

ULLRICH SCHEIDLER

**Musikalische Form zwischen Raum und Prozess:
Zu Strategien der formalen Gestaltung
in einigen späten Instrumentalwerken György Ligetis**

In eigenen Werkcommentaren und der Literatur über György Ligeti spielt der Begriff und das Konzept der musikalischen Form eine eher untergeordnete Rolle. Stattdessen werden meist die spezifischen Kompositionstechniken und ihre Herkunft, mit hin seine Poetik beschrieben und eingeordnet. Für Ligetis Werke seit den 1980er Jahren, die übereinstimmend als ein Neubeginn oder eine Wende bezeichnet wurden,¹ sind dabei sowohl ein veränderter Umgang mit Tonalität (teils als Abwendung von einer chromatischen Harmonik, teils als Einbezug nicht-temperierter Töne) als auch eine Konzentration auf Techniken der rhythmisch-metrischen Gestaltung, die in eine polyrhythmische und polymetrische Schichtentechnik bzw. in eine »Illusionsrhythmik« mündete, als ganz wesentliche Eigenschaften seiner Kompositionstechnik hervorgehoben worden.² Zwar hat Ligeti in den 1950er und 1960er Jahren zwei Aufsätze über musikalische Form in der Neuen Musik publiziert,³ doch ging er mit Aussagen zur Form in eigenen Werken eher sparsam um. Für die Werke der 1960er Jahre, für die *Atmosphères* vielleicht als repräsentativ bezeichnet werden kann, machte Ligeti auf die »Absage an jegliche Dialektik innerhalb der musikalischen Form« aufmerksam, wobei er zwei Momente in den Fokus rückte: dass das Material auf »verschiedenen Zustände[n]« beruht, und dass keine »kausalen Zusammenhänge innerhalb des Formverlaufs« sich einstellen würden.⁴ Die Form soll also

1 Die These, dass es in den 1980er Jahren zu einer kompositorischen Wende in Ligetis Schaffen kam, ist nicht zuletzt von Ligeti selbst vertreten worden, so u. a. in den Aufsätzen »Paradigmenwechsel der achtziger Jahre«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 116–118, und »Über meine Entwicklung als Komponist«, in ebd., S. 119–121. Die Sichtweise findet sich auch in dem Buch über Ligeti von Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996, S. 156ff. 2 Die »Distanzierung von einer totalen Chromatik« bei Hinwendung zu einer neuen Form von Tonalität hat Ligeti mehrfach betont, so u. a. in »Meine Stellung als Komponist heute«, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 114–115. Im selben Aufsatz wird auch die Polymetrik als zentrales Moment seines Komponierens benannt. 3 Vgl. György Ligeti: »Wandlungen der musikalischen Form« (1958–1960) sowie »Form in der Neuen Musik« (1965), publiziert in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 85–104 und S. 185–199. 4 György Ligeti: »Über »Atmosphères««, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 181.

durch einen Verzicht auf eine Dramaturgie gekennzeichnet sein, die gemeinhin unter der Kategorie einer prozessualen Logik gefasst wird bzw. durch einen stringenten und teleologisch auf ein Ziel gerichteten Verlauf gekennzeichnet ist und sich im Wesentlichen auf die Musik Beethovens beruft. Seit den 1970er Jahren scheint diese Formkonzeption, die auf einem Wechsel der Zustände beruht, allerdings von einer Prozessualität abgelöst worden zu sein, für deren genauere Beschreibung sich Ligeti selbst meist auf Andeutungen und Umschreibungen beschränkt hat, indem er von »allmählich transformierte[n] Figuren«, von »ausgespanntem Gewebe« oder »Entfaltungsform« gesprochen hat.⁵

In diesem Zusammenhang ist auch das Bild eines musikalischen Raums mit dem der musikalischen Form in Zusammenhang gebracht worden. Im Kommentar zur 9. Etüde, *Vertige*, heißt es einleitend: »Eine meiner kompositorischen Intentionen ist die Erzeugung eines illusionären musikalischen Raumes, in dem sich das, was ursprünglich Zeit und Bewegung war, als etwas Zeitloses und Unbewegliches darstellt.«⁶ Und im Einführungstext zum Klavierkonzert schreibt Ligeti zur Formidee: »Ich bevorzuge musikalische Formen, die weniger prozeßhaft, eher objektartig beschaffen sind: Musik als gefrorene Zeit als Gegenstand im imaginären, in unserer Vorstellung evozierten Raum, als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit in all seinen Momenten gegenwärtig ist. Die Zeit zu bannen, ihr Vergehen aufzuheben, sie ins Jetzt des Augenblicks einzuschließen, ist primäres Ziel meines Komponierens.«⁷ Das Ineinander von Bannen oder Aufhebung und Verfließen der Zeit, das weniger im hörenden Subjekt als vielmehr im komponierten Werk verankert sein soll, ist freilich in seinen konkreten musikalischen Korrelaten schwer zu fassen. Constantin Floros hat in diesem Zusammenhang – mit Verweis auf eine Stelle aus Ligetis *Volumina* – das Bild des Labyrinths und unendlicher Räume bemüht,⁸ wengleich nicht näher erläutert und auf Ligetis »Imagination« geschoben. Will man die Raummetapher weiterspinnen, so lässt sich vielleicht bei Maurits Escher ansetzen, dessen Name auch von Ligeti mehrfach genannt wird,⁹ und dessen in der Literatur vielfach herangezogenes Bild *Treppauf, Treppab* vielleicht eine Vorstellung davon vermitteln kann, wie sich diese Raumvorstellung als Ineinander von Bewegung und Nicht-Bewegung womöglich fassen lassen könnte.¹⁰ Das Bild bedarf keiner ausführlichen Erläute-

5 Der Begriff der »Entfaltungsform« fällt im Werkkommentar zu *Monument, Selbstportrait, Bewegung. Drei Stücke für zwei Klaviere* im Abschnitt Aspekte der Form, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 280. Im selben Text wird im Abschnitt Allusion, Assoziation, Ironie von »allmählich transformierten Figuren« gesprochen, vgl. ebd., S. 279. Ein »ausgespanntes Gewebe« nennt Ligeti im Kommentar zu *Melodien*, in ebd., S. 258. **6** György Ligeti: »Études pour piano – Deuxième livre«. Notizen zu einzelnen Etüden«, in: ebd., S. 294. **7** György Ligeti: »Zu meinem Klavierkonzert«, in: ebd., S. 300. **8** Vgl. Floros: *Ligeti* (wie Anm. 1), S. 55. **9** Escher wird von Ligeti im Zusammenhang mit *Continuum*, mit den Klavieretüden, mit *Monument, Selbstportrait, Bewegung* sowie dem Klavierkonzert genannt, zudem in der Vorbemerkung zum 4. Satz der Sonate für Viola solo. **10** Siehe https://mcescher.com/gallery/impossible-constructions/#iLightbox/gallery_image_1/4 [9.12.2024].

rung: Die Bewegung (nach oben resp. unten) führt immer zum Ausgangspunkt zurück, obwohl sie doch scheinbar gerichtet ist. Der »Fehler« liegt in der Perspektive, die Darstellung ist möglich, weil es keinen gemeinsamen Fluchtpunkt im Bild gibt. Kann man sagen, dass Ligeti etwas Vergleichbares unternimmt, also einen musikalischen Raum schafft, der gleichsam als statische Zeit, als bewegte Unbewegtheit insofern verstanden werden kann, als letztlich eine zyklische Bewegung oder Rotation vorliegt, die nicht eigentlich vom Fleck kommt, sondern sich kreisförmig vollzieht? Oder ist Ligetis späte Musik, obwohl die Intentionen und Kommentare anderes suggerieren, doch von einem Verlauf bestimmt, der auf ein Ziel hinstreben scheint, also die Zeit nicht bannt, sondern prozesshaft und zielgerichtet ausfüllt?

Diesen Fragen soll im Folgenden anhand dreier Ausschnitte aus in den 1980er und 1990er Jahren entstandenen Werken nachgegangen werden. Dabei wird die These vertreten, dass sich Ligetis späte Musik und speziell deren Form dadurch auszeichnet, dass sie aufgrund einer Anfangssetzung auf einen rotationsgemäßen zyklischen Verlauf hinauslaufen könnte bzw. einen Raum bloß ausschreitet, dass die Musik aber gleichsam zu wuchern beginnt, wodurch der vorbestimmte Zyklus aufgebrochen oder geöffnet wird, sodass die in den Ausgangsbedingungen liegende teils kleinräumige Bewegung geweitet wird und zur Unendlichkeit tendiert, sodass sie letztlich durch einen Eingriff von außen, eine kompositorische Maßnahme, die außerhalb der zu Beginn gesetzten Bedingungen liegt, zu einem mehr oder weniger willkürlichen Ende gebracht werden muss. Dieses Ende ist mithin nicht das Ergebnis der vorangehenden Entwicklung, nicht das Resultat eines stringenten und logischen Prozesses, sondern wird quasi zufällig erreicht. Das Stück wird eher abgebrochen als organisch zu einem Schluss geführt.

Die Ausgangsbedingungen, von denen viele Stücke bestimmt sind, beruhen auf einem Gegeneinander unterschiedlicher rhythmisch-metrischer und/oder tonaler Momente, das mit Begriffen wie Polyrythmik, Polymetrik und/oder Polytonalität umschrieben werden kann. Wie anhand der Beispiele gezeigt werden kann, ist dieses Gegeneinander gleichzeitig statisch und dynamisch: Statisch insofern, als die Mechanik des Modells, die Art und Weise, wie die beiden widerstreitenden Momente miteinander verschränkt sind, mindestens zu Beginn unangetastet bleibt. Aus dem sturen Gegeneinander ergibt sich zugleich insofern eine Dynamik, als das Verhältnis der beiden Momente sich jeweils verändert, sich dabei von der Ausgangskonstellation wegbewegt und auf diese auch wieder zustrebt. Darin liegt das immanente zyklische Moment der Anfangssetzung. Indem Ligeti die Einzelstimmen entweder manipuliert oder durch weitere Dimensionen anreichert, gerät die Interaktion beider Komponenten gewissermaßen außer Kontrolle. Wie das konkret aussieht und welche Konsequenzen für die Form dadurch entstehen, soll nachfolgend anhand der Etüden 1 und 13 sowie des 4. Satzes der Sonate für Viola solo diskutiert werden.

Étude 1 (Désordre)

In der 1985 komponierten Étude 1 wird der Formverlauf, wie schon oft beschrieben,¹¹ durch das Gegeneinander zweier Stimmen oder Schichten in Gang gesetzt. Dabei werden je unterschiedliche Ordnungen im Hinblick auf Tonsystem und Rhythmus definiert: Die Oberstimme besteht aus vier »Takten« oder Modulen, die eine Folge von drei und fünf, drei und fünf, fünf und drei Achteln ausprägen. Im vierten »Takt« bzw. Modul werden diese Zweierpaare zu sieben Achteln zusammengefasst, ehe der rhythmische Durchlauf erneut beginnt. Die Unterstimme hat dasselbe Muster mit Ausnahme des letzten Moduls, das nicht sieben, sondern (regulär) acht Achtel enthält. Nachdem beide Stimmen gleichzeitig begonnen haben, treten folglich ab dem zweiten Durchlauf die Stimmen auseinander, die Oberstimme setzt vor der Unterstimme ein. Auf der Ebene des Tonsystems stehen sich eine allein die weißen Tasten berührende Heptatonik (Oberstimme) und eine Pentatonik mit ausschließlich schwarzen Tasten (Unterstimme) entgegen. Nimmt man jeweils den Einsatzton der Stimme als ersten Skalenton an, so beginnen beide mit Akzent versehenen Stimmen mit den Skalentönen $\hat{1}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}-\hat{3}$, erst die Fortsetzung ($\hat{2}-\hat{7}$ bzw. $\hat{3}-\hat{1}$) ist notwendigerweise in den Stimmen verschieden, da die Pentatonik keinen siebten Skalenton enthält, sodass stattdessen wieder der erste Skalenton erklingt.

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

Notenbeispiel 1 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, 1. und 2. Akkolade.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

¹¹ Étude 1 wird knapp von Ligeti selbst charakterisiert, ferner u. a. von Constantin Floros, Hartmuth Kinzler, Richard Steinitz, Lawrence Quinnett, David Isgitt, Denys Bouliane analysiert.

Am Beginn wird also ein *Canon sine pausis* etabliert, der allmählich in ein Nacheinander übergeht. Betrachtet man nur den Rhythmus und die Anzahl der Achtel in jedem Durchlauf (31 in der Oberstimme und 32 in der Unterstimme), so könnte das Stück in dem Moment an ein Ende gelangen, in dem wieder der Ausgangszustand erreicht wäre, also der Beginn der Oberstimme erneut mit dem Beginn der Unterstimme zusammenfallen würde. Dies wäre nach 32 bzw. 31 Durchläufen oder 992 Achteln der Fall. Freilich kommt noch eine zweite Dimension ins Spiel, diejenige der Tonhöhen. Auch diese Ebene ist durch Wiederholung gekennzeichnet. Nach 26 Noten (berücksichtigt sind dabei nur die mit Akzent versehenen Noten) wiederholt sich in der Oberstimme die Melodie, nun allerdings einen Ton höher (vgl. das dritte Modul im IV. Durchlauf). In der Oberstimme wäre der (oktavierte) Ausgangspunkt also nach 182 Noten (26×7) erreicht, dies entspricht 763 Achteln (109×7). Die Ordnung der Unterstimme verhält sich allerdings asynchron zu derjenigen der Oberstimme. Hier wird die transponierte Wiederholung erst nach 33 Noten erreicht, mithin im dritten Modul des fünften Durchlaufs begonnen, das Transpositionsintervall ist zudem gegenüber der Oberstimme insofern abweichend, als nach *dis*¹ nun *ais* am Beginn erklingt. Bereits an dieser Berechnung, die hier nicht weiter fortgeführt werden soll, lässt sich ersehen, dass die Mehrdimensionalität der Schichten und ihrer unterschiedlichen Ordnungen bei einer quasi mechanischen Durchführung zu einem Ende, das dem Ausgangspunkt entsprechen würde, erst nach einer ungeheuer langen Zeitdauer führen würde.

Ligeti scheint an einer bloßen Abwicklung der Ausgangsbedingungen aber ohnehin nicht interessiert.¹² Vielmehr verändert er allmählich erst die interne Struktur und später auch die Länge einzelner Module (siehe dazu Tabelle 1). In der Oberstimme beginnen die Abweichungen am Ende des III. Durchlaufs. Sie werden zunächst nur intern vollzogen, ohne die Grundstruktur zu stören, indem im IV. Modul die kompakte Siebenergruppe in drei und vier Noten aufgespalten wird. Diese Unterteilung bleibt auch in den nächsten Durchläufen erhalten. Die Durchläufe IV bis VII verändern die Ausgangskonstellation ein weiteres Mal, indem die interne Gliederung der Module I und III vertauscht wird: Aus drei plus fünf bzw. fünf plus drei Noten wird jeweils die umgekehrte Folge. Außerdem gibt es auch hier eine Zusammenfassung, die in den Durchläufen V und VI das Modul II betrifft, wo eine kompakte Achtergruppe entsteht. Mit den Durchläufen VIII und IX wird die Ausgangskonstellation wiederhergestellt. Danach beginnt der Zersetzungsprozess von neuem mit dem Unterschied, dass nun die Konsequenzen weitreichender sind: Die Durchläufe X und XI entsprechen den Durchläufen III und IV. Bis hierhin ist also die Anzahl von 31 Achteln pro Durchlauf und die Unterteilung in dreimal acht und einmal sieben Noten der Module unangetastet geblieben. Der Ablauf lässt sich bis

¹² Ligeti hat in Werkcommentaren zugleich auf das Folgen der selbstgesetzten Regeln wie das Durchbrechen dieser Regeln in den Etüden hingewiesen, vgl. etwa »Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik«, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 40.

Durchlauf	Module der Oberstimme				Module der Unterstimme			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
I	3+5	3+5	5+3	7	3+5	3+5	5+3	8
II	3+5	3+5	5+3	7	3+5	3+5	5+3	8
III	3+5	3+5	5+3	3+4 (=7)	3+5	3+5	5+3	5+3 (=8)
IV	5+3	3+5	3+5	3+4 (=7)	5+3	3+5	3+5	3+5 (=8)
V	5+3	8	3+5	3+4 (=7)	5+3	8	3+5	3+5 (=8)
VI	5+3	8	3+5	3+4 (=7)	5+3	8	3+5	3+5 (=8)
VII	5+3	3+5	3+5	3+4 (=7)	5+3	8	3+5	3+5 (=8)
VIII	3+5	3+5	5+3	7	5+3	3+5	5+2	3+5 (=8)
IX	3+5	3+5	5+3	7	5+3	3+5	5+3	7
X	3+5	3+5	5+3	3+4 (=7)	3+5	3+5	5+3	8
XI	5+3	3+5	3+5	3+4 (=7)	3+5	3+5	5+3	8
XII	5+2	7	2+4	2+4	3+4	3+4	5+2	2+4
XIII	4+2	5	2+3	2+3	4+2	2+3	2+3	1+3
XIV	3+1	1+3	3+1	1+3	3+1	4	1+3	1+2

Tabelle 1 Ligeti, Étude 1, tabellarische Übersicht der rhythmisch-metrischen Struktur (Länge und Zusammensetzung der Module, gerechnet in Achtelnoten) der ersten drei Druckseiten¹³

zu diesem Zeitpunkt als ein Ineinander von zyklischen und prozessualen Momenten begreifen. Die Änderungen bleiben verhältnismäßig gering, nehmen aber stetig zu (im V. Durchlauf entspricht kein Modul mehr der Struktur von Durchlauf I), um schließlich in den Durchläufen VIII und IX wieder zum Ausgangspunkt von Durchlauf I zurückzukehren. Diese Rückkehr ist aber gleichzeitig Startpunkt einer zweiten Bewegung, die größere Veränderungen der rhythmisch-metrischen Organisation mit sich bringt und dabei auf zunehmende Verkürzung der Module setzt. Mit dem Durchlauf XII kommt es zur Verkürzung der Länge aller Module, die sich im weiteren Verlauf fortsetzt, sodass keine Module mit sieben oder acht Achteln mehr erklingen. Die Unterstimme hat zunächst weitgehend analoge Abweichungen, weshalb sich keine grundlegenden Verschiebungen im Verhältnis der beiden Stimmen zueinander ergeben. Insgesamt kommt es somit zwischen den beiden Stimmen gleichsam zu Unschärfen, doch wird dadurch die Gesamtentwicklung nicht tangiert. In den Durchläufen VII und VIII erfolgt die Änderung bzw. die Rückkehr zur Ausgangs-

¹³ Steinitz nimmt eine etwas abweichende Strukturierung vor, die nicht immer von der Abfolge von vier Modulen ausgeht. Demnach besteht Durchlauf III in der Oberstimme aus sechs Modulen mit insgesamt 47 Achteln, vgl. Richard Steinitz: »The Dynamics of Disorder«, in: *Musical Times* 137, Mai 1996, S. 7–14. Diese Aufteilung orientiert sich an der transponierten Wiederholung der Tonhöhenfolge, die in der Oberstimme nach 109 Achteln erfolgt. Diese Einteilung wird etwa auch von Floros und Charles de Paiva Santana / Vitor de Mello Freitas / Jônatas Manzolli: »A New Algorithmic Model and Simulation of Neighboring Variants for ›Désordre‹, György Ligeti's First Étude for Piano«, in: *Opus* 24, 2018/2, S. 58–83, <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2403> übernommen. Auch weitere Autoren bevorzugen diese Aufteilung.

konstellation jedoch nicht synchron, auch die Verkürzung der Modullänge beginnt hier schon im XI. Durchlauf und somit etwas früher als in der Oberstimme.

Um den Sinn dieser abstrakten Zahlenrelationen und -veränderungen im konkreten musikalischen Gefüge verständlich zu machen, lohnt es sich, kurz die Kompositionsidee näher zu umreißen. Ein wesentlicher Reiz desjenigen, was man als Proportionskanon beschreiben kann, besteht in der Abfolge oder dem Gegeneinander der melodischen Akzente. Nach gleichzeitigem Beginn folgt die Oberstimme der Unterstimme zunächst ein Achtel später, dann zwei Achtel etc. Da das erste Modul aus drei plus fünf Achteln besteht, müssten bei mechanischer Abfolge eigentlich in Durchlauf IV der Akzent der ersten Modulnote (der Unterstimme) mit demjenigen der zweiten Modulnote (der Oberstimme) zusammenfallen. Diese Erwartung bzw. diese Logik aber wird dadurch gestört, dass Ligeti gerade hier die interne Gliederung des IV. Durchlaufs ändert (s. o.). Dadurch wird der gemeinsame Akzent minimal verschoben und fällt in der Unterstimme statt auf den Beginn des Moduls erst auf dessen zweite Note. Unmittelbar daran im Anschluss werden weitere Akzente in den Stimmen gleichzeitig gebracht, ehe die Stimmen wieder auseinandertreten, wodurch es zu einer Art von Pulsieren als Hinwendung, Erreichen und Abwendung von einer Synchronisierung der Akzentmuster kommt.

Notenbeispiel 2 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, 4. Akkolade.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Neben der rhythmisch-metrischen Komponente gibt es wie gesagt noch die melodische Dimension. Wenigstens angedeutet sei hier, wie sich diese zu der rhythmisch-metrischen Komponente verhält. Hervorzuheben ist, dass die (transponierte) Wiederholung der Melodie nicht mit den Durchläufen synchronisiert ist. Wie erwähnt beginnt in der Oberstimme die Melodie von vorn im III. Modul von Durchlauf IV. Dass der IV. Durchlauf mit fünf plus drei Noten (statt drei plus fünf Noten) beginnt und stattdessen das III. Modul von fünf zu drei zu drei plus fünf Noten vertauscht wird, entpuppt sich als eine Maßnahme, um die im III. Modul beginnende Melodie mit dem Anfangsrhythmus auszustatten. Da die Länge der Module IV und II aber nicht geändert ist, ergibt sich nun eine leicht abweichende Gliederung: Statt dreimal acht

Achtel und einmal sieben Achtel (als Konsequenz der Modul-Reihenfolge I, II, III, IV) kommt es nun zur Folge acht, sieben und zweimal acht Achtel (als Konsequenz der Modul-Reihenfolge III, IV, I, II). Bei der Unterstimme hat die Verschiebung auf die Mitte eines Durchlaufs in dieser Hinsicht keine Konsequenzen, da alle Module aus acht Achteln bestehen. Im Verhältnis der beiden Melodien gibt es nun ebenfalls ein Pulsieren. Da die Melodien unterschiedlich viele Töne umfassen, dazu die Länge der Module und Durchläufe verschieden ist, kommt es nur noch ein einziges Mal zum Zusammentreffen der Melodieanfänge. Dies ist am Beginn des XV. Durchlaufs (Oberstimme) bzw. der Mitte des XIV. Durchlaufs (Unterstimme) der Fall (vgl. auf der dritten Notenseite den zweiten Takt der letzten Akkolade). Dazwischen und danach gibt es jeweils einen erst zunehmenden und dann wieder abnehmenden Abstand der beiden Melodieanfänge, ohne dass noch einmal ein gemeinsamer Anfang in beiden Stimmen erreicht würde.

Ein Effekt, der sich bei all dem einstellt, ist die Auflösung der Kanonstruktur, die dadurch zustande kommt, dass irgendwann nicht mehr entscheidbar ist, welche Stimme welcher nachfolgt. So lässt sich etwa der Beginn des VIII. Durchlaufs in der Oberstimme auch so hören, dass nicht diese Oberstimme (mit den Tönen $d^2-d^2-e^2-d^2$ in den Modulen I und II), die doch zu diesem Zeitpunkt sieben Achtel vor der Unterstimme liegt, einen Anfang setzt, sondern dass quasi die Unterstimme (mit den Tönen $dis^1-dis^1-ais-gis$ in den Modulen IV und I) als die den Kanon

The image shows a musical score for two systems, VII. Durchlauf and VIII. Durchlauf. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The VII. Durchlauf system is divided into four measures, each labeled with a module: Modul II, Modul III, Modul IV, and Modul I. The VIII. Durchlauf system is divided into two measures, with the first measure labeled Modul II. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with various articulation marks like accents and slurs.

Notenbeispiel 3 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, 3. und 4. Akkolade der zweiten Notenseite. Obwohl sich die Oberstimme in ihrem Durchlauf vor der Unterstimme bewegt, entsteht womöglich der Eindruck, dass Modul IV der Unterstimme der Auslöser für die Melodik von Modul I der Oberstimme am Beginn des VIII. Durchlaufs ist, mithin die Oberstimme die Unterstimme imitiert.

© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

auslösende Stimme interpretiert wird.¹⁴ Grund dafür dürfte die Ähnlichkeitsrelation in Verbindung mit dem geringen Abstand sein.

Wie oben an Tabelle 1 ablesbar, setzt beginnend mit dem XI. und XII. Durchlauf eine Verkürzung der Modullänge ein. Diese erreicht ihren Zielzustand im XIII. bzw. XIV. Durchlauf, in dem die Module nur noch drei, zwei oder ein Achtel lang sind. Zuletzt schrumpft die Modullänge auf nur noch ein Achtel, der Minimalzustand, von dem aus keine weitere Reduktion mehr möglich ist, ist also erreicht. Verbunden ist dieser Prozess mit einem Gang in extreme Lagen; in der Oberstimme wird die viergestrichene Oktave, in der Unterstimme die Contraoktave gespielt. Weder im Hinblick auf die Rhythmik noch die Tonhöhe ist also eine Fortsetzung der Entwicklung möglich. Eine derartige Formdramaturgie aber widerspricht dem Postulat einer Abwendung von einer stringenten Formlogik, passiert hier doch dasjenige, was mit durch Schönberg geprägte Analysekategorien als Liquidation bezeichnet werden kann. Freilich ist das Stück an diesem Punkt noch nicht zuende: Es kommt zu einem Neustart bzw. zu einer Art von Reprise. Die Pointe dieser Reprise liegt darin, dass nun (scheinbar) die Ordnung insofern wieder hergestellt ist, als der Durchlauf beider Stimmen jeweils 32 Achtel umfasst, auch in der Oberstimme also das IV. Modul statt sieben nun acht Achtel lang ist. Diese Synchronisierung der Stimmen auf rhythmisch metrischer Ebene währt immerhin vier Durchläufe. In melodischer Hinsicht wird allerdings nicht die Ordnung des Anfangs wiederhergestellt: Die Oberstimme hat zwar eine transponierte Fassung auf *e*, bei der die Halbtöne also an gleicher Stelle liegen (zu Beginn $e^3-e^3-f^3-e^3-g^3-f^3-d^3$). Die Unterstimme setzt mit ihrem Melodiemodell jedoch nicht gleichzeitig, sondern erst deutlich später ein. Am Beginn der Reprise steht in dieser Stimme ein unvollständiger aus nur zwei Modulen bestehender Durchlauf, auf den ein weiterer kompletter Durchlauf folgt. Es gibt mithin zunächst einen Einschwingvorgang, erst danach beginnt das Melodiemodell, sodass die Melodien beider Stimmen im Abstand von einem halben Durchlauf aufeinander folgen. Nach einer gewissen Zeit reagiert die Oberstimme insofern auf diese Situation, als auch sie nur einen unvollständigen Durchlauf bringt, der eine Reaktion der Unterstimme herbeiführt, indem diese kurze Zeit später aus dem Modul-Schema von acht Achteln ausbricht und das Modul III mit neun Achteln ausstattet. Zwar hält die Oberstimme bis zum Ende an ihren 32 Achteln pro Durchlauf fest, doch wird umgekehrt die Unterstimme zunehmend chaotischer, indem innerhalb der Module auch Gruppen von sechs, sieben oder neun Achteln vorkommen. Das Ende des Stücks wird dadurch erreicht, dass die Asynchronität, das zunehmende Auseinanderdriften der rhythmisch-metrischen Dimension, durch eine radikale und singuläre Maßnahme auf der Ebene der Tonhöhe beendet wird: Die bei-

14 Ligeti selbst hebt hervor: »Dann beginnt die Akzentfolge in der einen Hand leicht der in der anderen Hand hinterherzuhinken, bis die metrischen Verhältnisse nach und nach so verworren werden, daß wir nicht mehr unterscheiden können, welche Hand vorausseilt und welche sich verspätet.« György Ligeti: »Études pour piano – Premiere livre«, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 292f.

den sich diametral einander gegenüberstehenden Tonsysteme werden am Ende mit dem allerletzten Ton vereinigt: In beiden Stimmen lautet der Schlusston c^5 , ein Zusammentreffen, das jedoch nicht durch irgendeine vorausgehende Entwicklung vorbereitet wird.

Durchlauf	Module der Oberstimme				Module der Unterstimme			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
RI	3+5	3+5	5(3+2)+3	8			(5)3	3+5
RII	3+5	3+5	5+3	8	3+5	3+5	5+3	8
RIII	3+5	3+5	5+3	3+5 (=8)	3+5	3+5	5+3	8
RIV	5+3	3+5	3+5	3+5 (=8)	3+5	3+5	5+3	8
RV	5+3	3+5 (=8)			5+3	3+5	6+3	3+5 (=8)
RVI	3+5	3+5	5+3	8	3+5	3+6	5+3	8

Tabelle 2 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, tabellarische Übersicht der rhythmisch-metrischen Struktur des Beginns der »Reprise« (S. 11 der Druckausgabe)

Durchlauf RI

Durchlauf RII

Durchlauf RIII

Durchlauf RIV

Notenbeispiel 4 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, Mainz 1986, Beginn der Reprise; erste drei Akkoladen.

© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Sonate für Viola solo, 4. Satz

Dass Étude 1 kein Einzelfall im Hinblick auf das Gegeneinandersetzen zweier Prinzipien ist und die Formdramaturgie ganz wesentlich auf der Zerstörung einer zunächst etablierten Ordnung beruht, lässt sich auch im 4. Satz der Sonate für Viola solo (1991–1994) beobachten. Auch hier werden zwei Prinzipien als Schichten einander gegenübergestellt, die im Verlauf des Stückes gleichsam pulverisiert werden, ohne dass jedoch die Grundprinzipien angetastet würden. Im Unterschied zu Étude 1 erklingen die rhythmisch-metrischen Schichten aber nicht simultan, sondern nacheinander. Wesentliches Kompositionsprinzip ist eine durchlaufende Achtelkette, aus der sich in bestimmten Abständen mit Akzent versehene Einzeltöne herauschälen. Diese Töne sind immer Doppelgriffe, bei denen ein Ton eine leere Saite berührt. Diese Bewegung ist in einen »Takt« eingebettet, der aus insgesamt 24 Achteln besteht, die ungleich in 14 plus 10 Achtel unterteilt sind. Verfolgt man die Akzente, so wird zu Beginn eine Akzent-Frequenz etabliert, die aus der Folge von sechs, vier, vier sowie sechs und vier Achteln besteht (vgl. Tabelle 3). Der Prozess des Stückes lässt sich als fortwährende, in gewisser Hinsicht auch systematisch erfolgende Zerstörung der zu Anfang etablierten Ordnung fassen.

»Takt«	Modul I Anzahl Achtel (14)	Modul II Anzahl Achtel (10)	»Takt«	Modul I Anzahl Achtel (14)	Modul II Anzahl Achtel (10)
1	6 + 4 + 4	6 + 4	16	2 + 4 + 6 + 2	6 + 2 + 2
2	6 + 4 + 4	6 + 4	17	6 + 2 + 2 + 4	4 + 6
3	6 + 4 + 4	6 + 4	18	4 + 2 + 4 + 4	3 + 3 + 4
4	2 + 4 + 4 + 4	2 + 4 + 4	19	2 + 2 + 3 + 3 + 4	2 + 4 + 2 + 2
5	6 + 4 + 4	6 + 4	20	3 + 3 + 4 + 2 + 2	2 + 3 + 2 + 3
6	4 + 2 + 4 + 4	6 + 4	[...]		
7	6 + 4 + 4	6 + 4	24	4 + 2 + 2 + 4 + 2	2 + 2 + 2 + 2 + 2
8	4 + 2 + 4 + 4	2 + 2 + 2 + 4	25	4 + 4 + 2 + 3 + (1)	(1) + 3 + 2 + 4
9	2 + 4 + 2 + 2 + 4	6 + 2 + 2	[...]		
10	6 + 4 + 2 + 2	2 + 4 + 4	28	3 + 3 + 3 + 4 + (1)	(5) + 4 + (1)
11	2 + 4 + 4 + 2 + 2	2 + 4 + 2 + 2	29	(2) + 6 + 3 + 3	3 + 2 + 3 + 2
12	6 + 2 + 2 + 4	4 + 2 + 4	30	4 + 2 + 3 + 3 + 2	4 + 3 + 3
13	4 + 2 + 4 + 4	6 + 4	31	4 + 3 + 3 + 4	4 + 4 + 2
14	6 + 4 + 4	6 + 4	32	2 + 2 + 3 + 3 + 4 + 3	3 + 2 + 4 + (1)
15	2 + 4 + 4 + 4	2 + 4 + 4	33	(1) + 8 + 2 + (3)	(1)

Tabelle 3 György Ligeti: Sonate für Viola solo, 4. Satz, tabellarische Übersicht über die Abfolge der mit Akzenten versehenen Doppelgriffe

für Klaus Klein

4. Prestissimo con sordino

(1994)

So schnell wie möglich

12/4 [7+5]
alla corda
V V sim. *)
pp mfpp mfpp sempre sim.
f p f p > pp mfpp mfpp sim. mfpp < mf > pp mf pp sim.

Notenbeispiel 5 György Ligeti: Sonate für Viola solo, 4. Satz, Takt 1–5.

© 2001 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Betrachtet man nur die erste aus 14 Achteln bestehende Hälfte (= Modul I) der »Takte«, so lassen sich als Stationen dieses Prozesses nennen: Zunächst wird nur die Sechston-Gruppe verändert (T. 4: 6 wird zu 2 + 4, T. 6: 6 wird zu 4 + 2). Diese Art der Veränderung wird in den Takten 8 und 9 in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Die Tatsache, dass kein »normaler« Takt mehr zwischen die veränderten Takte geschaltet ist, bedeutet zugleich ein dynamisches Moment. Mit Takt 9 wird erstmals eine Vierton-Gruppe aufgesplittet, dies ist auch in den nachfolgenden Takten bis Takt 12 der Fall, ehe eine kurzzeitige Konsolidierung eintritt, indem zunächst die Vierton-Gruppen (T. 13) und unmittelbar anschließend (T. 14) auch die Sechston-Gruppe wieder hergestellt werden, sodass scheinbar der Ausgangszustand wieder erreicht ist. Die nun beginnende quasi zweite Runde beschleunigt den Zerfall der Ordnung, indem erst das bisher strikt beachtete Gerüst der Folge von sechs und vier Achtel nicht mehr eingehalten wird (T. 16: 2 + 4 + 6 + 2), dann auch die geradzahlige Unterteilung aufgegeben wird (T. 19: 2 + 2 + 3 + 3 + 4), zuletzt auch die Grenze zwischen den Modulen nicht mehr beachtet wird (erstmalig in T. 25). Insgesamt ist die Entwicklung also dadurch gekennzeichnet, dass allmählich immer mehr Akzente pro Modul erklingen und dass diese immer unregelmäßiger aufeinander folgen, schließlich sogar die Modulgrenzen aufgelöst werden. In Modul II, also der zehn Achtel umfassenden zweiten Takthälfte, wird eine mehr oder minder analoge Entwicklung vollzogen: Die Veränderungen erfolgen zunächst weitgehend synchron zu denen von Modul I (vgl. T. 4), finden aber im Verlauf des Stückes zunehmend phasenverschoben statt (die Rückkehr zum Ausgangspunkt wird noch in beiden

Modulen in Takt 14 gemeinsam vollzogen¹⁵). Das ist insbesondere in der zweiten Hälfte des Stücks der Fall, in der etwa die Einführung von Dreiton-Gruppen in Modul II einen Takt früher als in Modul I erfolgt. Die Entfesselung der Musik wird auch in diesem Stück zuletzt durch ein Moment von außen gestoppt. Einmalig erklingt am Ende ein mit Akzent versehender Tripelgriff, dazu ein Akkord ohne leere Saite. Der Schluss ist erneut ein Abbrechen, kein Ende, das aus der vorhergehenden Bewegung erwächst.

Ähnlich wie in Étude 1 kann man auch im 4. Satz der Sonate für Viola solo von einem Wechselspiel zweier rhythmisch-metrischer Ebenen sprechen, deren zunächst etablierte Relation sich allmählich auflöst. Dieser Auflösungsprozess vollzieht sich in zwei Phasen, und erneut ist die zweite Phase eine, in der sich die Auflösung der anfangs etablierten Ordnung beschleunigt.

Wie in Étude 1 gibt es auch im 4. Satz der Sonate für Viola solo neben der rhythmisch-metrischen Ebene mit dem Tonhöhenverlauf noch eine zweite Schicht. Betrachtet man nur die Akzentdoppelgriffe und bei diesen auch nur die leeren Saiten, so stellen sich jedoch keine internen Muster und auch keine Korrelation zwischen den spezifisch rhythmisch-metrisch geformten Takten resp. Modulen und den berührten leeren Saiten ein. Vielmehr kommt es permanent zu einer Variantenbildung, die auf das Prinzip der Selbstähnlichkeit rückführbar ist. Vergleicht man etwa die Module I/II in Takt 2 mit denen von Takt 1, so stellt man einen Austausch einer Position fest: Aus der Folge der leeren Saiten $c-a^1-d^1 | g-d^1$ wird $g-a^1-d^1 | c-d^1$; die jeweils erste Position von Modul I und II haben also ihre Plätze getauscht. In Takt 4 lautet die Folge $g-d^1-a^1-d^1 | c-a^1-g$. Diese Folge lässt sich auf Takt 2 beziehen, wenn man annimmt, dass die mittleren Positionen unverändert bleiben und vorn sowie hinten umliegende leere Saiten angeschlossen werden. Zwar lässt sich für den weiteren Verlauf zeigen, dass die Tonhöhengestaltung immer vielfältiger wird, auch kann man hören, dass die Frequenz, mit der bestimmte leere Saiten erscheinen, auf lokaler Ebene einer Systematik folgt (so erklingt der Ton d^1 , der nach zehn Achteln erstmals zu hören ist, in den ersten Takten im Abstand von 10-14-10-18-20-24-14 etc. Achteln), doch stellt sich kein übergeordnetes Muster ein. Dennoch ist das Kompositionsprinzip des 4. Satzes der Sonate für Viola solo mit dem der Étude 1 vergleichbar: Beide Stücke ziehen ihre Formdramaturgie aus einer Verschränkung zweier Dimensionen oder Ebenen, die in sich abermals einmal verschränkt sind. Die Logik der internen Verschränkung unterliegt dabei einem Auflösungsprozess, der sich allmählich beschleunigt und zuletzt gleichsam außer Kontrolle gerät. Das Gegeneinander der Ebenen und dergestalt hergestellten Konstellationen kann als Zweidimensionalität interpretiert werden. Eine Kompositions-idee Ligetis scheint gewesen zu sein, diese Zweidimensionalität nicht perfekt aufgehen zu lassen, sondern die Ebenen gleichsam in eine Schiefelage zu bringen, die zunehmend ins Rutschen gerät.

15 In Modul II ist die Folge 6-4 schon in Takt 13 erreicht, also einen Takt früher als in Modul I.

Étude 13 (*L'escalier du diable*)

In den Grundideen ähnlich, in seiner Komplexität aber doch deutlich über die beiden zuvor besprochenen Stücke hinausgehend, ist Étude 13, *L'escalier du diable*. Das Stück beruht auf der Kompositions-idee, wie bei der sogenannten Shepard-Skala einen kontinuierlichen (unendlichen) Anstieg der Tonhöhen zu suggerieren, obwohl der Tonraum des Klaviers doch in seinem Umfang beschränkt ist, und stellt insofern eine Umsetzung der oben erörterten Poetik Ligetis dar, den Bildern Eschers vergleichbare illusionäre Räume zu erzeugen. Um dies zu erreichen, wird sowohl die Ebene der Rhythmik und Metrik als auch der Tonhöhen auf eine spezifische Weise differenziert und miteinander in Beziehung gesetzt. Die rhythmisch-metrische Seite besteht zu Beginn aus insgesamt 16 Elementen, die teils zwei, teils drei Töne (resp. Achtel) umfassen und sich wie folgt gruppieren: 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2. Ein Gruppierungsprinzip besteht in der palindromartigen Anordnung der Einheiten, indem die ersten acht Elemente (2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2) in der zweiten Hälfte in rückgängiger Anordnung (2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2) wiederkehren. Diesen 16 Elementen stehen bei chromatischer Tonfolge zwölf Tonhöhen gegenüber, die jeweils auf dem ersten Ton eines Elements erklingen. Es wäre nun eine Form möglich, in der das Verhältnis von 16-elementiger Rhythmus-Ebene und zwölf-töniger Tonhöhen-Ebene so lange rotiert, bis der Ausgangspunkt wieder erreicht ist. Dies wäre der Fall nach vier Tonhöhendurchläufen beziehungsweise drei Rhythmus durchläufen ($3 \times 16 = 4 \times 12$). Die Pointe eines derartigen mechanischen Verlaufs läge darin, dass der chromatische Aufstieg in stetig wechselnder Achtel-Gruppierung erscheinen würde, dieselben Tonhöhen (oktaviert) mithin an immer neuen Positionen erklingen. Ligeti fügt dem Stück indes eine Reihe weiterer Dimensionen hinzu. Schon in den ersten Takten tritt neben die chromatisch aufsteigende Schicht ein ganztöniges Feld, das aus den Tönen *b*, *ges*, *c*, *e* besteht. Dieses Feld hat bis Takt 4 Bestand.

Der Verlauf des Etüdenbeginns ist nun dadurch bestimmt, dass die chromatisch aufsteigende Bewegung durch weitere mitgehende Töne angereichert wird: In Takt 1 tritt die Oktave hinzu, in Takt 2 die Quinte, Takt 3 die große Terz.¹⁶ Diese Koppelungsintervalle kommen dadurch zustande, dass teils die aufsteigende Linie weitergeführt wird, während von unten eine tiefere Stimme neu einsetzt, teils kurze chromatisch fallende Passagen die neuen Töne ansteuern (vgl. etwa die Mitte von T. 2 mit der Abwärtsbewegung *gis-g-fis-f*). Dadurch entstehen kurze Zonen des Übergangs.

¹⁶ Später werden die chromatischen Aufstiegsnoten mit Akkorden gekoppelt. Die Ausweitung zu immer komplexeren intervallischen oder akkordischen Einheiten gibt es auch in Étude 4, *Fanfares*.

Presto legato, ma leggiero, $\text{♩} = 30$

una corda quasi senza ped. *cresc. poco a poco*

Koppelung
in Oktaven

(2)

sempre cresc. poco a poco

Koppelung
in Quinten

(3)

tre corde
(cresc.) - - - - - sin al *p* sempre cresc. poco a poco

Koppelung
in großen Terzen

Notenbeispiel 6 György Ligeti: Étude 13, *l'escalier du diable*, Takt 1–3

© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Ein erster Abschnitt erstreckt sich über zehn Takte und ist zweigeteilt (T. 1–6, T. 6–10). Ihm liegt ununterbrochen dasselbe Rhythmus-Pattern zugrunde. Diese Schicht bleibt also zunächst unangetastet. In Veränderung begriffen ist hingegen die Tonhöhenebene. Bis Takt 3 gibt es vier Neustarts, die alle auf H_1 bzw. H beginnen, dem Initialton, mit dem auch das Stück beginnt. Danach kommt es beginnend mit Takt 4 zu neuen Starttönen und weiteren Intervallkoppelungen. Zunächst beginnen die chromatischen Aufstiege auf As/Gis , später auch c , A und B . Die hinzutretenden Töne bilden ab Takt 4 Akkorde, schließlich sind die chromatischen Strecken oft von kürzerer Dauer, umfassen nicht mehr zwölf (oder mehr) Töne, sondern lediglich elf (T. 4–5) oder drei sowie vier Töne (T. 5). Zudem wird auch das ursprüngliche quasi begleitende Ganztonfeld aufgegeben und durch ein neues Feld ersetzt (vgl. T. 4 mit den Tönen cis, dis, g, a). Schließlich wird erstmals in Takt 4 auch das Tonhöhenmuster, nach dem der chromatische Anstieg mit jedem neuen (ersten) Ton des nächsten Elements erfolgt, durchbrochen. Dafür wird zunächst das Dreiton-Element genutzt (vgl. T. 4, linke Hand: $Ais-e | H-e-c | As/des-g$), am Beginn

(5) *(cresc.) - - - mp cresc.*

(6) *(cresc.) - - - mf cresc.*

8 *- - - f cresc. - - - ff - - - fff p sub.*

Notenbeispiel 7 György Ligeti: Étude 13, *L'escalier du diable*, T. 5–6 mit Einzeichnungen der Wechsel zu einem verdichteten bzw. beschleunigten Anstieg (T. 5) sowie der Neupositionierung der chromatischen Bewegung innerhalb der Figuren: Nicht mehr allein die erste, sondern die zweite Note vollzieht den chromatischen Aufstieg (T. 6). Mit Pfeilen sind diejenigen Stellen markiert, an den darüber hinaus jeweils ein neuer chromatischer Aufstieg beginnt.
© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

von Takt 5 (vgl. Notenbsp. 7) aber auch das Zweiton-Element: rechte Hand cis^2-g^2 | d^2-g/es^2 | $b^1/e^2-a^1-g^1$; linke Hand $des/as-g$ | $d/fis-dis$ | $Gis/e-cis$. Diese Unregelmäßigkeit, das Überspringen eines Tones, gleichsam ein Stolpern, hat jeweils Konsequenzen für den weiteren Verlauf, denn dadurch wird der abweichende Anfangston ausgelöst (in T. 4 folgt unmittelbar darauf die mit As beginnende chromatische Bewegung, in T. 5 der Neustart auf den Tönen *c* bzw. *Gis*). In Takt 6² hat der spezifische Bau des Dreiton-Elements noch eine andere Konsequenz, die durch die Vielzahl an chromatischen Strängen bedingt ist. In dem Dreiton-Element $h^2/cis^3/fis^3-a^3-es^3$ ist der Hochtou a^3 Teil der chromatisch aufsteigenden Bewegung, die danach über $b^3-h^3-c^4-des^4$ bis d^4 fortgesetzt wird. Die Tatsache, dass der Hochtou innerhalb des Dreiton-Elements als zweite (statt erste) Note erklingt, färbt auf die nachfolgenden Figuren insofern ab, als die chromatisch aufsteigende Bewegung nun nicht länger über die jeweils erste Note des Elements, sondern deren zweite Note vonstattengeht. Analoges passiert gleichzeitig auch in der Unterstimme. Das Streben auf den Höhepunkt wird von Ligeti somit als Entfesselung inszeniert, indem die Bewegung sich gleichsam verselbständigt. Dies ist auch noch in anderer Weise

der Fall, wird doch in den Takten 6²–6³ eine Vielzahl von chromatischen Strängen gleichzeitig geführt: im oberen System die schon erwähnte Aufwärtsbewegung *g³-gis³* etc. bis *d⁴*, die bereits mit *b¹* in Takt 5 beginnt, ferner die bis *e³* reichende Aufwärtsbewegung mit *a²-b²* etc., die in Takt 6¹ bei *e²* beginnt, schließlich eine Abwärtsbewegung ab *dis³*, die bis *c³* reicht und danach in die vorgenannte Aufwärtsbewegung mündet. Im unteren System gibt es ebenfalls mehrere Aufwärtsbewegungen: eine Bewegung, die bereits in Takt 6¹ bei *A* gestartet war und bis *fis* geführt wird, dann wieder chromatisch fällt, zudem ein spät startender Strang mit den Tönen *B-H* etc., der über die Zäsur am Taktende hinaus fortgeführt wird und dann als Quintmischung zu dem Neustart auf *Gis* hinzutritt, schließlich die Bewegung *as-a-b-h-c¹*. Kürzere Abwärtsbewegungen treten hinzu, am auffälligsten die von *des¹* bis *a* reichende (vgl. linke Hand in T. 6²). Die Entwicklung innerhalb des zweiten Anlaufs, der am Beginn von Takt 10 sein Ende findet, verläuft im Wesentlichen analog. Sie strebt erneut auf einen Höhepunkt zu, dem eine Entfesselung vorausgeht und dann plötzlich abbricht, sodass ein Neustart in tiefer Lage beginnen kann.

Der Formprozess bis zu diesem Zeitpunkt lässt sich zusammenfassen als eine fortwährende Entfernung von den klar artikulierten Ausgangsbedingungen auf der Ebene des Tonhöhenverlaufs. Zwar bleibt die Chromatik als bestimmendes Prinzip erhalten, doch werden weder der Oktavrahmen noch der Basiston *H* noch eine bestimmte Intervallkoppelung sowie klangliche Umgebung beibehalten. Vielmehr kommt es zu Auflösungserscheinungen, die zwar das Prinzip der Chromatik nicht antasten, aber dessen Integration in ein strukturelles Muster allmählich aufgeben. Das einzige, was – bis hierher – intakt bleibt, ist die rhythmisch-metrische Ausgangskonstellation der Folge von Zweitön- und Dreitön-Elementen. Sie bleibt unangetastet. Dies ändert sich aber mit dem Neustart in Takt 10. In ihm ist das aus Zweitön- und Dreitöngruppen gebildete Elementmuster von Beginn an im Takt verschoben (Beginn nach drei Achteln), wenngleich die interne Gliederung zunächst noch beibehalten wird. Schon die zweite Hälfte aber ist verändert: Statt 2+3+2+2+2+3+2+2 kommt es zur Folge 2+3+2+2+3+3+3. Weil zuletzt vermehrt Dreitön-Elemente integriert sind, setzen sich die insgesamt 18 Achtel nicht mehr aus acht, sondern nur noch aus sieben Elementen zusammen. In Teil 2 der Etüde, der wie schon Teil 1 aus mehreren Anläufen besteht (T. 10–13, T. 13–14, T. 15–17), die jeweils einen Höhepunkt erreichen, abbrechen und neu starten, kommt es dann zu weiteren Veränderungen der Element-Muster, die aber verhältnismäßig gering ausfallen (vgl. Notenbeispiel 8): In Takt 14 beginnt erstmalig ein Element nicht auf dem ersten Achtel des Takts, sondern wird (quasi auftaktig) über den Taktstrich geführt, was partiell ein Gegeneinander von Ober- und Unterstimme zur Folge hat, in Takt 15 werden chromatische Töne mehrfach innerhalb von Zweitön-Elementen »übersprungen« (vgl. das erste und dritte Zweitön-Element), schließlich war bereits in Takt 12² erstmals ein Viertön-Element eingeführt worden. Es bleibt aber vorerst singulär und folgenlos, da innerhalb dieses Teils keine weiteren Elemente, die mehr als drei Töne erhalten, erklingen.

(13) *fff*

p sub. cresc. poco a poco - - -

ff cresc. - - - fff

(14) *(cresc.)*

(cresc.) - - mf cresc. - - - f cresc. - - - ff

(ff)

(15) *ff*

ff sempre

Notenbeispiel 8 György Ligeti: Étude 13, *L'escalier du diable*, Takt 13–15.
© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Der weitere Fortgang der Etüde lässt sich als zunehmend extremere Ausweitung der Ausgangskonstellationen fassen, indem sowohl das Muster der rhythmisch-metrischen Elemente als auch der chromatische Aufstieg stets neu gefasst und erweitert werden (ab T. 17, der einen Neustart auf dem Ton H_1 enthält, werden häufig Vierton- und Fünfton-Elemente eingeführt). Der Formverlauf ist dabei weiterhin in Phasen zu etwa zehn Takten untergliedert. Nach Teil 1 (T. 1–10) und Teil 2 (T. 10–18) erstreckt sich Teil 3 über die Takte 18–25, Teil 4 über die Takte 24–34, Teil 5 über die Takte 34–43, Teil 6 über die Takte 43–54. Die Teile sind zu Beginn in sich relativ geschlossen und insofern statisch, als von der sukzessiven Veränderung jeweils nur ein Parameter betroffen ist. Das Verhältnis der Teile zueinander lässt sich daher am besten wohl mit dem Formmodell eines Variationsatzes fassen in Verbindung mit einer Formdramaturgie, die auf eine Zunahme an Komplexität zielt. So ist in Teil 3 das Verhältnis der beiden Stimmen Gegenstand der kompositorischen Idee. Nach-

dem in Teil 1 ein striktes Parallelgehen der beiden Stimmen zu beobachten war, im zweiten Teil sich diese Parallelität aufgelöst und ab Takt 13² einem polyphonen Gegen-einander Platz gemacht hatte, sodass sich hier aus der asynchronen Überlagerung von Zweiton- und Dreiton-Elementen (scheinbar) unregelmäßige Muster der mit Akzent versehenen chromatischen Töne ergeben (als Zusammentreffen und Auseinandergehen der Akzente), wird nun in Teil 3 diese Polyphonie weiter ausgebaut, durch den vermehrten Einsatz auch von Vierton- und Fünftton-Elementen aber gleichsam gestreckt. Innerhalb einer Stimme gibt es zwar praktisch keine exakten Wiederholungen der Intervallbeziehungen mehr, doch wird unverkennbar mit Varianten und Ähnlichkeitsbeziehungen operiert (so schließt sich an die Unterstimme in T. 20, die aus der Folge 4+3+4+2+3+4+3+4+5+4 besteht, in T. 21 die variierte Folge 4+3+4+5+4+3+4+5+4 an; die Folge 2+3 von T. 20 ist also in T. 21 zu einem Fünftton-Element zusammengezogen, die übrigen Elemente bleiben in ihrer Länge unverändert). Ober- und Unterstimme haben allerdings keine übereinstimmenden Muster, sondern bedienen sich lediglich desselben Elementvorrats und gehen insofern parallel, als zum Ende dieses Teils hin in beiden Stimmen die Elemente wieder kürzer werden (zuletzt treten fast nur noch Zweiton- und Dreiton-Elemente auf). Nachdem Teil 4 durch die Zusammenziehung der Elemente zu Akkorden, ferner durch repetitive Muster auch auf der Tonhöhenebene (vgl. T. 31f.) charakterisiert wird, startet Teil 5 mit Achtelfiguren, die zuletzt jedoch wieder in Akkordfolgen überführt werden. Teil 6 erweckt den Anschein einer Reprise, da beide Stimmen wieder parallel geführt werden, nur Zweiton- und Dreiton-Elemente vorkommen, außerdem wieder als zweite Schicht der Ganztonausschnitt erscheint. Abweichend vom Beginn ist jedoch, dass die Bewegung nicht am Taktbeginn, sondern erst nach sieben Achteln startet (die erste 2+2+3-Gruppe ist also scheinbar ausgelassen), der Anfangston nicht H_1 , sondern D ist, schließlich die Folge der Zweiton- und Dreiton-Elemente nicht mehr in der Art des Anfangs erscheint (statt 16 Elemente gibt es hier wieder nur 15 Elemente). Der Verlauf in diesem Teil ist im Verhältnis zu Teil 5 insofern rückläufig, als zuletzt die Achtelbewegung wieder in eine Akkordbewegung überführt wird. Das Ende der Etüde wird durch einen Stillstand, gleichsam einen Zustand der Erschöpfung, markiert, der in den Tonhöhen gleichzeitig Extrempositionen erreicht (c^5 und A_2).

* * *

Die drei knapp analysierten Stücke basieren auf jeweils denselben Kompositionsstrategien. Ausgangspunkt ist stets die Entgegensetzung unterschiedlicher Konstellationen auf rhythmisch-metrischer und tonaler Ebene. Die Formdramaturgie durchläuft dabei mehrere Etappen. Zunächst wird die Anfangssetzung quasi mechanisch durchgeführt. Dann kommt es zu kleineren Änderungen, die die interne Struktur der Einzelstimmen berühren und dadurch zugleich das Gefüge der beiden

Stimmen resp. Ebenen zueinander leicht verändern. Nach einer kurzen Konsolidierungsphase, die mit einer (evtl. modifizierten) Rückkehr zum Anfang einhergeht, folgt eine ausgedehntere Etappe, in der die einzelnen Komponenten zu wuchern beginnen, sodass das Gegeneinander beider Ebenen sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt und quasi außer Kontrolle gerät. Diese von einem zunehmend rascher sich vollziehenden Zerfall der Ordnung charakterisierte Entwicklung kann durch einen Neustart (Reprise) noch einmal kurzzeitig in geordnete Bahnen zurückgelenkt werden (so in den beiden besprochenen Etüden), doch erweist sich diese restituierte Ordnung als nur von kurzer Dauer. Zuletzt wird der Entwicklung ein Ende gesetzt, indem die Musik unerwartet durch eine außerhalb der Ausgangsbedingungen liegende Maßnahme abgebrochen oder beendet wird.

Inwiefern könnte die Raummetapher zur Beschreibung dessen, was in den analysierten Werkausschnitten formal vonstattengeht, angemessen sein? Dafür ist eine Verständigung darüber nötig, was unter musikalischem Raum verstanden werden soll. Ligetis Aussagen sind in dieser Hinsicht nicht präzise, rekurren in späten Texten gleichfalls nicht sehr deutlich auf konkrete musikalische Sachverhalte. In den eingangs wiedergegebenen Zitaten wird Raum mit musikalischen Objekten und »gefrorene[r] Zeit« in Verbindung gebracht, dabei gleichzeitig als illusionär und imaginär charakterisiert und in die Vorstellung der Hörenden verlegt. In frühen Texten wird die Raumvorstellung erstens auf eine musikalische Form zurückgeführt, die vor allem auf punktuellen Ereignissen basiert. Zweitens kann Ligeti zufolge die Vorstellung eines musikalischen Raums durch eine harmonische Sprache erzeugt werden, die wie bei Claude Debussy nicht gerichtet ist und nicht auf Stufenspannungen basiert, die zur Auflösung drängen.¹⁷ Musikalischer Raum ist demzufolge als Gegensatz zu musikalischem Prozess zu verstehen und zeichnet sich durch Statik oder zyklisch-kreisende, mithin gleichsam in sich ruhende Bewegung aus.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die beiden Etüden sowie der 4. Satz der Sonate für Viola solo als Zwitterwesen oder Kompromiss interpretieren. Auf der Ebene der Harmonik resp. des Tonsystems sind die Stücke in gewisser Hinsicht entweder statisch (die zu Anfang etablierten Tonsysteme werden nicht verändert) oder vollziehen eine eher kreisende Bewegung. Dass die Stücke grundlegend von einer zyklischen Bewegung bestimmt werden, ist ebenfalls unverkennbar. Allerdings wird diese zyklische Bewegung dynamisiert. Was zu Beginn als die Wiederkehr des immer Gleichen erscheint, wird relativ rasch in eine prozesshafte Bewegung überführt. Der musikalische Raum wird dabei stetig gleichsam spiralförmig erweitert, indem etwa die Dauer des Zyklus verkürzt, seine interne Struktur variiert und unregelmäßig wird. Diese Veränderungen geschehen zu Beginn quasi zufällig, entfalten aber eine Dynamik, die sich im Ganzen als gerichteter Prozess interpretieren lässt,

¹⁷ Vgl. Ligeti: *Wandlungen der musikalischen Form* (wie Anm. 3), sowie »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik«, in: *Gesammelte Schriften 1* (wie Anm. 1), S. 106–111.

der zwar immer neue Varianten hervorbringt und gleichsam größere Kreise zieht, zugleich aber auch immer wieder zum Ausgangspunkt (auf höherer Ebene) zurückkehrt.¹⁸ Dass sich dieser Prozess zuletzt gewissermaßen nicht mehr steuern lässt,¹⁹ bezeichnet vielleicht eine ironische Dialektik: Der Raum ist zwar ausgeweitet und tendiert zur Unendlichkeit, ist letztlich aber noch immer derselbe Raum, nur in vergrößertem oder verkleinertem Maßstab, sodass die Bewegungen beschleunigt ausfallen (so kurz vor der Reprise von Étude 1, wenn die Länge einzelner Module, die zu Beginn acht sowie fünf und drei Achtel beträgt, jetzt auf drei sowie zwei und ein Achtel reduziert ist).²⁰ Auch die Tatsache, dass der Schluss durch einen Eingriff gewissermaßen von außen herbeigeführt wird, lässt sich als Hinweis verstehen, dass von einem linearen Prozess nicht die Rede sein kann. Das Ende ist nicht das Ergebnis einer darauf zusteuern den Entwicklung, sondern gerade dessen Gegenteil.

Insofern lassen sich die Hinweise auf die illusionären Bilder Maurits Eschers, die Ligeti ohne inhaltliche Parallelen zu ziehen wohl rein formal in ihrer Fähigkeit, unrealistische Illusionen zu erzeugen, zum Vergleich für seine musikalischen Intentionen heranzog, vielleicht doch auch konkreter mit Ligetis später Musik in Verbindung bringen: Wie in *Treppauf-Treppab* die Bewegung zu keinem Ziel führt, so wird auch bei Ligeti immer nur dasselbe ausgesprochen, ohne dass je ein Ziel erreicht werden kann. Es ist deshalb logisch, wenn zuletzt diese Bewegung, um sich nicht in der Unendlichkeit zu verlieren, gestoppt oder gleichsam abgebrochen werden muss.

18 In Étude 1 wird die rhythmisch-metrische Grundkonstellation zunächst in Durchlauf VIII (partiell) wiederhergestellt, dann am Beginn der Reprise; in der Sonate für Viola solo gibt es analog dazu eine Rückkehr zum Muster des Beginns in Takt 5, 7 und letztmalig in Takt 14. In Étude 13 kommt es zu einem dem Beginn entsprechenden Neuansatz in Takt 10, 17 und 43. In allen Fällen wird aber nie exakt auf allen Ebenen (der Rhythmik, der Tonhöhen sowie dem Verhältnis der Stimmen zueinander) zum Material des Anfangs zurückgekehrt. **19** Ligeti hat zur Charakterisierung eines solchen musikalischen Prozesses u. a. das Bild einer kaputtgehenden Maschine verwendet, vgl. György Ligeti: »Streichquartett Nr. 2« [1969], in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 252. **20** Damit wird zuletzt die Fibonacci-Folge, die sich in den aus drei, fünf und acht Achteln zusammengesetzten Modulen abzeichnet, in der Komprimierung noch einmal bestätigt. Auch die Folge von 13 und 21 Achteln, die in den Schlusszeilen der Unterstimme zuletzt auftreten, bestätigen diesen Bezug.

Abstract

Musikalische Form zwischen Raum und Prozess:

Zu Strategien der formalen Gestaltung in einigen späten Instrumentalwerken György Ligetis

Der Text analysiert Ligetis Étüden Nr. 1 und Nr. 13 sowie den 4. Satz der Sonate für Viola solo und geht dabei der Frage nach, inwiefern man deren Formdisposition unter den Begriffen des Raumes und des Prozesses interpretieren kann. Ausgehend von Ligetis eigenen Zuschreibungen wird zu zeigen versucht, dass der kompositorische Ausgangspunkt stets in der Entgegensetzung von unterschiedlichen rhythmisch-metrischen und quasi tonalen Mustern liegt. Die Überlagerung dieser kontrastierenden Muster führt jedoch schon bald zu einer Phase der Instabilität, die jeweils das Stück zuletzt gewissermaßen aus den Fugen geraten lässt, sodass nur ein Eingriff, der jenseits der Ausgangsbedingungen liegt, das Stück zu einem Ende führen kann. Da das Material im Grunde unangetastet bleibt und vor allem die Relationalität zwischen den Komponenten verändert wird, entsteht auf diese Weise eine Mischung aus variativ räumlichen und prozesshaft zielgerichteten Momenten.

Musical Form between Space and Process:

On Strategies of Formal Shaping in Some of György Ligeti's Late Instrumental Works

The text analyses Ligeti's *Études* Nos. 1 and 13 as well as the 4th movement of the Sonata for Viola Solo and explores to what extent their formal dispositions can be interpreted in terms of space and process. Based on Ligeti's own remarks, an attempt is made to show that the compositional starting point always lies in the opposition of different rhythmic-metrical and quasi-tonal patterns. However, the superposition of these contrasting patterns quickly leads to a phase of instability, which ultimately causes the piece to be thrown out of joint, as it were, so that only an intervention beyond the organising principles defined at the outset can bring the piece to an end. Since the material basically remains untouched and rather the relationality between the components is changed, a mixture of variably spatial and processually teleological moments is created in this way.

Autor

Ullrich Scheideler studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte und Philosophie in Berlin (Technische Universität) und London sowie Musiktheorie in Berlin (Hochschule der Künste). Promotion an der TU-Berlin bei Christian Martin Schmidt mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus zwischen 1800 und 1850.

1995 bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent im Fach Musiktheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2015 bis 2021 Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Zusammen mit Christian Schaper Mitherausgeber der digitalen Edition ausgewählter Briefe und Schriften Ferruccio Busonis.

Ullrich Scheideler studied musicology, modern history and philosophy in Berlin (Technische Universität) and London as well as music theory in Berlin (Hochschule der Künste). He completed his doctorate at the TU Berlin with Christian Martin Schmidt on compositional historicism between 1800 and 1850.

1995 to 2005 research assistant at the Arnold Schönberg Gesamtausgabe, since 2005 lecturer in music theory at the Humboldt Universität Berlin. 2015 to 2021 co-editor of the *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. Together with Christian Schaper, co-editor of the digital edition of selected letters and writings of Ferruccio Busoni.