

MARKUS RATHEY

**Interpretation als musikalischer Text.
Ligeti's *Volumina*, die Orgeletüden und
die Kanonisierung interpretatorischer Lösungen**

In der landläufigen Vorstellung ist das Verhältnis des Komponisten zum Interpretieren so geartet, dass der eine die Musik schreibt, während der andere sie so ausführt, dass die Interpretation so nah wie möglich dem Komponistenwillen entspricht. Der Interpret wird damit zum Sachwalter des Komponisten. Oder, wenn wir es romantisch verbrämt ausdrücken, der Interpret realisiert den in der Partitur schriftlich kodifizierten Komponistenwillen.

Postmoderne Ästhetik und *performance studies* haben gezeigt, dass diese Auffassung nicht nur problematisch ist, sondern dass selbst der traditionelle Werkbegriff, auf dem diese Unterscheidung beruht, fragil und unzureichend ist.¹ Dies gilt umso mehr für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, in der die Grenzen des Werks sowohl formal wie ästhetisch und performativ aufgeweicht (oder sogar aufgehoben) sind.

Es wird im Folgenden nicht um eine theoretische Diskussion dieser komplexen Frage gehen, sondern es soll vielmehr anhand von Ligeti's Orgelwerken dargestellt werden, inwieweit die frühen Interpreten die Orgelkompositionen Ligeti's nicht nur klanglich realisiert haben, sondern aktiv an der Komposition beteiligt waren und dabei ihrerseits Spuren im veröffentlichten Text der Komposition hinterlassen haben. Der Notentext als autoritative Basis der Analyse bleibt damit weiterhin im Zentrum, jedoch wird deutlich werden, dass Teile dieses Textes ihre Genese einem engen Dialog zwischen Komponist und Interpretieren verdanken.

Die Orgelwerke eignen sich dafür besonders, da sie den Komponisten vor eine Reihe anspruchsvoller Probleme stellten: Ligeti war bekannt dafür, eine sehr präzise Klangvorstellung für seine Werke zu haben und diese oft selbstbewusst von

¹ Dazu grundlegend Wilhelm Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987; sowie Otto Neumaier: »Arbeit am Werkbegriff«, in: *Arbeit am musikalischen Werk. Zur Dynamik künstlerischen Handelns*, hrsg. v. Wolfgang Grätzer und Otto Neumaier, Freiburg 2013, S. 17–40; zur Frage der Autorschaft in der Neuen Musik siehe auch: *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, hrsg. von Hermann Danuser / Matthias Kassel, Mainz 2017. Siehe dort vor allem den Beitrag von Angela Ida de Benedictis: »Auktoriale versus freie Aufführungstradition. Zur Interpretationsgeschichte bei Nono und Berio (... und Stockhausen ist auch dabei)«, S. 47–68, der sich grundlegend mit dem Verhältnis von Aufführungstradition und Komponistenintention auseinandersetzt.

seinen Interpreten einzufordern.² Zugleich war er jedoch aufgrund der technischen Komplexität der Orgel, die er selbst oft als »monströse Maschine« bezeichnete,³ auf die Hilfe erfahrener Interpreten angewiesen. Dies galt umso mehr, als sich Ligeti in seinen Orgelwerken nicht mit dem klassischen Klang des Instruments zufriedengeben wollte, sondern es ihm darum ging, die klanglichen Möglichkeiten der Orgel zu erweitern.⁴ Dazu bedurfte es eines tieferen Verständnisses der mechanischen und technischen Möglichkeiten der Orgel, über die Ligeti selbst ursprünglich nicht verfügte. Ligeti hatte begrenzte Erfahrungen mit der Orgel, auch wenn er, entgegen manchen Aussagen in der Sekundärliteratur, nicht völlig unerfahren war.⁵

Ligetis Orgelwerke sind eng mit den Namen der frühesten Interpreten verknüpft, die in meinen Überlegungen eine zentrale Rolle spielen werden: der schwedische Organist und Komponist Karl-Erik Welin (1934–1992)⁶ und der deutsche Organist und Komponist Gerd Zacher (1929–2014).⁷

I. Annäherungen an die Maschine »Orgel«

Die Orgelwerke nehmen in Ligetis Werk eine interessante Stellung ein. Einerseits erwachsen sie organisch aus seiner stilistischen und kreativen Entwicklung, andererseits nötigten ihn die daraus erwachsenden Klangvorstellungen dazu, nicht nur mit Interpreten zu korrespondieren, sondern ausführliche interpretatorische Vorschläge mit in den Notentext zu integrieren.

Die enge Verbindung zu Ligetis Schaffen als Ganzem zeigt sich daran, dass sämtliche Orgelwerke entsprechende Schwesterwerke im nicht-organistischen Œuvre haben:

1. Das frühe *Ricercare Omaggio a Girolamo Frescobaldi* (1953) entstand im Rahmen des umfangreichen Klavierzyklus *Musica ricercata* (1951–1953), der in komplexer Weise kontrapunktische Techniken auslotet.⁸

2 Mein Dank gilt meinem Kollegen Martin Bresnick (Yale University), selbst ein Schüler Ligetis, für zahlreiche Hinweise und Anregungen. **3** Siehe György Ligeti: »Zwei Etüden für Orgel«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 247. **4** Zu Ligetis Orgelwerken im Überblick siehe Martin Herchenröder: *Struktur und Assoziation. György Ligetis Orgelwerke*, Dornbirn 1999. **5** Vgl. György Ligeti: »Orgelwerke«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 184. **6** Zu Welins Schaffen siehe Martin Herchenröder: »From Darmstadt to Stockholm. Tracing the Swedish Contribution to the Development of a New Organ Style«, in: *The Organ as a Mirror of its Time. North European Reflections (1610–2000)*, hrsg. v. Kerala Snyder, Oxford 2002, S. 303–321; sowie das ausführliche Interview in dem Sammelband von Herbert Connor: *Samtal med tonsättare*, Stockholm 1971, S. 37–44. **7** Einen knappen Überblick zu Zachers offenem Werk- wie Interpretationsbegriff gibt Matthias Geuting: »Multiplizität des streng Richtigen«. Zum Interpretationsbegriff des Organisten Gerd Zacher«, in: *Organ* 20, 2017/3, S. 24–29. **8** Siehe dazu Ligetis eigene Bemerkungen zu *Musica ricercata* in Ligeti: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 154–155.

2. Das Orgelwerk *Volumina* (1961/1962) folgt nicht nur chronologisch Ligetis wichtigen *Atmosphères* (1961), sondern setzt auch Ligetis Interesse an Klangflächen und verschiedenen Formen von Clustern fort.
3. Die Orgel Etüde *Harmonies* (1967) setzt konzeptionell fort, was Ligeti in seinem Orchesterwerk *Lontano* (1967) erprobt hatte.⁹
4. Die Orgeletüde *Coulée* (1969) schließlich hat ihr Gegenstück in dem Cembalowerk *Continuum* (1968). Bei beiden reihen sich schnelle Notenwechsel zu flirrenden Klangflächen.¹⁰

Wenn wir von Ligetis Orgelwerken sprechen, dann sind damit zumeist die drei einflussreichen Werke der 60er Jahre gemeint: *Volumina* (1961/1962) und die beiden Orgeletüden (1967/1969).¹¹ Es sind diese Werke, in denen Ligeti die Möglichkeiten der Orgel auslotet und dabei die Grenzen des Instruments sprengt. Ligeti hatte sich jedoch bereits früher mit der Orgel auseinandergesetzt. In einem knappen Essay zu seinen Orgelwerken berichtet er stolz, dass er während seiner Zeit am Klausenburger Konservatorium, also in der ersten Hälfte der 1940er Jahre, »Orgel studiert und viel geübt« habe.¹² In den frühen 50er Jahren setzte sich Ligeti dann intensiv mit den Möglichkeiten kontrapunktischer Formen auseinander, die er mit jüngeren stilistischen Einflüssen, wie etwa der Zwölftontechnik, in Verbindung setzt. Der Schlusssatz seiner hieraus erwachsenen *Musica ricercata* ist eine Hommage an Girolamo Frescobaldi, die ursprünglich als Orgelwerk entstand und dann in einer Klavierfassung in den Zyklus integriert wurde.¹³

Das knappe Orgelstück basiert auf einem chromatischen Thema des italienischen Renaissancekomponisten Frescobaldi,¹⁴ das Ligeti harmonisch frei auslotet. Die kontrapunktische Textur wie auch die harmonische Sprache bleiben dabei jedoch weitgehend konventionell und es verwundert nicht, dass die Uraufführung des gesamten Zyklus erst 1969 stattfand und dass eine Ausgabe des Orgelstückes sogar erst 1990 erschienen ist. Betrachtet man jedoch das *Ricercare* im Kontext von Ligetis Entwicklung als Orgelkomponist, so zeigt sich zweierlei:

1. Das Stück verbleibt spieltechnisch im Rahmen dessen, was Ligeti selbst als Organist zu spielen in der Lage gewesen wäre. Er erwähnt einmal, dass das schwie-

⁹ Zum Verhältnis von *Lontano* zur Orgeletüde *Harmonies* siehe Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, Oxford 2017, S. 211. ¹⁰ Vgl. ebd., S. 236–244. ¹¹ Diese Fokussierung deckt sich mit der allgemeinen Wahrnehmung des Werks Ligetis, wie es Stefan Weiss in seinem Essay »Der kanonisierte Ligeti« beschrieben hat, in: *Studia Musicologica* 57, 2016, S. 221–238. ¹² Ligeti: »Orgelwerke« (wie Anm. 5), S. 184. ¹³ Erwähnt sei hier auch die Bearbeitung einzelner Sätze aus *Musica ricercata* in Ligetis *Sechs Bagatellen*. Dort bearbeitete er die Nummern III, V, VII, VIII, IX und X für Bläserquartett. Siehe Ligetis Bemerkungen zu dieser Bearbeitung in György Ligeti: »Sechs Bagatellen für Bläserquartett«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 158–160. ¹⁴ Das Subjekt des *Ricercare* stammt aus Frescobaldis *Ricercare cromatico post il Credo* aus seiner Sammlung *Fiori musicali*; siehe Markus Rathey: »Die Orgel soll bleiben, was sie ist«. Revolution und Tradition in György Ligetis Orgelwerken«, in: *Organ* 2023/2, S. 31.

rigste Orgelwerk, das er geübt habe, eine Bach'sche Triosonate gewesen sei.¹⁵ Das *Ricercare* ist deutlich einfacher zu realisieren.

- Bei aller Traditionsverbundenheit des *Ricercare* sprengt das Stück in den Schlusstakten die klanglichen Konventionen, wenn Ligeti für die Oberstimme im Manual 4', 2'- und 1'-Register vorschreibt, während das Pedal nur mit einem Register in 32'-Lage besetzt ist. Beim Schlussklang sind damit der höchste und niedrigste Ton neun Oktaven voneinander entfernt, während die reguläre Tonhöhe (also die 8'-Lage) gänzlich ausgespart ist. Für sich genommen wäre dieses klangliche Experiment kaum bemerkenswert. Wenn wir jedoch bedenken, dass Ligeti sich später mit dem traditionellen Orgelklang unzufrieden zeigt, dann deutet das Ende des *Ricercare* bereits in eine Richtung, die der Komponist einige Jahre später verfolgen sollte.¹⁶

Tatsächlich neue Bahnen beschritt Ligeti aber erst in seinen 1961/1962 komponierten *Volumina*. Das Orgelstück entstand als Auftragswerk für Radio Bremen. Hans Otte, Hauptabteilungsleiter Musik bei Radio Bremen und selbst Organist und Komponist,¹⁷ hatte drei damals junge Komponisten beauftragt, neue Orgelwerke zu schreiben, die die von Orgelbewegung und Neoklassizismus bestimmte Klangwelt der Orgel erweiterten. Neben Ligeti waren dies der argentinische Komponist Mauricio Kagel (1931–2008) und der Schwede Bengt Hambraeus (1928–2000). Kagel komponierte *Improvisation Ajoutée* und Hambraeus schrieb *Interferenzen*. Die Auftragswerke, zu denen man auch Ottes eigenes, heute leider vergessenes Werk *Alpha Omega* zählen sollte, gelten in der Geschichte der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts als Meilensteine, die eine neue Entwicklung andeuteten, an der Ligeti selbst, wie auch die beiden anderen Komponisten einen nicht zu unterschätzenden Anteil hatten.¹⁸

15 Vgl. Ligeti: »Orgelwerke« (wie Anm. 5), S. 184. **16** Es ist damit Michael Heinemann nur bedingt zuzustimmen, wenn er feststellt, dass »[n]ichts [im *Ricercare*] [...] auf den Entdecker gänzlich ungewohnter Klangfarben und deren Etablierung als eigenständige Parameter hin[deutet]« (»Rekonstruierte Musik – Zur deutschen Orgelmusik der Nachkriegszeit«, in: *Die Orgel zwischen gestern und morgen*, hrsg. v. Hermann J. Busch / Roland Eberlein, Köln 2011, S. 93.) Zumindest die Registrierung zeigt Ligetis Interesse an einem erweiterten, die Konventionen verlassenden Orgelklang. **17** Zu Ottes Musik und seiner Bedeutung für die klanglichen Innovationen der frühen 60er Jahre vgl. Ingo Ahmels: *Hans Otte – Klang der Klänge*, Mainz 2006. **18** Dazu ausführlich Ulrich Schmiedeke: *Der Beginn der Neuen Orgelmusik 1961/62*, München / Salzburg 1981. Für die Wirkungsgeschichte der Werke siehe auch Daniela Philippi: *Neue Orgelmusik, Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne*, Kassel 2002.

II. Timbre, Notation und Invention: *Volumina*

Richard Topp hat *Volumina* als »photographic negative« von *Atmosphères* bezeichnet,¹⁹ und tatsächlich basiert das Orgelwerk auf ähnlichen Techniken der Manipulation von Klangflächen wie das wenig frühere Orchesterwerk. Statt auf der Verarbeitung musikalischer Themen wie noch in dem frühen *Ricercare*, liegt der Schwerpunkt auf musikalischem Timbre und der Verwendung von Clustern.

Ligeti unterscheidet in *Volumina* zwischen verschiedenen Formen von Clustern, die entweder durch ihre Bewegung oder durch die in ihnen enthaltenen Einzeltöne unterschieden sind. Der Komponist differenziert zwischen chromatischen Clustern, die sämtliche Halbtöne innerhalb eines festgelegten Intervalls enthalten, diatonischen Cluster, die nur die weißen Tasten enthalten, sowie pentatonischen Cluster, die sich entsprechend auf die schwarzen Obertasten beschränken. Als zweite Ordnung der Kategorien unterscheidet Ligeti zwischen statischen und mobilen Clustern sowie solchen mit innerer Bewegung und solchen ohne innere Bewegung.²⁰

Eine Darstellung dieser Cluster in traditioneller Notation wäre für das Orgelwerk unpraktisch (oder sogar unmöglich) gewesen. Stattdessen verwendet Ligeti eine graphische Notation, die visuell die Cluster abbildet. Zudem gibt der gedruckte musikalische Text verbale Anweisungen zur Ausführung. Mehr oder weniger exakte Tonhöhen sind angedeutet durch die Notenbuchstaben am Anfang jeder Doppelseite der Partitur.

Mit der Verwendung graphischer Notation kommen wir bereits in den Bereich der Interpretation und der zentralen Bedeutung des Interpreten. Da, im Gegensatz zu den musikalisch verwandten *Atmosphères*, keine exakten Töne angegeben sind, sind die Unterschiede zwischen klanglichen Realisierungen von *Volumina* recht erheblich. Unterschiede erstrecken sich auf den präzisen Umfang der Cluster sowie auf die Abfolge der einzelnen Noten in Clustern mit innerer Bewegung. Es ist Ligeti jedoch wichtig festzuhalten, dass es sich bei der von ihm verwendeten graphischen Notation keineswegs um einen Freibrief für den Interpreten handelt. In einem Radio-manuskript von 1962 stellt der Komponist fest:

»Die neue Spieltechnik verlangte nach Ausarbeitung einer neuen, dieser Technik adäquaten Notation. Sie umfaßt neben Spielanweisungen auch graphische Zeichen, die nichts mit der herkömmlichen Notation zu tun haben, und sie ist ein prä-

19 Richard Topp: *György Ligeti*, London 1999, S. 91; siehe auch Jan Lehtola: »György Ligeti – Traditional Reformer or Revolutionary Discoverer? Ligeti's Organ Music and its Influence on Organ-Playing Technique«, in: *TRIO* 2019/1–2, S. 99–100. **20** Siehe dazu Ligetis Spielanweisungen zu *Volumina* (Beilage zur Peters-Partitur, Frankfurt a. M. u. a. 1967).

ziseres Informationsmittel für die neue Orgeltechnik als das traditionelle Notensystem.«²¹

Es ist Ligeti wichtig, den Stellenwert der Interpretation in diesem Zusammenhang zu präzisieren:

»Dabei handelt es sich nicht um ›musikalische Graphik‹. Die Notation hat keinen Eigenwert und ist nicht mehrdeutig, sie besteht aus eindeutigen Befehlssymbolen. Dem Ausführenden sind weitgehende Freiheiten eingeräumt, jedoch rein interpretative Freiheiten, nicht die des Mitkomponierens am Werk, wie das bei ›graphischen‹, variablen Kompositionen üblich ist.«²²

Ligeti's Sicht der Notation ist hier sehr fein kalibriert. Einerseits sieht er die graphische Notation als »präziseres Informationsmittel«, ein Begriff, der fast schon an die Präzision eines Computerprogramms erinnert und so mit Ligeti's eigener Beschreibung der Orgel als einer »Maschine« korreliert; andererseits hat der Ausführende Freiheiten, die jedoch stets als interpretative Freiheiten, also als Lesarten eines vorgegebenen, autoritativen Notentextes verstanden werden.

Ligeti's Verständnis des Interpretens in *Volumina* deckt sich in markanter Weise mit dem eines der wichtigsten Interpreten seiner Orgelmusik, Gerd Zacher. In einem Interview mit ihm für die *Neue Zeitschrift für Musik* konstatierte der Interviewer Rainer Nonnenmann: »Als Interpret agieren Sie zuweilen auch als mitdenkender Komponist«,²³ worauf Zacher antwortete: »Ich würde lieber ausgehen vom Dirigenten eines Orchesters. [...] Als Organist bin ich ein Dirigent, der den Ablauf der Musik direkt ins Hörbare umsetzt.«²⁴

Wir werden sehen, dass Zachers Einfluss wohl doch über das eines »Dirigenten« hinausgeht. Zunächst jedoch noch ein Wort zu Ligeti's Verwendung graphischer Notation. Während graphische Formen der Notation in den 60er und 70er Jahren nicht ungewöhnlich waren, ist dies der einzige Fall, in dem sich Ligeti dieser Notation bedient hat. Auch in den späteren Orgelwerken kehrte er zur traditionellen Notation zurück. Was hier in *Volumina* als probates Mittel erschien, um seine musikalischen Ideen zu kommunizieren, war kein Schritt in die Richtung weiterer graphischer Notationsformen. In seinem Beitrag von 1962 macht Ligeti zudem deutlich, dass er graphische Notation nicht als kompositorischen Freiraum versteht, sondern als präzise Anweisung für die Interpretation. In einem späteren Beitrag stellt Ligeti zudem fest, dass die graphische Notation in *Volumina* »fast so exakt wie die traditionelle Notation« sei.²⁵

Es ist für Ligeti's Verhältnis zu seinen Interpreten wichtig, dass wir graphische Notation nicht in Orchesterwerken oder Ensemblewerken finden, sondern nur in ei-

21 György Ligeti: »Bemerkungen zu ›Volumina‹«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 188. 22 Ebd.

23 Gerd Zacher / Rainer Nonnenmann: »›die Orgel ist ein Blasinstrument‹. Ein Gespräch mit dem Pionier Neuer Orgelmusik Gerd Zacher«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 170, 2009 / 1, S. 26. 24 Ebd.

25 György Ligeti: »Über ›Volumina‹«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 190.

nem Solowerk, das zudem für ein Instrument geschrieben ist, das Ligeti als gigantische Maschine versteht.²⁶ Die graphische Notation wird somit in der Tat zu einer Art Computerprogramm, mit dem die Maschine gesteuert wird.

Ligetis Hinwendung zur graphischen Notation für *Volumina* hat rein praktische Gründe und spiegelt zudem seinen eigenen kompositorischen Prozess in den frühen 1960er Jahren wider. Auch wenn Ligeti in seinen veröffentlichten Werken keine graphische Notation verwendet, so finden sich graphische Skizzen in seinem kompositorischen Schaffensprozess. Oft fertigte Ligeti eine graphische Verlaufsskizze an, um dann in einem weiteren Schritt musikalische Details auszuarbeiten, die dann in klassischer Notation festgehalten wurden. Von Interesse sind in unserem Zusammenhang vor allem die Skizzen für *Atmosphères*, dem Werk, das als Modell für *Volumina* gelten kann. Die Skizzen zu *Atmosphères* sind erhalten und ein Vergleich mit *Volumina* zeigt sogleich die Ähnlichkeiten des visuellen Vokabulars.²⁷ Er macht deutlich, dass die graphische Notation für Ligeti bereits die Kodifizierung eines festgefügtten, wenngleich noch zu präzisierenden Plans darstellt. Die Skizzen für *Atmosphères* und andere Werke sind zielgerichtet auf das kompositorische Endprodukt ausgerichtet und stellen damit keinen schöpferischen Freiraum dar.

Ligetis Verständnis der graphischen Notation in *Volumina* ist somit an der Art und Weise geschult, in der ähnliche graphische Elemente in seinem kompositorischen Prozess erscheinen. Die Funktion des Interpreten in *Volumina* ist damit klar definiert und durch die Parameter der Partitur definiert. Der Einfluss von Interpreten beschränkt sich jedoch im Falle von Ligetis Orgelwerken nicht auf den fertiggestellten und publizierten Notentext. Vielmehr waren mehrere Interpreten bereits maßgeblich in die Genese von Ligetis Orgelwerken involviert.

Ligeti komponierte seine *Volumina* von Dezember 1961 bis Januar 1962 in Stockholm. Der Aufenthalt in der schwedischen Hauptstadt ist dabei von zentraler Bedeutung. Die Arbeit an dem Orgelwerk wurde begleitet durch einen engen Austausch mit Hambraeus, dessen *Konstellationen I* als Vorbild für die Clustertechnik in *Volumina* dienten, und vor allem mit dem Organisten Welin, der nicht nur die Uraufführung von *Volumina* spielen sollte, sondern auch zahlreiche weitere Aufführungen in den folgenden Jahrzehnten.²⁸ In seinen Erinnerungen beschreibt Welin, wie er und Ligeti gemeinsam die Möglichkeiten der Orgel ausgelotet haben:

»We wandered together to the organ in the church of Johannes, where I was resident organist. A series of questions and answers enabled him to glean an under-

26 Der Gedanke der Orgel als Maschine deckt sich ebenfalls mit Zachers Verständnis des Instruments, siehe Gerd Zacher: »Werkzeug Orgel«, in: *Der Kirchenmusiker* 19, 1968, S. 193–196. **27** Siehe die Abbildungen der Skizzen für *Atmosphères* in Levi: *Metamorphosis in Music* (wie Anm. 9), S. 117, 120.

28 Welin hat sich in mehreren Aufsätzen zu fundamentalen Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation geäußert; thematisch am nächsten zu Ligetis Orgelwerken ist sein Beitrag »Bemerkungen zu Komposition, Notation, und Interpretation heute«, in: *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1968, S. 158–167.

standing of the mysteries of the instrument. And that was how *Volumina* came about.«²⁹

Welins Darstellung suggeriert, dass Ligeti vorher kein Verständnis der Orgel gehabt habe. Dies ist sicherlich falsch, hatte Ligeti doch selbst etwa 20 Jahre zuvor Orgelunterricht genommen. Richtig ist allerdings, dass Ligeti auf Welin angewiesen war, wenn es um die technischen Möglichkeiten ging, mit denen der Klang der Orgel manipuliert werden konnte. Neben der innovativen Clustertechnik zeichnet sich *Volumina* vor allem dadurch aus, dass Ligeti nach einer Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten der Orgel sucht. Dabei lässt Ligeti bewusst die »Traditionsbelastung« der Orgel außer Acht und sucht nach neuen Klängen.³⁰ In einem 1968 gehaltenen und später veröffentlichten Vortrag stellt Ligeti fest:

»Es ist bezeichnend, daß die Neuorientierung in der Orgelkomposition um 1960 – initiiert von Bengt Hambraeus und dann von Mauricio Kagel, von mir und mehreren anderen weitergeführt – scheinbar nicht mit der Orgel, sondern gegen die Orgel stattfand. Die für neue Ideen offenbar nicht mehr verwendbaren Mechanismen der Orgel wurden ganz anders, sozusagen zweckentfremdet angewendet, zum Beispiel durch Ausschalten des Motors, was zur Variierung des Winddrucks führt, sowie bei mechanischer Spiel- und Registertraktur durch halbes Niederdrücken der Tasten, halbes Ausziehen der Register und ähnliche Techniken, die zuerst von Karl-Erik Welin und dann von Gerd Zacher entwickelt wurden.«³¹

Ligetis Ziel in *Volumina* (wie auch in den späteren Etüden) war eine Verfremdung des gewohnten Orgelklanges. Notwendig dafür waren eine genauere Kenntnis des Instruments und ein Experimentieren mit dessen Möglichkeiten. Erfahrene Organisten wissen, was passiert, wenn etwa beim Spielen der Motor ausfällt, oder wenn Registerknöpfe nur halb oder zu langsam gezogen werden. Ligeti machte sich diese Erfahrungen Welins zunutze, als er *Volumina* komponierte. Wenn er schreibt, dass Welin ihn in die Geheimnisse des Instruments eingeweiht habe, so geht es nicht um die Orgel als solche, sondern vor allem um die Manipulation der Maschine Orgel im Dienste von Ligetis neuen Klangvorstellungen.

Eine wichtige Technik ist dabei das Ein- und Ausschalten des Orgelmotors. Der veränderte Winddruck führt dabei zu einem Ansprechen der Obertöne, *glissando*-Effekten, und einem *crescendo* oder *decrescendo*. Gleich zu Beginn von *Volumina* fordert Ligeti, dass der Interpret bei ausgeschalteter Orgel einen breiten, die ganze Tastatur umfassenden Cluster mit allen gezogenen Registern spielt, um

29 Deutsche Übersetzung der Beschreibung in Beth Loeber Williamson: »Performing New Music. Ligeti's »Volumina«, in: *The American Organist* 13, 1979/10, S. 33. **30** Ligeti: »Über Volumina« (wie Anm. 25), S. 189. **31** György Ligeti: »Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 219.

dann den Orgelmotor einzuschalten. Es ist deutlich zu hören, wie der Orgelklang sich graduell entfaltet, wie sich die Töne aufbauen, bevor der Klang schließlich statisch wird. Wir sehen (und hören) hier den direkten Einfluss Welins.

Ebenfalls auf Welin zurück geht die Reduktion des Orgelwindes durch das partielle Drücken der Tasten und das halbe Ziehen der Registerknöpfe. Ligeti schreibt in den Spielanweisungen: »Bei mechanischen Orgeln empfiehlt sich, nach Beurteilung des Interpreten, die halbe Einstellung von Registerknöpfen und das halbe Niederdrücken von Tasten, und zwar an mehreren Stellen des Stückes, besonders aber gegen Ende.«³² Der Zweck ist auch hier die Verfremdung des Orgelklanges durch verringerten Winddruck, der zu einem fahlen, Ligeti nennt ihn oft »kranken Klang«³³ führt.

Die Manipulation des Orgelmotors als Teil der Klangproduktion ist ein letztes Mal am Schluss von *Volumina* von Bedeutung. Die Hände spielen einen hohen chromatischen Cluster, während der Motor abgeschaltet wird. Der Effekt ist die Umkehrung des Anfangs von *Volumina*. Ligeti beschreibt den Vorgang selbst in der Partitur: »langsames diminuendo, das sich von selbst, durch Nachlassen des Winddrucks ergibt.«³⁴ Zacher charakterisiert diesen Effekt folgendermaßen: »Beim Abgesang des Windes entsteht ein ganzer Roman mit Stationen und Kapiteln verschiedenster Zwölfteltöne, falsettierter Teiltöne, Glissandi, Klangfarben, Hauchigkeiten und so weiter.«³⁵

Neben dem Einfluss Welins in diesen technischen Details sehen wir aber auch am Schluss von *Volumina* interessante Verbindungen zu Ligetis anderen Werken, die vor allem in der 1966 ausgeführten Revision der Komposition noch deutlicher werden. Die Registrierung kurz bevor der Motor abgeschaltet wird fordert eine dreifache Zimbel (eine sehr hohe Mixtur) im Manual und ein 32'-Register im Pedal. Diese Registrierung ist denselben Klangvorstellungen verpflichtet, die Ligeti bereits zum Schluss seines ersten Orgelwerks, *Ricercare*, gefordert hatte. In den Vortragsangaben führt er dazu aus:

»zum 32'-Register (notfalls 16'-Register) wird nur »Zimbel dreifach« gekoppelt; der Bereich zwischen dem sehr tiefen und sehr hohen Klang bleibt leer. Auf diese Weise entsteht, sobald die Cluster-Bewegungen im Pedal beginnen, automatisch eine Art Kanon zwischen Zimbel und 32', da die tiefen Pfeifen mit Verspätung einsetzen bzw. hörbar werden.«³⁶

Der Gedanke des Kanons, der sonst in *Volumina* nicht zu realisieren ist, da Ligeti auf präzise Tonhöhen verzichtet, verbindet *Volumina* mit Ligetis Technik der Mikropolyphonie, die bereits in den früheren Werken angelegt ist, dann aber im

32 *Volumina*, Erstausgabe, zitiert nach Schmiedeke: *Der Beginn der Neuen Orgelmusik* (wie Anm. 18), S. 55. **33** Vgl. Ligeti: »Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?« (wie Anm. 31), S. 219. **34** Ligeti: *Volumina* (wie Anm. 20), S. 22. **35** Zacher / Nonnenmann: »die Orgel ist ein Blasinstrument« (wie Anm. 23), S. 26. Zachers Kommentar bezieht sich auf die Verwendung derselben Technik in Juan Allende-Blins *Sons brisés*, aber er trifft auch auf Ligetis Komposition zu. **36** Ligeti: *Volumina* (wie Anm. 20), S. 4.

Requiem (1963–1965) systematischer verfolgt wird.³⁷ In *Volumina* ist es allerdings keine auskomponierte, sondern eine maschinell erzeugte Polyphonie.

Welin wirkte nicht nur als Berater im Hintergrund bei der Komposition von *Volumina*, sondern er spielte auch die Uraufführung im Mai 1962. Auf die Schwierigkeiten der Aufführung, einschließlich einer zerstörten Orgel, brauche ich hier nicht einzugehen.³⁸ Erwähnen möchte ich dagegen zwei an der Aufführung beteiligte Musiker, die selten namentlich genannt werden. Für die Aufführung von *Volumina* braucht es nicht nur einen exzellenten Organisten, sondern auch zwei Assistenten, die die Registerknöpfe sowie den Orgelmotor bedienen. Da der Organist oft mit beiden Händen (und Armen) Cluster zu spielen hat, ist die Beteiligung von Assistenten fast unabdingbar. (Setzerkombinationen und andere technische Hilfsmittel machen es möglich, *Volumina* auch allein zu spielen, aber diese Hilfen sind nicht auf allen Orgeln vorhanden.) Die beiden Registranten bei der Uraufführung von *Volumina* waren Giuseppe G. Englert und Leo Nilsson.³⁹

Englert (1927–2007) war ein Schweizer Komponist und Organist, der Komposition bei Willy Burkhard studiert hatte. Er hatte an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teilgenommen und dort bei René Leibowitz und John Cage studiert. Seit 1949 lebte er in Paris und zur Zeit der Uraufführung von *Volumina* wirkte er als Vertreter für seinen Lehrer André Marchal an der Kirche Saint-Eustache. Leo Nilsson (*1939) ist ein schwedischer Organist und Komponist, der nach seinem Orgelstudium zu einem der Pioniere der elektronischen Musik in Schweden werden sollte. Mit anderen Worten, die beiden Registranten waren sowohl mit den technischen Möglichkeiten der Orgel vertraut als auch mit dem kompositorischen und musikästhetischen Rahmen, in dem Ligeti's *Volumina* operierten.

Nach zahlreichen Aufführungen in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entschloss sich Ligeti zu einer Revision von *Volumina*, die vor allem von dem damals in Hamburg lebenden Organisten Zacher angeregt und begleitet wurde. Wie schon Welin zuvor, so war auch Zacher vor allem als Berater in Fragen der technologischen und praktischen Umsetzung involviert. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, hier im Detail auf die Unterschiede der Fassungen einzugehen.⁴⁰ Stattdessen sei nur Ligeti's eigene Charakterisierung der Revision zitiert:

»Im Laufe der Zeit, nachdem das Stück auf verschiedenen Orgeln gespielt worden war, habe ich einiges an der Musik und an der Notation verändert – einerseits um der ursprünglichen Vorstellung einer kontinuierlichen Form näherzukommen, andererseits um das Stück auf unterschiedlichen Orgeln, mit mechanischer wie mit elektrischer Spieltraktur und Registratur, aufführbar zu machen.«⁴¹

37 Siehe Levy: *Metamorphosis in Music* (wie Anm. 9), S. 210–217. **38** Vgl. Ligeti's eigene Beschreibung in Ligeti: *Orgelwerke* (wie Anm. 5), S. 185; sowie Rathey: *Die Orgel soll bleiben, was sie ist* (wie Anm. 14), S. 33. **39** Siehe Ligeti: *Über Volumina* (wie Anm. 25), S. 189. **40** Überblick zur Revision in Schmiedeke: *Der Beginn der Neuen Orgelmusik* (wie Anm. 18), S. 54–62. **41** Ligeti: »Über Volumina« (wie Anm. 25), S. 190.

Die Revision war unter anderem notwendig für Orgeln, bei denen beim Abschalten des Motors auch die Tastatur abgeschaltet wurde, sodass die von Ligeti intendierten Effekte nicht mehr funktionierten. Auch hier waren es vor allem die Interpreten (insbesondere Zacher), die Ligeti auf die Probleme der Urfassung aufmerksam machten und den Komponisten zu der Überarbeitung anregten.

III. Transparenz und unsaubere Klangfarben: die Orgeletüden

Noch deutlicher als in der Revision von *Volumina* ist der Einfluss Gerd Zachers in den beiden Orgeletüden von 1967 und 1969, den letzten Orgelwerken Ligetis. Nach Ligetis Auskunft war es Zacher, der die Komposition der Etüden angeregt hatte und dieser machte auch zahlreiche Vorschläge, die in den gedruckten Notentext Eingang fanden.

Ursprünglich hatte Ligeti vier Etüden geplant, die von Zacher angeregt worden waren. Es lohnt sich, zunächst die beiden nicht ausgeführten Stücke zu betrachten. Die geplanten Titel waren *Le son royal* und *Zéro*. Bei der einen sollte nur der Klang der Windladen und des Orgelwindes zu hören sein. In der anderen sollte der Organist eine Taste halten, während einer der Assistenten die Registrierung ändern und ein anderer innerhalb des Orgelgehäuses die Pfeifen manipulieren sollte.

In seinem 1968 gehaltenen Vortrag zur Zukunft des Orgelbaus äußert sich Ligeti zu einer der Etüden und macht dabei Zachers Einfluss deutlich:

»Eine weitere Möglichkeit wäre eine variable Intonation der Pfeifen mit Vorrichtungen, die ›Verstimmungen‹ während des Spielens zulassen. Für ein projektiertes Stück von mir formulierte Gerd Zacher folgende Vorstellung: Ein Mitspieler kann im Inneren der Orgel mit kleinen Hämmerchen die Stimmkrücken der Zungen verstellen, die Deckel von Gedackten abheben und wieder aufsetzen, einzelne Pfeifen herausziehen und so weiter.«⁴²

Wie schon in *Volumina* ging es also auch hier um die Verfremdung des Orgelklanges durch die Manipulation der technischen Gegebenheiten in der Maschine Orgel. Über die musikalische Realisierung sagt das Zitat nichts – und das war vermutlich auch ein Grund für Ligetis Entscheidung, diese Etüde nicht zu komponieren. Das Spiel mit technischen Effekten eignete sich kaum, um eine musikalische Form zu etablieren. Ligeti entschied sich auch gegen die Komposition dieser beiden Etüden, nicht zuletzt, weil Kagel und andere ähnliche Effekte bereits eingesetzt hatten und Ligeti diese nicht musikalisch überzeugend fand.⁴³

Das Etüdenpaar, das Ligeti schließlich komponierte, sind *Harmonies* von 1967 und *Coulée* von 1969. Wie bereits erwähnt, nimmt *Coulée* das Prinzip des 1968 kom-

42 Ligeti: »Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?« (wie Anm. 31), S. 227.

43 Siehe Janet Owen Thomas: »Ligeti's Organ Music«, in: *Musical Times* 124, Mai 1983, S. 319.

ponierten Cembalowerks *Continuum* auf, indem ein Wechselnotenmotiv in rasend schnellem Tempo gespielt wird und so den Eindruck eines kontinuierlichen Klanges erzeugt.⁴⁴ Ligeti's Vorwort zu der Notenausgabe von *Coulée* stellt sogar implizit die Verbindung zu dem früheren Werk her, wenn er schreibt: »Diese Etüde ist *extrem* schnell zu spielen, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind: die Bewegung verschmilzt fast zu einem Kontinuum.«⁴⁵

Die Manipulation des traditionellen Orgelklanges tritt hier in den Hintergrund und Ligeti beschränkt sich im Vorwort auf eine allgemeine Charakterisierung der gewünschten Registrierung sowie einige Beispielregistrierungen. Ziel ist ein transparenter Klang, in dem die einzelnen Töne noch wahrnehmbar sind. Ligeti schreibt in den Spielanweisungen:

»Die Dynamik soll in beiden Manualen (die gleichwertig sind) ausgeglichen sein, während die Klangfarbe in den beiden Manualen differieren kann. Um den Kontinuum-Charakter des Stückes zu erhalten, empfiehlt sich die Wahl einer gleichbleibenden Registrierung während der ganzen Dauer des Stückes. Die gewählte Registrierung beider Manuale soll herb und farbenreich sein, so daß durch die Hörbarkeit der Anschläge die große Geschwindigkeit des Stückes deutlich wird (eine allzu weiche Registrierung würde ein statisches Kontinuum entstehen lassen, was jedoch unerwünscht ist: zwar sollen die Einzeltöne an sich nicht wahrnehmbar sein, doch sollen die Anschläge trotz der extremen Geschwindigkeit als ein sehr schneller Zeit-Raster zur Geltung kommen).«⁴⁶

Das Klangideal, das Ligeti für diese Etüde vorschwebt, ähnelt in seiner Transparenz dem scharfen, durchscheinenden Klang des Cembalos. Hierin wird wiederum die Vorbildfunktion von *Continuum* sichtbar.

Zusätzlich zu der oben zitierten Beschreibung des gewünschten Klanges nimmt Ligeti in die Spielanweisungen mehrere Beispielregistrierungen auf, die sämtlich von seinen Hauptinterpreten Zacher, Welin sowie von Zsigmond Szathmáry (*1939) stammen. Stellvertretend sei hier Zachers Registrierung für die Orgel der Paulus-Kirche in Darmstadt wiedergegeben, die von Ligeti selbst als »kräftig und scharf«⁴⁷ charakterisiert wird. Das Stück ist mit dieser Registrierung eine Oktave tiefer zu spielen, sodass die vierfüßigen Register in Achtfußlage erklingen:

»Rechte Hand II. Manual: Flauto in ottava 4', Quinte 2 ²/₃', Oktave 2',
Mixture 5–6fach, Trompete 16',
Linke Hand I. Manual: Rohrflöte 8', Sesquialtera 2', Cymbel 3', Mixture 4–6fach,
Dulcian 16',
Pedal: zu Beginn Gedackt 8', Hohlflöte 4', Nachthorn 2', Prinzipal 16', Oktave 8',
dazu später (gekoppelt vom III. Manual) Prinzipal 2', Tertian 2'.«⁴⁸

44 Siehe den Vergleich zwischen den beiden Stücken in Levy: *Metamorphosis in Music* (wie Anm. 9), S. 236–244. **45** György Ligeti: *Zwei Etüden für Orgel*. »*Harmonies*«, »*Coulée*«, Mainz 1969, S. 5.

46 Ebd. **47** Ebd. **48** Ebd.

Auch wenn sich die in den Spielanweisungen mitgeteilten Beispielregistrierungen im Detail unterscheiden, so ist als Gemeinsamkeit festzuhalten, dass Ligeti eine klare Vorstellung von dem klanglichen Resultat hat, und die drei Organisten finden unterschiedliche Wege, diesen Klang praktisch am Instrument zu realisieren.

Weitergehende Klangmanipulationen finden sich in der ersten Etüde *Harmonies*. Das kompositorische Prinzip des Stückes ist, dass (bis auf den Schluss) alle zehn Finger des Spielers im Kontakt mit den Tasten bleiben und veränderliche Harmonien spielen, bei denen sich von einer zur nächsten immer nur ein Ton chromatisch verschiebt. Das Stück ist *rubato* zu spielen, so dass die Harmoniewechsel keinem rhythmischen oder metrischen Schema folgen.

Auch wenn sich das Werk theoretisch in konventioneller Spieltechnik auf der Orgel darstellen lässt, so geht es Ligeti (und mit ihm Zacher) doch um mehr. Die Grundlage für Ligetis Klangvorstellung ist wiederum die Manipulation des traditionellen Orgelklanges. In einem Referat während eines Darmstädter Ferienkurses 1972 beschreibt Ligeti:

»Die Orgel schnappt nach Luft. Die sonst so bedauernswerte Schwindsucht der Orgel wird hier zu einer schönen Krankheit. Fahle, gleichsam überirdische Klänge, verwiterte und vermoderte ›Harmonien‹ werden erzeugt.«⁴⁹

Voraussetzung für diese verwiterten Klänge war ein verringerter Winddruck. Bereits in der Erstfassung von *Volumina* hatte Ligeti mit dem Winddruck gespielt, dort allerdings durch partielles Drücken der Tasten oder das teilweise Ziehen der Register. Auch das Abstellen des Motors am Ende von *Volumina* ist letztendlich eine Manipulation des Winddrucks. Für *Harmonies* eigneten sich diese Techniken nur bedingt. Ligeti nennt sie zwar als zusätzliche Möglichkeiten, allerdings lassen sich vor allem die teilweise gedrückten Tasten kaum für das ganze Stück durchhalten. Stattdessen schlug Zacher vor, die Leistung des Orgelmotors herabzusetzen, um so den für die Pfeifen zur Verfügung stehenden Winddruck zu verringern. Ligeti schreibt:

»Durch extrem niedrigen Winddruck (die technische Realisation ist eine Erfindung von Gerd Zacher) und durch adäquate Veränderung der Registrierung entstehen mikrotonale Verstimmungen und eine unreal-fahle Klangfarbenwelt.«⁵⁰

In den Spielanweisungen zu *Harmonies* gibt Ligeti eine Reihe von Vorschlägen wieder, die in der Mehrzahl auf Zacher zurückgehen:

1. Verwendung eines schwächeren Motors (etwa eines Staubsaugers) (Zacher)
2. Manipulation des Ventils im Windkanal (Gábor Lehotka, 1938–2009)
3. Öffnen der Windlade (Zacher)

49 György Ligeti: »Etüde Nr. 1 für Orgel«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 3), S. 247.

50 Ligeti: »Zwei Etüden für Orgel«, in: ebd., S. 246.

4. »Herabsetzen der Tourenzahl des Ventilators mittels Belastung des Stromkreises (evtl. Einbau eines regelbaren Widerstandes in den Stromkreis)«
5. Herausnehmen einiger tiefer Pfeifen (Szathmáry)⁵¹

Ausgangspunkt ist auch hier wiederum Ligetis klare klangliche Vorstellung, die dann unterschiedlich realisiert werden kann. Die Komplexität der Orgel als Maschine sowie die Vielfalt von Orgeln und der Möglichkeiten der Manipulation machte es notwendig, verschiedene Lösungsmöglichkeiten für das klangliche Problem zu geben. Um den Gedanken aufzunehmen, den Ligeti im Zusammenhang mit der graphischen Notation angesprochen hatte, es geht hier nicht um interpretatorische Offenheit des Werks, sondern um ein zielgerichtetes Verfahren, das die Verschiedenartigkeit der Orgeln in Betracht zieht.

Zugleich ist es jedoch wichtig, dass der notierte Text nicht das ganze Werk darstellt. Im Zusammenhang mit der Regulierung der Intonation schreibt Ligeti im Vorwort von *Harmonies*:

»Solche ›Unsauberkeiten‹ sind bei der Realisation des Stückes willkommen: sie vervollständigen die Verfremdung der Klangfarben. So beziehen sich die im Notentext notierten Tonhöhen nur auf die Tasten, die niedergedrückt bzw. gehalten werden – der tatsächliche, resultierende Tonhöhenverlauf kann frei schwanken, die ›Harmonien‹ sind ›verdorben‹ und vom notierten Text mehr oder weniger abweichend.«⁵²

Das Vorwort enthält zudem weitere Anweisungen, zumeist von Zacher, zur Realisation von *crescendi* und *diminuendi*, zur Registrierung sowie zur Fußtonlage der Register. All diese Anweisungen dienen wiederum der klanglichen Realisierung des im Notentext nur partiell kodifizierten Werks.

IV. Der Kampf gegen die Maschine

Die Orgelwerke Ligetis spiegeln in interessanter Weise Ligetis Verhältnis zu seinen Interpreten wider. Zum einen wird deutlich, dass der Komponist, selbst bei seinem einzigen graphisch notierten Werk, *Volumina*, die schöpferische Kontrolle über das musikalische Werk nicht aufgeben will. Er sieht die graphische Darstellung als präzise Anweisung, wie das Stück zu spielen ist und er limitiert damit den Beitrag, den die jeweiligen Interpreten zum Klingen der Komposition beitragen können. Zugleich war Ligeti jedoch auch gerade im Bereich der Orgelwerke auf den Dialog mit seinen Interpreten angewiesen. Wie die Beispiele Welins und Zachers zeigen, sind die frühen Interpreten sowohl als Ideengeber involviert gewesen wie auch als Berater

⁵¹ Ligeti: *Zwei Etüden für Orgel* (wie Anm. 45), S. 4. ⁵² Ebd.

in Fragen der technischen Realisierung von Ligetis Klangvorstellungen. Diese Klangvorstellungen ergaben sich so nicht nur aus Ligetis eigenen musikalischen Imaginationen, sondern sie wurden maßgeblich geprägt durch die Demonstration der klanglichen Möglichkeiten der Orgel durch Welin, Zacher und andere.

Die so gewonnenen Klangvorstellungen und praktisch-technischen Realisierungen durch Ligetis Interpreten und Berater sind dann schließlich Teil der Notenausgaben geworden, wo sie sowohl im Notentext wie auch in den Spielanweisungen und Vorworten ihren Niederschlag gefunden haben.

Ligetis Interesse an der Orgel war, wie er selbst zugibt, eher gegen den etablierten Orgelklang gerichtet. Mit den Werken der 60er Jahre waren die Möglichkeiten, zumindest was Ligeti selbst betraf, weitgehend ausgeschöpft. Es ist bezeichnend für Ligetis eigene künstlerische Entwicklung, dass er im Klavier größere Möglichkeiten sah als in der traditionsbeladenen Orgel, der nur mit Hilfe von erfahrenen Beratern neue, interessante Klänge zu entlocken waren.

Ligetis zwiespältiges Verhältnis zur Orgel ist auf mehreren Ebenen zu sehen und es erklärt zum Teil, warum er sich nach den 1960er Jahren wieder von dem Instrument abgewandt hat. Ligeti war nicht an der Komposition traditioneller Orgelwerke interessiert, die das Instrument mit seinen technischen Beschränkungen akzeptiert hätten. Komposition für die Orgel wurde somit auch ein Kampf gegen die mechanischen Beschränkungen des Instruments. In seinem Aufsatz von 1968 äußerte sich Ligeti zu zahlreichen Möglichkeiten, wie der Klang der Orgel erweitert werden könnte, jedoch blieben diese Vorschläge ohne nennenswerte Konsequenzen und Ligeti baute kompositorisch nicht darauf auf.

Die bautechnischen Unterschiede zwischen verschiedenen Orgeln machten es zudem notwendig, die klangliche Realisierung der Orgelwerke zu einem großen Maße den Interpreten zu überlassen. Während Ligeti mit Welin und Zacher verlässliche Partner hatte, die seine Klangvorstellungen authentisch umsetzten, so war dies nicht immer garantiert. Die kompositorische Präzision von *Atmosphères* etwa ließ sich auf der Orgel nur schwer umsetzen, auch wenn *Volumina* das Grundkonzept von dem Orchesterwerk übernommen hat. Für einen Komponisten, dessen Kompositionen maßgeblich auf der Manipulation von Timbre und Klangflächen basierten, konnte die Orgel daher kaum ein adäquater Ersatz für ein Orchester oder Instrumentalensemble sein.

Abstract

Interpretation als musikalischer Text

Ligeti's »Volumina«, die Orgeletüden und die Kanonisierung interpretatorischer Lösungen

Die im Rahmen der klassischen Musik grundlegende strikte Unterscheidung zwischen Komposition und Interpretation gerät an ihre Grenzen in Werken, in denen den Interpretierenden Freiheiten eingeräumt werden, die über interpretatorische Details wie Phrasierung und Agogik hinausgehen. Techniken der Musik des 20. Jahrhunderts, wie graphische Notation und Aleatorik, verschleiern die Unterscheidung zwischen Komponist und Interpret. Ligeti's *Volumina* für Orgel (1961–62/1966) sind ein klassisches Beispiel für ein Werk, in dem die Realisierung in hohem Maße von der Interpretation abhängt.

Die Grenzlinien zwischen Interpretation und Komposition werden weiter verwischt in Werken, in denen mustergültige Interpretationen Teil des musikalischen Werkes werden und wo der Komponist musikalische Lösungen von Interpreten in die Musik selbst integriert. Dies ist der Fall in Ligeti's *Zwei Etüden* für Orgel (1967/69), die oft im Schatten der weitaus bekannteren *Volumina* stehen. Wenngleich sich Ligeti in den beiden Etüden weitgehend traditioneller Notation bedient, so sind doch den Interpretierenden wiederum weitgehende Freiheiten eingeräumt. Dies gilt vor allem für *Harmonies*, die erste der Etüden.

Freiheiten bereiten indes auch interpretatorische Herausforderungen, und in den frühesten Aufführungen der Etüden haben die Organisten Gerd Zacher, Gábor Lehotka und Karl-Erik Welin diese Herausforderungen auf je verschiedene Weise gelöst. Ligeti hat zahlreiche dieser Lösungen dann selbst wiederum in die Aufführungsanweisungen der gedruckten Ausgabe aufgenommen, wodurch die Unterscheidung zwischen Komponist und Interpret noch mehr verschwimmt. Zwar sind die Urheber der Ideen jeweils namentlich ausgewiesen, jedoch gewinnen ihre Lösungen durch die Aufnahme durch den Komponisten gleichsam kanonischen Status.

Interpretation as Musical Text.

Ligeti's »Volumina«, the Organ Etudes and the Canonisation of Interpretative Solutions

The sharp line between composition and interpretation, which is fundamental to classical music, comes up against limiting factors in such works where the performer is granted liberties that go beyond interpretative details such as phrasing and agogic. Techniques of 20th century music, such as graphic notation and aleatorics, obscure the distinction between composer and performer. Ligeti's *Volumina* for organ (1961–62/1966) is a classic example of a work in which the realisation is highly dependent on the interpretation.

The boundaries between interpretation and composition are further blurred in works where exemplary interpretations become part of the musical work and where composers integrate musical solutions from performers into the music itself. This is the case in Ligeti's *Two Etudes* for Organ (1967/69), which are often overshadowed by the much better-known *Volumina*. Although Ligeti largely makes use of traditional notation in the etudes, the performer is again given a great deal of freedom. This applies above all to *Harmonies*, the first of the etudes.

However, freedom also results in interpretational challenges, and in the earliest performances of the etudes, the organists Gerd Zacher, Gábor Lehotka and Karl-Erik Welin each approached these challenges in different ways. Ligeti himself later included many of their solutions in the performance instructions of the printed edition, even further blurring the distinction between composer and performer. Although the performer's ideas are identified by name in each case, their solutions acquire a kind of canonical status through their inclusion by the composer.

Autor

Markus Rathey, Robert S. Tangeman Professor of Music History, Yale University. Studien in Orgel, Chorleitung, Musikwissenschaft und Evangelischer Theologie; seit 2003 Professor an der Yale University. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der geistlichen Musik, Bach und Bach-Familie, Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Jüngste Veröffentlichungen: *Theology, Music and Modernity: Struggles for Freedom* (Oxford University Press, 2021, mit J. Begbie und D. Chua) und *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall* (Lexington Press, 2022, mit Eftychia Papanikolaou).

Markus Rathey, Robert S. Tangeman Professor of Music History, Yale University. Studies in organ, choral conducting, musicology and Protestant theology; Professor at Yale University since 2003. Main research interests: History of sacred music, Bach and the Bach family, cultural and social history of music. Recent publications: *Theology, Music and Modernity: Struggles for Freedom* (Oxford University Press, 2021, together with J. Begbie and D. Chua) and *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall* (Lexington Press, 2022, together with Eftychia Papanikolaou).