrücken 2003, S. 117, 119f.
- KUBIK Gerhard, „Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda - Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur“, in: KOLLERITSCH Otto (Hrsg.), *György Ligeti - Personalstil, Avantgardismus, Popularität*, Wien u. Graz 1987, S. 23-162.
- LIGETI György u. LICHTENFELD Monika (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Mainz (u.a) 2007.
- LIGETI György, „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 154 (1), Januar 1993, S. 20-29
- LIGETI György in einem Gespräch mit LICHTENFELD Monika am 18. Mai 1983 in Stuttgart, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 145 (1), Januar 1984, S. 8–11.
- LIGETI György in einem Gespräch mit LICHTENFELD Monika am 10. Mai 1981 in München. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 142 (5), September/Okttober 1981, S. 471-473.
- LÜCK Hartmut, „Bittersüße Lieder. György Ligeti's ‚Síppal, dobbal, nádi hegedüvel‘ nach Gedichten von Sándor Weöres“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 164 (3), Mai-Juni 2003, S. 46-50.
- MÁNDI-FAZEKAS Ildikó u. FAZEKAS Tiborc, „Magicians of Sound – Seeking Ligeti's Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres“, in: DUCHESNEAU Louise u. MARX Wolfgang (Hrsgg.), *György Ligeti – Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge 2011, S. 53-68.

NORDWALL Ove, *György Ligeti - Eine Monographie*, Mainz, 1971, S. 41, 142, 186–219.

ROELCKE Eckhard, „*Träumen Sie in Farbe*“ - *György Ligeti im Gespräch*, Wien 2003, S. 74, 79f, 85f, 95, 104-109, 132ff, 162, 210.

SABBE Hermann, „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie“, in: METZGER Heinz-Klaus u. RIEHN Rainer (Hrsgg.), *Musikkonzepte*, Heft 53, München, Januar 1987, S. 6.

SALLIS Friedemann, *An Introduction to the early works of György Ligeti*, Köln 1996, (Berliner Musik Studien⁶), S. 60, 68ff, 73-76, 100, 168-171, 173-177, 179ff, 184f, 192, 266, 274, 285, 291.

SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor – Élet-kép sorozat*, Budapest 2001, S. 91f, 109ff.

STANLEY Sadie u. TYRELL John (Hrsgg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, London u. New York 2001.

STEINITZ Richard, *György Ligeti - Music of the Imagination*, London 2003, S. 40, 358.

TOOP Richard, *György Ligeti*, London 1999, S. 26f, 41ff, 191.

WILSON Charles, „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy“, in *Twentieth-Century Music*, Vol. 1, Nr. 1, 2004, S. V-XXVIII.

Internet

http://index.hu/kultur/2012/03/14/kossuth_dijasok/

http://www.youtube.com/watch?v=__7W7BhGhfl

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Paria>

Bildnachweis

Deckblatt iii: LIGETI György, Rechte liegen bei Schott Promotion.

8. Anhang

8.1. Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit György Ligetis Vertonungen der Gedichte von Sándor Weöres und insbesondere der Wort-Ton-Beziehung. Zu Beginn werden die biographischen und poetologischen Aspekte Weöres' aufgeführt, woraufhin eine genauere Untersuchung von Ligetis Beziehung zu Weöres folgt. Von den frühen Weöres Vertonungen werden die *Három Weöres-dal* (Drei Weöres Lieder) zur Analyse herangezogen. Die mittleren Chorstücke *Éjszaka, Reggel* zeigen Ligetis Sprung in die westliche Avantgarde und werden unter dem Aspekt der kompositorischen Entwicklung analysiert. Daraufhin folgt eine Zusammenfassung der 30 Jahre Kompositionserfahrungen bis zur nächsten Weöres Komposition, den *Magyar Etüdök* (Ungarische Etüden) aus dem Jahr 1983. Der Einfluss von vielen musikalischen Eindrücken zeigt sich nicht nur in den *Magyar Etüdök*, sondern auch im jüngsten Weöres-Stück *Síppal, dobbal, nádi hegedüvel* (Mit Pfeifen, Trommel, Schilfgeige). Nach den eingehenden Analysen wird deutlich, dass Ligeti in einer Zeitspanne von 60 Jahren seinen ungarischen Wurzeln nicht entrückt. Das Verhältnis zwischen Wort und Ton ist form- und tongebend und steht im Zentrum der Weöres Vertonungen.

8.2. Curriculum Vitae

Ausbildung:

10/2006 – 11/2012

Studium Musikwissenschaft (Mag. Phil.)

an der Universität Wien, Österreich. Schwerpunkt:

Neue Musik. Thema der Diplomarbeit: "György Ligeti und Sándor Weöres - Aspekte einer musikalisch-literarischen Beziehung". Nebenfächer am Institut der Judaistik und am Institut der Finno-Ugristik.

09/2009 – 01/2011 Modernhebräisch und Hebraicum am Institut für
Judaistik, Universität Wien, Österreich.

03/2009 – 06/2009 **Forschungsprojekt im Teilgebiet der
Musikpsychologie**
an der Universität für Musik und darstellende Künste
Wien, Österreich.
Untersuchung von Künstlern in Stresssituationen

09/1996 – 06/2006 **Abitur**
Friedrich Gymnasium in Freiburg, Deutschland

Berufslaufbahn:

08/2012 – heute **Kulturreferentin**
Generalkonsulat des Staates Israel in München für
Bayern, Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz, Hessen
und Saarland.

07/2010 – 08/2012 **Publishing Assistant und Royalty Management**
ENJA Records Matthias Winckelmann GmbH,
München.

07/2011 – 10/2011 **Praktikum in der Promotion-Abteilung**
Universal Edition, Wien, Österreich.

10/2009 – 11/2010 **Artist- und Tour Manager**
Booking Agentur Mukhara World Sound, Wien,
Österreich.

Besondere Kenntnisse:

Sprachen

Ungarisch (Muttersprache), Deutsch (Muttersprache),
English (verhandlungssicher), Modernhebräisch
(gute Kenntnisse), Hebraicum, Latinum