

LIGETI  
100

*I know already the music I will write. But the words? I have not yet decided.*



## INHALT

**Es könnten hundert sein ...**

**Nur zehn Notate zu György Ligeti (1923–2006)**

Essay von Stefan Fricke (Seite 2)

Konzert 16:00

Ligeti 100 – Kammerkonzert

**Tamara Stefanovich**

**Dominik Susteck**

**Alinde Quartett**

**Mitglieder der Orchesterakademie**

**des Gürzenich-Orchester Köln**

*Alles zu diesem Konzert ab Seite 12*

Konzert 20:00

Ligeti 100 – Sonderkonzert

**Pekka Kuusisto**

**Sara Hershkowitz**

**Tabea Zimmermann**

**Gürzenich-Orchester Köln**

**Matthias Pintscher**

*Alles zu diesem Konzert ab Seite 26*

**Kölner  
Philharmonie**

*KölnMusik gemeinsam mit  
Gürzenich-Orchester Köln*



## **Es könnten hundert sein ...** **Nur zehn Notate zu György Ligeti (1923–2006)**

### *Eins*

Zehn Akteure, beaufsichtigt von einem ebenfalls im formellen Frack gekleideten Dirigenten, setzen jeweils zehn Metronome in Gang. Die mechanischen Uhrwerke der insgesamt einhundert Taktmesser sind verschieden stark aufgezogen; sie ticken in verschiedenen Tempi und unterschiedlich lang. Manche haben Energie für etwa sieben, andere für elf oder für mehr Minuten. Ursprünglich soll das 1962 konzipierte *Poème Symphonique* hundert Minuten dauern. Doch nach den Erfahrungen bei der Uraufführung 1963 im Rathaus Hilversum – das Publikum, darunter der Bürgermeister der niederländischen Stadt und der anwesende spanische Botschafter, reagiert empört –, reduziert György Ligeti die Aufführungszeit aus praktischen Gründen auf 20 bis 30 Minuten. Auch vom Untertitel »Musikalisches Zeremoniell« verabschiedet er sich, zudem vom Dirigenten und den zehn Akteuren. »Das Stück«, so heißt es Jahre später in der offiziellen Textpartitur des »Sinfonischen Gedichts«, »kann von einigen wenigen Mitwirkenden – gar nur von einem – vorbereitet werden. Dann sollen die Metronome in Gang gesetzt werden, bevor das Publikum den Konzertsaal betritt, so dass das Stück wirklich wie ein Automat abläuft: Metronome und Publikum werden ohne jede menschliche Vermittlung miteinander konfrontiert.« Fortan lauschen die Zuhörenden einem hartnäckig konstanten Ticken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, das verschieden komplexe rhythmische Gitter erzeugt. Da nach und nach erst einzelne, zunehmend dann weitere Taktmesser ausfallen, werden die Rhythmus-Muster klarer und klarer, bis ein letzter Schlag den Endpunkt markiert. In etlichen seiner danach entstandenen Werke spielt Ligeti mit der Idee mechanischer Abläufe, macht metaphorische Uhren und Räderwerke hörbar.

## Zwei

1. Februar 1957. Ligeti besucht zum ersten Mal Köln. »Ich sah vom Bahnhof aus den Kölner Dom, das war ein überwältigender Anblick.« Gut zwei Tage hat die Zugfahrt von Wien, wohin er während des Ungarn-Aufstandes von Budapest aus geflohen war, nach Köln gedauert. Anfangs wohnt Ligeti einige Wochen bei Karlheinz Stockhausen. Dann mietet er ein Zimmer in Marienburg. »Ich habe nachts im elektronischen Studio des WDR gearbeitet und bin im Funk meistens bis um vier Uhr in der Früh geblieben. Da hatte ich das Studio allein. Dort habe ich meine Stücke zusammengebastelt. Vormittags habe ich geschlafen. Es war normal, dass ich zu Fuß ging, ich hatte sehr wenig Geld. Manchmal habe ich mir den Luxus geleistet und bin mit der Straßenbahn oder der Rheinuferbahn gefahren. Eigentlich war ich glücklich in Köln.« Apropos Straßenbahn: Mauricio Kagel, der aus Buenos Aires kommend nur wenige Monate nach Ligeti Köln zu seiner Arbeits- und Residenzstadt erklärt, hat ein schöne Anekdote berichtet. Einst seien er und Ligeti gemeinsam mit der Tram gefahren und man habe deutsch miteinander gesprochen, also in derjenigen Sprache, die dem Argentinier und dem Ungarn die Kommunikation ermöglichen. Inmitten ihres zweifellos holprigen Gesprächs bemerkt plötzlich ein Fahrgast, ihr Deutsch sei so unerträglich anzuhören, ob sich beide nicht in ihrer Muttersprache unterhalten könnten. Im WDR-Studio komponiert und montiert Ligeti sein erstes elektronisches Stück *Glissandi*, eine »Fingerübung« wie er später sagt, und realisiert dann – in Zusammenarbeit mit Gottfried Michael Koenig und dem englischen Komponisten Cornelius Cardew – *Artikulation*, heute eines der bekanntesten Stücke elektronischer Musik überhaupt – uraufgeführt am 25. März 1958 innerhalb der WDR-Konzertreihe »musik der Zeit«. Es ist das erste Werk Ligetis, das außerhalb Ungarns erklingt.

## Drei

Frankfurt am Main 2003. György Ligeti erhält am 11. September den Adorno-Preis der Mainmetropole, am hundertsten Geburtstag des Philosophen, Soziologen, Musikwissenschaftlers und

Komponisten Theodor W. Adorno. Beide verbindet ein gegenseitiger Respekt, man führt intensive Gespräche, wenn man sich in den Zentren der neuen Musik trifft. Doch eine solche Nähe, wie Adorno sie zu anderen bedeutenden Persönlichkeiten der musikalischen Nachkriegsavantgarde unterhält – etwa zu Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Heinz-Klaus Metzger, Gottfried Michael Koenig oder Hans G Helms –, pflegen sie nicht. Der 1969 gestorbene Adorno sei der »gescheiteste dumme Mensch, den ich je getroffen habe«, äußert Ligeti viele Jahre später. Zudem (nahezu alle Verwandten Ligetis haben die Nazis ermordet): »Man kann *nach* Auschwitz Gedichte schreiben – hier irrte sich Adorno, aber man kann nicht *über* Auschwitz Gedichte schreiben, da irrte sich sowohl Penderecki als auch Nono.«

#### Vier

August 1961: György Ligeti ist eingeladen, beim Europäischen Forum in Alpbach (Tirol) einen Vortrag zum Thema »Die Zukunft der Musik« zu halten. Er hält ihn, sagt aber nichts, gar nichts. Nach zwei Minuten beredtem Schweigen schreibt Ligeti mit Kreide an die Tafel: »Die Zukunft der Musik«. Die Zuhörer, bedeutende Leute aus Wissenschaft und Kultur, lachen, schreien, trampeln. Ligeti notiert nun: »Bitte nicht Lachen und nicht Trampeln.« Die Reaktionen werden heftiger. Als er dann »Crescendo« auf die Tafel schreibt, wird es, wie von ihm gewünscht, noch lauter. Zu Beginn der dritten Minute notiert er mit roter Kreide: »Stopp«. Sofort wird es totenstill. Kurz drauf folgt der Satz (nun in grün): »Lasst euch nicht manipulieren.« Die weiteren viereinhalb Minuten verharrt Ligeti still hinterm Rednerpult, beobachtet das vehemente, teils verzweifelte, teils impertinente Verhalten des Publikums. Den gesamten Ablauf seines Schweige-Vortrags inklusive der Publikumsreflexe protokolliert Ligeti wenige Wochen später in einer Partitur. Sie heißt »Die Zukunft der Musik – eine kollektive Komposition«. Ein wahrhaft furioses Gemeinschaftswerk, gerade gegen Schluss. Da die Zuhörer die Stille, das aktive Nichts nicht ertragen können, fordert der Veranstalter Ligeti auf, seinen Vortrag zu beenden. Erneut nutzt Ligeti Kreide und Tafel. Er schreibt, dass die vorgegebenen zehn Minuten Redezeit noch

nicht erreicht seien, worauf »mehrere Herren brüllten ›Hinaus mit dem Verrückten‹ (sie meinten damit mich); in der achten Minute näherten sich einige dieser Herren bedrohlich dem Rednerpult und zogen mich hinunter«. Warum aber hat der Komponist in Alpbach geschwiegen? Ligeti: »Was kann man schon über die Zukunft aussagen? Gleichgültig, was man verkünden würde, nur eines ist gewiss, nämlich dass die Zukunft vollkommen anders geartet sein wird, als es in der Prophezeiung heißt. Um also keine Unwahrheiten mitzuteilen, entschloss ich mich, nichts zu sagen.«



*György Ligeti 1965 bei den Darmstädter Ferienkursen*

## *Fünf*

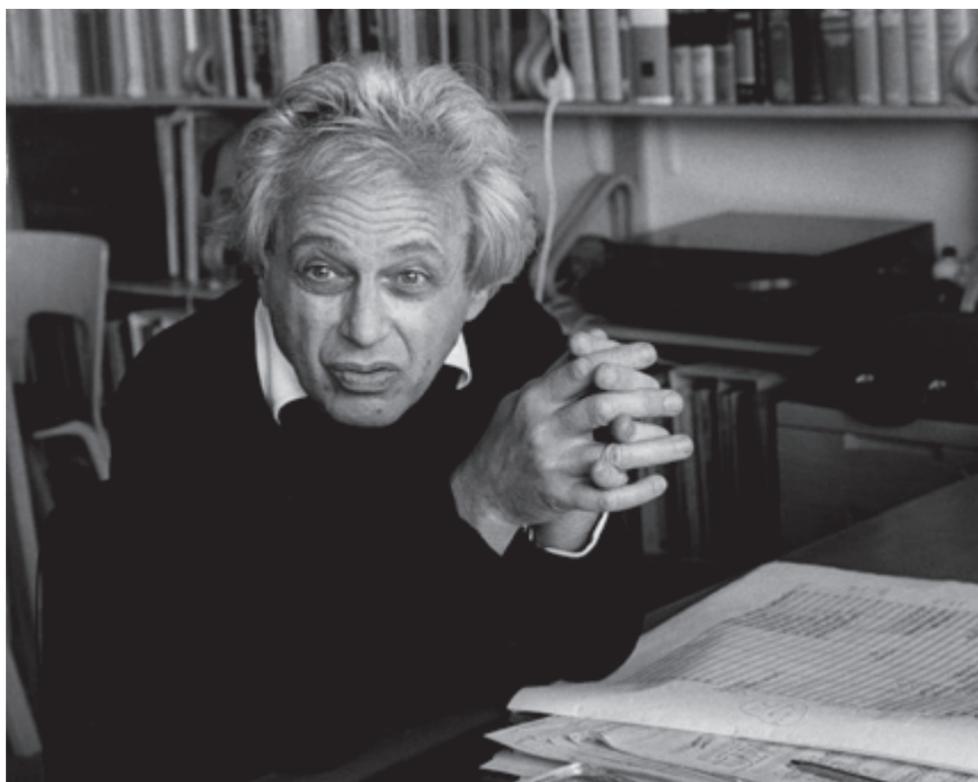
Juni 1960. Das 34. Weltmusikfest der 1922 gegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) findet in Köln statt. Ein Komponist und sein uraufgeführtes Orchesterwerk fallen besonders auf, jedenfalls dem Musikjournalisten Wolfgang

Steinecke, der 1946 auch die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik gegründet hat: »Es ist dies der Ungar György Ligeti.« In dessen *Apparitions* erkennt Steinecke die konsequente Weiterentwicklung der ästhetischen Hinterlassenschaften von Anton Webern und Edgard Varèse. »In der radikalen Individualisierung des Orchesterklangs steht die Partitur Ligetis exemplarisch ein für Tendenzen, die sich beim Kölner Fest bei vielen Orchesterwerken der Avantgarde beobachten ließen. (Dass Ligeti hierin am weitesten ging, zeigte übrigens auch die unqualifizierte Haltung des Hamburger Rundfunkorchesters an, das es verweigerte, sich mit dem Komponisten und dem Dirigenten Ernest Bour für den Beifall zu bedanken).« Den philharmonischen Affront scheint Ligeti aber vergessen zu haben. Jahrzehnte später erwähnt er, dass besagte Live-Aufzeichnung mit dem NDR-Sinfonieorchester die bislang immer noch beste Aufnahme sei. Und es ist diese Premiere, die die ganz bald einsetzende Karriere des Komponisten vorbereitet. Überhaupt ist das Kölner Weltmusikfest der IGMM, die Ligeti 1984 zu ihrem Ehrenmitglied ernennt, für das Musikleben und die Domstadt ein großer Erfolg. »Ein neuer Frühling der Musik ist in Köln ausgebrochen.« So schön titeln die *Düsseldorfer Nachrichten*.

### Sechs

Oktober 1961. Bei den Donaueschinger Musiktagen, dem 1921 gegründeten und ältesten Festival Neuer Musik, kommt es zur Uraufführung von Ligetis Orchesterstück *Atmosphères*. Und das im Titel benannte Atmosphärische ist durchaus wörtlich zu nehmen. Die orchestralen Farben erreichen eine ungeahnt extreme, statisch wirkende Dichte, in der es jedoch fortwährend brodelt, sich die akustischen Kolorite andauernd ändern. Die Zustände oszillieren permanent, Sphärisches, Ungreifbares entsteht: in lichtesten Höhen, grellsten Blendungen bis hin zum Rumoren in tiefsten Lagen, grollend und dumpf. Das Publikum ist von *Atmosphères* so fasziniert, dass das Stück sogleich wiederholt werden muss. Selbstkritisch aber äußert sich der Komponist: »Das Orchesterwerk *Atmosphères* nimmt nun seinerseits gewiss auch eine extreme kompositorische Position ein, die möglicherweise

als Sackgasse gedeutet werden kann. Manchmal zeigt aber gerade eine Sackgasse unversehens eine verdeckte Öffnung, die ins Freie führt.« Ligeti hat damit für sich Recht behalten. Seine Werke der 1960er Jahre weisen entscheidende Wege aus dem zunehmend verkrusteten Serialismus, dessen Buchhalter lieber nur mit Zahlen spielen, als dem klingenden Resultat die notwendige Aufmerksamkeit zu schenken. *Atmosphères* avanciert zu einem Klassiker der jüngeren Musikgeschichte und der Urheber zu einem ihrer »größten Komponier-Meister« (Wolfgang Rihm).



1978 in Hamburg

### *Sieben*

»Die Zeit der Avantgarde ist vorbei«, sagt Ligeti in den 1980er Jahren überraschend. Schließlich hat er die Entwicklung der Musik mit unzähligen Innovationen maßgeblich nach vorne getrieben: auf dem Sektor der Orchestermusik ebenso wie im

vokalen Bereich oder für die lange von der Neuen Musik unbeachteten Orgel. Die Abkehr von der Avantgarde begründet er damit, dass »sowohl die funktionale Tonalität als auch die Atonalität abgenutzt wurden, ebenso die gleichmäßige zwölftönige Temperatur. Viele ethnische Kulturen, in Afrika und, in besonderer Vielfalt, in Südostasien, geben ganz andere Intonationssysteme«. Und eben auch rhythmische Modelle. Er interessiert sich vor allem für die komplex polyphone Musik der AKA-Pygmäen aus Zentralafrika. Seine *Études pour piano* (1985–2002) etwa mit den ausgetüftelten Gleichzeitigkeiten verschiedener Rhythmen sind ein Ergebnis dieser produktiven Rezeption, die aber in keiner Fieber und Faser eine Eins-zu-Eins-Übernahme ist. Das wäre für ihn nicht nur ästhetisch inakzeptabel, sondern moralisch verwerflich, geradezu kulturimperialistisch. Der Musikethnologe Gerhard Kubik, ein Experte für afrikanische Musik, sagt: »Was ich an Ligeti bewundere ist, dass er einen Weg jenseits von Plagiat und Eklektik gefunden hat: Er integriert diese [afrikanischen] Musikformen nicht einfach in sein persönliches Mosaik, man muss diese Rezeption vielmehr in einem breiteren Zusammenhang sehen. Ligeti befasst sich mit so vielen unterschiedlichen Aspekten: Mathematik, Chaostheorie usw. und dabei geht es ihm eigentlich um abstrakte Dinge. So hat er auch in der Hofmusik von Buganda abstrakte Prinzipien entdeckt, die er dann in seine konkrete Klangwelt umsetzt; dasselbe gilt für die Musik der Pygmäen oder der Banda-Linda: Er übernimmt diese Musikformen nicht direkt, sondern füllt aus ihnen abgeleitete abstrakte Modelle mit seiner eigenen Musiksprache.«

### Acht

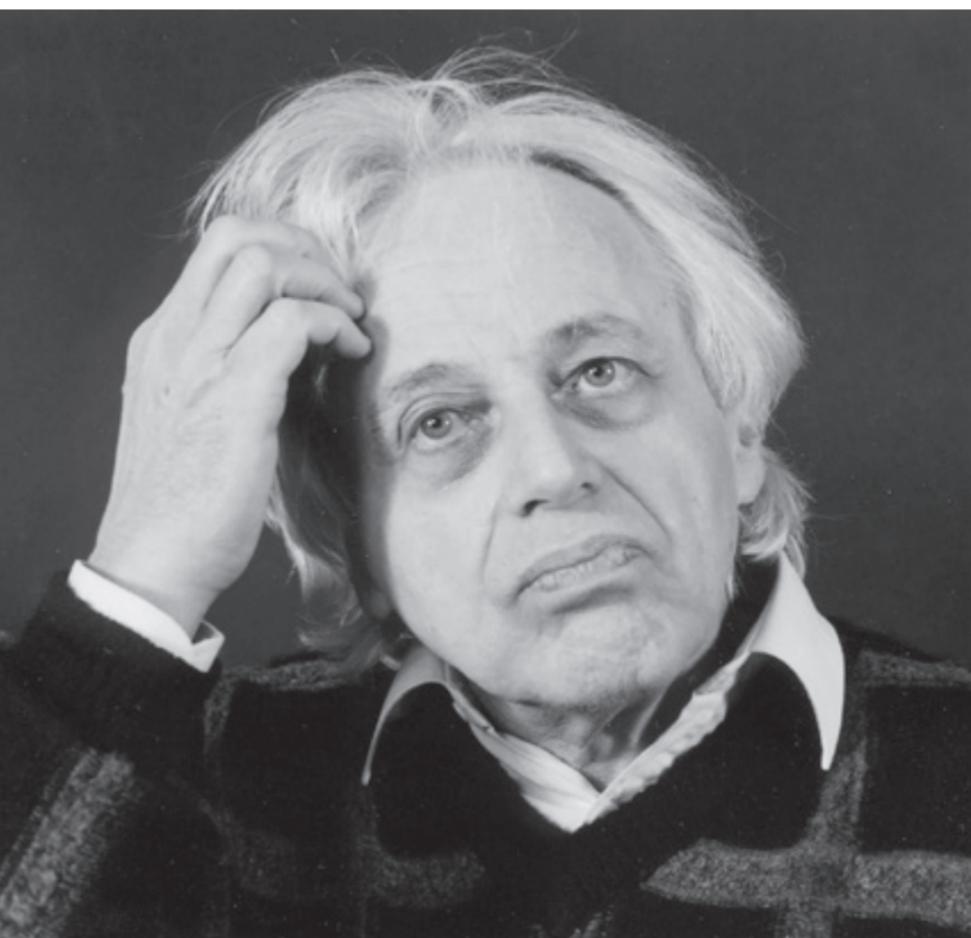
Wiesbaden 1962. Ein Pianist betritt die Bühne, schreitet zum Flügel, verbeugt sich, setzt sich, legt die Noten vor den Halter, schlägt sie auf und spielt, was dort steht: ein großes Cis, sehr weich und mit langem Ausklang. Dann, so steht es in der Partitur, ein deutlich sichtbares und hörbares Umblättern der Notenseiten. Und das ist bereits die zweite der *Trois Bagatelles* von György Ligeti, die er, wie er selbst sagt, in zwei Minuten geschrieben hat. Die Uraufführung der drei Bagatellen spielt der schwedischen

Pianisten Karl-Erik Welin am 2. September 1962 im Städtischen Museum Wiesbaden während der Internationalen Festspiele Neuester Musik, während des weltweit ersten Fluxus-Festivals. Und das ist für Ligeti auch geeigneter Ort, um mit diesem Stück denjenigen zu persiflieren, den die Fluxisten für ihren geistigen Vater nennen, den Ligeti aber nicht schätzt: John Cage. Dieser hat 1952 mit seinem Stille Stück 4'33" zweifellos eines der einflussreichsten und nach wie vor kontrovers diskutiertesten Musikstücke geschrieben. Bei dessen Aufführung hat der Interpret nichts anders zu tun, als nichts zu tun: Er oder sie soll schweigen (»tacet«) und das für eine entsprechende Zeitspanne drei Sätze lang. Und nun könnten wir schon in der dritten der *Trois Bagatelles* von Ligeti sein, die der Pianist durch deutliches Umblättern angezeigt hat. Seine Bagatellen versteht Ligeti, wie er sehr viel später äußert, als kleine Anspielung auf die Musik von Cage – deshalb wohl das Initial-Cis und kein -Des oder -B -; diesen hält er sowieso »für einen sektiererischen Prediger ohne Humor. Ich bin, glaube ich, der einzige der Cage ablehnt. Ich habe ihn von Anfang an abgelehnt.« Auch andere Künstler aus dem intermedial-experimentellen Zirkel schätzt Ligeti nicht: »Einer meiner Intimfeinde war Beuys. Mit Kagel hatte ich über Beuys die schlimmsten Auseinandersetzungen. Er war begeistert von der Beuys'schen Richtung und hat ihn verehrt. Ich habe Beuys verachtet.« Aber auch Wolf Vostell, mithin ein Beuys-Gegenspieler, der im Dezember 1962 in seiner Zeitschrift *décolage* Ligetis Schweigevortrag *Die Zukunft der Musik* abgedruckt hat, mag Ligeti nicht: »Ich habe Vostell nicht geschätzt.« Wie später nahezu den ganzen Kontext von Fluxus nicht, mit dem der Komponist zeitweise einen durchaus produktiven Flirt hat.

### Neun

Vor so mancher Absurdität sind selbst die bekennenden Abenteuerer im Absurden – und ein solcher ist der Komponist der Oper *Le Grand Macabre* (1974/77) – nicht gefeit. 1968 kommt das spektakuläre und berühmt gewordene Filmepos *2001: Odysee im Weltraum* von Stanley Kubrick in die Kinos. Fortan wird einer der im Abspann genannten Akteure von seinen Kollegen barsch

geschnitten. Er sei ja nun reich geworden, lautet der Vorwurf, und er habe so die Avantgarde verraten. Ein ungerechter Tadel. Ligeti weiß weder von seiner Tätigkeit als Filmkomponist noch erhält er für die Verwendung seiner Werke Tantiemen, und seine diesbezüglichen Anfragen bleiben lange erfolglos, Hollywood stellt sich stur. Dabei hat Produzent und Regisseur Kubrick in seinem filmischen Meisterwerk gleich drei Ligeti-Kompositionen großzügig verwendet: das Orchesterstück *Atmosphères*, das Chorstück *Lux aeterna* (1966) und das *Requiem* (1963/65), dem »besten, was ich bisher komponiert habe«, ein Werk von monumentaler Weiträumigkeit mit erschreckender Düsternis und schwebenden Lichtungen. Kubrick, der bei Ligeti nie eine Erlaubnis dazu eingeholt hat, verwendet auch in späteren Produktionen wie *Shinning*



György Ligeti im Jahre 1989

(1980) und *Eyes Wide Shut* (1999) Werkausschnitte des Komponisten. Geld habe er dafür von Kubrick nie bekommen, aber den Umgang mit seiner Musik, zumindest in *Odyssee im Weltraum*, findet er »hervorragend. Als ich diese Stücke komponierte, habe ich nicht an kosmische Dinge gedacht. *Atmosphères* meint nur die Luft. Meine Musik – in Kubricks Auswahl – passt ideal zu dessen Weltraum- und Geschwindigkeitsfantasien. Ich verehere Kubricks Kunst, nicht aber seinen Egoismus und die Missachtung von Menschen«.

### *Zehn*

Begraben ist der am 12. Juni 2006 gestorbene György Ligeti auf dem Wiener Zentralfriedhof. Eine Woche zuvor läuft im Radioprogramm des Südwestrundfunks das ihm gewidmete Feature *Ich will immer Abstand, oder: Von ideologiefreien Zonen*. Grundlage der Sendung ist ein langes Gespräch, das Armin Köhler, SWR-Redakteur und Leiter der Donaueschinger Musiktage, wenige Wochen zuvor mit dem Komponisten in dessen Wohnung in Wien geführt hat. Auf Köhlers Frage, was er einem angehenden Komponisten mit auf den Weg gäbe, damit dieser den seinigen fände, antwortet Ligeti: »Bach-Choral-Harmonisierung sollte er pflegen und Fugen spielen. Also alte Techniken, die kanonisiert sind und die man erlernen kann. Wenn man das kann, kann man in eigenen Stilen auch besser arbeiten.«

*Stefan Fricke*

Ligeti 100 – Kammerkonzert

**Tamara Stefanovich** *Klavier*

**Dominik Susteck** *Orgel*

**Alinde Quartett**

**Eugenia Ottaviano** *Violine*

**Guglielmo Dandolo Marchesi** *Violine*

**Lorenzo Lombardo** *Viola*

**Bartolomeo Dandolo Marchesi**

*Violoncello*

**Mitglieder der Orchesterakademie  
des Gürzenich-Orchester Köln**

**Fedor Kalashnov** *Flöte*

**Rees Webster** *Oboe*

**Nikolai Gast** *Klarinette*

**Victor König** *Fagott*

**Ku Hsin Chen** *Horn*

**Sonntag**

**28. Mai 2023**

**16:00**

Keine Pause

Ende gegen 17:10

*KölnMusik*

## PROGRAMM

### **György Ligeti 1923–2006**

Nr. 2 Cordes vides

Nr. 3 Touches bloquées

aus: Études pour piano, premier livre (1985)

Nr. 10 Der Zauberlehrling

aus: Études pour piano, deuxième livre (1988–94)

Nr. 15 White on White

aus: Études pour piano, troisième livre (1995–2001)

Nr. 5 Arc-en-ciel

aus: Études pour piano, premier livre (1985)

Nr. 13 L'escalier du diable

aus: Études pour piano, deuxième livre (1988–94)

### **György Ligeti**

Sechs Bagatellen (1953)

für Bläserquintett

I. Allegro con spirito

II. Rubato. Lamentoso

III. Allegro grazioso

IV. Presto ruvido

V. Adagio. Mesto – Allegro maestoso

VI. Molto vivace. Capriccioso

### **György Ligeti**

Andante und Allegretto (1950)

für Streichquartett

### **György Ligeti**

Ricercare. Omaggio a Girolamo Frescobaldi (1953)

für Orgel

### **György Ligeti**

Volumina (1961–62; rev. 1966)

für Orgel

## Mensch – Maschine – Musik

Als György Ligeti 2006 im Alter von 83 Jahren verstarb, hatte er ein erfülltes und glückliches Musikerleben gelebt. Er gehörte zu den meistaufgeführten Komponisten der Gegenwart. Einer breiten Öffentlichkeit wurde er endgültig zum Begriff, als Stanley Kubrick für seinen Soundtrack zu *2001: Odyssee im Weltraum* (unerlaubterweise) einige Stücke von ihm auswählte. Und für sein beachtliches, anti-dogmatisches Schaffen ist Ligeti mit den allerhöchsten Auszeichnungen, etwa mit dem »Kyoto«- sowie dem Hamburger »Bach«-Preis geehrt worden. Dennoch wurmte es ihn zeitlebens kolossal, dass er nicht das geworden ist, was auch sein erstes großes Idol Béla Bartók war: »Ich wäre so gerne ein fabelhafter Pianist.« Doch leider, so gab er später immer wieder offen zu, war er in der Kindheit einfach ein allzu fauler Klavierschüler.

Immerhin in seiner Phantasie und damit auch auf dem Notenpapier sollte sich der Klavieramateur Ligeti in einen Supervirtuosen verwandeln. Als er sich Mitte der 1980er Jahre nämlich an die Komposition von unter dem Strich 18 Etüden machte, die selbst alleine beim Anblick der Partituren selbst jedem Profi den Angstschweiß auf die Stirn treiben. Denn bis 2001 entstanden da Stücke, die größtenteils einfach nur irrwitzig komplexe und absurd verschachtelte Marter- und Hochgeschwindigkeitsstrecken sind. Nicht nur die zehn Finger haben da Schwerstarbeit zu leisten, sondern auch der menschliche Geist.

Als eine »Verbindung von Konstruktion und poetisch-emotionaler Imagination« hat Ligeti einmal die Konzeption seiner Klavieretüden bezeichnet, die er auf drei sogenannte *Livres* verteilt hat. Und ihre Quellen und Wurzeln reichen da von der afrikanischen Polyrhythmik über den Jazz (Ligeti war ein Fan etwa von Bill Evans und Thelonious Monk) bis zur amerikanischen Minimal Music gerade eines Steve Reich. Doch wahrscheinlich hätte sich Ligeti niemals an die Etüden gesetzt, wenn er 1980 nicht der Musik eines Komponisten begegnet wäre, der damals nur absoluten Insidern der zeitgenössischen Musik ein Begriff war. Es handelte sich um den aus Arkansas stammenden, 1997 in Mexiko verstorbenen Conlon Nancarrow, von dessen mehr als sonderlichen Klavier-*Studies* Ligeti eine Schallplatte gehört hatte. Und

was ihm da entgegenschlug, war für ihn atemberaubend neu. Fernab der Neue-Musik-Zivilisation hatte Nancarrow da Werke voller rhythmischer Gemeinheiten und diabolischer Tempi komponiert, die bis auf den heutigen Tag nur ein Selbstspielklavier bewältigen kann.

Schon bald konnte Ligeti den Komponistenkollegen nach Europa locken. Und 1988 standen beide im Mittelpunkt eines längst legendären Ein-Tages-Festival, das unter dem Titel »Musik und Maschine« hier in der Kölner Philharmonie stattfand. Ein Selbstspielklavier faszinierte mit Nancarrows *Studies for Player Piano*. Volker Banfield meisterte hingegen die ersten sechs Etüden von Ligeti. »Nancarrows herrliche Musik für mechanische Klaviere«, so Ligeti, »gab mir den Anstoß, über Wege nachzudenken, auf welche Weise man lebende Interpreten zur Hervorbringung solcher musikalischer Verwicklungen bringen, und vor allem, ob man einem Solisten eine so komplexe Polyrythmik anvertrauen könnte.«

Man kann, wie auch beim heutigen Konzert das halbe Dutzend Etüden beweist. Und nicht selten verwandelte Ligeti dafür einen simplen Grundgedanken in etwas doppelbödig Abenteuerliches. Wie in der Etüde Nr. 2 *Cordes vides* (Leere Saiten), die sich zart und einfach in Bewegung setzt und fortan, fast unmerklich, von asymmetrischen rhythmischen Mustern unterspült wird. In der 3. Etüde *Touches bloquées* (Blockierte Tasten), die Pierre Boulez gewidmet ist, gleitet die obere Hand über die stumm von der linken Hand niedergedrückten Tasten hinweg. Bei der Nr. 10 *Der Zauberlehrling* dann gibt es keine Sekunde der Zurückhaltung. *Prestissimo, staccatissimo, leggierissimo* – so lauten die superlativischen Spielanweisungen. Aber damit sollen dem »Zauberlehrling« nicht etwa im Rekordtempo Beine gemacht werden. Aus den Tonrepetitions-kaskaden, mit denen diese Etüde überschwemmt wird, entwickelt sich ein tollkühnes Kabinettstück, mit unterschiedlichen metrischen Schichten, bei denen sich die Tasten bisweilen in ein Xylophon zu verwandeln scheinen. Über die Etüde Nr. 15 *White on White* (1995), die nur auf den weißen Tasten zu spielen ist, folgt mit der Nr. 5 *Arc-en-ciel* (Regenbogen) eine schon fast an den russischen Klangmystiker Skrjabin erinnernde Pièce – bevor mit der Nr. 13 *L'escalier du diable* die Teufelsleiter im atemlos machender Zick-Zack-Rasanz erklommen wird.

Mit den *Sechs Bagatellen* für Bläserquintett sowie dem *Ricercare. Omaggio a Girolamo Frescobaldi* für Orgel verweilt das Programm noch etwas beim Klavierkomponisten Ligeti. Denn beide Werke sind Bearbeitungen von Stücken aus dem Klavierzyklus *Musica ricercata*. Insgesamt elf Klavierstücke umfasste diese zwischen 1950 und 1953 entstandene Sammlung, mit der Ligeti in Budapest und fernab der westlichen Neue-Musik-Strömungen seinen eigenen Stil suchen wollte. Bereits 1953 instrumentierte er auf Bitte des ungarischen Bläserensembles Jeney-Quintett sechs Stücke für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Doch während die ersten fünf Bagatellen immerhin 1956 bei den Tagen der neuen ungarischen Musik uraufgeführt werden konnten, erlebte das 6., mit kleinen Sekunden gespickte Stück erst 1969 seine Premiere. »Totalitäre Systeme mögen keine Dissonanzen«, so Ligeti einmal.

Wenngleich Ligeti in den sechs Bagatellen nirgendwo direkt Volkslieder zitiert, so hat er doch seinem damaligen Idol Béla Bartók zumindest »imaginär-folkloristisch« eine Reverenz erwiesen. So folgt auf das mit rhythmischer Gelenkigkeit und Strawinsky-Appeal daherkommende *Allegro con spirito* ein in ungarischer Diktion gehaltenes *Rubato*. Rumänische und serbische melodische Wendungen besitzt die Nr. 3 (*Allegro grazioso*). Als »hinkende« Tanzmusik hat Ligeti das nachfolgende *Presto ruvido* bezeichnet. Und das *Adagio* ist mit seinen Trauerglocken »in memoriam Bartók« komponiert.

In der *Musica ricercata* findet sich aber noch eine weitere Huldigung an einen großen Komponisten. Mit dem Abschlussstück verbeugte sich Ligeti vor Girolamo Frescobaldi, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Organist am Petersdom regelmäßig bis zu 3.000 Zuhörer angelockt haben soll. Zu seinen auch kompositorischen Großtaten zählen seine Ricercar-Werke; diese besonders an die Motette und die Messe angelehnten Instrumentalformen, die sich zu Frescobaldis Lebzeiten zu einer Art Pflege der gelehrten fugenartigen Schreibtechnik herausgebildet hatte. Rund vier Jahrhunderte später baute Ligeti nun die chromatischen Eigenheiten eines Ricercar zu der zwölftönigen Verbeugung *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* aus. Und dieses *Andante misurato e tranquillo* richtete Ligeti 1953 auch für die Orgel ein.

Aus Ligetis »Budapester« Jahren stammt zudem der Doppelsatz *Andante und Allegretto* für Streichquartett. 1950 schrieb er diese Sätze für seine Abschlussprüfung an der Franz-Liszt-Musikakademie. Doch ihre Uraufführung erlebten sie erst 1994 im Rahmen der Salzburger Festspiele, gespielt vom Arditti Quartet Von Aufbruchgeist in Ligetis offiziell erstem Streichquartett *Métamorphoses nocturnes*, das vier Jahre später vollendet wurde, sind das *Andante* und das *Allegretto* noch weit entfernt. Dafür erobern der hochromantische Atem und die sehnsuchtsvollen Kantilenen sofort das Herz.

Einer der markantesten Charakterzüge von György Ligeti war seine Abscheu vor jeglicher Form von Dogmatismus – ob nun politisch oder künstlerisch. So blieb ihm zwei Mal in seinem Leben nichts anderes übrig, als reinen Tisch zu machen. Nach dem fehlgeschlagenen antisowjetischen Ungarn-Aufstand 1956 packte der in Siebenbürgen geborene Ligeti seine Sachen, um in den Westen zu fliehen. In Köln traf er Karlheinz Stockhausen. Doch bald empfand Ligeti dessen Klangdenken als zu einengend. So löste Ligeti im Oktober 1961 mit seinem in Donaueschingen uraufgeführten Orchesterwerk *Atmosphères* sämtliche Formen, Konturen und Gestalten in einem riesigen, extrem verdichteten Klangfarbengewebe auf. Und nach diesem Sensationserfolg machte er sich sogleich an das gleichermaßen epochale Orgelstück *Volumina*.

Was den Hörern erwartet, ist ein einziger amorpher Klangprozess ohne jedwede orientierungsstiftende Zäsuren; ein Bogen, der sich vom Anschalten des Orgelmotors zu Beginn bis zum Abschalten am Ende spannt, »bis zum Verstummen der letzten Pfeife und des letzten Lufthauchs«, wenn die Musik ins Nichts entschwebt. Ligeti zog dafür nicht nur spieltechnisch radikal neue Register, die bis dahin in keinem Handbuch des Orgelspiels zu finden gewesen waren – etwa Cluster, bei denen der Organist mit beiden Unterarmen auf der Tastatur liegt. Selbst bei der Notation der Musik musste er Neuland betreten: Die aus unzähligen Einzeltönen zusammengemischten Tontrauben stellte er in der Partitur mit schwarzen Feldern dar. Oder Ligeti weist den Organisten an, die Handflächen über die Tasten gleiten zu lassen, und symbolisierte dies mit einer grafischen Notation, die an Tintenkleckse erinnert.

Um den Reichtum und die Wirkung dieses unerhörten Klangkaleidoskops noch zu potenzieren, greift Ligeti sogar in die Pfeifenluftzufuhr ein. Mal wird während der Aufführung dafür der Orgelmotor an- und ausgeschaltet. Oder die Register werden nicht komplett herausgezogen. Mit diesen Effekten erzeugt Ligeti ständig oszillierende Tonräume und dämonische Klangwelten, die oftmals weniger an den Klang einer traditionellen Orgel erinnern als vielmehr an elektronische Musik. Tatsächlich war *Volumina* mehr als nur ein weiterer Abgesang auf die klassischen und erst recht auf die avantgardistischen Kompositionskategorien. Ligeti wollte der Orgel damit auch ein komplett neues Leben einhauchen: »Die Orgel zog mein Interesse einerseits durch ihren übergroßen Reichtum an bisher noch unerforschten Klangfarben-Möglichkeiten auf sich, andererseits und vor allem durch ihre Mängel – ihre Unbeholfenheit, Steifheit und Eckigkeit. Es reizte mich, herauszufinden, wie man mit dieser Prothese von neuem gehen lernen kann.«

Ligetis Versuch, der Orgel so auf die Beine zu helfen, gilt mittlerweile als mehr als nur geglückt. *Volumina* zählt längst zu den bahnbrechenden Stücken der zeitgenössischen Orgelmusik. Die Uraufführung hingegen verlief nicht ganz störungsfrei. Am 4. Mai 1962 sollte *Volumina* eigentlich im Bremer Dom von dem schwedischen Organisten Karl-Erik Welin aus der Taufe gehoben werden. Doch da bei den Proben in Göteborg eine Kirchenorgel wegen Überlastung den Geist aufgab und einen Schwellbrand auslöste, nahm die Bremer Kirchenbehörde Abstand von einer Live-Premiere. So wurde kurzerhand ins Funkhaus von Radio Bremen geladen, wo man dem enttäuschten Publikum eine Tonkassette präsentierte, die Karl-Erik Welin kurz zuvor in Stockholm eingespielt hatte. Leider nur entpuppte sich das eingelegte Tonband als zu kurz – weshalb einige Minuten vom Ende des Stückes fehlten. Eine Woche später gab es dann *Volumina* in kompletter Live-Pracht – wengleich nicht in Bremen, sondern in Amsterdam.

*Guido Fischer*

## Tamara Stefanovich

*Klavier*

Tamara Stefanovich ist weltweit mit ausgeklügelten Recital-Programmen, als Kammermusikerin oder als Solistin der bedeutenden internationalen Orchester zu erleben. Sie konzertierte u.a. mit dem Cleveland Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra, dem

Chamber Orchestra of Europe und dem Mahler Chamber Orchestra. Regelmäßig tritt sie in Konzertsälen der Welt wie der Suntory Hall Tokyo, der Royal Albert und der Wigmore Hall in London, der Philharmonie Berlin sowie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Beethovenfest Bonn, Flagey Piano Days und den BBC Proms auf.

Nach ihrem umjubelten Debüt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Kirill Petrenko spielte sie eine große Bandbreite an Klavierkonzerten; von der Uraufführung von Liza Lims Klavierkonzert *World as Lover, World as Self*, Messiaens *Turangalila*, Bartóks Klavierkonzert Nr.1 bis zu Hans Abrahamsens *Left alone*. Tamara Stefanovich begann die Saison 2022/23 mit einem Auftritt beim Musikfest Berlin, wo sie Karamanovs Klavierkonzert Nr. 3 mit dem Odessa Philharmonic Orchestra in der Philharmonie Berlin aufführte, gefolgt von Konzerten mit dem Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI und der Janáček Philharmonie Ostrava. Recitals führen sie in den Boulez Saal Berlin, das Kings Place London, das Muziekgebouw Amsterdam, die Elbphilharmonie Hamburg und zu den Schwetzingen SWR Festspielen.

Neue Wege beschreitet Tamara Stefanovich mit Christopher Dell, Christian Lillinger und Jonas Westergard in dem Jazz- und Improvisationsprojekt *SDLW*. Nach der gefeierten Premiere in der Kölner Philharmonie spielte das Quartett in Berlin, Hamburg und beim Klangspuren Festival Schwaz. Ihr erstes Album mit dem Titel *SDLW* erschien im Juni 2022 und wurde von den Kritikern hoch gelobt.



Tamara Stefanovich arbeitet sehr gerne mit Komponisten wie Sir George Benjamin, György Kurtág und Hans Abrahamsen zusammen. Außerdem tritt sie mit Kammermusikpartnern wie Matthias Goerne, Pierre-Laurent Aimard und Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski und Markus Stenz auf.

Ihre Diskographie umfasst u. a. eine Aufnahme von Kurtágs *Quasi una Fantasia* und seines Doppelkonzerts mit dem Asko | Schönberg Ensemble unter Reinbert de Leeuw. Sie wurde mit dem Edison Award ausgezeichnet und war für die Einspielung von Bartóks Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester mit Pierre-Laurent Aimard und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez für einen Grammy nominiert. Nach ihrem ersten Solo-Album, auf dem sie Werke von Bach und Bartók präsentierte, widmet sich ihr zweites Album *Influences* Werken von Ives, Bartók, Messiaen und Bach (März 2019). Zuletzt erschienen im September 2022 Messiaens *Visions de l'Amen* mit Pierre-Laurent Aimard und im Februar 2023 ein Soloalbum mit Etüden von Vassos Nicolaou.

Tamara Stefanovich leitet regelmäßig Bildungsprojekte im Londoner Barbican Centre, in der Kölner Philharmonie und beim Klavier-Festival Ruhr. Sie war Mitbegründerin und Kuratorin des internationalen Klavierfestivals *The Clearing* in Portland sowie Gastprofessorin für Kammermusik an der Royal Academy of Music und ist derzeit Gastprofessorin für zeitgenössisches Klavierspiel an der Accademia di Musica Pinerolo. Die überzeugte Europäerin wurde an der Universität Belgrad ausgebildet, wo sie Psychologie, Soziologie und Pädagogik studierte, ehe sie am Curtis Institute (USA) und an der Musikhochschule Köln ihr Studium fortsetzte.

In der Kölner Philharmonie war Tamara Stefanovich zuletzt im Mai 2021 für einen WDR-Livestream zu Gast.

# Dominik Susteck

*Orgel*

Dominik Susteck, geboren 1977 in Bochum, studierte von 1999 bis 2005 Kirchenmusik, Komposition, Musiktheorie und Orgel an der Folkwang-Hochschule Essen, der Hochschule für Musik und Tanz Köln und der Hochschule für Musik Saar. Seine Lehrer waren Gisbert Schneider, Eberhard Lauer, Markus Eichenlaub und Wolfgang Rübsam



(Orgel) sowie Nicolaus A. Huber und Johannes Fritsch (Komposition). Zudem besuchte er Kurse bei Gerd Zacher. Sein A-Examen Kirchenmusik und Konzertexamen Orgel schloss er mit Auszeichnung ab. Von 2006 bis 2008 machte er das Zweite Staatsexamen Schulmusik am Studienseminar Wuppertal und unterrichtete zwei Jahre an einem Gymnasium. In den Jahren 2007–2021 war er Organist der Kölner Kunst-Station Sankt Peter. Als Kooperationspartner kuratierte und begleitete er bis zu 80 Konzerte im Jahr, darunter auch Großveranstaltungen und Festivals. Zudem veranstaltete er fünfzehn mal das Festival für zeitgenössische Orgelmusik *orgel-mixturen*, kuratierte das Festival *future pipes* in Frankfurt/Main und die *Nacht zeitgenössischer Orgelmusik* in Berlin. Neben Lehrtätigkeiten an Hochschulen in Essen, Düsseldorf, Weimar, Köln und Detmold machte Dominik Susteck mit modernen Improvisationskonzerten auf sich aufmerksam. Daneben spielte er zahlreiche Uraufführungen von Werken jüngerer Komponisten (Janson, Odeh-Tamimi, Pena, Frolejks, Köszeghy, Ruttkamp, Seidl, Wozny u.a.). Sein überwiegend auf zeitgenössische Musik ausgerichtetes Repertoire (Herchet, Hölszky, Kagel, Ligeti, Rihm, Stockhausen, Stäbler u.a.) präsentierte er auf mehreren CDs, teils in Zusammenarbeit mit dem Deutschlandfunk, zweimal hintereinander erhielt er den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Auch als Komponist wurde er mit Preisen ausgezeichnet (Deutscher Musikwettbewerb, Preis Zeitgenössische Geistliche Musik Schwäbisch Gmünd, Klaus-Martin-Ziegler Preis, Schneider-Schott-Musikpreis u.a.).

In der Kölner Philharmonie war Dominik Susteck zuletzt im November 2022 zu hören.

## Alinde Quartett

Die Mitglieder des Quartetts studierten bei zwei der Größten der Kammermusik: bei Günter Pichler (Alban Berg Quartett) an der Escuela Superior de Musica Reina Sofia in Madrid und im Jahr zuvor bei Eberhard Feltz an der Musikhochschule »Hanns Eisler« Berlin. Weitere Inspiration kommt von Persönlichkeiten wie András Schiff, Ferenc Rados, Ida Bieler, András Keller, Tabea Zimmermann, Alessandro Moccia, Erich Höbarth, Natalia Prischepenko, Christoph Richter und Richard Gwilt. Seit 2018 arbeitet und studiert das Quartett mit Rainer Schmidt (Hagen Quartett) in Basel.

Ausgezeichnet bei verschiedenen internationalen Wettbewerben, zuletzt beim Kammermusikwettbewerb »Pinerolo e Torino – Città Metropolitana« sowie beim Concorso Internazionale »Saleri-Zinetti«, ist das Alinde Quartett auf Konzertbühnen in ganz Europa unterwegs. Das Ensemble organisiert neben dem Leben auf der Bühne zahlreiche pädagogische Projekte in Sälen wie dem Festspielhaus Baden-Baden und regelmäßig in Kooperation mit der Kölner Philharmonie sowie an der Ida-Bieler-Akademie in Köln, um Kindern und Jugendlichen die faszinierende Welt der Kammermusik näher zu bringen.

Das Alinde Quartett erhält Einladungen zu renommierten Festivals wie dem Verbier Festival, Aldeburgh Residencies, den Chamber Music European Meetings in Bordeaux oder dem Mozartfest Würzburg. Im Sommer 2018 war es Teil der Chamber Music Residency beim Festival in Aix-en-Provence. Mit großem Erfolg trat das Quartett auch im Konzerthaus Berlin, im WDR Funkhaus Köln und in der Kölner Philharmonie auf.

In einem auf acht Jahre angelegten Projekt widmet sich das Alinde Quartett dem (Streichquartett-)Schaffen Franz Schuberts. Bis 2028 nimmt das Ensemble mit Unterstützung des Deutschlandfunk sämtliche Streichquartette von Schubert auf. Daneben werden Auftragswerke, bislang von Thomas Kotcheff und SJ Hanke, auf den Alben Schuberts Quartetten gegenübergestellt. In diesem Jahr feiert das Alinde Quartett den 200. Geburtstag von Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin*. Zusammen mit

dem Wiener Tenor und Schubert-Spezialisten Daniel Johansson sowie dem englischen Tenor und Komponisten Tom Randle produziert es eine Bearbeitung des Zyklus für Gesang und Streichquartett.

Das Alinde Quartett wurde ausgewählt, der MERITA-Plattform beizutreten, einer digitalen Plattform zur Förderung junger aufstrebender Streichquartette.

In der Kölner Philharmonie war das Alinde Quartett zuletzt im Mai 2021 für einen Online-Stream zu Gast.

## **Mitglieder des Alinde Quartetts**

**Eugenia Ottaviano** *Violine*

**Guglielmo Dandolo Marchesi** *Violine*

**Lorenzo Lombardo** *Viola*

**Bartolomeo Dandolo Marchesi** *Violoncello*

# **Orchesterakademie des Gürzenich-Orchester Köln**

## **Spitzenorchester leben durch Spitzenmusiker!**

Die Orchesterakademie des Gürzenich-Orchesters, gegründet auf Initiative der Orchestermusiker und Gürzenich-Kapellmeister François-Xavier Roth, fördert den internationalen Orchesternachwuchs und versteht sich als Talentschmiede begabter junger Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, die im Anschluss oder gegen Ende ihres Studiums wichtige Erfahrungen im professionellen Konzertbetrieb sammeln können. Die Orchesterakademie bietet 15 Ausnahmetalenten die Chance, zwei Jahre lang die tägliche Arbeit in einem der führenden deutschen Sinfonie- und Opernorchester zu erleben und damit den Übergang vom Hochschulstudium zum Musikerberuf ideal zu gestalten. Mitglieder des Gürzenich-Orchesters begleiten die Akademistinnen und Akademisten in ihrem Orchesteralltag als Mentoren. Dieser umfasst neben den Proben, Konzerten und Aufführungen in der Oper auch Aufnahmen und Tourneen, regelmäßigen Instrumental- und Kammermusikunterricht, Workshops und Coachings zur Bewältigung von Auftrittsängsten und zur Verbesserung der Bühnenpräsenz, außerdem Probespieltrainings und Kammerkonzerte. Die Dauer der Ausbildung beträgt zwei Jahre. Zahlreiche Absolventinnen und Absolventen wurden bereits bei europäischen Spitzenorchestern engagiert.

## **Mitglieder der Orchesterakademie des Gürzenich-Orchester Köln**

**Fedor Kalashnov** *Flöte*

**Rees Webster** *Oboe*

**Nikolai Gast** *Klarinette*

**Victor König** *Fagott*

**Ku Hsin Chen** *Horn*

Weitere Informationen zur Orchesterakademie finden Sie unter:  
[guerzenich-orchester.de/orchesterakademie](http://guerzenich-orchester.de/orchesterakademie)

Ligeti 100 – Sonderkonzert

**Pekka Kuusisto** *Violine*

**Sara Hershkowitz** *Sopran*

**Tabea Zimmermann** *Viola*

**Gürzenich-Orchester Köln**

**Matthias Pintscher** *Dirigent*

**Sonntag**

**28. Mai 2023**

**20:00**

Pause gegen 20:50

Ende gegen 22:00

## PROGRAMM

### **György Ligeti 1923–2006**

Konzert für Violine und Orchester (1990–92)

Praeludium. Vivacissimo luminoso

Aria, Hoquetus, Choral. Andante con moto

Intermezzo. Presto fluido

Passacaglia. Lento intenso

Appassionato. Agitato molto

### **György Ligeti / Elgar Howarth**

Mysteries of the Macabre (1988–92)

Drei Arien aus der Oper »Le Grand Macabre« (1974–77)

Fassung für Koloratursopran und Orchester

eingrichtet von Elgar Howarth

### **György Ligeti**

Poème Symphonique (1962)

für 100 Metronome

Pause

### **György Ligeti**

Sonate für Viola solo (1991–94)

Hora lungă

Loop

Facsar

Prestissimo con sordino

Lamento

Chaconne chromatique

### **György Ligeti**

Atmosphères (1961)

für großes Orchester

### **György Ligeti**

San Francisco Polyphony (1973–74)

für Orchester

# DER GESANGSTEXT

György Ligeti / Elgar Howarth

## **Mysteries of the Macabre (1988–92)**

Drei Arien aus der Oper »Le Grand Macabre« (1974–77)

Fassung für Koloratursopran und Orchester eingerichtet von Elgar Howarth  
Text von Michael Meschke und György Ligeti

### *Sopran*

Pspss! Schscht! Ko! Koko! Kokokoko! Koko! Kokodezero! Zero, zero!  
Kommen Störche! Dabeljusi! Krokodil groß! Menge. Menge, Menge! Masse,  
Masse! Vo-vo-vo-volksmenge! Me-me-me-menschenmasse! Ma-ma-ma-  
masse!

Unruhe! Panik! Grundlos! Phobie! Unmotiviert! undefiniert! Hy-po-po-pata ...  
Hypochondrie!

Rrsch! Rrsch! Marsch! Marschr! Marschroute! Marschrichtung! Richtung!  
Marschrichtung! Fürst! Palast! Marschrichtung Papalast! Fürst! Palast!

Tarnwort: Go-go-go-golasch! Gogolash! Demonstration! Protestaktion!  
Provokation! Diskretion! Observation! Sanktion!

Ende! Pst! Pst! Keinen Pieps! Bankgeheimnis! Was ich noch sagen wollt':  
Schweigen ist Gold!

Was ist denn schon wieder? Geheimmeldung! Ziffer: Blaue Ente! Roter  
Komet! Planet! Magnet! Pst! Diskret! Ja! Nein! Nein! Ohne Zweifel! Satellit!  
Asteroid! Planetoid! Polaroid! Am Zenit! Morbid! Perfid! Bedrohlich!  
Gefährlich! Tödlich!

Maßnahmen! Maßnahmen! Maßnahmen? Maßnahmen!

Kukuriku! Kikeriki! Er kommt! Er kommt! Kekerikeke! Kokorikökö! Kukerikükü!  
Kakarikakaka!

Makrabi! Makrabe! Makrabe! Er kommt! Er kommt! Er! Er! Er! Er ist schon da!  
Schon da! Ist schon da! Is' schon da! I' schon da! I' scho' da! Ist schon da! Da!  
Da! Da! Is' da! Is' da! Da!! Da!! Da!! Da!! Da!! Da Da Da Da. Psst! Da.

## **Erneuerer der neuen Musik György Ligeti zum 100. Geburtstag**

Er sorgte ab den 1960er Jahren international für Furore und avancierte zu einem der meistgespielten Komponisten des 20. Jahrhunderts: György Ligeti, dessen irisierende Klangvisionen Stanley Kubrick (ungefragt) in seiner Science-Fiction-Parabel *2001: Odyssee im Weltraum* als Filmmusik verwendete, war ohne Zweifel eine Ausnahmeerscheinung. Immer wieder trat er aus dem Strom der Moderne heraus, um den gegenwärtigen Moment aus der Distanz zu betrachten. Denn Ligeti hatte den Anspruch an sich selbst, mit jedem Werk einen neuen Weg zu beschreiten – die Wiederholung eines bereits erfolgten Experiments erschien ihm undenkbar.

Seine Karriere begann der gebürtige Ungar Ende der 1940er Jahre in der Nachfolge Béla Bartóks und Zoltan Kodálys mit Adaptionen diverser Volksmusik. Spätestens ab 1951 entfernte sich Ligeti dann allerdings vom Folklorismus der Bartók-Nachfolge und suchte nach immer neuen Ideen. Da sich sein Interesse auch auf Bereiche der Naturwissenschaften, der Philosophie und der Ethnologie erstreckte, gingen ihm die Mittel hierfür nie aus. 2023 wäre Ligeti 100 Jahre alt geworden. Das Gürzenich-Orchester Köln lädt aus diesem Anlass zu einem von Matthias Pintscher dirigierten Porträt-Konzert, das einen breiten Querschnitt aus dem ungemein vielseitigen Schaffen dieses außergewöhnlichen Komponisten präsentiert.

### **Konzert für Violine und Orchester**

Ende der 1980er Jahre stieß Ligeti bei seiner unermüdlichen Suche nach neuen harmonischen Strukturen und andersartigen Intonationssystemen auf die Musik außereuropäischer Kulturen, insbesondere auf die aus dem afrikanischen, asiatischen und nordpazifischen Raum, mit der er sich intensiv auseinandersetzte: »Wenn man viel javanische Musik hört, bekommt man eine andere Einstellung [...]. Man bekommt einen Geschmack

für diese merkwürdige verfremdete Schönheit.« Direkte Spuren hinterließ dies erstmals in Ligetis Violinkonzert, das für den deutschen Geiger Saschko Gawriloff entstand – ein Werk, in dem allerdings noch mehr Einflüsse gebündelt werden: »afrikanische Musik mit Fraktalgeometrie, Maurits Eschers Vexierbilder mit nicht temperierten Stimmungssystemen, Conlon Nancarrow's polyrhythmische Musik mit der Musik der ars subtilior« (Ligeti). In seiner endgültigen Form hatte das Stück am 8. November 1992 in Köln seine Weltpremiere: »ein Meisterwerk, dessen fünf Sätze so unterschiedlich in Faktur und Gehalt sind wie kaum eine zweite Komposition der Musik der Gegenwart« (Gawriloff).

Kerngedanke des Ganzen ist der Versuch, einen neuen Begriff von Tonalität und Tonhöhen zu etablieren, der nicht auf dem temperierten System der abendländischen Musik basiert. Aus diesem Grund kommen auch diverse Instrumente mit variabler Intonation zum Einsatz, u.a. vier Okarinen, zwei Lotusflöten, je eine Sopran- und Altblockflöte sowie Naturhörner. Zudem lässt Ligeti eine Violine aus dem Orchester höher und eine Viola tiefer stimmen als die übrigen Instrumente: »Ich suchte unpräzise Intonation und einen ›schmutzigen‹ Klang.«

Diese intonatorischen Unebenheiten und Schwebungen prägen bereits das einleitende Praeludium, in dem breite Flageolett-Flächen der Streicher den Hintergrund für virtuose Arpeggien des Solisten bilden. Im eingängigen zweiten Satz mit dem Titel *Aria, Hoquetus, Choral* verschmelzen die Blasinstrumente zu einer fremdartig leuchtenden Klangaura, während im kurzen *Intermezzo* das Orchester die Solovioline zunehmend überlagert: laut einem Partitureintrag verschwindet »ihr Klang [...] im Dickicht«. Die dann folgende *Passacaglia*, deren Grundthema nie in ursprünglicher Gestalt wiederholt wird, beschrieb Ligeti mit dem Bild einer »gläsernen Traumlandschaft«, während im kaleidoskopartigen Finale die unterschiedlichsten Klangcharaktere aufeinandertreffen. Die Musik mündet schließlich in eine groß angelegte Solokadenz, deren Gestaltung der Kreativität des jeweiligen Solisten überlassen bleibt – unter der Vorgabe, dass Material aus allen fünf Sätzen zur Anwendung kommen muss. In der Partitur ist die Version des Widmungsträgers Gawriloff abgedruckt, jeder Interpret kann die Kadenz aber auch frei gestalten.

## ***Mysteries of the Macabre***

Ligeti hatte Humor. Dies zeigt nicht nur sein berühmtes *Poème Symphonique* für 100 Metronome, sondern auch seine aberwitzige Oper *Le Grand Macabre* nach einem Schauspiel des surrealistischen flämischen Dramatikers Michel de Ghelderode: eine rabenschwarze Parabel auf den Krieg, angereichert mit Elementen aus absurdem Theater, mittelalterlichem Totentanz und wildem Jahrmarktsspektakel. »Den Tod«, so Ghelderode in einem Interview von 1956, »habe ich im *Grand Macabre* auf den Kopf gestellt. Ich habe aus ihm eine komische Type gemacht. Das war meine Rache, und das war auch die Rache, die das Leben an ihm nahm.« Ligeti ging es in seinem Bühnenwerk um das »Überwinden der Angst durch die Komik, durch Humor, durch Groteske«, weshalb auch zahllose Anspielungen auf traditionelle Modelle für heitere Distanzierung sorgen – von der Ombra-Szene bis zum »klassischen« Divertimento.

Die Geschichte spielt im fiktiven Breughelland, einer heruntergewirtschafteten Bananenrepublik, in der so illustre Figuren wie der Torten liebende Fürst Go-Go, Mescalina, Ehefrau des Hofastrologen Astradamors, die Riesenspinnen hält, Gepopo, der Chef der »Geheimen Politischen Partei« und der »Große Makabre« Nekrotzar (eine demagogische und mehr als zwielichtige Figur) ihr Unwesen treiben. Nachdem letzterer den Weltuntergang prophezeit hat, bricht bei (fast) allen anderen Panik aus: Während das Volk verzweifelt um Gnade bittet, betrinken sich Go-Go, Nekrotzar und der restliche Hofstaat bis zur Besinnungslosigkeit, sodass sie das Weltende verpassen. Am nächsten Morgen sind alle quicklebendig, wenn auch stark verkatert – alle, bis auf den »Großen Makabren«, der von sich behauptet hatte, der leibhaftige Tod zu sein. »Falls er der Tod war«, so Ligeti, »ist jetzt der Tod tot, also das ewige Leben angebrochen und die Erde gleichsam das Himmelreich: Das Jüngste Gericht hat stattgefunden. Wenn er aber nur ein anmaßender Scharlatan, ein dunkler falscher Messias war, und seine Sendung nichts als leere Phrase, so geht das Leben weiter wie gewöhnlich – eines Tages stirbt jeder, doch nicht heute, nicht sofort.« Elgar Howarth, Dirigent der Stockholmer Opern-Uraufführung, hat mit seinen viel gespielten *Mysteries of the Macabre* Teile aus Ligetis fulminanter Oper für den

Konzertsaal arrangiert: drei Koloraturarien von Gepopo, dessen schriller Nonsens zwischen Hysterie und abwegiger Geheimnistuerei schwankt und im Zusammenspiel mit der Musik zur überzeichneten Groteske gerät.

## ***Poème Symphonique* für 100 Metronome**

Die Partitur des berühmten *Poème Symphonique* für 100 Metronome besteht aus einigen Anweisungen, »wie man die Metronome beschaffen, auf- und einstellen sowie aufziehen soll. Sobald die Apparate ticken, entsteht die musikalische Form automatisch, und wenn man die Einstellungsanweisungen streng befolgt, ist das resultierende Musikstück fast immer das gleiche«. Die Premiere – Ligeti selbst trat in einem Frack auf, der »um einige Nummern zu groß war – so passte mein Auftreten dann stilgerecht zu Fluxus« – fand am 13. September 1963 im Rathaus von Hilversum im Rahmen einer Festveranstaltung statt. »Der Bürgermeister [...] – im traditionellen dunkelblauen Festanzug mit einem silbernen Säbel am Gürtel – und der Botschafter Spaniens mit rot-gelb-roter Kokarde hielten jeder eine Festrede; beide sprachen über die hohen spirituellen Werte der musikalischen Kunst.« Der Kontrast zwischen feierlichem Zeremoniell und musikalischem Affront hätte nicht größer ausfallen können. Am Ende herrschte zunächst eine »beklemmende Stille«, dann folgten »bedrohliche Protestschreie«. Der Happening-Charakter ist allerdings nur ein Aspekt des Stücks: »Mir schwebten zahlreiche sich überlagernde Gitter vor, Moiré-Gebilde, die dann wechselnde rhythmische Strukturen ergeben würden.« Obwohl es »in den liberal regierten Niederlanden eine Zensur eigentlich nicht gab«, verhinderte der Hilversumer Senat die Sendung der Fernsehaufzeichnung. »Stattdessen folgte eine Fußballübertragung« (Ligeti).

Beim heutigen Konzert ticken übrigens zahlreiche Metronome, die uns freundlicherweise von unserem Publikum zur Verfügung gestellt wurden. Wir sagen: Herzlichen Dank!

## Sonate für Viola solo

Die Sonate für Viola entstand in mehreren Etappen zwischen 1991 und 1994. Inspiriert wurde sie durch ein WDR-Konzert in Köln, bei dem Ligeti »Tabea Zimmermanns Violaspiel« hörte: »Ihre besonders kernige und markige – und doch stets zarte – C-Saite war der Auslöser zu meinen Phantasien über ein Solostück für Viola«. Auf den ersten Blick wirkt das streckenweise parallel zum Violinkonzert entstandene Werk bei aller Virtuosität wie die Abfolge unterschiedlicher Charakterstücke. Der erste Satz, *Hora lunga*, evoziert »den Geist der rumänischen Volksmusik, die mich in meiner Kindheit in Siebenbürgen [...] geprägt hat.« Die Viola spielt ausschließlich auf der »wunderbar und herb klingenden C-Saite«, wobei bewusste Intonationsabweichungen für ein eigentümlich fremdartiges Klangbild sorgen. Anschließend werden melodische Wendungen wiederholt, rhythmisch variiert und in immer schnellerem Tempo gespielt (*Loop*) bzw. neu kombiniert (*Facsar*), bevor sich im vierten Satz aus einer gleichmäßigen Perpetuum-mobile-Bewegung »durch polyrhythmische Akzentuierung und Ausnützen der kontrastierenden Charaktere der einzelnen Saiten allmählich halb versteckte, illusionistische Melodie-Fragmente« herauschälen, »im Geiste von Mauritz Escher«. Auf ein streng zweistimmig angelegtes »Lamento« folgt schließlich die abschließende »Chaconne chromatique«, die man als Relikt aus der Barockzeit wörtlich nehmen könnte. Allerdings ist Vorsicht geboten, denn es ist »keine Anspielung auf die berühmte Chaconne von Bach [zu] erwarten« (Ligeti).

## *Atmosphères*

Der internationale Durchbruch gelang Ligeti mit seinem spektakulären Orchesterstück *Atmosphères*, das bei seiner Uraufführung am 22. Oktober 1961 bei den Donaueschinger Musiktagen vor begeistertem Publikum wiederholt werden musste – eine klangräumlich gedachte, konturlose und in sich fluktuierende Komposition, die unter Verzicht aller herkömmlicher Sprachmittel ohne Themen, Motive und Taktmetrik auskommt und die Gesetze der Schwerkraft außer Kraft zu setzen scheint: »Wenn

diese Musik richtig gespielt wird, also in richtiger Geschwindigkeit und mit richtiger Akzentuierung innerhalb der einzelnen Schichten, wird sie nach einer gewissen Zeit ›abheben‹, wie ein Flugzeug nach dem Start: Das rhythmische Geschehen, da zu komplex, um im Einzelnen verfolgt zu werden, geht in ein Schweben über. Dieses Aufgehen von Einzelstrukturen in eine anders geartete globale Struktur ist eine meiner kompositorischen Grundvorstellungen.«

Realisiert wird diese spektakuläre Klangvision, die »ideal« zu Stanley Kubricks »Weltraum- und Geschwindigkeitsphantasien passt, die im Film vorkommen« (Ligeti), mit Hilfe einer Satztechnik, die der Komponist selbst als »Mikropolyphonie« bezeichnete, um eine Musik zu schaffen, in der »feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einander-Ablösen, Einander-Durchstechen und Ineinanderfließen klingender ›Flächen‹ und ›Massen‹« zentral wurden: Eingeleitet wird *Atmosphères* von einem stehenden Klang, bei dem 74 Instrumente einen Cluster über fast fünf Oktaven ausbreiten. Das rund 9-minütige Werk ist als »weit gespannter Bogen« konzipiert, in dem die allmählichen Klangfarbentransformationen mit Vorstellungen von geometrischen Figuren beschrieben wurden, die ihre Formen langsam im Raum verändern.

## ***San Francisco Polyphony***

In seinem Orchesterstück *San Francisco Polyphony*, das zum 60-jährigen Bestehen des San Francisco Symphony Orchestra entstanden ist, fand Ligeti zu einer neuen Art der Polyphonie, in der »die einzelnen Instrumentalstimmen vollkommen heterogen sind, sich gegeneinander abheben, sodass man gleichzeitig sehr viele, ja unzählige separate und selbstständige Stimmbewegungen verfolgen kann (in kontrastierender Rhythmik und Klangfarbe), wie eine Grafik mit vielen scharfen Linien, die sich verschlingen und dennoch einzeln sichtbar sind.« Im Vergleich zu *Atmosphères* fiel dieses Werk »trockener, herber« und »im Duktus der melodischen Linien graphischer« aus, wobei die heterogenen melodischen Stimmen durch einen übergeordneten

Formablauf »wie eine Art Magnetfeld« geordnet werden. Dabei, so Ligeti, »entsteht ein Wechselspiel zwischen Ordnung und Chaos: Die einzelnen melodischen Linien und Gestalten sind in sich geschlossen und geordnet; ihre Kombination, sowohl simultan wie sukzessiv, ist chaotisch; im übergeordneten Ablauf der musikalischen Geschehnisse manifestiert sich wiederum Ordnung. Man sollte sich einzelne Gegenstände vorstellen, die in riesiger Unordnung in eine Schublade geworfen werden, doch die Schublade selbst hat wiederum eine definierte Form: In ihr herrscht Chaos, sie selbst ist aber wohlgestaltet.«

Die extreme Autonomie der Einzelstimmen ist ab dem ersten Takt präsent und erinnert an das »Warmspielen« der Orchestermusiker, bevor die Dirigentin bzw. der Dirigent die Bühne betritt. Erst allmählich werden in dem Gewirr vielstimmige Bewegungen hörbar, bis sich Ströme, Flächen und harmonische Räume bilden, die ihre Gestalt ständig verändern. Ligeti selbst hat diese komplexe Vielstimmigkeit mit dem Bild des urbanen Straßenverkehrs aus der Vogelperspektive verglichen: Aus individueller Bewegung ergeben sich auf der Fahrt über mehrspurige Straßen, im Gewirr enger Gassen, im Kreisverkehr, aber auch durch den Halt an Ampeln komplexeste Bewegungsmuster: ein polyphones Netzwerk, in dem sich dennoch die heterogen Instrumentalstimmen gegeneinander abheben.

*Harald Hodeige*



## Pekka Kuusisto

*Violine*

Der finnische Geiger Pekka Kuusisto ist künstlerischer Leiter des Norwegischen Kammerorchesters und ab der Saison 2023/24 Erster Gastdirigent und künstlerischer Co-Direktor des Helsinki Philharmonic Orchestra. Außerdem ist er Künstlerischer Partner des Mahler Chamber Orchestra, Kooperationspartner der San Francisco Symphony

und Künstlerischer Freund der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

Als Verfechter zeitgenössischer Musik spielte er kürzlich die Uraufführung von Bryce Dessners Violinkonzert mit dem hr-Sinfonieorchester und später mit dem Philharmonia Orchestra und San Francisco Symphony sowie dem Orchestre de Paris. Die Uraufführung von Thomas Adès' *Märchentänze* für Violine und Orchester spielte er mit dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester und später mit dem Barcelona Symphony Orchestra, den Göteborger Sinfonikern und dem Dänischen Radio-Sinfonieorchester. In den letzten Spielzeiten hat Kuusisto neue Werke von Sauli Zinovjev, Daníel Bjarnason, Anders Hillborg, Philip Venables und Andrea Tarrodi uraufgeführt.

Als Solist debütierte Kuusisto bei den Berliner Philharmonikern und er wird zu Orchestern wie The Cleveland Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra zurückkehren. Außerdem ist er Artist in Residence des Sinfonieorchesters Basel. Als Dirigent hat er in jüngster Zeit mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra, den Göteborger Sinfonikern und dem Philharmonia Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen gearbeitet. Zu seinen Aufnahmen gehören Einspielungen von Nico Muhly's Violinkonzert *Shrink*, Ades' Violinkonzert, Anders Hillborgs *Bach Materia* und Johann Sebastian Bachs Brandenburgische Konzerte Nr. 3 und 4.

Pekka Kuusisto spielt die Violine Scotta von Antonio Stradivari aus der Goldenen Periode um 1709, eine großzügige Leihgabe eines Mäzens über das Auktionshaus Tarisio.

In der Kölner Philharmonie war Pekka Kuusisto zuletzt im November 2019 zu Gast.



## Sara Hershkowitz

Sopran

Die amerikanische Koloratursopranistin wurde in Los Angeles geboren und begeistert mit ihrer enormen Bühnenpräsenz und Repertoire-Spannbreite. Für ihren herausragenden Auftritt in Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* am Theater Basel wurde sie 2020 zum dritten Mal für die »Sängerin des Jahres« von der Zeitschrift *Opernwelt* nominiert. Die ersten beiden Nominierungen erhielt sie für ihre Porträts der Zaide in der Deutschen Erstaufführung von Mozarts/Czernowins *Zaide Adama* und der Donna Anna in *Don Giovanni*.

Von 2007 bis 2012 war Sara Hershkowitz Ensemblemitglied des Theater Bremen und sang Partien wie Venus/Gepopo in Ligetis *Le Grand Macabre*, Sophie in Strauss' *Der Rosenkavalier*, Governess in Britten's *The Turn of the Screw* und Konstanze in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. 2017 gab sie ihr Debüt an der New Orleans Opera als Euridice in Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* und faszinierte Publikum und Presse mit ihrer Interpretation der vier Frauen Olympia/Antonia/Giulietta/Stella in Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* am Opernhaus Wuppertal. Weitere Opernengagements führten sie als Zerbinetta in Strauss' *Ariadne auf Naxos* an die Nordnorsk Opera og Symfonieorkester in Norwegen, als Governess in Britten's *The Turn of the Screw* in Florenz, als Autonoe in Henzes *Die Bassariden* an das Teatro dell' Opera di Roma, als Snow Owl in Philip Glass' *The Civil Wars* zum Holland Festival sowie als Servillia in Glucks *La Clemenza di Tito* an das Theater an der Wien.

Im Laufe der Saison 2022/23 singt Sara Hershkowitz die Partie der Cleopatra in Hesses *Marc'Antonio e Cleopatra* mit der NDR Radiophilharmonie Hannover (Dirigent: David Stern) und heute Ligetis *Mysteries of the Macabre* mit dem Gürzenich-Orchester Köln anlässlich des 100. Geburtstagsjubiläums des Komponisten.

Sara Hershkowitz studierte Gesang an der Manhattan School of Music NYC und ist Absolventin der Academie Lyrique des Festival Aix-en-Provence sowie des Young Singers Project der Salzburger Festspiele. Als Singer-Songwriterin und Bluegrass/Americana/Folk-Sängerin tritt sie auch unter dem Namen Sara Shiloh Rae mit ihrer Band *Bluebird Junction* auf.

Bei uns war Sara Hershkowitz zuletzt im Oktober 2020 zu hören.



## Tabea Zimmermann

*Viola*

Tabea Zimmermann gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpreten unserer Zeit. Mit der Verleihung des internationalen Ernst von Siemens Musikpreises 2020, der Residency beim Concertgebouworkest Amsterdam in der Saison 2019/2020 und der Residency bei den Berliner Philharmonikern in der Saison 2020/2021 erfährt Tabea

Zimmermann größte Anerkennung für ihren unermüdlichen Enthusiasmus, mit dem sie ihr Verständnis der Werke und ihre Liebe zur Musik ihrem Publikum vermittelt.

Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern. Sie war in den vergangenen Spielzeiten Artist in Residence in Weimar, Luxemburg, Hamburg, bei den Bamberger Symphonikern und bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft. Ihre enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Resonanz, bei dem sie zwei Jahre als Artist in Residence wirkte, setzt sie auch weiterhin fort.

Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Viola geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Jüngst erschien ihre *Cantilena*-CD mit dem spanischen Pianisten Javier Perianes. Das Hindemith-Jahr 2013 nahm Tabea Zimmermann zum Anlass, eine Gesamteinspielung aller Bratschenwerke von Paul Hindemith vorzulegen. Für die 2009 erschienene Solo-CD mit Werken von Reger und Bach wurde sie mit einem Echo Klassik als Instrumentalistin des Jahres ausgezeichnet.

Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann sowohl in Deutschland als auch im Ausland mehrfach ausgezeichnet worden, darunter mit dem Bundesverdienstkreuz, dem Frankfurter Musikpreis, dem Hessischen Kulturpreis, dem Rheingau Musikpreis, dem Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana in Siena, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und

als Künstlerin des Jahres der ICMA International Classical Music Awards 2017. Seit 2013 ist Tabea Zimmermann Stiftungsratsmitglied der Hindemith-Stiftung. Ihre Amtszeit als Vorstandsvorsitzende des Vereins Beethoven-Haus Bonn (2013–2020) gipfelte 2020 anlässlich des Beethoven-Jubiläums in einem dreiwöchigen Festival mit der fast vollständigen Aufführung der Kammermusik von Beethoven.

Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. Wichtige Impulse empfing sie in der Anfangszeit von ihrem ersten Lehrer Dietmar Mantel. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein kurzes, intensives Studium bei Sandor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Eine Reihe von Wettbewerbserfolgen krönte ihre Ausbildung, darunter 1. Preise bei den internationalen Wettbewerben in Genf 1982, in Budapest 1984 und beim Wettbewerb »Maurice Vieux« in Paris 1983. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument des Geigenbauers Patrick Robin. Ab 1987 bis zu dessen Tod im Jahr 2000 konzertierte sie regelmäßig mit ihrem Ehemann David Shallon. Seit Oktober 2002 ist Tabea Zimmermann Professorin an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin.

Bei uns war Tabea Zimmermann zuletzt im April vergangenen Jahres zu Gast.



## Gürzenich-Orchester Köln

Das Gürzenich-Orchester, fest verwurzelt in Köln, aber offen für die Welt, steht für wegweisende Interpretationen, innovative Programme und seine vielfältigen Angebote über den Konzertsaal hinaus. Es zählt sowohl im Konzert- wie auch im Opernbereich zu den führenden Orchestern Deutschlands – und verfügt wie kaum ein anderes über eine Tradition, die Musikgeschichte schrieb. Gegründet wurde das Orchester 1827 durch die Concert-Gesellschaft Köln, seine Vorgeschichte lässt sich aber bis zur mittelalterlichen Musikpflege in Köln zurückverfolgen. Seit 1888 ist das Gürzenich-Orchester das Orchester der Stadt Köln. Es begeistert in etwa 50 Konzerten pro Saison in der Kölner Philharmonie mehr als 100.000 Besucher. Außerdem tritt es als Orchester der Oper Köln in jeder Spielzeit bei etwa 160 Vorstellungen auf. Seit der Saison 2015/16 ist François-Xavier Roth Gürzenich-Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Stadt Köln. Ehrendirigenten des Orchesters sind Günter Wand (1946–1974) und Dmitrij Kitajenko.

Mit Stolz blickt das Gürzenich-Orchester auf seine große Vergangenheit zurück. Herausragende Werke des romantischen Repertoires von Johannes Brahms, Richard Strauss und Gustav

Mahler erfuhren mit dem Gürzenich-Orchester ihre Uraufführung. Dieses Erbe ist heute für die etwa 130 Musikerinnen und Musiker des Orchesters und seine Dirigenten Ansporn, Brücken zur Musik unserer Tage zu schlagen: Auch hier kann das Gürzenich-Orchester auf eine beeindruckende Liste bedeutender Uraufführungen verweisen.

Das Gürzenich-Orchester ist ein Orchester für alle, das voller Freude und ohne Berührungsängste den klassischen Konzertsaal verlässt, um mitten in der Gesellschaft Menschen schöpferisch zu inspirieren. Auch das gehört zu seinem Selbstverständnis. Auftritte in Senioreneinrichtungen und Kindergärten, Workshops, Schülerkonzerte sowie Angebote wie die Familienkarte begeistern unterschiedlichste Zielgruppen für Musik. Initiativen wie das Kölner Bürgerorchester und der Kölner Bürgerchor laden zum aktiven Mitmachen ein. Mit seinen Livestreams GO Plus sowie mit Podcasts und Videos ist das Gürzenich-Orchester auch im digitalen Raum unterwegs. Vielfach preisgekrönte CDs machen es in seiner Einzigartigkeit als Kulturbotschafter der Stadt Köln für die Welt erlebbar.

Ab der Saison 2023/24 ist das Gürzenich-Orchester Köln neben dem London Philharmonic Orchestra und dem Rotterdams Philharmonisch Orkest eines der drei Residenzorchester des Concertgebouw Brugge.

## **Gürzenich-Kapellmeister:**

**François-Xavier Roth (seit 2015)**  
**Markus Stenz (2003–2014)**  
**James Conlon (1990–2002)**  
**Marek Janowski (1986–1990)**  
**Yuri Ahronovitch (1975–1986)**  
**Günter Wand (1946–1974)**  
**Eugen Papst (1936–1944)**  
**Hermann Abendroth (1915–1934)**  
**Fritz Steinbach (1903–1914)**  
**Franz Wüllner (1884–1902)**  
**Ferdinand Hiller (1849–1884)**  
**Heinrich Dorn (1843–1849)**  
**Conradin Kreutzer (1840–1842)**

# Die Besetzung des Gürzenich-Orchester Köln

## *Violine I*

Ursula Maria Berg  
Fabiola Tedesco  
Alvaro Palmen  
Adelheid Neumayer-Goosses  
Demetrius Polyzoides  
Elisabeth Polyzoides  
Judith Ruthenberg  
Anna Kipriyanova  
Juta Öunapuu-Mocanita  
Nikolai Amann  
Valentin Ungureanu  
Susanne Schmidt  
Sophia Maiwald  
Kathrin Wand \*

## *Violine II*

Sergey Khvorostukhin  
Marie Šparovec  
Susanne Lang  
Hae-jin Lee  
Will Grigg  
Anna van der Merwe  
Ayane Okabe  
Marina Rodríguez  
Ann-Sophie Mundt  
Marina Geldsetzer  
Michae Rein \*  
Irmgard Zavelberg \*  
Nina Mrosek \*  
Adrian Bleyer \*

## *Viola*

Tomasz Neugebauer \*  
Martina Horejsi-Kiefer  
Vincent Royer  
Antje Kaufmann  
Ina Bichescu  
Eva-Maria Wilms  
Linda Leharova  
Chaewon Lim  
Martin Hauser \*  
Michaela Thielen \*  
Valentin Alexandru \*

## *Violoncello*

Ulrike Schäfer  
Jee-Hye Bae  
Daniel Raabe  
Sylvia Borg-Bujanowski  
Katharina Apel-Hülshoff  
Julian Bachmann  
Maialen Eguiazabal  
Michael Bosch \*  
Jeanette Gier \*  
Ines Altmann \*

## *Kontrabass*

Johannes Seidl  
Johannes Eßer  
Greta Bruns  
Pavel Hudec  
Daniel López Giménez  
Frank Kistner \*  
Hannes Biermann \*  
Asthuhiko Iwabuchi \*

*Harfe*

**Antonia Schreiber**

*Flöte*

**Paolo Ferraris**  
**Priska Rauh**  
**Fedor Kalashnov\*\***  
**Svenja Kips\***

*Oboe*

**Tom Owen**  
**Kristien Ceuppens\***  
**Sebastian Poyault**  
**Ikuko Homma**

*Klarinette*

**Blaž Šparovec**  
**Andreas Oberaigner**  
**Tino Plener**  
**Thomas Adamsky**

*Fagott*

**Thomas Jedamzik**  
**Diana Rohnfelder**  
**Paulo Ferreira**  
**Victor König\*\***

*Horn*

**Felix Hüttel\***  
**Willy Bessems**  
**Andreas Jakobs**  
**Jörn Köster**  
**David Neuhoff**  
**Ku-Hsin Chen\*\***

*Trompete*

**Simon de Klein**  
**Gábor Jánosi**  
**Matthias Kiefer**  
**David Troyano\*\***

*Posaune*

**Pedro Olite Hernando**  
**Jan Böhme**  
**HanYuan Chen\*\***  
**Matthias Kamleitner\***

*Tuba*

**Karl-Heinz Glöckner**

*Pauke*

**Robert Schäfer**

*Schlagzeug*

**Alexander Schubert**  
**Uwe Mattes**  
**Ulli Vogtmann**  
**Christoph Baumgartner**  
**Konstantin Thiersch\*\***

*Tasteninstrumente*

**Paulo Alvares\***  
**Zeynep Artun-Kirchner\***

*Mandoline*

**Ruben Mattia Santorsa\***

\* = Gäste des Gürzenich-Orchesters

\*\* = Orchesterakademie des  
Gürzenich-Orchesters

Stand: 24.05.2023



## Matthias Pintscher

*Dirigent*

Matthias Pintscher wurde 1971 im nordrhein-westfälischen Marl geboren und studierte Komposition bei Giselher Klebe und Manfred Trojahn. Prägend waren zudem die Begegnungen mit Hans Werner Henze, der ihn 1991 und 1992 nach Montepulciano einlud, sowie mit Helmut Lachenmann, Pierre Boulez und Peter Eötvös. Unter den Auszeich-

nungen waren u.a. der 1. Preis beim Kompositionswettbewerb Hitzacker (1992), der Rolf-Liebermann-Preis und der Opernpreis der Körber-Stiftung Hamburg (1993 und 1996), der Prix Prince Pierre de Monaco (1999), der Kompositionspreis der Salzburger Osterfestspiele und der Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festival (2000). 2002 erhielt er den Hans-Werner-Henze-Preis (Westfälischer Musikpreis).

Erstes internationales Aufsehen erregte Pintscher mit der Oper *Thomas Chatterton* an der Dresdner Semperoper (1998), später mit seiner zweiten Oper *L'espace dernier* an der Opéra National de Paris (2004). Er war 2002 Composer in residence beim Cleveland Orchestra, nachfolgend beim Konzerthaus Dortmund, Lucerne Festival, RSO Saarbrücken, in der Kölner Philharmonie und beim RSO Stuttgart des SWR. 2010–18 war er Artist in association beim BBC Scottish Symphony Orchestra, 2014–17 Artist in residence beim Danish Radio Orchestra und in der Saison 2016–17 der erste Composer in Residence der Elbphilharmonie Hamburg. Im August 2021 stand er im Mittelpunkt des Suntory Hall Summer Festivals. Sein drittes Violinkonzert *Assonanza*, geschrieben für Leila Josefowicz, wurde im Januar 2022 mit dem Cincinnati Symphony Orchestra uraufgeführt.

Als Dirigent arbeitet Matthias Pintscher regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Ensembles in Europa und den USA, etwa dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Los Angeles Philharmonic, dem Concertgebouworkest in Amsterdam und dem BBC Scottish Symphony Orchestra. Seit 2013 und noch

bis zum Ende der aktuellen Spielzeit ist er Musikdirektor beim Ensemble intercontemporain Paris. In der Saison 2020/21 begann er eine dreijährige Tätigkeit als neuer Creative Partner des Cincinnati Symphony Orchestra. Pintscher hat auch mehrere Opernproduktionen an der Berliner Staatsoper Unter den Linden (Beat Furrers *Violetter Schnee*, Wagners *Lohengrin* und *Der fliegende Holländer*), der Wiener Staatsoper (Olga Neuwirths *Orlando*) und dem Théâtre du Châtelet in Paris dirigiert.

2007–09 war er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in München, 2010–11 lehrte er an der New York University. Seit 2014 ist er Professor für Komposition an der Juilliard School of Music in New York.

In der Kölner Philharmonie dirigierte Matthias Pintscher zuletzt im Dezember 2017 das Ensemble intercontemporain.

## Bitte beachten Sie:

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

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

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

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste den Künstlern und den anderen Gästen gegenüber.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

## Philharmonie-Hotline 0221 280 280

[koelner-philharmonie.de](http://koelner-philharmonie.de)

Informationen & Tickets zu allen Konzerten  
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der  
Kölner Philharmonie

**Herausgeber:** KölnMusik GmbH  
Louwrens Langevoort  
Intendant der Kölner Philharmonie  
und Geschäftsführer der  
KölnMusik GmbH  
Postfach 102163, 50461 Köln  
[koelner-philharmonie.de](http://koelner-philharmonie.de)

**Redaktion:** Sebastian Loelgen  
(KölnMusik), Volker Sellman (Gürzenich-  
Orchester Köln)

**Corporate Design:** hauser lacour  
kommunikationsgestaltung GmbH

**Textnachweis:** Die Texte von Stefan Fricke,  
Guido Fischer und Harald Hodeige  
sind Originalbeiträge für dieses Heft.

**Fotonachweis:** Seite 5 – György Ligeti in  
Darmstadt (1965) © Pit Ludwig; Seite 7 ©  
Barbara Klemm; Seite 10 – György Ligeti  
1989 © Schott-Promotion / Peter Ander-  
sen Tamara Stefanovich © Sihoo Kim;  
Dominik Susteck © Besim Mazhiqi; Pekka  
Kuusisto © Kaapo Kamu; Sara Hershkowitz  
© Thomas Jahn; Tabea Zimmermann ©  
Marco Borggreve; Gürzenich-Orchester  
Köln © Holger Talinski; Matthias Pintscher  
© Felix Broede

**Gesamtherstellung:**   
adHOC Printproduktion GmbH



I know already the music I will write

