

ULRICH MOSCH

Musik als Zusammenhang denken – Ligeti interpretieren

Lassen sich Werke wie Ligetis *Atmosphères* oder andere seiner Kompositionen aus den sechziger und frühen siebziger Jahren interpretieren? Und zwar in einem substantiellen Sinne, der die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationen einschließt, welche sich gleichermaßen durch die Partitur legitimieren können? Oder lassen sich solche Werke vielleicht nur ausführen oder bestenfalls »darstellen«? Ich meine: Ja, sie lassen sich nicht nur interpretieren, sie müssen, um ihr volles Potential als Musik zu entfalten, auch interpretiert werden.

Im folgenden wird zunächst anhand von drei Aufnahmen von *Atmosphères* die Fragestellung präziser umrissen. Ausgehend von dem 2015 erschienenen Buch *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle. Une analyse d'interprétations enregistrées des »Dix pièces pour quintette à vent« de György Ligeti* von Philippe Lalitte¹ – der bisher eingehendsten Auseinandersetzung mit Interpretationsfragen bezüglich der Musik des ungarischen Komponisten – wird anschließend ein grundsätzliches Problem empirischer Interpretationsanalysen angeschnitten, nämlich das Verhältnis von messendem methodischen Zugang und ästhetischem Urteilen. Eine Möglichkeit, dieses Problem zu lösen, besteht darin, den Interpreten als Handelnden, das heißt als Musiker, der ein Stück klanglich realisiert, in den Fokus zu rücken. Ein entsprechender theoretischer Zugang wird ausgehend von den Überlegungen des Soziologen Alfred Schütz, und insbesondere seines 1951 publizierten Aufsatzes *Making Music Together*, in den Grundzügen umrissen. Abschließend wird an einem Ausschnitt aus dem ersten Satz von Ligetis Zweitem Streichquartett (1967–1968) der Versuch gemacht, die theoretischen Überlegungen auf ein konkretes Beispiel anzuwenden.

Kann man *Atmosphères* für großes Orchester ohne Schlagzeug (1961) interpretieren? Als Ausgangspunkt für das Nachdenken über diese Frage mag die Genese der Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen 1961 dienen. Hans Rosbaud hatte die Partitur, wie Peter Michael Hamel und Bernd Künzig in Bettina Ehrhardts Film anlässlich 100 Jahre Donaueschinger Musiktage erzählen,² in aus langer Erfah-

¹ Philippe Lalitte: *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle. Une analyse d'interprétations enregistrées des »Dix pièces pour quintette à vent« de György Ligeti*, Paris 2015. ² Vgl. *Ohren auf! 100 Jahre Donaueschinger Musiktage*, Dokumentarfilm von Bettina Ehrhardt, eine Produktion des SWR in Zusammenarbeit mit bce films, Stuttgart 2022, 55:56–58:15.

rung gespeister Herangehensweise zunächst offenbar vor allem als Polyphonie aufgefasst. Durchaus, so ist anzunehmen, um die Vergeblichkeit wissend, versuchte er zunächst von der ins Unüberschaubare gesteigerten Stimmenzahl so viel wie möglich hörbar zu machen. Ligeti, der erst zur Generalprobe dazukam, brachte den Dirigenten jedoch dazu, anstatt die eigene, allein aus dem Partiturstudium entwickelte Vorstellung umzusetzen, eher von seiner, des Komponisten Vorstellung auszugehen: von einem umfassenden Klang, zu dem jede einzelne Stimme beiträgt, ohne dass sie aber als solche hörbar sein muss. Schon damals, vor der Uraufführung, standen demnach zwei Lesarten der Partitur gegeneinander: jene von Rosbaud, die aufgrund von Erfahrungswissen allein aus der Partitur entwickelt war, und jene von Ligeti, für den nicht der polyphone Aspekt der überlagerten Instrumentalstimmen zählte, sondern vor allem der aus den vielfachen Überlagerungen resultierende komplexe Klang.

Wie bei jeder anderen Musik auch ist bei *Atmosphères* eine zentrale Schwierigkeit der Aufführung: Die Musik muss als Zusammenhang vollzogen werden. Kein Musiker, keine Musikerin wäre in der Lage, die nächsten Töne ohne jede Vorbereitung zu spielen, mental ebenso wie physisch, wobei es, was die Stellung des einzelnen im Ganzen und den großräumigen formalen Zusammenhang betrifft, erhebliche Unterschiede gibt zwischen Orchestermusikern und Dirigent. Bezüglich des spielenden Vollzugs lassen sich grundsätzlich zwei Aspekte unterscheiden: die Realisierung einer Klangbalance im Zusammenspiel einerseits, besonders anspruchsvoll bei weitgefächerten instrumentalen Texturen, wie sie hier vorliegen, und die formale Artikulation in der Zeit andererseits – beides Aufgabe des Dirigenten.

Der erste Aspekt ließe sich im Prinzip an jeder beliebigen Stelle des Werkes thematisieren. Ausgewählt wurde indessen die Sektion M – in der die Blechbläser über einem tremolierenden Streicherteppich dominieren (siehe Notenbeispiel 1) –, da die Partitur hier offenbar relativ unterschiedliche Lesarten suggeriert. Ausgewählt wurden drei Aufnahmen: der Mitschnitt der Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen vom 22. Oktober 1961 mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks unter der Leitung von Hans Rosbaud, die Baden-Badener Studioproduktion mit demselben Orchester unter der Leitung von Ernest Bour vom Mai 1966 und der Live-Mitschnitt aus der Berliner Philharmonie mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Jonathan Nott vom Dezember 2001.³

Bei Hans Rosbaud liegt an dieser Stelle eine Lesart der Partitur vor, in der jeder Blechbläserinsatz durch einen starken Akzent hervorgehoben ist, was zwangsläufig zu einer gewissen zeitlichen Strukturierung des Ablaufs führt. Möglicher-

3 Sinfonieorchester des Südwestfunks / Hans Rosbaud (1961), in: *75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921–1996*, CD 9, Col legno 1996, WWE 12 CD 31899; Sinfonieorchester des Südwestfunks / Ernest Bour (1966), in: *György Ligeti, Kammerkonzert / Ramifications / Lux aeterna / Atmosphères*, Wergo 1998, CD WER 6903-2; Berliner Philharmoniker / Jonathan Nott (2001), in: *The Ligeti Project*, CD 2, Warner Classics 2008, CD LC 02822.

Fl. 1. 2. 3. 4.

Cl. 1. 2. 3.

Fg. 1. 2. 3.

Cor. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Tr. 1. 2. 3. 4.

Trbn. 1. 2. 3. 4.

Tba.

V.II. 1.2. 3.4.

VI. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10.

Vc. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is divided into sections: Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Flutes/Goblets (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Tr.), Trombones (Trbn.), Trombones/Euphoniums (Tba.), Violins II (V.II.), Violins I (VI.), and Violas (Vc.). Each section has multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pppp, mf, f, sf, ff, fff, ffff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (morendo, senza sord., con sord., arco, sul pont., ten.). There are also some handwritten annotations in parentheses like "(possibile)".

weise handelt es sich dabei um ein Überbleibsel seiner ursprünglichen, vor der Probe mit dem Komponisten entwickelten Auffassung der Partitur. Bei der Studioproduktion unter der Leitung von Ernest Bour fünf Jahre später stehen diese Einsätze schon weit weniger heraus, sind gleichwohl aber immer noch gut zu hören. Erst Jonathan Nott setzt vierzig Jahre nach der Uraufführung ganz auf einen kontinuierlichen, unstrukturierten Klangstrom. Aus der Partitur lassen sich die Extreme, hier ein durch Akzente artikulierter Klangvorgang, dort ein kontinuierlicher Klangstrom, durchaus rechtfertigen, jedenfalls dann, wenn man die in Partitur und Stimmen jedes Mal wiederholte Angabe der Dynamik beim Neuansetzen nach dem Atemholen als Aufforderung zum Markieren des jeweiligen Einsatzes auffasst. Mit genauerem Wissen über Ligetis Intentionen erscheint Rosbauds Auffassung jedoch als problematisch, wenn nicht gar verfehlt. Aufgrund der offenkundig uneindeutigen Notation an dieser Stelle darf man dem Dirigenten allerdings keinen Vorwurf machen.

Atmosphères steht in Ligetis Schaffen an einem Wendepunkt. In seinem Einführungstext für das Programm der Donaueschinger Musiktage 1961 formulierte der Komponist dies so:

»In *Atmosphères* versuchte ich, das ›strukturelle‹ kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es *keine Ereignisse*, sondern nur Zustände, keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbewohnten, imaginären musikalischen Raum, und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden – von den musikalischen Gestalten losgelöst – zu Eigenwerten.

Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art und Weise, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: Es entsteht ein *so dichtes klangliches Gewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität völlig einbüßen*. So werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst zu ›Teiltönen‹ eines komplexen Klangs. Diese Behandlung des Orchesters bedingt das Fehlen jeglichen Schlagzeugs.«⁴

Zwei Kernaussagen dieses Einführungstextes sind für unseren Zusammenhang von Bedeutung: zum einen die Erläuterungen zur Bildung des Orchesterklangs und zum anderen jene zur musikalischen Zeitlichkeit. Nimmt man Ligetis Aussage ernst, die einzelnen Stimmen gingen in einem dichten Gewebe unter und büßten ihre Individualität völlig ein, müsste jene klanglich realisierte Textur, die am homogensten erscheint, die gelungenste sein. Gleichwohl öffnen sich hier beträchtliche Interpretationsspielräume, und es ist ein ganzes Spektrum vorstellbar zwischen großer

⁴ György Ligeti: »Atmosphères« [1961], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 180 (Hervorhebung UM).

klanglicher Homogenität einerseits und einer gewissen »Rauheit« des Gewebes andererseits, die durch unterschiedliche Profilierung der Einzelstimmen steuerbar ist.

Ligeti's Aussage zum Thema Zeitlichkeit bedarf eines etwas ausführlicheren Kommentars. Die von ihm hervorgehobene »Ereignislosigkeit« ist nämlich nur relativ: Dass es nur Zustände gäbe und das Stück statisch sei, trifft keineswegs zu, nur vollzieht sich die Transformation der Klangfarben vergleichsweise langsam. Eher müsste man es daher so ausdrücken, dass die Texturen und damit die Klangfarben in permanenter Veränderung oder Transformation begriffen seien. Ein Ereignis gibt es aber, das jedem in Erinnerung bleiben wird, der das Werk auch nur ein einziges Mal gehört hat: der »Absturz« bei Buchstabe G der Partitur⁵ – aus den höchsten Höhen mit dem Halbtoncluster *g⁴–ais⁴* der vier Piccoloflöten nach kurzem Crescendo zum vierfachen Fortissimo in die Tiefe der acht Kontrabässe ebenfalls mit einem Halbtoncluster *Cis–Gis* in der Kontra-Oktave im vierfachen Fortissimo, der aufgrund der Registerlage eher als Geräusch erscheint. Dieses Ereignis spielt eine zentrale Rolle für die Verständlichkeit der klanglich zum (verwandelten) Ausgangspunkt zurückkehrenden Bogenform.⁶

Wenige Jahre nach der Komposition von *Atmosphères* äußerte sich Ligeti in einem Vortrag auf den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik im Rahmen eines Kongresses zum Thema »Form« zu der von ihm zu Beginn des Jahrzehnts vollzogenen Wende:

»durch eine Verlagerung des Ansatzpunktes der kompositorischen Methode [ergibt sich] die Möglichkeit, über Form als Intendiertes wieder zu verfügen. Dies bedeutet, daß Zusammenhänge innerhalb des kompositorischen Prozesses weitgehend mit den Zusammenhängen, die in der komponierten Musik erscheinen, übereinstimmen, und zugleich bedeutet dies den Verzicht auf Disposition und Manipulation mit im voraus aufgestellten Direktiven: Nicht das kompositorische Verfahren ist primär gegeben, sondern die Konzeption der Totalität der Form, die Imagination der erklingenden Musik. Die Methode, welche immer auch angewendet wird, schmiegt sich dem im voraus projizierten musikalischen Ergebnis an und wird in Konkordanz zu den formalen Erfordernissen dieses Ergebnisses entworfen. Solch ein kompositorisches Verfahren ist zugleich gebunden und frei: Frei ist die Vision der sich ergebenden Form, gebunden ist die jeweilige Methode an die Erfordernisse der einmal festgelegten formalen Vorstellung.«⁷

5 Bei den Buchstaben in der Partitur handelt es sich nicht um Probenbuchstaben, auch wenn sie als solche dienen können. Mit den Buchstaben von A bis T bezeichnete Ligeti vielmehr 20 der 21 ganz unterschiedlich langen Formabschnitte; der allererste Abschnitt zu Beginn blieb unbezeichnet.

6 Vgl. zur Form Angela Ida De Benedictis / Pascal Decroupet: »Die Wechselwirkung von Skizzenforschung und spektromorphologischer Höranalyse als Grundlage für das ästhetische Verständnis. Zu György Ligeti's »Atmosphères«, in: *Musiktheorie* 27, 2012/4: *Klang – Zeit – Auflösung des Werkbegriffs in der neuen Musik*, insbesondere S. 324–328. **7** György Ligeti: »Form in der Neuen Musik« [1966], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 199.

Aufschlussreich ist, dass in dieser Skizze nicht etwa ein auf strukturellen Entsprechungen gründender musikalischer Zusammenhang thematisiert wird; systematisch beschrieben werden lediglich Formen der Abfolge beziehungsweise des kompositorischen Verknüpfens. Und damit kommen wir zur zweiten der oben aufgeworfenen Fragen, welche die formale Artikulation betrifft. Ohne dass dies hier im Detail analytisch aufgewiesen werden müsste, lässt sich demnach sagen: Das Ganze ist mehr als lediglich eine bloße Abfolge unterschiedlicher Texturen, dahinter steht ein formales Denken, das der interpretierenden Artikulation bedarf. Die Kategorie eines »zu realisierenden Zusammenhangs« führte Ligeti selbst in den erst 1971 der »verbesserten« dritten Auflage der Partitur (immer noch als Faksimile des Autographs) neu vorangestellten Einstudierungshinweisen ein: »Die Gesamtform des Stückes ist *wie ein einziger, weit gespannter Bogen zu realisieren*, die einzelnen Abschnitte schmelzen zusammen und *werden dem großen Bogen untergeordnet*.«⁹ Des weiteren greift der Komponist wenig später auf die Kategorie der »Fortsetzung« zurück, will heißen, dass zwei Abschnitte in einer spezifischen zeitlichen Beziehung zueinander stehen, die über die bloße Abfolge hinausgeht und bei der Aufführung verständlich gemacht werden muss:

»Die ›Luft-Stelle‹ in den Blechbläsern [Buchstabe P bis Anfang Buchstabe Q] ist *nicht als Beginn eines Abschnitts, vielmehr als die Fortsetzung der vorangehenden Viola-Stelle* aufzufassen. Demnach soll die Blechbläser-Stelle noch leiser als die Viola-Stelle klingen; alles sehr zart, an der Schwelle des Unhörbaren, selbst die *crecendi* sollen sehr leise sein und innerhalb des *pppp* stattfinden.«¹⁰

Um zu illustrieren, worum es hier geht, genügen die Aufnahmen unter der Leitung von Rosbaud und Nott. Von dem weitgefächerten Streichercluster von Buchstabe N (Takt 66, $\frac{4}{4}$ -Takt, Viertel = 40 »oder langsamer«) bleibt in Takt 75 nur noch ein viertöniger diatonischer Flageolett-Cluster f^1-h^1 der Violoncelli 1–4 im *ppp* stehen; auf der dritten Zählzeit des Taktes setzen dann die zehn Bratschen jeweils zu zweien *sul ponticello* ein mit einem stark geräuschhaften Cluster mit exakt denselben Grenztönen, aber mit anderer Füllung: $f^1-ges^1-as^1-a^1-h^1$ in *pppp* – »kaum hörbar, unmerklich einsetzen« und »fast ohne Ton (eher Streichgeräusch)« wie es in der Partitur heißt – mit der Spielanweisung »Griff-Finger nicht ganz niederdrücken; den Bogen ganz ohne Druck ziehen«. Der Cluster der Violoncelli verwandelt sich hier durch Überblendung in den geräuschhafteren Bratschen-Cluster. Noch bevor dieser nach einem *Descrescendo morendo* verlischt, setzen auf dem zweiten Achtel von Takt 76 (Beginn von Buchstabe P) überlappend zunächst die erste Trompete und dann gestaffelt nach und nach alle Blechbläser ohne Dämpfer in *pppp* ein mit der Spielanweisung »ohne Tonerzeugung sehr zart hineinblasen«, wobei die Dyna-

⁹ György Ligeti: *Atmosphères für großes Orchester ohne Schlagzeug*, Studienpartitur, Wien ³1971, S. [III]. ¹⁰ Ebd. (Hervorhebung UM).

mik – in jedem Instrument anders – genau vorgeschrieben wellenartig minimal variieren soll, bevor auch diese Klänge zu Beginn von Buchstabe Q nach einem Decrescendo *morendo* verlöschen. So weit die Beschreibung des laut Partitur zu realisierenden klanglichen Geschehens. Bei der Ausführung wäre die »Luft-Stelle« der Blechbläser, wenn man Ligetis Forderung folgt, als Fortsetzung des stark geräuschhaften Bratschen-Clusters und damit letztendlich auch des diatonischen Cello-Clusters verständlich zu machen – und das wäre Aufgabe des Dirigenten. Hinsichtlich des Mitschnitts der Uraufführung unter Rosbaud kann von *Fortsetzung* der Viola-Stelle keine Rede sein, da die Blechbläser – anstatt alles »sehr zart«, an der Schwelle des Unhörbaren auszuführen – einen wahren Sturm entfachen. Rosbaud allerdings hatte auch noch keine Kenntnis von Ligetis Intentionen bezüglich der formalen Artikulation dieser Stelle. Im direkten Vergleich ist die Aufnahme unter Jonathan Nott hingegen, was die formale Fasslichkeit für das Hören angeht, gut gelungen. Bei der Beurteilung ist jedoch in Rechnung zu stellen, dass die Mikrophonierung bei den vielfachen Divisi der Instrumentengruppen und die Abmischung äußerst heikel sind, noch dazu, wenn am Ende das Resultat, wie bei Rosbaud, mono sein wird. Dieser Umstand setzt möglichen Rückschlüssen nicht zu unterschätzende Grenzen.

Bei beiden Beispielen – jenem zur Gestaltung des Klangstroms der Blechbläser wie jenem zur formalen Artikulation – handelt es sich, dies dürfte klargeworden sein, keineswegs um bloße Zufallsergebnisse aufgrund eines schwer zu kontrollierenden Orchesterapparats, sondern tatsächlich um unterschiedliche Auffassungen der Partitur. Der Dirigent ist es demnach, der hier als Handelnder Ligetis Vorstellungen klanglich zu vollziehen hat. Wie aber theoretisch erfassen, was dabei vorgeht, wo man ihm nicht in den Kopf schauen kann und sehen, was vor sich geht, wenn die Musik aufgeführt wird? Darauf wird später noch ausführlicher zurückzukommen sein.

Nun zu der bereits erwähnten Studie von Philippe Lalitte, die sich anhand einer vergleichenden Analyse von zehn Aufnahmen mit Fragen der Interpretation von Ligetis *Zehn Stücken* für Bläserquintett (1968) beschäftigt. Das Vorgehen des Musikforschers scheint auf den ersten Blick vorbildlich: zunächst, was Interpretation betrifft, eine ausführliche Aufarbeitung der gängigen Herangehensweisen an die Musik des 20. Jahrhunderts, des weiteren eine eingehende Reflexion des zur Verfügung stehenden Methodenrepertoires sowie Überlegungen zum grundsätzlichen Problem, Tonaufnahmen als Untersuchungsobjekt zu analysieren; dann zu jedem der zehn Stücke knappe Bemerkungen zum Kontext sowie einige musikanalytische Beobachtungen anhand der Partitur und schließlich die Betrachtung der zehn für den Vergleich herangezogenen, aus rund dreieinhalb Jahrzehnten seit der Uraufführung 1970 stammenden Aufnahmen. Der Schlussabschnitt des Kapitels »Synthèse de l'analyse«, das die Analysen der zehn ausgewählten Interpretationen resümiert, liest sich wie eine Illustration der für die *Zehn Stücke* spezifischen Spielräume des-

9

Sostenuto, stridente Corno, Fagotto tacent

(♩ = 60)

Piccolo
*) *ff tenuto, sempre con tutta la forza* *ff* *ff* *ff*

Oboe
*) *ff tenuto sempre con tutta la forza* *ff* *ff* *ff*

Clarinetto in Sib
*) *ff tenuto sempre con tutta la forza* *ff* *ff* *ff*

*) Im ganzen Stück sind die Einsätze „flach“. D. h. ohne besonderen Akzent einsetzen, den Ton *ff* halten, plötzlich (ohne diminuendo) abbrechen zum Atmen, dann ebenso plötzlich wieder einsetzen, etc. Stets sehr viel Luft nehmen (das Atmen kann laut hörbar werden).

*) Throughout the piece the attacks are "level". That is, attack without special accentuation, sustain the tone *ff*. break off suddenly to breathe (without diminuendo, re-enter "level" just as suddenly, etc. Always take a good breath (breathing can be clearly audible).

Picc.
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob.
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. Sib
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Notenbeispiel 2 György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Nr. 9, T. 1–7.

© 1997 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

sen, was Roman Ingarden in seiner Arbeit über die Ontologie des Musikwerks »Unbestimmtheitsstellen«¹¹ genannt hat:

»Les dix quintettes de ce corpus d'enregistrements font tous preuve de personnalité. Chacun d'entre eux a fait sa propre lecture de l'œuvre de Ligeti et en a exploité les potentialités à sa façon. J'ai donc trouvé des individualités plutôt que des écoles d'interprétation. Ni les cinq quintettes d'origine germanique, ni même les deux quintettes italiens, ne tendent vers une convergence esthétique. Les dates d'enregistrement ne recoupent aucune tendance. Il faut en conclure que la musique de Ligeti est suffisamment ouverte pour offrir de multiples potentialités d'interprétation sans que cela nuise à l'identité de l'œuvre.«¹²

Die verschiedenen Aufnahmen bewiesen, so Lalitte, »Persönlichkeit« und zeigten, dass Ligetis Musik genügend offen sei – wobei allerdings zu fragen wäre, was das genau heißen soll –, um vielfache Interpretationsmöglichkeiten zu bieten, ohne die Identität des Werkes in Frage zu stellen. Schaut man jedoch genauer hin, dann stel-

¹¹ Vgl. Roman Ingarden: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen 1962, S. 102.

¹² Lalitte: *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle* (wie Anm. 1), S. 270.

len sich gelegentlich bezüglich einzelner Ergebnisse der empirischen Arbeit Irritationen hinsichtlich Lalittes Schlussfolgerungen ein. Das sei im vorliegenden Zusammenhang an nur einem Beispiel kurz illustriert, und zwar am neunten der *Zehn Stücke*, das für eine auf das Trio Piccoloflöte, Oboe und B-Klarinette reduzierte Besetzung geschrieben ist.

Ein Blick in die Partitur (siehe Notenbeispiel 2) lässt unschwer erkennen, dass Ligeti hier beginnend mit einem lediglich durch weiche (Ligeti: »flache«) Einsätze modulierten Unisono mittels eines exakten diastematischen, rhythmisch aber »unscharfen« dreistimmigen Kanons mit schrittweiser Tonraumerweiterung Differenztöne und Schwebungen auskomponiert, wobei sich das Ergebnis ein Stück weit der Kontrolle entzieht.¹³ Der diastematische Kanon beruht auf den Tönen einer Allintervallreihe ausgehend von *es*³, wobei die Töne 7 und 8 vertauscht und die Töne 9 (*h*) und 11 (*a*) ausgelassen sind und der letzte Ton (*b*) erst zu Beginn des nächsten Satzes erscheint.¹⁴

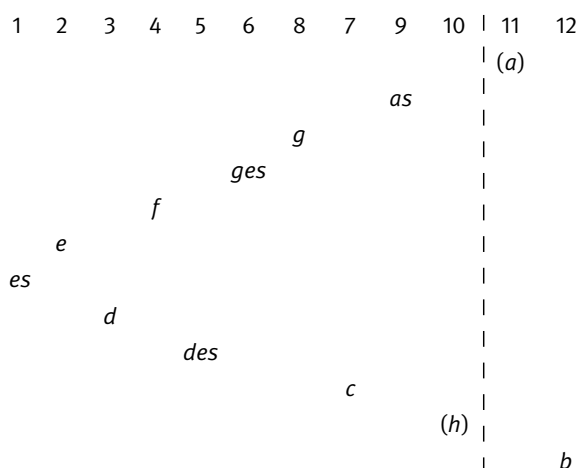


Abbildung 2 György Ligeti: *Zehn Stücke* für Bläserquintett (1968), die dem dreistimmigen Kanon des neunten Stücks zugrundeliegende Allintervallreihe

¹³ Vgl. dazu Ligetis Kommentar im Booklet zu *György Ligeti Edition 7: Chamber Music* (Sony 1998, SK 62309), S. 25: »Die Differenztöne sind kein pures physikalisches, sondern ein psychoakustisches Phänomen – der CD-Hörer wird sie allenfalls eingeschränkt wahrnehmen können. Mit den gewünschten (und von mir berechneten) Verzerrungen sind sie nur ›live‹ richtig erlebbar (und dann stopfen sich einige Zuhörer die Ohren zu oder fliehen, denn es ist kein angenehmer Effekt).« Vgl. dazu auch *Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale* 9/2018–2019: *Les ›Dix pièces pour quintette à vent‹ de Ligeti: Processus créateurs, performance, analyse*, dort insbesondere Peter Petersen / Albrecht Schneider: »Les Dix Pièces pour quintette à vent« (1968) de György Ligeti – Remarques sur l'analyse sonore et musicale: www.musimediane.com/numero-9 [11.11.2024]. ¹⁴ Vgl. auch Lalitte: *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle* (wie Anm. 1), S. 210f.

Da die rhythmischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des Satzes nicht wahrnehmbar sind, stellt sich zunächst auch keine Tempoempfindung ein. Bestimmend ist vielmehr der Eindruck eines kontinuierlichen, hochenergetischen Klangflusses, der erst in der zweiten Hälfte mehr rhythmische Kontur gewinnt.

Lalitte hebt zu Recht hervor, dass für die ästhetische Beurteilung der verschiedenen Aufnahmen die aus Differenztönen und Schwebungen herrührende, unterschiedliche Rauigkeit des Klangs eines der zentralen Kriterien ist. Nicht minder wichtig sind bei diesem Stück aber auch noch andere Dinge, so Beginn und Ende. Und hier gibt es bei einigen der ausgewählten Aufnahmen erhebliche Mängel, die übrigens auch in den Diagrammen, mit denen Lalitte seine Darstellung illustriert, sichtbar werden, ohne dass sie der Autor aber kommentierte.¹⁵

Zu Beginn dieses neunten Stücks ist für die unisono spielenden Instrumente »*ff tenuto, con tutta la forza*« vorgeschrieben. Eine für alle Instrumente geltende Anmerkung präzisiert zudem die Form der Einsätze: »Im ganzen Stück sind die Einsätze ›flach‹. D. h. ohne besonderen Akzent einsetzen, den Ton *ff* halten, plötzlich (ohne *diminuendo*) abbrechen zum Atmen, dann ebenso plötzlich wieder einsetzen, etc. Stets sehr viel Luft nehmen (das Atmen kann laut hörbar werden).«¹⁶ Mit Ligetis Forderung »flacher« Einsätze gehen die Ensembles unterschiedlich um. Die Musiker des Bläserquintetts des Südwestfunks in der in Gegenwart Ligetis entstandenen Aufnahme von 1970¹⁷ etwa setzen schon zu Beginn weich ein, und auch während der folgenden Unisono-Takte (bis Anfang T. 8) werden die Einsätze nur indirekt an kleinsten Farbveränderungen wahrnehmbar. In der ebenfalls unter Augen und Ohren des Komponisten entstandenen Aufnahme der London Winds von 1995¹⁸ hingegen beginnt das Stück – durchaus überzeugend – mit einem leichten Akzent, und auch die nachfolgenden wechselnden Einsätze während des Unisono zu Beginn sind hier hin und wieder vergleichsweise stark hörbar. Dabei handelt es sich wohl kaum um ein Unvermögen der Interpreten, sondern um bewusste interpretatorische Entscheidungen. Gleichwohl wirft dies die Frage auf, ob diese Entscheidungen, selbst wenn sie vom Komponisten in beiden Fällen approbiert scheinen, nicht nur was den Anfangsakzent betrifft, tatsächlich von der Partitur gedeckt sind. Man bewegt sich hier zumindest in einem Graubereich.

Problematischer als der Beginn ist in einigen der von Lalitte untersuchten Aufnahmen die Realisierung des Satzendes.

Die am Ende dieses energiegeladenen kontinuierlichen Klangstroms stehende Oktave *as*³-*as*⁴ von sechs Vierteln Dauer entspricht bei den vorgeschriebenen Viertel = 60 genau sechs Sekunden. Man beachte nun die Spielanweisungen:

¹⁵ Vgl. ebd., S. 262. ¹⁶ György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett*, Studienpartitur, Mainz 1997, S. 32. ¹⁷ György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), in: *György Ligeti: Continuum / Zehn Stücke für Bläserquintett / Artikulation / Glissandi / Etüden für Orgel / Volumina*, Wergo 1988, CD WER 60161-50. ¹⁸ György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), in: *György Ligeti Edition 7: Chamber Music*, Sony 1998, CD SK 62309.

ist, dass der Eindruck durchaus auch ein Stück weit vom Nachhall des Saals beeinflusst sein könnte.¹⁹ Zwei Aufnahmen müssen genügen, um die genannten Sachverhalte zu illustrieren. Zunächst das Philharmonische Bläserquintett Berlin,²⁰ das Ligetis Anweisungen sehr genau befolgt: ›schöne‹ Differenztöne und Schwebungen den gesamten Verlauf über; eine präzise Umsetzung der Partituranweisungen hinsichtlich der Klanggestalt der letzten Oktave und deren Dauer einschließlich des plötzlichen Abreißens des Klangs; die anschließende Spannungspause mit genau der vorgeschriebenen Länge von fünf Vierteln = fünf Sekunden bis zum Attacca-Einsatz des Fagotts, mit dem das letzte Stück beginnt. Dass letzteres für den Komponisten von Bedeutung war, geht auch aus der von ihm kalkulierten Gesamtdauer des Stücks von 1'08" hervor, die unter dem Schlusstakt mit der Generalpause angegeben ist. Diese Dauernangabe muss allerdings nicht bedeuten, den Interpreten bliebe keinerlei Spielraum, was die ›Tempo‹-Gestaltung angeht; in jedem Falle gälte es aber, die Proportionen (einschließlich der Pausen) zu bewahren.

Ein Gegenbeispiel ist die Aufnahme mit dem Albert Schweitzer Quintett:²¹ Dieses Ensemble kürzt nicht nur die letzte Oktave auf gut die Hälfte (etwas mehr als drei Sekunden), auch der Einsatz des nächsten Satzes kommt bereits nach weiteren drei Sekunden viel zu früh, wo es doch laut Partitur mindestens fünf, und in dem langsamen ›Tempo‹ der Interpretinnen – Viertel = 48! – sogar sechs Sekunden gespannte »silenzio assoluto« hätten sein müssen. Für Ligeti sind gerade diese Pausen, wie wir später am Beispiel des Zweiten Streichquartetts noch sehen werden, essentiell. Was die Kürzung der Pause am Schluss betrifft, könnte es sich allerdings auch um einen Fehler im Mastering handeln. Das lässt sich jedoch anhand der Aufnahme allein und ohne Einsicht in die Schnittprotokolle, so sie denn noch existieren, nicht beurteilen. Für meine Begriffe stellen die monierten Sachverhalte erhebliche ästhetische Mängel dieser Aufnahme bezüglich der Formartikulation dar; und diese lassen sich keineswegs mit »interpretatorischer Freiheit« rechtfertigen oder unter dem Stichwort »Persönlichkeit« verbuchen.

Über die Frage, warum Lalitte an dieser Stelle zu den ästhetischen Mängeln nicht Stellung nahm, kann man nur spekulieren. Nicht ganz auszuschließen ist aber, dass es an einer hinreichend klaren Vorstellung fehlte, wie das Satzende zu klingen hat, obwohl die Partitur diesbezüglich nichts an Klarheit zu wünschen übrig lässt. Auf das Fehlen einer präzisen Vorstellung weist auch noch etwas anderes hin. So spricht Lalitte von einer »Zäsur«²² vor der Oktave *as*: Was er offensichtlich meint, ist das Zeichen, das vorher im gesamten Satz jeweils das Atemholen markierte und konsequent vor jedem neuen Einsatz steht. Gerade hier jedoch steht es in Klammern – wohl doch so zu verstehen, dass, falls nötig, geatmet werden könnte. Wie

20 György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), in: *Ligeti, Kurtág, Orbán, Szervánszky*, Berlin Philharmonic Wind Quintet, BIS Records 1994, BIS CD-662. **21** György Ligeti: *Zehn Stücke für Bläserquintett* (1968), in: *György Ligeti, György Kurtág, Sandor Veress*, Albert Schweitzer Quintett, CPO 1996, CD 999 315-2. **22** Lalitte: *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle* (wie Anm. 1), S. 262.

die Phrasierungsbögen für die Piccoloflöte und die Klarinette indessen unmissverständlich klarmachen, gälte es aber selbst in diesem Falle, die Spannung zu halten. Eine Zäsur soll offenbar gerade vermieden werden. Der Klangstrom wäre demnach kontinuierlich bis zum plötzlichen Abreißen im *ff* weiterzuführen und die Spannung darüber hinaus noch über die anschließende Pause von fünf Vierteln hinweg aufrechtzuerhalten bis zum Einsatz des Fagotts, mit dem das nächste und letzte Stück beginnt. Ligetis Anweisung »attacca« am Ende des neunten Stücks wäre sonst sinnlos. Eine Alternative zwischen dem Willen, die Kontinuität des Klangs und des harmonischen Prozesses zu bewahren, und einer »Dramatisierung«²³ der Rückkehr zur Konsonanz der Oktave mittels Brechen dieser Kontinuität, die Lalitte hier aufgrund seiner Messergebnisse zu erkennen meint, lässt sich unter Rekurs auf die Partitur nicht rechtfertigen. Für die Ausführenden gilt es vielmehr, die Kontinuität sicherzustellen; atmen kann man zur Not, ohne aber den Fluss in Frage zu stellen.

Was hier für das Satzende umrissen wurde, ist eine Vorstellung vom Klang und von der zeitlichen Artikulation des Klanggeschehens (einschließlich der spannungsgeladenen Pause vor dem Attacca-Beginn des nächsten Satzes). Nun hat jedes Ensemble seine eigene, spezifische Vorstellung von Klang und Klanggeschehen aus der Partitur erarbeitet; und diese Vorstellung wird jeweils von allen drei beteiligten Musikern geteilt. Sie umfasst für alle auch den Gesamtklang, selbst wenn jeder einzelne nur das ihm vom Komponisten Zugeschriebene mit seinem Instrument dazu beiträgt. Aus den Aufnahmen lässt sich die Vorstellung vom Klanggeschehen, die der Aufführung jeweils zugrunde lag, ein gutes Stück weit rekonstruieren. Und sie lässt sich ins Verhältnis setzen zu der durch genaues Lesen der Partitur entwickelten Vorstellung. Erst letztere ermöglicht aber eine fundierte ästhetische Kritik der verschiedenen Interpretationen.

Die Auseinandersetzung mit Lalittes Arbeit führte uns dazu, ganz allgemein den Interpreten als Handelnden ins Auge zu fassen. Schon in der Vergangenheit war der Interpret aus dieser Perspektive hin und wieder Gegenstand des Nachdenkens: so bei Hugo Riemann, der »Phrasierung« im einschlägigen Artikel der achten Auflage seines Lexikons von 1916 als *Tätigkeit* des Komponisten, Interpreten, Hörers und Lesers definierte²⁴ oder bei dem belgischen Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler André Souris, der gut ein halbes Jahrhundert später das »Phrasieren« als »die musikalische Tätigkeit schlechthin« bezeichnete, verbunden mit einer massiven Kritik an der Praxis in den Konzertsälen seiner Zeit, die meist über schlichtes Aneinanderreihen der Einzelteile nicht hinauskäme.²⁵ Weitere Belege ließen sich anführen.

23 Ebd. **24** Vgl. Hugo Riemann: Art. »Phrasierung« in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Berlin 1916, S. 847. **25** Vgl. André Souris: Art. »Phrasé«, in: *Encyclopédie de la musique*, Bd. 3, hrsg. v. François Michel / François Lesure / Vladimir Fédorov, Paris 1961, S. 437f.

Nun ist es, um etwas über das Handeln beim Instrumentalspiel zu erfahren, nicht möglich, den Interpreten in die Köpfe schauen. Wie also dieses Handelns konzeptuell fassen? Gemeinsames Musizieren ist, wenn mehrere beteiligt sind, gemeinsames Handeln, und damit haben wir es bei unseren bisherigen Musikbeispielen zu tun. Die komplexen Vorgänge beim gemeinsamen Musizieren sind Gegenstand eines als »A Study in Social Relationship« untertitelten Aufsatzes, den der Soziologe österreichischer Herkunft Alfred Schütz, der wie kein anderer phänomenologisches Denken in seiner Disziplin fruchtbar zu machen verstand, 1951 unter dem Titel *Making Music Together* (dt. *Gemeinsames Musizieren*) in der Zeitschrift *Social Research* veröffentlichte.²⁶ Der Text steht im Zusammenhang mit umfangreichen Studien zum Thema »Intersubjektivität« und zu den Grundlagen menschlicher Kommunikation, die später in das großangelegte Werk *Strukturen der Lebenswelt* einfließen sollten, das ihm allerdings nicht vergönnt war fertigzustellen und erst rund zwei Jahrzehnte nach seinem Tod in einer von seinem Schüler Thomas Luckmann vervollständigten Ausgabe veröffentlicht wurde.²⁷ Gemeinsames Musizieren ist daher für ihn nur ein Beispiel, an dem sich einige Aspekte des Themas »soziale Beziehungen« entwickeln lassen.²⁸

Bevor wir uns näher mit Schütz' Ausführungen befassen, zunächst kurz zu einigen Begriffen aus der Zeitphilosophie Henri Bergsons und Edmund Husserls, die für das Verständnis des Aufsatzes unabdingbar sind: Schütz greift zum einen zurück auf die von Henri Bergson theoretisch gefasste Differenz zwischen äußerer, chronometrischer, messbarer Zeit – Bergsons »temps spatialisé«²⁹ – und innerer, erlebter Zeit – dem, was dieser einfach »durée« genannt hat. Diese Differenz lässt sich veranschaulichen am unterschiedlichen Erlebnis ein und derselben Zeitspanne von, sagen wir 15 (chronometrisch messbaren) Minuten, je nachdem, ob es sich um die letzten Minuten am Ende einer Prüfungsklausur handelt – wenn einem die Zeit »davonläuft« – oder ob man auf die mündliche Eröffnung des Prüfungsergebnisses wartet und erfahren möchte, ob man bestanden hat – wenn die Zeit »nicht vergehen will« – beide Male ganz unterschiedlich erlebte Zeit derselben messbaren Zeitspanne.

26 Alfred Schütz: »Making Music Together. A Study in Social Relationship«, in: *Social Research* 18, 1951/1, S. 76–97; deutsche Rückübersetzung unter dem Titel »Gemeinsames Musizieren. Eine Studie sozialer Beziehungen«, in: ders.: *Schriften zur Musik* (Alfred Schütz Werkausgabe 7), hrsg. v. Gerd Sebald / Andreas Stascheit, München und Konstanz 2016, S. 147–169. Im Deutsch dieser Rückübersetzung spiegelt sich das im zwölften Exiljahr immer noch teilweise holprige amerikanische Englisch des Autors. **27** Alfred Schütz / Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1979 und 1984. **28** In jüngster Zeit hat Alfred Schütz auch in der Musikwissenschaft etwas Aufmerksamkeit erlangt. Zu nennen wäre hier vor allem das Buch *Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren* von Eva-Maria Houben (Bielefeld 2018), dessen Fokus allerdings anders ausgerichtet ist. **29** Die im deutschen Schrifttum mit Bezug auf Bergson häufig anzutreffenden Begriffe »temps espace« und »temps durée« finden sich in den Schriften von Bergson nirgends. Sie scheinen vielmehr dem Problem der Übersetzung des von ihm verwendeten Begriffs »durée« für die innere, erlebte Zeit geschuldet zu sein.

Zum anderen verwendet Schütz den Begriff »Zeitobjekt« im Sinne der Phänomenologie Husserls:³⁰ ein Gegenstand, der zeitlich ausgedehnt ist und sich nur als Verlauf den Sinnen darbietet. Dieser Gegenstand – im vorliegenden Fall die Musik – kann nur in einem Wahrnehmungsprozess durch den einzelnen Hörer als ein solches Objekt konstituiert werden, indem er – zum Beispiel die Melodie von »Der Mond ist aufgegangen« – von Anfang bis zum Ende mit dem Bewusstsein umspannt wird. Auch jedes musikalische Werk ist ein solcher Zeitgegenstand, außerhalb des klanglich realisierenden oder hörenden Vollzuges durch Interpret oder Hörer, allerdings nur, um auf Roman Ingardens Ontologie des Musikwerks Bezug zu nehmen, als »intentionaler Gegenstand«.³¹ In seiner rein intentionalen Form, also jenseits einer aktuellen Ausführung, besitzt der in Partitur schriftlich festgehaltene Gegenstand nur eine, um nochmals Ingarden zu zitieren, »quasi-zeitliche« Struktur, da alle seine für eine Realisierung in bestimmter Abfolge vorgesehenen Bestandteile darin zugleich vorhanden sind. Erst in einer klanglichen Aktualisierung entfaltet er sich tatsächlich als zeitlicher Gegenstand, als eine Abfolge der Teile in der Zeit. Darauf wird später nochmals zurückzukommen sein. Jene Vorstellung vom Ende des neunten von Ligeti's *Zehn Stücken* als einem musikalischen Geschehen, die wir oben aus der Partiturrektüre kurz entwickelt haben, wäre ein kleines Fragment eines solchen Zeitgegenstandes, eines Gegenstandes, der eigentlich das ganze Stück und im Prinzip das ganze zyklisch angelegte Werk umfasst. Und die entsprechende innere Vorstellung vom musikalischen Geschehen im Bewusstsein der ausführenden Musiker ist ebenfalls ein solcher Gegenstand, wobei dessen Zeitstruktur sich im Moment der Ausführung von »quasi-zeitlich« zu wirklich »zeitlich« wandelt.

Zurück zu Schütz: Dem Aufsatz *Making Music Together* liegt die These zugrunde, dass sich Musizieren (wie auch Hören von Musik) immer zugleich auf zwei Zeitebenen vollzieht – auf der Ebene der äußeren, messbaren und auf jener der inneren, erlebten Zeit. Dies entspricht dem Unterschied zwischen der auf einem CD-Cover angegebenen gemessenen Dauer eines Stücks und der erlebten Dauer desselben im Hören oder Spielen. Für Schütz' im Anschluss an den amerikanischen Psychologen William James entwickelten Ansatz ist eine strikte Trennung der jeweils in sich geschlossenen »Sinnbereiche« Musik und Alltag konstitutiv. Da keine Transformationsregeln existieren, die es ermöglichen, von einem Sinnbereich zum anderen zu kommen, kann dies nur durch einen Sprung geschehen. Die theoretischen Grundlagen hatte Schütz unter Rückgriff auf ältere Arbeiten in den frühen 1940er Jahren ausgearbeitet und 1945 unter dem Titel *On Multiple Realities* in der Zeitschrift *Philosophy and Phenomenological Research* publiziert.³² Vieles davon

30 Vgl. u. a. Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. v. Martin Heidegger, Tübingen 1980, S. 382ff. **31** Ingarden: *Untersuchungen* (wie Anm. 11), S. 101.

32 Alfred Schütz: »On Multiple Realities«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 5, 1944–1945, S. 533–576; deutsch unter dem Titel »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten«, in: ders.: *Theorie der Lebenswelt*, Bd. 1: *Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt* (Alfred Schütz Werkausgabe 5/1), hrsg. v. Martin Endreß / Ilja Srubar, Konstanz und München 2003, S. 177–247.

ist mit einigen Präzisierungen später in das von seinem Schüler Thomas Luckmann komplettierte Hauptwerk *Strukturen der Lebenswelt* eingeflossen.³³

Nur das musikalische, spielend vollzogene oder hörend nachvollzogene Geschehen in der inneren Zeit, auch wenn dieses sich in der äußeren, messbaren Zeit abspielt, ist nach Schütz »die eigentliche Seinsform der Musik«.³⁴ Schütz schreibt in *Making Music Together*:

»Für unsere Zwecke kann ein Musikstück – in der Tat annäherungs- und versuchsweise – als eine sinnvolle Anordnung von Tönen in der inneren Zeit definiert werden. Das Geschehen in der inneren Zeit, Bergsons *durée*, ist die eigentliche Seinsform der Musik. Der sich in der inneren Zeit sich abspielende Strom der Töne ist sowohl für den Komponisten wie für den Zuhörer [und man darf ergänzen: für den Interpreten]³⁵ eine sinnvolle Anordnung, weil und insoweit es im daran teilhabenden Bewußtseinsstrom ein Zusammenspiel von Reproduktionen, Retentionen, Proten-tionen³⁶ und Antizipationen auslöst, das die aufeinanderfolgenden Elemente verknüpft.«³⁷

Als weitere Beispiele für »Zeitobjekte« führt Schütz – das nur nebenbei – in einer erläuternden Fußnote den Tanz (Choreographie) und die (zeitlich artikulierte) Klanggestalt eines rezitierten Gedichts an.³⁸

Die beiden Ebenen: die äußere und die innere Zeit gilt es Schütz zufolge strikt auseinanderzuhalten. Das heißt, wer Musik als Musik und nicht nur als Hintergrundgeräusch im Restaurant oder Ladengeschäft hört oder wer Musik ausführt, befindet sich auf einer anderen Zeitebene. Wenn ich Musik höre oder Musik mache, bin ich demnach, was die Zeit betrifft, »woanders«.³⁹ Die Aufführung findet zwar in der äußeren Zeit statt; das musikalische Geschehen hat aber seinen Ort in der inneren Zeit: Musik jedweder Art hat ihre je eigene Zeitlichkeit, die sich nur im inneren Erleben erschließt.

Schütz – selbst offenbar ein guter Amateurpianist, der auch im amerikanischen Exil in New York regelmäßig mit Freunden und Kollegen Kammermusik machte – greift wohl auf eigene Erfahrungen als Musiker zurück, wenn er gegen Ende des Aufsatzes die Situation gemeinsamen Spiels analysiert:

»Die gemeinsam Musizierenden (sagen wir ein Solist begleitet von einem Tasteninstrument [oder die drei Bläser in dem oben diskutierten Ligeti-Stück]) müssen Handlungen ausführen, die in die äußere Welt gerichtet sind und deshalb in verräum-

33 Vgl. zu den »Sinnbereichen« und dem Fehlen von Transformationsregeln Schütz / Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt 1* (wie Anm. 27), S. 49f. **34** Schütz: »Gemeinsames Musizieren« (wie Anm. 26), S. 161. **35** In einer Fußnote zum Begriff »Zuhörer« erläutert Schütz, er solle »aufführende Musiker sowie Zuhörer und Leser umfassen«; ebd., S. 159. **36** Bei »Retentionen« handelt sich um die eben vergangenen, in der unmittelbaren Erinnerung des Wahrnehmenden festgehaltenen Teile eines Zeitgegenstandes, bei »Proten-tionen« um die aufgrund von Wissen aus ähnlichen Erfahrungen generierten Erwartungen des gleich Kommenden. **37** Schütz: *Gemeinsames Musizieren* (wie Anm. 26), S. 160. **38** Ebd., S. 163. **39** Vgl. dazu auch den Abschnitt *Wo sind wir, wenn wir Musik hören?* in: Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*, Frankfurt/Main 1993, S. 294–325.

lichter äußerer Zeit geschehen. Folglich ist die Handlung jedes Musizierenden nicht nur an den Gedanken des Komponisten ausgerichtet und an seiner Beziehung zum Publikum, sondern auch wechselseitig an den Erlebnissen in innerer und äußerer Zeit des anderen Musizierenden. Technisch gesehen findet jeder von ihnen in dem Notenblatt vor ihm nur den Anteil des musikalischen Inhalts, den der Komponist seinem Instrument für die Umsetzung in Töne zugewiesen hat. Jeder von ihnen muß also beachten, was der andere in Gleichzeitigkeit ausführen muß. Er muß nicht nur seinen eigenen Part interpretieren, der als solcher notwendig fragmentarisch bleibt, sondern er muß auch die Interpretation [hier synonym für Ausführung] des anderen Parts durch den anderen Spieler antizipieren und sogar noch die Antizipationen des anderen in Bezug auf seine eigene Ausführung. Die Freiheit eines jeden, die Gedanken des Komponisten zu interpretieren, wird durch die Freiheit, die dem jeweils anderen gestattet wird, eingeschränkt. Jeder muß, indem er dem anderen zuhört, durch Protentionen und Antizipationen jede Wendung vorhersehen, die die Interpretation des anderen nehmen kann, und jeder muß jederzeit vorbereitet sein, entweder Führer oder Folger zu sein. Beide teilen nicht nur die innere *durée*, in welcher der Inhalt der gespielten Musik sich aktualisiert; jeder hat unmittelbar und gleichzeitig in lebendiger Gegenwart teil am Bewußtseinsstrom des anderen. Das ist möglich, weil das gemeinsame Musizieren in einer echten face-to-face-Beziehung geschieht – insofern als die Teilnehmer nicht nur einen Abschnitt der Zeit teilen, sondern auch einen Raumsektor.«⁴⁰

Gemeinsam zu musizieren, so lassen sich diese Ausführungen zusammenfassen, setzt – jedenfalls bei Kammermusik – bei allen Beteiligten eine zeitlich klar strukturierte Vorstellung vom *gesamten* musikalischen Geschehen voraus, also nicht nur von dem, was man selbst zu spielen hat. Und diese Vorstellung vom musikalischen Geschehen ist selbst zeitlich strukturiert und ein Zeitgegenstand. Dabei ist sich Schütz der Grenzen dieser Vorstellungen bewusst, wenn es sich um eine größere Zahl von Ausführenden handelt. In diesem Falle müsse ein Stimmführer, der Konzertmeister oder ein Continuo-Spieler oder der Dirigent die Führung übernehmen.⁴¹

Was es heißt, eine solche Vorstellung mit allen Mitspielern zu teilen, führt Schütz in schlagender Weise vor Augen: Da das Zusammenspiel voraussetzt, »aufeinander eingestimmt« zu sein (im englischen Original: »tuned-in«, in der französischen Übersetzung: »syntonie«⁴²), »altern« die Musiker im Spiel »gemeinsam«⁴³ – und dies ist etwas grundlegend anderes, als nur in Koexistenz gleichzeitig zu

40 Schütz: »Gemeinsames Musizieren« (wie Anm. 26), S. 166. **41** Vgl. ebd., S. 167. **42** Vgl. zu »tuned-in« Schütz: *Making Music Together* (wie Anm. 26), S. 93. Der in der französischen Übersetzung verwendete Begriff »syntonie« verweist auch auf den Körpertonus, der für das Zusammenspiel von großer Bedeutung ist; vgl. Alfred Schütz: »Faire de la musique ensemble. Une étude de la relation sociale«, in: ders.: *Écrits sur la musique 1924–1956*, übers. und hrsg. v. Bastien Gallet / Laurent Perreau, Paris 2007, S. 133. **43** Schütz: *Gemeinsames Musizieren* (wie Anm. 26), S. 168.

altern. Entscheidend ist, was hier *gemeinsam* heißt, nicht, was altern bedeutet: Gemeinsamkeit ist eben nicht bloße Koexistenz, sondern – wenn man so will – »Kommunion«. (Bloße Koexistenz beim Musikmachen kann indessen gelegentlich durchaus gefordert sein, wie etwa in John Cages *Concert* für Klavier und Orchester von 1957–1958, wo die Ausführenden eben gerade nicht miteinander kommunizieren und interagieren sollen, sondern jeder für sich, ohne Rücksicht auf den und die anderen ihren jeweiligen Part realisieren – »concertare« in einem radikalen Sinne gleichzeitigen Tuns in bloßer Koexistenz.)

Der in Rede stehende zeitliche Gegenstand ist in der Vorstellung der Musikerin oder des Musikers anzusiedeln. Und er ist, obwohl lediglich im Bewusstsein verortet und nicht real klingend, weitaus konkreter als die Partitur, da er über Motive, Themen oder allgemein musikalische Gestalten und Texturen hinaus auch präzise Klangvorstellungen und Formzusammenhänge und zugleich auch die zu ihrer Hervorbringung nötigen Ausführungsgesten und körperlichen Vorgänge umfasst. All dies unterscheidet sich von Interpret zu Interpret, je nach individueller Lesart und Auffassung der Partitur. Dieser spezifische, aus der Partitur erarbeitete Zeitgegenstand ist es, der während des Spielens klanglich aktualisiert, will heißen: spielend vollzogen wird – die Partitur selbst hingegen nur indirekt und vermittelt über diesen in der Vorstellung von Interpret oder Interpretin existierenden Gegenstand. Zwischen dem »quasi-zeitlichen Gegenstand« der Partitur und dem tatsächlich realisierten klingenden Gegenstand, der im Konzert zu hören ist oder in einer Aufnahme reproduziert vorliegt, vermittelt demnach noch ein weiterer, »quasi-zeitlicher« Gegenstand. Und dieser bildet die eigentliche Basis der Aufführung.

Im Zusammenhang mit einer Analyse des Blattspiels eines Pianisten kommt Schütz noch auf einen weiteren wichtigen Aspekt jener inneren musikalischen Vorstellung zu sprechen: Das spielende »Nachschaffen« (re-creation) der musikalischen Gedanken des Komponisten stehe im »Zentrum des Bewußtseinsfeldes« des Musikers, sei, wie er es gut phänomenologisch bezeichnet, »»thematisch« für sein laufendes Handeln«. ⁴⁴ Mit »Bewußtseinsfeld« – nicht zu verwechseln mit dem zeitlichen Wahrnehmungsfeld, das die Psychologen auf wenige Sekunden veranschlagen – greift Schütz einen Begriff des mit ihm befreundeten Philosophen Aron Gurwitsch auf, der in der Zeit der Entstehung des Aufsatzes gerade dabei war, das Buch *Théorie du champ de la conscience* ⁴⁵ abzuschließen. Der Begriff erlaubt Schütz, jenes Feld zu bezeichnen, welches das Bewusstsein von Interpret oder Hörer in einem gegebenen Augenblick umspannt. Gegenstand des Handelns kann eine Volksliedmelodie, genauso aber auch ein umfangreicher, aus mehreren musikalischen Gedanken bestehender Zeitgegenstand im oben umrissenen Sinne sein: ein Satz,

⁴⁴ Ebd., S. 159. ⁴⁵ Aron Gurwitsch: *Théorie du champ de la conscience*, Paris 1957; deutsch unter dem Titel *Das Bewußtseinsfeld*, übers. von Werner D. Fröhlich (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen 1), Berlin und New York 1975.



Abbildung 3 Arturo Toscanini mit Taktstock gegen die Stirn (Videostill aus dem Film *Toscanini – the Maestro*)

ein ganzes Werk, wobei die einzelnen Phasen im Bewusstseinsfeld in mehr oder weniger großer Konkretion präsent sind. Die jeweilige Stimme oder die Partitur dient dabei als Gedächtnisstütze, sofern Interpret oder Interpretin die Musik nicht gar auswendig kennen.

Ein schöner Beleg für die Existenz des »quasi-zeitlichen Gegenstandes« im Bewusstseinsfeld des Interpreten ist eine undatierte Photographie von Arturo Toscanini aus seinen letzten Jahren während der Zeit als Chef des NBC Symphony Orchestra:⁴⁶ Vor dem Konzert führte Toscanini nicht selten – er dirigierte in der Regel auswendig – seinen Taktstock an die Stirnmitte und verharrte so unbeweglich bis zu zwei oder drei Minuten, in dieser Situation eine Ewigkeit. Auf die Frage, die sich ein Musiker einmal getraute zu stellen: »Maestro, warum machen Sie das eigentlich vor dem Konzert?« war seine Antwort nicht etwa: »Um mich zu konzentrieren!«, sondern: »Ich durchlaufe das Werk im Geiste von Anfang bis Ende.« Da der Gegenstand im Bewusstsein eines Ausnahme-Interpreten wie Toscanini, dessen musikalische Vorstellungen offenbar höchst präzise waren,⁴⁷ »quasi-zeitlicher« Na-

⁴⁶ Vgl. *Toscanini – The Maestro*, Dokumentarfilm von Alexander Scourby, New York 1988, die Photographie bei 1:14:49. Schon aus dem 19. Jahrhundert gibt es Zeugnisse für das Durchschreiten von Musik als Zeitgegenstand aus dem Gedächtnis, etwa eine Anekdote des Malers Camille Corot zur Fünften Symphonie von Ludwig van Beethoven oder auch das von Schütz erwähnte Diktum von Johannes Brahms: »Wenn ich eine schöne Aufführung des ›Don Giovanni‹ hören will, zünde ich mir eine Zigarre an und strecke mich auf meinem Sofa aus«, Schütz: »Gemeinsames Musizieren« (wie Anm. 26), S. 164. ⁴⁷ Vgl. die mannigfachen Zeugnisse in *Arturo Toscanini. Contemporary Recollections of the Maestro*, hrsg. v. Bernard H. Haggin, New York 1989.

tur ist, erlaubte er außerhalb des klingenden Vollzugs das schnellere Durchlaufen, *fast forward* sozusagen.⁴⁸

Betrachtet man musikalische Interpretation aus der bis hierher entfalteten Perspektive, muss man mindestens drei »Gegenstände« mit unterschiedlicher Zeitstruktur unterscheiden: die Partitur als »intentionalen Gegenstand« mit »quasi-zeitlicher« Struktur, eine weitaus konkretere Vorstellung des in Partitur nur »schematisch« Festgehaltenen im Bewusstsein des Interpreten ebenfalls mit »quasi-zeitlicher« Struktur und schließlich den im Spiel klanglich nach und nach realisierten Gegenstand, bei dem es sich um einen Zeitgegenstand im vollen Sinne handelt. (In technisch reproduzierter Form, etwa auf CD oder als Audio-Datei, besitzt die Musik wiederum eine »quasi-zeitliche« Struktur, da alle ihre Teile zugleich vorhanden sind; beim Abspielen wird die Musik dann zum zeitlichen Gegenstand.)

Mit dem Schritt von der Partitur zur inneren Vorstellung wird die musikalische Phrase, die Textur, der Abschnitt oder der Teil eines Satzes zur musikalischen Phrase, zur Textur, zum Abschnitt oder zum Teil des Satzes von Interpret X oder zu jenen von Interpretin Y. Dieser Übergang als Resultat möglicherweise langen Übens impliziert zwei Dinge: die spieltechnische Bewältigung und das, was Theodor W. Adorno »interpretatorische Arbeit« genannt hat. In seiner Fragment gebliebenen *Theorie der musikalischen Reproduktion* heißt es: Eine Wiedergabe, die sich allein auf eine nicht interpretierende Befolgung sämtlicher Anweisungen beschränke, so Adorno, »vermöchte selbst im idealen Fall Opfer der Sinnlosigkeit zu werden, des Negativs eines ästhetisch erfüllten Intentionlosen. Keine wie immer vollkommene Notation könnte die Zone der Unbestimmtheit tilgen, und indem die Wiedergabe diese stehen ließe, anstatt an ihr die interpretative Arbeit zu leisten, würde die paradoxe Sprache der Musik zu jenem Kauderwelsch, das von so vielen treulos-treuen Aufführungen radikal moderner Werke her vertraut ist.«⁴⁹

Die Musik in einem bestimmten Moment auszuführen und *zugleich* antizipierend vorzugreifen, um zum Beispiel einen weiter vorausliegenden Höhepunkt langsam und bewusst kalkuliert anzusteuern oder ein Phrasenende oder eine Zäsur vorzubereiten oder auch eine bestimmte Stelle in Erinnerung an ein früheres Erscheinen Desselben oder von Ähnlichem oder Entsprechendem klingend zu realisieren, wären Beispiele eines, um einen auf die Harmonik bezogenen Begriff des späten Hugo Riemann zu entlehnen, »beziehenden Denkens«, dessen Grundlage der »quasi-zeitliche Gegenstand« im Bewusstsein des Interpreten oder der Interpretin

48 Vgl. dazu Schütz' Bemerkungen am Ende des Kapitels über Phantasievorstellungen in »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten« (wie Anm. 32), S. 216: »Es [das imaginierende Selbst] kann sich alle Ereignisse vorstellen, als würden sie sozusagen durch eine Zeitlupe und einen Zeitraffer betrachtet.«

49 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. v. Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften I/2), Frankfurt/M. 2001, S. 240.

ist. Es macht einen hörbaren Unterschied, ob ein ganzer Satz oder das ganze Werk vom Bewusstsein des Interpreten umfasst wird oder ob sich seine Aufmerksamkeit immer nur auf einen Ausschnitt konzentriert, ob es, was die Form betrifft, sozusagen, bei lokalen Lösungen bleibt oder ob diese in einen größeren Zusammenhang eingebettet erscheinen, das heißt ob die Form bewusst, auch über weite Distanzen disponiert und artikuliert wird oder sich aus der Aneinanderreihung von Einzelteilen einfach ergibt.

Genau die »quasi-zeitliche Struktur« des im Bewusstseinsfeld des Interpreten »thematischen« Gegenstandes ist es auch, die es erlaubt, einige jedem Musiker und jeder Musikerin bestens vertraute Selbstverständlichkeiten zu erklären: zum Beispiel auf das aktuell gerade Geschehende, wenn etwas nicht ganz gelungen ist, spontan korrigierend zu reagieren, etwa Intonationsmängel blitzschnell zu beheben oder beim Zusammenspiel nach einem verpatzten Einsatz sich wieder ins Geschehen hineinzufinden.

Aus der Perspektive des Interpreten als eines Handelnden lassen sich auch zwei eng miteinander verknüpfte theoretische Probleme reformulieren: zum einen die Problematik der Reichweite des empirischen Zugangs zu Fragen der musikalischen Interpretation und zum anderen die Möglichkeit einer substantiellen Musikkritik im Hinblick auf zeitgenössische Musik und insbesondere auf Uraufführungen. Musizieren als Handeln schlägt sich in einem akustischen Substrat nieder, das mit ganz unterschiedlichen empirischen Methoden untersucht werden kann. Obwohl es sich überhaupt in Messbarem und, wenn mehrere Interpretationen vorliegen, in präzise bestimmbareren Differenzen niederschlägt, bleibt das einer Interpretation zugrundeliegende musikalische Denken durch Messen allein nicht direkt erfassbar. Um die empirischen Befunde interpretieren zu können, bedarf es Informationen darüber, wovon sie Ausdruck sind oder sein könnten. Nur so ist, anstelle bloßen Registrierens des Faktischen und, wenn mehrere Tondokumente vorliegen, von Differenzen, eine ästhetische Beurteilung möglich. Die Frage, ob es sich bei einer Aufführung oder Aufnahme um bloßes, vielleicht sogar partiturkonformes »Buchstabieren« des Notentextes oder tatsächlich um eine musikalische Interpretation handelt, lässt sich durch Messen genauso wenig entscheiden wie auf der Basis ontologischer Erwägungen zum Status des Musikwerkes. Um das »So-Sein« der Messergebnisse, wie sie sind, zu erklären, ist eine präzise Vorstellung von Klang, Verlauf und Dramaturgie eines Stücks unabdingbar. Messen, technische Analyse und bildgebende Verfahren müssen durch Reflexion über den quasi-zeitlichen Gegenstand, der durch die handelnden Musiker aktualisiert wird, ergänzt werden, um ihr volles Potential entfalten zu können.

Was die Möglichkeit einer substantiellen Musikkritik bezüglich zeitgenössischer Musik betrifft, hat Hermann Danuser die These vertreten, »daß die Interpretation im Augenblick des erstmaligen Erscheinens eines Musikwerkes kaum als

eine differente, von der Komposition lösbare Qualität erfahren« werde.⁵⁰ Dies gilt es zu relativieren: Geht man davon aus, dass sich die Aufführenden aus der Partitur jenen »quasi-zeitlichen Gegenstand« in ihrer Vorstellung erarbeitet haben, so ist es jedem, der eine Partitur zur Verfügung hat, möglich, sich die Mühe zu machen, sie zu lesen und sich daraus eine hinreichend klare Vorstellung vom zu erwartenden Klanggeschehen zu bilden. Und auf dieser Grundlage vermag man sehr wohl zu beurteilen, ob eine Interpretation gelungen ist oder nicht. Dazu bedarf es keineswegs mehrerer Aufführungen durch unterschiedliche Interpreten oder entsprechende Aufnahmen, wobei sich von selbst versteht, dass das musikalische Potential einer Partitur sich erst im Laufe der Zeit durch immer neue Lesarten erschließt.

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zu Ligetis Zweitem Streichquartett (1967–1968). In einem für das Programm der Uraufführung des Werkes beim Südwestfunk in Baden-Baden am 14. Dezember 1969 verfassten Text kam Ligeti am Schluss auf die Gesamtform des Werkes zu sprechen: »Alle fünf Sätze enthalten dieselben musikalischen und formalen Gedanken, doch Blickwinkel und Färbung sind in jedem Satz anders, so dass die übergreifende musikalische Form sich erst ergibt, wenn das Quartett als Zusammenhang gehört und gedacht wird.«⁵¹ Daher stammt der Titel meines Vortrages. Im vorliegenden Rahmen kann es nicht um das ganze Werk umspannende Vergleiche verschiedener Interpretationen gehen. Lediglich am Beispiel des ersten Satzes sollen einige Aspekte kurz angesprochen werden. Von besonderem Interesse für unseren Zusammenhang ist das Werk, weil in der Paul Sacher Stiftung in Basel in den Sammlungen LaSalle-Quartett und Arditti-Quartett verschiedene Aufführungsmaterialien zugänglich sind. Das weckt unweigerlich die Neugier, ob Spuren jenes »quasi-zeitlichen« Gegenstandes im Bewusstsein von Interpreten, von dem so ausführlich die Rede war, in den Interpretationsdokumenten zu finden sind.

Der erste Satz von Ligetis Zweitem Streichquartett zeichnet sich durch extreme Gegensätze aus, die für jeden Interpreten eine enorme Herausforderung darstellen, und zwar zwischen Momenten des gespannten Stillstandes in Form von leisen Flageolett-Klängen einerseits und heftig bewegten Abschnitten andererseits. Diese abrupten Wechsel bedürfen jedes Mal mentaler wie physischer Vorbereitung, ohne dass dies aber im aktuell Erklingenden hörbar werden sollte. Dabei ist davon auszugehen, dass die Folgen solcher Vorbereitung – die Ligeti durchaus einkalku-

50 Hermann Danuser: »Musikalische Interpretation«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumente in vier Bänden*, hrsg. v. Gianmario Borio / Hermann Danuser, Bd. 2 (Rombach Wissenschaften 2), Freiburg 1997, S. 183; vgl. auch Julian Caskel: »Empirischer Interpretationsvergleich im Bereich der Neuen Musik«, in: *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, hrsg. v. Dietrich Helms (Osnabrücker Beiträge zur Musikgeschichte 1), Osnabrück 2020, insbesondere S. 405ff. **51** Ligeti: *Gesammelte Schriften* 2 (wie Anm. 4), S. 253.

liert haben dürfte – in den leisen stehenden Klängen eher Spuren hinterlassen als in den heftig bewegten Teilen. Der Vergleich eines kurzen Ausschnitts aus dem ersten Satz des Quartetts in zwei Einspielungen, und zwar aus der wenige Tage nach der Baden-Badener Uraufführung des Werkes in München entstandenen Aufnahme vom Dezember 1969 mit dem LaSalle-Quartett⁵² und aus der chronologisch zweiten Schalplatteneinspielung des Stücks vom Mai 1978 mit dem Arditti String Quartet⁵³ – übrigens die erste Schallplatteneinspielung dieses Ensembles überhaupt – muss hier genügen.

Ein Beispiel für die Schwierigkeiten, die diese abrupten Wechsel mit sich bringen, sind die Takte 64 bis 72: Nach einer »al tallone« mit »schwerem Springbogen« und »tutta la forza, wie verrückt« zu spielenden Passage im vierfachen Fortissimo gehen alle Instrumente in Takt 64 auf der dritten Zählzeit in einen subito *ppp*, »tenuto senza vibr., molto calmo« zu spielenden Mehrklang aus a^1/h^1 (Violoncello und Bratsche) und e^4/f^4 (die Geigen) über – eine enorme Herausforderung, die kaum ohne jedwede Instabilitäten zu realisieren ist. Der ausdrücklich ohne Zäsur »col legno, tratto« und »con violenza« subito *fff* und »Precipitoso« mit einem schnellen Decrescendo zu *pp* zu realisierende Anschluss im Unisono (ohne Cello) mündet, wiederum direkt anschließend in einen stehenden Klang $H/d/e$ »senza tempo« von Bratsche und Violoncello im *ppp* »arco, tenuto, senza vibr. molto calmo«, zu dem sich nach ungefähr 7 Sekunden die beiden Geigen mit derselben Spielweise mit $a/c^1/d^1/f^1$ für ungefähr 10 Sekunden dazugesellen, bevor alle vier Instrumente in Takt 72 wieder »Ferocissimo, tutta la forza, wie verrückt« in eine durch Überlagerung von Septolen, Sechstolen und Quintolen rhythmisch diffuse Passage im *ffff* ausbrechen. In der Aufnahme mit dem LaSalle Quartet kündigt sich letzterer eigentlich abrupt gedachte Wechsel vom *ppp* zum *ffff* durch ein kurzes Crescendo an, wohl, um auf der ersten Zählzeit von Takt 72 den »Absprung« in die schnelle Bewegung zu ermöglichen, wobei die stehenden, spannungserfüllten Akkorde »senza tempo« zuvor in genau der vom Komponisten gewünschten Dauer erscheinen. In der Aufnahme mit dem Arditti String Quartett vom Mai 1978 erscheinen die Klänge in den Takten 64 bis 68 instabil und nicht gut ausbalanciert. Der stehende Klang in Takt 71 ist zwar spannungsgeladen, bricht aber nach dem Hinzutreten der Geigen zu früh in die folgende Passage los.

Was lehrt uns der Blick in die Aufführungsmaterialien? Aufschlussreich im Hinblick auf unser Thema ist zunächst die Tatsache, dass alle Mitglieder des LaSalle-Quartetts Ligeti, wie längst zu ihrer Gewohnheit geworden, aus der Partitur spielten, die Musiker des Arditti String Quartet hingegen aus Einzelstimmen. Für

52 György Ligeti: *Zweites Streichquartett* (1967–1968), in: György Ligeti, Earle Brown, Wolf Rosenberg, LaSalle-Quartett, Deutsche Grammophon 1970, LP 2543 002. **53** György Ligeti: *Zweites Streichquartett* (1967–1968), in: Ligeti: *Streichquartett No. 1, Streichquartett No. 2*, Arditti Quartet, Wergo 1978, LP WER 60079.

den vorliegenden Zusammenhang mag ein Vergleich der Partitur beziehungsweise der Stimme des ersten Satzes von Walter Levin und Irvine Arditti genügen.⁵⁴ Walter Levin versah seine Spielpartitur in der ersten Violine mit zahlreichen Eintragungen von Fingersätzen, Artikulations- und Phrasierungsangaben sowie Hinweisen zu dynamischer Belebung durch Crescendi und Decrescendi. Des Weiteren finden sich gemeinsam verabredete Modifikationen der vom Komponisten vorgegebenen Metro- nomangaben, meist zum Teil drastische, im Hinblick auf den ganzen Satz aber systematisch durchgeführte Reduktionen (Viertel = 92 statt 100 in T. 2, 120 statt 160 in T. 15 und T. 23, 100 statt 120 in T. 33 usw.), in T. 69 als einzige Ausnahme auch einmal eine Beschleunigung von Viertel = 80 auf 84. Zu diesen Verabredungen zählt auch die Unterteilung der zehn Takte von T. 23 bis 32 in Zweier- statt in Dreiertakte, um das gemeinsame Spiel zu vereinfachen. Dazu kommen noch direkt auf das Zusammenspiel bezogene Eintragungen wie über der ersten Zählzeit in T. 20 »2nd ↓«, das heißt die zweite Violine gibt die Eins, oder über T. 52 »Cello leads« oder über T. 81 »Vla ↓«, das heißt die Bratsche gibt die Eins. Was den abwärts gerichteten Pfeil betrifft, finden sich über T. 1 die Eintragungen »(↓) ↑« und »try only 1 beat«, die – auch wenn die Richtung des Pfeils umgekehrt ist – nur den Schluss zulassen, dass schließlich nur ein Schlag zur Synchronisation genügte, vorausgesetzt natürlich, dass alle Musiker innerlich zählten. Am Schluss des ersten Satzes findet sich in Levins Partitur eine große Fermate unter einem Bogen, der die beiden letzten Takte überspannt. In der Stimme des zweiten Geigers Henry Meyer steht an der entsprechenden Stelle umrahmt: »hold till end« wie auch am Ende aller anderen Sätze einschließlich des letzten jeweils »Hold«.

In Irvine Ardittis Stimme hingegen finden sich nur vereinzelt Eintragungen, so als einzige Koordinationsannotation in Takt 22, während die Geige *h* und *e*¹ *flautando* aushält, rhythmisch notiert ein Hinweis auf den Einsatz der Bratsche – dem über alle vier Instrumente gesehen letzten Einsatz bevor mit Zählzeit eins mit Ausnahme des Violoncellos alle Instrumente *ppp* im Prestissimo abrupt wieder die Bewegung aufnehmen. Bei den anderen drei Eintragungen handelt es sich um Ver-

54 Die Interpreten haben ihre einmal eingerichteten Stimmen über lange Zeit für Wiederaufführungen verwendet, so dass kaum eindeutig zu entscheiden ist, was zur Zeit der Aufnahme bereits eingetragen war und was erst bei späterer Gelegenheit dazukam. Im Falle Walter Levins ist die Sachlage relativ eindeutig: Bei seiner Spielpartitur handelt es sich (wie auch bei jener von Henry Meyer) um eine Montage von photographischen Kopien einer Vorfassung der gestochenen Partitur mit der Plattennummer 42512; ein ebenfalls existierender Photokopiensatz der autographen Reinschrift ist teilweise annotiert und wurde wahrscheinlich für die frühen Proben verwendet; ein Exemplar der 1971 erschienenen Druckpartitur enthält nur sporadische Eintragungen und wurde offensichtlich nicht für Aufführungen verwendet (alle Dokumente in der Sammlung LaSalle-Quartett, Paul Sacher Stiftung, Basel). Im Falle von Irvine Ardittis Stimme (1. Violine) ist die Sachlage weniger klar: Da sich die im Vergleich nur wenigen Annotationen mit wenigen Ausnahmen auf heikle Stellen im Zusammenspiel beziehen, ist anzunehmen, dass sie aus der Vorbereitungszeit der ersten Aufführungen stammen (Sammlung Arditti-Quartett, Paul Sacher Stiftung, Basel).

deutlichungen pro memoria wie in Takt 51 »Col legno tratto« oder vor Takt 69 »FASTER« und Takt 69 Viertel = 80 eingekreist oder in der zweiten Hälfte von Takt 84 »Legatissimo«. Offenbar waren für Irvine Arditti, anders als für Walter Levin, Annotationen als Aide mémoire, sowohl was das eigene Spiel als auch was das Zusammenspiel anbelangt, von weitaus geringerer Bedeutung, um den im Gedächtnis, auch im Körpergedächtnis, gespeicherten »quasi-zeitlichen Gegenstand«, der Grundlage der Aufführung ist, aufzurufen. Die Geiger betonen gleichwohl beide, welche jedes Mal neue Herausforderung es war (und ist), das Werk aufzuführen.⁵⁵

Ligeti's Musik aus den hier in Rede stehenden Jahren bedarf, das dürfte deutlich geworden sein, der musikalischen Interpretation genauso wie jede andere Musik auch. Beziehendes Denken auf Seiten der Interpreten ist bei allen drei der hier kurz gestreiften Werke die Grundlage für die Fasslichkeit der Musik für den Hörer. Dabei geht es um mehr als um das bloße Nacheinander aufeinanderfolgender Teile. Das Werk muss als ein musikalischer Zusammenhang artikuliert und klanglich vollzogen werden.

Abstract

Musik als Zusammenhang denken – Ligeti interpretieren

Lassen sich Werke wie Ligeti's *Atmosphères* oder andere seiner Kompositionen aus den sechziger und frühen siebziger Jahren interpretieren? Und zwar in einem substantiellen Sinne, der die Möglichkeit unterschiedlicher Interpretationen einschließt, welche sich gleichermaßen durch die Partitur legitimieren können? Oder lassen sich solche Werke vielleicht nur ausführen oder bestenfalls »darstellen«? Die Hauptthese der Keynote ist: Sie lassen sich nicht nur interpretieren, sie müssen, um ihr volles Potential als Musik zu entfalten, auch interpretiert werden. Die Fragestellung wird zunächst anhand von drei Aufnahmen von *Atmosphères* präziser umrissen. Ausgehend von dem 2015 erschienenen Buch *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle. Une analyse d'interprétations enregistrées des »Dix pièces pour quintette à vent« de György Ligeti* von Philippe Lalitte wird anschließend anhand des neunten Stücks ein grundsätzliches Problem empirischer Interpretationsanalysen erörtert, nämlich das Verhältnis von messendem methodischen Zugang und ästhetischem Urteilen. Eine Möglichkeit, dieses Problem zu lösen, besteht darin, den Interpreten als Handelnden, das heißt als Musiker, der ein Stück klanglich realisiert, in den Fokus zu rücken. Ausgehend von den Überlegungen des Soziologen Alfred Schütz, und insbesondere seines 1951 publizierten Aufsatzes *Making Music Together*, wird ein entsprechender theoretischer Zugang in den Grundzügen umrissen. Abschließend wird an einem Ausschnitt aus dem ersten Satz von Ligeti's Zweitem Streichquartett (1967–1968) der Versuch gemacht, die theoretischen Überlegungen auf ein konkretes Beispiel anzuwenden.

55 Vgl. Robert Spruytenburg: *Das LaSalle-Quartett. Gespräche mit Walter Levin*, München 2011, S. 260 und Irvine Arditti: *Collaborations. Reflections on 50 Years of Working with Composers*, Mainz 2023, S. 40–50.

Thinking Music as Coherence – Performing Ligeti

Can works such as Ligeti's *Atmosphères* and other of his compositions from the sixties and early seventies be ›interpreted‹? In a substantial sense that includes the possibility of different interpretations that can be equally justified by the score? Or are such works perhaps merely executable or at best ›presentable‹? The main thesis of the keynote is that they not only can be interpreted, they rather must be interpreted in order to unfold their full potential as music. The issue is first outlined on the basis of three recordings of *Atmosphères*. Based on the 2015 book *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle. Une analyse d'interprétations enregistrées des ›Dix pièces pour quintette à vent‹ de György Ligeti* by Philippe Lalitte, a fundamental problem of empirical performance analysis is then discussed on the basis of the ninth piece, namely the relationship between the measuring methodological approach and aesthetic judgment. One way to solve this problem is to focus on the performer as an actor, i. e. as a musician who realises a piece of music in terms of sound. Based on the considerations of the sociologist Alfred Schütz, and in particular his essay *Making Music Together* published in 1951, the essentials of a corresponding theoretical approach is outlined. Finally, using an excerpt from the first movement of Ligeti's Second String Quartet (1967–1968), an attempt is made to apply the theoretical considerations to a concrete example.

Autor

Ulrich Mosch (geb. 1955 in Stuttgart) studierte Schulmusik und Germanistik in Hannover und Musikwissenschaft an Technischen Universität in Berlin (bei Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber), wo er 1991 mit einer Arbeit über das musikalische Hören serieller Musik promoviert wurde. 2004 Habilitation und danach Privatdozent an der Paris Lodron Universität Salzburg. Von 1990 bis 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel. Dort als Kurator zuletzt verantwortlich für 25 Nachlässe und Sammlungen von Komponisten und Interpreten, darunter Igor Strawinsky, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Kurtág und Helmut Lachenmann. Daneben regelmäßig Unterrichtstätigkeit. Von 2013 bis 2021 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Université de Genève. Zahlreiche Publikationen vorwiegend zu Musik, Musikgeschichte und Musikästhetik des 19. bis 21. Jahrhunderts.

Ulrich Mosch (born 1955 in Stuttgart) studied school music and German language and literature in Hannover and musicology at the Technische Universität Berlin (with Carl Dahlhaus and Helga de la Motte-Haber), where he received his doctorate in 1991 with a thesis on the musical listening of serial music. 2004 Habilitation and then lecturer at the Paris Lodron Universität Salzburg. From 1990 to 2013 research associate at the Paul Sacher Stiftung in Basel. As a curator there, he was responsible for 25 estates and collections of composers and performers, including Igor Stravinsky, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Kurtág and Helmut Lachenmann. This was accompanied by regular teaching activities. Professor of musicology at the Université de Genève from 2013 to 2021. Numerous publications, primarily on music, music history and music aesthetics from the 19th to 21st centuries.