

## HEINZ VON LOESCH

### »Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend« Interpretationen des Cellokonzerts von György Ligeti zwischen Siegfried Palm (1967) und Jay Campbell (2016)

Vor etwas mehr als 30 Jahren habe ich eine Arbeit zur Geschichte des Cellokonzerts geschrieben, bei der dem Cellokonzert von György Ligeti eine zentrale Bedeutung zukam. Die Arbeit trug den Titel *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti*.<sup>1</sup> Abgesehen davon, dass es sich um eine gattungsgeschichtliche Arbeit handelte mit ihrer eigenen internen Logik, waren die Zeiten damals überhaupt andere. Man schrieb ausschließlich über die Kompositionen, nicht auch über ihre Interpretationen. Vom *Performative turn* noch keine Spur. Zudem gab es vom Cellokonzert Ligetis nur eine einzige Aufnahme (die mit Siegfried Palm). Erst zur Zeit der Fertigstellung meiner Arbeit bzw. ein wenig später erschienen zwei weitere Aufnahmen – die spätere Aufnahmegegeschichte habe ich dann nicht verfolgt.

Als sich im Rahmen unseres Ligeti-Symposiums der Wunsch auch nach ein paar exemplarischen ›Interpretationsgeschichten‹ einzelner Werke von Ligeti abzeichnete, lag es nahe, dass ich mich erneut mit dem Cellokonzert beschäftige. Inwieweit die Interpretationsgeschichte dieses Werkes tatsächlich exemplarisch ist, ist einstweilen kaum zu sagen. Es bedürfte historischer Analysen der Interpretationen auch anderer Werke von Ligeti, die es bisher kaum gibt. Der vorliegende Text ist also mehr ein Anfang – und ein Appell –, als dass er bereits zusammenfassende Aussagen über die Geschichte der Interpretationen Ligetischer Werke erlauben würde.

\* \* \*

György Ligetis Konzert für Violoncello und Orchester aus dem Jahre 1966 gilt als ein Meilenstein in der Gattungsgeschichte des Cellokonzerts. Der Widmungsträger des Werkes Siegfried Palm, ein Star der Neuen-Musik-Szene der 1960er und 70er Jahre, sagt, es sei extrem erfolgreich gewesen; er habe es weit über 80 Mal gespielt.<sup>2</sup> Und doch wäre die Annahme, dass das Werk ins Repertoire der konzertierenden Cellisten

---

1 Heinz von Loesch: *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung*, Frankfurt/Main 1992.

2 Michael Schmidt: *Capriccio für Siegfried Palm. Ein Gesprächsportrait*, Regensburg 2005, S. 91.

eingegangen sei, ein Trugschluss. Berlin möge fürs Erste als Stichprobe genügen. Beim Deutschen Symphonie-Orchester (damals noch Radio-Symphonie-Orchester Berlin), durch das das Werk 1967 mit Palm und Henryk Czyż uraufgeführt wurde, erklang es seitdem nur noch ein einziges Mal: 1987 mit Lynn Harrell und Riccardo Chailly.<sup>3</sup> Bei den Berliner Philharmonikern wurde es überhaupt nur ein einziges Mal gespielt: 1971 mit Wolfgang Boettcher und Ernest Bour.<sup>4</sup> Das zweieinhalb Jahrzehnte jüngere Violinkonzert von Ligeti dagegen erklang bereits mehrfach bei den Philharmonikern und ging mit diesen auch auf Tournee.<sup>5</sup>

Ungeachtet dessen existiert vom Cellokonzert eine Reihe von Ton- und Bildaufzeichnungen, die einen Überblick über fünfeinhalb Jahrzehnte Interpretationsgeschichte erlauben. Da gibt es zunächst einmal die Ersteinpielung des Werkes mit Palm, Michael Gielen und dem Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks aus dem Jahre 1967. Nachdem es in den nächsten zwei Jahrzehnten keine weitere Einspielung gab, folgten seit den 1990er Jahren in jedem Jahrzehnt mindestens zwei Neuaufnahmen:

Aufnahmejahr	Cellist	Orchester	Dirigent
1967	Siegfried Palm	hr-Sinfonieorchester	Michael Gielen
1990	Miklós Perényi	Ensemble Modern	Peter Eötvös
1992	Jean-Guihen Queyras	Ensemble Intercontemporain	Pierre Boulez
2001	Siegfried Palm	Ensemble Asko Schönberg	Reinbert de Leeuw
2009	Miklós Perényi	UMZE Ensemble	Peter Eötvös
2011	Nicolas Altstaedt	Plural Ensemble	Fabián Panisello
2014	Pierre Strauch	Ensemble Intercontemporain	Matthias Pintscher
2015	Christian Poltéra	BIT20 Ensemble	Baldur Brönnimann

Übersicht 1 Einspielungen auf CD (Angaben zu den Aufnahmen siehe Seite 290)

Dazu gesellt sich seit den 2010er Jahren eine Reihe von Bildaufzeichnungen. Derzeit (im Februar 2023) stehen sieben Videos auf YouTube, von denen ich aufgrund der Prominenz der Beteiligten bzw. der Qualität der Aufnahmen vier nennen und für eine nähere Betrachtung heranziehen möchte (siehe Übersicht 2). Schickt man sich an, die Aufnahmen miteinander zu vergleichen, so gerät man als Erstes mit dem Speichermedium aneinander. Es ist beim Cellokonzert von Ligeti keineswegs gleichgültig, ob man die Musiker:innen und insbesondere den Solocellisten – in sämtlichen Aufnahmen Männer – nur hört oder auch sieht. Es gibt mehrere Stellen, an denen sich der Sinn des Werkes nicht zuletzt im Sehen erschließt bzw. dem Hörer wichtige Informationen gegeben werden.

<sup>3</sup> [www.dso-berlin.de/de/konzerte/uebersicht/archiv/archiv-durchsuchen](http://www.dso-berlin.de/de/konzerte/uebersicht/archiv/archiv-durchsuchen) [11.11.2024]. <sup>4</sup> Mail der Archivarin der Berliner Philharmoniker Katja Vobiller vom 19. Januar 2023. <sup>5</sup> Ebd.

Aufnahmejahr	Cellist	Orchester	Dirigent
2010	Mikolaj Konopelski	Orquesta de Cámara Sony de la Escuela Superior de Música Reina Sofía	Peter Eötvös
2013	Alexis Deschames	Ensemble C barré	Sébastien Boin
2016	Jay Campbell	Lucerne Festival Alumni	Alan Gilbert
2022	Jean-Guihen Queyras	Gürzenich-Orchester Köln	François-Xavier Roth

Übersicht 2 Videos (Angaben zu den Aufnahmen siehe Seite 290)

Der Anfang des 1. Satzes sowie das Ende von 1. und 2. Satz sind durch ausgedehnte Übergangsphasen zwischen Stille und Klang, Klang und Stille, gekennzeichnet. Auf einigen CDs hört man lange Zeit nichts oder bestenfalls ein fernes Rauschen. Hat das Stück schon angefangen? Gehört die Stille bzw. das Rauschen bereits zum ästhetischen Gegenstand oder noch nicht? Auf den Videos hört man mindestens ebenso lange nichts, doch sieht man, ob der Dirigent schon den Takt schlägt oder die Musiker:innen bereits spielen.

Am Ende des 2. Satzes, in der sogenannten Flüster-Kadenz (T. 78)<sup>6</sup>, soll der Solist extrem rasche leise bis sehr leise Ton- und Geräuschfolgen durch ungewöhnliche Spieltechniken hervorbringen, bevor die Klänge im Nichts verschwinden. Und bei den »wild« und »mit äußerster Kraft« zu spielenden raschen Tonfolgen der Streicher und insbesondere des Solocellos gute zwei Minuten zuvor (T. 50ff.)<sup>7</sup> sind extreme Sprünge mit der Griffhand zu bewältigen, wobei die sich ergebenden Tonfolgen aufgrund der spieltechnischen Voraussetzungen der Instrumente laut Angaben der Partitur nicht ganz gleichmäßig zu sein brauchen (T. 44 passim).<sup>8</sup> In all diesen Fällen erschließt sich musikalischer Sinn immer auch durch das Sehen. Diese Einsicht ist nicht neu – sie begleitet das Konzert seit seiner Uraufführung –, doch drängt sie sich beim Interpretationsvergleich auf verschiedenen Medien erneut mit Nachdruck auf.

Wenn man das Stück dann tatsächlich sieht und nicht nur hört, ist das Erste, was auffällt, ob es in orchestraler oder kammermusikalischer Besetzung aufgeführt wird. Beides ist laut Partitur des Werkes möglich.<sup>9</sup> Zu hören ist diese Differenz meines Erachtens kaum oder gar nicht. Was man hört, ist vor allem ein Produkt der Mikrophonierung und der Klangregie. So sind die 4 Kontrabassist:innen in der Aufzeichnung des Werkes mit Jean-Guihen Queyras und dem Gürzenich-Orchester weit weniger zu hören als die solistisch besetzten Kontrabass-Stimmen in den meisten CD-Einspielungen. Fakt der Aufführungsgeschichte des Werkes ist, dass nach sei-

<sup>6</sup> György Ligeti: *Konzert für Violoncello und Orchester*. Studienpartitur, Litolf / Peters, Frankfurt/Main u. a., S. 48. <sup>7</sup> Ebd., S. 35ff. <sup>8</sup> Ebd., S. 32 passim. <sup>9</sup> Ebd., S. 2.

ner Erstaufnahme mit dem Orchester des Hessischen Rundfunks sämtliche CD-Einspielungen in kammermusikalischer Besetzung erfolgten – erst unter den Videos auf YouTube sind dann wieder ein paar mit Orchester.

Konzentriert man sich schließlich auf die klangliche Seite der Interpretationen, so fällt zunächst einmal ein bestimmtes, ganz elementares Phänomen in die Ohren. Fast alle Aufnahmen nach der Ersteinpielung sind im Vergleich mit dieser in den leisen Partien deutlich leiser. Das betrifft vor allem den 1. Satz und hier ganz besonders Anfang und Schluss. Laut Partitur sollen sich alle Instrumente über weite Strecken des Satzes im unteren und untersten dynamischen Bereich bewegen: zwischen einfachem und vierfachem Piano. In der Aufnahme mit Palm wird leise, aber nicht extrem leise gespielt. Das ist in sämtlichen Aufnahmen danach anders, abgesehen von drei Live-Mitschnitten (Perényi / Eötvös 2009, Konopelski / Eötvös 2010, Descharmes / Boin 2013).

Lautheitsberechnungen bestätigen diesen Eindruck. Während sich die Aufnahme mit Palm und dem Orchester des HR im Verlauf des Satzes meistens um die  $-30$  dB bewegt, die Livemitschnitte mit Konopelski und Descharmes z. T. noch darüber, bewegen sich alle anderen Aufnahmen um die  $-40$  dB, einschließlich der späteren Einspielung mit Palm aus dem Jahre 2001 (siehe Abb. 1; die Lautheit wird jeweils durch die blaue Kurve, ihre Werte durch die hintere y-Achse angezeigt). Die Lautheitsberechnungen haben wir vorgenommen, Lautheitsgrafiken hergestellt, nicht nur, um Höreindrücke zu veranschaulichen, sondern auch, um sich der Lautheit an der Schwelle zur Unhörbarkeit auf einem Tonträger überhaupt zu versichern.<sup>10</sup>

Eine ikonische Stelle für ein Spiel in den untersten dynamischen Regionen ist der Anfang des Werkes mit dem Solocello auf einem einzelnen ausgehaltenen Ton im achtfachen Piano, »Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend«, wie es in T. 1 der Partitur heißt, nach langen vier Takten, Viertel = 40, »sehr allmählich in Erscheinung treten mit im Einzelnen kaum bemerkbarem *crescendo*« (T. 4), bevor das Solocello im siebten Takt endlich ein Pianissimo erreicht und die übrigen Streicher im fünffachen Piano »unmerklich einsetzen«. Die Ersteinpielung mit Palm beginnt sehr leise, doch ist klar ein distinkter Ton zu hören. In zahlreichen späteren Aufnahmen hört man, wie bereits erwähnt, lange Zeit erst einmal gar nichts, es sei denn, man setzt Kopfhörer auf und dreht ein bisschen lauter. In vielen Aufnahmen nach Palm hat man sich erkennbar darum bemüht, den Anfang tatsächlich so leise wie möglich, leiser und noch leiser zu gestalten – eine Zeit lang scheint es geradezu einen Wettbewerb um den leisesten Anfang und den allmählichsten Übergang vom Unhörbaren ins Hörbare gegeben zu haben.

Lautheitsgrafiken bestätigen auch diesen Eindruck. Sie zeigen, dass Palm in seiner frühen Aufnahme bei  $-50$  dB einsetzt, Perényi 1990 bei  $-60$  dB, Queyras

---

<sup>10</sup> Für Lautheitsberechnungen wie Lautheitsgrafiken danke ich Herrn Dr. Fabian Brinkmann vom Fachbereich Audiokommunikation der Technischen Universität Berlin.

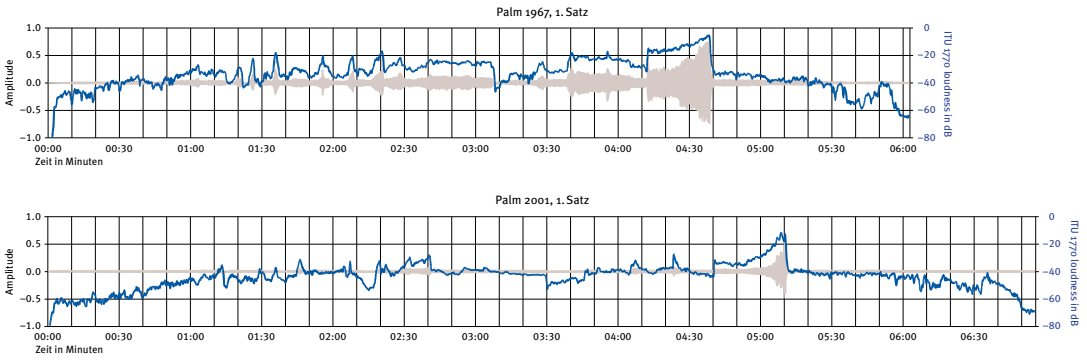


Abbildung 1 Lautheitskurven 1. Satz Palm 1967 und 2001

1992 bei  $-70$  dB (Abb. 2). In seiner Zweiteinspielung beginnt dann auch Palm bei  $-60$  dB, Altstaedt 2011 bei  $-65$  dB usw. Während Perényi 1990 und Palm 2001 sich dabei um ein möglichst allmähliches Crescendo bemühen, bleiben Queyras 1992 und Altstaedt 2011 länger ganz leise, um dann zügiger zu crescendieren. In jüngeren CD-Einspielungen scheint man an einer weiteren Unterschreitung der Dynamik kein Interesse mehr zu haben, falls man sie nicht überhaupt für unmöglich oder sinnlos hält. Strauch 2014 und Poltéra 2015 setzen zwar bei  $-60$  oder sogar bei  $-70$  dB ein, crescendieren dann aber schnell in einen besser hörbaren Bereich. Dem stehen andererseits die Video-Mitschnitte von Descharmes 2013 und Campbell 2016 gegenüber, die lange bei  $-60$  dB verharren – im Bereich des kaum Hörbaren, nur Sichtbaren.

Die zweite Sache, die bei einem Interpretationsvergleich deutlich in Erscheinung tritt, ist die Gestaltung der Kadenz am Ende des Werkes, der von Ligeti als solcher bezeichneten »Flüster-Kadenz«. Die Spielanweisungen in der Partitur beziehen sich auf drei Faktoren: auf die Art der Klangerzeugung, auf die Dynamik und auf die Dauer.

1. Der Cellist soll »sempre prestissimo« »verschiedene Tonhöhen greifen, jedoch stimmlos spielen«: »mehr Bogengeräusch als Ton«. Während er dasselbe mit der Bogenhand fortsetzt, soll dazu allmählich auch mit den Fingerkuppen der lin-

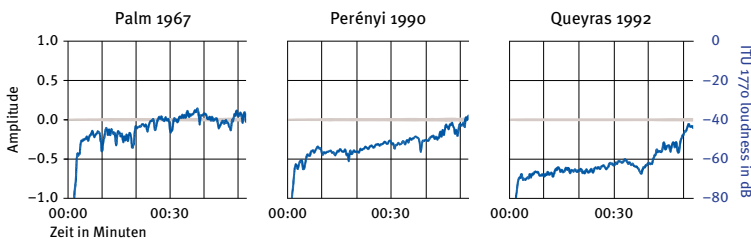


Abbildung 2 Anfang Palm 1967, Perényi 1990, Queyras 1992

ken Hand gespielt werden, kaum hörbar, prestissimo. Schließlich soll das Fingerspiel bleiben, während das arco-Spiel verschwindet.

2. Das Ganze soll im Pianissimo beginnen und bis zum Schluss allmählich leiser werden, »poco a poco morendo al niente«.

3. Es soll 40 bis 50 Sekunden dauern, gefolgt von einer »absoluten Stille« von ca. 10 Sekunden.<sup>11</sup>

Ein paar Cellisten weichen in einem oder mehreren der genannten Punkte ab. Von einigen wird die Kadenz in ihrer Dauer überschritten, mitunter ganz erheblich. In dem von Ligeti gesetzten Rahmen bzw. nur geringfügig darüber (bis 60 Sekunden) bewegen sich Palm 1967 sowie die CD-Einspielungen der 2010er Jahre: Poltéra 2015, Altstaedt 2011 und Strauch 2014. Schon deutlicher überschreitet den Rahmen Perényi in seinen beiden Einspielungen von 1990 und 2009 sowie Palm in seiner Zweiteinspielung von 2001 – was von Ligeti registriert, wenn auch nicht kritisiert wurde.<sup>12</sup> Noch deutlicher geht Queyras über den Rahmen hinaus: um eine halbe Minute im Video-Mitschnitt mit dem Gürzenich-Orchester 2022, um eine ganze Minute und damit auf mehr als ihre doppelte Länge in seiner frühen Einspielung von 1992. Mit Abstand die längsten Kadenz finden sich in zwei Video-Mitschnitten der 2010er Jahre. Bei Descharmes 2013 mit einer Länge von gut 2 Minuten, bei Campbell 2016 von fast 2½ Minuten.

0:40–0:50	<i>Ligeti Partitur</i> (1966)	1:05	Miklós Perényi (2009)
0:47	Christian Poltéra (2015)	1:15	Miklós Perényi (1990)
0:48	Siegfried Palm (1967)	1:20	Siegfried Palm (2001)
0:53	Nicolas Altstaedt (2011)	1:23	Jean-Guihen Queyras (2022, Video)
0:58	Pierre Strauch (2014)	1:48	Jean-Guihen Queyras (1992)
0:59	Mikolaj Konopelski (2010, Video)	2:07	Alexis Descharmes (2013, Video)
		2:25	Jay Campbell (2016, Video)

Übersicht 3 Dauer der Kadenz

Was den dynamischen Verlauf angeht, entsprechen die meisten Cellisten den Vorgaben der Partitur eines übergeordneten, mehr oder weniger kontinuierlichen Diminuendos. Im Einzelnen können sich die Verlaufskurven unterscheiden. Einige Cellisten diminuieren ganz kontinuierlich (so Palm 1967; Abb. 3), andere bleiben zunächst lauter, um dann rasch abzufallen. Es gibt aber auch Cellisten, die von der Diminuendo-Anweisung der Partitur überhaupt abweichen und zunächst noch einmal deutlich crescendieren, bevor sie diminuieren oder gar mehrere große Crescendo-Decrescendo-Wellen machen – wobei der Bereich des Pianissimo in der Regel klar überschritten wird.

<sup>11</sup> Ligeti: *Konzert für Violoncello und Orchester* (wie Anm. 6), S. 48.

<sup>12</sup> Schmidt: *Capriccio für Siegfried Palm* (wie Anm. 2), S. 92.

Eine große Crescendo-Decrescendo-Welle präsentiert Queyras 1992, mehrere größere und kleinere Descharmes 2013 (Abb. 3). Was die Art der Klangerzeugung betrifft, besteht die auffallendste Abweichung von den Spielanweisungen Ligetis darin, nicht nur mit den Fingern der Griffhand zu klopfen, sondern auch mit der flachen Hand auf das Griffbrett zu schlagen – gut zu sehen im Videomitschnitt von Kopolski –, wobei natürlich gleichfalls der leise Dynamikbereich verlassen wird.

Soweit die beiden auffälligsten Interpretationsdifferenzen: extrem leise Dynamik und Gestaltung der Kadenz. Hört man noch einmal stärker in die Details, so unterscheiden sich die Aufnahmen erneut in zwei Phänomenen der dynamischen (und artikulatorischen) Gestaltung: in der Unmerklichkeit von Einsätzen sowie in der vollständigen Integration des Solocellos in einen Ensembleklang. Vor allem im 1. Satz findet sich bei Stimmeinsätzen im untersten dynamischen Bereich immer wieder die Anweisung »unmerklich einsetzen« bzw. »sehr weich einsetzen«. Das betrifft nicht nur Streichereinsätze, sondern auch Einsätze von Bläsern und hohen Bläsern, für die die Aufforderung ein spürbares technisches Problem bedeutet. In der Aufnahme mit Palm und dem Orchester des Hessischen Rundfunks unter Michael Gielen sind die Einsätze einzelner Instrumente immer wieder deutlich zu hören, hohe Bläserinsätze kicken mitunter. In den späteren Aufnahmen wurde die Unmerklichkeit durchwegs als Herausforderung begriffen und in bewunde-

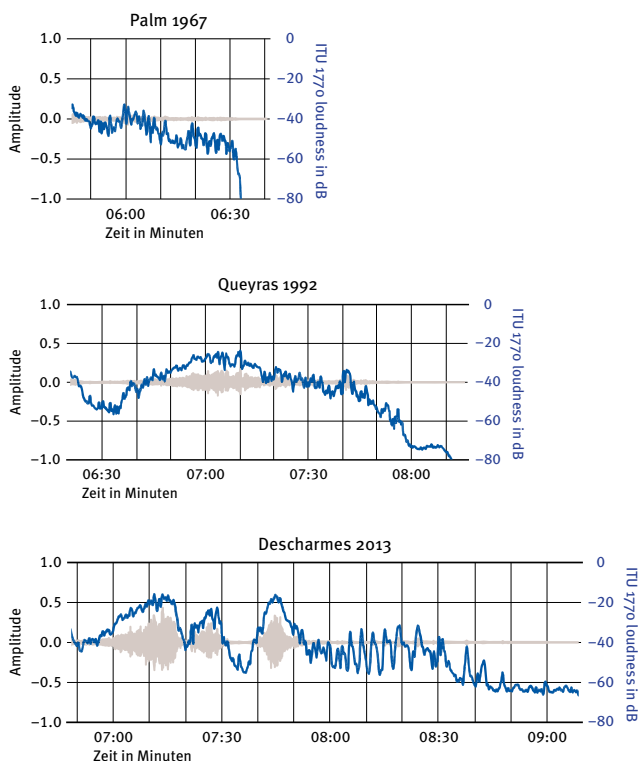


Abbildung 3 Kadenz Palm 1967, Queyras 1992, Descharmes 2013

rungswürdiger Weise realisiert. Kiekser finden sich bestenfalls in Live-Mitschnitten. Eine sinnfällige Stelle der Unmerklichkeits-Forderung ist die Ablösung eines breit gespreizten Bläserakkordes durch einen ebensolchen Streicherakkord im drei- bzw. vierfachen Piano, die »quasi legato« erfolgen soll (1. Satz, T. 36). An dieser so exponierten Stelle haben die Ensembles der Einspielungen mit Perényi 1990, Queyras 1992, Altstaedt 2011 und Poltéra 2015 höchst eindrucksvolle Lösungen gefunden. Eine zweite prominente Stelle für unmerkliche, gleichsam geschmierte Klangablösungen ist der Übergang von einem Bläsergemurmel zu Streicher-Flageolets im Pianissimo bzw. dreifachen Piano im 2. Satz, T. 29–31. Diesen Übergang realisieren Strauch, Pintscher und das Ensemble Intercontemporain 2014 gleichfalls in sensationeller Weise.

Was die Frage der Integration des Solocellos in einen Ensembleklang angeht, gibt es mehrere Stellen, an denen sie von Ligeti ausdrücklich gefordert wird, so beispielsweise bei zwei expressiven Kantilenen in hoher Lage im 2. Satz. Bei der ersten in T. 8–11 heißt es erneut »unmerklich einsetzen«, »wie aus dem Nichts kommend, allmählich aus dem Horn hervortretend«. Die Kantilene beginnt im fünffachen Piano, crescendiert allmählich zum Piano und tritt zurück ins dreifache Piano, alles über einem Streicherflirren zunächst im drei-, dann vierfachen Piano. Die Kantilene des Cellos soll also leiser beginnen als ihre Begleitung, dann etwas lauter werden und weitgehend zurücktreten in die Gesamtdynamik. Zu Beginn der zweiten Kantilene im vierfachen Piano einige Takte später (T. 16ff.) heißt es überhaupt »fast unhörbar, vom Orchester verdeckt«, beim anschließenden Terzett mit den beiden Geigen »Solocello nicht hervorheben: die drei Streicher haben absolut dieselbe Lautstärke«. Trotz dieser Anweisungen steht in zahlreichen Aufnahmen das Solocello im Vordergrund. Deutlich hervorgehoben erscheint es bei Palm 1967, sehr viel weniger, aber dennoch bei Perényi 1990, Queyras 1992 und Altstaedt 2011, kaum oder gar nicht mehr erst bei Strauch 2014 und Poltéra 2015 und übrigens auch bei Campbell 2016.

Kommen wir schließlich zu einem Interpretationsparameter, von dem bisher gar nicht die Rede war: dem Tempo. Weniger als die dynamischen Aspekte und die Gestaltung der Flüster-Kadenz fällt das Tempo ins Auge. Für beide Sätze gilt Viertel = 40 (die langsamste Einstellung auf einem mechanischen Metronom), wobei im 1. Satz in diesem Tempo vorwiegend ausgehaltene Töne und Liegeklänge gespielt werden sollen, im 2. Satz auch kleinteiligere rhythmische Gestalten, rasches und sehr rasches Figurenwerk. Im hinteren Teil des 2. Satzes begegnen überdies freiere virtuos-kadenzierende Bildungen »senza tempo« sowie einige wenige Takt- und Tempowechsel.

Fällt die Tempowahl zunächst einmal nicht oder kaum als eigenständiger Faktor ins Auge – was mit der ametrischen Struktur der Musik noch mehr zu tun haben dürfte als mit dem langsamen Tempo selbst –, so gibt es hier doch ganz erhebliche Differenzen, die sich zunächst einmal durch Spieldauern erfassen lassen.



Im 1. Satz divergiert die Spieldauer, gemessen bis zum Ende des Kontrabassons, zwischen knapp 6 und knapp 8 Minuten, die kürzesten Dauern bei Palm 1967 (5:56) und Queyras 1992 (6:24), die längsten in den beiden YouTube-Videos der 2010er Jahre Descharmes 2013 (7:34) und Campbell 2016 (7:52), aber auch schon bei Perényi 1990 (7:18). Das Gros der Cellisten (6 Aufnahmen) bewegt sich in einem schmalen Zeitdauerfenster zwischen 6:44 und 6:54 (Poltéra 2015, Altstaedt 2011, Queyras 2022, Strauch 2014 sowie Palm 2001 und Perényi 2009). War die Erstein-spielung des Werkes die kürzeste, während die beiden längsten im letzten Jahr-zehnt entstanden, so lässt sich insgesamt doch keine kontinuierliche Verlangsa-mung über die fünfeinhalb Jahrzehnte diagnostizieren. Die Tempi waren mal schnel-ler, mal langsamer.

5:56	Siegfried Palm (1967)	6:52	Siegfried Palm (2001)
6:24	Jean-Guihen Queyras (1992)	6:54	Miklós Perényi (2009)
6:44	Christian Poltéra (2015)	7:00	<i>Ligeti Partitur</i> (1966)
6:46	Nicolas Altstaedt (2011)	7:18	Miklós Perényi (1990)
6:47	Jean-Guihen Queyras (2022, Video)	7:34	Alexis Descharmes (2013, Video)
6:50	Pierre Strauch (2014)	7:52	Jay Campbell (2016, Video)

Übersicht 4 Spieldauer 1. Satz (bis zum Ende des Kontrabassons)

Im 2. Satz divergiert die Spieldauer – gemessen hier jeweils bis zum Beginn der Flüster-Kadenz – gleichfalls zwischen 5¾ und 8 Minuten, die kürzesten Dauern wieder bei Palm 1967 sowie in zwei Live-Mitschnitten unter der Leitung von Peter Eötvös (Perényi / Eötvös 2009, Konopelski / Eötvös 2010). Die längsten Dauern be-gegenen erneut in den beiden Video-Mitschnitten der 2010er Jahre (Descharmes 2013, Campbell 2016) sowie aber auch in zwei CD-Einspielungen der 2010er Jahre: Strauch 2014 (6:48) und Poltéra 2015 (8:01). Die restlichen Aufnahmen bewegen sich zwischen ca. 6 und 6½ Minuten. Da die kürzeste Aufnahme auch hier die erste ist (gemeinsam mit einer anderen), die fünf längsten dagegen allesamt aus den letzten 10 Jahren stammen, lässt sich beim 2. Satz insgesamt von einer jahrzehnte-übergreifenden statistisch signifikanten Verlangsamung ausgehen.

5:43	Mikolaj Konopelski (2010, Video)	6:31	Nicolas Altstaedt (2011)
5:44	Siegfried Palm (1967)	6:32	Jean-Guihen Queyras (2022, Video)
5:55	Miklós Perényi (2009)	6:48	Pierre Strauch (2014)
6:04	Siegfried Palm (2001)	6:48	Alexis Descharmes (2013, Video)
6:20	Miklós Perényi (1990)	6:54	Jay Campbell (2016, Video)
6:22	Jean-Guihen Queyras (1992)	7:30	<i>Ligeti Partitur</i> (1966)
		8:01	Christian Poltéra (2015)

Übersicht 5 Spieldauer 2. Satz (bis Kadenz)

Oben wurde gesagt, dass das Tempo bei einem Vergleich verschiedener Interpretationen des Cellokonzertes von Ligeti weniger ins Auge fiel als andere Parameter, beispielsweise die Dynamik. Doch gibt es Höreindrücke, die mit dem Tempo durchaus korrelieren: das zügigere Tempo (in Verbindung mit größerer Lautstärke) in beiden Sätzen bei Palm 1967 mit einer gewissen Lebhaftigkeit und Abwechslungsreichtum, das langsamere Tempo im 1. Satz bei Perényi 1990 mit dem Eindruck von besonderer Ruhe und Konzentration, wenn nicht Statik, bei Descharmes und Campbell zu Beginn des 1. Satzes mit der Vision eines ewigen, unendlichen Werdens von Klang, bei Strauch und vor allem Poltéra im 2. Satz mit der guten Durchhörbarkeit der Faktur, ja geradezu mit ausgehörtem Schönklang.

Dürften die von mir genannten Höreindrücke wahrscheinlich mit zu den Beweggründen für eine raschere oder langsamere Tempowahl gezählt haben, so sprechen für ein langsames Tempo in jedem Falle die Tempo- und Dauernangaben von Ligeti. Bei Ligeti ergeben sich rechnerisch als ungefähre Dauernwerte für den 1. Satz bis zum Ende des Kontrabasstones 7:00 Minuten, für den 2. Satz exklusive Flüsterkadenz 7:30 Minuten. Im 1. Satz werden Ligetis Dauernangaben von der Mehrzahl der Cellisten erreicht oder doch zumindest fast erreicht (minus 15 Sekunden). Zwei Cellisten bleiben deutlich darunter (Palm 1967, Queyras 1992), zwei Cellisten überschreiten die Zeitdauernangabe um Einiges (Descharmes 2013, Campbell 2016). Im 2. Satz werden die Dauernangaben dagegen in keiner Aufnahme erreicht außer einer einzigen, die sogar noch um eine halbe Minute länger ist (Poltéra 2015). Als wie wenig verbindlich offensichtlich aber auch Ligeti selbst diese Dauernangaben erachtete, erhellt daraus, dass er sie meines Wissens bei keinen Aufnahmen einklagte, weder im Probenprozess noch im Nachhinein.

Ich fasse grob zusammen, was sich seit der Ersteinspielung im Laufe der Jahre verändert hat:

1. Man hat versucht, den untersten Dynamikbereich so weit wie möglich auszureizen, insbesondere zu Beginn des Werkes. Dabei handelt es sich um eine Entwicklung, die vor allem in den ersten Aufnahmen nach Palm erfolgte, um schließlich einer größeren Bandbreite an dynamischen Gestaltungsmöglichkeiten Raum zu geben.

2. Für die Gestaltung der Kadenz hat man sehr verschiedene Realisierungsmöglichkeiten gefunden: im Rahmen der Spielanweisungen der Partitur wie darüber hinaus bzw. gegen sie. Eine lineare historische Entwicklung ist dabei nicht zu erkennen. Schon früh wich man von den Anweisungen ab, und jüngste Aufnahmen tun es ebenfalls. Zur selben Zeit gab es jedoch immer wieder Aufnahmen, die sich ziemlich genau an die Anweisungen der Partitur hielten.

3. Was das Tempo angeht, so hat man nach der Erstaufnahme in der Regel in langsameren Tempi gespielt, zum Teil in deutlich langsameren. Bietet die Tempogestaltung im 1. Satz über die Jahre insgesamt ein buntes, sprunghaftes Bild, so stammen die langsamsten Aufnahmen des 2. Satzes allesamt aus den letzten zehn Jahren, sodass man insgesamt, wie gesagt, von einem signifikanten Trend der Ver-

langsamung sprechen kann. Expressive Kehrseite der Dynamik- und Tempoentwicklung im 1. Satz ist eine größere Spannung bis hin zum annähernden Stillstand, im 2. Satz eine bessere Durchhörbarkeit und sogar so etwas wie Schönklang.

Die Videos mit Deschermes 2013 und Campbell 2016 sprechen entschieden für einen Einfluss des Bildmediums auf ein leiseres und langsames Spiel vor allem im 1. Satz. Wenn etwas zu sehen ist, kann man sich beim unhörbaren Spiel und vor allem beim Allmählich-hörbar-werden Zeit lassen oder den Prozess sogar auskosten und noch etwas in die Länge ziehen. Doch gilt diese Aussage nicht bei Interpreten, die das Werk früher schon einmal auf Tonträger eingespielt haben: Eötvös 2010 und Queyras 2022. Bei ihnen hat sich mit dem Wechsel des Mediums das Tempo wie offenbar auch die Dynamikgestaltung nicht verändert.

Bleibt die Frage, inwieweit das Ausreizen der untersten dynamischen Regionen seit 1990 Ehrgeiz und Leistung der Cellisten oder der Tontechniker war. Nach meinem Dafürhalten beides. Fraglos wurden Aufnahme- und Wiedergabetechniken in dieser Hinsicht besser, doch bemühten sich mit Sicherheit auch die Interpreten darum. Eine besondere Wertschätzung von leisem Spiel ist in den letzten Jahrzehnten auch in Livekonzerten zu verspüren: bei solistischen, kammermusikalischen und symphonischen Darbietungen gleichermaßen. Eine Regel, die laut Erfahrung des Autors in den 1960er und 1970er Jahren noch zum Grundbestand der Instrumentalausbildung zählte – dass man in einem großen Saal nie wirklich Pianissimo spielen dürfe, weil man sonst in den hinteren Reihen nicht zu hören sei –, scheint mir inzwischen erfolgreich außer Kraft gesetzt.

Hinsichtlich der Muster von Interpretationsentwicklungen unterscheidet sich das Ligeti-Konzert kaum von Werken des klassisch-romantischen Repertoires. Eine Tempovarianz von einem Viertel bzw. Drittel – je nachdem, ob man aus dem Blickwinkel des langsameren oder des schnelleren Tempos schaut – begegnet auch in Interpretationen Beethoven'scher Klaviersonaten.<sup>13</sup> Die zunehmende Erkundung langsamer Tempi bzw. der Wunsch, Details hörbar zu machen, ist gleichfalls ein bekanntes Muster interpretatorischer Entwicklungen ebenso wie das zunehmende Ausreizen unterer dynamischer Regionen – wovon bereits die Rede war. Auskomponierte Kadenzen zu verlängern bzw. zu verändern, ist ein bekannter Topos seit Jahrhunderten.

Womit wir schließlich bei der Frage der Verbindlichkeit des Notentextes wären und der Kategorie der Autorintention. Hier ist auch alles ganz ähnlich wie bei Werken des klassisch-romantischen Repertoires. Die meisten Interpreten befleißigen sich eines texttreuen Spiels. Tonhöhe und Rhythmus sind, soweit sich das hörend nachvollziehen lässt, absolut verbindlich, weitgehend verbindlich auch Dynamik und Artikulation, wobei es hier, wie wir gesehen haben, extreme Anforderun-

---

**13** Heinz von Loesch / Fabian Brinkmann: *Tempomessungen in Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, Berlin 2013 und 2023: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8081745>.

gen an das Leise-Spielen gibt. Weniger verbindlich ist dagegen das Tempo. Ein direkter Verstoß gegen den Notentext ist am ehesten in der Kadenz möglich, zumal hier keine auskomponierten diastematisch-rhythmischen Strukturen vorliegen, sondern abstraktere Anweisungen zur Klangerzeugung, der dynamischen Entwicklung und der Dauer.

Dass sich Muster von Interpretationsentwicklungen ebenso wie die Verbindlichkeit des Notentextes im Cellokonzert von Ligeti so wenig von analogen Einstellungen in der klassisch-romantischen Musik unterscheiden, ist offensichtlich. Ob der Befund indes mit der immer wieder diagnostizierten Traditionsverbundenheit der Musik Ligetis zusammenhängt oder nicht einen allgemeinen Sachverhalt beschreibt, der in der hier dargestellten Form alle oder die meiste Musik betrifft, müssten interpretationsgeschichtliche Untersuchungen zu weiteren Werken zeigen.

## Untersuchte Aufnahmen

- Siegfried Palm / Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks, Frankfurt / Michael Gielen.  
Live-Mitschnitt HR, September 1967. Wergo WER 60163-50, 1988
- Miklós Perényi / Ensemble Modern / Peter Eötvös. Bartók Hall, Szombathely, August 1990.  
Sony Classical SK58 945, 1994
- Jean-Guihen Queyras / Ensemble InterContemporain / Pierre Boulez. IRCAM-Studio Paris,  
Oktober 1992. Deutsche Grammophon 439 808-2, 1994
- Siegfried Palm / Ensemble Askó|Schönberg / Reinbert de Leeuw. Muziekcentrum Vredenburg,  
Utrecht, September 2001. Warner Classics 0825646028580, 2015
- Miklós Perényi / UMZE Ensemble / Peter Eötvös. Carnegie Hall New York, Januar 2009.  
Budapest Music Center Records BMC CD162, 2010
- Nicolas Altstaedt / Plural Ensemble / Fabián Panisello. Conservatorio de Música de Salamanca,  
Oktober 2011, NEOS 11013, 2014
- Pierre Strauch / Ensemble InterContemporain / Matthias Pintscher. Philharmonie de Paris, 2014.  
Alpha Classics 217, 2015
- Christian Poltéra / BIT20 Ensemble / Baldur Brönnimann. Landås Kirke, Bergen, Oktober 2015.  
BIS-2209 SACD, 2016
- Mikolaj Konopelski / Peter Eötvös / Orquesta de Cámara Sony de la Escuela Superior de Música  
Reina Sofía. Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, Madrid, Oktober 2009. [www.youtube.com/watch?v=GrVagXdfnbc](https://www.youtube.com/watch?v=GrVagXdfnbc) [dieser und die übrigen Links: 11.11.2024]
- Alexis Deschables / Sébastien Boin / Ensemble C barré. Théâtre national de La Criée, Marseille,  
Mai 2013. [www.youtube.com/watch?v=x6JTX-jiY1A](https://www.youtube.com/watch?v=x6JTX-jiY1A)
- Jay Campbell / Alan Gilbert / Lucerne Festival Alumni. Grace Rainey Rogers Auditorium, New York,  
Juni 2016. [www.youtube.com/watch?v=AALV\\_dUeLAY](https://www.youtube.com/watch?v=AALV_dUeLAY)
- Jean-Guihen Queyras / François-Xavier Roth / Gürzenich-Orchester Köln. Philharmonie Köln,  
Juni 2022. <https://mediathek.guerzenich-orchester.de/de/video/114/gyoergy-ligeti>

## Abstract

*»Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend«. Interpretationen des Cellokonzerts von György Ligeti zwischen Siegfried Palm (1967) und Jay Campbell (2016)*

Der Text vergleicht 12 Interpretationen des Cellokonzerts von György Ligeti aus einem Zeitraum von mehr als 50 Jahren miteinander (8 CD-, 4 Videoaufnahmen) und diskutiert die Ergebnisse im Hinblick auf eine Reihe interpretations- und mediengeschichtlicher Fragen. Die sinnfälligsten Differenzen zwischen den Einspielungen bestehen in der Gestaltung des »unhörbaren« Anfangs sowie der »Flüsterkadenz« am Ende des Werkes. Von der Entscheidung für das Reproduktionsmedium – ob nur Ton- oder auch Bildaufzeichnung – bleiben offensichtlich auch die Interpretationen nicht unberührt.

*»Entry Imperceptible, as Though Arising from Nothingness«*

*Performances of György Ligeti's Cello Concerto from Siegfried Palm (1967) to Jay Campbell (2016)*

The text compares 12 performances of György Ligeti's Cello Concerto from a period of more than 50 years (8 CD recordings, 4 video recordings) and discusses the results with regard to a series of questions relating to the history of musical performance and the history of media. The execution of the »imperceptible« beginning of the work as well as the individual realisations of the »whisper cadenza« at the end are the most obvious differences between the recordings. The choice of the recording medium – video/ audio or audio only – appears to be of consequence for the interpretative decisions.

## Autor

**Heinz von Loesch**, \*1959, Cellostudium und Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Geschichte. Künstlerische Reifeprüfung 1983, Promotion 1989, Habilitation 1999. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin, Apl. Professor an der TU Berlin, Sprecher der Fachgruppe Aufführungspraxis und Interpretation der Gesellschaft für Musikforschung. Publikationen zur Geschichte, Theorie, Ästhetik und Aufführungspraxis/ Interpretation der Musik. Heinz von Loesch ist Mitherausgeber der vierbändigen, vom Staatlichen Institut für Musikforschung edierten Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert (Kassel 2019–2025).

**Heinz von Loesch**, \*1959, studied cello and musicology, philosophy and modern history. Artistic diploma in 1983, doctorate in 1989, habilitation in 1999, research associate at the Staatliche Institut für Musikforschung in Berlin, adjunct professor at the TU Berlin, spokesman for the Performance Practice and Interpretation section of the Gesellschaft für Musikforschung. Publications on the history, theory, aesthetics, and performance practice / interpretation of music. Heinz von Loesch is co-editor of the four-volume history of musical performance in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, edited by the Staatliche Institut für Musikforschung (Kassel 2019–2025).